

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

VOL. 33/LETNIK XLV/JULIJ-AVGUST/2008/3, 5€

3EKRAN



FOKUS: VARLJIVO LETO 1968

GOSTUJOČE PERO: SLAVOJ ŽIŽEK INTERVJU: ŽELIMIR ŽILNIK, JONAS MEKAS, JOHNNIE

TO FESTIVALI: CANNES, FAR EAST FILM, NOVI VAL EVROPSKEGA ŽANRSKEGA FILMA

SLOVENSKI FILM: VSAKDAN NI VSAK DAN, TRAKTOR, LJUBEZEN IN ROCK'N'ROLL MOJ

PRIZOR: IGOR LEONARDI TEORIJA: BELL HOOKS IN NASPROTUJOČI POGLED

28.7.-1.8.2008

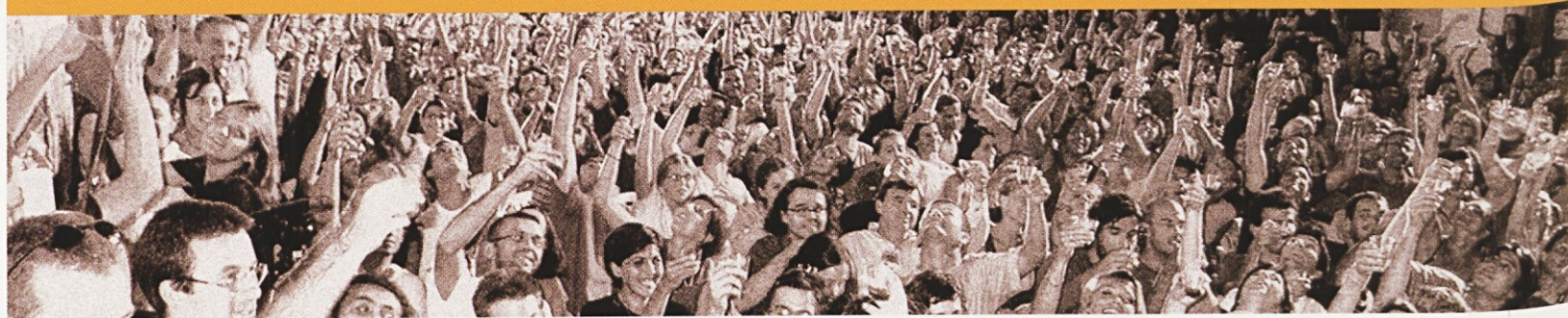
dobrodošli na hribu filmov

1



MOTOVUN FILM FESTIVAL | 28.07.-01.08. | 2008.

WWW.MOTOVUNFILMFESTIVAL.COM



Tudi to
je **muška***

www.gms-drustvo.si

* glasbena revija

4 SCENOSLEDNIK

Odmev Washington (Dragan Živadinov) **_4** **Hong Kong** (Kaja Cencelj) **_5** **BAFICI** (Sabina Đogić) **_6** **Diagonale** (Anja Naglič) **_7** **Subversive Film Festival** (Ivan Ramljak) **_8**

12 POVEČAVA

Fokus Varljivo leto 1968: Med ideologijo in realnostjo – srečanje z Želimirjem Žilnikom **_13** **Sončni krik** in **Oxygen** (Zdenko Vrdlovec) **_18** **Štiri desetletja plamenov** (Nil Baskar) **_21** **Spomini na prihodnost** (Andrej Pavlišič) **_24**

30 KINO SVET

Intervju Jonas Mekas (Stefan Grissemann) **_30** **Festivali Cannes**: Družina v prvem planu (Simon Popek) **_35** **Odpor in modrost**: Jean-Claude in Jean-Marie, geneza Cannesa (Christoph Huber) **_38** **Far East Film**: O skupni

52 KONTRA-PLAN

Gostujoče pero Produkcija para v Hollywoodu (Slavoj Žižek) **_52** **Teorija** Nasprotujoči pogled — Od spektatorja h gledalki z afroameriškim feminizmom (Polona Petek) **_56** **Esej** Zaporedje nesrečnih pogledov (Matic Majcen) **_60**



7



28



35



52

Portret Matjaž Ivanišin (Goran Vojnović) **_9** **Labina Mitevska** (Jurij Meden) **_9** **Domača scena** V Slogi je noč (Vesna) **_10**

27 SLOVENSKI FILM

V središču Vsakdan ni vsak dan (Maja Krajnc) **_27** **Traktor**, ljubezen in rock'n'roll (Goran Vojnović) **_28** **Moj prizor** Moj prizor ni iz Casablanca (Igor Leonard) **_29**

sreči (Olaf Möller) **_41** **Crossing Europe**: Nazaj v prihodnost! Novi val evropskega žanrskega filma? (Jurij Meden) **_43** **IndieLisboa**: Pogovor z Johnnijem Tojem (Nika Bohinc) **_45** **V spomin** Jules Dassin, esenca hollywoodskega antiamerikanizma (Simon Popek) **_48**

Videoteka Enajsta šola pred ekranom (Jurij Meden) **_63** **Poslušalnica** Najdevanje filmičnega zvena (Miha Zadnikar) **_64**

Revijo Ekran, št. julij-avgust, sta podprla: Adria Airways in Tiskarna Schwarz ter partnerji Muska, Sarajevo film festival, Motovun film festival.

Na naslovnici: *Che – The Argentine / Guerrilla stills*, 2008, Stephen Soderbergh
vol. 33 / letnik XLV / julij-avgust / 2008 / 3,5 €

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; tajnica uredništva Maja Krajnc; 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 14 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 

DIALOG

Nemogoče je prezreti, kako prav v teh dneh spomini na dogodke izpred štiri-desetih let ponovno burijo kolektivno domišljijo. In obenem tudi, kako močno se spominjanje političnega in kulturnega vrenja konca 60. let hrani prav s podobami filma. Nedvomno tudi zato, ker film takrat množično použije duha svojega časa in s tem postane privilegirani medij spomina, a tudi vir neštetihih interpretacij. Prav zato se *Ekran* tokrat skuša izogniti pretehtavanju uveljavljenih spomin(k)ov časa in namesto tega ponuditi nekaj preprostejšega: vzorec avtorjev in aspiracij, ki jih je mogoče danes razumeti zgolj z izdatno mero zgodovinskega spomina, obenem pa se njihova vloga znotraj prevladujočih pripovedi – osredotočenih na pariški maj in njegove odmeve na Zahodu – kaže kot avtohtono vztrajanje na obrobju. V *Fokusu* se torej posvečamo večnemu Želimirju Žilniku, katerega delo je vselej najbolje uspevalo med razpokami ideologije, bodisi da je šlo za dogmatični režim, ki so ga doletela *Zgodnja dela*, za šovinizme, ki so raztrgali na kosce nekdanjo državo, ali pač za trdnjavo evropskega kapitalizma, ki jo avtor vztrajno razstavlja danes; Argentincema Solanasu in Getini, ki sta s *Časom plavžev* odločilno posegla v razvoj osvobodilne teorije in prakse »Tretjega filma«, a obenem uzrla tudi njegov skrajni domet; trem avtorjem, ki so nadvse raznorodna politična dejanja prenesli v inspirativna dela esejističnega in polemičnega filma; ne nazadnje pa tudi relativni odsotnosti filmskega l. '68 pri nas, ko se slovenski film na grmenje iz daljave odziva predvsem kot gledalec: z mešanico pasivne zaverovanosti in ponotrzanjenih političnih fantazem.

Najbrž boste opazili, da v tokratni številki manjka *Ekranov izbor* filmov, ki se vrtijo v domačih kinodvoranah. Ne gre za kakšno strateško preztirje dogajanja v slovenskem filmskem prostoru, temveč za preprosto dejstvo, da je kinematografski program zaradi novih sporov med prikazovalci in distributerji (v prvi vrsti med Kolosejem in Blitzem) zadnje mesece in poleti tako obubožan, da nam ni preostalo kaj dosti drugega, kot da to rubriko revije, sicer eno izmed glavnih, izpustimo. Samovoljji Koloseja je svoje pridral tudi zaprt Kinodvor, s katerim so platno izgubili nekateri neodvisni distributerji, v obeh primerih pa izgublja predvsem občinstvo. V iskanju alternative smo se domislili, da bi *Ekranov izbor* lahko nadomestili s priložnostnim koticom *Išče se prikazovalec*, kjer bi se razpisali o najbolj zanimivih filmih, katerih pravice za predvajanje v Sloveniji so naši distributerji že kupili, pa jih zaradi takšnih ali drugačnih razlogov v kino še ni bilo. In tako smo naleteli na preplašene distributerje, ki sezname odkupljenih naslovov skrbno skrivajo in svoj del odgovornosti za kinematografsko sušo razlagajo z odločitvijo, da se za prikazovanje filmov zaradi nezadovoljivih finančnih projekcij (predvidenega dobička v primerjavi s potrebnim vložkom) v prvi vrsti ne odločajo sami. Situacija je zamotana in krog začaran: ali filmov ni, ker ni gledalcev, ali ni gledalcev, ker ni filmov? Filmu očitno so, a kot kaže ne takšni, da bi jih publika vzela za svoje. Je težava v preferencah, interesih občinstva ali v odločitvah distributerjev in programerjev pri nakupu filmov?

To zadnje vprašanje razdvaja akterje, ki delujejo na področju reproduktivne kinematografije, in jih deli v dve skupini: ena zagovarja stališče, da je izbor filmov

treba prilagoditi popularnemu okusu povprečnega, sredinskega gledalca, druga prepričanje, da je z izborom tudi zahtevnejših filmov potrebno in mogoče gnesti filmsko kulturo občinstva. Ker je težko definirati pojem povprečnega gledalca in njegovih afinitet (menda naj bi jih poznali v multipleksih, a tudi tam tožijo o izgubah) in ker je pozicija kuratorja v Sloveniji pogosto izenačevana z osebnim okusom ali elitizmom, preproste rešitve te dileme najbrž še nekaj časa ne bomo videli. Dejstvo pa je, da se v tem konfliktu izgublajo relevantni filmi široko prepoznanih avtorjev, oskarjevskih nominirancev, lavreatov najpomembnejših festivalov. Nove filme Alexandra Sokurova, Erica Rohmerja, Jacquesa Rivetta ... – če omenimo zgolj nekatera »spomeniška« imena umetniškega filma – si boste torej morali priskrbeti sami.

Ekran se kot slovenska filmska revija v delu svojih vsebin ukvarja s filmskimi dogodki in filmi, ki so dostopni slovenskemu gledalcu. Seveda bi bilo naivno (tudi neumno) predpostavljati, da se ta omejuje na filme v kinematografih, medtem ko je s spleta z nekaj kliki mogoče pretočiti obsežen del filmske zgodovine in marsikakšen nov film, ki bo pri nas na platno zasvetil šele čez nekaj mesecev ali pa sploh nikoli. Podobno kot distributerji, prikazovalci in kuratorji (festivalov, filmskih institucij) iščejo svojega »tipičnega« gledalca, se filmska publicistika sprašuje, kdo je danes njen bralec in kako z njim stopiti v dialog. Še če se od »povprečnega« gledalca premaknemo k skupini cinefilov, naletimo na težko pregledno pokrajino zelo specifičnih interesov in okusov. Filmska scena je od konca devetdesetih naprej podvržena velikim spremembam: najprej so zaradi večje dostopnosti nekoč (iz različnih, največkrat pa političnih razlogov) prezrtih režiserjev in filmov padli avtorski panteoni, okrog katerih so se zbirali tako gledalci kot bralci, nato pa so se oboji zavlekli v zavetje hišnega kina, kjer skriti pred statistikami v miru strežejo svojim filmskim željam.

»Verjamem, da je v času, ko je vse dostopno, pa vendarle ves svet gleda iste filme, naloga sodobne filmske revije ta, da prinaša in opozarja na tisto, kar je drugačno, novo, da daje prostor še neznanemu in tistemu, čemur dnevni in drugi bolj splošni mediji ne namenjajo pozornosti,« je na okrogli mizi britanske filmske revije *Vertigo*, kjer je bila glavna tema ravno distribucija umetniškega, svetovnega in neodvisnega filma, razmišljal Jean-Michel Frodon, urednik *Cahiers du cinéma*. Francija in Velika Britanija sta z Londonom in Parizom najbrž dve filmsko najbolj izobraženi in privilegirani evropski državi, težave, s katerimi se soočajo tamkajšnji distributerji, prikazovalci in publicisti, pa so – znatno večjemu trgu tudi za umetniški kino in pomembnejši vlogi filmske tradicije navkljub – zelo podobne slovenskim.

Obstoj filma in kinematografov (in tudi revij, kakršna je *Ekran*) je treba zagotoviti, in kriteriju trga lahko kljubuje le država s svojimi zakoni. Regulacija odnosov znotraj reproduktivne kinematografije bi bila tudi v Sloveniji nujno potrebna, pa ne v smeri vzpostavljanja vladavine bodisi tržnega bodisi umetniškega enoumja, ampak zavoljo kultiviranega sodelovanja med tema dvema ognjema.

LJUBEZEN JE POBESNELA SMRT¹ ::

DRAGAN ŽIVADINOV



Dr. Roger Launius, Frederick Ordway, Dragan Živadinov na konferenci v Washingtonu

To je neuporabno besedilo!

Naj takoj na začetku dodam še uporabno sobesedilo, ki ga nenehno ponavljam:

Na svetu imamo vzorce nižjega reda in vzorce višjega reda ter kardinalne nevrone!

Na svetu imamo stavbe nižjega reda, stavbe višjega reda in kardinalne nevrone.

Milijoni samostojnih, enakih hiš so vzorci nižjega reda. Te iste hiše, urejene v zaporedja ulic, v strukture mesta, pa so vzorci višjega reda.

Kardinalni nevroni so stavbe, ki opravljajo osrednje naloge na posebej izbranih prostorih vzorčenja.

Kino je eden od kardinalnih nevronov v našem tlorisu bivanja.

In tam, kjer je vse samodejno, je vse neuporabno:

Kardinalni nevroni so na pomembnih mestih postavljene stavbe, ki urejajo:

mišljenje, izdelke, transport, svetlobo – univerze, tovarne, postaje, svetišča.

Pogled bom približal h kardinalnim nevronom, ki urejajo svetlobo:

k svetišču, k televiziji, strežniku, gledališču, galeriji, zabavišču, muzeju, in kinu!

Še bolj natančno bom pogledal v tri kardinalne nevrone, ki režirajo svetlobo:

v gledališče, v kino in svetišče!

Svetišče je prostor, kjer ljudje organiziramo svetlobo, da bi se v njem

lahko pripravili na trenutek, ko bo nastopila odsotnost svetlobe. V svetišču uprizarjamo tisto, kar je izza svetlobe, uprizarjamo temo, tridimenzionalno črnino!²

Gledališče je prostor, kjer ljudje gledamo osvetljene dogodke, postavljene v zaporedje. Uprizarjamo svetlobo, da bi se lahko uravnovežili z ravnovesjem teme. S ponavljanjem istega dogodka v različnih časovnih intervalih ohranjamo, začasno, v sebi človeško. Istočasno pa zapisujemo civilizacijski slog, ker v različnih časovnih intervalih razvrščamo isto dogodkovno bazo na različne načine.

Kino³ pa je prostor, kjer ljudje osvetljujemo dogodke, predmete in ljudi s svetlobnim zapisom. In prav osvetljeni ljudje, predmeti in dogodki na mreni postanejo nosilci zmage svetlobe nad temo.⁴ Kino je prvo kardinalno zmago slavje razsvetlenskega napora zadnjih stoletij.

Približajmo se še bliže in izključimo gledališče:

Svetišče je tisočletna stavba religioznega občutka. V svetišču osvetljujemo eno in isto pripoved, uprizarjamo eno in isto knjigo. Znova in znova jo premišljujemo. Dokazujemo jo z mnogimi slogi in nadnaravnim. Z mnogimi slogi tudi zato, ker smo omejeni na eno knjigo in na omejeno število pripovedi. Z nadnaravnim pa se dokazujemo prav nadnaravnemu. Prilizujemo se absolutu. Če je, si želimo, da bi nas opazil!

Kino je stoletna stavba religioznega občutka. V kinu je ves napor, vse delo namenjeno ljudem. Na privzdignjenem ekranu se nam sveti svetloba, polna gibkih informacij o dogodkih, ki so postavljeni v natančno zaporedje, projicirana iz projektorja. Brez projektorja ne bi nikoli spoznali razvoja dogodkov. Kino je razsvetlenska stavba mnogoterih dejanj, ki jih znova in znova premišljamo.⁵

Ker je tloris človekovega bivanja prepleten mnogostavno z mnogoterimi kardinalnimi nevroni, bomo pogled usmerili v neposredno bližino kino kardinalnega nevrona:

Kino je ateistični aparat predzadnjega liturgičnega giba!⁶

Beseda religija izhaja iz latinske besede – relegere:: znova in znova premišljati!

Zato:

- Odiseja 2001 – ni film, temveč je kino, ki v vse smeri projicira kardinalne informacije!

- Odiseja 2001 – ni znanstvenofantastični film, temveč je religiozni kardinalni kino nevron.

- Odiseja 2001 – je monumentalna stavba, je kinetično bivalno kolo, v katerem bomo v bodočnosti doživeli tisoč novih pobesnelih ljubezni.⁷

- [1] Željko Jerman, naslov slike:: Ljubezen je pobesnena smrt.
- [2] Arthur C. Clarke, EXTRA-TERRESTRIAL RELAYS, leto 1945, oktober, referenca št. 3:: Hermann Noordung, *Das Problem der Befahrung des Weltraums*. Wernher Von Braun, *Konstruktive, theoretische und experimentelle Beiträge zu dem Problem der Flüssigkeitsrakete*, doktorat, 1934, referenca št. 5:: Hermann Noordung, *Das Problem der Befahrung des Weltraums*.
- [4] Andrej Tarkovski, *Ujeti čas*, str. 48, 1986:: »Še vedno ne morem pozabiti genialnega filma s konca prejšnjega stoletja, filma *Prihod vlaka na postajo Ciotat*, s katerim se je vse začelo. Ta slavni film Augusta Lumière je bil posnet samo zato, ker so takrat iznašli filmsko kamero, filmski trak in projekcijski aparat. V tem spektaklu, ki ni trajal več kot pol minute, je videti s soncem osvetljeni del železniške proge, prihajajoče in odhajajoče dame in gospode ter na koncu iz globine naravnost proti kameri vozeči vlak. Čim bližje je prihajal vlak, tem večji je bil preplah med gledalci. Ljudje so skakali pokonci in bežali iz dvorane. V tistem trenutku je bila rojena filmska umetnost.«
- [5] Arthur C. Clarke, *Citat s snemanja dokumentarnega filma Zero*, režija Michael Benson, leto 2001:
»*Monolit* v *Odiseji 2001* je bil v noveli prvotno zasnovan kot piramida. Ko smo pripravljali scenarij v *Chelsea* (hotelu, o. p.), je nekega jutra prišel Stanley in izstrelil – monolit v obliki piramide ni dobra ideja za cinemaskopski format! Piramidalna oblika ni dobra! Njen perspektivni pogled ni OK za podolgovato filmsko platno. Potem je utihnil in še enkrat izstrelil – biti mora pravokoten! Jaz pa sem mu rekel – ti že veš, kaj delaš, Stanley.«
- [6] Friderick I. Ordway, svetovalec za vesoljsko tehnologijo pri filmu *Odiseja 2001*. Citat, spominski simpozij, posvečen Hermanu Potočniku Noordungu, org. Smithsonian/Slo/Delak. Washington, 2008::
»*Da! Noordungovo bivalno kolo je bilo uporabljeno v filmu Odiseja 2001 oziroma je Noordungovo idejo predelal Von Braun. Se pravi, uporabljena je bila indirektno! Sam sem desetletja sodeloval z Von Braunom in vem, kako dobro je poznal Noordungovo delo. Prevel je Noordungov geostacionarni satelit, ga podvojil – in to ste videli v filmu Odiseja 2001.*«
- [7] Andrej Tarkovski, *Solaris*, 1972.

KITAJSKA POJEDINA SAMOCENZURE, Z VONJEM PO DENARJU

KAJA CENCELJ



Yasukuni

Ko se festivalsko dogajanje preseli v Hongkong, mesto ogromnih nebotičnikov, borznih števil, sklepanja poslov ob slastnih dim sumih in načrtovanja bodočih, vselej uspešnih finančnih projektov, je težko pričakovati, da bo festival dišal po čemerkoli drugem kot po denarju. Traja kar tri tedne, odpira vrata na ves azijski trg in je – poleg Pusana – vsekakor najbolj renomirana azijska stična točka scenaristov, režiserjev, producentov, igralcev in ostalih filmskih poslovnežev. Ob filmskem sejmu FILMART, azijskih filmskih nagradah AFA, glasbenem sejmu HKFM in ostalih medijskih dogodkih je del sejma Entertainment Expo Hong Kong. Predsedstvo festivala tako intenzivno ustvarja in ohranja njegovo ime, da je festival sam že skoraj sinonim za marketinško podjetje. Tudi zato nagrade (za kratki film, humanitarno nagrado za dokumentarni film, nagrado za digitalni film, FIPRESCI itd.) podelijo, ko je slavnostna prireditev šele v svoji prvi polovici, in tako zaključijo s poslovnim delom. Nato pa, kot meni umetniški direktor Li Cheuk, festival dobi svoj pravi pomen – užitek ob gledanju dobrih filmov. Pred domačim občinstvom, ki si tekom leta lahko v hipertehnološko opremljenih kinodvoranah ogleduje predvsem svetovne komercialne uspešnice, se na festivalu ob pregledu azijske produkcije zvrsti tudi izbor najuspešnejših filmov z Bližnjega vzhoda, Evrope, afriške in ameriške celine ter novozelandske ali avstralske filmske

stvaritve. Mestoma svoj program začini tudi s prvovrstnimi retrospektivami (poklon starosti kitajske filmografije Zhuju Shilinu, kitajskim dokumentaristom, multitalentiranemu domačinu Ericu Tsangu, lani preminulemu režiserju tajvanskega novega vala Edwardu Yangu in Ingmarju Bergmanu) ter strokovno podkovanimi seminarji o filmski umetnosti.

Letos zaradi zahtev kitajske vlade žal ni bilo obljubljenih svetovnih premier treh kitajskih filmov hongkonške produkcije. Na premiero so morali počakati film *Lost, Indulgence* (Mi guo je drama Zhanga Yibajia o Sudanu, ki se vseli k družini umrlega taksista), *Winds of September - The Chinese Mainland Chapter* (del trilogije o polnoletnosti Hana Yana) ter *Decade of love*, omnibus mladih hongkonških režiserjev o Hongkongu kot mestu ljubezni). Na celinski Kitajski namreč velja, da film, ki mu vlada ne podeli pooblastila za predvajanje, uradno ne obstaja in se ne more uvrstiti v tekmovalne sekcije mednarodnih filmskih festivalov. Vseprisotna vljudna samocenzura je zadnjih deset let, odkar je Hongkong ponovno del Kitajske, prisotna tudi na tem festivalu. Da spravijo svoj film na (azijski) trg, večina režiserjev ugotovi kitajskim cenzorskih pravilom in priredi svoj film tako, da posname »kitajsko različico«. Še bolj ironično so se lotili seminarja *Dekonstrukcija zgodovine v kitajskih dokumentarnih filmih*, v okviru katerega so se strokovnjaki spo-

padali s pripovedovanjem (ne)resnice v filmih te žanrske vrste. Seveda brez kritiziranja kitajske zgodovine. Tokrat je humanitarno nagrado za dokumentarce *Yasukuni* prejel kitajski režiser Li Ying, ki že skoraj dvajset let živi na Japonskem. Dokumentarcec o šintoističnem templju v Tokiu, posvečenem več kot 2,5 milijona žrtvam japonskih vojn, med katerimi je tudi 14 vojnih zločincev iz druge svetovne vojne, je režiser snemal več kot desetletje. Z neodvisnim pristopom je v njihovi resničnosti skušal rekonstruirati zgodovinske dogodke, nasičene s političnimi napetostmi med Kitajsko in Japonsko, ki imata vsaka svojo različico zgodovinske razlage. Seveda je Ying poskrbel za kitajsko realistično komponento, ki pa je filmu skoraj zaprla pot na Japonsko (po pregovarjanjih so ga le predvajali, vendar pod budnimi očmi policije v prav vsaki izmed izbranih kinodvoran). In vse to po vrsti predavanj o tem, kako bi morali biti režiserji dokumentarcev sposobni usklajevanja subjektivnosti zgodovinskih virov z estetiko medija. Njihova glavna naloga pa naj bo dokumentirati preteklost sistematično in tako odpirati prostor za javno razpravo. Film je vsekakor vreden ogleda, tudi nagrade, predvsem pa za in proti debate o kontradiktorni azijski zgodovini. Vseeno pa lahko razvlečeni festival postavimo v en sam okvir: HKIFF je eden najboljših shopping mallov azijske celine, ki bi ga lahko pogosteje povohali tudi slovenski filmski ustvarjalci.

NAGRADA AMIDEI

16. – 26. JULIJ

Program festivala v italijanski Gorici se poklanja velikim scenaristom in pretežno evropskemu filmu. Velika nagrada za filmski opus bo letos šla v roke italijanskega cineasta Giuliana Montalda, sodelavca Carla Lizzanija, Gilla Pontecorva ... Priložnost za bližnje srečanje z obema canskima nagrajencema, Paolom Sorrentinom in Matteom Garroneom.

MOTOVUN

28. JUNIJ – 1. AVGUST

Na hribu filmov bo letos v ospredju ruski film, program v času zaključka redakcije še ni razkrit. Se pa lahko tudi letos na festivalski spletni strani (www.motovunfilmfestival.com) med 2. in 27. julijem udeležite virtualnega festivala kratkih filmov – v Motovun jih je prišlo kar 300, prihajajo iz vseh koncev sveta.

LOCARNO

6. – 16. AVGUST

Velika pregledna retrospektiva festivala, ki je Zahodu v preteklosti med prvimi predstavil obsežna poglavja iranskega, arabskega in indijskega filma ter zanimive, ekskluzivne tematske cikle (film in realnost, jazz in film ...), je letos posvečena italijanskemu režiserju Nanniju Morettiju. Odločitev je v filmskem svetu odjeknila z nekaj negodovanja.

4. GROSSMANOV FESTIVAL FILMA IN VINA

9. – 16. AVGUST, LJUTOMER
IN MURSHA SOBOTA

Festival je posvečen neodvisni žanrski filmski produkciji, torej predvsem grozljivim, fantastičnim in tako ali drugače divjim, provokativnim filmskim izdelkom. Glavni gost filmskega programa in dobitnik nagrade Stari hudi maček za življensko delo bo nesporni kralj B-filma in oče sodobnega Hollywooda Roger Corman, obisk je potrdil še kultni avtor grozljivk Brian Yuzna. Glavni gost vinskega programa pa bo nekdanji svetovni šahovski prvak, legendarni Anatolij Karpov. Med festivalom bo potekala tudi nagradna filmska delavnica Mala delavnica groze. Večina predstav in prireditev bo brezplačnih. Več na: www.grossmann.si.

SARAJEVO

15. – 25. AVGUST

Festival bo otvoril domači *Snijeg* režiserke Aide Begić, zmagovalce Tedna kritike v letošnjem Cannesu. Retrospektiva bo predstavila delo Todda Haynesa (*Daleč od nebes, I'm Not There...*), znani so prvi gostje festivala: Nuri Bilge Ceylan, Mike Leigh, Ari Folman, in nekaj predavateljev druge edicije Talent Campusa, med katerimi bo tudi Slavoj Žižek.

BAFICI 10: NEKAJ REFLEKSIJ O FILMSKEM FESTIVALU (TEM ALI ONEM)

SABINA ĐOGIĆ

6 refleksij ob 10. obletnici mednarodnega festivala neodvisnega filma v Buenos Airesu.

1

Vrstni red uvodnika v festivalnem katalogu je hierarhija politične moči, ki »ohranja« ta kulturni dogodek. Predsedniku vlade sledi minister za kulturo in nazadnje umetniški vodja festivala. »*Ponosen sem, da vam lahko zaželim dobrodošlico ob 10. obletnici,*« začne uvodnik Mauricio Macri, čigar politika je letos ukinila obsežen del sredstev, namenjenih za kulturo, ali »*Bafici je postal zagotovilo iskanja in reflektiranja novih govoric vizualnega izražanja,*« sporoča Hernan Lombardi, medtem ko je verjetno na festivalu prvič. Če bi bilo vse to iskreno, bi bila menjava programskih vodij ob menjavi vladnega uslužbenca nepotrebna, pa ni. Festival je v desetih letih zamenjal že štiri umetniške vodje, ki o tem še danes ne želijo dati izjav.

2

Nekateri ljubitelji filma si v času filmskega festivala vzamejo dopust, medtem ko si nekateri filmski študentje ne »uspejo« pogledati niti enega filma.

Resni novinarji preživijo deset dni v dvorani, s štirimi ali več filmi na dan, in na koncu se, povsem izčrpani, a pri zavesti in lucidni, ne izogonejo srečanju s kolegi, t. i. festivalskimi turisti, ki pridejo izkoristiti festivalsko gostoljubnost (plačan hotel, včasih pot in hrana) in svojo famo, ker delajo za pomembno časopisje in so na nekaterih festivalih deležni celo nočnega spremstva. Ali bo kdo izmed njih kdaj napisal kakšen tekst o tem, da si lahko festivalski poročevalec, ne da bi si pogledal en sam film?

3

Čas je nelinearno zaporedje dogodkov, ki nikoli ne presežejo ravni vsakdanjosti.

José Luis Guerín s filmom *In the*



In the City of Sylvia

City of Sylvia (En la Ciudad de Sylvia) redefinira kader kot enoto med seboj komunicirajočih in prepletajočih se planov, ki ustvarjajo globino polja, pomena in iluzije glavnega junaka, ki upa, da bo našel tisto, kar išče, medtem ko Harmony Korine v *Mister Lonely* splošči vsakršno globino, sesuje iluzije in usmrti junaka v njegovi filmski vlogi. Mejna filma simboličnega prostora vzpenjajoče se generacije latinoameriških režiserjev; z vsakim filmom ga ponovno definirajo Lisandro Alonso, posebej v *Liverpool*, kjer se vztrajno mešajo iluzije z vlogami, Carlos Reygadas s *Silent Light* (Stellet Licht) in še dokaj neodkrit čilenski avtor José Luis Torres Leiva s prvencem *The Sky, the Earth and the Rain* (El Cielo, la tierra, y la lluvia). Vsi trije vztrajajo v nelinearnosti in strogi vsakdanjosti časa, ki se razteza v neskončno, vse dokler nekdo iz njega preprosto ne odide.

4

Za čas festivala so končani trije filmi ključnih avtorjev mlajše generacije argentinskih filmskih režiserjev, *Lion's Den* (Leonera) Pabla Trapera, *Liverpool* Lisandra Alonsa in *The Headless Woman* (La mujer sin cabeza) Lucrecie Martel. Zaradi uvrstitve v Cannesu nobenega ni v programu festivala. Projekcija Alonsovega filma se kot za nagrado kljub vsemu zgodi, in to v nabito polni dvorani ter ob prisotnosti najpomembnejših gostov festivala, medtem ko Traperova pro-

dukcijska hiša protestno organizira zunajfestivalno novinarsko projekcijo. Če je Alonso festivalski varovanec, je Trapero njegov odpadnik. Martelova je nekje vmes, nedefinirana, kar ji najbolj ustreza.

5

Francoski filmski par, Nicolas Klotz in Elisabeth Perceval, režiser in scenaristka, sta bila daleč najbolj dragocena in inspirativna festivalska gosta. Ob »lekciji teme« in kritičnem povzetku aktualnega političnega dogajanja v Franciji (kot simptomu »prvega« sveta) sta zaznamovala tisto, o čemer se včasih sprašujemo: od česa in zakaj živi ter preživi film. Morda je najboljši primer ravno njun zadnji *Heartbeat Detector* (La Question humaine) z Mathieujem Amalricom v glavni vlogi, ki ga tako rekoč že zaznamuje oznaka filma leta.

6

Dvotedenski avtizem se konča in konec je vedno nepredviden. Melanholija slovesa od nečesa, česar nikoli nismo imeli, in od časa, ki ga nikoli nismo živeli. Kot tango. Stik z zunanjim svetom se zdi sprva nemogoč, dokler ne postane povsem utaplajoč. V plakatne vitrine se vrnejo napovedniki z visokimi cilji. In festival zamre. Za cinefila pomeni festival vračanje k smislu. Morda nepotreben, a nujen.

AVSTRIJSKO FILMSKO OGLEDALO

ANJA NAGLIČ

Med 1. in 6. aprilom se je v Gradcu odvila enajsta izdaja festivala avstrijskega filma Diagonala. Z zamenjavo vodstva pred tremi leti je število filmov in spremljevalnih dogodkov začelo občutno naraščati, v smislu kakovosti pa je festival naredil opazen korak nazaj. Letos je bilo na 157 projekcijah prikazanih več kot 300 filmov, ogledalo pa si jih je okoli 26.000 obiskovalcev.

V glavnem programu, ki je ponudil pregled filmov avstrijske (ko)produkcije z letnico 2006/2007 in 2008, se je zvrstilo 22 igranih in 24 dokumentarnih celovečercerov ter 84 kratkometražnih igranih, dokumentarnih, animiranih in eksperimentalnih filmov. Spremljevalni program so sestavljale retrospektive Gerberta Rappaporta, Michaela Pilza, Dietmarja Brehma, Sabine Derflinger, Jörga Kalta, Jasmile Žbanić, izbor filmov s Sarajevskega filmskega festivala, s festivala kratkih filmov v Winterthuru, mariborske DokMe, dunajskega festivala neodvisnih kratkih filmov – in še marsikaj.

Kot je znano, je sodobna avstrijska kinematografija močna predvsem na področju dokumentarnih in eksperimentalnih filmov, dobrih igranih filmov pa ponuja bistveno manj; z mednarodno prepoznavnim opusom igranih celovečercerov se med sodobnimi avstrijskimi režiserji in režiserkami pravzaprav lahko pohvalita samo Michael Haneke (ki zadnjih deset let sicer bolj pripada francoski kot avstrijski kinematografiji) in Ulrich Seidl. Toliko

bolj je zato navdušujoče, da je bil eden najboljših filmov letošnje Diagonale prav dobitnik glavne nagrade v kategoriji igranih celovečercerov – *Revanche* (Povračilo, o. p.). Režiral ga je Götz Spielmann, leta 1961 v Welsu rojeni filmski in gledališki režiser, scenarist, igralec in producent, ki je filme začel snemati že v najstniških letih. Na 16. Liffu smo videli njegov predzadnji celovečerec, *Antares* (2004), letos pa bi bilo v Ljubljano vsekakor vredno povabiti *Revanche*. Gre za inteligentno narejen triler z elementi psihološke drame, ki obdeluje temo krivde, maščevanja, usode in odpuščanja. Umor, do katerega pride zaradi nespretno namerjene pištole, usodno poveže dva skrajno različna para – prostitutko in pomočnika šefa dunajskega bordela ter trgovko in policista iz podeželskega mesteca. Poleg zanimive in elegantno zgrajene zgodbe, polne suspenza, film navdušuje zlasti s kompleksno zasnovanimi in odlično upodobljenimi liki.

V sekciji dokumentarnih filmov je glavno nagrado prejel *Halbes Leben* (Pol življenja, op. p.) leta 1974 v Salzburgu rojenega Marka Doringerja. Režiser se v njem na ironičen način loti problema krize sodobnih trideset(-in-nekaj-več-)letnikov, ki jo – ko je na svojem telesu začel opazovati prve znake staranja in se zavedel, da pri tridesetih, tako rekoč na polovici življenja, ni dosegel še ničesar pomembnega – pozna tudi sam. Doringer se v filmu sprašuje, ali gre pri omenjeni krizi



Revanche

zgolj za namišljen problem razvajenih Zahodnoevropejcev, ki za razliko od prejšnjih generacij (še) nikoli niso izkusili lakote in vojne in ki uživajo luksuz podaljšanega otroštva, ali pa imajo strahovi in skrbi te generacije, razpete med tradicionalno željo po varnosti in zahtevo sodobnega sveta po skrajni fleksibilnosti, vendarle neko večjo težo. Prek pogovorov z vrstniki na eni strani in pripadniki generacije staršev na drugi režiser na novo odkriva smisel svojega življenja.

Kot vsako leto se je na Diagonali skozi filme razkrivala tudi široka paleta patologije avstrijske družbe, s katero se ravno v zadnjem času množično ukvarjamo tudi zunaj meja Avstrije; največ pozornosti je bilo v tem okviru – že tradicionalno – posvečene »neporavnanim računom« z nacizmom

in problematiki priseljencev. Glede na hitro odzivanje mnogih avstrijskih režiserjev in režiserk na pereče družbeno dogajanje pa verjetno lahko v naslednjih letih pričakujemo tudi filmsko obdelavo problematike, na katero je nedavno opozoril incestuozni škandal v spodnjeavstrijskem Amstettenu.

Za prav poseben dogodek je letos poskrbela intendantka festivala, ki se je na zaključni tiskovni konferenci z več dramatičnimi izpadi in skoraj dve uri trajajočo predstavitevijo svoje biografije po triletnem mandatu poslovila od vodstvenega položaja. Upamo, da se z novo intendantko, ki je taktirko prevzela do leta 2011, festivalu spet obetata bolj premišljena in usmerjena programska zasnova ter večja profesionalna samokritičnost ...

FILMSKI SUBVERZIVCI V ZAGREBU

IVAN RAMLJAK
PREVOD: MAJA LOVRENOV

Verjeli ali ne, poleg nogometa je na Hrvaškem trenutno najbolj popularna disciplina človeške dejavnosti filmski festival. Letošnjega maja se je ne tako majhni skupini 35 festivalov (naj poleg tistih relevantnih in domišljenih, kot so Motovun, Zagreb Film Festival, Animafest in ZagrebDox, omenimo še nekaj najbolj bizarnih, kot so Festival enominutnih filmov v Požegi, festival filmov v enem kadru One Take, Pool Film Festival, ki se odvija v praznem odprtem bazenu, in DORF – festival rock dokumentarcev) v Zagrebu pridružil še Subversive Film Festival. Kot pravijo sami avtorji, gre za »interdisciplinarni, hipertekstualni, transsubjektivni, politični poskus demistifikacije vizualnih tabujev, analizo najmočnejših umetniških oblik sedanosti, ki spreminjajo človeštvo na zavedni in nezavedni ravni, poskus kritike obstoječega vrednostnega sistema in institucij v kontekstu znanosti, filozofije in moderne umetnosti«. V prevodu to pomeni, da je bilo sedemdnevno dogajanje v kinu Europa, nedavno odprtem prvem art kinu v Zagrebu sploh, interdisciplinarni poskus poklona dogodkom iz leta 1968 s projekcijo okoli 30 najpomembnejših filmov iz tega obdobja, pa tudi z nekaj okroglimi mizami in predavanji, na katerih so o vseh vidikih dogajanj leta 1968 in njihovih vplivov na današnji svet filozofirali nekateri od vodilnih sociologov in političnih teoretikov današnjega časa, ki so deloma tudi izbirali sam program.

Tako smo na Subversive Film Festival lahko videli klasike, kot so Godardov *Vikend* (Week End, 1968), Pasolinijevo *Teoremo* (1968), film *Ljudje brez upanja* (Szegénylegények, 1966) Miklósa Jancse (po izboru Franka Furedija) ali neizogibna Žilnikova *Zgodnja dela* (Rani radovi, 1969) in *W.R. – Misterij organizma* (W.R. – Misterije organizma, 1971) Dušana Makavejeva, pa tudi v naših krajih redko prikazane filme, kot so *Čas plavžev* (La hora de los hornos, 1968) Fernanda Solanasa (izbor Ernesta Laclaua in Chantal Mouffe), *The Virgin's Bed* (Le lit de la vierge, 1969) Philippa Garrela ali *Spomini na nerazvitost* (Memorias del subdesarrollo, 1968) Thomása Gutiérreza Alea. Prava atrakcija je bila projekcija filmov kolektiva ZANZIBAR (ob gostovanju ene od njegovih članic Jackie Raynal), še posebej »izgubljene mojstrovine« Daniela Pommereullea *Vite* (1969), ki je na koncu precej razočarala, ko se je izkazala za psihadelično nebulozo.

Največjo programsko subverzijo je pričakovano izvedel Slavoj Žižek. Tako je po svojem nabitom polnem predavanju na temo *Boj se svojega bližnjega kot samega sebe* zagrebškimi modnim intelektualcem podtaknil Carpenterjev *Invazija na Los Angeles* (They Live!, 1988) – in to z DVD-ja! Ok, nismo prepričani, da je bil izbor filmskega nosilca ravno njegov (o številnih DVD in beta projekcijah namesto napovedanih 35-milimetrskih kopij bi lahko rekli veliko grdega ...), toda začudeno



Invazija na Los Angeles

občinstvo je film večinoma pospremil s smehom, če že ne z odhodom iz kina, pri čemer povečini niso dojeli, kaj jim je Žižek hotel sporočiti. Drugače pa je predavanje še enkrat potrdilo Žižkov status filozofa-rock zvezde, ki se lahko giblje med Lacanom in, npr., vici o piščancih. Kar je seveda veliko bolj učinkovit način za širjenje lastnih idej kot neskončno dolgočasen pristop Ernesta Laclaua in Chantal Mouffe. Njunim dolgim govorancam v stilu nekaterih južnoameriških državnikov, s katerimi se rada družita, je prisostvovalo kakih 30 duš, od katerih je bila polovica v kraljestvu sanj.

Čeprav je bil filmski program impresiven, če zanemarimo omenjeno mešetarjenje s formati, predavanja pa v splošnem solidna, je ostal en velik madež na samem festivalu. Govoriti o vplivu leta 1968 na današnji svet in

Hrvaško, a ne omeniti nedavno izpeljanih prvih dijaških in študentskih protestov v tej državi po več kot 35 letih, na katerih je nekaj deset tisoč dijakov in študentov v roku enega popoldneva zrušilo nekaj zakonov, kar že leta ne uspeva niti sindikatom niti upokojencem niti hrvaškimi braniteljem niti katerikoli drugi nezadovoljni skupini hrvaških državljanov, je nedopusten spregled. Subversive Film Festival je tako ostal popolnoma odsekan od realnosti, kar se je med drugim videlo tudi na filmskem programu, na katerem je boleče primanjkovalo nedavnih »subverzivnih« filmov, tj. – skorajda jih ni bilo. Kar potem na žalost nujno postavi pod vprašaj tudi sam smisel celotnega dogodka, za katerega njegovi organizatorji niti v enem trenutku niso odkrili, ali je zamišljen kot tradicionalen ali pa je bila to njegova prva in zadnja izdaja.

Matjaž Ivanišin, filmski režiser

Pr ed dvema letoma so na festivalu kratkih filmov v Milanu predvajali diplomsko delo Matjaža Ivanišina *QuickView*. Nekje sredi festivala so Matjaža v svojo družbo povabili milanski študentje filmske režije, ki so med več kot šestdesetimi filmi za najboljšega izbrali ravno njegov triptih o starših in otrocih, 23-minutni film, v katerem tri družinske fotografije počasi razkrijejo tri družinske zgodbe, tri subtilno prikazane odnose, kjer se bistvo nahaja v pogledih, ki jih starši namenjajo svojim otrokom. V filmu *QuickView* so ti pogledi do vrha napolnjeni s čustvi, pričakovanji in razočaranji, pravzaprav je v pogledih strnjeno vse, kar želi film prenesti gledalcu. Matjažu je uspelo sporočiti filma podatki neizrečeno, kar njegov film naredi iskren in neposreden ter vsemu verizmu navkljub tudi močno poetičen. Filmske podobe so nabite s podtoni, podpomeni, prizori puhtijo od vsega, kar ostaja zunaj kadrov, a le-te vseskozi polni z žlahtno vsebino.



Najbrž je prav to navdušilo mlade milanske filmarje, ki so Matjaža posedli medse in z njim veselo kramljali kakšnih dvajset minut. Takrat je Matjaž od daleč s svojo *majklijevsko* hudomušno bradato podobo deloval kot veliki režiser, ki prenaša svoja režiserska spoznanja mladim rodovom. Od blizu pa je bil, takrat še sam študent na AGRFT, ob tej pozornosti iskreno polaskan in tudi prisrčno zbežan. Doma je namreč, tako kot mnogi naši najbolj nadarjeni mladi ustvarjalci, le redkokdaj deležen odkritega priznanja in pozornosti gledalcev. Prvič zaradi redkih priložnosti za predstavitev svojih del in drugič zaradi neke pregovorne zadržanosti našega majhnega okolja.

Vse to omenjam predvsem zato, ker je le zaradi te podalpske sociološke specifikke Matjaž Ivanišin še vedno razmeroma neznan obraz. Če že ne toliko znotraj filmskega sveta, pa zunaj njega zagotovo. Pred dvema letoma je na Festivalu slovenskega filma milo rečeno navdušil kar z dvema svojima deloma: poleg *QuickView* (vesna za najboljši študentski film) je predstavil še diplomsko televizijsko dramo *Moje male ljubice*, črno-belo minimalko po motivih dramskega besedila Neila la Buta. V njej moški pred poroko razčiščuje račune s tremi bivšimi dekletji. Trije na vajah zgrajeni dialogi, trije premišljeni režijski pristopi, odlično vodeni igralci in simpatična surova preproščina so očarali filmski svet v Portorožu, ki je temu srednjemetražnemu delu podelil kar tri nagrade.

K vsemu seveda moramo dodati še Matjažev vznemirljiv dokumentarni prvenec *Che Sara*. Ta govori o dekletu, ki je svetu oznanilo, da bo rodilo Jezusa. Režijsko izčiščeno in pronicljivo delo je na gledalcem zabaven način pokazalo, kako močna je človekova potreba po verovanju in kam vse so se pripravljene zateči ljudje v stiski.

Matjaž Ivanišin trenutno pripravlja dokumentarni film o legendarnem štajerskem mejnem prehodu Šentilj, ki je nekoč delil svetove, na obeh njegovih straneh so se nabirale dolge kolone ljudi različnih usod, poti in želja, danes pa je le še postajališče ob avtocesti med Mariborom in Gradcem.

