

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

VOL. 31/LETNIK XLIII/OKTOBER-NOVEMBER/2006/700 SIT/2, 92€

3EKRAN



FOKUS: FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA

EKRANOV IZBOR: ČRNA DALIJA, UNITED 93, MIAMI VICE, MOJE POLETJE LJUBEZNI
KINOTEKA: JAZZ IN FILM INTERVJU: ABEL FERRARA, PETER ZOBEC KINO SVET: BENETKE
ESEJ: SAMOKRITIKA REALITY CHECK: GOVOR NEVIDNIH ZRCALO: ZA KINEMATOGRAFIJO
ITALIJANSKEGA JUGA

17

life

cankarjev dom

17. ljubljanski
mednarodni
filmski festival
10-24.11.2006



12.-18. oktobra 2006 **TEDEN SODOBNEGA FINSKEGA FILMA**

cankarjev dom
www.cd-cc.si



11 POVEČAVA

Ekranov izbor Črna dalija (Marcel Štefančič, jr.)_11 United 93 (Nil Baskar)_14 Miami Vice (Špela Barlič)_17 Moje poletje ljubezni (Jurij Meden)_18

Kinoteka Jazz in Film (Ičo Vidmar)_20

Mesto žensk Vizionarna filmarka Germaine Dulac (Tami M. Williams)_23

41 KINO SVET

Intervju Abel Ferrara (Vanja Kaluderčič)_41

Festivali Benetke (Olaf Möller)_46

Na obzorju New Crowned Hope: Kako poraženi in neutolažljivi oprostijo, če sploh (Olaf Möller)_49

Zrcalo Za italijansko kinematografijo Juga (Roy Menarini)_52



4 SCENOSLEDNIK

Odmev Pulj (Vanja Kaluderčič)_4

Locarno (Markus Keuschnigg)_5

Sarajevo (Vanja Kaluderčič)_6

Filmske razglednice Manila (Khavn de la Cruz)_7

Spregledano Kva dogaja, rokerji (Špela Barlič)_8

Televizijski gledalec Costa-Gavras (Simon Popek)_9

Iz zadnje vrste Na podelitvi značk_10

26 SLOVENSKI FILM

Fokus Festival slovenskega filma: Krizno obdobje? (Denis Valič)_26

Hej, študentje, na juriš! (Mateja Valentinčič)_28

Na Dvorišču pri Strupih (Igor Prassel)_30

Zakaj nismo videli tistega, kar nekateri celo ljubijo: Retrospektiva drugačnega slovenskega kratkega filma 1945–1991 (Martin Zatrežnik)_31

Intervju Peter Zobec (Nina Zagoričnik)_36

Moj prizor Prizor iz montažne sobe (Urška Kos)_40

54 KONTRA-PLAN

Esej Samokritika (Fereydoun Hoveyda)_54

Reality Check Govor nevidnih (Primož Krašovec)_57

Poslušalnica Kinoteka za vsakdanjo rabo (Miha Zadnikar)_59

60 DIGITALIJE

Digitalna filmska revolucija, 4. del (Aleš Blatnik)_60



Revijo Ekran, št. avgust-september, so podprli sponzorji Mobitel, Tiskarna Schwarz, Cankarjev dom, UMco, d.d.

Na naslovnici: Kratki stiki, Janez lapajne, 2006

vol.31 / letnik XLIII / oktober-november / 2006 / 700 SIT / 2,92 €

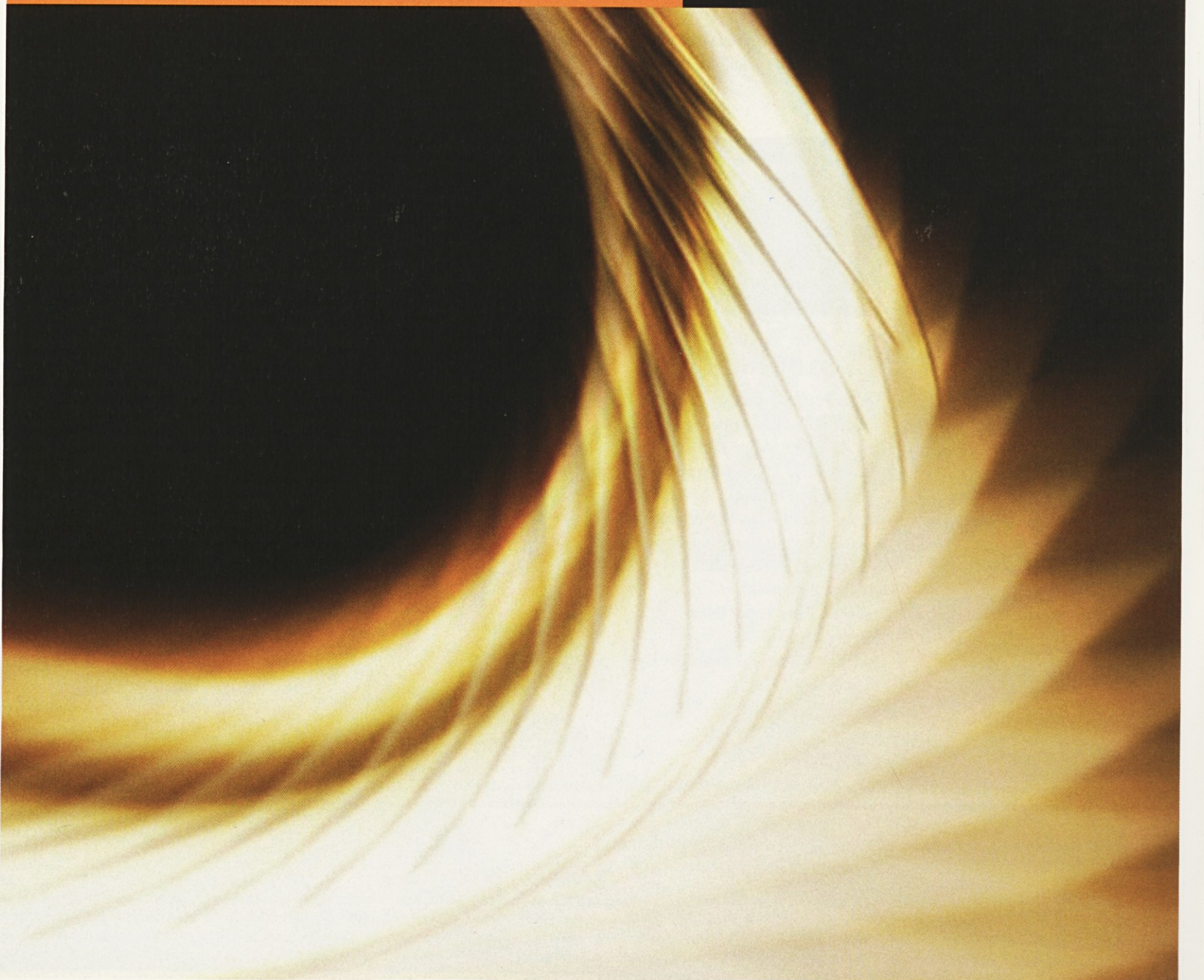
ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije; izdajatelj Slovenska kinoteka; sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; glavna in odgovorna urednica Nika Bohinc; uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Simon Popek, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Melita Zajc; svet revije Marko Crnkovič, Jože Dolmark, Nerina Kocjančič, Metod Pevec, Staš Ravter, Samo Rugelj, Marcel Štefančič, jr.; lektorica Mojca Hudolin; oblikovanje Maja Rebov; tisk Schwarz; naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; revija.ekran@guest.arnes.si; stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure; naročnina celoletna naročnina 2800 SIT / 30 EUR; transakcijski račun 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.

SCHWARZ



vaše ideje na papirju

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



OGLEDALO

Jesenski Ekran je posvečen Festivalu slovenskega filma, ki se je sredi septembra odvil v Portorožu. Na naslovnici gostimo prizor iz *Kratkih stikov* režiserja Janeza Lapajneteta, zmagovalca letošnjega festivala. Film prihaja v kinodvorane meseca decembra, takrat se mu bomo tudi nadrobneje posvetili, v pričujoči številki pa pišemo o tistih festivalskih vsebinah, za katere so dnevni mediji našli manj časa in prostora, a so vendarle pomembno zaznamovale festival oziroma slovenski film v letu 2006. Če je lanskoletni FSF predstavil rekordno število igranih celovečercercev (šest), se letošnji lahko pohvali s številčno in kakovostno dokumentarno produkcijo, obetavnimi študentskimi filmi in retrospektivo »drugačnega« kratkega filma, ki je nastajal v letih od 1945 do 1991; kuriral jo je Karpo Godina. Pogovarjali smo se s Petrom Zobcem, dobitnikom nagrade Metod Badjura za življenjsko delo, predstavljamo še produkcijsko hišo Strup z animacijo *Dvorišče*.

Trije dnevi v kinu z novimi slovenskimi filmi in tri noči v preddverju z njihovimi ustvarjalci so minili hitro, pa vendar bo letošnji Festival slovenskega filma težko pozabiti. Slovenski kinematografiji je pred obraz nastavil ogledalo, in tisto, kar se je pokazalo v njem, nas ne more razveseliti. V zadnjih devetih mesecih, kolikor je minilo od lanskoletnega festivala, je bil dokončan en sam celovečerni film, *Kratki stiki* Janeza Lapajneteta. V tekmovalnem programu se je družil še s tremi filmi: dvema koprodukcijama z minimalnim vložkom slovenskih producentov oziroma sofinanciranjem Filmskega sklada (*Karavla* [Karaula] Rajka Grlića, *Izginuli* [Warchild] Christiana Wagnerja) in slovensko-švedsko *Nočjo* Mihe Knifca. Tako kot *Kratki stiki* je tudi *Noč* projekt, ki ga je gnala izključno zasebna iniciativa ustvarjalcev – in to v kinematografiji, ki je film nekoč uvrstila v svoj »nacionalni program« in sistem uredila tako, da večina velikih filmskih projektov še vedno nastaja predvsem s finančno podporo nacionalnega Filmskega sklada (medtem ko je interes drugih vlagateljev v filmsko produkcijo, kot ga poznajo drugod po svetu, popolnoma nestimuliran). V uradni selekciji tekmovalnega programa smo videli še osem srednjemetražnih in enajst kratkih filmov, med njimi marsikaj zanimivega, a dvorane so bile večino časa prazne, preddverje Avditorija, ki je osrednje festivalsko prizorišče in srečališče, pa je redko zaživelo. Pod črto lahko z nekaj trpke ironije zapišemo, da se je 9. festival slovenskega filma izkazal kot odlična priložnost – za nujen in takojšen razmislek o tem, kaj bi slovenski film rad bil in kako mu pomagati, da to postane.

Pa drugače? Na kratko smo obiskali poletne filmske festivale v Pulju (hrvaškem »Portorožu«, ki se po kriznem obdobju počasi postavlja na noge), Locarnu in Sarajevu, kjer se je po rdeči preprogi sprehajal zloglasni Abel Ferrara, septembra pa smo se mudili v Benetkah. *Scenoslednik* je dobil novo rubriko *Televizijski gledalec*, vanj je pripotovala tudi zelo razcefrana razglednica s Filipinov (pošilja jo glasbenik in režiser Khavn de la Cruz). V *Povečavi* opozarjamo na retrospektivo Jazza in film, ki bo oktobra potekala v Kinoteki. *Ekranov izbor* predstavlja novi film Briana de Palme *Črna dalija* (Black Dhalia) in Greengrassov *United 93*. V *Zrcalo Kino sveta* se gledajo filmi italijanskega juga, ki smo jih minuli mesec videli v Ljubljani, na *Reality Check* smo tokrat poslali razvpit dokumentarni film *Darwinova nočna mora*, ki prihaja v domače kinematografe.

V *Kontra-planu* se v ogledalo gleda tudi Ekran: objavljamo nekaj misli o filmski kritiki – Samokritika. Zapis posvečamo vsem tistim, ki vam gredo filmski kritiki na živce, predvsem pa vam, ki razmišljate o tem, da bi se nam pridružili. Z decembrom bomo zagnali Ekranovo malo šolo pogleda, kjer se bodo kalila nova filmska peresa. O tem več v prihodnji (zadnji letošnji) številki, ki bo izjemoma izšla že čez mesec dni ob Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu. Če vas srbijo prsti, vam medtem kaj več o Mali šoli rade volje sporočimo po elektronski pošti ali telefonu.

NIKA BOHINC



PULJ: POT NAVZGOR



Sve džaba

Čeprav se je odvil že 53. po vrsti, lahko za Puljski filmski festival mirno trdimo, da mu je šele po petnajstih letih (odkar je prenehal biti vsejugoslovanski nacionalni festival, op. prev.) uspelo učvrstiti jasno konceptualno stališče: hkrati gre za mednarodni in nacionalni festival, na katerem sta oba programa tekmovalnega značaja, pri čemer je seveda zgolj slednji tisti, ki ima veljavo za avtorje in producente filmov. Mednarodni program povečini sestavljajo predpremiere rednih kino in video distribucij ter nagrajenci velikih evropskih festivalov. Vodstvo festivala vlaga veliko truda in pozornosti v izbor mednarodnega programa, vendar ostaja dejstvo, da je v zavesti občinstva in medijev Pulj zasidran kot prostor domačega filma, kjer v središču pozornosti pač ostajajo domače premiere in avtorji.

Prvič vse od leta 1990 se je domača igrana filmska produkcija predstavila kar z osmimi celovečernimi naslovi, dasiravno impozantnost te številke nekolikankali dejstvo, da je bil en film pravzaprav ostanek iz lanskega leta (*Što je muškarac brez brkova*, Hribar), pri dveh pa je šlo za televizijsko produkcijo (*Trešeta*, D. Žarković, in *Volim te*, D. Matanić). Bolj impresivna kot število naslovov se je vendarle zdela vsebina samega programa. Gledali smo najmanj en film, ki je imel za seboj uvrstitev v festival A kategorije (*Karavla* [Karaula], 2006, Rajko Grlić), in dva naslova iz glavnega

programa Sarajevskega filmskega festivala. Za velikega povratnika festivala se je izkazal Veljko Bulajić, mož, ki je s svojimi filmi obeležil komunistično obdobje, nato pa od leta 1990 ni več snemal. Letošnji Pulj je prikazal tudi prvi hrvaški otroški film po debelih dvanajstih letih. Kot kaže, so se prebudili tudi nekateri režiserji, čez katere je že prav vsakdo napravil križ, na primer Branko Schmidt (*Put lubenica*), ki je po seriji bledeh naslovov končno posnel nekaj dobrega.

S premiero debitantskega filma se je med drugim predstavil Antonio Nuić (*Sve džaba*); šlo je za premiero, ki je bila na letošnjem puljskem festivalu pričakana z največ zanimanja. Razlog za to so bili Nuićevi dosedanjkratki filmi in njegova epizoda v omnibusu *Seks, pice i krvoproliće* (2004), ki so s svojo zrelostjo napravili vtis na poznavalce hrvaškega filma.

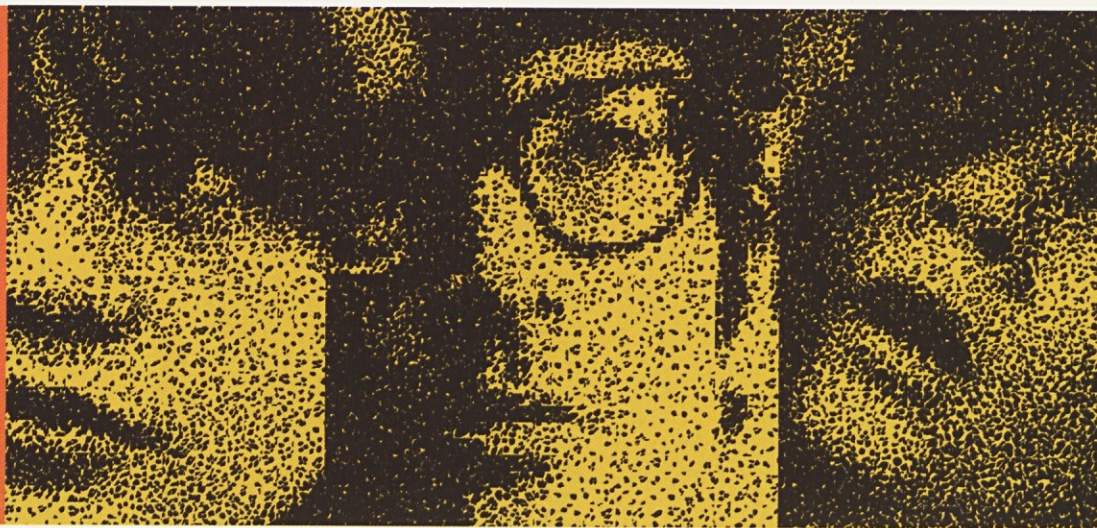
Sve džaba se dogaja v provincionalnem bosansko-hercegovskem mestecu (film je posnet v Varešu). Goran izgubi prijatelje v nekem kavarniškem prepiru, ki se zaključuje s streljanjem, nato proda hišo in krene na potovanje po Bosni s tovornjakom, predelanim v potujočo picerijo. Odloči se, da bo v vsakem kraju, kjer se bo ustavil, delil pice brezplačno, vendar ta gesta proži zgolj nejevero in nezaupanje lokalnih prebivalcev, odločitev, da se bo v vsakem kraju zadržal le en dan, pa splava po vodi, ko spozna natakario neke lokalne kavarne. Film zaznamuje konstantno trenje dveh nas-

protujočih si teženj: po eni strani je konkretna zgodba o nekem malem okolju in klavstrofobičnem svetu človeških odnosov, po drugi strani teži k statusu moralne oziroma eksistencialne parabole. Nuićev prvenec se delno napaja z liki iz del pisatelja Meše Selimovića, navdih pa išče tudi pri sodobnem azijskem art filmu (zlasti v formalnem in dialoškem pogledu), predvsem pri filmih tukaj dobro znanega Korejca Kim Ki-duk, ki ga mladi režiser, kot sam poudarja, izredno ceni.

Zmagoslavje mlade ekipe filma *Sve džaba* je puljskim festivalskim kuloarjem uniformno vleklo na obraz nasmešek zadovoljstva, pri čemer so bili razlogi za ta nasmešek različni. Festivalsko vodstvo je lahko zadovoljno, saj je zmagal film, ki je bil v Pulju predvajan premierno. Filmski kritiki pa so zadovoljni, saj je zmagal film z nekoliko bolj eksperimentalno, nevsakdanjo formo in dramaturgijo.

Čeprav ga je zaznamoval dokaj komercialen značaj, je mednarodni program ostal dobesedno neopažen, če seveda ne upoštevamo predpremiere filma *Pirati s Karibov 2* (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, 2004, Gore Verbinski), ki si ga je ogledalo šest tisoč ljudi. Mednarodni program je bil zastavljen s strani medijev, saj je Pulj v prvi vrsti nacionalni festival, svoje pa je naredilo tudi dejstvo, da večina mednarodnega programa (z izjemo poznih nočnih projekcij v amfiteatru) sploh ni imela filmske dvorane, v kolikor pod ta pojem ne štejemo tudi konferenčne dvorane, neprimerne za filmske projekcije. Preprosto neproduktivno je vlagati toliko denarja v stroške predvajanja in transporta filmskih kopij, da bi si film naposled ogledalo ducat ljudi (improvizirana dvorana ima sicer kapaciteto morda sedemdesetih sedežev). Hrvaška filmska javnost in mediji že leta opozarjajo na ta paradoks, zato še vedno upamo, da bo festival naposled le razrešil probleme, ki bi za takšno institucijo vendarle morali predstavljati prioriteto.

LOCARNO 2006



Kako se meri umetniška vrednost filmskega festivala? Odmisliti je treba sodbe kritikov in občinstva, ugledne goste in velikost prireditve, toda morda se nam priporočijo gastronomska podjetja, v vrtovih katerih lahko obiskovalci festivala zaužijejo potrebno hrano; picerija kot platforma za diskusije. Če gledamo tako, potem je bil 59. filmski festival v Locarnu umetniška polomija. Teme pogovorov so bile moda, pokrajina in mladostni spomini Günterja Grassa, ne pa filmi na festivalu, ki se je z novim umetniškim vodjem Frédéricom Mairejem sicer spremenil navznoter, ne pa navzven.

ZGODOVINA/POLITIKA

Tudi film mladega Ryana Flecka iz ZDA, ki po prijemu pri wrestlingu nosi naslov *Half Nelson*, govori o odsotnosti sprememb, o stanju mirovanja. Fleckova nemirna, a vseeno tekoča pripoved o mladem »levičarskem« učitelju, ki se z eno od svojih učenk – potem ko ga ta zasači pri kajenju cracka – spusti v prisilno zaupen odnos, je subtilno predstavljen otok sreče v velikem, brezskrbnem procesu filmske predelave (polpretekle) zgodovine. Lahkotnost in spretnost, s kakršnima se resignacija, ki preti zaradi minljivosti zgodovinskih prelomnic (King, Malcolm X, Harvey Milk), povezuje z agresivno aktivacijo mrtvega subjekta državljana, ki se bori za svoje pravice, je v sodobni filmski produkciji nekaj izjemnega. Tudi ob kvaziavtentični, realsocialistični drami, kot je *Das Leben der Anderen* Nemca Florianana Henckla von Donnersmarcka, ki je na projekciji na veličastnem Piazza Grande očarala občinstvo, je treba zaploskati Fleckovemu aktualnemu delu z akutno vsebino.

SEKS

Prikazovanje (raznih oblik) seksualnosti ostaja nepotrebna do razsvetljujoča konstanta v *world cinema*: sedemdelni filmski omnibus *Districted*, od katerega smo štiri dele lahko videli v Locarnu, zbere na kup

Matthewa Barneyja, Marino Abramovića, Larryja Clarka in Gasparja Noéja, ki (znova) garajo na imaginarni in vsekakor porozni ločnici med pripovednim filmom in pornografijo. V svojem dokumentarnem delu *No Body is Perfect* se mladi Švicar Raphaël Sibilla giblje po difuznem pojmu telesa ter išče in najdeva ljudi, ki si v meso zabadajo kovino ali pa se vdajajo ekstremnim S/M praksam. Kljub človekoljubni usmeritvi filma, ki si silno prizadeva za razumevanje, simpatični potpuri perverzij zdrsrne v redundantnost, saj pri Sibillovi kompilaciji pogrešamo tako red kot tudi smisel.

Na trenutke izjemno poživljavač transgresiven prispevek pa prihaja z Japonske in se imenuje *The Whispering of the Gods*. Režijski prvenec Ómorija Tatsushija, posnet po zelo uspešnem romanu Hanamure Mangetsuja, prikazuje življenje prestopnika po prisilni napotitvi v samostan, ki stoji v brezoblični snežni puščavi, za njeno sterilno belino, ob kateri vse stvari postanejo enake, pa se zdi, da kar kliče po kršenju tabujev. Formalno-estetsko zavezan evropski in azijski umetniški kinematografiji eksistencialistične usmeritve režiser v vznemirjajoče montiranih vinjetah prikaže propad prostega radikala v radikalno hierarhični družbi. Taborniki, šolski sistem in duhovščina delujejo kot triangel institucionaliziranega bivanja, katerega dogme sugerirajo moralno nedotakljivost, za katero se skriva človeški propad. Junak filma si iz germanijeve žice naredi svetovni oziroma vesoljski sprejemnik in prisluškuje šepetanju prostih bogov.

MOJSTROVINA

Če so *bodies in motion* iz zgoraj omenjenih filmov ponudili dovolj gole kože ne le za to, da je bilo povprečne obiskovalce festivala treba zaščititi z **mastno tiskanim opozorilom** v festivalnem katalogu, ampak tudi za to, da so se krepostne duše ogrele (končno malo pogovorne kulture!), pa sta najboljša filma festivala ostala (skorajda) neopažena. Japonka Naomi Kawase, katere izjemna dela so v Evropi verjetno pozna-

na kvečjemu »festivalskim turistom« in »zasvojemcem z dokumentarci«, je s svojim globokim 40-minutnim *Tarachime* gostovala v eni od spremljevalnih sekcij Locarna. V estetiki domačega videa je eno za drugo zmontirala – konkretnije: sešila – dve prelomnici iz svojega zasebnega življenja: rojstvo otroka in babičino smrt. Režiserka intimne stvari posreduje prek splošnih; njeno delo je velika razprava o življenju in smrti, primerljivo pa je z monumentalnim diptihom Stana Brakhagesa – *Window Water Baby Moving* in *The Act of Seeing with One's Own Eyes*.

Za konec nam ostane še veliko odkritje Locarna 2006: *Tête d'or* Gillesa Blancharda, ki klasični gledališki komad Paula Claudela presadi v francoski zapor, v katerem 28 jetnikov + Béatrice Dalle recitirajo to veliko, religiozno navdahnjeno Claudelovo tragedijo. S tem je skozi eklektični festivalski izbor, ki si je pretirano želel ugajati, šinila slutnja vélikega monolita dvojice Jean-Marie Straub in Danièle Huillet, ob kateri so obiskovalci brez besed in zmedeni obsedeli v restavracijah. Ta festival ni bil inspiracija, agresija, provokacija, ampak masturbacija, in to takšna, ob kateri smo ostali nepotešeni.

MARKUS KEUSCHNIGG

MEETING POINT:
SARAJEVO FF

Sarajevski festival, ki je kot dejanje odpora nastal sredi vojne leta 1994, se v času miru ni spremenil v zgolj še enega od internacionalnih filmskih revij, kakršne lahko najdemo v vsaki državi, pač pa je z jasno idejo, čvrstimi prepričanji in vlaganji svoje direkcije v desetih letih postal vodilni festival držav regije in jugovzhodne Evrope. Na poti do tega položaja mu je pomagal niz privlačnih iniciativ, npr. regionalni tekmovalni program (tako v igranem kot dokumentarnem in kratkem filmu) in kmalu še projekt CineLink, scenaristični natečaj, ki avtorjem iz regije pomaga pri ustvarjanju stikov z domačimi in tujimi producenti ter, neodvisno od tega, vsako leto tri zmagovalne scenarije nagradi s po 10.000 evri. Najbrž je precej očitno, da je festival v Sarajevu danes predvsem ključno sečišče filmskih profesionalcev, ki si pridejo ogledat regionalne premiere ali spodbuditi nove projekte.

Zaradi strogih meril za sprejem filmov v tekmovalni regionalni program je bil SFF pogosto tarča ostrih kritik; v želji po ohranitvi ekskluzivnega statusa, ki je ambiciozno zastavljen vse od prvih dni, je festival odredil, da za nagrado lahko konkurirajo izključno tisti filmi, ki so regionalne premiere. Kritike te odločitve so bile upravičene, saj je tako v lanski konkurenci prevladalo obilje slabotnih stvaritev, in to v času, ko je imel

balkanski film fantastično leto z briljantnimi deli Paskaljevića, Tomislava Radića ali Christija Puiu, vendar ti filmi niso smeli konkurirati za nagrado, ker niso bili premiere.

Tudi letos selektorica programa Elma Tataragić pred seboj ni imela lahke naloge; kar v štirih državah iz regije je bil v tem letu končan le en – ali celo noben – film, mednje spada tudi Slovenija, obenem pa so balkanske kinematografije trenutno precej v modi in doživljajo premiere tudi na bolj relevantnih festivalih (t. i. A kategorije). V takih okoliščinah se je selektorica odločila za tekmovalni program, v katerem je bilo le osem filmov, od teh kar šest debitantskih in le eno delo izkušenega avtorja – Branka Schmidta. Pri tem v programu ni bilo niti slovenskih niti bolgarskih filmov, Srbijo pa je predstavljal »no-budget« naslov, nastal zunaj sistema. Dva filma sta bila bosanska, dva hrvaška z bosansko koprodukcijo in en švicarski, prav tako z bosanskim koproducentom. Čeprav je glavno nagrado (25.000 evrov) odnesla švicarska koprodukcija *Gospođica* režiserke Andree Štaka, lahko mirno rečemo, da je na festivalu triumfirala hrvaška kinematografija. Edini neuspeh, ki so ga doživeli Hrvati, so bili rezultati CineLinka, kjer so odnesle nagrade sosednja Bosna (Nedžad Begović – *Dan kada je počela*

zima), Romunija (Catlin Mitulescu – *A Heart Shaped Balloon*) in Slovenija (Blaž Kutin – *Lara*). Hrvati so »sarajevska srca« osvojili za najboljšo moško in žensko vlogo (Rakan Rushaidat v *Sve džaba*, Marija Škaričić v filmu *Gospođica*), nato za izvrsten dokumentarec mlade režiserke Ivone Juke (*Što sa sobom preko dana*), Tanja Golić pa si je priborila posebno nagrado žirije v programu kratkega igranega filma z dramsko vinjeto *Nije da znam nego je to tako*. Poudariti je treba, da je bilo v letošnji selekciji kratkega regionalnega igranega filma obilo kakovostnih del, ki napovedujejo prihod nove generacije razgledanih in nadarjenih režiserjev.

Poleg regionalnega programa festival ponuja že tradicionalne programske enote, ki na svojevrsten način delujejo kot poseben festival znotraj tega daleč največjega regionalnega festivala. Najprivlačnejša je že nekaj let zapovrstjo selekcija dolgoletnega sarajevskega sodelavca, newyorčana Howarda Feinsteina. Njegov blok zajema zares velik del festivalskega programa in se deli na Panoramo igranih in dokumentarnih filmov, ter sekcijo *Tribute to ...*, v kateri smo lahko vsak dan uživali ob projekcijah in prisotnosti dveh velikih režiserjev, Béle Tarra in Abela Ferrare. Ko izbira program za Panoramo, Feinstein vedno poseže po dokazano uspešni formuli: aktualen politični dokumentarec (David Bencheitrit, Yoav Shamir), debitanti Evrope (Gela Babluani) in Amerike (Ramin Bahrani), kinematografije Azije, Latinske Amerike (Riri Riza, Paz Encina) in posamezni lavreati svetovnih festivalov (Bruno Dumont, Ferrara). Zahvaljujoč vztrajanju pri takšni programski selekciji, ki na znatnem številu mednarodnih festivalov dobiva prostor, namenjen izključno sladokuscem, ima v Sarajevu že leta široko in zvesto publiko, ki sodeč po obisku in reakcijah še kako podpira odkrivanje manj znanih, zahtevnejših in nekomercialnih kinematografij.

MANILA, SEPTEMBER
zelo razcefrana
razglednica z
druge strani žoge



Squatterpunk

►► kaj se dogaja tukaj, na filipinih?

►► dogaja se »kubrador« aka »the bet collector« jeffreya jeturiana, ki te dni šiba po festivalih. jeffrey je pajdaš lava diaza v poplavi nizkoproročunskih filmov hiše regal films (regal films pod nadzorom mame lily je zabavljaki dinozaver, ki producira filme, vsečne kar najširšim množicam filipincev). med drugimi v »kubrador« igra tudi ka elmo, ki bo umrl na koncu te razglednice.

►► september je tudi zadnji rok za prijavo filmov na naslednjeletno edicijo cinemalaye. (cinemalaya je projekt kanala 5 v sodelovanju s filipinskim kulturnim centrom in univerzo filipinskega filmskega inštituta. cinemalaya so tekmovalni filmski spored, razstave, tržnica, seminarji in konference.) dva letošnjih zmagovalcev cinemalaye že potujeta po svetovnih festivalih. »donsol« adolfa alixa, ljubezenska zgodba z morskimi psi orjaki, je ravnokar zmagala na nekem japonskem pomorskem festivalu. »just like before« mikeja sandejasa, izmišljeni rockumentarec o filipinskem bendu »the dawn« iz osemdesetih, pa ravnokar tekmuje v pusanu, skupaj z jeturianovim »kubrador« in »ilusyon« paula villalune & ellen ramos.

►► filipinski filmski kanal (channel 2) organizira še eno tekmovanje z naslovom »cinema one originals«, v sklopu katerega mladi filmarji dobivajo možnosti snemanja prvencev. druga edicija je trenutno v pripravi. eden filmarjev je mladi pištoljero sherad sanchez, čigar kratke filme sta vrtela rotterdam in pesaro.

►► najnovejši neodvisni digitalni film, ki je poskušal srečo v komercialnih mrežah, je »sarong banggi« (ena noč), lanskoletni film cinemalaye ustvarjalcev filma »the blossoming of maximo oliveros«, dvojnimi zmagovalcem berlinala za najboljši otroški in gejevski film.

►► izvirniki. to ni njihovo ime, pa bi lahko bilo. skupina neodvisnih filmarjev organizira večnamensko kooperativo, ki bo lobirala za davčne olajšave,

upravljala prvi multipleks v državi namenjen izključno neodvisnim digitalnim filmom, in delala za ostale prednosti, ki jih nudi ustvarjanje znotraj organizirane skupine. eden projektov kooperative je akcija zbiranja denarja za omnibus petnajstih filmarjev o filipinski rajski plaži guimaras, ki jo je uničilo naftno razlivanje.

►► lav diaz trenutno pod vulkanom mayon, ki je tik pred izbruhom, dokončuje svoj magnum .357 opus »heremias« preden »heremias« dokonča njega.

►► tudi raya martin je hotel posneti izbruh, vendar se je potem rajši odločil za snemanje drugih katastrof. ta hip v fazi post-produkcije svojega novega kratkega in celovečernega filma.

►► to soboto se na državni univerzi dogaja tudi premiera prvega novorojenčka johna torresa. oziroma pred nekaj sobotami, ko to berete.

►► že tretjič zapored poslušam mogwai, novi album. kaj je pomen številke tri? trudim se dokončati tri neme črno-bele filme pred nadaljevanjem celovečerne verzije »mondomanila«.

►► to je dnevnik. ne driska. že celo večnost sem bolan. koga briga? po tem svetu se sprehajamo s palico, ukrivljeno, in iščemo žabe, tisto edinstveno regljanje, ki bo rešilo naša in še mnoga druga življenja, ki jih ne poznamo, vendar nam je zanje mar. oziroma se vsaj trudimo.

►► to je manila. jaz sem manila. vidim samo sebe. majhen avtoportret s prijatelji.

►► prejšnjo noč sem se napil do mrtvega. z nevidnim vinom. prodal eno svojih duš firmi prenosnih telefonov. vsi srečni. delaš veliko napako.

►► nocoj bom gledal tretji nemški nemi filmski koncert. vsak torek v makatiju, manilskem singapurju, manilski četrti prvega sveta. »kaligari«, »tabu«, potem »golem«.

►► zgodil se je še en nov televizijski program, ki kaže lokalne kratke filme. upajmo, da se tokrat obdrži.

►► tukaj že od nekdaj vlada hollywood. ta teden: klik, moja super bivša punca, mali mož in, ne pozabite, kače na jebenem avionu!

►► the brockas so včasih jebali in pobijali vse. zdaj se kličejo zdravilci. koji kurac. po zadnjih informacijah so spet mrtvi. kot njihov oče.

►► kaj lahko še povem? srečal dva filipinsko-ameriška študenta iz seattlea. zelo zainteresirana za filipinski film in kulturo. kaj drugega lahko pričakuješ? še vedno sta filipinca.

►► ta petek se udeležim podelitve nacionalnih literarnih nagrad. sem član žirije za novo fikcijo. prejšnji teden sem šel na podelitev literarnih nagrad svobodnega tiska. svobodni tisk je politična revija. še več pitja. kaj je življenje? poln kozarec vina.

►► še zmeraj se nič ne dogaja.

vazakaciozno vaš,

KHAVN

NAPOVEDNIK

VIENNALE

13. - 25. OKTOBER, DUNAJ



VIENNALE je najpomembnejši in največji avstrijski mednarodni filmski festival (obstaja že vse od leta 1960), ki razvajenim dunajskim cinefilom vsakega oktobra postreže z obsežnim (preko tristo naslovov), pa zato nič manj skrbnim izborom preprosto najboljšega, kar je ponudilo tekoče filmsko leto. Smetana Berlina, Cannes in Benetk, začinjena s številnimi posebnimi dogodki (ciklus glasbenih dokumentarcev legendarnega Petra Whiteheada, posvetilo Elfride Jelinek) in retrospektivami (letošnja poslastica: Jacques Demy in Agnes Varda). Za vse tiste, ki so prerasli LIFFE.

Več informacij na www.viennale.at

DOKMA

2. - 6. NOVEMBER, MARIBOR



Nova edicija mladega festivala dokumentarnega filma v organizaciji Pekarne magdalenske mreže bo, kot že dvakrat poprej, preletela najnovejši smeri razvoja dokumentarnega filma, te vedno bolj priljubljene in obenem še vedno preslabo reflektirane zvrsti filmskega ustvarjanja. Več informacij na www.dokma.net.

KVA DOGAJA,
ROKERJI

Potem ko je ameriški neodvisni režiser Larry Clark obdelal teme najstniške spolne promiskuitetnosti, drogiranja, nasilja in spolnih zlorab v filmih *Mularija* (Kids, 1995), *Bully* (2001) in *Ken Park* (2002), je na svojem seznamu mladostniških patologij očitno odkljudal vse sence (ameriške) adolescence. Njegov zadnji film *Kva dogaja, rokerji* (Wassup rockers, 2005) ohranja večino značilnosti starejših del in v središče zanimanja spet postavlja najstnike, a jih slika na svetlejši, nežnejši način kot kdajkoli prej. Tokrat z ulice potegne skupino sedmih dolgolasih losangeških latino pankerjev s prvimi pubertetniškimi puhom pod nosom, stlačenih v pretesne kavbojke in z obvezno desko pod nogami. Clarkova mularija še vedno neumorno skejta in veliko seksa, a zdaj smelo slalomira med pastmi sovražnega okolja – tako domačega geta, ki ga obvladuje pretežno črnska populacija s pripadajočo hip hop subkulturo, kot rasističnega bogataškega Beverly Hillsa. Presenetljivo fantje tokrat niso okuženi ne z drogami, ne z nasiljem, ne z aidsom – so le brezdelni, a življenja polni najstniki, ki iščejo zabavo tam, kjer je ne bi smeli.

V precej ohlapno in slogovno nestanovitno pripovedno strukturo vstopimo skozi za Clarkove filme značilen uvodni monolog vodje skupine, 14-letnega Jonathana Velasqueza, ki nam pripoveduje o sebi in svojih prijateljih. *Split screen* že na začetku usmeri pomen na dve strani. Medtem ko se en okvir posveča Jonathanovemu telesu in erotizira njegovo percepcijo, drugi, bolj distanciran posnetek, vzpostavi kvazidokumentarni, realistični slog, v okviru katerega Clark veristično izriše portret skupine in njenih interakcij z okolico. Z zapletom, ki ga izzovejo fantje, ko se odpravijo skejtat na prepovedan teren luksuznega Beverly Hillsa in tam stegnejo prste po pohotnih domačinkah, pa se film nepričakovano obrne v popolnoma drugo smer – v turbulentno fantazijsko mešanico akcije, drame in (črne) komedije. Ker se pustijo zapeljati spletkarskim sirenam, jih lokalni mladci poženejo v beg, ki privzame obliko odisejskega popotovanja prek

vtov razkošnih vil in bojevanja z grotesknimi pošastmi v podobi frustriranih, izumetničenih, pedofilskih, zahrbtnih belskih bogatunov.

Prav tu pa nastane problem. Če bi nas Clark le želel prepričati, da gledamo resnični svet in da se njegove filmske podobe organsko porajajo iz življenja fantov, ki obstaja tudi onstran filmskega platna, bi mu mirno lahko čestitali za dobro opravljeno delo. Ko pa se nameni na komičen način servirati resen družbeni komentar, ga v želji po destereotipizaciji lastnih varovancev zanese predaleč – v pretirano stereotipizacijo in demonizacijo ameriškega jet-seta, pa tudi gangsterskih črncev v širokih hlačah in s srbečimi prsti na sprožilcih pištol. Vsi fiktivni liki v filmu so potencirani do te mere, da postanejo karikature in rušijo realizem, ki ga je Clark tako skrbno zgradil v prvem delu filma.

Clarkova edina obsesija očitno ostaja kukanje v zasebnost ameriških najstnikov. Njegova kamera je še vedno zelo voajerska, pogled ji nenehno uhaja na mlada telesa, se zadržuje na ustnicah, očeh, golih prsih, in čeprav tokrat obide eksplicitne prizore spolnosti, njegovo motrenje najstniškega telesa vseeno vzbuja nelagodje. Toda po drugi strani daje njegovemu delu največjo vrednost prav iskren interes za vsakdanjik marginaliziranih mladoletnih likov ter učinkovit prikaz obdobja svobodnega prehajanja med svetovoma otroškosti in odraslosti, uporništva in življenja v nekakšnem brezskrbnem, večnem zdaj. Če bi film do konca vztrajal pri naturalističnem slogu, bi mu morda uspelo tudi bolj prepričljivo prikazati trk dveh Amerik, ki se sicer redko srečata in ena o drugi ne vesta praktično ničesar. Prizor, v katerem eden od fantov in belo dekle bogatih staršev pred skokom v posteljo drug drugemu spontano razkrivata vsak svoj svet, je ponujal odličn nastavek za takšno nadaljevanje, a ga je Clark žal pustil v nemar in krenil v povsem drugo smer.

ŠPELA BARLIČ

COSTA - GAVRAS,
ESENCA
POLITIČNEGA
TRILERJA
SEDEMDESETIH



Costa-Gavras, vedno provokativni levičar (nadaljnje leta 2000 s filmom *Amen.*), je v turbulentnih časih od leta 1968 do 1973 posnel lepo število drznih političnih trilerjev, v katerih je v navidez suhoparnem, birokratskem režijskem zamahu seciral totalitaristične režime v Evropi in Južni Ameriki. Med klasike danes sodijo predvsem trije, »Z« (1969), *Priznanje* (L'aveu, 1970) in *Obsedeno stanje* (État de siège, 1973) – v vseh je nastopil Yves Montand –, medtem ko četrti film mini retrospektive, *Hanna K.* (1983), že spada v režiserjevo manj izrazito obdobje.

»Z« je postavljen v mediteransko policijsko državo, kjer opozicija v provincialnem mestu napove demonstracije zoper vse številčnejše Natove baze. Predsednik levece (Montand) napove govor pred številčnim občinstvom, nato ga plačani nacionalisti ob odhodu hudo ranijo. Priče sprva trdijo, da je šlo za običajno avtomobilsko nesrečo; ko primer prevzame preiskovalni tožilec (Jean Louis Trintignant), se pričnejo vrstiti dokazi o naklepem atentatu in sodelovanju oblasti. Gavras eksplicitno ne razkrije, katera mediteranska država trpi pod politično diktaturo, čeprav ni nobenega dvoma, da govori o svoji domovini, Grčiji šestdesetih let, času skrajne politične in kulturne cenzure, preganjanja liberalne misli in množičnega oproščanja dokazano krivih predstavnikov vojske, politike in policije. Z grafično demonstracijo »čiščenja« levece in njenih sodelavcev Gavras tudi sklene svoj izvrsten politični triler, klepetav, večplasten, a nikakor didaktičen film, nabit z informacijami, s katerim se elegantno izogne heroiziranju opozicije. »Z« v stari grščini pomeni »živ je«; javna uporaba črke je bila po vzpostavitvi vojaške diktature, vključno z ostalimi zahodnjaškimi vplivi in levičarskimi slogani, prepovedana.

Priznanje se odvija na Češkoslovaškem, kjer Anton Ludvik (Montand), podsekretar na ministrstvu za zunanje zadeve, nekega dne spozna, da ga zasledujejo. Čez par dni ga specialni agentje aretirajo in vtaknejo v skrivni zapor, kjer hočejo od njega izsiliti

priznanje. Ludviku očitajo marsikaj, da je v enajstih letih, ki jih je preživel na Zahodu, kjer se je poročil s Francozinjo Lise (Simone Signoret), navezal stike z ameriškimi vohuni, zavrgel stalinizem, sprejel trockizem in titoizem ter kot infiltrirani agent škodil ideji Stalina in Češkoslovaške ... Najboljši del »birokratsko suhoparne« obsodbe komunističnega izpraševanja ter montiranih procesov, ki jo je Gavras zasnoval na resnični zgodbi češkega komuniste Arthurja Londona, je sklepni del, vnaprej spisano, naučeno in zdeklamirano sonjenje skupini »izdajalcev«. Gavras je trdil, da njegov film ni antikomunističen, temveč antistalinističen. Prizori procesa, ki osvetljujejo manipulacije aparatčikov, tožilca ter obtožencev zagovornikov in med drugim razkrivajo antisemitizem, so v dehumanizaciji naravnost šokantni (pepel usmrčene enajsterice pogrebci denimo raztresejo kar za cesto!), skupaj z dokumentarnimi posnetki praške vstaje in vdora sovjetskih tankov leta 1968 pa prikazujejo še totalno izgubo iluzij navadnega človeka (znameniti napis na praški hiši se glasi: »Lenin, zbudi se, saj so ponoreli!«).

Z *Obsednim stanjem* je Gavras obdelal urugvajski politični problem s konca šestdesetih let. Gradivo za film je nabiral po francoskih časopisih koncem šestdesetih let, in čeprav so dogodki deloma prirejeni, so se v resnici zgodili: v državi, ki jo nadzirata vojska in policija, gverilci ugrabijo brazilskega konzula Camposa in Philipa Santoreja (Montand), ameriškega svetovalca iz Agencije za mednarodni razvoj. Dobro informirani in organizirani pripadniki Gibanja za narodno osvoboditev od vlade zahtevajo izpustitev vseh političnih zapornikov, sicer bodo Santoreja ubili. Kdo je Santore, se sprašujejo mednarodni novinarji, in zakaj je tako pomemben za Gibanje? Je res zgolj ameriški svetovalec ali agent Cie, ki po Južni Ameriki za mučenje, izpraševanje in nasilje nad levičarskimi uporniki že desetletje rekrutira in vzgaja policijske agente?

SIMON POPEK

NAPOVEDNIK

OKTOBRSKI CIKEL COSTA - GAVRASA NA TVS1

Sobota ob ca. 23.30

07.10.

»Z« (1969, Francija)

14.10.

Priznanje (L'aveu, 1970, Francija)

21.10.

Obsedeno stanje (État de siège, 1973, Francija)

28.10.

Hanna K. (1983, Francija)

ŽIŽEK!

ZDA/Kanada, 2005, r: Astra Taylor
Mali oder Narodnega doma, Maribor,
11.10.2006



Lekcija iz filozofije in hkrati portret intelektualnega posebnega. Žižek obsesivno razkriva nevidne povezave med ideologijo, Lacanovo psihoanalizo, marksizmom in pop kulturo, prav tako pa se ne boji kritične osti obrniti proti samemu sebi. Dokumentarec na edinstven način razkriva njegovo ekscentrično osebnost in delo ter tako pokaže, zakaj si je Žižek pridobil naziv »Elvis kulturne teorije«. Dodatne informacije na www.zofijini.net.

