

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO
VOL. 33/LETNIK XLV/APRIL-MAJ/2008/3, 5€

EKRAN



EKRANOV IZBOR: NI PROSTORA ZA STARCE, TEKLA BO KRI, NAŠ VSAKDANJI KRUH, JOHN RAMBO **FOKUS:** NEZNANI ORSON WELLES **FESTIVALI:** ROTTERDAM, BERLINALE, ZAGREB DOX **INTERVJU:** NAOMI KAWASE **ZRCALO:** EGIPTOVSKI FILM **TEORIJA:** NARCIS IN OJDIP GRESTA V KINO **ESEJ:** »TEMAČNA SLA« PIERA PAOLA PASOLINIJA **REALITY CHECK:** PODOBE VOJNE



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 

4 SCENOSLEDNIK

Odmev Mumbai (Koen Van Daele) **_4**
Cinéma du réel (Nika Bohinc) **_5**
Filmske razglednice Kosovo (Veton Nurkollari) **_5** Florida (Bill Daniel) **_6**
Spre gledano Študentski filmi AGRFT (Goran Vojnovič) **_7**

11 POVEČAVA

Ekranov izbor Ni prostora za starce (Zoran Smiljanič) **_11** Tekla bo kri (Stéphane Delorme) **_13** Naš vsakdanji kruh: pogovor z Nikolausom Geyrhalterjem (Jurij Meden) **_16** John Rambo (Jurij Meden) **_20**

28 SLOVENSKI FILM

V središču L ... kot ljubezen (Špela Barlič) **_28**
Moj prizor Boris Palčič **_29**

50 KONTRA-PLAN

Teorija Narcis in Ojdip gresta v kino (Polona Petek) **_50**
Esej »Temačna sla« Piera Paola Pasolinija (Andrej Medved) **_53**
Reality Check Podobe vojne (Primož Krašovec) **_56**



6

Portret Zoran Arizanovič (Špela Barlič) **_8** Medeja Novak (Maja Krajnc) **_8**
Domača scena In živeli so srečno do konca svojih dni (Vesna) **_9**



16

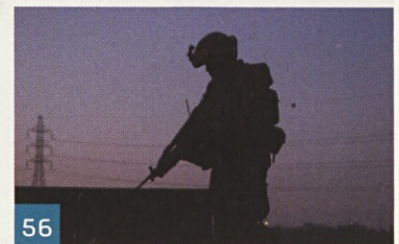
Fokus Neznani Orson Welles Drzna pustolovščina – Orson Welles v izgnanstvu (Andrej Gustinčič) **_23**
 Odkrivanje Wellesa – Fragmenti cinefilskega diskurza (Nil Baskar) **_26**



28

30 KINO SVET

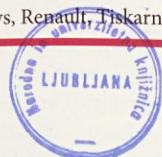
Festivali Gijón: Rešiti Bacha pred privrženci (Nil Baskar) **_30**
 Rotterdam: Prelomna generacija (Olaf Möller) **_35** Šesterica veteranov na festivalu, ki promovira mladost **_44**
 Berlinale: Konsenz o brezdušnosti in redke izjeme (Simon Popek) **_40**
 ZagrebDox: Do točke bolečine in onkraj (Tomaž Burlin) **_42** Las Palmas: Intervju z Naomi Kawase (Patricija Maličev) **_44**
Zrcalo Egiptovski film (Viola Shafik) **_47**



56

Branje v temi Domišljija v kontekstu (Koen Van Daele) **_58**
Poslušalnica I'm Not There (Miha I. Zadnikar) **_60**
Filmske besede Film kot subverzivna umetnost (Amos Vogel) **_61**

Revijo Ekran, št. april-maj, so podprli: Adria Airways, Renault, Tiskarna Schwarz in partnerji Muska in Delavsko-punkerska univerza.



Na naslovnici: Tekla bo kri
 vol. 33 / letnik XLV / april-maj / 2008 / 3,5 €

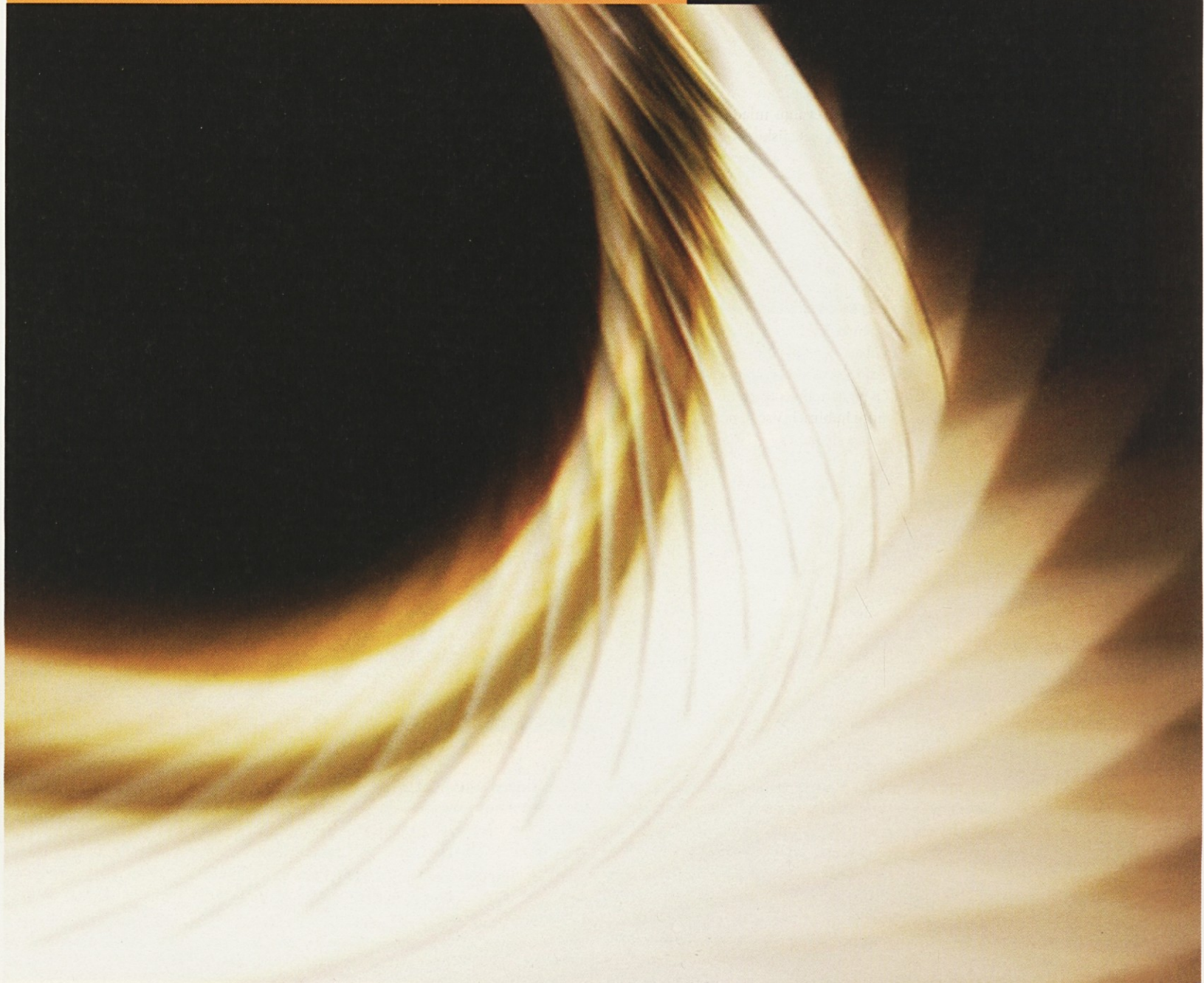
ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavna in odgovorna urednica** Nika Bohinc; **uredništvo** Nil Baskar, Jurij Meden, Simon Popek, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Melita Zajc; **tajnica 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.

SCHWARZ



vaše ideje na papirju

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



PROFESIONALNOST PO FILMSKO

S prvim torkom v mesecu marcu se je začela druga Ekranova *Mala šola pogleda*, cikel predavanj o filmu, ki je namenjen izobraževanju mladih filmskih kritikov in mislecev. Vstop na srečanja, ki potekajo v projekcijski dvorani gostoljubne Kiberpipe, je prost, prijavljenih udeležencev pa je letos kar 31. Številka se mi zdi visoka, še posebej če pomislim na izkušnjo avstralskih kolegov, ki so podobno »šolo« pred tremi leti poskusili zagnati v Melbournu, pa se vabilu ni odzval niti en sam slušatelj. Razlika med Ljubljano in Melbournom je najbrž ta, da je v Sloveniji priložnost za bližnje srečanje s »filmskimi študijami« omejena na dva filmska predmeta na Ljubljanski univerzi (Sociologija kina na Filozofski fakulteti, Filmske študije na Fakulteti za družbene vede), medtem ko je študij filmskih ved, teorije in zgodovine filma v Avstraliji smer, ki jo študentje lahko vpišejo na vseh večjih univerzah. Ob *Mali šoli pogleda* je filmski misli in debatam namenjen še *Filmski krožek* Delavsko-punkerske univerze (Mirovni inštitut) in kluba Retrovizor (po komediji je drugi semester posvečen novemu Hollywoodu, odvija se v Klubu Gromka vsak drugi ponedeljek), presečišča med filmom in filozofijo pa na tematsko zastavljenih filmskih večerih v Mariboru preizprašuje društvo Zofijini ljubimci. Vse te pobude korigirajo sramotno dejstvo, da je film v letu 2008 še vedno slepa pega izobraževalnega sistema menda razvite, omikane evropske države.

Težko bi namreč sklepala, da študente *Male šole pogleda* pri pisanju o filmu motivira skopo odmerjen prostor, namenjen filmski misli in publicistiki. Tudi mladim cinefilom že na prvi pogled ni jasno le to, da se pisanja o filmu v Sloveniji ne da akademsko »naštudirati«, tudi preživeti se s pisanjem ne da, in da so filmski poklici (v mislih imam predvsem kuratorje, programske asistente, skrbnike filmskih arhivov ...) strašna redkost. Ta zgodba ima še drugo plat, ki bi ji lahko rekli pomanjkanje filmskih kadrov, s katerim se soočajo filmske institucije (Slovenska kinoteka, Filmski sklad in arhiv) in ne nazadnje mediji; med njimi je tudi (ali pa še posebej) revija *Ekran*. Pomanjkanje že izoblikovanih piscev, kakršni pritičejo uglednim filmskim revijam z bogato tradicijo, pa je bil tudi ključni razlog za nastanek *Male šole pogleda*.

Filmska revija je neizogibno del filmskega prostora, v katerem nastaja. V Sloveniji se filmski prostor zadnja tri leta izrazito krči in sesuva vase, kar jasno p nazarja najnovejše izmed že prav fantastično neverjetnih »dejanj« slovenske filmske tragedije, zaprtje Kinodvora. Pred nekaj več kot štirimi leti ustanovljeni art kino naj bi razstavili in zaklenili zaradi neurejenega statusa, nezadostnega financiranja s strani države in skromnega, v zadnjem letu in pol prepolovljenega obiska (ki ga vodstvo Slovenske kinoteke, upraviteljice Kinodvora, pripisuje prvima dvema razlogoma ob zaprtju). Res je, da je bil projekt Kinodvor zastavljen zelo idealistično in tudi ambiciozno, pri čemer so njegovi botri spregledali prikazovalski monopol (ki je s pritiskanjem na distributerje dobiček najodmevnejših art filmov še naprej spravljal v lasten žep) in prepoved nastopanja na trgu (ker je Slovenska kinoteka javni zavod, se lahko poteguje le za nakup tistih filmov, ki »neodvisnih« distributerjev ne zanimajo), čemur se je kasneje pridružil še izigrani zakon o kulturnem tolarju

(zasnovan tako, da bi podpiral filme v distribucijski mreži art kina, subvencije deli predvsem filmom »neodvisnih« distributerjev, ki se vrtijo v multipleksih, kar je vzpostavljajočo se art kino mrežo še dodatno onemogočilo). Res je tudi, da se brez tega idealizma, ki je na eno oko zamižal pred osnovnimi finančnimi pogoji in svoje adute položil na moč filmskega entuziazma ekipe, zbrane okrog projekta, Kinodvor ne bi nikdar zgodil. Med Kinodvorom s težavami (finančnimi in programskimi) ter neobstoječim Kinodvorom je reševanje težav pravzaprav lepa alternativa. Upajmo, da se je mesto (MOL se je kot lastnica stavbe na Kolodvorski zavzela za reševanje problema Kinodvor) ne bo ustrašilo, še posebej če mu entuziastičen pristop ni odveč.

Na profesionalno urejene pogoje v filmski Sloveniji pač ne kaže računati. Da je ocena stroke vredna manj kot lanski sneg, se je pokazalo ob reševanju krize v produkciji, preverjanju monopola družbe Kolosej Kinematografi, kadrovanju v Slovenski kinoteki, zaustavljanju odprtja filmskih študij na univerzah, vpeljevanju filma v učni program srednjih in osnovnih šol ... Še več, zdi se, da je ravno profesionalno znanje, pridobljeno v mnogih letih tudi ljubiteljskega, entuziastičnega zagotavljanja osnovnih pogojev za razvoj filmske kulture v Sloveniji, tista največja ovira, ob katero je trčila sla politike na njenem pohodu vzpostavljanja (naposled pravih!) »profesionalnih« pogojev. Namesto združevanja že tako razredčenih obstoječih filmskih sil in izobraževanja novih je v ospredju delovanje na podlagi starih ali novih zamer (in prijateljstev) ter forsiranje lastnih interesov, ki so vse prej kot filmski. Zato se že štirinajst let in več vrtimo v krogu in grizemo lasten rep.

Se entuziazem lahko izčrpa? Pri posameznikih se, v družbi nikoli. Vedno bodo prihajale nove generacije z novo energijo, ki bodo – ne glede na (ne)profesionalnost danih pogojev – ustvarjale nove filmske prostore, ideje, kinematografe, festivale, krožke, šole, filmske zapise in revije. Ne glede na trdo roko, ki deli in vlada in malomarno uničuje tisto, česar ni sama zgradila.

Roke me vselej spomnijo na Augusta Rodina, še posebej na kip *La Cathedrale*, ob katerem je v filmu *Popolni par* (Un couple parfait, 2005, Nobuhiro Suwa) v Rodinovem pariškem muzeju posedala Valeria Bruni Tedeschi. V kiparjevem opusu ti roki, ki se v rahlem, komaj zaznavnem dotiku pneti proti nebu in v prostoru, nastajajočem med njima, varujeta nekaj zelo krhkega, veljata za poklon gotski cerkveni arhitekturi in umetnosti. Skulptura razpira razmislek o samotnosti človekovega bivanja in človekovi potrebi, želji po stiku, ki ostaja neizpolnjena. Rodinovi kipi roke obravnavajo kot samosvoje prizorišče življenja, v njegovem opusu najdemo ljudi, ki se objemajo brez rok, in samostojne, drobne roke, ki živijo brez telesa, hodijo, spijo, se prebujajo, se dvigajo v pest in zločine ... Z roko se lahko oprimemo, lahko varujemo, lahko pobožamo ali udarimo, lahko ustvarjamo. Lahko pa tudi pomahamo v slovo.

FESTIVAL DOKUMENTARNIH, KRATKIH IN ANIMIRANIH FILMOV V MUMBAIJU: FILM JE FILM

KOEN VAN DAELE
PREVOD: VARJA MOČNIK

Ponavadi nisem ravno navdušen nad obiskovanjem festivalov, osredotočenih na dokumentarne, kratke in animirane filme. Ne zato, ker teh filmov ne bi maral – prav nasprotno! –, temveč zato, ker tovrstni festivali temeljijo na defenzivni strategiji. Njihova osnovna ideja je, da so dokumentarni, kratki in animirani filmi nepriviligirani; da nastajajo v senci vsemogočnega celovečernega igranega filma. Zatorej je osnovni namen metanja omenjenih zvrsti filma v isti festivalski koš poskus uravnoteženja te realnosti. Gre za spodbujanje tovrstnega ustvarjanja in omogočanje vidnosti filmom, ki se prepogosto izmuznejo radarju. Samo po sebi gre zagotovo za plemenito načelo. A če naše kritično razmišljanje o filmu temelji na prepričanju »film je film«, da so dolžina, tehnika, žanr ali kakršne koli druge označbe, s katerimi označujemo artefakte, manjšega – ali vsaj drugotnega – pomena, potemtaka je smisel tovrstnih specializiranih festivalov treba preprašati. In vendar načelen očitek, ki temelji na rigidnem stališču »film je film«, prav tako ni ravno upravičena drža, saj podpira veljavno neravnovesje. Poanta postane nemudoma jasna, če se le spomnim letošnjega rotterdamskega filmskega festivala. Rotterdam ima dolgo in močno tradicijo razumevanja »film je film«. Celovečerni igrani filmi, dokumentarni, kratki, animirani ali instalacije, na kratko: vsi filmi ali videi, ki danes veljajo za relevantne, se znajdejo

v eni izmed številnih sekcij festivala. Že mnoga leta festivalska selekcija eksperimentalnih in kratkih filmov ni le referenčna in visoko kakovostna, temveč je impresivna tudi kvantitativno. In vendar moram priznati, da si v šestih dnevih, ki sem jih letos preživel v Rotterdamu, nisem ogledal več kakor za prgišče dokumentarnih, kratkih in animiranih filmov. A ne zato, ker me ne bi zanimali, temveč preprosto: ker ni bilo dovolj časa. Slab izgovor za to, da sem dal celovečernim igranim filmom prednost pred kratkimi, dokumentarnimi in animiranimi. Soočeni z velikanskim številom filmov, ki jih prikažejo v Rotterdamu, zmerom trčimo v isti paradoks. Po eni strani je čudovito videti, da imajo sekcije kratkih in eksperimentalnih filmov v programu enak status, težo in pozornost kakor celovečerci. A po drugi strani bi bil edini način, da bi jim ponudili boljše možnosti (ko pride do dejanskega ogleda filmov), ustanovitev ločenega Mednarodnega filmskega festivala dokumentarnega, kratkega in animiranega filma v Rotterdamu.

Mednarodni filmski festival dokumentarnih, kratkih in animiranih filmov v Mumbaiju organizira Films Division, oddelek indijskega Ministry of Information & Broadcasting, ki so ga ustanovili v prvih letih neodvisnosti. Ta velikanska institucija – z več kot sedemsto zaposlenimi in s štirimi produkcijskimi centri po vsej državi

– izdeluje filme v imenu ministrstev in vladnih teles. Poleg izdelovanja dokumentarnih, kratkih in animiranih filmov skrbijo predvsem za izobraževanje, posredovanje informacij in promocijo. Od leta 1948 so ustvarili okrog 8000 filmov, ki »pokrivajo vse od dogodkov družbeno-kulturne pomembnosti do političnih dogodkov«. Z besedami predstavnikov Films Division vsebuje zbirka »zabeleženo zapuščino naše veličastne preteklosti«.

A ker je za dober dokumentarec bolj kot v katerem koli drugem segmentu filmskega ustvarjanja osnovni pogoj neodvisnost, dejstvo, da vladna institucija organizira (in selekcioniira) festival dokumentarnega filma, ni slišati zelo obetajoče. In vendar sem, na samem prizorišču, trčil v še en paradoks. Kmalu je postalo jasno, da Films Division – »birokratski monolit, ki ga javnost še zmerom povezuje s filmskimi obzorniki in kratkimi filmi, namenjenimi načrtovanju družine« (kakor ga je v reviji Film India Worldwide označil Deepa Gahlot) – v resnici naseljuje in vodi upoštevanja vreden odstotek resničnih ljubiteljev filma in filmskih ustvarjalcev. Zdi se nekoliko primerljivo z razmerami v Združenih državah, kjer lahko številni neodvisni režiserji umetniško »preživijo« zahvaljujoč profesoram na univerzah. Tu najdemo nadarjene režiserje in celo gverilske filmarje, ki lahko s preživljanjem z običajnimi pisarniškimi službami pri Films Division še naprej sledijo svojim

ustvarjalnim ambicijam. Kar verjetno pojasni, zakaj lahko pri festivalski selekciji začutimo umetniško senzibilnost (namesto politične).

Na kratko, vsemu a priori razmišljanju navkljub je mumbaiski festival vsekakor vreden poti. Čeprav mednarodna konkurenca ni referenčna, so v program vključeni številni pomembni filmi, ki so jih v večini režirale ženske in v njih ženske pogosto nastopajo v glavnih vlogah. Trudim se zagotoviti, da boste lahko najboljše filme iz mumbaiske mednarodne konkurence videli na enem izmed naslednjih festivalov v letu 2008: Festivalu dokumentarnega filma, DokMi, Mestu žensk, Animateki ali Kino Otoku.



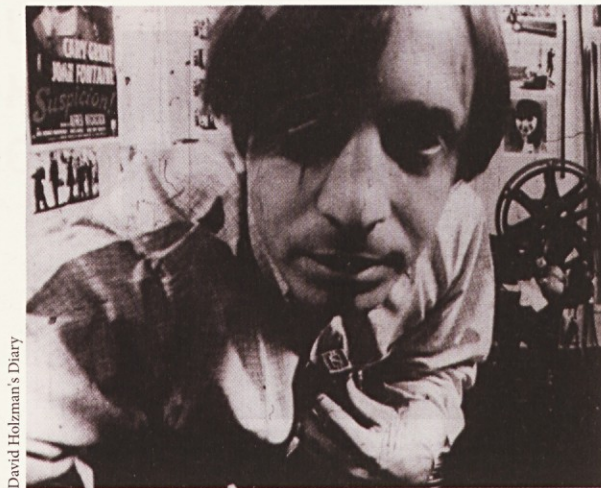
MED DOKUMENTARNIM IN FIKCIJO: CINÉMA DU RÉEL

NIKA BOHINC

Pregled pariškega kino vodiča ponuja odgovor na vprašanje, zakaj Pariz nima svojega slovitega filmskega festivala, saj ta poteka 365 dni v letu. Ne kaže naštevati, potrebno pa je omeniti, da so 15. marca v Francoski kinoteki premierno prikazali *Le Genou d'Artémide*, novi film Jean-Marija Strauba, medtem ko je v Centru Pompidou med 7. in 18. potekal Cinéma du réel. Festival dokumentarnega filma, ki ga je pred tridesetimi leti pomagal ustanoviti francoski dokumentarist in antropolog Jean Rouch, je letos v programsko središče postavil prosto prehajanje med dokumentarnim in fikcijo, skozi različna časovna obdobja in v različnih kulturnih, političnih, družbenih prostorih. Najobsežnejša programska sklopa (umetniška direktorica Marie-Pierre Duhamel-Muller) sta bila namenjena izboru družbeno-političnega ameriškega filma iz konca 60-ih (Americana) in retrospektivi turističnega filma (Prvi »pogledi«): popotniškemu, antropološkemu, etnografskemu in tudi popolnoma naključnemu beleženju filmskih podob z začetka 20. stoletja. Ob tekmovalni sekciji in teritorialnem fokusu (jugovzhodna Azija) festival predstavlja tudi sodobno francosko dokumentarno produkcijo.

Americana je pod drobnogled vzela aktivistična gibanja, boj za pravice zatiranih, vojno v Vietnamu, družbene spremembe. Obenem pa je opominjala, da so bila leta okrog 1968 še kako tudi filmsko prelomna. Tako je opo-

zorila na zgodnja dela newyorškega režiserja Jima McBrida, ki je začel kot eden izmed bolj svojeglavih sodobnikov ameriške avantgarde in novega Hollywooda, kasneje pa se je v spomin zapisal kot režiser ameriškega rimejka Godardovega *Do zadnjega diha* (*À bout du souffle*, 1960), *Breathless* (1983) ... z Richardom Gerom v glavni vlogi. Na Godardovi izjavi, da je film resnica, izpovedana s 24-imi sličicami na sekundo, sloni tudi McBridov prvenec, *David Holzman's Diary* (1967): naslovni antijunak (odigra ga L. M. Kit Carson) sklepa, da bo svoje življenje razumel le, če ga bo posnel in rekonstruiral v film. S kamero obsesivno beleži razpad ljubezenskega razmerja z manekenko Penny in svoja boemska tavanja po ulicah severnega Manhattan, s katerimi preganja čas in eksistencialno krizo. Naziva jo z najboljšo prijateljico in se z njo pogosto pogovarja, na koncu pa nadnjjo strese svoje razočaranje, saj namesto večjega nadzora v njegovo življenje prinese še več zmede. McBridov *David Holzman's Diary* je eden izmed ključnih predstavnikov *cinéma vérité*, v katerem je v 60-ih letih (in na koncu 50-ih) v filmu »spregovorilo življenje samo« in ki je vpeljalo interaktiven pristop, poudarilo pomen kamere ter prisotnost režiserja, njegovo neposredno poseganje v pripoved, izzivanje (filmskih) dogodkov, situacij. Seveda tudi preizpraševanje narave in zmožnosti filmskega medija, resničnosti filmske podobe. Ameriški



David Holzman's Diary

dokumentaristi tistega časa so precej bolj kot na *cinéma vérité* prisegali na t. i. *direct cinema*, v katerem nevidni režiser (nevtralen registrator, muha na zidu) postavi kamero in čaka, da se vanjo vpiše resnica. Ta pristop se je v ZDA razvil v kontekstu kritičnega raziskovalnega novinarstva ter medijsko konstruiranih podob (in dejstev) vietnamske vojne, kar je izpostavila tudi Americana.