Labina Mitevska, igralka

Ena zanimivejših, celo mednarodno odmevnejših mednarodnih koprodukcij, v katero se je (po čudežu?) uspel zaplesti naš Filmski sklad, je drugi celovečerec makedonske režiserke Teone Mitevske *Sem iz Titovega Velesa* (Jas sum od Titov Veles, 2007), ki ga poleg hkrati poetične in formalno rigorozne režiserkine vizije v enaki meri odločno zaznamuje tudi njena mlajša sestra Labina Mitevska v glavni vlogi; kratka, priložnost za poklon talentu, ki s svojo unikatno prezenco že poldrugo desetletje začinja vseevropsko filmsko panoramo. Leta 1975 v Skopju rojena gdč. Mitevska mlajša je svojo igralsko kariero bojda začela po naključju, vendar potem niso bile prav nič naključne uniformne pohvale in številne ponudbe, ki so jo zasule po rahločutni upodobitvi mlade Albanke, simbolnem gojišču nasilja in stičišču treh zgodb o tragičnih posledicah nacionalističnega in religioznega razkola v



opevani drami *Pred dežjem* (Pred doždot, 1994) Milčeta Mančevskega. Prvi je vroče železo koval samozvani Fassbinderjev epigon ekspresnega političnega angažmaja in inteligentne pop estetike Michael Winterbottom, ki je Labini v površnem *Dobrodošli v Sarajevu* (Welcome to Sarajevo, 1997) najprej namenil manjšo, takoj zatem pa v shizofrenem prepletu begunske drame, filma noir in shakespearskega ljubiča *Moja boš* (I Want You, 1998) že kar drugo glavno žensko vlogo ob temnolasi starletki Rachel Weisz; ta ob bledolični (in po laseh pobeljeni) Labini skozi film blede kot Michael proti Rainerju Wernerju. Naslednji veliki prelom v karieri igralka se je zgodil šest let pozneje, ko je odigrala glavno vlogo v sestrinem prvencu *Kako sem ubil svetnika* (Kako ubiv svetec, 2004), ki ga je tudi producirala; s tem – in njunim najnovejšim sodelovanjem – se je oblikovala matrica, za katero lahko samo upamo, da bo v prihodnosti še bogato obrodila. Zdi se namreč, da je prav na videz eterična in labilna Labina tista, ki bolj pragmatično estetiko sestre-režiserke mehča s svojo vseprisotnostjo in tako poskrbi, da je vsak izmed obeh navedenih filmov poleg neposrednega soočenja s trdim političnim vsakdanom sodobne Makedonije obenem tudi intimna psihološka drama, metaforični korektiv tega vsakdana. Po drugi strani še Teona iz Labine do konca izsesa tisto, kar sta omenjena »velika moška« zgolj zaslutila in plaho podčrtala. Tako ne režira zgolj drobnega in čilega telesa, ki zgrbljeno proži hipne občutke nežnosti in sočustvovanja. Ne režira zgolj lepega obraza, ki mu porcelanasti tolumni na mestu oči in niz vegastih biserov za nenadnim, preširokim nasmehom najbrž nikoli ne bodo odvzeli pridiha otroškosti.

Ne režira zgolj neznosno erotičnega, kot poletna rosa krhkega glasu, marveč za to gosto tkano, zapeljivo vizuro razbira dvoumne globine, ki namigujejo, da portretirano bitje ni zgolj ustrezen, v svoji kompleksnosti vendarle enoznačen element režiserjeve vizije, dobro naoljen vzvod v kolesju specifične narativne niti, temveč nepredvidljivo, pritajeno središče te vizije, ne le Afroditina (kot Labino kliče *Veles*), temveč Ariadna z nitjo čvrsto v rokah.

V SLOGI JE NOČ

VESNA

Dragi moji, situacija je spet zelo zapletena. Kinodvor je zaprt, glavna osumljenca pa sta dva. Prvi je Zoki J, drugi pa Vasko S. Sicer naj bi bil vsega kriv dotični Janez J, ki je nagajal Zokiju J, in to baje samo zato, ker je Zoki J dober prijatelj z Milanom K. Zato zdaj užaljeni Zoki J nagaja Vasku S, ker je ta dober prijatelj z Janezom J.

Meni, priznam, tu nič več ni jasno. Sploh ker se govori, da naj bi Kinodvor neke noči zaklenil neki Staš R, in ker je bil spet najbolj glasen Igor P, čeprav naj ga tokrat nihče ne bi nič vprašal. Kako je vse to povezano in kako so se v tej zamršeni zgodbi znašli ljubitelji umetniškega filma, bo najbrž ostala skrivnost.

Po mojem zadeve sežejo še v čase bivšega kina Sloga, saj je v tej plehki zgodbi jasno le to, da vsi vpleteni drug drugega ves čas nategujejo, da se sem ter tja kdo izmed njih znajde v kočljivem položaju in potem glasno stoka ter da so vsi v tej igri izključno zaradi lastnega užitka.

Če pa pomislim na to, da so nekdanjo Slogo dolga leta polnili vojaki JLA, ki sta jih prav omenjena Milan K in Janez J z združenimi močmi pregnala iz države, se mi zazdi, da vse, kar se dogaja s Kinodvorom, še zdaleč ni stvar naključja. A to so že teorije zarote, jaz pa nisem Marcel Š.

Kakorkoli že, v Slogi je noč. Pardon, v Kinodvoru.

Ukinitev Kina Otok je, dragi moji, neka povsem druga zgodba. V njej je Koen V D potožil, da je dobil premalo

Na jadranskem otoku Biševo je konec maja in v začetku junija potekalo snemanje televizijskega filma *Morje v času mrka*, ki ga po priljubljenem romanu Mateta Dolenca režira **JURE PERVANJE** (*Do konca in naprej, Triangel, Zrakoplov*). V glavni vlogi je zaigral Boris Cavazza, ob njem pa še njegov sin Damjan, Pia Zemljič, Brane Grubar, Lenča Ferenčak, Maša Derganc in mnogi drugi.

V juliju se bo začelo tudi snemanje televizijskega filma *Vaja zbor*, ki ga po lastni gledališki igri pripravlja **VINKO MÖDERNDORFER**.

MICHEAL MOORE se pripravlja na snemanje nadaljevanja svojega najbolj spornega, a tudi najbolj uspešnega filma *Fahrenheit 9/11*, ukvarjal naj bi se z zločini Bushevega drugega mandata.

Avstrijski režiser **MICHAEL HANEKE** bo po lastnem scenariju med junijem in septembrom v Nemčiji posnel film *Das weisse Band*, ki se bo vrnil v leto 1913. V šoli na ruralnem severu Nemčije takrat izvedejo nenavadni ritual kaznovanja, ki bo vplival na celoten šolski sistem in celo na nastanek fašizma. Hanekejev ameriški remake lastnega filma *Funny Games* je medtem že prepotoval svet, a ga kot kaže v Sloveniji še nekaj časa ne bomo videli.

PEDRO ALMODÓVAR v Španiji snema svoj novi celovečerni film, *Los Abrazos rotos* (*Broken Embraces*), v katerem bo ponovno zaigrala režiserjeva muza Penelope Cruz, govori pa se, da naj bi Almodóvar v filmu več pozornosti namenil moškim karakterjem, kar je zanj vse prej kot običajno. Za scenarij tega filma je Almodóvar na svojem blogu zapisal, da je izvorno njegov in da je navdih zanj prišel naravnost iz teme. S tem je zanikal številne trditve, da naj bi šlo za adaptacijo romana Thierryja Jonqueta. Almodóvar je sicer dodal, da ima v prihodnosti res namen adaptirati Jonquetov roman.

Za najbolj depresivno filmsko novico zadnjega časa pa so zapriseženi filmofili razglasili napoved, da bo režiser akcijskih blockbusterjev **MICHAEL BAY** (*Transformer, Bad Boys, Pearl Harbor*) režiral remake kulturnega horor hita Romana Polanskega *Rosemaryjin otrok*. A snemanje tega filma in končna odločitev o tem, ali bo Bay film res režiral ali bo nastopil le v vlogi producenta, bosta še nekaj časa počakala, saj se »vroči« hollywoodski režiser trenutno ubada s filmom *Transformers 2*.

WERNER HERZOG in igralec **NICOLAS CAGE** se pripravljata na nadaljevanje kulturnega filma Abela Ferrare *Pokvarjeni poročnik*, v katerem je leta 1992 divjega, skorumpiranega, zadrogiranega in zakockanega policista zaigral nepozabni Harvey Keitel. Herzog je povedal, da ne bo šlo za običajen rimejk temveč za razvoj glavnega lika, zgodba pa bo namesto v New York postavljena v New Orleans, ki je po Katrini postal prav posebej zanimiva filmska kulisa.

»Na, kupi si čokolado!«

Kdo bo vse to razumel, dragi moji. Nastale situacije namreč nikakor ni mogoče racionalno doumeti. Zato sem, ko so začeli govoriti, da bo Igor P (oni z nasmeškom strica iz Amerike) na čelo Filmskega sklada pripeljal nekega mladega teologa, pomislila, da je to v resnici zelo dobra ideja. Prvič nam je potrebna pomoč od zgoraj. Drugič pa nam je potrebna duhovnost, ker logike enostavno ni več. Pravno gledano je vse protipravno, ekonomsko smo v minusu, matematično se ne izide, organizacijsko pa je prišlo do razsula. Le zelo duhoven človek, torej človek, ki mu iracionalnost ni povsem tuja, je morda še sposoben optimistično gledati na slovenski film. Le takšen človek lahko še vedno upa.

(Da sploh ne govorimo o tem, da je šlo slovenskemu filmu tako ali tako najbolje takrat, ko je stanoval v cerkvi.)

A ker upanje umre zadnje, sem tudi sama zadnje čase povsem iracionalna in upam. Upam, recimo, da nas bo predramila nominacija za študentskega oskarja, ki jo je dobil film Vučko Matevža Luzarja. Upam, da nam bo vrata v Cannes in s tem v širni svet odprl Martin Turk, ki je letos na Azurni obali prikazal svoj kratki film Vsakdan ni vsak dan. Upam, da bo Mate Dolenc postal novi Feri Lainšček in da nam bosta televizijski ekranizaciji Vampirjev z Gorjancev in Morja v času mrka prinesli nova velika filmska hita, novi veliki filmski pravljici. Upam, da bo vrnitev Romana Končarja zmagoslavna in dobičkonosna (vsaj za vse vpletene). Upam, da Ula Furlan ne bo plesala samo eno poletje. Upam, da bo Jan Cvitkovič še kdaj posnel kak slovenski film.

Upam, dragi moji, ker mi drugega ne preostane. Upam, torej sem. Vem, da so mi moji dragi svetniki med drugim zmanjšali honorar tudi zato, da bi končno racionalno spoznala, da moje pisanje nima nobenega smisla. A jaz sem se, kot že rečeno, odločila biti iracionalna.

Zato upam in pišem naprej.

denarja, pa so mu ga potem dali še manj. Točneje – nič. Tu sta se Igor P in Boštjan J po mojem navdihovala s tradicionalnim slovenskim pregovorom: Kdor z majhnim ni zadovoljen, si niti majhnega ne zasluži. Sicer je bilo nekaj govora o tem, da v času predsedovanja Evropski uniji res ni primerno zgubljeni časa s tegobami tretjega sveta in z neevropsko kulturo nasploh, ampak po mojem je šlo za navadno lekcijo iz skromnosti in ponižnosti, teh na Slovenskem najbolj zaželenih in spoštovanih vrednot. Koen V D se bo pač moral naučiti, da ambicioznost v Sloveniji ne vodi nikamor. Včasih je res vodila na neki otok, danes pa na srečo še tja ne.

Vsega tega se bo moral naučiti tudi tisti, še neomenjeni Igor P, ki ima tako rad risanke, da bi jih vsako leto vrtil v Kinodvoru, vabil risarje v Ljubljano in se na tuj račun igral svetovni festival. In ravno ko je pomislil, da mu je uspelo in da je iz Ljubljane vsaj za kratek čas, enkrat letno, naredil animirano velemesto, so mu stopili na prste. »Jaz bi festival!« se je drl ta Igor P, oni drugi Igor P pa je z nasmeškom strica iz Amerike iz svojega sanacijskega žepa potegnil pomečkan drobiž in mu pokroviteljsko zabrusil:



SARAJEVO
FILMFESTIVAL
15-23/08/08

POWERED BY
HT-ERONET

*j' aime le cinéma!
j' aime Sarajevo!*

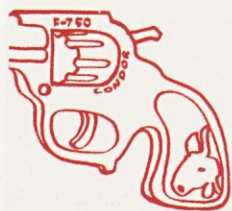
For more information please visit www.sff.ba



Najnovejši film
Želimirja Žilnika

Z G O D N J A D E L A

(Marxa in Engelsa)



MED IDEOLOGIJO IN REALNOSTJO:

SREČANJE Z ŽELIMIRJEM ŽILNIKOM

UREDNIŠTVO EKRANA

V zadnji številki letnika 1968 *Ekran* objavi nenavaden, v kazalu nenapovedan kolaž sloganov, grafike in fotografij, hibrid med avtorsko izjavo oblikovalca (Srečo Dragan), manifestom uredniške politike revije (načeljuje ji Toni Tršar) in oglasnim sporočilom (sicer skoraj popolno neznanako v takratni zasnovi revije). Gledamo in beremo, da se obeta »najnovejši film Želimirja Žilnika«, v katerem bomo izvedeli »vse o seksu, komunizmu in nasilju«. Napovedujejo se *Zgodnja dela* (Rani radovi, 1969), takrat znana še pod rahlo bolj prozaičnim naslovom *Zgodnja dela (Marxa in Engelsa)*.

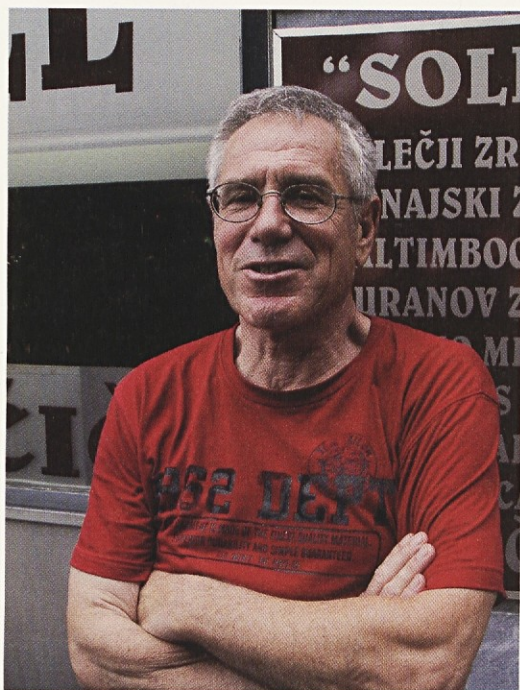
Komedija. Ideologija. Seksualna, kulturna in pirotehnična revolucija. Vzhod in zahod se prebujata. Sever in jug se prebujata. Hitri avtomobili in lepe ženske. Ljudje se pripravljajo na poslednjo vojno. Sedem koitusov v eni noči. Glasovi milijonov se pnejo v nebo. Usoda polovičarskega radikalizma. Dol s fašizmom in vojno. Kruh in maščoba. Solze in nasmehi. Politična znanstvena fantastika. Alkohol. Težave z oživljanjem otopenih ljudskih množic. Šport. Komunistični manifest. In tako naprej. Država je preveč resna stvar, da bi se ji posmehovali. Preprosta vaja za generalno stavko. Telesno zadovoljstvo drugič in tretjič. Miličniki in frizerji. Predvojni brlogi razkošja. Najlepše žensko telo v Srbiji, v več kot štiristo posnetkih, skoraj ves čas na platnu. Deviantno obnašanje kot posledica napornega fizičnega dela. Filmski kritik Bogdan Tirnanič prvič in zadnjič na filmu. Različni načini priprave zelja. Kako

polovičarski revolucionar postane upornik, ki noče spremeniti drugega kot lastno pozicijo. Uporaba strelnega orožja in pravilno napolnjene steklenice. Solze in nasmehi. Zakaj približno devetdeset odstotkov moških in nekoliko manjši odstotek žensk v določenem življenjskem obdobju masturbira. »Srbi, živite v ognju in plamenu, vsi se priklanjajte svojemu imenu.« Zgodbe iz Sibirije. Revolucionarji, ki se revolucije ne lotevajo dovolj resno, si kopljejo lastne grobove.

Leta 2008 na področju bivše Jugoslavije (pa i šire!) ni manifestacije, posvečene štiridesetletnici prelomnega leta 1968, ki ne bi zavrtila *Zgodnjih del* kot absolutno ključnega filma tistega specifičnega časa na prostoru nekdanje Jugoslavije. Duhovito učlovečenje političnih abstrakcij in radikalna izjava mladega avtorja, nagrajena z zlatim berlinskim medvedom, se danes gleda kot natančen prerez in analiza duha časa, zaznamovanega z razkolom med ideologijo in realnostjo. Z Želimirjem Žilnikom, letnik 1942, se zato pogovarjamo kot s kronistom oziroma režiserjem / lakmusovim papirjem časa, kar naš filmar/pravnik/odpornik sicer z nezmanjšano vitalnostjo ostaja še danes. Nebrzdana vitalnost pa ne prežema samo njegove mamutske filmografije, temveč zaznamuje tudi Žilnikov vsakdanji nastop; čeprav je imela ekipa *Ekрана* na zalogi zbir skrbno pripravljenih vprašanj, je bil dovolj že najmanjši namig, da se je pred nami v obliki monologa izrisala z intimno izkušnjo prepletena podoba časa, leta 1968.

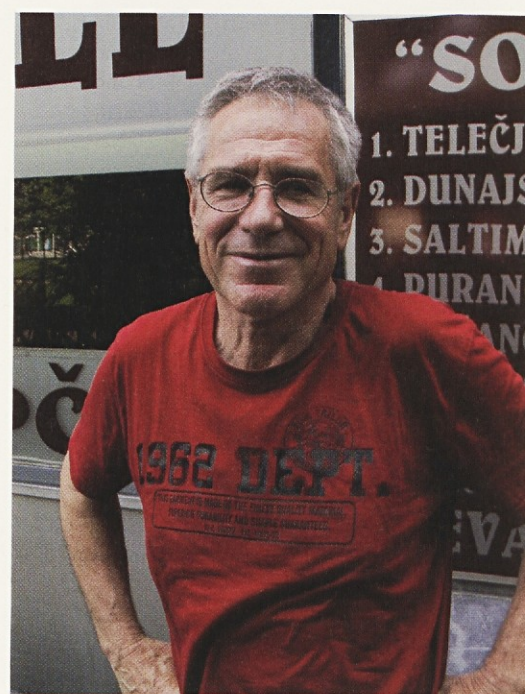
Naše posvetilo letu 1968 smo zastavili na podmeni, ki razvpiti majske Pariz kot uradno kulminacijo fenomena zoperstavlja mogoče bolj zanimivim vrenjem na »periferiji«, recimo v našem tedanjem skupnem prostoru, zato bi začeli z vprašanjem, v kolikšni meri oziroma na kakšen način ste svojo lokalno situacijo takrat povezovali z globalnim dogajanjem ...

Z gotovostjo lahko zatrdim, da so imeli tekom šestdesetih vsaj študentje in fakultete neposredne stike s tujino, nato pa je leta 1966 sledilo eksplozivno odprtje tudi v medijskem smislu, ki se je najverjetneje vezalo na takratno afero z Upravo državne varnosti. Dandanes imajo ljudje po eni strani vtis, da je jugoslovanska UDBA takrat delovala na način, podoben sovjetski NKVD ali romunski Securitate, po drugi strani obstajajo interpretacije, da je šlo predvsem za znotrajpartijsko obračunavanje in boj za oblast, ki je dosegel vrh s kritikami nekaterih vodilnih kadrov okrog Aleksandra Rankovića in z vzpostavitevjo nekoliko drugačne hierarhije. Sam imam s tem zanimivo osebno izkušnjo, saj sem se v politiko zapletel že zelo mlad. Takoj po gimnaziji sem sodeloval pri novosadski Tribuni mladih, ki je bila takrat kulturna ustanova, podobna ljubljanskemu Škucu. Pri vsakodnevem delu sem lahko opazoval kontradiktorno situacijo, v kateri smo se nahajali. Jugoslavija se je v začetku šestdesetih začela nenavadno široko odpirati, tako v ekonomskem smislu po zaslugi komunikacije z Zahodom kot v političnem smislu po zaslugi relativno liberalnega programa



Zveze komunistov Jugoslavije, ki je med drugim govoril o svobodi umetniškega ustvarjanja in o tem, da pri nas ne obstaja partijska diktatura. Po drugi strani smo vsi v redakcijah raznih časopisov in revij vedeli, da nas Uprava državne varnosti budno nadzira. To smo vedeli preprosto zato, ker so bili določeni projekti še pred javno objavo ali izvedbo postavljeni pod vprašaj in ljudje klicani na razgovore s sistemom. Navedel bom konkreten primer. V šestdesetih letih je pri nas vladala totalna evforija, vezana na abstraktno slikarstvo. Nam smrkavcem pa se je ravno zato zdelo bolj zanimivo, ko smo nenadoma odkrili likovno skupino Mediala, ki je delovala na obrobju, dobesedno pod klošarskimi pogoji. Pri Mediali so se tako vizualno kot tekstovno ukvarjali s spojem tradicije in sodobnosti, s srednjeveško umetnostjo, posredno s spojem nebes in pekla, Vzhoda in Zahoda. V sklopu skupine so delovali nekateri enkratni ljudje, kot na primer Leonid Šejka, Dado Đurić, Ljuba Popović in še številni drugi. In tako smo enkrat v začetku šestdesetih odšli do njih z idejo, da jim priredimo razstavo. Treba je razumeti, da je šlo za ljudi, med katerimi so bili nekateri uradno proglašeni za reakcionarje. Leonid Šejka je šel na neki točki celo v zapor, ko je poskušal z neko iniciativo alternativne partije. Mi smo jih skratka povabili – oni pa odvrnejo, da bo treba napraviti res nekaj posebnega, saj ne dobijo vsak dan priložnosti za razstavo. In predlagajo, da napravimo nekaj v duhu njihovega siceršnjega dela in povabimo rimskega papeža in pravoslavnega patriarha, da družno odpreta razstavo. Šlo je seveda za provokacijo. Skratka, oni so nato v tem duhu začeli oblikovati javno vabilo na razstavo, medtem ko

smo se mi mulci smejali tej ironiji in provokaciji. Nato pa me že naslednji dan lokalni komite Zveze komunistov pokliče na zagovor. »Poslušaj, Žilnik,« mi rečejo, »si kontaktiral ministrstvo za zunanje zadeve? Vidimo namreč, da na razstavo vabite papeža in patriarha. Če pride papež, je veliko vprašanje, ali bo imel Tito kakšen prost termin, da ga sprejme. Patriarh ni šef nobene države, on je privatna oseba, on lahko pride in odpre razstavo, ampak za papeža bi bilo potrebno urediti diplomatski sprejem.« Poskušal sem jim pojasniti, da gre za umetniško intervencijo, in v odgovor dobil: »Poslušaj, Žilnik, ti si član partije, in če pride papež, letiš iz partije.« Takšnih primerov je bilo še in še. Presenetilo me je to, da sem bil pozvan na razgovor skoraj hip zatem, ko smo dobili v roke rokopis vabila na razstavo. Nekdo izmed nas šestih smrkavcev je bil očitno vohun. No skratka, leta 1966 je potem prišlo do preloma, ko se je zgodil veliki partijski zlet, na katerem so bili šef Uprave državne varnosti Ranković in nekateri njegovi uslužbenci kritizirani kot neke vrste paraoblast. Prišlo je do liberalizacije in popuščanja tako dobesedno kot v simbolnem smislu. Kar naenkrat je prišlo do eksplozije informacij in tekstov. Ljudje so se začeli organizirati sami od sebe. Prve demonstracije, ki so se zgodile v Beogradu, so bile demonstracije proti vojni v Vietnamu. In pri tem zanesljivo ni šlo za demonstracije, ki bi jih koordinirala država, saj je prihajalo do konfliktov s policijo, nekaj ljudi je bilo ranjenih, nekaj aretiranih. Po drugi strani se je beograjski junij 1968 zgodil po pariškem maju, kar pomeni, da je bil slednji vsekakor prisoten kot navdih. Obstajale so tudi marsikatero sorodnosti: okupacija univerze, specifična scenografska intervencija v prostor s parolami in slikami. Po drugi strani so se zahteve naših študentov v pomembnem smislu razlikovale od zahtev na Zahodu. Če je bil na Zahodu študentski in mladinski protest v svojem bistvu kritika obstoječe družbene hierarhije s poudarkom na vlogi izobraževanja, je bil naš študentski protest primerljiv s protestantsko kritiko katoliške hierarhije. Študentje so zahtevali vrnitev k izvorom marksizma s poudarkom na emancipatornem potencialu izvirne ideje socializma. V tem smislu je šlo za protest proti privilegijem, proti vladajoči nomenklaturi. Šlo je za zahteve po egalitarizmu in proti elementom socialne diferenciranosti, ki se je začela pojavljati pred letom 1968, pri čemer je zanimivo to, da se je ta socialna diferenciranost pojavila kot naravna posledica samoupravnega sistema, v katerem so imele razne gospodarske skupnosti priložnost, da se organizirajo po svoje. Tako smo imeli na primer v istem mestu šole, ki so za enako delo izplačevale različne osebne dohodke, ker so bile pač bolj spretne v povezovanju z gospodarstvom. Gospodarstvo pa je takrat cvetelo, zlasti po zaslugi tesnih in številnih stikov s tujino, saj so naši inženirji gradili infrastrukture vseprek Azije in Afrike in bili za svoje delo dobro plačani. Prišlo je do konflikta med na novo izšolanim socialističnim srednjim razredom, ki je bil izkušen, v stikih s tujino in



dobro plačan, ter provinco, ki je ostajala zaostala. Pri tem je treba vedeti, da je ravno iz te province izhajala večina študentov, ki so sprožili upor. Šlo je za otroke iz delavskih družin, nekdanjih partizanov, ki so se iz pogorelih vasi po vojni preselili v predmestja Beograda in vso energijo vlagali v izobrazbo svojih otrok. Obdobje zrelega titoizma je tako proizvedlo kontradikcijo v obliki hkratnega obstoja kreativnega prostora, ki je omogočal napredek in zaslužek, enopartijske diktature in zaostalih regij, na primer po Vojvodini, od koder so iz partizanskih družin prihajali študenti, ki so nato to kontradikcijo občutili na lastni koži. Izbruh študentskih nemirov je za vladajočo hierarhijo predstavljal pravi potres, saj ni imela na razpolago nikakršnega orodja za dialog s temi ljudmi. Prva ideja, da vse študente diskvalificirajo kot reakcionarje, je nemudoma pogorela. Treba se je bilo samo sprehoditi mimo univerze, kjer je bilo slišati samo goreče marksistične in samoupravne govore. Študentje so beograjsko univerzo celo preimenovali v Univerzo Karla Marxa. Ne glede na to, da mediji o tem sploh niso poročali, se je cela država stresla v temeljih, saj je bil Beograd takrat mesto v obsednem stanju. Takoj ko sem sam slišal, kaj se dogaja, sem zbral majhno filmsko ekipo, jo strpal v avto in se odpeljal snemat v Beograd; rezultat je bil kratki dokumentarni film *Junjska gibanja* (Lipanjaska gibanja). Mesto je bilo pod tako strogim nadzorom, da so nas vsak dan po večkrat ustavljali miličniki. Če nisi bil študent, te tudi na univerzo niso spustili; sam sem imel takrat k sreči status izrednega študenta filozofije. Ko smo skušali z našim avtom študente odpeljati v tovarne, da bi tam z najno-

vejšimi dogajanji seznanili delavce, nam policija tega ni dovolila; brutalno so nas zaustavljali. Treba je povedati, da je celotno dogajanje takrat izredno močno odmevalo v tovarnah, vendar je bil pritisk partije in ponovno aktiviranih tajnih služb še večji. Delavci v tovarnah so se seveda navdušili za egalitarne parole proti privilegijem v socializmu, proti rdeči buržoaziji, proti knezom socializma in podobno. Zgodilo se je preprosto to, kar je bilo značilno tudi za druge socialistične režime tistega časa, ki jim je vladala gerontokracija. Naša politična elita je bila namreč v celoti sestavljena iz ljudi, ki so izbojevali drugo svetovno vojno. Ljudi, ki so bili že takrat in so bili zdaj še vedno generali in ministri. In protest je nedvomno izviral tudi iz tega, da smo se mladi bali, da za nas nikoli ne bo prostora. Delavci so bili še dodatno razburjeni in zmedeni zaradi tega, ker je gospodarska reforma leta 1967 pripeljala do velikih valov odpuščanja, kar je oblast reševala tako, da je takrat prvič odprla meje in s tem sprožila fenomen gastarbajterjev. Zavedni delavci, med njimi številni partizani, so bili nad takšno alternativo ogorčeni. Podpirali so študente. Številni med njimi so se poskušali prebiti do univerze, kjer so njihove govore študentje najrajši poslušali in jim najbolj vneto ploskali. Vse to je v vrste partijske nomenklature zasejalo strah, da bo prišlo do vsesplošne solidarnosti študentov in delavcev, čemur bi sledil totalni upor. Spretna in demagoška poteza Tita, ki je demonstracije pogasil z govorom, v katerem je študentom zagotovil, da se z njimi v celoti strinja in da je potrebno družno udariti po birokraciji, je v svojem bistvu zametek restalinizacije Jugoslavije. Že dan po zaključku demonstracij se je namreč sestal partijski vrh in proizvedel kopico smernic o učinkovitejšem delu v prihodnje, ki so v resnici pomenile učinkovitejše uvajanje večjega partijskega nadzora. Dodaten razlog za to eskalacijo nadzora se je zgodil dva meseca po demonstracijah, ko so Češkoslovaško okupirali sovjetski tanki. Češkoslovaška je hotela kreniti na novo pot, bolj neodvisno od sovjetske prisotnosti, in se pri tem zgledovati pri Titovem modelu Jugoslavije, na kar so Sovjeti reagirali z vojaško intervencijo. Študentski nemiri in posledična slaba vest vodstvene hierarhije, ki je nato kritizirala sovjetsko intervencijo, sta pripeljala do tektonskih premikov v državi. Vsi mladinci smo bili takrat hipno vpočlicani v vojsko, kjer smo kopali rove, obrnjene proti Madžarski in Romuniji, ne več proti Zahodu, kot je narekovala naša poprejšnja strategija. Vse to dogajanje, ki ga popisujem, vse te izkušnje, so nato botrovale filmu *Zgodnja dela*, zato jih je zelo pomembno poznati. V bolj konkretnem smislu je sinopsis za film nastal na osnovi pogovorov z nekaterimi pretepenimi študenti leta 1968. Ti študenti so bili v krču, povsem zmedeni, saj niso razumeli razkoraka med zavzemanjem za avtentični socializem, kar so prakticirali sami, in brutalno intervencijo policije ter ignoranco politikov, ki so jih naslavljali s svojimi zahtevami. Samo dejstvo, da sem kot debitant lahko prišel do celovečernega fil-



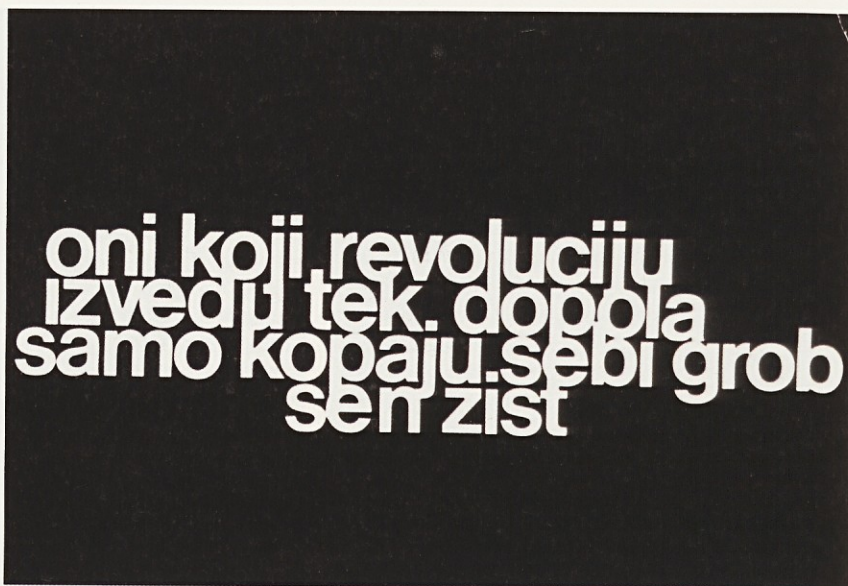
Zgodnja dela

ma, je povezano z odprto atmosfero šestdesetih pred demonstracijami. Ko se je namreč Jugoslavija po drugi svetovni vojni sprla s Sovjetsko zvezo, je to pomenilo, da je treba zgraditi povsem novo kulturno politiko, ki se ne bo več naslanjala na sovjetsko izkušnjo. Komunistično gibanje pri nas pa je imelo kopico ljudi z drugačnimi izkušnjami, na primer izkušnjo španske državljanske vojne, izkušnjo levičarskih gibanj v Franciji in podobno. Naenkrat so bili tako komunisti moskovske šole pri nas na vodilnih položajih v manjšini; najti jih je bilo mogoče le prav na vrhu, v Titu in Kardelju na primer. V Beogradu je bil takrat rektor akademije Dušan Matič, znan nadrealist. Napisal je celo scenarij za film *Dnevi* (Dani, 1963) Aleksandra Petrovića. Nadrealist francoske izkušnje je bil tudi takrat najbolj eminenten srbski politik Koča Popović, državni sekretar za zunanje zadeve. Takšnih primerkov je bilo še in še. Treba je tudi vedeti, da je bila naša kinematografija takrat močna industrija. Snemanje številnih partizanskih filmov in masovne mednarodne koprodukcije so omogočile nastanek tehnično solidne kinematografske baze, od tehnične opreme, laboratorijev in kamer in podobnega, do obstoja vseh možnih filmskih poklicev. Ko sem v sredini šestdesetih let sam vstopil v svet profesionalnega filma, je torej obstajala

močna filmska industrija in ne zgolj mreža filmskih klubov, k čemur se je danes ex-jugoslovanski film deloma vrnil. Naj na tem mestu dodam še slikovit primer, ki bo morda zanimiv za mlajše generacije. V tem času se je torej dogajalo vračanje k umetniškim eksperimentom preteklosti, kakršni so bili dadaizem, nadrealizem ali zentizem v Srbiji. Ljudje, ki so nekoč v tem sodelovali, so zdaj sedeli na pomembnih državnih stolčkih, na ministrstvih in podobno, kar je omogočalo določen dialog, in v tej atmosferi smo lahko verjeli, da se umetnost ponovno premika k novemu eksperimentu. Po drugi strani pa vemo, da je imel največji vpliv na umetnosti v državi, pa tudi na samega Tita, njegov dober prijatelj in veliki književnik Miroslav Krleža, ki je abstraktno slikarstvo preprosto sovražil. Januarja 1963 sem kot urednik Tribune mladih prejel poziv, da se udeležim kongresa Narodne mladine v Beogradu. A kdo je bil prvi govorec na kongresu? Tovariš Tito! Mislili smo torej, da bomo deležni neke razprave o mladinski kulturi, nato pa pride Tito in se z vso silo loti sodobne umetnosti. Še danes se spominjam nekaterih stavkov, zaradi katerih smo bili vsi udeleženci iz kulturnih ustanov – mislim, da je bil iz Slovenije tam Mitja Rotovnik – prepadeni: »*Tovariši in tovarišice, nekateri naši likovni umetniki so izdali de-*



Junjska gibanja



Zgodnja dela

lovnega človeka, ki je izgradil socializem in se prepustili nekakšnim abstraktnim grafičnim oblikam, ki so čisto mazaštvo in samozadovoljno igranje z barvami. Ti umetniki so s svojim odmikom od delovnega človeka storili tisto, kar so v Srednjem veku delali comprachicosi ... to so tisti, ki so kradli majhne otroke, jim sekali roke in noge, nato pa jih silili, da so prosjačili po ulicah! Zato moramo našo umetnost vrniti v tovarniške hale, na polja ... v objekte naše železarske industrije ... in podobno.«

[Ekran se opogumi in poseže v monolog.] Zanimivo je, da si ti pravzaprav to storil s svojimi filmi.

Ne jaz, poslušajte do konca. Jaz sem bil takrat mulc, ki je delal amaterske filme. Naslednji dan v Novem Sadu pridem na Tribuno mladih, kjer je bila obširna razstava informel slik Miće Popovića, velikega srbskega slikarja, ki je takrat delal ogromna platna, na katera je metal na kilograme barve in peska ter jih imenoval z imeni, kot »Andromeda« ali pa »Ideja, ki je šinila v vesolje«. Gledam torej te slike in se sprašujem, ali je to tisto, o čemer je govoril tovariš Tito? Pri sebi si govorim, da ne, da je slikar tukaj mogoče šel v vesolje, od koder opazuje našega delovnega človeka ... Nato pa se naenkrat pojavi sam Mića Popović: »Želimir, kako gre moja razstava?« Odgovorim, da dobro. On pa: »Zdaj je tukaj že cel teden, pa sem prinesel neke nove slike, da jih malo zamenjam. Ne vem, če veš, ampak jaz sem bil zelo znan na delovnih akcijah, na progi Brčko-Banovići in še drugje ... tukaj so nekatere te moje grafike, ki jih redko razstavljajo. Kaj ko bi jih obesila.« In preden sem se obrnil, je že zamenjal slike z novimi. In Mića Popović se je tako verjetno vrnil k tistemu svojemu grobemu realizmu, s katerim je pozneje zaslovel. Zanimivo pa je še nekaj drugega. Med filmskimi amaterji, ki so nare-

dili šele svoje prve filme, recimo Makavejev, Pavlović in še nekateri drugi, takrat slišim, da načrtujejo projekte – na osnovi te nove atmosfere –, ki bi se dogajali v tovarnah. Makavejevu tako nemudoma odobrijo, da odide v Bor in tam zasnuje film *Človek ni ptica* (Čovek nije tica, 1965). Na določen način torej drži, da je kljub tem spremembam takrat javni prostor ostal odprt za diskusijo in ponujal določen sistem vrednot, ki si se mu lahko zoperstavil ali pa se mu kreativno prilagodil. Pojavili so se lahko prvi filmi, ki se obračajo k družbenim razmeram, a tudi kritiki. Ne smemo pa gojiti iluzije, da odnos med političnim prostorom in filmom v socialističnih državah ni bil direkten, saj so bili filmska sredstva in tehnika popolnoma pod nadzorom države; tudi odobritve filmov so neke do sredine šestdesetih let prihajale izključno od organov države. Šele kasneje se oblikujejo filmske skupnosti – po načelih samoupravljanja –, kjer je nekaj ljudi v film vložilo svoje delo, za tehniko pa zaposlilo v državnih podjetjih, ki so projekte obravnavale na relativno liberalen način, saj je bila odgovornost za končni izdelek deljena. Prav na takšen način je svoje zgodnje filme naredil Živojin Pavlović, potem ko so bila njegova prva dela prepovedana. V tem obdobju novega jugoslovanskega filma je torej prišlo do premika k družbenim tematikam, a po letu '68 je politična situacija postala neposredno konfliktna. Prvič, same študentske demonstracije so postale tabu tema; veliko število udeležencev in voditeljev je bilo izključenih iz univerz, napravljenih pa je bilo tudi zelo malo filmov. Sam se ne spominjam, da bi razen *Zgodnjih del*, ki je svoj eksplozivni šok prejel neposredno od dogodkov junija in avgusta '68, še kakšen igrani film te dogodke vzel za svoj povod. Sama produkcija filma pa je potekala po spletu srečnih okoliščin. Od direktorja Avala filma sem dobil odgovor,

da se mu predlog za film nikakor ne zdi primeren za financiranje. Nato pa me odpelje v Beograjsko banko in mi reče, da bo vzel kredit za film, za katerega pa bom odgovoren sam. Zdelo se mi je najbolje, da denar prenesem v novosadsko produkcijo Neoplanta, kjer smo že naredili nekaj uspešnih filmov. Tam smo lahko delali s popolnim občutkom svobode in odgovornosti, brez vsakršnega vmešavanja svetovalcev in dramaturgov, kar bi se gotovo pripetilo pri Avala filmu. Film smo posneli novembra '68 kot nekakšno balado, z določenim občutkom, da to, kar se je odvijalo v iztekajočem se letu, postavlja velik vprašaj pod vsa naša prepričanja o razvoju zgodovine. Spominjam se, da smo med snemanjem ves čas poslušali komad Mary Hopkins *Those Were the Days, My Friend*, ki je nekako ustrezal našim občutjem o vseh upanjih, ki so se takrat končala. Za mnoge moje generacije je sovjetska okupacija Českoslovaške ustvarila vtis, da je ideja državnega socializma pokopana.

Nekoč si rekel, da te to, kar se je v Jugoslaviji zgodilo v devetdesetih, sploh ni presenetilo, da je generacija leta '68 te dogodke pričakovala.

V tej državi se je zgodilo to, da se je sistem vrednot – še zlasti v kulturi ali v tem, kar se je nekoč komično imenovalo ideološki sektor – med letoma '68 in '72 popolnoma spremenil. Ko sem se l. '72 srečal s Karpom Godino, sva šepetaje ugotavljala, kako živimo v neki povsem drugi državi. In film je bil v tej spremembi ideološkega diskurza najbolj na očeh. Spomladi leta '69 so se začeli veliki pregoni novega jugoslovanskega filma, ki so poleti kulminirali v času okoli puljskega festivala. V uradnem partijskem časopisu Borba izide dodatek o »črnem filmu«: tako direktna ideološka kvalifikacija umetnosti se v povojni Jugoslaviji dotle

še ni zgodila. Primerja se lahko zgolj s hajkami takoj po vojni, proti kvizlingom ali intelektualcem, ki so delovali pod okupacijo. Hkrati v beograjski Zvezni skupščini poteka razprava o tem, ali filmi z osvajanjem nagrad v tujini blatijo Jugoslavijo. Treba je vedeti, da novi jugoslovanski film leta '68 že nastopa z zrelemi rezultati; Petrović, Makavejev in Pavlović so že posneli zelo pomembna dela, ki so predstavljala zanimivo in nenavadno raznorodno paleto postopkov in poetik, bilo pa je tudi mnogo različnih tematskih pristopov; Puriša Đorđević je denimo prevpraševal partizansko mitologijo, prve filme sta posnela Bata Ćengić in Bora Drašković ...

Po letu '68 se na eni strani izvaja strog državni in partijski nadzor nad vsebino filmov, na drugi pa ponovno ponuja priložnost za film. Trdil bi, da se s sovjetsko intervencijo proti Češkoslovaški, ki jo je jugoslovanski vrh uradno obsodil kot histerično vrnitev k stalinizmu, odpre prostor za zelo kritičen retrospektivni pogled na obdobje našega stalinizma takoj po vojni, recimo v Pavlovićeve *Zasedi* (*Zaseda*, 1969) ali *Lisicah* (*Lisice*, 1970) Krsta Papića. Hkrati pa imamo neverjeten povratek k stalinističnemu dogmatizmu, ki filmu onemogoči, da bi se kritično soočal s svojo sedanjostjo. Filmski avtorji so se v teh omejenih prostorih svobode prisiljeni zatekati k manj eksplicitnim ali ironičnim pristopom. To stanje pa seveda eskalira z *WR: Misterij organizma* (*WR: Misterije organizma*, 1971), kjer Makavejev briljantno artikulira svoje metode, hkrati pa gre za film, ki priča o agresivnih domačih strategijah ponovnega dogmatizma v ideologiji in kulturi ter oživljenem vplivu sovjetske partije. Na takšen način je po letu '68 novi jugoslovanski film onemogočen v svoji kritičnosti, diskvalificiran z negativno oznako »črni film« in za dobro desetletje tabuiziran.

Še kratko nadaljevanje zgodbe: ko v teh letih odideš v Nemčijo, se srečaš z drugim sistemom, a hkrati – ironično – tudi ponovnimi ideološkimi problemi z oblastjo ...

Razlika je bila bistvena. Pri nas je šlo za obširno medijsko zastraševanje, ki pa je na drugi strani vseeno pričalo o določeni prisotnosti in pomenu kulturnega miljeja. V Nemčiji pa sem naletel na odsotnost kulturnih praks v javnem življenju. To je bil paradoks socializma: na eni strani so bile težave s sistemom veliko večje, na drugi pa si imel občutek, da si udeležen v družbenem dialogu in da ima tvoje delo velik vpliv, da lahko celo s kratkim filmom sprožiš javne polemike in da med ustvarjalci obstaja solidarnost. Krog novega nemškega filma, v katerem sem se znašel, je bil po strukturi na videz soroden filmskim društvom, ki sem jih poznal doma. Poleg tega je imel odlične pogoje za delo, podporo televizije, kljub temu pa so bili njihovi filmi – in moji, ki sem jih tam ustvaril – kulturno na veliko večji margini kot v Jugoslaviji. Moji filmi, ki so tam obveljali za provokativne, so bili eliminirani v tisi. Vsega desetminutni film *Öffentliche Hinrichtung*



Zgodnja dela

(*Javne usmrtitve*, 1974) se ukvarja z nasilnim ravnanjem policije ob aretacijah aktivistov Rdečih brigad, pri čemer so bili številni na mestu ubiti, kar pa je seveda povzročilo dodatno radikalizacijo skupine. Film je komisija za javno prikazovanje, ki se je imenovala

Freiwillige Selbstkontrolle, kar pomeni »Prostovoljni samonadzor«, enostavno zavrnila z obrazložitvijo, da avtor, ki je tujec, ne razume konfliktov v družbi, kjer snema filme!

SONČNI KRIK IN OXYGEN

ČE JE SLOVENIJA REVOLUCIONARNE DOGODKE LETA 1968 DOŽIVLJALA SKOZI PRIZMO SOCIALISTIČNE DRUŽBENE ZAVESTI, JE FILM V TEM ČASU PREK DEL BOŠTJANA HLADNIKA IN MATJAŽA KLOPČIČA IZVAJAL SVOJ LASTEN SUBVERZIVNI OBRAT.

ZDENKO VRDLOVEC

V Sloveniji leta 1968 ni bilo študentske revolucije, zato pa je s Hladnikovim *Sončnim krikom* dobila tako kulturno kot seksualno revolucijo, obe na mah posredovani prek estetske. Film izbruhne kot kolaž fotografij golih žensk na naslovnica revij in stripovskih risb, prepleten s prizori s Kameleoni, ki se s kitarami in dekleti podijo po letalski pisti. S te steze ne vzleti nobeno letalo, marveč sam *Sončni krik* kot neke vrste »konceptualni« film, ki že s svojo najavno špico prefigurira veliko poznejše glasbene spote, medtem ko je s stripovskimi citati najavil svojo »ludistično« formo. Pri čemer seveda ne gre le za to, da se v filmu včasih pojavijo stripovski balončki, da bi ponazorili »idejo«, ki se je utrnila kakšnemu liku, ali da imajo stripovske risbe (npr. sonca ali lune) kdaj vlogo ločila oziroma označitve zaporedja dni, marveč se »ludistična« forma pozna predvsem v zamenjavi »psiholoških oseb« z »modeli« – seveda ne z modeli v bressonovskem smislu, ampak prej v tistem (igrallec kot »avtomat«, »lutka«), ki ga je v 20. letih zasnovala ruska avantgardna skupina FEKS (Tovarna ekscentričnega igralca), in verjetno še bolj v tistem, v katerem poznajo modele v modi in reklami.