VIVA ZAPATERO!

Italija, 2005, r: Sabina Guzzanti
Kinodvor, 10.10.2006

Dokumentarni film italijanske novinarko pripoveduje o zapletu, ki ga je v času Berlusconijevega kraljevanja imela na italijanski televiziji. Poučna zgodba, tudi za majhno državico v soseski. Ob prisotnosti avtorice.

NA PODELITVI ZNAČK

In sem šel v Portorož na filmski festival, da se podružim s filmarji. Odlična in očitna priložnost, se vam ne zdi? Vozimo malo po levi in malo po desni, vseeno v Avditorij z visokimi pričakovanji vred prispemo v enem kosu. Tam precejšnja žalost. Ravno se pripravlja na otvoritev. Ljudi kar nekaj, a premalo za kaj več kot dobro tretjino sedežev letnega gledališča, pardon, kina. Je mogoče, da bi upad povabljenih gostov povzročila odpoved Đurovega novega filma, napovedanega za otvoritev festivala? Je mogoče, da so vsi neprišleki na vodi začutili izpad gospoda, ki je na odru prebral petnajstminutni otvoritveni monolog o zaslugah nacionalne televizije in filmske politike za izvrstno stanje slovenske kinematografije?

Kaj se je torej zgodilo z našimi filmarji, da so izostali? Ugibajmo. Tisti, ki so prišli v izvidnico, so ostalim hitro sporočili, da bo zastonsko vino vsak hip pošlo. Mhmhmh ... Nočitev na festivalu so plačali le

tistim filmarjem, ki imajo na festivalu filme v tekmovalnem programu. Eeeeeee ... Drugi so ostali doma, ker so na snemanju reklame, morda celo kakšnega filma, sredi produkcije v gledališču oziroma si morajo svoj kruh služiti s kakšno šesto dejavnostjo, ki ne omogoča druženja na drugem koncu države sredi tedna? Bi bilo možno. Nekaterim je morda hudo, ker na velikem platnu namesto svojih gledajo le filme stanovskih kolegov, lastne pa sanjajo. Tretjim se fržmaga minglanje s filmsko-politično srenjo, ker njihovega vodenja sistema ne odobravajo in jim je bilo pred kratkim tako mimogrede za hrbotom povedano, da do konca nekega mandata pač ne bodo prišli do novega filma. Aaaaa. Recimo, da so del ene tistih ekip, ki bi morala na festivalu predstaviti nov film, pa jim ga ni uspelo pravočasno končati, torej sedijo v montaži ali pa jim preprosto ni do srečanja z besnimi policaji, ki prežijo nanje. Ah, špekulacije. Nekaj za šalo, nekaj zares.

Festival teče tudi brez filmarjev, čeprav je otožen, nenazadnje je v prvi vrsti namenjen ravno njim, stroki. Nekaj jih vendarle pride in ob šanku komentirajo nove filme in stare težave, ki težijo slovenski film. Družijo se in se proti jutru vse bolj smejujejo, kaj jim pa drugega preostane. Si predstavljam, da mora biti precej grozno (navsezadnje pa res že tragikomično), ko te na oder pokličejo z napačnim imenom in se z vprašanjem, naslovljenim nate, obrnejo h kateremu izmed kolegov, ker se tisti, ki stoji na odru in predstavlja filme in ekipe, na svoje delo ni niti najmanj pripravil. Še igralcem mladinskega filma je bilo ob takšnem amaterizmu in slabem okusu tako nerodno, da so gledali v tla. Čestitam, gospod z mikrofonom, za nespoštljivost in neprofesionalnost!

In potem vrhunec vsega, protokolarna podelitev nagrad, iz katere se vsi prisotni in prisebni, celo nagrajeni, privlečemo poklapani in potrti. Na eni izmed televizij so prav precizno povzeli, da je v najboljši primeri spominjala na podelitev bralnih značk. Imenitno! Hvala piranski županji za odlično pogostitev, s katero smo si popravili okus.

In, nenazadnje, hvala režiserki Dafne Jemeršič in njenemu resda še ne povsem dokončanemu filmu *Reality*, ki si je slovenski filmski sceni drznil nastavitviti zrcalo: brez vsake logike, ničesar ne razumeš, glava ne more verjeti, da se karkoli od tega, kar gledaš, dejansko dogaja; si rečeš, da je to absurd ali v najboljšem primeru predvija domišljija neke glave, pa vendar si tam, vse vidiš in vse je – (za)res. *Reality* slovenskega filma, pač.

Če so nesrečni slovenski filmarji, je nesrečen in razžaljen slovenski filmski festival. Z naslednjim letom naj bi se osamosvojil in »profesionaliziral«, upajmo, da je naposled našel svojo časovno in prostorsko koordinato, naj najde še tiste, ki jim je namenjen in z njimi – v imenu slovenskega filma! – lepo ravna. Morda bodo potem prišli.

PROF. NAPLETE



Ilustracija: Mojca Dolinar



GET DOWN!

PSIHOGEOGRAFSKO SIDRO ČRNE DALIJE (THE BLACK DAHLIA), KI JO JE BRIAN DE PALMA, NAJVEČJI EKSPRESIONIST IN NAJVEČJI FANTAZIST MED AMERIŠKIMI REŽISERJI, POSNEL PO ROMANU JAMESA ELLROYA (1987), JE UMOR ČRNE DALIJE, ELIZABETH SHORT, NESOJENE H'WOODSKE »IGRALKE«.



MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Njeno truplo so našli 15. januarja 1947, jasno, v Hollywoodu – ob aveniji South Norton. Bila je povsem iznakažena, v dveh kosih – morilec, ki ga niso nikoli odkrili, jo je presekal in potem pustil ob cesti, kot neke sorte inštalacijo, kot *snuff* verzijo *body-arta*. Kri ji je očistil, kot da bi jo hotel balzamirati. Rekli so ji *Črna dalija*. Iz dveh razlogov: prvič, ker je imela črne lase, in drugič, ker je bila vedno oblečena v črno. Vedno je izgledala tako, kot da gre na svoj pogreb. Tipično: prišla je z vzhodne obale, iz vukojebine po imenu Medford (Massachusetts). Še bolj tipično: nikoli se ni prebila. Ameriške vukojebine so bile tedaj polne punc, ki so odhajale v Hollywood. In seveda, Hollywood je bil tedaj poln punc, ki so prihajale iz vukojebin, a se niso nikoli prebile. Ko so se ujele v labirint producentskih kavčev, bordelov in porničev, so se tolažile, da je vsak začetek filmske kariere težak, toda to je bilo običajno vse, kar so imele od filmske kariere. In nihče jim ni mogel reči, da se niso trudile, še več – nihče jim ni mogel očitati, da niso naredile vsega, da bi se prebile v pravi, veliki Hollywood. Tudi Elizabeth Short je naredila vse. Vsaj tako je mislila, ko se je prelevila v kraljico h'woodskega *casting coucha*. Problem je bil le v tem, da ji to vrat ni odprlo – dobila ni namreč niti ene same vloge. *Zero*. Kar je čudno. A po drugi strani, ko je bila umorjena, je bila stara šele 22 let.

Natanko deset let prej, leta 1937, je umrla Jean Harlow, »Platinum Blonde«, pojem divje, razvratne, dekadentne, orgiastične h'woodske dobe, ki jo je leta 1934

ustavila in »ubila« dosledna vpeljava produkcijskega kodeksa (= cenzura). Prišla je iz vukojebine (Kansas City), se iz statistike prelevila v zvezdo, v platinasto, satenasto seks bombo brez predsodkov, žmohtno, dinamično Mono Lizo brez nedrčka, impulzivno vampico, bujno, sarkastično, nikoli nedolžno nimfeto, ki pozna vse prave odgovore in vsa prava vprašanja, žilavo sireno, ki moške razume onstran tega, kar govorijo in hočejo, promiskuitetno, brezvestno, mrhasto fatalko, navsezadnje, do seksa je imela tak odnos kot moški – do večera je bilo vedno predaleč. *Peklenški angeli* (Hell's Angels, 1930, Howard Hughes), *Državni sovražnik* (Public Enemy, 1931, William Wellman), *Rdečelaska* (Red Headed-Woman, 1932, Jack Conway) in *Seks bomba* (Bombshell, 1933, Victor Fleming) so bili filmi, v katerih je kršila vse božje zapovedi. In ko je v *Rdečem prahu* (Red Dust, 1932, Victor Fleming) Clarka Gablea pod tušem poprosila, naj ji zdrgne hrbet, se ji niso več mogli upreti niti menihi. Ker je kazalo, da je od vseh, so pirati iz tega filma naredili tudi porno verzijo: dodali so nekaj erotičnih prizorov z njeno dvojnico in film potem – pod istim naslovom – vrteli po svetovnih beznicah in lukah, kjer ni nihče opazil razlike. Jean Harlow, simbol osvobojenega Hollywooda (1930-1934), se je poročila trikrat, toda dva njena moža sta takoj po poroki naredila samomor. Prinašala je smrt. Ko je umrla, pogrebcev ni bilo prav dosti, toda med njimi je bil Bugsy Siegel, sloviti gangster, ki je hotel postati h'woodski zvezdnik – in ki so ga potem



ubili istega leta kot Elizabeth Short. V Hollywoodu, se razume.

In v tem je dodatna simbolika: Siegel je bil nor na Jean Harlow in na Virginio Hill, svojo dolgoletno muzo, neke sorte kopijo Elizabeth Short – prišla je iz vukojebine (Lipscomb, Alabama) in tavela po h'woodskem *casting couchu* (prostitutka, hostesa, natakara, metresa gangsterjev), toda dobila ni niti ene same vloge. Ali bolje rečeno: Virginia Hill je zamudila vloge Jean Harlow. Tako kot Elizabeth Short. Toda Jean Harlow ni le umrla, ampak razpadla – sečevod ji je preprosto zgnil. Kot pravi David Thomson v knjigi *Cela enačba* (The Whole Equation – A History of Hollywood, 2004): »Ni mogla več urinirati. Odpadki so se nabirali v njenem telesu. Obiskovalci so to lahko zaznali v njenem zadahu in na njeni koži. Razvil se je nefritis. Slovita lepota je gnila. Telo in lobanja sta ji zaradi vse tiste zadržane tekočine zatekla. Njena smrt je bila shrlljiva, grizljivo nasprotje njene bleščeče podobe.« Stara je bila šele 26 let. Zamenjala jo je Shirley Temple. Stara je bila 6 let. Ženske so še tu in tam prekrizale noge, toda le toliko, da je bilo zanimivo. In nič več. Hollywood se je spremenil. Doživel je čistko. Jean Harlow leta 1937 v filmih ni več mogla početi tega, kar je počela leta 1933, še več – nihče več ni mogel v filmih početi tega, kar je leta 1933 počela Jean Harlow. In deset let kasneje so šle stvari le še na slabše. Če bi leta 1947 posneli biografijo Jean Harlow, bi jo lahko igrala Elizabeth Short (ali pa Virginia Hill), toda leta 1947 to ni

prišlo v poštev: tega, kar je počela Jean Harlow v filmih niso več mogli početi, ali natančneje – to, kar je počela Jean Harlow, so zdaj lahko počeli le zunaj filmov, pod filmi, v podfilmskem trebuhu Hollywooda. Leta 1947 je bil Hollywood še bolj sterilen kot leta 1937. Plus: leta 1947, kmalu po januarski smrti Elizabeth Short, je Hollywood, že itak očiščen, doživel novo čistko – kongresna Komisija za protiameriške dejavnosti (HUAC) je začela v Hollywoodu tavhati komuniste, nekdanje komuniste, komunistične simpatizerje in druge subverzivne elemente, praktični rezultat tega pa je bilo sojenje »Hollywoodski deseterici«. Ergo: nova čistka, nova sterilizacija. In posledično: nova infantilizacija.

In *Črna dalija* je popolna, tako rekoč klasicistično modernistična alegorija tega Hollywooda, v katerem Jean Harlow ni bila več mogoča. Specifično: *Črna dalija* se dogaja pod filmi, v podfilmskem trebuhu Hollywooda – tam, kjer je Jean Harlow še mogoča. Tam, kjer se punce, ki prihajajo iz vukojebin, še vedno trudijo, da bi izgledale kot Jean Harlow. Ker pa vlog, ki jih je igrala Jean Harlow, v filmih ni več, lahko te vloge odigrajo le še zunaj filma. V bordelih, mračnih barih in lezbičnih klubih, v porničih. *Črna dalija* se zato ne dogaja v Hollywoodu, v studijskem miljeju, med zvezdami in producenti, ampak na periferiji Hollywooda, med ljudmi, ki mejijo na Hollywood, med ljudmi, ki jih Hollywood oblikuje, določa, formatira, med ljudmi, ki jih Hollywood oblikuje, določa, formatira, med ljudmi, ki jih zdenje na tej meji žre, muči, trga in ubija, med ljudmi, ki vedo, da je druga stran slave anonimnost – okej, smrt. Ali si v filmu ali pa te ni! In res, vsi so po malem mrtvi, vsi po malem prinašajo smrt – vsi so agresivni, nestrpni, moteni, skorumpirani, degenerirani, bolni. Nemirni: film se začne z uličnim nasiljem, z nemiri, z malo etnično vojno (belci vs. Hispanci). Vsi so mutacije Jean Harlow, zvezde, katere »bleščeča podoba« je bila le krinka za smrt, ki je bila v njej – za njeno gnitje in razpadanje, za njeno notranjo iznakaženost.

Film intonira boksarski dvoboj: udarita se »Mr. Ice« in »Mr. Fire«, Dwight »Bucky« Bleichert (Josh Hartnett) in Leland »Lee« Blanchard (Aaron Eckhart), losangeleška policajca, sicer prijatelja, ki sta se skušala najprej prebiti kot boksarja, a nista uspela, tako da sta se potem pridružila policiji. In ta boksarski dvoboj je multipraktik, saj nam De Palma z njim sporoča več reči. Reči hoče namreč:

* Prvič: to je avtorski film, del mojega opusa – aluzija na *Kačje oči* (Snake Eyes, 1998), njegov »boksarski film«, je pač nezagrešljiva. V *Kačjih očeh* je umor – atentat na politika – videlo na tisoče ljudi (in tudi množica kamer), toda nihče ni videl, kaj se je v resnici zgodilo. V *Črni daliji* umora ne vidi nihče, toda vsi hočejo videti, kaj se je zgodilo, še posebej Bucky, ki ga Črna dalija povsem obsede. In prav Bucky je ta, ki – tako kot publika v *Kačjih očeh* – ne vidi, kaj se je v resnici zgodilo, in to dvakrat, prvič, ko z Leejem, takoj po odkritju trupla *Črne dalije*, iz zasede postrelita gangsterje (»Get down!«), in drugič, ko Leeja ubijejo na stopnicah (»Watch out!«). Kar je obenem že tudi signal, da je *Črna dalija* rezime De Palminega opusa: tu namreč najdete vse njegove mutacije *Vrtoglavice* (Vertigo, 1958) in *Dvorišnega okna* (Rear Window, 1954), od Jona Rubina v *Pozdravih* (Greetings, 1968)

do Jona Rubina v *Živijo, mama!* (Hi, Mom, 1970!), od *Obsedenosti* (Obsession, 1976) do *Striptiza smrti* (Body Double, 1984), od *Oblečene za umor* (Dressed to Kill, 1980) do *Kajnovе vzgoje* (Raising Cain, 1992), od *Sester* (Sister, 1973) do *Strel ni bil izbrisan* (Blow-Out, 1981), od *Carrie* (1976) do *Furije* (The Fury, 1978), od *Nedotakljivih* (The Untouchables, 1987) do *Misije nemogoče* (Mission Impossible, 1996) in od *Bakhanke do Fatalne ženske* (Femme Fatal, 2002), vse njegove prevarane in izigrane voyeurje, vse njegove psihopatske grizlije, ki snemajo svoj mali »film«, svojo malo cinično, perverzno, polimorfno past za pogled, vse njegove groteskne morilce žensk, ki imajo toliko identitet, da se zdi, kot da ženske ubija ženska-v-njih, vse njegove virtuozne antimoraliste, ki se izgublajo v kompleksnosti morale, vse njegove mizantropske fetišiste, ki hočejo svoje življenje spremeniti v film.

* Drugič: to je *film noir*. Boksar je bil tipični *noir*

Črna dalija se zato ne dogaja v Hollywoodu, v studijskem miljeju, med zvezdami in producenti, ampak na periferiji Hollywooda, med ljudmi, ki mejijo na Hollywood, med ljudmi, ki jih Hollywood oblikuje, določa, formatira, med ljudmi, ki jih zdenje na tej meji žre, muči, trga in ubija, med ljudmi, ki vedo, da je druga stran slave anonimnost – okej, smrt. Ali si v filmu ali pa te ni!

lik. Plus: paranoja, ki srka energijo ... cigaretni dim, ki glorificira fatalke ... fatalke, ki pogublajo moške ... in moški, ki obtičijo med dvema dalijama, črnolaso in svetlolaso, in za katere je edini dogodek smrt – smrt je največ, kar se jim zgodi v življenju.

* Tretjič: boksarski ring je Buckyjev in Leejev podfilm – edini film, v katerem bosta igrala. Njun dvoboj se odvrti pred publiko, pred polno dvorano, sam »nastop« pa jima omogoči tudi napredovanje (višji položaj v službi, »slava«). Hja, to je edini oder, na katerega bosta stopila. Ker pa je ring njun »film«, se morata obnašati kot sovražnika, ne pa kot prijatelja, ali natančneje: ko se udarita, se zares udarita. To ni gladiatorstvo, ampak iskanje filmske avtentičnosti, ustvarjanje vtisa realnosti. Če bi se udarila v filmu, bi lahko njuno simulacijo boksa zmotali in zrežirali tako, da bi izgledala »zares«. Ker pa se udarita v živo, tako da na filmske trike in montažne reze ne moreta računati, se morata udariti zares, brez simuliranja, še več – da bi izgledala filmsko, morata pretiravati. In res, Lee Buckyju izbije vse prednje zobe. Da bi izgledala filmsko, morata biti bolj realna od realnosti, še toliko bolj, ker je njun dvoboj v resnici insceniran, zrežiran, »fiktiven« - Buckyju plačajo, da izgubi, da pade. A po drugi strani, njuno boksarsko pretiravanje je le anticipacija pretirane smrti Elizabeth Short – morilec, ki jo je iznakazil in prepolovil, je pretiraval. Ubil jo je večkrat, prevečkrat. Črna dalija ni bila le *killed*, ampak *overkilled*.

* In četrtič: film se dogaja v svetu, v katerem hočejo vsi izgledati kot filmski zvezdniki. Tako kot policaji v filmu *L.A. zaupno* (L.A. Confidential, 1997), ki ga

je Curtis Hanson posnel po tretjem delu Ellroyevega kvarteta o povojnem Los Angelesu. *Črna dalija* je prvi del tega kvarteta, drugi in četrti del pa predstavljata *The Big Nowhere* in *White Jazz*. Kot rečeno, Lee Buckyju izbije zobe, toda ironično – takoj zatem mu dentist vstavi protezo, tako da spet izgleda brezhibno, bleščeče, kot filmski zvezdnik. Nihče ne opazi, da je brez zob – tako kot pri Jean Harlow ni nihče opazil, da razpada. Ni čudno, da hočejo vsi izgledati kot filmski zvezdniki, da torej vsi stremijo k filmu – le film lahko prikrije njihove rane, njihove hibe, njihovo gnitje, njihovo degeneriranost, njihovo razpadanje, njihovo norost, njihove mutacije.

Vsi junaki *Črne dalije* izgledajo kot mutacije Jean Harlow, kot mutacije njene mutacije – Elizabeth Short, Črne dalije (Mia Kirshner). Na eni strani je Kay Lake (Scarlett Johansson), Leejeva žena, nekdanja h'woodska prostitutka (na hrbtu ima še vedno žig z inicialkama svojega zvodnika), ki izgleda brezhibno, bleščeče, fotogenično, kot imitacija filmske zvezde, ki hoče nastopiti v svojem malem »porniču« - Buckyja zapeljuje s tako preciznostjo, kot da le *citira*. Kay Lake je Platinasta dalija. Na drugi strani pa je Madeleine Linscott (Hilary Swank), biseksualna hči lokalnega magnata, ki izgleda kot Črna dalija – kot imitacija Črne dalije. Celo seksala je z njo, da bi videla, kako je seksati s svojo dvojnico. Madeleine, ki zapelje tudi Buckyja, se je Hollywoodu najbolj približala, ko se je približala Črni daliji, in narobe, Črna dalija se je Hollywoodu najbolj približala, ko je igrala v porniču, ki so ga posneli na pravem h'woodskem setu, na setu, ki je ostal od nekega filma, in to pod slovitim napisom Hollywood, toda ironično, ta pornič je bil »produkcija« družine Linscott – Emmet Linscott (John Kavanaugh), patriarh te družine, je zrihtal set, obenem pa je čudaškemu, iznakaženemu družinskemu prijatelju, Georgeu Tildenu (Walter Finley), »kupil« Črno dalijo. In Linscotti so bolni – bolni od stika s filmom, s porničem, posnetim na h'woodskem setu: mati Ramona (Fiona Shaw) je povsem očitno nora, oče Emmet, ki je dal v čast svojega prvega velikega posla ustreliti in nagačiti družinskega psa in ki je dal po svoji ženi imenovati ulico v »rdeči coni«, in hči Madeleine, ki zarotniško ubije Leeja, sta incestuozna, Martha (Rachel Miner), Madeleineina sestra (okej, polsestra), pa si lahko Buckyja in Madeleine predstavljata le v »pasjem položaju«. Vsi – vključno z obema policajema, Leejem in Buckyjem – so obsedeni s Črno dalijo. In dalje, vsi se morajo obnašati kot Jean Harlow, da bi izgledali kot Črna dalija. Vsi morajo v norosti pretiravati, da bi izgledali kot filmski zvezdniki. Toda le Bucky je s Črno dalijo obseden na način, kot je De Palma obseden s formo: ko seksa z Madeleine, seksa s Črno dalijo – s truplom. Ki mu potem ne gre iz glave.

... UNITED WE FALL

V GREENGRASSOVI KOMEMORACIJI DOGODKOV ENAJSTEGA SEPTEMBRA JE VSE NA PRAVEM MESTU: IZREDEN VERIZEM V REKREACIJI DOGODKOV, PROTAGONISTOV IN SITUACIJ, REAL TIME SUSPENZ, KI S TRAJANJEM PRIDOBIVA KRITIČNO MASO, DRAMATIČNE EMOCIJE, KI NIKOLI NE ZAPADEJO V TEATRALIKO ...

NIL BASKAR

Hkrati se film izogne očitnim ideološkim pastem snovi: teroristi so prikazani kot atavistični verski fanatiki, a hkrati niso zgolj razčlovečene karikature. Potniki se junaško uprejo ugrabiteljem, a hkrati ni v njihovem heroizmu nič izjemnega, v jurišu nad ugrabitelje jih vodi goli samoohranitveni refleks in ne domnevno domoljubna zavest. Greengrass je uspel najti subtilno ravnotežje med eksistencialno dramo, arhetipsko tragedijo, previdno politično izjavo in dostojanstveno pieteto.

Iz Greengrassovega opusa – po plodnem, zgodnjem dokumentarističnem opusu je zaslovel s *Krvavo nedeljo* (Bloody Sunday, 2002) ter *Bourneovo premočjo* (The Bourne Supremacy, 2004) – je mogoče razbrati dve potezi, ki v mnogočem uokvirjata tudi podobo *United 93*. Na prvem mestu je skorajda obsesiven verizem, zlasti v (po)ustvarjanju dogodkov in okoliščin, manj psiholoških situacij, na drugem pa specifična socialna optika: tako *United 93* kot tudi *Krvava nedelja* sta filma kolektiva, skupnosti v kriznih, zgodovinskih trenutkih. Greengrassova vera v skupnost, ki se vzpostavlja šele v boju za lasten obstanek, je globoko politična, a hkrati tudi povsem enoznačna: zgolj v trenutkih velike preizkušnje lahko ljudje nesebično presežejo svoj solipsizem (darujejo lastna življenja), da bi preživeli kot socialno, zgodovinsko telo. Ta, očitno krščanska in manj očitno mazohistična politika telesa je hkrati nekaj, kar Greengrassa v mnogočem oddvaja od tradicije britanske povojne socialno-realistične kinematografije, znotraj katere posameznik obstaja tudi ločeno od skupnosti, vanjo vstopa ali se v njej vzpostavlja.

V obeh pogledih Greengrass blesti, še zlasti kot spreten ponarejevalec stvarnosti, mojster veristične

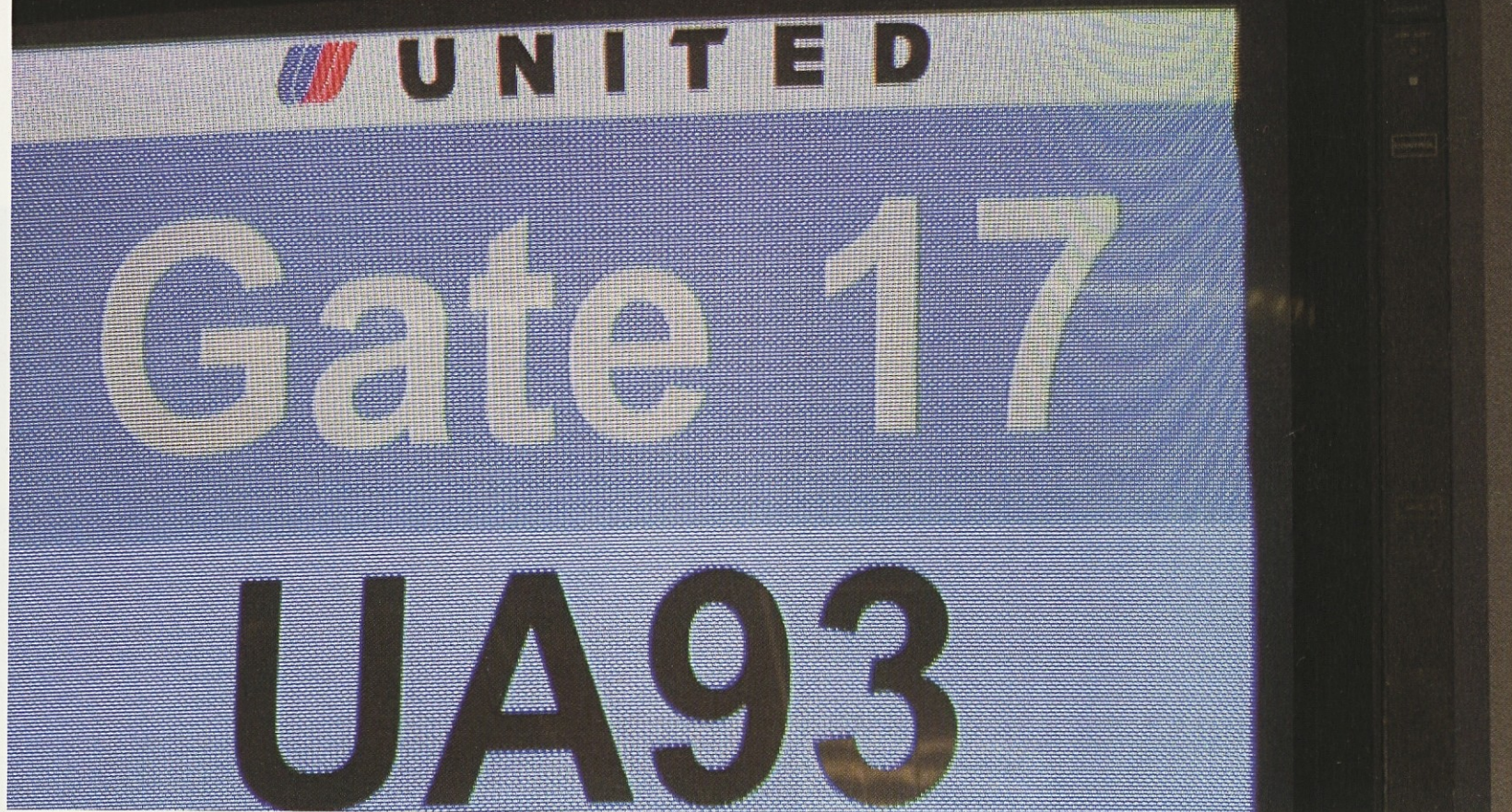
manire, v katero z veliko občutka vpleta niti človeških dram. Kontrolorji poletov in mnogi drugi protagonisti filma, ki dejansko igrajo same sebe, so utelešenje wisemanovskega družbenega človeka na delu, a s to razliko, da pri Greengrassu »fikcija realnosti« ni več rezultat dokumentaristovega beleženja, opazovanja in

Greengrassova vera v skupnost, ki se vzpostavlja šele v boju za lasten obstanek, je globoko politična, a hkrati tudi povsem enoznačna: zgolj v trenutkih velike preizkušnje lahko ljudje nesebično presežejo svoj solipsizem (darujejo lastna življenja), da bi preživeli kot socialno, zgodovinsko telo.

interpretiranja stvarnosti, temveč zgolj dokaz za njen obstoj. Z drugimi besedami, spretno in doživeto zapisana zgodovina je domnevno bolj resnična, zvesta dogodkom – avtentičnost tako postane atribut stilske večine, dokumentarizem pa le del avtorskega arzenala. Potvarjanje tiste samonikle in nepredvidljive dinamike realnega, z namenom, da bi hipotezi dogodka nadel čimbolj avtentično podobo, da bi odločilnega trenutka ne prikazal le v njegovi pravi podobi, temveč ga kot takega tudi podoživel, je samo po sebi dovolj problematično: čemu je potrebno realnost ponarejati, da bi dokazali zgolj njen obstoj? Kot se zdi, resnično

poslanstvo ni spregovoriti o objektivnih okoliščinah dogodka, temveč predvsem sprostiti njegov katarzični potencial. Temu poslanstvu pripada tudi nenapisana predpostavka, da je to katarzično izkustvo nujno del neke širše, univerzalne humanistične izkušnje, da je samoodrešitev skozi trpljenje potnikov nekaj, kar zadeva vse nas, da smo žrtve (lahko) tudi sami. Seveda smo tudi sotorilci v naklepem zločinu, ki se odvija izključno za naše oči.

United 93 je nekakšen novodobni pasijon – »razplet« je v resnici znan že na začetku, kar preostane, je le kopičenje trpljenja, preizkušnje človeškega duha in prikritih občutkov krivde, od postaje do postaje, od prizora do prizora. Repetitivnost in klavstrofobičnost te oblike podoživljenega trpljenja je seveda tudi osnova njeni sublimaciji, preusmeritev smrtnega gona v človeško, univerzalistično, domoljubno, spiritualno itd. verjetje, da se človeška bivanja skozi in onkraj tega absolutnega žrtvovanja lahko nekako očistijo, navdahnejo, osmislijo. Vrednost tega mazohističnega rituala je hkrati eksemplarična in zavezujoča: potniki leta 93 so svoja življenja darovali za vse nas, za našo prihodnost, za »svobodni svet«. Ločnica med diskurzoma pasijonskega trpljenja in zahodnjaške geo-politične hegemonije, retoriko sublimacije in neskončne vojne potemtakem ni več zgolj stvar poetične licence: če »teroristi« zmagajo že s tem, da ne izgubijo, potem ostali »mi« zmagamo le s tem, da izgubljam, umiramo, se žrtvujemo, da bi svet prepričali o lastni nedolžnosti. Taisto figuro nedolžnosti poseeblja tudi neka druga podoba enajstega septembra, ki ves čas preži v ozadju – podoba padajočega moža iz dvojčkov, ki je smrt v plamenih na »vrhu sveta« premagal s skokom v



brezno pod sabo. Ideološka raba te podobe – tudi v smrti nam naše svobode ni moč odvzeti, prej jo odnesemo s seboj – je komplementarna sporočilu Greengrassovega filma, njegovo strnjeno in fiksirano bistvo. Sporočilo, ki nas želi prepričati, da je nedopustna, a hkrati smiselna žrtev globalne »vojne proti terorju«

United 93 je nekakšen novodobni pasijon – »razplet« je v resnici znan že na začetku, kar preostane, je le kopičenje trpljenja, preizkušnje človeškega duha in prikritih občutkov krivde, od postaje do postaje, od prizora do prizora.

izključno prebivalec razvitega Zahoda, ne pa tudi tisti razlašeni in brezpravni drugi, ki naj bo, kot je verjel Pasolini, resnično merilo univerzalnega napredka.

Kljub temu velja prepričanje, da je Greengrass z vztrajanjem pri verizmu in zavračanjem kakršnekoli teatralike (če odštejemo tisto nekaj glasbe, ki očitno služi krepitvi dramatične napetosti) uspel preseči inherentno politični kontekst snovi (navsezadnje so podrobnosti in ozadje dogodkov 9/11 še vedno predmet številnih interpretacij, včevši vse paranoične teorije zarote). Univerzalna humanistična pozicija, ki jo film zastopa, naj bi bila edina mogoča oblika komemoracije in zgodovinskega spomina. A zakaj je prav takšna, domnevno anti-spektakelska upodobitev dogodkov 9/11 edina mogoča in sprejemljiva, ko pa obenem

zahodna kulturna industrija brez kakršnihkoli moralnih zadržkov uporablja globalne tragedije (od Balkana, Ruande, do generične falirane države Bližnjega vzhoda) kot *ready-made* mizansceno za pogosto slabo zamaskirane imperialne fantazije? Privilegirano mesto dogodkov enajstega septembra – ko se je »konec zgodovine« iztekel nazaj v njeno dolgočasno trajanje – je resnična zgodba *United 93* in hkrati tista točka, v kateri ideološke pozicije celotnega spektra brez zadržkov konvergirajo v enoglasju dominantne reprezentacije. Ko sprejmemo domnevno univerzalistični zastavek filma, hkrati sprejmemo tudi zahtevo po nedotakljivosti spomina, zahtevo, ki si je prisvojila imperativ tišine in introspekcije, ki je doslej pripadal izključno Holokavstu.

Seveda lahko kljubovalno trdimo, da so Greengrassovi nameni prav obratni; s tem, ko stvarne okoliščine leta *United 93* dobesedno oživi, razgalja tudi njihov notranji paradoks: dogodku želimo priti do dna, razkriti njegovo absurdno, grozovito in po svoje banalno bistvo, nikakor pa se z njim ne moremo tudi sprijazniti – treba je predvsem še naprej verjeti. Še toliko bolj, ker je iskanje resnice, kot nemara želi povedati Greengrass – vsota faktografij, pričevanj, zapisov, dokazov, tehnologij nadzora itd. – predvsem problem kognitivnega mapiranja, razdrobljenosti podobe prostora-časa, v kateri vsakdo v vsakem trenutku vidi le še izginjajoči del celote, kjer se stvari preprosto izgubijo, da bi se trenutek kasneje pojavile kot eksplozije na nebu, dogodki, ki jih ni več mogoče opisati znotraj obstoječe izkušnje sveta.

Še več, morda Greengrass trdi, da je 9/11 treba posneti prav kot morbiden, na trenutke grotesken film

katastrofe, v katerem je človeštvo obenem svoja lastna pošast in rešitelj, da bi prepoznali, kako je izjemnost dogodka arbitrarna in ideološko skonstruirana. A očitni problem ni zgolj v tem, da Greengrass filma ne opremi z nobenim uporabnim in vzporednim zapisom, večji problem se zdi, da je treba ta skriti podtekst

Privilegirano mesto dogodkov enajstega septembra – ko se je »konec zgodovine« iztekel nazaj v njeno dolgočasno trajanje – je resnična zgodba United 93 in hkrati tista točka, v kateri ideološke pozicije celotnega spektra brez zadržkov konvergirajo v enoglasju dominantne reprezentacije.

sploh iskati, ga iznajti, če ne gre drugače, verjeti, da se pod površino skriva neka subverzivna resnica. Bolj kot karkoli drugega prav ta želja priča o prevladi reprezentacije, ki skeptike interpelira v vloge paranoičnih teoretikov zarote, vernike pa v nestrpne zagovornike nasilja in totalitarnih družbenih odnosov. Interpretativni prostor je potemtakem iluzoren, *Let 93* nima ničesar povedati, le vse pokazati, četudi je to v resnici storila že televizija.

Verjetje, da je sleherni gledalec filma dolžan prevzeti nase breme spomina, je po svoje docela pokroviteljsko. Je boj za obstanek nemara bolj tragičen zato, ker se



odvija visoko nad oblaki, na potniškem letalu, ki je motor in simbol novodobne kapitalistične ekspanzije, kot je bila nekoč to prekoocenska ladja? Je njihova usoda bolj tragična samo zato, ker pripadajo globaliziranemu, mobilnemu srednjemu ali višjemu razredu? Morda zato, ker smo bili tistega dne vsi vsaj enkrat Američani? Je *United 93* Titanic novega tisočletja, anti-romantični mit zahodne post-industrijske družbe, kjer se je izkustvo stvarnega skrčilo na plimovanje predvidljivega in komodificiranega vsakdanjika, v katerega »od zunaj« vdira primarno in groteskno »resnično« nasilje, ki ga je potrebno oklicati za iracionalno, da ne bi postalo neznosno? Absolutno trpljenje seveda s seboj vselej prinaša določen moralni imperativ – če je ta večinoma v službi bolj ali manj opravičljivega normativnega etičnega zavzemanja (ki ga zadnje čase zastopa tendenca družbeno ozaveščenega reportažnega dokumentarizma, denimo Sauperjeva *Darwinova nočna mora* (Darwin's Nightmare, 2004)), je tovrsten imperativ v *United 93* umanjkal, razen če se ga trudimo prepoznavati v povsem irelevantni kritiki sistemskih danosti – češ, odgovorne institucije in posamezniki so zatajili, poveljstvo zračne obrambe mora gledati CNN, da bi razumelo, kaj se sploh dogaja (edini humorni trenutek filma, ki nehoti evocira šalo iz Kubrickovega *Dr. Strangelove* (1964), kjer ruski ambasador v ZDA razkrije, da je njegov

glavni vir zaupnih informacij New York Times), sistem je v osnovi nepripravljen na tovrstne krizne situacije ...

Je torej polet *United 93* sploh mogoče (in potrebno) pokazati drugače, na način, ki bi dogodek umestil v »resnični svet«, a brez da bi se znašli v močvirju tiste kritične anomalije, kjer film odpravimo zato, ker je zamolčal kontekst, kot da je edino merilo politične »ustreznosti« kakšnega filma to, da inkorporira traktate Chomskega ali imitira senzacionalistične strategije Michaela Moora? Morda odgovor ponuja tista tradicija reflektiranega dokumentarizma, kjer sama neizrekljivost zgodovine postane osnovno počelo filmske misli in kjer je približevanje stvarnosti cilj, ne pa zgolj sredstvo filmske govorice. Tako kot v filmu *Afriques: Comment ça va avec la douleur?* (1996) Raymond Depardon neizrekljivost dogodkov genocida in lastne interpretacije ilustrira s panoramskim, 360-stopinjskim posnetkom afriškega horizonta ... Tako kot Errol Morris v filmu *Tanka modra črta* (*The Thin Blue Line*, 1988) dokaže, da je »resnica« nekega dogodka le interpretativna igra in da je montaža že delo individualnega spominjanja ... Tako kot dokumentarist in esejist Peter Watkins skozi svoj celotni opus opominja, da je moč zgodovino v resnici uprizoriti le kot dialektično igro, prisvajanje in hkratio oddaljevanje, ironijo in radikalno kritiko njenih lastnih predpostavk.



ŠPELA BARLIČ

Detektiva iz Miamia (Miami Vice, 1984–1989), nanizanka, ki je v osemdesetih letih več sezon zapored paralizirala občinstvo pred malimi ekrani, je s svojo inovativno estetiko pomenila velik prelom z dotodanjo tradicijo detektivskih nanizank in sprožila pravo modno revolucijo. Zagorelo obličje Dona Johnsona z večnim strniščem med ušesi in raybankami vrh nosa, svetleči pastelni suknjiči, ležerno vrženi prek opriztega T-shirta in v lahkih mokasinkah počivajoče boste nože so postali emblemi moške mode s sredine osemdesetih. Michael Mann, nekoč izvršni producent serije in danes eden tistih ameriških režiserjev, ki delujejo znotraj hollywoodske mašinerije, pa vendarle vedno uspejo svojim filmom vtisniti avtorski pečat, se je zdaj lotil reciklaže starega hita, a ga je postavil povsem na novo in brez nostalgije.

Nič več zavihanih rokavov, roza flamingov, neonske grafike, zvokov sintesajzerja, tekanja po plaži in preganjanja deklet v bikinkah. Mannova filmska verzija je neprimerno ostrijša in temačnejša od televizijske. Pastele je povzela tipično mannovska skorajda monokromatska barvna shema, ki se redko odmakne

VRNITEV ODPISANIH



od prevladujočih črno-modrih tonov, z redkimi pobilski bleščeče sterilne beline. Izhodiščno prizorišče ostaja hedonistično subtropsko okolje Miamija, ki pod svojo razkošno urbano fasado skriva gnile temelje. Toda v sodobnem globalnem svetu je Miami le še eno izmed žarišč organiziranega kriminala, od koder se iz Latinske Amerike pretihotapljeno blago vseh vrst distribuirna na sever, zato se velik del filma odvija na tleh Kube, Urugvaja, Paragvaja, Brazilije in Kolumbije. Kot v seriji tudi tu obvladovanja vseh mogočih prevoznih sredstev večša policaja premagujeta razdalje z luksuznimi športnimi avtomobili, dirkalnimi čolni in zasebnimi letali. Mann je ohranil tudi karizmatični črno-beli dvojec policistov Sonnyja Crocketta (Colin Farrell) in Rica Tubbsa (Jamie Foxx), jima nataknil nogavice in ju opremil z impozantnejšim orožjem ter sodobnejšo vohunsko opremo. Sonny in Rico se pod krinko izvedencev za mednarodni transport droge infiltrirata v globalno mrežo preprodajalcev, da bi ugotovila, na katerem mestu pušča FBI-jev obveščevalni sistem. Ker v svoji delovni vnemi pririneti čisto do jedra organizacije, se odločita, da bosta akcijo razširila in poskušala spodnesti s prestola samega vodjo združbe Archangela de Jesusa Montoyo (Luis Tosar).

Mann bi želel raziskati problem delovanja pod

krinko, ugotoviti, kdo so ljudje, ki se lotevajo takšnega posla, kako poteka proces privzemanja lažne identitete, v kolikšni meri ta vpliva na njihov vsakdanjik in kako se v njihovem življenju vedno bolj briše meja med resničnim in namišljenim. Tisto, kar bi dalo filmu potrebno globino, pa je le nakazano. Za boljši vpogled v tematiko, bi si Mann moral prizadevati za večjo emotivno investicijo gledalca, tako pa nas že v začetni sekvenci vrže *in medias res* – brez najmanjše ekspozicije, ki bi gledalcu omogočila boljšo identifikacijo z liki. S tem je morda poudarjena izmuzljivost identitete policista pod krinko, a hkrati tudi vzeta teža osebnima dramama protagonistov. Paralelni ljubezenski zgodbi sicer mestoma razbijeta testosteronsko ozračje in razkrijeta razpoke v hladnokrvni zunanosti protagonistov, a se vse prevečkrat zdi, da sta v filmu predvsem zato, da nasilju in drogam dodata še potrebno dozo seksa. Sonny in Rico nadaljujeta tradicijo Mannovih samotarskih moških, hladnokrvnih profesionalcev, ki jim zasebne zadeve le zapletajo delo in otežujejo dosego zastavljenega cilja. Kot v *Vročici* (*Heat*, 1995) in *Stranskih učinkih* (*Collateral*, 2004) imamo opravka s polarno dvojico karakterjev, a kaj več od tega, da je eden umirjen in razumen, drugi pa impulziven in avanturističen, nam o njiju ni dano izvedeti.

Poudarek tako ostaja na ustvarjanju tesnobne atmosfere, vizualni perfekciji in dobro preiščenih, včasih nekonvencionalno posnetih akcijskih prizorih. Čeprav smo v stalnem pričakovanju krvave kopeli, je resnične akcije v filmu pravzaprav relativno malo, kadar pa se pojavi, izbruhne z vso silo – brutalno in neizprosno. Dinamična digitalna kamera in v nočnih prizorih pogosto uporabljena groba zrnata tekstura slike, kakršno smo imeli priložnost videti že v *Stranskih učinkih*, močno prispevata k prepričljivosti in blažita skoraj mitske razsežnosti neuničljivih junakov. Vizualna izčiščenost – minimalizem praznih prostorov in nepreglednih širjav, ki ponujajo edino mogoče zavetje samotarskim likom – vzbuja občutek odtujenosti v svetu, kjer je vsako čustvo v istem trenutku, ko vznikne, že pometeno pod preprogo.

Osemdeseta morda res doživljajo revival, a kar se Manna tiče, jih je nepreklicno konec. Njegova nova inkarnacija *Miami Vicea*, v katerem ni več prostora za humor in šminkiranje, ima letnico 2006 vpisano v vsak svoj kader. Pogrevanja postane juhe mu zares ne moremo očitati, a če bi namenil malo več pozornosti karakterizaciji in razvoju svojih likov, bi iz uporabljene snovi verjetno uspel iztisniti še kaj več kot le prvovrstno vajo v slogu.

VSTANITE V SUŽENJSTVO ZAKLETI . . .

JURIJ MEDEN

Moje poletje ljubezni (My Summer of Love, 2004), drugi igrani celovečerec Pawla Pawlikowskega, sicer veterana politično angažiranega dokumentarnega filma (upokojena kinotečna rubrika Dan za dokumentarec je med drugim predvajala njegovi najbolj znani deli *Serbian Epics* [1992] in *Tripping with Zhirinovskiy* [1995]), se zdi kot film, kakršnega je lahko posnel zgolj Poljak (beri: produkt dežele, zaznamovane z vnetljivo zmesjo komunizma in katolicizma) na delu v Veliki Britaniji (beri: deželi z enim najbolj poudarjenih razrednih sistemov v Evropi).

Pod površino navdse atraktivno posnete in dramaturško korektno zaokrožene najstniške oziroma lezbične romance se namreč skriva radikalno političen film, ki eno za drugo zdeklamira in v praksi ilustrira temeljne levičarske, celo marksistične ideje o družbeni ureditvi. Mirno bi lahko celo trdili, da je *Moje poletje ljubezni* eksplicitno političen tekst, ki se romantičnega gonila pripovedi poslužuje le v duhu prepričanja, da sta najboljši sredstvi dokazovanja pač analogija in alegorija, dostopni vsem in vsakemu.