Naslednja dva McBridova filma, *My Girlfriend's Wedding* (1969) in *Pictures from Life's Other Side* (1971), se še vedno ukvarjata s preizpraševanjem odnosa med podobo in resnico, a tudi z eksistencialnimi vprašanji svojega časa, ki ga pooseblja hipijevska protagonistka obeh filmov, režiserjeva punca Clarissa (Clarissa Ainley). McBride je v enem izmed intervjujev rekel, da film podaja njegovo osebno videnje Clarisse, ne daje pa objektivne ali resnične podobe o njej in zato ne more biti dokumentarni film. V *Pictures from Life's Other Side* pred kamero stopi še režiser sam, s Clarisso in njenim desetletnim sinom se podajo na pot po ZDA in iščejo primeren dom za mlado družino, ki na koncu filma dobi novega člana. Neposreden, dnevniški popis potovanja v spomin priključuje dela Jonasa Mekasa, Borisa Lehmana in Naomi Kawase, čeprav je McBridov objektiv znatno bolj grob in vsekakor nesentimentalen.

FILMSKI POZDRAVI IZ PRIZRENA

VETON NURKOLLARI

V teje razglednici s Kosova moram vsekakor omeniti dva kinematografa v Prizrenu, drugem največjem kosovskem mestu: že davno zaprt kino Radnik in prekrasen kino pod zvezdami Lumbardhi, ki se mu tudi ne obeta svetla prihodnost. To sta kraja, kjer sem preživel nešteto ur, nanju me še vedno vežejo najlepša čustva in bila sta vzpodbuda za odločitve, da v svojem mestu tudi sam nekaj ukrenem. Nočem objokovati njune usode ali pripovedovati o umiranju kinematografov. Raje bom povedal zgodbo o mestu, kjer je, zato ker ni bilo kina, zrasel filmski festival.

Leta 2002 smo v zamisel o festivalu verjeli le redki. V deželi, ki si še ni opomogla od nedavne vojne, in v mestu, kjer so se le redki spominjali svetlobe kinoprojektorja, to nikakor ni bila lahka naloga. Naj tega, da Kosovo še nikoli ni imelo filmskega festivala in da nismo imeli pojma o tem, kako ga narediti, sploh ne omenjam. A imeli smo močno željo, ki jo je prijatelj in soustanovitelj festivala Aliriza opisal kot naše poslanstvo, »da ljudem spet prinese-mo kino, zlasti tistim, ki te izkušnje še niso spoznali«. Leta 2002 si kar nekaj generacij filma še nikoli ni ogledalo na velikem platnu.

Festival smo poimenovali DokuFest, malo zato, ker smo nameravali predvajati dokumentarce, malo zato, ker se je dobro slišalo. Ko



se je prvo leto na otvoritvi zbralo 500 ljudi, smo se počutili, kot bi se nam uresničile sanje.

Če čas hitro prevrtimo za nekaj let naprej, zdaj avgusta v Prizrenu srečujemo številne filmske ustvarjalce, producente, direktorje festivalov, obiskovalce in prostovoljce v majicah DokuFesta, ki hitijo od enega prizorišča do drugega. Kino Lombardi vsak večer do zadnjega koticčka napolnijo obiskovalci, prav tako pa stotine obiskovalcev prihajajo tudi v začasno oživiljen kino Radnik – na prvotnem mestu za čudovito mošejo Sinana Paše. Ali stotine otrok, ki v spremstvu staršev potrpežljivo čakajo na projekcije DokuKids. Lahko se sprehajate po ozkih uličicah starega mesta, uživajte v odlični hrani, a slej ko prej se boste znašli pred vhomom v kinodvorano. Vse to prispeva k čarobnemu vzdušju drugega tedna avgusta, ki je na Kosovu postal znan kot teden DokuFesta v DokuCityju.

Prejšnji teden sem se vrnil iz Zagreba, kjer sem bil na festivalu ZagrebDox. A vrnitev je bila tokrat drugačna. Kosovski dokumentarec *Weddings and Diapers* (Antoneta Castrati Cooper Johnson, Casey Cooper Johnson), ki je na našem festivalu doživel svetovno premiero, je v Zagrebu prejel glavno nagrado v regionalnem tekmovalnem programu. Kaj takega se še ni zgodilo in verjetno sem bil vsaj tako vesel kot ustvarjalci.

Našemu poštarju sem obljubil festivalsko majico in značko za njegovega sina. Pravi, da sin obožuje filme in da si je prvega na velikem platnu ogledal na DokuFestu. In prav poštarja se te dni še posebej razveselim – vem, da nam prinaša nove filme. Leta 2002 jih je bilo 36, lani pa jih je prinesel skoraj 800. Med njimi so bili *Taxi to the Dark Side* (2007, Alex Gibney), ki je pozneje dobil oskarja, ali eden mojih najljubših, *Duhovi Cité Soleil* (Ghosts of Cité Soleil, 2006, Asger Leth), film o boju dveh bratov, vodij tolpa v slumih Port-au-Prince na Haitiju, ki se poteguje za novo nagrado cinema eye. In številni drugi! Tudi letos z vsako pošiljko raste moje navdušenje.

Morda pa se letos vidimo?

POTEPUŠKI KINO KOMBI NA FLORIDI

BILL DANIEL
UROŠ ZORMAN



Bila je pozna pomlad in na uma-zanem ameriškem Jugu se je začnela peklenska vročina. Že dva tedna sem bil na poti v okviru dvomesečne turneje projekcij mojega grafitarskega, potepuškega dokumentarca *Kdo je Bozo Texino?* (Who is Bozo Texino?, 2005), ki je obkrožila celo Severno Ameriko. Vozim svoj dobri stari kombi, chevy 1965, zelo preprost, a zelo zanesljiv. Od 45 načrtovanih predstav je prav za tisto v floridski Pensacoli kazalo, da bo najbolj zažgala. Prijatelj Mike Brodie je načrtoval velik dogodek; projekcijo bi spremljala fotografska razstava njegovih potepanj s tovornimi vlaki. In predstava je bila res nora. Prišlo je ogromno pankerjev in klatežev in cirkusantov in prostitutk. Številni so se pripeljali iz New Orleansa; bili so prav lepo pisan šopek.

Po predstavi smo šli skupaj na plažo na divjo zabavo. Nekateri so igrali, drugi goli plesali okrog ognja, plavalili – dogajanje v mesečini je bilo prav čarobno. Pripeljal je tovorni vlak in se ustavil čisto zraven. Zabava je trajala do poldneva. Ko sem svoje prijatelje povprašal o poti do Tallahasseeja, kjer je bila tisti večer moja projekcija, sem bil še vedno počen, poleg tega pa še opečen od sonca. »O, ene pet ur,« so rekli, »pa ne pozabi na spremembo časovnega pasu. V bistvu je šest ur.« O, ne! Sprememba časovnega pasu?!?! Niti slučajno mi ne bo uspelo.

Mogoče bi vseeno lahko ujel konec projekcije in pogovor po filmu. Števec

hitrosti v chevyju že leta ne deluje, tako da sem vozil glede na kazalnik temperature – kolikor se da hitro, ne da bi motor zakuhal. Na Floridi je res vroče in motor sem skušal hladiti tako, da sem do konca prižgal gretje v kabini. Temu pravimo »peklenska vožnja«. Po mobilcu pokličem na prizorišče: »Malo bom zamudil ... Lahko s predstavo malo zavlačujete?« Imajo nekaj risank, ki bi jih lahko zavrteli na začetku. Super. Gas tiščim do konca, s kombijem oba švicava kot nora. Pridem do kina. Ko tečem po stopnicah, slišim, kako se glasba odjavne špice ravno končuje. O Floridi lahko rečete, kar hočete, a dejstvo je, da ima dva časovna pasova.

ŠTUDENTSKI OMNIBUS KOT USLUGA SLOVENSKE KINEMATOGRAFIJI

GORAN VOJNOVIČ

Vsaka odgovornejša nacionalna kinematografija bi morala imeti določeno željo po tem, da njeni filmi poleg umetniške vrednosti odsevajo tudi prostor in čas, v katerem nastajajo, saj ima prav filmska umetnost to lepo sposobnost, da lahko znotraj prepletanja svetlobe in senc ujame tudi duha nekega zgodovinskega trenutka. V kontekstu Slovenije se seveda ta želja zavoljo maloštevilne produkcije težko prebije v ospredje, saj ostajajo neuresničene še mnoge druge, nujnejše. A prav ta želja bi morala voditi odgovorne k razmisleku o tem, kako veliko izgublja slovenska kinematografija, ko iz leta v leto ostaja brez filmov najmlajših režiserjev. Kompleksnost našega sodobnega vsakdana je namreč povsem oropana filmskega pogleda, komentarja ali kritike mladih avtorjev, ki ta vsakdan živijo in doživljajo intenzivneje, si ga lastijo strastneje ter ga morda celo razumejo bolje od svojih starejših kolegov.

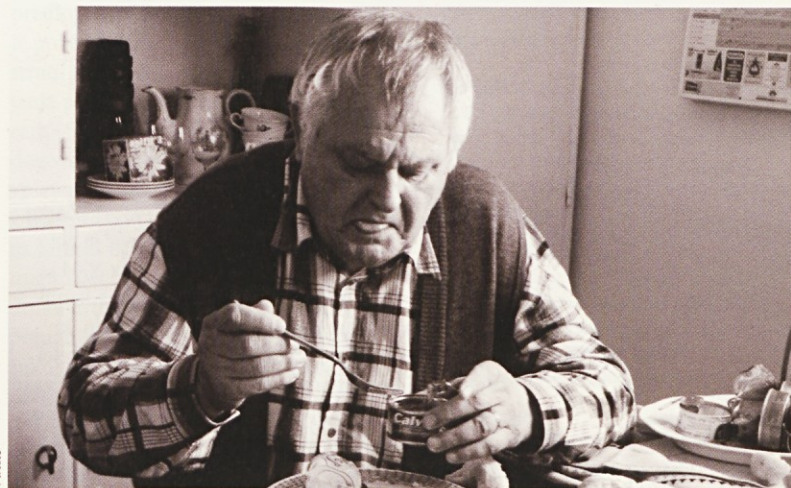
V na tak način osiromašenem filmskem okolju ima zato študentski film izredno pomembno vlogo. Gre namreč za edino kontinuirano produkcijo, ki vsako leto postreže s filmi avtorjev, starih od dvajset do trideset let. In če so bili še pred desetimi leti ljubljanski študentje pogosto nagnjeni k raziskovanju filmskega jezika in eksperimentiranju, se danes skoraj izključno posvečajo življenjskim zgodbam iz svoje neposredne okolice. To je najbolj očitna skupna lastnost večine izmed kar desetih igranih filmov letošnje produkcije AGRFT,

ki so se na začetku marca predstavili v Kinodvoru.

In prav ta odločenost, da se bodo iskreno spopadli z okoljem, v katerem živijo, s soočanjem različnih skupnosti oziroma s komunikacijo med nasprotnimi svetovi znotraj tega okolja, je že v času nastajanja scenarijev povezala štiri diplomante: začeli so razmišljati o omnibusu, ki bi iz štirih različnih zgodb sestavil peto – mozaično sliko našega časa in prostora. Urška Menart, Matevž Luzar, Slobodan Maksimović in Jernej Kastelec so sicer med razvijanjem svojih projektov začutili, da so se preveč oddaljili drug od drugega in so zato zamisel opustili, a je po javni projekciji in odličnih odzivih ideja spet zaživela. Štirje diplomski filmi (*To je Slovenija*, *Vučko*, *Agape*, *Klepet s Piko*) bi na ta način lahko združeni našli pot v kinodvorane.

S tem pa bi slovenska kinematografija pridobila film, ki bi naši družbi nastavil štiri neposredna, lucidna, zabavna in subtilna ogledala. Tak film bi razkril, kako našo stvarnost vidi generacija, ki trenutno še nima moči, da bi to družbo aktivno sooblikovala, a bo kmalu postala njena gonilna sila. Tak film bi bil pravzaprav svojevrstna usluga naši zaspali kinematografiji, ki bi do njega prišla povsem po naključju.

Pa vendar velja projekt podpreti prvenstveno zaradi kakovosti samih filmov. Vsi štirje so namreč zelo dosledni v izpeljavi svojih idej, tako v scenarističnem kot v režijskem smislu,



Vučko

premorejo štiri zelo različne in dovršene vizualne podobe ter nekatere odlične igralske vložke, ki nam odkrivajo nove nadarjene obraze (Nina Ivanišin, Jurij Drevenšek, Uroš Kaurin, Klemen Slakonja, Aljaž Jovanovič).

Avtorsko najmočnejši film je bržkone *Vučko* Matevža Luzarja. Ta subtilna črno-bela komična drama niza navidezno mimobežne prizore iz življenja osamljenega upokojenca Zdravka, ki si obupano prizadeva najti sogovornika. Skozi grenkosladke prigode, v katerih se Zdravko zaman trudi navezati stik s prodajalko v trgovini ali nosečo sprehajalko psa, se počasi in brez vsakršne patetike razkrije vsa agonija od ljudi pozabljenega človeka. Ko v ta svet ob koncu vstopita dva simpatična mormona, se v film pretihotapijo svetlejši toni, a tudi grenko gledalčevo spoznanje, da je Zdravkova sreča lahko zgolj časasna.

Pripovedno in tematsko najbolj sorodna sta si filma *To je Slovenija* Urške Menart in *Agape* Slobodana Maksimovića. V prvem se nacistično nastrojeno obritoglavce zaljubi v sestrično sošolko iz Niša, v drugem se mlada nuna zaljubi v razposajenega računalničarja, ki v samostanu napeljuje širokopasovni internet. Prvi je energična realistična drama, drugi prisrčna romantična komedija, oba pa lepo prikazeta, kako težko in včasih tudi nesmiselno se je danes zapirati pred svetom. Današnji svet je namreč nerazvozljiv preplet številnih raznolikih svetov, kar človeka sili k odprtosti, v kolikor želi v

njem živeti in ljubiti.

Manj neposreden je v svojem komentarju našega vsakdana Jernej Kastelec, a njegova intimna pripoved *Klepet s Piko*, o naveličanih zakoncih, ki na medmrežju iščeta novega partnerja ter na zmenku na slepo preselečena ugotovita, da sta se »prevarala« drug z drugim, ima še kako močne korenine v razmisleku o modernem načinu življenja, o tempu, ki izžema energijo, potrebno za vzdrževanje pristnega partnerskega odnosa. Za povrh pa film namigne še na obžalovanja vredno dejstvo, da je v takšnih okoliščinah pogosto lažje začeti nov ljubezenski odnos kot skrbno negovati starega.

Štirje kratki filmi, ki razkrivajo življenjske dileme ljudi različnih generacij, socialnih in družbenih slojev, ter gledalcu posredujejo štiri odkrita mlada videnja našega življenjskega trenutka, bi z omnibusom torej ustvarili novo, skupno filmsko podobo. To bi bila v prvi vrsti podoba nujne potrebe po sočloveku, po ljubezni, zavetju in sočutju. Nedvomno lepa filmska podoba.

Zoran Arizanovič: Mojster 3D modeliranja

Zoran

Arizanovič je po

izobrazbi slikar. Leta 2004 je

magistriral na ljubljanski Akademiji

za likovno umetnost ter za svoje delo, ki

sega od fotorealizma do čiste abstrakcije, prejel

študentsko Prešernovo nagrado. Že na akademiji ga je

zaneslo k fotografiji, od fotografije pa k 3D modeliranju.

»Hotel sem, da bi bilo v slikah tudi nekaj gibanja, nekaj časa,

zato je bil to logičen korak naprej,« pravi Zoran. Prve izkušnje je

nabiral po ljubljanskih reklamnih agencijah in zasnoval virtualni

studio na RTV Slovenija.

Vmes je zavzeto študiral

oblikovalske programe in

pilil večšine 3D modeliranja.

Z vztrajnostjo in trdim delom

so prišle tudi ponudbe za delo

iz tujine. V Nemčiji je delal kot

umetniški direktor pri izdelavi raču-

nalniške igrice. Tja je šel po nove izkušnje, čeprav ga je v resnici vedno bolj zani-

mal film. »V filmu si lahko privoščiš marsikaj, ker ne gre za grafiko v realnem času,

medtem ko se pri igricah vedno zelo 'špara', saj je računalniški spomin pač omejen.«

Ampak ravno zato, ker je film tako draga stvar, so delodajalci še toliko bolj previdni

pri izbiri novih sodelavcev. »Ta podjetja iščejo zelo ozko specializirane ljudi, ki so bili

šolani prav za določen segment 3D grafike ali pa so že delali na podobnih projektih.

Jaz sem se dve leti ves čas sam učil, na ta način napredoval in jim sproti pošiljal vse,

kar sem novega naredil. Ti dve leti sem pošiljal od 15 do 20 prošenj na teden.« Pa se je

naposled le našlo mesto za Zorana. Njegov prvi projekt na londonskem Cinesite je bil

Zlati kompas in tako je Zoran postal del z oskarjem za vizualne učinke nagrajenega

tima. Še posebej ga veseli, da je vse, kar je za ta projekt ustvaril, dejansko tudi prišlo

v končno verzijo filma. Kar sploh ni pravilo. Zoran poudarja, da »moraš na to delo

gedati kot na posel in ne kot na lastno kreacijo, sicer si lahko hitro prizadet. Ti si

le del tima in skoraj zagotovo nisi tisti, ki odloča. Vsakodnevno se moraš soočiti s

pripombami na svoje delo in biti moraš pripravljen popravljati v smeri teh komen-

tarjev. Isto stvar lahko popravljaš tudi po tridesetkrat. Ne smeš se navezati na to

delo, kot da je to nekaj tvojega, osebnega.« Pozneje je Zoran oblikoval tudi za

film Harry Potter in božično komedijo Fred Claus. Njegov največji adut je po-

znavanje dela s Houdinijem, programom, ki rešuje situacijo takrat, ko drugi

bolj znani programi gladko pokleknejo pred pretežkim izzivom, obvlada pa

ga le peščica uporabnikov. In seveda dobro poznavanje likovnega jezika.

»Brez tega obstaja velika nevarnost, da 3D grafika postane nekaj suhopar-

nega, tehničnega, mrtvega.« Zoran se je pred kratkim vrnil v Ljubljano

in se zaposlil pri Viba filmu kot tehnični direktor. Šele zdaj si je

malo oddahnil. »Tam se dela ob vikendih, med tednom pa tudi

do desete ure zvečer,« pove. Morda se bo zdaj našel čas tudi za

krajši avtorski projekt, ki ga že snuje Zoranova ustvarjalna

žilica. »Naredil bi mešanico 3D-ja in žive slike ali pa

klasične in 3D animacije.« Če bo le našel prave

sodelavce, seveda.



Medea Novak: Slovenska Beatrice Dalle

V

drugem poglavju

svojega diplomskega dela,

naslovljenega *Med norostjo in discipli-*

no, v katerem sebe prevprašuje kot problem,

je 24-letna igralka zapisala: »Konec prvega seme-

stra, na zaključni produkciji, mi je Sebastijan rekel, da

imam eno živalsko energijo, ki je ne smem izgubiti. Da pa

je ne znam kontrolirati in na trenutke postane destruktivna

zame in za ljudi, ki z mano delajo. Zadel je žebljico na glavico.

Dejansko je to moja lastnost. To sem jaz. To je točka, iz katere izha-

jam. Nekje med kaosom in kozmosom je locirano celo moje življenje.

Nekakšen ping-pong med dvema skrajnostima. Ravnovesna lega je, resnici

na ljubo, meni dokaj tuja. Tu nekje se, z večjimi padci in vzponi, nahajam

tudi kot igralka.«

Igralsko pot je Medea začela »stopicati« v gledališkem krožku PDG

Nova Gorica, kjer so jo s prvo

vlogo – izgovoriti je morala en

samcat stavek – skorajda odslovili,

češ da naj ne bi bila nadarjena za

igro. Z amaterskim gledališčem je

nadaljevala v gimnazijskih letih in kaj

kmalu pristala na sprejemnih izpitihi za

AGRFT. Akademija predstavlja najbolj

grozna leta njenega življenja. K študiju igre je pristopala zelo osebno, bila je »poseben

kaliber v trmarjenju«. Nad njenim prehajanjem iz ekstrema v ekstrem in pozablja-

njem nezanimive sredine je bdel mentor Dušan Jovanovič. Zanj je odigral vlogo

tistega, ki ti stoji ob strani, pri vzponih in padcihi.

Največja prelomnica med študijem je bila vloga Ofelije, saj je zanj pomenila

obračun z odrom in s samo seboj kot igralko – »kot igravec nimaš drugega materiala

kot samega sebe«. Ko je odigrala Ofelijin prizor norosti, se je s prisotnostjo gledalcev

ustvarila čudovita energija, nastal je skupen prostor doživljanja. Ta jo je »ozemljil«

in pometel z dvomi o vztrajanju pri igri in z vsakodnevnimi solzami po vajah.

Ob vpisu na akademijo se ni zavedala, da k igralski karieri sodi tudi film.

»Gledališki prostor in čas sta precej drugačna od tistega pred kamero, vendar jedro

ostaja isto: igra je igra, le končni produkt je drugačen.« Pred filmsko kamero je

prvič nastopila leta 2005 v »gospodinjsko-komični« televizijski nanizanki *Se*

zgodi (v režiji Metoda Pevca). Prvi igrani celovečerni film *Plan B* (2006, Urška

Kos) ji je življenje obrnil na glavo. Na odru je bila »dežurna« za čustveno

ekstremno zastavljene vloge, zanj je bil »psihiatrija«, v filmih pa je do-

slej zasedala vloge »prizemljenih« žensk. V *Planu B* je tako upodobila

jezno, uporniško mladenko Bilko, v kateri se povsem nežno prebujata

ženstvenost. Filmsko pot ter kontinuiteto vloge močne in neomajne

ženske je nadaljevala v televizijskem celovečernem igranem filmu

Bankirke (2007, režija Varja Močnik). Trenutno »budno« spre-

mlja montažo Cvitkovičevega kratkometražnega igranega

filma *Remek delo* – označi ga za »fotografijo stanja« –, v

katerem nasproti moškemu nastopi v vlogi ženske.

Zaposlujejo jo tudi miniaturne v Gleju; projekt,

ki se šele rojeva, deluje po principu: na vo-

ljo imate prostor, delajte, kar hočete.

Medei je pisan na kožo.



... IN ŽIVELI SO SREČNO DO KONCA SVOJIH DNI

VESNA

Dragi moji filmarji, mogoče tega sami še niste opazili, a na filmskem področju je po novem vse lepo in prav. Pravno gledano vse popolnoma štima, novi slovenski filmi se že pospešeno snemajo, denar je pravično porazdeljen, na Filmskem skladu redno plačujejo račune za elektriko, vodo in odnašanje smeti. Še največji nergači so utihnili in zdaj le nemo opazujejo krasni novi filmski svet v naši mali deželici. Nič več žolčnih tiskovnih konferenc, pristransko kritičnih člankov in vročih televizijskih oddaj. Majda Širca že išče nova bojna polja za priljubljene obračune z Vaskom.

Edino naši dragi – in večno vsega krivi – producenti so se skregali med seboj. Najbrž že sami ugibate, da so na eni strani tisti, ki jim je Igor Prodnik projekte podprl, na drugi pa tisti, katerih projekti so bili na zadnjih razpisih zavrženi. Logično, a ne? Pa tudi malce predvidljivo. Priznajte, da bi vas vse skupaj kar pobralo od presenečenja, če bi se naši producenti združili v boju za javno dobro. Najbrž si, tako kot jaz, tudi vi sploh ne morete predstavljati Francija Zajca in Daneta Hočevarja, kako na čelu dolge kolone producentov, ki protestira na ulici pred ministrstvom za kulturo, skupaj držita transparent, na katerem piše: »ŽIVEL SLOVENSKI FILM!«

Japajade. Malo morgen.

Vse tako kaže, da naš mali veliki Igor vendarle ni po goveji župci priplaval in da so ga v eni izmed tolikih šol,

ki jih je z odliko dokončal, vendarle nekaj tudi naučili. Deli in vladaj, so govorili stari Rimljani in Igor si je to vsekakor zelo dobro zapomnil, zato bo še dolgo, dolgo vladal.

Slovenski filmarji so, zdaj je to že popolnoma jasno, lansko leto zamudili svojo zgodovinsko priložnost, da bi stvari končno spremenili na bolje. Naslednji filmski rodovi se bodo z obžalovanjem spominjali leta 2007 kot leta velike priložnosti. Samo tistega leta, ko res nihče ni smenal, se je namreč za trenutek pojavila možnost, da bi vsi filmarji stopili skupaj in enkrat za vselej prekinili z dvajset let trajajočo sramoto, imenovano slovenski filmski sistem. Enkrat za vselej bi lahko združeni in enotni režiserji, producenti in ostali filmski ustvarjalci opravili s sistemom, ki je od svojega nastanka dalje krivičen, nepregleden, sumljiv, pristranski in zavožen.

Pa ni šlo. Mali veliki Igor je vse skupaj preliščil in zdaj eni snemajo, drugi ne snemajo in spet so filmarji vsak na svojem bregu, spet so nemočni v boju za boljši jutri. In zato je ta boljši jutri vse bolj oddaljen, vse bolj nedosegljiv.