In prav reklama, »oglaševanje«, ki so ga v drugi polovici 60. let dovolili na zahodnoevropskih televizijah, je po Jeanu Baudrillardu značilen pojav potrošniške družbe in celo njen »preroški diskurz«, ki je »onstran resničnega in lažnega, prav kakor je moda onstran lepega in grdega«. Ta francoski sociolog je napisal eno prvih teorij potrošniške družbe (*La Société de consommation*, 1970), ki jo neke opisuje tudi kot ludistično: »Prav ludistično je tisto, kar vse bolj določa naše odnose

s stvarmi in ljudmi, s kulturo in celo z delom in politiko.« In kar je storil Baudrillard kot sociolog – napisal teorijo potrošniške družbe –, je naredil Hladnik kot cineast: z »ludistično« formo *Sončnega krika* je tedaj še v trdno socialistični Sloveniji uprizoril potrošniško družbo. Prav tisto, proti kateri se je v njeni realno razvijajoči se obliki upirala pariška študentska revolucija, medtem ko je v kontekstu »realnega socializma« takšna fiktionalna oziroma dobesedno ludistična projekcija potrošniške družbe najbrž želela biti vsaj provokativna.

Eden izmed ritualov v »realnem socializmu« je bil tudi seznanjanje srednješolske mladine s proizvodnim procesom v kakšni tovarni. V uvodnem prizoru *Sončnega krika* je neki fantovski razred na obisku v tovarni hladilnikov, toda Tomaža bolj zanima na zidu viseč plakat z razgaljeno žensko, »Švedinjo«. Ta plakat deluje kot nekakšen »prometni znak seksa«, ki Tomaža napoti na stranišče, da bi se potešil, ker ga je podoba gole ženske, kot kaže, tako spolno vznemirila. Ne v Hladnikovi erotični trilogiji ne v njegovi romantični komediji, posneti na Švedskem (*Maibritt, deklica iz otokov*, 1964), takšna reakcija ne bi bila mogoča in niti ne predstavljava, ker ti filmi še pripadajo svetu »klasične« erotike z elementi prikritosti, prepovedi, skrivnosti in zapeljevanja. *Sončni krik* pa je nekaj povsem drugega – to je burkaška komedija »svobodne« spolnosti kot »gole resnice« erotike. Ali bolje, spolnosti, ki se »svobodno« razkazuje (na plakatih, naslovnica, v modi, filmih – pornografski filmi so na Danskem prav v tistem času imeli svoj prvi festival), ki je povsod in nenehno na očeh (prav ta »nad-reprezentiranost« spolnosti je po Baudrillardu nova oziroma moderna

oblika obscenosti) ter deluje kot nekakšen imperativ uživanja: zato Tomaž ni toliko podoben kakšnemu primitivnemu ali naivnemu gledalcu, ki poskuša zgrabiti podobe na filmskem platnu, kot pa s samozadovoljevanjem na stranišču sledi temu imperativu oziroma s svojim dejanjem nakazuje, da je golo »Švedinjo« na plakatu dojel kot takšen imperativ.

V filmih *Ples v dežju* (1961), *Peščeni grad* (1962), *Erotikon* (1963) in *Maibritt* se je oblikoval nekakšen hladnikovski topos oziroma »utopični kraj«, ki je v

In kar je storil Baudrillard kot sociolog – napisal teorijo potrošniške družbe –, je naredil Hladnik kot cineast: z 'ludistično' formo Sončnega krika je tedaj še v trdno socialistični Sloveniji uprizoril potrošniško družbo.

Sončnem kriku dosegel status »uresničene utopije«, kjer se mladi junak, reduciran na svojo pojavnost in spolnost, po viharni noči prebudi na obali in tik pred nogami ženskih čet »seksualne revolucije«. Ni pretirano reči, da gre za »čete«, saj so dekleta tako rekoč uniformirana – na plaži najprej telovadi »odred« v rumenih oblekah, tega pa zamenja odred v modrih kopalkah; in ni pretirano reči, da gre za revolucijo, a ne toliko zato, ker kot subjekt seksualne zahteve nastopajo ženske, ki so bile v tem pogledu zgodovinsko



Sončni krik



»v položaju objekta«, kakor pa zato, ker je zadeva izpeljana skoraj kot vojaška operacija, ki spremeni seksualnost v »bojno polje«.

Kar Baudrillard pravi o reklami oziroma oglaševanju – namreč da je »preroški diskurz« potrošniške družbe – bi lahko veljalo tudi za propagando, ki bi torej bila »preroški diskurz« totalitarne družbe. Toda obdobje agitpropa je bilo v slovenskem filmu že dolgo mimo, medtem ko »nova doba« potrošniške družbe še ni nastopila. To pa pomeni, da je v *Sončnem kriku* »preroški« sam njegov avtor, ki da ravnateljici aranžerske šole reči, da so učenke te šole »milijonarke moderne sveta in uspešnega socialističnega gospodarskega čudeža«. Vsaj tako kot »preroški« je torej obenem porogljiv, ko postavlja aranžersko dejavnost (ki sicer ni enaka oglaševalski) v službo propagande, kot da bi vedel, da bo potrošniška družba prej ali slej »konsimirala« tudi socialistično. Toda »bodoče milijonarke« v socialistični družbi, to je vendar čisto protislovje ali nekaj, kar se izključuje: ali v socialistični družbi ni milijonark ali pa je z njimi konec socialistične družbe. Mar je potemtakem ta šola za aranžerke kot »bodoče milijonarke« pravzaprav le krinka za vojašnico ali vsaj kovačnico kakšne buržoazne revolucije?

To vprašanje je seveda bolj retorično oziroma pre-sega *Sončni krik*, ki je vendarle predvsem ludistični projekt »seksualne revolucije«; in prav zato, ker gre za takšen »projekt«, izpeljan v formi stripovske komedije, v filmu tudi ni možen kakšen realizem ali celo naturalizem spolnih odnosov. Ali drugače, spolni odnosi niso reprezentirani, marveč so simbolizirani (z raznobarnimi ženskimi nogavicami, ki zaplapolajo kot zastave na bojnem polju). *Sončni krik* je tako, prav

paradokсно, na eni strani pravcati manifest o »svobodni spolnosti«, na drugi in obenem pa je ta v njem – med vsemi dotlejšnjimi Hladnikovimi filmi – najmanj navzoča: kot da bi s spolnostjo kot »potrošnjo« izgini-la spolnost sama.

Danes je *Sončni krik* mogoče gledati le še kot spomin na tiste čase pred 40 leti, ko je v kontekstu tako slovenskega kot celo jugoslovanskega filma deloval osupljivo, čeprav ne toliko (ali še najmanj) zaradi svoje manifestne vsebine (»seksualna revolucija«) kot zaradi svoje ludistične forme (ludizem, ki ga je pridigal zlasti Taras Kermauner, je bil tedaj »v zraku« tudi v literaturi in gledališču). Tako je torej *Sončni krik* s svojo »osvoboditvijo« filmskih označevalcev (vsekakor bolj kot s svojo »svobodno« spolnostjo) v okviru tedanjega slovenskega filma in v letu pariških majskih dogodkov predstavljal vsaj neke vrste estetsko »revolucijo«, pa naj je ta danes videti še tako smešna.

A če je ta videti smešna, kaj bi potem lahko rekli o filmu, kjer nastopa študentska revolucija, čeprav podobno kot »seksualna« v *Sončnem kriku* na utopičnem kraju, nekem Otoku. Ta film je *Oxygen*, ki ga je po scenariju Dimitrija Rupla režiral Matjaž Klopčič. *Oxygen* je v koprodukciji Vibe in beograjskega Centra filmskih radnih zajednica nastal leta 1970, torej prav v času, ki je celo v *Enciklopediji Slovenije* opredeljen kot obdobje študentskega gibanja 1968–72 (kot tudi v knjigi *Študentsko gibanje: 1968–72*, ki jo je uredil Ciril Baškovič). V *Slovenski enciklopediji* je o študentskem gibanju rečeno, da se je »od gibanj v zahodni Evropi razlikovalo po tem, da so se slovenski oz. jugoslovanski študenti zavestno opredeljevali za takratni politični

sistem«. Zlasti v t. i. prvi fazi (1968–69) so bile njihove zahteve – kot ugotavljajo tudi pisci v omenjenem zborniku – predvsem sindikalistične, »izhajale iz se še niso dotikale svetovnih družbenih problemov«. Študentje so zahtevali »realizacijo samoupravne prakse« in enakopraven položaj študenta v univerzitetni samoupravi. Uličnih demonstracij tedaj še ni bilo – študentsko gibanje je potekalo v obliki razprav na sejah, izjav, razglasov, tako da je njegov »akcijski vrhunec« predstavljalo zborovanje v študentskem naselju v Rožni dolini 6. junija 1968, kjer so študentje protestirali proti napovedani izpraznitvi dveh blokov za potrebe turizma in povišanju stanarine. Podpredsednik izvršnega sveta SR Slovenije jim je tedaj obljubil povečanje sredstev za štipendije ter večjo vlogo študentov v ustanovah, ki jih zadevajo. Pomembnejše pridobitve te »prve faze« študentskega gibanja so bile ustanovitev Radia študent (1969), uvedba študentskega poslanca v skupščini SRS, začetek gradnje dveh blokov v študentskem naselju ter ustanovitev Skupnosti ljubljanskih visokošolskih zavodov. V t. i. drugi fazi (1970–71) študentskega gibanja so sindikalistične zahteve prešle v kritiko svetovnih družbenih razmer, ki se je izražala v uličnih demonstracijah. Povod za proteste so bili zunanjepolitični dogodki, kot je bil ameriški vojaški poseg v Kambodži leta 1970, medtem ko je v podporo slovenskima skupnostima v Italiji in na avstrijskem Koroškem demonstriralo kar 6000 študentov, aprila 1971 pa je skupina študentov protestirala proti obisku francoskega premiera Chabana-Delmasa v Sloveniji. Vrhunec študentskega gibanja je nastopil spomladi 1971, in sicer s shodom pred Filozofsko fakulteto, na



Oxygen



katerem je okoli 2000 študentov in dijakov protestiralo proti nevzdržnemu hrupu s ceste, ter z zasedbo Filozofske fakultete od 26. maja do 2. junija v sklopu akcije »Naše gibanje je boj za socializem« (povod za zasedbo je bil kazenski pregon proti dvema študentoma, Adamu Franku in Milanu Jesihu). Zasedba FF se je končala z začetkom poletnih počitnic.

Podobe »študentske revolucije« v *Oxygenu* bi se torej lahko nanašale le na prvo fazo ljubljanskega študentskega gibanja, čeprav se jim to niti najmanj ne pozna, saj je dogajanje abstrahirano od časovno-prostorskih referenc in postavljeno na utopični »Otok«. *Oxygen* ima podobno alegorično formo kot Križajeva *Zarota* (1964), ki je uprizarjala intrige »neke« totalitarne oblasti: in podobno kot je bila v *Zaroti* vsa drama povezana z državnim zborovanjem, je tudi v *Oxygenu* osrednji in obenem pretvezni dogodek zborovanje oziroma kongres na Otoku. Toda vsa primerjava se s tem tudi konča, kajti medtem ko je v *Zaroti* (po scenariju Primoža Kozaka) alegorija »smrtno resna«, je v *Oxygenu* videti bolj parodična, kolikor ne gre le za zmes konfuznosti, histerične teatralnosti in reakcionarnosti. Na Otok pride »novinar iz tujine«, čeprav ni jasno katere, saj v politični geografiji filma obstajata samo Otok in Celina; ta »tujina« je najbrž samo metaforična (novinar tudi nima nobenih komunikacijskih problemov), saj naj bi pričala o tem, da se je o »dogajanju« na Otoku razvedelo že »po svetu«. Toda o kakšnem dogajanju, kaj pa se tam sploh dogaja? Dogaja se neki kongres, kar je videti tako, da v hotelski dvorani sedijo v sivo oblečeni gospodje, ki zadovoljno poslušajo govornikove parole (»ne potrebujemo nobene revolucije« ipd.), medtem ko na bal-

konu razgraja skupina študentov, ki vpije »revolucija, revolucija!« (nekdo med njimi pa doda »revolucija samo krepi oblast«). Skratka, vse je videti tako, kot da kongresniki in študenti »zganjajo teater«, pri čemer je študentski »teater« v poznejših prizorih »degradiran« v karnevalsko rajanje. V prizorih na kongresu in s študenti je torej poudarjena spektakelska forma, kar

Tako je torej Sončni krik s svojo 'osvoboditvijo' filmskih označevalcev (vsekakor bolj kot s svojo 'svobodno' spolnostjo) v okviru tedanjega slovenskega filma in v letu pariških majskih dogodkov predstavljal vsaj neke vrste estetsko 'revolucijo', pa naj je ta danes videti še tako smešna.

je seveda način »avtorske izjave«, ki hoče reči, da je v formi zajeta tudi vsa vsebina: »vsebina« študentske »revolucije« ni nič drugega kot karnevalsko razgrajanje, »vsebina« političnega kongresa pa nič drugega kot teatralni dispozitiv izrekanja parol. Tako *Sončni krik* kot *Oxygen* torej svojih »revolucij« (seksualne in študentske) ne jemljeta resno, toda medtem ko je v prvem filmu ludistična forma dovolj radikalna, da prežema vse elemente dogajanja, pa se v *Oxygenu* parodija nanaša samo na študentsko »revolucijo«. Ta zato tudi ne more biti objekt nobene represije (ki je študentsko gibanje v svoji »prvi fazi« tudi dejansko ni doživelo),

ni pa jasno, zakaj postane takšen objekt tisti »tujni novinar« oziroma njegova žena, ki mu jo najbrž kakšni tajni agenti ugrabijo in celo ustrelijo, potem pa mu nastavijo drugo žensko, »vohunko«. Če je študentska »revolucija« na Otoku en sam cirkus, čemu in komu se je vendar treba spraviti na tega tujega novinarja, še posebej, ker je videti, da ima rajši ženske, kot pa ga zanimajo »prevratna« dogajanja (navsezadnje ga tudi pogosteje vidimo v hotelski sobi in postelji z ženo kot pa kje drugje). Scenarist Dimitrij Rupel je s to represijo oziroma mahinacijo zoper tujega novinarja (najbrž kot figuro »intelektualca«) verjetno hotel »kaj povedati« (le kaj neki, saj so tedaj o študentskih nemirih po svetu poročali vsi mediji), toda Matjažu Klopčiču so bili režijsko očitno bližji prizori, v katerih vohunka postane novinarjeva ljubimka in to preobrazbo plača s smrtjo. Tako sta edini žrtvi »revolucionarnega« dogajanja na Otoku ženski, kot da bi bile ženske za »celinsko oblast« nevarnejši element od vsake študentske revolucije: celo takšne, ki je »navaden cirkus« ali histerični teater. Ali pa je bila študentska revolucija v tej histerični formi nemara metaforično prilična ženski? Že mogoče, ampak potem bi tudi ženski, ki sta končali kot žrtvi »revolucije«, morali biti vsaj malo histerični, kajne?

ŠTIRI DESETLETJA PLAMENOV

NA LETOŠNJEM FESTIVALU SUBVERZIVNEGA FILMA V ZAGREBU JE ENO REDKIH PROJEKCIJ NA TEH PROSTORIH DOŽIVELA MOJSTROVINA FERNANDA SOLANASA IN OCTAVIA GETINA ČAS PLAVŽEV. GRE ZA DELO, KI SVOJČAS GLEDALCU S SVOJO SILOVITO INTERPELACIJO V REVOLUCIONARNO DOGAJANJE NI PUSTILO DRUGE IZBIRE KOT ZAHTEVO PO DRUŽBENO-POLITIČNI (RE)AKCIJI. PA TAKŠEN IMPERATIV DELUJE TUDI DANES?

NIL BASKAR

»I deje kot 'Lepota je v sebi revolucionarna' ali 'Vsak novi film je revolucionaren' so idealistične aspiracije, ki se ne dotaknejo razmer neokolonizma, saj še vedno razumejo film, umetnost in lepoto kot univerzalne abstrakcije in ne kot integralni del narodnega procesa dekolonizacije.«

Fernando Solanas in Octavio Getino, *Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World*, 1969

I.

Čas plavžev (La Hora de los Hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación, 1968): delo argentinskega filmsko-političnega kolektiva *Cine Liberation*, v prvi vrsti ustvarjalcev Fernanda Solanasa in Octavia Getina. Štiriurno, tridelno (film vsebuje naslednja poglavja: »Neokolonializem in nasilje«, »Akti osvobajanja«, »Nasilje in osvoboditev«) in trikontinentalno delo, ki Argentino priključi tokovom svetovnega osvobodilnega filma. Film, ki nastaja v solidarnem okolju argentinskega novega filma šestdesetih let (skupina Cine de la Base, Raymundo Glayzer, Humberto Rios, Gerardo Vallejo itd.) ter duhu kinematografskih očetov: angažiranega nizozemskega dokumentarista Jorisa Ivensa ter Argentineca Fernanda Birrija, ki konec 50. let iz Italije zanese klice neorealizma, razgali bedo življenja na nerazvitem severu države in izkrči pot družbeno angažiranemu filmu.

Film preštevilnih označb: manifest Tretjega filma, pripomoček v boju proti imperializmu, anticipacija revolucije, orodje politične analize, lekcija zgodovine

neokolonizma, peronistična propaganda, katalizator dialektičnih procesov, prostor politične diskusije, kinematografski traktat, akt dekolonizacije govornice in pogleda, akt osvoboditve gledalca ... film-detonacija, film-puška, »ki strelja s 24-imi podobami na sekundo« ...

Namen našega preprostega poskusa soočenja ni natančno umeščanje Časa plavžev v razvidne in predvidljive silnice njegove zgodovinske vloge: pomembno pa je reči vsaj to, da delo Solanasa in Getine prakticira tisto, kar bosta leto kasneje teoretično do kraja zastavila v svojem bojevitem manifestu za Tretji film. V tej destilaciji teorije iz sadov prakse se artikulirajo vsaj tri ključne zahteve, ki jih je nemogoče zaobiti.

1.) Film mora nastajati kolektivno in govoriti mnogoglasno; umetnik mora postati univerzalen — »Vsak član skupine mora vsaj za silo poznati opremo, ki jo uporabljamo: v vsaki fazi produkcije mora biti pripravljen zamenjati kogarkoli drugega. Potrebno je razpočiti mit nenadomestljivega tehnika.« — in hkrati ostati anonimen: »Napočil je skrajni čas, da pričnemo graditi filmske katedrale, takšna anonimna umetniška dela, kot so bile gotske katedrale, katerih arhitekti in kiparji na svojem delu niso pustili nobenega podpisa. Odreči se moramo ambicijam, slavi, prestižu, statusu, lepoti, mladostni nedolžnosti. Sprejeti moramo omejitve, ki nam jih nalaga zgodovinski proces osvobajanja človeka. Razmišljati bi morali o težavah, s katerimi se sooča človek v Vietnamu — preti mu napalm in za življenje mu preostaja le malo časa in prostora. Takrat nas nič več ne bo premamilo k estetiki preteklosti!«

Dodajmo, da je to vztrajanje na kolektivnem in

anonimnem značaju osvobodilnega filmskega akta seveda tudi praktični izraz nujnosti: Čas plavžev nastaja tako rekoč v ilegali, s pomočjo široke mreže posameznikov, ki prispevajo svoje drobne deleže. Solanas in Getino po dolgem prepotujeta deželo, da bi zabeležila vse podtalne glasove: delavce in njihove zastopnike, politike, umetnike, intelektualce, a tudi anonimne državljane, ki so zastavili svoja telesa v boju za družbene spremembe v Argentini — kot denimo gospa, ki opisuje, kako je na demonstracijah v podporo odstavljenemu Peronu s poprom premagala policijsko konjenico.

2.) Film mora biti nepopoln, »nedokončano delo, odprto dialogu in srečevanju z revolucionarno voljo.« Avtorja tako posamezne segmente filma že med nastajanjem predstavita sogovornikom in nekatere izmed njih ponudita v debato, ki postane del filma. »Dokončano« delo to širokosrčnost ohranja s preprostim oznanilom na platnu (»Prostor za debato«) in z anonimnim glasom, ki povzame dejstva in predlaga iztočnice za pogovor. Čas plavžev je kolektivni *bricolage* politične analize in agitacije, ki se lahko nadaljuje ob vsaki priložnosti: »/.../ vsaka projekcija filma predpostavlja drugačno okolje, saj prostor, ki ga zasede, sredstva, ki jo omogočijo (nastopajoči-udeleženi) in zgodovinski trenutek, ki ga izterja, nikoli niso enaki.« In le kako bi se lahko končal, ko pa se bo revolucija komajda šele začela?

Pogoji za »estetiko nedovršenosti« sledijo manifestu kubanskega avtorja Julia Garcíe Espinose — četudi je ta napisan post-festum, ko se je (kubanska) revolucija vsaj v osnovi že »dovršila« oziroma prevesila v



permanentno revolucijo duha (ki je svojo kreativno kulminacijo doživela v delih kubanskega agit-pop-cineasta Santiaga Álveza, montažnega virtuozna nedovršene filma večne revolucije) in kljub temu, da lahko za Espinosa film revoluciji zgolj sledi: »Kamera je odvisna od puške. Osvobodilna gibanja v Tretjem svetu so tista, ki omogočajo Tretji film — in ne vice versa.«

Če je film v svoji zgodovini revolucijo navadno insceniral zgolj *a posteriori* — v prvi vrsti v delih avantgardnih sovjetov — in pogosto samo še v namene klesanja monumentov, je *Čas plavžev* tisto delo (če že ne prvo, pa gotovo najbolj ambiciozno), ki jo skuša ujeti v trenutku zdajšnjosti; še več, je delo, ki se dejansko postavlja za akterja zgodovine. Akt gledanja postane akt vnaprej predvidene udeležbe; filmska interpelacija gledalca je interpelacija v revolucijo. Zasnovan kot radikalno »odprto« delo je *Čas plavžev* paradoksalno tudi film, ki v svoji teleologiji ne dopušča — z besedami Frantza Fanona — nikakršnega dvoma o izbiri: »Vsak opazovalec je bodisi strahopetec ali izdajalec.« V tem prebujenem gledalcu kot utopičnem protagonistu filma, ki obenem postaja in utira pot k »novemu človeku«, lahko seveda prepoznamo poteze številnih avantgard, ki so na podoben način sanjale prebujenje množice v kinu. Takšno jo že zgodaj denimo vidi Blaise Cendrars: »V kinu ... Gledalec, ki ne sedi več tiho na svojem stolu, ki je iztrgan iz svojega spokoja, ki je poslan, ki sodeluje v akciji, ki se prepozna na platnu med vretjem nemirne množice, ki vzklika in se joka, ugovarja in se premetava. V svetu ... Ob istem času v vseh mestih na svetu množica, ki zapusti kino, ki se razlije po ulicah kot črna kri, kot močna zver napne tisoč okončin in brez napora zdrobi palače in zapore ... V srcu ... Poglejte novo generacijo, ki nenadoma vzcveti. Revolucija. Mladina današnjega dne. Danes.«

3.) Film potrebuje nove narativne oblike, načine in figure filmske reprezentacije ter pomenjenja, da bi se iztrgal ideološkim obrazcem zahodne meščanske ume-

tnosti. *Čas plavžev* je zlepljenka fragmentov politične govornice, ki poveže v celoto raznorodne stile in materiale, fotografije, filmske novice, pričevanja in filmske odlomke, od avantgarde do mainstreama, od fikcije do dokumentarca; množstvo, v katerem se izmenjujejo glasovi avtorjev z glasovi »prekletih Zemlje«, a tudi z glasovi gospodarjev, zatiralcev in čuvajev gospodarstva, ki jih ni potrebno intonirati z ironičnimi fanfarami ali karikirati njihove pompoznosti, da bi na dan privrela obscenost oblastne govornice. Ta množica narativnih in reprezentativnih načinov zvesto odsliskava družbeno snovnost. V intervjuju za *Cahiers du cinéma* Solanas govori, kako je vsak košček filma »zahteval svojo specifično izraznost, ki bi prenesla potrebni ideološki pomen. Rečeno drugače, vsaki sekvenci, vsaki posamezni celici pripada drugačen stil fotografije ali oblike. Nekatere majhne celice vsebujejo svoje drobne pripovedi; nekatere so zasnovane v svobodni dokumentarni obliki; nekatere so sestavljene izključno iz montažnih sopostavljenj; nekatere v duhu direktnega filma; spet druge pa so neka-kšna karnevalska kinematografska pesem.«

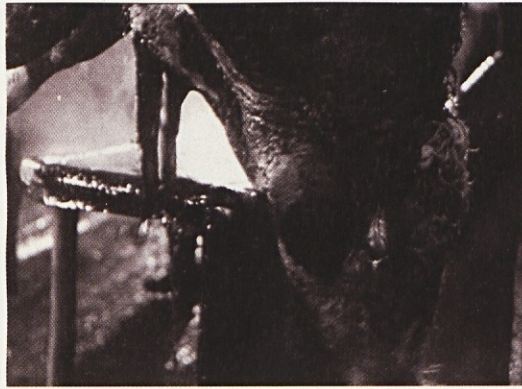
Vsi ti fragmenti so vpreženi v ritem nenehnega stopnjevanja in kopičenja dokazov v podobah, napisih, besedah in zvokih, ki se ciklično ponavlja v vseh treh poglavjih, kot samostojna filmska figura pa kulminira vsaj dvakrat: prvič v zaključku prvega dejanja filma, v petminutni zamrznjeni bližnji podobi mrtvega Cheja, ki nastopi po vročični montažni sekvenci izmenjujočih se spektakelskih podob iz filmov, reklam in popularne kulture, drugič pa v elegični revolucionarni pesmi (ki jo je Solanas napisal prav za potrebe filma oziroma neizbežne revolucije) z naslovom »Nasilje in osvoboditev«, ki predstavlja tudi himnični zaključek drugega poglavja filma.

II.

Poleg teh treh zahtev, ki prevevajo teorijo in prakso številnih del Tretjega filma, pa dodajmo še četrto, ki ustvari osnovni princip politične analize v pričujočem

filmu: razkrivanje vzrokov sedanosti prek dialektičnega branja zgodovine. Z besedami Slavuja Žižka bi lahko rekli, da gre prav za to, da moramo »dejanski sedanji dejavniki sebe dojeti kot materializacijo duhov preteklih generacij, kot prizorišče, na katerem pretekle generacije retroaktivno razrešujejo svoje zagate«. Do »ontologije sedanosti« in spoznanja odločujočega trenutka prihodnosti se je mogoče prikopati zgolj prek razumevanja aspiracij zgodovine.

Čas plavžev se razgrnitvi in interpretaciji preteklih dogodkov posveti z vso lucidnostjo in disciplino Marxovega *Osemnajstega brumaira*: pripoved se začne z razlago izdajstva *compradorjev*, tistih podkupljenih domačih elit, ki Argentino poženejo v vazalno odvisnost od kolonialnih velesil (sprva Španije, nato Velike Britanije in naposled ZDA) in povzročijo »balkanizacijo« celotnega kontinenta. Zgodba se drugič ponovi stoletje kasneje, ko se po koncu velike vojne na valu socialnodemokratskega populizma na oblast zavihti Peron, a jo desetletje za tem, kljub podpori dela vojske in dveh tretjin Argentinec, v tragični zmoti prepusti agentom »novih« kolonialnih interesov in odpre vrata svinčenemu obdobju politične represije. V tretjem poglavju, ki obravnava dogodke v letih '66 in '67, se film posveti praktičnim problemom sedanosti: opozicijski politiki, aktivisti, delavci, sindikalisti ter številni drugi v pogovorih opisujejo organiziranje progresivnih sil, taktike upora, dejanja nepokorščine, sklepanja zavazništev ter vsakdanje življenje v politični ilegali. Obenem na drugi stani družbene konstelacije film denuncira uspavano lagodnost urbanega srednjega razreda in komodifikacijo vseh por vsakdanjega življenja — od nerefektiranega uporništva mladinskih subkultur do umetniške in intelektualne elite, ki determinirana z evropskimi kulturnimi in mišlenskimi vzorci ostaja v popolnosti odtujena od realnih družbenih pogojev svojega okolja. Že omenjena montažna sekvenca artefaktov popularne kulture in globalnih podob neokolonialnih vojn s treh kontinentov nedvoumno sugerira,



da modele uporništva kulturni imperializem ne le dopušča, temveč jih sam tudi producira in razpečuje.

Na tem mestu se Solanas in Getino lotita tudi »vsakdanjega« strukturnega nasilja, ki ureja odnose v kapitalistični proizvodnji, posameznikom odmerja prosti čas in regimentira skupnosti v nemočne množice delavcev-potrošnikov: »*Da bi vladal človeku, nista potrebna ne napalm ne bojni strupi — obstaja neskončno veliko politično-ekonomsko-kulturnih prijemov, ki so vsaj tako učinkoviti kot vsa orožja.*« V kritiki sodobnega kapitalizma — kot (je) ta vlada(l) nad življenji Argentinec — se avtorja seveda neizbežno približata sočasnim prizadevanjem situacionizma, a namesto simbolnega nasilja, ironične nepokorščine in domišljije, ki navdihuje prevratnike na »razvitem Zahodu«, se zavzemata za veliko bolj realno nasilje gverilske vojne: »*Ljudstvo brez mržnje ne more poraziti brutalnega nasprotnika,*« je ena številnih Chejevih parol, ki nedvoumno artikulira imperativ boja v Tretjem svetu.

III.

Času plavžev — in številnim sorodnim militantnim filmskih dejanjem njegovega časa — je prelahko očitati enoznačno gorečnost in manihejsko videnje sveta, razločenega zgolj na izkoriščane in gospodarje. Solanas in Getino sta v številnih izjavah vztrajala, da gre za »film, ki je bil v popolnosti podrejen zahtevam resničnosti«, za poskus osvobajanja, s katerim lahko resničnosti »omogočimo, da postane sestavni del dialektičnih procesov ...« In če v svojem trudu, da bi praktično vizijo družbene emancipacije naredila karseda neposredno in enostavno (a nikakor tudi poenostavljeno), nedvoumno zavržeta nujno potrebno dialoškost politične misli (in hkrati z njo tudi politično zgodovino leveice, ki jo zaznamujejo večni notranji spopadi), pa obenem slavni protagonisti njunega filma (José Martí, Frantz Fanon, Aimé Césaire, Amílcar Cabral, Ben Barka, Che Guevara, Fidel Castro, Ho Ši Minh, Juan in Evita Peron itd.) nikakor niso »svetelniki« zgodovine

v njenih temačnih obdobjih, temveč predvsem manifestacije duha svojega časa in njegovih političnih nujnosti. Omenjena pietetna podoba v bolivijskem pragozdu ustreljenega revolucionarja, ki zaključí prvi segment filma, se tako bolj kot poskus komemoracije in poudarjanja bremena odgovornosti, ki jo njegova žrtev nalaga sledilcem, zdi kot gesta demistifikacije, kot dobesedna »dekompozicija« romantičnega revolucionarnega telesa: posnetek se na posmrtni maski zadrži predolgo, da bi lahko v načeti podobi obraza spregledali morbidnost ideološke ikonografije.

Desetletje kasneje Solanas v pogovoru s francoskim cineastoma Bertrandom Tavernierjem in Renéjem Vautierjem izjavi: »*Na tem mestu bi rad dejal, da se bo v svoji osnovi Tretji film v zgodovino nedvomno vpisal kot film tranzicije in destrukcije. Vse, kar lahko storimo, je, da odpremo vrata socialističnemu svetu prihodnosti. Ne verjamem, da bom sam kadarkoli doživel socialistično družbo, upam pa, da jo bo moj sin. Sam sem produkt družbe odvisnosti od kapitalizma: tudi moja senzibilnost in moje mišljenje sta produkt te odvisnosti.*« Socialistična prihodnost ni nastopila — četudi se jo Solanas, ki je v svojem političnem pragmatizmu podpiral Perona še dolgo potem, ko je ta dokončno zapravil svoj demokratični potencial, danes verjetno trudi prepoznati v Chavezovi Venezueli. Emancipatorna filmska prizadevanja se še vedno hočeš-nočeš zdijo produkt svoje odvisnosti od kapitalizma. Idealistična prepričanja Tretjega filma, da je mogoče s »filmskimi akti« osvobajati govorico in spreminjati družbo, je v veliki meri zamenjala »kreativnost« opozicionalnega branja kulturnih artefaktov; militantno ost filmskega internacionalizma je skrhala institucionalizirana obsedenost s parcialnimi politikami identitet; radikalno premišljevanje filmske govornice in forme se izčrpa v varnem zavetju ironičnega premeščanja označevalcev.

Kaj si lahko potemtakem obetamo od drežanja po truplih militantnega filma konca šestdesetih, od brskanja po žerjavici proti-imperialističnega boja, od

presvetljevanja dvakrat umrlih podob, od pregibanja dokumentov spodletele revolucije? Ko je bil film pred kratkim prikazan na sicer pohvale vrednem zagrebškem festivalu *Subverzivnega filma*, ni bila njegova ključna značilnost — odprtost za reakcije gledalcev — omenjena niti kot drobna zgodovinska kuriozitet. Ko se je na platnu prikazal poziv k premoru za polemiko o filmu, se seveda ni zgodilo ne eno ne drugo: je mogoče, da bi kdo spregledal to neskončno ironijo zgodovine in zgodbe pričujočega filma? Čas plavžev je takrat postal varno odmaknjen eksponat, katerega retorika in pozivi k revolucionarnemu nasilju so na platnu vztrajali kot prikazni nepovratno minulega časa.

A vendar žerjavica plamenov, v katerih so se l. '68 v »tretjem svetu« kovali ne zgolj filmi, temveč celotne filmsko-politične prakse, pod podobami Časa plavžev še vedno tli — in to mnogo bolj kot v večini ikoničnih, ironičnih, reakcionarnih, defetističnih ali nemogoče sentimentalnih artefaktov in spominjanj, ki jih je izgotovil privilegirani zahodni spomin »pariškega« maja '68. Kot najboljša dela političnega filma transcendirajo svoj čas, kar navsezadnje dokazuje tudi njegova »posodobitev«, v katero je Solanas — pod naslovom *Spomini na veliki rop* (La Memoria del Saqueo, 2004) — vključil tri desetletja dogodkov, ki so pretekla po izvorniku in kjer sredi splošne ljudske vstaje proti neoliberalni razprodaji argentinskega družbenega premoženja ter soočen z »mehkejšimi«, a toliko bolj perfidnimi instrumenti politične represije, ugotavlja, da se ni spremenilo tako rekoč nič. Izvorno delo tako ne sme ostati pobledele kos celuloida, kot ga pogosto srečamo v zgodovini filmskih prizadevanj za radikalne družbene spremembe; njegova poslednja podoba ohranja veljavnost v dobi prerazporeditve razmerij izkoriščanja, ki poteka danes; in to, kar se brez zavesti o zgodovini zdi kot neskončno oddaljena tožba, lahko nastopi kot prepotrebna prenova politične govornice.

SPOMINI NA PRIHODNOST

TRI FILMSKA DELA, TRI RAZLIČNE PERSPEKTIVE NA REVOLUCIONARNO VRENJE OKROG LETA 1968. SPRAŠUJEMO SE, V KATERIH PRIMERIH FILM KOT SUBJEKTIVNA POZICIJA V OBRAVNAVI TEME OSTANE ZGOLJ NEMI OPAZOVALEC NEKE DOBE IN KDAJ SE NA DRUGI STRANI USPE UVELJAVITI KOT NAPOVEDOVALEC PRIHODNOSTI ALI CELO ELEMENT NJENE IZGRADNJE.

ANDREJ PAVLIŠIČ

Ne glede na to, na katero stran zgodovine se postavimo, je politično vrenje v šestdesetih letih 20. stoletja še danes mitska materija, francoski maj '68 kot njegova zgostitev pa njen najbolj razvpit posamičen izraz. Razumljivo je predmet neskončnih bolj ali manj akademskih razprav, umovanj in bojev za resnico. V obtoku je dovolj nasprotujočih si virov in interpretacij z vnetimi privrženci, ki svojih pogledov nikakor ne morejo uskladiti. Medtem ko nekateri zagovarjajo, da se ni dogajalo nič posebno usodnega, drugi trdijo, da ni bilo nič tako prekrito z naročenimi lažmi kot ravno pričujoči dogodki. V takšnih pogojih je težko kaj dodati, ne da bi bil s te ali one strani obtožen naivnosti ali ignorance. Zato nekaj skromnih uvodnih opomb.

Ko danes gledamo filme (ali beremo tekste), ki se dotikajo dogodkov leta 1968¹, se moramo naprej vprašati, kaj pravzaprav od njih sploh pričakujemo? Se nadejamo nostalgичnega spominjanja, priločnega gradiva za gojenje vsakdanjega cinizma, dokončne resnice o neki dobi ali česa tretjega? Na vprašanja si moramo seveda odgovoriti sami, a lastnost dobrih filmov je, da vsebujejo bolj ali manj jasne namige, kako bi na isto vprašanje odgovorili avtorji – bodisi na samem filmskem traku, včasih pa tudi v biografijah njihovih avtorjev. Hkrati od filmov, ki se ukvarjajo s političnimi pretresi, pričakujemo, da so sposobni ujeti splošni duh časa, analizirati pozicije vpletenih akterjev in po-

sledice njihovih dejanj. Kar ne pomeni, da bi morali filmi postati enciklopedije banalnih dejstev, datumov in imen; zadostuje, da razvidno definirajo polje, na katerega posegajo. Njihov pomen je večji, ko ne negujejo objektivne distance, temveč do svojega materiala zavzamejo jasno stališče.

Med filmi, ki bogatijo naš pogled na leto 1968, tokrat izpostavljam tri: *Globine zraka so rdeče* (Le Fond de l'air est rouge, 1977) Chrisa Markerja, *Črne panterje* (Black Panthers, 1968) Agnès Varda ter *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) Guya Deborda. Filmi treh avtorjev, katerih biografije se dotikajo na tisti točki, kjer vsak zase na svoj način s pomočjo filma beležijo politične spopade svojega časa ter v njih tudi sami sodelujejo. Markerjev film je zgodovinska analiza desetletja revolucionarnih izbruhov in porazov (1967–1977). Agnès Varda dokumentira pojav ameriške Black Panther Party, ki je v drugi polovici šestdesetih let marginalizirano afroameriško populacijo skušala pripeljati iz carstva bede in izkoriščanja. Debordov film se z njima stika zgolj tangencialno, a obenem prispeva k razumevanju dogodkov, katerih posledice so se dotaknile nas vseh.

Vse skupaj zato, da bi bolje razumeli, kako smo se znašli v situaciji, ki jo nekateri imenujejo vojna proti terorizmu, drugi 4. svetovna vojna, tretji novi imperialni red. Konec obdobja, s katerim se ti filmi ukvarjajo, je namreč sovpadel z začetkom pohoda tiste politične paradigme, ki danes na globalni ravni definira

pogoje življenja in produkcije: konec sedemdesetih se začne vladavina neokonzervativnih herojev, najprej Margaret Thatcher in nato še Ronalda Reagana, ko je vladajoči razred iz defenzive prejšnjega obdobja prešel v ofenzivo.

1. FILM KOT ZGODOVINSKA ANALIZA

Globine zraka so rdeče večinoma sestavljajo arhivski posnetki s prizorišč »tretje svetovne vojne«² ter izjav in intervjujev z akterji. Podobe iz Vietnama, Prage, Čila, Venezuele, ZDA, Kitajske, Francije, Bolivije, Japonske, Nemčije, Ciudad de Mexico in drugod se spletajo v enotno zgodbo o globalnem političnem spopadu, ki je na različnih koncih sveta privzel različne oblike in ki je v temeljih predrugačil imaginacijo in življenja generacije.

Rdeča nit dela je analiza razmerja med »uradnimi«³ zastopniki revolucionarnega gibanja s komunističnimi partijami na čelu in porajajočimi se novimi gibanji, t. i. novo levico, ki je l. 1968 »strmoglavila na oder zgodovine«. Marker ta prelom zasleduje po vsem svetu: naprej ga identificira v venezuelski džungli, kjer komunistična partija v zgodnjih šestdesetih odreče podporo gverilcem, nato pa tudi drugod, v Franciji, Boliviji in predvsem na Češkoslovaškem, kjer je »revolucijo znotraj revolucije«³ zatrla armada bratskih socialističnih držav.

To analizo ponazarja naslov angleške verzije fil-



Črni panterji



In girum imus nocte et consumimur igni

ma *A Grin without a Cat* [Nasmeh brez mačke, op.p., Marker mu je pridal še podnaslov *Scenes from the Third World War 1967-1977*], ki je aluzija na prizor iz Carrolllove *Alice v čudežni deželi*, kjer Mačka Režalka izgine, za sabo pa pusti svoj nasmeh. Brez mačke. *Revolucionarji brez revolucije*. Revolucionarno gibanje mimo avantgarde. »Uradne« revolucionarne sile kot nasprotniki in zaviralci revolucije. Skozi cel film od-

Kar ne pomeni, da bi morali filmi postati enciklopedije banalnih dejstev, datumov in imen; zadostuje, da razvidno definirajo polje, na katerega posegajo. Njihov pomen je večji, ko ne negujejo objektivne distance, temveč do svojega materiala zavzamejo jasno stališče.

meva – najverjetneje ne da bi se Marker tega sam zavedal – teza Guya Deborda, ki v *Družbi spektakla* zapiše: »Zgodovinski trenutek, v katerem boljše vidim sam zase triumfira v Rusiji in ko se socialdemokracija zmagovito bori za stari svet, zaznamuje tudi dokončno ustoličenje reda stvari, na katerem temelji vladavina moderne-

ga spektakla: to je bil trenutek, ko se je reprezentacija delavskega razreda znašla v radikalnem nasprotju z delavskim razredom samim.« Marker to spretno ponazori, ko izseke iz propagandnega filma CGT (takrat največjega francoskega sindikata, ki ga je »nadzorovala« francoska komunistična partija), ki slavi modrost svojih voditeljev, zoperstavi izjavam delavcev iz mesa in krvi, ki se leto po dogodkih spominjajo, kako sindikalni voditelji stavke – edine divje splošne stavke v zgodovini kapitalizma – niti slučajno niso hoteli, a so jo bili prisiljeni sprejeti.

Avtor odlično ujame tudi razlike v dinamiki bojev, ki izvirajo iz različnih razmer v posameznih delih sveta. Posnetek pogreba brazilskega aktivista spremi komentar: »V Latinski Ameriki bo cela generacija političnih borcev končala pod fašističnimi režimi.« Nato sledita prizora iz Pariza, kjer aktivist na sestanku opeva lastno revolucionarnost, ki jo je dokazal na barikadah, ter posnetek Alaina Geismara (enega študentskih voditeljev), ki moderira neko televizijsko debato. Oboje Marker nedvoumno podčrta: »... medtem je Francija, četudi se je igri pridružila nekoliko pozno, že imela svoje veterane.« Če je bil marsikje po svetu aktivizem smrtno nevarno početje, so si ponekod medalje za zasluge pripenjali že ob prvih praskah.

Film pred pozabo zgodovine reši precej podobnih detajlov, brez katerih si ne moremo privoščiti razmisleka o l. 1968. Vzemimo njegovo pozornost do evrocentričnih standardov presojanja in reprezentacije

dogodkov: ko kamere l. 1972 v Münchnu ujamejo prepadenost občinstva nad odločitvijo o nadaljevanju olimpijskih iger kljub smrti osmih izraelskih talcev, je Markerjeva intervencija ostra kot britev: »... a leta 1968 sem v Ciudadu de Mexico videl 200 ljudi, ki so jih ubili ... Zato, da so se igre lahko sploh začele.« Podobe vojaških intervencij, pogrebov, spopadov s policijo, nasilja in žalosti z vsega sveta opominjajo, da so bili tako krvavi prevrat v Čilu kot rahljanje nekaterih oblik dominacije v državah svetovnega centra del skupnega ohranitvenega mehanizma vladajočega razreda. Brutalnost spopadov je indikator, da so bile stave na vseh straneh res visoke.

2. FILM KOT OROŽJE V BOJU

S Črnimi panterji je Agnès Varda posnela dokument o boju ameriških temnopoltih skupnosti za radikalno izboljšanje življenjskih pogojev. Black Panther Party je izhajal iz analize, da so temnopolti v ZDA v strukturno istem položaju kot kolonizirana ljudstva tretjega sveta in da se morajo tako kot ona osvoboditi kolonizatorjev. Zagovarjali so avtonomen razvoj svojih skupnosti in samoobrambo, a v nasprotju s številnimi drugimi ljudi niso delili glede na barvo kože, temveč so lastno emancipacijo pogojevali z emancipacijo vseh. Namesto »Black Power« so vzklikali »Power to the People«. Črni panterji so študirali teorije in izkušnje Marxa, Lenina in Fannona, po univerzah prodajali Maovo rdečo knjižico ter razvijali politično strate-



Globine zraka so rdeče



gijo, ki je na eni strani prisegala na legalizem, hkrati pa komplementarno razvijala nove strukture, ki naj bi temopolte potegnile iz spon izkoriščanja in gospodstva. J. Edgar Hoover, tedanji šef FBI, je l. 1969 razglasil: »Black Panther Party brez vsakega dvoma predstavlja največjo grožnjo za notranjo varnost te države.«

Ta okvir potrebujemo, da bi razumeli pomen filma, pod katerim so poleg avtorice podpisani tudi sami »črni panterji«. Nastal je v obdobju, ko je BPP pridobivala podporo črnih skupnosti in radikalnih krogov; ko je v številnih mestih vzpostavila uspešne socialne programe in artikularila svojo politiko in medtem ko je njihov voditelj Huey P. Newton v zaporu čakal na sojenje zaradi uboja policista. Črni panterji so propagandni film, orožje v boju, v katerem ni distance med avtorjem in gradivom. Narejen je bil v trenutku akutne potrebe, zato ga lahko razumemo kot povsem politično dejanje, kot dejanje samoreprezentacije skupnosti v boju.

Danes Črni panterji delujejo kot prispevek k kritiki in sistematično zamolčevani zgodovini. Izkušnja protagonistov je značilna za dobo, kjer v najboljši spektakelski maniri velikokrat ostaja pozabljena. Film nazorno razkriva pozicije tistih, ki v »popularnem« spominu dostikrat obveljajo za fundamentaliste in radikalce, katerih politika naj bi obsegala zgolj nabite puške in modne baretke. V letih po nastanku filma je bila organizacija glavna tarča skrivne operacije FBI za nevtralizacijo radikalnih političnih sil. Mnogo je bilo ubitih ali zaprtih, še več pa razbitih pisarn, onemogočenih socialnih programov, ustrahovanih skupnosti. Delo Agnès Varda pomaga razumeti, od kod potreba države po tako brutalni intervenciji.