Filmska zgodba potemtakem skoraj ne bi mogla biti preprostejša. Siromašna Mona, ki jo po eni strani »zatira« prazno razmerje z vaškim (poročenim) frajerjem, po drugi strani pa versko blazni starejši brat, nekega dne sreča bogato Tamsin, ki v isti vasi preživlja brezskrbne počitnice na dvorcu svojih aristokratskih staršev. Med najstnicama se kmalu splete čvrsto prijateljstvo, osnovano na bolečih izpovedih. Mona prijateljici razgali vso bedo svoje vaše eksistence in prvič v življenju naleti na razumevajočega poslušalca; Tamsin trpi zavoljo starejše sestre, anoreksičarke, ki se je izstradala do smrti. Prijateljstvo kmalu preraste v ljubezen, ki – tako kot vse ljubezni, večje od življenja – spotoma obračuna z vsemi zunanjimi okoliščinami, ki bi jo utegnile kaliti. Prijateljici najprej kaznujeta vaškega frajerja (šovinist je na začetku filma grobo prizadel Mono), nato se lotita Monine (materialne in

duhovne) revščine (Tamsin financira popravilo njenege pokvarjenega motorja, ji podari sestrine obleke in z njo deli sadove svoje intelektualne vzgoje) in naposled celo prevzgojita Moninega pošastno premaknjenege brata (ta se – soočen z zapeljivo Tamsin – zlomi pod težo mesenega poželenja in tako negira svojo poduhovljeno persono).

In ko se že zazdi, da je srečni vrhunec zgodbe obenem tudi njen zaključek, Tamsin nenadoma odvrže dosedanjo podobo in pokaže zobe: ob koncu poletja se namerava vrniti v šolo, ne pa skupaj z Mono pobegniti v svet (kot sta si prijateljici in ljubimki svečano obljubili), njena sestra sploh ni mrtva, še manj anoreksična, in od Mone zahteva vračilo svojih oblek. Podoba poletne idile, poletja ljubezni, ki jo je Mona ves čas jemala za sveto in absolutno, ni bila za Tamsin že od samega začetka nič več kot poceni iluzija, poletno kratkočasenje. Trenutek Moninega »razsvetljenja« tako predstavlja dvojno prelomnico: na čustveni ravni nam Pawlikowski postreže z natančno ilustracijo tistega neogibnega dogodka v vsakem procesu odrasčanja, ki mladost nepovratno oropa njene nedolžnosti; na racionalni ravni smo priča rojstvu politične zavesti, ki Moni naposled omogoči, da sebe in svojo prijateljico uzre v trdi luči razrednega sistema (kar je bila očitno že od samega začetka optika Tamsin) in se temu primerno odzove.

Mona svojo razredno sovražnico potisne pod vodo in skoraj utopi, vendar si tik pred usodnim zdajci premisli: zakaj bi mazala roke z derivatom gnilega sistema, ki se bo – brez podstat (Mone), na kateri bi se lahko vzpostavljala – slej kot prej razkrojil sam od sebe? Z nasmeškom na obrazu Mona odkoraka proč in se ne ozira, v svetlejši, boljši jutri. Na tovrstno politično branje Pawlikowski namigne že v otvoritvenem prizoru filma, edinem prizoru, ki – kot izvemo za nazaj – lomi siceršnjo linearno narativno strukturo zgodbe: Mona, ki jo je brat zaklenil v sobo, na golo steno na-

S SONČNO SVETLOBO
OBSIJANA LJUBEZENSKA
PRIPOVEDKA PAWLA
PAWLIKOWSKEGA
SE RAZKRIJE
KOT TEMELJITA
VIVISEKCIJA
BRITANSKE DRUŽBE.
INTIMNO KOT
POLITIČNO V MOJEM
POLETJU LJUBEZNI.



riše portret ljubljene Tamsin in ga poljubi. Sporočilo postane jasno v retrospektivi: kakršenkoli pristen odnos (kakršen ljubezen zagotovo je) med delavskim razredom in veliko buržoazijo, med zatiranim in zatiralcem, ne more biti drugega kot laž in fikcija. Še več: fikcija (z omejenim rokom trajanja) ni pravzaprav nič drugega kot resnična narava zatiralca (narisanege in izmišljenega), ki je samega sebe sposoben osmišljati zgolj na znoju (v našem primeru solzah) zatiranega. V tej luči se tudi ostali dogodki filma, poprej interpretirani kot zmagoslavni pohod ljubezni, pokažejo kot tisto, kar dejansko so: sistematična kritika domala vseh najbolj kričečih socialnih anomalij, kot so rigidna vaška morala, podrejena vloga ženske, nestrpnost do drugačnosti, perverznost organizirane religije, zločesta ideologija razrednega sistema.

Kot zanimivost naj omenimo, da se je še do pred kratkim (natančneje: vse dokler *Moje poletje ljubezni* ni dobil nagrade za najboljši britanski film) večina objavljenih kritik ogibala analize očitnega političnega koncepta in konteksta filma. Pozitivne kritike so predvsem hvalile »čudovito, v soncu okopano« fotografijo filma, doživeto igro obeh protagonistk in režiserjevo spretnost pri lovljenju skoraj nadnaravno lepih bežnih trenutkov lepote in nežnosti (vse to seveda drži), medtem ko so negativne kritike povečini grajale odsotnost povsem praktičnih časovnih in prostorskih opredelitev, kar naj bi filmu podelilo (bolj) verjetno ozadje. Tudi to drži, vendar se bolj smotrna zdi ugotovitev, da je Pawlikowski – kot dober smatstvenik – svoj film namenoma očistil vsakršnih praktičnih informacij in se raje odločil za brezčasno okolje in skoraj pravilčne lokacije, da bi tako politično sporočilo odmevalo jasneje in dlje. Pač sledeč Debordovi maksimi, da revolucija ni kazanje življenja ljudem, temveč spravljanje ljudi k življenju.



Round Midnight, Bertrand Tavernier, 1986

OB RETROSPEKTIVI JAZZ IN FILM, KI SE BO OKTOBRA ODVILA V KINOTEKI, EKRAKNOVO GOSTUJOČE PERO PIŠE O SREČEVANJIH IN RAZHAJANJIH DVEH AVANTGARDNIH UMETNOSTI NOVEGA SVETA.

PRISLUŠKOVANJA: JAZZ IN FILM

IČO VIDMAR

Kaj drugega sploh še ostane soničnemu prisluškovalcu, kot da se »podrt« sesede na tla v kotu stano- vanja, ki ga je razdejal, in zapiha v saks. *Prisluškovanje* (*The Conversation*, 1974, F. F. Coppola) je film o mar- sičem, a med drugim oziroma predvsem je sonična mojstrovina filmanja »brisanja sledov« semantične vrednosti prisluškovane konverzacije in razbiranja tona, odtenkov besede, kar je prispevek mojstrskega oblikovanja tona Walterja Murcha. Ta preskok, profes-ionalna hiba/odlika specializiranega poslušanja, de- tektiva (*private ear* je Gene Hackman) spodnese pri kompleksnem primeru prisluškovanja pogovora, ki se je končal z umorom – »napačnega«. Vanj je šel subjek- tivno. Spoznanje, da je flopnil na vsej črti, se še stop- njuje, ko mu telefonirajo: »Vemo, da veš ...«; legendi vohljačev zavrtijo lastni posnetek vadbe bopovskega fraziranja na saksofonu ob predvajanju gramofonske plošče modernih jazzerjev. Če je bilo med filmom Hackmanovo igranje bolj robato tipanje za intonacijo in lovljenjem fraze, se pravi, osvajanje gradiva s posne- manjem »velikih«, konec filma, ko je res že vsega kon- nec, postreže z vse bolj artikulirano, v zvenu sodobno »blue« igro saksofona, ki se spaja z disharmoničnimi klavirskimi kadencami glasbe v »offu« (ob modernem jazzu s plošč je avtorska godba v filmu delo Davida Shara in Duka Ellingtona). Coppolova in Murchova sklepna gesta sicer ponudi romantično individualis- tično dojetanje jazza in inovacije v ekspresivni umet- nosti, namreč, prava muzika se rodi iz največje stis- ke. Radi ji nasedamo in verjamemo, muzikant je pač

vedno osamljeni saksofonski jezdec. Solist je osaml- jeni človek proti svetu, je romantični model za vsa- kega pesnika, umetnika. Navsezadnje je tudi plodna povojna sociologija deviantnih družbenih skupin, na primer Howard Becker v *Outsiders*, opisala ideologijo glasbenikov plesnih skupin (generični naziv za plesne in jazzovske skupine), kjer glasbenik samega sebe vidi kot ustvarjalca, ki ga ne bi smeli nadzorovati od zunaj, sebe vidi kot boljšega, drugačnega od autsajderjev, ki so zanj konvencionalneži – ne razumejo ne njegove glasbe ne načina življenja.

Takšna prezentacija v sebi sicer nosi kanček res- nice, a povsem drugje. Ravno v zasebni vadbi, solu, ki je posnemanje vzornikov in njihovo preseganje, ki ga zmorejo zares le »ljudje posebnega kova«. Ampak slednje se zmeraj zgodi v socialnem kontekstu, v igri z drugimi, na *jam sessions*, v špelunki, jazzovskem klu- bu, v studiu, pred občinstvom, kjer glasbenik stalno pada, ne zdrži pritiska, a poteptan goni svojo godbo (včasih je karseda osebna, drugič zakrito formalna).

Kaj pa je drugega vračajoči se *flash back* motiv činele, ki jo bobnar Jo Jones vrže mlademu Charlesu Parkerju pod noge, kar je – po resničnem dogodku – rahločutno glasbeno peljal Clint Eastwood v filmu o njem, v *Birdu* (1988). (Splošno rabljena pomanjše- valnica Charlie – »pobček Karli« – kaže na inherentno moško postavljajstvo in hierarhijo podrejanj v ideolo- giji jazzovskega sveta, da moraš najprej oddelati – »pay- ing your dues« – za stare mačke, preden si pripuš- čen zraven kot enakopraven tistim, ki so že oddelali.

Včasih je padla tudi kakšna »na gobec«, tako zares je šlo. Ko je leta 1960 z Zahodne obale ZDA naravnost v newyorški klub Five Spot prišel osvajat teren »razvpiti nihče« Ornette Coleman z novo stvarjo, se je razkače-

Tako denimo pred drugo svetovno vojno obstajata zares le dve avantgardni umetnosti, ki so ju priznavali vsi praporščaki novotarij v umetnostih. Obe sta izviralni iz novega sveta: to sta bila film in jazz.

ni bobnar Max Roach odpravil kar k njemu na dom in pod oknom razgrajal, da ga bo razbil.)

Med filmom *in jazz* je šlo za prisluškovanje, tež- ko bi rekli, da za sprijetost in kontinuirano vzajemno prepletanje. Izjeme so zgolj potrjevale pravilo. Raz- merja med njima so bila karseda različna. Jazz, vedno izjemno spektakularna vizualna umetnost, se je filmu pravzaprav izmikal. Pravzaprav filma niti ni potrebo- val. Narobe se je film vedno trudil na različne načine osvojiti jazz, ga inkorporirati, ga uporabljati kot glas- bo v filmu, vsaj kot glasbeno kuliso, ga ambicioznejše uprizarjati kot subjekt filma, celo glasbeno improvizacijsko formo prevajati v filmsko govorico, kar je bil iz- ziv posebne vrste samo pri najbolj posebnih cineastih, potopljenih v jazzovski milje, njegovo govorico, *jive*

talk, vrednostni sistem umetnostnih marginalcev. To ni bilo kar tako. V časih odkritega in institucionaliziranega rasizma je bilo predstavljanje črnskih izvajalcev kočljivo, podvrženo stereotipiji, poniževanju, kar je moč razbrati iz filmov, posnetih v času druge svetovne vojne in takoj po njej. Nekaj drugega je bila evropska recepcija jazza, stalna fascinacija z njim, kjer se je sukalo v obratno smer, v pravo heroizacijo črnskega uporniškega glasbenika, slavospeve boemstvu, jazzovskemu banditizmu.¹

Tu je potrebno nekaj zgodovinske resnosti in strogoosti, ki gre skupaj z ljubeznijo do jazza. Ne bomo prebirali specifičnega žanra in tipa diskurza o jazzu – famoznih jazzologij, jazzovskih zgodovin, raje odprimo duri v socialno zgodovino oziroma sociologijo jazza, kot jo je pod psevdonimom Francis Newton v številnih delih priobčil angleški socialni zgodovinar Eric Hobsbawm.²

Tako denimo pred drugo svetovno vojno obstajata zares le dve avantgardni umetnosti, ki so ju priznavali vsi praporščaki novotarij v umetnostih. Obe sta izviralici iz novega sveta: to sta bila *film* in *jazz*. Vendar je bil jazz zanje bolj simbol modernosti, dobe strojev, glasnik razvoja, preloma s preteklostjo, še en manifest kulturne revolucije: »Pristna strast za tisto vrsto jazza, ki jo zdaj priznavajo za glavni prispevek ZDA h glasbi dvajsetega stoletja, je do druge polovice stoletja ostala redka med uveljavljenimi intelektualci, naj so bili avantgardni ali ne. Tisti, ki so jo gojili – kot jaz sam, potem ko je Duke Ellington leta 1933 obiskal London –, so bili neznatna manjšina.« (Čas skrajnosti: 190)

Zato se mora razprava o jazzu (kot tudi o filmu) začeti kakor vse socialno zgodovinske analize družbe v sodobnem kapitalizmu, s *tehnologijo* in *poslom*, s poslom, ki zapolnjuje prosti čas in zabavo naraščajoče urbane množice nižjih in srednjih družbenih razredov.

Mar ni dovolj zanimivo, kaj se je pravzaprav tako hitro razširilo po svetu. Jazz je bil ena od vrst novih kulturnih in umetniških form, ki so izšle iz plebejskega, v glavnem urbanega miljeja zahodne industrijske družbe; največkrat je izhajal iz posebnih lumpenproletarskih okolij, zabaviščnih četrti mest s svojimi specifičnimi subkulturami, moškimi in ženskimi stereotipi, običaji in predvsem – godbo.

Jazz je bil tako novost kot izvorna umetnost avtonomne subkulture zaradi mašinerije komercialnega razširjanja, ki ga je ujela sredi največjega zamaha, sredi njegove formacije in razvoja. In nikdar ga niso sprejemali kakor vrsto »uporabne« glasbe, skupek zvokov za ples in pivopivske aktivnosti, marveč kot nekaj simbolnega in zato po sebi pomembnega. To je postal izredno pomemben element v evropski in svetovni recepciji jazza. Zato bijejo v oči razlike v odnosu do jazza in načini njegove reprezentacije (ter načini inkorporacije) med ameriškim in evropskim filmom. Vloga evropske recepcije jazza in krepitev njegovega ugleda je marsikdaj povratno vplivala na ameriško. Recepcija popularnih glasbenih oblik, ki so izšle iz jazza ali je jazz na njih vplival, je bila pravzaprav univerzalna. Sprejemanje jazza kot oblike, ki je postala visoka umetnost, je bilo omejeno na manjšino, takšno je ostalo; celo tako, da je poznavanje jazza s časom postalo sprejeti del izobraženske kulture. Jazz je ves čas ostajal manjšinska, diasporična, nomadska umetnost, kar, vzemimo, rock nikdar ni bil. Njegovo praktično

ranje izdaja demokratično, alternativno umetnost, saj v njem skupina sodeluje in tekmuje, a jazz še vedno ostaja skupinsko ustvarjanje.

Kakopak je v oči bijoče dejstvo, da se je prvi »govorni« film imenoval *Pevec jazza*, ki je med drugim povzemal in razgrnil kulturno hierarhijo tedanjega in sedanjega časa med »visoko« in »nizko« glasbeno umetnostjo, pri čemer je jazz dolgo časa veljal za glasbo razuzdanega zanosa, nizkotnosti, kriminala, za brezdelno kulturo omamljanja, včasih celo vsega, kar poosebljajo črni Američani. Da so sledovi vztrajni, pričajo vročekrvne polemike med filmskimi ustvarjalci. Tako je Spike Lee napadel Clint Eastwooda, da je Parkerja prikazoval v temačnem, morečem vzdušju in okolju ter ga degradiral v navadnega džankija. Njegov *Mo' Better Blues* (1990) so spet drugi obtoževali, da jazzovsko življenje in pogosto glasbeniško zasvojenost z drogo idealizira in retušira realne razmere.

Povojni časi v Ameriki so jazzu na nadvse dvoumen način priznavali njegovo vlogo in ga skušali »kultivirati«. Zgled je idealističen prikaz razmerja med visoko »evropsko« simfonično in operno umetnostjo ter jazzom v filmu *New Orleans* (režija Arthur Rubin, 1947), v katerem med drugim z nekaj glasbenimi točkami v miljeju špelunk podzemlja nastopajo Billie Holiday, Louis Armstrong, Woody Herman, Zutty Singleton. Ker gre za upodabljanje formacije neworleanskega jazza v njegovi »zibki«, se njegovo povzdignjenje zgodi na skupnem gala koncertu bele operetne pevke, ki je odraščala ob črnskih varuškah in črnskih godbah, in Louisa Armstronga. Film med drugim povzema znani mit, da so se morali črnski muzikantje skupaj s prostitutkami, zvodniki, žeparji in ostalimi izseliti, ko je župan New Orleansa ukinil njihovo »rdečo četrt« – zibelko jazza Storyville – in so se zato ob spremljavi simfonično aranžirane žalostinke odpravili na industrijski sever. Mit vztraja v spreobrnjeni obliki ob današnji rekonstrukciji »čokoladnega mesta« po razdejanju orkana Katrina, po »ne-naravni nesreči«. Član odbora za obnovo mesta, jazzovski »revivalist«

In vendar se zdi, da jazz filma le ni toliko potreboval, kot je film, predvsem avtorski cineasti, njega. Še najbolj sta oba sprijeta v glasbenih dokumentarjih, kjer je v ospredju filmanje glasbe, osebnosti, kolektivnega muziciranja, ki sproti razodeva neponovljivost in posebnost jazzovske prakse.

in trobentar Wynton Marsalis je kot eno odločilnih točk za kulturno revitalizacijo mesta predlagal ravno ponovno izgradnjo drugačnega, olepšanega, umetniško dostojnega jazzovskega Storyvilla, vendar na območju mesta, kjer so bili razdejani domovi revnih črnskih prebivalcev. Ti so prvič odšli – zgodovina se ponavlja – predvsem zaradi neznosnih ekonomskih razmer izkoriščanja, rasizma in dominacije.

Michel Chion (*Glasba v filmu*, 2000) poudarja, da je jazz v jazzovskem valu glasbe v ameriškem povojnem filmu skoraj vedno simfonični jazz, ki ga igrajo



Dvigalo za morišče, Louis Malle, 1957



Straight, No Chaser, Charlotte Zwerin, 1989



Bird, Clint Eastwood, 1987



John Cassavetes na snemanju filma Sence

belci; z občasnim dodatkom jazzovskih solistov in značilne ritemske sekcije. Ob njegovih zgledih velja izpostaviti izjemno partituro Eddieja Sauterja s solistom, saksofonistom Stanom Getzom za film Arthurja Penna *Mickey One* (1965).

Sodoben jazz postane zvočna mreža, prevajalec in podčrtovalec občutij junakov, preganjanih, osamljenih, psihotičnih v velemestih. Odličnost »nedoločnosti in eruptivnosti eksistence«, ki je izražena z modernim jazzom basista Charlesa Mingusa, predstavlja filmski prvenec Johna Cassavetesa *Sence* (Shadows, 1959). »Jazz«, piše Zdenko Vrdlovec, »je vsaj v tolikšni meri kot gledališče vir cassavetesovskega filma, pri čemer bi imel jazz celo vlogo 'politične' glasbe, prek katere Cassavetes izraža svojo avtorsko 'politiko'. /.../ jazz naj bi bil glasba življenjskega nagona in izraz še nekodirane govornice, 'svobodnjaškega' diskurza, v katerem so intenzivnost diha, izraznost zvoka in razpoložljivost za igro privilegirane stvari v odnosu do formalne koherentnosti.«³ Za Charlesa Mingusa je bil prekratek čas za povsem razdelano kompozicijo, kar je večna tema podrejenosti in naglice ustvarjanja glasbe za film, poseben izziv. Navajal je, da je bilo njegovo sodelovanje pri filmu in pisanje glasbe za *Sence* ključni motiv pri prehodu v kompleksnejšo glasbeno-skladateljsko držo. Zares je dovršil in posnel le en daljši pasus, ki prehaja in odhaja v prostor filmskega dogajanja. Amerika je

v filmu končno začela uporabljati avtorsko jazzovsko godbo v času njegovega ustvarjalnega viška, kar je francoski film, in z njim evropski, že počel; za primer, režiser Louis Malle s povabilom Milesu Davisu za glasbo v filmu *Dvigalo za morišče* (Ascenseur pour l'échafaud) ali John Lewis z Modern Jazz Quartetom v filmu Rogerja Vadima *Nikoli ne veš* (Sait-on jamais...), oba iz leta 1957, deset let pozneje pa poljski jazzovski pianist Krzysztof Komeda z avtorsko glasbo za prve filme Romana Polanskega.

In vendar se zdi, da jazz filma le ni toliko potreboval, kot je film, predvsem avtorski cineasti, njega. Še najbolj sta oba sprijeta v glasbenih dokumentarjih, kjer je v ospredju filmanje glasbe, osebnosti, kolektivnega muziciranja, ki sproti razodeva neponovljivost in posebnost jazzovske prakse. Še tam ves čas uhaja naprezajoči kameri.

Stanje stvari se je nekoliko zasukalo v obratno smer približevanja, ko so si sodobni glasbeniki začeli zamišljati godbo kot imaginarni *soundtrack* za neposnete filme, vzemimo newyorški bend The Lounge Lizards z njihovim prvencem leta 1980, predvsem pa skladatelj John Zorn v nekaterih smereh svojega kompleksnega snovanja.

Je jazz – in iz njega izvedene godbe – dosegel spravo s filmom? Težko, njunim stikom bi raje rekli »začasne ohlapne koalicije«.



Pevci Jazza, Alan Crosland, 1927

[1] Francoski ironični izraz jazzbandisme je skovanka Jeana Cocteauja že iz leta 1919. Paris je bil že »jazzovsko mesto«, preden so ZDA stopile v sofisticirano, mestno »jazz age« v dvajsetih letih.

[2] Trobentar Frankie Newton je bil glasbenik v spremljevalnih skupinah Billie Holiday, eden redkih črnskih jazzovskih glasbenikov, ki je bil komunist. Glej Hobsbawm: *The Jazz Scene* (1961), *Čas skrajnosti* (2000), *Uncommon People* (1998), *Interesting Times* (2002). The Jazz Scene so že leta 1966 prevedli v francoščino kot »Sociologijo jazza«, in to v zbirki, ki jo je uredil maitre annalovske zgodovine »dolgega trajanja« Fernand Braudel.

[3] Zdenko Vrdlovec, John Cassavetes, *Kinotečni zvezki* (1994: 9-10).

FESTIVAL MESTO ŽENSK JE PREDSTAVIL IZBOR FILMOV GERMAINE DULAC, ENE PRVIH EVROPSKIH CINEASTK. ČE STE DOGODEK PREZRLI, JE PRIČUJOČI ZAPIS PRILOŽNOST ZA KRATKO, NAKNADNO SREČANJE S PIONIRSKO REŽISERKO, AKTIVISTKO IN TEORETIČARKO.

TAMI M. WILLIAMS
PREVEDEL UROŠ ZORMAN

Germaine Dulac (rojena Saisset-Schneider v Amiensu leta 1882, umrla v Parizu leta 1942) je imela v razvoju kinematografske umetnosti pionirsko vlogo kot cineastka, teoretičarka in aktivistka. V svoji karieri je posnela približno trideset igranih filmov, podobno število filmskih obzornikov in več dokumentarcev. Od njenih del so nam v spominu ostali predvsem *La Fête espagnole* (1919), *Smehljajoča se gospa Beudet* (*La Souriante Madame Beudet*, 1923) in *La Coquille et le Clergyman* (1927), ki veljajo za prvi impresionistični film, prvi feministični film in prvi nadrealistični film. V svojih spisih, na konferencah in skozi dejavno sodelovanje v gibanju kinoklubov se je goreče zavzemala za širjenje »kinematografske umetnosti« med široko publiko.

Od svojega privilegiranega otroštva do zgodnje izobrazbe s področja fotografije in klasične glasbe je razvila veliko strast za vse, kar je povezano z umetnostjo, predvsem opero in plesom. Od leta 1906 do 1913 je svojo poklicno pot začela pri feministični reviji *La Française*, kjer je pisala predvsem portrete žensk in gledališke kritike. Družila se je s tedanjimi zvezdami filmskega platna in leta 1914 jo je Stasia Napierkowska usmerila h kinu.

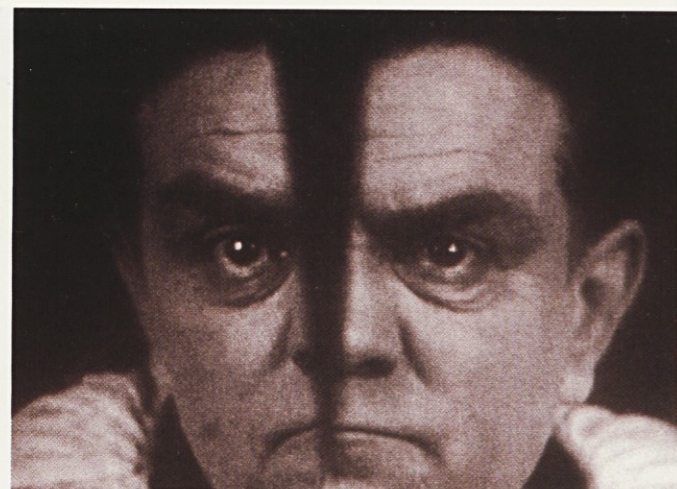
V njenih spisih odkrijemo vpliv umetnostnih tokov tistega časa, tako naturalizma in simbolizma Ibsenovih dram kot simbolizma predrafaelovskega



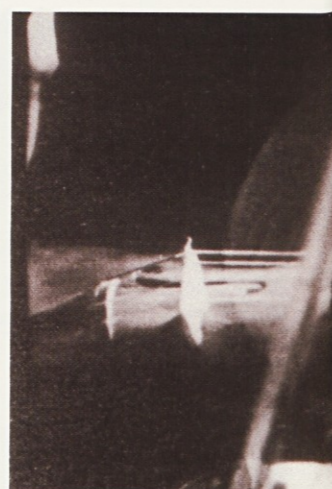
VIZIONARNA FILMARKA
GERMAINE DULAC



La Cigarette, 1918



La Coquille et le Clergyman (1927)



La Folie des Vaillants, 1925



Smehljajoča se gospa Beudet, 1923



Thème et variations, 1929

slikarstva, klasične glasbe (Wagner, Debussy in Chopin), plesa tančic Loïe Fuller in ruskega baleta. V tem obdobju je tudi sprejela nekatere napredne družbene ideje, ki so jo vodile skozi njeno celotno kariero.

Leta 1915, potem ko je sodelovala pri produkciji filma Edmonda Van Daela *La Lumière du Cœur* (1916), je v sodelovanju s pesnico ter romanopisko in svojo prihodnjo scenaristko Irène Hillel-Erlanger ustanovila lastno produkcijsko hišo – najprej se je imenovala Krishna, nato D.E.L.I.A., pozneje DH Films. Dulacova je med letoma 1915 in 1920 režirala devet filmov, od katerih čisto prvi kljub nekaterim gledališkim elementom pričajo o preudarjeni uporabi svetlobe in kompozicije. Z *La Cigarette* (1918) je začela cikel filmov, posnetih zunaj studia, kjer je najpomembnejša »psihologija« likov. Takrat je ustvarila prepričanje, da se kinematografija ne sme zadovoljiti s snemanjem literature ali gledališča, pač pa »mora biti to, kar je.« Leta 1917 je objavila *Mise-en-scène (Le Film)*, prvega v dolgi vrsti člankov, kjer razvija svojo teorijo gibanja, ritma in življenja samega kot kvalitet, ki so lastne kinematografski umetnosti. Istočasno je začela korporativni boj kot članica (1917) in nato blagajničarka (1919) *Société des auteurs de films*.

Leta 1917 je iz zgodovinskega srečanja Germaine Dulac in kinematografskega kritika Louisa Delluca nastal film *La Fête Espagnole* (1919), širše gledano pa se je rodilo prvo avantgardno gibanje francoske kinematografije – impresionizem. Ta film, ki ga je Dulacova z realistično uprizoritvijo v naravnim okolju režirala po Dellucovem »libretu«, z ritmično montažo, kjer je gibanje zelo pomembno, podaja notranje življenje likov. Izvrsten primer je nepozabna sekvenca eratičnega

plesa Eve Francis, ki ga prekinja divji boj dveh moških, ki sta zaljubljena vanjo.

V dvajsetih je Dulacova zajadrala med komercialne filme, potrebne za obstanek francoske kinematografske industrije, in avantgardne filme, za katere je upala, da jih bo združila v »Cinéma tout court« (Preprosto film). Posvetila se je odpiranju kinoklubov. Skupaj z Abelom Ganceom in Ricciottom Canudom je prevzela vodstvo v *Club des amis du septième art* (okrog l. 1921), kjer je razvijala kinematografsko estetiko, »ki stopnjuje globalno percepcijo spektakla«. Kot soustanoviteljica in tajnica *Club français du cinéma* (1922) je branila status avtorja v filmski industriji in ustvarila »alternativno mrežo« za »prvo kinematografsko avantgarde«. Kot soustanoviteljica in tajnica *Ciné-club de France* (1924) in pozneje ustanovna predsednica *Fédération Française des Ciné-clubs* (1929) si je prizadevala, da bi s konferencami in komentiranimi projekcijami senzibilizirali najširšo publiko.¹

Dulacova, ki so jo prav tako zanimala družbena vprašanja, je v svojih filmih obravnavala feministične teme, povezane s svobodo (*La Belle Dame sans merci* – 1920, *La Folie des Vaillants* – 1925, *Antoinette Sabrier* – 1926 in *Princesse Mandane* – 1928), svobodno izbiro med delom in družino (*Mort du Soleil* – 1921), zatičnim vidikom buržoazne mentalitete (*Smehljajoča se gospa Beudet* – 1923) in mitom o družbenem vzponu (*Gossette* – 1923 in *Princesse Mandane* – 1928). Lotila se je tudi tem, kot sta rasna integracija (*Malencontre* – 1920) in družbeno preganjanje (*Diable dans la ville* – 1925). Prav tako je bila prepričana, da lahko avtor svojo umetniško osebnost izraža v vseh žanrih, od družbene satire do psihološke drame.

V *La Belle Dame sans merci* (1920), po »utemeljitvi« Irène Hillel-Erlanger sentimentalni komediji, je Dulacova ustvarila nesorazmerje med scenografijo in liki (igra geometrijskih teles). V tem filmu, še bolj pa v *La Mort du Soleil* (1921), je izpopolnila številne impresionistične tehnične učinke (zabrisane slike, zaporedne prelive, dvojne ekspozicije, optične maske in kontramaske), ki jim je pripisala »sugestivno vrednost, enakovredno glasbenim znakom«, v čemer že lahko zaslutimo njen ideal »vizualne simfonije«.

Leta 1923 je režirala *Smehljajoča se gospa Beudet* po slavni avantgardni drami Denysa Amiela in Andréja Obeya. Ta feministični film, ki skozi »neizrečeno« sugerira »notranje življenje« ženske z ritmično artikulacijo subjektivnih podob in tehničnih učinkov (slow motion, deformacijske leče), pomeni za Dulacovo vrhunec udejanjanja njenih teorij.

V *Gossette* (1923), ljudskem kinoromanu v šestih delih, posnetem v naravnem okolju, je Dulacova uporabila objektivne, izdelane posebej zanjo, in pomnožila tehnične učinke. Če ji je njen velik uspeh omogočil, da je v kinematografsko umetnost vpeljala široko publiko, je ostala nezadovoljna, ker se je preveč oddaljila od svojega kinematografskega ideala. Zato sta sledila dva »bolj umetniška« filma – *Le Diable dans la ville* (1924), po scenariju Jean-Louisa Bouqueta, nato *Ame d'artiste* (1924), po delu *Rêve et Réalité* danskega pesnika Christiana Molbecka, bolj mednarodni film, postavljen v London.

La Folie des vaillants (1925), »kinematografska pesnitev« po noveli Maksima Gorkega, pomeni preobrat v njeni filmografiji. Dulacova, ki je v kinematografiji videla bližnjo sorodnico glasbe, se je svojemu idealu

»vizualne simfonije« približala z redukcijo zgodbe in poenostavitvijo scenografije. Leta 1926 je delala kot kinokritičarka pri *La Fronde* (femistično glasilo Marguerite Durand, s katero je nameravala ustanoviti filmski muzej). Leta 1927 je osnovala revijo *Schémas*, kjer je goreče branila svoje teorije o »čisti kinematografiji«, iz katere je odstranjen »vsak smisel, ki je preveč človeški«, da bi tako »dopustili prostor čutnim vtisom in sanjam.«² Preden se je lotila cikla filmov, ki neposredno ustrezajo temu idealu, je posnela dva narativna filma za »širšo publiko«: *Antoinette Sabrier* (1926), po delu Romaina Coolusa, in *La Princesse Mandane* (1928), »kinografsko sanjarijo«, v kateri je delavec cinefil žrtve kina.

Do pravega preobrata nenarativne kinematografije je prišlo leta 1927. Dulacova je režirala *Vabilo na potovanje* (*L'Invitation au Voyage*, 1927), »prehodni« film, katerega naslov napotuje na Baudelairovo pesem, in *La Coquille et le Clergyman* (1927), onirični film po scenariju nadrealističnega pesnika Antonina Artauda. Ta filma, ki ju je Dulacova razumela kot »ritmično vajo«, sta inovativna v tem, da nimata racionalne zgradbe zgodbe. Med prvo javno projekcijo *La Coquille*, 9. februarja 1928 v Studio des Ursulines, so nadrealisti glasno protestirali proti, po njihovem, »izdaji« Artaudovega scenarija. Sledile so polemike – vodile so jih tako provokatorske težnje nadrealistov kot dejanska nesoglasja med Dulacovo in Artaudom – ki so bile vzrok za diskreditacijo Dulacove in so precej prispevale k temu, da ni bila vključena v filmske zgodovine.³

Leta 1928 je posnela »znanstveni« in »abstraktni« film o pospešenem razvoju fižola *La Germination d'un haricot*. Film predstavlja njeno teorijo o tem, da je gi-

banje, s svojimi linijami in formami, samo bistvo kina. Leta 1929 je režirala tri eseje »čiste kinematografije«: *Disque 957* (1929), »vizualne impresije ... ob poslušanju 5. in 6. preludija ... Chopina«, *Etude cinégraphique sur une arabesque* (1929), po prvi in drugi arabeski Debussyja, in *Thème et variations* (1929), po klasičnih melodijah. Dulacova je bila prepričana, da lahko kino (tako kot glasba z zvokom) čustva ustvari s podobami, tako da svoj izraz zajame iz narave. Leta 1930 je posnela šest »ilustracij plošč« in nameravala posneti četrti esej, podoben *Disque 957*, kar ji ni uspelo.

V tridesetih letih, ki so prinesla novo vladavino zvočnega filma, je Germaine Dulac opustila režijo in se posvetila kinematografskim obzornikom, v katerih je videla pomembno izobraževalno in družbeno sredstvo. Po letu, ki ga je preživela na umetniškem oddelku družbe Gaumont (1929–30), je osnovala in urejala tednik *France-Actualités* (1932–35), enega od petih velikih kinematografskih poročil v državi. Vzporedno je posnela več dokumentarcev, med drugim *Les 24 Heures du Mans* (1930), *La Fée du Logis* (1931) in *Le Cinéma au Service de l'Histoire* (1935). V okviru svojega sodelovanja s *Ciné-Liberté* in socialistično skupino Mai 36 je Dulacova (ki je bila od leta 1925 članica Francoske sekcije delavske internacionale – SFIO) pomagala pri izvedbi projekta, iz katerega je nastal film *La Marseillaise* Jeana Renoirja (1938). Med letoma 1938 in 1941 je izdelala projekte in napisala scenarije za več igranih filmov, ki niso nikoli dosegli platna.

Na čelu številnih kinematografskih organizacij je s svojo neutrudno predanostjo nosila suknjo ambasadorke kina. Ves čas je objavljala in dejavno sodelovala na mnogih mednarodnih kongresih. Na *L'école de*

Photographie et Cinématographie de la Ville de Paris je predavala režijo in estetiko ter prispevala k ustanovitvi *Francoske kinoteke*. Germaine Dulac je leta 1942 prezgodaj umrla in več kot šestdeset let po njeni smrti se komaj začinjamo zavedati obsega njenega vpliva na sedmo umetnost.

[Izvirno objavljeno kot Germaine Dulac, v: François Albera in Jean A. Gili (ur.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt* (Slovar francoske kinematografije dvajsetih let), Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC – Francoska zveza za raziskovanje zgodovine kinematografije), posebna izdaja 1895, Pariz, 2001, str. 160–162.]

[1] Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma – Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées, à Paris de 1920 à 1929*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), Pariz, 1999.

[2] Germaine Dulac, *Du sentiment à la ligne, Schémas*, št. 1 (in edina), februar 1927. Ponatisnjeno v *Ecrits du Cinéma (1919–1937)*, besedila, ki jih zbral in predstavil Prosper Hillairet, Paris Expérimental (classiques de l'avant-garde), Pariz, 1994, str. 89.

[3] Alain in Odette Virmaux, *Artaud/Dulac – La Coquille et le Clergyman: Essai d'élucidation d'une querelle mythique* (dvojezična izdaja, v angleščino prevedla Tami Williams), Paris Expérimental (Sine qua non), Pariz, 1999.

KRIZNO OBDOBJE?

9. FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA JE RAZKRIL KAR NEKAJ MOMENTOV, KI KAŽEJO NA TO, DA SLOVENSKI FILM NE PREŽIVLJA SVOJIH NAJSREČNEJŠIH DNI.

DENIS VALIČ

Eden izmed teh je dejstvo, da se je produkcija celovečernih filmov ustavila pri enem samem delu, kar se ni zgodilo vse od kriznega obdobja v prvi polovici devetdesetih let. Res je sicer, da je bil festival tokrat iz decembrskega prestavljen na zgodnejši septembrski termin, kar bi lahko bil razlog, da dva celovečerca, ki sta bila sicer predvidena v programu festivala, nista bila pravočasno končana. Temu v prid bi lahko govorilo tudi dejstvo, da vsaj eden izmed njiju vse do zadnjega ni bil umaknjen iz tekmovalnega programa. A vseeno, očitno je, da so pri zagotavljanju kontinuitete celovečerne produkcije v slovenski kinematografiji ponovno nastopile težave, kar gotovo ni dober obet za prihodnost. Brez kontinuitete namreč ni in ne more biti kvalitete, ne v tehničnem ne v kreativnem pogledu.

Da v tekmovalnem sporedu celovečercer le ne bi ostali zgolj *Kratki stiki* Janeza Lapajnetja, je bila sprejeta sicer legitimna, a hkrati prav tako malce vprašljiva odločitev, da vanj uvrstijo tudi koprodukcijске filme. Če se je namreč v primeru *Noči* Mihe Knifica (»Slovenski film, ki je nastal v slovenski produkciji s pomočjo Švedske kraljeve akademije,« kakor piše v festivalskih gradivih) to še zdelo smiselno, saj gre za slovenskega avtorja z delom v pretežno slovenski produkciji, pa je bila upravičenost uvrstitve *Karavle* (Karaula) Rajka Grliča in *Izginulih* (Warchild) Christiana Wagnerja, kjer je z »manjšim« finančnim vložkom sodeloval le slovenski producent in resnično skromna igralska oziroma tehnična ekipa, vprašljiva. Nesporno je, da so koprodukcije nujne za preživetje in normalen razvoj slovenskega filma v aktualnih razmerah, ki vladajo v mednarodnem prostoru, a prav zato bi jih bilo potrebno jasneje opredeliti in določiti njihov status. A seveda ne tu in ne zdaj.

Ustavimo se pri *Noči*, s katero je Miha Knific postal prvi slovenski poosamosvojitveni režiser, ki je film posnel v tujini, s tujimi igralci in v tujem jeziku – ter s

finančnim vložkom tujega partnerja –, kar je nedvomno pomemben mejnik za sodobno slovensko filmsko produkcijo. V samem izhodišču, kakor je na novinarski konferenci omenil Knific, sicer ni bilo predvideno, da bo končni produkt projekta celovečerno filmsko delo. Knific, ki se je po študiju na ljubljanski likovni akademiji na Švedsko odpravil na specializacijo iz filma in videa, je namreč projekt zastavil predvsem konceptualno, pri čemer ga je v prvi vrsti zanimal fenomen filma v galerijskem in filmskem kontekstu. Scenarij, ki podaja zgodbo o eni noči, enem dogodku in treh osebah, ki imajo različne spomine na dogodek te noči, je bil tako zasnovan na zanimivi ideji, da bi vse dialoge reciklirali iz zgodovine filma. Knific se je po lastnih navedbah pri izbiri dialogov osredotočil predvsem na klasična dela iz zgodovine filma, ki naj bi bila del kolektivnega spomina. Žal pa zanimivo izhodišče, ki si ga je tako na ravni zgodbe kot pristopa k njenemu oblikovanju in podajanju zastavil Knific, v sami realizaciji ni doživelo najbolj posrečenega utelešenja. Rdeča nit zgodbe se kmalu izgubi v pretirani gostobesednosti likov, zaradi katere je nevtralizirana tudi »igra« s citati (če odmislimo švedščino, ki gotovo ne pripomore k intuitivni prepoznavi citata), podpore pa ji ne nudi niti sama filmska podoba, ki je izrazito dvodimenzionalna, brez potrebne globine.

Povsem drugačne podobe pa nam je s svojim drugim celovečercem, *Kratkimi stiki*, ponudil Janez Lapajne. Lapajne je s tem delom potrdil, da je eden najbolj dovršenih cineastov mlajše generacije, režiser, ki podobi z lahkoto vdahne primerno globino in širino, ki ve, da med podobami obstajajo prehodi, ki ima občutek za fluidnost in ritmičnost pripovedi, ki zna iz igralcev potegniti največ. Igra, ki jo je pod njegovim vodstvom uprizorila Tjaša Železnik, je resnično osupljiva. Lapajne ji je v svojem kompleksnem prepletu treh zgodb (prva govori o človeku, ki namenoma za-



Kratki stiki

krivi prometno nesrečo, druga o očetu, ki zaradi svoje malomarnosti izgubi otroka, tretja o ženski, ki zavrže dojenčka), prek katerih spregovori o medčloveških razmerjih, življenju, smrti in občutku krivde, namenil vloge treh karakterno povsem različnih ženskih likov – in Tjaša Železnik jih je upodobila resnično magistralno. Kljub zrelosti in dovršenosti dela ter odlične igre večine igralcev pa je v *Kratkih stikih* vseeno zaznati nekaj, kar zmoti: z namenom, da bi v gledalcu sprožil ekstremna emotivna stanja, režiser mestoma prične nizati klišejske in težko verjetne zaplete. S takim pristopom filmu umanjka nadvse pomemben element: prepričljivost in iskrenost.

Kako pomemben element je lahko iskrenost – iskrenost cineasta do tistega, kar snema ali kogar snema, in njegova iskrenost do gledalca – pa so pokazala dela v kategoriji srednjemetražnih dokumentarnih filmov. Tu smo naleteli na povsem drugačen položaj kot pri igranih celovečercih, saj je bil s kar šestimi deli v tej kategoriji dosežen celo nekajšen produkcijski presežek. Resda med njimi ni bilo dela, ki bi ponujalo tudi izrazit ustvarjalni presežek, vseeno pa je povečini šlo za zelo zanimive, domiselne in sveže dokumentarce, ki bi svoje občinstvo lahko iskali tudi v okviru mednarodnih festivalov. Čeprav dokumentarni film v preteklosti ni dosegal tako izrazitih uspehov in mednarodne uveljavitve kot igrani, ima v kontekstu slovenske kinematografije svojo bogato tradicijo, svoje avtorje (Božidar Jakac v medvojnem obdobju, Metod in Milka Badjura kot najpomembnejša dokumentarista poveljnega obdobja, ob njiju pa vsaj še Dušan Povh in France Štiglic, nato Mako Sajko in Jože Pogačnik, ki zaznamujeta šestdeseta in sedemdeseta, pa Franček Rudolf, vse do sodobnikov, kot je Filip Robar-Dorin, ki v dokumentarec vpelje celovečerno formo, in Helene Koder, ki zaznamuje devetdeseta) – skratka nesporno kontinuiteto. Ob tej pa se, kot smo lahko videli na le-



Noč



Druga generacija

tošnjem festivalu, rojevajo tudi nova avtorska imena.

Predstavitev letošnje bere dokumentarcev sta odprli sorodni si deli, *Američanke* Hanne A. W. Slak in *Druga generacija* Amirja Muratovića. Obe se namreč osredotočata na problem priseljencev, le da iz drugačnih perspektiv. Hanna Slak, ki je *Američanke* zasnovala na akademski raziskavi Mirjam Milharčič Hladnik, tudi avtorice scenarija, se je odpravila med predstavnike slovenskih izseljencev v Združenih državah, natančneje med ženske predstavnice, in med njimi poskušala ugotoviti, kako dojemajo lastno nacionalno identiteto. V tem pogledu je nadvse zgovorna razlika med slovenskim in angleškim naslovom dokumentarca, *Američanke* oziroma *100% Slovenian*, saj jasno pokaže na razliko med tem, kako se te ženske dojemajo same in kako jih dojemamo mi, v njihovi stari domovini. Hani Slak se je uspelo povsem približati različnim generacijam v Združenih državah živelih Slovenk ter toplo in duhovito prikazati, v čem same vidijo tisti temeljni element, ki opredeljuje njihovo nacionalno pripadnost. Amir Muratović pa prek *Druge generacije* svoj pogled usmeri bliže, v sodobno slovensko družbo in v njej živeče predstavnike druge generacije priseljencev iz nekdanjih jugoslovanskih republik. Muratoviću uspe živo in neposredno pokazati vso raznolikost, ki jo premora ta skupnost, ter opozoriti na probleme, s katerimi se v želji po ohranjanju nacionalne identitete srečujejo njeni člani, pa čeprav se je v svojem delu osredotočil le na pripadnike srbskih in bosanskih priseljencev, medtem ko je albanske in hrvaške izpustil. Čeprav se večini verjetno zdi, da je bilo o obravnavani problematiki že veliko povedanega, pa nam *Druga generacija* prepričljivo pokaže, kako je odnos večine še vedno obremenjen s številnimi stereotipi in stigmatizacijami.