Jaz pa se vse bolj bojim, da bom tistega lepega dne leta 2038 na spletni strani Filmskega sklada zasledila naslednjo novico:

»Novi minister za kulturo Igor Prodnik je včeraj v novi ministrski palači na Simonitijski ulici sprejel predstavnik Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev, da bi se pogovorili o

predlogu novega filmskega zakona. Kot je povedal minister Prodnik, sta obe strani zadovoljni s predlogom, razhajanja pa so le malenkostna, tako da na ministrstvu že v kratkem pričakujejo dogovor, s katerim bosta soglašali obe vpleteni strani. Na drugi strani pa je v imenu DSFU dr. Igor Koršič, ki so ga filmski ustvarjalci prejšnji teden imenovali za dosmrtnega predsednika društva, opomnil na določene pomanjkljivosti pri predlogu novega zakona. Tako, po njegovem mnenju, zakon pravno ne ureja funkcije vršilca dolžnosti direktorja Filmskega sklada, ki jo že vrsto let opravlja Stane Malčič, niti ne omejuje njegovih pristojnosti pri izbiri programa. Poleg tega, tako Koršič, še naprej ostaja odprto vprašanje Viba Filma. Medtem ko je Prodnik izrazil zadovoljstvo ob dejstvu, da je Jože Pogačnik začel s pripravami na snemanje svojega novega filma, je pred ministrsko palačo Jan Cvitkovič, ki že sedemnajst mesecev gladovno stavka, uprizoril novi javni protest, na katerem je mahal s transparentom: »DOL SANCHO PANSA!«

Ja, dragi moji filmarji, Igor Prodnik in Stane Malčič sta pred kratkim odjahala v sončni zahod in za njima je gledal Vasko. Kot Blondie v Leonejevem klasičnem velikem planu je samo malo premaknil obrv in vsem nam je bilo jasno, da bodo vsi trije srečno živeli do konca svojih dni.

In filmarji?

Filmarji so ostali, tako kot nesrečni Tuco, z vrečo zlatnikov v rokah sredi puščave, obešeni na drevo, prepriščeni na milost in nemilost svojemu Blondiju.

Jih bo pustil viseti tam? Ali pa bo prestrelil vrv?

Ne bi vas strašila, dragi filmarji, a Vasko s puško še zdaleč ni tako spreten kot Clint!

Svoj novi film z naslovom *Un Conte De Noel* je dokončal francoski režiser **ARNAUD DESPLECHIN**, katerega zadnji film *Kralji in kraljica* smo gledali tudi v naših kinodvoranah. V filmu so zaigrala znana imena francoskega in svetovnega filma (Mathieu Amalric, Catherine Deneuve, Chiara Mastroianni), premiero pa bo bržkone doživel na letošnjem festivalu v Cannesu.

Čilensko-španski režiser **ALEJANDRO AMENABAR** (*Vsiljivci, Morje v meni*) pripravlja zgodovinski spektakel *Agora*, katerega zgodba se odvija v starem Egiptu, kjer se suženj zaljubi v svojo gospodarico. V glavni vlogi bo nastopila oskarjevka Rachel Weisz.

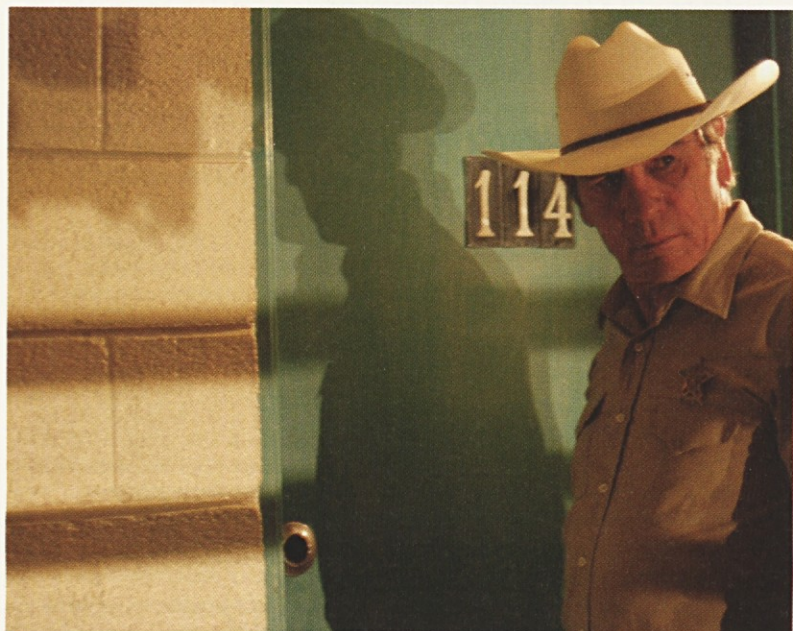
Oskarjevec **ANG LEE**, katerega zadnji film *Poželenje, nevarnost* smo si pred kratkim ogledali pri nas, se kot vse kaže vrača na ameriška tla, kjer bo posnel ekranizacijo broadwayske uspešnice *A Little Game*, ki jo je napisal francoski igralec Jean Dell. V njej par potem, ko se razide, ugotovi, da nihče izmed njenih prijateljev ni verjel v njuno zvezo.

Italijanski veteran **MARCO BELLOCCHIO**, ki je v zadnjem desetletju popolnoma revitaliziral svojo filmsko kariero in posnel nekaj svojih najboljših del, ki smo si jih lansko leto ogledali tudi na LIFF-u, pripravlja nov film z naslovom *Vincere*. Gre za ambiciozno zgodovinsko zgodbo o neznanemu in od sveta skriteму sinu Benita Mussolinija Albinu. Iz zaupnih virov pa smo izvedeli, da v filmskih vodah plava tudi režiserjeva nečakinja, ki bo ena izmed članic programske komisije letošnjega beneškega filmskega festivala.

V Bosni in Hercegovini snemanje svojega novega filma *Turneja* zaključuje znani srbski režiser **GORAN MARKOVIĆ** (*Tito in jaz, Zbirni center*). V filmu nastopajo številna znana igralska imena (Dragan Nikolić, Mira Furlan, Slavko Štimac, Emir Hadžihafizbegović, Senad Bašić, Bogdan Diklić, Sergej Trifunović, Svetozar Cvetković), pripoveduje pa o skupini igralcev, ki s predstavo začne turnejo po Srbski Krajini, a kmalu zaide v središče vojne ter tako začne krožiti od bojišča do bojišča.

Na TV Slovenija potekajo priprave za televizijski celovečerni film **MIRANA ZUPANIČA** *Igra s pari*, ki bo nastal po istoimenski drami priznanega dramatika Matjaža Zupančiča (*Vladimir*). Miran Zupanič je letos slavil v Portorožu z dokumentarnim filmom *Otroci s Petrička*, njegov zadnji celovečerni igrani film pa so bile *Barabe*.

Bosanski režiser **PJER ŽALICA**, ki je nazadnje posnel intimno mojstrovino *Pri stricu Idrizu*, trenutno snema dokumentarni film o legendarni sarajevski pop skupini Plavi orkestar. Frontmen skupine Saša Lošić in Pjer Žalica sta pred tem uspešno sodelovala pri dveh igranih filmih (tudi pri Žalčinem prvencu *Gori*), prav omenjena filma pa sta Lošić prinesla status enega najbolj iskanih avtorjev filmske glasbe.



MORILEC, KI GA NI BILO

ZORAN SMILJANIČ

Ni prostora za starce (No Country for Old Men, Joel in Ethan Coen, 2008) nam že takoj na začetku zbujajo prijeten občutek že vide-nega. V puščavskih predelih med Teksasom in Mehiko se počutimo malodane kot doma, orožje, kup trupel, mamila, zasledovanje in kovček z denarjem, za katerim se poganjajo različne zainteresirane stranke, pa dandanes takorekoč predstavljajo del naše kulturne identitete. Tudi treh arhetipskih protagonistov se razveselimo kot prijateljev iz mladosti: tu je revni, a z vsemi žavbami namazani junak, ki po naključju naleti na kovček s sedemmestnim številom, na njegovi sledi je nepopustljiv psihopatski morilec, vse skupaj pa z distance opazuje ostareli šerif, za katerega smo prepričani, da bo v pravem času posegel v dogajanje in rešil zadevo. Ne umanjka niti paleta živopisnih sekundarnih likov, ki služijo kot potrošna roba – le malokdo med njimi bo konec filma dočakal na nogah. Edino, kar pogrešamo, je kakšna fatalka à la Linda Fiorentino ali Ellen Barkin, ki bi vizualno popestrila dogajanje, drugače pa je vse tako domačno, kot bi v nedeljo ob zvokih narodnozabavne glasbe srebali mamino govejo juho.

Dogajanje sprva teče po dobro znanih in uhojenih poteh, ki so jih trasirali številni cestni akcijski trilerji s primesmi neo noir filma, kakršnih smo v zadnjih desetletjih videli na tone. Tovrstni filmi se ponašajo z zanimivimi liki, hrustljivimi dialogi, napeto in preobratov polno zgodbo ter tisto mogočno puščavsko pokrajino, ki ljudi in dogodke iz banalne vsakdanjosti povzdigne v nekako bolj poduhovljene, nadrealistične in eksistencialne višave. Če nas pri takih filmih začetek

POZABIMO ZA HIP VSE, KAR VEMO O FILMU NI PROSTORA ZA STARCE. DELAJMO SE, KOT DA NAM PRIJATELJI NISO ČRHNILI NITI BESEDICE, DA SMO PRESKOČILI TV REKLAME, NAPOVEDNIKE IN BLOGE IN DA NISMO PREBRALI KRITIKE MARCELA ŠTEFANČIČA. PRETVARJAJMO SE, DA NIMAMO POJMA, DA GRE ZA TEŽKO PRIČAKOVANI FILM BRATOV COEN, KI JE POKASIRAL PRGIŠČE OSKARJEV. V KINO SE ODPRAVIMO POPOLNOMA NEOBREMENJENO, BREZ VNAPREJŠNJIH INFORMACIJ, MNENJ, PRIPOROČIL IN PRIČAKOVANJ. KAJ DOBIMO?

in sredica še uspeja zintrigirati in potegniti vase, pa je konec praviloma najšibkejši člen, kjer so se že mnogi opekli. Na žgočem puščavskem soncu ves simbolni kapital hitro izpuhti v zrak, čarovnija zbledi, navdih se razblini, presežki pa uvenejo; na koncu ostane le gola in nedomišljena akcija, ki skuša gledalca šokirati z inflacijo krvi in smrti. Le redkim filmom z močno avtorsko vizijo in pogumom je uspelo preseči klišeje in zaokrožiti zgodbo s presenetljivim, originalnim, pa vendar logičnim in smiselnim finalom. Med slednjimi izstopajo *Divji v srcu* (Wild at Heart, 1990, David Lynch), *Thelma in Louise* (Thelma & Louise, 1991, Ridley Scott), *Kota Zabriskie* (Zabriskie Point, 1970,

Kaj bo torej naredil človek, ki ni izpolnil svojih želja, ki ga je realnost pustila na cedilu? Ustvaril bo svojo lastno realnost, natančneje, ustvaril bo svojega nasprotnika, ki ga potrebuje za lastno potrditev.

Michelangelo Antonioni), *Prinesite mi glavo Afreda Garcie* (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974, Sam Peckinpah) in *Rojena morilca* (Natural Born Killers, 1994, Oliver Stone). Seznam tistih, ki so dobro začeli in slabo končali, pa bi bil neprimerno daljši, zato omenimo le *U Turn* (Oliver Stone, 1977) in *Red Rock West* (John Dahl, 1992), ki začetnih visokoletečih obljub nista izpolnila.

Tudi nekje na sredi filma *Ni prostora za starce* je

kazalo, da bo na koncu namesto idej neizogibno spregovorilo orožje. Film tudi ni kazal omembe vrednih ambicij, da bi ponudil kaj več kot soliden konfekcijski izdelek, ki bo gledalca sicer zabaval in ga držal v napetosti vse tja do obveznega streljaškega obračuna na koncu. In ko se bo dim razkadiril, bo med tremi protagonistami po vsej verjetnosti na nogah ostal le en sam. Če bi moral nekje na sredi ugibati, kako se bo film končal in kdo bo preživel, bi svoj denar stavil na Llewelyna Mossa (Josh Brolin), ki z glasom in stasom predstavlja prototip filmskega junaka, slehernika, idealnega za gledalčevo identifikacijo. S svojo simpatično mlado ženo živi v skromni prikolici, je pogumen, odrezav, human, sposoben, ponosen, iznajdljiv in kot vsak pravi Teksasčan nosi brke in obvlada orožje. Na begu ga kar trikrat ustreljijo, in tisti, ki ga tolikokrat preluknjajo, na koncu praviloma preživijo. Sicer bo izgubil denar, a s svojo ljubko ženičko bo živel dolgo, mirno in polno življenje, sem bil prepričan. Vsaj tako velevajo žanrske konvencije.

Anton Chigurh (izg. *Šigur*, igra ga z oskarjem za stransko vlogo ovenčani Javier Bardem) je poosebljenje zla v najčistejši obliki, absurdna kombinacija najetege in serijskega morilca. V Chigurhovi kompleksni osebi se skrivajo Hannibal Lecter, Norman Bates, John Doe iz *Sedem* (Seven, 1995, David Fincher), odrasli Damien iz prve *Prerokbe* (The Omen, 1976, Richard Donner) in celo sam Satan. Tako ekstremen je, da je že smešen. S svojo bizarno pričesko, nervoznim žvečenjem in pnevmatsko pištolo za pobijanje goveda, ki jo prenaša naokoli, je zagotovo eden najbolj grotesknih in strašljivih osebkov, kar se jih je zadnje čase sprehajalo po filmskem platnu. »Ta že ne bo preživel,« sem

špekuliral med projekcijo, »sicer bo drago prodal svojo kožo, ampak na koncu ga čaka zanesljiva in strašna smrt.«

Tretji protagonist je šerif Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones), pokončen možak, ki predstavlja glas modrosti, razuma in moralnih vrednot »starega Zahoda«. Zasleduje krvavo sled in čaka na svojo priložnost. Zaveda se, da mu v 40-letni karieri ni uspelo doseči nič omembe vrednega, zato si zada nalogo, da bo mladega Mossa rešil iz krempljev mehiške mafije in plačanega morilca. Tom Bell, sicer narator filma, se zdi ravno pravšnja tragična žrtev za konec, kjer bo svoje junaštvo našel v ultimativni žrtvi in umrl ponosno, z nasmehom na obrazu. S to gesto bo izpolnil tudi obljubo iz naslova filma. Toliko o ugibanju.

Potem pa se je zgodilo nekaj, kar je hkrati izneverilo in preseгло moja pričakovanja. Namesto spektakularnega finalnega obračuna se je zadeva v končnici obrnila v povsem drugo smer. Dobili smo nekaj vznemirljivega, nesmiselnega in osupljivega, nekaj, kar se lahko meri z umorom Janet Leigh v *Psihu* (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock), z dekapitacijo Gwyneth Paltrow v *Sedem* ali s tistim manj znanim, vendar nič manj šokantnim umorom Williama Petersena v finalnem obračunu v *Živeti in umreti v L.A.* (To Live and Die in L.A., 1985, William Friedkin) ... ali pa z življenjem samim.

Prvič, Tommy Lee Jones zamudi na prizorišče streljanja in tam najde mrtvega Mossa. Ne, ta ni le ranjen, ni v komi, iz katere se bo prebudil, ni nosil neprebojnega jopiča, mrtev je. Preprosto, dokončno, nepovratno mrtev. Drugič, sploh ga ni umoril Chigurh, pač pa neka obskurna mehiška banda, na katero smo povsem pozabili. In tretjič, umora glavnega junaka nam sploh niso pokazali. Nismo videli, kako pogumno se je Moss boril proti premočnemu nasprotniku, koliko jih je odnesel s seboj, kako ga je zadela smrtna krogla in kako je (po možnosti v *slow-motionu*) junaško padel na tla. Oropali so nas vseh teh malih umazanih detajlov, ob katerih uživamo, ki nam pripadajo in zaradi katerih hodimo v kino, zaboga. Namesto voajerskega užitka lahko z nemočnim šerifom le poklapamo postopamo po prizorišču zločina in gledamo, kako Mossovi ženi, eee vdovi, sporoča, da je soproj mrtev.

Še več, ni mu uspelo rešiti niti nje, saj jo je Chigurh zaradi nekakšne obljube povsem brez potrebe *post festum* likvidiral. In še huje, ni mu uspelo ujeti morilca, ki mu je pred nosom izmaknil denar in izginil. Chigurh pozneje, v bizarnem prizoru, doživi hudo prometno nesrečo, vendar se še enkrat izmaže in na koncu z odprtim zlomom roke odkoraka na svobodo. Kot da ga ne morejo kaznovati ne naključje ne univerzalna kozmična pravičnost, še celo bog mu nič ne more.

Namesto da bi vsaj poskusil najti morilca, se je šel nesrečni šerif potožiti invalidnemu sorodniku Ellisu (Barry Corbin), kako da je vse brez smisla in da ga je bog zapustil. Danes je vse tako umazano, nepravilno

in nesmiselno. Ne da se narediti nič poštenega, zato razmišlja o upokojitvi. Ellis ga zavrne, češ da je bilo tako že od nekdaj, da »dobri stari časi« niso nikoli obstajali. Vedno je bilo tako, umazano, nepravilno in nesmiselno. Le da to bolj opaziš, ko si star. V zadnjem prizoru je Tommy Lee Jones očitno že v pokoju, brez-ciljno sedi za mizo in ženi odsotno pripoveduje o svojih sanjah. Zatemnitev. Konec. Odjavna špica.

Tak morbiden, pesimističen in nedokončan zaključek pri gledalcu pusti hud občutek zbezanosti in nepotešenosti. Kaj hudiča je zdaj to? Kakšen film smo sploh gledali? Brata Coen sta naše predznanje, pričakovanja in priučene reakcije iz sorodnih filmov spretno vpregla v svojo zgodbo, ves čas sta manipulirala z nami, da bi na koncu pritisnila na vse prave vzvode in sprožila tako močno in učinkovito reakcijo. Kar je ob poplavi podob, učinkov in senzacij, s katerimi nas vsakodnevno bombardirajo in s tem povzročajo vsesplošno čustveno otopelost, nedvomno velik dosežek. In hej, tale film se precej razlikuje od njenih ostalih, pa čeprav se na prvi pogled zdi, da je precej podoben *Fargu* (1996) in *Krvavo preprosto* (Blood Simple, 1984). *Ni prostora za starce* je mračen film, brez iluzij, ki skopari celo z značilnim coenovskim črnim humorjem, opazna je odsotnost tiste rahlo nadrealistične, skoraj pravljlične

Ni prostora za starce je zadržan, minimalističen in asketski film. V njem je malo dialogov, malo glasbe, malo pojasnjevanja za nazaj, malo klišejev in malo izpolnjenih pričakovanj. Film, ki ima na koncu, kljub večkratnem ogledu in analiziranju, še vedno vprašanja, na katera ni odgovorov, in skrivnosti, ki jih ni moč dokončno razkriti.

atmosfere, v katero so natopljeni skoraj vsi njuni filmi, od *Vzgoje Arizone* (Raising Arizona, 1987) do *Velikega Lebowskega* (The Big Lebowski, 1998). Kaj se je torej dogajalo? Kaj smo zgrešili? Kje je ključ za branje tega filma? Tule je eden od načinov branja.

Omenil sem že, da je Tommy Lee Jones narator filma. To pomeni, da dogajanje gledamo skozi njegove oči, da film pripada njemu. Ne gledamo torej objektivne resnice, pač pa njegovo subjektivno resnico. Njegov monolog uokvirja film, na začetku govori o najstniškem morilcu, ki ga je nekoč, pred mnogimi leti, pospremil na električni stol, na koncu razlaga sanje, v katerih nastopa njegov oče. V filmu se torej nahajamo v njegovi glavi, v njegovem dojemanju in razumevanju sveta in samega sebe. Ne pozabimo, gre za človeka, ki si ob koncu neuspešne poklicne poti silno želi postati junak, ki se zaveda, da je zgrešil na celi črti in zafrčkal svoje življenje. Vse izkušnje, modrost in znanje so bili

zaman. Junaška dejanja so neopazno zdrsnila mimo njega, zamudil je na svoj obračun točno opoldne, O.K. Corral in Alamo sta se zgodila brez njega. Nenadoma je postal starec, ki ni več kos svetu, v katerem živi. In zdaj mora živeti s tem.

Kaj bo torej naredil človek, ki ni izpolnil svojih želja, ki ga je realnost pustila na cedilu? Ustvaril bo svojo lastno realnost, natančneje, ustvaril bo svoje-ga nasprotnika, ki ga potrebuje za lastno potrditev. Anton Chigurh je tako pretiran lik, da se zdi, kot bi si ga nekdo izmislil. Ali ga zmodeliral po modelu nekega najstnišega morilca pred mnogimi leti. Chigurh v film vstopi od nikoder, je mož brez preteklosti, ki ga v uvodnem prizoru šerifov pomočnik pobere na cesti sredi puščave. Ni dovolj, da je plačan morilec, navadne ljudi pobija tudi za lastno zabavo. Ustrelil praktično vsakogar, ki ga sreča, obrne se celo proti svojemu delodajalcu, pospravi kolega Woodyja Harrelsona, skratka, na vesti ima toliko ljudi, da to že meji na grotesko ali burlesko. Kjerkoli se pojavi, postane prostor čudno abstrakten, ulice se izprazni, zdi se, kot da ni nikogar, ki bi ga videl, kot v sanjah. »Ali si me videl?« zagrozi Chigurh prestrašeni priči, preden izgine v neznano. Tudi šerif o njem pravi, da je kot duh. Eden najbolj bizarnih momentov v filmu: ko Tommy Lee Jones odpre vrata motela, za katerimi se skriva Chigurh v težko pričakovanem trenutku za poravnavo računov, ni za vrati nikogar. Še en antiklimaks.

Če je torej film plod domišljije razočaranega in zagenjenega starca, je pred nami povsem druga zgodba od tiste, ki smo jo videli na prvi (p)ogled. Zdaj je že bolj jasno, zakaj se šerif vztrajno izogiba vabilom FBI agentov, naj obišče številna prizorišča zločinov, saj ga realnost ne zanima, raje prebira črno kroniko v časopisu in si vrtil svoje lastne filme. Filme, v katerih imata Moss in Chigurh presenetljivo veliko skupnega, oba na primer nosita bele nogavice, oba na ulici podkupita mularijo, da proda obleko. Ko film gledamo na nov način, opazimo vse polno malih besednih, simbolnih in asociativnih povezav, ki očitno prihajajo iz enega samega vira.

V oči bode tudi dejstvo, da se trije protagonisti med seboj sploh ne spoznajo. V čisto vsakem filmu do zdaj sta imela negativec in pozitivec vsaj en dialoški prizor. Tukaj pa nič. Moss in Chigurh spregovorita le nekaj besed po telefonu, in čeprav ga morilec ves čas neusmiljeno zasleduje, nista niti enkrat v istem prostoru, nikoli se ne srečata iz oči v oči. Tudi šerif osebno ne sreča nobenega od njiju, Mossa prvič vidi, ko je ta že mrtev. Tako brezosebno je ustreliti nekoga, ne da bi ga prej spoznal in malo pokramljal z njim.

Ni prostora za starce je zadržan, minimalističen in asketski film. V njem je malo dialogov, malo glasbe, malo pojasnjevanja za nazaj, malo klišejev in malo izpolnjenih pričakovanj. Film, ki ima na koncu, kljub večkratnem ogledu in analiziranju, še vedno vprašanja, na katera ni odgovorov, in skrivnosti, ki jih ni moč dokončno razkriti. Vsak velik film jih ima.

SLA PO VELIČASTNOSTI

AMERIŠKA KINEMATOGRAFIJA V ČASU FILMA
TEKLA BO KRI



STÉPHANE DELORME
PREVOD: UROŠ ZORMAN

Coppola je v intervjuju za *Cahiers* (št. 628) povedal, da so vsi ameriški režiserji prešli na digitalno montažo, vsi razen enega – Paula Thomasa Andersona. Bi Daniel Plainview (Daniel Day Lewis), ki v filmu *Tekla bo kri* (*The Will Be Blood*, 2007) sam s krampom koplje črpaljšča sredi puščave, torej lahko ustrežal predstavi, ki jo ima P. T. A. o sebi, ko mu filmski trak drsi skozi roke – predstavi o kinematografskem pionirju. Kdo bi ob nesmiselnih postaltmanovskih okrasjih prejšnjih filmov mladega cineasta (rojenega leta 1970) pričakoval, da bo danes predstavljal pionirsko figuro, ki tako kot »veliki« režiserji preteklega stoletja obenem zavrta v Kinematografijo in Ameriko. Pri filmu *Tekla bo kri* preseneča prav želja po tekmovanju z mojstri in ustvarjanju časovno nedoločljive kinematografije: ne kinematografije »post«, kajti na veliko olajšanje v nobenem trenutku ne dobimo občutka o neki kinematografiji, ki bi prišla »po« – temveč stvaritvi izoliranega spomenika, stele, pri katerem je njegova osamljenost zvezana z narcisistično aroganco junakov. Ne gre za prihod *po*, temveč za rivalstvo s Coppolo, Kubrickom ali Wellesom; P. T. A. hoče dokazati svojo zrelost.