3. FILM KOT POROČILO O SREČANJU POSAMEZNIKA Z ZGODOVINO

Filmi Guya Deborda so poročila o zelo specifični izkušnji življenja v pogojih razvitega kapitalizma. O izkušnji človeka, ki je družbo v času, ko je ta o sebi imela najboljše mnenje, poimenoval za družbo spektakla in se proglasil za njenega sovražnika. *In girum imus nocte et consumimur igni* je Debordova avtobiografija, ki se sicer le bežno dotika političnih pretresov šestdesetih, v katerih je sam sodeloval. Poleg tega, da je film »prelepa nostalglična meditacija« – kot ga je označil Alain Badiou – je tudi poročilo o razmislekih, ki so v turbulentnih časih napajali delovanje skupine, katere član je bil v letih 1957–72: »Mi nismo šli na televizijo, da bi tam razglasili naša odkritja. Nismo iskali štipendij akademskih fundacij ali slavospevov časopisnih intelektualcev. Mi smo prinesli gorivo na ogenj.« To gorivo so bili teorija, metode agitacije in odnos do dominantnih sil tistega časa. A takšne samovšečne teze je nujno treba brati skupaj z Debordovimi pisnimi in filmskimi deli ter skupaj z izjavami vseh tistih, ki so se trudili razbrati njihov pomen. Pod tančico natančno doziranega egocentrizma so vendarle detajli, ki o dogodkih in ljudeh govorijo na način, ki bi ga bilo nedopustno prezreti.

DVOJNI SKLEP: O FILMU IN ZGODOVINI

Danes, ko zgodovinska zavest postaja čedalje redkejša dobrina, se nam precej dogodkov, ki jih prikazujejo omenjeni filmi, zdi nemogočih. Delavci, ki zavzeto razpravljajo o razredni pripadnosti, žive polemike o načinih revolucionarne transformacije, prepričanje, da nikoli več ne bo tako, kot je bilo. Današnjemu umu se vse to zlahka zdi kot fosilna najdba iz davno minu-

lih časov, ki jo lahko uzremo v enciklopedijah, muzejih, morda tudi v filmih, nikakor pa ne na ulicah. A kot nas uči zgodovina, ne gre podcenjevati moči ljudi, ko se ti dokopljejo do primernih orožij. »Navkljub fantazijam gledalcev zgodovine, ki se skušajo uveljaviti kot strategiji in ki vse gledajo s perspektive zvezde Sirij, niti najbolj odlična teorija ne more zagotoviti dogodka. Nasprotno, razvoj dogodkov teorijo potrdi ali pa je ne potrdi. Tveganje je treba vzeti nase in plačati je treba takoj in z gotovino, da bi videli, kaj sledi.« (Debord, *In girum ...*).

Resnični pomen teh filmov ni v tem, da dramatične zgodovinske dogodke prenesejo na filmska platna, temveč da hkrati služijo kot primeri konstruktivnih razrešitev vprašanj o odnosu med posameznikom in zgodovino, med umetnostjo in politiko, s katerimi pokažejo, da film ni zaprt in predeterminiran medij s sebi lastnimi objektivnimi zakonitostmi, temveč – kot vsa družbena produkcija – predvsem prostor izbire.

[1] »Leto 1968« se nanaša na daljše časovno obdobje, ki ga lahko skušamo zamejiti med začetki študentske agitacije v Berkeleyu 1963-4, eskalacijo vojne v Vietnamu l. 1965, na drugi strani pa Pinochetovim državnim udarom v Čilu 1973 in koncem vietnamske vojne 1975.

[2] Marker je l. 1992 naredil skrajšano, 180-minutno ameriško izdajo, ki nosi naslov *A Grin without a Cat: Scenes from the 3rd World War 1967-1977*.

[3] Marker se tukaj nanaša na knjigo Régisa Debraya *Revolucija znotraj revolucije* (1967).

NEVSAKDANJI DAN V CANSKEM QUINZAINÉ DES RÉALISATEURS



MAJA KRAJNC

V *sakdan ni vsak dan* Martina Turka je 12-minutna miniaturna, ki pripoveduje precej nevsakdanjo majhno zgodbo majhnih ljudi. Preprost zaplet avtor domiselno osvetljuje z različnih perspektiv, pripetljajev šestih likov, ki delujejo, kakor da so v srečanja pahnjeni, v skorajda trenutnih konfliktih se znajdejo in vanje zapletajo zgolj po naključju. Splet pripetljajev iz mirnega vsakdanjika iztrganih junakov deluje kakor filmska sestavljanka. Vsi delci, ki tvorijo zgodbo, zorni koti posameznih likov v dani situaciji, se počasi sestavljajo v mozaik, razplet, ki se gledalcu razodane že v samem uvodnem prizoru filma, kjer vsi liki prisostvujejo rojstvu otroka.

Ideja za scenarij se je Turku porodila ob branju Saramagovega *Eseja o slepoti*, v katerem se situacija, predstavljena z drugega zornega kota, po nekaj straneh ponovi. Kakor je to počel avtorju drag ameriški pisatelj Raymond Carver, čigar kratko prozo je v *Kratkih zgodbah* (Short Cuts, 1993) mojstrsko ekraniziral Robert Altman, podobno Turk gradi svojo zgodbo *Vsakdana* z nizanem majhnih situacij.

Nekaj »altmanovskega« je poleg avtorskega pečata v *Vsakdanu* prepoznal programski odbor letošnjega Quinzaine des réalisateurs (Štirinajst dni režiserjev), h kateremu je film priromal naravnost iz montaže, zvočno še neobdelan, opremljen le s francoskimi podnaslovi. Da se je lahko odvrtil v uglednem programu festivala v Cannesu, je bilo treba film (tv-produkcija in koprodukcija Bela filma) povečati na 35-mm filmski trak, k čemur je (v zadnji fazi) priskočil na pomoč Filmski sklad.

Uvrstitev v Quinzaine, programski sklop netekmovalnega značaja z revolucionarnimi koreninami, po-

meni posebno čast, še posebej, če ta slavi 40 let – 1968 so cineasti z Godardom in Truffautom na čelu dosegli, da je Cannes v znak solidarnosti slovitim študentskim demonstracijam, ki so izbruhnile na pariških ulicah, ustavil svoja kolesja. Leta 1969 se je kot naravna posledica leta 68 v vodilom »od režiserjev za režiserje« rodil Quinzaine, ki bi ga lahko poimenovali tudi *festival znotraj festivala*. Francoski cineasti so ga ustanovili, da bi »ubranili umetniško, moralno, profesionalno in ekonomsko svobodo pri ustvarjanju in tako sodelovali pri spodbujanju novega filmskega izraza.«

V Turkov opus zaenkrat sodi nekaj kratkometražnih filmov. Do kratke forme goji posebno simpatijo – »lahko si privoščiš stvari, ki v celovečerni formi ne zdržijo.« Po dolžini je primerljiva s kratko zgodbo, pri obeh gre za svojevrsten žanr, za katerega veljajo posebna pravila. Kratkometražci pogosto delujejo kot fragmenti celovečernega filma ali prevzemajo funkcijo potnega lista za dolgometražo, ugotavlja. Kratki meter avtorju omogoča eksperimentiranje, »Karlo Godina je na primer dosegel vrhunec eksperimentiranja v svojih kratkih filmih, za njegove celovečerce pa se na trenutke zdi, da morda ne zdržijo večplastnega pristopa,« meni Turk.

Njegove filme odlikujejo dinamične in domiselne zgodbe. Ravna se po načelu, da se je »v snemanje treba podati z dobro zgodbo«, ki jo nato kot režiser »podpiše«. Znanje pisanja scenarija je pridobil iz ameriških »učbenikov«, ko je pridobljeno znanje ponotranjil, se je od prebranega počasi oddaljeval – preizkušati se je začel v minimalističnih zgodbah, ki dopuščajo atmosfersko eksperimentiranje, sicer nezapisano v scenariju.

Fascinaciji s kratkim metrom se pridružuje ljubezen do majhnih zgodb, saj se te vsebinsko perfektno

prilegajo kratki formi. Majhne zgodbe koreninijo že v njegovih prvih filmih. V študijskem dokumentarističnem filmu *Dvakrat na teden* (2001) glavni junak Zlatko pripoveduje svojo življenjsko zgodbo. V igranem *Oblaku* (2002) poetično-tragično izzveni ganljiva zgodba dečka, ki bi rad postal oblak. V diplomskem filmu *Izlet* (2002), za katerega je leta 2003 prejel univerzitetno Prešernovo nagrado, se ljubka družinica odpravi na ekskurzijo z destinacijo Interspar.

V svojih filmih se avtor poigrava z različnimi prijemi. V *Izletu*, ki bi ga lahko označili za socialno komedijo, se s filmsko govorico skuša pokloniti Chaplinu. Hvaljeno in nagajeno prvo delo v »profesionalni« produkciji (vesna za najboljši slovenski kratki film) *Rezino življenja* (2006), v katerem pomembno vlogo odigra okrvavljena roka, ki se začinja viti iz luknje v steni, bi lahko razumeli kot hommage horrorju in spogledovanje z nadrealizmom, saj se omenjena roka s parom poveže v nadrealistični ljubzenski trikotnik. Zdi se, da se avtor s svojim debitantskim delom, križancem med minimalistično nadrealistično dramo in grozljivko – tako s tematiko kakor tudi s filmskim izrazom – odmika od poetične iskrenosti, ki je prevečala njegove študentske filme. S statičnimi dolgimi kadri daje prostor atmosferi. *Vsakdan*, njegovo zadnje delo, posnet v dokumentarističnem slogu, iz roke, pa je bil že na samem začetku zastavljen kot eksperiment, ki se nelinearno preigrava z liki in situacijo.

O svojih načrtih je avtor nekoliko skrivnosten. Izvedeli smo le, da bo sledil kratki meter, tokrat brez dialogov in vizualno drugačen od poprejšnjih. Pripovedoval bo – majhno zgodbo.

KDAJ BO TRAKTOR, LJUBEZEN IN ROCK 'N' ROLL SPET FILMSKA ZGODBA?

GORAN VOJNOVIČ

Traktor, ljubezen in rock'n'roll Branka Đurića je na žalost eden tistih preštevilnih slovenskih filmov, o katerih so govorili sodni izvedenci, takšni in drugačni revizorji ter predvsem dolga vrsta neplačanih avtorjev in filmskih delavcev. Filmu ni v popolnosti pomagal niti sanacijski program Filmskega sklada, njegova neskončna pot iz postprodukcijskega somraka pa še vedno traja.

Ko je bil po vseh možnih zapletih končno le prikazan na lanskoletnem Festivalu slovenskega filma, pa se je zdelo, da so ob vseh težavah in sporih, ki so spremljali njegov nastanek in tudi premierno predvajanje, končni izdelek, torej sam film, ljudje v Portorožu bolj ali manj spregledali. Predvsem so ga skoraj v celoti spregledali člani portoroške žirije, ki so filmu oziroma Urši Loboda namenili le nagrado za najboljšo scenografijo, čeprav bi si Đurićev *Traktor* zaslužil precej več. Skoraj nujni bi bili nagradi za najboljši scenarij (Miroslav Mandić, Branko Đurić in Feri Lainšček)

in najboljšo stransko moško vlogo (izjemni naturščik Jaka Fon), nikomur pa ne bi mogli zameriti, če bi nagrado podelil tudi Tanji Ribič za najboljšo žensko vlogo.

Edina sreča v tej sanacijski nesreči je, da je *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* ena tistih brezčasnih zgodb, ki ji tudi tako mukotrpno in dolgotrajno romanje v slovenske kinodvorane ob dobro izpeljani promociji ne bi smelo pretirano škodovati in bo po vsej verjetnosti prej ali slej postala nova domača kino uspešnica. Čeprav sam Đurić trdi, da s *Traktorjem* ni ustvaril klasične komedije, je ta grenko-sladka ljubzenska zgodba polna humorja. Polna je tragi-komičnih likov, polna domiselnih in dobro izpeljanih gagov ter mestoma zelo duhovitih dialogov, katerim dodatno živost priskrbi sočna prekmurščina. Poleg vsega naštetega pa je že dejstvo, da v glavni vlogi nastopi sam režiser, ki s svojo pojavo in značilnim nerodnim nastopom vnaša v film nevsiljivo in prizrčno karakterno komiko, pri mnogih gledalcih dovolj, da filmu nadenejo



etiketo komedije.

V osnovi pa gre za dokaj preprost, za literarne pripovedi Ferija Lainščka tipičen ljubzenski trikotnik, v katerem se vaški pionir rock'n'rolla Breza (Branko Đurić) zagleda v lepo natakario Silvijo (Tanja Ribič), hčerko premožnega gasbarbajterja (Vlado Novak), ki pa je v skrivni ljubzenski zvezi s poročenim Gjirkošem (Jernej Kuntner). Ta seveda z njo nima resnih namenov in med vaščani skrbno ohranja svoj ugled družinskega človeka, a ko Silvija iz obupa usliši Brezino ljubezen, si tudi Gjirkoš zaželi življenja z njo. Silvija se kljub temu poroči z Brezo, zanosi pa z Gjirkošem in vse je nared za tragičen razplet.

To osnovno zgodbo je film že v scenariju močno nadgradil. Sam Branko Đurić je vanjo vpeljal rock'n'roll, ki postane v tej zgodbi klasičen leitmotiv in dobi pomembno vlogo pri natančnejšem odrejanju časovnega obdobja ter s tem tudi specifične zvočne in vizualne podobe filma. Predvsem pa rock'n'roll iniciira izjemen in duhovit tragikomičen glasbeni epilog, ki predstavlja enega izmed številnih vrhuncev filma.

Scenariju in tudi režiji poleg tega uspe odlično vpeljati in še bolj razviti številne stranske like, ki v veliki večini zelo dobro učinkujejo, pri čemer igralsko presenetijo tudi nekoč že odpisani igralski obrazi (Kuntner). Dodajmo še mnoge posrečeno umeščene detajle, s katerimi Đurić skoraj brez izjeme poantira določene motive v svoji zgodbi.

V filmu praktično ni lika, prizora ali detajla, ki bi obvisel oziroma ki ga film ne bi razvil, izpeljal in izkoristil za potrebe tega, kar želi povedati gledalcu. *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* morda res ni najbolj avtorski izmed filmov, ki smo jih lani gledali v Portorožu, a je scenaristično skoraj mojstrsko dovršen, režijski pa suvereno in zrelo zamišljen ter tudi izpeljan. Poleg tega moramo režiserju Branku Đuriću priznati, da je ustvaril vizualno razkošen film, v njem pa mnoge filmsko poetične prizore, kjer namesto dialogov pogosto spregovorita skladna slika in zvok (še največkrat glasba), kar film in njegovega režiserja odpelje nekaj velikih filmskih korakov naprej od simpatičnega prvenca.

Morda le sem ter tja kakšen gag po nepotrebnem izzveni in zato kakšen prizor rahlo zaide v parodijo. Na nekaterih mestih bi film nedvomno potreboval več režijske in tudi montažne prefinjenosti, malenkost več zadržanosti oziroma strožje filmske drže, ki bi se uprla skušnjavi po izzivanju smeha za vsako ceno. Po domače povedano bi moral Đurić nekatere svoje štose zaključiti oziroma odrezati nekaj sekund prej, kot jih je.

Film, ki smo ga videli v Portorožu, ni bil dokončan in je tudi zaradi tega sprožal nekatere brzčas nepotrebne spore. Kopija filma je bila delovna, od direktorja fotografije (Sven Pepeonik) še nepotrjena in zato ni bila najbolj primerna za javno prikazovanje, tudi zvok

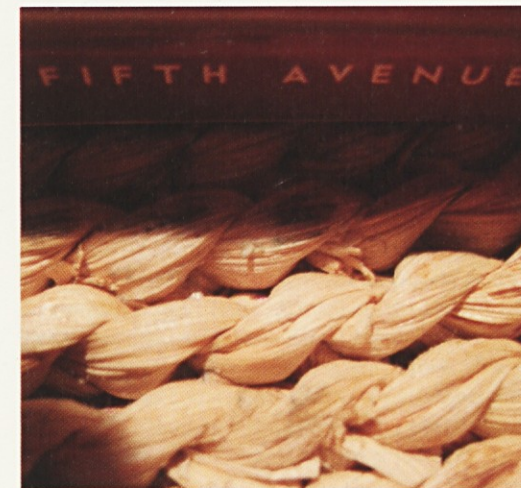
ni bil potrebne vrhunske kakovosti, kar je gledalcem ob težko razumljivi prekmurščini povzročalo še dodatne težave pri spremljanju filma in so se mnogi pogosto zatekali k angleškimi podnapisom. Kljub temu so gledalci film sprejeli z navdušenjem in *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* je le za zanemarljivo malenkost zaostal za *Petelinjim zajtrkom* v boju za nagrado občinstva. Če pomislimo na število gledalcev Naberšnikovega filma, bi Đurić gotovo pristal na malenkosten zaostanek tudi v slovenskih kinodvoranah, zaradi prepoznavnosti Branka Đurića in sodelovanja nekaterih znanih ex-jugoslovanskih obrazov (hrvaška glasbena legenda Kičo Slabinac v odlični vlogi šefa romskega orkestra, prisrčni Srečko Katanec v svoji prvi ter velika jugoslovanska igralka, pokojna Semka Sokolović Bertok, v eni zadnjih filmskih vlog) pa bi film lahko imel uspešnejšo distribucijo na področju bivše skupne države.

A vse to bo, če sploh bo, filmu prinesel čas. Trenutno je namreč njegova slovenska distribucija še vedno pod vprašajem. Film so sicer zavrteli na canski filmski tržnici, vendar bo brzkone potrebno najti partnerja, ki bo pripravljen vanj vložiti določena sredstva, ki bi med drugim omogočila dokončno poplačilo vseh nastalih dolgov in s tem konec neskončne in nikoli sanirane produkcije ter oznanila začetek neke veliko lepše in izključno filmske zgodbe.

MOJ PRIZOR NI IZ CASABLANCE

IGOR LEONARDI

moj prizor je ko v kinu pred mano nihče ne sedi
moj prizor je ko na predavanju zaspim, ker mi je vse jasno
moj prizor je ko zamudim poročila
moj prizor je ko Matija igra bobne
moj prizor je ko pridem na tržnico
moj prizor je ko natakak takoj prinese
moj prizor je ko mi ni treba gledat mjuziklov v gledališču
moj prizor je ko mi ni treba delat mjuziklov v gledališču
moj prizor je ko delam v gledališču z Borisom
moj prizor je ko delam z Damjanom na filmu
moj prizor je ko ne delam v gledališču in na filmu
moj prizor je ko ne delam
moj prizor je ko se ne delam da delam
moj prizor je ko delam
moj prizor je ko Matija igra na orglice
moj prizor je ko mi na avtocesti nihče ne leze v rit
moj prizor je ko sem že stuširan
moj prizor je ko me ne boli zob
moj prizor je ko me ne bolijo ušesa
moj prizor je ko dišijo spomladi drevesa
moj prizor je ko ne slišim poštarja
moj prizor je ko gume na kolesu niso na pol prazne
moj prizor je ko nudijo poleg Laškega in Uniona še kako drugo pivo
moj prizor je ko improviziram
moj prizor je ko na tekmi pade vsaj en gol
moj prizor je ko nimam časa za branje časopisov
moj prizor je ko Matija poje
moj prizor je ko Matija vse pojé
moj prizor je ko zjutraj ob sončnem vzhodu neham delat
moj prizor je ko kdo drug kaj dela



moj prizor je ko moj sogovornik ta dan ni jedel česna
moj prizor je ko mi ne zmanjka olja doma in v avtu
moj prizor je ko po mestu ni več plakatov revival bendov
moj prizor je ko tovarnjaki ne prehitvejajo eden drugega v klanec
moj prizor je ko Matija igra saksofon
moj prizor je ko sanjam o ljudeh, ki jih več ni
moj prizor je ko v Merkatorju dobim še zadnjo steklenico Pelješca
moj prizor je ko se mi ne zalomi noht
moj prizor je ko dežuje poleti
moj prizor je ko se lahko delaš da veš, čeprav nimaš pojma
moj prizor je ko se lahko vsaj enkrat na dan zlažeš za boljši svet
moj prizor je ko resnica ni preveč resna
moj prizor je ko Matija igra synthesizer
moj prizor je ko je na plaži kakšna senca
moj prizor je ko vidim žive race
moj prizor je ko ni več treba kurit na centralno
moj prizor je ko stopim ven iz pošte
moj prizor je ko me ciganki prosijo za drobiž
moj prizor je ko Matija igra kitaro
moj prizor je ko Ana igra kitaro
moj prizor je ko ni časa za kompliciranje
moj prizor je ko Afričani igrajo na kitaro
moj prizor je ko sem po špilu ves prešvican
moj prizor je ko bo Bush šel stran na svoj ranč in za njim ne bo prišel McCain
moj prizor je ko Matija igra trobento
moj prizor je ko ni moj prizor
moj prizor je ko je v kinu konec filma in lahko še kar sedim

SEM AVTSAJDER, SEM MENIH, SEM NEKJE DRUGJE

LEGENDA NOVEGA AMERIŠKEGA FILMA JONAS MEKAS (85) V STARI DUNAJSKI RESTAVRACIJI, SAMO MINUTO ODDALJENI OD SLAVNEGA FILMMUSEUMA, NJEGOVEGA STAREGA OPORIŠČA, PRIPOVEDUJE O FILMSKI KRITIKI IN RESNICI V UMETNOSTI, DIGITALNI KINEMATOGRAFIJI IN INTERNETNIH DNEVNIŠKIH FILMIH. IN NAŠTEJE SVOJIH PET NAJLJUBŠIH MEST NA SVETU. ALI JIH JE ŠEST?

STEFAN GRISSEMANN
PREVOD: UROŠ ZORMAN

Pred kratkim ste naredili serijo kratkih filmov – vsak dan v letu 2007 po en film – 365 filmov, ki so bili dostopni na vaši spletni strani. Kaj je bilo pri tem formatu še posebej vznemirljivo?

S temi filmi lahko počnete, kar hočete. Lahko jih nosite na iPodu, dobesečno v žepu. Lahko si jih pretočite in jih predvajate, kjer koli hočete. Na njih lahko uporabite vso obstoječo tehnologijo.

Vaš prijatelj Peter Kubelka je glede filma veliko večji fundamentalist od vas. Meni, da gre pri digitalnem filmu in kinu, kakor ju opredeli, za zelo različno snov.

Zame je umetnost gibljivih podob nekaj drugega: vanjo lahko vključite vse, vsa tehnologija, ki proizvaja gibljive podobe, je del umetnosti gibljivih podob. Enako kot pri slikarstvu: lahko ste strastno navezani na akvarele – in poznamo umetnike, ki ustvarjajo le akvarele, ker so v tem mojstri in jih imajo radi. Pri filmu pa, če imate platno in projektor, mora biti to film! Ne morete mešati filma in videa na isti napravi. Pri montaži lahko uporabljate podobe vseh virov in tehnologij, a končni izdelek je bodisi filmski bodisi digitalen, kajti vsaka tehnologija lahko naredi le eno stvar. A to je vsekakor odprto vprašanje: Petru se zdi prav delati filme, ki jih ne morete prenesti na video. Ne bi bilo isto. To je res. Na svoj način ima prav.

V svojih dnevniških filmih, vaših hvalnicah trenutka, ste vedno poudarjali samo minljivo naravo filma.

A to ni odvisno od mene! Tega ne poudarjam, je del snovi. Film ni večen. Vse je minljivo. Koliko nam

je ostalo od umetnosti 12. stoletja? Film pa je še bolj ranljiv. Kaj je ostalo od kinematografije izpred stotih let? Ne prav dosti!

A zdi se mi, da vi pravzaprav občudujete to krhkost, melanholično začasno podobo.

Na to sploh ne mislim. Vse je krhko. Snemam tisto, za kar čutim, da moram posneti, in tako to posnamem! Enako je, če slikate ali skladate: ne rečete si, da mora tisto, kar ustvarite, trajati tisoč let.

Amy Taubin je o vaših 365 filmih zapisala, da je doživetje, ko hodi z njimi – naloženimi na iPod – po newyorških ulicah skoraj strašljivo. Videla je, kar ste videli vi, na cesti, v gibanju; zdelo se ji je, da imajo filmi nekakšno »prezenco duhov«.

Ne razumem, kaj je mislila s tem. Kaj imajo pri tem duhovi? Je čisto preprosto prezenca. Ti filmi so prisotni.

Vam je dejstvo, da kinematografija lahko postane prenosna, po godu?

Ja. Rad imam knjige. Ene ponavljajočih se sanj iz otroštva so bile prav to: držal sem neke podobe, se jih oprijel, jih nosil s seboj. To je postalo resničnost.

So vaše internetne filme veliko uporabljali?

O, ja. Z vsega sveta so si jih pretakali – predvsem na prvi dan, ko je bilo brezplačno. Imeli smo na sto tisoče prenosov. Nova tehnologija mi omogoča, da lahko takoj delim tisto, kar cenim. Ne prinaša denarja, se pa deli. Avantgardnim in neodvisnim filmom ni treba prinašati denarja.

Za umetnika ste neverjetno odprti do novih tehnologij in idej. Delate instalacije, delate digitalno, vodite kinodvorano ...

Seveda, zakaj pa ne? Zakaj bi se omejevali?

Drugi na neki točki obtičijo pri zamislih, ki so jih imeli v mladosti.

Ne, ne, jaz grem naprej.

In vendar vas to ne izčrpa?

Ne, zabavno je! Prinaša nove avanture; nenehno se odpirajo nove možnosti. Zakaj jih ne bi izrabil?

Že dolgo tega ste skovali frazo »baudelairovska kinematografija« ...

Ne, to nisem bil jaz. To je izraz Kena Jacobsa. Ne, čakajte: saj sem res jaz skoval izraz; leta 1962 je Ken naredil film *Baudelairean Capres* in s še nekaj drugimi filmi sem ga uvrstil pod oznako »baudelairovska kinematografija«.

Kje je danes kinematografija, kakršno imate radi?

Rad imam vso kinematografijo; današnjo, včerajšnjo in jutrišnjo.

Veliko je torej filmov, ki vas zanimajo.

Ja. Vse lahko gledam, naj bo dobro ali slabo. Kot veste, sem bil povezan z Anthology Film Archives: veliko sranja imamo v naših shrambah. Imamo na tisoče in tisoče in tisoče filmov. In ne samo klasike. Ko se je tehnologija začinjala spreminjati in je zavladal video, so filmski laboratoriji ostali brez dela. Začeli so se zapirati in razdajati svoje zbirke; veliko jih je končalo pri



foto: Peter M. Mayer

Anthology. Med njimi so bili dokumentarci, glasbeni in televizijski filmi: veliko sranja. Nič pomembnega, nobenih klasik, nobenih mojstrov, nič. A s časom se je odnos do tega, kaj je umetnost gibljivih podob, spremenil, ugotovili smo, da je veliko tega materiala mogoče znova uporabiti; to so nekakšne male celice znanja. S tem materialom je mogoče delati slovarje gibljivih podob. Lahko naredite instalacije ali ga uporabite za čisto druge namene. Tako gre za zelo dragocen, zelo pomemben material, ki je kar naenkrat na voljo – za ustvarjanje umetnosti. A prihaja dobesedno s ceste, kot smeti.

Ob najinem zadnjem pogovoru pred leti v Berlinu, kjer ste pokazali svoj film Na poti življenja sem tu in tam videl bežne utrinke lepote (As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, 2000), ste mi povedali, da je v Arhivu približno 30 000 filmov.

V bistvu jih je več. Zdaj jih blizu 100 000. Še vedno

jih popisujemo.

Še niste blizu koncu?

Ne, ne vemo. Vsak dan odkrijemo kaj novega.

Danes se ameriški kritiki, vselej ko se srečajo z resnim, formalno zahtevnim filmom, sprašujejo, ali za to obstaja občinstvo?

Umetnosti se ne ustvarja v pričakovanju velikega občinstva. Kdor koli dela umetnost, naj bo to glasba ali poezija, to počne iz svoje lastne želje. Občinstvo lahko obsega le tvoje prijatelje, lahko šteje nekaj sto ljudi, lahko nekaj tisoč ali nekaj milijonov. Lahko je ali pa ga ni. Ne določa pa razlogov za pisanje knjige ali izdelavo slike. Noben muzej ne preživi le z vstopninami ali prodajo. Običajno ga sponzorira kakšen nor posameznik. Ali pa ga prostovoljno upravlja nekaj norih posameznikov, tako je pri Anthology: naši sodelavci delajo praktično zastoj.

Kot pisec ste v šestdesetih prenovili filmsko kritiko. Imate občutek, da je vaša zapuščina še živa? Ali danes kje vidite tako strastno pisanje o filmih, kot je bilo vaše? Se vam zdi, da je filmska kritika v krizi?

Vedno je bila v krizi. Občasno se za kratko obdobje pojavi posameznik, ki je bolj obseden in piše bolj strastno. Nekatere revije postanejo intenzivne za šest ali sedem let, nato pa hitro postanejo rutinska tovarna: *Cahiers du cinéma* ali *Sight and Sound* sta danes še rutinski filmski reviji. A imeli sta svoja zlata leta. Danes ne vem za nobeno filmsko publikacijo, ki bi kazala kakršno koli intenzivnost, jezo, strast, obsedenost. Vse je zelo praktično. Kritika je postala zgolj deskriptivna. Nikoli ne izveš, ali naj bi bil film dober ali slab. Ogladati si ga moraš sam – in si ustvariti lastno sodbo.

Pogrešate radikalnost v filmski kulturi?

Pravzaprav ne vem. A zadnjih deset let sem bil sila zaposlen. Ogladam si zelo malo in ne bi smel soditi. Ne berem knjig, ki izhajajo, celo recenzij ne. Vseeno dajem sodbe, ker menim, da ni treba prebrati in videti vsega, da bi vedel, kako slabo je. Vidim samo kakšen utrinek – a vidim, da ni nobene vneme, nobene strasti, nobene obsedenosti. A lahko se kaj zgodi, vsak trenutek. Umetniških gibanj ni mogoče načrtovati. Vzniknejo, kjer in ko se jim zljubi. Nekaj časa je bilo središče umetniškega sveta v Parizu, nato v New Yorku. Zaenkrat ne vidim nobenega središča. Zdi se razdeljena: lahko je v Tokiu, Pekingu ali Buenos Airesu.

Pred nekaj meseci ste odprli umetniško središče v Vilni.

Nisem ga odprl jaz, mesto Vilna ga je.

A poimenovali so ga vam v čast. Vsebinsko z njim niste povezani?

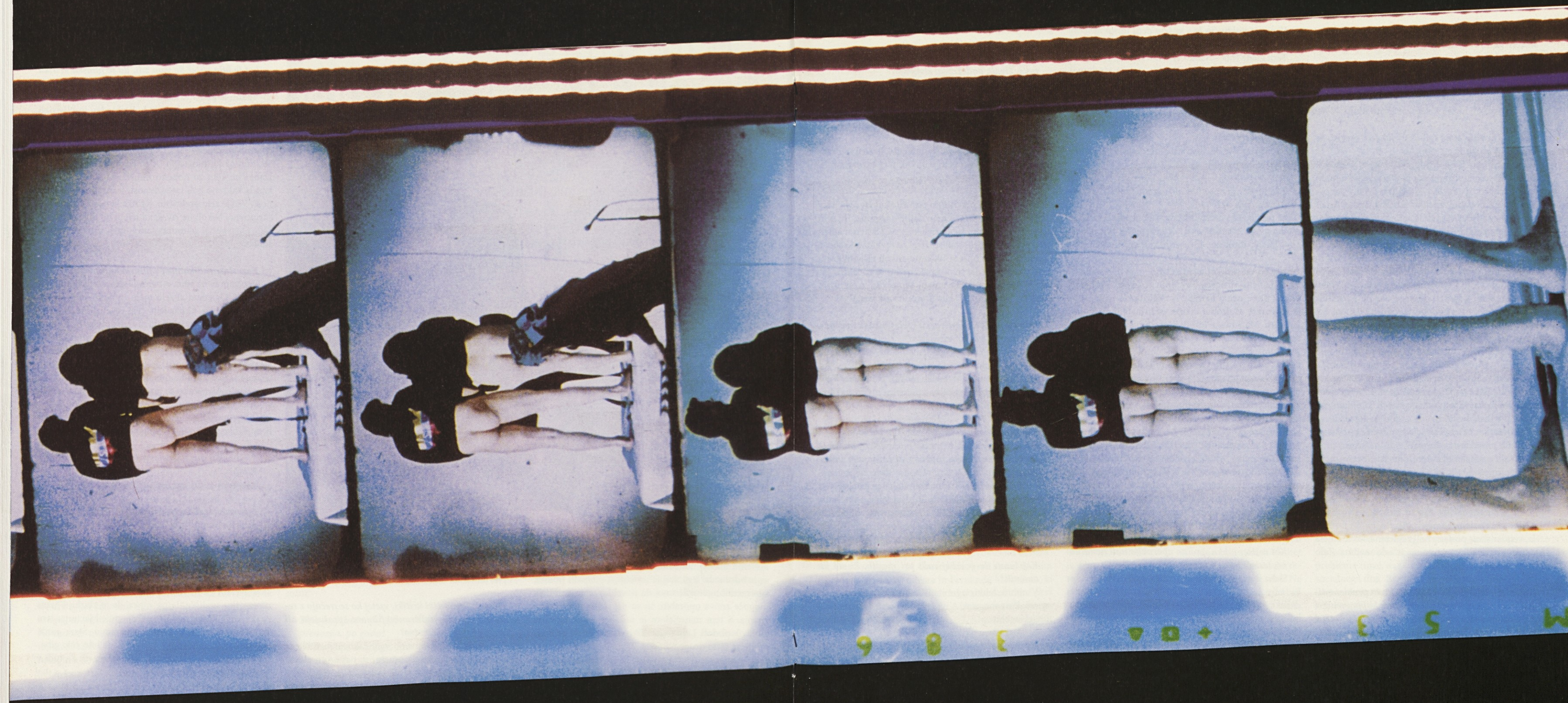
Pomagam z zamislili in materiali, tja je na primer šla moja zbirka Fluxus. Z njo se je umetniško središče odprlo. A to je bila njihova iniciativa, njihova zamisel, in tudi izvedba je prepuščena njim, jaz za to nimam časa. Delam svoje, sem ustvarjalec, ne nekdo, ki vodi umetniško središče. Je pa super, da je zbirka Fluxus zdaj v Litvi, ker se moj prijatelj George Maciunas tam še ni predstavil; tam ga niti ne marajo. Stara garda umetnikov in akademiki mislijo, da je bilo celo gibanje Fluxus samo šala. Nikoli niso razumeli, da tudi v umetnosti potrebujemo šale!

Kako se disciplinate za tolikšno ustvarjanje?

Trudim se, da se ne bi discipliniral.

Preprosto delate, ko vam zapaše?

No ja, mojih 365 filmov je terjalo veliko discipline. To, da jih je bilo treba narediti vsak dan, je bil velik izziv. Uspelo mi je. Brez določene mere discipline ne more biti nobene umetnosti.



Nekoč ste dejali: »To, da delam 100 stvari naenkrat in na 100 ravneh, mi je v naravi.« *To še vedno velja?*

Ja.

Ste večopravilna osebnost?

Ja, včasih to ni dobro. Veliko stvari mi uide.

Vaš slog in vaše teme so bili vselej zelo osebni. Se vidite kot umetnik zasebnosti?

Dejansko nisem nič bolj odprt od ostalih. Nekaterih področij nisem nikoli zares odprl. Delam s kamero in določenim objektivom, tako da lahko delam samo s stvarmi, ki jih ta naprava lahko zabeleži. Veste, Anaïs Nin in Henry Miller sta pisala, pišete lahko o čemer koli. V kinematografiji lahko ujamate le tisto, kar lahko posname kamera. Ne more posneti mojih misli ali občutij. To je mogoče le zapisati. Vprašanje je, kaj in kakšno snemam. Vsak lahko bere Millerjeve besede, za branje podob pa je potrebnih veliko izkušenj. Tako rečem: tam sem, veste? Iz mojega načina snemanja lahko, če znate brati te podobe, izveste vse o meni. Saj poznate stari spor o Tolstoj in Dostojevskem. Delo Dostojevskega naj bi bilo psihološko, z veliko vpogleda in senzitivno, Tolstojevo pisanje pa naj bi bilo odmaknjeno ali epsko. Drugi pa so zagovarjali, da je bil Tolstoj vsaj toliko senzitivni in rahločuten kot Dostojevski, samo bolj transcendentni. In res je, to je tam, skrito: morate znati brati.

Ustvarite film in na platnu je prezenca. A prikazujete tudi preteklost, mar ne?

Ja, včasih pa material zmontiram šele leta pozneje. Kar vidite je preteklost. Sem že neke drugje. Svoje filme tako predstavljam od tam, kjer sem zdaj. Torej iz njih delam fikcijo.

Vedno gre za določeno mero fikcije, imam prav?

Ja, vendar stvar postane bolj zapletena, ko se zlijeta sedanost in preteklost. Distanca je zelo majhna. Zelo neposredno je.

Kaj vam pomeni realizem? Ali hudo problematičen izraz kinematografski realizem kaj pomeni?

Črtal bi besedo kinematografski! To ne obstaja. Snemaš. To je vse. Imamo dejanskost: stvar, ki jo lahko posnamem, dogodek, kar koli, človeka, rožo, ulico. Kar koli obstaja – in na kar se odzovem. Vsak dan živim 24 ur. Vsaka ura ima 60 minut, vsaka minuta ima 60 sekund. A lahko da nekega dne posnamem samo 20 sekund. Jasno, da to ne reprezentira mojega življenja, a predstavlja nekaj, kar je bilo zame pomembno. Trenutek. Zakaj sem posnel ta trenutek? Nekako se mi je zazdelo, da ga moram posneti; ne da bi vedel, ne da bi racionaliziral. To sem moral narediti in to je to. Zato me v bistvu morda določa teh 20 sekund – ne preostalih 23 ur, 59 minut in 40 sekund. Morda je ta drobni trenutek moje bistvo. Kdo bi vedel?

Element naključja je v vašem delu jasna umetniška kategorija.

Tudi glede tega se lahko vrnemo k Dostojevskemu. Vse je v trenutku, ko se dva človeka srečata, v sekundi, ko se zares ujmeta in razumeta. Sekunde so zato lahko zelo pomembne.

Vprašal bi nekaj nenavadnega: ali je pri kinematografiji resnica?

Vse je res. Vse. Je. Res. Vsak predmet, vsaka situacija. Kaj je, je. In kar je, je res. Resnično tam.

Torej v filmih nikoli ni nič neresničnega? Laži obstajajo, mar ne?

O, tudi laži so resnične! So resnične laži. Laž je resnična stvar. Za nekatere ni laž, za druge je. A je resnična. Ničesar, absolutno ničesar ni, kar ne bi bilo res.

Kaj pa vse umetnine, ki se zdijo tako neresnične?

To je nekaj drugega. Pri filmu, ki je slabo odigran, se zdi, da je nekaj narobe. Ne zgleda resnično. A to je stvar igre. Oziroma takole: eden najljubših filmov Georgea Maciunasa je bil Rossellinijev *La Prise de pouvoir par Louis XIV* (1966). Oboževal ga je, ker je Rossellini vestno pazil na vsak obrok, vsako oblačilo tistega obdobja – in George je to vedel. Film si je zaradi realizma ogledoval znova in znova. Vse v filmu je bilo ustvarjeno, kot je bilo treba. Resnico lahko merimo na ta način. So pa še drugi filmi o istem obdobju: kjer režiser v to, kar so takrat jedli, kako so se oblačili, vedli, vnese svojo domišljijo – ne da bi to podrobno preučil. O resnici lahko govorimo v tem smislu: o oblikah reprezentacij obdobja v slikarstvu ali filmih. Lahko pa govorimo o resnici igralca. V tem smislu lahko razpravljamo o resničnem in neresničnem. Sicer pa celo napake ali slaba igra v slabih melodramah še vedno razrijejo veliko o ljudeh, obdobjih ali umetniški produkciji.

Kot režiser lahko spretno uporabite tudi nenaravno, lesono igro.

Slaba igra je včasih dejansko zelo dobra. Peter Kubelka je na primer občudoval tisto dunajsko gledališko skupno, ki je znova in znova uprizarjala isto ljudsko igro. Všeč mu je bilo, ker je bilo tako amatersko. Skozi ta amaterizem se je pokazalo nekaj bistveno boljšega od tistega, kar bi v najboljšem primeru lahko dosegla Laurence Olivier ali Jean-Louis Barrault. To je bila drugačna resnica, ki je prihajala neposredno od ljudi. Resnica je v umetnosti zelo zapletena.

David E. James je v svojem eseju vaše delo – od pisanja do hranjenja, od prikazovanja do snemanja – imenoval »junaška kulturna dejavnost«. Se sploh počutite junško?

Ne. Naredil sem samo tisto, kar sem hotel narediti, za kar sem čutil, da moram narediti. Obsedlo me je in to sem moral narediti. Morebiti nisem niti vedel, zakaj

sem to počel.

Odrasli ste v Litvi. Kaj je bila vaša iniciacija – narava, živali, podeželsko življenje?

Narava ni bila moja iniciacija, v naravi sem zrasel.

Kako vas je to pripravilo na življenje v urbani subkulturi, na katero ste naleteli v New Yorku leta 1949?

Mislím, da me sploh ni pripravilo. Še zdaj se pravzaprav ne morem vključiti v mesto in njegovo kulturo in civilizacijo.

Se v New Yorku še vedno počutite kot izgubljenec?

No, izgubljenec ... Sem avtsajder, sem menih, sem neke drugje. Imam svoje življenje, svoj lasten majhen krog prijateljev. Selil sem se, živel na različnih krajih, a praktično nikoli onkraj 14. ceste, nikoli višje. Bil sem čisto v centru. Zdaj sem uspel zbežati še iz centra, živim v Brooklynu. Tako imam svojo vas, svoje malo mestece. New York je skupek stotih vasi, veste?

A to vam je pri New Yorku všeč: občutek mesteca, v nasprotju z avro velemesta?

A to mesta so. Mesta sprejemam taka, kot so. Imam pet najljubših mest, pet ali šest: Kairo, Neapelj, mogoče Barcelona, Pariz, Marseille, Tokio. Dunaj ne. Všeč mi je, ker tukaj živi približno polovica mojih najboljših prijateljev. A kot mesto – ne.

Kljub temu da vaša povezava z Dunajem sega daleč nazaj, kljub temu da je mesto v filmih kot Reminiscences of a Journey to Lithuania videti ljubeče?

Res je, tukaj so se rodili moji dobri prijatelji Peter Kubelka, Hermann Nitsch in Raimund Abraham. Mislím, da sem organiziral Nitscheve prve tri performanse v ZDA in seveda newyorško premiero Petrovega *Naš izlet v Afriko* (Unsere Afrikareise, 1966) ...

Kaj imate še posebej radi pri mestih, ki ste jih omenili?

V njih se lahko izgubite. Všeč mi je ta občutek, da ne veš, kje zaboga si. A na Dunaju se po mojem ne bi mogel izgubiti.

Za delo pri Anthology ste nekoč dejali, da je »ne-nehen, neskončen boj«. Je še vedno tako?

Ja, je. Ni denarja. Gledaš, kako se filmi spreminjajo v prah, želiš jih ohraniti, zato telefonariš in prosiš za denar, denar, denar. To je moj boj, moje delo.

DRUŽINA V PRVEM PLANU

FESTIVALSKI POROČEVALCI, KRITIKI, LJUBITELJI UMETNIŠKEGA FILMA, ADVOKATI MAINSTREAMA ALI PREPROSTO CINEFILI REDKO SKLENEJO ROKE S POSLOVNEŽI IN DISTRIBUTERJI, KI NA CROISSETTE HODIJO DELAT BIZNIS. LETOS JE OBVELJAL OBOJESTRANSKI KONSENZ TAKO NA SREDINI FESTIVALA KOT OB KONCU: ŠLO JE ZA SOLIDNO LETINO, A BREZ KONKRETNEGA PRESEŽKA OZIROMA FILMA, KI BI FESTIVAL PRESTAVIL V VIŠJO PRESTAVO.

SIMON POPEK

Distributerji so domov bojda hodili s praznimi vrečami, na drugi strani so poročevalci mrzlično iskali Veliko presenečenje.

»Problem« Cannesa je med drugim v tem, da so vsi favoriti vedno znani vnaprej, o večini filmov vsi vedo vse že pred festivalom, jasno, predvsem zaradi ziheraškega tekmovalnega sporeda, ki povečini stavi bodisi na preverjena imena bodisi na provokacijo. Če je za film *maudit* lani obveljal Tarantinov *Smrtno varen* (Death Proof), je bila konzervativna (in veteranska) liga poročevalcev v konkurenci za nagrade letos obvarovana pred žanrskimi ekstravagancami. Kar pa ljudi z dobrim okusom in zdravno kmečko logiko ni obvarovalo pred terorističnim napadom Wima Wendersa in Fernanda Meirellesa, ki sta v uradni Cannes pripeljala tako abotna filma – prvi *Palermo Shooting*, nekakšen hi-tech rimejk *Sedmega pečata* (Det Sjunde inseglot, 1957, Ingmar Bergman), drugi *Blindness*, patetično moralcko o človeški zlobi in izgubi človečnosti –, da se jima ni smejala samo cela dvorana, temveč verjetno tudi mrki festivalski varnostniki, ki pri vstopu v prenapolnjene prostore usmerjajo podivjane akreditirane poročevalce. Ronu Howardu je verjetno odleglo; od Cannesa '08 naprej njegova *Da Vincijeva šifra* (The Da Vinci Code, 2006) ni več najbolj zasmehovan film sodobnega festivalskega spomina.

