

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

VOL. 32/LETNIK XLIV/NOVEMBER-DECEMBER/2007/2, 92€

1678
EKRAN



**FOKUS: 18. LIFFE IN NEODVISNI FILM
NA EKRANOVI JESENSKI FILMSKI ŠOLI**

EKRANOV IZBOR: ALI SMO IMELI REVOLUCIJO? BOURNOVA TRILOGIJA V SREDIŠČU:
PETELINJI ZAJTRK, OTROCI IZ PETRIČKA, TEA, ESTRELLITA - PESEM ZA DOMOV **ANIMATEKA:**
RETROSPEKTIVA JUGOSLOVANSKE ANIMACIJE **NA OBZORJU:** JOHN GIANVITO **TEORIJA:** JACQUES
RANCIÈRE **FILMSKE BESEDE:** ANDREW SARRIS



 **animateka'07**
 4. mednarodni festival animiranega filma | 4th international animation film festival

**3.-9. DECEMBER • KINODVOR,
 SLOVENSKA KINOTEKA • MGLC**

www.animatekafestival.org

- Tekmovalni program kratkih animiranih filmov iz srednje in vzhodne Evrope
- Panorama iz srednje in vzhodne Evrope
- Svetovni jagodni izbor
- Celovečerni animirani filmi
- Srečanja z avtorji
- Otroški program Slon
- Aardman Animations Studio
- Retrospektiva »Made in Yugoslavia 1949-1990«
- Fokus na Kanado in Portugal
- Retrospektive: Koji Yamamura, Steven Woloshen, sixpackfilm
- Festivali v regiji
- Razstava Koji Yamamura
- Avdiovizualni koncert Moveknowledge
- Srečanja z avtorji in delavnice



4 SCENOSLEDNIK

Odmev Črni val čez lužo (Jurij Meden) **_4** Edinburg (Neil Young) **_5**
 25 FPS - Zagreb (Igor Prassel) **_6**
 Viennale (Jurij Meden) **_7**
Filmske razglednice Ushuaia (Lisandro Alonso) **_8**



13 POVEČAVA

Ekranov izbor Smo imeli revolucijo ali ne? (Goran Vojnovič) **_13** Bournova trilogija (Zoran Smiljanič) **_14**
Fokus LIFFE: Sindromi in stoletje (Nil Baskar) **_18** Roy Andersson: Kronologija neke forme (Matic Majcen) **_20** Otar Iosseliani: Na zdravje, Otar! (Uroš Zorman) **_22**



36 SLOVENSKI FILM

V središču Festival slovenskega filma: Petelinji zajtrk (Mateja Valentinčič) **_36** Otroci iz Petrička (Jože Dolmark) **_38** Estrellita - Pesem za domov (Goran Vojnovič) **_40** Tea (Petra Slatinšek) **_41**
Moj prizor Instalacija Ljubezni (Maja Weiss) **_43**



50 KONTRA-PLAN

Teorija Onemogočena pripoved, 2. del (Jacques Rancière) **_50**
Esej Lačni smisla (Melita Zajc) **_55**
Reality Check Gejevski in lezbični film - (O)pozicija (Igor Španjol) **_58**



Spregledano Korošec govori nemško (Jurij Meden) **_9**

Portret Marko Mandić (Goran Vojnovič) **_10** Mediha Musliović (Goran Vojnovič) **_10**

Domača scena Zlati časi zlate generacije (Vesna) **_11**

Ekranova Jesenska šola Nekateri filmarji so gangsterji (Adrian Martin) **_25** Zakaj je bil Stan Brakhage ultimativni ameriški neodvisni filmar? (Gabe Klinger) **_28**

Animateka Streha nad glavo: Prozaično prekletstvo poetične stvaritve (Ranko Munitić) **_33**

44 KINO SVET

Festivali I Mille Occhi - Urejeni nered (Olaf Möller) **_44**

Na obzorju John Gianvito - Ponovno prižiganje ognja (Michael Sicinski) **_46**

Poslušalnica Ne belo ne črno, ampak po vojaško (Miha Zadnikar) **_60**

Filmske besede Teorija avtorja in nevarnosti Pauline, 2. del (Andrew Sarris) **_61**

Revija Ekran, št. november-december so podprli: sponzorja Tiskarna Schwarz in Umco, partner Animateka ter (pokrovitelj Ekranove Jesenske filmske šole) Adria Airways.

Na naslovnici: Sindromi in stoletje
 vol. 32 / letnik XLIV / november-december / 2007 / 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; info@ekran.si; www.ekran.si; stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure; naročnina celoletna naročnina 2800 SIT / 11,68 EUR; transakcijski račun 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.



ADRIA

ADRIA AIRWAYS

Doma nad oblaki.

Dobrodošli v naš dom nad oblaki. Prestopite prag naše udobno opremljene in sodobne flote z več kot petinštiridesetletnimi izkušnjami. Pričakala vas bo odlična storitev ter prijazno, gostoljubno osebje, ki vas bo varno popeljalo v več kot 25 destinacij po vsej Evropi. In pri tem poskrbelo, da se boste v našem skupnem domu nad oblaki ves čas počutili kot doma.



www.adria-airways.com



ADRIA AIRWAYS
Kuzmičeva 7, SI-1000 Ljubljana
tel.: + 386 (0)1 36 91 000
mail: info@adria.si

A REGIONAL STAR ALLIANCE MEMBER 

SVOBODA FILMSKEGA USTVARJANJA

Letošnja *Ekranova Jesenska filmska šola*, 16. po vrsti, prostor in pozornost namjenja debati o neodvisnem filmu. Kaj pomeni neodvisnost filma in od katerih dejavnikov – družbenih, zgodovinskih, političnih – je film pravzaprav odvisen? So neodvisni filmi tisti, ki so posneti s skromnimi finančnimi sredstvi, tisti, ki nastajajo daleč od institucionalnih struktur, tisti, ki svobodno mislijo v duhu ozaveščenih, avtonomnih umetniških praks? Kje se nahajajo najzanimivejša žarišča sodobnega globalnega neodvisnega filmskega ustvarjanja? Od kod izhaja ideja neodvisnega filma in kako se je kot pojem oblikovala skozi zgodovino filmske produkcije in filmske misli?

Za izhodišče *Jesenske šole* smo vzeli sekcijo ameriškega neodvisnega filma, ki sta jo za 18. Liffe pod naslovom Države neodvisnosti kurirala Simon Popek in britanski filmski kritik Neil Young. Medtem ko je ameriški »indie« postal nekakšen novi žanr oziroma blagovna znamka, za katero stojijo festival Sundance in »specializirane« izpostave velikih ameriških studiev (npr. Miramax), bodo Države neodvisnosti postavile na ogled izbor »resnično« neodvisnih, lahko bi rekli underground filmov mladih ameriških režiserk in režiserjev. »Široko po državi se je pojavila razposajena, hrupna mreža subkulturnih dogodkov, ki sta jih ustvarili ter jih vzdržujeta le divja strast in predanost sodelujočih, organizatorjev in, najpomembneje, občinstva, ki nikoli ne vržejo puške v koruzo. ... Nekateri od izbranih filmov so precej spretne produkcije, ki ne bi bile neprimerne za lokalni umetniški kino ali celo za najbližji multipleks. Drugi ponosno izvajajo ter na vsakem koraku zavračajo kompromise, komercializacijo in varnost,« zapiše Neil Young v festivalskem katalogu. Na *Jesenski šoli* pa bo beseda tekla tudi o ameriškem eksperimentalnem (Liffe se mu poklanja v Posvetilu Jamesu Benningu, o katerem je Ekran že obsežno pisal v letošnji pomladanski številki, v tej pa z intervjujem predstavljamo zaenkrat še manj znanega »neodvisneža« Johna Gianvita) in avantgardnem filmu, s posebnim poudarkom na Stanu Brakhageu, katerega delo in film *23rd Psalm Branch* bo v Ljubljani predstavil mladi ameriški kritik Gabe Klinger.

Kot primer razvite filmske scene v Evropi izpostavljamo avstrijsko kinematografijo, o kateri bo predaval Christoph Huber, hišni filmski kritik avstrijskega *Die Presse* ter evropski urednik revije *Cinema Scope*. Iz tradicije angažiranega neodvisnega filma sta zrasla oba paradna konja avstrijske kinematografije, Michael Haneke in Ulrich Seidl, slovi po ostrbi in živahni dokumentaristiki, v svetovnem merilu pa so še posebej pomemben prispevek k svetovni zgodovini filma pridali velikani tamkajšnjega eksperimentalnega in avantgardnega ustvarjanja: Peter Kubelka, Kurt Kren, Gustav Deutsch, Valie Export ... je le nekaj imen iz bogatega, dolgega seznama.

V jugovzhodni Aziji smo zadnjih nekaj let priče pravemu razcvetu neodvisnega filma, ki mu je v veliki meri botrovala »digitalna revolucija«, pa vendar dostopnost tehnologije (ne nazadnje ta ni nič večja in nič manjša kot kjer koli drugje po svetu) ne more biti edini razlog, zaradi katerega so se Filipini, Malezija, Tajskaja in Indonezija tako suvereno zavihтели med najbolj zanimive filmske dežele tega trenutka. Kdo

so protagonisti in kaj zaznamuje neodvisne filmarke in filmarje iz jugovzhodne Azije, bo predaval Alexis Tioseco, ustanovitelj in urednik revije *Criticine*.

Uvodno razmišljanje o neodvisnosti filma izpod peresa Adriana Martina, soustanovitelja in sourednika avstralske revije *Rouge*, uglednega filmskega publicista, avtorja številnih filmskih knjig in posebnega gosta letošnje *Ekranove Jesenske filmske šole*, si lahko preberete na naslednjih straneh. »Nekateri filmarji so gangsterji,« mu je nekoč rekel Raúl Ruiz, in »Vsakega dolarja se drži nekaj nervoze,« Abel Ferrara, kar Martina vodi k raziskovanju kompromisov filmskega ustvarjanja kot materialnega in umetniškega akta. »Bistvo neodvisnega filma je svoboda ustvarjanja. Ampak o kakšni svobodi natančno je govora?« se bo ob primerih iz zgodovine filma spraševal na zaključnem predavanju, ki mu bo sledil pogovor z vsemi gosti *Jesenske filmske šole* in gosti festivala.

Bi morali reči tudi kakšno na račun domače neodvisne produkcije? Vprašanje, kaj je neodvisna filmska produkcija v Sloveniji, nedvomno ne pozna preprostega odgovora. Če pogledamo proračune slovenskih filmov, bi lahko rekli, da je neodvisna celotna filmska scena. Če pogledamo vpetost v institucionalne strukture, ugotovimo, da so te prisotne pri nastanku večine slovenskih filmov in (z zares redkimi izjemami, npr. *Voda v očeh*, *Tu pa tam*) neobhodne pri vseh produkcijah, ki se prebijejo do kinodvoran, za kar potrebujejo povečavo na filmski trak. Kadar pa neodvisnost pomeni svobodo, nekonformnost, nekonvencionalnost umetniškega izraza, se spet pokaže drugačna slika in z njo nov odgovor. Letošnja *Jesensko filmsko šolo* smo posvetili raziskovanju neodvisnosti tudi zato, ker nas zanima, kje in kako svobodo filmskega ustvarjanja iščejo (in najdejo!) režiserke in režiserji drugod po svetu. Četudi prihajajo iz zelo raznolikih kinematografij oziroma filmskih sistemov, so ustvarjalne stiske, s katerimi se soočajo, precej podobne zagatam slovenskih filmarjev.

Med 16. in 18. novembrom ste v Cankarjev dom (in dvorano Slovenske kinoteke, kjer bomo prikazali filipinski punkerski film *Squatterpunk* režiserja Khavna de la Cruz) prijazno vabljeni vsi filmski radovedneži in pristaši filmske debate. Se vidimo!

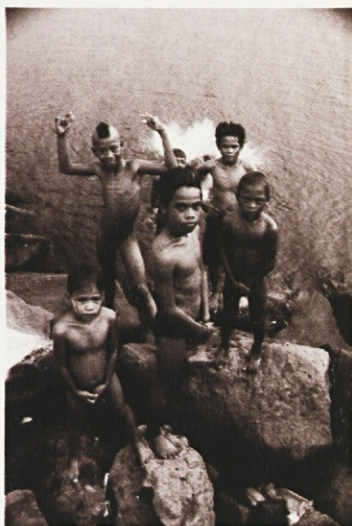
V *Ekranu* tokrat pišemo še o Apichatpongu Weerasethakulu, Royu Anderssonu in Otarju Iosselianiju, njihove filme v mesto prinaša 18. Liffe, o novih slovenskih filmih, ki so bili premierno prikazani na 10. festivalu slovenskega filma v Portorožu, v *Reality Check* smo postavili gejevske in lezbične filme, objavljamo nadaljevanji *Filmskih besed* kulturnega ameriškega kritika Andrewa Sarrisa ter *Teorijo* Jacquesa Rancièra. *Razglednico* iz Patagonije nam je poslal argentinski režiser Lisandro Alonso, poročamo pa tudi s tržaškega festivala *I mille occhi* in na kratko z Vienna-la, festivala kratkega eksperimentalnega filma v Zagrebu, iz Edinburga ... ter napovedujemo retrospektivo jugoslovanske animacije na decembrski Animategi.

SQUATTERPUNK

FILIPINI, 2006

REŽIJA: KHAVN DE LA CRUZ
KLAVIR: KHAVN DE LA CRUZ

Squatterpunk prikazuje življenje otrok v revnih primestnih skupnostih, slumih Manile, kamor roka pravice in družbene enakosti ne seže niti po pomoti. Kamera beleži skupino otrok, ki se potika po ulicah in pomolih tega gromozanskega mesta. Vidimo jih tudi med igro, ko jim nekako uspe »pobegniti« in pustiti revščino ob strani. Menjavajoče se podobe otroškega razgrajanja in revščine spremlja glasna, divja glasbena podlaga, ki filmu pospeši utrip in ga dela še bolj punkovskega. Kljub konotativnemu naslovu pa se film bede filipinske družbe loteva skozi poetično optiko.



Khavn De La Cruz je režiser, pisatelj in glasbenik. Leta 2002 je postal direktor mednarodnega digitalnega filmskega festivala .MOV. S svojo neodvisno produkcijsko hišo Filmless Films je produciral deset digitalnih celovečernih in več kot štirideset kratkih filmov, od katerih jih je bilo kar nekaj nagrajenih na Filipinih, v Tokiu, Španiji in Italiji. Dvakrat je bil v okviru Berlinale povabljen v Talent Campus, prvič kot udeleženec, drugič kot predavatelj. Pevec, skladatelj in pianist glasbene skupine The Brockas je režiral tudi glasbene videospote, napisal in skomponiral dve glasbeni operi in prejel več priznanj za svoje skladbe. Nagrajeni sta bili tudi njegova fikcija in poezija (Palanca), napisal je dva romana, zbirko kratkih zgodb in nekaj zbirk poezije.

Filmski večer *Ekranove Jesenske filmske šole*
Slovenska kinoteka, 17. november, ob 19. uri

ČRNI VAL ČEZ LUŽO: PAMFLET O ČRNIH LISAH FILMSKE ZGODOVINE

JURIJ MEDEN

Med 13. in 23. septembrom se je v najstarejši newyorški palači umetnosti BAM (Brooklyn Academy of Music) odvila po obsegu resda drobna, po vsebini, pomenu in odmevnosti pa zato tolikanj bolj pomembna retrospektiva »novega jugoslovanskega filma« šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let, bolj znanega pod notorično, ideološko oznako »črni film«. Če namreč na teritorijih bivše Jugoslavije danes ne sme biti niti senčice dvoma več, da je bila nekdanja država v smislu kakovosti produktov evropska filmska velesila in da so avtorska imena, kakršni sta na primer Pavlovič ali Petrovič, povsem enakovredna svojim evropskim sodobnikom, sta v občji mednarodni shemi pojmovanja filmske zgodovine omenjeni imeni prejkone neznanki, v najboljšem primeru megljeni oznaki. Po eni strani sta za to odgovorni apatija in površnost zunanjih, praviloma zahodnih raziskovalcev (zgodovinarjev, teoretikov, kritikov), še vedno dominantnih krojačev dominantnega filmskega diskurza. V zvezi s tem je zgovoren podatek, da oglašujoča večina v zadnjih nekaj letih izdane anglosaksonske literature o kinematografijah (preteklih in sodobnih) Vzhodne Evrope in Balkana prihaja izpod peres »tujcev« (z nekaj »izseljenskimimi« izjemami). Takšen, vsaj na videz nepristranski, neprizadet pogled, se pod »prizadetimi« drobnogledom »od znotraj« kaj kmalu in praviloma izkaže za neužitnega in luknjastega kot pokvarjen švicarski sir.



Z leve proti desni: Karpo Godina, Paul Morrissey, Buck Henry, Miloš Forman. foto: Darja Hlavka.

Zapuščina in pogorišče federacije se tako grobo reducirata ali vsaj zgrinjata okrog zgolj dveh imen, (sicer zasluženega kanoniziranega) Dušana Makavejeva in nacionalista Nemanje, vse ostalo je v najboljšem primeru robna opomba, pa čeprav (tole je sicer osebna opomba) sta v smislu kinematografske izraznosti naključna sekvenca Živojina Pavloviča, v smislu politične modrosti pa naključna minuta Željimirja Žilnika (da temeljnega humanizma obeh avtorjev niti ne omenjam) vredni več kot celoten opus bivšega Sarajevčana. Ob navedenem gre vendarle toplo priporočiti svetlo izjemo in zaenkrat še osamljeni glas, letos februarja izdano knjigo Pavla Levija *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema* (Stanford University Press), zaenkrat absolutno najbolj natančno in pronicljivo (tujejezično) študijo jugoslovanskega filma. Po drugi strani je za internacionalno neprizadet pristne jugoslovanske filmske misli in podobe kriva tudi čudna nezainteresiranost domačih inštitucij; med sestavljanjem programa newyorške retrospektive je tako na primer Beograd uradno sporočil, da ne premore angleško podnaslovljene (kaj šele nove) kopije niti enega samega samcatega Pavlovičevega ali Petrovičevega filma, kar je naravnost kriminalno (vprašanje na mestu je sicer tudi, kako bi se odzval naš Filmski sklad, če bi ga na primer londonski BFI ali pariška kinoteka povprašala po podnaslovl-

jenih, dobro ohranjenih kopijah filmov Matjaža Klopčiča). Govorimo seveda o katastrofalnem stanju stvari dandanes, ko so na pol pozabljeni že celo zmago-slavni pohodi Petroviča po Cannesu in Žilnika po Berlinu, kronani z najvišjimi odličji in posledično tudi mednarodnimi distribucijami, ne samo občasnimi prikazovanji. Kakorkoli že; za potrebe newyorškega dogodka se je vendarle napraskalo še vedno reprezentativnih osemnajst celovečernih in kratkih naslovov in že skoraj terapevtsko je bilo nato prisostvovati razprodanim dvoranam in uniformnemu navdušenju tujeja občinstva nad kinematografskimi dragulji, za katere iz neznanih razlogov poprej sploh slišali niso. Retrospektivo je odprla projekcija kratkih filmov Karpa Godine, sijajne vrste avtorjevih »črnih« filmov, posnetih med letoma 1970 in 1972 (*Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk*, *O ljubavnim veštinama ili film sa 14.441 kvadrata*, *Zdravi ljudi za razonodu*, *I Miss Sonja Henie*, *Making of Sonja Henie*), kronana z diskusijo med častnimi gosti Godino, Paulom Morrisseyem, Buckom Henryjem in Milošem Formanom, tremi izmed soavtorjev *Sonje Henie*. Poleg lepih spominov v ZDA ostajajo tudi konkretne sledi: distribucijsko podjetje Filmdesk bo v kratkem na trg poslalo DVD z omenjenimi kratkimi filmi Karpa Godine, vključno z ekskluzivno, celovečerno verzijo dokumenta *Making of Sonja Henie* (1972–2007).

EDINBURG 2007 ALI KDO JE ANITA LOOS?

NEIL YOUNG
PREVOD: MAJA LOVRENOV



Najprej kratko kviz vprašanje: kateri je najstarejši nepretrgani filmski festival na svetu? Ni Cannes. Niti Berlin, Moskva, Tokio ali Benetke. Dejansko je to edinburški mednarodni filmski festival, ki se je začel leta 1947 in je takrat prikazoval izključno škotske dokumentarce, zdaj pa je že desetletja bolj splošen festival festivalov. Letos je umetniško vodenje festivala prevzela Hannah McGill in v rahlo zoženem programu (katerega novejši vrhunci so vključevali *Blind Mountain*, *Control*, in *Yella*) je njena debitantska retrospektiva predstavila pionirsko scenaristko Anita Loos (1888–1981). Glede na strukturo festivala retrospektiva na žalost ni mogla biti takšna mega spremljevalna sekcija, kakršno bi našli v San Sebastianu ali Torinu (v obdobju Turigliatta in Vallanove). Lista dvanajstih filmov je npr. vključevala *Gentlemen Marry Brunettes* (1955, Richard Sale) in *Nestrpnost* (*Intolerance*, 1916, D. W. Griffith) (v skrajšani verziji), katerih povezava z Loosovo je sorazmerno ohlapna.

Seveda so bili na ogled njeni najznamenitejši filmi – posebno *Moški imajo raje plavalaske* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953, Howard Hawks), katerega scenarij (Charles Lederer) je bil napisan po njenem navdse dobro prodanem romanu (prek zelo uspešne broadwajske adaptacije). »Men grow cold as girls grow old / And we all lose our charms in the end,« poje največja uspešnica iz tega filma

Diamonds Are A Girl's Best Friend. Toda ta prijetno bedasta glasbena komedija v technicolor tehniki ne kaže nobenih znakov, da bi izgubila svoje čare. Bleščeča očarljivost zvezd Jane Russell in Marilyn Monroe ni niti najmanj zbledela – njuno prijateljstvo je eno izmed velikih ženskih prijateljstev filma, kar dokazuje, da diamanti vseeno niso dekletovi najboljši prijatelji.

Danes niti približno tako znan – toda v svojih časih velika uspešnica – *San Francisco* (1936, W. S. Van Dyke) v domišljjski dramatizaciji katastrofalnega potresa leta 1906 prikaže, kako »najbolj brezbožno mesto v Ameriki« doleti spektakularna kazen. Preden udari potres preteče polnih devetdeset minut – tako imamo dovolj časa, da spoznamo Blackieja Nortona (Clark Gable), »sebičnega, grešnega, priku-pnega podleža«, ki je, kljub temu da ne srkne nič močnejšega od »malo vode«, razvpiti najuspešnejši krčmar/podjetnik na Barbary Coast. Kot primer ek občinstvu vseh časa filma zlatih let Hollywooda ima *San Francisco* vse: ples in glasbo (eklektičen izbor), strastno romanco (z nekaj nespodobnimi trenutki), politični kontekst (Blackieja nagovarjajo h kandidaturi na volitvah, da bi lahko poostril obupne predpise o požarni varnosti na Barbary Coast), neverjetno nesrečo (sekvence potresa so tako impresivne, da jih 70 let pozneje še vedno gledamo z odprtimi usti) in še vse vrste bogatih kostumov ter »zgodovinskega« dekorja. Gable je

goreče karizmatičen v vlogi »najbolj posmehljive in brezverne duše v San Franciscu« – tako zelo, da je škoda, da v ogabno religioznem vrhuncu vidimo Blackieja (ki je primer za ateizem tipa »živi in pusti živeti«, čeprav ni niti približno Richard Dawkins svojega časa), kako podleže neprepričljivi damaščanski spreobrnitvi med ruševinami svoje lastne izgubljene in ljubljenega Gomore.

Takšne teatralnosti na srečo ni v *His Picture in the Papers* (1916, John Emerson), grobi satiri, ki jo je režiral bodoči mož Loosove – film se je izkazal za odkritje celotne retrospektive. *His Picture* je zgodba o ničvrednem bogatašu Petu Prindlu (Douglas Fairbanks), ki skuša očetovemu podjetju zdrave prehrane z vsemi sredstvi zagotoviti publiciteto. Sledijo nespametne potegavščine, katerih večina je le izgovor za prikaz Fairbanksove legendarne – čeprav na prvi pogled še kar neverjetne – spretnosti. Ta okroglolični povprečnež hitro razkrije osupljivo gibljivo, mačjo atletskost – in očitno sam izvaja vse svoje akrobacije. Ni težko videti, zakaj je bil »Doug«, ki se je pozneje nastopaško prebil skozi številne epske filme nemega obdobja, eden najopaznejših, najbolj občudovanih in najslavnejših takratne zabavne industrije – njegov svetovni sloves postavi Prindlovo nesrečno iskanje slave v luč zrele metatekstualne ironije.

23. FESTIVAL
LEZBIČNEGA IN
GEJEVSKEGA FILMA
24. NOVEMBER – 1. DECEMBER
2007



Ljubljanski Festival gejevskega in lezbičnega filma velja za najstarejši tovrstni festival v Evropi. Kot vsako leto bo predstavil izbor igranih in dokumentarnih filmov iz različnih držav, ki tematizirajo istospolno ljubezen. Poseben poudarek bo namenjen filmom z Vzhoda. Otvoritveni film bo tako tajsko-kitajski *Tatu* (CiQing, 2007) režiserke Zero Chou, ki bo gledalca ponesel v virtualni svet najstnice Jade, v katerem si pred računalniško kamero nabira oboževalce. Na ogled bo južnokorejska drama *Brez obžalovanja* (Huhwaehaji anah, 2006) Leesong Heeja, ki se, začinjena s humornimi ocvirki in dramatičnimi obrati, pogloblja v razmerje med bogatim poslovnežem in revnim fantom na poziv; nizkoprorračunsko produkcijo v tem primeru nadgrajujeta odmevna režija in igra. Gost festivala bo francoski režiser Philippe Vallois z avantgardnima filmoma iz 70-ih: *Johan* (1975/2006) in *Bila sva eno* (Nous etions un seul homme, 1979). Slednji nas postavlja v obdobje s konca 2. svetovne vojne, pripoveduje pa pretresljivo in kompleksno zgodbo, v kateri nastopita francoski kmet Guy in ranjeni nemški vojak Rolf. Med njima se splete intenzivno razmerje, katerega vrhuncem predstavljajo lirični, erotični ljubezenski prizori. Film *Johan*, oklican za intimni homoseksualni dnevnik poletja '75, na platno prinaša željo kulturnega režiserja posneti film o mladem ljubimcu, ki je v zaporu. Več na: <http://www.ljudmila.org/siqrd/fglfl/>.

Kinodvor

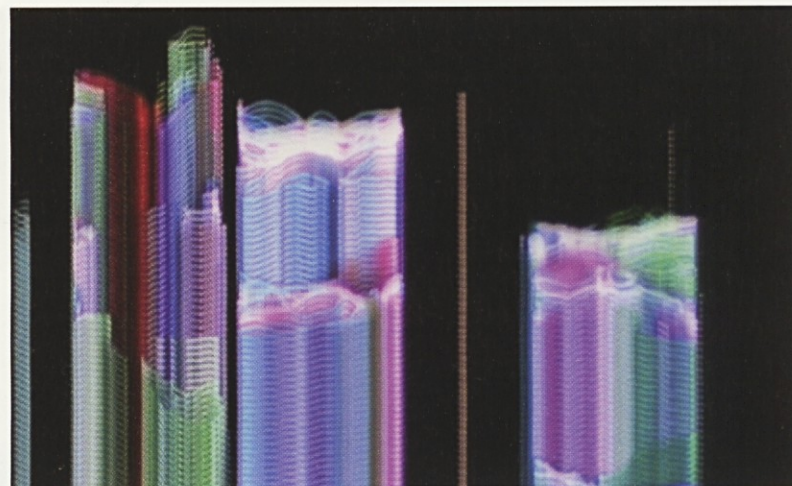
EKSPERIMENT ZA 8000 PAROV OČI

IGOR PRASEL

V organizaciji društva Udruga za audiovizualna istraživanja 25 FPS se je konec oktobra v zagrebškem Študentskem centru odvijala tretja edicija Mednarodnega festivala eksperimentalnega filma in videa 25 FPS. Pod pokroviteljstvom predsednika države in s finančno podporo Oddelka za kulturo mesta Zagreb, MzK in Študentskega centra Univerze v Zagrebu – kako preprosto je to na Hrvaškem ... – so organizatorji letos gostili 20 tujih avtorjev in kuratorjev ter v šestih dneh prikazali 150 filmov osemstisočglavi publiki. Na tretji 25 FPS se je prijavilo kar 1.300 filmov iz 62 držav, kar zgovorno priča o plodnosti ustvarjalcev in potrjuje primernost, pravzaprav nujnost tega festivala, katerega glavno vodilo je vsakoletni pregled stanja, presežkov in trendov v sodobnem eksperimentalnem kratkem filmu. V šestih tematskih tekmovalnih programih (Medi(t)acije, Pritajena podrhtevanja, Na poti, Zamenljivi horizonti, Od analogne kopalnice do digitalnega tuša, Enota zabave) je bilo prikazanih 49 filmov, ki so tekmovali za tri enakopravne glavne festivalske nagrade (vsak član tričlanske žirije je lahko izbral in finančno nagradil svoj zmagovalni film!), nagrado publike, nagrado žirije hrvaških filmskih kritikov ter posebno priznanje organizatorjev festivala.

Bogat je tudi spremljevalni filmski program pozabljenih klasikov in kulturnih srednjemetražnih eksperimentalnih filmov. Letošnja bera je

med drugim prinesla retrospektivo Kennetha Angerja, program britanske filmske avantgarde iz arhiva distribucije LUX, kompilacijo arhivskih biserov z naslovom Vizualna glasba, v programu polnočne premiere pa znanstveno-fantastični japonski underground hit *Tetsuo: The Iron Man* (1989) Shinya Tsukamota in *L'Ange* (1982), enega najbolj ekspresivnih francoskih filmskih umetnikov Patricka Bokanowskega. In to vse z originalnih formatov! Z letošnjo edicijo pa so imenitnemu katalogu (v bistvu gre za 350-stransko knjigo z izvirnimi teksti in barvnimi fotografijami) dodali tudi prvo knjižno izdajo v novoustanovljeni zbirki *Kvadrati sekunde*, s katero napovedujejo začetek izdajanja temeljnih del s področja mejne filmske teorije. Gre za hrvaški prevod knjige *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant* kanadskega avtorja in žiranta letošnjega festivala Marcela Jeana. Ob Jeanu, ki je dolga leta vodil produkcijo kratkometražnih animiranih filmov pri kanadskem nacionalnem filmskem svetu (National Film Board), sta bila v žiriji še pomembni nemški filmski in video režiser ter fotograf Matthias Müller (njegov film *Alpsee* [1994] velja med poznavalci za enega vizualno najlepših ter z mešanjem avtobiografskih elementov s fikcijo in *found footage* materiali tudi bolj originalnih eksperimentalnih filmov v zgodovini) ter angleški producent in avtor izrazito humornih, a obenem z emocijami in analizo človeške psihe



nabitih animiranih filmov Chris Shepherd.

V tekmovalnem programu, ki je zaradi prikazovanja filmov v tematskih sklopih ravno zaradi tematske repetitivnosti na trenutke načel koncentracije sicer hvaležnega zagrebškega občinstva, smo gledali nekaj zares izjemnih filmov. Med njimi posebej izpostavljam mojstrovino Kena Jacobsa, enega ključnih akterjev v zgodovini ameriškega avantgardnega filma, ki je s filmom *Let There Be Whistle Blowers* (2005), ritmično grajenem po prvem delu skladbe *Drumming* Steva Reicha, do neslutnih razsežnosti digitalno zmontiral *found footage* posnetke vlaka, ki vozi skozi tunel in skozi crescendo montažno igro s prostorom in časom na koncu silovito trči v postajo, dokazal svojo veličino tudi v elektronski domeni. Nemški avtor Thorsten Fleisch, petdeset let mlajši od Jacobsa, v najboljši luči nadaljuje mojstrovino pot. S filmom *Energie!* (2007) raziskuje nove vizualne sisteme organizacije elektronov, s tem ko ob nekontroliranem žarčenju visoke napetosti (30.000 voltov) eksponira fotografski papir. Končni rezultat je vizualno bogato kontrolirano žarčenje v katodni cevi TV ekrana. Tudi hrvaški avtor Damir Čučić se je v svojem filmu *La petite mort* (2007) lotil raziskovanja električne naprave. Izhodišče filma so dokumentarni posnetki umiranja insektov, ki se zaletavajo v električno spiralo. Zabeležena masovna smrt se iz organske slike spremeni v brezkon-

čni lunarni kolorit digitalnega zapisa. Hongkonški avtorski dvojec Ip Yuk-Yiu/ST je s filmom *Psycho(s)* (2005) z rabo običajnega montažnega softvera v živo remiksiral Hitchcockovo filmsko klasiko in Gus Van Santov remake. Hipnotično sosledje zrcalnih podob dveh filmov, posnetih v razmiku 40 let, se oblikuje v novi naraciji poetičnih asociacij.

Festival 25 FPS bodo organizatorji z izborom filmov decembra predstavili tudi v Ljubljani, na festivalu Animateka. Napolnil pa bi vas še na besedilo Jurija Medena v *Ekranu* (oktober 2005), kjer ob koncizni recenziji prve edicije festivala (vključujoč intervju z organizatoricama) najdete tudi napotek za razumevanje označevanja in poimevanja gibanja »eksperimentalni« in »avantgardni« film, povzeto po manifestu vodilnega ameriškega kritika in advokata eksperimentalnega filma Freda Camperja.

VIENNALE 2007

JURIJ MEDEN



V očeh festivalskih pohodnikov se veliki evropski trojki (Berlin, Cannes, Benetke) že tradicionalno zoperstavlja alternativna: Rotterdam, Torino, Dunaj. Čeravno deloma ali celo pretežno sestavljeni iz pogretilih obrokov, ki jih sveže servirajo izključno »veliki«, alternativci v rokavu vendarle skrivajo nepremagljiva aduta: po eni strani so to odkrivanja *resnično* spregledanih/obskurnih/radikalnih avtorjev, kinematografij ali smernic, ki jih bo festivalski mainstream prevzel (ali pa tudi ne) šele preverjene in potrjene, po drugi strani so to številni in praviloma ekskluzivni retrospektivni programi, ki prek vzporejanja preteklosti in sedanjosti branje filmskega izraza navdahnejo z več vitalnosti in aktualnosti, kot to lahko stori še tako nepregledna gmota ekskluzivnih premier. Za alternativno trojko je bilo letošnje leto prelomno, saj sta se tako Rotterdam kot Torino nenadoma znašla pred zagato v obliki bolj ali manj nepričakovane in presenetljive menjave umetniškega vodstva. Toliko višja pričakovanja in žarometi poznavalcev so bili zato uperjeni v letošnji Viennale, ki pod taktirko direktorja Hansa Hurcha že desetletje vzdržuje visoko raven kakovosti v uravnoteženem prepletu na videz težko združljivih funkcij: ohraniti oziroma povečati mednarodni status festivala kot »velikega alternativca« ter tako pritegniti tuje obiskovalce (dolgoletno kislo grozdje Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala), zadostiti pričakovanjem domačih

množic »povprečnih« obiskovalcev kinematografov (ki od festivala pač pričakujejo, da bo postregel z vso tisto smetano, o kateri so lahko brali v časopisnih poročilih iz Berlina, Cannesa in Benetk) in ustreči okusu skoraj nič manj številnih dunajskih cinefilov (ki jih čez leto razvaja sijajna dunajska kinoteka in kopica drugih filmskih dogodkov v filmskem mestu, gnezdu Fritza Langa, Billyja Wilderja, Freda Zinnemanna, Otta Premingerja in Petra Kubelke). Letošnja jubilejna, 45. izdaja dunajskega festivala je nemara prav pod tem drobnogledom razgalila nadležno hibo, ki je vrgla senco na celoten festivalski program in koncept: ihtava želja po napihovanju ugleda in dejansko polaganje rdečih preprog pod visoke pete že pregovornih častnih festivalskih gostij (letos Jane Fonda) gre preprosto navzkriž s sledenjem dunajski tradiciji opevanja eksperimentalnega/avantgardnega filma, pripravljanju retrospektiv proletarskega filma in absurdnim samohvalam, da je Viennale festival brez rdečih preprog. Prisotnost Hanoj Jane, ki je organiziranje salonskih zabav za Črne panterje in fotografiranje z vietnamskimi sirotami nonšalantno zamenjala za aerobiko, je le utrdila domnevo, da za vsem pehanjem tiči predvsem ničev, ciničen *radical chic*, ki bo dopoldne ploskal projekciji najnovejšega (in žal zadnjega) filma Danièle Huillet in Jean-Marie Strauba *Europa 2005, 27 Octobre* (2006), zvečer pa na elitni festivalski zakuski, zaprti za

javnost, v kravati srebal limonin sorbet in se pozibal v trenutno najbolj vročih ritmih iz pariških predmestij. Sodobna Evropa v malem, pariško predmestje, natančneje Clichy-sous-Bois, je obenem tudi predmet filma *Europa 2005*, ki ga navzlic skromnim enajstim minutam trajanja mirno lahko označimo za vrhunec festivala (poleg evropske premiere letošnje mojstrovine *Profit Motive and the Whispering Wind* Johna Gianvita; filma sta bila, mimogrede, predvajana v dvojčku; o Gianvitu več drugje v *Ekranu*). 27. oktobra leta 2005 sta se v omenjenem predmestju na begu pred policijo v električno postajo zatekla po krivem osumljena in nepolnoletna Zyed Benna in Bouna Traoré; njun tragičen in brutalen konec (sprazena do smrti) je sprožil danes že znamenite nemire in, paradoksalno, pomagal na oblast francoski desnici, ki nad gorečimi avtomobili in

množicami nezadovoljnih ni prevprašala svoje krvave kolonialne zgodovine, temveč se je raje naslajala nad impotenco levice. Straub/Huillet ne storita popolnoma nič več od tihega, štirikrat ponovljenega zasuka kamere, ki za Pariz stori to, kar je *Stari most* (Vlado Škafar, 1998) storil za Mostar; razlika je le v tem, da porumenelo razglednico zamenja neusmiljen, lakoničen napis na ekranu: *chaise électrique* (električni stol). *Tout va bien*, bi si najbrž v brk zamrmral Jean-Pierre Gorin (sicer skupaj z Godardom sopolisnik istoimenskega filma z Jane Fonda, gost Viennale, kustos sijajne retrospektive esejističnega filma in avtor neusmiljene obsodbe salonskega aktivizma, video pisma Fondovi z naslovom *Letter to Jane*), ki se je na Dunaju šalil, da si na vseh sprejemih nadene umetno brado, če bi slučajno trčil v Jane.

ANIMATEKA

4. MEDNARODNI FESTIVAL
ANIMIRANEGA FILMA
3. DO 9. DECEMBRA

Letošnjo Animateko bo otvoril rezidenčni umetnik iz Japonske Koji Yamamura z retrospektivo svojih filmov. V času festivala bo Yamamura v Kinodvoru in MGLC-ju razstavljal svoje grafične podobe. Ob vsakoletnem tekmovalnem programu kratkih animiranih filmov iz Srednje in Vzhodne Evrope, Animateka ponuja tudi bogat spremljevalni program. V sodelovanju s kuratorjem Rankom Munitičem so organizatorji pripravili retrospektivo najboljših animiranih filmov nastalih na prostoru bivše Jugoslavije med leti 1951 in 1990, pa tudi fokusa na kanadski in portugalski animirani film ter predstavitev slavnega angleškega studia Aardman. Člana mednarodne žirije Marco de Blois (Cinematheque



quebeoise, Montreal) in Brigitta Burger-Utzer (sixpackfilm, Dunaj), bosta predstavila programa iz svojih arhivov. Med celovečerci je letos na sporedu francoska uspešnica *Kirikou in divje živali* (Kirikou et les bêtes sauvages) režiserjev Michela Ocelota in Bénédicte Galup, ki je del otroškega programa Slon. Drugi celovečerni animirani film, dobitnik velike nagrade na festivalu v Annecyju je satirična komedija *Svobodni Jimmy* (Free Jimmy) norveškega avtorja Christopherja Nielsena. Letošnja Animateka predstavlja tudi dobitnika nagrade žirije na letošnjem festivalu v Cannesu, *Persepolis*, avtorjev Marjane Satrapi in Vincenta Paronnauda ter črno komedijo *The Christies* angleškega *enfant terrible* Philla Mulloya. Več informacij na spletni strani www.animateka-festival.org

Kinodvor in Slovenska kinoteka

V POSTELJI NEKEGA PENZIONA, USHUAIA 2007

LISANDRO ALONSO
PREVOD: JURIJ MEDEN

Vrnil sem se z dve- ali triurnega sprehoda po zapuščenih ulicah predmestja. Ne vem, kaj sem iskal, razmišljal sem o raznih krajih in iskal podobnosti v vedenjskih vzorcih ljudi. Tu sem deset ali petnajst dni in ulice so mi znane, kot bi tu zrasel. V resnici me je to tavanje utrudilo, onemogočilo mi je, da bi se pogovarjal z ljudmi, zato sem si zaželel lokala in pomislil, kaj bom jedel, predvsem pa, kaj bom pil, ali naj začnem z vinom, s pivom, z viskijem, vse je bilo odvisno od tega, koliko je bila ura in kakšen sem hotel priti ponoči nazaj; noč je bila namreč kratka – tu se v tem času znoči zelo pozno in zdani zelo zgodaj –, meni pa so bile pomembne prav te ure noči in ljudje, ki so hodili po ulicah. Iskal sem barskega človeka, pivca, ki bi vedel o ljudeh, ki pijejo, ne glede na uro. Zdej sem v postelji domačnega penziona, zrem v strop, na tem, da zdrsnem v siesto, opravil sem že nekaj klicev v Buenos Aires in stvari so bile še naprej normalne. Nepredvideno me bo šele doletelo.

Spomnim se glasov v hiši, predvsem otrok, ki so se podili po kuhinji in se prepirali s televizorjem, zidovi so bili tanki in vse se je razločno slišalo. Tam je bil tudi dedek, ki je vedno pripovedoval neumnosti. Tudi oni so slišali mene, ko sem prihajal ob katerikoli uri, ampak ker sem potoval sam, jim nisem povzročal večjih težav. Odločil sem se posneti film na jugu Argentine, ki ga mnogi imenujejo Konec sveta, ampak



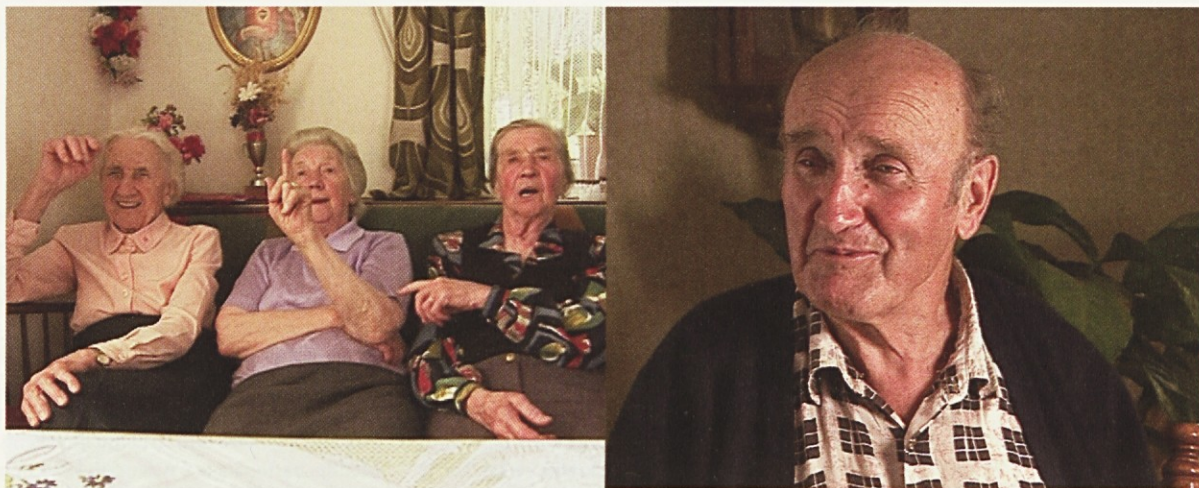
v resnici ni tako hudo, čeprav se človek tam res počuti precej oddaljenega in izgubljenega. Hotel sem posneti nekaj, kar bi vključevalo morje, nekoga, ki je daleč stran od vsega, ki se je vrnil, pa ne ve zakaj, morda da bi videl, ali je njegova mati še živa, ali pa je bil to samo izgovor, da se je izkrcal z ladje in se posvetil praznjenju kozarcev, jih spet napolnil in spet izpraznil. Nisem vedel, kaj točno iščem, in tako je težko kaj najti. Seveda se včasih zgodi, da človek že na prvi pogled zazna kaj nenavadnega, na primer ljudi, za katere se zdi, da ne spadajo v določen prostor; če jih hočeš najti, moraš biti samo na pravem mestu in tam počakati, da se pojavijo.

Nekaj dni nazaj sem preživel par ur v šoli za otroke s posebnimi potrebami; malo sem bil z njimi, malo sem se pogovarjal s profesorji, ki so jim predvajali glasbo, da so jih za trenutek izvlekli iz njihovega sveta ali da so svojega delili z njihovim; to je svet, ki me je

vedno zanimal, želel sem ga spoznati, vstopiti v to skrivnost, ne da bi ostal, samo toliko, da bi videl, kaj bi čutil. Bili so zelo različni, vendar večinoma nežni in prijazni. Naredil sem nekaj fotografij deklic z manjšo stopnjo prizadetosti, takih, ki gredo lahko same na stranišče in ki lahko hodijo brez težav, ker sem iskal takšno deklico za film. Biti v tej šoli je bil zame oddih, ker nisem čutil pritiska iskanja nečesa po ulicah. Ko sem bil s temi otroki in jih vodil v invalidskih vozičkih z enega konca na drugega, sem se počutil koristnega, poleg tega so me nasmejali in lahko sem rekel, karkoli mi je padlo na pamet, ne da bi pričakoval dialog ali smiseln odgovor. »Kako ti je ime,« sem vprašal deklico, rekla je: »Gora«. Pozneje nisem veliko govoril, le toliko, da sem si naročil hrano in nekaj kozarcev piva. Vrnil sem se domov, bral in zrl v strop. Filmu bo naslov *Liverpool* in upam, da vam bo všeč.