Poleg v redni distribuciji že videlih dokumentarcev *Glasba je časovna umetnost*, LP film *Pankrti*

Dolgcajt Igorja Zupeta in *Poročno potovanje* Dražena Štaderja, ki so že bili podrobneje predstavljeni, ter povprečnega televizijskega dokumentarca *Aufbiks!* Mirana Zupaniča, velja izpostaviti še novo delo Borisa Petkovića *Hudičeva kolonija*. Prek njega se je Petkoviću z izjemno senzibilnostjo za človekovo dostojanstvo uspelo približati prebivalcem zadnje kolonije za bolnike z gobavostjo v Evropi ter počasi, a dosledno odstraniti vse stereotipe naše predstave o tej bolezn. S skromno ekipo se je odpravil v majhno romunsko kolonijo, vas, kjer domujejo še zadnji gobavci, in se pustil povabiti v njihova domovanja, kjer mu je bilo dano odkriti njihov mali svet. Petković je svoje gradivo zmontiral z izjemnim občutkom za dramaturgijo, kar daje njegovemu delu še dodatno kakovost.

Med srednjemetražnimi tekmovalnimi filmi pa se je našlo tudi najbrž največje in najprijetnejše presečenje festivala: *Moje male ljubice* Matjaža Ivanišina. Tri črno-bele, sladko-grenke miniature (inspirirala jih je gledališko besedilo Neila LaButea) povezuje glavni protagonist filma, mladenič, ki se v stanovanju svojih staršev srečuje z bivšimi dekletki. Pred skorajšnjo poroko je v njegovi glavi precejšnja zmeda, v srcu drobci ljubzenskih bolečin, ki bi jim rad našel svoje mesto. Film je nastal kot televizijska etuda, kar s seboj prinaša določene omejitve (delo s tremi kamerami, časovno omejen montažni termin), vendar jih mladi režiser suvereno preseže, odlikuje pa ga še imenitna igralska zasedba študentov AGRFT: Dejana Spasića, Alje Kapun, Tjaše Ferme in Alenke Kraigher. Ob takšnem ustvarjalnem naboj mlade generacije si še močnejše zaželiš, da bi se slovenskemu filmu kmalu pripetile ugodnejše razmere in nasploh prijaznejši časi.



HEJ, ŠTUDENTJE, NA JURIŠ!

FILMI ŠTUDENTOV IN ŠTUDENTK AGRFT SO BILI ENA SVETLEJŠIH STRANI NA LETOŠNJEM 9. FESTIVALU SLOVENSKEGA FILMA, PO BERI ŠE SKROMNEJŠEM KOT OBIČAJNO. KAR PA NE VELJA ZA ŠTUDENTSKE FILME, IGRANE IN DOKUMENTARNE, KI SMO JIH SKUPAJ VIDELI KAR DESET.



Quick View

MATEJA VALENTINČIČ

Z malce drznosti lahko rečem, da se zdi, da Slovencem kot majhnemu narodu z majhnim vložkom v filmsko produkcijo kaj drugega kot kratki film niti ne more zares uspeti. Da je film v slovenskem prostoru bolj pastorek v primerjavi z drugimi umetniškimi zvrstmi, za slovenstvo avtohtonejšimi, substancialnejšimi, kot sta na primer literatura, sploh poezija, in gledališče, je razvidno tudi iz tega, da se večina nadarjenih mladih režiserjev po diplomi kar nekam izgubi, eni na televizijo, drugi k reklamam. Do prvega celovečerca, ki bi mu ga financial Filmski sklad, pride le redko kdo, nazadnje je to uspelo dvema iz generacije, rojene v prvi polovici 70-ih let, Marku Naberšniku s *Petelinjim zajtrkom* in Janji Glogovac z *L kot ljubezen*. Tretja iz generacije, ki se trenutno ukvarja s postprodukcijo svojega prvenca, je Urška Kos s *Planom B*, ki je nastal v okviru igranega programa Televizije Slovenija. Situacija na slovenski filmski sceni ni zavirljiva, saj je zaradi majhnosti prostora produkcija bolj kot ne odvisna od pičlega – glede na evropske standarde – državnega subvencioniranja, pri čemer si vsak producent, ki ne ve, kdaj bo prišel do naslednjega projekta, zase in za funkcioniranje svoje firme odreže znaten kos proračuna filma, za katerega je avtor na Skladu dobil denar, medtem ko med režiserji samimi zaradi hude konkurence cveti predvsem zavist. V takšno okolje, kjer je »človek človeku po slovensko filmar« bo po koncu študija vržena tudi ta najmlajša generacija z začetka 80-ih let, ki se je tokrat zelo samozavestno predstavila v tekmovalnem programu v Portorožu.

In ne samo v Portorožu. Marko Šantić, Puljčan, ki študira v Sloveniji, je s svojim 13-minutnim igranim filmom *Sretan put Nedime* dokazal, da je močote tudi v

kratki formi doseči močan čustven učinek na gledalca, o čemer priča nagrada za najboljši kratki film na sarajevskem filmskem festivalu in nominacija za nagrado Evropske filmske akademije. Skrivnost uspeha Šantićevega filma zagotovo ni le v izbiri »Bosancem na dušo pisane« zgodbe, temveč v čistem režijskem minimalizmu, v pripovedi, ki je reducirana vse nepotrebne psihološke navlake, kajti zgodba o Bosancu, ki bi rad prepeljal umirajočega brata čez slovensko mejo brez vize, že sama po sebi v dramaturškem smislu napotuje na suspenz, v človeškem na tragedijo, v metaforičnem pa na globalno »stanje stvari« v zvezi z zaprtostjo meja in ozkosrčno emigrantsko politiko bogatih držav. Ena najboljših scenarističnih odločitev se kaže v liku mladega obmejnega policista, ki omahuje med zakonom in lastno človečnostjo. Marku Šantiću gre zasluga ne samo za senzibilno režijo posameznih prizorov, ampak tudi za dobro vodenje vseh štirih igralcev, ki govorijo, delujejo in so videti povsem prepričljivi. Šantić se je s to izčiščeno miniaturko, ki gradi iz situacije in ima občutju ter dolžini primeren ritem, ton in barvo, vsaj po mojem skromnem mnenju vpisal med najbolj izrazite režijske talente med svojimi kolegi.

Sploh je pri tej najmlajši generaciji opazna tendenca, ki bi jo lahko poimenovali »nazaj k realnosti«; zdi se, da jim za razliko od tiste prve udarniške »pop« generacije, ki je diplomirala na začetku 90-ih let in je bolj kot ob knjigah rasla ob televiziji in množični kulturi, slovenski jezik ni več travma. Pravzaprav se niti ne spominjajo več, da je slovenski film kdaj bolehal za izumetničenostjo, teatralnostjo v igri in še bolj besedi, ki se je kazala v čaščenju zlektorirane visoke

pogovorne slovenščine, za katero so bile primernejše zgodovinske teme in klasična dela slovenske literature kot pa izvorni scenariji s sodobno tematiko. Mladi režiserji se danes tudi po zaslugi svojih predhodnikov, kot povsod drugod, povsem neobremenjeno lotevajo lastne vsakdanjosti. Matjaž Ivanišin je v filmu *Quick View* v komaj 23-ih minutah povedal kar tri zelo »slovenske« zgodbe na zelo »neslovenski« način. Gre za tri med seboj ločene, zaključene sekvence, ki jih povezuje vzdušje emocionalne intenzivnosti. V prvi zgodbi bolesto ambiciozni oče (odlični Igor Samobor!) psihično trpinči desetletnega sina in ga sili v trening tenisa; v drugi se slovensko okorno zblížata starejša osamljena ženska in njen sosed, saj gre njena zadirčna najstniška hči rajši na zmenek, kot da bi ji delala družbo; v tretji zgodbi pa hči domov na kmete ob kolinah prvič pripelje svojega temnopoltega fanta, sodobnega plesalca, kar pri članih preproste družine izzove različne reakcije ... Prva in tretja zgodba sta prava režijska bisera, v tretji še posebej izstopa molčeči, užaljeni oče, ki ga je izvrstno odigral naturščik, gledališki režiser Dušan Jovanović. Ivanišinov odnos do realnosti v tem kratkem filmu nekoliko spominja na *Dekalog* Kieslovskega, seveda zaenkrat še brez mojstrove globine in etičnega uvida. *Quick View*, kot pravi Ivanišin sam, je pač ena od funkcij, ki omogoča sprotno hitro pregledovanje posnetih fotografij na digitalnem fotoaparatu. Matjažu Ivanišinu je očitno uspelo izbrati tri tako slovensko izpovedne, da v njih slovenskost prerašča v univerzalnost, zato je letos v Portorožu upravičeno prejel nagrado za najboljši študentski film. Enako kot za Šantića velja tudi za Ivanišina. Končno še en slovenski režiser z občutkom za življenjskost!



Pes, ki je umrl ob pravem času



Sretan put Nedime

Razveseljivo pri letošnji izborni študentski beri je tudi to, da sta dva odlična, zanimiva filma podpisali režiserki. Alenka Kraigher je zrežirala kratki igrani film *Pes, ki je umrl ob pravem času*, v katerem je verjetno že antologijski stavek: »Valda da moraš na valeti z enim fukat, drugač se pol ful vleče.« Kraigherjeva je po lastnem scenariju skozi zgodbo (ne)sporazumov dveh štirinajstletnic, lokalne plavalase lepote in njene debelušne prijateljice, subtilno obdelala več tem: zagato prve spolne izkušnje in izgube nedolžnosti, dinamiko psiholoških odnosov med »lepšim« in »gršim« dekletom na križevem potu odrasčanja ter njuno prvo soočenje z družbenimi normami in lastnimi projekcijami ter željami. Tudi Alenka Kraigher je glede na zahtevno, malce mučno intimno temo neverjetno spretno zrežirala obe mladoletni igralki naturščici in se v kratki formi zelo približala »feelingu« celovečernega filma Pawla Pawlikowskega *Moje poletje ljubezni* (My Summer of Love, 2005), ki se že nekaj časa vrti v ljubljanskem Kinodvoru. Komaj dvajsetletna Urša Menart pa se je lotila tiste vrste dokumentarnega filma, ki mu v angleško govorečem svetu rečejo »mockumentary«, lažni oziroma psevdodokumentarec. V filmu *Primer: Vain* raziskuje nenadno, paranormalno smrt Mateja Smolnika, slikarja, pesnika in predvsem glasbenika z umetniškim imenom Vain, za katerega se izkaže, da ga nihče od njegovih znancev, ki govorijo o njegovem značaju in delu, ni prav dobro poznal ... Film je učinkovito zrežiran in zmontiran, duhovit je in zabaven vseh 14 minut, sploh na koncu, ko na vrtu sedi cela družina žal že pokojnega režiserja Boštjana Hladnika, menda Vainovega profesorja na ALU ... Glasbo za dokumentarec sta prispevala Boris Benko in Primož

Hladnik iz ene najboljših slovenskih elektronsko vokalnih zasedb Silence, kar je za tovrsten film vsekakor zmagovita kombinacija. Film *Urše Menart* bi kakšen tujec z lahkoto imel za pravi, resnični dokumentarec, kar je navsezadnje tudi smisel in cilj te filmske zvrsti, v kateri pa najbolj uživaš ravno ob razbiranju indicev, kaj je laž in kaj resnica. Med filmsko iluzijo in resničnostjo pa gotovo dobro loči zaporniški duhovnik, že skoraj slovenska medijska zvezda Robert Friškovec, o katerem je klasičen, narativno nepretenciozen dokumentarec z naslovom *Pop posnel Matevž Luzar*. Film nam bolj kot osebnost tega dolgolasega, razumevaločega mladeniča razkriva njegovo humanitarno pastoralno delo in morda nehote ponuja vpogled v osnovni mehanizem fascinacije zapornikov s krščanstvom, za katerega se zdi, kot da vanj zares iskreno verjamejo le še pravi grešniki.

V tekmovalnem programu študentskih filmov so bili prikazani še trije solidni dokumentarci: *Reka na Poljskem* Slobodana Maksimoviča o (sub)kulturi ustvarjanja in reševanja križank, *Moji materi* Gregorja Božiča z melanholično medgeneracijsko zgodbo iz italijansko slovenske polpretekle zgodovine ter *Barve* Jerneja Kastelca, portret štirih glasbeno nadarjenih sester, ki študirajo v Ljubljani. Med kratkimi tekmovalnimi igranimi filmi je treba za konec omeniti še absurdistično črno komedijo *Angoraangora* Darka Sinka z doinelovskim likom sterilnega glavnega junaka, lju-bitelja zajcev, in *Ko naju več ne bo*, filmsko meditacijo na temo ljubezni Florijana Skubica.

Zgoraj: Angoraangora
Spodaj: Primer: Vain



NA DVORIŠČU PRI STRUPIH

IGOR PRASSEL

Za tiste, ki filma še niste videli, transkribiram rap slavnega trnovskega Klemna Klemna, ki obenem služi kot originalen sinopsis zadnje verzije scenarija (Miha Knific, Nejc Saje) in glasbena spremljava zaključne špice filma:

»Na dvorišču, tam nekje, majhn blokec stoji in zravn njega je igrišče. Aki in Baco, cela banda se igra, in pri tem strašn motjo soseda Lazarja. Lazar lisjak ma svoje sisteme, s svojimi pastmi dela tamalim probleme, po celem vrtu alarm mu stoji in k žoga pade gor, alarm zazvoni. Ampak, tamala banda se ne da, yeah, k majo pogumna Akija in Bacota. In zraven njiju mala Merlin stoji, šibka in krhka, banda si jo ne želi, roza oblekco, zlati lasje, fantje nočjo met v tolpi deklce. Ampak, ni vse tko, kot se zdi, ta tamala deklca več kot cela banda naredi. Izkaže se, da je glih ona tolk pogumna, da lahk s svojim načrtom Lazarja napumpa. In Aki in Baco mata bujno domišljijo, si zamišlata stvari, ki se v bistvu sploh ne zgodijo. Meri, aha, ona vse nardi, zorganizira žur na kirem Lazar se sprosti, po tubi s prsti se sprehaja, medtem ko se v njegovi bajti neki sumliva dogaja. Tud Lazar ni tko slab, kokr se nam zdi, če pogledaš na življenje mal iz druge strani ...«

Žirija devetega FSF-ja je *Dvorišču* (oziroma animatorjem tega filma: Luki Rusu, Nejcu Sajetu, Blažu Čadežu, Damijanu Naredu in Nini Bric) podelila vesno za animacijo z naslednjo razlago: »Animirani film *Dvorišče* vzbuja upanje, da se začenja kakovost te zvrsti, ki je dosegala v minulih obdobjih slovenskega filma visoko raven, ponovno dvigati.« Kaj so hoteli žiranti povedati s tem stavkom?

Morda nehotе tudi to, da zgodovine slovenskega animiranega filma ne poznajo ravno najbolje? Če so pionirji (Saša Dobrila, Mile de Gleria, Črt Škod-

lar, Dušan Hrovatin ...) predvsem v specifični zvrsti »stop-motion« lutkovnega animiranega filma pri nas s svojimi filmi postavili (povprečne) standarde, so sodobni slovenski avtorji in avtorice te standarde že zdavnaj presegle. O tem pričajo tudi že mednarodne nagrade in lanskoletna vesna za najboljši prvenec Špeli Čadež za lutkovni animirani film *Zasukanec*. Tudi Kolja Saksida je s serijo *Koyaa* dvignil raven visoko nad povprečje (trenutno se Saksida ubada z razvojem likov in scenarija za novo lutkovno animirano serijo *Golo brdo*). Najvišjo možno točko kakovosti slovenskega animiranega filma pa so nazadnje s filmom *Dvorišče* dosegli fantje iz ljubljanske produkcijske skupine Strup. Gre za skupino ustvarjalcev mlajše generacije, ki od leta 1998 deluje na področju računalniškega dizajna in animacije, fotografije, video umetnosti, grafičnega oblikovanja in računalniške grafike. V zadnjih letih se njihovi interesi nagibajo tako k produkciji igranih (*Made in China*, Dražen Štader) kot tudi dokumentarnih (*Z vzhoda*, Miha Knific, ter *Prezrto poglavje slovenske kinematografije: Rudi Omota*, Dražen Štader) animiranih filmov. Za lažje razumevanje Strupove multimedijske kreativnosti vam predlagam sprehod po njihovi virtualni hiši (www.strup.net).

Ena glavnih odlik filma *Dvorišče*, poleg detajlno dodelane scenografije Gregorja Nartnika (ali je žirija FSF-ja sploh pomislila, da si lahko animirani film zasluži nagrado za scenografijo?), ki se kaže v ličnih rekvizitih ter do potankosti izdelani arhitekturi (interierji in okolica tipičnega ruralno-urbanega ljubljanskega kvarta, ki izginja v spominu), je izbor glasov, ki so animiranim likom vnesli dokončno življenje. S pomočjo Roberta Vrtovskega so Strupovci prepričali cvet slovenskih gledališčnikov, estradnikov, filmarjev in radijcev

(Radko Polič, Gašper Jarni, Miha Brajnik, Manca Dorrer, Nejc Saje, Neca Falk, Robert Pešut Magnifico, Boštjan Gorenc – Pižama, Boštjan Napotnik ...), da posodijo svoje glasove originalnim likom, ki jih je izdelal Miha Knific. Šele z odlično glasovno interpretacijo je množica likov dobila trdno psihološko ozadje, kar je za manj kot pol ure dolg film še posebej pomembno. In čeprav je v filmu prikazanih veliko slovenskih stereotipov (gasilsko društvo, Avsenikova »Na Golico«, nogomet=Južnjak / košarka=Slovenec, bohemski slikar ...), je zgodba dovolj univerzalna in vsakdanja, da se lahko z njo identificira (mlado) mednarodno občinstvo. Še najbolj šibek element filma je prav animacija, ki je zaradi objektivnih razlogov (majhen proračun, ki ni dovolil dela več animatorjem, tehnično samouštvo in improvizacija pri celostni izdelavi likov, digitalni fotoaparati namesto trik filmske kamere ...) avtorjem ni uspelo pripeljati na višjo raven. Ne glede na to je *Dvorišče* za domače razmere primer hudo uspešne filmske produkcije in samo upamo, da bodo odgovorni ljudje na Filmskem skladu (tam sicer ni nikogar, ki bi vsaj približno razumel specifično produkcijo animiranega filma ...) in na televiziji prepoznali njegov potencial. Kajti le tako se bodo morda avtorji *Dvorišča* lotili novega projekta, ne da bi morali zato pobegniti v tujino.

Za zaključek odgovor režiserja *Dvorišča* Nejca Sajeta na stereotipno novinarsko vprašanje 'Kako se lotiš režije animiranega filma?': »Počasi. Kjer je veliko časa, je tudi dovolj časa za gradnjo zgodbe. Lik in zgodba določajo vnaprej, kaj in kako.«

»Kaj pa Ničemer?«

»Drugič, gremo!«

ZAKAJ NISMO VIDELI TISTEGA, KAR NEKA- TERI CELO LJUBIJO

MARTIN ZABREŽNIK

ČEMU NAJ BI ZAPRAVLJAL ČAS IN PISAL O NEČEM, KAR JE MINILO V TREH DELIH, IN SICER TAKO, DA PRVEGA DELA NI VIDEL NOBEN GLEDALEC, DRUGEGA IN TRETJEGA PA LE PO DOBER DUCAT PRIHAJAJOČIH IN ODHAJAJOČIH? BI LAHKO BIL DOGOVOR ZA TOLE BESEDILO ŠE PRED SAMIM DOGODKOM ZADOSTEN RAZLOG? NIKAKOR NE! A GRE ZA DEL SLOVENSKEGA FILMA, KI VENDARLE ZASLUŽI KAKO BESEDO – GRE ZA SKORAJ PET UR NEPREKINJENIH PODOB RETROSPEKTIVE DRUGAČNEGA KRATKEGA FILMA NA 9. FESTIVALU SLOVENSKEGA FILMA V PORTOROŽU IN PIRANU.

Da, na letošnjem FSF bi lahko (namenoma uporabljaj pogojnik, ker je šlo za zamujeno priložnost!) videli eno najbolj celovitih retrospektiv slovenskega kratkega filma na enem kraju doslej. Široko paleto 27-ih filmov od konca druge svetovne vojne do osamosvojitvene vojne, in to v kinematografskih pogojih! No, po zatrjevanju selektorja Karpa Godine, letošnjega Prešernovega nagrajenca za življenjsko delo pri filmskem ustvarjanju, v njegovem izboru filmčkov »med dvema vojnama« ni šlo za pregled alternativnega, eksperimentalnega ali kakorkoli avantgardnega oziroma art filma, pač pa le za vpogled v nekoliko drugačen slovenski kratki film. Torej film, ki je nastajal v okviru nacionalne/ih filmske/ih institucije/institucij ali pa pri nekaterih redkih nedržavnih producentih, ki so delovali na Slovenskem v času prejšnje države. Filmov, posnetih na 35-milimetrski trak, v nekaterih primerih pa le povečanih s šestnajstice.

Kratki film, pa ne samo slovenski, je pravzaprav sila čuden stvar, ki je živel svoje javno življenje samo od rojstva filma do trenutka, ko ga je pregazil veliki brat – celovečerni film. Odtlej je v nemilosti – delno razumljivi in upravičeni pri producentih, ker jim ne prinaša denarja, in povsem razumljivi pri gledalcih, ker v tistih desetih do dvajsetih minutah njegovega trajanja ne utegnejo niti odpreti vrečke s čipsom. A šalo na stran. Dejstva so še bolj kruta.

Resda pametni producenti investirajo v avtorje kratkih filmov, bodisi da bi preizkusili njihovo zmožnost ufilmanja neke ideje, zgodbe, in jim bodo potem po logiki hvaležnosti ostali pri hiši tudi s celovečercem, ki bo morda le vrgel kak cekin ali pa vsaj »proslavil« tudi producenta, bodisi investirajo v avtorje kot zahvalo, ker jim je slednje že uspelo. Skratka, producenti



Fantastična balada

poskrbijo za kruh in mleko filmarjev med dvema velikima filmoma. In kaj imajo od tega gledalci? Kinematografski nič, ker kratkih filmov v kinih ne predvajajo, televizijski pa ob kratkem filmu začno živčno pritiskati na daljinca. Preostane le še festivalsko občinstvo, ki pa na festivalih, kakršen je FSF, tako ali tako čaka le na vnaprej razvpite celovečerce, projekcije kratkih filmov pa minevajo pred bolj kot ne praznimi avditoriji. In filmska kritika? Zanj velja, da se običajno obnaša tako kot festivalsko občinstvo, če ne celo kot televizijsko. Jasno, s kratkim filmom si pač ne more ustvariti referenčnega kritiškega imena ...

In zakaj je flopnila retrospektiva drugačnega kratkega filma med letošnjim FSF v piranskem Gledališču Tartini? Razloga sta vsaj dva. Prvi je sicer razumljiv, a nesprejemljiv, drugi pa je zgolj slab izgovor. Prvič: retrospektiva je bila v Piranu, ki je zaradi logističnih težav težko dostopen. Transfer od Portoroža do Pirana pač požre preveč dragocenega časa – vsaj uro tja in še uro nazaj tako z javnim transportom kot z lastnim avtom – zaradi česar marsikdo ni želel zamuditi non stop programa v portoroškem Avditoriju. No, pa še promocija same retrospektive je bila nikakršna. In drugič: kdor se ni vdal retrospektivi zaradi trdnega prepričanja »to sem že videl«, je znova dokazal, da živi v samovšečni zmoti, da je ta ali oni filmček pravzaprav videl že leta dva ali tri, da ga je videl na bog ve kakšni projekciji, morda na montirni mizi ali na zguncanem vahaesu, a da to ne more biti film. Kot da ne bi vedel, da film postane film samo v kinematografu! Pa to še zdaleč ni kako Handkejevo *Zmerjanje občinstva* ...

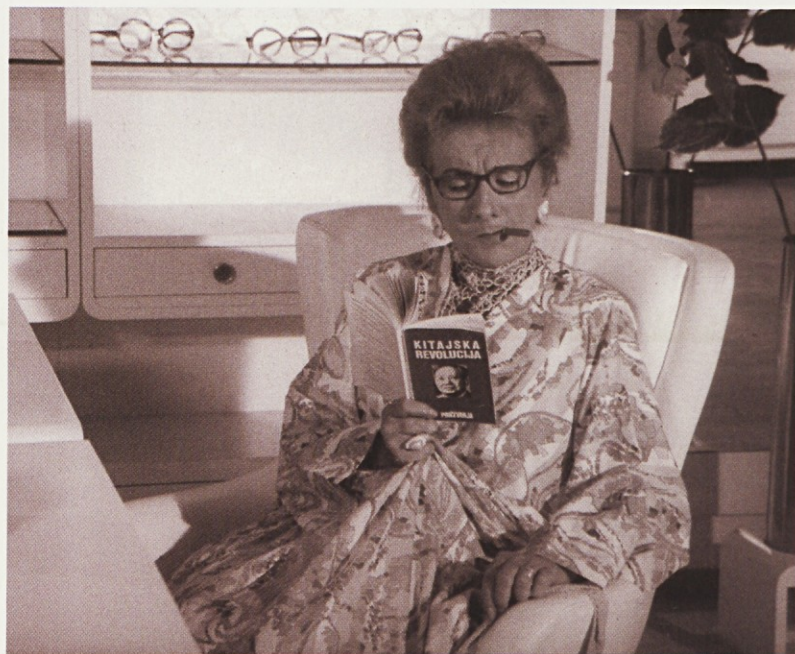
SMERI RAZVOJA

Z vsakim izborom je pač tako – kolikor je selek-





Mrtvaški ples



Modri kanarček

torjev, toliko je možnih selekcij, sploh če je vreča s slovenskim kratkim filmom tako velika. In kako velika je? Ni ga, ki bi to vedel, saj ne obstaja niti celovita filmografija slovenskega kratkega filma. Po nekaterih podatkih naj bi v obdobju od konca druge svetovne vojne do osamosvojitvenega leta 1991 nastalo približno devetsto kratkih filmov, po drugih, ki vključujejo tudi določeno število televizijskih filmov, pa dobrih tisoč tristo ...

Izbor Karpa Godine iz petinštiridesetletnega ustvarjanja je v preseku izpostavil tri temeljne avtorske pristope: subverzijo, absurd/nadrealizem in vizualije/»novo« filmsko podobo. Vprašanje pa je, ali so to tudi temeljni parametri, skupni slovenskemu kratkemu filmu, če seveda odmislimo najrazličnejše dokumentarce, »dolžnostne« in namenske filme.

SUBVERZIJA

Ob poznavanju dejstva, da se je selektor kalil v obdobju jugoslovanskega črnega vala, je skorajda logično, da je bila v njegovi selekciji najmočnejša subverzivna linija, pa čeprav so morda Godino pri izboru vodila tudi druga merila. Marsikatere očitno subverzijo imperija ali subverzijo dominantne miselne nastrojenosti (kar je še mnogo bolj »nevarno«!) so nekoč spravili skozi stranska vrata tudi pod etiketo družbenokritičnega početja.

Prvi povojni subverzivni kader je že v filmu *Volitve v ustavodajno skupščino* (1945), ki bi praviloma moral biti agitka, pa se konča s kadrom, v katerem miličnik na povsem praznem ljubljanskem Tromostovju usmerja promet – prometa pa od nikoder, no, saj še ljudi ni. Prvo subverzijo v našem propagandnem

filmu sta ustvarila Jane Kavčič in Frane Milčinski v filmu *Mož z aktovko* (1953), ki do Dergija in Roze v njunih najbolj odbitih epp serijalnih nista imela pravega naslednika. Razlika pa je seveda v formatu. Slednja sta imela na voljo le trideset do šestdeset sekund, medtem ko so pred dobrimi tridesetimi leti snemali petminutne reklame. Subverzija se je v sledovih prikradla tudi Francetu Kosmaču v filmu *Tovariš telefon* (1958), zlasti skozi spremni komentar, pa tudi skozi like in podobe glavnih akterjev Mile Kačičeve in Jurija Součka. Kakšen film bi le ustvaril Kosmač danes, v času mobilne telefonije, ko pa je že pred pol stoletja uvidel silno razosebljanje in alienacijo, ki jo prinaša ta tehnična novotarija za vsakdanjo rabo.

Čeprav sedemdeseta še veljajo za svinčena leta, pa je takrat našim filmarjem uspelo spraviti skozi vsa rešeta nadzornikov ekscentne primerke subverzije. Še v času svoje vojaščine je Karpo Godina posnel film *O ljubavnim veštinama ili film sa 14441 kvadratom* (1972), v katerem je koreografiral soldate po makedonskih hribih in dolinah v skladu s svojimi likovnimi potrebami. Film je seveda končal v bunkerju, saj je bilo takšno norčevanje iz nečesa tako svetega, kot je vojska, vsega obsojanja vredno. Ni kaj, Slovenska vojska še ni doživela tako jedko poskočnega filma. Mako Sajko je v *Promiskuiteti* (1974) naskočil udomačeno svetohlinstvo in prebil mejo dovoljenega s posnetki porno fotk, a tako, da je film embaliral kot dokumentarec o osamljenosti ... Podobno se je reševal Dušan Povh s prav posebnim biserom – filmom *Selekcija* (1975), saj je v »dokumentarno-igrano-risanem omnibusu« nadvse duhovito in *flagranti* razgalil razmnoževanje birokracije, politretoriko, socialno diferenciacijo, pa

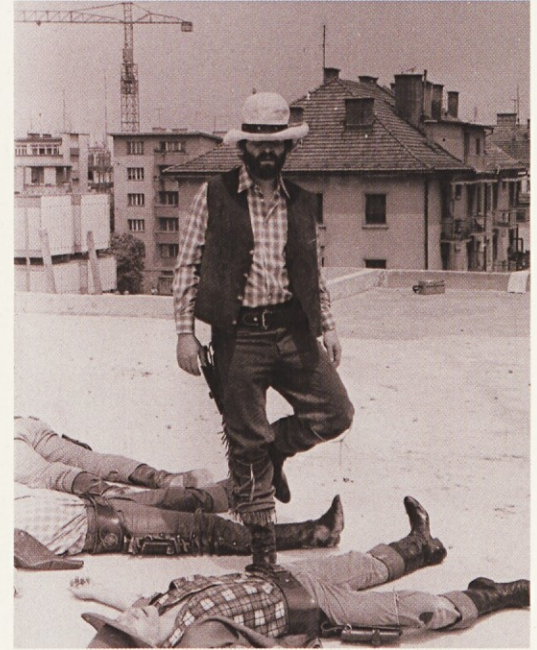
še arhitekturo brez duše. Mako Sajko pa je v *Narodni noši* (1975) vesoljnemu svetu poučno dokazal, da je slovenska narodna noša zgolj konglomerat nemško-avstrijskih alpskih oblačil, ne pa nekaj našega, domačega, in še na zlorabo noše v vseh režimih ni pozabil. Kako pa s čistimi dokumentarnimi posnetki brez ene same besede demonstrirati ritem (socialističnega – pa ne samo socialističnega!) nedela, se še vedno lahko podučimo v pičlih štirih kadrih filma Frančka Rudolfa *Ritem dela* (1979).

ABSURD/NADREALIZEM

Ako hoče subverzija preživeti inu obstati, si mora pogosto podati roko z absurdom, tudi z nadrealizmom, kar so nemalokrat aplicirali že avtorji omenjenih filmov. Jože Pogačnik je v svojem zgodnjem obdobju posnel *Deklico z rdečim glavnikom* (1962), film o pričakovanju in absurdih, ki jih nosijo sanje. Karpo Godina in Naško Križnar sta v *Pikniku v nedeljo* (1968) in v *Belih ljudeh* (1970) razprla dve skrajnosti teatra absurda. Prvi z alokacijo likov na skupnem terenu, drugi z belino vsega, kar je na platnu, in koreografijo tega belega (žal ta film iz izbora v Piranu ni bil predvajan zaradi tehničnih težav). Prav poseben obrat v premisleku med rudimentarno realnim, ki je tako realno, da je že absurdno, ponuja Jože Bevc v *Kraljevem brivcu* (1971). Brivec Avgust Frigidij iz Domžal, ki je še pol ure pred atentatom bril kralja Aleksandra, je vse življenje iskal ukradenega brata in ga odkril v igralcu Bobu Hopu. Tudi France Kosmač je v *Modrem kanarčku* (1972) stopil do meje absurda s filmsko obdelavo daltonizma. Čarovnik (1973) Frančka Rudolfa je čisti nadrealistični absurd, vključno s soldati, ki se



Kraljevi brivec



Čarovnik

z Nemci streljajo po gradbiščih stolpnic, s kavboji na terasi in še z umorom, a s podukom, da naj sanje uporabljajo le vsak sam zase. Boštjan Hladnik je po stripu ohojevcev Marka Pogačnika in Iztoka Geistra v svojem prepoznavnem zamahu (čeprav mu akterjev ni uspelo sleči) posnel *Revolucijo* (1975) o uporu vsakdanjih predmetov, ki podre ustaljeno logiko vsakdana. *Valcer za Tavžentarjeva dva* (1981) je edini film, ki ga je snemalec Valentin Perko podpisal kot režiser in scenarist, a hkrati eden redkih filmov, upravičeno posnet v barvni tehniki, pa še zgodbo celovečerca pove v petih minutah! Instant slo-surrealizem nestabilne harmonije s paradižnikom, petelinom, lubenico – in šibrovko. Nadrealno se izteče tudi *Srečno novo leto* (1982) Rajka Ranfla, ko fantič v prednovoletnem stampeu pokosi vse živo v podhodu Maksimarketa. Iz povsem drugega testa je preskok realnosti v *Mestu* (1987) Tuga Štiglica. Ali ljudi duši mesto, nesnaga v njem, sistem, ali pa se ljudje dušijo sami med seboj? Finale retrospektive pa je film *Koza je preživela* (1991) Saša Podgorška, ko koza obvisi na rampi – ki ga lahko retrospektivno beremo tudi kot subverzivno alegorijo na absurd slovenskega kratkega filma ...

VIZUALIJE

Filmsko upodabljanje absurda in nadrealizma si podaja roko z »novo« podobo, vizualijami. Tudi v tem filmskem aspektu se je naš kratki film dostojno držal. Včasih je sicer apliciral nekatere prijeme z zamudo, a pomembno je, da jih je sploh vzela. France Kosmač je še pred svojim prvim celovečercem posnel *Mrtvaški ples* (1957), v katerem je hrastovelske freske oživil z dramatičizacijo slike in spremnega besedila, medtem

ko je Boštjan Hladnik v svojem drugem kratkem filmu, *Fantastični baladi* (1957), s približno 1200 rezi prestopil v svet izza likov Miheličevih grafik. *Pogled stvari* (1978) Filipa Robarja Dorina je čista vizualna simfonija za ustvarjanje atmosfere, povsem v duhu tistega časa, ki so jo ekstremno razvijali avtorji v neprofesionalni kinematografiji. Iz podobnih logov izhaja tudi *Projekt Kras 88* (1981) Francija Slaka, vendar so tu vstopi skozi filmsko sliko izvedeni s povsem drugačnimi tehničnimi prijemi. Vasko Pregelj je v svojem filmskem opusu ostal prepoznavno samosvoj. In tako je tudi v svojem predzadnjem filmu *Romanca ali anatomija sanj* (1982) s čistimi filmskimi prijemi prehajal mejo oniričnosti.

KAJ NAS ŠE ČAKA

Na letošnjem FSF so nekateri filmarji srednje generacije že kar pogrešali uvid v obstransko, tako rekoč garažno produkcijo, ki nastaja povsem mimo bleščočih medijskih žarometov. In se ob tem spominjali prakse Tednov domačega filma v sedemdesetih in osemdesetih letih, ko so v Celju redno predvajali ne samo filme študentov takratne AGRFTV, pač pa tudi filme amaterjev in v samostojnih blokih celo produkcije Škuca. Skratka – pogrešali so mulce, ki bi hoteli osvojiti svet ...

Predvsem pa se bo moral najti junak, da bo iz obsežnega in razpršenega opusa slovenske kinematografije, ki je tam v drugi polovici šestdesetih, v sedemdesetih in osemdesetih letih nastajala izven nacionalne filmske produkcije na »žepnih« neprofesionalnih formatih po različnih filmskih klubih, izbrskal vse tisto neznano, kar presega meje trenutka in pomeni mejnik/e v

razvoju našega filma. V tem podmorju je nedvomno visoko vihtel zastavo ljubljanski Škuc s svojo filmsko sekcijo, saj so avtorji, delujoči pod to etiketo, s svojimi, tudi radikalno drugačnimi, v nekaterih primerih celo avantgardnimi filmi pobirali najvišje nagrade na nekdanjih festivalih alternativnih filmov, pa ne samo v takratni federalni državi.

A kako do resnega uvida v celotno produkcijo slovenskega kratkega filma minulih desetletij? Morda bi se ji približali z izbiri čim širšega kroga poznavalcev, ljubiteljev, tudi ustvarjalcev. Vsak naj pride na dan s svojim izborom desetih, dvajsetih ... filmčkov in iz tega bi morda sestavili selekcijo, s katero bi lahko slovensko filmsko ustvarjalnost dostojno predstavili tudi širše. Saj se še spominjamo, kako smo proglasili naj-slovenski film vseh časov? Torej nekako tako, kot smo dobili deset najboljših slovenskih filmov in se pustili prepričati, da je *Ples v dežju* najboljši slovenski film vseh časov. Zgolj grda podrobnost je pač dejstvo, da nihče celovito ne pozna slovenskega kratkega filma. Še najbolj ga obvlada tistih nekaj entuziastov v Slovenskem filmskem arhivu, ki s filmom, tudi kratkim, ne le delajo, ampak z njim živijo in ga – celo ljubijo.

NI TRAGEDIJE, ČE CELOVEČERNEGA FILMA NI,

NINA ZAGORIČNIK

Za vas pravijo, da veljate za posebljenje zgodovine slovenskega filma. To pa je kompliment! Da niste posneli niti enega celovečernega filma, pripisujete vašemu značaju ali okoliščinam?

Oboje je delovalo. Imel sem ponudbe petih direktorjev iz Beograda, Nemčije in Ljubljane. V Ljubljani najprej Triglav film in nato Viba. Morda zato, ker nikoli nisem našel prave teme. Nekaj let sem se mazohistično, a z veseljem mučil s Hessejevim *Demianom*. Želel sem ga posodobiti, ali pa tudi ne. V mislih sem imel Ljubljano, ljubljanski *fin de siècle*, z jugoslovansko zasedbo. Za film se je zanimal tudi nemški producent. Na koncu sem ugotovil, da iz tega ne bo nič in da ne bom ustvaril takega filma, kot je knjiga. Tema me je nato preganjala še dolga leta. V 90-ih sem s kolegom iz Rusije napisal scenarij za film *Addagio*, sovjetsko-jugoslovansko koprodukcijo. Obe državi sta razpadli in od filma spet ni bilo nič. Takšne so bile okoliščine, malo pa sem bil kriv tudi sam. Pri vseh koprodukcijah sem tako zagnano delal, kot da snemam svoj film. To je nekoč omenil Žika Pavlovič v svoji knjigi. Po končanem snemanju sem vedno znova ugotovil, da film ni moj.

Ni tragedije, če celovečernega filma ni.

So v 60-ih in 70-ih vladala drugačna filmska pravila ali so bili to neki drugi časi?

Bili so drugi časi, precej bolj naklonjeni filmu kot danes. Saj veste, kakšna je bila bivša država: nekaj časa je bilo delo zelo sproščeno in svobodno, potem iz ne vem kakšnih razlogov spet ne, potem pa spet ja (smeh). Nikoli nismo vedeli, kaj lahko snemamo in česa ne. V

PRAVI PETER ZOBEC, LETOŠNJI DOBITNIK NAGRADE METODA BADJURE, KI JE KOT REŽISER, SCENARIST, IGRALEC, PREVAJALEC IN POET V ŠTIRIH DESETLETJIH SVOJEGA ŽIVLJENJA SKUPAJ S ŠTEVILNIMI CINEASTI SOUSTVARJAL EVROPSKI, JUGOSLOVANSKI IN SLOVENSKI FILM. NIKOLI PA NI POSNEL SVOJEGA CELOVEČERNEGA FILMA.

mesecu marcu smo dobili dovoljenje, oktobra pa je bil film že prepovedan. Trdili so, da gre za konstruktivno kritiko. To je do neke mere imelo celo svoj šarm.

Kdaj ste bili najbližje trenutku, da vendarle posnamete celovečerec?

Ves čas sem bil blizu. A bilo je toliko drugih zanimivih ponudb. Potoval sem od enega do drugega evropskega filmskega projekta. Če hodiš levo in desno, pozabiš nase. Imel sem ogromno ustvarjalne svobode. Nikoli me ni prevzela sla po tem, da bi svoj film naredil za vsako ceno!

Za film ste se odločili relativno pozno. V zgodnji mladosti je bila v ospredju glasba, koncerti, igranje klavirja, želja po dirigiranju, operne predstave.

Ko smo s starši živeli v Beogradu, sem obiskoval Srednjo glasbeno šolo. Bila je v neposredni bližini Akademije za glasbo. Imel sem izvrstne profesorje, ki so mi dali odlično glasbeno znanje. Poznavanje glasbe mi je koristilo pri filmskem delu. Moji sošolci so bili zelo presenečeni, da se nisem posvetil glasbi, ampak filmu. Tako mi je bilo usojeno, glasba je za vedno ostala moja velika ljubezen!

Nekoč ste kot neuk mladenič opazovali snemanje množičnega prizora, ki ga je vodil takrat še neznan italijanski režiser Michelangelo Antonioni. Kaj je vas je pritegnilo pri tem prizoru in kaj ste tam počeli vi?

Bil sem kandidat za manjšo epizodno vlogo, in ker od tega ni bilo nič, sem opazoval snemanje velikih

masovk. Tako velikih masovk do takrat sploh nisem poznal, tudi Michelangela Antonionija ne. Takrat še nihče ni vedel zanj. Ob sebi je imel šest prevajalk, ki so na ves glas kričale v italijanskem jeziku. Dekleta so bila ljubka, a nič kaj umetniško inspirativna.

Vas je to delo z množicami takoj pritegnilo? Ali ste samo opazovali, kako nekdo kriči?

To slednje! (smeh) Ni se mi zdelo nič posebnega.

Filmskih masovnih prizorov je bilo v vašem življenju ogromno. Veliko let pozneje ste izjavili, da ste si pridobili sloves filmarja, ki bojevito premika na stotine statistov in ustvarja iluzijo življenjske resničnosti. Radi pa imate tudi komorne prizore.

Zelo rad. Vendar me vsi poznajo po masovkah. Nekoč mi je Janez Hočevar Rifle omenil, da so ljudje, potem ko se je pet let pojavljal v smučarskih reklamah Podarim dobim, pozabili, da je še vedno ostal gledališki igralec. Tudi mene poznajo bolj zaradi masovk. Več ljudi imaš okoli sebe, bolj si lahko popularen. Masovk ne delam slabo, toda režiral sem tudi komorne prizore. Lep kompliment mi je dal nemški režiser, s katerim sem nekoč snemal televizijsko nadaljevanko *Derrick*: »You are an interior director« - režiser za intimne prizore. Tudi Živojin Pavlovič je v svoji knjigi zapisal, da Peter Zobec dobro dela masovne prizore, da pa sem tudi »intimističen režiser«.

Se je pri masovkah dogajalo, da je prišlo do kaosa?

To se je redno dogajalo in ni nič posebnega. Bil sem se jezil, kadar sem zaradi finančnih razlogov dobil

manj statistov, kot sem jih potreboval. A sem se navadil, da sem jih namesto 50 dobil le 30. Redkokdaj sem jih imel toliko, kolikor sem jih potreboval. Za snemanje masovnih prizorov sem vedno napisal natančno dramaturgijo in seznam statistov. Potrebne so bile priprave za scenografe in kostumografe. Množični prizor zahteva en cel razvoj dramaturgije. Prostor mora zaživeti! Nekateri režiserji opišejo drugi plan zelo pomanjkljivo. Ko smo nekoč na sarajevski čaršiji želeli pričarati vrvež v Bagdadu (smeh), snemali smo v koprodukciji z Nemci, je v snemalno knjigo nekdo zapisal samo dve besedi: »Čaršija živi!« Vse ostalo sem moral narediti sam.

V Hollywoodu je bil režiser masovk že od nekdaj zelo odgovoren poklic. Vi ste ga vnesli v naš filmski prostor.

Ja, res je, da sem ga vnesel v naš prostor. V špici je označen kot »asistent režije«, na koncu angleškega filma je napisan kot »crowd director«, v italijanskem filmu kot »regista del popolo«. Gre za odgovoren in samostojen poklic.

V jugoslovanski kinematografiji ste prisotni več desetletij. Povezovali ste scenariste, režiserje in igralce vseh petih jugoslovanskih republik. Vaše delo z igralci je neverjetno dragoceno: pri snemanju filmov, v teatru ali na radiu. Gre za zelo različne registre pogleda. Je večkrat prevladovala intuicija?

Vsekakor intuicija. Vsak igralec je kozmos zase. Na nekatere vpiješ, druge božaš. Igralci so kot otroci, če si ga izbereš, ga moraš imeti rad. V koprodukcijah, kjer igralcev nisem dovolj dobro poznal, je včasih prihajalo do nesporazumov. Takrat sem vedno ohranil profesionalen odnos. Tudi popuščati je bilo treba. Igralec je tisti, ki stoji pred kamero. Njega se vidi, mene ne. »Terra-incognita«, nikoli ne veš kaj bo nastalo.

Kot statist ste sodelovali v velikih mednarodnih koprodukcijah. Najprej pri filmu I Battellieri del Volga ruskega režiserja Viktorja Turžanskega. A vse skupaj se je začelo v nekem malem eksperimentalnem teatru sredi Beograda?

Najprej sem se znašel v gledališkem svetu, v majhnem teatru na Vračaru, kjer sem bil asistent režije in ko-režiser. Tam sem srečal različne cineaste, ljudi iz teatra in literature. To je bila začetna pot.

Ste hoteli postati igralec?