Nenavadno je, da nas nedavni ameriški filmi niso pripravili na take ambicije. Občutek imamo, da režiserje, takoj ko zapustijo žanr in cinefilijo, zagradi pa-

nika. Zgodovina in Metafizika – ki sta v Hollywoodu zreducirani na Ameriko in Zlo – sta prepovedan lov, rezerviran za vélike staroste: Scorseseja (*Tolpe New Yorka* [*Gangs of New York*, 2002] in *Letalec* [*The Aviator*, 2004]), Malicka (*The New World*, 2005). Igrišče drugih se zdi nenavadno omejeno.

Pred dvema letoma (*Cahiers*, št. 614) je črnogleda ocena o ameriški kinematografiji ugotavljala neuspeh generacije – imena, ki so se pojavila v šestdesetih in sedemdesetih, so še naprej prevladovala na sceni. Generaciji devetdesetih skušata ponos povrniti dve nedavni knjigi: *Down and Dirty Pictures* Petra Biskinda in *Rebels on the Backlot – Six Maverick Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System* Sharon Waxman. A pri teh šestih odpadniških režiserjih – Stevenu Soderberghu, Davidu Fincherju, Quentinu Tarantinu, P. T. Andersonu, Spikeu Jonzu, Davidu O. Russellu – ne vidimo ravno razloga za sanje. Za »revolucionarne« veljajo predvsem zaradi ekonomskega učinka in hitrega prehoda od neodvisnosti k sistemu. Bolj ali manj oportunistično jih družijo določena ideja mladosti – dinamičnost, ironija, neprisiljenost, junk kultura – ki je pri njih povezana s težnjo pokazati, da imajo jajca (Tarantino, Fincher, Anderson), pri drugih s čudaškostjo (Jonze, Russel; dodati je treba še drugega Andersona, subtilnega Wesa). Imajo resnični talent

za zaobjetje sodobnosti (*Klub golih pesti* [*Fight Club*, 1999, David Fincher]), skupna jim je osvežujoča neposrednost. Nasprotni učinek pa ima njihova amnezija: manjka jim vpogled v Zgodovino in zgodovino oblik. Uporabljajo iznajdljivo mizansceno, a se pretirano šopirijo; to so cineasti, ki jih je *Cahiers* (upravičeno) kritiziral, z izjemo Tarantina od *Jackie Brown* (1997) naprej. V najslabšem primeru veljajo za pamentnjakoviče, v najboljšem za odlične, vselej malce zlobne obrtnike. Njihovi filmi za zabavno kinematografijo, vseskozi cinefilsko, ki jo včasih ustvarjajo razvajenci (Spike Jonze). Da jo v ZDA skušajo narediti za novi »novi Hollywood«, pa je prav neverjetno, kajti estetske ambicije nikakor niso primerljive.

V zadnjih dveh letih smo bili priča izsušitvi, kot da je pasticcio postal glavni refleks te generacije. Tako pričakovani film Todda Haynesa o Dylanu je razočaral: gotovo najbolj nadarjen režiser prvega vala Sundancea se je zadovoljil s suženjskim kopiranjem *Dont Look Back* (1967, D. A. Pennebaker) in *Osem in pol* (8½, 1963, Federico Fellini). Je, da bi film umestili v šestdeseta, res treba kopirati estetiko šestdesetih? To vprašanje bi prav tako lahko zastavili Soderberghu o štiridesetih za njegov bedast izdelek *The Good German* (2006) in petdesetih za *Lahko noč in srečno* (*Good Night, and Good Luck*, 2005) njegovega varovanca Clooneyja. Soderbergh je stroj za ubijanje ljubezni,



učena opica, »prisiljena barvati prečke svoje ječe«, z besedami Billa Krohna v zadnji številki revije *Trafic*. Ta hiperreferirana kinematografija posnemovalcev v najslabšem primeru proizvaja omrtvičene opuse, v najboljšem pa uživaške poteze Quentina Tarantina in Roberta Rodrigueza. Kompanjona kopijo izčrpa, jo povsem premečeta in pokoljeta. A to vsaj žge, čeprav pri vsem skupaj ostane samo še intenzivnost. Privlačnost pasticcia povsod postaja smrtonosna. Preprosto rečeno, tega ne živimo. Čustva so reducirana na minimum, naloge podobe samo še reflektivne, misel reducirana na razumevanje situacije.

Brata Coen, ki sta z nekaj popolnimi filmi prva ujevala val ironije, sta bila s svojimi zaporednimi kopijami starih časov – *Kdo je tu nor?* (O Brother, Where Art Thou?, 2000), *Mož, ki ga ni bilo* (The Man Who Wasn't There, 2001), *Ladykillers* (2004) – prav tako prva, ki sta omračila telo in duha. Postala sta reakcionarna. Danes se vračata s svojim najboljšim filmom, *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007).

Naključje? Anderson in Coena so v Teksasu istočasno snemali svoja najboljša filma. *Ni prostora za starce*, *Tekla bo kri*: zlovesča obljuba naslovov kliče po primerjavi. Ju onkraj globokih razlik družijo enaka namera? Najprej, gre za pomembni priredbi književnih del: Cormaca McCarthyja, Uptona Sinclaira. Izhod iz ustaljenih navad, ki režiserjem, ki so obtičali na mrtvi točki kopiranja, odpira polje (drugačnost). Na delu je, toliko bolje, smrt cinefilske obsesije: razširitev območja, izhod iz omejitev referenc. Iztrganje pokrajine iz

filmske zgodovine, da bi se vrnila v okvir mita o ameriški kulturi.

Coena in Anderson tako kamero posadijo v puščavo in znova začnejo od začetka. Otvoritveni posnetki ustvarijo praznino: v *Ni prostora za starce* si krajinški posnetki sledijo precej hitro, neki mož govori, ne le o sedanjosti, temveč o preteklosti, ne le o svojem delu šerifa, temveč o skrivnosti zla. Cinefilci bodo vedno našli reference (*Pohlep* [Greed, 1924, Erich von Stroheim], *Zaklad Sierra Madre* [The Treasure of the Sierra Madre, 1948, John Huston]), a gre za več kot le kinematografsko obzorje. Ta svet ni kinematografski svet. Film, posnet v Teksasu, ni nujno vestern. Predvsem gre za deželo, ZDA. In nobenega dvoma ni, da je k tabuli rasi bolj kot 11. september prispevala vojna v Iraku. To je tudi zemlja Geneze, črv je v sadežu. Iz puščave prikoraka norec z modovsko frizuro, oborožen z jeklenko stisnjenega zraka. Smo to že kje videli? Kje smo?

Enako velja za izjemno prvo uro filma *Tekla bo kri*, preden scenarij v drugem delu odtava. Sam možki, rojen od Zemlje, kot Bog, se bojuje z naravnimi silami. Moški brez staršev, brata in otroka. V njem ni krvi, užejan je. Redko smo videli tako sterilni lik, ki bi izsušil celo film. P. T. A. je znova zgradil mit o samoustvarjenem človeku, odisejajo ameriškega človeka, ki se bo končala na vetrovom in tokovom prepuščenih ladji, v veliki kegljaški dvorani – ekstravagantna zamisel, mogoče plod scenografa Jacka Fiska (vsi Malickovi filmi). Za zgodovino se izrisuje Mit, poznamo strukturo ameriške misli.



Oba filma iščeta močne podobe in si predvsem vzameta čas. En kolut o možu v luknji, dva koluta, preden v *Ni prostora za starce* vidimo šerifa. Skupno jima je isto merilo veličastnosti: velike površine, veliki obrazi, cinemaskop, telesa raztegnjena v kadru, globina padanja. Vse razen klasicizma. Stilizirana mizanscena se igra s širokim kotom, vertikalni spusti in črni dim romantike. Tudi scenografija je stilizirana (improvizirana cerkev s križem, izrezanim iz lesene stene za oltarjem, v *Tekla bo kri*). Poudarjanje se napihnjenosti izogne s pozornostjo na tisto, kar je opazovano in postavljeno na isto raven nezmernosti.

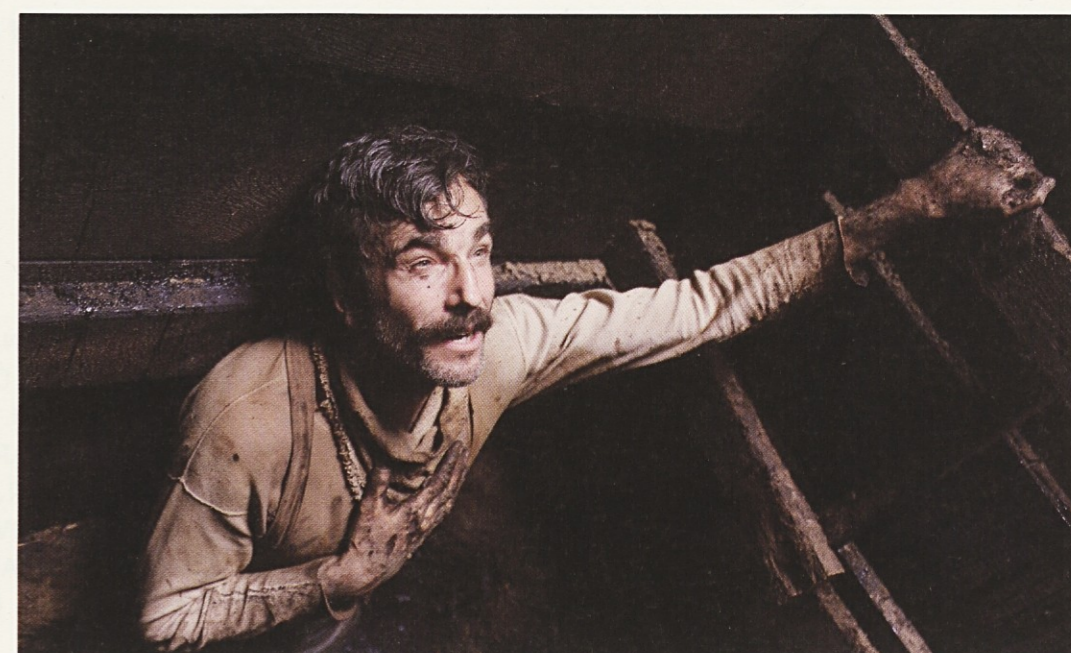
Nastopilo bo torej vprašanje divjega in civiliziranega, ljudi in živali, ljudi in bogov. Pri Coenih: neverjeten plan ranjenega psa, opazovanega skozi daljnogled, ki prečka puščavo in se obrne. Kaj je ta živalski pogled?

Ne smejo nas zavesti izrazi kot »epska freska« ali »družinska saga«, ki prihajajo z vseh koncev; *Tekla bo kri* preči več desetletij, a tako skopo, da bi lahko mislili, da svet izpuhti, čim mu junak obrne hrbet. Ves čas smo mu za petami in on je ves čas na svoji zaplati zemlje: freska se na samomorilski način zapre na eno samo osebo, dejansko je portret. Portret obraza-krajine, ki ga je treba pozorno preučiti, kip, ki ga je treba izklesati prav ob lobanji Daniela Day-Lewisa. Hoolywood skoraj ne išče več te vrste impozantnih likov, kakršna sta bila Pacinova Michael Corleone in Tony Montana: oseb, ki utelešajo Zgodovino, ki v nekem trenutku, najslabšem, postanejo eno z nacijo (če-

prav je Denzel Washington dober igralec, bi potreboval več kot le cigaro, da bi iz »ameriškega gangsterja« Ridleyja Scotta naredil obljubljeni arhetip). Lahko se zmrdujemo nad marketinškim prijemom »veliki igralec išče veliko vlogo«, a vseeno priznajmo, da je figura izpiljena: malce prismuknjen in zgrbančen klobuk, nabrane hlače, upognjen hrbet, šepava hoja, škilaste oči. Toliko o videzu.

Puščava ustvari dva norca, dva vizionarja. Plainview je romantik, fanatik, človek Bog. Pri Coenih smo zabredli v nevrastenijo. Brezdelni Droopy apatično, hladno otrpelo na čelo prisloni nastavek jeklenke s stisnjanim zrakom. Mesečev obraz, mehanski gibi, nenehno orošene oči, za katere se zdi, da jočejo solze, ki ne tečejo več. V izrednem posnetku se gleda v ugasnjem TV-zaslону: gleda se, le še senco, prazno ovojnico. Teror filmov bratov Coen izhaja iz omrtvičenja. Chigurh ležeč na tleh s skrotovičnim obrazom davi svojo žrtev. Oba norca se pačita: pri Andersonu veličastnost kot opojnost oblasti kliče h groteski; pri Coenih v spomin sili jokerjev prisutni nasmeh. In – je mar to naključje – oba norca polovico časa šepata.

V obeh pripovedih je norec podvojen z drugim norcem. Coena in Anderson se spoprimejo s književnima besediloma, ki običajno učinkovito razporeditev dejanj, prilagodita razpravi o idejah. Vsakdo je utelesitev neke ideje in ideje se ne spopadejo, obrnejo si hrbet. V *Tekla bo kri* imamo religijo proti kapitalizmu. V *Ni prostora za starce* je Chigurh utelesitev absolutnega Prasca in pred njim brez postanka beži Llewelyn, oseba, ki jo je težko kvalificirati, ki ne pozna strahu, žival.



Za tema dvema zverema, ki nista vredna nič več kot pitbuli, ki šepajo v puščavi, čaka pasivni šerif, stavec, katerega časi so že mimo. Ta tridelna struktura pripoved razpenja med dvema neuporabnima možkima, česar v kinu nismo videli pogosto, in tretjim, našim odposlancem, če hočete, edinim, ki ga zločini »impressionirajo«, ki še vedno čuti.

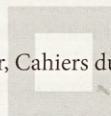
Nazadnje sta to dva filma terorja. Tu učinkuje sodobnost in potolče klasicizem. Groza je nepričakovani odgovor na vprašanje *kako danes proizvesti mit*. Glasba Johhnyja Greenwooda, kitarista Radiohead, filmu *Tekla bo kri* doda srhljiv poudarek, ki ne temelji na ničemer. Kaj vidimo na platnu? Nek možki koplje, glasba pa je taka, kot da bi ilustrirala najostudnejši zločin. Morebiti je ta možki ameriški bratranec srednjeevropskih vampirk: »Tekla bo kri« je na plakatu izpisano z gotskimi črkami. Poroča njegovega posvojenca poudarja prekletstvo, ko duhovnik razglasi, da poročenih, utešenih, nikoli več ne bo preganjala žeja. Do tedaj je moralo teči v potokih: viski v steklenički, da bi uspavali otroka (strašna podoba), nafta, ki se pretaka do morja, kri.

V *Ni prostora za starce* se zločini vrstijo v strašanskem ritmu. Zdi se nemogoče biti del tega sveta, sveta, ki ni ne za nežne ne za utrjene. Črne ocene najdemo tudi pri Eastwoodu v *Popolnem svetu* (A Perfect World, 1993) in *Skrivnostni reki* (Mystic River, 2003), le da nas groza tukaj zadane z gluhih nasiljem. »Prostor« ni za starce, tudi doba ne (v nasprotju s starim reakcionarjem, ki ga šerif sreča proti koncu in ki preklinja pankerje). Manko čustev pri Coenih nas odnese daleč o Andersonove ro-

mantične navlake: samoustvarjeni človek je prebrisan, a je ambicioznej, delavec; nima čustev, temveč preobilico želje (»Kaj bom počel z milijon dolarji? Kaj bom počel cele dneve?«). Nikoli ne bomo videli njegovega bogastva, razen v bednem prizoru na koncu. Kaj pa poganja zlobneža bratov Coen? Pohlep. Bankovci, ki so nenehno v izmenjavi, vedno umazani s krvjo, ki jih na koncu sprejme otrok v zameno za srajco, rišejo antiromantično vampirsko zgodbo. Kri je denar. Oba filma zaključita z ugotovijo ničevosti: užejan junak pri Andersonu, pohlepen pri Coenih; nemir na eni strani in brezčutnost na drugi na platnu pustita zgolj velik občutek praznine.

Ne smemo podcenjevati dejstva, da oba filma eno stran sestavljanka zadržita: kot da bi se šopirjenje (P. T. A.) nujno moralo pokazati ali da bi ironija nujno morala ostati skrita (dialogi pri Coenih niso vedno na ravni izrednih tihih prizorov). A vseeno. Dva ameriška filma take širine, ne da bi bila pompozna: to je nekaj novega. Še bolj presenetljivo pa je, da to prihaja iz naročja malih pametnjakovičev. Že Fincherjev *Zodiak* (Zodiac, 2007) je bil precej bolj daljnoviden kot *Sedem* (Seven, 1995). Počakajmo na dela o Cheju (*The Argentine* in *Guerrilla*) nepričakovanega Malickovega dediča Soderbergha, da vidimo, ali širina lahko prečka meje.

Stéphane Delorme, *Désirs de grandeur*, Cahiers du cinéma, št. 632, marec 2008



DELO KOT VSAKO DRUGO

POGOVOR Z NIKOLAUSOM GEYRHALTERJEM

KAKO PROIZVESTI FILM, KI BO NAPOSLED VIDETI, KOT DA JE BIL NATANKO TAKO TUDI ZAMIŠLJEN, ČEPRAV JE NJEGOVA VSEBINA MEDTEM NEPOVRATNO ZAZNAMOVALA IN SPREMENILA PREDVIDENO FILMSKO FORMO? O NASTAJANJU DOKUMENTARNEGA FILMA *KRUH NAŠ VSAKDANJI* SMO SE POGOVARJALI Z REŽISERJEM NIKOLAUSOM GEYRHALTERJEM, KI ŽELI SNEMATI FILME Z ZGODOVINSKO VREDNOSTJO IN Z NJIMI V GLEDALCIH SPROŽATI AKTIVNO ZANIMANJE, ZAČETEK RAZMIŠLJANJA TER IZDELAVE LASTNE POZICIJE O IZBRANI TEMI.

JURIJ MEDEN

Mladi avstrijski dokumentarist Nikolaus Geyrhalter (1972), čigar *Kruh naš vsakdanji* (Unser täglich Brot, 2006) je letošnjo pomlad krožil po slovenskih platnih v redni distribuciji, se je domačemu občinstvu prvič predstavil s štiriurnim esejem *Drugje* (Elsewhere, 2001), ki je bil leta 2002 predvajan v sklopu *Ekranove Jesenske filmske šole*, posvečene digitalnemu filmu. Geyrhalter je imel že takrat pod pasom štiri izvrstne celovečerne dokumentarne filme, vendar ga je pred dvema letoma v mednarodno orbito izstrelil in s prestižnimi nagradami obsul šele *Kruh naš vsakdanji*, pri čemer je ključno vlogo najbrž bolj kot avtorjev radikalni, rigorozen stilistični podpis odigrala filmska tematika, v tem primeru neizprosni, vsakršnega komentarja očiščen in na videz povsem neprizadet pogled na sodobno masovno prehrabeno industrijo v Evropi, na to razčlovečeno in v službi profita do skrajnosti mehanizirano proizvodnjo. Čeprav »dokumentarna prehranska srhljivka«, kot film označuje njegov distributer, pogled prikuje na tisto, v kar gledalec povečini noče zreti in od koder posledično izvira tudi prvinski emocionalni naboj filma, Geyrhalter zavrača preprosto nalepko (ekološkega) aktivista (»*Ponosen sem na to, da jem vse.*«) in se počuti udobneje med kramljanjem o širših implikacijah njegovega filmskega ustvarjanja.

V filmu Drugje ste prepotovali ves svet v iskanju kotička, ki ga ni zaznamovala histerija ob prehodu v novo tisočletje, v Pripyat (1999) raziskujete

pogubne učinke črnobilske nuklearne katastrofe na okoliško populacijo, med snemanjem filma Das Jahr nach Dayton (1997) ste leto dni preživali v Bosni in merili temperaturo vzdušja treh etnij leto dni po podpisu Daytonskega sporazuma; od kod zdaj interes za evropsko proizvodnjo hrane?

Kruh naš vsakdanji sem posnel preprosto zato, ker česa takšnega ni storil še nihče drug.

Če s »česa takšnega« mislite na konkretno vsebino oziroma problematiko, potem izjava ne bo ravno držala, saj je ravno v Avstriji istega leta nastal še en celovečerni dokumentarni film z identično tematiko.¹

Produkcija obeh filmov je potekala vzporedno, pri čemer drug za drugega sploh nismo vedeli. Dokler ni bilo že prepozno. A četudi bi tisti drugi film obstajal že prej, preprosto ne gre za nekaj, kar je po mojem mnenju nepogrešljivo. Gre za vprašanje filmske forme in bolj ali manj demagoškega pristopa. Drugi film je sicer v redu, vendar za moj okus nekoliko cenen. Sam sem hotel posneti film, ki bi vprašanje odgovornosti ob obravnavani tematiki kot žogico v celoti vrnil gledalcem. Ne govorim samo o odgovornosti spričo tega, kar je pokazano; zanima me predvsem širša odgovornost razmišljanja z lastno glavo. Želim si, da bi moj film v gledalcih sprožil aktivno zanimanje in začetek razmišljanja ter izdelave lastne pozicije.

Vaš film seveda naredi za unikatnega njegova stroga forma: priča smo repetitivni seriji skrbno

uokvirjenih, vsakršnega komentarja očiščenih kompozicij, ki stanje stvari zgolj kažejo. Ob tem se poraja vprašanje, v kolikšni meri je forma narekovala vsebina. Ali pa ste nemara k snovi že pristopili z izdelanim formalnim konceptom?

Običajno gre za proces, ki se razvija vzporedno in prek součinkovanja. Vsebinsko narekuje formo, ki posledično preoblikuje vsebino. V vseh svojih filmih sem sicer dal velik poudarek položaju in vlogi kamere, kar lahko v določeni meri pripišem temu, da sem

Moja naloga ni, da ljudi spreobračam v vegetarijance ali pristaše doma pridelane hrane. Za to naj se vsak odloči sam pri sebi, mene se to ne tiče. Želel sem le podčrtati pomen samostojnega, kritičnega, odgovornega razmišljanja, kakršno je danes prepogosto zapostavljeno, zlasti v filmih.

se pred filmom ukvarjal s fotografijo. Zato se mi zdi zelo pomembno, da se slika ponaša z neko vrsto kvalitete. Kakršnekoli kvalitete; to se lahko spreminja od filma do filma. Bistveno se mi zdi, da je slika premišljena in čvrsta in da lahko nato kot takšna predstavlja okostje filma, ki je navsezadnje umetnost, grajena na



slikah. Pred začetkom snemanja filma *Kruh naš vsakdanji* sem obiskal vse predvidene filmske lokacije in ugotovil, da so si vse tovarne hrane podobne: vedno je šlo za sterilna, orjaška poslopja, sestavljena iz ravnih črt in simetričnih perspektiv. Podobna so bila tudi polja, prepredena z neskončnimi ravnimi sledmi različnih strojev. Moja kamera se je nato temu preprosto prilagodila. Občinstvu sem želel nuditi priložnost, da bi videlo in občutilo tisto, kar sem videl in občutil tudi sam, zato je bilo snemanje filma zame podobno čim bolj natančnemu prevajanju. Če je bilo vse okrog mene monumentalno, je moral postati monumentalen tudi slog filma. Če je bilo vse okrog mene ogromno in sterilno, potem sem želel ustvariti slike, ki bodo vzbujale učinek veličine in sterilnosti. Za slog filma so tako še najbolj odgovorne tovarne hrane, pri čemer seveda drži tudi to, da je slog med samim snemanjem postajal vedno bolj in bolj pomemben, česar spočetka nisem načrtoval.

K učinku prispeva svoje tudi »hladen« filmski tempo, ki v nekem čudnem, nerazvozlivo sinkopiranem ritmu vztrajno niza eno šokantno podobo za drugo, kot bi z dobrimi nameni počasi, vendar vztrajno tlakoval pot v pekel.

Naj priznam, da je za to zaslužen predvsem moj montažer Wolfgang Widerhofer, ki je zato podpisan tudi kot koscenarist. Wolfgang natančno ve, kaj počenja. Na mestu snemanja sem jaz tisti, ki vem, kaj delam, v montažni sobi mu pustim proste roke, saj mu povsem zaupam. Montiral je vse moje filme in točno

ve, kakšen material lahko pričakuje od mene, kaj napraviti z njim, in kam želim, da nas končni izdelek pripelje. Po drugi strani sam točno vem, kako posamezen prizor posneti, da bo imel nato Wolfgang z njim čim manj težav. Delujeva kot resnično uigrana ekipa.

Poleg formalne dovršenosti tako v kompozicijskem kot ritmičnem slogu vaš film zaznamuje tudi odsotnost vsakršnega komentarja na videno. Kot nekakšna dvoumna izjema k tej praznini na

V resnici ni nobene strašansko velike razlike med tem, ali zakolješ kravo ali posnameš film, če se pri svojem delu le trudiš in ga opraviš po najboljših možnostih.

mestu manipulacije z gledalcem se nato pojavljajo posnetki delavcev v obravnavanih tovarnah, vendar so ti delavci nemi, kamera jih kaže večinoma v odmorih med malico, na nek način so tako brezhibno zlitih z mehanizirano površino, kakršna sicer preplavlja film.