Začnimo z zlato palmo; pri *The Class* (Entre les murs) ni toliko pomembno dejstvo, da gre za prvo francosko zlato palmo po Pialatovem *Pod satanovim soncem* (Sous le soleil de satan, 1987), kot redko vide-

na vrlina žirije, da nagradi dejansko najboljšega. V še posebno zadovoljstvo mi je, da je prejemnik nagrade Laurent Cantet, eden najboljših sodobnih francoskih cineastov, čigar maestralni *Izkoristek časa* (L'Emploi du temps, 2001) ni bil kriminalno spregledan le na beneškem festivalu, temveč tudi marsikje drugod. Spodrsrljaj s filmom *Proti jugu* (Vers le sud, 2005) mu velikodušno odpustimo, vrnil se je namreč z na videz preprosto, v resnici pa hudo kompleksno dramo o šolskem letu v enem od pariških predmestij, kjer se z multietnično, občasno nasilno, praviloma arogantno in selektivno ignorantsko srednješolsko mularijo spopada učitelj francoščine François, razpet med logiko uradnega kurikulumuma in osebnimi prepričanji. Cantet je film posnel po knjigi Françoisa Bégaudeauja, resničnega učitelja, ki je tudi »odigral« samega sebe. Ne ravno laskav (avto)portret ne kritizira toliko šolskega sistema kot odslika realistično sliko učiteljevega vsakdana, neprestano borbo za pozornost učencev, nujnost balansiranja med etničnimi in kulturnimi razlikami, postavljanje tolerančnih meja tako pri verbalnih kot fizičnih izpadih ipd. Cantet se ne naslanja na model ameriške »vzgojne drame«, npr. moralnega kompandija kakšnega Richarda Brooksa, kjer je učitelj bodisi žrtev bodisi čudežni rešitelj kaotičnih šolskih razmer, temveč se približa principu Bertranda Tavernierja, ki je v *Začnimo takoj* (Ça commence aujourd'hui, 1998) naslikal še bolj brutalno sliko predšolske faze francoskega izobraževalnega (in socialnega) sistema. Brez moraliziranja, obtoževanja ali zavzemanja apriornih stališč.

Dvakratna canska lavreata, Belgijca Jean-Pierre

& Luc Dardenne, sta tako po prisotnosti na festivalu kot po kvaliteti postala enako konstantna kot nemška avtomobilska industrija. Čeprav se zdita »nezmotljiva« oziroma sposobna v prepričljivo naracijo pretopiti še tako banalno topiko, njun zadnji, s palmo za scenarij nagrajeni film *The Silence of Lorna* (Le Silence de Lorna) kaže prva znamenja »stagnacije«. Ali pa sta brata s serijo izjemnih, minimalističnih socialnih dram standarde dvignila na tako visoko raven, da se nam v vseh pogledih suvereno realizirana zgodba o dogovorjeni poroki in posledicah naenkrat zdi povprečna. Ali vsaj malce klišejska.

Dardenna morebiti stopata v »loachevsko« fazo opusa, ko se čutita poklicana obdelovati aktualne probleme nove, vse bolj razširjene Evrope in njenega socialnega dna. Brata sta se po lastnih besedah želela lotiti »mednarodne« teme evropskih tretjekategornikov in sta v ospredje postavila Lorno, albansko dekle, ki se v želji po belgijskem državljanstvu poroči z narkomanom Claudyjem. Kmalu pa izvemo, da Lornina dogovorjena poroka ni bila njena ideja, saj je punca samo člen v profitabilni verigi (jasno, ruske) mafije. Lornina poroka s Claudyjem je za njene »delodajalce« zgolj vmesna postaja do resničnega zaslužka, ki ga bo z novo dogovorjeno poroko (z Lorno, potem, ko se ona znebi Claudyja) prinesel ruski magnat. Največja pomanjkljivost *The Silence of Lorna* je prestop iz vsakdanjega naturalizma, ki je krasil njune najboljše filme, v (pogojno) žanrske vode oziroma v formo premišljeno skonstruiranega (spet pogojno) trilerja. Žanr sam po sebi ni moteč, moteča je razmeroma neprepričljiva dramska razrešitev nastavljenega problema: Claudy,



A Christmas Tale



The Class

ki naj bi po predvidevanjih mafije v najkrajšem poskrbel za overdose in s tem vdovstvo mlade Lorne, se nenadoma sklone očistiti in z Lorno zaživeti kvalitativno življenje, kar za mafijce predstavlja nesprijemljiv dramski zasuk, zato zaradi časovne stiske (Lorninemu ruskemu »snubcu« se mudi, uradni ločitveni postopki pa trajajo) zahtevajo hitro Claudyjevo eksekucijo. To Lorno pahne v veliko dilemo, saj je razpeta med zločinom (oziroma moralno soodgovornostjo za zločin) in načrtovano prihodnost s pravim ljubimcem. Potem pride še ena neprijetna novica: Lorna je zanosila, oče je Claudy.

Če je bil novorojenček v *Otroku* (*L'Enfant*, 2005) bratov Dardenne prekletstvo, je prihajajoči novorojenček znamenje upanja. Ali pač? Brata sta iz misterija, ali je Lorna res noseča ali si je vse skupaj le izmislila, ustvarila svojevrsten suspenz, ki ga nikoli zares ne razrešita. V resnici poteza niti ne funkcionira najbolje, saj se *The Silence of Lorna*, kot rečeno, v sklepnem delu sprevrže v pretirano skalkuliran triler, ki mu za prepričljiv zaključek zgodbe o krivdi in odrešitvi manjka banalne, vsakdanje iskrenosti.

Trije tekmovalni filmi so bili bolj ali manj spregledani. Da bo ignoriran novi film kitajskega maestra Jia Zhang-keja, je bilo pričakovano. *24 City* (Er shi shi cheng ji) je namreč drzen križanec med dokumentarnim filmom in fikcijo, in čeprav govori o svetu, v katerem živimo (živijo Kitajci), ga je žirija spregledala, kljub izjavi predsednika Seana Penna, ki je pred festivalom napovedal simpatiziranje s filmi, »ki se zavedajo realnosti sodobnega sveta in se v tem svetu dogajajo«. *24 City* se je še najbolj ukvarjal tako s sedanostjo kot s preteklostjo; žirija je verjetno imela problem z reži-

serjevo razmeroma radikalno filmsko govorico, ki ne podlega populizmu in trendovskim slogovnim prijemom. Jia je eden najpomembnejših azijskih cineastov tudi zato, ker od začetka kariere odločno preizprašuje vlogo posameznika v nenehno (in vse hitreje) spreminjajoči se kitajski družbi. Njegov opus je analitična zakladnica »stanja stvari« na Kitajskem od sredine sedemdesetih let do danes; od drugega filma *Peron* (*Platform*, 2000) dalje nam kontinuirano predstavlja socialne in družbene spremembe in anomalije, npr. brezperspektivnost katatonične mladine (*Neznani užitki* [*Unknown Pleasures*, 2002]), čas postopne liberalizacije v osemdesetih letih (*Peron*), katastrofalne učinke projekta jezja treh sotesk (*Mirno življenje* [*Sanxia haoren*, 2006]), ali vlogo Kitajske in t. i. švic-fabrik v času globalizacije (*Useless*, 2007). V *24 City* si preteklost in sedanost znova podata roki. Gre za naziv novega zazidalnega projekta, kjer naj bi stale luksuzne stanovanjske četrti; ne kjer koli, temveč znotraj umetno ustvarjenega mesta v provinci Chengdu, globoko v notranjosti države, kamor je Mao v petdesetih letih preselil orožarsko industrijo. Tovarno so vmes zaprli, mesto je postopoma pričelo propadati, z neartikuliranim napredkom proste ekonomije pa so se začele dogajati velike transformacije; te so pod sabo, jasno, največkrat pokopale malega človeka, ki v Jiajevem filmu spregovori. V bistvu spregovorijo tri generacije, od prvih priseljencev izpred pol stoletja do novodobnih menedžerjev, vse njihove zgodbe (nekatero dokumentirane, druge rekonstruirane v fikcijski obliki) pa govorijo o vplivu realpolitike na njihova življenja. Brutalno in ganljivo hkrati.

Klasično, s številnimi usodami prepleteno in več-

plastno naracijo nam je pripravil Atom Egoyan, ki od *Sladkega poslej* (*The Sweet Hereafter*, 1997) dalje ni zares navdušil. S filmom *Adoration* se je znova znašel na »svojem« teritoriju, v svetu novih tehnologij, množičnih komunikacij, politične in verske nestrpnosti ter družinskih afer. Egoyan kot pogosto poprej raziskuje, kako ljudje komuniciramo drug z drugim in kako tehnologija dopušča drugačne načine komunikacije in predstavljanja svetu. Vse se začne, ko Sabine (Arsinee Khanjian), srednješolska učiteljica francoščine, učenec naloži prevod besedila o teroristu, ki je v smrt, z bombo za pasom, poslal nosečo zaročenko. Zgodba pretrese mladega učenca Simona, zato prevod nadgradi z fikcijskim vložkom (terorist postane njegov oče) in jo postavi v kontekst lastne družinske tragedije. Primer avtomobilске nesreče, v kateri sta umrla Simonova oče in mati, namreč nikoli ni bil povsem razrešen, sam pa je še vedno prepričan, da ni šlo za nesrečo. Ko Simon zgodbo predstavi na spletnih klepetalnicah, sproži burno debato o vlogi religije in terorizma v sodobni družbi. *Adoration* je težko rezimirati v nekaj stavkih, saj je Egoyanova sestavljanka preveč prepletena z množico stranskih likov, med katerimi vsak nosi svojo zgodbo, preteklost in moralno prtljago, npr. Simonov ksenofobični stric in skrivnostna muslimanka, ki po-maga osvetliti resnico o Simonovi družini.

Adoration na trenutke morda deluje malce shematično in poln naključij, česar pa Egoyanovemu ambicioznemu družinskemu trilerju ne gre zameriti. Če bi podeljevali palme za najambicioznejši film festivala, bi si ga verjetno razdelil s Soderberghovim *Chejem*, dodelno in skoraj peturno odo gverilskemu vojskovanju in liku Ernesta Cheja Guevare, ki v tej obliki brčkone



Serbis



Modern Life

ne bo ugledal komercialne distribucije. Kar je škoda, saj je predvsem drugi del diptiha (*Gverila*) eden najbolj konsistentnih in (na osebno tragedijo idealističnega posameznika) fokusiranih filmov katerega koli ameriškega režiserja zadnjega časa, brez slogovnih prijemov, eksperimentiranja v formi ali nepotrebnega mitiziranja topike.

Brez olupševanja se stvari že skozi vso kariero loteva tudi francoski dokumentarist Raymond Depardon, ki je z *Modern Life* (*La vie moderne*), tretjim delom serije o portretih gorskih kmetovalcev (*Profils paysans*: *La vie moderne*), prispeval najbolj neobremenjen in brzkone najbolj iskren film festivala. Depardon se z izginjajočimi gorskimi kmetijami ukvarja že od konca osemdesetih let, ko je za *Libération* o problematiki spisal serijo tekstov. Deset let kasneje je s sodelavko Claudine Nougaret posnel prvega iz serije (zaenkrat) treh dokumentarcev, ki se spreminjanja stanja stvari ne loteva z vidika nepotrebnega dramtiziranja ali, bogne daj, nostalgije (tudi sam je odraščal na kmetih), temveč pri vsej zadevi gleda v prihodnost. Od tod naslov *Modern Life*; čeprav realnost in perspektiva teh kmetovalcev nista roznata, je večina njih – v nasprotju s splošnim mnenjem – ne le v stiku s sedanostjo, temveč še posebej v ekološkem smislu precej bolj napredna.

In osebni favorit? Arnaud Desplechin je že dolga leta prvak francoskega »klepetavega« filma, dramsko ambiciozne in z nešteto liki nabite dialoške drame z elementi absurdnega in črnega humorja, sicer pa najljubši režiser igralca Mathieuja Amalrica, ki v *A Christmas Tale* (*Un Conte de Noël*) nastopa v vlogi Henrija, rahlo neartikularanega in psihološko nestabilnega člana šte-

vilčne družine, ki se za Božič zbere v družinski hiši v Roubaixu (od koder prihaja Desplechin). Družinsko razpoloženje diktirata dva mračna dogodka, spomin na smrt najstarejšega sina Josepha pred več kot tridesetimi leti in novica o bolezni mame Junon (Catherine Deneuve). Še najbolj tragična figura med večno sprtimi, a nekako solidarnimi družinskimi člani je Henri, čigar življenjska zgodba je hkrati ganljiva in strašljiva. Če Joseph v rani mladosti ne bi potreboval darovalca kostnega mozga, ki bi mu rešil življenje, Junon in Abel sploh ne bi spočela Henrija! Ker brata nista bila kompatibilna, je Joseph umrl, Henri pa postal »prekleti sin«; starejša sestra se je nepremišljenemu Henriju pred časom odrekla in mu prepovedala vse stike, Junon mu je dala večkrat vedeti, da ga ne ljubi. Zdaj je Henri znova edini preostali kandidat za darovanje kostnega mozga, ki bi lahko rešil Junon, zato se cela (pred)božična zabava, ki traja več dni, sprevrže v analizo oziroma evaluiranje Henrijevih preteklih in aktualnih »grehov« in v družinski prepir, kjer se bratje in sestre, vsi trideset-do-štiridesetletniki, neprestano provocirajo in obnašajo kot mularija. Henri seveda ni edini čudak v Desplechinovem pandemoniju, polnem igrive, črnohumorne brutalnosti, ki jo lahko detektiramo v večini režiserjevih filmov. Je pa simptomatičen lik v filmskem svetu Arnauda Desplechina, kjer režiser od nekdaj dokazuje, da za kolekcijo negativnih likov ali dogodkov vedno preži pozitivna energija.

Cannes 2008 je v tekmi za palme ponudil solidno in nenavadno konsistentno izdajo. Novega velikega upa nismo dočakali, veterani so povečini zadovoljili: Pablo Trapero z žensko zaporniško dramo *Lion's Den* (Leonera); Clint Eastwood s *The Changeling*, svojo

najbolj sentimentalno izdajo zadnjega časa; Lucrecia Martel s *The Headless Woman* (*La mujer sin cabeza*), novo dekonstrukcijo povprečne argentinske družine; Brillante Mendoza s *Serbis*, posvetilom usihajočim *grindhouse* kinom, ki bi ga strateško lahko umestili med *Zbogom*, *Dragon Inn* (*Goodbye, Dragon Inn*, 2003) Tsai Ming-lianga in *Fantasma* (2005) Lisandra Alonsa; Nuri Bilge Ceylan s pretirano estetiziranim, a stabilnim prikazom notranjega razkola v družini. In konec koncev, z Matteom Garronejem (*Gomorra*) in Paolom Sorrentinom (*Il Divo*) se je, vsaj za hip, vrnil italijanski politični film. Kar ni majhna stvar.

ODPOR IN MODROST: JEAN-CLAUDE IN JEAN- MARIE, GENEZA CANNESA

O VRNITVI JEAN-CLAUDE VAN DAMMA, ŽIVALIH IZ KAZAHSTANSKE STEPE, EASTWOODOVEM PREDVOLILNEM NAGOVORU IN FILMSKIH KRITIKIH, KI SE BODO CVRLI V PEKLU – ALTERNATIVNO POROČILO O CANSKIH ALTERNATIVAH

CHRISTOPH HUBER
PREVOD: LENA BODLAJ

V največ bilancah so Cannes 2008 označili za festival, pri katerem se je (znova) zabrisala meja med dokumentarnim in fikcijo. Ta ocena sploh ni bila neupravičena. Kljub temu je pomenljivo, da filma, ki so ju najbolj izpostavljali, nikakor nista bila med izstopajočimi filmi festivala: eden je bil te časti bržkone deležen, ker je na koncu zmagal. V dobitniku zlate palme *The Class* (Entre les murs), ki ga poganjajo dialogi, je Laurent Cantet priredil avtobiografski roman nekdanjega učitelja Franciosa Bégaudeauja (ki je v filmu odigral tudi glavno vlogo): šolsko leto v pariškem srednješolskem razredu, ki so ga odigrali naturščiki, upodobljeno z dokumentarnimi sredstvi in obdelano po metodi delavnice. Izredno naklonjeno dojetje Cantetove šolske drame je posledica njene multikulturalnosti in tematike, ki odraža duh časa. Ne nazadnje gre ravno za film, ki ga Francija in globalna filmska kultura, ki nerada sprejme dejanske izzive, hočeta. (Pomislimo le na novejšo uspehe Abdellatifa Kechicha.)

Še osupljivejši je primer izraelskega tekmovalnega prispevka *Waltz with Bashir*, ki je bil prikazan prvi dan in je odtlej veljal za enega od favoritov, bržkone zaradi mnogih novinarjev, ki so – zaradi nevednosti ali lenobe – brez razmišljanja ponavljali trditev iz materiala za medije, da gre za prvi animirani dokumentarni film (kot da ne bi bilo, samo kot primer, z rotoskopijo obdelanih del Boba Sabistona, ki je znan predvsem po tem, da je s svojo tehniko sodeloval z Richardom Linklaterjem pri filmih *Waking Life*, 2001, in *A Scanner Darkly*, 2006). Ampak avtobiografska obdelava masakra v Libanonu leta 1982 režiserja Arija Folmana je po pravici ostala praznih rok, četudi je bila bistveno zanimivejša kot *Persepolis*, ki je bil leto poprej kot »izviren« animirani film z lahkoprebavljivim hu-

manističnim sporočilom na istem mestu v premišljeni canski ponudbi. Animacija je za Folmana enostavno sredstvo za doseganje absurdnih učinkov, ampak njegove surrealne iritacije se na koncu umaknejo (tudi estetskemu) priznanju neuspeha: tu mu za šokanten prikaz genocida pride na misel le še nenadno posegane po realnih slikah iz poročil.

Poleg tega je bila na ogled cela vrsta različno zanimivih križanj dejstev in fikcije: kot na primer *24 City* (Er shi si cheng ji), nov primerek vedno rahlo surreálnih kronik Kitajske v (kapitalističnem) prelomu, katerega avtor je eden najboljših kitajskih režiserjev Jia Zhang-Ke. Mešanica resničnih in igranih (na primer Joana Chena) intervjujev z delavci tovarne letalskih delov v Sečuanu predstavlja še en korak naprej v Jiaovem formalnem eksperimentiranju, četudi rezultati niso nujno izdatnejši kot na primer v njegovem beneškem zmagovalcu iz leta 2006, *Mirno življenje* (Sanxia haoren): v bistvu gre mogoče prej za korak vstran.

Morda vendarle tudi pomembno: dejansko so bili najmočnejši primeri združitve metod igranega in dokumentarnega filma tako in tako zunaj tekmovalnega programa, v filmih, ki so nastali daleč stran od prisile ugleda in pritiska izbire tekmovalnega programa, ki jo narekuje svetovna prodaja. Tak primer je monomanski in famozen pripovedni film *Tyson* Jamesa Tobacka (prikazan v sekundarni sekciji Un certain regard, kjer je bil všečen tudi očarljiv sozmagovalc, živali poln *Tulpan* (2006) režiserja Sergeja Dvorcevoja, predvsem zaradi svojih resnično etnografskih elementov v včasih preosladni študiji stepe iz Kazahstana). *Tyson* je nominalno portretni intervju slavnega boksarja, zaradi popolne identifikacije obsesivneža z drugim pa se pogosto približa biografski filmski hagiografiji. Toback se popolnoma zaupa samopredstavitvi Mika

Tysona in sledi samo njegovi perspektivi – ne glede na to, kaj Tyson enostavno prezre. Zato pa film veliko pridobi na intenzivnosti. Drug primer je prijetno omračen in ljubezniv portret umetniškega boema *Chelsea on the Rocks* režiserja Abela Ferrare (prikazan v okviru Séances Spéciales zunaj tekmovalnega programa, kjer je bil prikazan tudi presunljiv in pri vsem sarkazmu dostojanstven izkaz spoštovanja domačemu mestu Liverpool Terencea Daviesa *Of Time and the City*, ki predstavlja najbolj ganljiv film v uradni selekciji, in to ne samo med glasbenimi obeležji). V svojem prav tako genialnem dokumentarcu o legendarnih tipih in dogodkih v hotelu Chelsea v New Yorku se Ferrara ne ustavi niti pred tem, da v pomilovanju vrednih odigranih scenah rekonstruira škandalozni konec Sida (Viciousa) in Nancy. Preboj najdenega in insceniranega pa je bil nedvomno najbolj senzacionalen v čudovito divjem epu o podeželskih muzikantih *Our Beloved Month of August* (Aquele Querido Mês de Agosto) Portugalca Miguela Gomesa, ki je bil prikazan v Quinzaine des Réalisateurs.

Več o tem v nadaljevanju, najprej pa je vredno zapisati, da so tudi na prvi pogled popolnoma tradicionalni epi v tekmovalnem programu posegli po resničnih zgodbah. Kot najteže pričakovan film tega dela programa je *Che* Stevena Soderbergha neizmerno razočaral (štiri ure in pol dolga ilustracija ideje), zato pa so vtis popravili najboljši filmi v tekmovalnem za zlato palmo. V mafijem epu *Gomorra*, zaslužen nagradenem z veliko nagrado žirije, ki velja za drugo najvišje priznanje, je Matteo Garrone postregel z bistveno bolj razburljivo ekranizacijo dejanskih dogodkov kot Cantet. Po knjižni uspešnici Roberta Saviana z istim naslovom je v petih epizodah prikazal, kako se Neapelj in okolica znajdeti v precepu kriminalne združbe,



Of Time and the City



24 City

imenovane Camorra, pri čemer sta najbolj prepričljiva ravno nenavadno trezen ton in Garronejev talent, da seveda najde nadrealistična prizorišča. V drastičnem nasprotju z napeto izvirnostjo njegovega rojaka Paola Sorrentina (čigar naravnost smešen manierizem v biografiji politika *Il Divo*, nagrajeni z nagrado žirije, je marsikdo zmotno razumel kot satiro) nima Garronejev vroče-hladen gangsterski film ničesar iskanega, niti ko klasične žanrske pripovedne prizore (inicijacija najstnika, neizogibna usoda notorično puntarskega sleparskega podmladka) zoperstavlja neobičajnejšim stranem organiziranega kriminala (posel z odvozom smeti, krojaške delavnice med visoko modo in polnimi delavnicami izkoriščanih Kitajcev). Situaciji primerna imenitnost tega opisa stanja italijanskega kotla korupcije je posledica neprisiljenosti njegovih skoraj absurdnih slik, začevši z izdanimi mafijskimi šefi, ki se na začetku sončijo v domnevno varnem sončnem studiu, kjer jih postrelijo, kar da slutiti počasi, a neustavljivo stopnjujoč se ciklus (maščevalnega) nasilja.

Clint Eastwood pa je v zgodovinski kriminalki *The Changeling* (katere naslov bo mogoče spremenjen v *The Exchange*) na osnovi skoraj neznanega in neverjetnega primera iz Los Angelesa v poznih 20-ih letih prejšnjega stoletja zopet zarisal monumentalno podobo družbe. Izginotje devetletnega otroka matere samohranilke (presenetljivo sprejemljivo: Angelina Jolie) vodi v bombastično in virtuosno ozobljen kalejdoskop popularnega kinožanra te dobe (sodna drama in melodrama, korupcijska kriminalka in ženski film, zaporniški film in grozljivka), predvsem pa h kritičnemu in natančnemu razmisleku o krizah v ameriški samopodobi. Zdi se, da ni naključje, da je namigov poln film razsvetljenega konzervativca Eastwooda na ogled ravno v ameriškem volilnem letu, ampak aktualne vzporednice ostajajo nepretenciozne: kot

odločno klasičen kino je *The Changeling* najboljšo delo ameriškega starešine od njegovega *chef d'oeuvre* *Space Cowboys* (2000). Tudi dominanten francoski tekmovalni film so zaznamovale velike hollywoodske melodrame: filmska saga *A Christmas Tale* (Un conte de Noël) Arnauda Desplechina, ki je inscenirana s popolno gotovostjo in radikalno spreminja ton ter je na splošno pretirana, močan, mavričen slog njegove zadnje tragikomedije *Kralji in kraljica* (Rois et reine, 2004) kombinira tudi z resničnimi koreninami – avtobiografsko galerijo prednikov in vrnitvijo na domače posestvo Desplechinovega medtem že dokončanega dokumentarca *L'aimée* (2007). Igro z dokumentarnim jedrom bi lahko še nadaljevali, v absurde višine; absurdno kot neverjetna vloga dive koproducentke Martine Gusman kot (dejanske) nosečnice v solidnem argentinskem ženskem zaporniškem filmu *Lion's Den* (Loenera) Pabla Trapera – ali kot peklenški hrup velemesta, v katerem Brillante Mendoza v filmu *Serbis zdrži* celih 70 minut. Tudi zaradi tega je bila Mendozova kinoalegorija po krivici najbolj osvrtaženo delo tekmovalnega programa, kamor mu je kot prvemu filipinskemu filmu (po desetletjih, odkar je tam tekmoval Lino Brocka) brez dvoma uspelo priti zaradi francoskih koprodukcijskih sredstev in z njimi povezane distribucije. Kakorkoli že: prav tako podcenjeno nasprotje agresivne *arte povera* *Serbisa* je bil tudi režijski prvenec scenarista Charlieja Kaufmana, s katerim od filma *Biti John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999) ravnajo kot s postmoderno kulturno figuro. Njegov film *Synecdoche, New York* najprej zabava na pričakovan način, po kakih 45 minutah pa začne z vedno bolj baročnimi ekscesi iritirati – na koncu pa zmore kljub temu ganiti, veliko bolj kot vse ekranizacije njegovih scenarijev drugih režiserjev, ker postane jasno, da gre kljub vsej zamotanosti dogajanja prvič

za brez okraskov insceniran zasnutek Kaufmanovih obsesij (civilizacijskih, smrtnih, pa tudi kreativnih) in strahov: kot dokumentaren posnetek njegovega mišljenja, varljiva rentgenska slika blaznih vijug v njegovih možganih.

A četudi je letos tekmovalni program izpadel bolje kot v preteklih letih (vključno s precejšnjo jubilejno izdajo 2007), še vedno ni merodajen, čeprav poročila iz tega v resnici zelo grdega kraja na Azurni obali, ki so osredotočena na glamurno rdečo preprogo festivalske palače, rada dajo misliti, da je tako. (Veliko bolečega z njegove temne strani, začevši z zlobnim Turkom Nurijem Bilgejem Ceylanom in segajoč daleč prek dementnega Nemca Wima Wendersa, tu iz dobrega razloga ni omenjeno; in seveda so bila tudi manjša razočaranja kot *The Silence of Lorna* [Le silence de Lorna], popolnoma neverodostojen novi film bratov Dardenne, ali zgolj dejstvo, da so idiotski novinarji izžvižgali ravno mogočno delo Philippa Garrela *Frontier of Dawn* [La frontière de l'aube] in se mu posmehovali – zaradi njegove odlike: nadnaravnega elementa; vprašati pa se je bilo treba tudi, zakaj so film *Tokyo Sonata* Kurosawe Kiyoshija, ki je prekašal toliko konkurentov in predstavlja izkaz spoštovanja Yasujiro Ozuju, degradirali v Un certain regard.)

Pravzaprav je Cannes hrupen, stresen, tako ozek kot skoraj vse vrste sedežev v festivalskih kinodvoranah in zaznamovan z neprekinjeno histerijo. Idealen ustreznik na filmskih platnih torej ne uteleša nobene programske sekcije, ampak pridružen gigantski filmski trg, kjer v tem poldrugem tednu poteka na stotine projekcij za plačnike, ki jih spremlja stalno vstopanje v dvorano in izstopanje iz nje, šumenje papirja in zvočenje mobilnih telefonov. (Epidemija stalno prižigajočih se ekranov mobilnih telefonov pa je že zdavnaj



Itinéraire de Jean Bricard



Frontier of Dawn

zajela tudi uradne projekcije, in vedno več kritikov – ki se bodo zaradi tega nedvomno cvrli v peklu – to uporablja kot svetilko za svojo beležnico.) Tako gledano je bilo več kot pravično, da so tam predvajali tajno mojstrovino festivala (kot tudi čudovit, natančen in introvertiran zadnji film Olivierja Assayasa, melodramo *Summer Hours* (L'heure d'été), ki jo je festivalski cirkus ponižujoče prezrl in ki naj bi bila komplementarna Desplechinovi družinski zgodbi).

Dejansko pa nobena kombinacija resnice in izmišljenega ni bila tako omamna kot film, s katerim se je na prizorišče vrnila belgijska akcijska ikona Jean-Claude Van Damme, ki v *JCVD* igra samega sebe. Nadvse šaljiva najava tega osupljivega filma Mabrouka el Mechrja je lani na internetu poskrbela za blazno navdušenje in ljudje so pričakovali čisto komedijo, ampak absurdna zgodba odstavljene akcijskega junaka *JCVD*, ki se zaplete v bančni rop, ob vsej šaljivosti predstavlja visokointeligenčno, ganljivo in globoko humanistično spopadanje z zvezdniško slavo, s poštenjem in z nezdružljivostjo javne podobe in zasebnosti v dobi medijev. Med mnogimi motivi filma, ki zrcalijo drug drugega, izstopata dve sekvenci brez reza: dobrih pet minut trajajoč začetek filma, briljantno koreografirana akcijska scena filma v filmu, in še daljši monolog, v katerem Van Damme v posnetku od blizu odkritosrčno poroča o svojem življenju in svojih idealih. Že samo ob tej sceni – eni najbolj neverjetnih v filmski zgodovini – so tudi najnaprednejši poskusi v uradni sekciji delovali majhno.

Z eno izjemo: daleč stran od vse zmede zaradi dejstev in fikcije je veliki, radikalni cineastični duo, Danièle Huillet in Jean-Marie Straub, v štirideset-

minutni zapuščini – Danièle Huillet je oktobra 2006 umrla za rakom – *Itinéraire de Jean Bricard* ostal zvest svojemu monumentalnemu materializmu. V Quinzaine des réalisateurs so film prikazali skupaj s Straubovim 25-minutnim samostojnim delom, *Le genou d'Artémide*, variacijo in nadaljevanjem zadnjega skupaj dokončanega celovečerca *These Encounters of Theirs* (Quei loro incontri, 2006) in, ob vsej zanj običajni strogosti, globoko ganljivo poslovilno izjavo. Kar pa je naredilo mogoče še strožji črno-bel film *Itinéraire de Jean Bricard* še bolj pretresljiv, je spoznanje, da bo boj teh brezkompromisnih filmskih ustvarjalcev deloval naprej, dokler bo obstajal film. V slikah in voznjah (ki zaradi svoje natančnosti in preprostosti plapolajo v vsej jasnosti) načrtovano raziskovanje otoka, na katerem je Jean Bricard odraščal med nemško okupacijo med drugo svetovno vojno, ki ga spremljajo ustrezni spomini na tonskem traku, je formalno in tematsko konsekvantno nadaljevanje dela Strauba in Huilletove, ki se napaja iz nezlomljivega bojevitiga duha.

Stavek na tonskem traku voljo do upora pripelje do bistva: »*Ko sem imel dvanaest let, sem prvič držal v rokah strojnico.*«

Sploh je imela sekcija Quinzaine des réalisateurs dostojanstven 40. rojstni dan: ob prekinitvi canskega festivala leta 1968 je bila ustanovljena kot alternativa avtorskega kinofilma tekmovalnemu programu, ki ga zaznamuje uradna nacionalna predstavniška politika. Že zdavnaj sicer konkurenca sledi tudi ideji avtorskega kinofilma, ampak sedanja politika svetovne distribucije je spet omogočila nasprotje. Tako je bilo ob s strahospoštovanjem navdajajočih filmih Strauba in Huilletove kot tudi dokumentarni drami Miguela Gomesa, ki jo zaznamuje strastna ljubezen do glasbe,

še nekaj resnično neodvisnih vizij, na primer zabaven, zmešan in pogosto očarljiv film o svetih treh kraljih *Birdsong* (El Cant dels ocells) Katalonca Alberta Serre in suverena študija potovanja režiserja Lisandra Alonsa, *Liverpool*. Oba sta zastopnika kina, ki ostaja preveč samosvoj za območje rdeče preproge.

To je veljalo tudi za drugi veličasten canski povratak. Poljski velikan Jerzy Skolimowski se je po več kot poldrugem desetletju vrnil k režiji s filmom *Four Nights with Anna* (Ctery Noce z Anna). Na koncu grenkosladka tragikomedija, ki se začne kot mračna študija pokrajine, prepričljivo demonstrira moč nezamenljive režije. Zagotovo, razen nekaj podrobnosti, bi lahko Skolimowski film o kapljici, ki ponoči skrivaj vstopi v stanovanje občudovanke, posnel že recimo leta 1972 – ampak prav to daje zgodbi prevratno moč: le kdo bi še v dobi obsedenosti z nadzorom pripovedoval tako ljubezensko zgodbo? Za tekmovalni program bržkone že preveč drzno, za Quinzaine pa velik otvoritveni film v jubilejnem letu. V dostojanstveni gesti kljubovalnosti se je Skolimowski potem postavil na oder in rekel, da ima sporočilo za vse svoje prijatelje: »*Vrnil sem se.*« In enega za vse svoje sovražnike: »*Vrnil sem se.*« Lepše ne bi mogel povedati niti Van Damme.

O SKUPNI SREČI

FAR EAST FILM FESTIVAL V UDINAH JE SLAVIL SVOJO DESETO OBLETNICO NA EDINI ČASTIVREDEN IN PRIMEREN NAČIN: ENOSTAVNO TAKO, DA SO SVOJ POSEL OPRAVILI ENAKO DOBRO ALI CELO BOLJE KOT KDAJ PREJ – KAR JE POSLEDIČNO PORODILO PROGRAM, KI JE V DELIH CELO PREKAŠAL NEDAVNE IZDAJE.

OLAF MÖLLER

PREVOD: MAJA LOVRENOV

Praznovanje se je odvijalo predvsem s pomočjo avtorskega napovednika – Edmond Pang Ho Cheung je dal nemškemu *Fick dich ins Knie!* perverzno pozitiven šaljiv obrat (zagotovo nevede) ..., poleg tega pa še z lepo knjigo *Far East: dieci anni di cinema (1999–2008) / Far East: Ten Years of Cinema (1998–2008)*, uredila sta jo Sabrina Baracetti in Thomas Bertacche, pogledom v zgodovino viharnega filmskega ustvarjanja v glavnih filmskih kulturah vzhodne in jugovzhodne Azije. Med te bi od letošnje izdaje naprej morali tudi in končno(!) redno prištevati Malezijo, Indonezijo in Vietnam – knjiga vsebuje tekste o teh kinematografijah (vse je spisal Paolo Bertolin, ki se po najboljših močeh trudi, da bi pripomogel k njihovi vzpostavitvi na tem prostoru) in, kar je pomembnejše, tudi na program so bili uvrščeni filmi iz vseh teh držav – *Zombies of Banana Village* (Zombi kampung pisang, 2007) in *When the Moon Rises* (Kala malam bulan mengambang, 2007) Mamata Khalida; *Quickie Express* (2007) Dimasa Djayadiningrata; *The Rebel* (Dong mau anh hung, 2007) Charlieja Nguyena – od katerih se resda noben ni izkazal, ampak trenutno se zdi to manj pomembno od dejstva, da obstajajo prizadevanja za njihovo vključitev na FEFF.

Za razliko od prvih štirih knjig, ki jih je izdal FEFF, ta letos ni pospremila retrospektive, kar je velik minus; FEFF namreč ni pripravil večjega zgodovinskega programa in upajmo, da je bil to le letošnji *lapsus!* ... Resda so se poklonili korejskemu mojstru Shinu Sangoku s štirimi filmi iz 50-ih let, kar pa se ni zdelo pravično do režiserja in njegove umetnosti: to so namreč zelo zgodnja dela, ki lahko zasijejo v kontekstu njegovega širšega opusa, tako pa je bilo videti/čutiti, da jim,

ločenim, nekaj manjka; kot sami Južni Korejci, v tistem času dokaj revni, čeprav vneto rastoči državi (spomnimo se, da je bila takrat Severna Koreja bolj uspešna in razvita od obeh Korej): prikazani/videni v tem zoženem kontekstu ti Shinovi tehnično pogosto grobi in na zanimiv način ponesreči elegantni zgodnji filmi – z izjemo *A Flower in Hell* (Jiokhwa, 1958) – najbolje delujejo kot dokumenti določenega časa in prostora. So veliko več, o tem ni dvoma, toda zasnova poklona na FEFF tega ni uspela pokazati.

Južna Koreja je prispevala tudi edini film na FEFF, ki me je do konca razkuril: *Forever the Moment* (Uri saengae choego-ui sun-gan, 2007) režiserke Yim Soon-rye. Ok, priznati moram, da imam za svojo jezo nad filmom osebni razlog: *Forever the Moment* je umeščen v svet rokometu, športa, ki ga poznam do obisti, zahvaljujoč mladosti, ki sem jo dobro izkoristil med rokometnimi igrišči in kinoteko. Problem tega filma je problem mnogih pripovednih celovečercer, ki se ukvarjajo s športom: igralci običajno niso športniki, kar je tu boleče očitno, še posebej ker zadnjih dvajset minut ali nekaj takega skoraj non-stop gledamo rokomet in ne kaj veliko drugega, pri čemer se igralke soočijo z ekipo pravih rokometašic iz Aarhusa. Igralke, ki so predstavljale nekatere od najboljših posameznic v korejskem rokometu, so zagotovo prestale nekaj treningov in vse to, toda ko pride do odločilne točke, enostavno nimajo primernih teles, nimajo telesne govorice – vseh tikov in podrobnosti, ki jih lahko vidiš na delu pri vsakem športniku – in prav gotovo nimajo veččin. Že samo ko jih gledaš, kako podajo žogo, je dovolj boleče, še posebej v primerjavi z Dankami in njihovo trdo prekanjeno eleganco. Toda problem niso igralke, ki so se verjetno karseda potrudile, problem

je režiserka, ker je nepravilno ocenila »fizične vidike« te teme; enostavno rečeno, glede na to, da se zdi, da jo bolj zanimajo zasebna življenja rokometašic, bi morala ostati pri tem, ni bilo potrebe, da jih prikaže, kako igrajo. Tudi če mislimo, da je šport neka trivialna zadeva, je nekaj plemenitega v tem, da človeško bitje počne nekaj še posebej dobro, tudi če je to metanje žoge v gol. Prav to plemenitost pa režiserka Yim svojim likom odvzame, ko prikaže njihovo bedno predstavo na igrišču. Škoda je, da tem rokometašicam – v akciji jih lahko vidimo na fotografijah, ki spremljajo odjavno špico – ni izkazala časti bolj razumno: saj so kot vse športnice in športniki, ki so odlični na svojem polju, tudi kar najbolj neobičajni ljudje.

Širše gledano – čeprav moramo priznati, da je Yim Soon-rye med redkimi vedno zanimivimi sodobnimi južnokorejskimi režiserji – so bile nedavne najdbe iz Južne Koreje malo boljše kot ponavadi: v grobem so se zdeli izbrani filmi manj neposredni v svoji odločnosti zabavati in služiti denar, kar je postalo že preveč vsakdanje – bi bil to lahko znak krize: ponovna ponižnost? ...

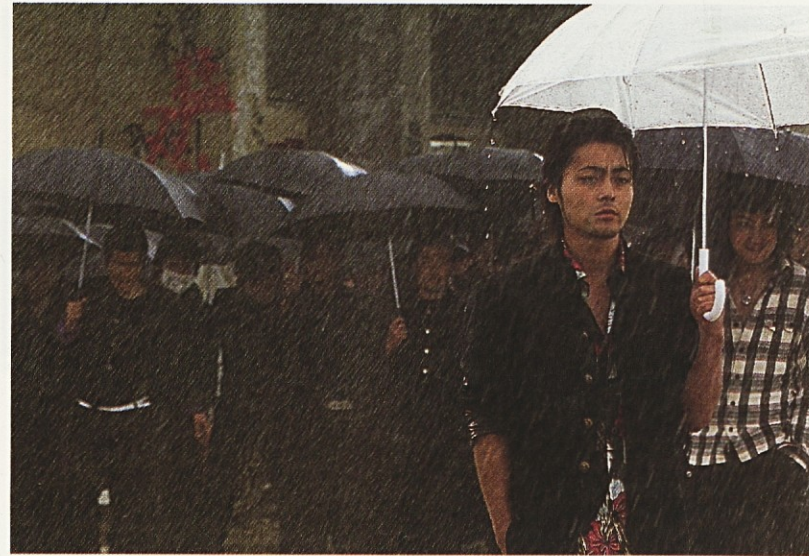
Hongkong je po drugi strani ponudil začuda malo presenečenj, a je vseeno prišel na dan s tremi resnično odličnimi deli, ki – v nasprotju s predstavljenima zadnjima dvema filmoma Johnija Toja – še niso veliko igrali po festivalih: *Magic Boy* (Mo Shuet Llam, 2007) Adama Wong Sau Pinga, neverjetno inteligenten esej o iluzorni naravi filma in življenja, kar je igrivo podprto z veseljem, mukami in nesrečami dveh najstniških čarovnikov, od katerih je en zaljubljen; *Mr. Cinema* (Lo Gong Jing Chuen, 2007) Samsona Chiu Leung Chuna, ljudska zgodovina levičarskega Hongkonga, ki jo režiser pripoveduje skozi 40 let v življenju operaterja – štiri

Mark Schilling je zagotovo poskrbel, da je Japonska zasijala kot nobena druga filmska kultura na FEFF, večinoma tako, da je razkazal ogromno raznovrstnost

in zato živi ujet v preteklosti, ki je zanj bolj pomenljiva kot za kogarkoli, ki je tudi bil del nje; *The Glorious Team Batista* (Team Batista no eiko) Nakamura Yoshihira,



Zombies of Banana Village



Crows - Episode 0



Forever The Moment

desetletja, v katerih se je v političnem življenju mesta zgodilo kar veliko stvari; vse niso prikazane v filmu, a jih vseeno občutimo (film je na tej ravni RESNIČNO dokaj zapleten ...); in *Trivial Matters* (Por see yee, 2007) Edmonda Pang Ho Cheunga, odbita mešanica vinjet, ki se seštejejo v manj običajen Hongkong (epizoda s fantom, ki dekletu v nekem klubu razlaga o svoji javni storitvi – z uriniranjem čisti ostanke tujih drekov –, odraža skoraj farellyjevsko modrost).

(Tajska: raje preskočimo to temo.)

Država, ki je izpolnila pričakovanja in celo prekoračila običajno raven navdušenja, je bila Japonska.

njene industrije – beri: obrobja industrije, pri čemer so manjše družbe in neodvisni studii ponudili bolj ganljive, inteligentne in hkrati enostavno človeške vrste popularnih filmov. Blažen je produkcijski kontekst, ki lahko nudi tako raznovrstno veselje: *Crows - Episode 0* (Crows Zero, 2007) Miikeja Takashija, odločno manj pomembno, večinoma obrtniško delo za mojstra, čeprav še vedno na veliko cvre možgane, potem ko bi morali že davno spati, spodobno žanrsko prašenje riti z opaznimi namigi na politični

presežek, ki ostane za Miikeja netipično nerazvit; *Funuke, Show some Love You Losers* (Funuke domo, kanashimi no ai o misero, 2007) Yoshide Daihachija, čuden komentar na vse poteze in označevalce žanra neorealistične ljudske drame *shomin-geki* in koncepta *furusato* (rojstno mesto), ki najde svojo ubranost v pritrjevanjih – prismojenih a hkrati resnih; *Gachi Boy, Wrestling with a Memory* (Gachi Boy, 2007) Koizumija Norihira, še ena variacija na temo zgube, ki premaga vse ovire, da bi obvladal nekaj karseda banalnega (v tem primeru rokoborbo), toda z zanimivim obratom: protagonist se ne more spomniti ničesar pred nesrečo

lep kos pristne japonske kriminalke v ravno pravih merah; *Peeping Tom* (Makiguri no ana, 2007) Fukagawe Yoshihira, ki s svojo briljantno vajo v *ero-gro-nonsens* (erotično-groteskni nesmisel) – s poudarkom večinoma na grotesknem in fantastičnem – postane avtor, na katerega moramo biti pozorni – njegov prvi celovečerec, ki smo ga lahko videli na programu ene od prejšnjih izdaj FEFF, *When the Show Tent Came to my Town* (Okami shoyo, 2005), je bil kljub določenim »problemom spola« obluba, ki jo je s to malo mojstrovino držal; *The Tender Throbbing Twilight* (Tasogare), zadnji izraz genija Imaoka Shinjija – mojstra erotične zvrsti *pink eiga*, pogumna meditacija o bistvu starosti, ki je nežna in duhovita, zlobna in iskrena, mestoma odkrito pretirana (le Imaoka bi naredil flashback, v katerem njegov protagonist pri svojih več kot 60-ih nosi lasulje, da bi s tem namignil, da je spet v najstniških letih – tako absurdno, tako ganljivo); in končno monumentalni *Your Friends* (Kimi no tomodachi) Hirokija Ryuichija, ki pove zgodbo o desetletnem prijateljstvu med šolarkama – eno z boleznijo ledvic in drugo s trajno šepavostjo po nesreči – s stopnjo diskretnosti, zadržanosti in občutljivosti, ki je razmeroma redka v filmu in katere skoraj neprisiljen občutek za pesništvo izraža končnost življenja tako natančno, da boli, v dobrem smislu.

Kar nekaj od teh filmov mogoče ni preveč posebnih, toda skupaj so močno utelešenje tistega, kar popularna kinematografija lahko je in kar lahko naredi, zato je predstavljajo utelešenje duha Udina.

NAZAJ V PRIHODNOST! NOVI VAL EVROPSKEGA ŽANRSKEGA FILMA?

LETOŠNJA EDICIJA LINŠKEGA FESTIVALA CROSSING EUROPE JE POLEG ŽE OBIČAJNEGA PREČESAVANJA ŠE NEOSVETLJENIH PREDELAV EVROPSKE PANORAME NA SLEDI ZA MLADIMI TALENTI, KI SE UTEGNEJO LETO POZNEJE POTEGOVATI ZA ZLATE PALME ALI VSAJ DISTRIBUCIJE V RAZNIH BUTIČNIH MREŽAH, POSTREGLA S POLNOČNO PROGRAMSKO SEKCIJO POETIČNEGA NAZIVA NIGHT SIGHT (NOČNI POGLED), NADVSE AMBICIOZNO POSVEČENO NOVEMU EVROPSKEMU ŽANRSKEMU FILMU.

JURIJ MEDEN

Pri tem pod oznako žanr v tem kontekstu ne gre pojmovati mentalno hendikepiranih, sterilnih akcionerjev, kakršne v Franciji na primer zadnje čase kot po tekočem traku producira Luc Besson, niti vase zaverovanih, položenih post-tarantinovskih onaniranj, kakršnih se občasno znebita Velika Britanija ali Skandinavija, tudi ne številnih butalskih veseloiger nemškega in italijanskega porekla, še najmanj pa spogledovanj resnih auteurjev z obrazci žanra, kakršna s svetlimi izjemami (npr. Xavier Beauvois, Olivier Assayas) praviloma obrestujejo zgolj v neznosni pretencioznosti, v najhujšem primeru vontrierjevskosti. O žanru govorimo, zazrti v svetlo in slavno evropsko preteklost, natančneje v šestdeseta, sedemdeseta in osemdeseta leta prejšnjega stoletja, ko so se programi evropskih kinematografov (pa i šire!) šibili pod težo politično nekorektnih, pretežno poceni posnetih, ekstravagantnih, ekscesnih, po meri proletariata ukrojenih filmskih odvodov, pejorativno zaobjetih v predal z nalepko *eurotrash*, kjer se nato gnetejo tako raznorodne zvrsti in podzvrsti, kot so špageti western, giallo, kanibalski splatter, samostanska erotika, mondo dokumentarec, poliziotteschi, naciexploatacija, vampirski nadrealizem ipd. Skupni imenovalec vsega: zdrava eksploatacija, ki se požvižga tudi na lastno (prejkone naključno) subverzivno naravo in ki danes tvori podstat skupne vseevropske identitete več generacijam in trdneje, kot bo to kdajkoli uspelo uradnim evropolitikam integracije.