Ne, ne, pri 21-ih nisem točno vedel ne kam ne kod. Vedel sem le, da ne bom postal dirigent. Nastala pa je dilema: gledališče ali film. V tem času sem imel veliko ponudb za male epizodne vloge. Ko sem z Boštjanom Hladnikom pripravljal film *Ko pride lev*, sem bil slučajno v Opatiji, kjer so snemali film *England Made Me*, angleško-jugoslovansko koprodukcijo. Ponudili so mi epizodno vlogo receptorja v hotelu, ki naj bi jo posnel v enem samem snemalnem dnevu. Zaradi slabega vremena so imela prednost snemanja zunaj hiše. Vsak dan posebej so me poslali v masko, ko pa je posijalo sonce, so se prišli opravičit, da snemanje odpade. Po treh dnevih čakanja so me ponovno pripravili

za snemanje, pa je spet posijalo sonce in moral sem počakati še en dan. Čez dober teden sem le prišel na vrsto. Snemanje je trajalo dobrih nekaj minut. Postavili so me v recepcijo hotela, k meni je ves vznemirjen prišel Michael York, takrat zelo popularen ameriški igralec, zaustavim ga in vprašam: »What can I do for you, Sir?« York zapeljivo pogleda in reče: »What's my room number?« Odgovorim mu: »26, on the third floor, Sir.« Dva angleška stavka za čudovite počitnice in najboljši honorar v moji filmski karieri.

Ja, ni bilo slabo.

Ja, takih zgodb je na stotine.

Zakaj pravite, da se vam je s filmom Zvesta žena režiserja Garyja Trevisa, leta 1967, spremenil tok življenja?

Tisto leto sem prišel v Ljubljano na krajše počitnice, kot germanist in predavatelj jugoslovanske literature v Dortmundu. Tja sem odpotoval na povabilo prof. Bonačkega. To je bilo obdobje, ko na filmu še nisem zaživel in sem se raje odločil za jezikoslovje. V tistem času sem se nameraval tudi poročiti, a do poroke ni prišlo, zato mi je sprememba okolja koristila. Ko sem v Ljubljani pripravljaval predavanje o srbskem realizmu 19. stoletja, me je obiskal Mako Sajko in mi ponudil sodelovanje pri filmu *Zvesta žena*. Vabilo sem zavrnil, ker sem se odločil, da pri filmu ne bom več sodeloval. Še mama mi je svetovala, naj naredim tako, da bo meni prav.

Vseeno sem šel do Triglav filma pozdravit ekipo. Tisti trenutek, ko sem prišel pred stavbo na Smoletovi 13 in dvignil nogo, da bi stopil na prvo stopnico, sem vedel, da filma ne bom zapustil nikoli več.

Vsak igralec je kozmos zase. Na nekatere vpiješ, druge božaš. Igralci so kot otroci, če si ga izbereš, ga moraš imeti rad.

V tem obdobju ste veliko prevajali v srbohrvaščino. Vaš prevajalski prvenec je črtica O odlikovanju Bena Zupančiča?

(smeh) Točno! Od kje pa to veste, še jaz sem pozabil. Bena Zupančiča sem veliko prevajal. Prvi sem prevajal Daneta Zajca, pa Zlobca, Koviča, Javorška, Bora ... Srbščino sem odlično obvladal, saj sem hodil v beograjske šole, čeprav smo doma govorili slovensko.

Zlato obdobje jugoslovanske kinematografije vas je dobesedno vsrkalo vase. V njem ste blesteli.

Vse se je naglo odvijalo, ponekod celo po naključju, tudi zaradi odličnega znanja nemščine. Spoznal sem mednarodno filmsko sceno in si hitro nabiral izkušnje. Vsak film je bil nova izkušnja zase.

V 70-ih ste sodelovali z Dietrichom Haugkom, režiserjem popularne tv nadaljevanke Derrick. Eno od snemanj ste zaradi bolezenske odsotnosti režiserja prevzeli kar vi! Sodelovali ste tudi z Reinhar-



Peter Zobec, scenarist in režiser kratkega filma Ian, na snemanju, 1978

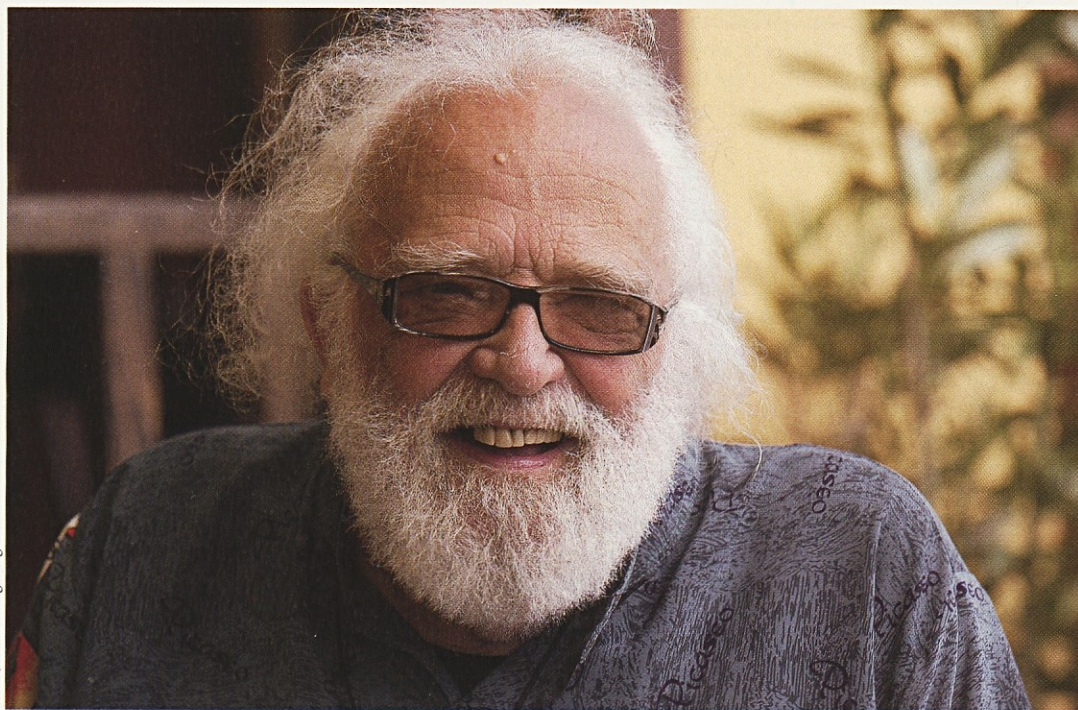


Foto: Jože Rehberger Ogrin

dom Hauffom, Wolfgangom Petersenom, Samom Peckinpahom in drugimi. Največ z nemškimi?

Tudi z ameriškimi, z nemško filmsko ekipo smo velikokrat snemali v takratni Sovjetski zvezi.

Kako so se te stvari prepletale v jugoslovanskem prostoru?

Ker sem snemal po vsej Jugoslaviji, so mi pravili »medrepubliški režiser«. Slovenski film je ostal moj edini pravi dom.

Pri Sutjeski in Neretvi vas ni bilo zraven.

Ne, pri teh filmih nisem sodeloval. V tistem času sem veliko snemal po Evropi. Sodeloval pa sem pri filmih Živojina Pavloviča, tudi pri snemanju filma *Okupacija v 24-ih slikah* Lordana Zafranoviča. Bil sem režiser drugega plana in zelo sem ponosen na svoj režijski del. Če se v drugem planu premika 15 ljudi skupaj, se morajo premikati z neko logiko, zanimivo kostumografijo in pravilnim izborom rekvizitov. V filmih velikokrat opazimo, kako nekdo v ozadju hodi levo-desno, brez določenega plana in emocionalnega naboja. Nemci temu rečejo »regie asistenten idioti«. Temu sem se izogibal. (smeh)

V časopisu Razgledi ste leta 1998 objavili zanimiv prispevek za biografijo Boštjana Hladnika. Citiram: »Bilo je leto 1961, leto triumfa slovenskega filma! Pula je bila že za nami, snovali in pripravljali so se novi načrti, tuji producenti so trkali na naša vrata, vrelo je kot v kotlu.« Ta zapis pokaže,

kako je film blestel v tistem času.

Film je blestel, ker je nekaj pomenil. Snemalo se je tudi do 20 filmov hkrati! Ko grem danes gledat slovenski film, sedi v dvorani 5 ali 6 ljudi, to je grozno. Če je bila premiera slovenskega filma, se je o tem govorilo že veliko prej. Film so en dan pred premiero najprej za-

Film je blestel, ker je nekaj pomenil. Snemalo se je tudi do 20 filmov hkrati! Ko grem danes gledat slovenski film, sedi v dvorani 5 ali 6 ljudi, to je grozno.

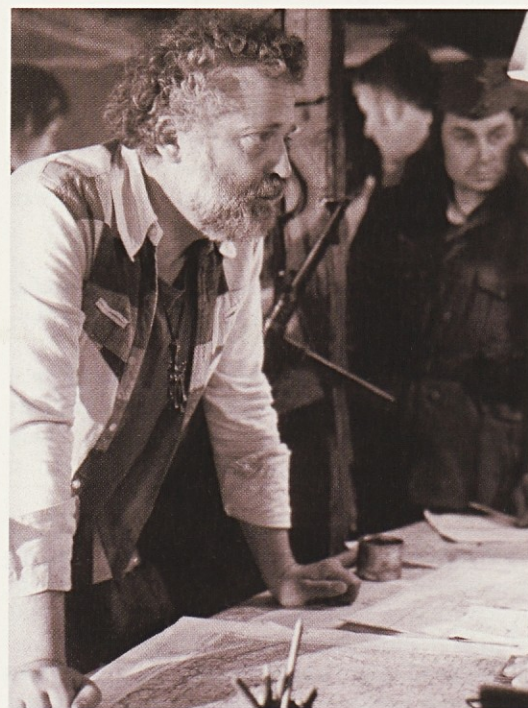
vrteli na kontrolnih projekcijah. Tega žal ni več. Tudi na Festivalu slovenskega filma v Portorožu je bilo letos malo ljudi. To me čudi. Prejšnje leto jih je bilo več.

Po premieri Peščenega gradu ste povabili Boštjana Hladnika v studio; v tistem času ste na Televiziji Ljubljana vodili pogovore o filmu.

Ja, to je bila oddaja Kulturna panorama in del tega programa je bil posvečen filmu. To sem delal dve leti.

Z Boštjanom sta nazadnje sodelovala pri filmu Bele Trave. To je bilo davnega leta 1976, a prijateljstvo se je nadaljevalo.

Prijateljstvo se je celo poglobilo, tudi če sva se sprla. Bil je prvi režiser, na katerega sem se močno navezal.

Režiser jugoslovanskega dela ekipe v filmu *Zelezni križec* Sama Peckinpaha v slovenski Istri, 1976

Bil sem generacija Hladnikove šole. Poimenovali so jo v Beogradu. Rekli so ji »Hladnikova škola«. Od Boštjana sem se naučil vse filmske obrti.

Boštjan Hladnik in Živojin Pavlovič v vašem življenju predstavljata posebno poglavje. Bila sta tudi vaša draga prijatelja. Njima posvečate knjigo »Biografija za dva prijatelja«, ki jo že dlje časa pišete. Kako se je to prijateljstvo prepletalo?

Z obema bi se družil tudi brez filma. Žika je Boštjana spoznal v Parizu kot mlad filmski novinar. Potem sta se njuni poti razšli za nekaj let. Kasneje sem ju povezal prav jaz. Bil sem celo pobudnik filma o Pohorskem bataljonu, ki bi ga po Žikovem scenariju režiral Boštjan. To bi bila sinteza dveh različnih svetov. Toda tema je bila preveč občutljiva, saj je bila tragedija Pohorskega bataljona v prejšnji državi drugače interpretirana, kot se je v resnici zgodila. Snemanje ni bilo prepovedano, vendar do realizacije filma ni nikoli prišlo.

Boštjan Hladnik je zaznamoval določen čas slovenske kinematografije, bil je idol neke generacije.

Makavejev je nekoč dejal, da če ne bi bilo Hladnika, ne bilo nas. Mislil je na srbski črni val. To je res. Res pa je tudi, da nekdo mora biti prvi, filmski potomci pa te kasneje lahko celo presežejo.

Vaša filmska zgodba nima konca. Zdad, ko ne snemate, pišete spomine.

To me neznansko veseli, podoživljam vse, kot se je dogajalo. Občutek imam, da sem svoje stanovanje



Ljuba Tadić, Wolfgang Petersen, Peter Zobec in Bruno Ganz na snemanju filma Črno in belo kot dnevi in noči v ljubljanski Operi, 1978

spremenil v spominski filmski atelje, kjer se tare igralcev, potujemo po celem svetu, tako kot smo nekoč.

Pri Založbi Beletrina je izšla vaša prva knjiga filmskih spominov Od Krima do Krima. Vsi vas nagovarjajo, da bi še veliko napisali, najbolj vztrajen je vaš prijatelj Metod Pevec. Tovrstna literatura je pri nas prava redkost, v bistvu je ni.

Že od nekdaj je med najbolj gorečimi Metod Pevec. To počne še naprej. Predlagal mi je, da bi mu pošiljal tekste vsak mesec, kot šolsko nalogo. Tako bi me nehote prisilil, da bi pisal naprej.

V knjigi razgrnete tudi čas, ko ste v 60-ih letih zaprosili gospo Mašo Slavčevo, da vas seznani z znamenito slovensko igralko ruskega rodu Marijo Nikolajevno Nablocko, ki je že v vašem družinskem izročilu živela kot legenda?

To je bila slovita ruska igralka slovenskega rodu, ki je prišla v Slovenijo kot emigrantka. Moji starši so se veliko pogovarjali o gledališču. Tudi ime Marija Nikolajevna Nablocka je bilo velikokrat na dnevnem redu. Kasneje me je usoda igralka začela zanimati. Želel sem posneti dokumentarni film o njenem življenju. Z njo me je seznanila Maša Slavčeva, nekdanja igralka in znamenita režiserka radijskih iger. Do realizacije filma ni prišlo, ker je gospa Nikolajevna leta 1969 umrla. Istega leta kot moj oče. Veliko let pozneje sem o Nikolajevni, skupaj z dvema kolegom iz Kijeva, napisal scenarij za televizijsko nadaljevanko v štirih dejanjih. Prvi dve nadaljevanji bi predstavili življenje v Ukrajini,

režiral bi ju režiser iz Kijeva, drugi dve pa življenje v Sloveniji. Ta del bi režiral jaz. Ampak spet ni bilo nič. Zakaj ne? Obe državi sta v tem času razpadli. Končno sem na povabilo Vladimirja Kocijančiča pripravil radijsko serijo z izvrstno Mileno Zupančič v glavni vlogi.

Ko pišem spomine, imam občutek, da sem svoje stanovanje spremenil v spominski filmski atelje, kjer se tare igralcev, potujemo po celem svetu, tako kot smo nekoč.

V radijski medij ste prenesli način filmskega snemanja, tudi pri dramatizaciji romana April pisateljice Mire Mihelič. Radijskih zgodb je seveda veliko več. Izjemno je vaše raziskovanje družine nemškega pisatelja Thomasa Manna. Napisali in zrežirali ste radijsko igro o njegovem sinu Klausu Mannu, ki so jo premierno predvajali na radiu Maribor, kasneje tudi v Ljubljani, Sarajevu in Zagrebu.

Za Klausu Manna se zdaj zanimajo še druge radijske postaje.

V radijsko delo vas je uvajal Frane Milčinski Ježek. Učil vas je, da je filmska dramaturgija zelo podobna radijski.

To je bilo v 60-ih letih, ko sem pripravljala »Jour fix v kinoteki«, radijske oddaje o filmu. To so bile dramatizirane zgodbe o slavnih igralcih. V delo me je uvajal tudi takratni urednik Emil Smasek. Moj prvi učitelj je bil Fran Milčinski Ježek, ki me je fasciniral s svojo enkratno radijsko dramaturgijo. Spet novo vabilo! Režijo za radijsko igro mi ponuja Aleš Jan, urednik igranega programa Radia Slovenija.

Neverjetno, kako natančno vam seže spomin v preteklost. In do kam vam seže prvi filmski spomin?

Aha! (smeh) Kot otrok sem s starši zelo zgodaj začel zahajati v kino in gledališče. Moj oče je bil novinar in vedno smo sedeli v novinarski loži. Nekega večera sva z mamo zamujala na filmsko predstavo v kino Union. Lepo oblečeni biljeter naju je v popolni temi z baterijo pospremil do sedežev. Naenkrat dvignem pogled in na platnu zagledam gospo z velikim klobukom. Glava se mi je zdela ogromna, ker je bil posnetek od blizu. Ne navadno se mi je zdela, da ima dama moški glas. Bila je Greta Garbo s svojim altom. (smeh)

Če bi verjeli v reinkarnacijo, pišete v prvem stavku vaše knjige Od Krima do Krima, bi verjeli, da ste bili v prejšnjem življenju Rus. Že od nekdaj vas zanima ruska literatura, ruski film, učili ste se ruščine, v mladosti so vam mnogi pravili, da ste podobni mlademu Rusu. Od kod ta ruski fenomen?

To je familijarni fenomen. Oče je bil že v mladosti povezan z rusko literaturo in glasbo. Na začetku 20. stoletja so moji starši, čeprav niso bili Tržičani, nekaj časa živeli v Trstu. Oče je pisal o delu Maksima Gorkega. Njegov oče, moj ded, ki ga nisem poznal, se je učil ruščine že ob koncu 19. stoletja. Starši so imeli veliko rusko knjižnico. Kasneje sem tudi sam kupoval ruske knjige, ob igranju klavirja pa tudi partiture ruskih skladateljev. Ko smo živeli v Beogradu, smo redno obiskovali opero z ruskim klasičnim repertoarjem. To je moja družinska navezanost na Rusijo. Tudi živel sem nekaj časa v Rusiji in tam posnel štiri dokumentarne filme.

Polona Sepe snema dokumentarec o vašem delu in življenju. Beograjsko obdobje je že za vami ...

Polona Sepe je moja dolgoletna prijateljica in sodelavka. Pozna me do obisti. Že pred petimi leti, ko ni bilo ne duha ne sluha o nagradi Metoda Badjure, je pripravila scenarij. Snemali smo že na trdnjavi, v Vojvodini, pokazal sem ji, kako smo v filmu *I Battellieri del Volga* reko Donavo spremenili v rusko Volgo. Polona ima odlično idejo, da govorim na tistih mestih, kjer smo snemali masovke ... Gremo se iskanje izgubljenega časa.

PRIZOR IZ MONTAŽNE SOBE



Na snemanju filma Plan B

URŠKA KOS

Po enem letu sem spet v montaži. Ko sem lani spomladi začela s pripravami na snemanje, si nisem mislila, da se bo izdelava filma raztegnila čez dve leti. A žal nam jo je poleti že prvi snemalni dan zagodlo vreme, ki nam je nagajalo vse do konca snemanja in plan se je sesul. (Precej ironično, če pomislim, da je delovni naslov filma Plan B ...) Prišli so hladni, deževni jesenski dnevi in ni nam preostalo drugega, kot da zadnjih nekaj snemalnih dni posnamemo na začetku letošnjega poletja. Zdaj se torej vsako jutro pred mojimi očmi nizajo prizori filma, ki počasi dobiva končno podobo.

Tako kot vedno, ko gledam filme, pri katerih sem sodelovala, se mi tudi tokrat dogaja, da mi slike, ki se vrtijo pred menoj, priključijo v spomin prizore s snemanja. To niso zgolj tehnični spomini o tem, kje in kdaj smo snemali, bolj kot tega se spominjam, kako smo se takrat imeli in kakšno je bilo vzdušje v ekipi. Film si lahko vedno znova ogledamo, ga ponavljamo, a hkrati je tako zelo enkrat in neponovljiv. Že res, da lahko na snemanju ponavljajš in spreminjaš kader, a tisto, kar kamera zabeleži, ostane za vedno in je neponovljivo. Ker je to, kaj posname, odvisno od mnogih dejavnikov, ki so takšni samo tisti trenutek, predvsem pa je odvisno od te »kemije«, ki se razvije med ljudmi. In režiser mora biti dovolj senzibilen, da začuti to

energijo in jo čimbolj izkoristi v prid filma. Filmska ekipa je kot cirkuška družina, ki določen čas preživi skupaj na lokaciji in po snemanju ter ustvarja to edinstveno predstavo/film. Vsa mala in velika veselja ali žalosti, ki jih vsak prinese s seboj na snemanje in jih potem vsi skupaj doživljajo, vplivajo na prizore pred kamero. Tudi zaradi vsega tega se vsakič znova z veseljem pridruživim kakšni »cirkuški družini«, pa čeprav nisem vedno režiser.

Če se spomnim samo nekaterih prizorov s snemanja svojega prvega celovečernega filma (npr. kako si je ena od glavnih igralk že prvi snemalni dan zvila nogo in smo naslednji dan precej improvizirali, kako je v neki vasi prišel fantek s kupom knjig, misleč, da naš bibliobus obratuje in potem presenečeno ter zvedavo opazoval snemanje filma, pa vse tiste rojstnodnevne torte, male in velike ljubezni, ki so vzklike, in še bi lahko naštevala), so prizori, ki se mi največkrat prikažejo, tisti, ki so vezani na Veroniko. Eno izmed mojih ljubih prijateljic in tisto, ki je sploh »zakrivila« ta film, saj je napisala scenarij in me povabila k sodelovanju. Že v prvem tednu snemanja se je namreč zgodilo nekaj povsem nepredstavljivega in tako zelo groznega, nekaj, kar je zaznamovalo tako mene kot tudi vso ekipo, ki mi je prijazno stala ob strani. Veronika je doživela hudo



prometno nesrečo in se, žal, nikoli več ni prebudila. Bil je hud šok in nad nas se je zgrnila velika žalost. Takrat sem se zavestno odločila, da bomo s snemanjem kljub vsemu nadaljevali, saj je to edino prav; da končam film tako, kot sva si z Veroniko na začetku zamislili. Vsaka večja prekinitev bi namreč naredila več škode kot koristi. Ni bilo lahko. Ves čas do konca snemanja, pa tudi zdaj v montaži, sem imela pred očmi prizore z Veroniko, ki je včasih s posnetim zadovoljna in vesela, da so njeni liki zaživi, ali pa mi jezno reče tisti njen »a, veš kaj!?!«, ko sem kakšno stvar naredila po svoje. Ker je Veroniko že od začetka skrbelo, ali bo na koncu film videti tako, kot sva hoteli, se predvsem trudim, da to dosežem. Po nekaj testnih ogledih mislim, da mi je uspelo, da bi bila z videnim zadovoljna – kaj pa bodo rekli gledalci, je že druga zgodba.

In tako so torej vsi ti moji lepi in žalostni prizori, tisti delci, ki se zlepijo v celoto in sestavljajo moj film, moje življenje.

LET'S ROCK

ENA IZMED POSLASTIC LETOŠNJEGA FESTIVALA JE BILA ZAGOTOVO RETROSPEKTIVA FILMOV ABELA FERRARE, KI JE PRIPOTOVAL V SARAJEVO IN GLEDALCEM PRIBLIŽAL (POTRDIL) SVOJO EKSCENTRIČNO POJAVO.



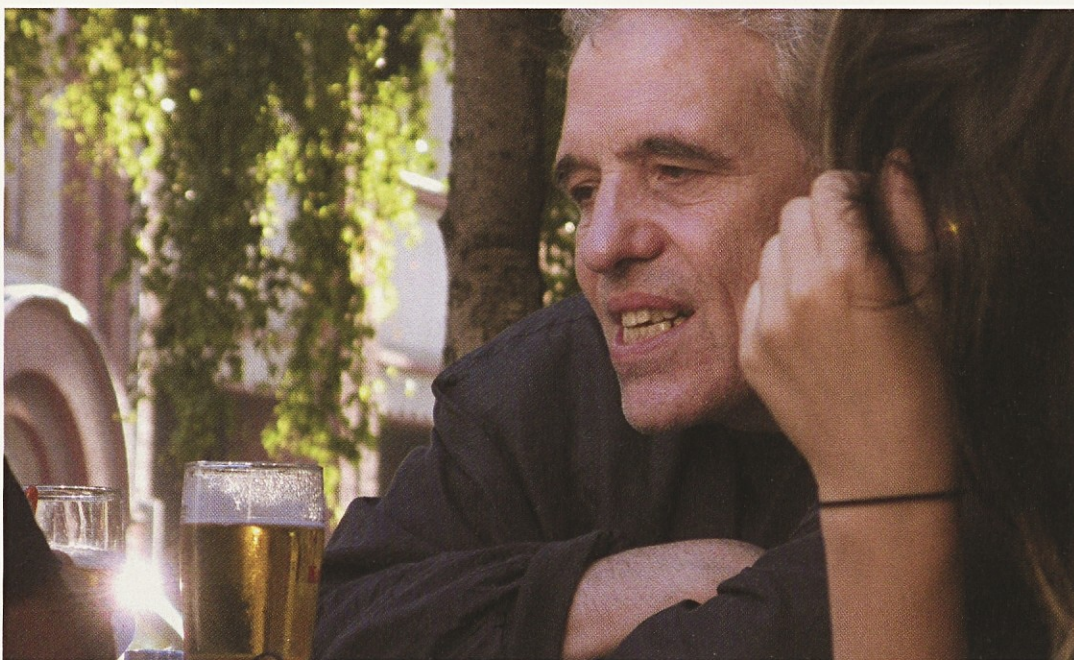
VANJA KALUĐERČIĆ

PREVEDLA: VARJA MOČNIK, JURIJ MEDEN

Petinpetdesetletni režiser je zaslovel zaradi slikanja stiliziranih in atmosferskih portretov ultra nasilnega, kriminalnega, skorumpiranega rodnega New Yorka ter raziskovanja večnega odnosa med dobrim in zlim na metaforični in alegorični ravni. Z najboljšim prijateljem iz šolskih klopi, pozneje dolgoletnim scenaristom in sodelavcem Nicholasom St. Johnom, je v svet filma vstopil s snemanjem filmčkov na 8-milimetrski trak, s katerimi je že takrat jasno napovedal svoj mračni predmet želja: portretiranje z zlom ali s krvjo zamazanih duš, ki si nekeje globoko v sebi vedno prizadevajo k odrešitvi. Tako je pozneje najpogosteje raziskoval like, ki pripadajo najbolj problematičnim slojem družbe, duševne bolnike, odvisnike, promiskuitetne osebnosti in sleparje. V svojem prvem prominentnejšem igranem filmu, eksploatacijskem *patchworku* *The Driller Killer* (1979), se je poglobil v um frustriranega umetnika, ki v shizofrenem psihološkem stanju začne z vrtnalnikom luknjati glave mestnih brezdomcev. V filmu se je pod psevdonimom Jimmy Laine podpisal kot montažer in kot skladatelj. Sledi kultni hit *Angel maščevanja* (Ms. 45/Angel of Vengeance, 1980), film o maščevalni misiji dvakrat v istem dnevu posiljene neme pevke v cerkvenem zboru. V naslovni vlogi je nastopila nadarjena Zoë Lund, pozneje scenaristka fil-

ma *Pokvarjeni poročnik* (Bad Lieutenant, 1992). Ferrara je v vlogi enega izmed posiljevalcev ponovno nastopil pod psevdonimom Jimmy Laine. Nato pridejo trije filmi, ki niso pretirano koristili njegovi karieri. Kljub dobri izbiri pri zasedbi vlog je *Fear City* (1984) gledalce odbil z blede neizrazitostjo, medtem ko *Cat Chaser* (1989) niti ni uzrl kinematografskih platen. *China Girl* (1987) – film si je morda kljub vsemu zaslužil več pozornosti, kot je je prejel – je Ferraro potrdil kot izjemnega režiserja, predvsem v spretnosti združevanja prekomernega nasilja s slikanjem energije milijonskega mesta. Ferrara je z režijo prvih nekaj epizod nanzanke *Detektiva z Miamijskega* (Miami Vice; v sodelovanju s takrat televizijskim producentom Michaelom Mannom) dokazal tudi senzibilnost za *mainstream* produkcijo. Kmalu zatem je režiral svoj prvi »težki« film *Kralj New Yorka* (King of New York, 1990) o patološkem mafijškem šefu v nepozabni upodobitvi Christopherja Walkena (s katerim pozneje še sodeluje). Čeprav so ga obsojali zaradi posebej neustrezne obravnave žensk (premiero filma je zapustila celo Ferrarova soproga), je film – deloma tudi zaradi močne igralske zasedbe: Christopher Walken, Wesley Snipes in Laurence Fishburne – pritegnil več pozornosti kot katerikoli dotedanji Ferrarov film. Leta 1992 je režiral

še eno komercialno uspešnico, film *Pokvarjeni poročnik*, v katerem je Harvey Keitel odigral veličastno glavno vlogo psihično motenega newyorškega policista, ki postopoma propada v nepreglednem peklu droge, alkohola in korupcije, dokler ga brutalno posilstvo nune ne prisili v soočenje z lastno vero in odrešitvijo. Predani katolik St. John je zaradi blasfemičnih insinuacij zavrnil sodelovanje pri pisanju scenarija, vendar sta s Ferraro kmalu spet sodelovala v štirih projektih. Pri naslednjih dveh filmih se Ferrara prvič znajde daleč od nizkoporačunske produkcije. Z budgetom za *Kačje oči* (Dangerous Game/Snake Eyes, 1993), v katerem obravnava nenavaden proces filmskega ustvarjanja, uspe zagotoviti snemanje dveh drugih filmov (v filmu nastopa tudi Madonna, katere vloga je stala štiri milijone dolarjev). Morda ena Ferrarovih bolj nenavadnih potez je bila režija filma *Tatovi teles* (Body Snatchers, 1994), drugega remaka klasike Dona Siegla *Invasion of the Body Snatchers* iz leta 1956. Film je pretrpel težke posledice strogega nadzora in vmešavanja studia Warner Brothers, kar je Ferraro najbrž za vse življenje oddaljilo od hollywoodskih studiev in ga skalilo v še bolj nepopustljivega neodvisnega režiserja. Posledično že naslednji film, *Odvisnost* (The Addiction, 1995), močno spominja na njegova zgodnja dela. V filmu nastopa



ta Lili Taylor in znova Christopher Walken. Črno-beli film skozi površinsko parabelo o vampirstvu opisuje izprieno človeško osebnost v okovih odvisnosti. Ferrara z gangsterskim *The Funeral* (1996) nadaljuje v podobni smeri; film je študija o maščevanju, postavljena v obdobje tridesetih let prejšnjega stoletja, tokrat skozi odnos treh bratov, članov tolpe, in njihovih žena. Filme, ki sledijo (*The Blackout* [1997], *New Rose Hotel* [1998], *R Xmas* [2001]), večina dojema kot padec Ferrarove kariere, kar podkrepi dejstvo, da so mu droge in alkohol vzeli vse preveč zagona. Vendar pa je Ferrara štiri leta pozneje dokazal, da se je večina še kako motila. Zadnji film, *Mary* (2005), zagotovo spada med njegova najboljša dela, premiero v Benetkah pa je okronal tudi s posebno nagrado žirije. V filmu o filmu Tony (Matthew Modine), brezčuten in razvraten filmski režiser, zaključuje snemanje filma o vstajenju, v katerem sam igra Kristusa, medtem ko Marie Palesi (Juliette Binoche) igra Marijo Magdaleno. Filmska izkušnja snemanja v Izraelu na Marie deluje razdiralno, zato se odloči za preprosto življenje v Jeruzalemu, posvečeno Bogu. Po vrnitvi v New York Tony, še posebej v krogih ortodoksnih Židov, razburka kontroverzne govornice okrog filma, saj hoče s tem povečati prodajo vstopnic. Zaradi newyorške premiere Tony gostuje v oddaji Teda Youngerja (Forest Whitaker), osredotočeni na vprašanje krščanstva in pravega pomena Kristusa. Ko premiera Tonyjevega filma postane tarča bombnih napadov maščevalnih verskih skupin, se življenjske poti treh likov dramatično spremenijo. Film, uokvirjen s sodobnim političnim stanjem, prežemata dve Ferrarovi najpogostejši temi – okrutnost življenja newyorških ulic in duhovnost v neločljivem odnosu z

odrešenjem.

Z intervjujem sem omahovala, po nekaj prvih vtihih nisem vedela, ali je čudaški divjak v redkih trenutkih treznosti sposoben zbrati dovolj koncentracije za pogovor, in se spraševala, kako naj se ga lotim. Vendar pa se je stvar skozi intervju pojasnila sama, namreč: Ferrara igra samega sebe, takega, kakršnega občinstvo

Moj izbor je še danes tisto, kar je mogoče financirati, razlika je le v tem, da sem danes nekoliko bolj prebrisan in zrel, ne pa tudi pametnejši – neumni smo, imamo pa izkušnje. Vedno hkrati pripravljam tri ali štiri filme, nato pa posnamem tistega, za katerega mi uspe zbrati denar. Pri filmu sta vedno odločilna ekonomija in politika.

in mediji želijo videti – divjega, neobvladanega, genialnega režiserja. V trenutku, ko sva sedla, je doživel popolno preobrazbo. Miren, sproščen, poln razumevanja za najbrž že tisočkrat slišana vprašanja.

*Najprej ste snemali filme na 8-milimetrski filmski trak skupaj z Nicodemom Oliveriom. Pod imenom Nicholas St. John je nato nastopal kot vaš scenarist vse do filma *Funeral*. Kdaj in kako sta se spoznala?*

Nickyja sem srečal, še preden sva začela snemati filme. Najino sodelovanje se je začelo v majhnem mestecu v notranjosti države New York, ko nama je bilo petnajst let. Bil je zelo kreativen. Tip človeka, ki mi je odprl oči v svet. Pisal je poezijo, bil je briljanten glasbenik. S časom sva začela snemati filme. Vsak od naju je težil k tistemu segmentu dela, ki ga je privlačil: kdor je bil dober s kamero, je snemal, kdor je znal pisati, je pisal. Sam sem postal režiser predvsem zato, ker sem imel najmočnejši glas ... In ko si mlad, misliš, da veš prav vse. Za režijo sem bil preprosto nadarjen, tega se nisem naučil v filmski šoli. Ko sem začel študirati režijo, sem imel za seboj že številne filme. Tule v Sarajevu prikazujejo najine zelo zgodnje amaterske filme, ki so vsi zapovrstjo slabi, ne vem, zakaj so to naredili ...

Zakaj ste nehali sodelovati s St. Johnom?

Prišel je do točke, ko se mu proces verjetno ni več zdel smiseln. Glede na njegovo izostreno senzibilnost bi bil ves iz sebe in paranoičen že v trenutku, ko bi dobili denar za film – kar v našem poslu, kjer te nenehno nekdo goljufa in jebe v glavo, niti ni tako nenavadno. Samo od tebe je potem odvisno, ali se boš razjezil in jih jebal nazaj ali pa se boš samo umaknil. In Nicky je bil tak, poleg tega ni bil tip človeka, ki bi potreboval veliko denarja, čeprav je takrat zaslužil tudi po pol milijona dolarjev na leto. Čeprav nikoli ne bi pristal na sodelovanje s kom drugim kakor z menoj, je bil Nicky – in je še danes – na močnem religioznem tripu, ni pil, ni se drogiral, nikoli ni hotel živeti v New Yorku. Najini življenjski poti sta se preprosto razšli.

Kaj vam je ostalo v spominu od snemanja vašega prvega celovečerca *The Driller Killer*?

Takrat nam resnično ni bilo lahko, saj je treba v nekem trenutku, ko imaš petindvajset ali šestindvajset let, začeti služiti za samostojno življenje in prekiniti odvisnost od matere ... Hvala ljubemu bogu, da sem imel tako širokosrčno mamo, veste, oče ni bil tako odprtih nazorov, vsaj ne toliko, da bi odobral ustvarjanje filmov. Mati nas je podpirala do te mere, da bi zanikala celo, če bi koga ubili, in trdila, da je njen sin že od nekdaj dober fant. Oče pa prihaja iz resničnega sveta, zato ni bil naklonjen mojemu filmskemu ustvarjanju – vsaj dokler ne bi dokazal, da lahko s snemanjem služim denar, ker filmska režija zanj ni bila normalna služba. Na srečo je živel dovolj dolgo, da je bil vsaj do neke mere priča našemu uspehu. Uspeh sicer ni bil bogve kakšen, a vsaj ni umrl v prepričanju, da smo popolni idioti. S kratkimi filmi smo uspeli nekaj malega zaslužiti in s tem denarjem smo nato začeli snemati *The Driller Killer*. Snemali smo čez vikende, prek tedna pa zbirali denar za naslednji vikend. Najprej smo mislili, da ne snemamo celovečernega filma, temveč serijo kratkih filmov. Najbolj komično je to, da je *The Driller Killer* naposled postal uspešnica. Še danes je eden mojih najuspešnejših filmov.



Mary

Koliko težav ste imeli zaradi nasilja v filmu?

Ko rečete *Driller Killer*, gledalci zelo dobro vedo, kaj lahko pričakujejo. Ko rečete *Mary*, ni nobenih pričakovanj, zlasti če naslov prihaja od režiserja, kakršen sem sam. Vzor za *The Driller Killer* je bil *Teksaški pokol z motorno žago* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974). Šlo je za tipičen film svojega časa, časa Sex Pistols, pankarja, Toba Hooperja ... Ker so se nam smejali in govorili, da nimamo pojma o režiji in montaži, smo se v naslednjem filmu *Angel maščevanja* odločili spremeniti slog. Šlo je seveda tudi za to, da smo se vmes marsičesa naučili in zaslužili dovolj denarja, da smo ustvarili kvalitetnejšo produkcijo. Nobena velika skrivnost ni narediti film, ki bo videti kot *Angel maščevanja*. Skrivnost režije je dobiti nekaj več. Magijo. Ostalo ni skrivnost. Če hočem, znam narediti tudi hollywoodski film. Ne gre za vprašanje denarja. Tudi tam imate kamero in igralce in lahko uspete, lahko pa tudi ne. Nekaj se lahko zgodi naključno, lahko pa vse vnaprej do zadnje molekule načrtujete. Konec koncev vsi vemo, kaj je dober film; dobrega filma ne zna narediti vsakdo, vsak pa ga prepozna, ko ga gleda; to preprosto čutiš. Lahko izrabiš vso promocijo tega sveta, a v določenem trenutku v kinodvorani ugasnejo luči in dobro je, da takrat ljudi, ki sedijo v njej, pretreseš, saj si ga drugače najebal.

Glavno vlogo igra Zoë Tamerlis, pozneje Zoë Lund, ki je nato postala vaša scenaristka.

V *Angelu maščevanja* je zaigrala in napisala praktično celega *Pokvarjenega poročnika*. Ko sem jo spoznal, je imela sedemnajst let in bila je neverjetna. Razgledana, znala je nekaj jezikov, pisala je in načrtovala



režijski prvenec. Žal jo je uničila droga. Zaradi njene smrti sebično žalujem med drugim tudi zato, ker sem z njo izgubil še scenarista. Z Nickyjem St. Johnom ne sodelujeva več, Zoë je mrtva, in tako sem pristal na tem, da na stara leta naokrog žicam scenarije. Ni lahko najti nekoga na tako briljantni ravni, kot sta bila onadva. Ko smo snemali *Angela maščevanja*, je bila

Ne bi mi verjeli, na kako izmaličen način producirajo sodobne hollywoodske filme, vredne sto milijonov dolarjev. Najamejo tako drage igralce, da zmanjka denarja za vaje, in tako režiser svoje igralce, in vice versa, sreča šele na prvi dan snemanja. To je skoraj eksperimentalen način filmskega ustvarjanja! Kar na koncu gledate, ni film, temveč vaja. Pravzaprav gledate sto milijonov dolarjev vredno vajo.

Zoë še otrok. Brez Zoë tega filma ne bi bilo. Nastopa v vsakem kadru, film je prežela s svojo senzibilnostjo. Takega filma ne morete posneti brez prave igralke.

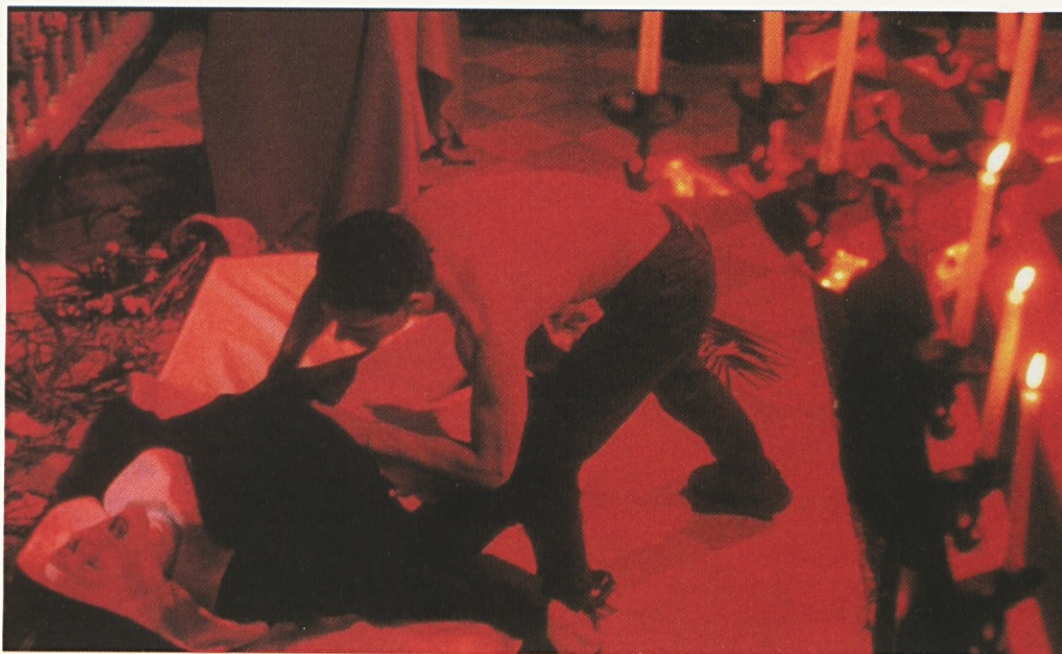
Zakaj film Angel maščevanja, metaforo ženske, ki posiljena na raznorazne načine živi v moško dominantni družbi, režiser posname v tako bru-

talnem slogu?

V tistih časih nihče ni snemal takih filmov, čeprav so vsi poskušali ustvarjati edinstvena, z rock'n'rollom navdihnena dela. Kakor sem že rekel, je bila inspiracija v duhu časa, *The Driller Killer* je imel za izhodišče *Teksaški pokol*, medtem ko je zamisel za film *Angel maščevanja* izšla iz želje za smrtnim maščevanjem, a to je v celoti Nickyjeve scenarij. *Angel maščevanja* je doživel velikanski uspeh, ker je prišel kmalu za Casavetesovo *Glorio* (1980), ki je podoben film, vendar narejen v dosti bolj umirjenem slogu, niti približno podoben brutalnosti, ki sem jo prikazal sam. To je bila igra specifičnega časa, po katere pravilih smo dovršeno igrali, zato je film verjetno igral v tolikih dvoranah in na koncu doživel kulturni status.

Na pogovoru z občinstvom ste dejali, da takšni šundovski filmi niso nastajali po vašem izboru, temveč iz komercialne potrebe.

Moj izbor je še danes tisto, kar je mogoče financirati, razlika je le v tem, da sem danes nekoliko bolj prebrisan in zrel, ne pa tudi pametnejši – neumni smo, imamo pa izkušnje. Vedno hkrati pripravljам tri ali štiri filme, nato pa posnamem tistega, za katerega mi uspe zbrati denar. Pri filmu sta vedno odločilna ekonomija in politika. Če želim snemati na 35-milimetrski trak, to stane milijone. Če potrebujem igralce, ki bodo zadostili mojim kriterijem kvalitete, so to običajno zvezdniki. Navajem sem delati na klasičen način, z že napisanim scenarijem in profesionalnimi igralci. Samo tako lahko delam. Prepričan sem, da bi zlahka našel trop amaterjev in z njimi napravil nekaj takega, kot je *Bitka za Alžir* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pon-



Pokvarjeni poročnik

tecovro, 1966), vendar so za klasično glasbo potrebni klasični glasbeniki, ki znajo brati note. Oseba, ki zna brati scenarij, pozna tudi proces snemanja in se na setu ne bo zapletala v žice. Posebej v tej fazi življenja preprosto ne pristajam na delo z ljudmi, ki se ne znajo obnašati na setu. Mislim, da je to povsem normalen način dela, drugače niti ne bi znal delati. Zato ne bi delal z amaterji. Nimam namena izumljati novih načinov snemanja filmov. Ali pa morda ... hahaha ... mogoče bom res moral ... Ne bi mi verjeli, na kako izmaličen način producirajo sodobne hollywoodske filme, vredne sto milijonov dolarjev. Najamejo tako drage igralce, da zmanjka denarja za vaje, in tako režiser svoje igralce, in vice versa, sreča šele na prvi dan snemanja. To je skoraj eksperimentalen način filmskega ustvarjanja! Kar na koncu gledate, ni film, temveč vaja. Pravzaprav gledate sto milijonov dolarjev vredno vajo.

Bi pristali na katerega od digitalnih formatov?

Ko v kinu gledamo 35mm film, ta teče štiriindvajset ali petindvajset sličic na sekundo, vmes se ustavi in spet teče. Med tema dvema fazama nastopi intenziven trenutek teme med sličicami, a zvok ostaja. In če seštejete vse črtnice, sedi občinstvo v temi dvanajst do petnajst minut trajanja filma. Določen odstotek časa je torej naša domišljija tista, ki gleda platno, saj na njem ni ničesar. Ko gledamo video, gledamo neprekinjen tok informacij. Problem videa pa je zame še nekje drugje: v očeh. Če ne moremo videti igralčevih oči, v igralčeve oči, ne moremo videti filma.

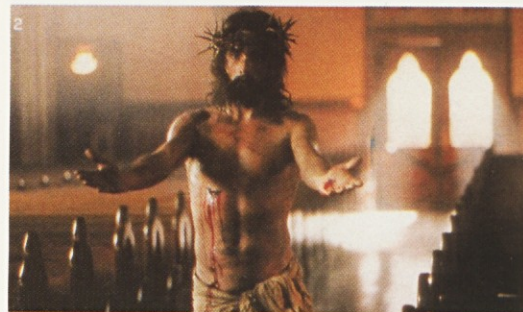
Napravili ste samo en čistokrvno mainstreamovski film, novo verzijo Tatov teles, stare znanstvene

fantastike iz obdobja hladne vojne, ki jo je leta 1956 zrežiral Don Siegel.