DOKUMENTARNI
FILM

JURIJ MEDEN



V sklopu filmskega programa letošnjega festivala sodobnih umetnosti Mesto žensk se je v ljubljanskem Kinodvoru pred relativno maloštevilnim občinstvom zavrtel tudi enourni dokumentarni film *Korošec govori nemško* (Der Kärtner spricht Deutsch, 2006) šestindvajsetletne avstrijske avtorice Andrine Mračnikar. Medtem ko se je Festival slovenskega filma (z izjemo ali dvema) ubadal z neškodljivim, romantičnim preigravanjem ruralno-buržoaznega brezčasja in dolgočasje, se je istočasno v Kinodvoru potihoprijetil najpomembnejši javni filmski dogodek, ki je oktobra doletel Slovenijo. Pomemben kakopak v smislu filmske kakovosti in relevantnosti, celo nujnosti, ne nazadnje tudi zato, ker gospodično Mračnikar na neki način lahko štejemo tudi za »našo« avtorico. Poleg odenka slovenske krvi in zalogaja narodnostnega ponosa, pomešanega z okrepljenim čutom za pravičnost (mlada avtorica je pred leti v Avstriji sprožila domala ustavni spor in dosegla, da so v tamkajšnjih uradnih osebnih dokumentih poslej dovoljeni tudi šumniki), je Mračnikarjeva pred šestimi leti nekaj mesecev zapravila tudi na ljubljanski AGRFT in po lastnih besedah odkorakala, ko je ugotovila, da se ji obzorja v tamkajšnji klimi nezadržno zastirajo namesto nasprotnega (častni profesorski izjemi bosta vedeli, o čem teče beseda). Andrina Mračnikar sicer ne bi smela biti neznanka slovenskemu, vsaj ljubljanskemu občinstvu. Mesto žensk je že leta 2004 k nam pripeljalo

njen kratki dokumentarno-eksperimentalni film *Andri 1924–1944* (2003), sijajen poskus rekonstrukcije neke drobne (partizanske) zgodbe, ki danes živi samo še kot krhek, nejasen spomin. Poetično obravnava intimne snovi (s strani nacistov brutalno usmrčeni koroški partizan Andri je bil Andrinin stari stric, brat njene babice) režiserka v svojem novem filmu zamenja z mnogo ambicioznejšim pristopom k isti, čeravno odločno pomnoženi snovi (fenomen koroških partizanov, ki se že od nekdaj soočajo z brezvoljno, hladno, celo sovražno obravnavo »matične« Avstrije, pa čeprav so ji prav oni pomagali, da se je po koncu druge svetovne vojne dokopala do vsaj približnega statusa žrtve), pri čemer se mehanizem antropološkega približevanja cilju (po formi navidez skopo in suhoparno beleženje ustnih zgodovinj) prepleta s tisto najžlahtnejšo obliko poetičnosti (naključne, z ničemer umetno sprožene, imanentne poetičnosti vsakdana) in skupaj s pristnim etičnim (političnim) angažmajem, porojenim iz osebne zavzetosti in prizadetosti, oblikuje v dokumentarni film *par excellence*, v šolski primer in obenem čisti presežek tega starega, tako pogosto zlorabljenega in napačno razumljenega filmskega žanra. V času prej omenjenega Festivala slovenskega filma smo lahko poslušali izjave o slabem, celo katastrofalnem stanju na področju domačega dokumentarnega filmskega ustvarjanja in pozive k uradnemu reševanju problematike. Tovrstna jadikovanja bi

utegnila izpasti smešno, če ne bi bila v resnici trapasta in nič drugega kot odraz slovenske zatohlosti in nezdravega enačenja kreativne energije (radovednosti, angažmaja, poguma, jeze, upanja) z odvisnostjo od sistemskih ureditev filmske produkcije, reprodukcije in še česa. Bo mar (šolski, produkcijski) sistem brusil vest posameznika, da bo šel, pograbil dokumentarno kamero in jo uperil v tisto, kar – zastrto očem, pozabljeno, utišano ali nemo – kliče po upodobitvi? Po drugi strani se je v bolehni politični klimi novodobne Slovenije stvari, ki kličejo, celo vpijejo po umetniški obravnavi, namnožilo kot gob po dežju – in nič drugega, zgolj mrzlokrvnost in omejenost (potencialnih) avtorjev botrujeta neobstoju dokumentarnega filma pri nas, kjer prestol tega žanra zasedata televizijski portret in novinarska reportaža. V takšnem ozračju ni potem nič čudnega, če smo po projekciji filma *Korošec govori nemško* lahko poslušali čudne komentarje, da je film že v redu in da je vse lepo in prav, le forma je kanček preveč »televizijska« in bi se ji prav prilegla kakšna »intervencija filmskega jezika«. Sveta preproščina! Če kaj, potem »televizijske forme« dandanes zaznamuje absolutno nespoštovanje, celo preziranje gledalca kot človeka, misleče entitete, in je posledično televizijski tek podob treba naphati z neprebavljivo maso priveskov in okraskov v obliki nadležnih in nenehnih glasbenih podlag, nemožičih prelivov in sorodnih televizijsko-

estetskih zločinov, poplav govorjenja in pojasnjevanja, nepotrebne barvanja in senčenja posnetkov, vrinjenih kadrov s podobami planinskih rož in podobnih neumnosti, kričavega poudarjanja vseh čustvenih trenutkov skratka. Andrina Mračnikar se – tako kot pred njo Claude Lanzmann in še marsikdo – dodobra zaveda, da so zgoraj opisani posegi zgolj odraz nespoštovanja in podcenjevanja gledalca, v prvi vrsti celo odraz nespoštovanja do dokumentarnega »subjekta«, čigar izpoved je nato izmaličena do nerazpoznavnosti. In bolj ko je takšna izpoved boleča, bolj nedobrodošli so kakršnikoli posegi vanjo. Danes še živenci koroški partizani in partizanke v filmu *Korošec govori nemško* zato nastopajo v dolgih, nepremičnih, tihih, skratka spoštljivih kadrih, znotraj katerih jim avtorica nakloni prostor in čas, da lahko prosto razvijajo svoje iz minute v minuto bolj dragocene misli in izpovedujejo svoje pretresljive izkušnje. Slednje tako gledalcu niso preprosto posredovane, temveč se pred njegovimi očmi zganejo in zaživijo (bolj pristno in neposredno, kot bi to lahko dosegla katerakoli »dejanska« upodobitev ali formalni poudarek), naenkrat šteje vsaka beseda, vsak premolk, vsaka kretanja, vsaka guba; štejejo in obenem opozarjajo na svoj pomen, na svojo krhkost v času, na neverjeten pogum izpred šestdesetih let, na vso strupeno pokvarjenost izkrivljanja in politizacije zgodovine, na našo odgovornost danes!

Marko Mandič: Igralec

Ko se je Marko Mandič pred leti pojavil na plakatu filma *Barabe*, je odseval podobo slovenskega upornika brez razloga, romantičnega nasilnega prestopnika, ki je, tako kot tudi sam Zupaničev film, črpal svojo bit bolj iz filmskega kot iz resničnega sveta. V podobi kratko ostrizenega in jeznega mladeniča je bilo zaznati prikrito očaranost s klasičnimi filmskimi junaki, nekaj neotipljivo filmičnega, skratka nekaj, kar je pripadalo izključno svetu filma. Zdelo se je, da je Marko kot filmski igralec razbremenjen bremena svojega resničnega jaza, ki potisnjen v ozadje zlahka prepušča osebnosti raznovrstnih filmskih likov.

In vendar ga filmski svet ni posvojil kar čez noč. V naslednjem letu je odigral vidno vlogo v tv-filmu *Vladimir*, a potem se je znova posvetil gledališču. Borštnikova nagrada in nagrada Sklada Staneta Severja le uradno potrjujeta njegovo nadarjenost, ki jo je sam potrjeval z vsako novo vlogo na odru Drame, kjer se je s svojimi neverjetnimi preobrazbami dokazoval kot eden naših najboljših mladih igralcev. Njegova naturalistična ponotranjena igra pa je seveda z odra vseskozi nagovarjala filmske ustvarjalce in jih nevsiljivo vabila k sodelovanju.

Marko je namreč nedvomno filmski igralec, o čemer priča tudi njegova mladostniška pot v New York, kjer je pol leta študiral igro na Lee Strasberg Theatre Institute in se izpopolnjeval po Strasbergovi metodi, ki je proslavila številne slavne hollywoodske igralce. A njegova ljubezen do filma se je končno materializirala, če lahko tako rečemo, šele v zadnjih dveh letih, ko je Marko filmske vloge začel dobivati eno za drugo. *L ... kot ljubezen*, *Tea*, *Pokrajina št. 2* in *Skrivnost debelega hrasta* so naslovi celovečernih filmov, v katerih je nastopil. Vse tri njegove vloge, ki smo si jih lahko ogledali na 10. FSF, pa so le potrdile, da še zdaleč ni šlo za naključje, ko so ga na letošnjem Berlinalu uvrstili med vzhajajoče evropske zvezde oziroma med Shooting stars. Marko Mandič se je izkazal predvsem kot tranvestit v filmu *L ... kot ljubezen* Janje Glogovac in kot filozofsko navdahnjeni, zapiti pisatelj v kratkem filmu *Vikend paket* Borisa Palčiča, v dveh precej različnih, a nedvomno markantnih filmskih vlogah.

Tako je znova vzbudil vtis, da v filmih preprosto prebiva. Polnokrvno življenje filmskih junakov zanj ne obstaja zgolj v času, ko kamera teče, temveč njegovi filmski liki živijo mnogo dlje. To Marku omogoča, da jim lahko zleze pod kožo, jih postavi v najrazličnejše življenjske situacije ter se z njimi zlije v eno. Tako postaja resnični soustvarjalec filmov, saj režiserju omogoča, da le-ta svoj lik preko Marka spozna do najmanjše potankosti, ga skozenj vseskozi opazuje ter izmed vsega, kar mu Marko ponuja, izbere tiste malenkosti, ki jih potrebuje v svoji zgodbi.

Je eden redkih slovenskih igralcev, ki je za filmskega režiserja izrazito nepredvidljiv. Njegov igralski izraz je namreč tako gnetljiv, da lahko zaide v najrazličnejše smeri in zato so tudi njegovi filmski liki tako raznoliki, tako drugačni. Marko je igralec, ki iz vloge v vlogo preseneča. In to v najbolj pozitivnem smislu.



Mediha Musliović: Igralka

»Dolgo sem iskal primerno igralko za vlogo Sabine. V Sarajevu smo najeli celo agencijo, a so nam ponujali predvsem igralke, ki sem jih že poznal. Nato pa sem po golem naključju, v ljubljanski Drami, kjer je gostovalo Sarajevsko narodno pozorišče, zagledal na odru neki obraz, ki je vlekel pozornost nase, čeprav je stal zelo daleč.«

Tako je »usodno« srečanje z bosansko igralko Mediho Musliović opisal Metod Pevec, ki ji je nekoliko kasneje ponudil prvo večjo filmsko vlogo v svojem filmu *Estrellita – pesem za domov* in ji tako omogočil, da po letih dokazovanja na sarajevskih odskih deskah svoj talent pokaže tudi širnemu filmskemu občinstvu. Pred tem je namreč Mediha nastopala le v nekaterih kratkih in študentskih filmih ter v priljubljeni bosanski televizijski nadaljevanki *Viza za prihodnost*, medtem ko so vlo-



ge Bosank v filmih pogosto igrale makedonske, hrvaške, srbske in tudi slovenske igralke. Tudi zato bo najbrž vloga Sabine za Mediho vselej ostala nekaj posebnega:

»To so bili trenutki mojega življenja, obarvani s toplimi človeškimi pogovori, s prijateljskimi očmi in delom, delom, delom. Leto dni sem se družila s scenarijem. Veliko pogovorov, vprašanj, diskusij, strinjaj in nestrinjaj je bilo v tistem letu. Tudi strahu ... In vedno prisotna, tudi do poslednjega smemalnega dne, tista shakespearjevska misel 'vemo, kdo smo, a ne vemo, kaj bi lahko bili'. Sabina sem bila jaz, v okoliščinah, ki jih je 'vsilil' scenarij.«

Scenarij pa ji je seveda vsilil neverjetno težke okoliščine. Sabina je razočarana gospodinja, ki živi na eksistencialnem robu, medtem ko se njen mož vse bolj pogreza v svet alkohola in igralnštva. V zameno za sinovo srečo je prisiljena ponuditi edino, kar premore – svoje telo, nakar jo mož v napadu besa neke noči posili. Skozi vsa ta čustvena stanja se Mediha prebija z neverjetno dvojnostjo igralskega izraza. Njena Sabina je po eni strani obupana, občutljiva in čutna mlada ženska, iz katere pa vseskozi puhti nezlomljiva notranja moč matere, ki se je pripravljena žrtvovati za svojega otroka. In ta notranja moč je v filmu naravnost zastrašujoča, tako da pred njo razumljivo poklekne oba njena možka.

Mediha je svojo profesionalno igralsko kariero začela že zelo zgodaj, ko je v letih 1996 in 1997 med študijem na sarajevski akademiji igrala v vojnem gledališču. Diplomirala je leta 1999 in se zaposlila v Sarajevskem narodnem pozorišču, kjer je do danes ustvarila številne izjemne vloge in se uveljavila kot ena najbolj nadarjenih mladih igralk v Bosni in Hercegovini.

Iz časov svojih začetkov se najraje spomni »velikega človeka, profesorja in režiserja Aleksandra Jevđevića«. Lansko leto preminuli gledališki, filmski in televizijski režiser je bil njen profesor na akademiji, Mediha pa je nastopala tudi v njegovi zadnji gledališki predstavi *Velika bijela zavjera*.

Mediha Musliović ima oči filmske igralkke, oči, skozi katere se zrcali njen bogati notranji svet. Ob tem pa premore tudi dovolj poguma, da se odločno zazre v te nepredvidljive globine. Vloga Sabine je bila zato najbrž začetek veliko večje zgodbe.

ZLATI ČASI ZLATE GENERACIJE

VESNA

Sicer nisem navdušena športnica, a ko začne nekdo govoriti o zlatih časih, si ne morem kaj, da ne bi pomislila na zlato generacijo naših nogometašev in na to, kako neslavno se je vse skupaj končalo. Zato me je kar zmrazilo, ko so gospoda Simoniti, Prodnik in Malčič še pred kratkim vsi po vrsti zatrjevali, da je s slovenskim filmom vse v najlepšem redu, da je pred nami festival, na katerem bo več filmov kot kdajkoli prej in da se slovenskemu filmu sploh ni moglo pripetiti nič lepšega kot to, da so ga dobili v roke prav oni, saj se nam obeta pravi razcvet. Zlati časi.

Takrat sem si rekla, dragi Vasko, Igor in Stane, pozor! Tudi naša zlata nogometna generacija je imela svoj maestralni triumvirat, ki so ga tvorili Srečko Katanec, Zlatko Zahovič in Mladen Rudonja. Mladen alias Turbo Rudi je bil postavni plešasti golgeter, ki je namesto, da bi zabijal gole, raje saniral luknje v obrambi, Zlatko alias ZZ Top je bil drobna, arogantna in vseskozi užaljena zvezda, ki je lahko s svojimi neverjetnimi individualnimi sposobnostmi in brez pomoči soigralcev odločil vsako tekmo, Srečko alias Srečko pa je kot po pravilu zanemarjal glas javnosti, ki se je pritoževala, da njeni ljubljenci a la Cimerotič ne dobijo priložnosti in da Turbo Rudi nima kaj početi v konici napada, in vedno znova dejal: »Fantom kapo dol! Oni so se boril! Sodnikov pa ne bi komentiru, k nima smisla.« *Bilo je res lepo, pravljično, dokler nismo na svetovnem prvenstvu na Japonskem sestavili kupo-prodajne pogodbe za Šmarno goro.*

Zato sem se zelo resno bala, da bo naslednje leto v Cannesu, kjer bomo

imeli vsaj tri filme v tekmovalnem programu, prišlo do velikega spora v garderobi naše filmske reprezentance, njeno vodstvo pa bo Igorja Prodnika prisiljeno pred očmi svetovne javnosti zaradi neprimerne obnašanja poslati domov. Medtem bo Vasko sklical tiskovno konferenco in širnemu svetu v solzah povedal: »Rekel je, da lahko kupi mene, mojo družino pa Novo revijo pa Slovensko matico ... šmrc ... šmrc!«

Ko pa sem obiskala Festival slovenskega filma, sem se malo pomirila. Tam so končno vsi spoznali in priznali, da je slovenski film v veliki krizi, tako da smo si lahko naposled vsi oddahnil. Jaz, Vasko, Igor, Stane in vsi filmski ustvarjalci. Ti se tako ali tako najbolje počutijo v kriznih obdobjih, ki so za njih naravno stanje. Bolj ko je vse v riti, bolj domače se zdi to filmarjem. Tudi zato so najbrž vsi skakali, ko je minister govoril o zlatih časih. »Samo tega ne, gospod minister,« so prestrašeni kričali in dobivali histerične napade, napadali ubogega ministra in še bolj uboge vršilce dolžnosti. Pravzaprav so se filmarji tako močno ustrašili zlatih časov, da so se odločili storiti vse, da do njih ne bi prišlo. Producenti so namerno oddajali nepopolne vloge, namerno niso izplačevali honorarjev, namerno so sabotirali lastne projekte in namerno so grozili s tožbami, režiserji pa so namerno pisali slabe in ideološko neprimerne scenarije, namerno so neutemeljeno jamrali po časopisih, namerno so nasprotovali ubogemu Stanetu. Na nedavnem omizju jih je zato Vasko lepo pozval, naj dajo že enkrat mir, da bodo lahko stvari stekle naprej.

Filmarji pa ne. Oni so še zadnje

atome moči porabili za to, da bi festival, ki ga je minister vnaprej proglasil kot slavje slovenskega filma, izpadel kot sedmina. Grozili so z bojkotom, prinesli so trugo, direktorica festivala pa je njim na ljubo naredila vse, da bi bil festival čimbolj klavrn. Najprej je poskrbela, da nihče na obali in v Sloveniji ne izve, da v Portorožu poteka festival, potem je izbrala najslabši možni časovni termin, ko so igralci na Borštnikovem srečanju, domačini pa na Barkolani, pripeljala je kup evropskih filmov in jih vrtela praznim dvoranam, raztegnila je festival na način, da se dve filmski ekipi slučajno ne bi srečali, za zaključek pa je Mitji Okornu, ki je v življenju posnel več slovenskih filmov, kot pa jih je videl, plačala, da je popljuval festival, slovenski film in celotno filmsko sceno. In kaj je bil skriti namen Jelke Saboterke? Vse to je naredila samo za slovenske filmarje, ki so ob takem festivalu od ministra končno zaslišali priznanje, da je slovenski film v krizi. Vsi skupaj so lahko veselo zakričali: »Živela kriza!«

Dragi Vasko, dragi Igor in dragi Stane, upam, da boste končno dojeli, da si slovenski filmarji ne želijo zlatih časov slovenskega filma. Zlati časi so za Dance, Irce, Švede ali Fince, za nas pa bi bilo najbolje, če bi Filmskemu skladu poveljeval krizni štab. A bojim se, da bi tudi v njem sedela Igor Prodnik in Stane Malčič.

MARTIN SCORSESE je posnel dokumentarni film o Rolling Stones z naslovom *Shine a Light*. Dokumentarec vsebuje posnetke z njihove zadnje turnee A Bigger Bang Tour iz leta 2006, številne arhivske posnetke ter izvirne pogovore s člani benda, premiero pa naj bi film dočakal aprila naslednje leto.

MUZA INGMARJA BERGMANA, Norvežanka Liv Ullmann, bo po 38-ih letih ponovno zaigrala v norveškem filmu. Gre za film *In a Mirror, In a Riddle*, ki ga bo po romanu Josteina Gaarderja režiral Jesper Nielsen, 68-letna Ullmannova pa bo zaigrala prvič po letu 2003, ko je nastopila v Bergmanovem filmu *Sarabanda*.

JEAN-FRANÇOIS RICHEL, francoski režiser, ki je med drugim v ZDA režiral tudi rimejk žanrske klasike *Napad na policijsko postajo št. 13*, se je na domačih tleh lotil ambicioznega projekta. Hkrati poteka namreč snemanje dveh filmov o legendarnem francoskem državnem sovražniku številka ena, Jacquesu Mesrinu, ki je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja slovel kot eden najnevarnejših kriminalcev v Franciji. Mesrina bo igral Vincent Cassell, v filmih pa bomo videli še Gérarda Depardieuja, Ludivine Sagnier in številne druge znane obraze.

SPIKE LEE snema v Italiji film *Miracle at St. Anna*, ki govori o temnopolnih ameriških vojakih, ki so se v drugi svetovni vojni skupaj z italijanskimi partizani v Toskani bojevali proti Nemcem. Film nastaja po romanu Jamesa McBridea.

PO SCENARIJU SVOJEGA SLAVNEGA OČETA Mohsena Makhmalbafa snema svoj novi film *Two legged Horse* mlada Samira Makhmalbaf, ki je že s 23. leti osvojila nagrado v Cannesu. Snemanje filma se je ustavilo 28. marca letos, ko je na snemalnem prizorišču v Afganistanu odkrila bomba, ki je ranila šest ljudi in ubila enega konja. Nadaljevanje snemanja je tako pod vprašajem, posneli pa so približno petino materiala. Samira Makhmalbaf je svoj novi film snemala v Afganistanu, ker so ji iranske oblasti prepovedale nadaljnje ustvarjanje v državi.

DARREN ARONOFSKY, režiser filmov *Pi* in *Rekvijem za sanje*, se je dogovoril za snemanje dveh filmov v naslednjih dveh letih. Prvi je *The Fighter*, boksarska drama z Bradom Pittom in Markom Wahlbergom, drugi pa *The Wrestler*, v katerem bo Nicolas Cage igral zgaranega zvezdnika, ki skuša po srčnem infarktu zaživeti normalno vsakodnevno življenje.

MIRA NAIR, indijska režiserka (*Monsunska svadba*, *Salaam Bombay!*) bo po pretežno avtobiografskem romanu Gregoryja Davida Robertsa in scenariju Erica Rotha posnela svoj novi film *Shantaram*, v katerem bo Johnny Depp zaigral heroiskega odvisnika, ki po pobegu iz avstralskega zapora prične delati kot zdravnik v eni najrevnejših bombajskih četrti.



ALI SO ROMUNI IMELI (FILMSKO) REVOLUCIJO?

ŠE PRED NEKAJ LETI POPOLNOMA NEZNANA EVROPSKA KINEMATO-
GRAFIJA, DANES PA ENA NAJBOLJ GLASNIH IN AKTIVNIH FILMSKIH
DRŽAV: ROMUNIJA. POKLONIL SE JI BO LIFFE, ZATEM PRIHAJA NA
SPORED NAGRAJEVANI SMO IMELI REVOLUCIJO ALI NE? CORNELIA
POROMBOIUJA.

GORAN VOJNOVIĆ

So se 22. decembra leta 1989 prebivalci od-ročnega romunskega mesteca zbrali na glavnem trgu, preden je ura odbila 12.08 ali šele potem? So tudi oni povzdignili glas zoper Causescuja ali so zgolj proslavljali njegov sestop z oblasti? So bili glasni revolucionarji ali nemi opazovalci?

V svojem celovečernem prvencu Corneliu Poromboiu prikaže nadvse bizarno obračunavanje s preteklostjo, ki se ga lotijo tri izgubljene duše. Lastnik televizijske postaje Virgil Jderescu ne more najti spodobnih gostov za svojo oddajo, osamljeni upokojenec Emanoil Piscoci se pripravlja na vlogo Božička v šolski proslavi, zadolženi učitelj Tiberiu Manescu pa si denar sposoja kar v lokalni kitajski trgovini. Za vse tri se bržčas zdi, da so omenjena vprašanja zadnja, na katera bi v svojih žalostnih življenjih potrebovali odgovore, in enako velja tudi za Romunijo v Corneliujevem filmu. Medtem ko išče odgovore iz preteklosti, ji sedanost postavlja vedno nova in vse bolj boleča vprašanja.

Če se torej sodobni romunski film v svoji izraziti oziroma domala brezizjemni družbeni angažiranosti rahlo poenostavlja deli na dela, ki obravnavajo predrevolucionarno Causescujevo tiranijo, ter filme, ki jih zanima postrevolucionarna tranzicijska Romunija, se Poromboiu na premišljen način hkrati dotika obeh težavnih obdobij svoje domovine. Pri tem pa se seveda izkaže prav tisto, na kar namiguje že zelo opazno zanimanje drugih romunskih cineastov za zgodbe iz neslavne romunske preteklosti. In sicer dejstvo, da je duhovna in tudi materialna zapuščina nekdanjega komunističnega režima preprosto neločljiv del današnje romunske družbe, ki je s seboj v Evropsko unijo prinesla številne nezaceljene rane in težave, ki jih ne more rešiti zgolj hitra gospodarska rast.

Čar te nevsakdanje satirične komedije je prav v njenih skrajno otožnih podtonih. Poromboiu pokaže obilico človeškega usmiljenja do svojih junakov, še

posebej v prvem delu filma, ko jih spremlja pri njihovih vsakdanjih opravilih. Njegova kamera je pri tem vseskozi na distanci, dolgi statični kadri pa natančno poudarjajo njihovo socialno odtujenost in borno eksistenco. Pri tem nam Corneliu vseskozi hudomušno podtika nevsiljiv in prisrčen humor ter s tem vzpostavlja preredko videni kontrast med togostjo stila in sproščenostjo dogajanja pred kamero. Tovrstne dolge in statične posnetke namreč ponavadi uporabljajo izraziti filmski stilisti, ki pa se redko kdaj zatekajo k preprostemu ljudskemu humorju. V drugem delu filma nato režiser v celoti prikaže zelo zabavno in hkrati ob-skurno televizijsko pogovorno oddajo, v kateri se trije junaki ob pomoči televizijskih gledalcev, ki se prek telefonskih klicev vseskozi vključujejo v pogovor, vse bolj oddaljujejo od zastavljene teme in vse bolj tonejo v obračun lastnih nesrečnih usod, pri čemer je vse bolj jasno, da z revolucijo niso imeli dosti opravka. Tu se režiserjeva, do tistega trenutka strogo statična kamera poistoveti z amatersko vodeno televizijsko kamero, ki se nerodno premika po prostoru. Na ta način Poromboiu poudari občutek dokumentarnosti dogajanja v studiu lokalne televizije (film temelji na resnični televizijski oddaji) in tudi stilsko naglasi razdelitev svojega filma na dva dela.

V tem drugem delu Corneliujev šov dokončno prevzamejo odlični igralci Mircea Andreescu, Teodor Corban in Ion Sapdaru (slednja igrata tudi v dveh drugih izjemno uspešnih romunskih filmih, v canskem zmagovalcu *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* [4 luni, 3 saptamani si 2 zile] ter v filmu *Sanje o Kaliforniji* [California Dreamin' - Nesfarsit]). Gre za gledališke igralce, ki pred tem niso veliko nastopali v filmih, a ki kljub temu postrežejo z izvrstno naturalistično igro, kar prinese temu simpatičnemu filmu nekaj izredno smešnih trenutkov.

Corneliu s koncem oddaje konča svoj film. Brez dodatnih komentarjev, brez vrnitve svojih junakov nazaj

v njihov mizerni vsakdan. Luči majhnega romunskega mesta se ugasnejo in film je končan. Pravzaprav gre za pogumno režiserjevo odločitev, saj na določen način svoje zgodbe ne dokonča. Njegovi junaki se pred nami razgalijo in zazdi se nam, da bi jih film v nadaljevanju lahko popeljal na pot odrešitve, a takšnega razpleta v tem filmu ni. In če mu sprva to še očitamo, se po kasnejšem premisleku zavemo, da na ta način Corneliu doseže močnejši učinek, saj nas spusti iz dvorane z vso njihovo izgubljenostjo in poraženostjo, rahlo zbegane in negotove.

Vsi, ki jih je presenetil nenaden pojav romunskega filma na svetovnem filmskem prizorišču, so v zadnjih letih nekoliko spregledali uspehe romunskega kratkega filma, ki je z avtorji, kot so Nemescu, Mitulescu in Poromboiu, pobral neštete mednarodne nagrade in osvojil Cannes, še preden so ga osvojili romunski celovečerci. Catalin Mitulescu je za film *Trafic* (2004) prejel zlato palmo, pokojni Cristian Nemescu pa je s svojim študentskim delom *C Block Story* (Poveste la scara 'C', 2003) osvojil številna mednarodna priznanja, med katerimi je tudi nagrada na nekdanjem festivalu Sniff v Novem Mestu. Corneliu Poromboiu je z diplomskim filmom *A Trip to the City* (Calatorie la oras, 2003) v Cannesu osvojil drugo nagrado v študentski konkurenci, z 39-minutnim filmom *Liviujeve sanje* (Visul lui Liviu, 2004) pa je sodeloval na številnih velikih festivalih, med drugim tudi v Rotterdamu in Berlinu. V zadnjem času je Radu Jude s kratkim filmom *The Tube with a Hat* (Lampa cu caciula, 2006) osvojil glavne nagrade na kar enajstih velikih festivalih, med katerimi so, denimo, Sundance, Bilbao, Huesca, Cottbus in Los Angeles. Vsi ti filmi so predvsem s svojo dovršeno režijsko poetiko napovedovali prihod pomembne generacije romunskih ustvarjalcev, ki se ji bo poklonil tudi letošnji Liffe.

JASON BOURNE, ANTIBOND

O TRETJEM IN ZADNJEM DELU VOHUNSKEGA AKCIJSKEGA TRILERJA Z NASLOVOM BOURNOV ULTIMAT GLEDALCI IN KRITIKI GOVORIJO V SAMIH SUPERLATIVIH. KJE JE SKRIVNOST NJEGOVEGA USPEHA? ZDI SE, KOT DA BI BOURNOVI USTVARJALCI NATANČNO PREUČILI VES ARZENAL KLIŠEJEV IZ FILMOV O JAMESU BONDU – IN UBRALI RAVNO NASPROTNO POT.

ZORAN SMILJANIČ

Nikoli nisem preveč maral Jamesa Bonda. Na živce mi gre njegovo afnanje s tisto pijačo (ki je nočem še enkrat imenovati), pa svetovljanstvo, ležernost, eleganca in papagajsko ponavljanje imena (»*Bond. James Bond.*«), s katerim je mimogrede osvojil krdelo rasnih lepotic Playbojevih duperic. Niso mi všeč njegove obupno zastarele najavne špice z letječimi silhuetami golih(?) deklet, niti popularni hiti za eno sezono, s katerimi so podložene. Ne navdušuje me pisana paleta *gadgetov*, posebnih tehničnih igračk (s katerimi se Bond postavlja kot razvajan mulc), niti me ne zanima, kakšen prestižni model avta vozi v najnovjšem filmu (saj je izbor tako ali tako odvisen od tega, kateri proizvajalec avtomobilov bo globlje segel v žep). Ne gre mi v račun, da se tudi iz najhujših preizkušenj (ki bi navadnemu človeku pustile vsaj hude travme, če ga že ne bi pahnilo v blaznost) izmaže s pišmevuhovsko lahkoto, brez kakršnihkoli psiholoških posledic. Ne, James Bond ne pozna PTSP sindroma. Priskutna se mi zdi lahkotnost, s katero pobije cele divizije svojih nasprotnikov, ne da bi bil zaradi tega ob miren spanec (kaj bi se obremenjeval, saj ima vendar dovoljenje za ubijanje). Naivna je tudi njegova samoumevna in nikoli problematizirana pripadnost matični organizaciji in nadrejenim (njihovi nameni so moralno vedno čisti kot solza). Priznam, mi je pa prav zabavno gledati okorne in počasne Bonde, kako vlečejo trebuščke noter (še posebej sta izstopala ostarela Roger Moore in Pierce Brosnan ob izteku uporabnosti njunih bondovskih karier), ki so jih v akcijskih prizorih nadomeščali očitno mlajši in opazno bolj *fit* kaskaderji. Akcijski prizori so skupek izumetničenih, dasiravno zmerno atraktivnih adrenalinskih športov, ampak kaj, ko pa vemo, da se Bondu razen

kakšne praske ne more zgoditi nič hujšega, zato je povprečen TV posnetek skokov iz Planice neprimerno bolj napet in nepredvidljiv dogodek od Bondovih cirkuških točk. Odnos Bondovih ustvarjalcev do lokacij je vedno enako turistično-razgledniški: če se film dogaja v Parizu, bomo v ozadju zagotovo videli Eifflov stolp, v Londonu nas razveselijo z Big Benom, za dobro merico pa pristavijo še rdeč avtobus, ki pelje mimo rdeče telefonske govornice, v Egiptu nas presenetijo s piramidami, v Atenah s Partenonom, v Indiji ...

Za gledalčevo inteligenco je še posebej žaljiv kliše, na katerega je aboniran malodane vsak film iz serije. Gre za prizor, ko agent 007 končno pade v kremplje svojega nasprotnika. Namesto da bi mu negativec (poučen z neslavnimi izkušnjami svojih predhodnikov) nemudoma poslal kroglo v glavo, si raje izmisli kakšen umetelen način, kako se ga bo odkrižal: zvezanega Bonda na primer zaklenejo v kletko, ki se prek sila kompliciranega mehanizma počasi potaplja v bazen, v katerem kakopak plava lačen morskí pes. Pri tem ekscentrični negativec rad razlaga, kako bo zagospodaril celemu svetu, nato pa nonšalantno odkoraka s prizorišča, ne da bi se na lastne oči prepričal, ali se bo njegov peklenski načrt uresničil! Bond seveda iz ročne ure ali kemičnega svinčnika izvleče enega od svojih slovitih *gadgetov* (najsí bo to miniaturna cirkularna žaga, laser ali supermagnet), se z njim reši vezi, pokvari mehanizem in ... nekaj pirotehničnih efektov pozneje bo negativec neizogibno končal v žrelu taistega morského psa. Po vsem povedanem človek res verjame, da so serijo o Jamesu Bondu posneli po liku in delih Zmaga Jelinčiča Plemenitega, kot trdi sam.

Okej, boste rekli ljubitelji Jamesa Bonda, ja kje imaš pa smisel za ironijo in satiro? Eh, z ironijo in satiro je pri Bondu bolj žalost, prej jih bom našel pri Austinu

Powersu, ali pa v izvrstnem trojčku o tajnem agentu Harryju Palmerju z Michaelom Cainom v naslovnih vlogi (*The Ipcress File*, 1965, Sidney J. Furie; *Pogreb v Berlinu* [Funeral in Berlin], 1966, Guy Hamilton; *Vrnitev Harryja Palmerja* [Billion Dollar Brain], 1967, Ken Russell), zglednem primeru vohunskih trilerjev. Ko sem že začel naštevati vohunske franšize, si poglejmo še ostale. Če zanemarimo *hi-tech* pravljično z naslovom *Misija: Nemogoče* (glavni frajer je Tom Cruise) in

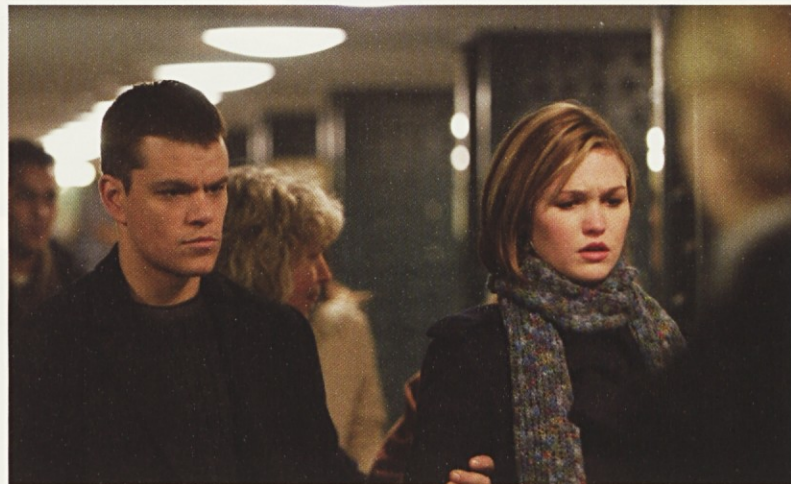
Lepo je gledati film, ki te nima za bebca. Bondiade se dičijo z natančno skoreografiranimi akcijskimi prizori, kjer junak spektakularno kljubuje fizikalnim in gravitacijskim (pa tudi logičnim) zakonom, vse skupaj pa nazadnje izpade kot neobvezna in nezahtevna popkorn zabava za vso družino. Pri Bournu pa so akcijski prizori čisto druga pesem.

serijo o malce retardiranem tajnem agentu xXx (Vin Diesel), nam ostane le še trilogija o Jasonu Bournu, ki vse našete debelo prekaša. Vsega tistega, s čimer se ponašajo bondiade, pri Bournu ne bomo našli, in obratno, tistega, kar pri Bondu zamolčijo, preskočijo in prešpricajo, je pri Bournu na pretek. Eno je gotovo. Poziranje v smokingu, s kozarčkom prestižne kapljice in lepotico v eni ter šminkersko pokalico v drugi roki, zagotovo ne sodi v opis del in nalog Jasona Bourna.

Bourne je lik, ki ga je na vrhuncu hladne vojne



Bournova identiteta



Bournova premoč

ustvaril pisatelj vohunskih romanov Robert Ludlum. Ker je od takrat preteklo že veliko vode in so se razmere v vohunskem svetu temeljito spremenile, ima filmska verzija le malo skupnega z romanom. Razen imena in dramaturškega okvirja je povezava zelo ohlapna, proti koncu filmske inačice pa povsem zbledi, tako da je filmski Bourne bolj plod scenarista Tonyja Gilroya kot pa njegovega prvotnega kreatorja Roberta Ludluma.

Prvi del trilogije, *Bournova identiteta* (The Bourne Identity, 2002, Doug Liman), se začne neke viharne noči, ko ribiči iz sredozemskega morja potegnejo hudo ranjenega moškega, ki se ne spomni ničesar, niti svojega imena. Po okrevanju ga sled pripelje do tajnega računa na švicarski banki, kjer v sefu odkrije kup potnih listov različnih držav, veliko denarja v različnih valutah in svoje ime: Jason Bourne (izgovori se Börn, heh, kot rojstvo, kar ni daleč od resnice, saj se je Bourne na neki način res ponovno rodil). Kmalu spozna, da se nahaja na tarči poklicnih morilcev ter da obvlada borilne veščine in sposobnosti preživetja, za katere še sam ni vedel, da obstajajo. Med begom pred morilci – še posebej izstopa vztrajni in karizmatični Professor (Clive Owen) – se zbliža z Nemko Marie Kreutz (Franka Potente), v redkih trenutkih premora pa skuša izvrtni svojo pravo identiteto. Odkrije, da ga hočejo ubiti ravno njegovi nekdanji delodajalci iz vrst Cie in, kar je še slabše, tudi sam je bil pred nesrečo plačani morilec, ki je pod rušo spravil kar nekaj ljudi.

V drugem delu, *Bournova premoč* (The Bourne Supremacy, 2004, Paul Greengrass) se Bourne z Marie skuša skriti pred Cio in zaživeti mirno življenje v indijski Goi, vendar ga izsledijo. Plačani morilec Kiril ubije Marie, Bourne pa preživi in priseže strašno maščevanje. Sledi vodijo v Moskvo, kjer se v končnici odvrta eden najrazburljivejših pregonov z avtomobili,

kar smo jih videli na filmskem platnu. Bourne ubije Kirila in se nevarno približa svojim šefom. In na koncu poslastica: Bourne odkrije, da je v svojem »prejšnjem življenju« likvidiral ruskega diplomata in njegovo ženo, izve, kje živi njuna osirotela hči, jo obišče, se ji izpove in opraviči za umor njenih staršev.

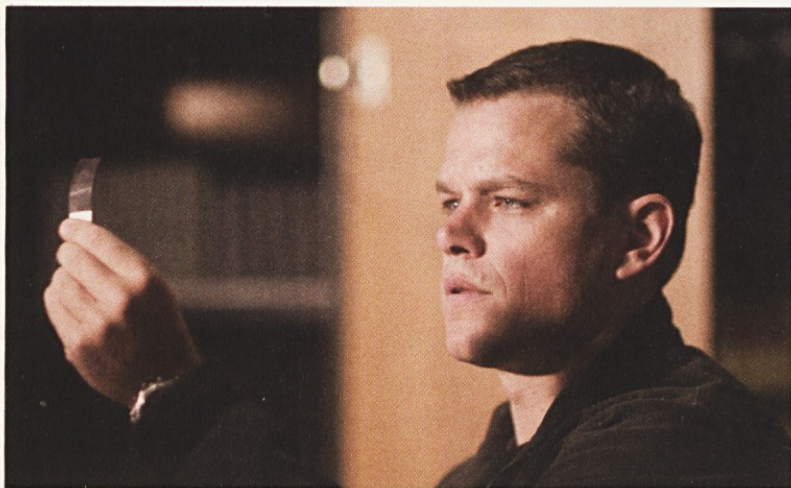
V aktualnem *Bournovem ultimatu* (The Bourne Ultimatum, 2007, Paul Greengrass), tretjem in (zaenkrat) zaključnem delu trilogije, se Bourne spravi nad

Kot bi nam ustvarjalci med vrsticami sporočali, da gre za poslednje neodvisne proste strelce v sodobnem globaliziranem svetu, ki si zaslužijo vsaj spoštovanje, če že priznanja in pokojnine ne bodo dočakali. Filmi o Bournu so malce kamuflirana, pa vendar dovolj očitna hvalnica individualizmu, pogumu in poklicni integriteti plačanih morilcev.

svoje šefe in izve dokončno resnico o tem, kako mu je zares ime (*Webb. David Webb.*) in kako je postal plačani morilec. V iskanju skrivnostne operacije Črni ribez ga pot vodi od Moskve, prek Torina, Londona, Madrida in Tangerja, vse do sedeža Čiine podružnice v New Yorku, kjer se odvrta finalni spopad. Nazadnje Bourne pride do poraznega spoznanja, da njegovo članstvo v vrstah državnih likvidatorjev ni bil plod kakšne podle zarote ali prevare, pač pa se je za to odločil sam, povsem prostovoljno. Svoj prvi umor je opravil pri polni

zavesti, z ostalimi je šlo laže. Na koncu mu (s pomočjo dveh žensk) uspe razkrinkati skorumpiranega šefa, sam pa konča pod vodo, tam, kjer se je njegova zgodba tudi začela.

Bourne je lik, okužen z virusom *Mandžurskega kandidata* (The Manchurian Candidate, 2004, Jonathan Demme), tajni agent, ki so mu dobesedno oprali možgane, da bi brez vprašanj ali očitkov vesti opravil umazano delo za vladno tajno agencijo. Ko je na robu smrti lebdel v Sredozemskem morju, je v njem nekaj kliknilo, iz podzavesti mu je na površino udarila potlačena »zavest« in z njo občutek krivde. Bourne je tempirana bomba, ne s krizo identitete, ampak brez nje, ves čas na robu obstoja in živčnega zloma. Podnevi brezhibno funkcionira kot dobro naoljen stroj, ponoči se panično zbujata iz nočnih mor, v katerih »vidi«, da se bo zgodilo nekaj nepredstavljivo groznega. Namesto spominov ima le veliko črno luknjo, ki jo polni s posameznimi koščki sestavljenke, nikakor pa ne more sestaviti celotne slike. Odtod njegova motivacija za obsedeno, skoraj histerično fizično aktivnost (teče, mlati, skače, pleza po stavbah, divja z avtom), zato je tudi sposoben tako uspešno (pa tudi z veliko mero sreče) premagovati gosto posejane ovire na poti do končnega (samo)spoznanja. Nazadnje se dokoplje do porazne resnice o lastni zločinski naturi, za katero je odgovoren sam, ne pa nekdo drug. In edino psihično tako hudo pohabljen človek lahko zbere pogum, da poišče hčer staršev, ki jih je hladnokrvno umoril, ter ji iskreno, brez odvečne patetike čustev (glasbe, solz, čustvenega kesanja) pove, kdo je in kaj je storil, ne da bi jo pri tem žical za odpustanje, saj se zaveda, da odpustanja ni. Omenjeni prizor, ki predstavlja čustveni vrhunec trilogije, pomeni za Bourna vsaj simbolični povratek med žive, normalne ljudi. Za razliko od



Bournov ultimat



samovšečnega Jamesa Bonda, ki se sploh ne zaveda, kako temeljito oprane možgane ima.

Bourne ne premore sofisticiranih tehničnih igrak, narejenih posebej za tajne agente, ampak kreativno uporablja vse, kar mu pride pod roke: kemični svinčnik, brisačo, mobilni telefon, razpršilec za osvežitev zraka ... Njegov odnos do žensk je zadržan, spoštljiv in trajen, v filmu ne bomo videli izzi-valnih dekoltejev, oblin, seksualnih namigov ali kvaziromantičnih posteljskih prizorov. Glasbena podlaga Johna Powella gledalca noče osvajati s sladkobnimi pesmicami, ampak gre za polnokrvno, napeto, dinamično in razbijaško simfonijo, ki se popolnoma prilaga divjemu ritmu in atmosferi filma, mirno pa zdrži tudi samostojno poslušanje. In če se zgodba dogaja v Londonu, Parizu ali Madridu, bomo zaman iskali panoramske posnetke lokalnih znamenitosti, saj se jih kamera izogiba kot hudič križa. Če so pri Bondu sonce, svetloba in optimizem pravilo, so pri Bournu izjema. Bournu se tudi ne more in ne sme zgoditi, da bi ga ujeli živega, saj bi v tem primeru brez milosti in odvečnega blebetanja takoj dobil kroglo v glavo. Lepo je gledati film, ki te nima za bebca.

Bondiade se dičijo z natančno skoreografiranimi akcijskimi prizori, kjer junak spektakularno kljubuje fizikalnim in gravitacijskim (pa tudi logičnim) zakonom, vse skupaj pa nazadnje izpade kot neobvezna in nezahtevna popkorn zabava za vso družino. Pri Bournu pa so akcijski prizori čisto druga pesem. Posneti so z dinamično, nervozno, konstantno premikajočo se kamero, ki je ves čas sredi vrtoglavega dogajanja. Prizori zasledovanja skozi različne arhitekturne ovire, dirke z avti in pretepi (klasičnih strelskih obračunov skorajda ni) gledalca pahnejo v posebno stanje, podobno transu, kakršnega premorejo sila redki sodob-

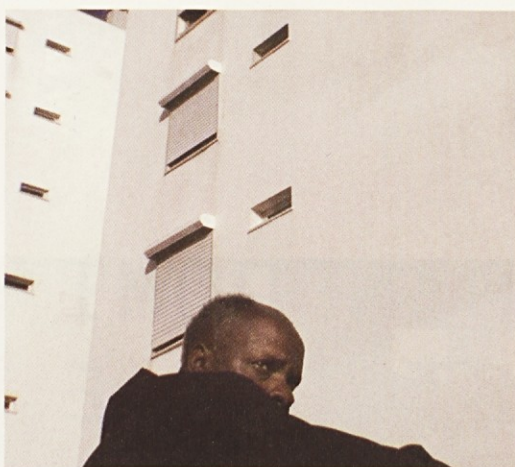
ni akcijski filmi. Kadri so nasekani s tako brzostrelno montažo (povprečna dolžina kadra znaša 1,9 sekunde), da jim še komajda sledimo. Pulzirajoče senzacije se vrstijo z vratolomno hitrostjo, zavedamo se, da smo v vsej tej zmešnjavi kup stvari spregledali, da tega in onega nismo razumeli, ampak ni časa, vrtinec dogodkov nas neustavljivo žene naprej. Podobno kot v resničnem življenju, kjer nam v zaostrenih situacijah kup stvari uide, jih ne opazimo ali se jih zavemo šele pozneje. Ena od reči, ki jo je v vsej tej norišnici težko opaziti, je nekaj prav ekscesno dolgih kadrov, vendar niso tako očitni kot, denimo, pri Scorseseju ali De Palmi, ki si tudi rada privoščita dolge prizore v enem kadru in tudi poskrbita, da so dobro vidni. Režiser Paul Greengrass je psevdodokumentarni stil režije, ki ga je uspešno lansiral v *Krvavi nedelji* (Bloody Sunday, 2002), pri Bournu pripeljal do popolnosti in hkrati postavil nove standarde v akcijskem filmu.