Če se seveda takoj zazdi, da je opiranje na navedene temelje lahko le še stvar nostalgije, ki jo je v luči kakršnihkoli pričakovanj absurdno raztegovati na da-

nes, seveda nismo daleč od resnice (navsezadnje se je tisti proletariat, ki je eurotrash ohranjal pri življenju, preselil v tretji svet), po drugi strani pa sedanost le ni tako evropudingasta, da bi kazalo upanje na razgaljene zobe (in oprsja) evropskega filma povsem opustiti. Linški Night Sight je pravzaprav le ažurno zaznal vretje, ki je pred nekaj leti začelo tiho spodjedati homogenost podobe evropskega popularnega filma – tistega brezzebega in v svojih poskusih ugajanja vsem že sčela neprebavljivega, kamor poleg omenjenih »žanrskih« impotentnosti sodi tudi sloveča neokolonialna paradigma francoskega distributerja, nemškega koproducenta in danskega skript doktorja. Rezultat: pet (izmed petih v Linzu predvajanih) *poštenih* žanrskih filmov, po mentaliteti vizionarsko zasajenih v brezkompromisno preteklost, posodobljenih predvsem na račun modernejših vizualnih standardov (in resda nekoliko odvečne postmoderne distance), od katerih vsak s prstom pokaže še na pet sočasnih bratrancev iz specifičnega okolja, od koder izhaja.

Najlepši primer tega je predstavljal francoski *À l'intérieur* (2007, Alexandre Bustillo & Julien Maury), v svoji radikalni viziji nedvomno opogumljen z rojaki, orači nove ledine, kot so nedavni *Sheitan* (2006, Kim Chapiron), *13 Tzameti* (Géla Babluani), ne nazadnje tudi nekoliko bolj kompromisarski *Krvava romanca* (Haute tension, 2003, Alexandre Aja) ipd. To mračno psihološko srhljivko z elementi slasherja, ki se v drugi polovici prevesi v še mračnejši gotski splatter, si bomo sicer zapomnili predvsem po – naj se sliši še tako obrabljeno – življenjski vlogi Beatrice Dalle. Kjer se povprečna grozljivka, da bi svojega zlikovca naredila kar najbolj strašljivega, zateka k plastem ličil,

gumijastim maskam, zloveščim zvokom in podobnim posebnim učinkom, Bearice Dalle ne potrebuje ničesar od navedenega; primerno osvetljena in v pravilen rob kadra postavljena je že njena gola prezenca dovolj, da požene smrtno grozo v kosti tako svojim ustrahovanim žrtvam kot paraliziranemu avditoriju. Ta nečloveški potencial igralka je zaslutila in v metagrozljivki *Vsakodnevne težave* (Trouble Every Day, 2001) delno izbrala že Claire Denis; kaj se zgodi, če kreature pade v roke žanrskim zanesenjaku brez poetičnih pretenzij, demonstrira ekscesni *À l'intérieur*, ki za madame Dalle naredi to (in obratno ona za film), kar je Jack Nicholson naredil za *Šajnanje* (The Shining, 1980, Stanley Kubrick). Ob takšnem adutu v rokavu je potem čisto vseeno, če zgodba, le narahlo položena okrog agresivnega stopnjevanja suspenza in izbruhov resnično dementnega, skrajno grafičnega nasilja (med drugim smo deležni perverzne redefinicije pojma carski rez) sledi klišejskim koordinatam in ne ponuja nobenih presežkov; ti se pač nahajajo drugje, v sferi kinematografskega/iracionalnega, ne literarnega/racionalnega.

Na podobno izhodišče se postavlja lanskoletno špansko presenečenje *[REC]* (Jaume Balagueró & Paco Plaza), ki še enkrat dokaže, da svež formalni pristop lahko k življenju obudi še tako prežvečeno naracijo – v tem primeru koncept skupinske dinamike v klavstrofobičnem okolju, ki mu preti nevidna (neznana, nadnaravna) groznja. Za začetek je vredno omeniti, da je Balagueró, sicer že uveljavljen španskega horrorja – tudi pri nas smo v kinu lahko gledali njegova solidna *Neimenovani* (Los sin nombre, 1999) in *Tema* (Darkness, 2002) –, tokrat presegel samega sebe



Frontière(s)



Otto; or Up with Dead People



À l'intérieur

in postregel s filmom, ki ga je marsikateri kritik v trenutku (niti ne tako brezglavega) navdušenja oklical za evropsko mojstrovino leta. Omenjena formalna inovativnost ima manj opraviti s prvoosebno metodo naracije/snemanja, kakršno je popularizirala Čarovnica iz Blaira (The Blair Witch Project, 1999, Daniel Myrick & Eduardo Sánchez) in pred kratkim do kraja izčrpal/skomercializiral Pošastno (Cloverfield, 2008, Matt Reeves), kot pa z dejstvom, da je Balaguero in mlajšemu družabniku Plazi uspelo nezaslišano: posneti film, v katerem se suspenz premočrtno zgolj in samo stopnjuje, brez kakršnihkoli nihanj ali trenutkov (vsaj navideznega) oddiha od prikazanih/nakazanih strahot, do komaj znosnega zaključka. Iz vsake sence, obremenjene s slutnjo groze, groza tudi dejansko izskoči; iz vsakega roba kadra, ki preteče naznanja vdor šokantnega, šokantno tudi plane; skoraj neverjetno je nato, da ta vedno hitrejši vrtiljak v svojih norih intencah dejansko funkcionira in se ne izrodi v apatično repetitijo; psihična izkušnja terorja se tako v poslednjih minutah filma izrodi v povsem fizično doživetje. Da se avtorja zavedata svojega enkratnega dosežka, priča tudi izvirni napovednik za [REC], ki sta ga naknadno posnela ob premieri filma na specializiranem festivalu v španskem Sitgesu, zadnja leta Meki žanrskih zanesešnjakov: z *night vision* funkcijo digitalne kamere posnet napovednik slabo minuto kaže zgolj reakcije publike (film tako le slišimo), ki se histerično premetava po stolih, tlačijo glavo med kolena in poblaznelo vrešči *putamadre, putamadre!* Tako kot *À l'intérieur* tudi [REC] v svojem okolju ni osamljen pojav, še lastovka ne; katalonska tvrdka Filmax, ki je film proizvedla, se v zadnjih letih vedno bolj specializira za produkcijo poceni (ne tudi cenениh) grozljivk (tudi [REC], mi-

mogrede, je otrok videa) mladih režiserjev s svežimi idejami.

Pri iskanju povezav s prej opisano slavno tradicijo evropskega filma seveda te »sveže ideje« ne igrajo ključne vloge, prav tako kot je bila tudi nekdanja bolj bistvenega pomena zagrizena volja po ustvarjanju (resda pognojena s komercialnimi uspehi, ki tudi tokrat ne bodo smeli izostati); bolj kot svežina idej je to voljo ohranjala pri življenju zdrava odsotnost pretirane refleksije, kar je posledično vodilo v najbolj bizarne podobe in pripovedi. Če v tem kontekstu vrhunskima primerkoma, kakršna sta *À l'intérieur* in [REC], lahko očitamo preveč občutno stopnjo samozavedanja in preračunljive izrabe nedolžnih žanrskih obrazcev, v zaledju na vsakega pride vsaj po en biser tipa *Frontière(s)* (2007, Xavier Gens), še en presežek linškega programa: povsem brezumna, dosledno klišejska in neskončno zabavna eksploatacija novodobnih francoskih napetosti na relaciji staroselci – arabski priseljenci, v videospotovski vulgarnost preveden *Teksaški pokol z motorko* (The Texas Chainsaw Massacre, 1974, Tobe Hooper), v katerem kliko mladih arabskih delikventov na begu pred pariškimi pendreki brutalno posiljuje, razkosava in meče v žrela prašičev dementna familija ruralnih neonacistov.

Če si zasluge za ta novi val žanrskega razcveta lastijo pretežno mlade sile, se mu zanosno priključujejo tudi številne evropske legende, nad katerimi je marsikdo že zdavnaj obupal. Z morebitnim vrhuncem svoje kariere se je pred nekaj meseci oglasil zloglasni Berlinčan Bruce La Bruce: melanholični *Otto; or Up with Dead People* (2008) še najlepše – in tudi najbolj verodostojno – opišejo avtorjeve besede, da gre za »gejevski zombijevski pornič«; v skladu s svojimi si-

ceršnji prepičanji La Bruce poleg nekaterih resnično odvratnih (sam temu pravi transgresija) prizorov (eksplicitne penetracije z mahom obžrtih penisov v ugrizne rane) postreže tudi s političnim vzklikom, pozivom k dobesednemu spodžrtju obstoječega sistema potrošniške družbe. Svojo legendarno čarovniško trilogijo (*Suspiria*, 1977; *Inferno*, 1980) je lani po četrto stoletja vehementno zaključil Dario Argento: čeprav se, roko na srce, *La terza madre* (2007) v ničemer niti ne približa omenjenim klasikam, gre vseeno za osvežujočo orgijo dramaturške nelogičnosti in vizualnega razsipništva, ki ga dodatno plemeniti najlepša Asia (pod očeto taktirko spet čudežno lesena) v glavni vlogi. Še lepša novica z italijanske fronte je ponovno (po slabem desetletju tišine in žalovanja kot posledice družinske tragedije) obujeni genij Michele Soavi: niz njegovih za televizijo posnetih akcionerjev (*Ultima Pallottola*, 2003; *Ultimo 3 – L'infiltrato*, 2004; *Attacco allo stato*, 2006; *Nassiryia – Per non dimenticare*, 2007) se lahko po surovosti, vitalnosti in politični nekorektnosti kosa z najboljšim, kar je v sedemdesetih ponujal poliziotteschi, kinematografski *Arcciderci amore, ciao* (2006) pa po likovni baročnosti, večplastnosti in izobilju idej vsaj spominja na njegov kulturni, dilandogovski *Dellamorte Dellamore* (1994), ki je dolgo časa veljal za avtorjev labodji spev in ultimativni prispevek v podžanr poetične, tudi komične grozljivke. Ne nazadnje še vedno snemata tudi pradedka eurotrasha Jesus Franco in Jean Rollin, ki preteklosti nikoli niti nista zapustila; čeprav razlogi za uradno proslavo morda niso docela izpolnjeni, je evropska žanrska prihodnost v tem trenutku svetlejša kot kdajkoli prej v zadnjih dveh desetletjih stagnacije. *Putamadre!*

DELAŠ Z ZELO OMEJENIM PRORAČUNOM, IN TO POSTANE IZZIV

NIKA BOHINC

Hongkonški režiser Johnnie To je Zahod osvojil predvsem s svojimi hitrimi in drzno koreografiranimi akcijami, ki so imenitna paša za oči in sodijo v sam vrh sodobnega žanrskega filma. Tokrat se strinjajo tako pristaši popularne zabave kot zagovorniki sedme umetnosti, med katerimi je zaslovel kot avtor »eksperimentalnih« akcijskih filmov, prevračevalec žanrskih obrazcev, ki jih zna spretno spojiti z zanimivimi intelektualnimi idejami.

Debitiral je leta 1980, star 25 let, s filmom *The Enigmatic Case* (Bi shui han shan duo ming jin), naslednje petletje namenil intenzivnemu študiju procesa dela na televiziji, se na filmsko sceno zopet vrnil v drugi polovici osemdesetih in do danes posnel 47 celovečernih filmov. Kar nekaj smo jih že videli tudi na Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu, *Ekran* pa o režiserjevih novih filmih poroča že skorajda celo desetletje, odkar v Vidmu poteka Far East Film, eden izmed prvih festivalov zunaj Azije, ki so začeli slaviti Tojeve vivisekcije hongkonške družbe ter njegove portrete nevarnih triad, pokvarjenih policistov, prebrisanih tatov in drugih nepridipravov. V Tojevi vsestranski filmografiji sicer najdemo tudi komedije, romantične in pustolovske filme, včasih se vanje prikrade celo kaj strašljivega, nadnaravnega.

V zadnjem letu in pol so se njegovemu opusu poklonili pomembni filmski festivali (retrospektiva na lanskem rotterdamskem festivalu) in institucije (spomladi so veliko pregledno retrospektivo prikazali v Cinémathèque Française). Na vprašanje, ali zaradi tolikšne pozornosti, ki je namenjena njegovi dvajsetletni karieri, tudi sam več gleda »nazaj«, odgovori, da se zdaj še bolj pogosto sprašuje, kaj mu bo prinesla prihodnost: »Zanima me, kaj bom kot režiser postal.

Čprav sem že dolgo pri filmu, imam še vedno občutek, da še zelo malo vem in da moram resnico, bistvo filma šele odkriti.«

Z gospodom Tojem sva se pogovarjala na festivalu neodvisnega filma v Lizboni (IndieLisboa), kjer je bil skupaj s katalonskim režiserjem Joséjem Luisom Guerinom glavni gost festivala. Pripotoval je s številnim spremstvom, v kavbojskih škornjih in s sončnimi očali, ki jih je le redko odložil, z nekaj zvezdniškimi muhami (ne mara intervjujev, brez razloga odpove udeležbo na srečanju z gosti in povabljenimi veljaki, sklicanem v njegovo čast, rajši zavije v igralnice in najdražje restavracije v mestu), premišljen v svojih odgovorih in zadržan.

Malo za šalo, malo pa zares bi lahko rekli, da so filmi, ki nosijo vaš podpis in s katerimi ste tudi najbolj zasloveli, enačba med moškimi, pištolami in zamrznjenim gibanjem. Povejte mi kaj o moških, pištolah in »negibnosti v gibanju«, zakaj vas zanimajo in kako se enačba izide?

Močan vpliv na moje akcijske filme prihaja iz starih klasik studia Shaw Brothers. V teh filmih borilnih večšin vidite soočenje dveh legendarnih mojstrov meča, in preden se spopad začne, vedno nastopi dolgo čakanje, dvoboj pa se pogosto odloči v dveh, treh hitrih izmenjavah. Od tu najbrž pride ta »zamrznjena akcija«.

V filmih imamo junake, ki se hkrati bojujejo s stotimi nasprotniki, ljudi, ki kot zmešani streljajo s pištolo, in ko jih zadene krogla, se njihova telesa zvijajo – v plesu ... Vse to nam kaže, da je resničnost zelo drugačna od filmov, a ravno zato filmi dovoljujejo tisto dimenzijo, v kateri lahko ustvariš karkoli želiš. Ko v filmu uporabljam pištole, me zanimata čas in hitrost

krogle, ki ju lahko manipuliram, lahko sta zelo počasna, lahko pa takojšnja. Na tem delam, ko koreografiram, oblikujem površino podobe.

Kar pa zadeva tretji del vprašanja, moški ... to je pa zelo preprosto. Zame predstavljajo popolno enačbo, utelešenje romantičnih idealov. Moški so sebični, vsi na svojih ramenih nosijo velike odgovornosti in so romantični junaki, to imam v mislih.

— Ko snemaš akcijske prizore, je »zamrznjenost« lahko tudi nekaj povsem realnega, je praktičnost (post)produkcije, kadar delam z nizkim budgetom. Kako torej z omejenimi sredstvi ustvariš akcijsko sceno? You just don't make that move. (smeh)

Kaj pa gangsterji?

Lahko bi rekli, da v Hongkongu gangsterji, triade, predstavljajo pomemben del družbe. Hongkong je bil nekoč otok, na katerem so se zbirali priseljenci iz različnih delov Kitajske. Da bi se počutili varne in močne, so se organizirali v skupine, nastale so triade. Tudi moj oče, denimo, je v Hongkong prišel iz Kitajske, odrasel je v mestu, in na ta način so triade postale nekaj zelo vsakdanjega za prebivalce, z njimi jih je bilo nekoč povezanih kar 20 odstotkov. Bile so produkt nestabilnih časov po koncu druge svetovne vojne. Moderna industrijska družba ne potrebuje organizacij, kakršne so triade, ker ima zakone, ki bolj pravično ščitijo ljudi.

Ste zrasli ob gangsterskih filmih?

Tudi, v sedemdesetih sem gledal ogromno ameriških gangsterskih filmov, a tudi ogromno japonskih in evropskih filmov.

Lahko poveste kaj več o razlikah med vašimi fil-



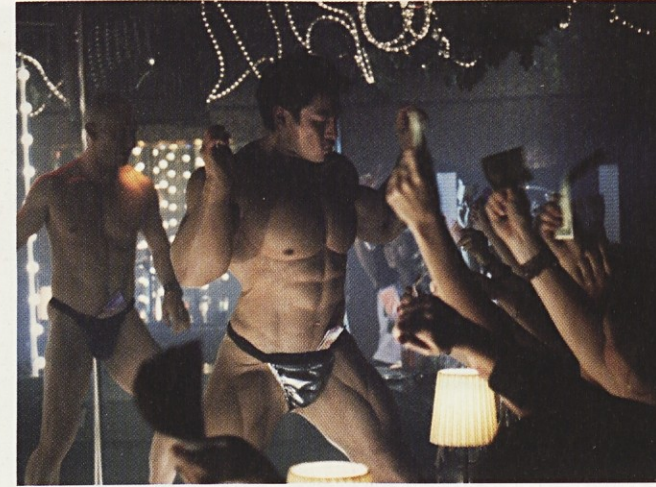
Johnnie To



Volitve



The Hero Never Dies



Running on Karma (Daai chek liu, 2003, Johnny To in Wai Ka-Fai)

mi o triadah, denimo med *The Mission* (Cheung fo, 1999), *The Hero Never Dies* (Chan sam ying hung, 1998) in serijo *Volitve* (*Hak se wui*, 2005, in *Hak se wui yi wo wai kwai*, 2006), v kateri vidimo zelo malo pištol. Opozarjali ste, da ste za *Volitve* opravili resne priprave in raziskave o zgodovini triad in da vas je bolj kot fikcija zanimala realnost.

Najprej bi rad poudaril, da ne maram triad, ljudi, kakršne sem predstavil v filmih *Volitve 1* in *2*. Resnični gangsterji so v resničnem življenju sebični, brez moralne presoje in stremijo edino po denarju, zanj so pripravljeni narediti karkoli. V *Volitvah* sem želel pokazati, kakšni so resnični gangsterji.

Istočasno pa imam, podobno kot mnogi drugi režiserji filmov o borilnih veščinah ali vesternov, rad bandite in izobčence, ker z njimi lahko prikažem romantične ideale, ki jih imamo ljudje: zaupanje, zvestobo, prijateljstvo, pripadnost drugemu. To so vrednote, h katerim težim, in obstrancem so pisane na kožo.

Gre pa za dve zelo različni zadevi.

Kako izgleda, ko se domenite za sestanek s člani triad?

Raziskovanje vključuje tudi osebne stike in pogovori s triadami so njegov pomemben del. Vendar pa smo istočasno študirali in odkrivali stare dokumente, papirje, knjige o zgodovini triad. Zame je bilo pomembno, da v *Volitvah 1* in *2* dokumentiram, kaj je postal Hongkong, kaj so postale triade po letu 1997 in priključitvi nazaj k Kitajski – Kitajske oblasti so pred britansko predajo Hongkonga začele pogajanja s triadami, iskali so način, kako bi jih ukrotili – in kako se je s spremembami mesta spremenilo delovanje triad.

Vse to je bilo del raziskave in priprav na film.

Je mogoče, da bomo nekoč gledali dokumentarni

film Johnnija Toja? Morda ne o triadah ...

Seveda teh ljudi ne bo tako preprosto postaviti pred kamere, saj imajo svoje skrivnosti. Zdi se mi, da serija *Volitve* še ni končana. S tem mislim, da bi lahko mogoče čez deset let, ko se bo Hongkong zopet spremenil, ko bo nastopilo neko novo obdobje, tudi za triade, posnel nov film. In ja, morda bom takrat uporabil tehnike in metode dokumentarnega filma in jih vključil.

Ne samo da je Hongkong vaše mesto, pomeni še več, je eden glavnih protagonistov domala vseh vaših filmov, govorite o hongkonških ljudeh, hongkonškem načinu razmišljanja. Kako se je spremenil Hongkong in kako so te spremembe vplivale na vaše razmišljanje o filmu, kako so spremenile vaše filme?

Mislim, da me je bolj kot okolje zaznamovala ustvarjalna pot, ki sem jo kot režiser prehodil v zadnjih dvajsetih letih. Iskal sem vedno boljše načine za snemanje filmov, in to iskanje še vedno ni končano. Moja pot je, da nadaljujem in bolje razumem, kaj je film. To je bistven vpliv Hongkonga name.

Zaradi sprememb v Hongkongu je filmski biznis v razdobju zadnjih dvajsetih let zelo nazadoval, a tudi znova začel dvigovati svojo glavo. Čeprav ne sproduciramo več toliko filmov kot nekoč, mislim, da danes režiserji naredijo več kakovostnih izdelkov z bolj izvirnimi idejami. Se je pa treba privaditi na okolje, ki se neprestano spreminja. — Mislim, da je takšno nenehno spreminjajoče se okolje dobro za filmske ustvarjalce in nasploh za kreativne ljudi – predstavlja ti izziv, da preživiš. Seveda se soočamo z ogromno težavami: cenzura, pirati, internet ... Tej temi se običajno skušam izogibati ... Problemi so povsod, kamor pogledaš, ampak sam rajši postavljam v ospredje svojo energijo, svojo osredotočenost na ideje, ki me zanimajo kot filmarja. Če si nekaj res zelo močno želiš narediti, potem

se moraš zganiti. Mislim, da je to najbolj pomembno.

Si lahko predstavljate, da bi delali kje drugje?

To vprašanje mi pogosto zastavijo in mislim, da bom – glede na to, da sem režiser – mogoče nekega dne tam v Hollywoodu res naredil film, vendar je pomembno, da bom na to dobro in pametno pripravljen. Na primer, angleščina ni jezik, v katerem sem popolnoma domač, moral bi jo nadgraditi, če bi hotel popolnoma slediti in soustvarjati dialog.

Lahko opišete, kako ohranjate svojo ustvarjalno svobodo, medtem ko ste z vseh strani obdani s komercialnim okoljem hongkonške industrije? Kako zbirate finančna sredstva za svoje filme in kako ta sredstva omejujejo, ali stimulirajo, vaše delo?

V Hongkongu so ljudje, ki so pripravljeni vlagati denar v filmsko industrijo. Če želiš posneti film, ki pripada tebi, moraš za to plačati določeno ceno. Delaš z zelo omejenim proračunom, in seveda ti to postane izziv – kako lahko kot režiser delaš, kar hočeš, z omejenimi sredstvi? In moraš se vzravnati, se postaviti na noge, se naučiti, kako se posname film.

»Neodvisnost« ima ob filmu veliko pomenov, kaj predstavlja vam?

Zame biti neodvisen, delati neodvisen film in nasploh to, kar mi je pomembno, pomeni ustvarjanje osebnega filma. Pomeni, da delam film in pri tem ne mislim na investitorje, ki so v moj film vložili denar, ne mislim na občinstvo, osredotočam se samo na to, kako naj posnamem tak film, kakršnega si želim, in kako naj govorim tisto, v kar verjamem. To zame pomeni biti neodvisen režiser v Hongkongu. — Mogoče je povezano s tem, da sem začel kariero v komercialni filmski industriji ... vendar sem potreboval veliko časa, preden sem razvil svoj glas. Imeti »svoj glas«, pome-

ni, da znam svoje ideje, vizije prenesti v sceno, film, podobo.

Zanimivo rečeno: oseben film. Med mojimi zapiski je tudi vprašanje, ali katerega izmed vaših skorajda petdesetih filmov vidite še posebej kot svojega, osebnega.

Zaenkrat – *Throwdown* (Yau doh lung fu bong, 2005). Zaradi samosvojega, izvirnega načina pri pripovedovanju zgodbe, in tudi zaradi sporočila.

Kako vam uspe posneti po 3 filme na leto? Tako mimogrede lahko povem, da potolčete letni izkupiček slovenske filmske produkcije.

Moj način ustvarjanja je tak, da sočasno delam na več projektih. Ko mi ob enem zmanjka idej, se preprosto premaknem na drugega, se nato ponovno vrnem ... Ker posnamem veliko »majhnih« filmov, jih lahko posnamem relativno več kot nekateri drugi režiserji, saj imam pri majhnih filmih več neodvisnosti, medtem ko te »veliki« filmi zaustavljajo z različnimi pravili in zahtevami različnih služb ... in jih je težko narediti veliko.

Skupaj z režiserjem in scenaristom Waijem Ka-Faijem ste leta 1996 ustanovili neodvisno produkcijsko hišo Milkyway Image, z njim ste ustvarili nekaj vaših najbolj znanih filmov. Kako si delita direktorske naloge in odgovornosti?

Lahko bi rekli, da v najinim sodelovanju Wai Ka-Fai uporablja glavo, jaz pa roke. (Op.p.: *Wai Ka-Fai zvečer na srečanju z občinstvom odgovori natanko naspotno.*) Oba delava na scenariju, Wai Ka-Fai pride na snemanje in mi pomaga in skupaj dokončno oblikujeva film v postprodukciji.

Imata podoben način razmišljanja o filmu? Ali pa

so vajini okusi, načini vizualizacije različni in se skupaj sestavljajo v nekaj novega?

Pogosto imava različne ideje, vendar si dajeva prostor in spoštovanje in v tem prostoru pogosto najdeva kaj zanimivega.

Vaše prvo sodelovanje z Waijem Ka-Faijem je bilo pri pisanju scenarija za film *The Story of My Son* (*Ai de shi jie*, 1990). Čeprav bi bilo mogoče natančneje reči pri pisanju treatmenta, saj za večino filmov Johnnija Toja velja, da zanje ni napisanega scenarija. Kako je videti snemalni dan brez scenarija? Je ta v glavi, so dialogi igralcev napisani vnaprej?

Ko delam z Waijem Ka-Faijem, mi res ni treba skrbeti za scenarij.

Ne maram končnih, zaprtih scenarijev, biti kreativen zame pomeni, da greš na snemanje in tam res razmišljaš o snemanju. Če bi že imel napisan scenarij, bi to pomenilo podobno, kot da bi film že naredil, kar pa bi moje delo naredilo zelo zelo dolgočasno, to izkušnjo že imam. Zato rajši pripravim osnovno zgodbo, medtem ko se o podrobnih izpeljavi odločim med procesom dela na prizorišču snemanja. Ekipa, tehniki, igralci me bodo navdušili in takrat bom »zaklenil« detajle, definiral, kakšen bo film. — Če je to moj način dela, mi v Hollywoodu najbrž ne bodo pustili snemati filmov. (Smeh.)

Ena izmed posebnosti Milkyway Image je ta, da imamo veliko piscev, scenaristov, tako lahko dejansko delamo na scenariju, preverjamo različne ideje, jih vedno znova pregledujemo, popravljamo ... Scenaristi pridejo tudi na snemanje, kjer vidijo, kako njihovi predlogi funkcionirajo v dejanskem okolju, in takrat padejo zadnje odločitve.

Ali zato pogosto snemate brez živega zvoka, da

lahko v postprodukciji spremenite dialoge? Kakšno je razmerje med direktnim in naknadno posnetim zvokom/sinhronizacijo v vaših filmih?

Če scena zahteva oziroma potrebuje sinhronizacijo, se bomo odločili zanjo.

Ste prisotni v montaži?

Svojim montažerjem dovolim, da naredijo prvo verzijo in tako filmu prispevajo svojo kreativnost, vsi so zelo izobraženi v branju filmskih podob. Zame sta snemanje filmov in montaža dva različna procesa. Tudi trendi montaže so se, če jih primerjam s tistimi izpred dvajsetih let, zelo spremenili. Ugotovil sem, da za razlago nečesa ne potrebujem toliko časa in posnetkov kot nekoč, in da sem zdaj dejansko lahko bolj kreativen, lahko se posvetim ustvarjanju vzdušja, emocij, in to je tisto, kar mi veliko pomeni.

Kako hitro ste se spoprijateljili z digitalnim filmom?

Svojo kariero sem začel na televizijski postaji in bil sem zelo srečen, ko sem video pustil za sabo in začel delati s 35 mm. Ko so mi ljudje začeli pripovedovati o čudežu hd, sem se dolgo upiral. Vendar pa sem v zadnjih letih začel opažati napredek v hd tehnologiji in najbrž bo ta napredek uklonil moj odpor do videa. Mislim pa, da je zame bolj pomembno vprašanje to, kako lahko moje razmišljanje lovi napredek tehnologije, kako lahko te nove tehnologije prinesejo nove ideje za moje filme in za film nasploh, kako lahko izboljšam svoje razmišljanje v skladu s tem napredkom.

Kaj si mislite o zahodnjaškem »odkrivanju« in sprejemanju vaših filmov?

Najbrž bi se lahko reklo, da režiserji delujemo znotraj — zagrajenih prostorov in skupin, naj gre za žanrski ali kakršen koli že film, in morda filmi tako za Zahod postanejo bolj sprejemljivi, saj tam že imajo svojo rezidenco. Zame je ta rezidenca zelo pomembna.

Vaš naslednji film, ki ga bomo videli v Ljubljani, bo *Sparrow* (*Man jeuk*). Kako ste dobili idejo za sklepno sekvenco z dežniki?

Film sem posnel zato, da zabeležim vzdušje in videz Hongkonga, to je zame ključno, istočasno pa sem si želel posneti mjuzikl. A ker sem imel omejena sredstva, sem imel na voljo le dvajset minut. Mjuzikle obožujem, eden mojih najljubših je *Cherbourški dežniki* (Les Parapluies de Cherbourg, 1964, Jacques Demy) in brez *Cherbourških dežnikov* tudi zadnjih dvajsetih minut filma *Sparrow* ne bi bilo.

JULES DASSIN, ESENCA HOLLYWOODSKEGA ANTIAMERIKANIZMA

NEUMOREN POLITIČNI UPORNIK IN DRUŽBENI KRITIK, ČLOVEK, ČIGAR FILMSKI OPUS JE CELOVITO ZAZNAMovalo DOLGOLETNO ŽIVLJENJE V IZGNANSTVU – PREDSTAVLJAMO »PET VELIKIH« LETOS PREMINULEGA CINEASTA.

SIMON POPEK

Konec marca je v Atenah v 96. letu starosti umrl Jules Dassin, ameriški režiser, ki so ga imeli mnogi – tudi zaradi »francoskega« imena – za Evropejca ali Francoza. Večina nekrologov se je omejila na Dassinovo tragično usodo, ko je bil na začetku petdesetih let zavoljo levičarskih prepričanj politično preganjan in postavljen na McCarthyjevo črno listo. Bil je najslavnejši *blacklisted* režiser in eden redkih, čigar kariera je po begu iz ZDA potekala več ali manj nemoteno in uspešno. Dassinova smrt je bila medijsko razmeroma široko pokrita, sploh če pomislimo, da je zadnji velik komercialni uspeh s filmom *Topkapi* (1964) doživel sredi šestdesetih let, jasno, v eksilu, ki se je koncem šestdesetih na perverznen način celo »podvojil«. Potem ko se je po ustalitvi v Grčiji leta 1966 poročil s tamkajšnjo filmsko divo Melino Mercouri, je moral Dassin po vojaškem udaru leta 1967 zaradi odkritega nasprotovanja režimu – skupaj z ženo – zapustiti še svojo drugo domovino!

Usoda levičarskega aktivista, ki se je leta 1933 včlanil v komunistično partijo in se iz nje (zaradi Stalinovega pakta s Hitlerjem) razočaran izpisal leta 1938, je bila tragično razigrana. Uradu za protiameriške aktivnosti (HUAC) sta ga na začetku petdesetih naznanila prijatelja Edward Dmytryk in Frank Tuttle; ko je med vladavino vojaške hunte v Grčiji v New Yorku posnel bravurozno kritiko desničarskega kretenizma *The Rehearsal* (1974), ga je tik pred kinemato-

grafsko eksploatacijo prehitela demokracija, ki se je v Grčijo vrnila leta 1974 ... zaradi česar so se vsi potencialni distributerji umaknili, film pa je do danes ostal skoraj nepredvajan.

Dassin, ki je na lastni opus vedno gledal skrajno kritično, je režiral 24 celovečercjev, toda zgodovina filma ga neprestano priznava zaradi izključno petih filmov, ki jih je drugega za drugim posnel med letoma 1947 in 1955. Čemu ta ekskluzivizem? Najbolj racionalna razlaga je preprosta: *Groba sila* (*Brute Force*, 1947) in *Golo mesto* (*Naked City*, 1948), ki ju je posnel za neodvisnega producenta Marka Hellingerja, *Sejem Tatov* (*Thieves' Highway*, 1949) ter *Noč in mesto* (*Night and the City*, 1950), ki sta nastala v Zanicovki produkciji, ter Dassinov francoski prvenec *Obračun med gangsterji* alias *Rififi* (*Du Rififi chez les hommes*, 1954) so z izjemo *The Rehearsal* dejansko njegovi najboljši filmi, trde urbane drame, klasike filma *noir*, slogovno rudimentarne (še posebej prve tri) kriminalke s poudarjeno socialno komponento, kjer je Dassinov politični podpis jasno razpoznaven v vsakem kadru.

A kaj je s preostankom njegovega opusa? Zakaj Dassina največkrat degradirajo na raven režiserja »petih dobrih B-noirjev«, ki je po prihodu v Evropo »postal Umetnik« in posnel »serijo dekadentnih artistskih filmov«? Je kvaliteta Dassinovega ustvarjanja res skoncentrirana zgolj na njegovo drugo obdobje med 1947 in 1955? Če sodimo po prvi fazi njegovega opusa (1940–47), ko je bil vezan na klasično, sedem let

trajajočo suženjsko pogodbo z Louisom B. Mayerjem (MGM), ki je ni bil zmožen prekiniti niti z enoletnim ustvarjalnim štrajkom, je njegova *noir* faza brez dvoma superiorna. V sedmih letih pod Mayerjem je bil Dassin prisiljen nizati programske, derivativne in pozabne (melo)drame in komedije, ki jih je sam zaničeval. Iz tega obdobja, ko je režiral velike zvezde studia MGM (Conrad Veidt, Joan Crawford, John Wayne, Mary Astor, Charles Laughton, Robert Young, Hume Cronyn, Lucille Ball ...), je omembe vreden vsaj *Two Smart People* (1946), sub-lubitschevska romantična komedija, ki po razpadu sistema razvodeni v vodah kostumske melodrame in (pogojno) kriminalke.

Precej bolj nekonstantno (če je MGM faza konstantno slaba) je bilo obdobje Dassinovega eksila v Evropi (13 filmov), ki je z izjemo nekaj ameriških koprodukcij trajalo do konca njegove kariere in ki ga je Andrew Sarris označil za »skoraj grotesknega«. Drži, Dassin nikoli ni ponovil kreativnega buma svojega *noir* obdobja, toda hkrati nikoli več ni imel ne normalnih produkcijskih pogojev ne pravišnjega identifikacijskega momenta. Tragedijo postameriškega obdobja je Dassin najlepše ilustriral z naslednjimi besedami: »Imel sem srečo, brez dela sem bil samo pet let. Lahko sem spremenil življenje oziroma si ustvaril novega, toda cena novega življenja v Evropi je bila odtujenost od lastnega kulturnega ozadja. Moral sem improvizirati in se pretvarjati, da razumem druge kulture.« Ko se je identificiral s topiko in film posnel v sorodnih produkcijskih



Jules Dassin

pogojih kot filme za Marka Hellingerja, je ustvaril svoj najboljši (in daleč najpomembnejši) evropski film, *The Rehearsal* (1974); v newyorškem skladišču je zbral grške izseljence v ZDA ter s pomočjo gostujočih kulturnih ikon (Laurence Olivier, Arthur Miller, Maximilian Schell) in pred golimi zidovi posnel rekonstrukcijo krvavih dogodkov iz novembra 1973, ko so grški študentje v protestu proti vojaški hunti zasedli politehnično univerzo v Atenah in ob pomoči vse številčnejšega delavskega gibanja zahtevali svobodo. *The Rehearsal* je kombinacija igranega in dokumentarnega filma, novinarskega poročila in ideološkega ekspozija, intelektualnega traktata in prikaza vsakdanjega čustvenega izliva grške duše, »ki najglasneje poje takrat, ko je v največjih težavah«, kakor v prvih kadrih dahne Melina Mercouri. Film kakopak ni bil zgolj obsodba hunte, temveč tudi Dassinov izliv gnusa nad ameriško administracijo, ki je v tistem času po vsem svetu (Čile, Vietnam ...) podpirala desničarske vojaške udare.

Ko se Dassinu ni uspelo asimilirati s kulturnim okoljem, so nastajale moderne variacije na klasične Evripidove tragedije (*Phaedra*, 1962); ko je dobil navdih za improvizacijo in norčevanje iz medkulturnih razlik, so nastale obešenjaške komedije in parafraze *Pigmaliona* (*Nikoli v nedeljo* [Pote tin Kyriaki], 1960); ko je hotel biti samorefleksiven, je posnel dekadentni rimejk lastnega dela (resni *Rififi* postane neresni *Topkapi*). In ko je mu je bilo še dovoljeno ustvarjati v lastnem okolju, je nizal krasne primerke levičarske-



Golo mesto

ga B-filma, esence trdega kriminalističnega žanra. Če bi posnel samo tistih pet filmov, bi morda obveljal za najzlahtnejšega predstavnika *hard-boiled* linije hollywoodskega antiamerikanizma. Zato so na tem mestu obdelani vsak posebej in nanizani kronološko.

GROBA SILA

Zaporniški filmi so bili najpopularnejši v tridesetih letih, ko so odražali probleme v družbi v času gospodarske depresije. Čas po vojni je znotraj filma *noir* stvari postavil na svoje mesto; iluzije so padle, ljudje, še posebej vojni veterani, so bili soočeni z brutalnostjo vsakdanjika. Dassinova alegorija eksistencialne vizije poznih štiridesetih let je bila drzna in za tiste čase zelo nasilna, kljub temu pa *Groba sila*, njegov prvi odkrito družbeno kritični film in prvi *noir*, premore nekaj lepotnih napak.

Dassin je kasneje obžaloval, da je v zgodbi o uporu zapornikov ugodil dvema producentovima zahtevama; prvič, v film je v maniri romantičnega liberalizma vključil štiri izrazito romantične *flashbacke*, s katerimi je pojasnil zločine štirih zapornikov in v katerih so nastopale ženske (med njimi so bile tri znane fatalke: Ann Blyth iz *Mildred Pierce* [1945, Michael Curtiz], Ella Raines iz *Phantom Lady* [1944, Robert Siodmak] in Yvonne De Carlo iz *Criss Cross* [1949, Robert Siodmak]), in drugič, vsi zaporniki so v osnovi prikazani kot pozitivni in dobronamerni posamezniki. V *Grobi sili* je negativec Munsey (Hume Cronyn), sadični in ambiciozni vodja paznikov, zelo plastična parafraza nacistov. Ko s pendrekom pretepa zapornike, kakopak poslušja Wagnerja; je poseebljenje brutalne sile, ki je ni moč ustaviti. Zaporniški zdravnik, zapi ti dr. Walters, ki je v vse bolj vrelem kotlu edini glas razuma, Munseyju očita, da »uničuje, namesto da bi gradil«, na kar mu slednji lakonično odvrne: »Dobrota je sirota.« Munsey in njegovi pomočniki so središče vse bolj perverzних aktivnosti, Dassin je s pomočjo scenarista Richarda Brooksa okrog njih zgradil mikrokozmos sodobnega sveta. Aspekti obupa, korupcije in nestanovitnosti so jedro vseh elementov tako *Grobe sile* kot klasičnega filma *noir*. Don Siegel je slabih



Sejem tatov

deset let kasneje posnel *Riot in Cell Block 11* (1954), rudimentaren zaporniški film, s katerim je popravil Dassinove »lepotne napake« in radikaliziral stališča do zaporniške problematike; v njem niso nastopali ne ženske ne pokvarjeni odvetniki, temveč asimpatični in psihotični zaporniki.

GOLO MESTO

Golo mesto težko argumentirano spravimo pod okrilje filma *noir*, toda njegov vpliv na žanr je bil tako neposreden in odločen, da ga težko spregledajo še tako puristične antologije. V pripovednem smislu gre za klasično detektivsko zgodbo o iskanju morilca, v moralnem za preprosto, skoraj neambiciozno vizijo sveta, ki mu vladajo absolutne, črno-bele resnice. Resnična zgodovinska vrednost in pomembnost *Golega mesta*, ki se vseskozi giblje na robu *noir* senzibilnosti, leži v produkcijskem in tehničnem *outsiderstvu*, popolnoma neznačilnem za hollywoodsko produkcijo štiridesetih let, čas rigidnega zvezdnškega sistema, popolnega ustvarjalnega nadzora s strani producentov, snemanja v studiih ali na studijskih »backlotih« itd. *Golo mesto* ni bilo pomembno le za razvoj bolj spontanih produkcijskih pogojev, temveč za samega Dassinaja; je film, ki ga še danes največkrat omenjamo kot uspešen primer hollywoodske asimilacije z dokumentarnim filmskim slogom in brutalnim naturalizmom, ki so ga v istem času prakticali denimo *The Street With No Name* (1948, William Keighley) ali *T-Men* (1948, Anthony Mann), še prej, v resda bolj spolirani studijski produkciji, pa tudi *The House on 92nd Street* (1945, Henry Hathaway). Šlo je za serijo »problemskih« filmov, ki so bili posneti v psevdodokumentarni maniri, po resničnih policijskih primerih, in so vključevali številne resnične akterje.

Že v uvodnem kadru *Golega mesta*, ki prikaže Manhattan s ptičje perspektive, glas pripovedovalca (posodil ga je producent Hellinger) naznani, da ne bomo gledali običajne eskapistične zabave, temveč film, v celoti posnet na ulicah New Yorka, v katerem povečini nastopajo ljudje s ceste in ki govori o ljudeh s ceste. Kmalu ugotovimo, da je kljub osrednjima ju-

MEN CAGED
... driven by the thought of their women on the loose!

Mark Hellinger's
POWER PACKED PICTURE!

RAW! RUTHLESS!

BURT LANCASTER

BRUTE FORCE

HUME CRONYN CHARLES BICKFORD SAM LEVENE
YVONNE DeCARLO ANN BIYTH ELLA RAINES ANITA COLBY

cca
RE-RELEASE

Copyright © 1956 Country of Origin U.S.A.

Groba Sila

nakoma, detektivoma Muldoonu in Nilesu, resnični junak filma mesto, umazane ulice, nevarne četrti, propadajoči stanovanjski bloki, neugledni interierji stanovanj.

Kljub skoraj popolnemu nadzoru je bil Dassin zadnje razočaran, ker mu je Hellinger tik pred premiero film premontiral ter zavrgel vse detajle, ki so osvetljevali socialne neenakosti povojne Amerike. Film ni okleščen le vseh dramaturških in lepotnih posegov, temveč tudi dobršnega dela socialnega roba. *Golo*

mesto – po njem je kasneje nastala uspešna teve serija – morda ni reprezentativen predstavnik filma *noir*, ostaja pa ključna referenca za razvoj trdega kriminalističnega žanra, ki ga bodo v petdesetih izmojstrili Sam Fuller, Don Siegel, Phil Karlson, Richard Fleischer in mnogi drugi.

SEJEM TATOV

Če bi senator Joseph McCarthy pred komisijo za protiameriške aktivnosti kdaj koli poklical v Evropo

pobeglega Julesa Dassina, bi mu v »dokaz« njegovega komunističnega udejstvovanja lahko vrgel v obraz samo film *Sejem tatov*; verjetno mu nihče ne bi oporekal. Dassinov tretji film po begu iz MGM je v marsičem njegov najradikalnejši, odkrita obtožba kapitalizma, subverzivna apologija socialističnega kolektivizma in parafraza stahanovstva. Obenem je predstavnik klasičnega povojnega *noirja*, vključno z motivoma izgubljenih iluzij vojnega veterana in njegovega travmatičnega padca v brutalno realnost Nove, veliko bolj

cinčne Amerike.

Nick Garcos (Richard Conte) naprej izve, da zanj ni poštene službe, potem vidi očetove polomljene noge, ki jih je izgubil zaradi konflikta s kapitalom oziroma organiziranim kriminalom, nazadnje pa denar postavi pod vprašaj še njegovo razmerje s Polly Faber, ki od Nicka pričakuje uspešno asimilacijo z novim redom in skorumpirano logiko povojne Amerike. Samo Rica, nekdanja prostitutka, goji kakršnekoli že simpatije do Nicka. V njunem razmerju najdemo celo paradoksnoto noto *noir* logike, saj je Rica precej bolj zaznamovana s posledicami vojne kot Nick; slednji je iz vojne celo prinesel več denarja, kot so ga kdaj koli premogli člani njegove družine. »Vojni plen« mu je sploh omogočil začetek poslovne avanture. A čeprav je Nickovo premoženje sprva vprašljivo, Dassin na koncu ne pušča nobenega dvoma; v njegovi Ameriki ima proletariat po krvavi zadušitvi kapitalističnega ustroja možnost preživetja predvsem v obliki kolektivistične solidarnosti.

NOČ IN MESTO

Harry Fabian (Richard Widmark) je preklet od prvih kadrov dalje. Osamljena senca v brezosebni urbani džungli, na begu pred zasledovalci londonskega podzemlja, bo postala simptomatični motiv pričujočega filma, enega najtrših in najbolj pesimističnih, pa tudi ganljivih *noirjev* in resnega kandidata za najbolj mračen film, kar jih je produciral kak hollywoodski studio. Fabian vseskozi živi v oblakih; svojemu dekletu Mary in morebitnim poslovnim partnerjem obljublja »življenjske priložnosti«, »življenje lagodja in izobilja«. Njegov problem je, da je v teh letih postal londonska znamenitost. Kot London Bridge ali Big Ben. Vsi ga poznajo in nihče z njim noče sodelovati. V resnici je predmet posmeha, nihče ga ne jemlje resno, ne njegovo dekle ne občasni partnerji. Nepomemben slehernik ga ob moledovanju za posojilo gladko odpravi z naslednjimi besedami: »Če nimaš nogavic, si jih ne moreš potegniti gor!« Nekdo drug ga označi za »pretirano ambicioznega človeka s prividi veličastnosti«, spet tretji za »umetnika brez umetnosti«. Kar zveni kot evfemizem; Fabian preprosto ni v stiku z realnostjo, ne zaveda se meja svojega sveta, in ko se mu ponudi priložnost, da bi nadzoroval londonski športni lobi ter postal vodilni promotor rokoborbe, na kocko ne vrže le svoje prihodnosti (ugleda že zdavnaj nima več), temveč existenco in življenja ljudi okrog sebe. V tem leži ekstremna tragičnost *Noči in mesta*, ki jo je leta 1992 z Robertom DeNiro in Jessico Lange precej neuspešno predelal Irwin Winkler; Fabian ni grandiozen v svojih poslovnih vizijah, temveč v izdajanju in uničevanju ljudi, ki mu pomagajo in z njim (do neke mere) simpatizirajo ter tolerirajo njegovo početje. *Noč in mesto*, enega najbolj ekspresionističnih *noirjev*, za mnoge »najboljši *noir*, posnet zunaj ZDA«, je Dassin posnel že na begu pred McCarthyjem. V Londonu mu je delo našel sam Darryl F. Zanuck, šef studia Fox in

brez dvoma producent z najbolj pokončno hrbtenico.