Ravno ti delavci so primer, kako sta se filmska forma in vsebina med procesom snemanja vzajemno oplajala, dopolnjevala in preoblikovala, o čemer bom spregovoril takoj, vendar bi prej rad poudaril naslednje: čeprav jim je vzeta beseda in kakršnokoli poja-

snilo, so ti delavci še vedno posamezniki, in sicer posamezniki, kakršne globoko spoštujem, saj opravljam pošteno delo. Kot ga s svojo kamero opravljam tudi sam. V tem smislu smo si podobni. V resnici ni nobene strašansko velike razlike med tem, ali zakolješ kravo ali posnameš film, če se pri svojem delu le trudiš in ga opraviš po najboljših možnostih. Vsi preprosto skušamo napraviti nekaj, kar bo imelo za družbo neko vrednost. Če bi radi jedli meso, bodimo preprosto hvaležni, da žival namesto nas ubije nekdo drug, saj sami tega nismo sposobni storiti. Prizori z delavci med odmori za malico so tako moji zasebni pokloni ljudem, ki delajo v teh tovarnah. Sicer moram priznati, da smo z njimi posneli tudi ogromno intervjujev, ki so spočetka predstavljali enega integralnih delov filma. Intervjuje smo snemali samo z običajnimi delavci, nikoli z lastniki tovarn ali z delovodji.

Lahko vprašam, kaj ste jih spraševali?

Zanimalo nas je predvsem, v kakšnih pogojih delajo delavci v sodobni prehranski industriji. Film sicer še vedno uresničuje ta interes, vendar zdaj to počne na nekoliko drugačen način. Intervjuji so bili sestavljeni iz preprostih, osnovnih vprašanj, na podlagi katerih so se izrisovali miniaturni portreti delavcev. Ko je bil tako zasnovan film dokončan in zmontiran, se je izkazalo, da ti intervjuji preprosto ne učinkujejo. Vse preveč očitno so bolj zanimive in učinkovite dele filma predstavljali vmesni posnetki, se pravi tisto, kar je zdaj skoraj izključna komponenta filma. Prizori gole proizvodnje hrane so napravili tak vtis, da so intervjuji z



delavci izpadli kot nekaj šibkejšega, nekaj brez spektakelske vrednosti. To je bil formalni razlog, zakaj smo iz filma izrezali vse intervjuje. Po drugi strani so delavci med intervjuji pripovedovali le o sebi in o svoji službi. Vse skupaj je bilo simpatično in nič več. Ti ljudje so se zavedali le svojega okolja, nobenega globalnega pregleda nad stanjem stvari niso imeli in zato niso mogli ponuditi nobenih globalnih odgovorov. Občinstvo, ki film vidi v celoti, je nad videnim osuplo, zato bi od delavcev pričakovalo odgovore, ki pa jih ti ne morejo posredovati, saj sami filma pač niso videli. Uporabiti te intervjuje se mi je zato zdelo nepravilno, saj bi utegnili vzbujati napačen vtis, da so delavci neumni in da razmišljajo samo o svojem delu, ne pa tudi o globalnih implikacijah slednjega. In to je bil vsebinski razlog, zakaj smo naposled iz filma nenačrtovano izrezali vse intervjuje. Šlo je za velik, odločilen korak. Vendar je ena izmed osnovnih umetnosti snemanja proizvesti film, ki bo naposled videti tako, kot da je bil natanko tako tudi zamišljen. Sam sem nekaj časa skrival, da je bil film zamišljen na drugačen način in da sem sedanjno formo našel po naključju, vendar sem danes nanjo vseeno zelo ponosen in samo lagal bi s trditvijo, da je bil film kot takšen tudi zasnovan.

Najbrž vam je to sprotno premišljevanje o končni obliki omogočilo oziroma vsaj olajšalo tudi dejstvo, da ste film posneli z digitalno videokamero, pri čemer je, mimogrede, videti, kot da je posnet na 35-milimetrski filmski trak.

Z videokamero je mogoče snemati dobre filme. Ljudje ponavadi z njo besno opletajo naokrog, da je vse skupaj videti čim grše, česar sam ne odobravam.

Sam sem snemal s profesionalno HD kamero in se natančno zavedal, kaj lahko izvlečem iz nje. Treba je biti zelo pazljiv. Če s kamero ravnaš napačno, je končni izdelek lahko tipična video slika, če pa s kamero ravnaš pravilno, je videz končnega izdelka pri današnji stopnji tehnološkega napredka lahko identičen videzu filmskega traku. Pri čemer naj omenim, da smo na lo-

Če bi v Sloveniji država podprla pet do deset ambiciozno zastavljenih celovečernih dokumentarnih filmov, bi se čez pet let prav tako lahko pohvalila s petimi velikimi avtorskimi imeni. Avstrijci niso prav nič bolj nadarjeni kot kdorkoli drug, le zadosti prebrisani, da vlagajo dovolj denarja tja, kjer slutijo mednarodni odmev.

kacijah delali kot zelo majhna ekipa. Jaz sam v vlogi režiserja in snemalca, moj asistent, snemavec zvoka in prevajalec.

Majhnost ekipe vam verjetno tudi omogoča, da pokukate tja, kamor pred vami še ni zašla leča kamere; nekoč ste namreč izjavili, da filme snemate zato, da bi razgalili tisto, kar sicer pogledu ostaja skrito.

Danes bi se nekoliko popravil: želim snemati filme z zgodovinsko vrednostjo. Filme, ki se ne postarajo.



Mislím, da je *Kruh naš vsakdanji* tak film. Če ga boste videli čez deset let, bo še vedno učinkoval. Mislím, da k temu v marsičem pripomore tudi dejstvo, da je poleg vsebinske zaokroženosti film tudi formalno domišljen. Želim snemati filme, ki jih bodo ljudje čez sto let lahko izbrskali in v njih še vedno našli univerzalne vrednote. To je nekaj, kar tudi sicer pričakujem od filmov. Film lahko posnamete tudi o neki drobni temi, vendar jo je treba dobro raziskati in namigniti na večje teme, ki se skrivajo za vsako manjšo. Preveč ceneno bi bilo napraviti le film o proizvodnji hrane; moj film se vsaj po mojem mnenju ukvarja z bolj bistvenimi stvarmi.

Z že prej omenjeno odgovornostjo posameznika?

Predvsem s tem, da. Moja naloga ni, da ljudi spreobračam v vegetarijance ali pristaše doma pridelane hrane. Za to naj se vsak odloči sam pri sebi, mene se to ne tiče. Želel sem le podčrtati pomen samostojnega, kritičnega, odgovornega razmišljanja, kakršno je danes prepogosto zapostavljeno, zlasti v filmih. Od številnih ljudi sem slišal, da so se ob gledanju mojega filma počutili osamljene, kar v tem kontekstu razumem kot kompliment. Tudi sam sem med snemanjem predvsem odgovorno nastopil do vseh posnetih tovarn. Vsem lastnikom sem iskreno povedal, kaj nameravamo posneti, in poudaril, da slike ne bomo opremljali z nikakršnimi negativno nastrojenimi komentarji. Preprosto bomo posneli vsakodnevni ritim dela; posneli bomo resnico in jo pokazali. Vsi, ki so nam dovolili snemati, so natančno vedeli, v kaj se spuščajo. Do danes se nihče ni pritožil. Težko je končni izdelek obtožiti česar koli; ničesar, kar pokažemo, si namreč nismo izmislili. Z dovoljenjem in iskreno smo

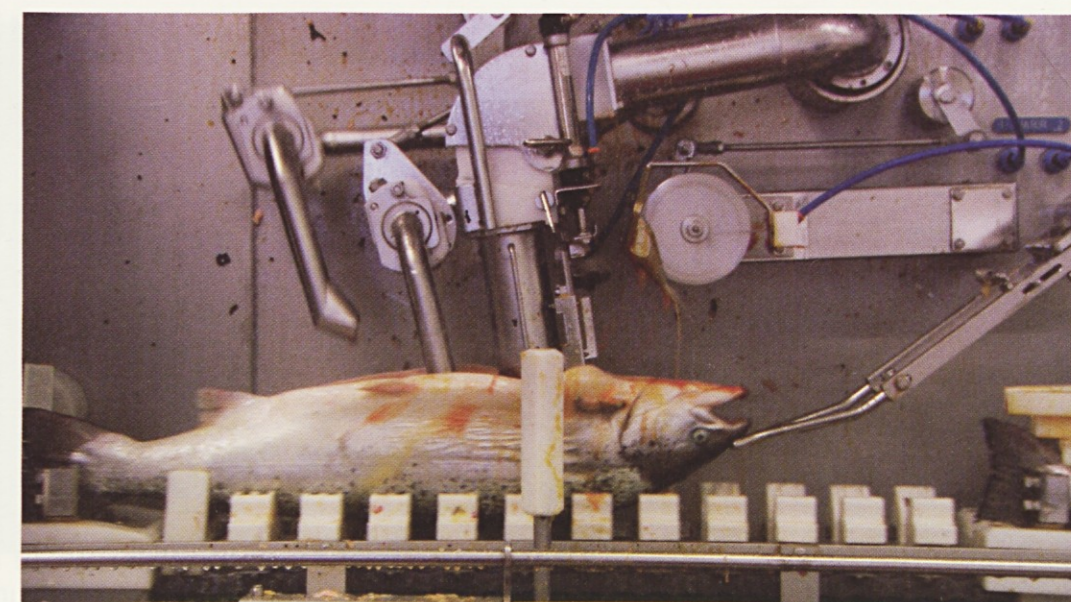
podtaknili požar in se čistih rok umaknili.

Kot kaže, sta torej odgovornost in iskrenost ključna pojma vaše filmske ustvarjalnosti.

Drži, vendar je prav tako pomembna radovednost. Sovražim dokumentarne filme, ki k predmetu svoje obravnave pristopijo z vnaprej izdelano tezo in jo nato slikovno osmišljajo, prirejajo realnost svojim namenom, pa naj bodo ti še tako viteški. Ključnega pomena je resničen, iskren, globok interes in vztrajnost, nepopustljivost do samega sebe. Pri tem ne mislim samo na snemanje dokumentarnih filmov. To je le delo kot vsako drugo. Verjamem, da se je vedno treba truditi po najboljših močeh. Šele potem zares lahko sodimo, kdaj je naš končni izdelek dober in kdaj slab. Včasih ste utrujeni in si rečete, da ste nekaj napravili dobro, čeprav natančno veste, da se zares niste potrudil po svojih najboljših močeh. V tistem trenutku morate začeti znova, ali pa se lahko poslovite in greste domov. S tem intervjujem ste lahko zadovoljni ali ne. Če niste, pojdite domov, sicer pa nadaljujte. Nadaljujte!

Naštela sva, skratka, odgovornost, iskrenost, radovednost, nepopustljivost – nadaljujte vi!

Ob vsem navedenem je seveda treba nenehno in temeljito razmišljati o lastnem početju in se brez predaha spraševati o tem, kam bi pravzaprav radi prispeli. Ko je snemanje filma enkrat že v pogonu, se mi mnogo bolj kot razmišljanje o vsebini zdi pomembno razmišljanje o vizualnem slogu filma. Ljudje običajno zgrešeno razumejo, da je snemanje dokumentarca preprosto snemanje stvari okrog sebe, kot se kažejo na prvi pogled. Sam na lokacijah snemanja najprej raje



dobro premislím, kam in kako bom postavil kamero, da bom tako filmu vcepil nekaj resnične kinematografske vrednosti. Po mojem mnenju je šele estetski podpis avtorja obenem dovoljenje oziroma pravica, da je film lahko predvajan na velikem platnu. Filmski festivali večino dokumentarcev uvrščajo na spored zaradi njihove vsebine. Redki med temi dokumentarci so nato takšni, ki obenem predstavljajo takšno ali drugačno obliko resnično kinematografskega dela. Želim ustvarjati takšna dela.

Kar vam nedvomno uspeva; omenjeni razkorak je v vašem filmu neviden, forma se skupaj z vsebino zliva v celovito in učinkovito delo.

Tako tudi mora biti. Ne glede na filmsko snov. In zato je treba trdo garati. In nikoli pozabiti. Filmske snovi tako ali tako ne morete nikoli pozabiti, po drugi strani pa ne poznamo nobenih varovalk, ki bi sporočale, da na formalni stopnji niste dovolj dobri. Na formo je prelahko pozabiti, zato se je treba nenehno opominjati. Izpolnjeni morata biti obe stopnji; režiserjeva odgovornost do vsebine je enako pomembna kot njegova odgovornost do končne filmske oblike.

Zdi se, da to lekcijo dobro razumejo mnogi avstrijski režiserji dokumentarnih filmov, saj so v zadnjih letih številni kvalitetni Avstrijci dobesedno preplavili festivale in kino sporede, večini pa je skupno eno: preplet angažirane vsebine in izbrušene forme.

Vse skupaj je po mojem mnenju izključno posledica dejstva, da je v Avstriji relativno lahko dobiti državno podporo za snemanje celovečernih dokumentarnih

filmov. Ker so bili v preteklosti nekateri dokumentarci uspešni, sistem pač dobro deluje še naprej. Kvaliteta nujno priplava na površje kvantitete, ki predstavlja osnovni pogoj za kvaliteto. Če bi v Sloveniji država podprla pet do deset ambiciozno zastavljenih celovečernih dokumentarnih filmov, bi se čez pet let prav tako lahko pohvalila s petimi velikimi avtorskimi imeni. Avstrijci niso prav nič bolj nadarjeni kot kdorkoli drug, le zadosti prebrisani, da vlagajo dovolj denarja tja, kjer slutijo mednarodni odmev.

[1] Govora je o filmu *We Feed the World* (2005) avstrijskega režiserja Erwina Wagenhoferja, ki je pod naslovom *Mi hranimo svet* leta 2006 odprl mariborski festival dokumentarnega filma DokMa.

VRNITEV PROLETARSKEGA HEROJA: ČOLNAR IN NJEGOVA PRAVICA

»PRIJATELJI DRUG DRUGEGA NE PUSTIJO NA CEDILU.«
JOSEPH ESTRADA

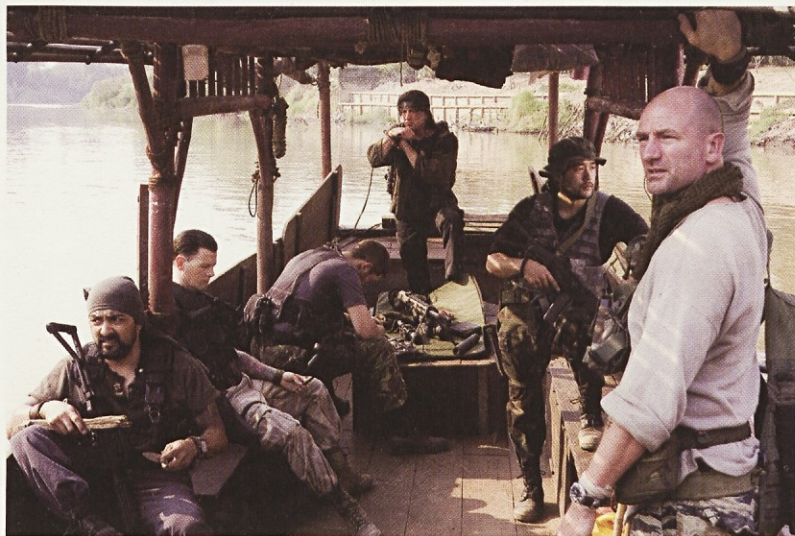
ZNANO IN RAZVPITO JE DEJSTVO, DA SO FILMSKE INKARNACIJE SYLVESTRA STALLONEJA V IZKLESANI OBLIKI VIETNAMSKEGA VETERANA JOHN RAMBA POD SVOJO BREZUMNO, BREŽŠIVNO POVRŠINO PREPROSTE KANONADE OBENEM TUDI NIČ MANJ KOT ODKRITOSRČNE MANIFESTACIJE REALPOLITIKE ZDRUŽENIH DRŽAV AMERIKE SPECIFIČNEGA TRENUTKA.

JURIJ MEDEN

Rambo (First Blood, Ted Kotcheff, 1982), ki iz serije sicer rahlo izstopa s svojo ne samo deklarirano »problemsko«, temveč celo »mirovniško« agendo, je tako utelesil neartikuliran, vseprežemajoč nemir, ki je peklil ameriško moralno večino po »častnem« umiku vojske ZDA iz Vietnama, ter z najodločnejšimi potezami dotlej izrisal (karikiral) tako imenovani vietnamski sindrom posttravmatskega stresa in njegove pogubne učinke tako za posameznika kot (nič hudega slutečo) družbo. Dosledno očiščeni tozadevnih moralističnih pretenzij se nadaljevanji bereta kot dvakratni *wish-fulfilment* do svojega enoznačnega jedra razgaljene zunanje politike: *Rambo 2* (Rambo: First Blood Part II, 1985, George P. Cosmatos) se v imenu države na mesarsko odpravo v »povojni« Vietnam poda v upanju, da »mu bo tokrat naposled dovoljeno zmagati«, *Rambo 3* (Peter MacDonald, 1988) pa se kot dete razveseli (in za nazaj razkrinka svojo dvolično naravo) dejstva, da so v Afganistanu tokrat Sovjeti tisto, kar so bili v Vietnamu Američani, ter se odločno postavi na stran okupiranih talibanov; trinajst let kasneje bi bil učinek huronsko smešen, če ne obenem tudi grotesken in tragičen. Tako kot osel tudi Stallone ne gre dvakrat na led; zgodovinsko lekcijo je temeljito absorbiral, pokončno prenesel grajo in najnovejšo epizodo umestil na – vsaj na videz – nevtrarno (v tem smislu) ozemlje, pod pezo petdeset let trajajoče državljanske vojne trpečo Burmo, po zagotovilih filmske propagandne mašinerije teritorij z največjo gostoto in intenzivnostjo kršenja človekovih pravic

na prebivalca. *John Rambo* (Rambo, 2008, Sylvester Stallone) se tako vsaj zavestno poslavlja od količenja *zeitgeista* in seli v bolj abstraktne sfere žanra (posledično bolj »filozofske« obravnave njegovih postulatov nasilja), pri čemer pridobiva, kot bomo pokazali v nadaljevanju, naravnost mitološke razsežnosti. Seveda je branje filma z razkrinkavanjem ideoloških geopolitičnih principov med vrsticami še vedno mogoče, navsezadnje nekoč tudi potrebno, vendar se bomo za potrebe pričujočega pisanja ustavili pri (bolj znotraj-filmski) premisi na-prvi-pogled-vid(e)nega, pri prevpraševanju avtorjevih intenc (Stallone producira, napiše scenarij, režira in odigra naslovno vlogo) in s tem povezanim zastavkom *Johna Ramba* kot avtorskega in ne študijskega izdelka, saj lahko (tudi) na ta način dospemo do nadvse zanimivih ugotovitev. Pri tem razmišljanju nam bosta v idealno oporo kar film in njegov avtor sama; kot je namreč spet znano, je Stallone pred kratkim odločno zakoračil na intimno pot dekonstrukcije in redefinicije lastne žanrske ikone, (proletarskega) heroja, popkulturnega fenomena monolitnega ustroja; – gre za preverjeno in očitno nadvse priljubljeno prakso, s pomočjo katere se Clint Eastwood danes vpisuje med elito hollywoodskih avtorjev; nekaj podobnega na drugem koncu sveta na še bolj radikalen način počenja Takeshi Kitano; s svojima zadnjima – za dane razmere izjemnima – DTV filmoma *Urban Justice* (Don E. FauntLeRoy, november 2008) in *Pistol Whipped* (Roel Reiné, marec 2008) v isto smer namiguje Steven Seagal; zgodba bo zaokrožena, ko letos v kinematografu prispe J.C.V.D.

(Mabrouk El Mechri, 2008) Jean-Clauda Van Damma in se na velika platna po krajšem presledku, ko je bil izvoljen za trinajstega filipinskega predsednika, vrne akcijski veteran več kot stotih filmov, Joseph Estrada (mimogrede: skoraj preroško se zdi, da navedeni prepod dobiva krila v trenutku, ko praznuje stoletnico rojstva kinematografski pradedek, še vedno nadvse vitalen filmski prenovitelj Manoel de Oliveira; upajmo torej še na njegov *Os bastardos ingloriosos verdadeiros*, pa proč s Tarantinom). Stallonejev prvi dosežek na liniji ponovnega izumljanja samega sebe je mojstrovina chaplinskih proporcev *Rocky Balboa* (2006), s katero je po mnenju podpisanega zaplodil ali vsaj do kraja izčistil določen unikum filmskega izraza, folklorni film oziroma *ljudski kino*, čigar ciljna publika in njeno videnje filma sta obenem v celoti tudi njegov kraj spčetja, avtor sam pa le še poljubna avtoriteta, odvečna in neopazna v funkciji demiurga (ter obenem, v primeru Stalloneja, paradoksalno nujna v svoji hkratni fizični prezenci); nič čudnega, da nato *Balboa* gladko prestane znamenito Proppovo matrico strukturne analize pravljice in se pofočka pri vseh njenih enaintridesetih funkcijah. *John Rambo* (spet je pomenljiva že profana preproščina naslova) nadaljuje v isti smeri, vendar – kar je razumljivo tudi glede na bolj krvavo, globalno in resnobnejšo snov obravnave ter prvobitnost naslovnega junaka – od pravljice mutira v pretenzijo mita, na kar je v svojih prvih (pozitivnih) reakcijah na film opozarjal že David Morell, kanadski pisatelj, avtor romana *First Blood* (1972), ki je služil za predlogo prvemu *Rambu*. Zgodba četrtega dela je spet



poenostavljena do skice: nad svetom razočarani Rambo nekje v tajskem pragozdu po thoreaujevsko komunicira samo še s kačami in šteje krčne žile, ki ga ločijo od groba, dokler ga skupina misijonarjev ne prepriča, da jih s čolnom odpelje po reki navzgor v Burmo, kjer nameravajo (z zdravili in pridigo) pomagati od vlade zatiranim kmetom. Rambo jim z negodovanjem ustreže in čez nekaj tednov podobno stori-tev opravi za skupino plačancev, poslanih, da poiščejo zdaj pogrešane misijonarje. Naveličan brezplodnega prevažanja po reki (ogorčen ob kršitvah človekovih pravic, nad kakršnimi so se zgražali in katerih žrtev so zdaj misijonarji?) Rambo poseže v konflikt (pravza-prav ga zares šele sproži), gladko porazi vladne sile (trupla padajo dobesedno v stotinah), reši poldruga humanitarca in se naposled kot običajen civilist vrne »domov« v Ameriko. Podrobnejši ogled tega poltraku (konec je odprt za nadaljevanja) razkrinkava kaligraf-sko premišljenost, ki se skriva za vsako hipno potezo omenjene skice, vendar se številne implikacije vsake posamične geste (prizora, podobe) dosledno ne širijo po površini filma (ter tako uspešno preprečujejo na-stanek kompleksnega meta-teksta, kar bi utegnilo smetiti trajektorij te bliskovite akcijske puščice, jo za-virati ali krhati), temveč nakazujejo in vrtajo zgolj v množstvo ločenih globin, s čimer določene točke pol-traku le pridobijo na resonanci, določene pa se spre-menijo v folklorne spremenljivke »trivialne«, od para-metrov neodvisne enačbe s fiksno rešitvijo. Na tak način formuliran film zato gladko prežveči tako gleda-lec-veteran iz samskega doma, ki Stalloneja v kinu

spremlja že od prvega dela serije, njegova nečakinja, ki bo junaka v kinu danes videla prvič, in manj deviški pogled, ki bo v tej »nečisti« obliki prepoznaval določene sorodnosti s tisto razprto (tudi didaktično in dialektično) filmsko prakso, kakršno je začel pred desetletjem najglasneje podčrtavati Iranec Kiarostami, pri čemer kot ključna beseda poljubne večplastnosti – in Stallonejev svojevrsten podpis – ostaja že omenjeni

Tako kot osel tudi Stallone ne gre dvakrat na led; zgodovinsko lekcijo je temeljito absorbiral, pokončno prenesel grajo in najnovejšo epizodo umestil na – vsaj na videz – nevtralnno ozemlje, v Burmo, po zagotovilih filmske propagandne mašinerije teritorij z največjo gostoto in intenzivnostjo kršenja človekovih pravic na prebivalca.