V trilogiji izstopa nekoliko nenavadno obravnavanje plačanih morilcev, ki so nenehno na Bournovi sledi. Čeprav so del širše zasnovane spletke, kjer nastopajo cele ekipe hkrati, jih kamera vedno »lovi« posamezno, ločeno od ostalih operativcev, ki nastopajo skupinsko. Gre za samotarske, markantne, inteligentne, vrhunsko usposobljene profesionalce, ki nimajo težav z vestjo kot Bourne, poleg tega pa še dobro izgledajo. So osamljeni lovci, aristokrati svojega poklica. »Jaz delam sam, kot ti. Mi vedno delamo sami,« pribije Clive Owen iz prvega dela. Ko ga Bourne ustrelji, smrtno ranjen grenko pokomentira: »Poglej, kaj so naredili iz nas.« (»Look at what they make you give.«). V drugem delu nastopa Kiril (Karl Urban, Eomer iz *Gospodarja prstanov*), hladni morilec, dostojen Bournov nasprotnik, ki ga z užitekovo sovražimo in z veseljem dočakamo njegov konec. V zadnjem delu na sceno

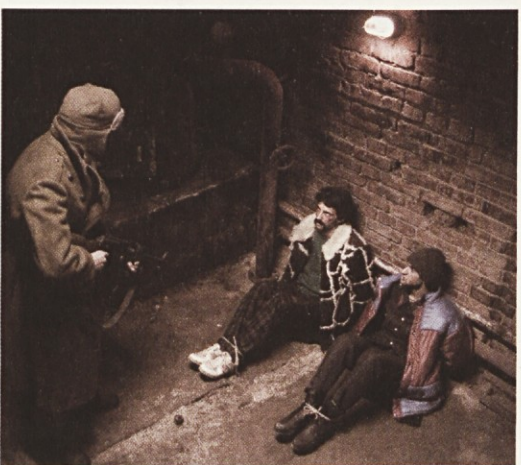
stopita dva, prvi je Desh Bouksani, alžirski likvidator smrtonosnega šarma, ki ga Bourne po hudem boju mož na moža ljubeče pokonča, drugi pa Paz, ki mu Bourne podari življenje, čeprav bi ga lahko gladko ustrelil. Ko se na koncu filma vloge zamenjajo, ko se Bourne znajde na Pazovi muhi in ta malce omahuje (*Zakaj nisi streljal?*), mu Bourne zabrusi natančno iste besede, ki jih je slišal od Cliva Owena: »Poglej, kaj so naredili iz nas.« In njegove besede padejo na plodna tla, tudi Paz najde v sebi nekaj, kar je zdavnaj pokopal. Kot bi nam ustvarjalci med vrsticami sporočali, da gre za poslednje neodvisne proste strelce v sodobnem globaliziranem svetu, ki si zaslužijo vsaj spoštovanje, če že priznanja in pokojnine ne bodo dočakali. Filmi o Bournu so malce kamuflirana, pa vendar dovolj očitna hvalnica individualizmu, pogumu in poklicni integriteti plačanih morilcev.

Omeniti velja tudi osupljivo natančno predstavitev vseprisotnega nadzora, s katerim je podolgem in počez prestreljen sodobni svet. Redkokateri film je ujel strašljive dimenzije konstantnega pogleda Velikega brata, ki lahko v vsakem trenutku pove, kdo smo, kje smo, kaj počnemo in koliko masla imamo v ušesih. Če smo navadni ljudje soočeni s tako superiornim nasprotnikom, nam ne preostane nič drugega, kot da smo ubogljivi državljani in pridne ovčke. Namesto nas se bo mogočni državni mašineriji uprl pogumni Bourne in na platno uresničil vse naše skrite fantazije. Zato mu verjamemo, zato ga imamo radi.

Čeprav bi se dalo Bournovi trilogiji tudi marsikaj očitati in ji je treba večkrat pošteno pogledati skozi prste, pa gre kljub temu za prvovrstno vohunsko franšizo, kakršne še ni bilo. Tega se še predobro zavedajo tudi ustvarjalci bondiad, saj je zadnji Bond bolj podoben Bournu kot pa samemu sebi.



LIFFE JE POSTAL POLNOLETEN. OB IZBORU
NAJVIDNEJŠIH FILMOV FESTIVALSKÉ
SCENE BO PRIKAZAL RETROSPEKTIVI ROYA
ANDERSSONA IN OTARJA IOSSELIANIJA, SE
POKLONIL JAMESU BENNINGU IN PREVERIL
ROMUNSKI TER AMERIŠKI NEODVISNI FILM.
EKTRAN JE ZA FILM FESTIVALA IZBRAL
SINDROME IN STOLETJE, NAPOVEDUJEMO TUDI
EKRANOVO JESENSKO FILMSKO ŠOLO.



SINDROMI IN STOLETJE

APICHATPONGA WEERASETHAKULA SE MNOGI SPOMINJAMO IZPRED LET, KO SE JE, OKRONAN S SVEŽIMI LOVORIKAMI, IZ CANNESA PRIŠEL ODPOČIT NA FESTIVAL KINO OTOK. TOKRAT SE NA LIFFE VRAČA ZGOLJ S FILMOM – *SINDROMI IN STOLETJE* –, KI PA JE ZATO ENO NAJBOLJ ZANIMIVIH DEL, LANI NASTALIH V OKVIRU MEDNARODNEGA FILMSKEGA CIKLA NEW CROWNED HOPE.

NIL BASKAR

Sindromi in stoletje (Sang sattawat, 2006) se začne tako rekoč tam, kjer se je prejšnji film Apichatponga Weerasethakula, *Tropska bolezen* (Sud pralad, 2004), končal – pri podobi nekega drevesa. Ali natančneje, začne se pri njegovi obrnjeni podobi: začarano drevo nočnega pragozda, v katerem je na koncu filma prežal tiger, je pri belem dnevu zgolj drevo, preplet vejevja in listov, ki ničesar ne prikriva.¹ In če bi oba filma gledali enega za drugim ali ju – vsaj v spominu – poskušali spojiti, bi se lahko zazdelo, da smo se iztrgali prividom in se znova ovedli: v *Sindromih* se filmu povrne zavest, svet je ponovno v zavetju otipljive običajnosti, zavezan določilom fizične realnosti in govorice. Takšna je uvodna ekspozicija – pogovor med zdravnico in vojakom –, ki skicira protagoniste in nas vpelje v lagodni, naturalistični ton filma. A še preden se prizor izteče, je pomenska zveza izgubljena: v dolgem planu-sekvenci protagonisti zapustijo kamero, ki se zaustavi pred skrbnim izrezom pokrajine pred bolnišnico, prispe špica, medtem ko njihovi glasovi nekje v zunanosti polja sporočajo svoj položaj. Znotraj enega prizora smo tako priča osnovanju in ponovni razpustitvi povezave med podobo in glasom; »začaranju« in osamosvojitvi fizičnega sveta, ki se ves čas trudi predstaviti kot resnični protagonist filma. Kasneje je takšen posnetek travnika, kjer je bilo nekoč v resnici bajeslovno jezero, kot izvemo iz pripovedovanja v ozadju. Takšni so posnetki spomenikov v mestu, ki oznanjajo pretekla življenje, obsojena na večnost spomina. In seveda fantomski hodniki v podzemlju bolnišnice, kjer je sam pogled tisti, ki ga zlovesča ventilacijska cev na koncu posrka

vase. Oživitev sveta, ki se premika namesto protagonistov, drsenje podobe, ki kot da zamenja premik kamere, odsotnost in možnost, ki zavzameta prvi plan; takšna *gibanja sveta* – v deleuzovskem smislu – so v osrčju Weerasethakulove kinematografije, ki bolj kot na teleološke pomene stavi na nenarativno figuraliko gibanja in trajanja.

A pri tem ne gre za nekakšen neprodušni konceptualni konstrukt, kot bi utegnili pomisliti ob dejstvu, da je avtorja poleg študija arhitekture zaznamovala predvsem tradicija ameriškega strukturalističnega filma. Pod kontemplativno površino filma se skriva tudi nekakšna hudomušna komedija drobnih nespozrazumov in razkritij. Menih, ki je nekoč želel postati DJ, zobozdravnik, ki je v prostem času sejmarski popevkar, spet drug menih, ki ga preganjajo duhovi pojedjenih piščancev, deček, ki mehanično vrača žogico zidu ... Zdi se, da so vsi ti liki razcepljeni med svojimi željami in mestom, ki so si ga izbrali v krogu ljudi; da se v svoji koži ne počutijo najbolje. In prav takšno preprosto, hipno razkritje posameznikove razcepljene (pogosto bizarne na najbolj človeški način) podobe pove več kot katerakoli narativna mehanika. Weerasethakulovi »junaki« vedno počnejo zgolj eno samo stvar – plast za plastjo razgaljajo jedro svojega bitja, svoje fantazme, upanja, zagate. In ko pridejo do konca, je čas, da se pomaknemo naprej, brez kakšnega dramatičnega obotavljanja ali ironičnih pripisov. Avtorja ne zanimajo razpleti ali človeške usode, še manj pa njihove razlage in razlogi. Posamezna bivanja se razkrivajo na enak način kot vsi tisti »nebitveni« znaki in geste snovnega sveta, ki jih lahko izoliramo

in registriramo zgolj s pomočjo filmskega aparata. Kot *sindromi* nekega specifičnega (človeškega) stanja, morda eksistencialnega nelagodja, morda pa kar nekakšne kaotične kozmologije. Vso formalno skrb *Sindromov* je torej nemara treba razumeti predvsem kot način, kako bi telesom in svetu zagotovili določeno prosojnost in razvidnost, da bi njihove podobe osvobodili bremena pomnjenja – da bi lahko zastopale zgolj to, kar so.

V filmu se avtor, kot razkriva sam, spominja staršev, obeh zdravnikov; najprej matere v podeželski bolnišnici (vselej blizu zemlje in narave) in nato še očeta, v mestu – tam, kjer se narava prelevi v kulturo in zgodovino. A zdi se, da gre za spomin zares le v prvi polovici, kjer je podoba preteklosti uglašena v ustrezno bukolčnih tonih. Druga polovica je konkretno postavljena v sedanost, kot bi hotela reči, da je spominjanje očeta nemogoče, saj je ta še vedno prisoten; njegove sledi so povsod, odtisnjene v črki zakona, v celoti družbenih in simbolnih razmerij, ki se odvijajo pod figuro avtoritete. Spominjanje matere je docela drugačno, intimno, performativno, brez jasne topografije – denimo v epizodi spomina v spominu, kjer se na obali jezera srečata ženski in hipoma skleneta sestrsko prijateljstvo, ali pa celo v sentimentalnem nastopu pojočega zobozdravnika, ki ga lahko jemljemo resno zgolj zato, ker gre za idealizirani artefakt spomina, popoln spoj podobe in glasu. Spomin se tako prikljuje kot akt dvojnega pripovedovanja, govorice ali misli, ne pa upodablja kot statična podoba telesa, kraja, objekta.

Formalno razpolovitev časa in z njim spomina smo seveda videli že v *Tropski bolezni*, kjer je šlo za travma-



tično (in mitološko) rojstvo dveh embrionalnih teles zavesti, ki sta pripadli času mesta in času narave. V *Sindromih* sta že vsaksebi, kot dvojčka, ki sta ločeno odšla v svet in se naučila različnih jezikov. Drugje – v filmih *Mysterious Object at Noon* (Dokfa nai meuman, 2000), *Blaženo tvoj* (Sud sanaeha, 2002), zares dobesedno pa v krajšem delu *Posvetna poželenja* (Worldly Desires, 2005), kjer avtor s snemanjem glasbene točke v pragozdu inscenira fantastični trk med civilizacijo in gosto materijo narave – »pračas« in modernost še sobivata v celotnem prostoru filma.

Podoba aktualnosti, ki jo druga polovica *Sindromov* postavlja nasproti spominu, lahko seveda razumemo tudi kot kritiko sodobnosti. Organsko zraščeno podraželskega življenja – ki jo je simbolizirala krhka, a čudežna orhideja – je tu zamenjala dobesedna produkcija organov, plastičnih rekvizitov »čudežne« ozdravitve. Novi režim temelji na nenehnem uravnavanju in reprodukciji lastnih pogojev: mestna bolnišnica je tako zgolj eden izmed obratov, kamor gredo ljudje na servis, po rezervne dele ali pa napotke za obratovanje, da bi se lahko na koncu ponovno pridružili množici, ki v eno poskakuje po zgledu telovadnega vodje. A hkrati ta podoba družbenega telesa ni enoznačna podoba distopije, kjer bi diktat sreče spremljala prepoved misli.² Doktor-oče, ki ga preseneti »samonikla« erekcija, ali pa zdravnica, ki v protetični nogi skriva požirek pijače, nas spomnita, da imamo še vedno opravka s »prvinskimi« instinkti in nedolžnimi telesi, ki se od človeške zveri iz *Tropske bolezni* ločijo zgolj po privzetih navadah in oblekah, ki zakrivajo

njihovo golo resnico. Kljub očitnim komplikacijam – patološkim sindromom urbanega življenja in globalizacije, a tudi bolj konkretnim problemom tajske družbe, ki jih skicirajo bežni komentarji protagonistorov – Weerasethakulov svet tudi v sodobni inkarnaciji ne izgublja svoje lirične nedolžnosti. Avtorjeva naloga je, da jo poišče pod plastmi nakopičene zgodovine in zapletenih družbenih odnosov: »Iščem določeno transparentnost. Vem, da je takšna ideja zelo nedolžna, zelo naivna, a takšna so moja prepričanja«³. Pod strogimi oblikami mesta, ki se kar naprej gradi (kot povedo fotografije, ki jih zaročenka kaže doktorju-očetu), pod konstruktom sodobnosti, s cerebralno in sterilno belino zavesti na vrhu in temačnimi hodniki, potlačeni nekje spodaj, se še vedno pretakajo valovi prvotnega, nerazločenega časa.

Sindromi in stoletje pa so seveda tudi drugo ime za film in njegovo stoletje otroštva, za film kot sindrom – (bolezenski) pojav sveta, kot je zajet v filmski podobi, brez pravega imena in brez dokončne diagnoze. Morda ga lahko poimenujemo film-sindrom in najdemo nekaj avtorjev, pri katerih je logika filmskih dogodkov zastavljena na podoben način – kot emancipacija sveta in razkritje jedra posameznika, obenem nedoumljivo in osvobajajoče: Tsai Ming-liang, Claire Denis, David Cronenberg ... Tako lahko laže začrtamo tudi določeno genealogijo Weerasethakulove kinematografije. Navidezno neskladje med avtorjevo konceptualno filmsko prakso in »naivnim« prepričanjem, da je mogoče spregledati – poiskati svetu preprostejšo in bolj avtentično podobo – se razrešuje kot specifičen filmski dispozitiv. V prvi vrsti kot poizkus, da bi priklji-

cali izgubljeno nedolžnost filma čistih in neposrednih gest, ki beleži zgolj elementarno gibanje sveta in stanje stvari. S takšno utopično disciplino podobe, približevanjem kinematografu atrakcije brez spektakla, ali pa navsezadnje podobi, ki je še nista fragmentirala govorica in zvok, temveč obstaja v svojem »naravnem« stanju, se odpira tudi možnost za njeno dialektično upodobitev, za poslednje razgaljenje filma kot aparata za produkcijo pogleda in spomina.

[1] Svetovi posameznih filmov avtorjevega opusa ostajajo odprti drug za drugega tudi drugje: na začetku *Tropske bolezni* vojaki v gozdu najdejo truplo, ki je tam ostalo iz prejšnjega filma *Blaženo tvoj* – morda pa tudi neko drugo, »nadrealistično truplo« (*cadavre exquis*), pri ideji katerega se je navdahlil prvenec *Mysterious Object At Noon*.

[2] Seveda je ironično, da so tajske režimski varuhi – ko so se lotili cenzure filma – znoreli prav ob tistih prizorih, ki so blažili sanitizirano in avtokratsko podobo sodobne Tajske: nedolžen poljub, nakazana erekcija, menih, ki se zabava ob brenkanju na kitaro ... In hkrati spregledali tiste podobe ali poudarke, ki se zdijo resnično »subverzivni«: odtujenost bolnišničnih prostorov, dvoumni posnetki spomenikov, grozeč ventilacijski sistem, v katerem brez odpora in sledi izginja duh, da bi se nato znova prikazal kot enotno kolektivno telo.

[3] Izjava je iz intervjuja, ki ga je z avtorjem naredil Manuel Yáñez Murillo za filmsko spletno revijo *Tren de Sombras*, 2007.
<http://www.trendesombras.com/articulos/?i=16>

KRONOLOGIJA NEKE FORME

HUMANIST, KRITIK BURŽOAZIJE, CIVILIZACIJSKI PESIMIST IN ESTET BREZ PRIMERE: POKLON USTVARJANJU ROYA ANDERSSONA, ENEGA NAJIZVIRNEJŠIH CINEASTOV SODOBNEGA SVETOVNEGA FILMA.

MATIC MAJČEN

Na vprašanje švedskega novinarja, kakšna je razlika med Royem Anderssonom na začetku njegove poklicne kariere pred sedemintridesetimi leti in tistim danes, je avtor sam s polno mero humorja odgovoril: »Dvajset kilogramov težji sem!« Režiser, ki v tako dolgi dobi posname zgolj štiri celovečerce, si najbrž res lahko privoščiti nekaj norčave samoironije na račun lastne produktivnosti. Po *Pesmih iz drugega nadstropja* (Sånger från andra våningen, 2000) smo na njegov novi, težko pričakovani film *Ti, ki živiš* (Du levande, 2007) čakali polnih sedem let. Še vedno kratka doba, če le pomislimo, da je prejšnjič ta premor trajal kar dve desetletji in pol!

V času, ko se je film do zaskrbljujočih razsežnosti zadovoljil s pripovedovanjem zgodb in suženjstvom bolj ali manj literarnim predlogam, je Anderssonov značilni, nezgrešljivi podpis pedantno zastavljena vizualna forma, podlaga, prek katere v svet prenese sleherno osebno izpoved. Klasični scenaristični pristopi in postopki filmanja zanj ne obstajajo, za izhodišče svojega ustvarjanja vzame ideje, zgoščene v posamezne situacije, prizore. Ti so videti približno takole: v splošnem planu vidimo neki prostor, poseljen z določenim številom akterjev, ki izmenjujejo poglede, medtem ko izvršujejo različne družbene vloge, simbolne funkcije. Tako vstopajo v komunikacijski odnos: nekdo nekaj izjavlja, a sporočilo iz različnih razlogov spodleti, bodisi ker je narobe razumljeno, ker prejemnik ni zainteresiran ali ker ga enostavno zavrača. Prav to proizvede humorni učinek, ki pa nato razvodeni v nekajsekundnem tihem vztrajanju, nekakšnem filmskem *lingeringu*. Vse skupaj traja minuto, dve in ... konec. In potem spet znova: situacija, osebe, pogledi, dialog, humor, praznina, konec. Situacije se neutrudno peljijo ena na drugo, kot da bi nam jih nekdo preprosto

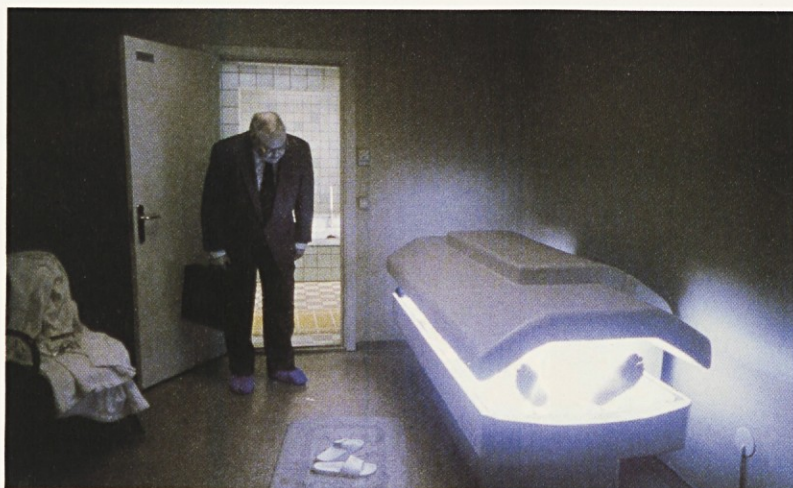
»metal v obraz«. Kamera je popolnoma statična, kot da bi gledali slikarsko delo, po katerem se sem in tja premikajo subjekti. Protagonisti Anderssonovega univerzuma se vedejo kot živi mrtveci, s svojimi težkimi udi konstituirajo skrajno nenavadno filmsko resničnost. Ni jasno, ali je »drugo nadstropje« fantazmatska realnost ali eden izmed krogov posmrtnega življenja iz *Božanske komedije* (v resnici gre le za režiserjev delovni prostor, ki se nahaja v drugem nadstropju neke stavbe v Stockholmu). Kot da bi nekdo vzel besede Thoma Yorka z albuma *OK Computer*, ko opisuje stanje človeške populacije v poznem kapitalizmu, in jih postavil v groteskno, nadrealistično sedanost. *Pigs in a cage on antibiotics*.

Leta 1970, na samem začetku avtorjevega razvoja, pa je ta čudaški svet bil še zelo, zelo daleč. Takrat je namreč Roy Andersson s še povsem svežo diplomio s filmske akademije posnel svoj prvenec *Švedska ljubezenska zgodba* (En kärlekshistoria). Gre za tradicionalno narativno pripoved, ki spremlja prvo ljubezen dveh najstnikov v idiličnem švedskem predmestju in ki je s svojo polnostjo toplih barv, nežno senzualnostjo in emocionalnim zanosom mladostniškega vsakdana bliže kakšnemu mladinskemu televizijskemu filmu kot pa sivini, hladu in statiki njegovega poznejšega dela. Se pa v *Švedski ljubezenski zgodbi* že kaže za režiserja tipičen situacijski humor in iskanje le-tega v skupinski interakciji, pa tudi spogledovanje s simboli. Tudi kadar gre za najbolj vsakdanjo in banalno situacijo, je v njej vselej prisotno nekaj, za kar je absolutno očitno, da nosi določeno simbolno označitev in ne more biti zgolj produkt gledalčevih lastnih miselnih procesov. Interpretacija nečesa, kar je v filmski prostor postavljeno neopazno in sekundarno vedno zahteva precej previdnosti, saj lahko tovrstna hiperaktivnost kaj hitro vodi v preseganje ustvarjalčeve intencional-

nosti in v konstruiranje pomenov, ki jih delo sploh ne vsebuje. A nekaj tako očitnega, kot je lik črnega psa, ki v vizualno in avditivno narativno polje vstopi večkrat kot reprezentacija smrti in protipol vsesplošnemu življenjskemu vznichenju, bo le stežka ušlo še tako nepozornemu gledalcu.

Uspehu *Švedske ljubezenske zgodbe*, s katero je Andersson osvojil tudi pomembno nagrado na festivalu v Berlinu, je sledilo petletno čakanje na njegov drugi projekt, *Giliap* (1975). Narativno še vedno precej tradicionalno zastavljena pripoved, kjer je govora o pasantih, o tistih, ki pridejo in gredo naprej, hladni kot stena, brez čustvenega navezovanja in brez slovesa. Tudi ti so seme nečesa, kar bo kasneje deležno večjega poudarka. Film je zaznamovan s finančnimi težavami in z masivno prekoračitvijo proračuna, na koncu pa, s svojim počasnim tempom, poetično atmosfero in nezainteresiranostjo za kakršno koli spektakularnost, tudi s popolnim neuspehom pri gledalcih in kritikih. »Mislim, da niso v popolnosti razumeli tistega, kar sem takrat počel. Šele kasneje, po prihodu Kubrickovega *Barryja Lyndona*, se je to spremenilo. V obeh gre za enako občutje, a včasih je pač treba počakati, da čas naredi svoje,« v enem izmed novjših intervjujev meni Andersson, ob opazki, da je *Giliap* v ponovnem, retrospektivnem ogledu režiserjevega opusa deležen precej bolj pohvalnih besed.

Po *Giliapu* se je Andersson dolga leta preživil s snemanjem televizijskih oglasov za ugledne naročnike ter leta 1981 ustanovil lastno filmsko podjetje Studio 24. Dolga kilometrina v reklamah je prinesla najmanj eno pozitivno plat: čas za iskanje in piljenje lastnega filmskega sloga. Pravzaprav gre za svojevrstno posebnost: pred sabo imamo resnega filmarja, ki pa je svoj umetniški potencial izpopolnjeval v propagandi, ki jo prej kot z umetnostjo povezujemo s plehkostjo in



Pesmi iz drugega nadstropja



Ti, ki živiš

usmerjenostjo v materialni dobiček. Ko je leta 1987 švedskemu Državnemu svetu za zdravje in socialo pokazal film *Nekaj se je zgodilo* (Någonting har hänt), ki ga je po njihovem naročilu posnel za šolsko izobraževanje o aidsu, se je še enkrat pokazalo, da beseda uganjanje v filmskem slovarju Roya Anderssona ne obstaja. Brez šale: v filmu med drugim daje v razmislek možnost, da so za vznik te bolezn krivi ameriški zdravniki, ki so jo med medicinskimi poskusi vbrizgali v telesa hendikepiranih oseb. Menda ni treba poudariti, da film nikoli ni dosegel svojega prvotno zamišljenega občinstva v šolskih klopeh. Je bil pa to hudičevo dober znak, da se z Anderssonovo kreativnostjo nekaj dogaja. In to nekaj resnega. Dodatno potrdilo o tem je prišlo nekaj let pozneje z *Ljubka je zemlja* (Härlig är jorden, 1991), kratkim filmom o kolektivni krivdi, ki med drugim povsem brez čustev pokaže, kako množica mrtvo hladnih mož v kravatah v kabino kombija zapre skupino golih in shiranih teles, ki jih zadušijo z izpušnimi plini.

Festivalskemu uspehu s kratkimi filmi navkljub se je Anderssonova kariera še nekaj let nadaljevala z oglašji. Sliši se neverjetno, a je res: njegovo podjetje Studio 24 jih je v vseh teh letih posnelo več kot 400, zanje osvojilo 8 najvišjih priznanj v Cannesu (kjer ne poteka le najpomembnejši filmski festival, temveč se tam na svojem festivalu vsako leto zbere tudi marketinška elita), pa kljub temu ni z njimi ustvarilo kakšnega resnega dobička. Vse do, kot se je izkazalo, ključnega leta 1995, ko je posnel 10 reprezentativnih minut svojega novega filma, s katerimi je obredel morebitne vlagatelje. Pet let pozneje, ko je nabral dovolj sredstev za celovečerec, je delo vendarle lahko zaokrožil v enoten izdelek, ki ga je poimenoval *Pesmi iz drugega nadstropja*.

Film, kjer je Anderssonova statična oglaševalska forma končno prvič zaživela tudi v veličastnem mil-

jeju celovečernega filma, predstavlja šestinštirideset scen, kratkih situacij, vinjet, ki jim manjka le tisti *punchline*, ime podjetja in njegov slogan na koncu vsakega izmed njih. Njihovo narativno prepletanje je namenoma oslajeno, tako da je mestoma pravzaprav gledalec tisti, ki jih mora miselno umestiti v sestavljen mozaik. Dejstvo pa vendarle stoji: vsaka posamezna scena bi kategorično lahko povsem zlahka predstavljala samostojen televizijski oglas, kompaktno mini naracijo. *Pesmi iz drugega nadstropja* so se izkazale za velik kritiški uspeh, saj mu je med drugim film prinesel tudi nagrado žirije v Cannesu. Še več, marsikdo ga je razglasil za delo, ki je vrnilo vero v svet resnega ustvarjanja filmov z umetniško vrednostjo v nasprotju s profitno naravnostjo klasične filmske forme. Ob tem kaže omeniti, da je Roy Andersson (rojen 31. marca 1943) tudi sam odraščal med zlato dobo kina konec petdesetih let, ko je svoje ideale izoblikoval ob gledanju mojstrovin Ingmarja Bergmana in Akire Kurosawe.

Po tej veliki prelomnici ter še enem dolgem premoru nam režiser predstavlja svoje najnovejše delo *Ti, ki živiš*. Film, inspiriran z Goethejevimi *Rimskimi elegijami*, je nemogoče obravnavati izven konteksta in zapuščine *Pesmi iz drugega nadstropja*. Gre za zelo tesno sorodstvo, filma si delita povsem enako strukturo, neskončno ponavljanje iste forme, sicer narativno povezane v večje sklope, a vedno znova razpadajoče na svoje osnovne elemente. Osemindeset situacij (to-rej ducat več kot v *Pesmih*), ki so vse razen ene same posnete v interierju Studia 24. Bistvene spremembe pa gre vendarle zaznati drugje. Predvsem imamo pred seboj film, ki je pripravljen bistveno bolj komunicirati z gledalcem. Za odtenek bolj dinamičen montažni tempo, v namen katerega Andersson mestoma celo opusti značilno statično kadriranje, in pa pogostejša uporaba

odkritega, manj ciničnega humorja, bosta zagotovo našla še dodatno povečan krog režiserjevih privržencev. Presenetljiva je spremenjena uporaba glasbe, ki poseže v žanr glasbene komedije, celotnemu filmu pa s tem daje značaj vedrosti in kompaktnosti, pa čeprav gre le za en velik krik nesreče iz ust v metafizično kletko ujetih posameznikov. In če smo pri *Švedski ljubezenski zgodbi* ugotavljali splošnost nastavljenih simbolov, je dandanes Andersson pripravljen biti precej bolj oster in brezsrmen. Krščanstvo, nacionalizem, nacistična dediščina Evrope, pravosodni sistemi, praktično ni sodobnega družbenega in kulturnega stebra, ob katerega se ne bi spotaknil. Ni daleč izjava, da je *Ti, ki živiš* film, ki je, sledeč avtorjevi življenjski liniji, ne samo sedemintrideset let izkušenejši, ampak tudi dejansko – dvajset kil težji. Pri dolgotrajnem nastanku tega dela je najbolj intrigantno dejstvo, da niti fenomenalni uspeh *Pesmi iz drugega nadstropja* ni pomagal k lažjemu zbiranju sredstev za njegov nastanek. Delo je namreč rezultat finančnega prispevka petih držav, švedski Filmski inštitut pa je šele po pritožbi prispeval manjšinski delež k njegovemu ustvarjanju. (Zveni neverjetno, a znano.) Noben filmski studio pač ni več pripravljen podpirati projekta z neomejeno umetniško svobodo.

Ti, ki živiš bo le stežka razočaral: tisti, ki so videli *Pesmi iz drugega nadstropja*, bodo po sedmih letih z veseljem spet pogledali nekaj tako anderssonovsko izvirnega, za tiste, ki ga še niso, pa je povsem možno, da bo to eden najslajših cineastičnih užitkov letošnjega festivala. Čeprav nam verjetno po njem ne bo preostalo drugega, kot da Royu Anderssonu spet izrečemo nasvidenje za slabo desetletje. S tistimi kilogrami pa naj bo le previden ...

NA ZDRAVJE, OTAR!

MICHEL CIMENT (POSITIF): »KDAJ SI POMISLIL NA TO TEMO, TAKOJ ZA FILMOM ŽIVEL JE POJOČI DROZG?«

OTAR IOSELLIANI: »VEŠ, KO KONČAM FILM, ŠE NAPREJ ŽIVIM. UKVARJAM SE Z DRUŽINO, S SVOJIMI STVARMi, PIJEM, POJEM. IN KO UGOTOVIM, DA DOMA NI VEČ NIČESAR ZA JESTI; TAKRAT SE SPET LOTIM FILMA. NOVE TEME NI PREVEČ TEŽKO NAJTI, SAMO RAZMISLITI JE TREBA MALO.«

UROŠ ZORMAN

Otar Iosseliani se je rodil leta 1934 v Tbilisiju. Njegova pot do kinematografije je bila precej ovinkasta. Od 15. do 19. leta je vzporedno z obiskovanjem gimnazije na tbilisijskem konservatoriju študiral kompozicijo, klavir in dirigiranje. Leta 1953 je odšel v Moskvo, da bi študiral likovno umetnosti, a se je vpisal na matematiko; študija ni dokončal. Odločil se je, da bo raje beležil svoje trenutke veselja, in tako se je leta 1954 vpisal na moskovski VGIK, kjer je bil dve leti učenec Aleksandra Dovženka (do njegove smrti). Na učitelja ima najlepše spomine, pravi da je bil resnični genij, čeprav ga večina ni razumela. Bojda je bil resen in pozoren, tudi do najbolj trdoglavih študentov. Nikoli ni imel teoretičnih predavanj, bral je scenarije in razpravljal s študenti. Od njega se je naučil, da si umetnik nikoli ne more reči: zdajle bom naredil nekaj, kar mi nič ne pomeni, pozneje pa bom delal tisto, kar imam rad. Dovženko je živel v skladu s svojim velikim načelom, da je treba v življenju vsak korak narediti, kot bi bil zadnji. Nasprotno mnenje ima o prvem velikanu sovjetskega filma Sergeju Eisensteinu – za katerega pravi, da je bil velik znanstvenik z veliko glavo in mnogo talenta, ne pa umetnik. Vse je vnaprej preračunal in predvidel, ni imel duše, nič resničnega. Hladni cinik, ki je vse je skonstruiral in bil tudi sam skonstruiran. Med ruskimi ustvarjalci ceni še Tarkovskega in Končalovskega, med starejšo generacijo Mihaila Romma in še zlasti Borisa Barneta. Sicer sta njegova največja vzornika – čeprav ga kritiki najraje primerjajo Jacquesom Tatijem – Jean Vigo in René Clair.

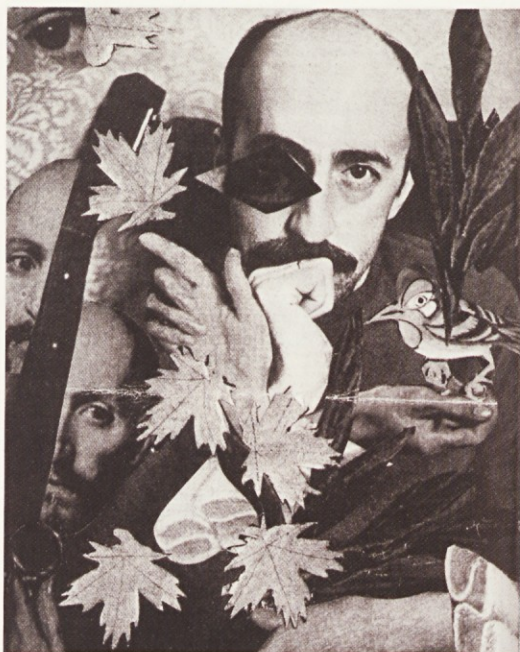
Pred celovečernim prvencem *Ko odpada listje* (Giorghobistve, 1966) je posnel nekaj krajših del, od ka-

terih so najopaznejši in najbolj inventivni študentski kratki film *Akvarel* (1958), srednjemetražna sodobna pripovedka *April* (1961) in kratki *Čugun* (1964) – vsi brez ali skoraj brez dialogov, a z dovršeno uporabo zvoka. Prilika o potrošniški družbi *April* prikazuje mladi par, ki se preseli v novo stanovanje, a si s kopičenjem materialnih dobrin uniči srečo; ko si stanovanje napolnita s pohištvom, v njem ni več prostora za ljubezen. Film ni prišel v kinodvorane in režiser si je poiskal službo na ribiški ladji, nato v železarni. Ko je bil fizični delavec, zvečer ni mogel več nič napisati, saj je bil na smrt utrujen. Iskal je način, kako bi kinematografija lahko bila obenem globlja in preprostejša. Nastal je *Čugun* [lito železo], ki ga je Georges Sadoul opeval zaradi osebne in inventivne note, »ker ne poudarja vulkanskih plavžev, temveč pozornost usmeri na ljudi, ki tam delajo«.

Tudi v *Ko odpada listje* se Iosseliani resnih tem loti z enostavno zgodbo in zavračanjem pretehtane, akademske umetnosti. Na začetku je imel scenarij naslov *Inženirji*, dogajanje pa je bilo postavljeno v tovarno transformatorjev. Mladi delavec se je zavzemal za tehnični napredek in zmagal. Avtor je scenarij v dveh mesecih preoblikoval v zgodbo, ki se odvija v tovarni vin. Film je najprej ironična, grenko-sladka kronika dobe velikih razočaranj in učnih ur življenja mladostnika, ki se vključi v delovni proces. Mladi, neizkušeni, brezmadežni in naivni Niko je tu skrivni opazovalec družbe in njenih mehanizmov. Na drugi strani je film komedija o ljudeh, ki jim ni preveč do dela, predstavljena z vso navdušenostjo dežele vina in začinjena s sovjetsko birokracijo. Že v celovečernem prvencu so se pokazale režiserjeve najznačilnejše poteze: gledalca ne zgrabi in ga pelje proti koncu zgodbe, temveč film

večkrat ustavi, nam zavrta malo glasbe in pusti, da si odpočijemo, zadihamo, malo razmislimo in začutimo skupaj z ustvarjalcem. Navidez lahkotna forma, ki vzbuja občutek improviziranosti, frfotavosti in begavosti, je dejansko izraz skrbne, skrajno dovršene in mojstrsko izpiljene mizanscene, ki bo tudi v prihodnje ostala Iosselianijev primaren avtorski (režijski) pečat in mu med drugim omogočila, da se bo tako dobro znašel tudi v prostovoljnem izgnanstvu na tujem, ko ne bo imel več opravka z »rodnimi« tematikami.

Leta 1970 je luč sveta (ne pa še luči projektorja) ugledal *Živel je pojoči drozg* (Iko šašvi mgalobeli), film o mladem tolkalcu tbilisijskega opernega orkestra; film, ki ima vse lastnosti svojega junaka – raztresenega, nezanesljivega postopača in sanjača, ki mu težave povzročata prav njegova prevelika dobrota in ljubeznivost. Iosseliani je bil vedno poln načrtov, ki pa so običajno ostali v oblakih. Izbrati je moral tiste, ki jih je bilo mogoče posneti (kar se tudi s prihodom v Francijo ni kaj dosti spremenilo). Najti je moral temo, ki so jo birokrati (sovjetski politični ali francoski ekonomski) lahko razumeli. V *Pastorali* (1975) je režiser skušal analizirati predstavo o ljudeh, ki imajo boemsko, svobodno, umetniško dušo, tako da je soočil inteligenco in kmete ter jih prikazal v vsakdanjem življenju – prepričan, da med njimi ni razlike: oboji se morajo odpovedati velikemu delu svoje duše: kmet mora upoštevati vsa pravila, ki veljajo za dobrega kmeta, misliti na jutri, skrbeti za pridelke, družino, poskrbeti za prihranke ... enako umetnik. Toliko je o filmu mogoče povedati z besedami in za birokracijo je bilo to dovolj. Rekel jim je, da želi posneti film o »psihologiji malomeščanstva, ki ovira boj za izgradnjo novega človeka«. Nihče se ni smejal, bili so sila resni in dobil je dovoljenje za sne-



Portret



Ko odpada listje

manje. V filmu nastopajo štirje glasbeniki, ki so prišli iz mesta vadit na podeželje; okolje jih sprejme. Na križišče dveh svetov je režiser postavil mlado kmetico (odigrala jo je Nana Iosseliani – njegova hči), ki bo morala izbrati svojo prihodnost: življenje, ki ji ga nudi njena družina je enostavno in prikladno, a po drugi strani so ji tudi glasbeniki zelo všeč. Da je *Pastorala* prišla v kinodvorane, je potreboval tri leta, nazadnje je uspelo – v SZ so funkcionarji načeloma morali braniti humanizem, napredek, prijateljstvo, mir ... plemenite stvari, zato je bilo z njimi vedno mogoče stvari logično utemeljevati, razpravljati v skladu s socialističnimi pravili; na koncu so morali odnehati.

Pozneje se je zaradi uveljavitve komercialnih zahtev vse spremenilo, a do tedaj je bila Sovjetska zveza dejansko edina država, v kateri je lahko snemal svoje filme. Nato je oblast avtorje začela siliti k ekranizaciji književnih del in za velik del režiserjev je bila to najenostavnejša rešitev. Zaslužili so in niso bili odgovorni za izdelek, odgovoren je bil avtor besedila. Književnost je bila v takratni Sovjetski zvezi (tako kot je marsikje še danes) pač dominantna umetnost, kinematografija je bila daleč zadaj in v njeni službi. Še nedolgo pred tem je bilo preprosto: imeti je bilo treba zamisel in jo znati inteligentno zagovarjati. Iosseliani ne pravi, da je bilo lahko – bil je boj, a boj, v katerem je bilo mogoče zmagati. Približno ob istem času je sovjetski aparat tudi doumel, da filmska ustvarjalnost lahko zares posega v stvarnost in da to mimogrede lahko stori tudi na način, ki ne ustreza državnemu pojmovanju filma kot »najpomembnejše umetnosti našega časa«, zato so se režiserji nenadoma znašli pod mnogo strožjim drobnogledom.

Splet navedenih okoliščin je naposled botroval

sklepu oblastnikov, ki so našemu avtorju jasno sporočili, da v domovini ne bo več snemal. Od leta 1979 živi med Tbilisijem in Parizom. Svoje gruzijsko obdobje še vedno vidi kot čas velike sreče in ceni, da je imel možnost ustvarjati. Da so bili filmi prepovedani, se mu zdi normalno; niso bili *antisovjetski*, bili pa so *asovjetski*. Marca 1988 je revija *Positif* v Franciji delujoče tuje režiserje povprašala o njihovih izkušnjah s snemanjem v novem okolju. Otar Iosseliani je na vprašanje o mehanizmih podpore odgovoril, da je pri francoski kinematografiji velik problem cenzura, ki izhaja iz okusa občinstva: bolj ko je nek projekt prefinjen, globok in subtilen, težje najde pozitiven odziv pri producentih; nasprotno pa si obrabljene, poenostavljene in nasilne zgodbe brez težave zagotovijo sredstva. Tudi nad distribucijo ni bil navdušen. Občutek je imel, da je njegov film (*Lunini ljubljenci* [Les Favoris de la lune, 1984]) prišel le v drugorazredne dvorane, da je bil proračun za promocijo skromen, zaradi česar delo ni doseglo svojih naslovnikov.

V Parizu je najprej posnel kratki portret mesta *Lettre d'un cinéaste* (1982), nato televizijski dokumentarec o Baskiji, njenih prebivalcih, njihovem skrivnostnem jeziku, pesmih, duhovnikih, kulturi – *Euskadi été 1982* (1983). Leta 1984 je končal celovečerec *Lunini ljubljenci*, kjer je poudaril estetiko, ki je zaznamovala vsa njegova prihodnja dela: filmska sestavljanka, kjer se veržijo osebe in dogodki, vsi stranski in glavni obenem, ki po zakonih naključja drsijo od enega do drugega ter se na koncu sestavijo v skrbno (popolnoma svobodno in hkrati filigransko natančno) celoto – ki je tako virtuozna sanjarija kot tudi ostra družbena kritika.

Leta 1988 je sledil *Un petit monastère en Toscane*

[majhen samostan v Toskani], enourni televizijski dokumentarec o odmaknjeni, majhni skupnosti toskanskih menihov, ki se posvečajo bogoslužju, petju, sprehodom po pokrajini in vinogradu. Naslednje leto je v Benetkah predstavil v Senegalu posneti igrani celovečerec *Et la lumière fut* [in nastala je svetloba] o rajnu na zemlji, ki ga bo povozil (dobesedno izsekal) sodobni kapitalizem, s katerim je eksplicitno napovedal témo, ki ga bo spremljala vse do danes in ki jo je nadaljnje razvil v svojem naslednjem delu – leta 1992 posneti nostalgичni pripovedi o kulturi, običajih in načinu življenja, ki izginjajo, *Lov na metulje* (*La Chasse aux papillons*). Filmsko dogajanje *Lova na metulje* je postavljeno na francosko podeželje, kjer dinamična stara gospa Solange (Narda Blanchet) skupaj s sestrično Marie-Agnès de Bayonnette (Thamar Tarasachvili) živi v razkošnem, a propadajočem dvorcu. Solange je ves čas zaposlena s svojimi dejavnostmi v skupnosti, župniji, z nakupi, igranjem pozavne v vaški pihalni godbi ... Vas pa poleg njenih starih, prav tako nenavadnih prebivalcev, na primer ponočnjaškega župnika in besnega notarja, naseljuje kar najbolj pisana družčina: skupina mladih Krišnovih častilcev, indijski maharadža in skupina japonskih investorjev, ki se jim nato pridruži še banda grabežljivih morebitnih dedičev. Idilo ruralnega življenja in vrednot, ki so se zdele nespremenljive, uniči lov za dobičkom.

Devetdeseta so bila za Iosselianijevo rodno Gruzijo prelomna, burna in krvava: razglasitev samostojnosti, državljanska vojna, etnično čiščenje, državni udar ... Režiser se je vrnil v domovino in leta 1994 končal tridelno dokumentarno fresko o njeni dvatisočletni zgodovini *Seule, Géorgie* [sama, Gruzija], tema pri kateri je ostal tudi z naslednjim igranim filmom *Razbojniki*,

7. poglavje (Brigands, chapitre VII, 1996).

Ob vrnitvi v Pariz je opazil, da je mesto, kot ga je imel rad, izginilo – Pariz, za katerega je bil prepričan, da bo ostal nedotaknjen: mesto umetnikov, pesnikov, barov, kavarnic, malih restavracij ... Življenja, kot ga je poznal, ni bilo več. Na trgu Contrescarpe in na ulici Mouffetard je še uspel najti zadnjo generacijo »klošarjev zaradi vokacije« – ne brezdomcev, ki so prisiljeni spat zunaj. Dva meseca je živel z njimi, našel izjemne prijatelje, a njihova življenjska doba je kratka, tako da jih je izgubil. S filmom *Zbogom, rodna gruda* (Adieu, plancher des vaches!, 1999) se je odločil obnoviti mesto svojih sanj. Predvsem avtorjevi zadnji trije filmi, *Zbogom, rodna gruda*, *V ponedeljek zjutraj* (Lundi matin, 2002) in najnovejši *Jesenski vrtovi* (Jardins en automne, 2006), najočitneje iščejo alternativo svetu in razmerjem, v katerih živimo. Najpopolnejši in najcelovitejši predstavnik tega ustvarjalnega obdobja je gotovo leta 1999 končani biser *Zbogom, rodna gruda* ('adieu, plancher des vaches', dobesedno nekako 'zbogom, kravja zemlja', je sicer ironični in posmehljivi izraz govornice mornarjev, s katerim se poslovijo od kopnega), v katerem skuša vsak od likov na svoj poseben način uiti iz svoje posebne malomeščanske vsakdanjosti oz. razredne ujetosti. Film lahko beremo kot kristal Iosselianijske ustvarjalnosti: poleg do skrajnosti dovršene forme, ki – radikalno, subverzivno – na mesto montaže kot ključnega in inherentno filmskega izraznega sredstva postavlja dozdevno nefilmsko, od gledališča prevzeto mizansceno (Iosselini tako enakopravno stopa ob bok unikatnim genijem, kakršna sta npr. Jacquesa Tati in Rivette). *Rodna gruda* združuje tudi vse Gruzijčeve vsebinske preokupacije: od tegob zdomstva (ne toliko v geopolitičnem smislu kot v kunderovskem občutju »življenja, ki je drugje«) do temeljnega veselja (veseljaštva) nad bežnimi trenutki lepote, ki naj v življenju navsezadnje prevlada (pa čeprav vse skupaj jemlje vrag).