Razlog za to je bil Siegel. Don Siegel je bil velik. Spomnel je nekaj najboljših filmov s Clintom Eastwoodom, na primer *Škorpijon ubija* (Dirty Harry, 1971). Clint je že od nekdaj eden mojih najljubših režiserjev. Sam nisem poznal Siegla, vendar Clint in ostali, ki so

Spomnim se, da mi je Clint nekoč rekel: »Veš, vsi znajo posneti bližnje plane ali široke plane, vendar pa so kadri, posneti med tema dvema planoma, tisto, kar razlikuje moškega od dečka.«

ga, pravijo, da je bil izredno inteligent, briljanten. Spomnim se, da mi je Clint nekoč rekel: »Veš, vsi znajo posneti bližnje plane ali široke plane, vendar pa so kadri, posneti med tema dvema planoma, tisto, kar razlikuje moškega od dečka.« Glede *Tatov teles* iz leta 1993: ponudili so mi posel in potreboval sem denar. Scenarij je bil napisan za otroke. Prebral sem ga in ugotovil, da je grozen. Najprej nisem hotel sprejeti ponudbe, nato sem prebral izvorni material, zgodbo, po kateri je napisan scenarij. Vrgla me je po tleh, šlo je za mojstrovino. Tudi Siegllov film so močno premontirali. Začetek filma, na primer, sploh ni njegov – vse tiste nore pizdarije z glasbo in začetkom so manipulacija studia, ki je angažiral novega režiserja in zahteval, da dodajo novo glasbo. Ampak sam se ravnam po tem,



kar je rekel George Lucas: »Hej, sedem minut nekega filma, takih ali drugačnih, v igranemu filmu pravzaprav ni nekaj pomembnega.« Res, zadovoljen sem, da lahko v svojih mislih vidim Siegllov film. Tako smo se na koncu vpletli v film, čeprav nam je studio veliko ukazoval; filma, na primer, nikoli ne bi umestili v vojaško bazo ... ampak, to je ena izmed hollywoodskih neumnosti. Poanta filma je v tem, da nekdo, ki ga poznaš, nikoli ni tisti, za kogar ga imaš. Kako lahko torej narediš film v svetu tujcev? Veste, kaj pravi Don Siegel: »Rajši bom režiral.« Tako si včasih Don Siegel, včasih pa ...

Za razliko od večine režiserjev vaše generacije se za vas zdi, da povečujete avtoriteto. Vaši filmi pogosto z naklonjenostjo prikazujejo patriarhalne like čuvajev reda in tradicije, klanovske, gangster-ske ali etnične voditelje.

To je stvar žanra. Delam znotraj žanrov, funkcioniram znotraj strukture in tradicije filma. Zato noben izmed mojih likov nima imena. To je smer, ki sem si jo izbral in ki te pripelje to določenih rezultatov. Ne delam v vakuumu, nisem režiser eksperimentalnih filmov. Filmi, kakršne delam, imajo pač takšen tip ikoničnih karakterjev, zlasti *Angel maščevanja*.

Za ta film in za film China Girl se zdi, da prikazujeta centre moči, ki tičijo pod površino?

Poanta je v tem, da tisti, ki vlada nekemu mestu, ni vedno izvoljen. Struktura moči je skrita. To sem bolj kot kdajkoli prej izkusil med snemanjem filma *China Girl*. Poskušal sem razumeti tisto, kar se dogaja v etničnih naseljih, kakršno je na primer Little Italy, in kaj se skriva pod površino. V poskusih razumevanja smo

se zelo približali takim četrtem. Zato, ker sem, kar pač sem – Italijan –, sem bil do neke mere insajder. Pomagalo je tudi to, da sem režiser. Če nekdo v neko četrto prinese pet milijonov dolarjev proračuna, ima pravico tudi do določene mere informacij in napreduje na interni lestvici moči in vpliva.

Pokvarjeni poročnik je vaš najekstremnejši film. Ste se tega zavedali, ko ste ga pripravljali?

Res je, čeprav si takrat nisem predstavljal, da bo temu tako. Harvey ga je naredil takega. S tem filmom sem imel težave. Prvotno bi moral vlogo, ki jo zdaj zaseda Harvey Keitel, odigrati Christopher Walken. Walken je veliko delal tudi na samem scenariju. Bil je tako osredotočen, da je šel na koncu čez mero. Kot igravec mi ni mogel dati tistega, kar je bilo potrebno za vlogo. In to me je skoraj ubilo, saj je vlogo odpovedal tik pred snemanjem. To dejanje ni ogrozilo le snemanja filma *Pokvarjeni poročnik*, temveč tudi snemanje naslednjega projekta, za katerega smo denar dobili na račun Walkena. Kakorkoli že, Chris je enkratni človek, ki bi mi nemudoma, če bi ga prosil, iz žepa poklonil sto tisoč dolarjev. Je najbolj radodaren človek, kar jih poznam. Najin odnos je podoben goreči ljubezni; on ni človek, s katerim lahko razpravljaš. Naposled se je izkazalo, da mi je s svojim odhodom pomagal. Vlogo smo ponudili Harveyju Keitlu, ki je scenarij po petih prebranih straneh zabrisal v smeti. Victor Argo, ki v filmu prav tako nastopa in ki je pred kratkim umrl, je bil Harveyjev najboljši prijatelj in uspelo mu ga je prepričati, da scenarij vendarle prebere do konca. ...

V Mary gre za posebno nasilje, ki se manifestira v različnih oblikah. Res je, da gre za subtilnejše posebnosti, na primer za umetnika, ki misli, da zanj ni meja. Ne gre za kriminalce, policaje, temveč za ljudi, ki vsaj sami zase mislijo, da so milostni, da imajo nadzor.

Jebemti, nočem več govoriti o filmih, v katerih je že toliko mrtvih, ker se mi zdi, da sem naslednji. ... Ampak koga briga – srečamo se v raj. ... Harvey je to storil in sprejel vlogo. Takrat je preživljal izredno težko obdobje v življenju, vendar je prav to filmu pomagalo, saj je vanj vnesel svojo osebno krizo, čeprav zaradi tega nikomur ni bilo lahko. Keitel od filma nikoli ni dobil niti prebite pare. Vedel je, da v tem filmu ni denarja in da bo delal brezplačno. Na filmu je bil sam celo producent – ekipi je plačeval cigarete, sendviče, pijačo. Gre za neverjetnega človeka, čigar izvedba prihaja globoko iz srca, a tega vam na koncu niti ni potrebno izpostavljati, saj je videti v filmu samem.

Funeral iz leta 1996 je vaš zadnji komercialni uspeh in zadnji film, ki ste ga posneli v sodelovanju s scenaristom St. Johnom.

Funeral je bil komercialno uspešnejši od mojih ostalih filmov predvsem zato, ker so v njem nastopali znani igralci. Sam ga danes težko gledam, ker je Chris Penn, ki v njem igra, umrl. Če hoče nekdo dobro igrati, mora biti blizu tistemu, kar upodablja, danes pa vemo, da je bil Chris Penn takrat blizu smrti. Po prvotnem načrtu naj bi v filmu igral Nicholas Cage, sin Coppolovega brata, ki je bil takrat v strašnem sporu z očetom in družino. Pripravljali smo se na snemanje, on pa je nenehno ponavljal: »S tem filmom bom svojemu staremu pokazal, kdo sem, pokazal mu bom ...« Nato pa je moral sredi priprav zapustiti film. Vprašal sem ga, kdo bi lahko igral namesto njega, in predlagal je Penna. Vloge treh bratov so naposled odigrali Walken, Penn in Vincent Gallo. Sicer menim, da je izbira igralcev ključ vsakega filma. Če imaš dobro zasedbo, imaš film. Zato ne dovolim, da mi igralce izbirajo agenti. Vsak igravec mora vedeti, da sem bil jaz tisti, ki ga je izbral, in da sem hotel prav njega. Za igralca je pomembno, da je popolnoma predan projektu, zato je bilo bolje, da je Cage odšel, saj očitno ni bil povsem predan.

Vsi komentatorji vašega opusa v vaših filmih opažajo prisotnost močne katoliške struje.

Katolicizem je v veliki meri vnašal Nick St. John. On je izrazil vernik. Zanj, na primer, *Pokvarjeni poročnik* nikoli ni predstavljal pretirano pomembnega filma. Nick ni človek, ki bi ga zanimalo prevpraševanje vere, je preprosto vernik. Religiozni aspekt v filmu je vedno vaba za občinstvo, saj živimo v svetu, ki ga oblikujejo religije. Zaradi vere se dogajajo vojne.

Ste verni?

Ste vi? ... Jaz grem občasno v cerkev in tam prižgem kakšno svečo. Za katerega od prijateljev, ki jih ni več.

Namreč, tudi vaši novejši filmi se ukvarjajo z vero. Dober primer za to je prav Mary ...

Mary je bil nočna mora. Ideja za film je stara več kot pet let, vmes so bila obdobja, ko se mi je zdelo, da filma nikoli ne bomo dokončali. Bistvo filma je zgodba o igralki, ne pa zgodba o Mariji Magdaleni. Nasilje je v filmu močno prisotno, čeprav mi ljudje pogosto pravijo, da je *Mary* izgubil tovrstno noto. Mislim, da je *Mary* izjemno nasilen film, saj v njem ubijamo prave ljudi; z drugimi besedami – do nedavnega smo v kri pakirali celotne filme, in čeprav zdaj ne poskušam ničesar zakamuflirati, moram reči, da mi je izjemno težko gledati nasilje, narejeno, kakor je treba. In če nam morate za kaj čestitati, potem je to način, na katerega ubijamo ljudi na platnu. S takim načinom režije kmalu pridete do točke, na kateri skoraj že zlorabljate moč filma. V *Mary* gre za posebno nasilje, ki se manifestira v različnih oblikah. Res je, da gre za subtilnejše po-



Kralj New Yorka

sebnosti, na primer za umetnika, ki misli, da zanj ni meja. Ne gre za kriminalce, policaje, temveč za ljudi, ki vsaj sami zase mislijo, da so milostni, da imajo nadzor. Pravzaprav film govori o treh različnih osebah, treh različnih žanrih, o potrebi, da pozabimo na ego, o potrebi, da smo realistični.

Vedeti morate, da sem film začel delati že dolgo pred *Kristusovim pasijonom* (The Passion of the Christ, Mel Gibson, 2004) in davno pred *Da Vincijevo šifro* (The Da Vinci Code, Ron Howard, 2006), še preden so vsi začeli razglabljati o Mariji Magdaleni. Dejstvo, da smo se vsi hkrati začeli zanimati za iste probleme, je očitno stvar *zeitgeista*. Sem katolik. Za razliko od muslimanov ali židov katolikom vera ne nalaga preučevanja svete knjige, v tem primeru Biblije. Svetih spisov ne raziskuješ sam, saj obstajajo drugi, ki jih zate destilirajo in tolmačijo. Ko sem začel intenzivno brati Biblijo, je bilo to zame pravo odkritje, zlasti ko sem nato odpotoval v Jeruzalem in jo začutil na licu mesta. Naposled sem doumel, da je Biblija pravzaprav revolucionarni traktat.

Kaj pripravljate zdaj?

Pripravljam dva filma. Prvi nosi naslov *Go Go Tales* in se dogaja v go-go klubu. Drugi projekt je 'prequel' *Kralja New Yorka*. Michael Pitt bo igral glavno vlogo. Film bo osvetlil mladost lika, ki ga v *Kralju New Yorka* igra Christopher Walken, vendar bo precej bolj dokumentarne narave kot izvirnik. Eno pomembnejših vlog bo imel Rudolph Giuliani, vendar ne Giuliani kot župan, temveč Giuliani iz sedemdesetih, ko je bil še javni tožilec.

ZRELOST JE VSE, ZAMMRANI ČAS

MÜLLERJEVE BENETKE:
POPULARNO IN
EKSPERIMENTALNO, POLITIČNO
IN DUHOVNO, VSE V ENI
FESTIVALSKI HIŠI. NIČ MANJ
KOT NA NOVO IZUMLJENA IDEJA
KINA KOT CELOTE. UTOPIČEN
PREDLOG?

OLAF MÖLLER

PREVEDLA: MAJA LOVRENOV

Glede na dokaj zanesljive govorice znotraj bolj obveščanih krogov organizatorjev Bienala je bil Marco Müller, direktor Beneškega mednarodnega filmskega festivala, letos prvič v osnovi zadovoljen z nagradami, z njihovo strukturo in vizijo, ki jo odsevajo, kar je razumljivo, saj odražajo Müllerjevo – v katalogu razglašeno – ambicijo za Benetke 63.: zresniti se, naslikati fresko večplastnega transkulturnega izobilja moderne kinematografije, njene kompleksnosti in mnogostranske lepote.

Tri glavne nagrade so podelili trem odličnim primerkom angažiranega modernističnega filmskega ustvarjanja: zlatega leva je prejel Jia Zhang-ke za umirjeno, sočustvujočo, namerno neizrazito tožbo za časom, zapravljenimi življenji *Still Life* (Sanxia haoren), kar je povzročilo kar nekaj negotovanja, saj so film predvajali kot film presenečenja, ob dokaj nečloveških urah, tako da ga je veliko dobrih ljudi zamudilo/preskočilo; posebno nagrado žirije je prejel Mahamat-Saleh Haroun za *Dry Season* (Daratt), ljubljenca mnogih; srebrnega leva za najboljšega režiserja pa Alain Renais za pridružen jok žalosti meta-komorne igre *Private Fears in Public Places* (Cœurs), še enega ljubljenčka, v katerega pa so, podobno kot pri *Dry Season*, resnično verjeli le redki, saj izkušnje kažejo, da se žirije ponavadi odločajo za osnovno, ne pa napredno, privzdignjeno ali celo progresivno povprečno raven – ampak, kot so pokazali starejši geniji s celotnim festivalom: K vraga z običajnim in povprečnim, naprej z izjemnim! Ko že govorimo o tem, bi k omenjeni trojici lahko dodali še pogruntavščino žirije, posebnega leva za Danièle Huillet in Jean-Marie Strauba ter njun *These Encounters of Theirs* (Quei loro incontri), film, posnet

po romanih Cesareja Paveseja, še eno kolekcijo metafizičnih opazanj in razglabljanj o času po vojni. Ta nagrada je bila na splošno razumljena kot priznanje za njuno dosedanje delo, hkrati pa je bil to fascinantno antitetičen spremljevalni film k *Inland Empire* Davida Lyncha, ki je prejel »uradnega« zlatega leva za življenjsko delo: filmska razsvetljenost nasproti digitalni obskurnosti ...

Manjše – tj. bolj »profesionalne« – nagrade so vseeno pripadle takim stvarim, ki jih imajo vsi, s prejšnjimi kot ne nekaj zaskrbljenosti, na svojem seznamu velikih: veliko prepozen problairovski projekt Stephena Frearsa *The Queen* (nagrada za glavno igralko in scenarij), ki je po pravilu gledljiv in v spodobni meri pritegne; *Children of Men* (nagrada za kamero) Alfonsa Cuarona, nadležno konservativna distopija paranoidne politike, ki se pod pretvezo liberalizma poigrava z rahlim radikalizmom; in morebiti podcenjen, morebiti spregledan (me ne briga) *Hollywoodland* Allena Coulterja (nagrada za glavnega igralca).

Da bi zadovoljili Italijane – kot da nagrajena Huillet & Straub nista že dovolj dober izkupiček – so si izmislili še eno nagrado za *Nuovomondo - Golden Door*, sramotno preambiciozni celuloidni ledenik Emanuela Crialeseja – kot odkritje festivala?!; kar je absurdno, pravzaprav noro, enako kot nagrada za najboljšo mlado igralko za Isild Le Besco v *The Untouchable* (L'Intouchable) Benoita Jacquota, ostri *tanki* (japonska kratka pesniška oblika) o večnosti zatiranja, ki je spesnena iz skrbno načrtovanih, vzbujenih trenutkov in živitih dejanj. Ali pa je to primerno grda šala na račun francoske filmske kulture na splošno in posebej Cannesa, kjer je Crialese leta 2002 dobil nagrado *Se-*



Still Life

maine de la Critique za Gracijin otok (Respiro, 2002)?

Prav lahko bi napačno razumeli to razporeditev lovorik kot zmago za določen skrajni asketizem – dieta, na kateri danes rado živi kar nekaj ljudi – vegani cinefilije, tendenca, ki je bila prisotna v tekmovanju z novimi deli Tsai Ming-lianga (*I Don't Want to Sleep Alone* [Hei yanquan]) in Apichatponga Weerasethakula (*Syndromes and a Century* [Sang sattawat]): predpostavka, ki bi bila v celoti skladna s partizansko, skorajda sektaško naravo današnje filmske kulture, za katero se zdi, da jo bolj zanima delitev kot občutek skupnosti in soudeležba pri umetnosti. Toda če pogledamo celotno tekmovanje in razširimo svoje obzorje, tako da se nam razpre pogled še na drugi dve uradni sekciji, Netekmovalni program in Horizonte, in če upoštevamo vse tiste filme, ki jih žirija ni prepoznala, so pa bili odgovorni za splošno občutje, intelektualni in emocionalni prostor festivala, njegovo veličino, počasi začenjamo razumeti, da so asketizem duhovne pokrajine, ki jo je Müller tu ustvaril, opevali kot razumno izpogajanje, znosen konsenz za filmsko kulturo, katere resnične razsežnosti se raztezajo od anime Kona Satoshija *Paprika* – filozofske spekulacije o realnosti, njenem blišču in pasteh; do kripto-bressonovskega kalvinističnega stripa o krivdi in odrešenju Paula Verhoevena *Black Book* (Zwartboek); do hiperformalistične, s 24 sličic na sekundo do pike natančne, prarusko izzivalne, materialistične evokacije duševnega stanja *Euphoria* (Ejforija) Ivana Vyrpaeva (resnično odkritje festivala in še en razlog, da se začnemo zanimati za sodobno rusko kinematografijo, čeprav *The Island* (Ostrov), volovsko pretenciozen zaključni film festivala Pavela Lungina in kaurismäkijevska vrtna

razprodaja Borisa Khlebnikova *Free Floating* (Svobodnoe plavanje) napeljujeta na nasprotno ...); do zadnje tridelne etude Johnnieja To Kei Funga o razpoloženjih in običajih, principih, vedenju in tolažbah usode *Exiled* (Fangzhu), ki ni ravno eden izmed Tojevih večjih dosežkov – kljub njegovemu vseočitnemu užitku ob filmskem ustvarjanju in sledenju toku filma, pa naj bo še tako blodeč; nobene boje ni na tej reki, toda vseeno se je popolnoma vključil v mešanico: to, kako je navidez zaplesal s parom Huillet & Straub in Vyrpaevim ter se hkrati spogledoval s Harounom, medtem pa se zmagoslavno pozdravljal z Verhoevenom, ker je dosegel točko za posebno izraznost žanra ... In to je le znotraj tekmovanja – le zamislite si v tej mešanici še *Inland Empire* Davida Lyncha, njegovo najboljšo delo po *Twin Peaks: Ogenj hodi z menoj* (Twin Peaks: Fire Walk with Me, 1991): ta študija represije in spomina/vizij s pridihom Hollywooda 40-ih let in postmodernistično predelane avantgarde, ki se sesede v video praznino podob, ki niso Tu, ki obstajajo zgolj v prevodu, preobrazbi, povzročijo kratak stik z Jiajevo estetikom HD-jevske blede bežnosti in Jacquotovim posebnim trans-mizoguchijevskim občutkom praznine/ničnosti, ki preveva vsa njegova večja dela, in BUM eksplodirajo vsi filmi. Odlično!

Prav dobro, najmanj: lahko bi šli še korak dlje – nobenih dokumentarcev, npr. v sestavi, vsaj ne v tekmovanju, toda na splošno za Benetke to ni bilo ravno najmočnejše leto v tem žanru (spregledali so kar veliko ...). In ja, dva najbolj izjemna filma festivala, resnični mojstrovini čiste, osredotočene in hkrati do konca nore inventivnosti, vzora Müllerjevih Benetk popularnega in eksperimentalnega, političnega in duhovnega,



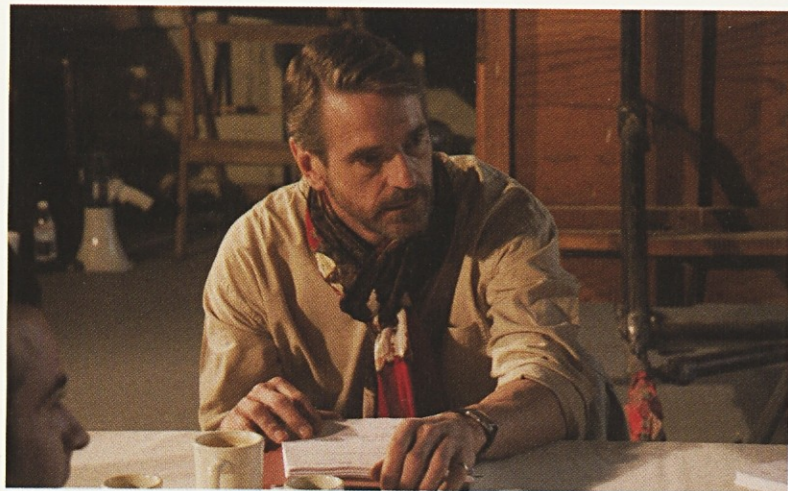
These Encounters of Theirs

vedno razsvetljujoča *Opera Jawa* Garina Nugrohoja in *Tachigui: The Amazing Lives of the Fast Food Grifters* (Tachiguishi retsuden) Oshiija Mamoruja, smo še vedno lahko našli v Horizontih, uradnem festivalskem rezervatu za eksperimente. Ta je sicer še vedno potegnil kratko, Müllerjeve popravke, tako je namreč v osnovi izgubil svoj namen in posledično zablodil, saj je v večini, z nekaj izjemami sicer, predstavljal tiste prikupne male filme, ki se navdušujejo nad svojo lastno, oh, tako ljubko majhnostjo, dela, ki v resnici ne naredijo nič za nikogar, ampak tudi nikomur ne škodujejo – enostavno rečeno: Tojev nestanovitni *Exiled* je v svoji pohotni ekscentričnosti bolj zanimiv, intriganten in zadovoljujoč kot splošno prijeten, popolnoma dovršen, a v bistvu neškodljiv zmagovalec Horizontov, še en film iz LR Kitajske, Liu Jiejev *Courthouse on the Horseback* (Mabei shang de fating). Paranoiki so v dvojini kitajski zmagi videli zaroto: ena nagrada za »subverzivnega« neodvisnega Jiaja in druga za uradno odobren film, kar je čisti nesmisel, neumno in ignorantsko.

Če je bistvo Müllerjeve vizije hibrid, tisto, česar se ne da klasificirati, kar prestopa zdravi razum in je apostol kapitalizirane resnice, potem je *Tachigui: The Amazing Lives of the Fast Food Grifters*, še bolj kot *Opera Jawa*, mati, oče in vsemogočni bog njih vseh: saj ne spada v noben obstoječi predal, tudi ne v animacijo, čeprav je v svojem »materialnem bistvu« dejansko to – medtem ko je formalno parodija dokumentarca. Tako je bil film tudi dejansko predstavljen v Benetkah, čeprav je to verjetno najbolj svobodna raba označevalca »dokumentarec« po tistem, ko se je *The Fall of Berlin* (Padenie Berlina, 1949) Mihaila Ciaurelija, v kriččih Agfagolor barvah posneta parlendo opera za Stalinove

orgle in človeške voščene lutke, v naslovu razglasila za »Umetniški dokumentarec« ... Kaj za vraga pa potem *Tachigui* je?! No, gre za epsko socialno zgodovino povojne Japonske, ki je prikazana skozi življenja neobstoječe podskupine kriminalcev – Tachiguishi = Fast Food Grifters (sleparji hitre hrane) – v voice-over stilu, ki posnema običajne dokumentarce japonske nacionalne televizije, pri čemer uporablja Oshiijev lastni *superlivemation* proces ustvarjanja podob – ljudi fotografira, procesira fotografije, posamične izvedbe oblikuje z računalnikom –, kar vodi do forme prezentacije, ki spominja na poenostavljeno *kamishibai* gledališče izrezkov iz papirja – nekaj takega, vedno absurdno smešno, na trenutke tragično in vseskozi osupljivo. Drugače rečeno, gre za esejističen film, ki pripelje idejo zgodovine kot konstrukcije do stopnje, ki mogoče še nikoli doslej ni bila dosežena – eno je gotovo: medtem ko je v filmu vse, tudi do povsem realističnega videza posnetkov, pobranih iz filmske knjižnice, ljubeče lastnoročno izdelano z računalnikom, torej fabrikacija, ponaredek takorekoč, imajo zgodovina, njene realnosti, protislovja, socialno-ekonomska analiza, do katere pride Oshii, in fraze, ki jih tako pove, redko politično ostrino, resničnost.

Still Life na prvi bežen pogled ne bi mogel biti dlje od *Tachigui: The Amazing Lives of Fast Food Grifters*, a ju je letošnja beneška logika uspela predstaviti, kot da sta narejena drug za drugega, kar se je potem razvil v veselo trojico, saj je *Still Life* prišel s svojim zakonskim/spremljevalnim delom, Jiajevo ponudbo v Horizontih *Dong / East*, dokumentarcem o slikarju (igralcu / producentu) Liuju Xiaodongu, čigar prva polovica je bila posneta, medtem ko je Jia delal na *Still*



Inland Empire



The Queen

Life, in celo vključuje prizore iz tega filma. V bistvu sta le dva kratka, halucinatorna trenutka, ki kar naenkrat naredita Jiaja in Oshijia v tako čudaški (čudaško očarljiv) par: dve viziji, ena nečesa, kar bi bil lahko NLP (HuuuHuuuu!, zavriska Weerasethakul z nasmehom), in druga, bolj drzna vizija ostankov nedokončanega stanovanjskega projekta, čigar ruševine so videti kot kip, stilizirana raketa – ki odleti v vesolje, kar tako, pred očmi nekaterih protagonistov. Razen teh dveh ključnih trenutkov, ki učinkujeta kot maščevalno čudežni oddaljitveni sredstvi, *Still Life* pokaže Jiaja v njegovi najbolj dokumentaristično gnani različici sploh, skromne HD-jevske podobe s tiste vrste enostavnostjo, ki vedno grozi s samouničenjem, in s poudarjanjem splošnega manka dobrin in živete revščine izražajo določeno umetno zasnovano, na realnost napeljujočo sivo plosko neosvetljenost – to ni navadna grdota DV-ja, je izraz pomanjkanja, materialnega pomanjkanja, čustvenega pomanjkanja, njihove potrebe surove, kruto osnovne, nikoli zadovoljene; lahko bi pomislili tudi na tisto blede, ki jo najdemo v pokrajinah črnila, film pa je zavestno, tako kot so skicirani dežela, podeželje, zemlja, njihova zgolj blede senca. Gre za nebarvitost vsega, kar je izgubljeno pod vodno gladino pri Treh soteskah, kjer stoji največji jez na svetu, pravijo, visoko državna komunistična ikona/projekt, katere ambicija na žalost grenko zasmehuje raketasta ruševina. Dve zgodbi se odvijeta pri Treh soteskah v Fengjieju, zgodbi o dveh poskusih sprave, o tem, kako preteklost spet spraviti v pogon, ena se zgodi, druga ne; v ozadju: gore se zmanjšujejo, človeški napor, zgodovina, gre v izgubo za namene vse bolj medlega napredka. Ko bo jez pri Treh soteskah končan, Fengjieja ne bo več. Na neki način *East* s svojo lastno dualno strukturo – ne

v obliki voza kot *Still Life*, ampak enostavno v dveh polovicah – pridoda še eno raven pomena temu (kar je zdaj) Jiajev projekt Treh sotesk: s tem, da premisli stvari v azijskem merilu. Prva polovica prikazuje, kako Liu Xiaodong slika serijo velikih platen z (raz)gradbenimi delavci v Fengjieju, nekateri od njih igrajo v *Still Life*, en umre, in Liu vestno opravi obrede žalovanja, kot bi pričakovali od nenadno bližnjega tujca. To, kako se življenje in umetnost za Jiaja in Liuja začneta zlivati v eno, je neprijetno, ampak v in po sebi primeren komentar teatraličnosti, ki je inherentna v projektih, kot so Jez pri Treh soteskah. Druga polovica najde Liuja na Tajskem, v Bangkoku, kjer za isto serijo na velikem platnu slika tajske ženske, ki poležavajo v vročini; Liu naslika zgolj ženske, nobenega ozadja, kakršnekoli pokrajine ali mesta, nekaj sadežev zori, nič drugega, praznina, vmesni prostori, občutek tujstva, ki varuje in zadaja rane. To, kar se zgodi (ne)parom v Fengjieju, je v *Dong* prikazano kot osnovno stanje človeka. Za Oshijia, na povsem drugačni ravni, je to stvar legend, skozi katere se lahko konstruira resnica.

Kar je dosegel Müller letos, ni bilo nič manj kot na novo izumljena ideja kina kot celote, katere deli potrebujejo, ljubijo in natepavajo drug drugega – v popolnem nasprotju z nekoliko pomehkuženim pojmom kulturnega pluralizma, ki ponavadi definira razmerja v filmski kulturi, za trge: živeti narazen skupaj, vsi z enakimi pravicami in dolžnostmi v svoji mali niši, brez kakršnekoli potrebe po prevelikem ukvarjanju z drugim, vsi so zadovoljni – dokler nihče ne postavi pod vprašaj tistega, kar je »splošno dogovorjena« osnova vseh stvari. V tem smislu so bile Benetke '06 utopičen predlog.

Zgoraj: Euphoria
Na sredini: The Untouchable
Spodaj: I Don't Want to Sleep Alone



KAKO PORAŽENI IN NEUTOLAŽLJIVI OPROSTIJO, ČE SPLOH

ZAKAJ SODOBNA FILMSKA KULTURA, NJEN ETIČNI CENTER, KAKORKOLI JE ŽE OBČASNO VIDETI OBOROŽEN, OBČUTI POTREBO PO TEM, DA GRE V ODDALJENE KRAJE, DA BI TAM IZRAZIL TE UNIVERZALNOSTI?

OLAF MÖLLER
PREVEDLA: MAJA LOVRENOV

Večina ljudi v dunajski zmešnjavi kulturnih krogov in scen te dni ponori v trenutku, ko kdo omeni Mozarta: TOTALNO NEVZDRŽNA PRENASIČENOST! Namreč, ob 250. obletnici Mozartovega rojstva vsi poskušajo sodelovati, ponavadi na običajen način, tj. s postavitvijo in izvedbo njegovih del, bolj ali manj inovativno, ali pa tako, da prikazujejo filme o njem, okrasijo mesnico z Mozartovimi kroglicami ali ... dolgčas skratka.

Glede na zgornje je edini resnično pameten dogodek festival New Crowned Hope, ki bo potekal novembra in decembra pod umetniškim vodstvom Petra Sellarsa; ta je imel, dobra duša in briljanten duh kot je, odlično idejo, da ne naredi prav ničesar z Mozartom, ampak da vzame njegova zadnja tri dela *Čarobna piščal*, *La clemenza di Tito* in nedokončani *Rekvijem*, njihove teme in vsebine, to, kako so se nanašala na Dunaj, na svet takratnih multikulturnih postajanj in transformacij v zgolj rahlo razsvetljenem okolju množičnih grobov in revščine in žalosti in Boga – kot izhodišče za nova, posebej naročena dela na področju umetnosti, glasbenega gledališča in plesa, vizualnih umetnosti, arhitekture, glasbe (natančneje koncertov) in filma, po Sellarsu odločilne umetnosti našega stoletja.

V sodelovanju z Illuminations Films, tj. Keithom Griffithsom in Simonom Fieldom, so naročili sedem filmov, šest celovečernih in enega kratkega, vse igrane (o dokumentarcih se je sicer razpravljalo, toda ...), vse iz držav, kjer lahko spodobna količina denarja v veliki meri pomaga filmu do življenja.

Eden od teh sedmih, mogočni, visoko modernistični rekvjem *Hamaca Paraguaya* avtorice Paz Encina, je doživel svojo premiero v Cannesu. Pet jih je zagledalo

luč dneva v Benetkah, trije(!) v tekmovalni sekciji, *I Don't Want to Sleep Alone* (Hei yanquan) Tsai Ming-lianga, *Syndromes and a Century* (Sang Sattawat) Apichatponga Weerasethakula in *Dry Season* (Daratt) Mahamat-Saleh Harouna; eden v Horizontih, *Opera Jawa* Garina Nugrohoja, in eden na posebni projekciji, *Meokgo and the Stickfighter* (Sekalli le Meokgo) Teboha Mahlatsija. Tako je za Toronto, kjer so prvič prikazali vse skupaj, ostal le še zadnji in tisti ta zanič – *Half Moon* (Niveh Mong) Bahmana Ghobadija.

Ko sem v Benetkah videl kljubovalno molitev za spremembe *Letters from Sahara* (Lettere dal Sahara, 2006) Vittoria De Sete in se spomnil projekcije filma Želimirja Žilnika na Kino Otoku pred nekaj meseci – jezno zbežan agit-esej o *Trdnjavi Evropa* in obenem prikaz trgovine s porokami in ženskami *Evropa preko plota* (Europe Next Door, 2006); od koder je le korak do Trava Wilkersona, spominjanja neke minule etike *Who Killed Cock Robin?* (2005), ene lanskoletnih velikih, čeprav malo videlih mojstrov, sem še enkrat pomislil na cinetičnost ustroja New Crowned Hope naročil. Preprosto rečeno: ali ni le malce preveč enostavno, da so vključeni samo filmi iz na splošno tako očrnljenih držav tretjega sveta (z dovoljenjem južne Afrike)? Iz novembrskega programa dunajske kinoteke, ki je razširitev naročila, je razvidno, da so Sellars & Co. imeli v mislih tudi avtorje iz drugih krajev, ampak se je končalo tako, kot se je, torej ...

Računajmo. Skupni proračun New Crowned Hope naj bi bil okoli 10 milijonov evrov, petino proračuna, torej 2 milijona evrov, naj bi porabili za naročila filmov. Če poenostavimo in rečemo, da so porabili enako vsoto za vseh sedem filmov, in če zanemarimo,

da enaka količina denarja ne kupi enake količine/kakovosti dobrin in dela v teh sedmih deželah, sedmih produkcijskih strukturah, dobimo nekje okoli 300.000 evrov na produkcijo. Zdaj pa: 300.000 evrov bi De Seta dobro porabil, saj se je njegova produkcija vlekla leta in je imel velike težave, da je dokončal svoj film; Žilnik bi po drugi strani s tem denarjem z lahkoto posnel vsaj pol ducata filmov; podobno verjetno velja za Wilker-

»Renesansa zahodnega zanimanja za kinematografije Azije, Afrike in Latinske Amerike v zadnjem desetletju ima verjetno prav toliko opraviti z zaničevanja vredno potrebo po eksotičnem kot s surovimi spremembami v svetovni politiki: ljudje so občutili, da ima, ekonomsko gledano, velika množica zahodnjakov – na povsem drugi finančni ravni! – več skupnega z večino ljudi na Tajskem in v Paragvaju, kot bi si radi mislili.«

sona. Vse to pomeni le, da ni bilo ekonomsko nujno iti v dežele, kot so Čad ali Indonezija, da bi dobili nekaj filmsko razumnega za 300.000 evrov – in zakaj so potem to storili, še posebej ob dejstvu, da v ostalih sekcijah New Crowned Hope ni ničesar podobnega?

Peter Sellars, ki je v svojih opernih delih močster kulturnega križanja, je vedno znova poudarjal



Syndromes and a Century



Opera Jawa

univerzalnost v jedru Mozartovih zadnjih del: to, da lahko domišljija preseže smrt in daje moč tistim, ki jih imamo za poražene (*Čarobna piščal*), kar je očitno vplivalo na Tsaija, Nugrohoja, Mahlatsija in Ghobadija; grešno milost odpuščanja (*La clemenza di Tito*), ki je središčno vprašanje Harounovega dela; duhovno nujnost preboleti (*Rekvijem*), kar je bistvo filma Encine Paz, oblikuje pa tudi Nugrohojevega. Zakaj sodobna filmska kultura, njen etični center, kakorkoli je že občasno videti oborožen, občuti potrebo po tem, da gre v oddaljene kraje, da bi tam izrazil te univerzalnosti?

Renesansa zahodnega zanimanja za kinematografije Azije, Afrike in Latinske Amerike v zadnjem desetletju, ki je zaspalo, če ne umrlo tam v poznih sedemdesetih, ima verjetno prav toliko opraviti z zaničevanja vredno potrebo po eksotičnem kot s surovimi spremembami v svetovni politiki: ljudje so občutili, da ima, ekonomsko gledano, velika množica Avstrijcev ali Italijanov – na povsem drugi finančni ravni! – več skupnega z večino ljudi na Tajskem in v Paragvaju, kot bi si radi mislili; in to brez omembe dejstva, da so človekove pravice po 9/11 tu prav tako trhle kot v katerikoli banana republiki, le pomislite na Guantanamo.

Medtem ko ne bi smeli dvomiti v dobronamernost in politično integriteto Sellarsa in njegovih zarotnikov filmskega razsvetljenstva, se vseeno lahko vprašamo, ali niso malo zakasnil in tako (po)ustvarili kliše, za katerega smo upali, da je že zdavnaj minil: bolj razsvetljeni Drugi. Enostavno povedano: eno je reči, da filmar, kot je Mahamat-Saleh Haroun, lahko govori o posledicah državljanske vojne v Čadu, o duhovnih žrtvah države in s tem o naših skupnih globaliziranih

življenjskih pogojih z ostrino in politično nujno, ki presegajo domišljijo večine ljudi, toda če ne izpostavimo te povezave malo bolj eksplicitno, kot je to naredil Sellars sam, ko je potegnil vzporednico med življenjskimi pogoji večine ljudi v času Mozartovih dni (slumi in še hujše) in svetovnim razvojem v zadnjih desetletjih – se stvari izgubijo v parabolah in v vse preveč človeškem.

Tsai in Weerasethakul – med naročenimi najbolj reprezentativna avtorja prej omenjenega centra, mojstra kina, ki je miren, strasten na ironičen način, skrajno oseben, tako da že meji na intimnost, ki ga zanima vprašanje časa, spomina in prostora – v kontekstu New Crowned Hope dejansko nekoliko zasenčita drug drugega: vidita sebe, potem drugega in pomislita, še več istega, le malo drugače. Toda njuna dosežka sta na različnih ravneh. Medtem ko je Tsai proizvedel le pol dobrega filma, ki pa je resnično dober, je Weerasethakul posnel svoj najboljši igrani celovečerec doslej.

Tsai pošlje svoj alter ego in njegovo dvojnico/d drugega v Malezijo, v svojo rojstno deželo, in ju pusti, da tam živita med revnimi, zatiranimi in razlaščenimi: nekoliko neverjetno potovanje ponovnega odkritja ... Tsaijev Kuala Lumpur je sodobna postmoderna prvobitnost obupa, kjer njeni državljani živijo v senci neonskega karnevala. Ljudje govorijo malo, medtem ko glasba, ki se vali po ulicah in za temnimi vogali, pove vse. In kakšna mešanica zvokov in čustev!: Kantonska opera sreča Kollywood, sreča malezijski pop in vse je res. Dokler se Tsai drži površine Kuala Lumpurja – nenavadnih barv ometa, zidakov spodaj ...; mesečine na lužah, ki bi bile prav lahko voda, olje, scalina ...; in dokler se drži teles svojih protagonistov, njihovega

trpljenja, notranjega zdravljenja – vsi tisti dolgi prizori, kjer se ljudje masirajo in umivajo in spirajo, in dokler se drži napetosti, ki je inherentna malezijski plurikulturni in multietični biti, je film resnično dober; to traja približno eno uro. Potem pa prevlada Tsaijeva notranjost in film se spusti v še eno daritev vernikom, čeprav z neobičajnim spodbudnim koncertom, ko so ljubosumnost in spolne vloge presežene, čeravno le v sanjah.

Medtem ko je Tsai že tako dolgo na sceni, da se ponavlja, je Weerasethakul še vedno na stopnji, ko je njegov glavni cilj izbrusiti svojo umetnost. To je storil s *Syndromes and a Century*. Lahko bi rekli, da *Syndromes and a Century* pripelje *Blaženo tvoj* (Sud sanaeha, 2002) v smislu postavitve/prostora nazaj na začetek: prvi film se začne v bolnici, od koder se par odpravi na svoje potovanje po džungli, medtem ko je novi film postavljen v dve bolnici, ena je podeželska s pridihom preteklega časa, druga je mestna, postavljena v sumljivo očitni zdaj. Dvakrat je povedana zgodba o tem, kako je Toa dvoril Toeyi, kako hoče stari menih z dobrikanjem izprositi zdravila od dobrega zdravnika, in še veliko drugih podobnih stvari, najprej na soncu in potem pod belo neonsko svetlobo. Medtem ko sta prvi dve ponovitvi kot nasprotna prizora – drug čas, drug prostor, ampak v bistvu ista postavitve z drugačnega vidika – in tako delujeta kot aliteracija, pa se ostali odmevi hitro razvijejo v bolj kompleksne rime, vzporednice, ki napredujejo k bolj duhovnim pojmom, kot so reinkarnacija in ponovno rojstvo. In potem finale, lahkotno prebolevanje stvari ...

Povezana v svoji visoko modernistični estetiki, ampak veliko bolj odkrito politična, sta *Hamaca Para-*



Hamaca Paraguaya



Meokgo and the Stickfighter

guaya in *Dry Season*. Prvenec Encine Paz, po dolgem času prvi paragvajski celovečerec, je mogoče trmast, mogoče potrpežljiv rekviem za majhno državo in njene izgubljene generacije, sestavljen iz pogovorov med možem in ženo, starši in otrokom, kmetom in vojakom, ki so dejanski ali ne, ki se jih spomniš ali bojiš, iz besed, ki lebdijo skozi isti prostor kot drugi zvoki, ne da bi nujno pripadali tem moškim in ženskam, ki jih vidimo v tistem trenutku, in iz tako enostavnih podob, da začnejo razpadati, se spremenijo v neko notranjo pokrajino le s tem, da jih pozorno gledamo: iz svetov, ki nočejo priti skupaj, čeprav potrebujejo drug drugega, verjetno. Močna duhovna izkušnja.

Enako kot *Dry Season*, ampak na popolnoma drugačen način, Harounova eksistencialno materialistična, ponižna, a plemenita, brechtovska, a romanekna mojstrovina izpogaja pogoje odpuščanja. Državljanke vojne v Čadu je konec (zaenkrat); da bi dali državi priložnost za pomiritev in spravo, so vsi vojni zločinci pomiloščeni. Na dan, ko je ta novica prvič objavljena po radiu, najstnika Atima njegov slepi varuh pošlje v glavno mesto, da bi ubil Nassaraja, človeka, ki je ubil njegovega očeta, in tako izvršil pravico, za katero misli, da mu jo država odreka. Atim najde Nassaraja, ta je zdaj postaran mož z nosečo mlado ženo, majhno pekarno in nekoliko zlobnim značajem. Atim najde Nassaraja, a namesto da bi ga ubil, ker enostavno ni morilec, tudi če bi hotel biti, ostane s človekom, ki to je, ki obupano išče znak milosti od Njega – in še sam postane pek. Ko je Atim na koncu pripravljen oprostiti, je to prav toliko osnovano na procesu učenja, spopadanja z življenjem, kot na milosti, na instinktu pravičnosti, in eno brez drugega

je ničvredno, kot sta vedela tudi velika učitelja, tako Brecht kot Koran. Genij Harouna je v lahkoti njegove enostavnosti: enostavno stori, pove klasično zgodbo na klasičen način z nekoliko manj klasičnimi izrazi.

Če je *Hamaca Paraguaya* s svojim ultraminimalizmom na enem koncu New Crowned Hope spektra, je *Meokgo and the Stickfighter* Teboha Mahlatsija na drugem: visoko melodično rjovenje podob, ki so sestavljene iz podob, ki so sestavljene iz podob, pripoveduje zgodbo, njeno jedro, bistvene momente, poanto, razpoloženja. Mahlatsijeva pripovedka o glasbi, ki transcendirja smrt, povedana v impresijah in emocijah, je v bistvu nasprotje kina, njegove etike in estetike, o katerih smo govorili do zdaj, toda brez takega spretnega, vihravega, pogumnega kina popularne re!-imaginacije bi ostalo ovenelo, zapadlo mrtvi blede umetnosti. Hvaljen bodi, kdor je imel genialni preblisk, da je vključil Mahlatsija v ta projekt – in s tem popolnoma drugačno medijsko kulturo: televizija in video-kino, kjer se toliko dogaja v Afriki – ter tako dodal ravno pravšnjo ostrino, ki je potrebna za življenje.

Ostane nam samo še en film, ki ga moramo obravnnavati, da bi ga hvalili brez kakršnihkoli pridržkov, slavili, saj ta film ni nič manj kot spomenik: *Opera Jawa* Garina Nugrohoja, vsota vsega, kar je počel do zdaj, pripeljana do popolnoma novih ravnih. Kot *Dry Season* in *Meokgo and the Stickfighter*, *Opera Jawa* prihaja z bojnih polj, tj. iz moderne indonezijske zgodovine. Genialnost *Opere Jawa* je v Nugrohojevi zmožnosti, da združi politično in zasebno, produkcijo dobrin in ustvarjanje umetnosti, duhovno in najbolj nizkotno prozaično v eno, večplastno celoto. V jedru filmske

naracije je skrajno enostavna zgodba iz Ramayane, »The Abduction of Sinta«: dva moška, ena ženska; en moški je vpliven in osamljen, drugi reven in ljubljen. Zdaj pa se stvari malo zapletejo: liki v zgodbi so uživali v svoji mladosti, v amaterskem gledališču, v katerem so igrali prav to zgodbo ... Nugroho najde neskončno podobnih načinov, kako spojiti različne sfere produkcije, njihove realnosti: v enem prizoru npr. en lik pleše z nedokončano masko, v drugem prizoru se ena umetnost pretopi v drugo, ko je ples kar naenkrat videti kot senčno gledališče, medtem ko v poznejšem prizoru ogromne bitke senčne lutke skočijo pred kamero; v še enem prizoru lončar, ki mu posel propada zaradi krute nasprotnikove velikopodjetne mehanizacije, ustvari svojo ženo iz gline, ta pa spet poje o tem, da ni iz zemlje, blata ali umazanije, tj., ni komoditeta. Najbolj izzivalna izmed teh strategij bi lahko bila uporaba instalacij in predmetov nekaterih najboljših indonezijskih modernih umetnikov, ki so umeščeni v realistično postavitev filma. Toda kakšen realizem je to?: neorealizem, kot ga je razumel Rossellini, ko je naredil *Giovanna d'arco al rogo* (1955). *Opera Jawa* je delo nenavadne polnosti, miline, najredkejše vrste kljubovalne lepote: vsaka podoba je sunek v nujno ponovno razsvetljenje, spomin na veličino, za katero se zdi, da so jo ljudje pozabili.