RIFIFI

Obračun med gangsterji ali *Rififi* je čudežen film, saj vsebuje številne žlahtne elemente različnih (pod)žanrov, klasične pripovedi in naratologije; je brezhiben *capér film* (zgodba o ponesrečenem ropu), odgovor na *hard boiled* linijo ameriškega kriminalističnega filma štiridesetih let, urbani *noir*, s katerim je Dassin Francozom ulično, umazano podobo Pariza prikazal enako učinkovito, kot je Angležem z *Nočjo in mestom* pokazal umazano podobo Londona in Američanom v *Golem mestu* umazano podobo New Yorka. Obenem je *Rififi* strukturiran kot klasična grška tragedija: prvo dejanje: priprava na rop; drugo dejanje: izpeljava ropa; tretje dejanje: kazen, izdajstvo, smrt.

V času, ko sta Dassinova prijatelja Edward Dmytryk in Frank Tuttle McCarthyju naznanila Dassina in ga s tem postavila na črno listo, slednjemu ni preostalo drugega kot posneti film o izdajstvu. Trava mu je brez dvoma omogočila globlje razumevanje dimenzij lojalnosti, zaupanja, denunciantstva. Morda je tudi iz tega razloga vlogo Cesarja le Milanaisa, izdajalca, ki ga doleti zaslužena smrt, ohranil zase, in se podpisal s psevdonimom Perlo Vita; Dassin ga bo kasneje v karieri uporabil še nekajkrat.

Rififi je največkrat omenjan zaradi slavite sekvence, skoraj polurnega ropa draguljarne, ki ga četverica izpelje v popolni tišini in brez ene same izgovorjene besede. Osrednji junak Tony le Stéphanois (Jean Servais) je klasični *noir* povratnik; ni se vrnil iz vojne, temveč iz zapora. Po petih letih je na smrt bolan, na tleh, brez denarja in perspektive. Dekle ga je kakopak zapustilo. A kot mnogi *noir* junaki je Tony plemenit kriminalac. Sedel je, ker je priznal krivdo mlajšega kolega, s katerim zdaj načrtujeta rop. Truffaut je ob premieri leta 1954 pravilno poudaril, da je Dassin – ki se je uspešno izognil francoski cenzuri – posnel kriminalko brez odvratnih likov; morda so amoralni, a obenem so topli, plemeniti, tragični in humani.

Rififi spada v serijo francoskih *policierjev*, ki so v sredini petdesetih sledili zgledu ameriškega *capér* filma. V tem času so francoski režiserji začeli odkrivati »ceneno« kriminalistično literaturo, t. i. *série noire* romane. Njihovi filmi so francosko kriminalko oddaljili od parodične faze, ki mu je vladala od konca vojne dalje (v filmih *Mission à Tanger*, 1949) in *Méfiez-vous des blondes* (1950; oba je režiral André Hunebelle) ter popeljali v vode trdega žanra. 1954 in 1955 sta bili še posebej plodni leti, saj so poleg *Riffija* nastali še trije vrhunski *noirji*, *Ne dotikaj se denarja* (*Touchez pas au grisbi*, 1954, Jean Becker), *Razzia* (*Razzia sur la chnouf*, 1955, Henri Decoin) in *Bob goljuf* (*Bob le flambeur*, 1955, Jean-Pierre Melville), vsi posneti po romanih Alberta Simenona ali Augusta Le Bretona. Vsi štirje filmi tematizirajo zvestobo in izdajstvo med pariškim kriminalci, policija skorajda ni prisotna, junaki govorijo v slengu. Ženske so povečini marginalizirane, kar



Noč in mesto

ne preseneča, ti filmi govorijo o natančni pripravi in izpeljavi ropa, še več, so hvalnice profesionalizmu roparjev, zavezanosti misiji, užitku v skupinskem delu. *Rififi* se od preostale trojice vendarle razlikuje v pomembnem elementu; medtem ko Becker, Melville in Decoin sledijo ameriškemu zgledu, kjer so se latentni buržoazni gangsterji kriminalno angažirali predvsem zato, da bi impresionirali svoje ženske in razkazovali premoženje, so Dassini junaki še pred ropom seznanjeni z dejstvom, da bo njihov veliki plen, pretirano »vročo robo« težko prodati in pretopiti v denar. So smrti zapisani posamezniki, ki ne podpišejo le lastne obsodbe, temveč pogubijo tudi svojo »moško družino«.

PRODUKCIJA PARA V HOLLYWOODU

IDEOLOŠKA OPERACIJA UOKVIRJENJA KONFLIKTOV ŠIRŠIH DRUŽBENIH SIL V KOORDINATE DRUŽINSKE DRAME NAJDEVA SVOJ POSLEDNJI IZRAZ V HOLLYWOODU, KI V SVOJEM TIPIČNEM IZDELKU VSE, OD USODE VITEZOV OKROGLE MIZE IN OKTOBRSE REVOLUCIJE PA DO ASTEROIDOV, KI ZADENEJO ZEMLJO, TRANSPONIRA V OJDIPSKO PRIPOVED.

SLAVOJ ŽIŽEK

PREVOD: SIMON HAJDINI

Temeljna ideološka operacija percepcije zgodovinskega Realnega na način družinske pripovedi je bila predmet številnih razprav: zgodba o konfliktu širših družbenih sil (razredov itd.) je uokvirjena v koordinate družinske drame. Ta ideologija seveda najdeva svoj poslednji izraz v Hollywoodu kot ultimativni ideološki mašineriji: v tipičnem hollywoodskem izdelku je vse, od usode vitezov Okrogle mize in oktobrske revolucije pa do asteroidov, ki zadenejo Zemljo, transponirano v ojdipsko pripoved. (Deleuzovec tu ne bi zamudil priložnosti, da bi pokazal na to, da je psihoanaliza poglobljena teoretska opora tovrstne familizacije, kar jo dela za ključen ideološki stroj.)

SPIELBERG

Motiv slepe ulice, v kateri se je znašla očetovska avtoriteta, in motiv njene restavracije se potihem vlečeta skozi vse ključne Spielbergove filme – *ET* (E.T.: The Extra-Terrestrial, 1982), *Imperij sonca* (Empire of the Sun, 1987), *Jurski park* (Jurassic Park, 1993), *Schindlerjev seznam* (Schindler's List, 1993) ... Spomnimo se, da je oče dečka, ki se sreča z ET-jem, zapustil svojo družino (kot izvemo na samem začetku filma), tako da je ET neke vrste »izginjajoči posrednik«, ki priskrbi novega očeta (dobrosrčnega znanstvenika, ki v zadnjem prizoru filma objame dečkovo mater) – čim je tu novi oče, ET lahko »odide domov«. *Imperij sonca* se osredotoča na dečka, ki je v vrtincu vojne na Kitajskem odtrgan od svoje družine in ki mu pomaga preživeti nadomestni oče (igra ga John Malkovich). V začetnem prizoru *Jurskega parka* vidimo očetovsko figuro (igra jo Sam Neill), ki otrokoma v šali grozi s kostjo dinosavra –

ta kost je očitno droben objekt-madež, ki kasneje izbruhne v gigantske dinosavre, tako da je moč tvegati hipotezo, da dinosavrova podivjanost v filmskem fantazmatskem univerzumu zgolj materializira bes očetovskega nadjaza. To branje potrjuje komajda opazen detalj, ki se pripeti kasneje, na sredini fima. Neill se z otrokoma pred morilskimi mesojedimi dinosavri zateče na ogromno drevo, kjer izčrpani zaspijo; Neill na drevesu izgubi kost dinosavra, ki jo je nosil zataknjeno za svojim pasom, in zdi se, kakor da ima ta izguba magični učinek – preden zaspijo, je Neill zopet združen s svojima otrokoma, izkazuje jima toplo naklonjenost in skrb. Dinosaavri, ki se naslednje jutro približajo drevesu in jih zbudijo, se pomenljivo izkažejo za prijazne rastlinojedce ... *Schindlerjev seznam* je na najosnovnejši ravni remake *Jurskega parka* (in če že kaj, potem slabši od originala), z nacisti kot dinosavrskimi monstumi, s Schindlerjem kot (na začetku filma) cinično-dobičarsko in oportunistično očetovsko figuro ter z Židi kot ogroženimi otroki (njihova infantilizacija v filmu je opazna že na prvi pogled) – film pripoveduje zgodbo o Schindlerjevem postopnem ponovnem odkrivanju lastne očetovske dolžnosti do Židov in o njegovi transformaciji v čutečega in odgovornega očeta. In ali ni *Vojna svetov* (War of the Worlds, 2005) poslednje nadaljevanje te sage? Tom Cruise igra ločenega očeta iz delavskega razreda, ki zapostavlja svoja otroka; invazija zunajzemeljskih bitij v njem ponovno prebudi prave očetovske instinkte in v sebi znova odkrije skrbnega očeta – nič čudnega, da je v zadnjem prizoru končno deležen pripoznanja s strani sina, ki ga je skozi film ves čas preziral. Film bi, po zgledu zgodb iz 18. stoletja, torej lahko podnaslovili: »Zgodba o delavskem očetu, ki

je ponovno spravljen s svojim sinom ...« Film si dejansko lahko predstavljamo brez figure krvoločnih zunajzemeljskih bitij: tisto, kar od filma ostane, je natanko tisto, »o čemer film zares pripoveduje«, ostane nam zgodba ločenega očeta iz delavskega razreda, ki si prizadeva pridobiti nazaj spoštovanje svojih otrok. V tem tiči ideologija filma: med obema ravnema pripovedi (med ojdipsko ravno izgubljene in ponovno dobljene očetovske avtoritete in spektakularno ravno konflikta z napadajočo tujo vrsto) obstoji opazna nesimetrija, ker ojdipska raven tvori tisto, o čemer film »zares govori«, medtem ko je zunanja spektakularna raven zgolj njen metaforični podaljšek. Detalj iz filmske glasbe jasno kaže na prevlado te ojdipske razsežnosti: napad tuje vrste je pospremljen z zastrašujočim, monotnim, nizkim zvokom pozavne, ki na čuden način spominja na nizek, basu in trobenti podoben zvok tibetanskih budističnih pesmi, na glas trpečega, umirajočega zlega očeta (v očitnem kontrastu s »čudovitim« melodičnim fragmentom, sestojčim iz petih tonov, ki reprezentira »dobra« zunajzemeljska bitja v Spielbergovem *Bližnja srečanja tretje vrste* [Close Encounters of the Third Kind, 1977]).

TITANIK

Nič čudnega torej, da isti ključ odkriva tudi skrivni motiv največje kinematografske uspešnice vseh časov, filma *Titanik* (Titanic, 1997) Jamesa Camerona – je *Titanik* res film o katastrofalnem trku ladje ob ledeno goro? Treba je biti pozoren na natančen trenutek katastrofe: dogodi se takoj zatem, ko mlada ljubimca (Leonardo di Caprio in Kate Winslett) svojo ljubezensko vez dovršita v spolnem aktu in se vrneta na



Titanik

palubo. Toda to še ni vse: če bi bilo to vse, potem bi bila katastrofa enostavno kazen Usode za dvojno transgresijo (nezakonski spolni akt; prekoračitev razrednih delitev). Pomembnejše je to, da Kate svojemu ljubimcu na palubi strastno pove, da bo odšla z njim, čim ladja naslednje jutro pripluje v New York, da ji je ljubše živeti v revščini, s svojo pravo ljubeznijo, kot pa živeti zlagano, pokvarjeno življenje med bogataši; ladja natanko v tem trenutku trči v ledeno goro, da bi *preprečila* tisto, kar bi brez dvoma bila *prava* katastrofa, namreč skupno življenje para v New Yorku – z gotovostjo lahko uganemo, da bi mizerija vsakdanjega življenja uničila njuno ljubezen. Katastrofa se torej dogodi, da bi obvarovala njuno ljubezen, da bi ohranila iluzijo, da bi, če do nje ne bi prišlo, živela »srečno do konca svojih dni« ...

Toda tudi to še ni vse; nadaljnji namig nam ponudijo zadnji trenutki di Capriovega življenja. On zmrzuje v mrzli vodi, umira, medtem ko Kate varno plava na velikem kosu lesa; zavedajoč se, da ga izgublja, vzkligne: »*Nikoli te ne bom izpustila!*«, pri čemer ga z rokama odrine stran – zakaj? Ker je opravil njeno delo. *Titanik* onstran zgodbe o ljubezenskem paru pripoveduje še eno zgodbo, zgodbo o razvajenem dekletu iz visoke družbe, ki se sooča s krizo identitete: ona je zmedena, ne ve, kaj naj počne sama s sabo, in di Caprio ni le njen ljubezenski partner, pač pa neke vrste »izginjajoči posrednik«, katerega funkcija je v tem, da ji povrne občutek identitete in smotra v življenju, njeno samopodobo (tudi docela dobesedno: nariše njeno podobo); čim je njegovo delo končano, lahko izgine. Zato njegove zadnje besede, tik preden izgine v ledenem Atlantiku, niso besede odhajajočega ljubim-

ca, temveč poslednje sporočilo pridigarja, ki ji pove, kako živeti svoje življenje, da naj bo iskrena in zvesta sama sebi itd. To pomeni, da nas Cameronov površ(i)n(sk)i hollywoodski marksizem (njegovo vse preveč očitno privilegiranje nižjih razredov in karikaturni prikaz krutega egoizma in oportunitizma bogatašev) ne sme preslepiti: onstran te simpatije do revnih obstoji še neka druga pripoved, v temelju reakcionaren mit, ki je bil prvič v polnosti uporabljen v *Pogumnem kapita-*

Sledi prizor spolnega akta, ki ga sekajo arhetipski prizori revolucije, pri čemer nekateri med njimi nadvse očitno odlikavajo spolni odnos; na primer, prizoru penetracije sledi prizor z ulice, kjer mračna množica demonstrantov obkoli in ustavi penetrirajoči 'falični' tramvaj ... in vse to na ozadju prepevanja internacionale.

nu (Captains Courageous, 1937, Victor Flemming po Kiplingovem romanu), mit o mladi premožni osebi v krizi, ki ji njeno vitalnost povrne bežen intimni stik s polnokrvnim življenjem revežev. Za tem sočutjem do revežev se skriva njihova vampirska eksploatacija.

RDEČI

Absurdni vrhunec tega hollywoodskega postopka uprizarjanja velikih zgodovinskih dogodkov kot ozad-

ja za produkcijo para so *Rdeči* (Reds, 1981) Warrena Beattyja, v katerih je Hollywood našel način rehabilitacije same oktobrske revolucije, enega najbolj travmatičnih zgodovinskih dogodkov 20. stoletja. Kako natanko film prikaže oktobrsko revolucijo? Par, John Reed in Louise Bryant, doživlja globoko emocionalno krizo; njuna ljubezen ponovno vzplamti, ko Louise gleda Johna, kako na odru podaja ognjevit revolucionarni govor. Sledi prizor spolnega akta, ki ga sekajo arhetipski prizori revolucije, pri čemer nekateri med njimi nadvse očitno odlikavajo njun spolni odnos; na primer, prizoru penetracije sledi prizor z ulice, kjer mračna množica demonstrantov obkoli in ustavi penetrirajoči »falični« tramvaj ... in vse to na ozadju prepevanja internacionale. Ko se na orgazmičnem vrhuncu pojavi sam Lenin, ki nagovarja nabito dvorano delegatov, je bolj v vlogi modrega učitelja, ki bdi nad ljubezensko iniciacijo para, kot pa v vlogi hladnega revolucionarnega vodje. Celo oktobrska revolucija je OK, če le služi rekonstituciji para ...

V kakšni meri je ta hollywoodska formula kreacije para na ozadju velikega zgodovinskega epa prisotna v drugih kulturah? Oglejmo si dediče same oktobrske revolucije – tu nas čakajo presenečenja (ali pa tudi ne, če si predočimo stalinistično fascinacijo s tovarno sanj hollywoodskega tipa kinematografske produkcije – Boris Šumjacki, šef sovjetske kinematografske produkcije tridesetih let, ki je obiskal Hollywood in je ta nanj napravil močan vtis, je na Krimu nameraval zgraditi Sovjetski Hollywood; po odkritju v poznih tridesetih, da je imperialistični agent, njegov plemeniti načrt na žalost ni mogel biti izvršen – bila pa je izvršena njegova eksekucija).

Vzemimo Chiaurelijev *Padec Berlina* (Padenie Berlina, 1949), ultimativni zgled stalinističnega vojnega epa, zgodbo o sovjetski zmagi nad Hitlerjevo Nemčijo. Film se prične leta 1941, tik pred nemškim napadom na Sovjetsko zvezo; junak, stahanovski jeklar, zaljubljen v lokalno učiteljico, a preplah, da bi se ji zares približal, prejme Stalinovo nagrado in Stalin ga sprejme v svoji dači. V prizoru, ki je bil po letu 1953 izrezan in nato izgubljen, Stalin po uradnih čestitkah pri junaku opazi nervozno nelagodje in ga vpraša, kaj je narobe. Junak Stalinu izpove svoje ljubezenske težave, ta pa mu svetuje, kako osvojiti njeno srce: recitiraj ji poezijo itd. Junaku doma uspe zapeljati dekle; toda v hipu, ko jo v naročju ponese na travnik (po vsej verjetnosti zato, da bi izvedla spolni akt), pričnejo vse naokrog padati bombe iz nemških letal – smo 22. junija 1941. Dekle v zmedi, ki sledi, zajamejo Nemci in jo odpeljejo v delovno taborišče v bližini Berlina, medtem ko se junak pridruži Rdeči armadi in se v prvih bojnih vrstah bori za ponovno združitev s svojo ljubljeno. Na koncu filma, ko se radostna množica taboriščnikov, ki jih je osvobodila Rdeča armada, pomeša med ruske vojake, na polju v bližini pristane letalo; iz njega stopi sam Stalin in se napoti proti množici, ki ga strastno pozdravlja. Par je natanko v tem trenutku ponovno združen, kakor da bi bila združitev zopet mediirana s Stalinovo pomočjo: dekle opazi junaka v množici; preden ga objame, se napoti k Stalinu in ga vpraša, ali ga sme poljubiti ... Danes res ne delajo več takšnih filmov! *Padec Berlina* je dejansko zgodba o ponovni združitvi para: druga svetovna vojna služi kot ovira, ki jo je treba premostiti, da bi junak lahko prišel do svoje ljubljene, kot zmaj, ki ga mora vitez pokončati, da bi dobil princeso, ki je kot ujetnica zaprta v gradu. Stalin tu igra vlogo čarovnika in ženitnega posrednika, ki par modro vodi k ponovni združitvi ...

ZADNJI UDAREC

Enak interpretativni ključ se prilega tudi znanstvenofantastičnim filmom katastrof. V *Zadnjem udarcu* Mimi Leder (*Deep Impact*, 1998) svetu grozi gigantski komet, ki bi ob padcu na Zemljo za dve leti uničil vse življenje na planetu; Zemljo na koncu reši junška samomorilska akcija skupine astronautov z atomskim orožjem; v morje vzhodno od New Yorka pade le droben košček kometa, ki pa povzroči orjaški, več sto metrov visok val, ki preplavi celotno severovzhodno obalo Združenih držav, vključno z New Yorkom in Washingtonom. Toda ta komet-Reč ustvari par, ki pa je nepričakovan: incestuozni par mlade, očitno nevrotične, seksualno neaktivne televizijske poročevalke (Tea Leoni) in njenega promiskuitetnega očeta, ki se je ločil od njene matere in se pravkar poročil z mlado žensko hčerkinde starosti (Maximilian Schell). Očitno je, da je film dejansko drama o tem nerazrešenem proto-incestuoznem odnosu med očetom in hčerko: grozeči komet očitno uteleša avtodestruktivni bes junakinje, ki je brez fanta in očitno travmatično fiksira-



Jurski park

na na svojega očeta, zbegana zaradi njegove ponovne poroke, nesposobna sprijaznjenja z dejstvom, da jo je zapustil zaradi njene sovrstnice. Predsednik (igra ga, politično korektno, Morgan Freeman), ki v nagovoru državljanov napove prežeco katastrofo, deluje kot idealni kontrapunkt obscenega realnega očeta, kot čuteča očetovska figura (žene ni opaziti!), ki ji pomenljivo da privilegirano vlogo na tiskovni konferenci in ji dovoli postaviti prva vprašanja. O vezi med kometom in temno, obsceno hrbtno stranjo očetovske avtoritete jasno priča način, kako junakinja naveže stik s pred-

Ali ni zamisel, da je Jezus seksual z Marijo Magdaleno, prej neke vrste obscena skrivnost krščanstva, ki je vsem znana, krščanska secret de polichinelle? Pravo presenečenje bi bilo iti korak dlje in trditi, da je bila Marija v resnici transvestit, tako da je bil Jezusov ljubimec mlad, lep fant!

sednikom: skozi svoje raziskovanje odkrije preteč finančni škandal (velike nezakonite državne izdatke), povezan z »ELLE« – sprva seveda pomisli na to, da je predsednik vpleten v seksualni škandal in da je »Elle« njegova ljubica; nato odkrije resnico: »E.L.E.« je kodirano ime za izredne ukrepe, ki jih je treba izvesti v primeru, ko Zemlji grozi nesreča, ki lahko uniči vse življenje na planetu, vodstvo pa je na skrivaj porabljal sredstva za izgradnjo gromozanskega zaklonišča, v katerem bo katastrofo lahko preživelo milijon Američanov.

Bližajoči se komet je torej metaforični nadomestek za očetovsko nezvestobo, za libidinalno katastrofo hčerke, ki se sooča z dejstvom, da njen obsceni oče ni izbral nje, ampak neko drugo mlado dekle. Celotna mašinerija globalne katastrofe je potemtakem pogšana v tek zato, da bi mlada žena zapustila očeta in bi se ta vrnil (ne k svoji ženi, junakinjini materi, ampak) k svoji hčerki: film doseže vrhunec v prizoru, ko se junakinja ponovno sreča z očetom, ki v svoji luksuzni obmorski hiši čaka na grozeči val. Najde ga, čakajočega ob obali; skleneta mir in objeta pričakujeta val; ko se ta približa in nanju že meče svojo veliko senco, se tesneje privije k njemu in nežno zakliče »Očka!«, kakor da bi pri njem iskala zavetje, rekonstituirala otroško sceno majhne deklice, ki jo varuje ljubeč objem njene očetovske, in trenutek zatem oba odnese gromozanski val. Nemoč in ranljivost junakinje v tem prizoru nas ne sme zavesti: ona je zli duh, ki v okvirni libidinalni mašineriji filmske pripovedi vleče niti, ta prizor dočakanja smrti v varovalnem očetovem objemu je realizacija njene ultimativne želje ... Tu se nahajamo na nasprotnem ekstremu od *Prepovedanega planeta* (*Forbidden Planet*, 1956, Fred M. Wilcox): v obeh primerih imamo opraviti z incestuoznim razmerjem med očetom in hčerko, toda medtem ko destruktivna pošast v *Prepovedanem planetu* materializira očetovo incestuozno željo po smrti, pa gre v *Zadnjem udarcu* za materializacijo hčerkinde incestuozne želje po smrti. – Prizor na obali z gigantskim valom, ki odnese objeta hčerko in očeta, je treba brati na ozadju standardnega hollywoodskega motiva (ki mu je slavo zagotovil film Freda Zinnemana *Od tod do večnosti* [*From Here to Eternity*, 1953]) para, ki se ljubi na plaži, medtem ko ju tu in tam oplazijo valovi (Burt Lancaster in Deborah Kerr): par je tu zares smrtonosno incestuozen, tako da je val gigantski ubijalski val, ne pa skromen tok drob-



Da Vincijeva šifra

nih valov na plaži ...

Zanimivo je, da se tudi drugi veliki kinematografski hit leta 1998 na temo gigantskega kometa, ki grozi Zemlji, *Armageddon* (Michael Bay), osredotoča na incestuozno razmerje med očetom in hčerko. Toda tu je oče (Bruce Willis) tisti, ki je prekomerno navezan na svojo hčerko: destruktivna sila kometa uteleša njegov *bes* nad hčerkinimi ljubezenskimi avanturami z drugimi moškimi njegove starosti. Pomenljivo je, da je tudi razplet bolj »pozitiven«, ne avtodestruktiven: oče se žrtvuje, da bi rešil Zemljo, s čimer se dejansko – na ravni libidinalne ekonomije – izbriše iz slike, da bi na ta način blagoslovil poroko hčerke z njenim mladim ljubimcem.

DA VINCIJEVA ŠIFRA

Če celo marginalne *off-hollywoodske* produkcije ostajajo determinirane z družinskim motivom, kje naj potem najdemo prave izjeme tega pravila? Tu naletimo na nekaj presenečenj.

Marca 2005 je sam Vatikan dal odmevno izjavo, v kateri je najostreje obsodil *Da Vincijevo šifro* Dana Browna in jo označil za knjigo, osnovano na lažeh in širjenju lažnih nauk (da je bil Jezus poročen z Marijo Magdaleno in da sta imela potomce – prava identiteta Grala je Marijina vagina!), zlasti pa je obžaloval dejstvo, da je knjiga tako popularna med mlajšo generacijo, ki išče duhovne smernice. Roganje temu vatikanskemu posegu, ki ga vzdržuje komajda prikrito hrepenenje po dobrih starih časih, ko je bil še v rabi zloglasni indeks prepovedanih knjig, nas ne sme zaslepiti za dejstvo, da je kljub temu, da je njegova forma napačna (človek skorajda posumi v obstoj zarote med Vatikanom in izdajateljem, ki bi prodaji knjige priskrbela nov zagon), njegova vsebina v osnovi točna: *Da Vincijeva šifra* dejansko vsebuje novodobno

re-interpretacijo krščanstva v terminih ravnovesja med moškim in ženskim Principom, tj. osnovna ideja romana je re-inkripcija krščanstva v pogansko seksualizirano ontologijo: ženski princip je svet, popolnost je v harmoničnem zlitju moškega in ženskega principa ... Paradoks, ki ga je treba privzeti, je v tem, da bi potemtakem vsaka feministka morala podpirati Cerkev: tisto, kar imenujemo »feminizem« v pravem pomenu besede, nastop ženske subjektivnosti, vznikne *še le* z »monoteističnim« suspenzom ženskega označevalca, polarnosti moškega in ženskega nasprotja. Ženskost, ki je zatrjena z afirmacijo kozmičnega »ženskega principa« je, nasprotno, vselej podrejeni (pasivni, receptivni) pol, zoperstavljen aktivnemu »moškemu principu«.

Zato so trilerji, kot je *Da Vincijeva šifra* (The Da Vinci Code, 2006), eden ključnih indikatorjev današnjih ideoloških premikov: junak se poda na iskanje starega rokopisa, ki bo razodel neko pretresljivo resnico, ki grozi, da bo spodkopala same temelje (institucionaliziranega) krščanstva; zgodbi dajejo »kriminalno« ostrino obupani in neusmiljeni poskusi Cerkve (ali kakšne frakcije znotraj nje), da bi zatrla ta dokument. Ta skrivnost se osredotoča na »potlačeno« žensko razsežnost božanskega: Kristus je bil poročen z Marijo Magdaleno, Gral je v resnici žensko telo ... Je to razkritje res tako presenetljivo? Ali ni zamisel, da je Jezus seksual z Marijo Magdaleno, prej neke vrste obscena skrivnost krščanstva, ki je vsem znana, krščanska *secret de polichinelle*? Pravo presenečenje bi bilo iti korak dlje in trditi, da je bila Marija v resnici transvestit, tako da je bil Jezusov ljubimec mlad, lep fant!

Roman (in zoper sumljivo naglo zavračanje filma je treba reči, da to v še večji meri velja za sam film) je zanimiv zaradi neke poteze, ki začuda odslikava serijo *Dosjeji X* (The X Files, 1993 - 2002), kjer dejstvo, da

se »tam zunaj«, kjer naj bi ždela resnica, dogaja toliko reči (Zemljo napada tuja vrsta), zamaši vrzel, tj. mnogo bližje resnico, da se med parom agentov, Moulderjem in Scullyjevo, ne dogaja nič (nobeno spolno razmerje). V *Šifri* je spolno življenje Kristusa in Marije Magdalene eksces, ki invertira (prikrije) dejstvo, da Sophie, junakinja, Kristusova zadnja potomka, nima spolnega življenja: *ona* je kot sodobna Marija, nedolžna, čista, aseksualizirana, med njo in Robertom Langdonom o seksu ni ne duha ne sluha.

Njena travma je soočenje s primordialno fantazmatsko sceno starševske kopulacije, s tem ekscesom užitka, ki je povsem »nevtaliziral« njeno seksualnost: kakor da bi bila v neke vrste časovni zanki prisotna ob aktu lastnega spočetja, tako da je zanjo VSAK seks incestuozen in torej prepovedan. Tu vstopi Robert, ki se – daleč od tega, da bi bil njen ljubezenski partner – vede kot njen »divji analitik«, čigar naloga je konstruirati pripovedni okvir, mit, ki bi ji omogočil, da se prebije iz tega fantazmatskega ujetništva, *ne* na način ponovne pridobitve »normalne« heteroseksualnosti, ampak na način sprejetja lastne aseksualnosti in njene »normalizacije« kot dela nove mitske pripovedi. *Da Vincijeva šifra* v tem smislu sodi v serijo, ki jo analiziramo: v resnici ne gre za film o religiji, o »potlačeni« skrivnosti krščanstva, temveč za film o frigidni in travmatizirani mladi ženski, ki je odrešena, osvobojena svoje travme, s tem ko ji je priskrbljen mitski okvir, ki ji omogoča popolno sprejetje lastne aseksualnosti.

Mitski značaj te rešitve se jasno pokaže, če Robertu kot njegovemu proponentu zoperstavimo gospoda Leigha, kontrapunkt Opusa Dei v filmu (in knjigi): slednji hoče razkriti Marijino skrivnost in tako človeštvo osvoboditi pritiska uradnega krščanstva. Film zavrne to radikalno potezo in izbere fiksijsko kompromisno rešitev: niso pomembna dejstva (dejstva o DNK, ki bi dokazala genealoško vez med njo in Marijo ter Kristusom), ampak to, kar ona (Sophie) verjame – film izbere simbolno fikcijo in ne genealoških dejstev. Mit Kristusovega potomca Sophie priskrbi novo simbolno identiteto: na koncu postane vodja skupnosti. *Da Vincijeva šifra* ostaja krščanska prav na tej ravni dogodkov v posvetnem življenju: v Sophiejini osebi udejani prehod od seksualne ljubezni k deseksualizirani *agape* kot politični ljubezni, ljubezni, ki služi kot vez kolektiva. Na tej rešitvi ni nič »pred-freudovskega« – kot taka se kaže le, če sprejmemo surovo normativno heteroseksualno različico psihoanalize, po kateri je za žensko patološko vse, razen »normalne« heteroseksualne želje. Za pravega freudovca, nasprotno, »ni spolnega razmerja«, nobenega standarda normativnosti, le neizogibna slepa ulica, in aseksualna pozicija umika iz občejanja med spoloma je enako dober simptom (simpotmalni »vozel«, ki drži skupaj subjekta) za soočenje s to slepo ulico kot vsaka druga pozicija.

NASPROTUJOČI POGLED – OD SPEKTATORJA H GLEDALKI Z AFROAMERIŠKIM FEMINIZMOM

KRITIKE TEORIJE FILMSKEGA APARATA SO KONEC OSEMDESETIH LET PROIZVEDLE NOVE SPEKTATORSKE POZICIJE, IZMED KATERIH JE V OSPREDJE STOPILA SPECIFIČNOST AFROAMERIŠKE SKUPNOSTI, KI PREKO DEL JANE GAINES IN PREDVSEM BELL HOOKS PRIVZAME OBLIKO TRAVMATIČNEGA SOOČANJA S HOLLYWOODSKIMI KONVENCIJAMI.

POLONA PETEK

Teorija filmskega aparata je že kmalu po uveljavitvi v britansko-francoski filmski vedi v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja prečkala Atlantik in tudi na ameriških univerzah postala vpliven model preučevanja filma. Navdušila je zlasti feministke, ki so bile prepričane, da prav psihoanalitsko poudarjanje falocentrično konceptualizirane spolne identitete ponuja učinkovito orodje za kritiko patriarhalne družbe in njenega vpliva na (klasični hollywoodski) film.¹ A med ameriški filmski teoretiki, ki jim je bil dotlej bližji bolj empiričen, sociološki pristop k študiju filma, so se kmalu pojavili tudi manj navdušeni glasovi. Zlasti tisti teoretiki, ki so izhajali iz šole historičnega materializma, so v psihoanalitski paradigmi identificirali vrsto resnih pomanjkljivosti, ki so po njihovem mnenju postale očitne ob »transplantaciji«² tega evropskega modela na ameriški kontekst. Kot pravi Jane Gaines, je »jasno, da je bila s stališča marksističnega feminizma psihoanalitska verzija konstrukcije subjekta dobrodošlo dopolnilo klasičnemu marksizmu, toda cena pridobitve, ki jo je pomenila teoretizacija psihosocialnega ustroja posameznika, je bila izguba v pogleda v družbeni antagonizem«,³ značilen za ameriško okolje.

Družbenega antagonizma, o katerem razmišlja Gainesova, ne napaja zgolj razlika med spoloma. Teoretičarka poudarja rasne razsežnosti demografske raznolikosti, ki jih v ameriški družbi spremlja zlasti spomin na suženjstvo, kar ima za posledico drugačno

socialno dinamiko, torej oblike formiranja družbenih nasprotij in zaveznistev, ki ne temeljijo zgolj na razliki med spoloma. Gainesova opozarja, da je za Afroameričane rasna pripadnost pogosto odločilnejša od spolne identitete in da je zato prepričanje svetlopoltih feministk, da so ženske vseh ras naravne zaveznice v boju proti patriarhiji, zmotno. Afroameričanke temnopolnih moških nikakor ne vidijo nujno kot svoje patriarhalne opresorje, temveč z njimi pogosto občutijo solidarnost in celo zaveznitvo v skupnem boju proti rasizmu. V kontekstu filmske vede to pomeni, trdi Gainesova, da teorija filmskega aparata, ki temelji na psihoanalitski konceptualizaciji razlike med spoloma, ni univerzalna. Po njenem mnenju ta pristop ni primeren ne za teoretizacijo temnopoltega spektatorstva kot tudi ne za analizo filmov, ki zadevajo ne le spolno, temveč tudi rasno različnost:

Psihoanalitski model onemogoči razmislek o drugačnih konfiguracijah različnosti; freudovsko-lacanoovski scenarij zasenči za afroameriško zgodovino specifičen scenarij odnosov med pripadniki različnih spolnih in rasnih skupin, kajti ti razlagi spolne identitete sta v temelju nezdržljivi.³

Ojdipovski model, ki ga postavlja v ospredje psihoanalitsko razumevanje spektatorja, ne upošteva zgodovinskih dejstev, ki jih dosledno navajajo vse temnopolte feministke, namreč da afroameriške skupnosti izvorno niso poznale patriarhalne ureditve in njej pripadajoče hierarhije spolov ter da privzem le-teh sodi med patološke posledice njihove integra-

cije v ameriško družbo v postabolijskem obdobju. Falocentrična dinamika medspolnih odnosov, ki po mnenju Laure Mulvey in drugih svetlopoltih feministk odločilno zaznamuje mehanizme filmskega spektatorstva in identifikacije, dandanes torej ni več tuja afroameriškim skupnostim, pač pa ameriško inačico patriarhalne družbe dodatno zakomplicirajo rasne razsežnosti identitet tako temnopolnih kot tudi svetlopolnih Američanov. Gainesova zato meni, da je ojdipovski model spektatorjeve želje in identifikacije preenostaven ter da bi bil za konceptualizacijo afroameriškega spektatorstva ustrežnejši (in zgodovinsko točnejši) naslednji scenarij:

Temnopolto žensko zlorabi svetlopolt moški, toda njeno posilstvo je izbrisano, vloga žrtve pa je pripisana deviški belki, ki nato simbolno upraviči fizično kastracijo temnopoltega moškega. To je zgodovinski scenarij, v okviru katerega moramo razmišljati o simbolni kastraciji kot kazni za pogled, ki ga motivira spolna želja. Simbolni pomen te kazni zbledi ob dejstvu, da je [za temnopoltega moškega] takšen pogled nekoč pomenil nevarnost dejanske kastracije.⁴

Tovrstni argumenti so razkrili dotlej spregledane omejitve psihoanalitske teorije filmskega aparata in sprožili bogato bero teoretizacij temnopoltega spektatorstva. Še radikalnejši pa je bil njihov vpliv v tem, da so nakazali potrebo po odmiku od pojma spektatorja kot fiksne interpretacijske pozicije, ki jo s svojimi pripovednimi in slogovnimi mehanizmi proizvede vsak film zase in ne glede na dejanskega gledalca oziroma

gledalko, ki v filmski dvorani ali pred televizijskim zaslonom interpretira film.⁵ Med najodmevnejše primere takšnega metodološkega in konceptualnega premika sodi delo afroameriške feministke bell hooks.⁶ S pomočjo kombinacije etnografskih metod in kritike teorije filmskega aparata je hooksova v eseju *the oppositional gaze: black female spectators*, ki ga Ekran v tej številki v nekoliko skrajšani obliki prvič ponuja v branje v slovenskem prevodu, pokazala, da temnopolte gledalke pogosto ne zavzamejo položaja spektatorja, kot ga razumejo teoretiki filmskega aparata. A to ne pomeni, da temnopolte gledalke ne gledajo, ne razumejo ali ne marajo (klasičnih hollywoodskih in sodobnih mainstream) filmov. Prav nasprotno; z nekonformistično, kritično gledalsko prakso, ki jo je hooksova poimenovala »nasprotujoči pogled«, si temnopolte gledalke zagotovijo ugodje prav ob filmih, ki ne upoštevajo specifičnosti njihovih rasnih in spolnih identitet ali pa le-te zlorablajo z upodabljanjem stereotipnih temnopolnih ženskih likov.

NASPROTUJOČI POGLED: TEMNOLPTE GLEDALKE? BELL HOOKS

Kadar razmišljam o temnopoltem občinstvu, se vedno spomnim otroštva, ko sem bila pogosto kaznovana, če so me zalotili, da buljim v odrasle. Tiste dolge, intenzivne, neposredne poglede otrok so odrasli vedno razumeli kot konfrontacijo, kot izzivalno gesto upora proti avtoriteti. »Pogled« je zame že od nekdaj politična zadeva. [...]

Že ko sem v zgodovinskih učbenikih prvič z začudenjem prebrala, da so svetlopolti lastniki sužnjev (moški, ženske in otroci) kaznovali temnopolte ljudi, če so si jih slednji drznili pogledati, sem se vprašala, kako je ta travmatičen odnos do pogleda vplival na to, kakšni starši in kakšni gledalci smo temnopolti ljudje. Politika suženjstva in rasno opredeljenih odnosov moči je sužnjem odvzela pravico do pogleda. Ko sem to strategijo dominacije primerjala z vzgojnimi strategijami staršev v temnopolnih podeželskih skupnostih na ameriškem jugu, kjer sem odrasla, sem z žalostjo ugotovila, da med belci, ki so nas zatirali, in nami ni absolutne razlike. Nekaj let pozneje, ko sem prebiralala delo Michela Foucaulta, sem spet razmišljala o teh vzporednicah, torej o tem, kako se moč kot oblika dominacije reproducira v različnih okoljih, a s pomočjo podobnih aparatov, strategij in mehanizmov nadzora. Ker sem že kot otrok spoznala, da premoči odraslih nad mano in mojim pogledom ni bila nikoli tako popolna, da si sploh ne bi upala pogledati oziroma da si ne bi drznila ukrasti vsaj bežnega pogleda ali pa celo kljubovalno strmeti, mi je postalo jasno, da so tudi sužnji gledali. Vsi ti poskusi, da bi zatrli našo pravico, torej pravico temnopolnih ljudi do pogleda, so v nas zanetili neustavljivo hrepenenje po pogledu, uporniško željo, nasprotujoč pogled. S pogumnim pogledom smo kljubovalno izjavljali: »Gledal/a bom. Še



Imitacija življenja

Afroameričanke temnopolnih moških nikakor ne vidijo nujno kot svoje patriarhalne opresorje, temveč z njimi pogosto občutijo solidarnost in celo zavezništvo v skupnem boju proti rasizmu.

več: hočem, da moj pogled spremeni resničnost.« Celo v najgrozljivejših okoliščinah lahko človek, ki mu je bila odvzeta svoboda, s svojim pogledom zase terja moč. [...]

Tudi za temnopolte ljudi obstajajo polja moči, kjer lahko kritično ocenimo pogled Drugega, kjer lahko pogled vrnemo, tudi drug drugemu, in kjer lahko poimenujemo tisto, kar vidimo. »Pogled« je za kolonizirane temnopolte ljudi povsod po svetu že od nekdaj prizorišče odpora. Izkušnje zatiranim povedo, da vedno obstaja kritičen pogled, to je pogled, ki »dokumentira«, pogled, ki nasprotuje. V boju proti zatiranju je prav možnost izkoriščanih, da zahtevajo in kultivirajo »ozaveščenost«, tisto, kar sproži politizacijo »po-

gledov«. Človek se nauči gledati na poseben način, na način, ki uteleša odpor.

Ko smo temnopolti ljudje v Združenih državah začeli gledati filme in televizijo, se je večina zavedala, da so množični mediji sistem znanja in moči, ki reproducira in vzdržuje supremacijo belcev. Buljiti v televizijo ali gledati mainstream filme, spopasti se z njihovimi podobami je pomenilo spopad z njihovo negacijo temnopolte reprezentacije. Nasprotujoči temnopolti pogled se je na to situacijo odzval tako, da je razvil neodvisno afroameriško kinematografijo. Temnopolti gledalci mainstream filmov in televizije smo imeli možnost spremljati napredek gibanj za rasno enakopravnost skozi konstrukcijo podob, in to možnost smo tudi izkoristili. Pri meni doma, v temnopolti delavski družini, ki je živela v segregirani soseki na ameriškem Jugu, je bilo gledanje televizije eden od načinov kultiviranja kritičnega pogleda. Če nisi hodil na delo v beli svet na oni strani tračnic, si se belce naučil gledati tako, da si strmel vanje na televizijskem ekranu. Temnopolti pogledi, ki so se konstituirali v kontekstu družbenih gibanj za rasno emancipacijo, so bili vprašujoči pogledi. Smejali smo se televizijskim nadaljevankam, kot sta bili *Naša banda* in *Amos in Andy*,⁸ in njihovim »belim« upodobitvam temnopolnih ljudi; toda gledali smo jih tudi kritično. Pred rasno integracijo so temnopolti filmski in televizijski kritiki doživljali vizualno ugodje v kontekstih, v katerih je pogled pomenil tudi nasprotovanje in konfrontacijo.

Manthia Diawara v svojem eseju o temnopoltem pogledu *Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in Territories*⁹ spektatorjevo moč opredeli takole: »Vsaka pripoved postavi spektatorja v pozicijo moči, odnosi med rasami, razredi in spoli pa vplivajo na način, kako ta položaj subjektivnosti zavzame gledalec.« Za Manthio Diawara so zanimivi zlasti trenutki »kratkega stika«, ko se gledalec upre »popolni identifikaciji s filmskim diskurzom«. Te besedilne »razpoke« so opredeljevale odnos med temnopolnim gledalcem in dominantno kinematografijo pred rasno integracijo. Takrat je ugodje posameznika ob nekem filmu, v katerem so bili temnopolti upodobljeni stereotipno in ponižujoče, koeksistiralo s kritično prakso, ki je ponovno vzpostavila navzočnost tistega, kar je bilo na zaslonu negirano. Kritična debata o filmu, medtem ko se je le-ta še odvijal ali po koncu projekcije, je vzdrževala distanco med gledalcem in podobo. Tudi filmi temnopolnih ustvarjalcev so bili predmet kritične obravnave. Ker so nastali tudi kot odziv na neuspeh belske kinematografije, da bi ponudila upodobitve temnopolnih ljudi, ne da bi pri tem še okrepila privilegirano belcev, je bilo treba kritično presoditi, do kakšne mere so se ti filmi izognili dominantnim filmskim reprezentacijskim praksam.

Kritične, vprašujoče temnopolte poglede je zanimala zlasti problematika rase in rasizma, torej načini, na katere je supremacija belcev nad temnopolnimi zaznamovala reprezentacijo kot tako. Temnopolti pogle-

di so se le redko uprli v problematiko spola. Kot spektatorji so temnopolti moški lahko obšli reprodukcijo rasizma na filmskih in televizijskih zaslonih, lahko so prezrli negacijo temnopolte navzočnosti, kajti prizvem spektatorjevega drznega falocentričnega pogleda jih je navdal z občutkom, da se upirajo supremaciji belcev. Če upoštevamo zgodovinske okoliščine, v katerih so bili številni temnopolti moški javno linčani ali umorjeni, ker se je njihov pogled dotaknil svetlopolte ženskosti, in če vemo, da je bil pogled temnopoltega moškega vedno pod nadzorom mogočnega svetlopoltega Drugega, ki je kaznoval vsakršen prekršek, je jasno, zakaj je intimno območje televizijskih zaslonov in zatemnjenih kinodvoran lahko osvobodilo zatirani temnopolti pogled. Tu so temnopolti moški končno lahko »pogledali« svetlopolto ženskost, ne da bi jih pri tem kdo nadzoroval, tolmačil ali kaznoval. Supremacija belcev, ki je upravičila umor Emmeta Tilla,¹⁰ s tem ko je njegov pogled interpretirala kot zlorabo, kot »posilstvo« svetlopolte ženskosti, je odpovedala ob odzivu temnopolnih moških na podobe na filmskem platnu in televizijskem zaslonu. V svoji spektatorski vlogi so temnopolti moški lahko vstopili v svet domišljije, kjer je falocentrična moč blažila raso negacijo. Zaradi takšnega odnosa do pogleda je bilo spektatorsko doživetje temnopolnih gledalcev radikalno drugačno od izkušnje temnopolnih gledalk. In tudi veliki ustvarjalci zgodnje neodvisne temnopolte kinematografije so v svojih filmih upodabljali temnopolte ženske kot objekt moškega pogleda. Temnopolti moški, bodisi kot filmski ustvarjalci bodisi kot spektatorji, pa naj je šlo za mainstream produkcije ali »rasne« filme, kakršne je snemal recimo Oscar Micheaux,¹¹ so imeli dostop do pogleda s povsem drugačnim razponom in nabojem kot temnopolte ženske.