Zgodbo povezujeta dva mlada lika z nasprotnimi težnjami: Nicolas (Nico Tarielashvili), najstarejši sin, ki izhaja iz premožne družine in se pretvarja, da je reven; ter Gaston (Philippe Bas), čistilec vlakov, ki se v prostem času pretvarja, da je bogat. Njunjo nasprotje (in simetrija) je prikazano že v prvih prizorih: medtem ko Gaston takoj po koncu službe spleza iz delovnega kombinezona in si obleče nedeljsko obleko, se bogataški Nicolas na poti iz družinskega dvorca proti Parizu znebi obleke in kravate ter se si nadene preprosta ulična oblačila in se tako poslovi od udobnega, a pogubnega domačega kopnega. (Da preoblačenje ni pot iz determinizma sicer ve starejša služkinja, ki ob neki priložnosti izjavi: »Obleka še ne naredi človeka.«) Enaka nasprotna simetrija se pojavi v »liku« vlaka: brezdelni, uživaški oče, igra ga Otar Iosseliani, (in na koncu, ko ga zamenja v njegovi vlogi, tudi mladi Nicolas) se v času svoje ujetosti v življenju, ki mu je tuje, igra z modeli hitrih vlakov – ki tako kot njegovo življenje cele dneve vozijo po isti poti; draga igra, ki



Jesenski vrtovi

se vrti v krogu. Medtem ko vlaki v življenju mladega železničarja, ki je prav tako trdno zasidrano na nepremakljivih (družbenih) tirnicah, niso nobena igra, temveč trdo delo. Motiv vlaka, ki teče po ustaljenih tirih, avtor uporabi za ilustracijo še ene determiniranosti: z električnim vlakcem se igra že Nicolasova mala sestra. V krogu pa se vrti tudi edina pesem (iz Schubertovega cikla *Lepa mlinarica*: »Potovati je mlinarjevo veselje. Slab mora biti mlinar, ki si nikoli ne želi potovati ...«), ki jo na sprejemih venomer prepeva Nicolasova mati (Lily Lavina), poslovna ženska, ki je največja ujetnica.

Film je torej klic k temu, da odvežemo vrvi in zadržamo v življenje – tako kot je režiser že na začetku svoje ustvarjalne poti razvezal vrvi svoje umetnosti in kamero (ter vsekakor tudi mikrofon) popeljal na nepredvidljivo, a vselej veselo potovanje. Iosseliani je iznašel svoj način popolnoma osvobojene kinematografije – ki na ravni oblike ustreza njegovemu vsebinskemu iskanju popolne svobode – občutek imamo, da svoje filme sklada, ne snema, dirigira, ne režira. Besede in liki že od vsega začetka nimajo nobene teže, nobene tragike; osebe orkestrirano prihajajo, odhajajo in se srečujejo, kot da delajo v izmenah, kadri pa se vijejo kot reka. Dialogi so mu odveč, nekoč je dejal, da jih sam ne more pisati, počutil bi se preveč trapasto, če bi napisal take vsakdanjosti. Zato pa je snemalna knjiga toliko bolj natančno razdelana – čeprav gledalec mogoče nima tega občutka. A na koncu se na videz sproščeno nesmiselni dogodki sestavijo v dovršeno celoto. V kolikor imamo film za avtoportret, to ni avtoportret nekega brezdelnega bonvivanta, ki se ne peha za dobičkom, temveč raje strelja glinene go-

lobe (oz. lesene bumerange v tem primeru), pije in poje, marveč avtoportret nekoga, ki ljubi svobodo, in našeto pač sodi zraven.

Nostalgijo po (mestu) preteklosti je mogoče začutiti tudi že v prvem prizoru *Jesenskih vrtov*. Občutek dobimo, kot da smo se znašli v nežno čudovitem dokumentarnem filmu Agnès Varda o svoji domači pariški ulici iz leta 1976 *Daguerréotypes*. Otar Iosseliani skozi lik odstavljenega ministra, ki znova odkriva resnično življenje in njegove radosti – sam je izjavil, da politiki izgublajo čas, kajti oni ne živijo, temveč funkcionirajo – tudi v svojem zadnjem filmu pripoveduje o nekem drugem, prefinjenem svetu in ga hkrati ustvarja. Svetu, kjer se ljudje ne obremenjujejo z nesmiselnim lovom za dobičkom, uspehom, oblastjo, ki uničuje vse tisto, kar je cineastu drago in kar hoče deliti z nami. Film je tako tudi novo poglavje v avtorjevi knjigi pripovedk, ki je štiri leta prej ostala odprta pri naslovu *V ponedeljek zjutraj*, zgodbi o delavcu, ki nekega jutra pred vhodom v tovarno ne ugasne cigarete in vstopi v monotoni delavnik, temveč se obrne in odide na potovanje po svetu.

Ne glede na tematiko ali na resnost tematike so liki in dogodki predstavljeni lahkotno. Kot glasbene note lahko poplesujejo po zraku. Zato je morda treba zaključiti z besedami, s katerimi je naš cineast nekoč odgovoril reviji *Positif*: »Ti me siliš k temu, da zelo resno govorim o tem filmu. Mislim, da narediti nek film spet ni tako zelo pomembno. Kot pravi gruzijski pregovor: 'Nihče ne more skočiti višje kot njegova jajca.'«

NEKATERI FILMARJI SO GANGSTERJI

»VSAKEGA DOLARJA SE DRŽI NEKAJ NERVOZE.«
ABEL FERRARA, 1995

ADRIAN MARTIN
PREVOD: VARJA MOČNIK

Skoraj vsaka razprava o neodvisnem filmu ima za svoje eksplicitno ali implicitno ozadje precej totalitaristično podobo: *filmski studio* ali »studijski sistem«. Studijski sistem pomeni bodisi kapitalistično korporacijo – kjer vlada denar – ali komunistično/socialistično državno oblast – kjer vlada ideologija. V obeh primerih gre za podobo družbenega nadzora: smrtonosni stroj dostavi jekleno pogodbo in s podpisom na pikčasti črti se umetnik ali umetnica odrečeta svojemu življenju, svoji volji. Poleg filmskega studia je morda pomembna mitična podoba v »vojni za neodvisnost« tudi *pravica do končne verzije montaže (final cut)* – tako zaželeno in težko pridobljivo jamstvo, da bosta vsaka podoba in zvok v končnem delu natanko tam, kjer je hotel filmar, in nikjer drugje. Jim Jarmusch se hvali, da »ima vedno pravico do končne verzije montaže« in res je lastnik negativov vseh svojih filmov; Martin Scorsese pri filmu *Tolpe New Yorka* (Gangs of New York, 2002) ni imel pravice do končne verzije montaže – oziroma le znotraj strogih omejitev; Raúl Ruiz ima na primer zgolj intermitentno pravico do končne verzije montaže – in res, posmehuje se ideji o pristni »režiserjevi verziji«, ko pa film v postprodukciji prestane toliko kolektivnih krpanj, verzij in procesov.

Srž vsake debate o filmski neodvisnosti – za (pot umetnika) ali proti (poseg producenta) – je domneva o *kompromisu*. Chris Marker – zdi se eden tistih, ki so se čudežno izognili vsakemu vmešavanju v njegova skromna, osebna dela – je leta 2003 ostro pripomnil, da ga »politika, umetnost kompromisa, na smrt dolgočasi«. Govoril je seveda o posebni vrsti politike, o ustvarjalni ali kulturni politiki – politiki kulture, ki

nastaja skozi (pogosto obsežna) *pogajanja* med številnimi partnerji. Eden izmed razlogov, da mainstreamovske filmske in televizijske industrije tako rekoč po vsem svetu zmerom vneto trobijo smrt *auteurja*, je, da avtor škodi labirintski »hierarhični lestvici«, ki določa izpogajano stvaritev: ekipa strokovnjakov mora na novo napisati scenarij (pa naj bo prvotni še tako

Govor o državni podpori nas pripelje k drugemu nizu paradoksov, povezanih z neodvisnostjo in z nadzorom. ... Denar včasih delijo velikodušno, a nikoli brez omejitev: v obliki nejasnih »ideoloških« nasvetov se pojavijo pogoji, ki jih je treba upoštevati, ali pa (v najbolj dramatičnih in skrajnih primerih) grozi zamrznitev produkcije.

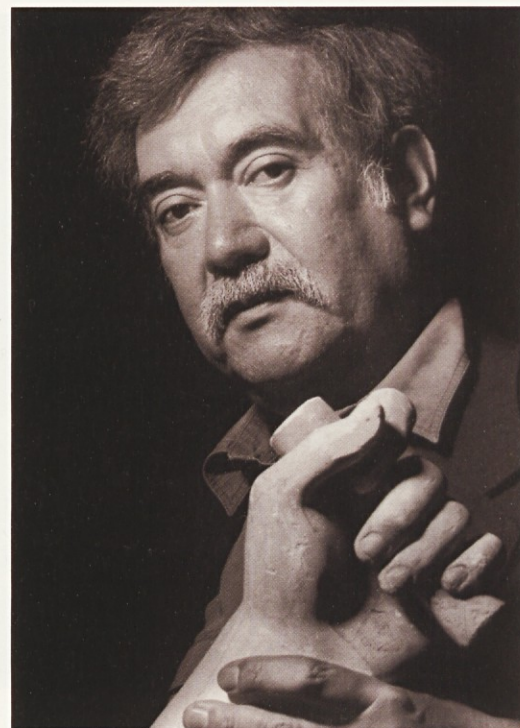
sijajen), njihovo delo mora predelati urednik, urednik odgovarja producentu – ali, pogosteje, vrsti izvršnih producentov in koproducentov –, nad producento ekipo sedijo šefi studiev ... in tako naprej. Še zmerom gre za moč, za nadzor, za to, »kdo bo imel zadnjo besedo«, a pri tem, kar imenujem izpogajana stvaritev, je ta moč zakrinkana, mistificirana, nejasna, preobrazena v nekaj, kar se zdi kot temeljna in akumulirana modrost najboljšega »možganskega trusta« ...

Konec koncev, denar govori, denar ima moč. To velja pri studijskemu sistemu, kapitalu majhnih podjetij, državnih subvencijah ali pri osebnih posojilih. Gre za zaključno mitično bojno polje, kjer se krešejo vsi pogovori o neodvisnem filmu: »osamljeni umetnik« proti vsemogočnemu dolarju. A moč nadzora, ki jo prinese denar, jasno in preprosto naznanja *odvisnost* in ne svetega grala »umetniške svobode«. Vsakega dolarja se drži nekaj nervoze, je rekel Ferrara – in tudi nekaj zahtev. Obstaja toliko igranih in dokumentarnih filmov (na primer nesmrtni *American Movie* (1999) Chrisa Smitha), ki so pravzaprav »ničelna točka« neodvisnega ustvarjanja filmov – gre za filme, narejene z denarjem družine ali prijateljev, prodanega avtomobila ali hiše, z izprošenim bančnim posojilom ali s popolnim izžetjem kreditne kartice –, a specifizirajo, kako zabavno, vse nepredvidene potrebe in kompromise, ki nastopijo celo na tej ravni produkcije: ravno ko režiser misli, da je dosegel sanjsko svobodo Coppole, že mora v pomembni vlogi zasesti najljubšo ljubico, psa ali rolls roycea svojega financerja ... In niti ne začnimo se spuščati v slikovito umazano zgodovino »*product placement*« pri filmu, razraščajočo se od največjih korporacij, ki svoje blago prodajajo na neonskih panojih blockbusterjev, vse do najmanjših družinskih podjetij, ki hočejo videti »svojo investicijo tam gori na platnu« in svoje skromne naprave, oglaševane v filmsko večnost ...

Lahko film obstaja brez denarja? Po pravici rečeno: včasih, a skoraj nikoli. Poznamo eksperimentalne filme, ki jih posameznik naredi sam, brez kakršnih koli ekonomskih sredstev. Vem za avantgardne filmarje v Avstraliji in drugod, ki pogosto brskajo po smetnjakih



»Politika, umetnost kompromisa, na smrt dolgočasi.« Chris Marker



»Nekateri filmarji so gangsterji.« Raúl Ruiz

filmskih poslopij ali starih avdiovizualnih knjižnic: včasih najdejo metre ali kilometre zavrženega materiala, razrežejo ga na kosce in spojijo v nove kolaže: rezultat je 1 kopija pa 0 izdatkov. Tako je vsaj, dokler niso pripravljene svojega *art brut* filma prikazati v tujini in morajo plačati poštnino ... V filmski zgodovini najdemo veliko zgodb o filmarjih, ki so zastoj pridobili še neuporabljen filmski trak, ki bi sicer romal v smeti, ker je bodisi nezanesljiv, črno-bel ali neuporaben znotraj nekega »velikega« produkcijskega okvira: tako je ob koncu sedemdesetih let Philippe Garrel posnel *L'Enfant secret* (1982; eno najpomembnejših mojstrskih del vseh časov) – a potem je moral tri leta čakati na državno subvencijo ali obrtno nagrado, da je lahko plačal laboratorij in prišel do filma ...

Včasih so filmarji bogati in svoje kariere financirajo sami, medtem ko se njihov denar (zaslužen ali dediščina ali oboje) nekje drugje množi in zato umetnost ni zadolžena: tako je bilo na primer z velikim in čudovitim Jean-Danielom Polletom. Včasih so filmarji domiselni strokovnjaki, »uradni oskrbovalci storitev« za filmsko vejo antropološkega muzeja/arhiva ali znanstvenega inštituta/laboratorija – tako sta Jean Rouch in Jean Painlevé (vsak zase) neprekinjeno petdeset let v popolni svobodi ustvarjala svoje vizionarske etnografske in podvodne filme, petminutne ali peturne,

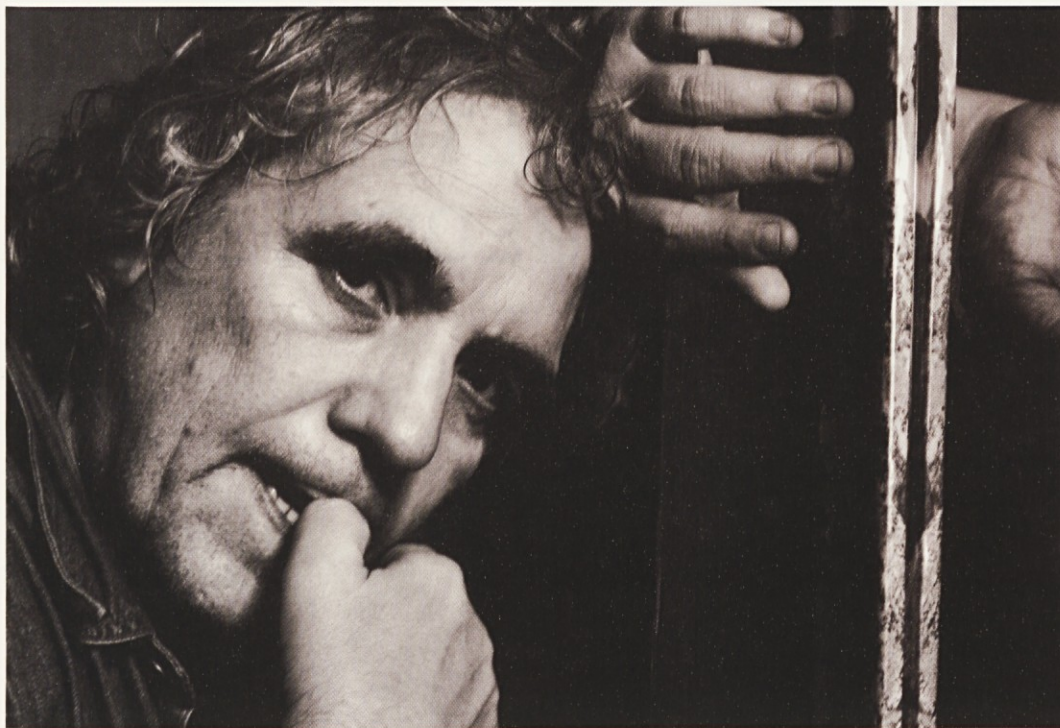
kolikor je pač zahtevala njihova snov ... Edina težava današnjih gledalcev je, da se distribucijski/prikazovalski sektor filmskega sveta pravzaprav nikoli ni dokopal do njihovih strokovnih del in jih je zato zelo težko videti, dokler ne bo producent, ki hoče filme izdati na DVD-jih, v skritih trezorjih institucij, ki so filme financirale,

Je torej v državah, kjer nikoli ni bilo studijskega sistema per se, skoraj vsa filmska produkcija neodvisna, se pravi ustvarjena film po film, po zgledu majhnih podjetij? Na tej točki se razprava obrne k vprašanju države: neodvisnost je »stanje duha«, ali politična drža, ali ustvarjalno stališče.

odkril razpadajočih kolutov ... In, »nekateri filmarji so gangsterji« (mi je nekoč rekel Ruiz), strokovnjaki za goljufije, ki znajo izsiliti pritok denarja, za igrice, grožnje in blef, kakor pri igri kart z visokimi vložki. Rossellini (ki nikoli ni porabil niti centa svojega denarja, celo za hotelske račune ne), Godard, Fassbinder, James

Toback, Béla Tarr ... gangsterskih zgodb je v izobilju: pogodbe na prtičkih v Cannesu; pištola, usmerjena v glavo kljubovalnemu producentu; trije filmi, skrivaj narejeni iz proračuna za enega; razpečevanje drog ali preprodaja orožja kot del produkcijskega procesa ... Poznamo tudi bolj žalostne primere filmarjev, na primer Orsona Wellesa, ki morda nikoli niso bili dovolj gangsterski, da bi uspeli igro povsem obrniti v svoj prid. Nekoč sem poznal filmarja, ki je svoj naslednji celovečerni film resno nameravala financirati z velikimi in temeljito preiščljenimi stavami v kazino in na konjskih dirkah: film ni bil nikoli narejen, le dolgovi so narasli ...

Najbolj vesele zgodbe zgodovine filma – resnične in ne mitične – govorijo o režiserjih, ki imajo zelo razumevajoče producente in z njimi zelo dobre odnose, ki koristijo obema. Ken Loach in Rebecca O'Brien (ki majhen proračun prilagodi Kenovemu improvizatorskemu načinu dela, saj naredi po petdeset ponovitev vsakega posnetka), Manoel de Oliveira (ali Ruiz) in Paolo Branco, Jacques Rivette (ali Straub-Huillet) in Pierre Grise ... Včasih sta režiser ali režiserka sama svoja prebrisana producenta ali koproducenta: Barbet Schroeder, Pedro Costa, François Truffaut (njegova znamenita izjava, da mora biti filmar zjutraj umetnik in popoldne poslovnež). Jasno, govorimo o razmerah



»Vsakega dolarja se drži nekaj nervoze.« Abel Ferrara

pri »art filmu« (kjer producent spoštuje umetniške pravice in integriteto režiserja ter mu omogoči, da ustvarja po svoji volji), a zadeve se ponavadi na neki drugi ravni, v nekakšnem praktično poslovnem pogledu, izenačijo: skupinsko delo je odvisno od računičarice, ki vključuje prodajo filma na filmskih festivalih,

... In, »nekateri filmarji so gangsterji« (mi je nekoč rekel Ruiz), strokovnjaki za goljufije, ki znajo izsiliti pritok denarja, za igrice, grožnje in blef, kakor pri igri kart z visokimi vložki. Rossellini, Godard, Fassbinder, James Toback, Béla Tarr ... gangsterskih zgodb je v izobilju: pogodbe na prtičkih v Cannesu; pištola, usmerjena v glavo kljubovalnemu producentu; trije filmi, skrivaj narejeni iz proračuna za enega; razpečevanje drog ali preprodaja orožja kot del produkcijskega procesa ...

na DVD-jih in televizijah, ali možnost pridobitve (s pomočjo »priporočil« o kulturnem odobravanju in možnostih komercialnega preživetja) državne podpore – kakor v Franciji, kjer imajo sistem »predujma na osnovi računov« (*»avance sur recettes«*), ali avstralski sistem davčnih olajšav za filmske investitorje ...

Govor o državni podpori nas pripelje k drugemu nizu paradoksov, povezanih z neodvisnostjo in z nadzorom. V državi, kakršna je Avstralija – kakor tudi drugod, kjer ima medla socialistična »umetnostna birokracija« velikanski vpliv na življenje in smrt številnih gledaliških skupin, majhnih galerij, prizorišč eksperimentalnih medijev in tako naprej –, denar včasih delijo velikodušno, a nikoli brez omejitev: v obliki nejasnih »ideoloških« nasvetov se pojavijo pogoji, ki jih je treba upoštevati, ali pa (v najbolj dramatičnih in skrajnih primerih) grozi zamrznitev produkcije. »Procesi konzultacij«, ki se jih je treba udeleževati, so lahko prav tako bizantinski kakor tisti v hollywoodskih studiih ali v glamuroznih televizijskih hišah: scenarij je treba predelati in predrugačiti – vmes dobiva filmar, ki dolga leta čaka, injekcije rešilnega denarja – in podvreči mnogim obrtnim ocenam in poročilom; predstavniki državne birokracije nadzorujejo surov material, grobo montažo, končno montažo, delijo nasvete na vsakem koraku ... In njihove nasvete določa nejasen, a mogo-

čen čut za kulturni *zeitgeist*: govorijo o »zgodbah, ki jih narod potrebuje« ali o dovoljenih vrstah likov; o filmskih slogih, ki so morda inventivni in izzivalni, a pretežavni za povprečnega art-house gledalca ... Ni treba reči, da tovrstni nasveti stremijo – v starodavni tradiciji vse birokracije – k medli, povprečni, zmerni mainstream kulturi, k varnostni coni kompromisa. Iz tega se rodi druga vrsta filmarja-gangsterja: vrsta, ki zna prelisičiti birokrata, ki zna vzeti denar in zbežati, ki, na kakršen koli način že, sistem prisili, da dela za umetnika, in ne *vice versa*.

Pogosto v razpravah o neodvisnem filmu slišimo ali beremo o trenutku, ko se velike mitične dihotomije – umetnik proti sistemu, svoboda proti denarju – nenadno porušijo. Komentatorji se sprašujejo: je torej v nekaterih azijskih državah, na primer na Filipinih, kjer nikoli ni bilo študijskega sistema *per se*, skoraj vsa filmska produkcija neodvisna, se pravi ustvarjena film po film, po zgledu majhnih podjetij? Na tej točki se razprava obrne k vprašanju države: neodvisnost je »stanje duha«, ali politična drža, ali ustvarjalno stališče. Na žalost ta obrat – čeprav pomemben za razumevanje kompleksnosti različnih produkcijskih razmer po svetu – ne zagotavlja dokončne jasnosti v okviru naše razprave: grozni izrazi, na primer *indiewood* (ki stoji za »*independent Hollywood*«), krožijo po trgovskih biblijah, recimo reviji *Variety*, ker se celo najbogatejši kapitalistični podjetniki lahko sklicujejo (če tako hočejo) na »neodvisno držo« in je mogoče kateri koli film tržiti s tem, da je bil narejen »zunaj sistema«, v duhu umetniške svobode ...

Nekoč je nekdo rekel, da moramo, če hočemo razumeti film, »slediti denarju«. In denar ne potuje le v eno smer, od vplivnih k tistim, ki jih ima v oblasti; tok denarja, in njegove učinke, lahko sprevržemo, pomnožimo, prelisičimo, prerazporedimo ... in denar lahko včasih deluje celo na pošten, benigni način, koristen za vse vpletene. Iz tega so številni filmi o »posamezniku, ki se zoperstavi sistemu« črpali dramo ali bogato komedijo: *Umor kitajskega knjigovodje* (*The Killing of a Chinese Bookie*, 1976, John Cassavetes), *Za dolar več* (*For a Few Dollars More*, 1965, Sergio Leone), *Real Life* (Albert Brooks, 1979), *Go Go Tales* (Abel Ferrara, 2007) ... Končno bomo težke napore in možnosti neodvisnega filma razumeli prek zelo filmične prispele, ki jo je izrekel Jean-Pierre Gorin: »Film že od nekdaj leži sredi cirkuške arene, kjer ga jebejo klovni in zdresirani tjujnji« ... Z drugimi besedami – film je neskončen, včasih bleščav in zmerom stvarno resničen boj – za življenje in smrt – z denarjem, s kompromisi, z nadzorom, in z možnostjo svobode.

ZAKAJ JE BIL STAN BRAKHAGE ULTIMATIVNI AMERIŠKI NEODVISNI FILMAR?

O NEPOMEMBNOSTI MNOŽIČNE VSEČNOSTI.

GABE KLINGER
PREVOD: MAJA LOVRENOV

Ko zgodovinarji govorijo o začetkih ameriškega neodvisnega filma, ponavadi začnejo z dobro dokumentiranim primerom Johna Cassavetesa in njegovega filma *Shadows* (1959). Cassavetesov prvi film v širokem obtoku, ki je bil preboj v formi, je pogosto s precej naivnosti propagiran kot »prvi neodvisni ameriški celovečerec«. Če pogledamo globlje, najdemo precedens v študijskem primeru Orsona Wellesa in *Macbetha* (1948), ki ni edino, je pa eno od redkih ameriških del tiste dobe, ki ga je v celoti financiral njegov režiser (čeprav ga je pozneje izdal B-studio Republic Pictures). Oba sta primera hollywoodskih akterjev, ki se odcepita od sistema, da bi svoje vizije dosegla samostojno – lastnost, ki delno definira neodvisno filmsko ustvarjanje. Toda njun model, ki se je spreminjal od filma do filma, je zahteval ceno, s katero sta se oba režiserja bojevala vso svojo kariero. Wellesu in Cassavetesu je bilo skupno to, da sta bila oba showmana; hrepenela sta po pozornosti in imela visoke umetniške cilje. Ko njuni filmi niso uspeli pri občinstvu, je to prizadelo njun ego, tako da sta za nekaj

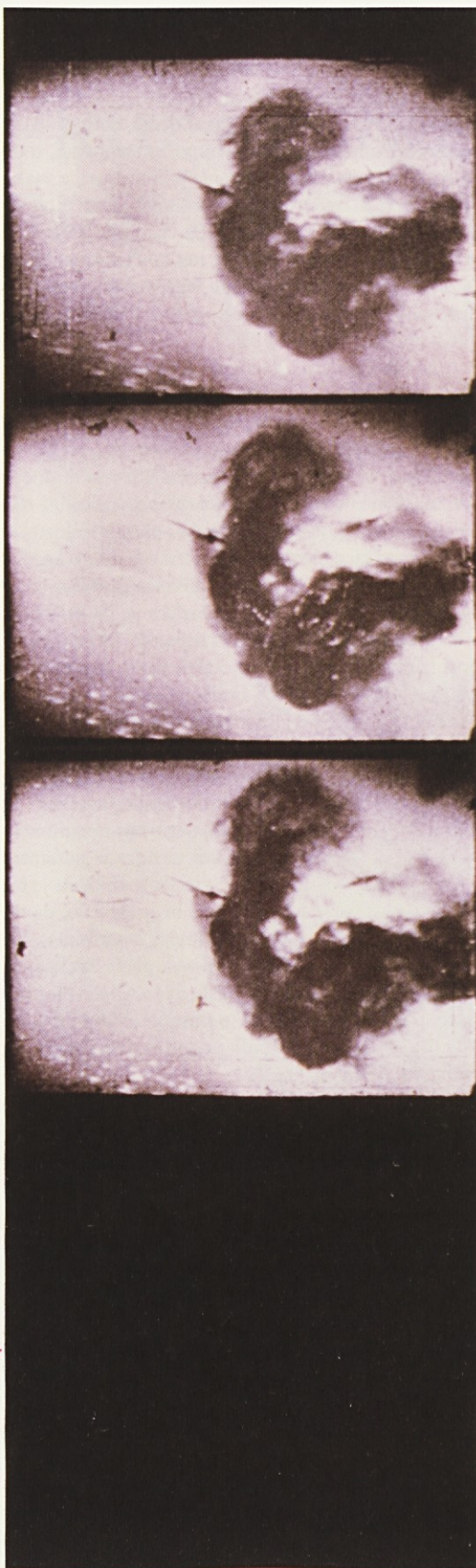
let nehala režirati. Kljub temu sta Welles in Cassavetes vstopila v mitologijo neodvisnega filmskega ustvarjanja v Ameriki kot neomajni figuri, ki sta nas naučili lekcij v vzdržljivosti in ekonomski iznajdljivosti.

V vrsti lastnosti, uporabljenih pri definiciji pojma »indie« – tega nadležnega sodobnega izraza –, redko pridejo v poštev pojmi razširjenih form, neomejenih zgodb in ekspresivnega načina igre. Film je lahko medel ali cenen – če odkrito ne posnema komercialnih form –, a nam bo marketing povedal, da je vzniknila nova ustvarjalna vizija. Še bolj varljivi so nešteti članki na novinarskih in neakademskih simpozijih, posvečenih temi distribucijskih problemov. Sami filmi zavzamejo drugo mesto v primerjavi s, priznajmo si, samooklicanostjo filmarjev in njihovih producentov, ki lahko imajo kaj ali nimajo česa prispevati k umetnosti filmskega ustvarjanja. Če sta primera Wellesa in Cassavetes izstrelila, večinoma v škodo, na stotine egoističnih mladih avtorjev, nam postopno sprejemanje legendarne avantgardne figure, kot je Stan Brakhage, v panteon neodvisnega filma lahko ponudi nujno potrebno korekcijsko sredstvo.

Tudi Brakhage, ki je v času po svoji smrti leta 2003 dosegel prevladujoče prepoznanje v obliki nič manj kot treh ločenih omemb med zadnjima dvema prenosoma oskarjev (domnevno naj bi bilo to nekolikanj nepričakovano), pomembne DVD izdaje *By Brakhage* pri Criterion Collection in osmrtnic v skoraj vseh večjih ameriških časopisih, ni začel brez zgodovinskega precedensa. Imena umetnikov, ki so pred njim ustvarjali filme brez komercialnega interesa – in, naj poudarimo, pred *Shadows* in *Macbethom* –, v večini primerov niso tako hitro prepoznavna. Konstelacija zgodnjih ameriških avantgardnih figur bi med drugimi vsebovala imena, kot so Kenneth Anger, James Broughton, Rudy Burkhardt, Mary Ellen Bute in Ted Nemeth, Joseph Cornell, Maya Deren, Robert Florey, Harry Hay, Jerome Hill, Theodore Huff, Charles Klein, Jay Leyda, Gregory Markopoulos, Marie Menken, Sidney Petterson, Charles Sheeler, Ralph Steiner, Paul Strand, James Sibley Watson, Melville Webber in Herman Weinberg.

Zgoraj naštetih so v večini pozabljene osebnosti, čeprav je v akademskih sferah njihovo delo v ospredju. Vendar pa pravo neodvisno naravo njihovega dela poznajo studii: Florey je na primer s korežiserjem Slavkom Vorkapichem posnel bistven kontrastudijski film *The Life and Death of 9413, a Hollywood Extra* (1928) v stanovanjski kuhinji, pri čemer sta uporabila eno 400 W žarnico kot glavni vir svetlobe. V drugem pomembnem primeru sta Maya Deren in Alexander Hammid v dveh in pol tednih ustvarila *Mesher in the Afternoon* (1943), in sicer na svojem domu s primitivno 16-mili-

23rd Psalm Branch: Part 1 (1966/1978)



metrsko opremo, prizore pa sta pisala sproti. Pri ameriški avantgardi od srede 20-ih naprej je bilo zagotovo opaziti zavračanje scen, profesionalnih igralcev, produkcijskih urnikov, napredne opreme in scenarijev. Ko se je Brakhage končno dokopal do 16-milimetrske kamere z denarjem, ki naj bi prispeval k njegovi šolnini za kolidž, je bila tradicija že dolgo pripravljena na filme, ki so bili bližji intimnemu izrazu poezije kot masovnemu spektaklu gledališča.

Stana Brakhagea, ki je posnel malo manj kot štiristo znanih filmov brez kakršnekoli vrste neposredne studijske podpore (naredil je serijo filmov, naslikanih na 35-milimetrske odlomke in napovednike hollywoodskih filmov, če lahko temu rečete posredna oblika podpore), pomanjkanje prevladujočega odobravanja skorajda ni skrbelo. Na neki točki – čeprav morda tega ni mogoče dokumentirati – si je bilo mogoče izposoditi kopico Brakhageovih naslovov, kot sta *Window Water Baby Moving* (1959) in *Mothlight* (1963), iz skoraj katerekoli javne knjižnice v ZDA na 16-milimetrskem formatu. V obdobju pred videotekami in izposoja po pošti je bil Brakhage s tem bolj neposredno dostopen kot večina hollywoodskih režiserjev, katerih filmi že dolgo niso bili več na rednem sporedu. Prav tako je imel koristi od nekaj ostankov umetniških subvencij – kar pomeni, da je ustrezal sistemu, čeprav to ni bil Sistem.

V 60-ih letih so ameriški producenti izkoriščali pojemajoči tržni delež hollywoodskih studiev, medtem ko so režiserji z veseljem iskali načine raziskovanja odkritih niš. Filmarjeva neodvisnost bi lahko

bila vprašanje preživetja, toda njihovi filmi so vseeno stali več deset tisoč do več milijonov dolarjev. Ni pomembno, ali bi Brakhageu njegova etika dovoljevala, da posname film za par deset tisoč dolarjev (ali več); dejstvo je, da nikoli ni posnel takega filma. Že leta 1952 je Brakhage začel v nizkoprorračunskih do skoraj neproračunskih vodah in je po besedah zgodovinarja P. Adamsa Sitneyja kmalu prevladal na avantgardni filmski sceni tistega časa. Torej lahko sklepamo, da je bil Brakhage, ko je začel, vse prej kot naivnež: njegovo takratno pisanje je nakazovalo globoko zanimanje za poezijo in psihologijo, ki se je prevedlo v polno izdelan umetniški pristop. Brakhage je obravnaval svoje odkritje kamere kot naprave, ki bi lahko bila umerjena za ustvarjanje novih učinkov, kot bistven člen v načinu, kako je ujel na film pomembne osebne trenutke, na primer rojstvo svojega prvega otroka v *Window Water Baby Moving*. Bil je inovativen v svojem načinu gledanja, uporabljanja hitrosti motorja, premikov kamere, fizične manipulacije osvetljenega filma (posebej praskanja in slikanja na emulzijo), osvetlitve, fokusa in superimpozicije kot glavnih orodij. (Redko je uporabljal zvok.)

Brakhage je spoznal potencial kamere že zelo zgodaj – lahko bi rekli, da je našel in osvojil vsa orodja, ki jih je potreboval, že na začetku, in to mu je omogočilo, da se osredotoči na resnično raziskovanje videnja. V sistemu, kjer prevladuje trgovina, si lahko masovna umetnost, kot je film, le redko privoščiti več kot en pomen. Brakhage je vedel, da je neodvisnost v enaki meri stanje duha kot produkcijski način. J. Hoberman je napisal, da je njegov opus »demonstracija izrazito ameriškega herojskega modernizma«. Brakhage sam je spisal najbolj pomenljiv povzetek svojih ciljev v *Metaphors of Vision*. Knjiga, ki je bila dokončno izdana leta 1976, predstavlja tako zemljevid kot odskočno točko. Pogosto citirani začetni odstavek vzpostavi edinstveno veliko metaforo njegovega dela: vizualno percepcijo.

»Zamislite si oko, ki mu ne vladajo človeško ustvarjeni zakoni perspektive, oko, ki nima predsodkov kompozicijske logike, oko, ki se ne odziva na ime vsega, ampak mora vsak predmet, ki ga sreča v življenju, spoznati skozi avanturo percepcije. Koliko barv ima travnato polje za plazečega se otroka, ki se ne zaveda 'Zelene'? Koliko mavric lahko ustvari svetloba za nešolano oko? Koliko se takšno oko lahko zaveda variacij v vročinskem valu? Zamislite si svet, ki je poln nedoumljivih predmetov in

Vse fotografije iz filmov Stana Brakhagea, objavljene v Ekranu, so v lasti Estate of Stan Brakhage in Freda Camperja (www.fredcamper.com).

migeta v neskončni raznolikosti gibanja in nešteti gradacijah barve. Zamislite si svet pred 'na začetku je bila beseda'.»

Ko Hoberman govori o herojskem modernizmu pri Brakhageu, širi uveljavljeno tradicijo iz medija slikarstva na filmskega ustvarjalca, ki je sam slikal na filmske sličice. Toda medtem ko lahko sliko, eno samo platno, opazujemo ure ali celo skozi celo življenje, Brakhageove »slike« gledamo v hitrem sosledju, eno v osemnajstinki ali štiriindvajsetinki sekunde. Njegovo herojstvo izvira prav iz tega izziva: iz nujnosti dojeti, da je vsaka sličica pomembna. Mogoče noben filmar pred njim ni bil tako radikalen. Ko gledaš njegove filme, je to pod njegovimi edinstvenimi pogoji. Subjektivnost kamere ni gola subjektivnost, pač pa strog pristop na poti k novemu razumevanju tega, kako gledamo podobe. Nezaveden učinek, ki ga lahko ima kak od njegovih filmov, je učinek stopnjevanje percepcije detajlov, fokusa in refleksije. Brakhageovi filmi se lahko ukvarjajo s prostorom, toda njihov pravi pomen je v živčnem gibanju kamere, v njihovi zmožnosti, da v manj kot sekundi spremenijo fokus posameznega trenutka ali pa kontekst tega trenutka spremenijo s pomočjo nenadne, nepredvidljive montaže.

Če je merilo umetnikove neodvisnosti na neki način priklenjeno na zmotno idejo masovne vsečnosti, potem so filmi kot *Anticipacija noči* (*Anticipation of Night*, 1958), *Sirijski mož* (*Dog Star Man*, 1961-64), *American Thirties Song* (1969), *»He Was Born, He Suffered, He Died«* (1974), *Murder Psalm* (1980), *The Dante Quartet* (1987), *Visions in Meditation #4: D.H. Lawrence* (1990) ali celo zadnja dela, ki jih ni nikoli

končal in ki so predstavljena kot njegov nezmontiran material v kameri, svobodni toliko, kolikor bi filmi sploh lahko bili. Brakhageova velika dela so enako pomembna v skupini kot ločena drug od drugega, enako dostopna kot zahtevna v načinu, kako križajo dokumentarno umetnost z abstraktno; skrivnostna, toda intrinzično povezana z mišljenjem in očesom, z vsako plastjo čiste in nečiste percepcije. Brakhage je mogoče res uresničil obljubo »avantgarde« na filmu, toda njegov vrhunski dosežek je izraz neskončne želje, ki sta jo začela Griffith in Eisenstein. Bil je več kot avantgardist, kar je povsem enostavno pokazano v Sitneyjevem ključnem delu *Visionary Film*.

Radodaren način gledanja, ki nam ga je ponudil Stan Brakhage, bo večno podcenjen, v kolikor se bomo še naprej obupano oprijemali znanih čutnih užitkov zastarele tovarne sanj, pedantnega poudarka na vsebini, ki zgolj oskrbuje osebne interese in dodaja k masovnemu onesnaženju nesmiselne estetike. Če kaj, potem nas Brakhage spomni, da obstaja le iluzorna razlika med gledanjem 8-milimetrskega domačega filma in zadnjega spoliranega studijskega poskusa, da še vedno gledamo *film*. Bistvena razlika je, da Brakhage vsa vprašanja medija postavi v ospredje. Ta neposrednost lahko nekatere odvrne, kakor lahko vsaka neposrednost ali vdanost stvari implicira stopnjo zaveze, na katero naključni udeleženec lahko ni pripravljen. Toda Brakhage je tudi daleč od svoje lastne religije: sodeluje v tradiciji prav toliko, kot je neki Orson Welles pred njim ali Cassavetes za njim. Industrijski podjetneži bi moral grajati Brakhagea zaradi njegovega nezanimanja za lastno dediščino ali zaradi navidezne nezainteresiranosti za velike zasluške (vse svoje življenje je bil razmeroma reven, čeprav mu to ni preprečilo, da ne bi imel družine ali otrok ali lastnega stanovanja). To so stvari, o katerih bi moral človek glede Brakhagea upravičeno moralizirati, če misli, da to ogroža njegovo samospoštovanje. Samo da je zmožen dvigniti iluzijo, čeprav samo za nekaj bežnih prizorov, da bo kdaj tako svoboden, kot je bil on.

Koda

Moje edino doživetje Brakhagea kot človeka je bilo leta 2002 na filmskem festivalu v Rotterdamu, kjer so ga počastili z retrospektivo. Bil sem v velikem kongresnem centru, polnem vrveža ljudi (v centru de Doelen za tiste, ki poznajo festival). Moj prijatelj John Gianvito je zagledal Brakhagea čisto na drugem koncu dvorane na drugem nadstropju. »Poglej,« mi je rekel, »to je lahko zadnjič, da ga kdo vidi v javnosti.« Pogledoval sem mogoče par sekund in registriral visokega moža z brado. Govorilo se je, da je Brakhage bolan. Zares, leto pozneje je umrl. To bežno uzrtje Brakhageove beloglave pojave, ki je bila kot duh za vsem tem gibanjem, tiha, za pol sekunde osredotočena v moji viziji, je primerno za edino podobo, ki jo imam, podobo tega filmarja, katerega minljive filmske poteze so med drugim sestavljene iz neusahljivega arhiva spominov.

„...“ Reel 2 (1998)



STREHA NAD GLAVO: PROZAIČNO PREKLETSTVO POETIČNE STVARITVE

UVODNO BRANJE V RETROSPEKTIVO ANIMIRANIH FILMOV, NASTALIH NA PROSTORU NEKDANJE JUGOSLAVIJE V LETIH 1951–1990, KI JO V DECEMBRU PRIPRAVLJA MEDNARODNI FESTIVAL ANIMATEKA.

RANKO MUNIČIĆ

PREVOD: VARJA MOČNIK

U soda filmske animacije, ali natančneje – tukajšnjega risanega, kolažnega in lutkovnega animiranega filma, se je v bivših FNRJ in SFRJ oblikovala na dveh različnih tirih: na eni strani znotraj velikanske formacije (v pogledu produkcije in v pogledu vrednosti) tako imenovane Zagrebške šole risanega filma, locirane, kakor govori že ime, v glavnem mestu Hrvaške; na drugi strani skozi redke, nepovezane in z različnimi rezultati okronane napore in poskuse po drugih mestih, republiških in pokrajinskih centrih, v Beogradu, Ljubljani, Novem Sadu, Sarajevu ali Skopju.

Zagrebška šola je dominirala: ostali so životarili v njeni senci.

A vsake toliko so vzniknili umetniki, katerih posamezni poskusi so dohiteli, celo prehiteli zagrebške mojstre in mojstrovine: Divna Jovanović, Dušan Petričić in Rastko Ćirić v Beogradu, Borislav Šajtinac v Novem Sadu, Zvonko Čoh v Ljubljani. In bilo jih je še nekaj, ki bi lahko z več priložnostmi in z več podpore naredili veliko več, kot so uspeli: Črt Škodlar, Darko Marković, Nikola Majdak, Petar Gligorov, Koni Steinbacher, Janez Marinšek itn.

Lahko bi. A niso.

Zakaj?

Zato, ker njihova umetnost nikoli ni dobila varne in trajne strehe nad glavo.

Spomnimo se podrobnosti iz zgodovine Zagrebške šole: njenih vodilnih umetnikov in umetniških dosežkov ne bi bilo (ali bi jih bilo znatno manj, v produkcijskem in vrednostnem pogledu), če ne bi, desetine sezon po prvih povojnih poskusih, pravočas-

no osnovali trajnega, z vsemi tehničnimi pripomočki in denarnimi sredstvi preskrbljenega Studia risanega filma. Predhodna, začetniška faza je pomenila na eni strani produkcijo, ki se je uresničevala skozi kratek čas delujoče tovrstne specializirane delavnice (Duga film, 1951–1952) ali skozi kratkotrajen interes filmskih hiš, usmerjenih v druge vrste filma (Jadran film, Nastavni film, Zora film itn.); po drugi strani pa skozi pomembna raziskovanja, eksperimente s sodobno

animacijo in usodne (kar se bo pokazalo pozneje) korake v neznanu, ki so se jih lotevali, oziroma so se odvijali, v zasebnih okoljih »vpletenih« umetnikov (v letih 1954–1955 skupina animatorjev, zbranih okrog Nikole Kostelca in Dušana Vukotića, realizira serijo trinajstih prelomnih mini risanih reklam, zanje v glavnem sami poiščejo naročnike, slikajo in animirajo jih v Kostelčevem stanovanju, posnamejo v prostorih Zora filma in ozvočijo v Jadran filmu). Na to dejav-



Muha, 1966, Aleksandar Marks in Vladimir Jutriša





Dnevnik, 1974, Nedeljko Dragić

nost se je leta 1956 v okviru Zagreb filma ustanovljeni Studio crtanog filma navezal ne zgolj kot dobrodošel, pravzaprav rešilen – temveč tudi kot neizogiben, neobhoden korak navzgor, nujno potreben za nadaljnje delo oziroma za osvajanje vse višjih, težavnejših in pomembnejših animacijskih ciljev, za razpihovanje ambicij in doseganje rezultatov, ki jih ni mogoče doseči na individualnih, napol zasebnih, negotovih poteh posameznika in posameznikov.

Vsi pomembni centri animacijske dejavnosti po svetu poznajo pot od mikro, zasebne in entuziastične do makro, profesionalne in organizirane stopnje, prehod od individualne »domače obrti« k ustvarjalni »timski delavnici«. Gre za naravni sestavni animacijskega napredovanja, kakor za dve povezani dejanji iste drame: a ko druga stopnja ne nastopi pravočasno, nastanejo zastoji, ki so težavni, pa tudi naravni oziroma razumljivi.

Pred nekaj leti sem zapisal: »Prelistajte zgodovine animiranega filma: v najrazličnejših deželah in mestih se kot oaze oziroma izviri multipliciranih slik redno pojavljajo zasebni prostori, kleti, podstrešja, shrambe ali otroške sobice, v tej dejavnosti je vedno nekaj domačega, gospodinjkega ...« In nekje drugje: »Zares: kakor so zagrebški entuziasti obiskovali zasebna stanovanja Kostelca in Vukotića – da bi napol amatersko osnovali le nekaj let pozneje svetovno znano Zagrebško šolo, tako je Nikola Majdak porabil več let, da je iz nič ustvaril prvence beograjskega »risarja«, tako je Šajtinac samcat več mesecev risal in animiral svoje mojstrovine, tako so se škopski sanjači začeli sestajati in 'prog-

ramirati prihodnost' v kletnih prostorih hiše, v kateri je stanoval Darko Marković, in tako sta Steinbacher in Marinšek 'dozorevala' od zanesenjaških filmskih amaterjev do 'streznenih' kratkotrajnih profesionalcev. Vsi so adaptirali stare kamere, izpirali že porabljene liste celuloida za risanje, varčevali z barvami in fazami – risbami, parirali revščini z domislicami in domišljijo. Mar se ni celoten zagrebški koncept reducirane animacije in poenostavljene risbe v sredini petdesetih let rodil iz radovednosti in tudi iz dejstva, da za klasično, 'polno' figuracijo in animacijo enostavno ni bilo sredstev – ne časa ...«

Vse našteto dobi pravi smisel in nadaljevanje šele, ko pionirska, za vse težave neobčutljiva uvertura dobi ustrezno, torej profesionalno nadaljevanje, kar pomeni: pravi, na dolge proge usposobljen studio animiranega filma.

Ne gre le za – kakor bi si lahko mislil površen opazovalec – formalen, tehnično-materialen temelj tovrstne dejavnosti, četudi predstavlja reševanje težav (pre-skrbljenosti animatorjev z vsem, kar potrebujejo za delo) razumljiv, nujen člen v verigi celotnega procesa. Mislim na nekaj, kar prodre v samo dušo animacijskega ustvarjanja, na tisto, kar recimo za igralca, igro in izvedbo pomeni gledališče – in ob tem mislim na hišo, prostor za gledalce, pomožne prostore, oder in številčni ansambel. Zlahka zaključimo, kaj lahko igralec uresniči sam oziroma z nekaj kolegi (Miroslav Belović ne pravi zaman, da »je igralec gledališče na dveh nogah«.). Vendar lahko na tak način napredujemo le do določene meje, do limita, ki majhne, skromne podvige



Surogat, 1961, Dušan Vukotić

(naj imajo še tako veliko vrednost) loči od velikih, kolektivnih gledaliških projektov. Mislim na materialno in tehnično bazo, nato na psihološko varnost zbranih ustvarjalcev, a tudi na nekaj še pomembnejšega: na naravno in plodno povečanje ambicij (spopadanje z vse globljimi in večjimi »zalogaji« umetniške stvaritve) in nato na sodelovanje navzočih mojstrov – na skupno delo, ki je vse prej kakor formalnega, številčnega ali količinskega značaja. Gre za bistvene izvedbene »ključke« za neštete ključavnice kompleksne ustvarjalne pustolovščine.