Na določen način je *Opera Jawa* popolno utelešenje Sellarsove vizije za celotno idejo New Crowned Hope: kjer se prikazuje *Opera Jawa*, tam je prisoten ves festival.

ZA ITALIJANSKO KINEMATOGRAFIJO JUGA

JESENI SMO V LJUBLJANI SPREMLJALI RETROSPEKTIVO CINEMA SUD – IZBOR ITALIJANSKIH FILMOV Z JUGA, ZA KATERE SE ZDI, DA SO POSTALI KINEMATOGRAFIJA ZNOTRAJ KINEMATOGRAFIJE. ZA EKTRAN O POHODU REŽISERJEV »OD SPODAJ« PIŠE ROY MENARINI, PUBLICIST IN PROFESOR FILMA NA GORIŠKI UNIVERZI DAMS.

ROY MENARINI

PREVEDEL: UROŠ ZORMAN

Po obdobju kreativne praznine se zdi, da italijanska kinematografija znova doživlja vzpon. Raven scenaristike, igre in režije se je v italijanski kinematografiji v zadnjih letih zagotovo zvišala, a nekateri menijo – in mednje delno sodim sam – da glede njenega pogleda na lastno deželo ni prišlo do kakšnega omembe vrednega napredka. Zato je nagnjena k provincialnosti in se težko prebije v tujino, tako da so le redki naši filmi tako ali drugače zmožni iti preko meje. V primerjavi z »razvpito« kinematografijo osemdesetih in začetka devetdesetih so se stvari zagotovo spremenile in ponudba je zdaj veliko bogatejša, tako zaradi prisotnosti novih režiserjev, kot so Matteo Garrone, Paolo Sorrentino, Edoardo Gubino, brata Piva, Gianluca Tavarelli, Roberta Torre, kakor tudi zaradi novega zanosnega cineastov, ki so bili prej v krizi, denimo Nannija Morettija, Marca Bellocchia ali Giannija Amelia.

Vendar obstaja tudi »povprečna avtorska« kinematografija, za katero se zdi, da ostaja ravnodušna za vse družbene ali kulturne spremembe in ki nagovarja eno samo občinstvo – srednje izobraženo in dovzetno za medijske manipulacije (Ozpetek, Comencini, Faenza, Piccioni, Muccino in drugi). Pustimo ob strani tako imenovano »popularno« kinematografijo, ki je v šestdesetih in sedemdesetih, četudi slaba in plehka, predstavljala pomembno protiutež »uradni« kinematografiji in tudi prostor prostega stilističnega eksperimentiranja. Danes so božične komedije slabše, kot bi si sploh lahko predstavljali, in drugi žanri (vestern, grozljivke, detektivke, filmi noir in drugi, zaradi katerih je italijanski film množic postal slaven) so popolnoma izginili.

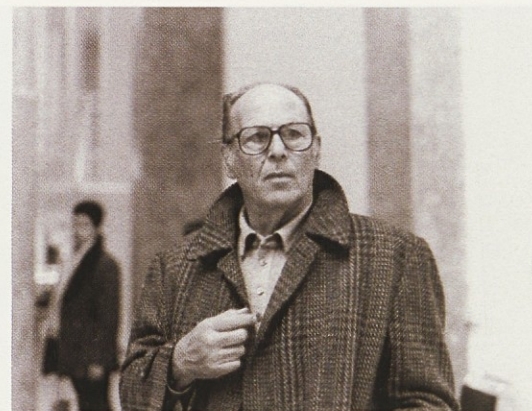
Majhna skupina ustvarjalcev je pogled usmerila na pokrajino, še posebej pa se ni strinjala, da bi bila osrednji in severni del države edina možna kraja pripovedovanja ter meščanska družina in delo edini zrcali naše dejanskosti. Pripravljenost, da se znova lotijo slabo raziskanega področja, posebej Juga, je dala zna-

čilne, če že ne pomembne rezultate. S tem ko so šli po poti nekaterih mojstrov, med katere sodi Visconti s svojim filmom *Zemlja drhti* (La terra trema) in filmi Vittoria De Sete, so nekateri novi cineasti znali ponosno izpostaviti idejo juga Italije, in morebiti na nek način tudi »svetovnega Juga« – like so vzeli z obrobja in v produkcijski neodvisnosti videli dejavnika za rešitev kinematografije in bistveno širše kulture.

Vittorio De Seta je bil, kot ga je opredelil Scorsese, »antropolog, ki je govoril z glasom poeta.« Bil je pevec otokov, Sicilije (kjer je se je rodil in odraščal) in Sardinije, katerima je posvetil svoje umetniško in intelektualno delo. Dokumentarna dejavnost ima pri njem najvišjo poetično in reprezentativno moč. Njegovih deset kratkometražnih filmov dejansko predstavlja prav toliko majhnih in pomembnih del, ki pričajo o izjemni inventivnosti cineasta, ki je sposoben preseči opazovanje realnosti, da bi jo vsebinsko preobrazil, raziskal vsakdanjik in naredil antropološko refleksijo o človeku in okolju.

Te filme je De Seta zrežiral med letoma 1954 in 1959, torej gre za dela, ki jih je ustvaril pred tistim, ki velja za njegovo najpomembnejše – *Banditi a Ogosolo* iz leta 1961. Med naslove, ki si jih velja zapomniti, sodijo *Čas mečaric* (Lu tempu de li pisci spata, 1954), *Ognjeni otoki* (Isole di fuoco, 1955), *Velika noč na Siciliji* (Pasqua in Sicilia, 1955), *Pastori di Ogosolo* (1958) in *I dimenticati* (1959), če jih navedemo le nekaj. Pri De Seti se dokumentalistov pogled poveže z novim kinematografskim pojmovanjem, ki se pri oblikovanju resnične in lastne kinematografske poezije ne more odreči ozemlju in naravi. Neorealistična tradicija je tako pridobila navdih, ki je bil obenem epski in vsakdanji, kar je kot skrivni vzorec delovalo za velik del poznejše avtorske kinematografije. De Seti vsi nekaj dolgujejo, a le redki to tudi priznajo.

Naj spet citiram Scorseseja: »Kar sem videl (...) je bila kinematografija v svojem bistvu. Tukaj se režiser



Vittorio De Seta

ne omejuje s snemanjem realnosti, temveč to realnost živi v prvi osebi. V teh dokumentarcih sem prepoznal isto De Setovo preprosto empatijo, ki sem jo štirideset let prej videl v filmu *Banditi a Ogosolo*. To ni bil samo prikaz sveta mojih prednikov, to je bilo za kinematografsko doživetje, ki ne obstaja več. Kinematografija, ki je bila zmožna religiozne evokacije.«

Majhna skupina ustvarjalcev je pogled usmerila na pokrajino, še posebej pa se ni strinjala, da bi bila osrednji in severni del države edina možna kraja pripovedovanja ter meščanska družina in delo edini zrcali naše dejanskosti. Pripravljenost, da se znova lotijo slabo raziskanega področja, posebej Juga, je dala značilne, če že ne pomembne rezultate.

V zadnjem filmu *Lettere dal Sahara*, opevanem kot veliko režiserjevo vrnitev, težave migranta, ki potuje z juga na sever, predstavljajo še bolj inventiven način pogleda na Italijo s prenovljenim čutom in izvirnimi tehničnimi pristopi (film je bil posnet z digitalno kamero).

Naposled ne smemo pozabiti na *Evangelij po Mateju* (Il Vangelo secondo Matteo, 1964) Piera Paola Pasolinija – vnovično branje svetih besedil, pri katerem je režiser uporabil nepoklicne igralce, zgoščene like in pokrajino Juga (posebej Matere), da bi tako s povsem osebnim pogledom krščanski zgodbi znova podelil pristnost.

A kdo so potemtakem »dediči« te preteklosti?



Ne bojim se (zgoraj in desno)



Moj svak

Vsekakor moramo razločevati med cineasti, ki na Jug odhajajo v tamkajšnje okolje postavljati plemenito uglajane in skupne zgodbe, in tamkajšnjimi avtorji, ki recimo temu, »izhajajo od spodaj«.

Iz prve skupine moramo navesti med kritiki in občinstvom neznansko uspešen film Marca Tullia Giordane *Sto korakov* (I cento passi, 2000), posvečen resnični zgodbi mladeniča Peppina Impastata, ki se na mafjski in zločinski Siciliji odloči za politično aktivnost. Zavzeto deluje na svobodnih radijskih postajah, je član skrajno levičarske skupine Democrazia Proletaria in napada veleposestnike ter je s tem pravo nasprotje zločincev, od katerih nekateri živijo »sto korakov« od njegovega doma. Njegova bitka je že vnaprej izgubljena in konča se tragično, čeprav je poplačana s tem, da postane primer državljanske predanosti in požrtvovalnosti. Film, ki je vsebinsko zelo močan, rahlo pokvari plitvo in stereotipno prikazovanje Juga.

Zaradi podobnih pomanjkljivosti Gabriele Salvatore s filmom *Ne bojim se* (Io non ho paura, 2003) ne more doseči zelenih umetniških višin. Pripoved v mitskem vzdušju, kjer sta Jug in Sicilija predstavljena kot pusta in barbarska pokrajina, podobna ameriškemu Zahodu, je v tem primeru priskrbel istoimenski roman Niccola Ammanitija. Ko spremljamo prijateljstvo med sinom mafijca in drugim dečkom, izoliranim od kriminalnega življenja, nepokvarjeni otroški pogled preoblikuje dekadentno regijo. Vendar barvito in očarljivo slikanje Juga hitro povzroči folklorne učinke, s čimer imajo težave tudi nekateri deli filma *Grazijin otok* (Respiro, 2002), velike mednarodne uspešnice Emanuela Crialeseja.

Drugače pa je, kot rečeno, pri delih, ki izhajajo »od spodaj«. Med njimi moramo prav gotovo navesti film *Moj svak* (Mio cognato, 2003) Alessanra Pive, ki je pred tem ustvaril droben neodvisni film *La capagira* – posnet je bil v apuljskem narečju in so ga tudi v Italiji prikazovali s podnapisi. Alessandro Piva svoje rojstno

mesto Bari v obeh filmih prikaže pristno in ostro, česar v italijanskih filmih sicer nismo vajeni.

Razred malih zločincev, centri prekupčevanja in kraj, majhni bari, ki perejo umazan denar in služijo z avtomati za poker, medčloveški odnosi, ki jih prežema ustrahovanje in razmerja malih klanov ... so predstavljeni verodostojno, živo, celo ironično. V fil-

Vittorio De Seta je bil, kot ga je opredelil Scorsese, »antropolog, ki je govoril z glasom poeta.« Bil je pevec otokov, Sicilije (kjer je se je rodil in odraščal) in Sardinije, katerima je posvetil svoje umetniško in intelektualno delo. Dokumentarna dejavnost ima pri njem najvišjo poetično in reprezentativno moč. To je cineast, ki je sposoben preseči opazovanje realnosti, da bi jo vsebinsko preobrazil, raziskal vsakdan in naredil antropološko refleksijo o človeku in okolju.

mu *Moj svak* nočno popotovanje po Bariju, na kate-rega se podata Sergio Rubini e Luigi Lo Cascio (ki je imel glavno vlogo tudi v filmu *Sto korakov*), postane pustolovščina po Italiji, ki jo Sever ignorira, in poklon klasikom italijanske grenke in globoke komedije, kot *Il sorpasso* (The Easy Life, 1962) Dina Risija.

Živa kri (Sangue vivo, 2000) Edoarda Winspeareja se, nasprotno, dogaja v notranjosti pokrajine Basilicata, kjer se odvija krvava in strastna pripoved, tesno povezana s to mitično in ljudsko deželjo. Winspeareja zanimajo in zelo pozorno raziskuje predmoderne sledi

južnjaške družbe, med drugim glasbo (*la pizzica*, vrsta regionalnega plesa ljudskega izvora) in vraževerje.

Drugo mesto, ki je duša, svet italijanske kinematografije, je Neapelj – mesto, ki ga je močno zaznamovala Camorra (inačica mafije v pokrajini Campania) in ki je skoraj brez upanja, da bi postalo evropska metropola. Tamkajšnje gledališko prizorišče je zelo angažirano in je bilo v nekam obdobju vodilno v skupini Teatri Uniti, kjer so se razvijali cineasti tako imenovanega neapeljskega novega vala.

Zaradi vodilnih osebnosti gibanja, na primer Pappija Corsictaja, Stefana Incertija, Antonia Capuana (njegov najnovejši film *La guerra di Mario*, 2005, je izvrsten) in Antoniette De Lillo (z izrednim *Ni prav – Non è giusto*, 2001), smo lahko upali na dolgotrajno kreativno vrenje. Izkušnja je bila, nasprotno, prekratka, a je pustila pomembne sledi. Med novimi režiserji imamo denimo Vincenza Marro, ki je svoj odločen dokumentaren pogled usmeril na svoje domače kraje: *Vračanje domov* (Tornando a casa, 2001) je na primer ganljiva pripoved o odraščanju, posvečena mlademu ribiču in njegovim dramatičnim dejanjem. Krasen film Salvatoreja Mereuja *Ples v treh korakih* (Ballo a tre passi, 2003) pa je dokaz, da lahko tudi osamljen otok, kot je Sardinija, računa na majhno skupino nekonformističnih režiserjev.

Sklenemo lahko – sicer bi lahko tudi še naštevali – z občutkom, da je italijanska kinematografija precej bogatejša, kot običajno mislimo. Vendar pa je treba poudariti, da številni navedeni filmi nimajo distribucije, ki bi jim šele lahko omogočila pravo ovrednotenje, zato je nevarnost, da bi zanimivi in neodvisni režiserji ostali na obrobju, zelo velika. Zatorej je smiselno posebej opozarjati na najbolj prepričljive dosežke in pokazati, kako je na ozemlju, ki je tudi samim Italijanom s Severa neznano, nastala kinematografija, ki je sila različna od tiste, ki je pod močnim vplivom televizije, ki povsem prežema našo dobo.

SAMOKRITIKA

FEREYDOUN HOVEYDA
PREVEDLA: MAJA LOVRENOV

Uporaba besed pri razpravi o filmu ni niti najmanjši paradoks filmske kritike. Če priznavamo, da je film nekaj novega, potem moramo ugotoviti, da literarni jezik ni najbolj primeren za spopad z njim na ustrezen ali koherenten način. Naši indoevropski jeziki, katerih izvor je zavil v meglo in katerih pravila je kodificiral Aristotel okoli leta 350 pred našim štetjem, seveda niso mogli predvideti, da se bo pojavila sedma umetnost. In tako so si kritiki, ki črpajo iz obstoječega besedišča, izmislili (in si še vedno izmišljajo) nove pomenke, ker – in ko – je to zaradi njihovih osebnih zanimanj postalo nujno. Toda ko so to počeli, se na žalost niso organizirali (tudi do danes še ne), da bi izdelali dogovorjeni slovar, s tem pa so prispevali k splošnemu stanju zmešnjave in okrepili celo serijo nesporazumov, zaradi česar se danes sprašujemo, koliko je to njihovo delo sploh uporabno. Termini »pisanje«, »slog«, »mizanscena« itd. se pojavljajo znova in znova s pomeni, ki se razlikujejo od enega do drugega kritika, in še vedno se nikomur ne zdi potrebno, da bi jih definiral. Govoriti o filmu v nedefiniranih terminih je vsekakor zelo prikladen način opravljanja poklica: bralec mora ali prepoznati svojo »nesposobnost« ali pa sprejeti mistifikacije, ki jih ima pred sabo, in se delati, da jih razume.

»Tehnični« opis filma nudi kritiku alternativni pristop, ki je vseeno podoben prvemu v tem, da bralec ne razume nujno procesa produkcije in ponavadi zares ne ve nič o njem. V obeh primerih mogoče ne bo hotel priznati, da je ignorant. Ampak še vedno obstaja nevarnost, da bralec protestira, in tako se v odgovor na pritiske bralstva veliko dnevnikov in tednikov na svojih filmskih straneh vse bolj zanaša na nestrokovnjake.

ZA PISANJE O FILMU, TAKO KOT PAČ ZA VSAKRŠNO KRITIČNO REFLEKSIJO, VELJA, DA STA »ZAKAJ« IN »KAKO« VSAJ TAKO POMEMBNA KOT »KAJ«. V NAMEN KREPITVE KONDICIJE TOVRSTNEMU PREMIŠLJEVANJU IN RAZPRAVI, KI NA DOMAČIH TLEH VSE PRERADA POLEŽAVA V SENCI RAZNORAZNIH »OBJEKTIVNIH« PARAMETROV, OBJAVLJAMO LUCIDEN ESEJ FEREYDOUNA HOVEYDE, KI NAVZGLIC STAROSTI DO DANES NI IZGUBIL NITI TROHICE NABOJA IN RELEVANTNOSTI.

Osebnost lahko čisto dobro razumem to reakcijo. Prvič – in o tem sem na dolgo pisal lansko leto –, verjamem, da se lahko in bi se morali vsi lotiti filmske kritike. Drugič, priznam, da se mi zdi strokovna kritika, če je take vrste, kot sem jo opisal zgoraj, izredno dolgočasna. Ko kdo v svojem prispevku o Mizoguchiju govori o »čisti lepoti«, me neznansko mika, da bi ga poprosil, naj mi

Za kar gre, ni vodenje bralca, v smislu da bi kritik privzemal neke vrste vzvišeno pozicijo, ampak za razlago tistega, kar mislimo, da smo opazili. In pri tem ne smemo pozabiti, da film, o katerem govorimo, ni nikoli film sam. Zemljevid, kot bi rekel Korzybski, ni teren! Kritik bi moral to opazko postaviti za svoj prvi princip.

razloži, kaj naj bi bila »nečista lepota«. Ko mi kdo vrže v obraz izraz, kot je »najvišja stopnja popolnosti«, si ne morem pomagati, da ne bi razmišljal o »modelu popolnosti« in »lestvici vrednot«, ki podpirajo to trditev. Podobno me nič ne iritira bolj kot kritikova obsesivna potreba, da izjavi, kako X ali Y »je« ali »ni« »vloga«, ki jo »igra« bolj ali manj dobro. V primerjavi s čim? In kako kritik to ve? Take sodbe nas zares napeljujejo na misel, da kritik sebe vidi kot superiornega režiserju in na neki način izven filma. Prevzetnost in domišljavost! V teh pristopih zlahka zaznamo slabosti tiste analize,

ki izloči posamezne elemente, da bi jih ocenila drugače za drugim, kot da bi bila celota le vsota svojih delov. Še ena od pasti aristotelske logike! Kako potem ne bi odobraval uporaba gledalca proti kritiku?

In še bolj postanem prepričan, ko pogledam druge načine, kako so se kritiki izjalovili. Veliko filmskih piscev na primer postavlja analogije z literaturo, ki so zunanje filmu, kot anekdota, ki je, ko preidemo k bistvu, popolnoma irelevantna. Kaj pa je s tistimi hiperspecializiranimi kritiki, ki jih nekateri časopisi tako ljubosumno varujejo? Njihovo prozo bi lahko opisali kot kolobocijo metafizike, estetike, filozofije in kinematografije. Ta najsodobnejši od pristopov se pogosto konča s članki, ki so tako pretenciozni kot nerberljivi, in v najboljšem primeru z besedili, ki so hermetična. Potem so seveda taki, ki le povzamejo scenarij: ti pravzaprav naredijo najmanj škode, toda ne vidim, zakaj bi morali prevesti zgodbo filma v besede; s tem le obravnavamo gledalca, kot da bi bil slep! Nazadnje bi moral omeniti še kritike, katerih prispevek bi lahko reducirali na »všeč mi je« in »ni mi všeč«; nič nimam proti njim – preveč spoštujem pravico vsakega posameznika, da izrazi neko mnenje; rekel bom samo, da se zdi, da sledijo logiki, ki se ravna po »dajih« in »nejih«, logiki, ki ni porojena iz dejstev.

Karkoli si že mislite, težko je ne primerjati filmske kritike s pogovorom, kjer vsi govorijo in nihče ne poslušajo. In glede na njeno ravnodušno težnjo, da predstavi jasne poglede na zelo različna dela, da bi utišala filozofe in literarne avtoritete, psihologe in akademike, bi si mislili, da poseduje ključ do veselja. Ne morem se upreti skušnjavi, da citiram besedilo Erica Satieja: »Um kritika je veleblagovnica, v njem lahko najdeš vse:



ortopedijo, znanosti, posteljnino, umetnosti, potovalne odeje, velik izbor pohištva, pisarniški papir, kadilske pripomočke, rokavice, dežnike, pletenine, klobuke, šport, sprehajalne palice, očala, parfume itd. Kritik ve vse, vidi vse, sliši vse, poje vse, zameša vse in še vedno mu uspe misliti ...»

Te pripombe se seveda prav v enaki meri nanašajo na moje lastno pisanje, drugače tega članka ne bi naslovil Samokritika! Toda samokritika vsebuje iskren poskus oblikovati nove smernice. Tako bom izkoristil to priložnost in poskusil urediti nekatere od nasprotujočih si idej, ki mi krožijo po glavi.

V bistvu je tako, kot da bi veliko kritikov priznavalo obstoj »originalnega teksta«, film pa naj bi bil zgolj njegov prevod. Ko tako opozarjajo na »popolnost« ali »pomanjkljivosti«, dajejo vtis, da sodijo glede na neki absolut, ki se nahaja nekje izven dela, glede na neki univerzalni standard. O govorjenem in pisanim jeziku je Saussure pripomnil, da znaki, če jih vzamemo vsakega zase, ne označujejo ničesar, da vsak od njih ne izraža toliko pomena, kot vrzeli v pomenu, ki ga razlikuje od vseh drugih, in da je ta lateralni odnos med znaki tisti, ki jim podeli pomen. Dvoumnosti kinematografskega jezika so še večje. Ovreči moramo absurdno iluzijo, da je podoba bolj dostopna od navadnega jezika. Nič ne bi moglo biti bolj zgrešeno! In kar se tiče kina, bi lahko besedo za besedo uporabili tisto, kar ima za povedati Merleau-Ponty: »Jezik ne predpostavlja tabele soglasnosti, ampak razkriva svoje izbojevanje skrivnosti ... je zgolj monštranca. Njegova nejasnost, trmasta samonanašalnost, introvertiranost in introspekcija so dejansko tisto, kar ga naredi za duhovno moč: saj po svoje postane nekaj takega kot univerzum, ki lahko vsebuje svet

stvari, tako da jih spremeni v pomene.« Konec koncev je tako, kot da bi kritiki, ki jih imam v mislih, omogočali dostop do absolutnega kinematografskega jezika, ali pa vsaj, kot da je tisto, kar mislijo, da vedo o kinu, vrhunec; in če hoče biti filmski ustvarjalec umetnik, mora uporabljati enaka orodja.

Seveda obstaja osnovna množica postopkov, ki

Film je neke vrste rebus, križanka. Ali bolje, je jezik, ki podžge debato, ki se ne konča s projekcijo filma, ampak vzbuja resnično iskanje.

tako rekoč utemeljujejo »empirični« jezik kina, iz katerega lahko režiserji črpajo kot iz skupnega nasledstva. Znotraj pojava empiričnega jezika na platnu pa je skrit drugostopenjski jezik, v katerem znaki zopet privzamejo »nedoločenost« slikarjevih barv, glasbenikovih not in romanopiščevev besed. Bergier in Pauwels imata čisto prav, ko poudarjata realnost tistega, kar imenujeta »teksti z več pomeni«. Tako imenovani »komercialni« filmski ustvarjalci se omejujejo na »pravilno« rabo (takšno, ki se drži vnaprej postavljenih pravil) »empiričnega« jezika: njihovih filmov enostavno ni mogoče razločiti od zgodbe, ki jo pripovedujejo. V najboljšem primeru so prevajalci v podobe [metteurs en images]. Izbirajo znake za vnaprej določen pomen. Čeprav kritiki pogosto govorijo o vseh filmih, bi rad ponovil, da se to, kar govorim tu, nanaša le na tisti druge vrste kino, v katerem je »izražanje« resnično

»ekspresivno« v tem, ko previdno pristopa k nameri nakazati, da ga ne vodijo predobstoječe definicije, in v katerem je velika mera impliciranega vidna v vsakem trenutku. Take vrste kino nujno preobremeni »postopke« empiričnega jezika, jim na svoji poti daje nove pomenne, čeprav je lahko vse še vedno videti enako. Eden mojih prijateljev je zavrnil film *Léon Morin, duhovnik* (*Léon Morin, prêtre*, 1961, Jean-Pierre Melville), ker da, med drugim, preveliko število prelivov iz enega prizora v drugega priča o infantilizmu, je v vsakem primeru utrujajoče in razkriva manko sofisticiranosti v naraciji. Da, seveda ti prelive »označujejo« minevanje časa, ampak hkrati označujejo tudi zmedo posameznikove zavesti in obdobja, kar sploh ni tisto, kar naj bi pomenili v »empiričnem« jeziku kina. Tukaj se nočem spustiti v kritični pretres filma *Léon Morin, duhovnik*. Hotel bi povedati le tole: če naj bomo pravični do Melvilla, smo dolžni pregledati nekatere narativne postopke, ki bi jih lahko bil uporabil, pa jih je zavrgel, in občutiti, kako bi bili vplivali na »zaporedje« podob, v kolikšni meri je bil Melvillov stil edini možen, da je lahko njegov pomen postal jasen.

Pri filmu se zgodi nekaj, kar na določen način spominja na »verjetnost« v fiziki. V vsakem posameznem primeru je na voljo več možnosti, in če filmski ustvarjalec izbere najbolj verjetno, je uspel. Kritiku je prepuščeno, da preuči verjetnosti in poskuša pokazati, da se režiser je ali ni odločil za najboljšo. Pri tej nalogi seveda obstaja mešanica subjektivnih in objektivnih dejavnikov, ki nagle sodbe pogosto naredijo tako težke kot nevarne. Kakorkoli že, kritik bi se moral prisiliti, da »pretrese« aparat kinematografske naracije, da bi tako videl, če lahko iz njega izvleče nov zvok ali pa razgali »lateralne« in »neodkrite« pomene, ki so skriti v njem. Marx je to popolnoma razumel pri Balzacu. Naj tu vzamem še eno opazko Merleau-Pontyja, za katero se zdi, da jo lahko neposredno apliciramo na film: »Roman kot opis dogodkov, kot izraz idej, tez ali sklepov, kot prozaična in očitna pomenljivost, in roman kot delo na stilu, kot neodkrit in lateralen pomen, obstajata v razmerju, ki je enostavno homonimen«. Določen način prikazovanja moderne družbe v velikem številu ameriških filmov (na primer *Nekateri so pritekli* [Some Came Running, 1958, Vincente Minnelli], *Party Girl* [1958, Nicholas Ray], *Anatomija umora* [Anatomy of

a Murder, 1959, Otto Preminger], *Nenapovedan sestanek* [Blind Date, 1959, Joseph Losey] itd.) je bolj pomemben kot njihove zgodbe ali sporočilo, ki naj bi ga navidez podajali.

Vsekakor je prav, da obsodimo formalizem. Ampak ljudje pozablajo, da formalizem, prej kot da bi prečnil formo, to razvrednoti, ko jo loči od pomena. Tak formalizem ni nič drugačen od kina vsebine, ki ignorira formo. Ne moremo biti zadovoljni s tem, da ocenjujemo Stanleyja Kramerja ali Autant-Laraja zgolj glede njihovih namer, kakorkoli že so te pohvalne. Ni dovolj protestirati proti atomskemu samomoru ali vojni, še vedno moraš ustvariti umetniško delo, ki pretrese gledalca in ga prisili, da postavlja vprašanja. Drugače bi zanikali sam obstoj umetnosti, pozabili bi

Ko gremo v zatemnjene dvorane, vzamemo s seboj vso težo naših predsodkov, izobrazbe, dednosti – na kratko, našo celotno osebnost. Svoje preteklosti ne morete pustiti v garderobi in prazno upanje je v poskusu, da bi izpraznili svoje možgane. Idealni opazovalec obstaja le v fikciji! Kritik pove prav toliko o sebi kot o filmu, ki ga je videl.

na osnovno resnico, da jezik ni zgolj enostavno orodje v službi zunanjega predmeta, da ima jezik v sebi lastno »metafiziko«. Jezik postavlja strahovite pasti tudi tistim, ki trdijo, da delujejo zgolj na ravni umetnosti, ali ki rečejo, da so neangažirani (kot da bi lahko umetnost odrezali od drugih družbenih aktivnosti, kot da bi neangažiranost ne bila že čisto določena angažiranost). Lévi-Strauss je v svojih študijah lepo dokazal nesmiselnost take drže, ko je pokazal strukturne relacije med jezikom in zakoni družbe. Infantilna in neesetska podoba, ki jo imajo o svetu mnogi od današnjih filmskih ustvarjalcev, mladih in starih, pride na dan v *Kosilo na travi* (Le Déjeuner sur l'herbe, 1959, Jean Renoir) (in mnogih novovalovskih filmih). Lažje je igrati na lažno naivnost kot inteligenco, slaviti preteklost kot gledati v prihodnost. Politika avtorjev (*politique des auteurs*) je preživeta: bila je le vmesna postaja na poti do nove kritike.

Osebnost se strinjam z Marcabrujem, ko ta razlikuje med več različnimi vrstami kina. Le da jaz namesto štirih vidim nešteto vrst. Ampak to je druga zgodba. Na kar hočem napeljati, je, da obstajajo različne ravni in da jih ne smemo mešati. O Autant-Laraju, Cottafaviju, Rosselliniju, Premingerju in Loseyju ne morete govoriti v enakih terminih. Seveda so vam lahko vsi všeč ali ne, ampak so še vedno na različnih ravneh, tudi ko nas očarajo ali iritirajo. Mislim, da tendenca

dnevnega in tedenskega tiska, da se zateče k nestrokovnjakom, ni nepovezan pojav.

To me pripelje do razlage moje ideje o vlogi kritika. V mnogih pogledih je podobna vlogi psihoanalitika. Ali ni res, da mora kritik dejansko prek filma rekonstruirati diskurz avtorja (subjekta) v njegovi kontinuiteti, osvetliti nezavedno, ki ga utemeljuje, in razložiti poseben način, kako je artikuliran? Nezavedno je zares, kot bi rekel Lacan, zaznamovano z vrzeljo; tako rekoč utemeljuje cenzurirano zaporedje. Ampak, tako kot v psihoanalizi, se resnica lahko razkrije, ni zapisana v »vidnem« zaporedju podob, ampak drugod: v tem, kar imenujemo avtorjeva »tehnika«, v izbiri igralcev, v scenografiji in načinu, kako se igralci in predmeti nanašajo na to scenografijo, v kretanjah, v dialogu itd. Film je neke vrste rebus, križanka. Ali bolje, je jezik, ki podžge debato, ki se ne konča s projekcijo filma, ampak vzbuja resnično iskanje.

Seveda: enako kot se psihoanalitik pusti zapeljati v napačno interpretacijo, se lahko kritik moti. Ko gremo v zatemnjene dvorane, vzamemo s seboj vso težo naših predsodkov, izobrazbe, dednosti – na kratko, našo celotno osebnost. Svoje preteklosti ne morete pustiti v garderobi in prazno upanje je v poskusu, da bi izpraznili svoje možgane. Idealni opazovalec obstaja le v fikciji! Kritik pove prav toliko o sebi kot o filmu, ki ga je videl. Nikoli ne sme pozabiti, da se tako vzpostavi dvosmerni krog. Dejanje kritike ustvari nasprotje med dvema občutljivostma, od katerih vsaka vsebuje lastno individualno zgodovino. Preenostavno bi bilo kovati film v nebo, le zato ker svet kritika sovpadne s svetom filmskega ustvarjalca. To ne bi bila pohvala filmu, ampak samohvala! Vsak kritik bi moral bralcu razodeti svojo »metafiziko« in tako pojasniti, kje stoji glede na bralca.

Za kar gre, ni vodenje bralca, v smislu da bi kritik privzemal neke vrste vzvišeno pozicijo, ampak za razlago tistega, kar mislimo, da smo opazili. In pri tem ne smemo pozabiti, da film, o katerem govorimo, ni nikoli film sam. Zemljevid, kot bi rekel Korzybski, ni teren! Kritik bi moral to opazko postaviti za svoj prvi princip. Kot delo, ki ima objektivno obstoj zunaj nas samih, film ne more biti predmet obširne študije. Kakoli že lahko povemo o njem, to nikoli ne bo film sam. Izločimo nekatere detajle in pustimo ob strani mnoge druge. Nikoli ne bomo mogli izčrpati vseh njegovih pomenov. Film je njegov avtor. In avtor je človeško bitje. Vse, kar lahko storimo, je, da poskušamo dojeti njegovo posamičnost, »pomenljivo strukturo«, ki jo je zgradil.

V nekem smislu je problem kritika problem jezika. Umetniški jezik, ki ima drugačno logiko, moramo prevesti v vsakdanji jezik. To bi moralo vzpodbuditi pisce o filmu k temu, da se k sprejetim pojmom zatečejo le z največjo zadržanostjo in največjo previdnostjo. Ko govorimo o filmu, smo v situaciji, ki ni nepodobna tisti »popularnega« znanstvenika, ko poskuša razložiti posebno in splošno relativnost občinstvu, ki ne ve

praktično ničesar o matematiki. Pojav kina vsebuje toliko stvari, ki še niso doživele nobene resne in določene raziskave, da je v tem trenutku nemogoče govoriti o njem s kakršnokoli stopnjo gotovosti. Ko poskušamo dojeti njegove pomene, tipamo v temi, preizkušamo teorije. Moramo imeti pogum priznati, da je tako. Ne morem se spomniti, kdo je napisal: »*Literarna pravičnost ni nikoli v domeni časovnega in v duhovnem ni nikoli absolutna.*« To je še bolj res za filmsko kritiko.

Problemi, na katere naletimo pri filmski kritiki, so, kot lahko vidimo, iste vrste kot tisti, na katere naletimo pri sedmi umetnosti sami. Ne morete težiti za tem, da bi jih rešili enkrat za vselej. Kakor hitro se eni razjasnijo, se pojavijo drugi. Filmska kritika je še vedno v svoji predzgodovini! Priznam torej, brez sramu, da se pogosto pustim zapeljati svojim predsodkom. Toda to ne pomeni, da opuščam svoje poskuse konstruirati ne-aristotelški pristop k filmu. Do kam sem prišel? To je druga zgodba, ki jo bom nekega dne mogoče napisal.

Ko mi bojevniki mladega kina govorijo, da so njihovi filmi naslovljeni le na en sektor publike, ne morem, da ne bi pomislil na pornografsko literaturo. Tudi ta je naslovljena na omejeno občinstvo in prilagojena specifičnim okusom! In redko ustvari dela, ki vzdržijo skrbno preiskavo! Poleg tega: ko se avtor loti knjige ali filma, ima vedno vsaj nezavedno ambicijo, da bi dal vse od sebe. Zato sem zelo previden, da ne odslovim dela na podlagi »neresnosti«. Večkrat kot bi si mislili, se zgodi, da velike stvari slonijo na glavici bučke. Ampak prav tako brez težav (in mogoče bolj pogosto) jih lahko postavimo na bolj substancialne predmete. Kot je rekel Valery, svet idej je tisočkrat močnejši, bolj veličasten in bolj realen kot svet srca in čutov.

Soočeni z vsemi pastmi, ki obdajajo filmsko kritiko, od katerih sem nekatere omenil zgoraj, se enostavno vprašamo o uporabnosti in upravičenosti te čudne aktivnosti, ki nam omogoča, da si lastimo pravico javno izjavljati, kaj si mislimo o filmu. Naj se še enkrat zatečem k citatu. Na filmske ustvarjalce lahko apliciramo, kar Merleau-Ponty reče o pisateljih: »*Mi, ki govorimo, ne vemo nujno bolje, kaj govorimo, od tistih, ki nas poslušajo.*« V meri, do katere kritika tudi »govori«, se ta opazka nanaša prav toliko tudi nanjo. Tako se odpre prostor za »kritiko kritike« ali – kar se zvede na isto – za »samokritiko«. Ampak čas je, da neham.

Zapis je bil izvorno objavljen v Cahiers du Cinéma (126, december 1961).

GOVOR NEVIDNIH

DARWINOVA NOČNA MORA:
KAKO DOKUMENTARNI FILM O
POLITIČNIH IN SOCIALNIH
RAZMERAH V TANZANIJI
PRIKAŽE EKOLOŠKE, EKONOMSKE
IN SOCIALNE UČINKE
EKSPLOATACIJE AFRIKE TER
IZPOSTAVI NEPOSREDNO
POVEZAVO MED BEDO AFRIKE IN
BLAGINJO RAZVITEGA SVETA?

PRIMOŽ KRAŠOVEC



Darwinova nočna mora (Darwin's Nightmare, 2005, Hubert Sauper) je dokumentarec o Afriki, natančneje, o prepletenosti kapitalističnega načina poslovanja, trgovine z orožjem in vojne. Avtorja ta prepletenost zanima v sodobni in politični razsežnosti, kar pomeni, da ne poskuša prikazati lepote narave in pokrajine ali pa pristnosti in eksotičnosti tam živečih ljudi, ampak se skuša približati resnici Afrike, kontinenta, ki plačuje najvišjo ceno za (kot bi rekel Marx) divjanje buržoazije po zemeljski krogli. *Darwinova nočna mora* je še posebej zanimiva zato, ker obravnava delček izkoriščanja Afrike, ki je prav skrajno absurden. Gre za ribjo industrijo ob Viktorijinem jezeru v Tanzaniji. Film prikazuje posledice afriške različice kapitalizma: ekološko in socialno opustošenje ter skrajni cinizem situacije, v kateri si ribiči in delavci v industriji predelave rib teh sploh ne morejo privoščiti in se tisti, ki so dovolj srečni, da imajo službo, hranijo z ostanki, medtem ko ostali stradajo. Ribje fileje medtem naložijo v letalo in drago prodajajo v Evropo kot vrhunske specialitete.

Film zaznamujeta dve delitvi. Prva je delitev na nočne in dnevne prizore. Nočni prizori so snemani ponoči in namenjeni pogovorom o splošnejših temah. So bolj angažirani od prizorov, posnetih podnevi, teme pogovorov so politične in socialne razmere v Tanzaniji in v Afriki, vojne, revščina ... Dnevni prizori so v večini namenjeni bolj konkretnim temam iz vsakdanjega življenja ljudi, ki se posredno ali neposredno preživljajo s pomočjo ribje industrije. V teh prizorih je obravnavano življenje in delo ribičev, delavcev v industriji predelave rib, poslovnežev, posadk letal, ki se ukvarjajo s transportom rib, prostitutk ... Druga delitev je

delitev na klasične »vódene intervjuje« in intervjuje, v katerih intervjujanci vzamejo svoja produkcijska sredstva, svoje besede, v lastne roke, ko ne sledijo sugestijam in ne odgovarjajo na vprašanja (vsaj neposredno ne). V tej drugi vrsti intervjujev njihovi odgovori šele odpirajo relevantne problematike ter tako (tudi) za nazaj razvrstijo irelevantna vprašanja. Ti dve de-

Nočni čuvaj Raphael ne igra igre, ki je zahtevana od nastopajočega v dokumentarnem filmu, igre, v kateri nastopajoči igra samega sebe, kot bi bil, če ne bi bilo zraven kamere, medtem ko se vsi ostali (tisti za kamero in gledalci) pretvarjamo, da to zares verjamemo. Igra kot pravi filmski igralec, v njegovih nastopih niti sledu o vsakdanjosti, spontanosti, preprostosti naturščika.

litvi se pogosto prekrivata. Večina nočnih pogovorov presega omejitve žanra dokumentarnega filma, avtorjeve politične tendence so precej malomeščanske – v večini gre za obsodbeni humanizem, ki večno ponavlja svoje številke in podatke ter se zanaša na čustven odziv občinstva. Dnevni pogovori so, po drugi strani, precej predvidljivi in dokazujejo, da provokativna in aktualna tema še ne naredi dobrega filma.

Zaradi dnevnih prizorov *Darwinova nočna mora*

ni zares vrhunski ali zelo pomemben film. Na čisto obrtniški ravni mu lahko očitamo ponavljanje in razvlečenost, na ravni sporočila oziroma vsebine pa naivnost in tendencioznost – vendar ti prizori niso bistveni in jih lahko pri ogledu dokumentarca, ki je narejen kot sestavljanje različnih prizorov, mirno spregledamo, saj je vsak prizor v veliki meri zgodba zase, kontinuitete med posameznimi zgodbami pa ni veliko. Film je zato mogoče gledati tudi tako, da gledamo le nekatere prizore v poljubnem vrstnem redu. Bolj zanimivi so nočni prizori, kjer pogovor uide z vajeti, kjer resnica neke situacije preprosto noče biti povedana na način, ki bi ustrezal avtorjevim pričakovanjem in pravilom politično angažiranega in politično korektnega dokumentarnega filma. V teh prizorih je resnica tako nepričakovana in radikalna, da glasu za kamero ne preostane nič drugega, kot da se zlomi in utihne.

Najbolj očitno se drugost, tujost same situacije, kaže v pogovorih z Raphaelom, nočnim čuvajem nekega raziskovalnega inštituta v Mwandu. Ta ne pristaja na vlogo naivnega domorodskega informatorja. Kameri ne pusti, da bi ga zalotila »takega kot je« in objektivno zabeležila njegova pričevanja. Nasprotno, Raphael igra, koketira s kamero. Vsakič, ko nastopi, razdre naivno pričakovanje, da bo resnica nastopila v skromnem, treznem, premišljenem govoru, utemeljenem z dejstvi in informacijami. Raphael ne igra igre, ki je zahtevana od nastopajočega v dokumentarnem filmu, igre, v kateri nastopajoči igra samega sebe, kot bi bil, če ne bi bilo zraven kamere, medtem ko se vsi ostali (tisti za kamero in gledalci) pretvarjamo, da to zares verjamemo. Igra kot pravi filmski igralec, v njegovih nastopih niti sledu o vsakdanjosti, sponta-

nosti, preprostosti naturščika. Njegove geste, pogledi in besede so povsem filmski. Njegov obešenjaški humor in elegantno sprejemanje predvidljivih vprašanj, ki jih tistemu za kamero vrača v nepredvidljivi obliki, ustvarjajo prizore, ki so presežek *Darwinove nočne more*, prizore, ki s pomočjo specifične igralske tehnike ustvarjajo pogoje, v katerih lahko nevidni spregovorijo, ne da bi bile njihove besede le nesmiseln hrup ali mehanično ponavljanje besed vidnih.

Nočni prizori, v katerih nastopata nočni čuvaj Raphael in otroci ulice, znotraj dokumentarnega filma odpirajo razsežnost politike, kot jo definira francoski filozof Jacques Ranciere. Ta strogo loči politiko, ki se dogaja v situacijah, ko si nevšteti – tisti, ki »ne štejejo«, ki so nevidni in za katere je predpostavljeno, da nimajo kaj povedati – vzamejo besedo in začnejo pričati o svoji situaciji, s tem pa začasno suspendirajo red neenakosti, od policije (državna administracija, represivni aparati države, pravna in sodna infrastruktura ...) kot nasprotja politike. Govor nevšetih in nevidnih vztraja na univerzalni zahtevi po popolni enakosti. Ali kot pravi zadnji verz *Internacionale* – tisti, ki so bili nič, postajajo vse. Raphael kaže povsem praktičen način, kako je mogoče odpreti takšno možnost znotraj žanrskih pravil dokumentarnega filma, kako je mogoče s specifično tehniko igranja prevarati pričakovanja (vidnega) občinstva in spregovoriti kot nekdo, ki je (bil) nič, pod svojimi pogoji.

Sentimentalne predsodke razbija na fascinanten način. Na vprašanje o pomenu izobrazbe pragmatično odgovori, da je izobrazba v redu, saj mu lahko prinese povzvišanje plače; na vprašanje o vojni odgovori, da je vojna v redu, da si je ljudje želijo, saj prinese veliko zaposlitev in poslovnih priložnosti; na vprašanje o ubijanju odgovori, da je to povsem praktična stvar, kjer zmaga tisti, ki ubije prvi, ki je ostrejši (»sharper«). Na vprašanja, ki želijo izzvati čustven odziv, v brechtovski maniri odgovarja s strukturno nujnostjo vojn v Afriki in tako doseže neke vrste potujitveni učinek. S prvim odgovorom demantira mit o spiritualnem pomenu izobrazbe (če bi bili ljudje v Afriki bolj izobraženi, bi se lažje uprli krivicam, enako velja za ljudi v razvitem svetu, ki ne vedo, kaj se dogaja v Afriki in to pasivno ali celo aktivno podpirajo), pokaže na družbeno segregacijsko vlogo izobrazbe in posredno na paradoksalno idealistične podobe izobraževanja – čeprav vemo, kaj se v Afriki dogaja, ne naredimo nič proti temu, zato je potrebno, če želimo še naprej častiti idol izobrazbe, napačno verjeti, da je dogajanje v Afriki nekaj očem javnosti skritega, nekaj, o čemer je treba ljudi šele izobraziti. Z drugim in tretjim odgovorom demantira mit o Afričanah kot plemenitih divjakih, s paradigmo Afričanov kot ljudi, ki v sebi nosijo neko prvobitno nedolžnost, miroljubnost, dostojanstvo ipd., ki naj jih še ne bi pokvarili vojne in kapitalizem. Tako se otrese terorja hipijevske morale in ukine križnarjevske »čiste ljudi«. A Raphael vseeno ostaja negativen, njegovi lucidni odgovori so še zmeraj le reakcije, ki spodkopava-



jo nekatera ustaljena predvidevanja in predsodke.