Temnopolte ženske doslej nismo kaj dosti pisale o temnopoltem ženskem spektatorstvu in o svojih gledalskih praksah. Tovrstna literatura na področju filmske teorije in kritike se je pojavila šele pred kratkim. Dolgotrajen molk temnopolnih gledalk in kritikark je treba razumeti kot odgovor na odsotnost, na filmsko negacijo. [...] Temnopolte gledalke smo morale svoj pogled razviti v filmskem kontekstu, ki je našo navzočnost spreminjal v odsotnost, torej v kontekstu, ki je negiral temnopolto žensko telo, zato da je vzdrževal supremacijo belcev in s tem falocentrični spektatorski režim, v katerem je žensko telo, ki naj bi ga gledali in si ga želeli, svetle polti. [...]

V eseju *A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification* Anne Friedberg poudarja, da je »identifikacija mogoča samo s prepoznavanjem in da vsakršno prepoznavanje implicitno potrjuje ideologijo statusa quo«.¹² Tudi kadar smo bile temnopolte ženske navzoče na filmskem platnu, so bila naša telesa in naša bitja tam zato, da so služila, da so poudarjala in vzdrževala svetlopolto ženskost kot objekt falocentričnega pogleda. [...]

Konvencionalne upodobitve temnopolnih žensk



Vsi ti poskusi, da bi zatrli našo pravico, torej pravico temnopolnih ljudi do pogleda, so v nas zanetili neustavljivo hrepenenje po pogledu, uporniško željo, nasprotujoč pogled.

so ponudile popačene podobe. Ta zloraba je odvrnila marsikatero temnopolto gledalko, ki je raje pogledala vstran in filmu ni več pripisovala nikakršne vrednosti. A vendar so obstajale tudi gledalke, katerih pogled je izražal željo in sokrivdo. Te temnopolte spektatorke so sprejele podrejeni položaj in se predale zapeljivi izdajalski moči filma, ki jih je popolnoma »zaslepil«. Vse temnopolte ženske, s katerimi sem govorila in ki priznavajo, da so ali so bile vnete obiskovalke kina in ljubiteljice hollywoodske kinematografije, pravijo, da je bilo za to, da bi popolnoma uživale ob teh filmih, treba izklopiti kritiko in analizo ter pozabiti na rasizem. In večina teh žensk ni razmišljala o seksizmu. Kakšne vrste pogled je torej ta obožujoči temnopolti ženski pogled, ki lahko ponudi ugodje sredi negacije?

V svojem prvencu *Najbolj modre oči*¹³ je Toni Morrison ustvarila portret temnopolte spektatorke; njen pogled je mazohistični pogled žrtve. [...] Da bi izkusila ugodje, se mora [protagonistka romana] gospodična Pauline, ki sedi v zatemnjeni kinodvorani, preleviti v svetlopolto žensko, upodobljeno na platnu. Vsa zadovoljna po ogledu filmu pa Pauline izjavi: »Toda zato je še toliko težje priti domov.«

Ko pridemo domov, se namreč vrnemo k sebi. Toda nikakor ni res, da smo vse temnopolte gledalke podlegle spektaklu regresije skozi identifikacijo. Večini žensk, s katerimi sem govorila, se zdi, da so se zavestno uprle identifikaciji in da je bil zaradi te napatosti obisk kina manj prijeten, včasih celo boleč. Z besedami ene od mojih sogovornic: »Gledanje filmov mi je bilo vedno v užitek, če le nisem gledala preveč pozorno.« Za tiste temnopolte gledalke, ki smo »gledale preveč pozorno«, pa je bilo srečanje s filmskim platnom boleče. Nekatere smo preprosto nehale gledati; umik pogleda je bil naš način protesta, naša zavrnitev negacije. Moje ugodje ob filmskem platnu se je končalo nenadoma, ko sem si kot otrok s sestrami prvič ogledala *Imitacijo življenja*.¹⁴ [...]

Ko sem se po daljšem obdobju molka vrnila k filmu, sem začela gledati z nasprotujočim pogledom. Odsotnost temnopolte ženskosti oziroma njene popačene upodobitve me niso več prizadele; zdaj sem filme analizirala. Naučila sem se gledati s pogledom, ki je segel dlje od problematike rase in spola; zanimali so me vsebina, oblika in filmski jezik. Tuji filmi in neodvisna ameriška produkcija so bili osrednja arena mojega filmskega gledanja, čeprav sem gledala tudi hollywoodske filme. [...]

Če provokativni esej Laure Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* beremo s stališča, ki upošteva raso, je jasno, zakaj smo temnopolte gledalke, ki nas ni zapeljala mainstream kinematografija, razvile nasprotujoč pogled.¹⁵ Ugodje v gledanju, trdi Mulveyjeva, je »razcepljeno na aktivno/moško in pasivno/žensko«. Temnopolte gledalke pa smo se aktivno odločile, da se ne bomo identificirale z imaginarnim filmskim subjektom, kajti takšna identifikacija bi nas onesposobila.

Z nasprotujočim pogledom smo temnopolte ženske lahko kritično ocenile filmsko konstrukcijo svetlopolte ženskosti kot objekta falocentričnega pogleda in se odločile, da se ne bomo poistovetile ne z žrtvijo ne s storilcem. Temnopolte gledalke, ki smo zavrnile identifikacijo s svetlopolto ženskostjo in ki nismo prizvele spektatorjevega posesivnega falocentričnega pogleda in želje, smo ustvarile kritično polje, v katerem nenehno poteka dekonstrukcija binarne opozicije, ki jo je Mulveyjeva opisala kot nasprotje med »žensko kot podobo« in »moškim kot nosilcem pogleda«. Kot kritične gledalke smo temnopolte ženske zavzele neubogljivo pozicijo. [...]

Feministični mainstream ne upošteva temnopoltega ženskega občinstva. Ne priznava možnosti, da lahko ženske izoblikujemo nasprotujoč pogled s po-

močjo razumevanja in ozaveščenosti o rasni politiki in rasizmu. Feministična filmska teorija, ki temelji na ahistoričnem psihoanalitskem modelu, ki privilegira razliko med spoloma, onemogoči kritično obravnavo rasne problematike ter s tem odseva in reproducira izbris temnopolte ženskosti, ki se dogaja na filmskih platnih. Takšna filmska teorija zatre vsakršno debato o razliki med rasami – in o rasno zaznamovani razliki med spoloma. [...]

Neuspeha feminističnega mainstreama ne gre razumeti zgolj v smislu rasistične geste. Prav tako pomembno je dejstvo, da ta neuspeh razgalja strukturni problem tovrstne feministične filmske teorije, to je njeno utemeljenost v veliki zgodbi ženske kot objekta, katere podoba služi zgolj obnovi in kreptvi patriarhije. [...]

Mar naj zares sklepamo, da se feministke, ki pišejo zgolj o reprezentacijah svetlopoltih žensk in ki ta specifični historični subjekt podreajo obči kategoriji »ženske«, ne zavedajo »beline« teh podob? Bolj verjetno je, da so te teoretičarke podlegle procesu negacije, ki ukinja nujnost revizije konvencionalnih načinov razmišljanja o psihoanalizi kot analitski paradigmi in ki razveljavi potrebo po ponovnem razmisleku o vlogi telesa v feministični filmski teoriji, ki trdovratno zanika dejstvo, da spol in spolna identiteta nista ne primarna ne edina označevalca človeške raznolikosti. [...]

Zaradi razrednega izkoriščanja ter rasističnega in seksističnega zatiranja smo temnopolte ženske lahko ovrednotile in javno poimenovala svoj način gledanja samo s pomočjo odpora, boja in subverzivnega branja

Za tiste temnopolte gledalke, ki smo 'gledale preveč pozorno', pa je bilo srečanje s filmskim platnom boleče.

Nekatere smo preprosto nehale gledati; umik pogleda je bil naš način protesta, naša zavrnitev negacije.

ter gledanja. Bistvenega pomena je dejstvo, da temnopolte gledalke, ki prisegamo na nasprotujoči pogled, vztrajamo tudi pri dekonstrukciji tistih teorij ženskega spektatorstva, osnovanih na domnevi, ki jo Doanova v svojem eseju *Woman's Stake: Filming the Female Body* artikulira v naslednji izjavi: »Ženska lahko zgolj opo- naša moški odnos do jezika, torej zavzame lahko samo položaj, ki ji ga odredi penis-falus kot vrhovni razsodnik popolnosti.«¹⁶ Zavračajoč identifikacijo tako s falocentričnim pogledom kot tudi s svetlopolto ženskostjo, temnopolte gledalke ustvarjamo teorijo gledanja, ki vizualno ugodje v filmu razume kot ugodje kritičnega raziskovanja. Razen redkih izjem so vse temnopolte gledalke, s katerimi sem govorila, svojo gledalsko iz-

kušnjo opisale kot dejavnost »na preži«. [...] Vsekakor pa je ugodje še toliko večje, ko v procesu kritičnega raziskovanja naletiš na pripoved, ki te nagovori brez grožnje zlorabe. [...]

[1] Med navplivnejša tovrstna besedila sodita monografija Mary Ann Doane *Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington: Indiana University Press, 1987) in delo Kaje Silverman *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

[2] Jane Gaines, *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory*, *Screen* let. 29, št. 4, 1988, str. 14.

[3] Gaines, *White Privilege and Looking Relations*, str. 12.

[4] Gaines, *White Privilege and Looking Relations*, str. 24.

[5] Glej, na primer, Jacqueline Bobo, *The Color Purple: Black Women as Cultural Readers*, v: Diedre Pribram (ured.), *Female Spectators: Looking at Film and Television*, London & New York: Verso, 1988, in *Reading Through the Text: The Black Woman as Audience*, v: Manthia Diawara (ured.), *Black American Cinema*, New York: Routledge, 1993; Anna Everett, *The Recalcitrant Gaze: Critiquing Hollywood in the 1940s*, v: *Returning the Gaze: A Genealogy of Black Film Criticism, 1909–1949*, Durham: Duke University Press, 2001; Jacqui Roach in Petal Felix, *Black Looks*, v: Lorraine Gamman in Margaret Marshment (ured.), *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*, London: Women's Press, 1988; Valerie Smith, *Not Just Race, Not Just Gender: Black Feminist Readings*, New York: Routledge, 1998; Miriam Thaggert, *Divided Images: Black Female Spectatorship and John Stahl's Imitation of Life*, *African American Review* let. 32, št. 3, 1998; in Michele Wallace, *Black Female Spectatorship and the Dilemma of Tokenism*, v: Devoney Looser in E. Ann Kaplan (ured.), *Generations: Academic Feminists in Dialogue*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

[6] bell hooks je psevdonim, ki ga je Gloria Watkins privzela v znamenje spoštovanja do svoje matere in babice (to je bilo babičino ime). Teoretičarka vztraja pri malih začetnicah – tako pri osebnem imenu kot tudi pri naslovih svojih knjig in esejev – s feminističnim pojasnilom, da je kapitalizacija tipografska praksa povečevanja imen, ki v patriarhalnem okolju vedno pripadajo moškimi.

[7] Esej *the oppositional gaze: black female spectators* je bil prvič objavljen v: *black looks: race and representation* (Boston: South End Press, 1992) in nato brez sprememb ponatisnjen v: *reel to reel: race, sex, and class at the movies* (New York: Routledge, 1996). Besedilo je bilo torej napisano pred objavo monografije *Cinema and Spectatorship* (London: Routledge, 1993), v kateri je Judith Mayne definirala razliko med spektatorjem in gledalcem, in v terminološkem pogledu bi hooksovi dejansko lahko očitati pomanjkanje natančnosti, saj sta izraza *viewer* in *spectator* v njenem eseju uporabljana sinonimno. Pri prevajanju sem se tej terminološki nejasnosti izognila, kajti v izvorniku je iz konteksta povsem razvidno, kdaj hooksova razpravlja o teoretskem spektatorju in kdaj ima v mislih konkretno občinstvo.

[8] *Naša banda (Our Gang)* je bila popularna serija družinskih komedij, ki jo je leta 1922 zasnoval ameriški producent Hal Roach. Zadnje epizode so posneli leta 1944. S svojo upodobitvijo svetlopoltih in temnopoltih otrok kot enakovrednih vrstnikov v neki revni ameriški sošeski je bila serija

za tiste čase revolucionarna. *Amos in Andy (Amos 'n' Andy)* je bila sprva radijska humoristična oddaja (1928–1955). Televizijski potencial njene komičnosti, ki se je napajala v predsodkih in stereotipih o temnopoltih Američanih, je leta 1951 izkoristil Hal Roach in produciral še eno uspešno televizijsko serijo, ki so jo nehali snemati leta 1953. (Op. prev.)

[9] Manthia Diawara, *Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in Territories*, v: Houston A. Baker, Jr., Manthia Diawara in Ruth H. Lindeborg (ured.), *Black British Cultural Studies: A Reader*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996.

[10] Emmet Till je bil štirinajstleten Afroameričan iz Chicaga, ki ga je leta 1955 umorila skupina belcev v mestecu Money v ameriški zvezni državi Mississippi, kjer je preživljal počitnice. »Prekršek«, ki je najstnika stal življenje, je bilo to, da si je drznil pogledati in ogovoriti svetlopolto prodajalko v lokalni trgovini. (Op. prev.)

[11] Oscar Micheaux (1884–1951) je bil prvi temnopolti ameriški filmski režiser. Svoj prvi celovečerec, *Priseljenec (The Homesteader)*, je posnel že leta 1919. (Op. prev.)

[12] Anne Friedberg, *A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification*, v: E. Ann Kaplan (ured.), *Psychoanalysis and Cinema*, London: Routledge, 1990.

[13] Toni Morrison, *The Bluest Eye* (1970). *Najbolje modre oči*, prev. Jože Stabej, Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.

[14] bell hooks govori o *Imitation of Life* (1959, ZDA) režiserja Douglasa Sirka. Sirkova melodrama je remake istoimenskega filma iz leta 1934, ki ga je režiral John M. Stahl. (Op. prev.)

[15] Laura Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema* (1975). *Vizualno ugodje in pripovedni film*, prev. Polona Poberžnik, v: Ksenija H. Vidmar (ured.), *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: Zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*, Ljubljana: Inštitutum Studiorum Humanitatis, 2001.

[16] Mary Anne Doane, *Woman's Stake: Filming the Female Body*, v: Constance Penley (ured.), *Feminism and Film Theory*, New York: Routledge, 1988.

ZAPOREDJE NESREČNIH POGLEDOV

THE DIVING BELL AND THE BUTTERFLY, LETOŠNJI ŠTIRIKRATNI NOMINIRANEC ZA OSKARJA, JE PONOVRNO ODPRL VPRAŠANJE KREATIVNE UPORABE TEKSTUALNIH PREDLOG V POSTOPKU FILMSKE UPRIZORITVE. POLEG TEGA, DA MU JE USPELO TO DEBATO PONESTI GLOBOKO V MAINSTREAM, JE HKRATI ODPRL TUDI PROSTOR REFLEKSIJI O POLOŽAJU FILMSKEGA GLEDALCA V RAZVITIH DRUŽBAH.

MATIC MAJCNEN

Na eni izmed prvih strani knjige *The Diving Bell and the Butterfly* Jean-Dominiquea Baubyja¹ najdemo zbledelo črno-belo fotografijo. Na njej moški, ujet v invalidski voziček, na zdraviški terasi gleda pokrajino, ki se odpira pred njim. Gre za idilično obmorsko veduto, negibnost oceana oriše notranjo umirjenost, v kateri sleherni človeški um najde mir in sprostitve. Vendar pa je za nas prizor dvoumen – fotografska tehnika namreč prikazano realnost splošči do te mere, da ni mogoče reči, ali je narava, ki jo opazuje, zares stvarna, ali pa je velika terasna odprtina zgolj kinematografsko platno, v katerega negibni subjekt nemo in nemočno strmi iz skorajda neposredne bližine.

Listamo naprej. Potem ko pisatelj (moški na opisani sliki) to osamljeno teraso zaradi spektakularnega razgleda, ki ga ponuja, poimenuje *Cinécittà*, navdušeno pripoveduje: »Na tem mestu bi lahko prebil cele dneve. Tu sem največji režiser vseh časov. Na strani proti mestu ponovno posnamem bližnje posnetke iz Dotika zla. Na drugi strani, proti plaži, predelam posnetke z vozičkom iz Poštne kočije, na morju pa rekreiram nevihto, ki maje tihotapce iz Ladjevja v mesecu. (...) Sem heroj Godardovega Norega Pierrota, moj obraz je umazano moder, venec dinamičnih palic obkroža mojo glavo.«²

Človek, ki mu pripadajo zgoraj napisane besede, je leta 1995, pri triinštiridesetih letih, ko je ravno dosegal poklicni vrhunec življenja kot odgovorni urednik svetovno znane modne revije *Elle*, doživel hudo kap in je ostal živ zgolj zaradi čudežev, ki jih nudi sodobna medicina. Njegovo stanje se imenuje *sindrom zaklenjenosti*: ko se je zbudil iz kome, je spoznal, da je skorajda popolnoma paraliziran. Ujet v svoje telo, nezmožen govoriti ali se premikati, je od tedaj lahko komuniciral

zgolj z mežikanjem levega očesa, edinim delom telesa, ki je poleg polovično ohranjenega sluha nemoteno deloval naprej. Da bi bilo z Jean-Dojem sploh mogoče komunicirati, je terapevtsko osebje bolnišnice v kraju Berck-sur-Mer na severozahodu Francije ustvarilo unikatno metodo. Tisti, ki se želi z njim pogovarjati, mu narekuje abecedo, urejeno po pogostosti uporabe posameznih črk v francoskem jeziku (E – S – A – R – I ... namesto A – B – C – D – E ...), pacient pa mora pomežikniti z očesom na mestu, ko želi označiti, katero črko bo uporabil pri sestavljanju besede. Pogovor z njim je zato eno samo neskončno izmenjavanje ko-

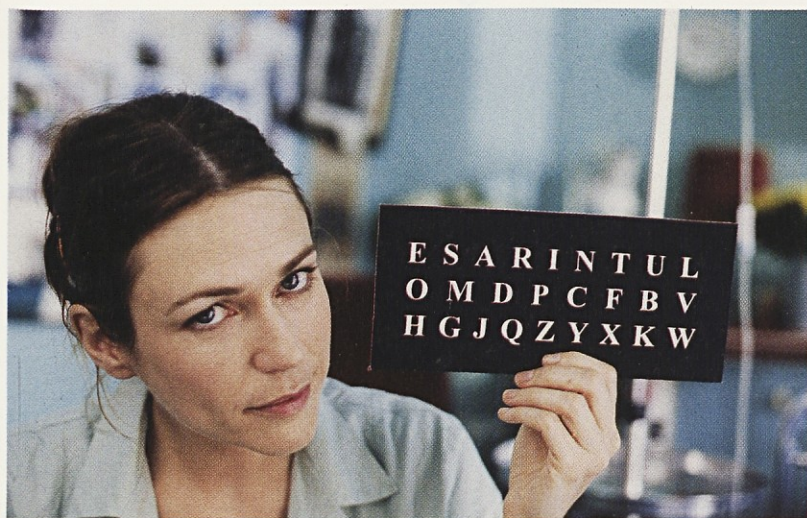
Človeški subjekt, zreduciran na mono verzijo svojega vida in obsojen na popačeno obliko svojega sluha, pravzaprav v celoti predstavlja tisto, kar sta kamera in kinematografski projektor sama po sebi.

diranih informacij, v najboljšem primeru aktualnih le za peščico oseb na vsem planetu. Prav na ta način pa je Bauby napisal omenjeno knjigo, ki je, če pomislimo, da pri takšni tehniki že samo en stavek vzame ogromno časa, v tej luči še toliko bolj občudovanja vreden dosežek.

Filmske priredbe knjižnih del so ponavadi zelo priročna stvar, tako za filmske studije kot za gledalce. Prvič kot ekvivalent scenariju predstavljajo idealno podlago za vizualno uprizoritev, kot drugo pa bistveno skrajšajo gledalčev čas, ki ga porabi za »konzumpcijo« del (tako lahko *Vzhodno od raja* raje pogledamo

v dveh urah Kazanovega filma, kot pa da bi se lotili Steinbeckovega romana na 700 straneh). Pri *The Diving Bell and the Butterfly* je nastanek filmske verzije vendarle bolj logičen od navadne profitno in pragmatično naravnane predelave teksta v sliko. Konec koncev, če glavni subjekt svoje okrnjeno doživljanje sveta poimenuje »moj lastni kino«³, potem je tisti vizualni aspekt zasidran že v samem jedru tega specifičnega avtorskega dela. Človeški subjekt, zreduciran na *mono* verzijo svojega vida in obsojen na popačeno obliko svojega sluha, pravzaprav v celoti predstavlja tisto, kar sta kamera in kinematografski projektor sama po sebi. Ne pozabimo, da je celo Gilles Deleuze v *Podobi-gibanju*⁴ prek Bergsona človeški perceptivni aparat označil kot nekakšen notranji kinematograf (»kot da bi že od nekdaj delali film, ne da bi to vedeli«), kar se pravzaprav do potankosti ujema z besedami, s katerimi se Bauby opiše v knjigi.

Vendar pa se je vizualne priredbe scenarija Ronalda Harwooda (ta ima v svojih vitrinah oskarja za *Pianista* Polanskega iz leta 2002) lotil človek, ki je v Združenih državah prej znan kot slikar in ne kot filmski ustvarjalec. Julian Schnabel, 56-letni ustvarjalec newyorške slikarske šole, notoričen zaradi svojih ogromnih platen, katerih verjetno najbolj znan kupec je Oliver Stone, je do *The Diving Bell and the Butterfly* (*Le Scaphandre et le papillon*, 2007) posnel dva filma. *Basquiat* (1996) je uprizoril življenje istoimenskega slikarja, *Preden se znoči* (*Before Night Falls*, 2000) pa tisto pesnika in pisatelja Reinalda Arenasa (igra ga Javier Bardem). Če imajo poleg biografskega značaja ta tri dela kaj skupnega, je to prav gotovo preokupacija z vprašanjem, kako svoje propadajoče vsakdanje življenje prenesti v nesmrtno simbolno sfero in s tem pustiti večno sled po tistem, ko fizična prezenca zapusti ta materialni



svet.

Schnablu se je prav gotovo treba pokloniti za filmsko različico Baubyjeve zgodbe. Kljub temu da gre za francosko-ameriško studijsko produkcijo, mu je uspelo delu pridati precejšnjo osebno noto, saj ga je posvetil svojemu za rakom umirajočemu 92-letnemu očetu. A gre tudi za avtorsko noto: film *The Diving Bell and the Butterfly* je možno opisati kot Schnablov vizualni *tour de force*, ki svoje prepričljivosti ne gradi v etični razsežnosti, kot je to nekoliko predvidljivo počel sorodni film z negibnim protagonistom *Morje v meni* (Mar adentro, 2004, Alejandro Amenábar) ali na prisiljenem sočustvovanju z ohromelim junakom, kot smo to videli v zdaj že kar malce pozabljenem *Moja leva noga* (My Left Foot: The Story of Christy Brown, 1989, Jim Sheridan) z Danielom Day – Lewisom. In zakaj tudi bi? Baubyjevo knjižno delo je namreč zaznamovano z neverjetno mero humorja, kjer je temna plat pisateljeve eksistence izražena zgolj sugestivno, vsako popačenje pri reinterpretaciji pa bi se izkazalo kot obsojanja vreden grob poseg v originalno delo. Namesto tega je Schnabel skupaj z direktorjem fotografije Januszem Kaminskim (sicer bolj znanim po dolgoletnem sodelovanju s Stevenom Spielbergom vse od *Schindlerjevega Seznama* [1993, Schindler's List] pa do novega *Indiane Jonesa* [2008, Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull]) Baubyjevo »kinematografsko« polzavestno stanje prikazal z daljšimi prizori v prvi osebi, obogateni s flashbaki iz protagonistove preteklosti, ki trajajo bodisi nekaj stotink ali pa gre za zaigrane prizore v klasičnem filmskem smislu. Ta ekstremni, s subjektivnostjo pogleda zaznamovani pristop mu je omogočil, da je v praksi uporabil paleto raznolikih filmskih tehnik, ki smo jih prej vajeni iz kakšne avantgardne produkcije kot pa iz

klasičnega narativnega filma (kar *The Diving Bell and the Butterfly* kljub vsemu še vedno je). Od ekstremnih povečav Baubyjevega očesa, ki latentno citira enak kader očesa Juliette Binoche v *Modri* (Trois Couleurs: Bleu, 1993, Krzysztof Kieslowski), naključnih in na videz ponesrečenih gibov, ki spominjajo na kakšnega Cassavettesa, ko teče za Petrom Falkom v *Ženski pod vplivom* (A Woman Under the Influence, 1974), do utripajoče izmenjujočih podob Stanleya Brakhagea, ki jih mora šele gledalec razporediti v časovno zaporedje in ki podajajo glavno asociativno referenco v filmu.

Zanimivo pravzaprav, da je pogumna uporaba prvoosebni posnetkov tako v oči bijoča, če pomislimo, da je ta tehnika široko uporabljana v oglaševalski industriji, videoigrah (kjer se je z *Doomom* leta 1993 začel celo žanr prvoosebne akcije) in kot ena izmed režiserju razpoložljivih tehnik tudi v filmu (spomnimo se samo tovrstnih prizorov iz *Biti John Malkovich* [Being John Malkovich, 1999, Spike Jonze]). Prvo zares ekstenzivno uporabo subjektivne podobe, ki jo beleži kolektivni spomin, predstavlja *Dama v jezeru* (Lady in the Lake, 1947, Robert Montgomery) po zgodbi Raymonda Chandlerja, kjer celotno dogajanje od prve do zadnje minute spremljamo skozi oči protagonista Philipa Marlowa, delno pa tudi *Temni prehod* (Dark Passage, 1947, Delmer Daves), ko se prvi del filma odvijte skozi oči Humpreyja Bogarta.

Julian Schnabel gre v tem nekoliko dlje, saj poskuša do potankosti simulirati videnje protagonista, vključno z mehničnim aspektom uporabe oči, kot je mežikanje, delna zaprtost vek, zamegljen pogled in v nekem prizoru celo opazovanje lastnih trepalnic. Poskus doslednega gledanja skozi oči drugega je seveda nemogoča naloga, ker je gledalčev sprejem tovrstnih informacij vedno zreduciran in sprejet z bolj bogatim

perceptivnim aparatom, ki ne vključuje samo širšega biološkega, ampak tudi drugačno intelektualno in kulturno ozadje. Že leta 1637 je René Descartes poskušal nekaj podobnega, ko je v *Dioptriki* opisal eksperiment, v katerem je nekega moža postavil v zatemnjeno sobo in mu naročil, naj pogleda v svet skozi špranjo, v katero je vstavil oko mrtvega človeka, ki naj bi mu zagotavljal nov pogled kot prizmo drugega. Tovrstna simulacija spodleti že zato, ker se sleherna zavest prej giblje na osi osredotočenosti, zbranosti in pripravljenosti kognitivne obdelave vidnega, kot pa da bi bila zgolj serija objektivno materializiranih podob, ki jih je mogoče sekundarno preučevati kot fizične površine pravokotne oblike. Schnabel prav zaradi tega Baubyjevo videnje pospremi s podobami, ki predmete skenirajo z zoom objektivom, tresenjem in nevrotičnim gibanjem kamere ter zamegljevanjem ozadja za razliko od klasičnega filmskega kadra, kjer so nekateri predmeti postavljeni v ospredje, drugi pa ostajajo v ozadju in so dani v analizo gledalcu. S stališča tehnike snemanja je plodno opazovati, kakšno estetsko zadovoljivo izkušnjo prinesejo te podobe, ki jih je torej zavajajoče interpretirati kot simulacijo percepcije, temveč raje kot *označitve*. Brakhagevsko bledeče, mehko izginjajoče in ponovno vznikajoče raznovrstne serije podob imajo vendarle zgolj funkcijo *opisovanja* določenega sentimenta, ki bolj ali manj ustreza tistemu, kar se v subjektu v resnici dogaja. Jacques Aumont na nekem mestu kritizira prav to Brakhagevo fantazmo zajemanja neoporečnih podob, domnevno očiščenih jezika, brez predsodkov, brez vedenja, popolnoma nedolžnih, kot pri otroku, nad katerega še ni bil naložen jarem simbolizacije, podob, ki delujejo samo s svojo brezmejno močjo. Takšne vizije vendarle ni mogoče opisati drugače kot utopično.⁵



Prvoosebna perspektiva je v *The Diving Bell and the Butterfly* učinkovita, ker spravi v pogon gledalčev fantazmatski register. Podobe Baubyja (igra ga Mathieu Amalric) oz. nas samih, ko gledamo skozi njegove oči, se gradijo zgolj prek govora drugih, s pomočjo katerega si ustvarjamo imaginarno sliko o videzu telesa, iz katerega v času filma zaznavamo svet. Skupaj s filmskim subjektom lovimo odseve svetlobe, ki zrcalijo naš obraz na okenskem steklu kot nekakšno neživo prikazen, nenaravno izprijen produkt znanosti, ki v gledalcu povzroči strah pred videnjem lastnega atrofirane telesa.

Odsevi v ogledalih, ki prikazujejo osebo na mestu, na katerem bi moral biti gledalec, še zdaleč niso izum filmske umetnosti, čeprav znotraj zgodovine medija *The Diving Bell and the Butterfly* s takšnimi potezami intuitivno primarno citira *Damo v jezeru*. V slikarstvu je v 17. stoletju Velasquezova mojstrovina *Las Meninas* (1656, danes v Madridskem Museo del Prado) povzročila splošni prevrat v mišljenju umetniških del. Platno uprizarja kopico dvornih oseb, v ozadju pa poleg uprizorjenega slikarja samega na steni vidimo ogledalo, v katerem jasno razločimo podobo kraljevska para, ki naj bi stal prav na mestu, s katerega mi kot gledalci zremo v umetnino. Foucault je trdil, da slika s to dimenzijo uprizarja odsotnost gledalca, Searle je položaj gledalca umestil v teorijo govornega dejanja, Mieke Bal je ob tem opozorila na nevarnost vsiljene interpretacije in dodala, da je to umetnino potrebno misliti v njeni vprašljivosti, tudi na splošno pa je bilo o kompleksnem reflektiranju gledalčevega položaja na osnovi tega Velasquezovega dela v zgodovini zlomljenih mnogo peres.⁶

S psihoanalitične perspektive Baubyjevo migetavo oko do potankosti ustreza opisu avtonomnega parcialnega objekta. Je organ, oropan telesa, ki ostane gro-

teskno živ, tudi potem, ko je njegovo telo že umrlo. Celo Bauby sam v nekem trenutku izjavi, da je svojim otrokom postal kot »zombijevski oče«, v trenutku spoznanja, da bi se jim njegovo telo lahko zdelo nekaj, kar so do tedaj videli le v grozljivkah. V *The Diving Bell and the Butterfly* ta neumrljivi delni objekt prek prvoosebne perspektive pokaže svoj pravi značaj – izkaže se, da je v resnici ponotranjen, del nas samih, in da ne gre za neko neznano eksterno silo. Slavoj Žižek pravi, da je edini način, da se takšnega tujka znebiš, ta, da postaneš to tuje samo. Morda je prav realni Jean-Dominique Bauby moral umreti, da se je filmsko delo materializiralo na prvoosebni način, z njim pa smo se gledalci tako rekoč postavili v vlogo tega moteče neumrljivega očesa.

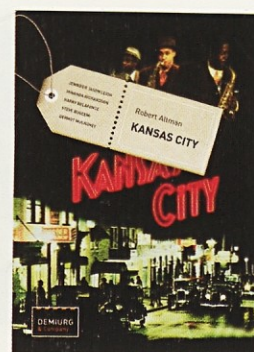
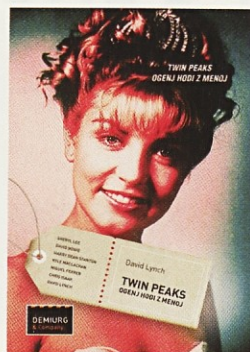
V poteku tega stanja biti lahko opazujemo, kako v tej *interpasivnosti*⁷ nekdo komunikacijo opravlja za nas (kot vnaprej posnet smeh v televizijskih serijah) in tako še enkrat reflektira mehanizme filmske komunikacije nasploh. In na koncu, če Žižek v prvih sekundah *Sprevrženčevega filmskega vodnika* (*The Pervert's Guide to the Cinema*, 2006) film opiše kot nekaj, kar nas nauči, kako želiti, potem podoba terapevtke, ki Baubyju (torej nam) ploščo z abecedo kot nekakšnimi sporočili iz onostranstva dobesedno tišči v obraz, pravzaprav ustrezno zajame tisto, kar film sploh podaja: koordinate naše želje. Po drugi strani pa je materinski lik, ki ga predstavlja, ustrezna metafora začetkov otroškega vstopa v simbolno skozi primarno socializacijo. Po tej liniji je v filmski različici *The Diving Bell and the Butterfly* iskanje vzporednic Baubyjevega vstajenja z rojstvom filma nadvse zabavno početje, saj oboje zaznamujejo revolucionarni prelomi, ki spreminjajo recepcijo realnosti skozi podobe: prehod iz teme v svetlobo, od statičnosti h gibanju, od tišine h govoru, da ne omenjamo Jean-Dojevega načina komunikacije,

ki dobesedno »govori s pogledom«.

V samem jedru tega sporočila je na koncu vendarle mogoče najti ugotovitev, da gre tako pri gledalcu kot filmskem subjektu z vsemi realnimi ali potvorjenimi realnostmi v svojem najglobljem bistvu za nesrečna pogleda, zaslepljena s spektaklom, ki sta ga na takšen ali drugačen način prisiljena sprejeti v negibnem, priklenjenem stanju. Oba sta se naenkrat nemočna znašla v neki nočni mori, vzporednem svetu, ki jemlje pravo, izvirno mesto (in čas) bivanja. Genialno nori, a žal le fiktivni dr. Emmett Brown na nekem drugem mestu (v *Vrnitvi v prihodnost*, *Back to the Future*, 1985–1990, Robert Zemeckis) na popolnoma enak način razloži od strahu okamenelemu Martyju McFlyju njegovo izgubljenost v časovni zanki, ki moreče izkrivlja pravo realnost. To je simbolni svet, ki nima opraviti s stvarnostjo, nasproti njej so to zgolj sanje. Le da se mi kot gledalci lahko iz njih vsaj zbudimo.

- [1] Jean-Dominique Bauby, *The Diving Bell and the Butterfly*, New York: Vintage, 1998.
- [2] Prav tam, str. 29–30. Izvirni naslovi filmov: *Touch of Evil*, 1958, Orson Welles; *Stagecoach*, 1939, John Ford; *Moonfleet*, 1955, Fritz Lang; *Pierrot le fou*, 1965, Jean-Luc Godard.
- [3] Prav tam, str. 45.
- [4] Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1991, str. 10.
- [5] Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Pariz: Armand Colin, 2005, str. 54.
- [6] Glej npr. Mieke Bal, *Branje umetnosti?*, v: *Likovne besede*, št. 69–70, 2004, str. 40–51.
- [7] Slavoj Žižek, *How to read Lacan*, London: Granta, 2006, str. 23–24.

ENAJSTA ŠOLA PRED EKRANOM



JURIJ MEDEN

Revija *Ekran* je leta 2002 štiridesetletnico svojega obstoja obeležila s posebno številko, posvečeno pregledu stanja na slovenskem filmskem (produktivnem, reproduktivnem, izobraževalnem) področju; pokojni Silvan Furlan je za to številko pripravil manifestno zastavljen prispevek s kopico tehtnih, dobrohotnih premislekov in napotkov za svetlejšo prihodnost slovenskega filma. Tekst zaključuje z ugotovitvijo o »vsekakor zelo zaskrbljujočem dejstvu, da pri nas še v začetku tretjega tisočletja /.../ še vedno nimamo katedre za teorijo in zgodovino filma oziroma katedre za avdiovizualne medije na Filozofski fakulteti« in dokončno sklene z vprašanjem, kako naj se potem sploh artikulira in udejanja filmska oziroma avdiovizualna kultura. Štiri leta pozneje vprašanje filmske vzgoje kot temelja vsake zdrave filmske krajine ostaja oziroma postaja vedno bolj pereče, o omenjeni katedri še vedno ni ne duha ne sluha (poniknile so tudi govornice o sorodnem podvigu v Novi Gorici), zato pa se naposled tektonski premiki obetajo na področju srednješolskega uvajanja filmske vzgoje. V kratkem tako namerava pod taktirko Zavoda za šolstvo vrsta srednjih šol na različnih ravneh obveznosti in obsežnosti vpeljati predmet filmske vzgoje oziroma filmske kulture. Seveda pa bo za takšen daljnosežen podvig že kratkoročno potrebno mnogo več od naposled izbornih evropskih in domačih finančnih sredstev, veliko več od resne volje tistih, ki ta sredstva delijo, in tudi precej več od zagona, navdušenja in strokovnosti tistih, ki ta projekt vodijo; še tako ugodna konstelacija vsega naštetega bo namreč obstala zvezanih rok pred praznino na mestu dvojega: ustrezne študijske literature v slovenskem jeziku in ustreznega (neštetokrat večjega) števila pri nas izdanih kakovostnih filmov na nosilcih, primernih za študijska okolja (tako dom kot učilnica). Če se glede

prvega stanje pri nas v zadnjih letih sunkovito izboljšuje (resda primarno po zaslugi zanosa posameznikov, ne pa kakšne sistemske iniciative) in bomo z obstoječim tempom kmalu na točki, ko Slovenije glede tega ne bo več treba šteti med dežele v razvoju, pa bo na področju domačega založništva kakovostnih filmskih naslovov potrebno sile napeti mnogo temeljiteje. Domači distributerji na trg hišnega videa (včeraj je bila ključna beseda VHS, danes DVD, jutri bo Blue-ray, pojutrišnjem pač kaj drugega) primarno intervenirajo po logiki dodatne eksploatacije tržno zanimivih filmov, ki najprej doživijo premiero na velikem platnu; med to gmoto se kot izjema občasno znajde kakšna klasika, praviloma »popularna«, pa še te se pojavljajo popolnoma arbitrarno, brez kakršnegakoli koncepta (izvemši tako preproste računice, kot je npr. Leonejeva dolarska trilogija, vseh pet *Rockyjev* ipd.). V *Ekranu* smo se tako odločili uvesti redno rubriko, kakršno sicer poznajo prav vsi filmski časopisi in revije, rubriko video recenzij, vendar bomo svoje – v prihodnje in načelno tehtneje zastavljene – prelete domačega video tržišča izvajali z mislijo na kakovost, kanonsko robo, laserske ploščke s potencialom obveznega »čtiva« za prihajajoče generacije filmskih dijakov in študentov. Kot zgolj robno opombo v pilotski ediciji rubrike tako izpostavljam nedavno najavljeno ambicijo mlade distribucijske hiše Demiurg, tudi na velikih platnih znane kot prepričane zavezanke kakovosti, da na trg poseže s paketi filmov velikih evropskih avtorjev (dolgoročni načrt), obenem pa spočne novo zbirko, posvečeno preverjenim (ne nujno tudi »najpopularnejšim«) filmskim kultom in klasikam. Iz te zbirke, za nameček še uniformno lično oblikovane, kar na področju domačega DVD založništva (z izjemo časopisnih zbirk) še vedno predstavlja odklon od siceršnje neorganiziranosti, so domačim DVD predvajalnikom naposled na

voljo oba ključna Lynchova devetdesetih – *Twin Peaks: ogenj hodi z menoj* (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992) in *Izgubljena cesta* (*Lost Highway*, 1997) – ter pozna, vse prepogosto spregledana Altmanova mojstrovina *Kansas City* (1996). Držimo pesti, da pogumni načrti obrodijo v kontinuiteti, in upamo, da se trendu priključijo novi distributerji. Prihodnjic manj o kontekstu in več o filmih.

NAJDEVANJE FILMIČNEGA ZVENA



www.shortfilmlivemusic.de



MIHA ZADNIKAR

Dresden je v vseh ozirih prestolnica za kratek film. Festivalska, zbirateljska, kreacijska. In kakor pritiče formi, ki sega poleg drugega tudi globoko v eksperiment, avantgardo in animacijo, se po Dresdnu nabere tudi veliko »nemih« del. Asociacija Short Film – Live Music pa takšno snovanje še spodbuja. Od leta 2006 deluje v kooperaciji s slavno AG Kurzfilm, pod organizacijskim vodstvom Benjamina Schindlerja pa združuje pet muzičistov-skladateljev, katerih slogovna opredeljenost sega kar najširše. Kinski glasbeniki pravzaprav morajo obvladovati širino. Peterica se suka okrog avant jazza, bobenbasa, vokalne akrobatike in kulisnega nojza. S takšnim pristopom lahko objamejo tako rekoč ves dramaturško-diegetski diapazon kratkega filma, z njim se lahko poigrajo, kar je avtorjem, avtoricam filmov očitno pogodu, saj so v dveh letih začeli delovati z namero, ki upošteva muzikalno-zvočne nagibe. Ko pregledamo kakih dvajset del, za katera je peterka naredila muziko-zvok, ki ga rada izvede tudi »v živo«, tedaj zapazimo predvsem živahnost v podajanju gradiva. Vajeni »živih« nastopov v kinu se pustimo presenetiti strastnemu dresdenskemu iskanju novega občinstva: kombinacija zahtevnejše muzike in kinskega koncerta h kratkim filmom iz današnjega časa zagotovo ni popularna, daje pa možnosti za neka nova, osvobojena gledalko, gledalca. Eksperimentu v muzikah se precej zložno približamo zlasti na kinskem koncertu – film kot tak nam olajša morebitno težavo z zvočno-glas-

beno strukturo, ta pa se je spet (in tako vedno znova) primorana strukturirati, »glede« na film. V takšni spregi se lahko tista čudak, čudakinja, ki spremljata izključno oziroma predvsem kratke filme, veliko naučita o zvoku, glasbah, naravnost paradoksen pa je tudi ekonomski moment. Navidezno cenejši kratki filmi (dela brez zvoka, dialogov, glasbe) postanejo kaj drag špas, ker potem, ko jih je »treba« ozvočiti »v živo«, zahtevajo širši produkcijski angažma. Videti je, da je tak paradoks vrlim Dresdenčanom prav blizek, saj – vsaj po podatkih iz Nemčije – nimajo posebnih težav s festivalskimi ali izrednimi turnejami. Promocija tako kratkih filmov kakor posebnih, nelahkih muzik je dragoceno poslanstvo, ki presega običajno »glasbeno spremljavo nemih filmov«.

Simptomatično je, da peterica glasbenikov prihaja iz konservatorijskih krogov, kar napeljuje k temu, da znamenito dresdensko visoko šolo Carla Maria von Webra takoj uvidimo kot institucijo, ki je naravna tudi v sodobnost in prihodnost. Težko si namreč zamišljamo akademsko izobraženega muzika, kako se pri nas, denimo, z veseljem ubada s kratkimi filmi in eksperimentalno glasbo. In kdo je teh pet mladih muzikov, ki so se odločili za radikalno potezo? Jan F. Kurth (glas, elektronika), Lutz Streun (saksofoni), Matthis Kurth (kitara), Damien Kappenstein (bobni) in Dániel Vedres (rog, glas, elektronika). V intrigantni zasedbi je veliko prostora namenjenega glasu in elektronski manipulaciji glasovnega organa. Ta sproža zdaj humorne zdaj srhljivo dramatične učinke, kar je

pri kratkih filmih paradnega pomena, saj ni repetacij, vračanj, podvajanj, kakršni so pri daljših delih neobhodni za razumevanje in olajševalni za dolgotrajno igranje muzike. Pri nobenem od kratkih del, ki so se jih lotili omenjenci, ni poceni atmosferskega zvoka, prej lahko rečemo, da se v vsakem čuti poseben zven, kar je na celovečernem koncertu jasnoda težaško podjetje, ki presega vse žanrske, spektralne, slogovne naravnosti. Gre kratko malo za to, da je treba že po nekaj minutah dobesedno »pasti v docela drug film«, česar seveda ne zmore vsak muzičist. »Pasti v film« je več kot muzika, več kot pozicija, več kot enostavno igranje na »ozračje«. Takšno početje namreč terja zasnovno, kjer se eksperiment nekako mora ustaviti, če hoče filmičnemu eksperimentu ponuditi kak dih. Dvoje eksperimentiranje (z zvokom in v podobi) tako zmerom ponudi ne-eksperimentalen izid, vedno se izteče v bolj ali manj dostopno snov. Ni takšno, kakršno je eksperimentiranje bodisi samo v podobi ali pa samo z zvokom.

Teorija *Kratkih filmov – žive muzike*, kot jo je zasnovala peterica iz Dresdna, se oslanja na zven (*sound*) – da filmi zazvenijo, je potrebno precej več od igre z zvokom. Temu več se v kinski godbi pravi umevanje filma.

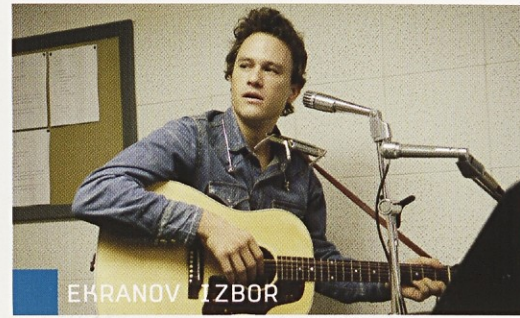
V PRIHODNJI ŠTEVILKI



EKRANOV IZBOR



ZRCALO



EKRANOV IZBOR

FOKUS:

Kinematografije Balkana

EKRANOV IZBOR:Svetlana Porskurina & Isild Le Besco
na festivalu Mesto žensk
Bob Dylan v filmih**SLOVENSKI FILM:**

Za vedno

KINOSVET:

Benetke, Sarajevo

ZRCALO:Portugalski film
Mehiški film**TEORIJA:**David Morley – teoretska osnova
empiričnih študij občinstva na
področju filma in televizije

NAROČAM SE NA REVIJO EKRAN

Revija Ekran izide v petih dvojnih številkah letno.

Letno naročnino v višini 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: info@ekran.si
Če vas zanima še kaj, nas lahko pokličete: +386 (01) 438 38 30

REVIJA EKRAN
METELKOVA 6
1000 LJUBLJANA



NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIZNICA

DS

186 6422008



920081141,3

COBISS

SCHWARZ



vaše ideje na papirju

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