Studio animiranega filma namreč ni le »tehnična baza« produkcije, tudi ni navadna aglomeracija številnih oseb za uresničevanje obsežnih animiranih projektov: prej gre za neko vrsto »geštalta«, pomnoženega organizma, »zlitino« različnih osebnosti – izmed katerih vsaka ustvarja svoj lasten film, a kadar je potrebno, skupaj rešujejo težave in dileme, ki se pojavijo pri tovrstnem delu, ter s skupno energijo, radovednostjo in izkušnjami zagotovijo napredovanje, ambicioznejši in bogatejši napredek celotne produkcije in tudi posameznih stvaritev.

Sam sem skozi daljša ali krajša obdobja spremljal rast in pomen skupnega, timskega, kontinuiranega dela v posameznih studiih za filmsko animacijo, od Zagreb filma prek The National Film Board of Canada iz Montreala in produkcije Johna Halasa v Londonu do moskovskega Sojuzmultfilma in studia v Šanghaju. Videl sem, kako se nekateri filmi – kmalu mojstrska dela, ki bodo obšla svet – rojevajo iz »vskoka« kolega v trenutkih, ko avtor potrebuje pomoč »od drugod«,

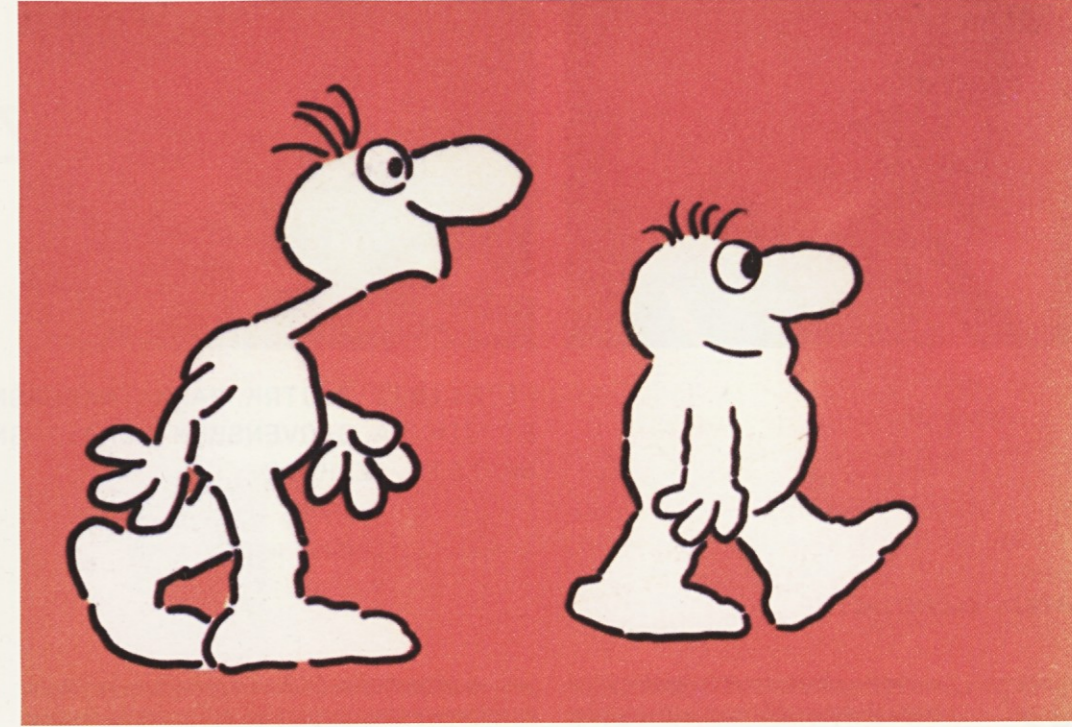
ali kako določeni projekti, na začetku relativno majhnega obsega, naenkrat, med realizacijo, narastejo do nepričakovanih, večjih in ambicioznejših dimenzij in jih avtorji dokončajo zgolj zahvaljujoč materialnim rezervam in ustvarjalnim energijam kolegov, zbranih v studiu. Videl sem odpasti številne, na prvi pogled zanimive projekte, ker se je med skupnimi pogovori pokazalo, da nimajo pomembnejše vrednosti, ali nekatere na pogled običajne projekte, ki so začeli zaradi sodelovanja naenkrat rasti, se bogatiti in dozorevati in se čez kakšen mesec na ekranu pojavili kot prave mojstrovine.

Spoznal sem še nekaj: drugače kakor posamezne, vselej nepopolne in kratkoročne izvedbene in ustvarjalne izkušnje, omogoča studio kopičenje, hranjenje in nadgradnjo tovrstnih izkušenj, tako v pogledu tehničnih standardov (še posebej visokih in zahtevnih prav v primeru filmske animacije) kakor tudi v pogledu ustvarjalnih standardov (zopet še posebej pomembnih in sferi umetnosti, ki je po svoji naravi mednarodna in planetarna).

Na kratko: posameznik zmerom začne na začetku, a studio napreduje, ker hrani, uporabi in poglobi vse prej pridobljene izkušnje.

Posameznik je sam, le ena zavest in par rok: studio je kolektivna zavest in mnogo združenih parov rok. Pri tem je količina zgolj izhodiščna točka: gre za povsem novo, celovitejšo, bogatejšo vrednost.

Glavne ovire, ki jih na svoji dosedanji poti nista uspeli premagati ne beograjska ne ljubljanska animacija, izhajajo prav iz pomanjkanja trdne materialne



Skola hodanja, 1978, Borijov Dovnikovic Bordo

opore in trajnega psihološkega oziroma ustvarjalnega impulza, kolegialnega duha, timskega stimulansa, skupne energije in kolektivne zavesti pri oblikovanju in doseganju vse višjih ciljev. Vsak zase, le občasno in na kratko združeni na robu osnovnih dejavnosti (navadno dokumentarni ali igrani filmi) kakšne filmske hiše, se ti animatorji, povsem naravno, niso pogosto in ne uspešno oddaljili od svojih uveljavljenih, skromnih, a zanesljivih, z izkušnjami že obvladanih in osvojenih izraznih vzorcev. Vendar globalno pomanjkanje večjih, globljih in širših kreativnih ambicij ni pokazatelj njihovih osebnih omejitev, temveč rezultat delovanja okoliščin, v katerih živijo in ustvarjajo. Šajtinac in Petričić sta zaradi teh omejitev odšla v tujino; zaradi njih Koni Steinbacher na »Vibi« ni dosegel rezultatov, enakih prejšnjim, amaterskim delom, saj ideološko nadzorovana in z birokracijo obremenjena produkcija v nobenem pogledu ni omogočala zbiranja posvečenih v amaterskem filmskem klubu.

Zato beograjski in ljubljanski animatorji najpogosteje začnejo (spet) na začetku. Zato imajo še vedno omejene izvedbene standarde, zato ustvarjalno ne dosežejo tistega, kar bi lahko – in morali.

Tovrstne okoliščine so bile morda do neke mere razumljive v času SFRJ, saj so vse republiške produkcije izhajale iz, recimo temu, utemeljene teze: če že v Zagrebu delajo najboljši risarje na svetu, zakaj bi mi trošili denar in energijo za isto stvar, ki je vnaprej obsojena na neuspeh ali v najboljšem primeru na poluspeh?

Recimo, da je bilo to takrat razumljivo.

Vendar ni razumljivo, da se danes, mnoga leta po

razpadu SFRJ in po tem, ko je zaspala zagrebška šola, zavestno ali ne, ohranja enak odnos, enaka brezskrbnost do lastnih umetnikov in do umetnosti animacije.

Morda je tovrsten odnos razumljiv v kontekstu druge sodobne zmote – nova tehnologija (digitalna animacija) naj bi animatorju omogočala, da svoj film v celoti izdela sam, doma. A gre za še hujšo, še nevarnejšo zmoto. Novi instrumenti so resda omogočili, da se danes z animacijo ukvarja daleč večje število ljudi, a ti niso povzdignili ravni kreativne prakse, niso povečali števila animacijskih mojstrov in mojstrskih del.

In tako naprej.

Medtem ko nam festivali z vseh koncev sveta dostavljajo in prikazujejo vse več čudes svetovne filmske animacije, medtem ko ti zakladi do nas prihajajo tudi zahvaljujoč raznim vrstam malih posrebranih diskov – kaj nam preostane?

Zagrebčanom: da se z žalostjo spominjajo nekoč svetovno znane in visoko reprezentativne šole ...

Beograščanom in Ljubljščanom: da si z žalostjo predstavljajo, kaj vse bi še lahko (če bi imeli priložnost in podporo) ustvarili Čoh in Šajtinac, Škodlar in Jovanovičeva, Steinbacher in Petričić, in zatem, kaj vse bi še lahko (kaj bi zdaj lahko) ustvarili novi Čohi, Šajtinaci, Škodlarji, Jovanovičeve, Steinbacherji in Petričići?

Nam to zadostuje?

Vprašanje ima namerno ironično, pravzaprav sarkastično poanto ...

PETELINJI ZAJTRK ALI LJUBEZEN (DO FILMA) PO SLOVENSKO

PETELINJI ZAJTRK MARKA NABERŠNIKA JE TISTE VRSTE FILM, KI BI JIH NA SLOVENSKEM MORALI SNEMATI KONTINUIRANO PO NEKAJ NA LETO. ZAKAJ?

MATEJA VALENTINČIČ

Ker imamo očitno vrhunske igralce, ki jih lahko gledamo večinoma samo v gledališču, ker imamo očitno – vsaj po kratkih in študentskih filmih sodeč – vsako leto kup nadarjenih mladih režiserjev in režiserk, ki v večini nikoli ne bodo dobili svoje velike priložnosti, celovečernega prvenca, vsaj v Sloveniji ne, ker se najdejo celo relevantni slovenski scenariji oziroma knjižne predloge za filme, in ne nazadnje, ker bi to pomenilo, da Slovenija dobiva normalno, drugim evropskim državam primerljivo kinematografijo, ki je v svojem, sicer manjšem okviru zmožna ustvariti svoj lasten filmski Parnas, če že ne zvezd pa vsaj prepoznavnih obrazov, ki bi v kino znova pripeljali slovenske gledalce. Ste se kdaj vprašali, zakaj ti gledalci namesto v kino raje hodijo v državno subvencionirana gledališča ploskat svojim ljubljencem? Čeprav je tudi to vprašanje nekoliko zavajajoče. V resnici lahko en sam film, na primer doslej komercialno najuspešnejši *Kajmak in marmelada* (2003) Branka Djurića, v kino pripelje več gledalcev kot vsa gledališča v celi sezoni. Boljše formulirano vprašanje bi bilo, zakaj v slovenskem filmu za razliko od gledališča ni nikakršnega glamurja. Odgovor je preprost: ker je slovenski film proletariziran. Ker se od njega ne da živeti, ker sam film komajda živi. Celoletni budžet Filmskega sklada po povišici, s katero se tako rad pohvali aktualni minister za kulturo, je med 3 in 4 milijone evrov, kolikor znaša povprečni budžet evropskega filma. Seveda problem ni od danes. Sicer trenutni (samo)upravljalci slovenskega filma, ki jim letos ni uspelo sproducirati javnega razpisa, svoje nesposobnosti in oblastniške arogance – da ne rečem psihotične samozaverovanosti – ne bi mogli opravičevati s tem, da so imeli preveč dela s sanacijami prejšnjih projektov. Kar se je izkristaliziralo letos v Porto-

rožu na primeru škandalčka z odpovedano projekcijo in začasno sodno prepovedjo prikazovanja drugega filma Branka Djurića *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* zaradi (še vedno) neizplačanih avtorskih honorarjev. Film je na koncu le bil prikazan, toda malo je manjkalo, da ga ne bi doletela še sodna prepoved s strani direktorja fotografije Svena Pepeonika, ki je bil ogrožen zaradi nedodelane kopije. Lahko se le vprašamo, kako je mogoče, da birokrati na FS, ki so plačani za to, da javna sredstva razdelijo racionalno in v skladu z zakoni, dopuščajo nerealne ocene projektov, ki so jih sprejeli v realizacijo. Filmski ustvarjalci, od producentov, režiserjev do igralcev in tehničnih ekip, si želijo seveda delati, zato ni čudno, da vzamejo, karkoli je že na voljo, samo da začnejo snemati. Filmi pri nas se še vedno delajo udarniško, nastajajo stihijsko, odvisno od vsakokratne politične naklonjenosti tem ali onim, skratka brez nacionalne strategije, kaj šele vizije, zdi se, da brez nacionalnega konsenza o njegovi potrebnosti, kar se lepo odraža v dejstvu, da nimamo niti filmskega zakona. Zato s slovenskim filmom pri nas ne zasluži nihče razen tistih, ki vanj ne vlagajo nič, tj. prikazovalcev, ki so z uspešnim lobiranjem že nekajkrat zminirali predlog o obdavčitvi filmske vstopnice kot enem od zunajproračunskih virov slovenske kinematografije. Mislim, da je letos pri vseh teh »saniranih« in v primeru *Traktorja* na pol saniranih projektih prav vsem postalo jasno, da bo treba, če obstaja nacionalni interes, da želimo kinematografijo, primerljivo evropskim državam, vanjo pač vlagati več sredstev.

Eden izmed redkih celovečercer, prikazanih na letošnjem Festivalu slovenskega filma, ki je bil dokončan v pogodbenem roku in brez dodatnih sredstev, je ravno Naberšnikov *Petelinji zajtrk*, ki ima vse attribute potencialne (slovenske) uspešnice. Slikovito lokalno

okolje, ljubezensko tematiko, dobro izrisane like, ki jih utelešajo odlično izbrani vrhunski igralci, posebej Vlado Novak, ki je povsem zaslužno prejel vesno za glavno moško vlogo, za posledek pa je tu še nastop hrvaške pop zvezde Severine, prelepa sončna fotografija Valentina Perka, panonsko mediteranski melos glasbe

Vsekakor je Marko Naberšnik kot scenarist iz Lainščkove knjižne predloge potegnil bistvene poudarke, kot režiser pa je znal iz vseh likov, še posebej stranskih, kolikor je pač dopuščala dramaturgija, izvleči maksimum in iz njih narediti zapomnljive, slikovite karakterje.

Saše Lošiča, ki se staplja z vzdušjem zgodbe, začinjene s ščepcem prekmurske melanholije, prisotne že v romanu Ferija Lainščka. Tisto, kar dela film privlačen za gledalca, je prav njegova preprostost, jasna zgodba, linearna pripoved, ki suvereno prepleta realno, mešeno, prešuštniško ljubezen med nesrečno poročeno lokalno lepoticco Bronjo in Djurom, mladim vajencem v avtomehanični delavnici mojstra Gajaša, ter Gajaševo imaginarno ljubezen, hrepenenje po Ženski, ki se mu po naključju utelesi najprej v pesmi, potem pa še v glasu in podobi Severine, ki postane njegova obsesija, sok življenja v rutini provincialne – od življenja nič več pričakujoče – vsakdanjosti. Naivnost Gajaševega lika, združena s fatalnostjo ljubezni, ene prepovedane in druge nemogoče, neuresničljive, nakazuje uso-



dni potek dogodkov, ki kljub bizarnosti deluje dovolj življenjsko, da mu lahko verjamemo. *Petelinji zajtrk* je v svoji lokalnosti, narečnosti, zelo slovenski film, kar se je pokazalo tudi na njegovi predpremi na sarajevskem filmskem festivalu, kjer je zaradi bosanskega prevoda z zamikom veliko verbalnih duhovitosti domačim gledalcem ušlo, po drugi strani pa se bojim, da je bilo tudi v angleščini precej tega, kar je zabavalo Slovence, izgubljeno s prevodom. Slovenci se v *Petelinjem zajtrku* zlahka identificiramo, tako z ruralnostjo miljeja, likom Gajaša, ki je po eni strani dobričina, po drugi pa vaški posebnež, s svojo »tranzicijsko« družičino pomalem zapitih in pomalem lokalno uspešnih prijateljev, kot tudi s hrepenenjsko razsežnostjo ljubezni v majhnem, zaprtem socialnem okolju, ki jo je v zgodovini slovenske literature genialno tematiziral že Ivan Cankar. Seveda je *Petelinji zajtrk* precej lahkotnejša kategorija od Cankarja, s primerjavo sem želela opozoriti le na njegovo »slovenskost«. Vsekakor je Marko Naberšnik kot scenarist iz Lainščkove knjižne predloge potegnil bistvene poudarke, kot režiser pa je znal iz vseh likov, še posebej stranskih, kolikor je pač dopuščala dramaturgija, izvleči maksimum in iz njih narediti zapomnljive, slikovite karakterje. Tu je treba omeniti Daria Vargo kot Bronjinega moža, ciničnega biznismena, lastnika nočnega lokala, Davorja Janjića kot Malačića, lokalno pevsko kuriozitetu, kakršnih je dandanes na Slovenskem kot listja in trave, pa zadržanega obrtnika Miloša Battelina, od alkohola olese-nelega Janeza Škofa itn. Sami slovenski stereotipi. Čeprav *Petelinji zajtrk*, ki tudi po zaslugi Vlada Novaka in njegove izvrstne interpretacije osrednjega lika Gajaša pravzaprav bolj vleče na komedijo kot na dramo, saj nas film usmerja predvsem k zgodbi, situacijam in likom, kot pa da bi v nas vzbujal močnejša čustva, se

ravno po tej njegovi pripovedni »nezahtevnosti« vidi, da hoče predvsem ugajati, kar mu zaradi prej naštetih kvalitet navsezadnje tudi uspe. *Petelinji zajtrk* je inteligenten mainstreamovski film, podobno kot Djuričev *Kajmak in marmelada* ljubezenska dramedija s humornim vzdušjem in toplino lepo zrežiranega filma,

Filmi pri nas se še vedno delajo udarniško, nastajajo stihijsko, odvisno od vsakokratne politične naklonjenosti tem ali onim, skratka brez nacionalne strategije, kaj šele vizije, zdi se, da brez nacionalnega konsenza o njegovi potrebnosti, kar se lepo odraža v dejstvu, da nimamo niti filmskega zakona.

kar smo nazadnje videli pri Metodu Pevcu v prav tako ljubezenskem filmu *Pod njenim oknom* (2003). In kaj je ljubezen v resnici drugega kot (tragi)komedija?

Da se je slovenska ljubezen do domačega filma in filma nasploh sprevrgla v grotesko, smo imeli priložnost videti in občutiti ne le na letošnjem jubilejnim 10. Festivalu slovenskega filma v Portorožu, ampak že najmanj zadnji dve leti. Tisto malo filmsko krsto ob vhodu v dvorano Avditorija ob otvoritvi festivala bi Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev (DSFU) lahko postavilo kar na vhod Kinoteke in Kinodvora, če bi jim seveda šlo za film, ne pa zgolj za lastne partikularne interese. No, in takoj po koncu festivala smo bili v medijih deležni novih obračunavanj med DSFU-jem

in Filmskim skladom oziroma direktorico 10. FSF-ja, ki se je zelo osebno – kot je pri nas običajno – odzvala na neupravičene kritike letošnjega festivala, ki je bil povsem po nepotrebnem razvlečen čez cel teden, pri čemer so na projekcijah sedeli večinoma ustvarjalci sami skupaj s peščico novinarjev. Edini film, ki je napolnil dvorano, je bil Djuričev *Traktor, ljubezen in rock'n'roll*, malo zaradi poprejšnje brezplačne medijske promocije zaradi sodne prepovedi, iz česar je sledil tudi ugodnejši sobotni termin projekcije, večinoma pa zaradi Djurove lastne prepoznavnosti oziroma blagovne znamke. Prepoznavnost je točno tisto, kar manjka Festivalu slovenskega filma, zato je bila – kar se mene tiče – ena redkih pozitivnih novosti letos (sicer bolj ko ne spodletel) poskus »internacionalizacije« festivala, vključno z mednarodno žirijo. Če je festival že v Portorožu, mi ni jasno, zakaj ni takrat, ko je še toplo. Ampak to še niti ni tako hudo. Hujše je dejstvo, da je bila slabo obiskana zaključna prireditev in podelitev nagrad mučna izkušnja za vse prisotne, še posebej za nagrajence, ki so morali zardevati ob napačno izgovorjenih lastnih imenih in priimkih ter trpeti ob bučnem egotripu menda najbolj prodornega mladega režiserja, ki so ga najeli, da je režiral prireditev. Zares izbira brez okusa in takta. Dokler bodo razmere takšne, bo slovenski film kljub *Petelinjemu zajtrku* in njemu podobnim zgolj sinonim za slab film. Glamur pa bo domena gledališča, kjer si že itak večina nagrajenih služi svoj vsakdanji kruh.

BITI PONOVRNO TAM, KJER TE DRUGI ŽE ZDAVNAJ NE PRIČAKUJEJO VEČ

EDINI DOKUMENTANI FILM V URADNI SELEKCIJI 10. FSF JE ŽIRIJA IZBRALA ZA NAJBOLJŠI FILM FESTIVALA. ZAKAJ SO OTROCI IZ PETRIČKA »VELIKI DOMAČI FILMSKI DOKUMENTAREC«?

JOŽE DOLMARK

Kinematografsko delovanje postoji v zbujanju, v motiviranju ter jačanju pogleda in sluha do iger sveta za vse nas, tukaj in onstran naših horizontov, pogosto pa zlasti onkraj meja moči naših besed. Videti in biti gledan, vsa naša filmana telesa, ki so s slikami in zvoki neusmiljeno še bolj resnična od realnih v kinematografski zaobljubi uprizoritve sveta. Kino je v svojem skritelem bistvu venomer nekakšno ponovno rojstvo, vstajenje, reinstalacija, vrnitev nečesa izgubljenega ali manjkajočega: zopet se pojaviti v življenju živih. Biti ponovno tam, kjer te drugi že zdavnaj ne pričakujejo več. Ta utopija filma je najmočnejša v dokumentarcu, ki ne le da že sam po sebi zvesto priča o obstoječem svetu, ampak iz njega poustvari glavnega referenta med preteklim in sedanjim. Vse, kar na platnu vidimo, postane stvar spomina, ali bolje: preteklost preživi in se naseli v gledalčevo željo, da v tem dialogu različnih časov nekaj za vedno ohrani zase.

Sicer obstaja verovanje, da so življenjske zgodbe močnejše od filma, in če so že, so takšne v dokumentarnem filmu, ki je vedno močnejši od vsake fikcije. Ena takih zgodb je gotovo žalostna zgodba o otrocih, ki so jih v taborišču Teharje pri Celju junija leta 1945 nasilno ločili od staršev in odpeljali v otroško taborišče Petriček, starše pa nato brez kakršnegakoli sojenja pobili. Otroci, ki so danes še živi in odrasli ljudje, še vedno ne vedo za grobove svojih pobitih staršev. Dokumentarec Mirana Zupaniča pa je skozi njihovo mučno spominjanje pretresljivo pričevanje o ukrade-

nem otroštvu; o strahotah, kakršna je že sama nasilna ločitev od staršev, o strahovanjih, poniževanjih in trpinčenjih, ki so jih doživljali v času »prevzgoje« v taborišču, kjer so jih nenehno zasmehovali, zaničevali in zmerjali predvsem zato, da bi v njih ubili identiteto in tisto malo nastajajoče samozavesti ter jim na silo privzgojili neka druga in »pravšnja« samozavedanja.

Snemati dokumentarec je kakor nositi kino direktno v svet in svet suvereno nazaj v kino. Skorajda neki duhoven in transparenten obred, ki nam daje nekakšno iluzijo, da je ta svet možno tudi spreminjati in da smo kljub vsemu v nekakšni globlji navezi z njim.

Cena, ki so jo pri tem plačali za domnevne grehe svojih staršev, je bila seveda neizmerljivo velika in tolikanj bolj huda, ker o svojem strašnem odraščanju dolgo časa niso smeli govoriti. Morda zato, ker smo do nedavnega živeli v nekakšni zapovedani amneziji in ker se tudi dandanes s kompleksnostjo svoje polpretekle zgodovine le s težavo soočamo brez ideoloških izhodišč in nakan.

S filmi, ki govorijo o strahotah, ki jih doživljajo otroci, so ponavadi težave, ker vselej zelo neusmiljeno

angažirajo gledalčeva čustva in nemalokrat s tem tudi manipulirajo. Otroci so na filmu velikokrat tudi način, sredstvo, kako na čisto enostaven način močno vplivati na gledalčevo čustveno umevanje filma.

Zupanič pripoveduje zgodbo s pričevanji žrtev, s spominjanjem teh otrok, zdaj odraslih, ki govorijo predvsem o svojem manku pravega otroštva, o tistem, česar v resnici niso nikdar okusili in kar jim je pravzaprav neznano. To govorijo z boleče pozicije odraslih in večina teh nesrečnikov ima simptome posttravmatične stresne motnje. Kot otroci so bili izpostavljeni nizu travmatičnih dogodkov. Prihod v taborišče Teharje, nasilna ločitev od staršev in poznejše spoznanje, da so starši mrtvi. Petričku je sledilo življenje brez starševske ljubezni po sirotišnicah, rejniških družinah, zavodih za mladoletne. Otroci iz Petrička v svojem odraslem življenju niso smeli spregovoriti o svoji usodi, nosili so jo v sebi, jo potlačevali in jo s travmami na najrazličnejše načine prenašali. Tisti, ki so se iz tega pekla nekako izvlekli, so sicer pristali, da spregovorijo pred kamero, toda spregovorili so zlasti o svojem pomanjkljivem in brhkem otroškem telesu, o nekem strahotnem manku s stališča bolečega odraslega telesa, ki mu je bilo nekaj bistvenega na silo odvzeto toliko časa nazaj in zato ne more biti več pravšnje. To pa je teren, ki zlasti v dokumentarnem filmu zahteva izjemno zrelost in občutljivost avtorja, ki se pred takšno tematiko znajde v dvojni vlogi: po eni strani mora imeti do grozljive moči govora absolutno distanco, po drugi strani pa mora biti absolutno znotraj, »zraven«.

Zupanič se je tako odločil za pretanjen režijski po-



stopok s statično kamero v filmanju žrtev, ki so po vsej verjetnosti precej težka stopile pred filmsko kamero in spregovorile. Tako je večino intervjujev posnel v ožjih izrezih na eni lokaciji, povsem statično. Temu pa je želel dodati nasprotje, torej statičnemu pogledu postaviti nasproti dinamičen, gibljiv, osvobojen pogled z daljinsko vodeno kamero, ki plava čez prostor, čez zimsko pokrajino, s katero v črno-beli sliki gradi atmosfero mraza, ponazoritev hladu, ki so ga doživljali otroci in ki ga še vedno doživljajo kot odrasli. Ta prostor je tako abstrakten, da gledalcu omogoči, da se

z njim identificira in vanj položi ves čustveni volumen te žalostne zgodbe, ki je ogoljena vsakršne ideološke ali politične instrumentalizacije. Tako te filmske podobe poleg globokega sočutja morda vzbujajo le še moralno ogorčenje nad dejstvom, da ti dogodki še vedno niso jasno in odločno obsojeni, ker je tragedija slovenstva še vedno v neki globoki ujetosti starih delitev, ki jih je vojna samo še pospešila in človeku prinesla neizmerno trpljenje, ne glede na antagonistične ideološke bregove. Morda je pravo sporočilo Zupaničevega filma, kakor tudi sam pravi, ravno v tem, da

če si ideologija, katera koli, podredi posameznike do te mere, da eni drugim povzročajo zlo, je to grozljivo in tragično za vse, ostajajo globoke človeške poškodbe za dolge čase in te rane se le počasi celijo, čemur smo priče dandanašnji. *Otroci iz Petrička* so kruta zgodba, tako s stališča našega vrednotenja preteklosti, s tem pa tudi našega vsakdana in prihodnosti, pomenljiva v dejstvu, da moramo priti do sprave samo, ko smo trpljenje dojeli s sočutjem in ne zgolj s sovraštvom do krivcev, čeravno le-ti v usodnih trenutkih niso premogli niti kančka človečnosti, s katero bi bilo marsikaj veliko manj tragično.

V vsakem pravem dokumentarcu obstaja neki osnovni odnos med tistim, ki filma, in onim na drugi strani, ki je filman. Prvi mora biti bister opazovalec tistega drugega; tistega drugega telesa, ki izreka besede in gledalcem predstavlja enkratni filmski pogled, ki proizvaja določen čudež. Filmsko telo lahko prinese moč in lepoto ter pretresljivost pojavnosti, ki je nefilmansko telo morebiti ne zmore doseči. To pomeni, da filmsko telo zaobjema tudi vse tisto, kar ni videno in česar se ne da posneti, tisto, kar je zunaj vidnega polja, za kar se slutiti, da je kdajkoli bilo ali šele bo, tisti osnovni suspenz ljudske eksistence v vsej njeni dojemljivi in pogosto tudi nerazložljivi dimenziji. Filmati »vsakdanje ljudi« znotraj »vsakdanjega sveta« pomeni biti v spregi z vsem možnim neredom življenja, z vso nepredvidljivostjo dogodkov sveta, z vso nezmožnostjo predvidevanj njihovih izhodov. Tu ne obstaja filmski scenarij, marveč samo potreba po filmskem dokumentarcu, po filmski kameri, ki zna ponižno ter pozorno poslušati drugega, kar je sicer ena temeljnih predpostavk filma nasploh. Kako poslušati drugega, kako ga umestiti pri gledalcu tam doli, v tisti temni spovednici življenja, in pri tem nikogar pomanjševati ali stigmatizirati v smislu konsenza osnovne ali celo politične kulture. Film z dispozicijskim temeljem svojega jezika (in, off; metonimija in metafora) vedno omogoča plemenit sistem sprave in logiko dogovora.

Zupaničevi *Otroci iz Petrička* so takšen film, predvsem pa so po nekaj letih veliki domači filmski dokumentarec. S častnimi izjemami se pri nas le malo režiserjev ukvarja s tovrstnim delom, ki bi po svoje moralo biti enkratna šola filmskega pogleda in hkrati enkratna kritična presoja dni, ki so nam dani živeti tukaj in predvsem zdaj. Snemati dokumentarec je kakor nositi kino direktno v svet in svet suvereno nazaj v kino. Skorajda neki duhoven in transparenten obred, ki nam daje nekakšno iluzijo, da je ta svet možno tudi spreminjati in da smo kljub vsemu v nekakšni globlji navezi z njim. Nič komplicirane filmske pisave, nikakršnih efektov in manipulacij z njimi. Zgolj vezanje medsebojnih stikov in iskanje smislov, ki izhajajo iz odnosa med nami in njim, svetom. Zgolj moč izgovorljive monološke filmske besede. Mogoče tiste, za katero je nekje v Talmudu napisano, da je bila prva in je omogočila vse slike in zvoke tega sveta.

SLOVENSKEMU FILMU LJUBEZEN PRISTOJI

NOVI FILM METODA PEVCA ODLIKUJEJO ODLIČNA REŽIJA, SCENARIJ IN IMENITNI IGRALCI.

GORAN VOJNOVIĆ

Estrellita – pesem za domov se začne s smrtjo priznanega ljubljanskega violinista Mihaela Fabianija. Metod Pevac spremlja njegovo ženo Doro, ki se v bolnišnici sooča s svojo izgubo, po pogrebu pa ugotavlja, da za pokojnikom izmed tisočih, ki so hodili za krsto, nihče ni potočil solze. Nihče, jo popravi sin Julijan, razen nekega fanta, za katerega pa ne veda, kdo je. A ta fant, Amir, se kmalu pojavi na njenem domu in Dora začne razkrivati skrivno življenje svojega soproga. Mihael je namreč z Amirjem pogosto nastopal v gostilni Sevdah, kjer sta skupaj izvajala bosanske sevdalinkke, poleg tega pa je imel dolga leta tudi skrivno razmerje z mlado violinistko Ignacijo.

Do tu je film nekoliko zadržan in se v večji meri zadovolji s hladnim podajanjem informacij, za povrh pa še prikljče v spomin Krzysztofa Kieslowskega, saj ima zgodba njegovega filma *Modra* (Trois couleurs: Bleu, 1993) zelo podobne nastavke. A Pevac v nadaljevanju svoj film vendarle zasuka v drugo smer. Lahko bi rekli, da film v resnici steče, šele ko se v njem pojavi Amirjeva mati Sabina, mlada brezposelna Bosanka. Dora Sabini prinese Estrellito, slavno Mihaelovo violino iz bosanskega lesa, ki bo odslej Amirjeva last, vse dokler bo ta igral nanjo in se resno posvečal glasbi. Za njegovo učiteljico pa Dora najame prav Ignacijo.

Pozornost filma se nato obrne k Amirju, Sabini in njenemu možu Izetu, gradbenemu delavcu, ki se v gostilni Sevdah prepogosto vdaja pijači in igralnim avtomatom, medtem ko sta s Sabino vse bolj odtujena. Estrellita v družino vnese nemir, mešanico radosti in nejevere, predvsem pa strahu, da bo sreča vse prehitro minila. Ko Dorin sin Julijan zahteva violino nazaj, da

bi jo prodal in denar vložil v produkcijo lastne elektronske glasbe, mu Sabina namesto glasbila ponudi kar sebe in svoje telo.

Del filma, v katerem se v preprosto bosansko družino postopno tihotapi vse večji nemir in Mediha Izetu prizna, da je v zakonu nesrečna, je nedvomno najmočnejši del *Estrellite*, pa tudi Pevčevega dosedanjega ustvarjanja. Prizor za prizorom je ta neverjetna mešanica življenjskega razočaranja, obupa, žalosti in ljubezni posredovana na filmsko dovršen in odmerjen način. Pevac pripoveduje prek zgovornih detajlov, prek pogledov. Besede so skrbno izbrane. Mediha Musliović in Senad Bašić milo rečeno blestita v vlogah zakoncev, ki so ju težavne življenjske razmere in neprestana eksistencialna vprašanja utrudili do te mere, da nimata več moči za medsebojno skrb in ljubezen. Njuno življenjsko zgodbo zlahka beremo z njihovih obrazov.

Sabinino in Julijanovo nenavadno razmerje je zato na neki način logična posledica Sabininega izžetega odnosa z Izetom, a mu režiser žal nameni premalo prostora. Odvije se prehitro, da vsaj na začetku ne bi delovalo preveč filmsko nastavljeno. Manjka bolj dodelano in postopno prehajanje iz ciničnega, celo podlega Julijanovega izkoriščanja Sabinine nesreče v nekaj, kar ob koncu zadiši celo po obojestranski navezanosti. Na srečo ta del filma rešuje zelo dober prizor, v katerem se po spolnem odnosu ne Julijan ne Sabina ne moreta prav odločiti, ali bi najnovejši obrok Sabininega »odplačevanja« še enkrat zapisala v Julijanov blokec z dolgovi ali pa bi temu odplačevanju naposled le rekla ljubezen. »Ovo što mi radimo, radi se za pare ili iz ljubavi. Zato podpiši. Ili hočeš reči, da si se zaljubio,«

reče Sabina Julijanu, preden ta, kot bi se nenavadne ljubezni ustrašil, na hitro podpiše in tako zaključi njuno zgodbo.

Če je *Estrellita* film o ljubezni, v njenih različnih pojavnih oblikah, potem je morda res nekoliko problematično, da nekatere ljubezenske zgodbe zgolj nakaže, kot na primer tisto z Amirjevo prvo ljubeznijo do Nine, dekleta, ki ga med vajami spremlja na klavirju. Ob izredno močni zgodbi Sabine in Izeta se pravzaprav zdi, da vse druge, vključno z ljubezenskim trikotnikom med Doro, pokojnim Mihaelom in Ignacijo, ki se izrisuje skozi srečanja Dore in Ignacije na Amirjevih vajah, igrajo zgolj manj pomembne stranske vloge, nekakšne okrasne prigode v tem ljubezenskem mozaiku. Zgodba Sabine in Izeta s svojo neposredno mesenostjo in strastno igralsko interpretacijo enostavno zasenči vse ostale in prevlada do te mere, ko druge le težka opravičijo svoj čas in prostor v filmu, čeprav je dramaturško scenarij zelo elegantno izpeljan in se te zgodbe v osnovi lepo dopolnjujejo.

Tako se v gledalčevih očeh film ne zaključi z Amirjevo zmago na glasbenem tekmovanju ali z Dorino pomiritvijo z Mihaelovim skrivnim življenjem in sproščenim vstopom v gostilno Sevdah, temveč s Senadovim odhodom. Ta odhod je premišljeno pripravljen, po vsem dogajanju se zdi edina logična rešitev, a je predvsem narejen z občutkom, tako da ne pade v patetičnost, ki bi ob manj spretni izpeljavi končnega pogovora med Sabino in Izetom lahko hitro prevladala in pokvarila končni vtis filma. A se Metod Pevac še enkrat izkaže kot režiser, ki se zna pri najbolj delikatnih in občutljivih prizorih odmakniti na pravo razdaljo in ki po nepotrebnem ne vsiljuje lastnih komentarjev



oziroma lastnega odnosa do dogajanja na platnu.

Kljub temu se pri ogledu filma nekajkrat zazdi, da bi si Pevac vseeno lahko privoščil več poguma pri podajanju svoje zgodbe, na način, da bi se podal globlje v čustveni svet svojih junakov, pa čeprav bi šel morda pri tem kdaj čez, kot radi rečemo. Lahko bi tudi v glasbenem smislu pustil več prostora bosanski sevdalinki, ki se nikoli ne prebije v ospredje, temveč jo le nekajkrat zaslišimo v ozadju. Prvič se priložnost ponuja ob Dorinem prihodu v Sevdah v trenutku, ko Amir igra na odru, Izet pa popiva v drugem kotu gostilne, drugič pa ob samem koncu filma, ki se konča v Sevdahu, kjer se zbere večina junakov. A tega režiserju seveda ne gre očitati, saj gre za njegov legitimen avtorski pristop in odločitev, ki jo sam utemeljuje z bojaznijo, da bi zašel v kič in s tem, da je film *Estrellita* v prvi vrsti namenjen slovenskemu gledalcu.

S filmom *Estrellita – pesem za domov* smo torej dobili zrelo avtorsko filmsko pripoved, ki je v svoji obravnavi ljubezni dovolj kompleksna, da ne izpade kot le še ena v nizu prežvečenih ljubezenskih zgodb, temveč se uvrsti med vrhunce sodobnega slovenskega filma, kjer se, resnici na ljubo, kar tare filmov o ljubezni. Ob *Ruševinah* (2004, Janez Burger), *Kratkih stikih* (2006, Janez Lapajne), *Pod njenim oknom* (2003, Metod Pevac), *Šelestenju* (2002, Janez Lapajne) in drugih *Estrellita* dokazuje, da slovenskemu filmu ljubezen še kako pristoji.

TEA

NAGRADA FILMSKE KRITIKE ZA NAJBOLJŠI FILM 10. FSF, ZA JASNO VIZIJO IN USTVARJALNI POGUM. EKTRAN PA JE NA TEO POGLEDAL SKOZI PRAVLJIČARSKE OČI.

PETRA SLATNIŠEK

Tea je filmska (čudežna) pravljica in (verjetna) pripovedka obenem. Gozd si s škrti delijo desetletni Martin (Nikolaj Burger), njegov deda (Aleksander Krošl) ter starša Alenka (Manca Dorner) in Samo (Marko Mandič). Večkrat je bilo slišati, da je *Tea* pravljica. Čemu gre za pravljico? Družina živi sredi narave podobno, kot živijo liki v čudežnih pravljicah – v pradavnem gozdu, kjer v *krošnjah šumijo predniki*, kot pravi deda, ki igra pomembno stransko vlogo, izjemno sorodno pravljicnemu čudežnemu pomočniku. Pomočnik živi najgloblje v gozdu in pravljicnemu junaku pomaga odkrivati skrivnosti narave, življenja in medsebojnih odnosov. Uči, da gozd niso samo drevesa. Ko junak prejme čudežno sredstvo, ki mu pomaga odkriti resnico, pomočnik odide. Najbolj na (čudežno folklorno) pravljico spominja odnos do narave. Pravljično je predvsem biti v naravi in ji prisluhniti. Pravljično je objemati gozd, vendar le toliko, kolikor ga je moč objeti od blizu, z rokami in srcem.

Režiserka in scenaristka Hanna Slak je skupaj z mojstricama fotografije (Karina Kleszczewska) in zvoka (Hanna Preuss) filmske substance zajemala neposredno iz narave, brez večjih

dodatnih digitalnih učinkov, kakršnih običajno mrgoli predvsem v hollywoodskih ekoloških filmskih pravljicah. Slednje pokažejo zgolj umetno ustvarjen prostor, ki je vizualno podoben naravnemu in ne pripovedujejo o gozdni biti. Doživljanje naravnega je drugačno in posledično je perspektiva povsem druga, tudi kamere. O pravi pravljici lahko govorimo le tedaj, kadar so njeni liki z naravo povezani najintimneje, kot v *Tei*. Kadar so celi prežeti z njo in brez nje ne obstajajo in še pomembneje, kadar niti narava brez človeka v njem ne obstaja. Narava v takšnem primeru ne more biti objekt opazovanja in zato je kamera ne beleži kot panoramske pokrajine. *Tea* je daleč od pogostega novoveškega opazovanja narave z linearno perspektivo, ki jo Albrecht Dürer opiše kot *pogled skozi okno* in kakršno pogosto gledamo v filmskih naravah. Oddaljeno opazovanje narave kot pokrajine in ne kot človekovega intimnega okolja je povezano z zaznavanjem narave *tam nekje daleč*, kar nam vzbuja prijetna, melanholična in tudi prisvajalna občutja. Narava v takšnem primeru deluje samoobnavljajoče, kot nekaj samostojnega, od človeka neodvisnega, zaradi česar si jo lahko ta podredi. Da bi lažna filmska pravljica prikazala to zgolj imaginarno panoramsko naravo oziro-



šele postane domače je čarobno, čudno je le tisto, kar (po)ostane tuje. Strašni vdor tujega šele sledi. Poseg gozda je pravo uničenje domačega, na katerega deda opozarjajo šumenja v krošnjah. Grobi poseg je verjetnost, ki jo navadno vsebuje pripovedka, je dogodek, ki odčara pravljичne sanje o zgolj okoljski biti v naravnem prostoru. Naravni človek se je primoran spopasti z zunanjim pogledom na naravo, ki pogojuje kapitalistično prisvajanje. Tea potoži mami: »Kamorkoli greva, je vojna.« »To niso najine vojne,« odgovori mati. Tea ima prav. Groba (pre)oblikovanja narave so vojna za vsakogar, ki zna prisluhni krošnjam. Tea zato ni zgolj pravljica, je tudi časovno določena in verjetna pripovedka. Pripoved o prijateljstvu med navadnimi ljudmi in čudežno naravo, ki je kot možnost dano vsakomur.

Po dolgih letih smo dobili slovenski film, ki je namenjen gledalcem vseh starosti. Tea je kvaliteten film za otroke, ki lahko polno zaživi samo na velikem platnu. Zato si lahko želimo, da bi ga opazili tudi kulturni koordinatorji na šolah, predvsem tisti na osnovnih, ki imajo običajno malo ali skoraj nič izbire med vso filmsko ponudbo. K obisku bližnjega kina namreč kliče pripoved, ki s čarobnostjo spleta prijateljstva.

ma pokrajino, si jo dejansko brutalno prisvoji – kakor smo nazadnje slišali od slovenskih gozdarjev o presa-ditvi in pozlatitvi drevesnih debel za snemanje *Narnije* pri Bovcu. Tea je, prav nasprotno, posneta od blizu, iz narave same. Ptiči in raznovrstna šumenja gozdov v Svetem Duhu na Ostrem vrhu, v Trnovskem gozdu, na Trdinovem vrhu, ob izviru Kamniške bistrice, v Črni jami ter na ljubljanskem grajskem hribu so kot resnični. Tea pokaže, da so v okoljskem čutenju narave, ki je nasprotno pokrajinskemu, nadnaravna in praktična umišljanja postavljena na isto raven. Obstoj škratov, preživetje v gozdu, predvsem pa skrb za druge ljudi in živali, naravnemu človeku niso vprašljivi.

Toda, kot se rado zgodi pripovedim in prav zagotovo vsem pravljicam, v filmu *Tea* vdre zunanje, ki ruši mir družine sredi gozda. Tea (Pina Bitenc), begunka iz Bosne, se prvič pojavi podobno, kot se pojavijo vilinke, kadar mislijo, da so same v gozdu. Martin jo opazuje, ona se nato ujezi. Tea in Martin sta različna in se počasi bližata eden drugemu. Tea in njena mati Veljka (Tanja Šojić) prideta v gozd k Martinovi družini ob začetku šolskih počitnic, nekaj dni pred (čarovnij v letu najbolj polno) kresno nočjo, ker nimata več doma. Tea in Martin postaneta prijatelja, ko Martin spozna, da so njeni strahovi večji in bolj iskreni od njegovih namišljenih strahov o njeni zoprniji, coprniji in nevarnosti. V trenutku, ko Tea pove, da pošasti ni, da obstajajo samo hudobni ljudje in ko zatem v močvirju reši hrošča, je Martin ne vidi več kot nevarne čarovnice. Film odlikuje izjemna gradnja prijateljstva, zblizevanje nasprotij s toplino in posluhom ne zgolj za drevesa in škrate, temveč tudi za ljudi. Vse kar že je ali



INSTALACIJA LJUBEZNI

INSTALACIJA LJUBEZNI JE FESTIVALSKO OBČINSTVO RAZDELILA NA VROČE ZAGOVORNIKE IN NASPROTNIKE. KAKŠNA JE ZGODOVINA TEGA »FILMSKEGA EKSCESA« IN KAKO SE JE IZOBLIKOVAL, ZA EKRAN PIŠE REŽISERKA MAJA WEISS.

MAJA WEISS

V mladosti, stara sem bila trinajst let, sem v majhnem mestu z nekaj tisoč prebivalci, kjer je bil dom mojih staršev, odraščala ob televiziji in ciklusih filmov velikih igralcev, kot so Bette Davis, Gerard Phillipe, James Dean itd. Svet teh filmov me je fasciniral. Navduševali so me igralci in njihova igra. In v zgodbah me je najbolj privlačila tema dobrega in slabega, pravičnega in krivičnega.

Fascinirala pa me je tudi glamuroznost podob. Veliki plani igralcev, osvetljeni nekako svetniško, ali pa posnetki mest in pokrajine, ki so bili videti kot slikarske upodobitve.

Očarala me je igra igralcev, ki je delovala realistično, vendar je bila posneta zelo umetno, včasih celo zelo gledališko, umetno. Vse skupaj pa je delovalo magično.

Prav vse te fascinacije vidim tudi v *Instalaciji ljubezni*.

Zgodba nudi osnovo črno-belega, igra pa je med realno in gledališko. Svet glavne junakinje je kot svet, obrobjen z zlatimi okvirji pejsažev, v katerih ta domuje.

Pozneje v življenju sem videla na stotine najrazličnejših filmov. Paleta možnosti, kako narediti film, pripovedovati zgodbo, še raje pa samo izraziti neka občutenja, je bila in ostaja, poleg tisoč ostalih čarobnih stvari pri filmu, tisto, zaradi česar sem pristala pri filmarjih in se mi zdi film najkompleksnejša, najpopolnejša in največja umetnost.

V primerjavi z drugimi umetniškimi zvrstmi, od literature do slikarstva, gledališča in glasbe, je bil film

fantastična zmes vsega skupaj. Zmes neskončnih možnosti variacij.