Positiven moment politike znotraj tega politično angažiranega dokumentarnega filma se zgodi v nekem drugem prizoru, povsem nepričakovano in le za trenutek. Po nekaj dnevih prizorih – med katerimi

Jacques Ranciere strogo loči politiko, ki se dogaja v situacijah, ko si nevšteti – tisti, ki »ne štejejo«, ki so nevidni in za katere je predpostavljeno, da nimajo kaj povedati – vzamejo besedo in začnejo pričati o svoji situaciji, s tem pa začasno suspendirajo red neenakosti, od policije (državna administracija, represivni aparati države, pravna in sodna infrastruktura ...) kot nasprotja politike. Govor nevšetih in nevidnih vztraja na univerzalni zahtevi po popolni enakosti.

izstopa intervju z uličnimi otroki Mwande, prizor, v katerem je protislovnost političnega dokumentarca najbolj očitna (na predvidljiva vprašanja dečki odgovarjajo predvidljivo, a nejevoljno, razdraženo, v skladu z absurdnostjo situacije, v kateri jih avtor filma sprašuje, kaj si želijo, ko bodo odrasli – kombinacija objektivne revščine in subjektivnih aspiracij otrok lahko učinkuje le na čustva občinstva), saj se medij, ki ima

vse možnosti za vzpostavitev političnega momenta v Rancierjevem smislu (išče ljudi, ki so ponavadi nevidni, ponudi jim možnost, da spregovorijo, vsi formalni in tehnični pogoji za govor nevidnih so tu), temu do zadnjega krčevito upira s svojim vztrajanjem na humanitarni paradigmi – nastopi prizor, v katerem otroke ulice vidimo tudi ponoči. Eden izmed njih pripoveduje zgodbo o tem, kako je izgubil vse posebnosti, kako je ostal brez službe, družine, doma, kako je postal nič – in svojo pripoved zaključi s stavkom: »Postal sem državljani sveta.« Ta zadnja izjava celotno dotedanjo pripoved obrne na glavo. Če je ne bi bilo, bi pripoved o revščini in nevzdržnih socialnih razmerah puščala možnost za »humanitarno intervencijo« (denimo v obliki policijskih posegov socialnih služb), tako pa se »postajanje nič« zaključi s politično izjavo *par excellence*, s singularno izjavo, ki je obenem univerzalna, ki uveljavi kot univerzalno pozicijo tistih, ki so nič, ki so nevidni, katerih glasu ni slišati. To so državljani sveta, to so tisti, ki imajo za svojo nalogo postati vse, to so tisti, katerih zahteve niso nikoli partikularne, to so tisti, ki vztrajajo na popolni enakosti.

Filmu – katerega pglavitni namen je ravno pokazati, da so partikularni interesi multinacionalnih korporacij, zahodnih držav in humanitarnih institucij v Afriki dejansko partikularni (kot jasno in lucidno strne situacijo v Tanzaniji raziskovalni novinar Richard Mgamba na koncu filma), ki torej postavlja na laž deklaracije univerzalnosti tako poslovnih kot političnih in civilno-družbenih institucij – izjava o državljanih sveta doda še pravo, resnično univerzalno razsežnost in zato predstavlja vrhunec filma.

KINOTEKA ZA VSAKDANJO RABO

Musik zum deutschen Film
Vol. 1 (1900-45)
Vol. 2 (1946-2000).
Filmmuseum Berlin, 2001

Začetki francoskega filma se, kakor dobro vemo, dotikajo vlaka, ki pod posebnim kotom pridrvi na postajo. Začetki nemškega filma so precej bolj okorni, pompoznejši: v Leipzigu priredijo neki semenj, na katerega pripeljejo lokomotivo, tako da na sredi mesta montirajo nekaj deset metrov posebnih tračnic, z dvigali nanje postavijo težko mašino, in tako v navzočnosti kamere kvečjemu »imitirajo« njen prihod. Scenografija resda obogati mesto, obnaša se kot draga produkcija iz nekih časov, ki jim je šele priti, a ravno s tem, s to prehitro gesto obenem »zmoti« »naraven« filmski tek. Rezultat je seveda do obisti statičen, prej skulptura-monument kakor kino.

Evropska neenotnost ni od včeraj, ne dotika se samo nacionalnih pretenzij, političnih spletk in vojn. Vse se zapazi elegantno in nazorno skoz filmske začetke. Zdi se, kot da so prav začetki, kot da je prav iniciacija tista, ki definira filmično obnašanje za desetletja naprej – spomnimo se le bližnjih zgledov in naslovov: *Na domačem vrtu*; *Odhod od maše v Ljutomeru ...* Tako sta tudi nemška brata Skladanowski v svojih tehničnih bravurah dosti bolj uborna, precej nespretnjša od igrivega pariškega čarovnika Mélièsa. Kakor da v Nemčiji na prelomu XIX. stoletja v XX. (še) ne gre za film, kakor da gre zgolj za okorno nadaljevanje stare zgodbe z novimi sredstvi; kakor da je za suveren začetek filma nujna nekakšna večja, dolgotrajnejša, ambicioznejša »nacionalna enotnost«, ki so jo Francozi vsekakor premogli. Nemško kinematografijo požene šele mednarodna inercija tehnične narave. Kar zadeva kino, Nemce redi ljubezen do tehnike. Veliki cineasti tipa Truffaut so lahko nacionalno razliko vnesli celo v svoja dela, in to brez odvečnih nacionalizmov: razlika med moškima protagonistoma v filmu *Jules in Jim*, vzemimo, je sedemdeset let po začetkih natanko to – razlika med (francosko) igrivostjo in (nemško) tehniko. Zdi se, kot da vsak veliki cineast s svojimi deli hkrati nosi tudi iracionalen spomin na filmske začetke in da je »velik« tudi zato, ker nenehno prevprašuje prav smisel in sporočilnost teh začetkov, iniciacije.

Pričujoča edicija berlinskega Filmskega muzeja je dokaz za nemško ljubezen do tehnike. In naj je vide-ti filmska iniciacija, kot smo jo intonirali na začetku, še tako frankofilna, je nemška filmska pretenzija takoj našla svojo tehnično nišo. Ne sicer skoz kamero, pač pa skoz zvok, natančneje: skoz zvočni pristop k projekciji. Filmski pionir Oskar Messter je tako v mestu, danes

Modri angel



znanem tako po množični prireditvi »Love Parade« kakor tudi po avantgardni elektrofoniji in elektroakustiki, tudi pionir vseh didžejev. V berlinskem kinematografu Unter den Linden je mož namreč že leta 1896 eksperimentiral s fonografom: priložnostna muzika, prasket in drugi šumi so spremljali kratke slikovne utrinke oziroma kar koli so že bile tiste njegove projekcije. Pustimo zdaj ob strani pianistiko, orgle in manjše improvizirane zasedbe, ki so že kmalu zatem po vsem svetu skrbele, da bi ljudem med projekcijami ne bilo dolgčas. Nemška zgodba o ozvočenem kinematografu se namreč nadaljuje po svoje, docela unikatno, kot realna utopija. Prvi volumen izdaje, o kateri pišemo, tako uvajata dve hudi rariteti, prvič objavljeni na javnem nosilcu zvoka, dva posnetka iz leta 1919. Njuna preprosta naslova »Strasten prizor« in »Pastorala« sicer prinašata povsem navadno, celo stereotipno romantizirano muziko, ki pa je sad natančnega, sistematičnega dela oziroma ideje, kako zajeti filmsko glasbo v njenem totalu. In kar je še neverjetneje: izvedba je že na prvi poslušavzeta, ansambel igra v slogu nekdanjih filharmoničnih čustvovanj – v našem primeru, kot da gre za življenje in smrt tako na platnu kakor pod njim. Za kaj gre? V Berlinu je od svojih rosnih, najstniških let pa tja do sedemdesetih XX. stoletja deloval nadarjen italijanski skladatelj Giuseppe Becce, ki pa je vso svojo obetavno kariero obrnil k margini. Namenil jo je povsem noremu poslanstvu. Svoje začetno navdušenje nad veristično italijansko opero je dobesedno zлил s filmom in tako med letoma 1919 in 1929 založil multidimenzionalno serijo »atmosfera«. Lahko bi rekli, da je imel Becce v svoji glavi sampler oziroma da je njegova oseba organski prednik vseh analognih in digitalnih sintetizatorjev in ni le preprosto oče vse uporabne glasbe. Celo desetletje je namreč redno izdajal, spopolnjeval in dopolnjeval zvezke tako imenovanih Kinotek, po iznajdbi zvočnega filma pa nikakor ni obupal in se je premaknil v funkcijo premičnega svetovalnega organa za uporabno glasbo (kaj k čemu, kako, kdaj in zakaj). Če boste kdaj obiskali Filmski muzej v Berlinu, si vsekakor oglejte to impozantno Beccejevo zbirko. Njeni začetki sestojijo iz notnega gradiva za glasbenike v kinematografu: pred očmi se na platnu vrti drama, denimo, Becce pa poskrbi, da se znajdeš hitro, saj imaš na notnem stojalu zalogo vseh možnih glasbenih citatov starih mojstrov in tudi izviren material za vse življenjske prizore – mesečina; večerja v družinskem krogu; sprehod po gozdu; vožnja v luna

parku; ljubezenski prizor; poroka; nevihta; smrt ... vse. V več različicah, kompozicijskih slogih, dolžinah in še geografsko-socialno-etnično-profesionalno opredeljeno. Pozneje je bil Becce še ambicioznejši in je svoje Kinoteke že smenal z ansambli in malimi orkestri, tako da je lajšal delo kinematografskim dirigentom in kolegom kompilatorjem tako v nemem kot v zvočnem razdobju.

V nemški filmski muziki, katere zelo selektiven, a instruktiven izbor je pred nami, se izjemno dobro pozna Beccejev vpliv. Njegov način dela je bil tako zelo specialističen, vpet v filmske fragmente, da ni zmotil niti nacistične kulturne politike, ki je sicer do konca zdesetkala rasno in idejno sporno srenjo. Becce je tiho soodgovoren za pesemsko obliko razposajenih dvajsetih, bil je supervizor-avtoriteta pri vseh izvirnih orkestrskih kompozicijah za neme filme (poleg ZDA, Sovjetske zveze in Francije ima Nemčija največ *on-time* spisanih tovrstnih partitur), njegova emotivno natančna šola se pozna, recimo, v muzičnem delu Herberta Windta za Leni Riefenstahl, kot transideološki duh pa se Beccejeva totalna filmska glasba po II. svetovni vojni vrne tako na nemški zahod kot tudi v DEFA studie tedanje Nemške demokratične republike. Karakterizacija tamkajšnjega vzornika, mučenika, žrtve gestapa, namreč voditelja Komunistične partije Nemčije Ernsta Thälmana, je namreč podprta z nebrot romantičnimi vzorci iz Kinoteke, ki jo je sovjetski del Berlina nasploh s pridom izkoriščal v nove propagandne namene. Navsezadnje je znano, da je Becceja visoko cenil tudi Fassbinderjev skladatelj Peer Raben: »Vzameš kliše iz Beccejeve Kinoteke, ga transformiraš v atonalno, kvaziavantgardno muziko, pa dobiš perfektno delo za melodramo, žanr, ki ga Becce pri svojem delu še ni poznal.«

Filmska perversija z vlakom, kot smo jo omenili na začetku, se nemški kinematografiji vrača nenehno. Tako je režiser Billy Wilder (in nikakor ne Josef von Sternberg, kot pomotoma piše v spremni knjižici v seznamu kompozicij!) za snemanje filma *A Foreign Affair* leta 1948 poleg Marlene Dietrich najel tudi skladatelja Friedricha Holla[e]nderja, pregnanega pod Hitlerjem, po novem dobri priznanega v Hollywoodu. Oba – igralka in komponist – sta delala že pri *Modrem angelu* (1930). Zadeva pa je zapletena, saj je Wilder Holla[e]nderju pisal besedilo za pesem, ki se pojavi leto dni kasneje. Leta 1931 je namreč Robert Siodmak posnel film *Der Mann, der seinen Mörder sucht*, v katerem Marlene Dietrich izvede danes zelo znani Holla[e]nder/Wilderjev štikelc »Wenn ich mir was wünschen dürfte«. Ki se ponovi ... Marsikje se ponovi ta štikelc. Toda kje se ponovi še posebej opazno? I, v *Nočnem portirju* Liliane Cavani (1974), kjer se *a posteriori* obravnava mučno ljubezensko razmerje, ki ga naci Aldorfer (Dirk Bogarde) in interniranka Lucia Atherton (Charlotte Rampling) gojita v koncentracijskem taborišču. Tako drznih dimenzij navadne pesemce pa sicer dobro spisana spremna beseda k pričujoči zgodovini nemške filmske glasbe, žal, ne upošteva.

MIHA ZADNIHAR

DIGITALNA FILMSKA REVOLUCIJA, 4. DEL

DVD ODPRE POT DO NESLUTENIH FINANČNIH DOBIČKOV, SPOTOMA VIDEO TRG ŠE POSPEŠI DINAMIKO PROPADA KINA, KOT SMO GA POZNALI DO TEDAJ, IN PRISPEVA K TEMU, DA SE KINI SPREMEMIJO V OGROMNE MULTIPLEKSNE ZABAVIŠČNE PARKE. KINO V VELIKI MERI POSTANE OGROMEN PROMOCIJSKI KANAL, KI PROMOVIRA VEDNO BOLJ PLEHKE IN PRAZNE FILME. TE POTEM NA VELIKO PRODAJAJO SKOZI NAJVEČJO AMERIŠKO VERIGO VELEBLAGOVNIC, KI SAMA ZAČNE DIKTIRATI, KAJ NAJ HOLLYWOOD SPLOH ŠE SNEMA.

ALEŠ BLATNIK

DVD KOT HURONSKA PRODAJNA USPEŠNICA

Ker so prodornejši filmarji v devetdesetih letih prejšnjega stoletja svoje filme že snemali digitalno, je bilo vsem zmogljivejšim glavam filmske industrije že jasno, da bo prihodnost digitalna. Da pa bo digitalna prihodnost zanje zelo profitabilna, se jim je posvetilo, ko so se ozrli po sorodni industriji: prodaji glasbe. Glasbeno industrijo je namreč v 1980-ih popolnoma revitaliziral prihod CD formata. Ljubitelji glasbe so ponovno kupili svojo celotno zbirko, kot zmešani pa so kupovali tudi vse, kar je glasbena industrija novega izdajala. V primerjavi z vinilnimi ploščami je bil CD format zaradi svoje majhnosti pač bolj seksi in priročnejši.

Filmska industrija je iskala nekaj podobnega. Že zgodaj v 1990-ih so tako razvili dva novodobna video formata, a so jih na trg spravljali sila počasi, saj si niso želeli ponovne video vojne med formati, podobne tisti med VHS-om in beto. Za to, da so se različni proizvajalci video zabavne elektronike končno zedinili, je bila še najbolj zaslužna računalniška industrija z IBM-om na čelu, ki ima rada stvari kolikor toliko standardizirane. Novi format so poimenovali DVD.

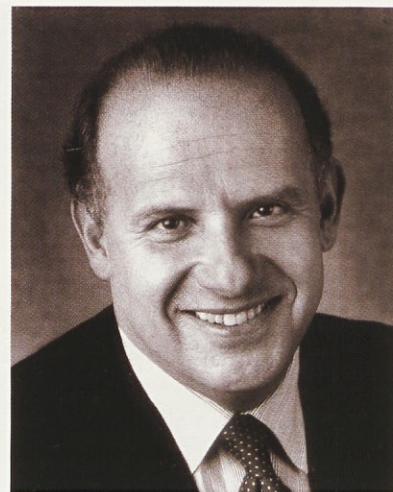
Prvi DVD predvajalniki so šli v prodajo novembra 1996 na japonskem tržišču, prvi izdani film na novem formatu pa je bil *Twister* (Jan de Bont, 1996). Z izdajanjem filmov za ameriško tržišče so začeli marca 1997.

Od DVD-ja so si že na samem začetku veliko obetali, a nikomur se ni sanjalo, da se bo spremenil v takšno huronsko prodajno uspešnico. Za to pripisujejo največ zaslug vizionarstvu Warrena Lieberfarba,

takratnega predsednika video divizije studia Warner, ki je prav tako od samega začetka navijal za enoten standard in celo osebno pozval vse šefe vseh video divizij studiev, naj skupno podprejo le en standard: v nasprotnem primeru so tvegali revolt kupcev in trgovin, ki ne želijo polniti polic z nepreglednim številom tehničnih novotarij. Še bolj ključno vlogo pa je Lieberfarb odigral v cenovni politiki novega formata. On je bil namreč tisti, ki je filmom, izdanim na DVD-ju, že od začetka postavil izredno nizko ceno in tako praktično ubil videotečno okno.

DVD SPREMEMI DINAMIKO FILMSKEGA POSLA

Filmi, izdani na videu, so bili po zaslugi strategije Warrena Lieberfarba tako poceni, da končnim kupcem ni bilo več treba čakati, da DVD-ji najprej zaključijo svojo kariero po videotekah. Jasno je bilo, da je bil ta udarec direktno namenjen videotekam in predvsem videotečnim verigam, kot je bil Blockbuster. Ta je namreč postal premočan in studii so si želeli dvojce: 1) da se znebijo vsakogar, ki jim lahko diktira pravila igre, in 2) da končne potrošnike, gledalce filmov, znova pripeljejo bliže k sebi. Ta strategija je vsaj za kratek čas delovala izjemno. Lieberfarba so častili kot poslovnega genija – vse samo zato, ker si je upal prizemljiti ceno dragega video izdelka in zmiksati video okna, s katerimi so filme najprej prodajali videotekam po visoki ceni, precej pozneje pa navadnim potrošnikom po nižji; človek se lahko vpraša, ali bodo nekoč podobne slavospeve peli tudi tistemu studijskemu šefu, ki bo obrnil hrbet kino oknom in bo tako filme izdal na videu istočasno s kino premiero. Nekaj manjših



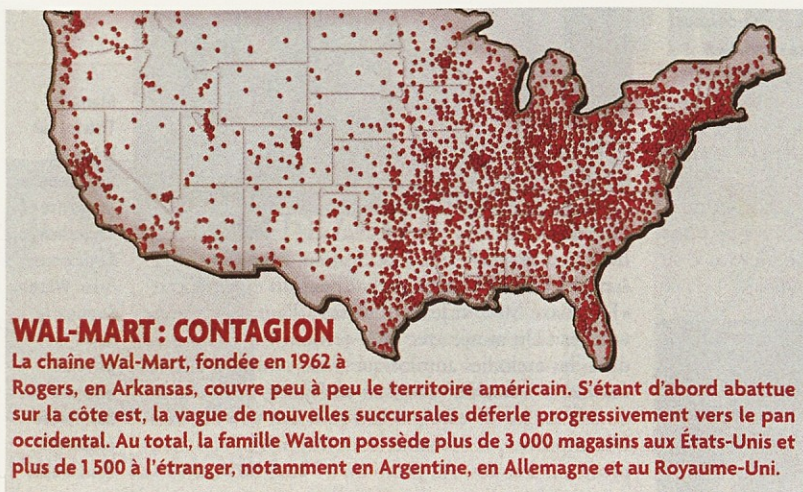
Warren Lieberfarb

produkcij, z Markom Cubanom na čelu, že eksperimentira v tej smeri.

Pred pojavom DVD-ja je bil video v glavnem posel *rentiranja* – posel posojanja videokaset skozi verigo videotek. Lieberfarbova cenovna strategija pa je bila izredno agresivna: ceno DVD-jem je nastavil na okoli 16 dolarjev, kar je bilo manj od četrte cene videokaset, ki so jih prodajali videotekam in potem, precej pozneje, po znižani ceni še filmofilom. S takšno cenovno politiko so dosegli to, da razlika v ceni med izposajo in nakupom filma ni bila več tako nepredstavljivo gromozanska. Izposoja filma je v ZDA namreč znašala nekje med 5 in 8 dolarjev – če si dodal še stroške zamudnine, ki se je tako zelo rada nabirala (skoraj 10 % vseh prihodkov je Blockbuster pobiral na račun zamudnin), stroške bencina in časa za ponovno vračanje, si hitro prišel do tega, da se je nakup mnogim ljudem zdel vedno bolj smiselna možnost. S tem se je nepovratno in za zmeraj spremenila dinamika filmskega posla.

KINO JE VEDNO BOLJ LE ŠE PROMOCIJSKI KANAL

Nova dinamika filmskega posla je delovala takole: ker so studii pogruntali, da s primerno nizko ceno video izdelka prodajo toliko več, kot če bi prodajali štirikrat dražje, da je na koncu njihov izkupiček kar za nekaj razredov višji, so začeli vedno več pozornosti posvečati prav video trgu, ki se je zdaj še dodatno okrepil. Že prej je bil video segment najpomembnejši vir dohodkov za filmsko industrijo, zdaj pa je postal še večji in pomembnejši. Ker pa za promocijo video trga nikoli niso namenjali velikanskih vsot denarja, so



Wal-mart: kontaminacija

Veriga Wal-Mart, ustanovljena leta 1962, prekrija domala celotno področje Amerike. Začeni na zahodni obali, se je val novih podružnic postopoma širil na vzhod. Skupaj ima družina Walton v ZDA v lasti več kot 3000 trgovin, v tujini pa še več kot 1500, od tega največ v Argentini, Nemčiji in Veliki Britaniji.



se domislili naslednjega: zmanjšali so kino okna, da je bil datum publikacije DVD-ja filma bližje svoji kino premieri. Okno med kino premiero in DVD premiero postaja vedno manjše in se zdaj giblje le še tam okoli štiri mesece. Kino je nesporno postal v prvi meri le še promocijski kanal za video. Od tod tudi športna obsedenost z lestvicami izkupička v prvem vikendu – film z največ pobranega denarja v prvih dneh kino distribucije ima potem največ publicitete in ponavadi tako tudi največ možnosti pri prodaji na DVD trgu – tam, kjer so v primerjavi s kinom ustvarjeni zares resni prihodki.

DVD-ji so izvrstni za prodajo tudi zato, ker so majhni in jih je mogoče tiskati ekspresno, za razliko od kaset, katerih snemanje je trajalo tako dolgo, kot je bil dolg film. Hollywoodskim strategom se je tako izpolnila velika želja: dobili so format, ki je poceni za izdelavo, ki je v veliki meri zmanjšal moč posrednikov (tako videotek kot kinematografov) in ki njihov izdelek – kar je absolutno najpomembnejše – znova direktno poveže s končnimi uporabniki.

Ta nova strategija je napovedala številne spremembe: začetek konca videotek, vzlet novih video poslovnih modelov z *dolгим repom* (Netflix) in dokončanje preobrazbe kinematografov v zabaviščne parke, začetje že s toboganskimi filmi, ki so sledili MTV estetiki.

To so bili sami trendi, ki so bili velikim studiem v glavnem v izredno korist: blebetanje o filmski umetnosti in dobrih filmih so namreč zmeraj bolj prepuščali filmskim romantikom in kritikom (takrat so ti začuda še vedno imeli peščico bralcev), medtem ko so bili sami vse bolj osredotočeni na tisto, kar od njih zahtevajo delničarji: dobiček. Že tako uspešna strategija

toboganskih filmov je z vzletom DVD-jev postala še učinkovitejša, saj so zdaj filme nemalokrat istim gledalcem prodali dvakrat. Novodobnih digitalnih težav, ki jih je prav tako prinesel DVD, pa takrat še ni bilo na obzorju.

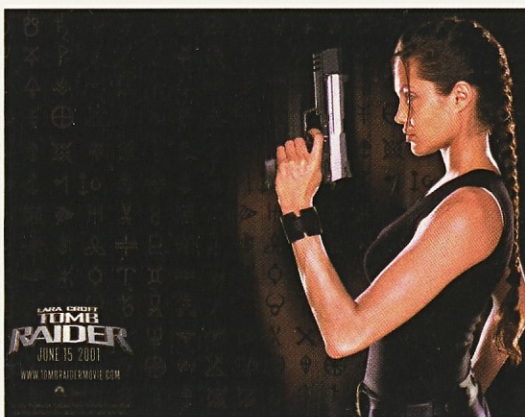
KINO POSTANE ZABAVIŠČNI PARK, FILMI V KINIH PA SO VEDNO BOLJ OTROČJI IN PLEHKI

Če ste se kdaj spraševali, zakaj v današnjih kinih ni več resnih filmov in zakaj pravzaprav v današnjih časih malodane ni več niti resnih kinov, ampak so se ti preobrazili v ogromne hangarje, kjer ponujajo vse od bowlinga, biljarda, ocvrte prehranske šare, frizerajev in kar je še druge nefilmske navlake, ste morda razlog za kaj takega iskali na napačnem koncu. Ne gre namreč za kakšne družbene spremembe, da bi se toliko spremenil okus publike in da bi bila publika tista, ki bi ji to ustrezalo. V prvi meri gre za to, da si je ciljno publiko spremenila kino industrija sama – razlog za to pa je, bolj kot s kinom, povezan z video poslom.

Pri porazdelitvi virov prihodka je namreč izredno očitno zmagal video. Video je postajal vedno pomembnejši kanal, saj so tukaj zaradi dobro razvitega trga in velikega povpraševanja javnosti po video izdelku lahko služili tudi filmi, ki jih v kinu sploh ni bilo – kino distribucija sama po sebi je namreč draga zabava (izdelava in distribucija kopij, delitev dobička s kinematografom, izjemno draga promocija ipd.).

Studii in neodvisni producenti so izračunali, da je za marsikateri film bolj dobičkonosno, če kino v celoti zaobide: da ga v kinu sploh ne predvajajo. Kinu so torej vedno bolj začeli namenjati le filme, za katere so

pričakovali, da bodo *blockbusterji* in nič dosti drugega več. S tem sta pridobila tako producent kot prikazovalec. Prvi ni več trošil denarja za promocijo resnejših in za zabave željne množice manj zanimivih naslovov, drugi pa se je lahko tako nadejal bolj polnih dvoran, saj je produkcijska hiša (največkrat kateri izmed velikih studiev) svoja promocijska sredstva osredotočila na bolj učinkovito promocijo peščice naslovov. A zdaj so studii zaradi tega, ker so toliko več vlagali v promocijo le peščice naslovov (s posebnimi klicnimi centri ugotavljajo, kateri film ima boljše možnosti za uspeh, da temu primerno porazporedijo sredstva), zahtevali vedno večji delež pri delitvi dobička na kinoblagajnah. Postalo je skoraj nekaj običajnega, če je studio zahteval celo do 90 % vseh prihodkov (po odbitju osnovnih stroškov kinoprikazovalca, kot je elektrika, osebje itd.) v prvih tednih predvajanja kakšnega potencialno orjaškega hita – praksa, ki jo je vpeljal že *Boter* daljnega leta 1972 in ki je bila za *Botrov* čas popolnoma nezasišana, se je torej dokončno utrdila. In tukaj leži pravi razlog, da so se kineji spremenili v zabaviščne parke: kinoprikazovalci so se tako čez noč iz podjetij, ki prodajajo in prikazujejo filme, prelevili v podjetja, ki prvenstveno služijo s prodajo kokakole, popkorna, hrane in razne šare, pa tudi s ponudbo ob-kino zabave. In glede na to, da glavni vir prihodkov filmskih prikazovalcev ni bil več *prikazovanje filmov*, so bili tudi vedno bolj navdušeni nad plitkimi in otročjimi filmi. Resnih filmov je vse manj, ker resen film ne deluje v *finančnem interesu* kinoprikazovalca: če film z zgodbo preveč navduši gledalca, da se ta ne more odlepiti od tistega, kar gleda, pomeni, da tudi pokovke ne bo kupil.



KINO JE MRTEV – NAMESTO KINOV ZRASTEJO MULTIPLEKSI

Ne le da so plehki filmi zaželjeni, ker je z njimi lažje prodajati pokovko in kokakolo, temveč že po definiciji tudi privabljajo tisti tip gledalca, ki bo po ogledu poskusil še kakšno videoigrice (ste mislili, da gre zgolj za naključje, da je danes vedno več filmov posnetih po videoigricah?). Zaradi te ob-kino zabave sodobni kinematografi privabljajo predvsem izredno mlado publiko in studii so več kot zadovoljni, da lahko ustrezajo njihovim programskim zahtevam. Gre za začarani krog, ki se krepi sam od sebe: več ko je zabavne ponudbe, več je otrok in mladine, in več ko je otrok in mladine, lažje je prodajati obfilmsko ponudbo in težje je prodajati resne filme.

Tej logiki je sledila tudi gradnja kinodvoran, ki so zmeraj pogosteje združene v *multiplekse*. Da prikazovalci računajo na večji ekonomski učinek, če več dvoran in predstav združijo pod eno streho, je jasno. S tem dosežejo racionalizacijo stroškov, zraven pa ponudijo še vse ostalo. Vse na enem mestu. Učinkovito. Racionalizacija. Prihranek je ogromen. Prikazovalčev prihranek. *Ne vaš prihranek*. Vi boste kvečjemu na slabšem. Zdaj ko pod isto streho prodajajo kokakolo, vas bodo še lažje prepričali, da užitek zabave ob gledanju potopa *Titanika* enostavno ni prava stvar, če zraven ne srkate visokokalorične kofeinsko obogatene sladke vode. Še lažje vas bodo prepričali, da medtem ko čakate na film, pojedite kak burger ali odigrate kako ne prav poceni videoigrice. *Da čas bolje izkoristite*. Kajpada. Drugega, ujeti v ledja multipleksa, tako ne morete početi.

Film v kinu je postal obstranskega pomena, kino kot prostor, kjer se gleda resne, intelektualistične, samoizpovedne filme, pa je, razen v večjih mestih z dovolj velikim trgom za raznoliko ponudbo, bolj ali manj stvar filmske zgodovine. Kino, kot smo ga poznali nekoč, je *de facto* mrtev.

ZBIRALCI FILMOV, DVD DODATKI IN MAKING OF MAKING OF

Noben segment zabavne elektronike ni tako vzletel in se prijel tako hitro kot prav DVD. DVD je torej objubljal, da bo dobička ogromno, in veliki studii so si znova zadovoljno meli roke. A uspeh DVD-ja niti slučajno ni bil naključen. Ne samo da so vsi studii složno podprli en sam standarden format videa in s tem praktično narekovali pogoje industriji zabavne elektronike, ne le da so se najmodrejši med njimi odločili za agresivno cenovno politiko in s tem povečali prodajo in posledično noro dvignili dobičke, temveč so temeljito premislili, kaj ponuditi potrošniku, da bo zadeva res tak uspeh. Zavedali so se, da je mali disk precej zmogljiva zadeva, na katero je mogoče spraviti kar lepo število binarnih podatkov, zato bo nudil kakovost slike, ki bo boljša od tiste z analognih video formatov. Ampak bali so se, da morda to ni dovolj. Beta format je ne nazadnje izgubil bitko proti VHS-u, čeprav je bil ta slabše kakovosti. Za dobro mero, in ker je bilo tehnično to mogoče, so v DVD izdaje vključili še razne filmske dodatke za filmofile: bodisi komentarje ob filmu, izbrisane scene, različne konce filma, neuspele posnetke, intervjuje z režiserji, oddaje in reportaže o produkciji itn. Skupaj s cenovno dostopnostjo formata je bilo brez dvoma prav to tisto, zaradi česar je DVD dosegel kulturni status med filmskimi zbiralci. Ti so začeli kot obsedeni kupovati razne izdaje, in najbolj obsedeni med njimi imajo zaradi teh dodatkov tudi po več izvodov enega in istega filma. Hollywood je tako odkril nekaj, česar z VHS-om ni nikoli do konca izrabil: filmskega zbiralca. Okoli DVD izdaj so dognali celo znanost; z ubogim filmofilom lahko na enem samem filmu zaslužijo večkrat: najprej v kinu, nato mu prodajo prvo izdajo filma na DVD-ju, ki je ponavadi brez vseh dodatkov, potem izdajo kakšno verzijo, ki je »tista prava, kakor je režiser *zares* hotel«, potem verzijo s stotimi dodatki in na koncu še kakšno superduper verzijo ob kakšni obletnici filma. In filmofili so presrečni, da lahko zbirajo vso to DVD navlako.

Po drugi strani se prav tem dodatkom in fetišistič-

nemu aspektu zbiralcev lahko zahvalijo, da so DVD-ji kljub lahki dobavljenosti piratskih kopij na internetu še vedno sorazmerno cenjeno in iskano blago, pa čeprav se v tehnološkem smislu zdijo le kot nekakšna vmesna faza med fizičnim analognim svetom in breztežnostnim svetom gledanja filmov prek interneta.

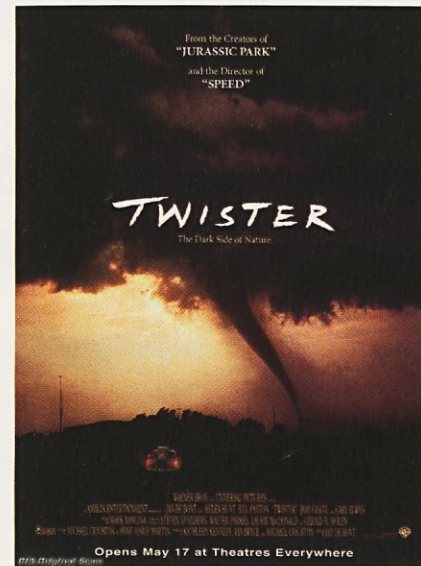
Vsi ti dodatki na DVD-jih pa imajo za posledico tudi to, da se je v mnogočem razblinil filmski šarm: nič več ne ostane nerazloženo in ni več trika, za katerega ne bi izvedeli, kako je bil narejen. Mnogi cineasti so se iz teh dodatkov in komentarjev o filmih naučili več, kot bi jih lahko naučila katerakoli filmska akademija, in zdi se, da je mnogim zanimivejše in zabavnejše kot sam film postalo prav preučevanje dodatkov. DVD je tako odprl pravo novo nišo znotraj filmske industrije: vzgojil je celo četo filmofilov, ki DVD-je kupujejo v osnovi zaradi tega, ker imajo sami gorečo željo postati filmarji in s filmsko industrijo služiti. Seveda so možnosti za kaj takega verjetno manjše od možnosti za zadetek na loteriji, a za Hollywood je važno le, da ti ljudje kupujejo izdelek, ki ga sicer sami želijo prodajati. Če sami ne vedo, kako posneti film, zdaj zahvaljujoč segmentu *making of* vsaj vedo, kako ga je posnel nekdo drug. Pred DVD-ji namreč trga za *making of* dodatke ni bilo. Tako kot je Lucas pri *Vojni zvezd* nenadejano naletel na zlato jamo s prodajo licenčnin za promocijske izdelke, so zdaj studii odkrili, da javnost trapaste filme ne le kupuje, temveč ji je mogoče prodati celo vse o tem, kako so te trapaste filme posneli – trapaste zato, ker, nikakor ne gre pozabiti, večina prodaje ni ustvarjena iz filmskih klasik, temveč iz novih filmov, tistih, ki so prilagojeni novim *multipleksnim* časom.

DOBA WAL-MARTA: FILM KOT KROMPIR

Da je film v osnovi le izdelek zabaviščne industrije in kot tak čisto potrošno blago, ki ga je treba obravnavati s približno toliko pozornosti in častmi kot vrečo krompirja, so pogruntali tudi fantje v največji ameriški verigi veleblagovnic, v Wal-Martu. Človek si ne more kaj, da ne bi vsaj malo simpatiziral z ljudmi, ki menijo,



Titanik



da je sodobni film v svoji osnovi le trapasta zabava, ki naj bo kot takšna tudi prodajana, in ki pri tem spotoma ujezijo in razžalijo nekaj 'uglednih' režiserjev.

Pri Wal-Martu so namreč film začeli gledati na popolnoma nov način. Videli so ga kot nekakšen sladkorček, s katerim lahko privabijo pozornost kupcev. Tako so vodilni možje te megakorporacije, ki letno ustvarja več kot 316 milijard dolarjev prometa, skratka, več kot mnoge svetovne državne ekonomije, in ki je hkrati največja zasebna delodajalka v ZDA in Mehiki ter ima več kot 20% tržni delež pri prodaji špecerije, začeli kupovati hollywoodske DVD izdaje. In to so počeli na veliko. Njihova logika je bila preprosta: filme, za katere se jim je zdelo, da so zanimivi in bodo privabljali kupce, so začeli kupovati v ogromnih nakladah, da so dobili popust, hkrati pa so na te že tako diskontirane DVD-je še sami nabili dodaten popust. Če se je prej opazovalcem video industrije zdel agresiven Warren Lieberfarb, ki je poskrbel za to, da so bile cene novih video izdaj znižane z dotedanjih 50–80 na okoli 14–18 dolarjev, jim je potem z dejanjem Wal-Marta nedvomno vzelo sapo. Wal-Mart največje filmske hite zaradi ogromne nakupljene količine dobi po ceni 12 do 13 dolarjev (gre za ocene poznavalcev, saj so točne številke poslovna skrivnost), naprej pa jih prodaja celo po 9.90 dolarjev ali še manj. Že tako nizko ceno je tako še znižal. Prvič se je zgodilo, da se je nekdo zavestno odločil, da bo nekatere filme prodajal celo z izgubo! Mnogi naivni opazovalci v tem seveda niso videli nobenega smisla, a pri Wal-Martu so mojstri svojega posla: vedo, kakšne filme se splača »subvencionirati«, da bodo v svoje trgovine pritegnili tiste kupce, ki bodo potem izdatno kupovali drugo blago. Na veliko so zatorej začeli oglaševati nizke cene DVD-jev. Era dragega video izdelka je bila tako zares končana in poti nazaj ni bilo več: film je postal potrošno blago, ki ga kupiš pri blagajni supermarketa – vržeš ga v košarico skoraj z iste police, kjer vzameš žvečilke.

Kmalu so se oglasili užaljeni in šokirani filmarji, na primer Oliver Stone in M. Night Shyamalan, češ da gre za popolno profanacijo filma in da umetnosti ne

moreš prodajati na istih policah kot pralni prašek in zobno pasto. Pravita, da tovrstni sistem ljudi sili, da o filmu premišlujejo zgolj še kot o instantnem izdelku, za katerega ni potrebna več nobena introspekcija, in da si film kot umetniška zvrst ne zasluži česa takega – da je bil v svoji osnovi namenjen za kinodvorane.

Morda nekoč, v davnih davnih časih, a očitno si omenjena gospoda že dolgo nista kakšnega filma ogledala z redno publiko (in ne z raznimi povabljenici) v lokalnem multipleksu (in ne na kakšnem elitnem festivalu), sicer bi vedela, da ob umetniški zvrsti, ki jo tako glorificirata, v kinih v glavnem uživajo le še pobesnele horde glasnih najstnikov, ki med filmom raje telefonirajo, kot da bi se spraševali, kaj za vraga je umetnik z zadevo sploh želel povedati.

NAMESTO DA BI HOLLYWOOD ODLOČAL, KAJ NAJ MEGA TRGOVSKI CENTRI PRODAJAJO, TI ODLOČAJO, KAJ NAJ HOLLYWOOD SNEMA

Filmarji, kritični do prodaje filmov v megamarkekih, imajo v marsičem prav: Wal-Mart se dejansko požvižga na to, kaj režiserji s svojimi deli želijo povedati. Še več: nemalokrat diktirajo, kaj naj studii sploh snemajo. Pri Wal-Martu imajo namreč svoje predstave o tem, kakšni filmi so primerni za njihove trgovine in kakšnim moralnim standardom morajo ustrezati, da ne bodo užalili njihovih potrošnikov – če ste se kdaj spraševali, od kod poplava šablonskih romantičnih komedij, ki svetovno javnost poučujejo o tem, kaj je v osebnem razmerju prav in kaj ne, ter ji na ta način vcepljajo vedenjske vzorce in vrednostne lestvice, potem imate tu odgovor. Če je kak film premalo 'družinski' ali preveč opolzke, lahko tvega, da ga Wal-Mart ne bo kupil in prodajal naprej.

Zaradi svoje silne moči je Wal-Mart dejansko prišel v položaj, kjer predstavlja največji vir dohodka Hollywoodu. Leta 2003 je prodaja DVD-jev v Wal-Martovih trgovinah prinesla okroglih 5 milijard ameriških dolarjev. Za primerjavo: v istem letu je celoten kino izkupiček, in to po vsem svetu, znašal le 7,48 milijarde

dolarjev (to je skupno pomenilo le še 18 % prihodkov, ki jih je pobiral Hollywood). Prodaja v Wal-Martu še vedno raste, kino obisk pa še vedno pada.

Wal-Mart je tako zavzel položaj, ki ga je nekoč imel Blockbuster: studiem lahko prefinjeno diktira, kakšne filme naj snemajo. Filmski producenti so se tako na eni strani znašli pred zahtevami kinoprikazovalcev, ki si želijo toboganskih, praznih filmov, ustreznih celostni ponudbi njihovega *state-of-the-art* zabavišnega parka, na drugi strani pa pred zahtevami Wal-Marta, ki navija za filme s tradicionalnimi vrednotami. Kombinacija tega je bila skupaj s trendi, ki so se začeli že v 1970-ih in 1980-ih (vedno več *blockbusterjev*, otvoritve na tisočih platnih, MTV estetika ...), odločilna v tem, da Hollywood danes snema skoraj izključno le še prežvečene in osladne romantične komedije, nadaljevanja znanih uspešnic, predelave klasik ali filme po uspešnih predlogah (knjižnih, stripih, videoigricah). Večina teh filmov je zato le gola zabava in po definiciji takšna, ki v osnovi nič ne pove, a zadostuje okusu Wal-Marta in povprečnim ameriškim potrošnikom (demografsko gledano gre za ljudi z manjšimi prihodki in nižjo izobrazbo), ki v Wal-Martu zvesto kupujejo – hej, kaj ne bi, če so tam še največji in najbolj razkošni filmi, kar jih Hollywood lahko ponudi, po nižjih cenah kot drugje.

Filmska industrija se je zdaj znova znašla tam, kjer si ni želela biti: njena usoda je v veliki meri odvisna od volje največje ameriške »štacune«. Ni čudno, da studijski šefi spet pospešeno iščejo – in upajo, da to morda končno tudi najdejo z legalno distribucijo prek interneta – direktno pot do gledalcev.

Se nadaljuje.

V PRIHODNJI ŠTEVILKI



FILMSKE RAZGLEDNICE:
Melbourne, Praga

FOKUS:
LIFFE - Ljubljanski mednarodni
filmski festival



SLOVENSKI FILM:
Kratki stiki

FESTIVALI:
Viennale



ZRCALO:
Sodobni francoski film

INTERVJU:
Agnes Varda



NAROČAM SE NA REVIJO EKRAN

Revija Ekran izide v petih dvojnih številkah letno.

Letno naročnino v višini 2.800 sit/11,68 € bom poravnal/la po položnici, poslani na moj naslov.

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

E-pošta: _____

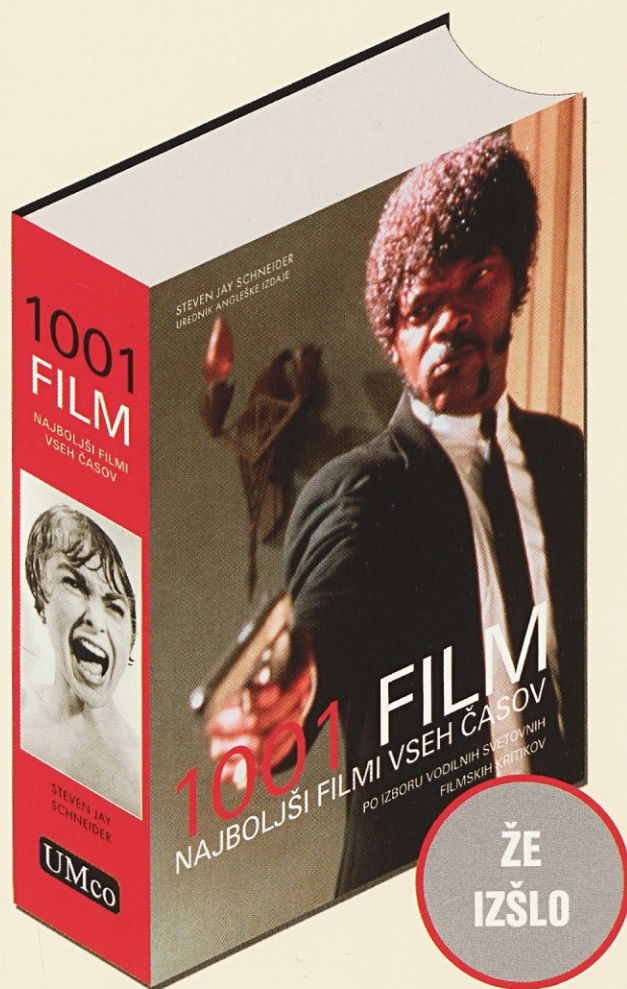
Na Ekran se lahko naročite tudi po e-pošti, ki jo pošljete na naslov: revija.ekran@guest.arnes.si
Če vas zanima še kaj, nas lahko pokličete: +386 (01) 438 38 30

REVIJA EKRAN
METELKOVA 6
1000 LJUBLJANA



NAJBOLJŠI FILMI VSEH ČASOV ZBRANI V ENI KNJIGI!

1001 FILM PO IZBORU VODILNIH SVETOVNIH FILMSKIH KRITIKOV
od Potovanja na Luno (1902) do Gore Brokeback (2005)



PRVI IZVODI ŽE V SLOVENIJI!

Cena knjige: **12.900 SIT** (53,84 €).

in

DARILO (knjiga iz knjižne zbirke Premiera)

Naročila:

- po telefonu **01/520 18 30**,
- e-pošti **premiera@umco.si**,
- z naročilnico po pošti ali faksu (01/520 18 40)

KNJIGA 1001 FILM:

- 960 strani filmskega branja
- format 165 x 215 mm
- barvne fotografije na kakovostnem papirju
- trda vezava
- pregledna kazala po originalnih in slovenskih naslovih filmov, žanrih in režiserjih
- slovenski naslovi vseh omenjenih filmov
- kronološka razporeditev filmov
- knjiga je že prevedena v 19 jezikov

»1001 FILM ... je neverjetno spodbuden vodnik po filmih. Ko prebereš recenzijo filma, ki si ga nisi uspel ogledati, te ima, da bi si ga takoj sposodil.« *Dallas Morning News*

»Namesto da bi opisali vsebino filma, Schneider in njegova ekipa na kratko pojasnijo, zakaj je vsak film vreden ogleda ... Schneiderjev izbor je nesporen. Nadvse priporočljivo ...« *Library Journal*

Naročilnica

Ime in priimek

Naslov

Datum Podpis

S podpisom se kupec zavezuje, da bo kupnino poravnal v 15 dneh po prejemu računa. DDV je vključen v ceno. Poština ni vključena v ceno in bo znašala približno 500 SIT.

Fizične osebe pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov: **UMco d.d., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana**, tel.: 01/520-18-30. Knjižnice in šole se glede informacij in prodaje obrnite na: **GO PARTNER D.O.O.**, Tovarniška 3, 1370 Logatec, tel.: 01/750-98-48, 040/357-318, info@go-partner.si

DS

186 642/2006



920062404,6

COBISS 0

Si še predstavljate
življenje brez Mobitela?

15

*let svobode
gibanja*