pojem mita. Njegov karakter tako v filmu ostaja skoraj brezimen; če že, ga potniki, ki jih prevažajo po reki v burmanski pekel, naslavljajo z vzdevkom Čolnar; vzporednice so očitne: Rambo tokrat presega herojsko delovanje po koordinatah živega (aktualnega) sveta, vsevedni polbog Haron je, obsojen na bivanje pod površino tega sveta, čolnar, ki čez reko Stiks enosmerno

prevažajo sence umrlih v Had, pri čemer je aluzija na »senčno« eksistenco njegovih potnikov obenem lepa prisposoda narave njihovih odprav: tako nesmisla humanitarne misije, ki jo Rambo dosledno motri z nezaupanjem, kot pričakovanega neuspeha koncepta »vojne za denar«, kar je navsezadnje umazano gibalo vseh – razen revolucionarnih – oboroženih spopadov. Ta Haron se nato spreobrne (Zakaj že? Tega film pravzaprav ne pojasni in to bi mu lahko štel v minus, če ne bi že poprej kakopak sprejeli za dano, da se ne gibljemo po prostorih narativne logike, temveč mitološke, spiritualne, svete dogme, med katerimi kraljuje preprosta: Rambo ne pušča na cedilu) in mutira v božjega orožarja Hefajsta; temu primerno si v neki kleti (pod Vezuvom v nebo vpijoče krivice, ki jo nenehno ponavljajo ostali) skuje orjaško mačeto in (po)konča film, pri čemer v skladu s svojo božansko naravo stakne komaj kakšno prasko. Stallone je seveda preveč prebrisan, da bi se zadovoljil s preprosto ilustracijo mitološkega koncepta (interakcija med smrtniki in božanstvom), saj slednjega prevrne na glavo in tako namesto odgovorov (in pomiritve) ponuja samo vprašanja (in premislek): če se mit praviloma odvija v divjini pred začetkom zabeležene zgodovine, je njegov film umeščen v moralni vakuum po koncu zgodovine (tako v intimnem junakovem kot konceptualnem smislu); če mit pojasnjuje spčetje sveta in trenutna stanja njegovih prebivalcev, je Stallonejev film meditacija o (možnem) zaključku in izbrisu obstoječih napetosti. »Nikoli nisem ubijal za svojo državo. Ubijal sem zase. In zato ne verjamem, da mi bo bog kdaj odpustil,« si na



neki točki zamrma v brk Rambo in se spričo izrečnega ne vznemirja preveč, saj ve, da si drugo priložnost v svoji božji maniri istočasno ustvarja sam, kar pa seveda ne pomeni, da bo zato do kogarkoli (še najmanj do sebe) kaj bolj prizanesljiv. Simptomatičen za to je sijajen navidezni konec filma, ko Rambo, potem ko je z ogromno montirano strojnico razmesaril še zadnje ducate vladne vojske (bežen priklon tako kon-

Rambo tokrat presega herojsko delovanje po koordinatah živega (aktualnega) sveta, vsevedni polbog Haron je, obsojen na bivanje pod površino tega sveta, čolnar, ki čez reko Stiks enosmerno prevaža sence umrlih v Had, pri čemer je aluzija na »senčno« eksistenco njegovih potnikov obenem lepa prisproda narave njihovih odprav ...

kretnemu zaključku Peckinpahove *Divje bande* [The Wild Bunch, 1969] kot njeni ideji etike, ki predhaja racio), osamljen obstane na vrhu požganega hriba in zre v skladovnice trupel pod sabo; od spodaj mu vrača hkrati otopel in prestrašen pogled s krvjo oblita preživela humanitarna delavka; Rambov pogled je – tako kot že od prve sličice filma naprej – pogled utrujenega morskega psa. Na vso moč enostavno posnet prizor ni podložen z nikakršno ekstatično glasbo ali besedami

olajšanja; traja nemo in dolgo, tako dolgo, da iz njega izhlapijo vse klice zmagoslavja; predolgo, da bi ga lahko brali kot kakršnokoli obliko katarze, celo nasprotno. Ta silna preprostost forme, obenem inteligentne, poetične in pomenljive v svojih najmanjših detajlih, je tudi siceršnja odlika filma in Stallonejev režijski pečat že vse od prvenca *Peklenska četrta* (Paradise Alley, 1978) dalje (kulminacija zaenkrat ostaja *Rocky Balboa*); delno je temu tako najbrž zavoljo zaveze akcijski tradiciji »stare šole« osemdesetih, od koder Rambo izhaja, ko je imel montažni rez še vedno status kinematografske artikulacije pomena in ne le hipnega kinetičnega učinka, kot je to v žanru prepogosta navada dandanes, delno pa preprosto zato, da se tehtno zastavljen okvir kadra in umirjen montažni ritem prilagodita postaranemu in upočasnjemu telesu avtorja kot temeljnemu nosilcu tega ljudskega kina. To isto telo se na najbolj odločen način nato vpiše v poslednji kader, tokrat dejanski zaključek filma: gre za oddaljen panoramski posnetek idilične prerijske pokrajine (vključno s čredo konj v najbližjem, še vedno ne bližnjem planu) nekje v Ameriki, ki jo razpolavlja dovozna steza do kmetije (predvidoma Rambove domačije) nekje globoko v notranjosti polja, za njo se v nebo pnejo gozdnati hribi. Izgubljeni sin se je vrnil domov in se zdaj kot vedno drobnejša figura oddaljuje od kamere in potaplja v kader, mimo konjev proti hiši. Za začetek je ta sklepni prizor, ki traja več kot pet minut in čez katerega se kot talijo odjavni napisi, identičen lucidni kodi, s katero je Stallone zaključil *Balboo*: tam se je čez platno po koncu odjavnih napisov (in glasbe) izrisala nema podoba potepuškega boksarja na vrhu legendarnih stopnic pred filadelfijskim muzejem moderne umetnosti, pri

čemer je ta ponarodeli prizor tokrat podan kot tujek, kot izstop iz fikcije (prvič nas na tej znani lokaciji obdaja tišina, prvič je kamera negibna, prvič se telo staplja z geografijo prostora), kar napeljuje na povsem drugačen status komunikacije med gledalcem in podobo, na odstranitev ali vsaj ozaveščenost o sicer inherentno manipulativni naravi medija, na roko sprave in enotnosti. Kot navezna točka se spet pojavi Kiarostami oziroma znameniti epilog filma *Okus češnje* (Ta'm e guilass, 1997) – na neki točki podaljšanega pohoda v globino polja se tudi figura Stalloneja-Ramba otrese svoje fiktivne narave in (p)ostane le še realna figura Stalloneja-avtorja, ki sopiha proč od svojega filma in njegovih turbnih izvlečkov o stanju človeštva –, še bolj očitna referenca je zaključni prizor (ples drobnih akterjev v podaljšanem panoramskem posnetku) Kiarostamijevega *Pod oljkami* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994); prerojeni Stallone je očitno res bolj razgledan in prefrigan, kot se nam skromno kaže, ultimativni dokaz (za najbolj potrpežljivega gledalca) je vznemirljivo dejstvo, da mala figurica defetišiziranega junaka (samo še filmsko zrno ali dve) v kadru naposled, tik pred zatemnitvijo, ne zavije domov, temveč se izgubi nekje med drevesi, tako kot se v »pragozdu čudovitih znakov, ki se kopljejo v luči odsotnosti njihove razlage« (de Oliveira), solidarno z njo izgubi tudi gledalec.



DRZNA PUSTOLOVŠČINA – ORSON WELLES V IZGNANSTVU

ZAPIS OB IMENITNI RETROSPEKTIVI WELLESOVIH RESTAVRIRANIH, NEDOKONČANIH IN IZGUBLJENIH FILMOV V CANKARJEVEM DOMU SE OZRE V POZNO OBDOBJE REŽISERJEVEGA USTVARJANJA, KI SO GA ZAZNAMOVALE ŠTEVILNE PRODUKCIJSKE IN FINANČNE TEŽAVE TER NEREALIZIRANI PROJEKTI, A TUDI ODKRITJE WELLESOVEGA NOVEGA, DRZNEJŠEGA AVTORSKEGA CREDa.

ANDREJ GUSTINČIČ

Čeprav se Welles tega ni zavedal, je *Macbeth* iz leta 1948 bolj ali manj končal njegovo hollywoodsko režisersko kariero. Film naj bi bil dokaz, da je mogoče Shakespearjevo delo posneti hitro in poceni ter – še bolj pomembno – da on, Orson Welles, lahko konča film pravočasno in pod proračunom. Najprej so bili vsi navdušeni. Film je bil posnet v 21 dneh in je stal manj kot 900.000 dolarjev. Ampak videti je, da Wellesa montaža filma ni pretirano zanimala. Odšel je v Evropo na lov za novimi projekti, za sabo pa pustil nezmontiran film, jezen studio in široko razširjen občutek, da je režiser, ki mu ne gre zaupati. Celo desetletje po tem v Hollywoodu ni režiral, dokler se ni vrnil leta 1957, da bi posnel *Dotik zla* (*Touch of Evil*, 1958), po njem pa prav nikoli več. Ko je v Ameriki





Macbeth



Gospod Arkadin



Dotik zla

v sedemdesetih snemal svoj nikoli končan ep *Druga stran vetra* (The Other Side of the Wind, 1970–76), je bil kot begunec v lastni domovini.

Wellesov odhod v Evropo je bil začetek tistega, kar je sam imenoval »drzna pustolovščina«. Izgnan iz Hollywooda je preostanek življenja snemal filme tako, da jih je danes in tu začel, nadaljeval pa nekje drugje in s časovnim zamikom. Doživljal je eno nazadovanje za drugim in moral krmariti po nevarnih vodah mednarodnega financiranja in distribucije; v vodah, v katerih so pluli tajno bankrotirani italijanski producenti, sumljivi madžarski emigranti, nepošteni posredniki in njim podobni.

Welles pa je tudi v Evropi ostal zvest svojim temam in vizualnim motivom: padcu velikega človeka, vsaj v lastnem videnju sebe, in boju posameznika, da pusti svoj pečat v svetu, katerega ogromnost in zapletenost ga delata majhnega; to zadnje je videti v poskusih junakov, da na platno obvladajo ogromne prostore, v katere jih postavi Welles. A njegovih evropskih filmov ni mogočno zamenjati s tistimi, ki jih je posnel v Hollywoodu. *Othello* (1952), *Gospod Arkadin* (Mr. Arkadin, 1955), *Proces* (The Trial, 1962), *Polnočni zvonovi* (Chimes at Midnight/Falstaff, 1965) pa razni dokončani in nedokončani filmi so bolj robati, bolj vrtoglavi in bolj kot kdajkoli prej sestavljanica, v kateri se na vsak možen način trudi prikriti dejstvo, da določeni koščki manjkajo. Ti filmi odražajo pogoje, v katerih so bili posneti; pogoje, ki so Wellesa prisilili, da si izmisli novi slog.

Othello, posnet med letoma 1949 in 1952, je vzorec za vse, kar je sledilo. Začel se je kot francosko-italijan-

ska koprodukcija, po umiku francoskih podpornikov postal italijanska produkcija in nazadnje neodvisen film brez državljanstva, ko se je izkazalo, da je italijanski producent brez denarja. Da bi Welles lahko financiral film, je nastopal na odru, v filmih drugih režiserjev in na kolenih prosil Darryla F. Zanucka za denar. »Snemanje filma, ko smo sploh imeli dovolj denarja za nadaljevanje, je bila čista improvizacija,« je rekel Welles v svojem dokumentarcu *Snemanje Othella* (Filming Othello) iz leta 1978.

Prvotno je Welles nameraval snemati samo z nekaj postavtami kamer, tako da bi bile cele sekvence posnete brez rezov. »Ampak za takšen način snemanja so absolutno potrebna sredstva oziroma filmski studio,« pravi Welles. »Nič nismo smeli zgraditi; vse smo morali najti. Zato smo toliko skakali po svetu. Jago stopi izpred cerkve na Torcellu – otoku v Beneški laguni – v portugalsko cisterno na afriški obali. V času enega stavka prepotuje razdaljo med dvema kontinentoma.« Filmski slog, ki izraža iz takšnega improviziranega načina snemanja, z režijo, ki mora prikrivati neustrezne proračune in tehnično nedovršenost, bi lahko poimenovali kinematografija izgnanstva.

Koti, iz katerih je snemala Wellesova kamera, so vedno ustvarjali »poševen« svet, a v *Othellu* so hitri rezi ter dislokacija zvoka in slike (ker sta montaža in sinhronizacija zvoka trajali leta in leta, Welles ni mogel uskladiti dialogov in gibanja ustnic, tako da pogosto slišimo besede, a ne vidimo obrazov ljudi, ki jih izgovarjajo) naredili svet tega filma še bolj nevrotičen in divjaški. Lik Othella (ki ga igra Welles) postaja čedalje bolj izgubljen med spreminjajočimi se zidovi trdnjav,

med hodniki in sobanami, katerih širina in višina sta zastrašujoči, med vijugastimi stopnišči, med požirajočimi sencami in v kadrih, ki ga zmanjšajo v majhno podobo znotraj ogromne kamnite arhitekture.

Film, ki je sledil, *Gospod Arkadin*, je bil deloma mednarodni triler v slogu Erica Amblerja in deloma ubožnejši rimejk *Državljana Kanea* (Citizen Kane, 1941). Gregory Arkadin je skrivnostni bogataš, ki trdi, da ima amnezijo. Najame Guya van Strattena, obubožanega Američana v Evropi, da bi raziskal in rekonstruiral njegovo življenje.

Bolj kot drugi Wellesovi filmi je *Arkadin* film človeka, ki je izkoreninjen. Kot nam v offu pripoveduje Guy, ga njegova iskanja vodijo »od Helsinkov do Leopoldvilla; v Bruselj, Beograd, Bejrut, Torino in Trst, Marseilles in Mogador«. Je kot opis Wellesovih potovanj v iskanju projektov in denarja.

Vendar *Arkadinu* ne uspe postati še en *Kane*, pa ne zato, ker ga je posnel na razmetan način, in tudi ne zato, ker so film Wellesu vzeli in ga na novo zmontirali v vsaj pet verzij. Problem je v sami zamisli. Ob gledanju »razširjene različice«, na retrospektivi Wellesovih restavriranih, nedokončanih in izgubljenih filmov v Cankarjevem domu, postane razlika med *Arkadinom* in *Kaneom* jasna: Kaneovo preteklost v filmu vidimo, medtem ko *Arkadinova* ostane na ravni besed. Liki nam pripovedujejo o trgovini z ženskami v Varšavi med dvema vojnama in o tem, kako je Arkadin ukradel denar, s pomočjo katerega je obogatel, a tega film ne pokaže. Nikoli ne spoznamo mladega Arkadina, kot smo spoznali mladega Kanea. Film nikoli dramaturško ali vizualno ne odkrije skrivnosti, ki jih izvemo.

S snegom prekrute ulice Muenchna, španski dvorci, rešetke in mreže, ki delijo like in skozi katere se opazujejo, ter znameniti posnetek grandioznega stopnišča, polnega grotesknih Goyevih mask, nam ne odkrijejo ničesar ne o Arkadinu ne o drugih likih. Če je *Kane*, po besedah Jorgeja Luisa Borges, labirint brez središča, je *Arkadin* labirint brez vhoda.

Zahvaljujoč Charltonu Hestonu, ki ni želel igrati v filmu, če ga ne bi režiral Welles, se je le-ta v Hollywood vrnil leta 1957, da bi za studio Universal napisal in režiral *Dotik zla* (Touch of Evil, 1958). Že od prvega kadra naprej je *Dotik zla* videti kot delo režiserja, lačnega vseh možnosti, ki jih nudi veliki studio. Več kot tri minute dolgo potovanje kamere, s katerim se film začne, je kot slavljenje vsega tistega, česar Welles ni mogel narediti pri snemanju filmov »na begu«. Kamera sledi dvema paroma: prvemu v avtu, ki ne ve, da je v prtljžniku bomba, in drugemu, ki išče le sladko osvežitev. Medtem ko se scena razvija, vse do neizogibne eksplozije (s katero pride v film tudi prvi rez), nam kamera odkriva topografijo peklenskega mesteca, v katerem se film odvija, z avtomobili, ki drvi kot podgane, medtem ko se glasba iz raznih barov zliva v kakofonijo. Priča smo vznemirljivosti potujoče kamere, ki dopusti gledalcu, pa tudi režiserju, da se giblje brez omejitev. V primerjavi z montažo *Othella*, katere fragmentacija naredi tragedijo vizualno tako brutalno, ali s prizorišči v *Arkadinu*, ki kot da ne spadajo nikamor, daje *Dotik zla* neverjeten občutek prostorske zveznosti.

A leta v tujini so na Wellesu pustila svoje sledove, pa tudi v njegovem pogledu na lastno domovino. V svoji interpretaciji noirovskega sveta je šel do skrajno-

sti in tako se je z *Dotikom zla*, skupaj s *Poljubom smrti* (Kiss Me Deadly, 1955) Roberta Aldricha, posnetim leto prej, končalo klasično obdobje filma noir. Heston in Janet Leigh, ki igrata junaka in junakinjo filma, sta kot obiskovalca iz varnega sveta velikih studiev, ki sta se izgubila v Wellesovem noirovskem svetu teme, korupcije in distorzij. Sta človeka s »stalnim naslovom«: izraz, ki ga je Welles uporabljal za opis ljudi, ki imajo v Hollywoodu stalno službo. Temno stran v filmu pa predstavljajo sam Welles, kot pošasten in tragičen policaj Hank Quinlan, Akim Tamirof in Marlene Dietrich v vlogi prostitutke; vsi trije izgnanci takšne ali drugačne vrste. Vsi so ljudje brez »stalnih naslovov«.

Dotik zla je doživel podobno usodo kot veliko Wellesovih filmov. V nasprotju z njegovimi željami so ga premontirali. Njegove hollywoodske režiserske kariere je bilo definitivno konec.

V *Procesu*, posnetem 1962. leta, je Welles opustil vsa pričakovanja po ustvarjanju »pravega« prizorišča, pa tudi takšnega, ki bi bilo sestavljeno iz raznih lokacij, kot recimo v *Othellu*. Kot bi se, po ponovnem porazu v Hollywoodu, Welles odločil ustvariti lastno mesto. V filmu ni poskusov ustvariti Prago Franza Kafke. Namesto tega film kombinira Rim, Zagreb in pariško železniško postajo Gare d'Orsay v morasto mesto, sestavljeno iz klavstrofobičnih sob, nečloveško velikih in simetrično organiziranih pisarn, pustih socialističnih stanovanjskih blokov in nočnega trga, na katerem so zbrani na pol goli moški, ki imajo okoli vratu obešene ploščice s številkami v prizoru, ki močno oživlja spomine na koncentracijska taborišča.

V *Procesu* je Welles ustvaril pokrajino dvajsetega stoletja. Kafka je pisal *Proces* ob vzhajanju totalitarizma prejšnjega stoletja; Welles ga je posnel, ko sta bila holokavst in grozote stalinizma še živ spomin. Prvič pri Wellesu moč ni skoncentrirana v eni osebi, ki jo je ponavadi igral on sam (Kane, Arkadin, Hank Quinlan), ampak je nekaj nedotakljivega in nepojmljivega. Skozi ta izredno noirovski film Jozef K – Anthony Perkins kot nervozni, a vztrajni Američan v zelo tuji tujini – išče resnico. Suh moški, za razliko od večine Wellesovih protagonistov, in kot takšen še manj verjeten, da bi lahko nekako naredil vtis na svet okoli sebe.

A tudi Falstaff, z vso svojo fizično veličino, ne more udomačiti prostorov v *Polnočnih zvonovih*, Wellesovem naslednjem filmu in enem izmed njegovih največjih dosežkov. Welles je vzel elemente nekaj Shakespearovih dram – v največji meri iz dveh delov *Henrika IV.*, in jih organiziral tako, da se film osredotoča na nesramnega, pijanega filozofa in neuspešnega bandita, viteza Johna Falstaffa, in na njegovo prijateljstvo z mladim princem Halom, bodočim Henrikom V. Welles, ki je Falstaffa tudi igral, nam takoj pokaže ranljivost tega gigantskega izvrženca: v prvem kadru, v totalu, je prikazan tako, da njegova velikost izpade majhna; vidimo le debelega starčka, ki šepa skozi zimsko pokrajino.

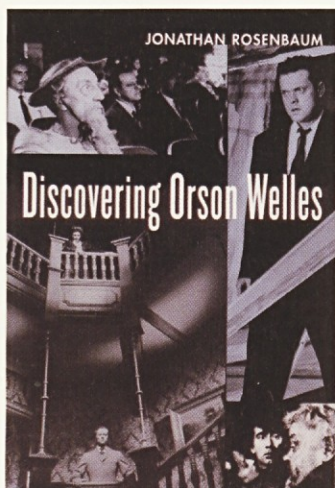
To je Wellesovski pogled na staranje in smrt, ki sta vizualno povezana s prostori, ki jih umirajoči Henrik IV. in tudi sam Falstaff čedalje težje obvladujeta. V klasičnem Wellesovskem kadru vidimo Falstaffa na dnu totala v podstrešju krčme, v posnetku iz spodnjega raturza, tako da vidimo strop in stropnike. Ti wellesovski posnetki iz nizkega kota imajo dvojni namen: ker nam pokažejo zgornjo mejo, nam dajo možnost, da izmerimo prostor; s tem poudarjajo njegovo strahotno ogromnost, hkrati pa postavijo konkretno in metaforično zgornjo mejo, ob kateri se junaki lahko zlomijo, če letijo previsoko. V tem kadru je Falstaff le figurica v globini. Vstane in začne hoditi v smeri kamere in se na pol poti usede. Ko pa izve, da je njegov ljubljeni princ Hal postal kralj, vstane in se tik pred kamero ustavi. Iz spodnjega kota se dviga v višino, kot staro drevo v pričakovanju sekire.

To je še en film, ki ga je moral Welles montirati tako, da je prikril nekonistentnosti v sinhronizaciji zvoka. Zaradi težav s snemanjem je film poln likov, ki tečejo, a kot da lovijo svoje besede, in kadrov takšnega kota, da likom ne vidimo obrazov, ko govorijo, a to je filmu le v prid: čutimo vihar zgodovine, ki bo uničil Falstaffov svet.

Od preostalih dokončanih filmov je *Nesmrtna zgodba* (The Immortal Story, 1968), narejena po zgodbi Isaka Dinesena za francosko televizijo, še ena fabula o možu, ki se igra boga. Dogaja se v Macau, posneta je v Španiji; gre za seks in voajerizem in ima privlačen pridih filmov eksploatacije.

Resnice in laži (F for Fake, 1974) je bil neizogiben. Da bi povedal zgodbo o ponarejevalcu Elmyru de Horyju in njegovem biografu Cliffordu Irvingu, ki je bil tudi sam ponarejevalec – ponaredil je avtobiografijo Howarda Hughesa –, je Welles uporabil spretnost, ki se je naučil v dolgih letih izgnanstva. Pogovor med dvema ponarejevalcema in samim Wellesom je, recimo, ponarejen na montažni mizi. V *Othellu* je Welles moral tako montirati; v tem filmu tako dela, ker mu je zabavno.

Retrospektiva v Cankarjevem domu je ponudila fascinatnen vpogled v Wellesove nedokončane filme. Zmontirani fragmenti *Don Kihota* (Scenes From Don Quixote, 1956–71), *Globine* (Scenes From The Deep, 1967–69), *Druge strani vetra* (Scenes From The Other Side of the Wind, 1970–76) ter *Beneškega trgovca* (The Merchant of Venice, 1969) dajejo slutiti, da bi bili ti projekti nadaljevanje kinematografije izgnanstva, ki se je začela z *Othellom*. Le kako bi lahko bilo drugače? Pogoji za snemanje so bili hujši kot kadarkoli prej; in iz teh pogojev je vzniknil slog Wellesovih poznejših filmov. Gledati te filme in videti, kako Wellesu iz neverjetnih denarnih in časovnih omejitev uspe ustvariti nov slog, pomeni biti priča preživetju in njegovi upodobitvi na velikem platnu.



FRAGMENTI CINEFILSKEGA DISKURZA

VSI FILMI, MORDA Z IZJEMO BRESSONA, SO NEDOKONČANI.
RAÚL RUIZ

NIL BASKAR

Nadvse ustrezno je, da se pričujoči kompendij tekstov Jonathana Rosenbauma, posvečenih »odkriivanju« izgubljenih in neznanih Wellesovih del in identitet, začne z opozorilom, da gre za »kronološko in zgodovinsko osmišljeno ureditev raziskovanj, ki še potekajo, in da je sama ideja 'dokončnega' mnenja o Wellesu ideološka in praktična prepreka ter žrtev tega, kar bi lahko poimenovali večno popularni sindrom Rosebud«. Avtor se predobro zaveda notorične zmuzljivosti Wellesove javne in zasebne figure, da bi obljubil kaj več kot zbirko partikularnih, a obenem zelo ilustrativnih zarez v mitološko kreaturo Wellesa, četudi – ali prav zato – se njegovemu raziskovanju posveča že skoraj štiri desetletja.

Discovering Orson Welles združuje 26 zapisov, ki so bili v različnih filmskih publikacijah objavljeni od začetka sedemdesetih do dandanes. Kompilacijski značaj knjige neizogibno pomeni tudi to, da se informacije, zaključki in mnenja pogosto vračajo v različnih kontekstih. Kljub temu pa je celo ob površnem obračanju strani nemogoče spregledati faktografsko vrednost dela, ki jo poosebljata zlasti dva zapisa. V *The Invisible Orson Welles: A First Inventory* (1986) Rosenbaum evidentira Wellesovo »izgubljeno« kinematografijo, katere »potencialno« jedro tvorijo relativno znana dela, kot so *It's All True* (1942/1993), *The Deep* (1967-73), *The Other Side of the Wind* (1972), *The Other Side of the Wind* (1970-76), *The Cradle Will Rock* (scenarij Welles napiše l. 1984), *The Big Brass Ring* (scenarij l. 1982) ter *Don Quixote* (1955), medtem ko v izčrpnem

dodatku – ki se bere obenem kot poročilo pedantnega detektivskega dela in spisek nalog za bodočega arhivista – avtor potegne črto pod »trenutnim stanjem Wellesove zapuščine« in predstavi spisek 38 nedokončanih, izmaličenih, neizsledljivih in fantomskih artefaktov ter ostalih Wellesovih filmskih parafernalij, katerih zapletena lastništva, lokacije in stadiji razpadanja zgovorno pričajo o kompleksnih izzivih, ki se ponujajo filmskemu zgodovinopisju.