V *Instalaciji ljubezni* imamo poleg dokaj enostavne ljubezenske zgodbe tudi bolj kompleksen način pripovedi – gre za film v filmu, ki postane instalacija – živa umetniška tvorba. Zakaj me privlači bolj kompleksen način pripovedi? Zakaj mi ni dovolj enostavno pripovedovana zgodba? Zakaj rada zakompliciram?

V študentskih časih, pred dvajsetimi leti, sem skozi filme odkrila, da so mi po načinu pripovedovanja in po tematikah blizu Polanski, Herzog, Pasolini. Všeč mi je njihov čudno fantastični svet, humor, ironija, atmosfera v filmu in angažiranost.

Istočasno pa sem oboževala jokave glamurozne holivudske drame z Douglasom Sirkom na čelu. *Blišč in beda Hollywooda* (The Day Of The Locust, 1975) Johna Schlesingerja me je očaral zaradi vseh že prej naštetih elementov, od melodrame do političnosti filma, od glamuroznosti do krute realnosti. In ko mislim na *Instalacijo ljubezni*, se mi pred očmi zavrti ta fantastični film.

Z nastajanjem *Instalacije ljubezni* izzivam samo sebe.

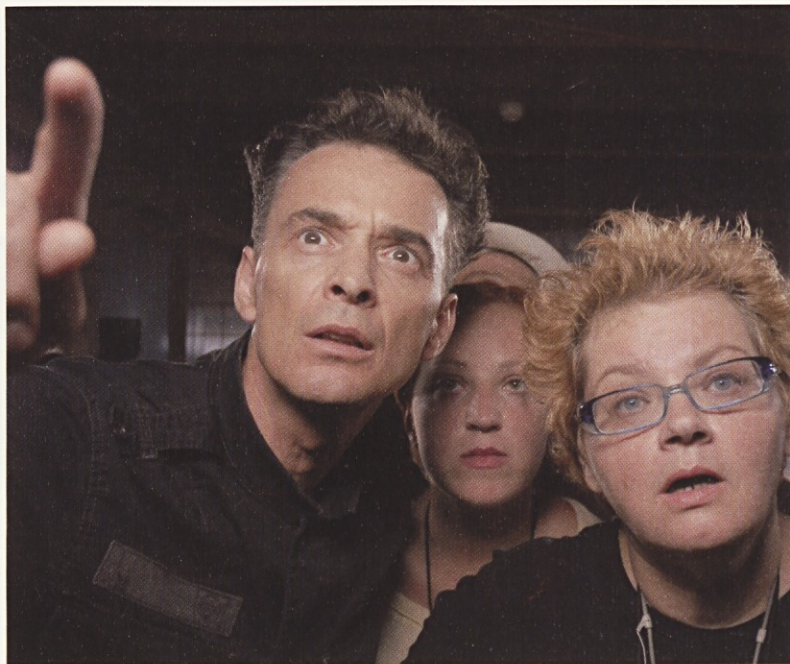
V zgodbi *Instalacija ljubezni* si glavna junakinja Mojca, potem ko je v življenju dosegla zavidljiv materialni standard in sta njena otroka odrasla, zaželi avanture, strasti, ljubezni, ki jo pogreša v zakonskem življenju. Ker je njen hobi zbiranje umetniških del, je idealna strast, ki jo išče in tudi najde, umetnik – in to prav Miloš, ki je bil njena velika mladostna ljubezen, za katero Mojca upa, da jo lahko dobi nazaj. Miloš, moderni umetnik, videoartist, ki živi za svojo umet-

nost, Mojco uporabi v umetniške namene. V svojih instalacijah uporablja živ material – ljudi. Verjame, da z manipulacijo ljudi izzove in jim s tem pomaga, da postanejo kritični ter ponovno začnejo razmišljati s svojo glavo. Mojca in Miloš = klasično + moderno = Margareta in mojster = *Instalacija ljubezni*.

Sama sebe vidim v obeh glavnih karakterjih: kot Mojco in kot Miloša. Ta dva v meni sta v nenehnem spopadu. Prav zaradi te dvojnosti v sebi vem, o čem bo govorila *Instalacija ljubezni*, ker oboje poznam.

Kot vsak predrzen filmar bom rekla, da bo *Instalacija ljubezni* enkrat, neponovljiv film, ki se bo zapisal v zgodovino filma kot nekaj posebnega. Klasični film, ki postane živ umetniški akt.

Opomba avtorice, 18. oktober 2007: *Instalacija ljubezni* zaradi neizvedljive zamisli ni postala živa umetniška instalacija – filmski eksces. Zato pa je postal film *Instalacija ljubezni* ljubezenska izjava režiserke in njene ekipe do neobičajnega filma, ki je več kot samo film v filmu. *Instalacija ljubezni* je film o ljubezni in umetnosti in njuni svobodni kombinatoriki s strogo premišljenimi, vendar nepredvidljivimi posledicami.



UREJENI NERED

TRŽAŠKI FESTIVAL I MILLE OCCHI VSAKO LETO NA VELIKEM PLATNU PRIKAŽUJE ODRINJENA IN POZABLJENA DELA SVETOVNEGA FILMA, LETOS S POSEBNIM POUČENJEM NA TEMO OSVOBAJANJA AFRIKE IN NAPOTILOM NA PONOVO BRANJE BRESSONA.

OLAF MÖLLER
PREVOD: ANDREJA KUHELJ

V katalogu 6. festivala I mille occhi je Sergio Grmek Germani eno izmed festivalskih mojstrov, film *Visitors* (2006) Giulia Questisa, označil kot »film absolutne neaktualnosti, ki najbolje demonstrira, kako se je mogoče zavzeti za neko stvar in hkrati ohraniti popolno svobodo, navzlic revizionističnemu prilasčanju«. Prav te njegove besede nemara najbolje opisujejo tudi ta po zasnovi velikanski, čeprav po obliki majhen festival, ki mu je tuj interes za zadnji krik sodobne filmske kulture histeričnega drobničarstva, produkta tistega vedno hitrejšega – toda zaustavljivega! – napredka brez razvoja, pred katerim je svaril Pasolini, se ob njem izčrpal Pavese in proti kateremu sta se borila Huilletova in Straub.

Festival I mille occhi sledi ideji neorealizma, konkretno Rossellinijevega neorealizma kot uporabne utopije: kino kot komunikacija, nenehno raziskovanje, pragmatično razsvetljenski, radoveden, v tej svoji radovednosti hkrati igriv in dojemljiv za protislovja, skorajda neizprosen, vedno pripravljen podvreči ideje ponovnemu premisleku, da bi jim dal kompleksnejšo vsebino. Lahko bi govorili tudi o permanentni revoluciji – Si samo tukaj in zdaj!: je lahko kaj bolj rossellinijevsko? –, če vzamemo samo, kako se program vedno znova koncipira iz predhodnega, idiosinkratično in lucidno. Tako kot Jacques Baratier in njegovi filmi; letos bolj za pokušino, dva kratka, dva dolga, toda že iz teh je razvidno, kako obsedeno išče vedno nove poti (prihodnje leto več). In končno štiri interpretacije nedokončanega filma Maria Bave *Cani arrabbiati*: štiri fantazije o auterju ... Tudi tokrat z nedavno preminulim mojstrom avantgarde Albertom Grifjem za konec

– sicer pa sem že večkrat omenil, kako bi bil *Disperse Exclamatory Phase* (*Le verifica incerta*, 1964/65) Alberta Grifija in Gianfranca Barucchella idealen predfilm k Bavovemu *Demon Planet* (*Terrore nello spazio* 1965), lahko bi celo izmenjala naslove!

Drugače kot v prejšnjih letih program tokrat ni imel dominantne teme, ki bi vodila skozi presek svetovnega filma. Namesto tega: poetika kompleksnih, izostrenih kontrastov, s poudarkom na fragmentu, mentalni interakciji, na prikitem, subverzivnem, transgresivnem. Nadaljevanje programov iz prejšnjih let (npr. Werner Schröter) hkrati že napoveduje prihodnje atrakcije. *Yield to the Night* (1956) J. Leeja Thompsona, ki, mimogrede, priključuje v spomin *Deux* (2002, Werner Schröter), v katerem Isabelle Hupert do konca sprevrne zgodbo te pošastno ganljive melodrame, je tako najavil retrospektivo Setha Holta, napovedano za prihodnje leto. Sicer pa, kdor odpre festival s svetovno premiero svojčas uradno zamolčanega kratkega dokumentarnega filma *Water from the Land* (*Vandet på Landet*, 1946) Carla Theodorja Dreyerja, nadaljuje z zadnjim vročim izbruhom Huiletove & Strauba *Europe 2005 – 27 Octobre* (2006), ki mu sledijo Schröterjeve eksercicije na osmički, posvečene Marii Callas, in vse skupaj zaokroži s še tremi Dreyerjevimi kratkimi izobraževalnimi filmi, ta očitno ne pozna strahu: enostavno, osvobajajoče se zaveda učinka filmske podobe na platnu, in da ni stranskih produktov, so le filmi. Da pa ne bi bilo dvoma, je, kot sled v pesku, sledil še ponižno-nežni *Bodil Joensen 'A Summerday' July 1970* (1970) Shinkichija Tahirija in Oleja Egeja: Danec za zveste privrženke kanonične korektnosti in – čak!, kino kot umetnost, ki vznemirja,

Africa addio



Lumumba: la mort d'un prophete

zamaje vednost ob vzniku vzporednic med Dreyerjevimi izobraževalnim filmom (naročniki so mu očitali defetistično blatenje domačega gnezda) o zastupitvi vodnjakov zaradi nemarnosti ruralnega prebivalstva in Tajiri-Egejevimi portretom zoofilske porno zvezde kot Godive izgubljenih ...

Spet je udarilo ob koncu dneva mučencev afriške

Festival I mille occhi sledi ideji neorealizma, konkretno Rossellinijevega neorealizma kot uporabne utopije: kino kot komunikacija, nenehno raziskovanje, pragmatično razsvetljenski, radoveden, v tej svoji radovednosti hkrati igriv in dojemljiv za protislovja, skorajda neizprosen, vedno pripravljen podvreči ideje ponovnemu premisleku, da bi jim dal kompleksnejšo vsebino.

samostojnosti, po zaslugi angleške verzije filma Gualtieria Giacopettija in Franca Prosperisa, *Africa addio* (1966). Najbolj kontroverzni film celotnega opusa svetovnega filma je s svojo brezbrizno ravnodušnostjo do smrti morda res globoko fašističen, vendar povsem konkretno in korektno zadene v bistvo stvari. Precejšnje nelagodje vzbuja danes pripoved o Ruandi: geno-



Visitors

cid, za katerega v devetdesetih domnevno mnogi niso vedeli, se tako omenja že v enem najbolj uspešnih, polemiziranih filmov 60. let, pri čemer Giacobetti in Prospero ponudita precej točno analizo in ozadje dogajanja, pa čeprav le v orisih – istega dogajanja, o katerem smo lahko slišali 30 let pozneje ... Od takrat mineva že 41 let.

Za angažirano občinstvo se morda zdi žaljivo uvrtiti v program film *Africa addio* po čudovitem muzikalu *Nha fala* (2002) Flore Gomes, veliki uspešnici *Zan Boko* (1988) Gastona Kaboreja in kontemplativni študiji *Lumumba: la mort d'un prophete* (1992) Raoula Pecka; toda v kontekstu festivala, njegove rossellinijske drže, je bila takšna odločitev predvsem konsekventna. Mondo-filmi implicitno postavljajo pod vprašaj prav tisto kredibilnost podobe, resničnost realnega, na katerih sloni ideja neorealizma, tudi s tem, ko se sklicujejo na kamero kot zapisovalca realnosti, to je tradicijo realizma, neorealistične trope, koncepte, fraze. Spet so bile v zraku fašistične korenine, ki so lastne tudi neorealizmu. Kajti če želi biti politično angažiran, se neorealizem mora spopasti s svojim lastnim protislovnim potencialom, sicer grozi nevarnost. (Kot smo lahko videli pri nedavni DVD-izdaji *Besnost* (La rabbie, 1963, Giovanni Guareschi, Pier Paolo Pasolini): Pasolinijeva polovica je film, Guareschijeva bonus...) Še enkrat se je izkazalo, kako se je treba vsakič znova odločiti za življenje.

Enako genialna je bila odločitev, ki je film *1 Night in Paris* (2004) Ricka Salomona iztrgala iz sfere domačega – internet, DVD –, da bi ga predvajala na filmskem platnu: kako tematizirati, politizirati nekaj tako banalnega, kot je nepojmljivo povprečen seks dveh

ljudi, ki sta le še igralca – bi sploh še lahko rekli: svojega? – obstoja, kot modela: pervertirani Bresson, kino kot moralna ustanova?

Še eno bolj bizarnih prešitij programa I mille occhi: Hiltonovi, tako Paris kot Mary, ki jo uteleša pin-up ikona Diana Dors kot na smrt obsojena v filmu *Yield to the Night*, ki bi ga lahko naslovili tudi »Na smrt ob-

Precejšnje nelagodje vzbuja danes pripoved o Ruandi: genocid, za katerega v devetdesetih domnevno mnogi niso vedeli, se tako omenja že v enem najbolj uspešnih, polemiziranih filmov 60. let.

sojena ne pobegne ali veter veje, koder hoče« ali, preprosto, »Ni luknje«; oba parafrazirana filma Bressona (Na smrt obsojeni je pobegnil [Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut], 1956) in Beckerja (Le Trou, 1960) sta bila prav tako na ogled, Becker v redki italijanski verziji na 16-mm traku, Bresson, za razliko od zgornjega, na DVD-ju v dvorani poleg. Sicer pa je Dorsova v tem filmu, sploh v flashbackih, osupljivo podobna Marii Callas (podlaga make-upa: zeitgeist).

Kar nas spet vrne k otvoritvenemu večeru. Dreyerjev *Water from the Land* je bil doslej dosegljiv samo v digitalni obliki – restavriran? rekonstruiran? –, en kader še manjka, na tem mestu označen z mednapisom;

Schröterjevi filmi, posneti z navadno 8-mm kamero, so bili predvajani z digiBete, kar jim je na velikem platnu Teatra Miele dalo ostrino in prezenco, ki sta v originalnem formatu precej omejeni; in za konec, Bodil Joensen's 'A Summmerday' July 1970 je bil edini film v sekciji *Tabù* (v.o. fuori formato), ki je sledila ideji prepovedanega v kinu in je bila sestavljena izključno iz DVD- oziroma videomaterialov. Pravzaprav, bila je še ena izjema: film presenečenja, neizprosni teoretski debut maestra Nanda Cicerosa. Za projekcijo njegovega filma *Lo Scoppio* (1966) gre zahvala domnevno še edini ohranjeni kopiji.

In potem je bilo naenkrat na kocki vse: kako se razmerja sprevrnejo, ko zasebno in javno, neoprijemljivo in konkretno, bolj in manj sankcionirano zamenjajo mesto, ko celo sam material ne zagotavlja nobene vrednostne gotovosti več. Kar se zgodi, če ne prej, ko Murnau & Flaherty, Bresson in de Oliveira tečejo z DVD-ja, Lee Thompson, Tajiri & Ege in Cicero pa na velikem platnu; ko lahko v javnem prostoru nenadoma vidimo dela, ki jih iz upravičenih razlogov ne bi smeli prikazovati, pa vendar jih imajo določeni ljudje na videu, DVD-ju oziroma na računalniku, po zaslugi zvez (eno teh del se je brez priznanja pojavilo v nekem popolnoma »legalnem« filmu kot delirij); ko se torej s premišljenimi zamenjavami postavijo pod vprašaj prav vse vrednote, ko surrealizem postane materialistična dialektika.

PONOVNO PRIŽIGANJE OGNJA

PROFIT MOTIVE AND THE WHISPERING WIND AMERIŠKEGA REŽISERJA JOHN GIANVITA OŽIVLJA ZAMOLČANO ZGODOVINO AMERIŠKE LEVICE. POKLON ZGODOVINSKEMU SPOMINU IN NOVO ODKRITJE ZA PANTEON POLITIČNEGA FILMA.

MICHAEL SICINSKI
PREVOD: MAJA LOVRENOV

Na mednarodnem filmskem festivalu leta 2001 v Vancouvru sem imel srečo, da sem ujel projekcijo filma *The Mad Songs of Fernanda Hussein*, triurni neodvisni celovečerec filmskega strokovnjaka in kuratorja Johna Gianvita. O samem filmu nisem slišal veliko, sem pa izvedel za Gianvitovo ime; v tistem času sta bila skupaj z nekim mojim prijateljem pripravnik v harvardskem filmskem arhivu. (Tam je ostal pet let, zdaj pa je izredni profesor na Emerson College v Bostonu.) *Mad Songs* je politični film, ki vsebuje množstvo zgodb, toda to naredi tako, da sledi manj uhojeni poti zgodovine filma – ta se začne s filmom D. W. Griffitha *A Corner in Wheat* (1909) in nazadnje vodi do *Zašpehanega naroda* (*Fast Food Nation*, 2006, Richard Linklater). Zgodbe se nikoli ne križajo, namesto tega preučujejo vprašanja nekega časa in prostora (malomeščanske ZDA med prvo zalivsko vojno) skoraj geološko, tako da jemljejo vzorce iz ločenih plasti ameriškega življenja – odtujenega naprednega najstnika, psihološko razrvanega veterana in tako imenovano noro žensko iz naslova, ki jo preganjajo nestrpneži ter se na koncu zlomi in tava po pokrajini Nove Mehike, zelo podobno, kot je Carlotta Valdez v *Vrtoglavic* (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock) strašila po ulicah San Francisca. Delček tega, kar naredi *Mad Songs* za tako globoko ganljiv in hkrati neverjetno čuden film, sta upanje in iskrenost, s katerima se zaključí. Ne spomnim se nobenega filma, ki bi toliko prostora namenil mirovnikom, ki sedijo na sestankih in pričajo o transformativni moči nenasilnega odpora. Generaciji kritikov in cinefilov, ki so bili vzgojeni v post-noirovskem cinizmu, so bile Gianvitove razprave gotovo slišati kot prenosi z drugega planeta.

Gianvitov izjemen novi film *Profit motive and the*

whispering wind (namenoma je velika začetnica le pri prvi besedi) je tako zgoščen, poetičen in dosleden, kot je bil prejšnji film razraščan, obširen in rahlo razmajan. *Profit motive* je eksperimentalen dokumentarec in ne igrani celovečerec kot *Hussein*, tako da primerjava mogoče ni v celoti na mestu. Je pa poučna, saj Gianvitov zadnji poskus vstopa na kulturna tla, ki so nenavadno podobna tistim, na katera je hotel poseči z *Mad Songs*. Toda tu bi težko uporabili Marxovo znano vrstico o zgodovini iz Osemnajstega brumaira, vsaj ne tako kot je bila zapisana. Iraška vojna Busha starejšega je že bila hkrati tragedija in farsa, zato nam ne preostane drugega, kot da razvlečeno nadaljevanje Busha mlajšega postavimo v Grand Guignol, blazno prelivanje krvi, ki ga vodi ponorel, kastriran kavbojecesar. Še Antonin Artaud ne bi mogel napisati boljšega scenarija. V luči tega Gianvito zdaj dopusti, da iraska vojna večji del služi kot strukturna odsotnost novega filma, nekaj, kar je potihoma razumljeno, a večinoma neizgovorjeno. Deloma zato, ker je ostalo tako malo stvari, ki bi jih lahko rekli na to temo, a da tega naša afirmativna korporacijska kultura ne bi mogla popraviti. Toda res je tudi, da če se osredotočimo izključno na naš sedanji trenutek, naj bo še tako strašen, to pomeni, da se nenamerno ujamemo v, kar bi lahko bila največja past naše kulture, izpraznitev zgodovine.

V malo manj kot eni uri nas *Profit motive* popelje na potovanje po ZDA mimo pokopališč, manjših spomenikov in zakotnih zgodovinskih obeležij. Ni komentarja, praktično nobenega razlagalnega besedila na platnu in zelo malo premikov kamere. Namesto tega je Gianvito ustvaril nekonvencionalen krajinski film, ki spominja na strategije določenih avantgardistov (posebno Jamesa Benninga in mogoče v malo manjši meri Petera Huttona), medtem ko

hkrati poda navdušujoče edinstveno izkušnjo, takšno, ki s svojo dosledno enostavnostjo navdaja gledalce s spoštovanjem. Ob poteku filma postane jasno, da z njim zasledujemo kronološko pot ameriške levice, da izkazujemo skoraj nemi poklon tovarišem, ki so padli v bitki (med stavkami so jih ubili policisti in pripadniki detektivske agencije Pinkerton ali pa so padli pod kroglo atentatorjev), ali tistim, katerih življenja so se enostavno iztekla po normalni poti. Po zgledu veličastnega dela Howarda Zinna *People's History of the United States* je Gianvitova levičarska vizija pravičniško ekumenska, vanjo so vključeni Eugene V. Debs in Frank Little, Sojourner Truth in Malcolm X, Elizabeth Cady Stanton, Cesar Chavez in veliko veliko drugih, ki so jih prevladujoča zgodovinska poročila pokopala v večji celovitosti kot njihovi pogrebniiki. Poleg tega, da je Gianvitov film oblikoval radikalno prekartiranje ameriškega ozemlja, nudi svojemu občinstvu redko priložnost, da se pokloni po zastopniku.

Med temi sekvencami Gianvito poskrbi za stalen filmski refren. Kamero usmeri navzgor, ujame šelestenje dreves v vetru in svetlobo, ki ponavadi prodira skozi veje. Poleg tega, da poskrbijo za temačen objektivni korelat filmski obravnava minljivosti tako človeškega življenja kot ljudske politike, te sekvence ponujajo nejasno slutnjo sile, ki lahko še vedno ostane dejavna v našem svetu, glas ali duh ali idejo, gorečo v vetru. Končne minute filma *Profit motive* izpostavijo nemirnost, na način, ki praktično prekodira cel film in premakne njegov način izražanja od elegičnega do ciklotronskega, zavestno izkoriščajoč razpoložljive energije. V času, ko je rezultat večine poskusov političnega filma ekvivalenten na hitro razmnoženim letakom, je Gianvito ustvaril *dokument*, ki ga bomo nedvomno preučevali še leta.



Morda bom izjavil nekaj očitnega, toda Profit motive je v kar precejšnji meri drugačne vrste delo od vašega prejšnjega filma The Mad Songs of Fernanda Hussein. Toda oba filma sta bila jasno zasnovana, vsaj deloma, kot posega v specifični politični trenutek. Kako bi označili spremembe med tema trenutkoma, tako v smislu stanja sveta kot tudi vašega dela?

Filma ločuje šest let. *Mad Songs* je bil prvič uradno prikazan marca 2001 na festivalu SXSW. To, kar se je zgodilo kasneje v septembru, in nenehni odmevi na tiste dogodke so verjetno povzročili najbolj dramatične spremembe, vsaj doma. Zunaj meja ZDA so strašni dogodki 11. septembra le omogočili nadaljnjo širitev ameriške nepopustljive strahovlade na tistih področjih, kjer se nahajajo njihovi »nacionalni interesi«, kar ni zares sprememba za zatirane narode sveta in tiste, ki so jim odvzeli državljanske pravice. Ko sem prvič začel z zasnovno projekta, ki je postal *The Mad Songs of Fernanda Hussein*, mislim da okoli leta 1993, je bila to izključno posledica kipečega besa zaradi dogodkov zalivske vojne leta 1991, prevladujoče potlačitve teh dogodkov in zaskrbljenosti zaradi nadaljnje podpore pogubnih sankcij in vojaškega »obvladovanja« Iraka. Ko sem pripeljal film do konca, je celotna situacija postala le še resnejša in me je bolj jezila. Že samo poslušati Busha to jutro na eni od njegovih redkih tiskovnih konferenc, kako vztraja pri povezavi med 11. septembrom in Irakom, te razbesni dovolj. Toda ko slišiš Busha, kako izjavi, z resnim obrazom, da razume, »da je to grda vojna. To je vojna, v kateri bo sovražnik ubil nedolžne može, žene in otroke, da bi dosegel svoje politične cilje«, ko pa smo natanko mi sovražnik, ki ga opisuje, ko je najmanj na deset tisoče mrtvih iraških civilistov posledica naših dejanj, no, to je dovolj, da mi zavre kri.

Zamislite si, kaj taka hipokritska retorika naredi tistim, ki so na napačnem koncu ameriške moči.

Kaj torej storiti? Poleg načinov, kako se vedem kot državljan, učitelj, prijatelj itd., si na tej točki nekako ne morem predstavljati, da bi delal filme, ki na neki ravni ne bi bili politično angažirani. Če ne upoštevamo na hitro sestavljenega kratkega videa *Puncture Wounds*, ki sem ga posnel nekaj mesecev po 11. septembru, sem iskal temo, za katero sem čutil, da bi lahko v njej zaznal vsaj malo upanja. Na poti sem se znašel ob ponovnem prebiranju dolgih pasaj iz knjige Howarda Zinna *A People's History of the United States* in spet srečal nekaj tega, kar je v zgodovini te države vredno občudovanja, besede in dejanja tolikih znanih in neznanih, ki so prispevali k zgodovinskemu boju za bolj pravično in enakopravno družbo. Ščasoma se je ukoreninila ideja, da bi se poklonil tej zgodovini, kakor tudi tej knjigi, ki še vedno mnogim od nas veliko pomeni; upal sem, da bom s tem početjem črpal življenjsko moč iz žrtvovanj in truda tistih, ki so prišli pred nami. *Profit motive and the whispering wind* je bil mišljen kot majhna pesem tej napredni preteklosti.

Projekta, ki ga opisujete, bi se lahko lotili na veliko načinov. Kako ste se odločili, da se osredotočite na zgodovinska obeležja in pokopališča?

Pokopališča so mi bila vedno pri srcu, ta resnično kontemplativni prostor, ponujen tistim, ki se sprehajajo po njih. Mogoče to, da živim v Massachusettsu, ki velika obdobja svoje zgodovine s ponosom razkazuje s pomočjo obeležij, zgodovinskih poti itd., mogoče je bila tudi to spodbuda. Na zelo osebni ravni je obstajala želja, da se vzpostavi neke vrste oprijemljiva povezava s temi zgodbami, posamezniki, o katerih sem bral. Ironija pa je bila, da so ti posamezniki in zgodovina zame

postali bolj živi s tem, ko sem obiskal te grobove, kar je bilo velikokrat rezultat detektivskega dela. Verjetno je to čudno.

Ko sem se prvič lotil ideje, me je skrbelo, da se bo izkazala za boleče nefilmsko. Mislim, kaj bi lahko bilo bolj statičnega, bolj »neživega« od nagrobnika? Mislim sem, da bi se ljudem lahko zdelo, da je ta ideja bolj primerna za foto esej kot za film. In medtem ko so, kot veste, v filmu druge vrste podobe in gibanje, sem imel občutek, da je ob prisotnosti teh prizorišč prenešeno nekaj več, kar gre čez to, kar je prebrano. Kaj je ta »nekaj več«, je težko opisati, toda mislim, da se tisti, ki se odzovejo na film, odzovejo tudi na to, kar bi lahko označili kot materialno rezonanco teh prizorišč. Veliko jih je odmaknjenih v skritih kotih redko obiskanih pokopališč, nekatere, kot vidite, najeda čas in enako pomembno je slušno/zvočno okolje, ki obkroža ta prizorišča. Ko sem začel, seveda nisem vedel, kaj bom našel in kako zanimivo oziroma nezanimivo bo to. Malo po malo me je pritegnilo. Na primer odkritje, da so drugi opravili podobna romanja, je bilo vedno zanimivo, pri čemer sem opazoval predmete, ki bi jih ljudje pustili kot gesto solidarnosti. Občutek je bil, kot da bi zlagal sestavljanjo.

Na koncu je bil izziv, kako reflektirati zgodovino, se ji pokloniti, ne da bi vzbujal vtis podajanja bližnjice do izkušnje, ki jo dobiš tako, da se na primer zares usedeš in bereš Zinnov prepričljiv roman. Vedel sem, da bo veliko citiranih ljudi in dogodkov neznanih mnogim gledalcem, mogoče celo večini. Na začetku sem se poigral z idejo, da bi vključil odlomke iz Zinnove knjige, izpisane na platnu, in v nekaterih primerih tudi fotografije množične udeležbe na pogrebih določenih posameznikov, katerih imena so danes pretežno neznan. Toda ta taktika je začela obračati film preveč



Profit motive and the whispering wind

v smeri PBS-a. Če ljudje nimajo pojma, kdo sta Anne Hutchinson ali Osceola, ali za kaj je šlo pri masakru v Ludlowu – ali ni to del poante? Vzemimo na primer Henryja Georgea. Ko je leta 1897 umrl, naj bi bil tretji najbolj znan človek v Ameriki po Thomasu Edisonu in Marku Twainu. Koliko jih danes prepozna njegovo ime, kaj šele da bi prebrali ali slišali za njegovo knjigo *Progress and Poverty*? Zakaj je ta zgodovina neznana? In kdo pridobi z njeno potlačitvijo?

Natanko tako. Vem, da so v meni kot gledalcu ta imena in dogodki, ki jih nisem poznal, vzbudili zanimanje, a so mi hkrati povzročali težave, ravno zato, ker so posledično poudarjali ključne luknje v mojem vedenju. To me je spodbudilo, da sem se zakopal v knjige, in sumim, da nisem bil edini. Kot ste namignili, bi PBS-ov dokumentarec ponudil malo več podatkov o teh ljudeh in dogodkih. (Koliko bi bili ti podatki prečiščeni, je drugo vprašanje.) Toda hkrati bi s tem ponudil tudi lažen občutek obvladovanja teh podatkov in prispeval k vtisu, da je te preteklosti konec in da smo z njo opravili. To se mi zdi tisto, kar institucije, kot so PBS in The History Channel, delajo najbolje.

Vaša izkušnja s tem gradivom dejansko ni nič dru-

gačna od moje. Nadaljnja motivacija za ukvarjanje s tem projektom je bil ravno poskus, da se bolj seznanim s temi osebnostmi in dogodki. Vsakič, ko ga sam gledam, me spodbudi, da preberem več, da poskušam razumeti mrežo povezav. Razmišljal sem o tem, da bi postavil spletno stran, ki bi ponujala vsaj osnovne profile tistih, ki so prikazani v filmu, s povezavami na bolj obsežno gradivo. Obstajajo tudi nekatere zanimive zgodbe o samih prizoriščih, ki še nadalje osvetljujejo sociologijo te zgodovine. Na primer, 88 let je bil grob Anne Lopizzo v bistvu neznan, slabo označen in skrit v redko obiskanem beraškem delu Pokopališča brezmadežnega spočetja v mestu Lawrence v Massachusettsu. Lopizzo je bila ena od 30.000 večinoma priseljskih delavcev, ki so leta 1912 sodelovali v tako imenovani stavki za »Kruh in rože« proti nizkim plačam v predilnici v Lawrenceu. Lopizzo so ustrelili policaji, ki so hoteli razbiti zakonsko odobreno stavko. Ko je leta 2000 neki raziskovalec končno lociral parcelo, so pristopili sindikalisti iz Barrea v Vermontu in prispevali vse delo in material za primerno obeležje. Zakaj? Da bi zaščitili otroke stavkarjev, so med 63-dnevno stavko sindikalni tovariši v Barreu v Vermontu tem otrokom odprli svoja vrata. Toliko let pozneje spomin in občutek solidarnosti očitno tam še živi.

Obeležje Eugenu V. Debsu je še en primer. V filmu je videti, kot da je umeščeno poleg družinske grobnice Debsovih, kjer sem ga tudi sam najprej iskal. Toda dejansko je parcela čisto drugje in ni nobenih znakov, ki bi kazali pot, saj je celo po njegovi smrti družina čutila potrebo, da ostane grob skrivnost, zaradi strahu pred vandalizmom ali celo roparji grobov – taka je bila jeza, ki so jo vzbudili njegovi socialistični ideali. Spomenik masakru v Ludlowu je bil dejansko hudo poškodovan leta 2003, ko je neznani vandal obglavil kipe in izginil z glavami. Dve leti sem moral čakati na sredstva za obnovitvena dela na spomeniku, ki izkazuje spoštovanje priseljskim rudarskim družinam, ki jih je oblegala narodna garda, ker so storili prekršek in se postavili za bolj pravične in varnejše delovne razmere. Šokantno je, ko spoznaš, da so še vedno ljudje, ki jih njihova čustva pripeljejo do tega, da se znesejo nad to tragično zgodovino. To je skoraj tako, kot da bi še enkrat pobili te žrtve.

Osupljivo je, da ima ta potlačena zgodovina, o kateri nas večino časa skrbno držijo v nevednosti, konkretne izbruhe v sedanjosti, ki se zgodijo na nepričakovane načine. Dejstvo, da je ta preteklost proizvedla razmere naše sedanjosti, na splošno razumemo v materialističnem smislu. Toda ena stvar, ki jo vaš film drammatizira in mislim, da je povezana tako s pozitivnimi kot uničevalnimi dejanji spomina in dejavnostmi, ki jih opisujete zgoraj, je, da je na delu neka dialektika med zgodovinskim časom in sedanjim prostorom. Mogoče je to tudi dialektika med tem, kar je Raymond Williams imenoval »dolga revolucija«, in temi sunki, izbruhi zgodovinske zavesti, ki so bolj podobni bežnim trenutkom, kot jih je opisoval Walter Benjamin. Pri Profit motive dobiš občutek, da so na delu mnogoteri časovni okviri, tako dolg spomin kot radikalna, nepredvidljiva sedanjost.

V nekem smislu je preteklost dobesedno vložena v sedanjosti, hkrati vidna in nevidna. Popolnoma smiselno se mi je zdelo, da so pred kratkim film povabili v Pariz, da bi ga prikazali v seriji pod naslovom »Tigrov skok« po Benjaminu in njegovi ideji, da zgrabimo trenutke iz »kontinuumu zgodovine«, da bi tako skovali revolucionarno sedanjost. Ena od stvari, ki jih Howard Zinn vedno poudarja, je, da preučevanje zgodovine ni nikoli nevtralno dejanje. In da za veliko raziskovalcev obstaja tveganje, da običijo v zgodovini, ker je, kot pravi, »vse tako zanimivo«. Bistvo je, da pripravimo zgodovino, da govori sedanjosti. In da izberemo iz tega kontinuumu tiste ideje, ki vodijo, če ne vedno do upanja, pa vsaj do večje ozaveščenosti, zakaj so stvari takšne, kot so. Kot je rekel Brecht: »Ker so stvari takšne, kot so, ne bodo ostale takšne, kot so.« To verjamem.

Da, film zasleduje določeno genealogijo in ustvarja naracijo, ki hkrati razlaga in nam daje moč. (Še en očiten problem s pristopom javne televizije do

zgodovine z njeno strukturo »velikih osebnosti« je, da zgodovino zakoliči kot oddaljeno in onstran vsakega možnega posega.) Mogoče bi to vprašanje o oblikovanju zgodovine skozi film lahko vodilo k razpravi o nekaterih formalnih lastnostih Profit motive. Čeprav je večina filma sestavljena iz spomenikov, obeležij in grobov, so vključeni tudi drugi tipi posnetkov. Skozi večino filma povezuje podobe spomenikov z dvema nasprotujočima vrstama gibanja – šelestenjem drevov v vetru in rotoskopsko animacijo ponorele kapitalistične dejavnosti. Ti ponujata kontrapunkte na ključnih točkah v filmu, posebej animacije, ki so predirljive in nepričakovane. Kako ste prišli do tega materiala?

Nekdo me je oni dan vprašal, ali me je navdihnila pesem Leonarda Cohena *The Partisan*: »Veter, veter piha, med grobovi veter piha, kmalu bo prišla svoboda.« Očitno je pesem, ki jo dobro poznam, toda ali je imela vpliv? Ne vem. Na začetku ste omenjali razlike med Profit motive in mojim prejšnjim celovečercem *Mad Songs*, toda ena od povezav med obema filmoma je izraz mojega panteizma. Trdim, da je v teh filmih mesto narave enako pomembno kot odkrita politična vsebina, toda težko razložim zakaj, ne da bi se zatekel k okornemu jeziku. V Profit motive veter zagotovo služi kot metafora, a je tudi več kot to, nekaj hkrati bolj in manj materialnega.

Glede kratkih animiranih posegov sem imel na začetku občutek, da strukturno potrebujem še en element, okus še kake druge sestavine. Hotel sem vključiti referenco na kapitalizem, ampak na najbolj enostaven način – z osredotočenjem na fizične kretnje trgovanja. Te male kretnje imajo pomemben vpliv na realnost. In hotel sem upodobiti te roke prek svoje roke, z risanjem. Ne da bi kdo moral vedeti, toda podobe so stilizacija bežnih trenutkov iz *Zaklada Sierra Madre* (The Treasure of the Sierra Madre, 1948, John Huston), Mrka (L'Eclisse, 1962, Michelangelo Antonioni) in *Pohlepa* (Greed, 1924, Erich von Stroheim) in so vstavljene bolj ali manj glede na zgodovinske povezave, kot so kalifornijska zlata mrzlica leta 1848 in borzni zlom leta 1929. Medtem ko skupna dolžina teh delov zasede manj kot minuto filma, sem čutil željo po razbitju čarovnije, če hočete. Vložek odlomka o sobi za borzno trgovanje, na primer, kontrastira vedrost primarnega materiala z živalsko divjostjo v denarni areni.

Po mojem mnenju je ena od najbolj navdušujočih stvari pri Profit motive njegova levičarska neortodoksnost. Kot ste omenili prej, sta veter in pokrajina obravnavana materialistično in panteistično. To je nekoliko nenavadno – klasični marksizem se je nagibal k obravnavi zemlje kot nežive podlage, ki jo mora človeška industrija spremeniti – toda bistveno, še posebej če se hočemo na primer resno spoprijeti s filozofijami in kozmologijami mnogih avtohtonih ljudstev severne Amerike. Podobno je

»uporabna preteklost«, ki jo zasledujete skozi Zinna, izredno raznolika. Zdi se, da film obravnava različna osvobodilna gibanja (delavske pravice, pravice žensk, gibanja temnopoltih Američanov, Latinoameričanov in Indijancev, pravice gejev, lezbijk, biseksualcev in transseksualcev) kot, konec koncev, del iste zgodovinske sile. To je močna ideja, še posebej po tridesetih letih identitetne politike in njenih nesrečnih fragmentacij.

Pred nekaj tedni sem se v Atlanti udeležil prvega Socialnega foruma ZDA, ki je poganjek Svetovnega socialnega foruma, kjer se je zbralo okoli 10.000 aktivistov in napredno usmerjenih ljudi iz vse države in sveta in ta problem fragmentacije je bil v ospredju mnogih razprav. Z besedami organizatorja je bil to »eksperiment v gradnji gibanj«, in čeprav se je na splošno zdelo, da je veliko pozitivne energije in izmenjavanja informacij, je bilo jasno, da je še vedno potrebnega veliko več dela za vzpostavitev razmerij med različnimi skupnostmi (vključujoč same organizatorje Socialnega foruma, na primer, ki so ponudili roko avtohtonim ljudstvom zgodaj v načrtovanju dogodka ter jih povabili ne le, da sodelujejo, ampak tudi da vodijo otvoritveni pohod, potem pa so na zadnji dan izzvali ognjevita čustva, ko so vzeli mikrofon pripadniku teh ljudstev na sredi njegovih pripomb. S to neobzirnostjo so se kmalu povsem naravnost spopadli in jo predelali, toda zdelo se je, da zgovorno kaže na količino dela in skrbi, ki jo moramo vsi zahtevati drug od drugega, če naj kdaj ustvarimo resnično pot iz socialnega močvirja, v katerem smo vkopani, nekateri veliko bolj kot drugi.) Za tiste, ki resnično živijo v zavesti, da je »drug svet mogoč«, je nujno poudariti idejo, da nas veliko več družijo, kot ločuje. Kot je pokazal »eksperiment« v Atlanti, to vodi do intenzivnih, umazanih, srce parajočih, razvnetih, provokativnih izmenjav, ki so se mi na koncu vse zdele zelo ganljive in utelešenje načina, kako nas premakniti naprej.

To morda vodi nazaj do Profit motive in k specifični vrsti političnega dela, ki ga lahko opravi. Ena od stvari, ki me je ujela nepripravljenega prvič, ko sem videl film, je bil neobzrdani optimizem zaključka. Res je, da zgodovina, ki jo prikazujete v filmu, zagotovo zasluži ta optimizem in nas spomni na dolgo tradicijo Američanov, ki so delali za boljši svet. Toda ena od stvari, ki me je prešinila, je bilo, kako zelo drugačen – v smislu tona, občutljivosti in odnosa – se zdi Profit motive od toliko drugih sodobnih filmov. Zdi se kot film, ki spada na festivale, ampak se lahko tam na koncu zdi čuden, ker se odreka določenim modnim cinizmom.

Glede na to, da do zdaj film še ni bil tolikokrat prikazan, bo čas pokazal, koliko ljudi bo delilo vaše videnje. Na nedavni projekciji na festivalu dokumentarnega filma v Marseillu mi je neki gospod potem, ko mi je najprej povedal, kako zelo občuduje film, rekel, da ga konec spominja na neki film Georgea Romera.

Kar ste vi dojeli kot optimizem, je bilo zanj očitno nekaj pošastnega, himera. Pa ne da bi bila taka reakcija na kakršenkoli način moja namera. Zame je bilo pomembno nakazati, da ta pot boja ni nekaj mrtvega in pokopanega (čeprav to niso živi mrtveci!). Kar se tiče naših misli o trenutnih težavah ali o prihodnosti, lahko razumem, od kod izvirata ta pesimizem in cinizem. Toda kar je zame ključno, je, da morajo, ne glede na naše misli, naša dejanja biti dejanja optimista. Drugače le nadalje zagotavljamo, da se status quo ne spremeni.

Ena od stvari, ki sem jih opazil med pogovorom z Gianvitom o njegovem delu, je njegovo enciklopedično znanje o zgodovini filma in njegova nenasitna cinefilija. (Pred kratkim je na primer uredil zbirko intervjujev z Andrejem Tarkovskim.) Toda kljub tej obsežni paleti znanja mu ni do tega, da bi namigoval na poznanstva z velikimi imeni ali da bi pozicioniral svoje filme v to ali ono tradicijo. Nasprotno, njegovo delo izvira iz brezkompromisnega gona po socialni pravičnosti in posledično je filme vpiljal drugače od večine nas. Ni vprašanje glasnosti ali gole uporabne vrednosti, ampak etične in politične razsežnosti form. Če so nenasilni organizatorji iz *Mad Songs* povzročili živčnost in neugodje pri nekaterih obiskovalcih filmskih festivalov, ali če nas zaključek Profit motive gane na načine, ki so navdušujoči, a jih ne moremo neposredno privzeti, potem je vse to povezano z našimi lastnimi odločitvami, kako se spopasti s svetom. Na neki točki se je moral vsak levičarski cinefil odločiti, da se posveti estetski domeni, da se spopade z reprezentacijami, da preprosto verjame, da ima »delo na tekstu« materialne posledice in da je, z dovoljenjem Marxa, interpretacija sveta vsaj delno sredstvo za njegovo spremembo. Gianvitovo delo se strinja. Profit motive je navsezadnje radikalno umetniško delo in nikakor ni pamflet. Vsak pozoren gledalec bo takoj zaznal Gianvitovo vero v zmožnost umetnosti, da motivira tako z lepoto kot mišljenjem. Toda kot izbranih nekaj drugih v zgodovini filma – nadležneži, ki zbadajo našo vest, kot Peter Watkins, Straub/Huillet in Jon Jost – Gianvito ustvarja dela, ki vedno znova vprašujejo občutljivo, ključno vprašanje. Kaj lahko film naredi? In kdaj film ni zadosti? Če te Gianvitov film spodbudi k dejanjem, a se ta navdih zdi nenavadno begajoč, je tako morda zato, ker te hkrati spodbudi, da greš na ulice, obenem pa te naproša, da ponovno premisliš razloge, ki si jih morda imel, da tega ne bi storil.

ONEMOGOČENA PRIPOVED

JACQUESA RANCIÈRA MARIKDO POZNA KOT ENO KLJUČNIH IMEN AKTUALNE KONTINENTALNE FILOZOFIJE, ZLASTI KOT MISLECA POLITIČNEGA V POGOJIH SODOBNEGA SVETA. ZA FILMSKO MISEL POSTANE ZANIMIV, ODKAR SE VSE BOLJ POSVEČA ESTETIKI IN TUDI EKSPPLICITNO FILMSKI TEORIJI. PREDSTAVLJAMO DRUGI DEL NJEGOVEGA UVODNEGA ZAPISA V KNJIGO KINEMATOGRAFSKA PRIPOVED.

JACQUES RANCIÈR
PREVOD: UROŠ ZORMAN

Apartikularni dolg kinematografske pripovedi do simbolistične poetike ni bistven. Jemanje pripovedi iz neke druge, ki ga po Maeterlincku in pred Deleuzom ali Godardom stori Jean Epstein, ni stvar vpliva, ni stvar pripadnosti posameznemu leksikalnemu in konceptualnemu univerzumu. V to je vpletena celotna logika nekega reda umetnosti. Ta postopek odupodabljanja so izvajali že umetnostni kritiki 19. stoletja – Goncourta ali drugi – ko so iz Rubensovih religioznih, Rembrandtovih buržoaznih slik ali Chardinovih tihožitij potegnili isto dramaturgijo, pri kateri so bile slikarske poteze in avantura slikarske materije postavljene v ospredje, figurativna vsebina slik pa izgnana v ozadje. Prav to sta na začetku istega stoletja v besedilih v časopisu *Athenäum* z izrazom *romantična fragmentacija* – ki razstavlja stare pesnitve, da iz njih dobi semena novih – predlagala brata Schlegel. V tem obdobju se je vzpostavila celotna logika estetskega reda umetnosti.¹ Ta logika nasproti reprezentativnemu modelu povezanih dejanj ter snovem in situacijam primernim izraznim kodom postavlja izvorno moč umetnosti, ki je izvorno razdeljena med dvema skrajnostma: čisto aktivnostjo ustvarjanja, ki odtlej ne pozna niti pravil niti vzorcev, in čisto pasivnostjo izrazne moči, ki je vpisana v same stvari, neodvisno od vsake želje po pomenu in umetniškem delu. Staremu načelu o obliki, ki obdeluje snov, postavi nasproti identiteto čiste moči ideje ter radikalne nemoči čutne prezenca in neme pisave stvari. A ta enotnost nasprotij, pri kateri delovanje umetniške ideje sovpadе z izvorno močjo, nastane šele z dolgotrajnim procesom odupodabljanja, ki pri

novem delu zanika pričakovanja, ki jih nosita snov ali zgodba, oziroma pri starem delu znova pregleda, znova prebere in znova razporedi elemente. To delovanje razgradi reprezentativne sestave leposlovnega dela ali slike. Po njegovi zaslugi se pod vsebino upodobitve pokažeta slikarska poteza in avantura materije. Po njegovi zaslugi se za konflikti dramskih ali romane-

Náša doba je več kot le naklonjena rehabilitaciji kinematografije obrtnikov proti nevarnostim »politike avtorjev«, ki svojo izpopolnitev najde v reklamnem esteticizmu. Zato zanjo velja Heglova ugotovitev: v delu umetnika, ki dela tisto, kar hoče, se pokaže samo podoba umetnika na splošno. Náša doba k temu doda, da se podoba umetnika nazadnje zlije s podobo blagovne znamke.

sknih želja zablešči sijaj epifanije, čisti blišč bitja brez razuma. Izprazni ali stopnjuje gibe ekspresivnih teles, upočasni ali pospeši narativno povezanost, sprosti ali preobteži pomene. Umetnost v estetski dobi želi svojo brezpogojno moč izenačiti z njenim nasprotjem: pasivnostjo nerazumnega bitja, prahom osnovnih delcev, prvotnim vznikom stvari. Vemo, da je Flaubert sanjaril o delu brez teme in vsebine, ki bi temeljilo le

na pisateljevem »slogu«. A ta neodvisni slog, čisti izraz umetniške volje, se je lahko udejanil le v svojem nasprotju: delu, izpraznjenem vsake sledi pisateljeve intervencije, delu, ki je tako indiferentno kot delci prahu, ki jih nosi po zraku, tako pasivno kot stvari brez volje in pomena. A ta veličina brezpomenskega se je lahko udejanila le na drobnem območju, ki si ga je priborila v okviru reprezentativne logike – znotraj zgodb o posameznikih, ki stremijo k prepletajočim se in nasprotujočim si najobičajnejšim ciljem: zapeljati žensko, osvojiti družbeni položaj, nakopati si bogastvo ... Stil je moral iz pasivnosti golega pogleda na stvari brez pomena narediti razlago običajnih dejanj. In to je lahko dosegel le, če je tudi sam postal pasiven, neviden, če je namerno odpravil razliko med seboj in običajno svetovno prozo.