Z enako vztrajnostjo se avtor loteva tudi »sekundarnih« virov: rdečo nit knjige predstavlja neprekinjeni dialog s kritičnimi obravnavami Wellesa; poleg recenzij treh Wellesovih biofilmografij v tekstu z zgovornim naslovom *The Battle over Orson Welles* (1996) se Rosenbaum na praktično vsakem koraku spoprijema s številnimi napačnimi, nepoučenimi in a priori interpretacijami Wellesovega opusa in življenja. Polemični ton uvaja že uvodni *I Missed It at the Movies* (1971), kjer se Rosenbaum prvič loti metodičnega razstavljanja »zloglasnega« članka *Raising Kane* (1971) Pauline Kael, v katerem slavna kritičarka Wellesu odreka avtorstvo pri scenariju za *Državljana Kanea* (*Citizen Kane*, 1941). Polemiziranje se z nezmanjšano intenzivnostjo nadaljuje skozi celotno zbirko besedil; Rosenbaum ima le malo potrpljenja z arbitrarnimi trditvami številnih Wellesovih interpretov, pri čemer ne skopari z grajami – fragmente Deleuzovega opisa filma *F for Fake* (1974) tako denimo odpravi kot »napol-smiselno žlobudranje« –, a tudi s pohvalami, kjer so na mestu. Med številnimi »wellesovci« sta njegova glavna zaveznika Peter Bogdanovich ter kritik Bill Krohn, ki sodeluje v poglavju z naslovom *Orson Welles in the U.S.*:

An Exchange with Bill Krohn (1994-95). Dolgotrajna korespondenca – sicer osredotočena na politično zgodovino Wellesovega nedokončanega »brazilskega« filma *It's All True* – med drugim obravnava tudi mehanizme, ki so pripeljali do »udomačitve« *Državljana Kanea*. Rosenbaum trdi, da se osnovna podmena v kritiki Kaelove – da je *Kane* v osnovi zgolj ekscentrični primerek žanra časopisne komedije, ki je cvetel v klasičnem Hollywoodu 30. in 40. let – ohranja kot bistveno določilo pri »ponovni« kanonizaciji filma. In to kljub temu, da je pred tem večino njenih trditev v svoji socio-historični študiji *The Making of Citizen Kane* (1985) ovrgel ameriški filmski zgodovinar Robert Carringer. Kritični potencial filma, tako ujet znotraj horizonta žanrske definicije, je po Rosenbaumu efektivno nevtraliziran in »najboljši film vseh časov« postane nenevarna sveta krava, ki se lahko večno pase po zlatih poljanah Hollywooda.

Discovering Orson Welles je – kar se tiče metodologije – čudna zver; originalni zapisi so povečini opremljeni z uvodnim komentarjem, ki služi dvojnemu namenu: reviziji napak in nedoslednosti, ki jih je avtor zagrešil v času pisanja izvirnih besedil, hkrati pa tudi popisovanju okoliščin njihovega nastanka. Za Rosenbauma so socialni trajektoriji posameznih mnenj o Wellesu, vključno z njegovimi lastnimi, sestavni del zgodbe o samem Wellesu; njihova (ne)pri- sotnost in cirkulacija glasno govorita o komodifikaciji kulture in diskurzov o umetnosti. Vendar pa njegov odgovor na takšna razmerja – vztrajanje pri palimpsestnem nanašanju opazanj, nekakšen ladijski dnevnik osamljenega filmskega kritika – zastavlja določene



Welles je vsak dan svojega življenja prebral eno knjigo.

probleme. Na mestih, kjer »uveljavljena« strokovna praksa napake iz preteklosti preprosto prepíše z novimi ugotovitvami, se Rosenbaum trudi ohraniti zgodovino lastne misli in pisave; dragocena gesta za zgodovino cinefilije, ki pa obenem otežuje dostop do samega predmeta raziskave. V kolikor je eden jasno začrtanih ciljev zbirke »demistifikacija« Wellesa: »[...] potrebna je socialna zgodovina in ne biografija – potrebna je kritika recepcije Wellesa kot mitološke kreature, ki ovira večino razmišljanj o njem; kritika različnih načinov tega, kako Welles še vedno postaja prizorišče ojdipskih fantazij; kritika 'izživljanja' njegovih mitomanov«, pa Rosenbaumova skrbnost nehotе doseže kar oboje: socialno zgodovino Wellesa in biografijo njegovega zgodovinarja. Sindrom *Rosebud* se od Wellesa tako paradoksalno preseli k samemu piscu.

Avtorjev samoreflektivni, prvoosebni glas, ki ga postavlja v edinstven položaj znotraj ameriške filmskokritiške pokrajine, je vsekakor mogoče pripisati tudi bližnjim izkušnjam z evropsko – zlasti francosko – filmsko mislijo, v katero so tradicionalno vstopale govorice literature in filozofije, predvsem pa tudi koncepti semiologije, kulturne kritike in psihoanalize. A hkrati nobeden od naštetih vplivov v Rosenbaumovem pisanju ne zavzema odločujoče vloge. Podobno kot sam Welles je tudi Rosenbaum tipični obstranec, danejevski *passéur*, razpet med dvema družbenima izkušnjama in cinefilskega kulturama, med množičnimi mediji in akademijo, med centrom in margino, med kritiko in teorijo. Če je potrebno najti konstitutivno značilnost njegovega pisanja, bi lahko rekli, da ga preveva nekakšen duh (laične) protestantske cinefi-

lije: bolj kot za lucidne formulacije ga skrbi za dejstva, bolj kot formalna celovitost ga skrbi, ali so posamezni vijaki v njegovi pripovedi neoporečnega porekla in trdno zategnjeni. In bolj kot rezultati dela ga skrbi, da bo tega nekoč zmanjkalo. Vse te skrbi v marsičem pojasnjujejo njegovo afiniteto do Wellesa; avtorja, ki ga sam – kot pravi – »ne bi nujno oklical za svojega najljubšega režiserja, a vseeno ostaja zame najbolj fascinanten, tako zaradi gole veličine njegovega talenta kot tudi ideološkega naboja njegovega dela in metod«.

Prav neutrudno raziskovanje Wellesovega »dela in metod« je najbolj prepričljiv del Rosenbaumove študije v (večnem) nastajanju, obenem pa tudi argument, s katerim lahko Wellesa iztrga popularni percepciji, kjer ta obvelja za ležernega bonvivana, ki je po prvencu zakockal vse priložnosti, nato pa se redil v reklamah za cigare in alkohol. Namesto njega predstavi deloholičnega Wellesa, vselej sredi vsaj treh projektov, obsednega z najmanjšimi detajli posnetka in obenem najširšimi aspekti produkcije. Vendar pa se Rosenbaumova rehabilitacija Wellesa pri tem ne konča; Welles zanj ni zgolj garač, temveč mnogo več – prototip neodvisnega avtorja in radikalec, tako v filmsko-estetskem, kot tudi političnem smislu. Ti trditvi razvija v dveh povezanih zapisih, že omenjenem *The Battle Over Orson Welles* ter bolj sistematično urejenem *Orson Welles as Ideological Challenge* (2000), kjer Wellesu – v duhu sedmih verzij *Mr. Arkadina* (1955)? – nadne šest obličij: 1) Welles kot neodvisni avtor, ki – v diametralnem nasprotju z doslej uveljavljenimi mnenji – spretno izkorišča Hollywood za svoje namene; 2) Welles kot ambivalentna javna figura, obenem intelektualec in

populistični zabavljaj – kombinacija, ki Američane po besedah samega režiserja »iritira in bega«; 3) Welles kot producent lastnih del, zaradi česar se je prisiljen potikati po marginah filmskega sveta; 4) Welles kot neutrudni filmski »amater«, katerega dela so v nenehnem nastajanju in prehajanju; 5) Welles kot filmski konceptualist, ki zavestno razvija estetiko nepopolnosti in mnogoznačnosti; in naposled 6) Welles kot ozaveščen avtor, ki se s svojimi ekonomskimi in osebnimi odločitvami bori proti komodifikaciji umetnosti. Vseh šest Rosenbaumovih predlogov za Wellesovo »novo identiteto« se v kontekstu analiz in podatkov, ki jih ponuja knjiga, zdi legitimnih, a hkrati nobena izmed njih ni razvita v tolikšni meri, da bi jo lahko vzeli za dokončno. Če Wellesovo politično radikalnost – natančneje bi sicer temu rekli progresivna demokratska drža – dodobra izpričujejo ideje, ki jih je nameraval realizirati v *It's All True* (Rosenbaum opomni, da je projekt zaustavila brazilska oblast, ki se je zbala političnega potenciala filma, v katerem so nastopali marginalizirani prebivalci s severa), pa je njegov status »neodvisnega« avtorja bolj vprašljiv. Welles ni bil ne prvi ne zadnji avtor, ki si je uspel v sistemu filmske industrije izposlovati določeno stopnjo ekonomske svobode; po podobnih kriterijih bi za neodvisnega avtorja lahko razglasili tudi – ustrezno mitološkega – Ericha von Stroheima.

Ob tem množtvu Wellesov je seveda treba ponoviti, da avtorjev namen ni izrekanje dokončne sodbe; izsledki niso podčrtani in pike nise postavljene. Wellesovo kinematografijo želi Rosenbaum ohraniti v vsej njeni odprtosti, nedokončanosti in mnogosti, saj to razume kot njeno resnico in lepoto: »Sumim, da bo Welles še za mnoge generacije ostal sijajen primer nardarjenega avtorja, katerega delo in postopki dekonstruirajo tisto, kar akademiki – zgledujoč se po francoskem teoretiku Christianu Metzju – imenujejo 'kinematografski aparat'. Ne nujno zato, ker bi hotel izvršiti svoj točno določen projekt, temveč, natančneje, zato, ker je njegova vloga umetnika in zabavljaja pogosto pomenila, da je našim pričakovanjem metal polena pod noge – kot to najboljša umetnosti in zabava pogosto počneta.« Po Rosenbaumu je mogoče Wellesa, tako kot sleherni zgodovino, zgrabiti zgolj kot nerazrešljivo protislovje. Kar je v množici kritično-biografskih zaključenih pripovedi filmskega zgodovinopisja nadvse dobrodošlo in poučno. In konec koncev se Rosenbaum gotovo zaveda tudi tega, da je najostrejši kritik Wellesove mitologije prav on sam; mar mitološki Arkadin ne poseeblja prav operacij prevladujoče ideologije, ko se trudi – s pomočjo gledalca, da bo zločin varen – enega za drugim eliminirati svoje nekdanje tovariše, vse dokaze in pričevanja, da bi na koncu prispel do popolne fabrikacije, do popolnega spomina (in zločina). Prav takšen popolni zločin je tudi mit Orsona Wellesa, ki se ponavlja z vsako *top ten* lestvico filmskih zgodovinarjev in kritikov. Brez vztrajnih glasov vesti, kot je Rosenbaumov, bo osamljen na vrhu ostal še dolgo.

ŽIVLJENJE JE FILM



L... kot ljubezen

ŠPELA BARLIČ

Leta 2001 je Janja Glogovac razveselila vse zaprisežene jugonostalgike in strastne tifofile z odličnim dokumentarcem *Tito*. V njem se je na enem kupu znašlo toliko pozitivnih emocij, da smo za tisto uro brez posebnih težav pozabili na temne plati lika in dela velikega vodje ter se prepustili melanholičnemu potovanju z Modrim vlakom po poteh bivše domovine. Tematsko raznorodni arhivski posnetki, kombinirani z izjavami Titovih najbližjih osebnih sodelavcev, so se nevsiljivo zložili v pisan mozaik Titove zagonetne osebnosti. Janjin namen ni bil soditi Tita in njegovega dela, pač pa le narahlo odškrniti vrata v njegovo zasebnost. Ta ekskurzija v čase velikih idej malega človeka nam je pomagala bolje razumeti fenomen Titove neverjetne popularnosti tako med tujimi državniki in filmskimi zvezdami kot med domačim delavskim ljudstvom. Tito je pač imel za vsakega nekaj. Njegovi edinstveni kombinaciji prirojene karizme, šarmantnega hohštapleraja in ljudske preprostosti se ni mogla upreti niti po protokolu zadržana angleška kraljica, ki ga je po prvovrstni roštiljadi ob koncu svojega obiska v Jugoslaviji bojda celo povabila na ples. Film se je omejil na male intimne drobce in ostal brez navajanja zgodovinskih dejstev in političnih relacij ter brez režiserkininega neposrednega komentara. Ponudil je neobremenjen pogled nazaj, v predsednikovo intimo, ponovna ocena s časovne in ideološke distance pa je bila prepuščena vsakemu gledalcu posebej.

V svojem celovečernem prvencu *L... kot ljubezen* (2007) je Janja Glogovac spet našla svojo izgubljeno domovino. V kafiču sredi Prage, kjer se zbirajo odbitki vseh sort, a pretežno žlahtne balkanske provenience, se zdi, kot da Jugoslavija še vedno obstaja, le da se je

zatekla v emigracijo. In medsebojne odnose tam še vedno krojita načeli bratstva in enotnosti, vse dokler te utopične vzporedne resničnosti ne ogrozi državni sovražnik številka ena: kapitalizem. Vonj po denarju, ki tako mamljivo in nepričakovano zaveje iz babuške z Bushevimi obličjem in zajetno količino kokaina v svojem drobu, vnese v družbo prijateljev individualizem, egoizem, agresijo in zmetke kriminala. Prešitje ruske in ameriške ikonografije v motivu babuške jasno pokaže, kako usoda balkanskega soda smodnika niha med dvema političnima poloma, kako si jo kot ping-pong žogico podajata dve veliki, obilni in požrešni stari gospe, veteranki globalne politične scene.

Čeprav je Janja Glogovac vsebinsko spet nostalgično piknila v tisto mehko sredico naše »jugo« zavesti, ki je očitno tako trpežna, da se bo razblinila šele z novimi, s Titovim tovarštvom neokuženimi generacijami, je to preteklost zdaj postavila v zelo sodobno, kozmopolitsko okolje, formalno pa je odločno zakorkala v postmoderno dobo. V svojem metafilmu, ki je malo film o filmu oz. snemanju filma, malo film o naši želji po oziranju v stare dobre čase in malo film o treh zmedenih deklinah s težko čustveno prtljago in še težjimi ljubezenskimi zgodbami, Janja Glogovac servira prežvečene klišeje, med katere pomeša mestoma presenetljivo izvirno skadrirane in zmontirane posnetke, jih eliptično zasučje skozi čas, preklaplja med žanri, tke intertekstualne navezave in ohranja stalno raven avto-referencialnosti, za povrh pa vso to postmodernistično klobaso zašpili še z odprtim koncem. Kamera rada opozori nase, podobe se gibljejo v vrtoglavem ritmu. Če kdaj zabremzajo, storijo to le zato, da bi za trenutek zajele sapo in poskusile najti stik z resničnostjo, potem pa spet odfrčijo naprej. Meje med realnostjo in fil-

mom so zabrisane, k čemur prispeva tudi včasih prav nenaravno poudarjena in izčiščena zvočna kulisa, ki ustvarja občutek spremenjenega stanja zavesti ali vsaj rahle okajenosti. Trenutki, ko tok podob klecne in zbira sapo, so trenutki poskusa fizične streznitve, poskusa zbuditi se iz filma, ki se mu reče življenje, in ponovno prevzeti kontrolo. Ko se ta že kar malo shizofreni vrtinec odrola s filmskega traku, imamo občutek, da se še kar vrtil nekje zunaj filmskega platna. Tri junakinje smo zapustili takrat, ko so ostale brez vsega. Izgubile so še tisto malo, kar so imele prej, morda pa so stopile korak bližje k sebi.

L... kot ljubezen sledi okruškom tiste razbite preteklosti, ki jo je v svojih patinastih, zrnatih podobah ljubeče strnil *Tito*. Tokrat je Janja Glogovac to preteklost ponovno poskusila sestaviti v nekem drugem, drugačnem času in na drugem kraju. Zlepila jo je s sodobnimi prijemi in pustila razpoke vidne. Past tega pristopa je v tem, da mora biti izpeljan zares vrhunsko, da bi se v svoji želji po preseganju meje med popularno in visoko umetnostjo izognil prisiljenosti in baročni nasičenosti. Za formalnim in vsebinskim kopičenjem včasih tiči tudi želja režiserja, da bi že ob svoji prvi veliki priložnosti pokazal vse, kar zna, kar je spričo velikih težav pri pridobivanju sredstev za snemanje nekomercialnih filmov sicer povsem razumljivo. Janja Glogovac zna veliko, ampak preveč za en sam celovečerni film.

PROSTOR PREHODA



BORIS PALČIČ

Moj prizor se je pojavil nenadoma, nisem ga pričakoval. Skoraj nasilno je vstopil in v hipu zavzel ves prostor, moje misli in sanje. Čuden občutek, ko zdaj sedim v montaži in pregledujem material, ki še pred petimi meseci sploh ni obstajal kot možna opcija prihodnosti. Ob tem se zavem vse krhkosti, varljivosti, navideznosti časa in bolje razumem Sartrovo misel, da *preteklosti ni več in prihodnosti še ni*, da je torej človek obdan in oblegan z neskončnostjo nič.

Nekega sončnega novembrskega dne, ravno sem stal pod oljko, tem plemenitim simbolom brezčasnosti, in se z grabljicami stegoval proti visoki veji, polni oliv, mi zazvoni telefon. Producent. Sem pripravljen sodelovati? Naslov? *Prehod!* Moram premisliti ... Premisli, a časa ni ...

Razmišljam, a časa ni, treba se je odločiti. Človek je svobodno bitje, lahko reče da ali ne! Ne pomeni eno prihodnost, da neko povsem drugo, obe sta uganki. Ni časa, zato se odločim, rečem da in odprem prostor za *prehod*.

Sem se prav odločil? Še sanja se mi ne, čeprav že leta vlačim za seboj prtljago z nasveti modrijanov, ki pa se zdaj skrivajo za vogalom in se mi privoščljivo smeji. Nič mi ne pomaga Aristotelova phronesis, nič Kantov kategorični imperativ, nekoliko me potolaži le Kierkegaard, »*kajti, če sem napak tvegal, no, tedaj mi pač pomaga življenje s kaznijo. Toda če sploh nisem tvegal, kdo naj mi potem pomaga?*«

Sledijo vročični meseci, ki to sploh niso, saj so brez časa. Ni ur, dni, tednov, slišim le tiktakanje neizprosne ure, ki ničesar ne meri, ampak le strogo in neusmiljeno priganja. Čas se razpotegne v nemiren, izmikajoč

se prostor, ki drvi od ene cestninske postaje do druge.

Pred mano se poraja zgodba, sprva tuja, oddaljena, poskušam se ji približati, a že so tu obrazi, nekateri povsem novi, obrazi s tisoči vprašanj, dvomov, strahov, nasvetov, bolečin in nasmehov. Bo lokacija ustrezna, se bo kostum prilegal liku, pa saj še nimam igralcev, scenarij bo treba popraviti, izčistiti, kako bomo poškodovali avto, kontrolirano seveda, so angleški prevodi končani, igralci prihajajo, kako so zasedeni, lokacija je odločno predraga, kje so statisti, število snemalnih dni je treba skrčiti, tretja, četrta verzija, je dokončna?, počeno gumo vržem iz scenarija, zato pa počni na avtocesti moja, tuje igralko še ni, plan snemanja se sestavi pa spet sesuje, vaje z igralci, smeh, pa spet napetost in jeza ... Odločitve, vsak dan na desetine odločitev, večjih in manjših, relativno nepomembnih in usodnih. Katere so pravilne in katere napačne? Vseeno je, nimamo časa, gremo naprej, nam bo že življenje pomagalo s kaznijo ...

Snemanje se nam nasmehne kot odrešitev, a tempo ne popusti. Dvanajst brezčasnih ur na setu, spreminjanje dialoga, kadriranje, težave, napetosti in strahovi, pa spet smeh, prehlad, skrb, da ja kdo ne bi zbolel, ni rezerv ne alternativ, lekadol in c vitamin, sendviči in spet sendviči, spalni dan, dan za počitek, pa spet znova iz dneva v noč in nazaj, iz bedenja v sanje, ki ne pomenijo počitka.

Ja, sanje! Ne dajo miru. Kamera je vseskozi v gibanju, ne pozna počitka, kdaj pa kdaj se dvigne v zgornji rakurz in takrat se shizofreno razdvojim. Premikam se po setu med obrazi, ne obvladam situacije, povsod nered, obrazi me vprašujoče rotijo, pogledam navzgor, vidim kamero, ki se mi smeji, poskušam se zbrati, v sebi moram poiskati moč, da vzletim. Odrinem se,

lebdim, gledam proti dnu, odmikam se više in više, obrazi in scena so vse bolj drobni ... Sem doživel prehod?

Zbudim se še bolj utrujen. Analiziram sanje. Te mi pravijo, da sem cel film posnel v enem dnevu. Noro! Tako se filmi ne snemajo, zato se vrnem na set.

Potem pride konec. Na klapi piše 25 skozi 10, drugi »take«. Noč v prostranosti tržaškega pristanišča. Konec, ki se je še do včeraj zdel nedosegljiv, nejevera in olajšanje, stisk rok, objem in topel, a negotov pogled. In potem praznina, neskončna praznina ...

Sedaj sedim v montaži in pregledujem material. Kaj čutim do njega? Spet tisti dvojni, zmedeni, neizrekljivi občutki. To je nekaj prvinsko drugega, tujega, in vendar nekaj do konca mojega. Kot takrat, ko sem prvič zagledal komaj rojeno hčer. Nekaj bližnjega in vendar nekaj nedosegljivo daljnega. Kot svetloba tržaškega svetilnika, ki se kdaj pa kdaj prikrađe v mojo spalnico. Kot prihodnost, ki je še pred kratkim ni bilo in preteklost, ki je več ni.

Pomislim na svoje filmsko minevanje in ugotovim, da ga nikakor ne obvladam. Večina projektov, ki sem jih v zadnjih letih izpeljal do konca, je tako rekoč padla z neba, mimo moje volje in želja. Po drugi strani pa se kar nekaj »mojih« idej, tudi v obliki izdelanih scenarijev, nikakor ne uspe prebiti iz že zaprašenih predalov. Usoda, na katero človek v svoji majhnosti ne more vplivati? Prihodnost, ki je vedno znova nedojemljiva uganka? Kdo bi vedel.

Moj prizor se je pojavil nenadoma, in preden sem si ga dobro ogledal, se navadil nanj, ga spustil k sebi, je že izparel, kot jutranje meglice. Je sploh kaj ostalo? Je. Ostala so imena in vsako ime ima svoj obraz in vsak obraz priključuje spomin ...

REŠITI BACHA PRED PRIVRŽENCI

DIE STILLE VOR BACH IN VRNITEV PERA PORTABELLE, VETERANA BARCELONSKE ŠOLE, KATALONSKE KINEMATOGRAFIJE IN ŠPANSKEGA KULTURNO-POLITIČNEGA ŽIVLJENJA. PRILOŽNOST ZA SREČANJE Z EKRANOM SE PONUDI V GIJÓNU DECEMBRA LANI, NA FESTIVALU MAJHNIH, A DRAGOCENIH ODKRITIJ.

NIL BASHAR

PREVOD: STEFAN IVANČIĆ

V pesmi Larsa Gustafsona *Tišina v svetu pred Bachom* se razkrije dramatična podoba Evrope »... prostranih praznin, brez odmeva; povsod nezbujeni instrumenti, kjer se Glasbeno darovanje in Dobro uglašeni klavir nikoli nista dotaknila tipk.«

Skladatelj Mauricio Kagel pripomne: »Nihče več ne verjame v Boga, a vsi verjamejo v Bacha.«

Naposled Emil Cioran Bacha razglasi za garancijo vsega skupaj: »Bachova glasba je edino, kar dokazuje, da ustvarjenja Univerzuma ne moremo jemati za popoln neuspeh.«

Sledovi razpravljanja o kozmološkem statusu in vlogi Bacha so globoko vtisnjeni tudi v *Die Stille vor Bach* (2007), novo delo Pera Portabelle. Ko rečemo novo, moramo dodati, da je prejšnje (*Pont de Varsòvia*) nastalo pred osemnajstimi leti. In eno pred njim, eno najpomembnejših – *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* (Obče poročilo o pomembnih vprašanjih za javno prikazovanje, op.p.) – leta 1977. Preostala segajo v drugo polovico šestdesetih in prvo sedemdesetih let, hkrati pa še danes delujejo iztrgana iz slehernega časa, svojega še najbolj.¹

Tem dolgim intervalom pa ne botruje golo naključje, temveč jih odredajo trenutki ključnih sprememb: padec frankizma in vznik političnega pluralizma v Španiji, padec berlinskega zidu in vznik »Nove Evrope«, padec notranjih evropskih meja in vznik novih pregrad. Portabellovi estetsko-politični edikti, ki spremljajo spreminjajočo se obliko evropske so-

dobnosti, se torej redčijo zgolj toliko, kot se dozdnevno redči tudi Zgodovina. A tokrat se zdi, da je končno nastopil tudi trenutek za njeno temeljito revizijo; Bach, v duhu zgodovine esencialističnih razprav, zavzame vlogo nosilca in glasnika evropske ideje. Podoba, ki se v njem utelesi, je obenem podoba politične aspiracije in moreče preteklosti.