Taka je umetnost v estetski dobi – umetnost, ki je prišla po reprezentativni umetnosti in razdrla njene povezanosti: bodisi z onemogočanjem zakonitosti povezanih dejanj s pasivnim postajanjem pisave bodisi z vnovičnim upodabljanjem starih pesnitev in slik. Ta postopek predvideva, da bo vsa nekdanja umetnost odslej na voljo – da jo bo po želji mogoče znova brati, znova gledati, znova slikati ali znova pisati. Predvideva pa tudi, da bo za umetnost na voljo čisto vse – vsakdanji predmeti, odpadajoč omet, reklamna ilustracija in drugo – in sicer v svoji dvojni vlogi: kot hieroglifi, ki zapisujejo leta sveta, družbe, zgodovine; in nasprotno – kot čista prisotnost, gola resničnost, ki jo je prinesla nova veličina brezpomenskega. Lastnosti, ki jih kinu pripisuje Jean Epstein, so lastnosti tega reda umetnosti: identiteta aktivnega in pasivnega, povzdignjenje vseh stvari na dostojanstvo umetnosti,

postopek odupodabljanja, ki tragično napetost jemlje iz dramskega dejanja. Popolna utelesitev identičnosti zavestnega in nezavednega, ki sta ga Schelling in Hegel postavila za samo načelo umetnosti, je prav v dvojni moči zavestnega očesa cineasta in nezavednega očesa kamere. Zato bi bilo mikavno skupaj z Epsteinom in nekaterimi drugimi zaključiti, da so se s kinom izpolnile sanje tega reda umetnosti. Na nek način so Flaubertove mikronaracije kadrirane prav kot »kinematografski posnetki«: ko nam predstavljajo Emmo ob oknu, prevzeto z motrenjem podrtih fizioloških prekel, ali Charlesa, slonečega na drugem oknu, s pogledom, izgubljenim v lenobnosti nekega poletnega večera, med šopi bombaža in umazano vodo rokava industrijske reke. Zdi se, da je kino po svoji naravi izpolnil pisavo *opsis*, ki ruši aristotelsko privilegiranje *mythosa*. A ta zaključek je napačen iz enega preprostega razloga: kino, s tem ko že po naravi ima tisto, za kar so si umetnosti estetske dobe tako prizadevale, obrača njihovo gibanje. Flaubertovo kadriranje je bilo postopek pisanja, ki se je s sanjsko nepremičnostjo slike zoperstavilo narativnim pričakovanjem in verjetnosti. Slikar ali romanopisec sta prevzela vlogo instrumenta svojega pasivnega postajanja. Mehanični stroj pa odpravi aktivno delovanje tega pasivnega postajanja. Kamera ne more prevzeti pasivne vloge. V vsakem primeru je pasivna. Nujno je v službi uma, ki z njo upravlja. Za kamero-oko z začetka *Moža s kamero* (Čelovek s kinoaparatom, 1929) Dzige Vertova, ki raziskuje neznanе oblike stvari, se sprva zdi, da ponazarja besede Jeana Epsteina. A takoj pride kameraman in na to kamero namesti stojalo druge kamere – instrument volje, ki ima najprej dostop do odkritij prve, iz katerih naredi splošno uporabne kose celuloida. Oko stroja je dejansko pripravno za vse: za tragedijo napetosti in za dejavnosti sovjetskega kolektiva Kinok, a tudi za ilustracijo staromodnih zgodb o dobičkolovstvu, ljubezni in smrti. Kdor lahko dela vse, je običajno obsojen na hlapčevstvo. »Pasivnost« stroja, ki naj bi izpolnila program estetskega reda umetnosti, je enako pripravna tudi za obnovitev stare reprezentativne oblasti aktivne oblike, ki vlada pasivni snovi, oblasti, ki jo je stoletje slikarstva in književnosti hotelo zrušiti. In z njo se je postopoma obnovila celotna logika reprezentativne umetnosti. A tudi umetnik, ki suvereno vlada pasivnemu stroju, je bolj kot kateri koli umetnik obsojen na to, da se bo njegovo gospodstvo pretvorilo v hlapčevstvo, da bo svojo umetnost predal v službo podjetjem, ki upravljajo s kolektivnim imaginarijem ter iz tega kujejo dobiček. Zdi se, da je bil kino – s tem ko je estetski avtonomiji umetnosti nasproti postavil njeno staro reprezentativno podrejanje – v dobi Joycea in Virginie Woolf, Maleviča ali Schönberga kot naroben za onemogočanje preprostega cilja umetniške modernosti.

Te onemogočitve pa ni mogoče zvesti na nasprotje med načelom umetnosti in načelom ljudske zabave; zavezane industrializaciji razvedrila in užitek množic.

Kajti umetnost estetske dobe odpravi meje in umetnost dela iz vsega. Njen roman je rasel kot podlistek, njena poezija je ujela ritem množic in njeno slikarstvo je krasilo plesišča ter glasbene dvorane. Nova mizanscenska umetnost se ima v času Jeana Epsteina za naslednico akrobatskih in atletskih predstav. V istem obdobju se potrošniški izmečki pojavijo na stojalih za slike in kot ilustracija pesnitev. Industrijska prisila je prav gotovo iz cineasta že zelo zgodaj naredila »obrtnika«, ki skuša scenariju, ki ga mora ilustrirati z dodeljenimi igralci, vtisniti lastni pečat. A ta naknadni prihod, presaditev svoje umetnosti na že obstoječo umetnost, postopek, ki je skoraj nerazločljiv od proze običajnih zgodb in skupnih podob – to je zakon estetskega reda umetnosti, ki je s kinematografsko industrijo na nek način dobil le svojo najradikalnejšo obliko. In naša doba je več kot le naklonjena rehabilitaciji kinematografije obrtnikov proti nevarnostim »politike avtorjev«, ki svojo izpopolnitev najde v reklamnem esteticizmu. Zato zanjo velja Heglova ugotovitev: v delu umetnika, ki dela tisto, kar hoče, se pokaže samo podoba umetnika na splošno. Naša doba k temu doda, da se podoba umetnika nazadnje zlije s podobo blagovne znamke.² Razlog, da se je kinematografska umetnost morala sprijazniti s svojo naknadno vlogo za producenti in scenaristi – četudi s svojo lastno logiko onemogoča program, ki bi ga morala ilustrirati – pa ni samo v tridih zakonih trga. Je tudi v nedoločljivosti, ki je v osrčju njene umetniške narave. Kino literarizira sekularno idejo umetnosti in jo v dejanskosti obenem spodbija. Je umetnost naknadnosti, ki izhaja iz romantičnega odupodabljanja zgodb, in umetnost, ki to odupodab-

Da bi onemogočil svoje hlapčevstvo, mora kino najprej onemogočiti svoje gospodstvo. S svojimi umetniškimi postopki mora zgraditi dramaturgije, ki onemogočijo njegove naravne zmožnosti. Pot od njegove tehnične narave do njegove umetniške vokacije ni ravna. Kinematografska pripoved je onemogočena pripoved.

ljanje zvede na klasično imitacijo. Njegova povezanost z estetsko revolucijo, ki ga je omogočila, je nujno paradokсна. Čeprav je identiteta pasivnega in aktivnega, ki je načelo te revolucije, že v njegovi začetni tehnični opremi, je temu načelu lahko zvest le še z enim dodatnim dejanjem k sekularni dialektiki. Kinematografska umetnost ni bila samo empirično prisiljena potrjevati svoje umetnosti nasproti nalogam, ki ji jih je podeljevala industrija. Ta manifestna onemogočenost skriva drugo, bolj notranjo. Da bi onemogočil svoje hlapčevstvo, mora kino najprej onemogočiti svoje gospodstvo.

S svojimi umetniškimi postopki mora zgraditi dramaturgije, ki onemogočijo njegove naravne zmožnosti. Pot od njegove tehnične narave do njegove umetniške vokacije ni ravna. Kinematografska pripoved je onemogočena pripoved.

Zato ne moramo sprejeti teze o kontinuiteti med tehnično naravo stroja pogleda in oblikami kinematografske umetnosti. Cineasti in teoretiki so velikokrat zatrjevali, da je umetnost kina svojo popolnost dosegala tam, kjer so njene pripovedi in njene oblike izražale bistvo kinematografskega medija. Zgodovino tega enačenja zakoličuje nekaj velikih osebnosti in predlogov: burleskni avtomat – chaplinovski ali keatonovski – ki je prevzel generacijo Delluca, Epsteina ali Eisensteina ter nato zavzel posebno mesto v teoriji Andréja Bazina in še vedno navdihuje sodobne sistematizacije;³ pogled Rossellinijeve kamere na »nemanipulirane stvari«; Bressonova teorija in praksa »modela«, ki varljivosti gledališkega izraza zoperstavlja resnico kinematografskega avtomatizma. Vendar bi lahko pokazali, da nobena od teh dramaturgij ne pripada izključno kinu ali bolje: pripadajo mu z delovanjem logike onemogočanja. André Bazin je sijajno pokazal, da so bile kretne Charlija Chaplina utelesitev kinematografskega bitja, oblike, ki jo srebrove soli fiksirajo na celuloidni trak.⁴ A burleskni avtomat je bil že – še pred kinom – estetsko konstituirana figura, junak čistega spektakla, ki je zavračal tradicionalno psihologijo. V kinu ni deloval kot utelesitev tehničnega avtomata, temveč kot instrument temeljnega prevračanja vsake pripovedi, v umetnosti gibljivih podob je bil ekvivalent značilnostim pasivnega postajanja proze modernega romana. Burleskno telo nenehno prehaja od popolne nemoči do absolutne moči, njegova dejanja in odzivi so vedno pretirani ali pomanjkljivi. Najboljši primer je Keatonov junak, razdeljen med vedno vnaprej poraženim pogledom in gibanjem, ki ga nič ne more ustaviti. Stalno gleda, kako se mu stvari izmikajo. In nasprotno, je premikajoče se telo, ki vselej napreduje in ne pozna odpora – kot v epizodi *Sherlocka mlajšega* (Sherlock Jr., 1924), ko se pelje na krmilu motorja, s katerega je voznik že davno padel, in v ravni črti premaga vse ovire na poti. Burleskno telo razdre povezave med vzrokom in učinkom, dejanjem in odzivom, ker v protislovje postavi same elemente gibljive podobe. To je razlog, da je bilo v kinematografski zgodovini vedno prikladen dramaturški stroj za preobrazbo ene pripovedi v drugo. O tem še danes pričajo filmi Takeshija Kitana, ki burleskno mehaniko uporablja za preobrnitev logike akcijskih filmov. Divji spopad želja s pospeševanjem privede do čiste mehanike dejanj in odzivov, ki jim je vzeta vsaka ekspresivnost. To samodejno gibanje nato postane predmet nasprotnega načela raztezanja, vse večjega razmika med dejanjem in odzivom, vse dokler se ne razpusti v čisto kontemplacijo. Na koncu *Ognjemeta* (Hana-bi, 1997) policisti postanejo čisti opazovalci, ki motrijo samomor svojega nekdanjega kolega – samomor, ki je tudi

sam percipiran le še kot zvok, ki odzvanja v ravnodušnosti peska in valov. Burleskna samodejnost logiko pripovedi privede do tistega, čemur bi lahko skupaj z Deleuzom rekli čiste optične in zvočne situacije. A te »čiste« situacije niso znova najdeno bistvo podobe, so proizvod postopkov, s katerimi kinematografska umetnost onemogoča lastne moči.

Tudi Rossellinijeva dramaturgija nam razkriva, da je »čista« situacija vedno rezultat skupine postopkov – čeprav se tukaj morda razhajamo z razlagami Andréja Bazina in Gillesa Deleuza. Bazin v velikih pripovedih tavanja vidi izpolnitev temeljne vokacije samodejnega stroja za potrpežljivo spremljanje najmanjših znakov, v katerih je mogoče zaslutiti duhovno skrivnost bitij. Za Deleuza je Rossellini najizrazitejši režiser čistih optičnih in zvočnih situacij, ki izražajo stanje povojne, razdejane Evrope, v kateri so se izgubljeni posamezniki znašli v nerazrešljivem položaju. A Rossellinijeve situacije narativnega redčenja niso situacije »nemočnega odziva«, nezmožnosti prenašanja neznosnih prizorov ali nezmožnosti uskladitve pogleda in dejanja. So prej eksperimentalne situacije, pri katerih cineast na običajno gibanje narativne povezanosti naloži drugo gibanje, ki ga usmerja pripoved *vokacije*. Pina se v *Rimu, odprtem mestu* (Roma, città aperta, 1945) iztrga iz vrste vojakov, ki bi jo očitno lahko zadržali, ter se požene za odhajajočim tovornjakom z njenim zaročencem. Njen tek se začne na način burlesknega gibanja in se konča s smrtnim padcem. To gibanje obenem presega vidno narativne situacije in izraz ljubezni. Prav tako kot padec v praznino, s katerim se zaključuje Edmudovo tavanje v *Nemčiji, leta nič* (Germania anno zero, 1948), presega vso (ne)reakcijo na nemški materialno in moralno pogubo leta 1945. Ta gibanja niso usmerjena k domišljjskemu cilju niti jih ni zavedla neznosna situacija. Obrnilo jih je uvajanje drugega gibanja. Rossellinijeve osebe od enega načina gibanja in gravitacije k drugemu, kjer je mogoč le prosti pad, vodi dramaturgija klica, prenesena z religiozne ravni na umetniško. S tem gibanjem sovpadeta domišljjska dramaturgija in plastična dramaturgija. A ta enotnost oblike in vsebine ni uveljavitev bistva kinematografskega medija, ki bi proizvedla »nemanipulirano« videnje stvari. Je proizvod dramaturgije, pri kateri junakova skrajna svoboda sovpade z njegovo absolutno podložnostjo zapovedim. Logika »razbitja senzomotorične sheme« je dialektika nemoči in čezmerne moči.

To dialektiko znova najdemo na delu v Bressonovi »kinematografiji«. Bresson jo je želel povzeti z dvojico pasivnega »modela«, ki mehanično reproducira naročene geste in intonacije, ter cineasta-slikarja-montažerja, ki na deviškem platnu sestavlja »delčke narave«, ki jih dobi od modela. A da bi ločili umetnost kinematografa od zgodb, ki jih pripoveduje, vendarle potrebujemo kompleksnejšo dramaturgijo. Bressonov film je vedno uprizoritev pasti in lova. Divji lovec (*Mouchette*, 1967), potepin (*Slučajno, Baltazar* [Au hasard



Boris Konstantinovich Bilinsky, skice kostumov za film *Le Lion des Mogols* (1924, Jean Epstein)

Balthazar, 1966]), zavrtnjena zaljubljenka (*Dame iz Boulonskega gozda* [Les Dames du Bois de Boulogne, 1945]), ljubosumni soprog (*Krotko dekle* [Une femme douce, 1969]), tat in komisar (*Žepar* [Pickpocket, 1959]) nastavljajo svoje mreže, da bi se žrtev ujela vanje. Kinematografska pripoved mora svoje umetniško bistvo uresničiti z onemogočanjem scenarijev dejavne volje. A za ta odpor ne moreta biti dovolj samo vizualna fragmentacija in pasivnost modela; z njima se dejansko izbršne razlika med lovcom, ki med pogonom čaka na svoj plen, in cineastom, ki hoče ujeti resnico »modela«. Tej opazni skupni krivdi obeh lovcev mora ugovarjati neka nasprotna logika. Najprej je gibanje bega – padec v praznino – tisto, ki lovcu izmakne žrtev in kinematografsko pripoved ilustrirani zgodbi: vrata, ki jih zaloputne odpiranje okna, in svileni šal, ki ga nosi po zraku (*Krotko dekle*), kotaljenje dekleta proti bajerju, kjer utone (*Mouchette*), zaznamujejo nasprotno gibanje, začetno ali končno, s katerim žrtve ubežijo lovcom. Lepota teh prizorov izhaja iz nasprotja, ki ga vizualno vnaša v narativni pomen: šal, ki se dvigne v vetru skriva padajoče telo, po odločitvi, da si vzame življenje; igra otroka, ki se vali po bregu, tako izvrši kot tudi zanika samomor mladostnice. S temi dodanimi prizori Bresson ni onemogočil nekih nepomembnih scenaristov, temveč Dostojevskega in Bernanosa, zaradi česar je nasprotno gibanje, ki kino odmika od preprostega izvrševanja njegovega vizualnega bistva, še toliko bolj očitno. Tudi o vlogi glasu je treba razmišljati v okviru logike nasprotnega učinkovanja. Tako imenovani »beli« glas Bressonovih filmov je vse prej kot samo izraz resnice, izvlečene iz modela. Je, radikalneje, način, na katerega kino izpolni književni projekt, s tem da ga preobrne. Književnost se je, da bi onemogočila razporeditev dejanj in konfliktov želja, prepojila z véliko pasivnostjo vidnega. Književno dodajanje podobe je pomenilo odvzem pomena. Kino si to moč lahko prilasti le z obrnitvijo igre, tako da, nasprotno, z besedo izprazni vidno. To je vloga tega »belega glasu«, v katerem se pri Bressonu stapljajo raznolike intonacije, ki ustrezajo klasičnemu izražanju likov. Prav ta zvočna iznajdba je, paradokso, bolj kot slikarsko kadriranje ali montažna zgradba opredelila umetnost značilnega predstavnika »čistega kina«. Podobi, ki seka romaneskno pripoved, ustreza narativni glas, ki podobi daje telo in istočasno z njega odvzema. Je kot zanikan književni govor: nevtralen narativni glas je pripisana telesom, ki se jim odtegne, ona pa ga v zameno popačijo. Ironično so si ta glas, ki zaznamuje Bressonovo kinematografsko umetnost, najprej zamislili v gledališču – kot glas »tretje osebe«, Neznanega, Nečloveškega, ki je po Maeterlinckovem mnenju naseljevala Ibsenove dialoge.

Velike osebnosti čistega kina, katerih pripovedi in oblike je mogoče izpeljati iz njegovega bistva, nam tako predstavljajo le vzorčne primere razcepljene in onemogočene pripovedi: mizansceno mizanscene, nasprotno gibanje, ki vpliva na povezanost dejanj in

posnetkov, avtomatizem, ki podoba ločuje od gibanja, glas, ki izprazni vidno. Kino lahko svojo igro, ki jo igra z lastnimi sredstvi, sebi predstavi skozi igro menjava in preobračanja, ki jo igra s književno pripovedjo, plastično formo in gledališkim glasom. Tukaj zbrana besedila želijo prikazati mnogovrstnost teh iger in nikakor nimajo namena, da bi pokrila celotno polje možnosti kinematografske umetnosti. Nekatera kar se da radikalno predstavljajo paradokse kinematografske pripovedi: Eisensteinov poskus kina, ki pripovedim preteklih dni nasproti postavi neposredni prevod ideje (komunizma) v znake-podobe, ki so nosilci novih afektov; ali v nemi film prestavljen Molièrov *Tartuffe* (Herr Tartüff, 1926) F. W. Murnaua. Eisensteinov film *Staro in novo* (Staroe i novoe/General'naja linija, 1929)

Privilegij tako imenovanega dokumentarnega filma je, da lahko – s tem ko ni več zavezan k proizvodnji občutka realnosti – realno obravnava kot problem in svobodneje eksperimentira z spremenljivimi igrami dejanja in življenja, pomembnostjo in nepomembnostjo.

skuša uresničiti program in prikaz nove umetnosti izenačiti s političnim nasprotjem med novim, kolhozim in mehaniziranim svetom ter starim, kmečkim svetom. A to nasprotje ni dovolj, uspe mu šele, ko si pomaga s skrivnejšim estetskim sodelovanjem dionizičnih figur nove umetnosti ter starih transov in vraževerij. Murnavov *Tartuffe* svojo »prestavitve« uresniči s preobrazbo Molièrovega spletkarja v senco in njegovega osvajanja v spopad vizualnosti, ki ga vodi Elmira, da bi odgnala senco, ki preganja njene ga moža. A zaradi zamenjave vsiljivca se je tako treba odreči sami moči kinematografske sence. Diskretneje kino onemogoča besedilo, ki ga upodablja, v *Živijo ponoči* (They Live by Night, 1948) Nicholasaya Raya, kjer vizualna fragmentarnost s poetičnimi silami metonimije razdira zaznavno kontinuiteto »toka zavesti«, s katero je roman iz tridesetih let, nasprotno, skušal ujeti čutnost gibljive podobe. A ta vrzel, ki zaznamuje pripadnost kinematografske pripovedi estetskemu redu umetnosti, vpliva celo na najbolj klasične kinematografske oblike – najzvestejše reprezentativni tradiciji skrbno povezanih dejanj, jasno opredeljenih likov in kompozicijsko brezhibnih podob. O tem pričajo vesterni Anthonyja Manna, značilni predstavniki najbolj kodiranega kinematografskega žanra, ki upoštevajo vse fiksijske zahteve narativne in popularne kinematografije, a jih vseeno naseljuje bistvena vrzel. Kajti dejanja junakov se prav s skrbno natančnostjo

povezovanja zaznav in gibov izmaknejo tistemu, kar dogajanju običajno daje pomen: stanovitnosti etičnih načel kot tudi vihravosti čustev in sanj, ki ta načela kršijo. Tako torej, ironično, izpopolnitev »senzomotorične sheme« dejanja in odziva ustvari motnje v pripovedi o preprih strasti in težavah z zakonom, s tem da jo zamenja s spopadom dveh zaznavnih prostorov. Stalno načelo tistega, kar imenujemo mizanscena, je dopolnjevanje – in onemogočanje – poteka dogajanja in racionalnosti ciljev z neprilagoditvijo dveh vizualnosti ali dveh razmerij med vidnim in gibanjem, z vizualnim prekadriranjem in nesmiselnim gibanjem, ki ju zahteva lik, ki se scenariju zasledovanja ciljev istočasno prilagaja in ga sprevrča.

Ne preseneča, da naletimo na dve klasični utelesitvi te figure: prva je otrok (*Pirati iz Moonfleeta*, [Moonfleet, 1955, Fritz Lang]), druga psihopat (*»M« – Morilec* [M, 1931, Fritz Lang]; *Ko mesto spi* [While the City Sleeps, 1956, Fritz Lang]). Kinematografski otrok niha med dvema pozicijama: v konvencionalnih vlogah med dve žrtev nasilnega sveta ali porednega opazovalca zadržanega, preresnega sveta. Tem obrabljenim reprezentativnim figuram se v *Piratih iz Moonfleeta* odlično upre estetska figura otroka režiserja, odločenega uveljaviti lastni scenarij in vizualno zavrtni narativno igro dogodivščin ter vizualno igro lažnih videzov, ki mu namenajo položaj naivne žrtve. Trma, ki presega vsako razumsko zasledovanje ciljev, je tudi lastnost psihopata, ki vnaša nered v scenarije pregona, kjer je zločinec hkrati lovec in preganjani. Nesmiselnost trme krepi enakost dejanja in strasti, kjer se kino metaforizira. Tako morilec v filmu *»M« – Morilec* igra dvojnega pregona – policistov in zločinske tolpe, ki so ga obkolili in ga bodo premagali – vizualno ubeži z avtomatizmom lastnega gibanja. Kajti v nasprotju s svojimi preganjalci, ki na zemljevidih začrtujejo kroge in postavljajo opazovalce na ulične vogale, ne sledi razumskemu cilju in ne more delati drugega, kot tistega kar dela: ob srečanju otroškega pogleda, ki se odseva v izložbi, preide od brezskrbnosti anonimnega postopača k mehanizmu lovca, čeprav že v naslednjem trenutku, ob nekem drugem dekletcu, prevzame vlogo srečnega preišljevalca. Prizor, v katerem si morilec in obljubljeni žrtev v skupni sreči ogledujeta izložbo prodajalne igrače, pripada isti logiki nasprotnega učinka kakor v zraku plavajoči šal *Krotkega dekleta* ali dričanje *Mouchette*, navpična pot *Sherlocka mlajšega*, skrbni in ravnodušni gibi Jamesa Stewarta v Mannovih vesternih ali mitološka vznesenost bikove svatbe v *Starem in novem*.

Ta logika tudi ukinja meje med dokumentarnim in fikcijo, angažiranim delom in čistim delom. Tako plastična blaznost Eisensteinovega komunističnega filma deleži na prav tistih sanjah, ki so proizvedle brezbržnost »posnetka« Emme Bovary ob oknu, in ta brezbržnost se včasih prenaša v podobe politično angažiranega dokumentarca. To se zgodi, ko Humphrey Jennings v *Prisluhnite Britaniji* (Listen to Britain,

1942) kamero usmeri proti svetlobi, k dvema oseba-
ma, ki spokojno opazujeta zahajanje sonca nad valovi,
preden nam sprememba kadra razkrije njuno funkcijo
in identiteto: sta stražarja, ki oprezata za sovražnikom.
Film je primer omejene uporabe nasprotnega učinka,
ki je lasten kinematografski pripovedi. Njegov namen
je pozvati k pomoči Angliji v boju leta 1942, a nam
kaže nasprotje oblegane in mobilizirane dežele. Vojaki
so prikazani le v svojem prostem času – v kupeju vla-
ka, kjer prepevajo pesem o daljnih deželah, v plesni ali
koncertni dvorani, med vaškim sprevedom – in kame-
ra drsi od ene skrivne podobe do druge: okno zvečer
in za njim mož, ki drži svetilko in zagrinja zaveso, šol-
sko dvorišče, kjer otroci plešejo kólo, ali tista dva opa-
zovalca sončnega zahoda. Paradokсна politična izbira
– pokazati deželo v miru, da bi zaprosili za pomoč v
vojni – je smiselna zaradi odlične uporabe paradoksa,
ki je lasten kinematografski pripovedi. Kajti ti trenutki
miru, ki povezujejo film – nejasen obraz in svetloba za
oknom, dva moža, ki se pogovarjata ob sončnem za-
hodu, pesem na vlaku, vrtenje plesalcev – niso nič dru-
gega kot tisti trenutki napetosti, ki punktuirajo igra-
ne filme, s tem ko konstruirani verjetnosti dejanj in
dejstev dodajajo preprosto resnico, življenjsko resnico

*Televizijska škatla ni priprava
»množične porabe«, ki bi podpisala
smrtno obsodbo velike umetnosti. Je,
globlje in bolj ironično, stroj pogleda,
ki izbriše mimetično vrzel in na svoj
način udejanji vseestetski projekt
nove umetnosti neposredne čutne
prisotnosti. Ta stroj ne ukine moči
kina, temveč njegovo »nemoč«.*

brez pomena. Te trenutke napetosti/trenutke realnosti
pripoved običajno izmenjuje s sekvencami dejanj. Z
njihovo izolacijo ta nenavadni »dokumentarec« pou-
darja običajno ambivalentnost igre izmenjav verjetne-
ga dejanja, lastnega reprezentativni umetnosti, in živ-
ljenja brez razloga, značilnega za estetsko umetnost.⁵
Običajnost, ničta stopnja kinematografske fikcije, je
dopolnjevanje obeh, dvojno izpričevanje logike dejanja
in učinka realnega. Umetniško delovanje pripovedi
je, nasprotno, v spreminjanju njenih vrednosti, večanju
ali manjšanju vrzeli, preobrnitvi vlog. Privilegij tako
imenovanega dokumentarnega filma je, da lahko – s
tem ko ni več zavezan k proizvodnji občutka realnosti
– realno obravnava kot problem in svobodnejše ekspe-
rimentira z spremenljivimi igrami dejanja in življenja,
pomembnostjo in nepomembnostjo. Če je v Jenning-
sovem dokumentarcu ta igra na svoji ničti stopnji, pa
je neskončno kompleksnejša pri Chrisu Markerju, ki
Poslednjega boljševika (Le Tombeau d'Alexandre, 1993)
gradi s prepletanjem podob posovjetske sodobno-

sti s številnimi tipi »dokumentov«: podobami carske
družine na paradi l. 1913 ter Stalinovega dvojnika, ki
»popravlja« okvarjene traktorje; zakopanimi filmski-
mi reportažami kinovlaka Aleksandra Medvedkina,
njegovimi zatajenimi komedijami ter filmi, posveče-
nimi velikim mimohodom stalinskih telovadcev, ki jih
je moral narediti pod prisilo; pričevanji o njegovem
življenju, pokolom iz *Oklepnice Potemkin* (Bronenosec
Potemkin, 1925, Sergej M. Eisenstein) in Naivnežovo
lamentacijo na odru Bolšoj teatra. Ko vse to v šestih
»pismih« Aleksandru Medvedkinu, ki sestavljajo film,
postavi v dialog, lahko cineast bolj kot kateri koli ilu-
strator izmišljenih zgodb razgrne polivalenco podob
in znakov, razlike v potencialu med vrednostmi izraza
– med govorečo in molčečo podobo, med govorom,
ki ustvarja podobo, in skrivnostnim govorom – ki
nasproti peripetijam preteklih dni tvorijo nove oblike
fikcije v estetski dobi.

A tudi na ta način dokumentarna fikcija, ki z zgo-
dovinskimi dokumenti ustvarja nove zasnove, potrjuje
svojo bližino s postopkom kinematografske pripovedi,
ki združuje in razdružuje – v razmerju med zgodbo in
osebo, kadrom in povezanostjo – zmožnosti vidnega,
govora in gibanja. Markerjev postopek – ki pod barv-
nimi sencami restavriranega pravoslavnega veličastja
znova predvaja »ponarejene« podobe pokola na stop-
nišču v Odesi ali stalinskih propagandnih filmov – re-
sonira z Godardovim, ki je v popularni dobi snemal
maoiistične teatralizacije marksizma in v »postmo-
derni« dobi sestavljal fragmente prepletene zgodovine
filma in stoletja. A približa se tudi postopku Fritza
Langa, ki v dveh različnih vizualnih dobah uprizori
isto pripoved lova na psihopatskega morilca: prvič
v filmu »M« – *Morilec*, kjer so zemljevidi in poveče-
valna stekla, popisovanje predmetov in prečesavanje
ozemlja uporabljeni, da bi ujeli morilca in ga privedli
pred gledališko sodišče; drugič pa so vsi ti pripomoč-
ki izginili, nadomestil pa jih je en sam stroj pogleda:
televizija, ki Mobleyja »sooč« z morilcem in zgolj
imaginarni ulov preoblikuje v realni ulov. Televizijska
škatla ni priprava »množične porabe«, ki bi podpisala
smrtno obsodbo velike umetnosti. Je, globlje in bolj
ironično, stroj pogleda, ki izbriše mimetično vrzel in
na svoj način udejanji vseestetski projekt nove umet-
nosti neposredne čutne prisotnosti. Ta stroj ne ukine
moči kina, temveč njegovo »nemoč«. Ukinje postopek
onemogočanja, ki je še naprej oživljal njegove pripo-
vedi. In režiserjeva naloga je, da spet preobrne igro,
s katero televizija »izpolnjuje« kino. Dolgotrajno so-
dobno objokovanje nas kliče za priče namerne smrti
podob v informacijskem in reklamnem stroju. Tukaj
smo se odločili za nasprotno stališče: pokazati, kako
se umetnost in misel podob vselej hranita s tistim, kar
ju onemogoča.

Prevedeno iz knjige *La Fable cinématographique*,
Éditions du Seuil, zbirka La librairie du XXIe siècle,
Pariz, 2001.

- [1] Naj mi bo dovoljeno, da tukaj napotim na svoji deli
Le Partage du sensible (La Fabrique, Pariz, 2000) in
L'Inconscient esthétique (Gallilée, Pariz, 2001).
- [2] Dialektiko umetnosti in trgovine je najnatančneje izdelal
Serge Daney. Glej predvsem *L'exercice a été profitable*,
Monsieur (Éditions P.O.L, Pariz, 1993) in *La Maison
Cinéma et le Monde* (Éditions P.O.L, Pariz, 2001). Glej tudi
J. Rancière, »Celui qui vient après – Les antinomies de la
pensée critique«, *Trafic*, št. 37, pomlad 2001.
- [3] Glej na primer delo Thérèse Giraud *Cinéma et technologie*
(PUF, Pariz, 2001), ki zagovarja tezo, nasprotno od te, ki je
predstavljena tukaj.
- [4] »Preden postane 'lik' [...] obstaja preprosto Charlie. Je
belo-črna oblika, natisnjena v srebrnih soleh ortokromatske
emulzije.« (André Bazin, »Le Mythe de M. Verdoux«,
v: A. Bazin in É. Rohmer, *Charlie Chaplin*, Éditions du
Cerf, Pariz, 1972, str. 38). Bazinova analiza seveda
ni omejena na onto-tehnološko enačenje Chaplinove
osebe s kinematografskim bitjem, a je z njim zelo
močno zaznamovana. Od tod Bazinovo nasprotovanje
»idelologiji« *Modernih časov* (Modern Times, 1936) ali
Velikega diktatorja (The Great Dictator, 1940), ki uničuje
»ontološko« naravo Charlieja, ker sta roka in misel Charlesa
Chaplina preveč očitni.
- [5] Podrobnejšo analizo tega filma lahko preberete v mojem
besedilu »L'Inoubliable«, v: J.-L. Comolli in J. Rancière,

LAČNI SMISLA

DEDIŠČINA MÉLIËSA IN LUMIËRJA V FILMIH GLAUBERJA ROCHE,
JOELA PIZZINIJA IN PALOME ROCHA, LAVA DIAZA IN SABINE
GUZZANTI

MELITA ZAJC

»S mo priča poroki med Mélièsom in Lumièrom? Ne, gre le zato, da sta si, kot vsi stari pari tudi fikcija in dokumentarec začela postajati podobna. Dejansko gre za ločitev: vsak nadaljuje po svoji poti, v kovčku pa nosi kaj od drugega. Ona je odnesla s seboj čas (...) On je zakupil (nič manj kot) podobo (...),« je ob beneškem filmskem festivalu 2007 hišni kritik revije *Cahiers du cinéma* Eugenio Renzi komentiral aktualno filmsko produkcijo.

Nezadržna digitalizacija in s tem povezano približevanje medijev dejansko ustvarja vtis, da izginja tudi temeljna delitev avdiovizualnih vsebin na dokumentarne in igrane. Skrb za dediščino Mélièsa in Lumièrja je del širšega premisleka o izrazni moči podob, ki ga sproža vse bolj razširjena produkcija podob. Ta je pocieni in večinoma »dokumentarna«, a to seveda ni vse. Na drugi strani je Photoshop, računalniški program za obdelavo fotografij, ki je bil razvit leta 1986 in je za vedno prekinil dotlej samoumevno, »tehnično« povezanost fotografske podobe in tega, kar je na njej, s tem pa tudi dokumentarnemu filmu spodmaknil »naravne« temelje in ga razkrinkal kot žanr.

Skladnost med fotografsko podobo in tem, kar upodablja, nikoli ni bila »naravna«, usklajevanje vedno zadene ob razmerja moči, samoumevno pa je samo za tistega, ki ima oblast. Trojica filmov, ki so bili predvajani na Mostri 2007 in jih bomo obravnavali v nadaljevanju, dokazuje, da je tudi ločnica med fikcijo in dokumentarcem v temelju politična in pomembnejša celo od medija filma. Je nujna, če hočemo ohraniti sposobnost, v podobah govoriti o svojem času in si zamišljati prihodnjega. Ne zato, ker bi hoteli resnico, temveč, da bi bili sposobni videti smisel.

I.

»... mi, ki delamo te žalostne in grde filme, te obupane filme v katerih razum nima vedno najmočnejšega glasu ...« Glauber Rocha

Anabazys (2007) brazilskega dokumentarista Joela Pizzinija in režiserke Palome Rocha je dokumentarec o legendarnem filmu Glauberja Roche (1939–1981) *Čas zemlje* (*A Idade da Terra*, 1979). Klasičen dokumentarec, ki umetelnost pripovedovanja v celoti podredi obravnavanemu gradivu – pripovedovanju Glauberja ter nikoli uporabljenim posnetkom *Časa zemlje*. Film ni zgodovinska obnova, ne posvetilo, je predvsem emocionalna raziskava estetskih in političnih razlogov, ki so vodili Glauberja, da je naredil *Čas zemlje*. Zajema 11 ločenih tematskih enot, v katerih rekonstruira razvoj, od zasnove in priprav na snemanje do predstavitve filma in odmevov nanj, vključno z izključitvijo iz sveta filma. Premiera je bila leta 1980 v Benetkah, letos pa so na Mostri, ob *Anabazys*, predstavili tudi restavrirano kopijo tega filma.

Leta 1980 je bil *Čas zemlje* predvajan v tekmovalnem programu. Kritiki so ga raztrgali, češ da je zmeden in nejasen. Michelangelo Antonioni, Fernando Birri in Renzo Rossellini so bili med redkimi, ki so film branili kot lekcijo sodobnega filma. Glauber je v protest, ker ni prejel nagrade, marširal med hotelom Excelsior in filmsko palačo ter razglasil, da so se člani žirije prodali Columbiji, Gaumontu in RAI (producentom nagrajenih filmov); da organizatorji festivala filme tretjega sveta, arabskih držav in Latinske Amerike predvajajo ob najmanj primernih terminih in lokacijah; da je Mostra ter z njo cela Italija postala nosilka kulturnega imperializma.

Leta 2007 so *Čas zemlje* in dokumentarec *Anabazys* predvajali v spremljevalnih programih. Projekcije so minile brez demonstracij in protestov. A z njimi se je znova prebudilo vprašanje, kaj bi drugačen odnos do *Časa zemlje* pred 27 leti pomenil za sam razvoj filmskega jezika. *Čas zemlje* je namreč film, kakršnih danes ne vidimo. Širokopotezen, pogumen poskus oblikovanja nove vizualnosti, zavzete, dosledno metaforične, daleč od naturalizma in brez razsvetljenjskih vizij, ki presenetljivo dobro povzema aktualno fragmentacijo in multiplikacijo življenja in družbene izkušnje. Tesnoben protest proti dramatizaciji reprezentacij v hollywoodskem filmu, eksplozivna operacija dekonstrukcije realnosti in klasične dramaturgije, ki prepleta različne in neprimerljive žanre: dokumentarizem in alegorično reprezentacijo, eksperimentalizem in manierizem. Nenarativen, vizionarski film, ki ga sam Rocha opiše takole: »V filmu vidite štiri različne Jezuse, ki so potem štirje evangelisti, spremenjeni v štiri jezdece apokalipse. Jezus vojak, poglavar portugalskega imperija; črni Jezus, politični profet in intelektualni revolucionar; Jezus terorist, šizofrenik; Jezus ribič, podobni klasičnemu Jezusu, ki zastopa delavce ...«

Metode klasičnega, šolskega dokumentarizma, ki jih uporablja *Anabazys*, dobesednost njegove govornice, ki mirno dopusti, da Glauber kot tema dokumentarca postane tudi njegov glavni junak, je torej še kako motivirana. Avtorja film od začetka do konca oblikujeta z vidika nezainteresiranega opazovalca, vendar zanju to ni način, s katerim bi prikrla svoj interes temveč, nasprotno, ga tako šele zares pokažeta. Obenem pa je to odlična metoda za predstavitev alegoričnosti govornice, ki jo je v svojem filmu razvijal Glauber, zlasti še razlike do surrealizma, ki je zajel večino digitalnih



Smrt v provinci Engkanto



Čas zemlje

vizualnih umetnosti po letu 1986, ko je s Photoshoppom domišljijsko preoblikovanje realističnih podob postalo splošno dostopno.

Dokumentarec natančno povzame postopke Glauberjevega surrealizma, kot tudi zadrege njegovih sodelavcev pri tem, in pokaže, da je izrazito politično motiviran. Poleg štirih Jezusev je v filmu še cela vrsta junakov, enako, pa tudi bolj barvitih, a to mnoštvo junakov je seveda zgolj manifestacija nekega drugega mnoštva – biblične podobe ljudstva, ki trpi pod imperialnimi silami, a ki v trenutku krize Imperija lahko doseže osvoboditev in zaživi. To je življenje uličnih zabav, karnevala, procesij in energij rituala, ki povezuje ljudstvo in se zoperstavlja meščanskemu napredku. Upor proti meščanski kulturi narekuje tudi Glauberjevo zavrnitev filma kot estetike realizma, njegovo alegoričnost, metaforičnost, hiperrealizem, vse mogoče vizualne, zvočne, narativne presežke, ki jih sam opiše kot estetiko lakote – »najbolj plemenito manifestacijo kulturne lakote in nasilja«.

Glauber je trdno prepričan, da je dolžan sodelovati pri osvobajanju svojega ljudstva izpod tiranije imperialnih sil, kot tudi, da je film pravi medij za to. Ne kot kino, temveč kot video. Brazilija, pravi v dokumentarcu, je prevelika, da bi postavili toliko kinov, da bi jih bilo dovolj za vse. Treba se je nasloniti na video, ki bo omogočil, da ljudje vidijo filme povsod, kjerkoli, prosti omejitve kinodvoran.

II.

»Še preden so v Južni Ameriki prišli na idejo o magičnem realizmu – smo mi že imeli Imeldo Marcos.« (Lav Diaz)

Ali bi Lav Diaz, ki je za svoj 540 minutni film *Smrt*

v provinci Engkanto (Kagadanan sa Banwaan ning mga Engkanto) letos v Benetkah prejel posebno nagrado, govoril enako, ko bi žirija leta 1980 ne bila prezrla Glauberja Roche in *Časa zemlje* črtala s filmskega seznama, ne bomo nikoli vedeli. Gotovo imajo Brazilija in Filipini veliko skupnega. Glauberjevo navdušenje nad videom kot tehnologijo, ki bo tistim, ki jih hollywoodska mašinerija ne pusti zdraven, omogočala ustvarjati svoje filme, se danes ponavlja ob digitalnih tehnologijah. Glauber Rocha je v sedemdesetih sooblikoval brazilski *cinema novo*, Lav Diaz danes velja za vodilno osebnost *novega filipinskega filma*.

Enako kot Glauber Rocha nekoč je Lav Diaz danes prepričan, da bo nova tehnologija osvobodila medij starih omejitev. Govori celo o »digitalni revoluciji.« Hollywood lahko uporabi hudo občutljiv filmski trak, ampak film bo še vedno zanič. Hkrati lahko japonski filmar z VHS kamero v svoji sobi sam posname film, ki bo mojstrovina. Relativno poceni video oprema je začela, pravi, »filmsko revolucijo« v vsej jugovzhodni Aziji.

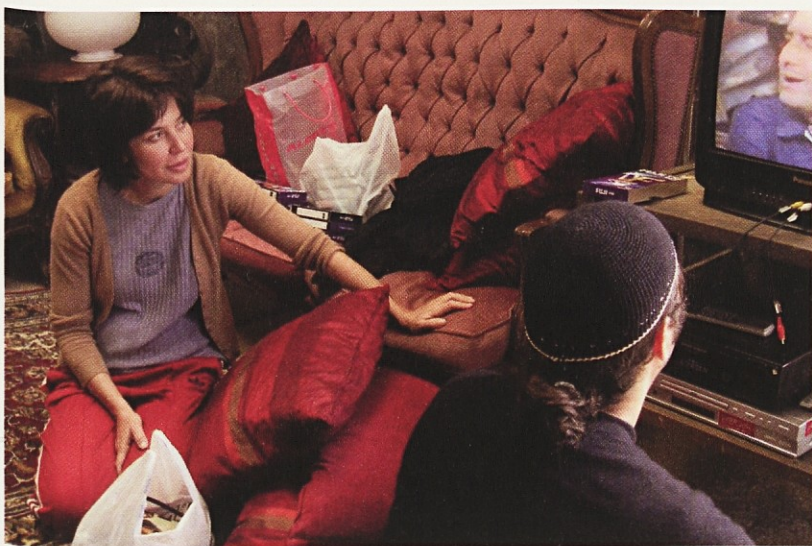
Diaz je seveda del te revolucije. Če je Glauber Rocha z umazano, neracionalno ekscesnostjo svoje vizualne metaforike postavljaj pod vprašaj domnevno naravno povezavo med filmskimi podobami in tem, kar so upodabljale, torej »naravno« realistično podmeno medija filma, pa Lav Diaz postavlja pod vprašaj dispozitiv filma v njegovi dominantni, kinematografski obliki. Ta je že za Glauberja predstavljala model, ki je zastarel in za države tretjega sveta neprimeren, le da si je on še moral pomagati z metaforiko (»kino bo postal cirkus, laserski kino, holografija, prostorski kino, gledališče podob ... vizualna maracanã«), medtem ko Lav snema filme, ki že s svojo dolžino presegajo omejitve kina. »Kino je lahko karkoli,« pravi. Njegove filme

je mogoče gledati kjerkoli, v kinu, na ulici, »na letalu ... ali pa doma, se ljubiš s punco dve uri, in ko se vrneš, film še vedno traja ... ali greš na kmetijo, zorješ zemljo, in ko se vrneš domov, je film še vendo tam«.

Za oba je nujno oblikovanje nove estetike – le tako bo mogoče razviti nacionalno kinematografijo, ki se ne bo uklanjala vsiljenim normativom zahodnega komercialnega filma. Eden od teh normativov je gotovo dispozitiv »realizma«, in izstop iz tega dispozitiva je bila prva strategija, h kateri so pristopili tako pionirji videa kot pionirji digitalnih tehnologij, tisti pač, ki jim ambicija ni bila posnemanje starega, temveč ustvarjanje novega. Usoda *Časa zemlje* in vsega *cinema novo* morda najbolje dokazuje, v čem je nezadostnost te strategije – relativizacija in zavrnitev »realizma« kot ideologije filmske/fotografske podobe si pač ne more privoščiti hkratne zavrnitve dokumentarizma kot privilegirane rabe take podobe.

Anabazys, dokumentarec o filmu *Čas zemlje* posredno, za nazaj opozori, da fikcija, v Glauberjevem primeru alegoričnost »estetike lakote«, potrebuje svoje nasprotje, dokumentarizem, ne zato, da bi pritrjevala ideologiji realizma podob, temveč, ker dokumentiranje prinaša moč. Proces pozabe, v katero je *Čas zemlje* porinila odklonilna recepcija filma ob njegovem nastanku, je delno zaustavil šele dokumentarec o njem.

Po drugi strani je prav potreba po dokumentiranju pripeljala Diaza do tega, da je posnel film, za katerega je letos na Mostri prejel posebno nagrado. Leta 2006 je tajfun Reming zajel filipinski otok Luzon in najhuje opustošil prav pokrajino, kjer je Diaz snemal *Evolution of a Filipino Family* (Ebolusyon Insiang Pamilyang Pilipino, 2004), celih šest mesecev pa tudi svoj predzadnji film *Heremias*. Zato se je vrnil tja, in ko je videl, da je bilo večino lokacij, na katerih so snemali, povsem



Sympathy for the Lobster

uničenih in opustošenih, je začel snemati. Potem se je odločil, da bo na tem opustošenju posnel film, ki bo kombinacija dokumentarca in igranega filma, povabil je tri igralce in začeli so improvizirati. »Vedel sem, kam je film usmerjen, toda razvijal sem ga iz dneva v dan.«

Kar sta pri Glauberju Rochi dva filma – igrani *Čas zemlje* in dokumentarni *Anabazys* – pri Lavu Diazu zajame en film. *Smrt v provinci Engkanto* je hkrati dokumentarec o opustošenju Filipinov v tajfunu in fiktivna zgodba o umetniku, ki se vrne domov, da bi pozabil na mrtve, ki jih je zapustil v tujini, in se poklonil mrtvim, ki so ga pričakali doma. Postopno in neopazno, kajti Diaz je mojster pripovedovanja zgodb (naravnost čarobna napetost, ki jo vzpostavlja, nima prav nobene veze s praznino, ki jo, se zdi, napovedujejo podatki o dolžini njegovih filmov) se fikcija in dokumentarec vse bolj prepleteta. Prezebli in sestradani prebivalci Filipinov, ki so v tajfunu izgubili vse, od države pa ne dobijo niti osnovne pomoči, saj na poti iz glavnega mesta do njih skrivnostno ponikne, in fiktivni junak, ki raziskuje skrivnostno smrt svoje matere in se pri tem sooči z neizprosno brutalnostjo filipinskih oblasti, imajo skupno usodo.

Diaz nima potrebe po posebnem ločevanju fikcije in dokumentarca, saj obvlada kulturne in družbene vzvode, na katerih to ločevanje temelji. *Smrt v provinci Engkanto* je velik, a tudi presenetljiv film – zato ker je v njem Lav Diaz prvič neposredno obtožil politično elito svoje dežele, pa tudi zaradi emotivno nabite poetične pripovedi o lepem, ki se nujno prevrne v svoje nasprotje, ki je presenetljivo nediazovska, a hkrati ohranja vso značilno ostrino njegovih epskih observacij kulture in družbe, od nujnosti dokumentarnega pričevanja do možnosti ločevanja med fikcijo in dokumentarcem, celo znotraj enega samega filma.

III.

Imelda Marcos je seveda metafora. Metafora za dejstvo, da je govorica umetnosti neločljiva od življenjske izkušnje. To spoznanje je motivacija obeh omenjenih avtorjev, hkrati si ga trudita posredovati tudi v svojem delu. Kot pravi Diaz: »Poznamo resnico, pa je ne znamo uveljaviti. To je narava Filipincev. Vemo, da so nam Marcosi naredili veliko hudega, pa jih ne pokličemo na odgovornost ...« Še bolj neposredno je to tema filma Sabine Guzzanti *Sympathy for the Lobster* (*Le ragioni dell'aragosta*, 2007), ki so ga na festivalu v Benetkah predvajali v spremnem programu Dnevi avtorjev. Sabina Guzzanti ni filmska režiserka, film je izbrala kot najprimernejši medij za to, da se sooči s problemom odgovornosti umetnika do svojega časa in do prihodnosti. Njen prvi film je bil dokumentarec *Viva Zapatero!* (2005), ostra kritika sodobnih italijanskih medijev. Vprašanje, kaj storiti, da bi spremenili stvari, je sledilo samo od sebe. Odgovor – »ponovno vzpostaviti stik z realnostjo« – je moto njenega naslednjega filma, *Sympathy for the Lobster*.

Izhodišče filma je aktualna italijanska situacija. Avanzi je bil popularen humoristični tv-šov, podoben *Top listi nadrealistov* (Miroslav Mandić, 1984–1991), ostra politična satira, ki je bila, kot pravijo »zadnja priložnost popolne svobode za komike«, ker je »politike tistega časa bolj skrbelo, da ne bodo šli v zapor, kot pa to, kaj se je dogajalo na televiziji«. Leta 2007, torej 15 let kasneje, se ključni akterji tega programa zberejo v vasi Su Pallosu na Sardiniji. Pripravljajo javno prireditev, zabavni spektakel, da bi z njim podprli lokalne ribiče, ki so v velikih težavah zaradi opustošenja morja. Med ribiči je tudi Gianni Usai, nekdanji delavec Fiata in nekdanji sindikalist, človek na mestu, ki je vedno pripravljen braniti delo svojih tovarišev. Prav on je

glavna motivacija igralski ekipi in Sabini Guzzanti kot režiserki spektakla. Zato je toliko bolj šokirana, ko uro pred premiero, ko je publika že napolnila amfiteater v Cagliariju, Usai pride k njej in ji pove, da si vsega tega ni tako predstavljal, da so komiki šli predaleč in da si ne more privoščiti, da bi bil z njimi.

Komiki so pri projektu sodelovali prostovoljno, prepričani, da bodo pomagali ribičem, svojim sonarodnjakom. Toda, ali ti to sploh hočejo? Eno je vprašanje odgovornosti umetnika, intelektualca, do sodobnosti, prihodnosti, do sodržavljank in sodržavljanov. Drugo je, ali ti sploh hočejo, da je karkoli drugače, kot je. In še eno presenečenje – spektakel vseeno izpeljejo, mimo je, v ozadju zveni aplavz, ko Sabina Guzzanti v kamero pove, da spektakla ni bilo. Nič od tega se ni zgodilo. Gledali ste igrani film. Igrani dokumentarec, *mokumentary*.

Ni toliko pomembno, da Guzzantijeva pokaže, kako je dokumentarec žanr, ki ga je mogoče inscenirati, uprizoriti, odigrati – nenazadnje je njeno izhodišče, da to doživljamo vsi, morda italijanska javnost toliko bolj očitno, ko se nam ob poročanju o aktualnem političnem dogajanju zdi, da prisostvujemo dobro zrežirani predstavi. Pomembno je, da to prav ničesar ne spremeni. Potreba po dokumentarcih, ki niso odigrani in jim lahko verjamemo, ostaja. Guzzantijeva ponazorila, ne z opisovanjem, temveč prek gledalske izkušnje vsake posamezne osebe v občinstvu, da so gledalke in gledalci sami del sveta, v katerem ničemur več ne morejo verjeti – ne zato, ker bi bile podobe po naravi varljive, temveč ker je taka družba, kultura, v kateri živijo. Meja med igranim in dokumentarnim ni naravna, je družbena, kulturna, in kot kultura in družba jo tudi potrebujemo, če naj skupno življenje sploh ima smisel.

Nobeno naključje torej ni, da problematiko meje med fikcijo in dokumentarcem, procese njenega padanja in vnovičnega utrjevanja zastavljajo filmi, ki prihajajo iz (tako ali drugače) obrobni kinematografij. To počno z različnih gledišč, skupaj pa dokazujejo, da transformacija filmskega jezika v digitalnih pogojih temelji na spoznanju, da je meja med igranim in dokumentarnim del razmerij oblasti in zato preveč dragocena, da bi jo pustili pasti. Le boj za interpretacijo postaja vse bolj intenziven in nujno je sodelovati v njem.

Viri:

Tilman Baumgärtel, Lav Diaz: "Digital is liberation theology." (intervju)

<http://www.greencine.com/central/lavdiaz>

Gabe Klinger, Glauber Rocha

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/05-rocha.html>

Giovanni Ottone, A Venezia l'omaggio a Glauber Rocha, na

<http://musibrasil.net/articolo.php?id=1997>

Tempo Glauber (uradna stran o Glauberju Rochi)

http://www.tempoglauber.com.br/english/f_idade.html#dois

GEJEVSKI IN LEZBIČNI FILM: (O)POZICIJA

KAKŠNA USODA JE MORALA DOLETETI REPREZENTACIJE SEKSUALNOSTI, DA JE NASTALO TO, KAR DANES IMENUJEMO GEJEVSKI IN LEZBIČNI FILM? IN KAKO TA OMOGOČA UMESTITEV ALTERNATIVNIH ŽIVLJENJSKIH SLOGOV IN KULTUR V AKTUALNI DRUŽBENOPOLITIČNI KONTEKST?

IGOR ŠPANJOL

Pri rekonstruiranju pogledov na načine, kako film misli tako imenovane spolne manjšine v tako imenovanih sodobnih družbah, se kot izhodišče in hkrati tako rekoč že zaključek ponuja dolg, nepoetičen in antiiluzionističen naslov zgodnjega filma radikalnega levičarskega režiserja Rose von Praunheima *Ni perverzen homoseksualec, ampak situacija, v kateri živi* (Nicht Der Homosexuelle Ist Pervers, Sondern Die Situation, In Der Er Lebt, 1971).

Gre za nekakšen *cinéma vérité freak show* portret nemških gejev v njihovih najbolj klišejskih, hihitavih in melodramatičnih trenutkih. Filmska pripoved, močno prežeta z odprtim purističnim moraliziranjem in prikritim občutkom krivde, svari pred »popačenostjo« in resno priporoča, naj se v življenju posvetimo predvsem ljubezni in politiki. Čeprav se poslužuje agitatorskih prijemov, ki jih navadno ne bi pripisali zagovornikom homoseksualnosti, ali prav zato, je film zelo spodbudno vplival na aktivistično gibanje za pravice gejev in lezbijk v takratni Zahodni Nemčiji. Protislovna emancipatorna raba stereotipov se je izkazala za malone revolucionarno in do danes ostala magična formula gejevske in lezbične kinematografije v njenem združevanju umetnostne avantgarde in družbenega angažmaja, prizadevanju po razumevanju identitet in reflektiranju položaja v družbi, emancipaciji, socialnem in estetskem ozaveščanju.

Von Praunheimov filmski opus je znova pritrdil dejstvu, da sta hedonistična naravnost in seksualna permisivnost ključna ideološka aspekta avantgarde v boju z družbo in njenimi vrednotami. Zato ni naključje, da so vsi resni gejevski filmi nastali v *underground*

produkciji in s svojimi prizadevanji na začetku praviloma povzročali zgražanje med občinstvom, čeprav je komercialna kinematografija pozneje delno prevzela njihove prijeme. Curtis Harrington s travestitskim *Fragment of Seeking* (1946), Kenneth Anger s sado-mazohističnim *Umetnim ognjem* (Fireworks, 1947), Jean Genet s kratkim biserom *Ljubezenska pesem* (Un chant d'amour, 1950), Andy Warhol s *Fafanjem* (Blow Job, 1964) in potem še Stan Brakhage v *Love-making* (1969) in Paul Morrissey s *Heat* (1972), bizarno predelavo *Sunset Boulevarda* (Billy Wilder, 1950) na Warholov način, so bili pionirji tovrstnega oznanjanja možnosti za istospolno seksualnost, nežnost in ljubezen na filmu.

Mainstreamovsko obravnavanje homoseksualnosti se je s časom premaknilo od nevidnosti in eliminacije gejevskega filmskega (anti)junaka prek njegove transformacije v nekaj manj neprijetnega, na primer Juda, mučne smrti oziroma samomora, do dejanskih namigov na njegove zoprne aktivnosti in končno pridušenje oziroma omejenega sprejetja.

Tako je v bil zgodnjih sedemdesetih John Schlesinger kljub sramežljivo nakazanim gejevskim elementom deležen nominacij in oskarjev za *Polnočnega kavboja* (Midnight Cowboy, 1969) in *Sunday Bloody Sunday* (1971), »že« deset let pozneje je bil Edouard Molinaro nominiran v kategoriji za najboljšega režiserja, njegova *Kletka norcev* (La Cage aux folles, 1978) pa za najboljšo scenaristično priredbo. Sredi osemdesetih je William Hurt akademijo prepričal z vlogo v *Poljubu ženske pajka* (Kiss of the Spider Woman, 1985) Hectorja Babenca, medtem ko so v prvi polovici devetdesetih na rdečih preprogah dominirali

Igra solz (The Crying Game, 1992) Neila Jordana, *Filadelfija* (Philadelphia, 1993) Jonathana Demmeja in *Priscilla, kraljica puščave* (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, 1994) Stephana Elliota. Prelom tisočletja sta zaznamovala *Bogovi in pošasti* (Gods and Monsters, 1998) Billa Condona, utemeljen na zgodbi o življenju gejevskega režiserja Jamesa Whaleja (*Frankenstein*, 1931) in Almodovarjev *Vse o moji materi* (Todo sobre mi madre, 1999). Najvidnejši vrh v tej verigi pripada *Gori Brokeback* (Brokeback Mountain, 2005) Anga Leeja, ki še vedno pomeni triumf trendovske holivudske evforije gejevske reprezentacije. Ta je v večini primerov postala svobodna režiserjeva izbira in sredstvo v cilju realizacije pripovedi, daleč od politične dogme.

V okoliščinah naraščajoče komercialne eksploatacije bolj ali manj stereotipnih vzorcev se nadaljuje boj proti realni getoiziranosti gejevskega in lezbičnega filma, njegovi potisnjenosti na obrobje sodobnih filmskih tokov in obsojenosti na ozek krog ciljne publike. Tukaj se produkcija sooča s splošnim problemom razmerja med dostopnostjo umetnosti in različnimi družbenimi skupinami oziroma vprašanjem o domnevni ciljni javnosti določenih kulturnih vsebin. Splošna nedostopnost filmov gejevskih režiserjev in lezbičnih režiserk, filmov, ki bodisi reprezentirajo različne vidike življenja gejev in lezbijk ali homoseksualnost zastavljajo kot simbol družbene subverzije je bila eden od vzrokov za oblikovanje festivalov gejevskega in lezbičnega filma, ki naj bi zbujali zanimanje za te filme in spodbujali ostale distributerje k prenosu ponujenih filmov do širše javnosti.

Pred približno dvajsetimi leti, v času nastanka naj-



Spider Lilies (Ci qing, 2007, Zero Chou)



Brez obžalovanja (Huhwaehaji anah, 2006, Hee-il Leesong)

pomembnejših izmed teh festivalov, so organizatorji pričakovali, da bodo festivali gejevskega in lezbičnega filma s časom osvojili privilegij presežka v predstavljanju avantgarde tekoče produkcije oziroma da se bodo specializirali za predvajanje produkcijsko in tematsko bolj progresivnih filmov. Ta vizija razvoja je računala, da bodo program razbijanja splošne nedostopnosti celotnega »žanra« prevzeli dominantni filmski distributerji in specializirane filmske institucije, kinematografi in televizijske hiše, kar se seveda ni zgodilo.

Tako na novejših festivalih gejevskega in lezbičnega filma še vedno prevladujejo relevantne in kompleksne problematike družbene konstrukcije spola, telesnosti in aida, zasebnega in javnega *coming outa*, (ne)strpnosti in nasilja, intimnih zgodb in zgodovinskih referenc. Danes tako nastajajo filmi, ki pokušajo razširiti tradicionalno definicijo seksualnosti, ne da bi pri tem zdrsnili po eni strani v didaktičnost pri navorjanju lastne gejevske in lezbične skupnosti ali po drugi strani v lepoticenje ob reprezentiranju skupnosti širšemu občinstvu. Kako težko je pod pritiskom tendenciozne stereotipizacije gejevske populacije kot promiskuitetne, neodgovorne ipd. uveljavljati samokritično emancipatorno držo, dokazujejo reakcije na kontroverzni film *Darilo (The Gift, 2002)* režiserke Louise Hogarth, ki govori o specifičnem nenavadnem konsenzu o pomenu prenosa virusa HIV med dajalcem in sprejemalcem, skratka o namernem in zavestnem sporazumnem razširjanju okužbe, kjer ima virus status darila. Dejstvo, da je tudi gejevska javnost na to radikalno odprto pozicijo reagirala precej histerično in se zatekla k homofobiji, kaže na precejšen zaosta-

nek gejevske filmske dediščine v razčiščevanju ponotranjenih občutkov krivde zaradi spolne izbire. Čeprav so posamične tematike odvisne od specifik okolja in družbenega konteksta, za splošno najbolj intrigantne teme v povezavi s homoseksualnostjo še vedno veljajo umetna oploditev in posvojitev otrok, razmerja med družbenimi razredi in rasami ter seveda mladinsko prestopništvo in problematika zaporov.

Pri nenehni potrebi po obujanju zavedanja, da s problemi, povezanimi s seksualnostjo, nismo sami, imajo posebno funkcijo dokumentarni filmi oziroma filmske rekonstrukcije življenjskih zgodb pomembnih osebnosti iz zgodovine aktivizma in gibanja za enakopravnost. V teh okoliščinah dobivajo zgodovinsko odsotne filmske podobe gejev in lezbijk ter prostori, ki ponujajo dostop do možnosti za njihovo reprezentacijo, dodatno politično težo. V prizadevanju za pluralnost reprezentacij odsevajo dialektična razmerja sodobnega sveta, katerega prihodnost temelji na kulturni hibridnosti. Globalen razcvet lokalnih kinematografij, ki smo mu priča v zadnjih letih, je tako delno zasluga tudi gejevskih in lezbičnih prizadevanj po odpiranju prostora manj znanim prijemom, vsebinam in avtorjem, ki jih v redni kinematografski ponudbi ni mogoče zaslediti.

Tudi izdatna produkcija kratkih filmov z gejevsko in lezbično tematiko ni naključje. Če si njihovi avtorji po eni strani prizadevajo pokazati, da poleg tradicionalno uveljavljenih ljubezni in dominantnih seksualnih praks obstajajo tudi druge, seksualno permissivne, družbeno subverzivne in politično avantgardne oblike ljubezni, po drugi skušajo spomniti, da poleg celovečerne obstajajo tudi druge, bolj spremenljive

filmske forme, in bolj odprta ko je forma, bolj odprta bo vsebina.

Na podoben način je politična razsežnost gejevskega in lezbičnega filma vseskozi neločljiva od njegove kulturne vsebine. Z leti je postalo jasno, da so kulturni dosežki gejevske kinematografije bolj pomembni in daljnosežni od njihovih političnih učinkov. Kljub družbenim spremembam ostaja ključna vloga gejevskega in lezbičnega filma na področju reprezentacij virtualnih, nemogočih in odsotnih ljubezni in želja. Pomemben je kot družbeni dogodek in oaza umetnostne reprezentacije, znotraj katere so se geji in lezbijke lahko otresli statusa čudakov in objektov posmeha ter začeli igrati nove vloge: postali so protagonisti lastne zgodovine, ki je pretrgala tradicijo dominantnih reprezentacij seksualnih kod in v ospredje postavila lastne fantazije. Seksualnost gejevskega in lezbičnega filma je zato treba brati kot polje produkcije enakosti v razmerjih med ljudmi, kjer so vsa telesa del erotizirane mreže na isti ravni, brez privilegijev. Ta prizadevanja so tudi znotraj gejevske in lezbične skupnosti pogosto naletela na nerazumevanje in nihilistično držo, ki sta potem rezultirala v produkciji negativnih podob in odporu dominantne kulture. Po drugi strani pa je vdor negativnih podob mogoče razlagati tudi kot sredstvo šibkejših v boju proti asimilaciji dominantne, vedno bolj tržno naravnane kulture.

NE BELO NE ČRNO, AMPAK PO VOJAŠKO

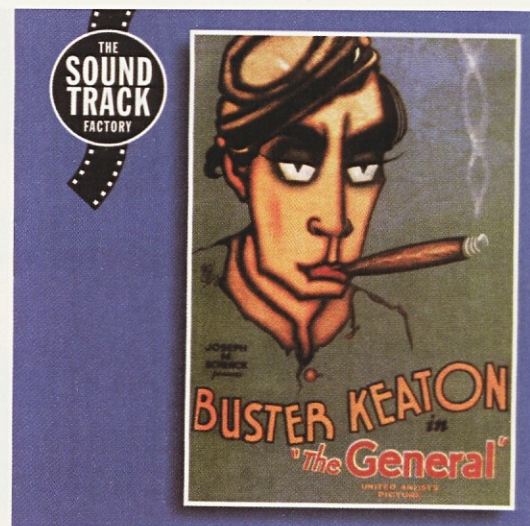
MIHA I. ZADNIKAR

Filmska suita o famozni Keatonovi lokomotivi *General* je strukturirana kot mešanica »tradicionalnih ameriških pesmi« in »inštrumentalne glasbe iz dnevov državljanske vojne«. Seveda je to hud evfemizem, kajti tudi »tradicionalne ameriške pesmi« se na pričujočem posnetku izvajajo inštrumentalno – večkrat se torej kar podvajajo z »inštrumentalno glasbo iz dnevov državljanske vojne«. Muzika je, nadalje, preplet salonske orkestrske izvedbe in militantnih ritmov, kakršne radi izvajajo nasičeni in pompozni pihalni orkestri ameriškega tipa (kakor Boston Pops in podobni). Na albumu ni najti avtorja – domnevamo, da gre za naknadno podtaknjeno kompilacijo tam iz osemdesetih, devetdesetih let prejšnjega stoletja, ko so se neverjetno namnožile tako ali drugače prigodne partiture za veliko nemo klasiko.

Kompilacija je sicer star način pisanja filmskih prigodnic – samo izvedba in zamolčano »avtorstvo« nas namreč napeljujeta k misli, da je muzika poznejša in nima nikakršne zveze s filmom. Edicija namreč ni študijska (v pomenu: studiozna), tako da gre najbrž za instantno delo, kakršno v primeru »muzike iz dnevov državljanske vojne« ni prav nič težko. Gradiva je dovolj, pretekle prakse tudi. Prav lahko, da je bila ohranjena klavirska kompilacija kot ogrodje za spremljavo *General* (*The General*, 1927), pa se je kdo oslonil nanjo. Očitno so bili skladbe, pesmi, štikli, koračnice, viže, popevke in drugo tudi časovno izmerjeni oziroma kako drugače sinhronizirani s podobo, kajti izvedba se smiselno ujema s filmskim tokom, montažo, rezi, gagi in naracijo. Pred nami je torej – kljub manjkajočim podatkom in površni spremni besedi – uporab-

no delo. Tudi izvedeno je prav spodobno; decentno, kakor rada reče glasbena publicistika. Kompilator si je vzel za mero »format« nemega filma in ga uokviril s salonskim, torej manjšim orkestrom – na ovitku ga imenujejo kar »traditional camera orchestra«. Izraz je kakopak aboten, kajti izročilo komornega orkestra, ki bi samo po sebi zapovedovalo velikost zasedbe, ne obstoji niti v (zahodni) glasbeni niti ne v filmski zgodovini. Komorni orkester je v muziki precej raztegljiv pojem – tam med desetimi in petdesetimi glasbeniki, glasbenicami, pri filmu pa vsaj že od Griffitha in njegovih množičnih vokalno-inštrumentalnih eksperimentov naprej vemo, da je uporabljen in presežen. Kaže na tipski pogled iz ZDA, še več, izraz »tradicionalni komorni orkester« se sliši, kot da bi ga izrekel kdo med državljansko vojno. Toliko bolj, ker se z njim neznanec pači, češ da zna italijansko, kar je bilo v tistem razdobju XIX. stoletja, kar zadeva muzične reči, pač ustaljeno (ne piše *chamber*, pač pa *camera*).

Glasba je *bela*, da je kaj. Evropska glasba ni bila, če parafraziramo, nikdar tako zelo *bela*, kakor je *bela tale* »instrumental music from the Civil War days«. Vse v njej imitira evropsko konservatorijsko prakso, le da nima tistega rahlo abstraktnega romantičnega odmika, kakršnega Evropa istočasno že pozna. Največ, kar si privoščijo tile zvoki iz državljanske vojne, je nekakšna imitacija staroselske muzike. Rekli smo, da je kompilacija najverjetneje naknadna. Srhljivo spoznanje pravi, da je popolnoma vseeno, ali je »tedanja« (spisana leta 1926) ali pa naknadna, današnja. Ameriško uho pričakuje identično zloženo trdnjavo belih zvokov, ki ni nič drugega kot mitizacija evropske bojne glasbe. Če bi komu v ZDA rekel, da je že med



Buster Keaton – *The General*

75th Anniversary Edition, Disconforme 2000

državljansko vojno in letom premiere filma *General* nastalo precej več primernejše črne »umetne« muzike, kakor je tale zlizana imitacija, bi te najbrž imeli za tepca. Verjetno bi pomislili na jazz, blues in podobne žanre, nikakor pa ne na klasiko. Vsekakor imajo arhivi ZDA več izvirne črne kakor bele klasike, ki bi jo kazalo uporabiti za takšnole kompilacijo, predvsem pa bi z njo laže ponazorili, za kaj je v državljanski vojni sploh šlo. A teh arhivov noben kompilator ne potegne na plano. Nekaj malega se z njimi ukvarjajo pri afro-koameriških študijih, dlje pa tiste muzike ne sežejo. Vsekakor ne do *General*. Buster Keaton gor ali dol, pričujoča kompilacija mu danes zožuje spekter in ga postavlja nekam v banalno holivudsko očišče. Bodimo natančnejši – saj bi tudi za njegovega časa ne storila drugače, a tedaj bi bil črne muzike niti nihče ne pričakoval, kajti arhivi še niso bili dostopni, nihče si ni niti predstavljal, da so tudi črnci že globoko v XIX. stoletju pisali umetno glasbo. Stvar je mučno militantna – saj na tem albumu ne slišimo nič drugega kot bojno muziko, kot so si zanjo v ZDA med državljansko vojno zamišljali, da zveni po evropsko, in nikakor ne »inštrumentalne glasbe iz dnevov državljanske vojne«. Niti bele ne. Črne pa sploh ne. Tole je kompilacija vojaških komadov: ZDA *par excellence*.

TEORIJA AVTORJA IN NEVARNOSTI PAULINE

ČLANEK PAULINE KAELE »KROGI IN STAROKOPITNEŽI« V EKRANU (APRIL-MAJ IN JULIJ-AVGUST) JE BIL ŽOLČNI NAPAD NA KRITIŠKO ŠOLO TEORIJE AVTORJA, KAKRŠNO POZNA MO IZ DELA ANDREWA SARRISA IN REVIJ MOVIE TER NEW YORK FILM BULLETIN. G. SARRIS NA ČLANEK ODGOVARJA S PRIČUJOČIM PRISPEVKOM. OBJAVLJAMO NADALJEVANJE IZ PREJŠNJE ŠTEVILKE.

ANDREW SARRIS
PREVOD: UROŠ ZORMAN

S teorijo avtorja je povezanih veliko težav in paradoksov. Če nič drugega, je teorija velikokrat prikladna retorična figura. »Aimez-vous Brahms,« vpraša saganovski zapeljivec. »Ne maram Bacha, a ga spoštujem,« v *Newyorkerjevem* stripu Helen Hokinson pripomni ženska v trgovini s ploščami. Elizabetinska politika je pred srečanjem z jonsonovskim repertoarjem stoletja zapovedovala branje vseh shakespearjevskih dram. V filmu *Pariz je naš* (Paris nous appartient, 1960) Jacquesa Rivetta Jean-Claude Brialy vpraša Betty Schneider, ali bi še vedno občudovala *Perikleja*, če ga ne bi podpisal Shakespeare. Mogočni računalniki se zdaj trudijo določiti, ali je *Iliado* in *Odisejo* napisala ista oseba. Če ju ne bi, bi se spremenilo naše dojemanje vsakega dela. To je avtorska tradicija zahodne civilizacije in z njeno uporabo upravičujemo kulturne aspiracije kinematografije.

To celotno tradicijo v svoji neosebni razpravi o estetiki *Feeling and Form* kritizira Susanne Langer. Zagovarja, da delo umetnika postane »umetniški simbol« in da ta umetniški simbol ne more biti povezan s posebno umetnikovo osebnostjo. V umetnosti seveda ni nobenega večnega zakona, ki bi določal, da mora umetnik podpisati svoje delo ali zanj sprejeti odgovornost. Japonski slikarji so se na približno pet let, ko so spremenili stil, pogosto preimenovali. Velikega dela antične umetnosti ne moremo povezati s posameznimi umetniki, pa je to vseeno umetnost. Je torej to sploh pomembno? Za umetnika ni. Za kritika je zelo. Teorija avtorja je navsezadnje kritiška teorija, ne ustvarjalna teorija. Umetnik se ne ukvarja s tehnično kompetenco, osebnostjo ali notranjim pomenom, niti

s posnemanjem narave ali objektivno ustreznostjo, niti z obliko in vsebino. Vse to so kritiški izrazi, s katerimi lahko kritiki bralcem (kritikov) podajo interpretacijo del umetnikov. Kritikovo stališče je vedno drugačno od ustvarjalčevega. Pri kinematografiji kritik sedi pred platnom in skuša prenesti sporočilo o veličastni mizansceni, ki se odvija pred njegovimi očmi. Režiser se ne ukvarja z mizansceno kot tako, kajti njegov položaj ga vodi za platno k različnim tehničnim stopnjam priprave. Režiser mora elemente iluzije povezati v iluzijo samo in kritik mora iluzijo nato analizirati ter v njej poiskati sestavne elemente, a ta nasprotni proces nikoli ne uspe v celoti. Preostanek postopka in pomena se izmakne analizi. Pregrada med ustvarjalcem in kritikom bo vselej ena izmed skrivnosti umetnosti in kritika se lahko le poskuša približati čim večji natančnosti. Seveda se tudi pri teoriji avtorja vse ne ujema. Pokojni André Bazin, Richard Roud, Ian Cameron, Manny Farber in drugi kritiki so pokazali na nekatere njene šibke točke. Na tem mestu bi rekel le, da nam od vseh teorij prav teorija avtorja prinaša najustreznejše informacije o pomenu in slogu kinematografije.

Da ne bi nadaljeval z abstraktnimi utemeljitvami, bi tukaj raje ponovil tisto, kar sem poleti l. 1961 za revijo *Showbill* zapisal v članku »Italy's Big Four« (*Italijanska velika četverica*) kot praktično uporabo teorije avtorja. Čeprav je sestavek zgoščen in poenostavljen, se v njem vseeno lepo pokaže potencialni domet teorije avtorja:

»Od sto osemnajstih režiserjev, ki so zdaj del industrijske renesanse italijanskega filmskega ustvarjanja, le za štiri – Luchina Viscontija, Roberta Rossellinija, Michelangela Antonionija in Federica Fellinija

– pričakujemo, da bo njihova nesmrtnost zabeležena s čim več kakor le bežno opombo. Visconti in Rossellini celovečerce režirata že dvajset let, Antonioni in Fellini deset, a kljub temu, da so italijanski filmarji ambiciozne spektakle delali še pred Griffithovim *Rojstvom naroda* leta 1915, lahko zgodovino italijanske kinematografije zaobjamemo z ustvarjalno potjo teh štirih režiserjev.

Zaradi trapastih težav z distribucijo sta bila Viscontijeva *Obsedenost* (Osessione, 1943) in Rossellinijev *Rim, odprto mesto* (Roma, città aperta, 1945) ločeno počaščena kot znanilca rojstva neorealizma – gibanja, ki mu pripisujejo pretiran pomen in ki je v svojem prostoru in času pomenilo preprosto zavrnitev svetohlinskih fašističnih konvencij. Italijanska kinematografija pred *Obsedenostjo* je le gora špagetov, med katerimi so nekateri čisto okusni, a večinoma pretirano škrobasti za kaj drugega kot domačo porabo. Mussolini se je na oblast povzpel več kot desetletje pred Hitlerjem in v ključnih dvajsetih letih so se Murnau, Lang, Pabst in Manjši nemški režiserji razvijali pod relativno dobrim okriljem weimarske republike, medtem ko so njihovi italijanski kolegi korakali pod dučejevimi balkonom.

Visconti pri 64, Rossellini pri 54, Antonioni pri 48 in Fellini pri 41 so bili očitno dovolj varni pred standardizacijo, ki je prizadela toliko njihovih nekdaj obetavnih kolegov. Izvzamemo lahko pokojnega Curzia Malaparteja, čigar edini film *Prepovedani Kristus* (Il Cristo proibito, 1951) je italijanski kinematografiji v ključnem trenutku povojnega razvoja podelil intelektualni ugled; na drugi strani pa moramo posebej izpostaviti pretirani sloves Vittoria De Sice v zgodnjih petdesetih. Če sta Visconti in Rossellini z *Obsedenost-*



Kronika neke ljubezni (Cronaca di un amore, 1950, Michelangelo Antonioni)

jo in Rimom, odprtim mestom neorealizem iznašla ter ga nato obogatila s skrajno globino filmov *Zemlja drhti* (La terra trema: Episodio del mare, 1948) in *Paisà* (1946), ga je De Sica s *Čistilci čevljev* (Sciuscià, 1946) in *Tatovi koles* (Ladri di biciclette, 1948) izmolzel. Ker ni imel vpogleda v resnični svet, se je zanašal na patetične trike, ki se jih je predobro priučil kot igralec. Nihče od velike četverice *Tatov koles* ne bi naredil tako kot

De Sica-Zavattini. Visconti bi žrtev pogнал v rimsko podzemlje, kjer bi družbena izprijenost in občutek za osebno usodo iz zavedenega delavca naredila poklicnega tatu koles. Rossellinijev lik bi se po herojski božji preobrazbi med iskanjem vrnil domov s spoznanjem, da je njegova človeška integriteta pomembnejša od katerega koli materialnega predmeta. Antonionijev junak bi z zavestjo o jalovosti izolirane eksistence v

neosebni družbi najdeno kolo na skoraj samomorilski način zagnal v reko. Fellinijev protagonist bi po nekaj čudaških doživetjih kolo našel, a bi mu ga naslednji dan spet ukradli; ubožca bi nato osrečilo upanje, ki bi velo iz deklice, medtem ko bi igrala na orglice.

Vsi štirje režiserji so se oddaljili od pravoverne poti neorealizma, ki je bila zgolj Stalinalee socialnega realizma. V Viscontijevem delu je bila napetost med

marksističnim pogledom na družbo in operno zasnovo likov vedno nerazrešena. *Rocco in njegovi bratje* (Rocco e i suoi fratelli, 1960) so v svojih protislovljih podobni tistemu, kar bi morda nastalo iz Verdi-Brechtov priredbe *Bratov Karamazovih*. Družinsko slogo v filmu rušijo urbani pritiski Milana na podeželsko mistiko Juga, nečloveška, kristusovska čistost Rocca, razdiralno vmešavanje preračunljive prostitutke in bratomorna usoda junakov. V vznemirljivih homoseksualnih prizvokih *Rocca* (in *Obsedenosti*) se kažejo dodatne režiserjeve napetosti.

Viscontija skozi celotno kariero preganja podoba uničevalne ženske. V sublimni kinematografiji Mizoguchija in Ophülsa, najočitnejše v *Ugetsuju* in *Loli Montès*, je ženska predstavljena kot odrešenica moških, pri Viscontiju je njihova Nemeza. Ženske v *Obsedenosti*, *Sensu* (1954), *Belih nočeh* (Le notti bianche, 1957), *Najlepši* (Bellissima, 1951) in *Rocca* razdejanja ne sejejo s pretkanimi spletkami, temveč s telepatskimi sposobnostmi, ki se jim moški ne morejo upreti ali jih premagati. Skoraj nujno sledi, da je Visconti najboljši režiser žensk na svetu, in igra Claire Calamai (*Obsedenost*), Anne Magnani (*Najlepša*), Alide Valli (*Senso*), Marie Schell (*Bele noči*) in Annie Girardot (*Rocco*) sodijo med najznamenitejše kinematografske stvaritve.

Roberto Rossellini je – preden se je na mednarodnem prizorišču pojavil s svojimi neorealističnimi klasikami *Rim*, *odprto mesto*, *Paisà* in *Nemčija, leta nič* (Germania anno zero, 1948) – zrežiral tri nepomembne medvojne filme: *Belo ladjo* (La nave bianca, 1942), *Un pilota ritorna* (1942) in *Luomo dalla Croce* (1943). Sledilo je obdobje Magnani-Cocteau z *La voce umana* in *Il miracolo* (epizodi filma *L'amore* [1948]) ter *La Machine infernale* in potem prihod Ingrid Bergman v *Stromboliju* (1950), *Evropi '51* (Europa '51, 1952), *Potovanju v Italijo* (Viaggio in Italia, 1954), *Ivani Orleanski na grmadi* (Giovanna d'Arco al rogo, 1954) in *La paura* (1954). V tem obdobju je zrežiral tudi *Frančiška, božjega pevca* (Francesco, giullare di Dio, 1950), *Dovè la libertà...?* (1954), epizodo *Zavist* (L'Envie) filma *Sedem smrtnih grehov* (Les Sept péchés capitaux, 1952) in epizodo *Ingrid Bergman v Siamo donne* (1953). Z izjemno briljantnega, provokativnega dokumentarca *India* (1957) se je Rossellini nato za pet let umaknil s platen, preden se je vrnil z domoljubno uspešnico *General Rovere* (Il generale della Rovere, 1959), ki so ji sledili *Bila je noč v Rimu* (Era notte a Roma, 1960), Stendhalova *Vanina Vanini* (1961) in *Viva l'Italia!* (1961).

Rossellini, najbolj katoliški izmed vseh režiserjev, je bil vedno obseden z notranjimi čudeži človeške osebnosti. V svoji nenavadno stilizirani obdelavi Honneger-Claudela *Ivana Orleanska na grmadi* nespretno letéčo Ingrid Bergman pošlje v nebesa, primeren vrhunec za kinematografsko spreobrnitev igralko v svetnico. Rossellini se je s smrtjo soočil kot z metafizično izkušnjo, brez Viscontijeve teatralnosti, Antonionije-

vega obupa ali Fellinijeve čustvene kavzalnosti. Zaključne smrtne podobe Magnanijeve v *Odprtem mestu*, partizanov v filmu *Paisà*, prostitutke v *Evropi '51* in De Sice v *Generalu Roveru* imajo formalno dostojanstvo, ki je edinstveno v svetovni kinematografiji. Vendar Rossellini, tako kot večina mistikov, dejstva žrtvuje za resnico in dvoumnosti človekove usode se mu često izmaknejo. Skupaj s Chaplinom in Buñuelom ima med umetniki svojega časa posebno mesto – je vznemirljiv, neposnemljiv in nenadomestljiv.

Antonioni je danes poleg Resnaisa najabstraktnější filmski ustvarjalec. Svet vidi kot šahovnico, na kateri so kralje in kraljice, konje in tekače preteklih dni zamenjali kmetje, katerih premiki so zaradi zastarelih pravil brezupno zbegani. Njegov prvi film *Kronika neke ljubezni* (Cronaca di un amore, 1950) obravnava ljubimca, ki ju ločita slučajni smrti prijateljice in moža, smrti, ki sta si ju želela, a pri njej nista sodelovala. Antonioni se je vse od tedaj ukvarjal s krivdo, ki visi nad človeškimi odnosi pred prihodom policije. Nobenega drugega režiserja nikoli niso tako prevzele moralne spremembe samomorov in usodnih nesreč. Hitchcock in Buñuel sta iz tega kazuističnega problema, ki očitno muči Antonionija, izpeljala mračni humor.

Vendar so se Antonionijevi filmi pred *Avanturo* (L'avventura, 1960) – *Kronika neke ljubezni*, *Dama brez kamelij* (La signora senza camelie, 1953), *Prijateljice* (Le amiche, 1955), *Poraženi* (I vinti, 1953), *Krik* (Il grido, 1957) – ukvarjali tudi s problemi, ki izhajajo iz razrednih delitev in ekonomskih preračunljivosti. (Ključ do režiserjeve obravnave razmerja med moškim in žensko poda lik v *Prijateljicah*: 'Vsaka ženska v razmerju z moškim, ki mu je superiorna, je nesrečna.') *Avantura* in *Noč* (La notte, 1961) svoj besneči ritem črpta iz ideje, da časovno trajanje izsuši človeška čustva, in svojo značilno vizualno obliko iz domneve, da prostorske forme povzročajo psihološke pregrade. Njegova edinstvena estetika ga je vodila k temu, da je zapustil nižje in srednje razrede, katerih življenja omejuje nujnost, ter se osredotočil na brezdelne bogataše, ki imajo dovolj časa, da mučijo drug drugega.

Fellini je v četverici edini z žilico za komedijo, kar je radodarno dokazal v svojih prvih dveh filmih – *Lučeh varieteja* (Luci del varietà, 1950; režija skupaj z Lattuada) in *Belem šejku* (Lo sceicco bianco, 1952). *Postopači* (I vitelloni, 1953), *Cesta* (La strada, 1954), *Potepuh* (Il bidone, 1955) in *Kabirijine noči* (Le notti di Cabiria, 1957) so v bolj otožnem tonu prepolni tragikomične lirčnosti, ki je silno osebna in priča o režiserjevem sočutju z zavrženimi sodobnega sveta. Po tej impresivni tetralogiji se je Fellini – da bi prisrbel dantejevski pogled na sodobni svet, kot je videti od zgoraj, ne spodaj – lotil *Sladkega življenja* (La dolce vita, 1960). Žal je za velik film potrebno več kot le velika zamisel in Fellini je svojo snov razširil, ne da bi razvil svoje ideje. Film je zato tako nabrekel kot riba, s katero se zaključí prizor orgije.

Vendar lahko domnevamo, da je, kar se tiče druž-

benega vpliva, *Sladko življenje* najpomembnejši film vseh časov. To nima povezave z umetniško vrednostjo, kajti glede na vpliv *Koča strica Toma* prekaša *Moby Dicka*. Izredno priljubljenost *Sladkega življenja* lahko povzamemo z beračevo pripombo v Buñuelovi *Viridiani* (1961): 'Preden se lahko pokesamo, moramo grešiti.' Fellini je brez zavestne hipokrizije uprizoril temeljne nepravilnosti družbene morale. Uboga bitja, ki jih je Antonioni zapustil v njihovih življenjih nujnosti, se zgrnejo v *Sladko življenje*, da bi se skupaj s Fellinijem zgražali nad zoprnižo sladkega življenja, a prizori pokvarjenosti jih navdajo z željo po možnostih junaka. Številni gledalci, prepričani v svojo temeljno pravičnost, se radi prepustijo toku proti peklju srebra in krzna, preden se spet postavijo na trdne noge morale. V kolikor *Sladko življenje* prispeva k ozaveščenju hipokrizije tako imenovane družbene morale, ki kmetom in proleterom odreka sladke faustovske odločitve Kennedyjev in Rockefellerjev, mu lahko odpustimo intelektualne in formalne pomanjkljivosti.

Velika četverica, kljub temu da njihova hotenja pogosto presegajo njihovo senzibilnost, predstavlja vest italijanske filmske industrije. V obliki nacionalne skupine so njihovi najresnejši izzivalci člani francoske velike peterice: Renoir, Bresson, Resnais, Truffaut in Godard. Le stežka bi na celem svetu našli deset danes dejavnih režiserjev na enaki umetniški ravni. Velika četverica je danes med kritiki v modi, a njihovi filmi so bili še pred nekaj leti deležni množičnega izžvižgavanja in čez nekaj let jih bodo verjetno spet degradirali. Vzrok za to absurdno nihanje kritičkih presoj je v veliki meri v današnjem naključnem sistemu distribucije in ponovnega zanimanja za nekatere ustvarjalce. Če lahko računamo na končno razsodbo, se bo le s časom pokazalo, ali je velika četverica val prihodnosti ali zadnji vzdihljaj preteklosti.«

V PRIHODNJI ŠTEVILKI



RAZGLEDNICA

RAZGLEDNICE:
Bangkok, New Delhi

FOKUS:
Digitalna cinefilija



KINO SVET

V SPOMIN:
Franci Slak

KINO SVET:
Viennale, Torino



ZRCALO

ZRCALO:
Avstralski film

BRANJE V TEMI:
Poskus opisati film



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



Knjiga o filmu

Vse, kar morate vedeti o sedmi umetnosti

ZAGOTOVITE SI KNJIGO PO PREDNAROČNIŠKI CENI!

Cena v prednaročilu: 49,90 EUR

Za študente: 45,90 EUR

Prednaročila sprejemamo do 31. dec. 2007.

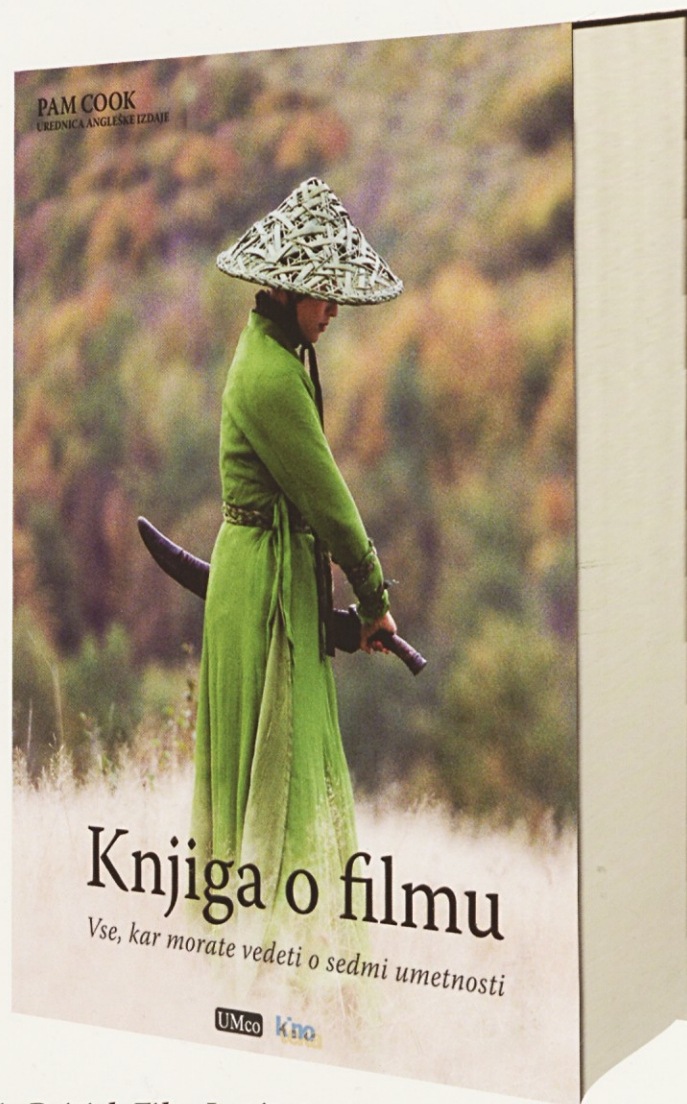
Izid knjige v začetku leta 2008.

Cena knjige po izidu: 59,90 EUR

- velik format A4 (194 x 264 mm)
- debelina knjige več kot 600 strani
- barvni tisk na kakovostnem sijajnem papirju, bogato ilustrirano
- trda vezava

IZ VSEBINE:

- svetovna zgodovina filma
- smeri in gibanja v filmu
- alternative Hollywoodu in Evropi (art kinematografija, avantgarda, azijski film itn.)
- teoretično ogrodje (zgodba, montaža, filmski jezik itn.)
- kinematografska tehnologija
- filmska teorija, filmska kritika, avtorske teorije filma itn.



Izvirni založnik knjige je British Film Institute,

v slovenščini bo izšla v sozaložništvu založbe UMco in Slovenske kinoteke.

NOVA IZDAJA NAJBOLJ REFERENČNE FILMSKE KNJIGE V VELIKI BRITANIJI!

Dosedanja izdaja knjige je bila od leta 1999 ponatiskovana skoraj vsako leto!

NAROČILNICA ZA KNJIGO O FILMU

Ime in priimek _____

Naslov _____

Datum _____

Podpis _____

S podpisom se kupec zavezuje, da bo kupnino poravnal v 15 dneh po prejemu računa. DDV in poštnina sta vključena v ceno. Prednaročniška ponudba velja za fizične osebe. Za upoštevanje študentskega popusta morajo študentje priložiti dokazilo o statusu.

Fizične osebe pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov: UMco d. d., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana, tel.: 01/520-18-30, fax: 01/520-18-40, GSM: 041/670-666 ali pošljite svoje podatke na info@umco.si.

DS

186 642/2007



920071123,5

COBISS 0

SCHWARZ



vaše ideje na papirju

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