Bach kot spravitelj Evrope se zdi v kontekstu Portabellovega opusa sprva tvegan predlog; ob sovražnosti do klasičnih kanonov, ki preveva avtorjeva zgodnja dela, in še večji sovražnosti do političnih mitologij, ki preveva vsa, meji slavospev razsvetljskim idejam na načelno izdajo. Prav narativna teleologija je namreč tisti predmet »negativne realizacije« – kot svojo »avtorsko politiko« imenuje sam –, ki poganja njegov dolgotrajni eksperiment z »zgodbami brez zapleta«. Vendar pa je zaključek, da je Portabella prestopil med vrste reakcionarjev le preveč preprost: prav Bachova Evropa skriva številne travme; poetično vpletanje spomina na bombardiranje Dresdna je tako opozorilo na barbarstvo civilizacije, ki si po potrebi nadene obličje fašizma ali pa liberalnega kapitalizma; ob rezultatih – upepeljenih mestih in telesih – je glasba odveč, celo perversno tuja. Hkrati je Portabellov Bach bolj kot združevalec dialektična figura ustvarjalca, če že ne delavca; marljivega, puritanskega služabnika Cesarja in Boga, katerega delo pa vztrajno transcendentira ideološke pogoje svoje aktualnosti. Ob tem je seveda nemogoče spregledati, da sta prav takšnega Bacha – uklenjenega v delavnik večnih kariernih mahinacij ter prozaičnega družinskega življenja – že leta 1968 predstavila Jean-Marie Straub in Danièle Huillet (*Kronika Anne Magdalene Bach* [Chronik der Anna Magdalena Bach, 1968]). Bistvena razlika je v tem, da Portabellov

Bach ni zgolj demistificirani izvajalec svojega poslanstva (in življenja), temveč zavzame mesto slehernika: vzniker tovornjaka premaguje dolge ure nespečnosti z igranjem na fagot, Bachov impersonator za turiste »odigra« prizore iz življenja skladatelja, glasbenica se z vso običajnostjo pripravlja na turnejo. Že na začetku, ko se naseli v mehanični pianino, da ta oživi in se prične sam premikati po prazni galeriji, je jasno, da je Portabellov Bach predvsem kinematografska podoba substance duha.

Avtorjev odmik od trmaste dekonstrukcije pogojev filmske govornice je potemtakem bolj vprašanje intonacije kot pa kapitulacije pred utopično idejo Evrope. Če so zgodnja Portabellova dela, ki še predstavljajo del kolektivnega korpusa »barcelonske šole«, v svojem zavračanju meščanskih filmskih kodov prežarjena z nestrpnostjo filmskega nadrealizma, je njegov Bach potrpežljiva, enigmatična, svetleča in igrivo večglasna zavrnitev – prej renesančna fuga kot krik avantgarde. Kot takšen je zahteval ravno dovolj časa; dovolj, da je Bacha za film, ne prepozno in ne prezgodaj, rešil – kot bi rekel Adorno – pred njegovimi privrženci.

Zakaj Bach? Zakaj sedaj?

Ideja je bila, da imamo lik, ki bo že s svojo prisotnostjo utelešal subjekt klasične kulture, od Renesanse pa do danes. Ob tem pa je pomembno to, kako je uprizorjeno njegovo zgodovinsko obdobje. Te prizore sem snemal brez želje po naravnosti, ki je značilna za zgodovinske filme; celoten ambient prizorov, dim, megla, beda in žalost, umazanija ... vsega tega ni. Vse je odmaknjeno. V filmu se trudim, da točka gledišča vselej ostaja v sedanosti. In način, da se preteklost vanjo integrira, je v tem, da se najde pristop, ki je – tako



Die Stille vor Bach

kot sam lik – očiščen substance, ki je brez mistike, brez antropologije, ki vselej deluje prelahko. Bach mi je kot lik olajšal stvari, olajšal mi je konceptualno sestavljanje: svojo funkcijo v filmu in tudi diskurz, ki stoji za njim. Bil je moja priča in zaveznik.

Ko govorite o uprizarjanju zgodovine, je v ospredju gotovo epizoda z Mendelssohnovim kuharjem, ki na tržnici kupi kos mesa, zavitega v izgubljeno partituro Pasijona po Mateju. Mendelssohn jo kasneje prepozna in ponovno odkrije Bacha svetu.

Hotel sem izpostaviti to legendo, prav zato, ker v njej ni resnice – res je sicer, da je Mendelssohn našel partituro Pasijona po naključju, ne drži pa, da je bil vpleten mesar. Všeč mi je bila ideja, da to legendo povem na literaren način; v filmu tisto, kar je gotovo in verjetno, nima zveze z resničnostjo. Resnica je nekaj drugega ... Po svojem značaju je ta zgodba bolj govorica, ki je v otroških knjigah v Nemčiji prisotna že več kot stoletje. Je legenda popularne kulture, zato sem jo povedal na literaren način. Tržnica je zato poudarjeno aseptična, brez ognja ali dima, brez klošarjev in podobnega – spominja na zgodbe tistega časa in tudi na dela velikih slikarjev. Zaradi tega se spremeni tudi ritem dogajanja, ki sicer v filmu teče bolj upočasnjeno. Lik mesarja, ki pripada italijanski komediji, je denimo v celoti neobrzdán.

Vaša zgodnja dela so v mnogočem zasnovana kot dekonstrukcija filmske govorice, nato pa se s filmoma *Informe General* in *Pont de Varsòvia* od tega odmaknete, da bi sledili idejam, ki se zdijo bolj pomembne, celo nujne – v prvem so to vprašanja reprezentacije političnih procesov, v drugem je

to vprašanje družbene odgovornosti umetnika.

Od svojega prvega filma sem raziskoval strukturo, ki bi na nov način kodificirala narativni tok. Ko pristopam k naraciji, si privzemam tiste ustaljene kode, ki mi ustrezajo; v tem se ponuja tudi možnost rušenja klasičnih kanonov. To je prvo. Drugo je, da sem se v *Informe General*, *Pont de Varsòvia*, *Die Stille vor Bach* in tudi v vseh svojih ostalih filmih vedno trudil ohraniti artificalnost fikcije. Ne glede na to, da so nastopajoči realne osebe – v primeru *Informe general* – in da obstaja konkreten dogodek, ki je določena oblika politične refleksije. V filmu je zastavljeno zgolj eno vprašanje: kako s takratnimi voditelji preiti iz diktature v pravno državo? A izbor lokacij, premikov kamere – gre za napol legalen film – osvetlitve, zaporedja prizorov, besedila, ki spremlja film ... vse to pripada kontekstu mojega takratnega življenja, a tudi moji konceptiji tega, kaj je narativni tok. V ozadju je govorica, ki je namenjena gledalcu, jedru njegovega političnega bitja ... V drugih primerih je ta govorica bolj kompleksna, kot na primer v *Die Stille vor Bach*, zato je tudi obravnava drugačna. V filmu je Bach realna oseba v sedanosti in prav tako kot pravi je tudi ta državni uslužbenec, ki dobiva plačo iz istega vira in izvršuje enako funkcijo kot Bach nekdaj; to mi je zelo všeč. A vse to je posneto kot fikcija, kot dokumentarno ne obstaja nič. Tudi to, da se lik prekriva z resnično osebo, navsezadnje ni tako pomembno. Takšnih primerov je v filmu še več: eden je turistični vodič, ki dela za mestno občino, v resnici pa je inženir iz Vzhodne Nemčije. Njegovo zgodbo sem hotel ohraniti takšno, kot je bila, ker sem hotel izpostaviti pomen reke Elbe v Dresdnu ... Priznati moram, da so za mojo generacijo Guernica, Hiroshima in Dresden centri velike tra-

gedije 20. stoletja. Dodati nisem želel ničesar, kar bi izdajalo mojo bližino, zato je vse posneto v obliki fikcije, a vezano na to, kar on dejansko počne: izstopi iz hiše, ulovi tramvaj in se napoti na mesto, kjer razlaga svojo zgodbo. Vse je posneto in zamišljeno kot fikcija. V *Pont de Varsòvia* je politični diskurz drugačen, a metoda podobna. Ta narativna struktura je zame bolj koristna kot tradicionalni kanoni. Žanri osvojijo tradicionalne in institucionalne forme produkcije, zlasti tiste aristotelovske; ti kanoni so hermetični, potrebno jih je postaviti, razviti in zaključiti. Zaključevati ideje vodi v propad; zapirati krog je katastrofalno, je kot zastavljati govorico.

Razširil bi vprašanje: *Informe General* je film vprašanj in možnosti, *Die Stille vor Bach* pa je nekakšen film odgovorov ali, bolje rečeno, prepričan, verjetja v koncepte in procese demokratične politike?

Predvsem sem hotel razjasniti, da se moram s svoje, filmske glediščne točke vedno zateči k prevari, k artificalnosti, da bi bil jasen, prav tako kot književnost. Primo Levi je bil bistvenega pomena za razumevanje tega, kar je genocid predstavljal za milijone ljudi. To je nemogoče prenesti s povsem osebnega gledišča, s pogovorno govorico – ljudje preprosto obnemijo. Zahvaljujoč književnosti lahko prihodnje generacije razumejo, kako daleč lahko seže barbarstvo, a tudi kako neverjetno veliko lahko pretrpimo. Zame je v filmu nemogoče imeti zgolj empiričen odnos, biti zgolj priča ali zapisovalec nekega dogodka; to ne zadostuje. Osebe, ki je nečemu izpostavljena, ne moreš zgolj vprašati, kaj se z njo dogaja. To preprečuje tvoja situacija. Poiskati moraš nekoga, ki je bil tam in ki ima neko





Die Stille vor Bach

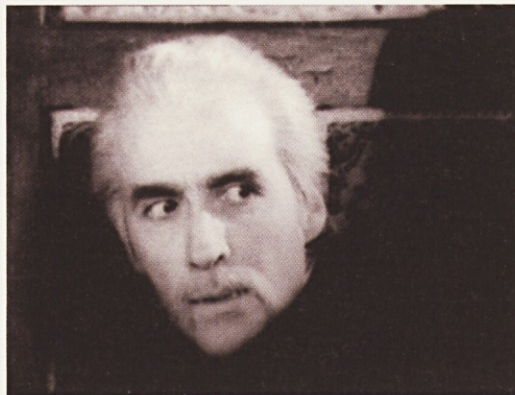
orodje – ki lahko, na primer, uporabi pisanje in sestavi pripoved. Tako se prenaša pričevanje, dober primer je Jorge Semprún. Mislim, da je v filmu podobno – potrebna je struktura, nekaj, kar bo omogočilo, da se med seboj povežejo zelo različne stvari ... V *Informe General* je – z narativnega stališča – zanimivo dejstvo, da se v napol gverilskem filmu pojavi zelo očitno *traveling*. V filmu, ki je aktivističen – čeprav sam v tem primeru nisem bil aktivist; četudi sem levičar, nisem pripadal nobeni stranki –, je nekaj takega kršitev zapovedi direktnega filma, s kamero iz roke, z množico pričevanj. Zdelo se mi je pomembno, da to deluje kot teatralizacija realnega ...

A tudi političnega.

Da, saj se je film navsezadnje ukvarjal z voditelji, čeprav ti niso imeli javne podobe; živeli so v ilegali in se gibali v majhnih skupinah.

Evropa je v filmu prikazana nekako utopično, kot enovita pokrajina zaljubljenec v Bacha. A obenem je ta ideja problematična, skupni prostor Evrope poosebljajo tudi njene notranje in zunanje meje.

Najboljše v Evropi je ta kapaciteta, da se na relativno majhnem področju razvijajo zelo različne življenjske izkušnje. A obenem je notranje razkosana, zgodovina dveh svetovnih vojn je povzročila mehanično delitev. Evropske države so v kolonialnem obdobju sever Afrike razdelile na parcele z ravno začrtanimi mejami in tako uničile migracijske strukture številnih kultur in tokov; ta travma obstaja še danes. Na enak, kolonialen način se po vojni razdeli tudi Evropa. Ta razdelitev je boleča rana, ki pa jo moramo sprejeti. Ne smemo pa sprejeti tega, kar počne politična govorica, ki prikriva resnična dejstva. Diskurz evropskih držav prikriva resnico pred svojimi državljani. Najhujša je naša soudeležba pri tem in to zame ni Evropa državljanov. Ne potrebujemo klonov ZDA, ki jo sestavlja več držav. Ni treba snemati evropskega filma, temveč filme, ki govorijo o Evropi. Razveseli me, ko vidim švedski, danski ali nemški film, celo pretrese, ko prepoznam



Cuadecuc, vampir

nekaj specifičnega. Blizu mi je, saj že na samem začetku sprejemam njegov kod, govorico, ikonografijo, nič od tega mi ni tuje. Česar si ne želim videti, je nekakšna umetna simulacija; s tem je pravzaprav tako kot s transgeno hrano.

Že desetletja sodelujete s skladateljem Carlesom Santosom in pogosto se zdi, da je zvočna dimenzija filma za vas celo pomembnejša od vizualne.

Zame je glasba tako zven violine kot tudi zvok odpiranja vrat. Prav vse. Ključna stvar, povezana tudi z naslovom filma, je to, da je tudi tišina zvok. Nemost filma je bila hendikep, a s prihodom zvoka je postala tudi tišina zvok. Če delaš film o tišini, mora biti njegovo izhodišče zvok te tišine ... Moje sodelovanje s Santosom se poraja iz ogromne afinitete. Nikoli nisem imel scenaristov, ker bi me vedno pripeljali na področje, kjer nočem biti. Imel sem pesnika, ki je pisal pesmi. Tokrat je pri dialogih sodeloval Xavier Alberti, ki je gledališni človek – igra in režira, a je tudi muzikolog. Tri osebe iz različnih disciplin, skratka. S Santosom naju povezujejo ideje o uporabi zvoka, ki naj ostaja avtonomen in dopušča igro konvergence in divergence, simetrije in asimetrije, ki dopušča tišino kot zvok. Zvok za gledalca ustvarja podobe v zunanosti filmskega polja, daje jim polifonični značaj, hkrati pa lahko ruši enotnost kadra. Gledalcu lahko poveš, da ne vidi tega, kar mu prikazuješ, temveč nekaj kontraktornega, nekaj, kar se na primer sliši kot hrup slapa.

Ta avtonomija zvoka je nekaj, kar je v filmu poosebljeno v mehanični pianoli, ki je več kot avtomat, je ozavešeni glasbeni stroj ...

Bach v pianoli je tudi replika »virtuozizmu«: ko dopustiš, da arhitekt ali inženir sestavi, skonstruira celotno harmonijo glasbe. Ideja izhaja iz glasbenega spektakla, ki ga je imel Santos pred leti ... predstava se je imenovala *La Pantera Imperial* in v njej je nastopal prav ta pianino. V predstavi se je vse premikalo, s pohištvo vred; premikalo in igralo glasbo. V filmu smo ta motorizirani pianino postavili v muzej in mu

naložili – neki Anglež nam je izdelal perforiran zviček z glasbenim zapisom – naj igra prvo Goldbergovo variacijo.

Vračam se še k zgodnjemu delu; Cuadecuc, vampir (1970) je film o vampirjih, ki je tudi sam nastajal kot nekakšen vampirizem – posneli ste ga tako, da ste si sproti prisvajali material, ki ga je snemal drug režiser. Je bila ta odločitev namerna?

Ideja filma je obstajala prej – šlo je za to, da bi vzel scenarij znanega filma, ga razstavil in preuredil v nekaj drugega. Po igri naključja se je pojavil prijatelj, režiser Jesus Franco, ki sem ga spoznal, ker sva oba poslušala jazz glasbo in imela skupne prijatelje. Sam se takrat še nisem nameraval tako intenzivno ukvarjati s filmom. Jesus je kulturna, simpatična oseba, a obenem je tudi zelo razposajen, snema pornografske filme, snema po dva filma naenkrat ... pravijo, da je posnel več kot 200 filmov. Nekega dne mi je povedal, da bo za angleškega producenta v Barceloni snemal film o Drakuli. Ko je prišel iskat lokacije, sem mu predstavil svojo idejo, da bi iz njegovega filma posnel svojega. Jesusu je bil všeč moj *Nocturno 29* (1968), zato je rade volje pristal. Težje je bilo s producentom; ko sem mu povedal, da nameravam snemati na 16-milimetrski črno-bel trak, si je verjetno mislil, da nimam pojma. Navsezadnje so to bila že sedemdeseta! Na koncu je pristal pod pogojem, da se strinjajo tudi igralci, a rekel sem mu, da ne bom snemal zvoka, da me ne zanima, kaj bodo povedali, saj to že vemo – vsi poznamo zgodbo. Posnel sem veliko, nato delal z materiali – z zvočnim negativom – in s kemikalijami napadel film, da bi odkril njegove meje. V trenutkih podoba skorajda izgine, razkrajja se na platnu. Zanimala me je mehanika snemanja, optične in kemične lastnosti, prek katerih sem hotel vstopiti na področje fantastike pripovedi, a vselej ostati blizu same filmske reference, v ozadju nastajajočega filma, kjer je bilo po svoje bolj strašno in magično – kot recimo v prizoru, kjer scenografi pripravljajo umetno pajkovo mrežo. Ta potopitev v film je bila zame močna, celo katarzična izkušnja.

Kdaj lahko pričakujemo vaš naslednji film?

To se sprašujem tudi sam. Najprej moram izstopiti iz tega; končan je bil julija, bil je v Benetkah, v ZDA, sedaj je tu. Najprej se moram znebiti Bacha, nato bom nadaljeval z nečim novim. Ne vem, s čim, vem le, česa nočem. Želim si nadaljevati; v času, ki mi je preostal, se bom z vso močjo fokusiral na novi film. Kljub temu da je to težko, ker vedno začnem iz ničle, ker nimam te rešitve, da bi odšel do police, vzel knjigo in posnel njeno zgodbo. Obenem pa je to dobro, ker ustvarja vedno drugačno, kompleksno dinamiko; ker gre za več kot samo film.

[1] O avtorju Ekran obširneje piše na dveh mestih: *Revolucija v teku*: Pere Portabella, manjkajoči člen sodobnosti, avgust-september 2006, ter *Lokalni junaki*, februar-marec, 2007.

PRELOMNA GENERACIJA

NAJVEČJI DOGODEK FESTIVALA V ROTTERDAMU JE BILA NEDVOMNO RETROSPEKTIVA 4. GENERACIJE KITAJSKIH REŽISERJEV. GRE ZA TEŽKO DOSTOPNE VRHUNCE TE NACIONALNE KINEMATOGRAFIJE IZ POZNIH 70IH IN 80IH LET, KI SE Z (MED SEBOJ) RADIKALNO RAZLIČNIMI FILMSKIMI PRISTOPI SOOČAJO S KOMUNISTIČNO IDEOLOGIJO SVOJE DOMOVINE.

OLAF MÖLLER

PREVOD: ANDREJA KUHELJ

Ko so v poznih 70., zgodnjih 80. letih kitajski filmski delavci, ki jih danes uvrščamo v 4. generacijo, snemali svoja prva dela in iz filma v film postavljali temelje za drugačen kitajski film, je bilo gibanje poimenovano novi kitajski film. Pojem se je obdržal kako desetletje, ko se je že začelo govoriti o 5. generaciji.

Pri tem sta tako ideja kot sam pojem »4. generacija« nastala šele za nazaj: ker obstaja 5. generacija, je morala pred tem obstajati tudi četrta. Od kod sploh termin peta generacija in kaj je tisto, kar opredeljuje vse druge, ostaja predmet debate. Ko za nazaj prebiramo zapise o kitajskem filmu, kaj hitro ugotovimo, da se definicije generacij pogosto (bolj ali manj) razlikujejo, tako kot se je spreminjal tudi sam pojem 5. generacije glede na stil, vsebino oziroma avtorje in tisto, kar jih povezuje ali pa ravno ne (pozneje, pri 6. generaciji, se vse skupaj ponovi ...).

Toda ali ni takšno posploševanje, zvajanje filmskih del na generacijsko razliko, preveč nasilno, kajti navsezadnje implicira neki potek stvari, ki se zdi očiten, pa čeprav nima nobene zveze z resničnim stanjem stvari?

Vsak tak poskus nove opredelitve, (re)definicije, je vodil le še k dodatnemu zoženju polja, k še bolj izostrenemu izključevanju, namesto da bi vključeval: malo predalčkanja tukaj, malo predalčkanja tam, in film je postajal vse bolj oskubljen, tako po teksturi kot v svojih protislovjih. Kar pa je prav tisto, iz česar je spleteno genialno tkivo 4. generacije.

Zaradi tega je bila retrospektiva v poklon 4. generaciji, s katero so ji na letošnjem mednarodnem filmskem festivalu v Rotterdamu izrekli ponovno prizna-

nje, eden nemara najpomembnejših filmskozgodovinskih dogodkov zadnjih deset let in več. Ne samo, ker obuja spomin na uporne, divje začetke nečesa, kar je na področju filmske kulture danes sprejeto kot danost, ampak tudi, ker nam daje priložnost za, upajmo, ustrezno (samo)kritičen razmislek o nastanku te danosti.

Programu, ki sta ga izbrala Shelly Kraicer in Gerwin Tamsma, bi lahko očitali samo eno (če sploh lahko temu tako rečemo): z okroglo ducat filmi je bila retrospektiva zasnovana res »na knap«. Zato pa »stoji« prav vsak film, perfektno uravnotežen izbor ima rep in glavo: vseh dvanajst filmov predstavlja dvanajst mojstrov in, ki jih v življenju ne bomo hoteli več pogrešati. Če upoštevamo še zadnje čase za Rotterdam tipično kopičenje programov, je izbor, ki pri gledalcu vzbuja željo po še več filmih, konec koncev prav imeniten. Sploh pa: glede na konservativno, kanonkonformistično retro-pretencioznost, ki smo jo morali trpeti na Berlinalu, je takole jamranje kvečjemu nesramna kritika vsega luksuza vajenega gledalca.

Četrto generacijo pogosto označujejo kot »žrtvano generacijo«. Toda kdo je komu/kaj žrtvoval?

Uradni odgovor bi bil: 4. generacija je bila žrtev kulturne revolucije. Režiserji, ki sestavljajo njeno trdo jedro, Huang Jianzhong, Zhang Nuanxin, Xei Fei, Wu Tianming, Huang Shuqin, Teng Wenji, Wu Yigong, Yang Yanjin, Ding Jinnan, so bolj ali manj vsi rojeni v poznih 30., zgodnjih 40. letih, večina jih je v prvi polovici 60. let tudi končala filmsko izobrazbo, vendar zaradi kulturne revolucije in s tem povezanega radikalnega okleščanja filmske produkcije svojih igranih prvencev niso mogli posneti prej kot v poznih 70., zgodnjih 80. letih. Nekateri (med njimi Xie Fei in Zhang Nuanxin, kot tudi še neomenjeni Zheng

Dongtian) so dobili profesuro na Filmski akademiji v Pekingju, kjer so med drugim poučevali tudi režiserje, ki danes štejejo za trdo jedro 5. generacije, kot so Tian Zhuangzhuang, Zhang Yimou in Chen Kaige (pred petnajstimi leti bi jih našteli še več ...).

Kako nesrečno je manipuliranje z idejo generacij, se pokaže na robu četrte: Li Yalin in Cong Lianwen, ki sta v tistem času posnela svoja igrana prvenca pri Studiu Emei, sta kar nekaj let starejša od zgoraj omenjenih, pri filmu pa sta delovala že od 50. let. Pa vendar sta bila filma *The Corner Forsaken by Love* (Bei aiqing yiwang de jiaolu, 1981), grenko-pritajena, ekspresivna *cri du ceur* melodrama Lija Yalina in Zhanga Qija, in *A Narrow Lane Celebrity* (Xiao xiang Mingliu, 1985), satira o človeški zahrbtnosti in hinavščini Conga Lianwena, v trenutku svojega nastanka bistvena, odločilna za nadaljnji razvoj kitajskega filma – tako na ravni tekture kot njegove izraznosti – torej za samo bistvo 4. generacije.

To pa se izkaže za precej ohlapen konstrukt, sploh v primerjavi s 5. (in njeno zadnjo definicijo, ki se nanaša na zaključni letnik 1982 Filmske akademije v Pekingju): razen starostne skupine 4. generacije ne povezuje niti izobrazba niti studijska pripadnost: Wu Yigong (roj. 1938) je končal študij na Filmski akademiji v Pekingju in se nato zaposlil v Studiu Haiyan; Zhang Nuanxin (1940–1995) je dve leti pozneje končal študij na isti akademiji in nato dobil delo v Studiu Beijing, Huang Shuqin (roj. 1940) je študij končal še dve leti pozneje in bil nato dodeljen Studiu Shanghai; Xie Fei (roj. 1942) je po zaključku študija režije leta 1965 dobil delo docenta na akademiji; Huang Jianzhong (roj. 1943) je bil leta 1960 sprejet v strokovno šolo Studia Beijing, kjer so ga kmalu angažirali v produkciji (pri



In The Wild Mountains



My Memories of Old Beijing

čemer po nekaterih virih strogo obrtniško usmerjene šole sploh ni končal; zaradi »slabega finančnega stanja« so šolo razpustili, Huang pa je preprosto ostal v produkciji); Yang Yanjin (roj. 1946) je diplomiral na Visoki šoli za upodablajoče umetnosti v Šanghaju in se leta 1973 zaposlil v Studiu Shanghai; itd. Tudi primerjava letnic igranih prvencev ne da veliko: Xie Fei – v tandemu z Zhengom Dongtianom – ali na primer Yan Xueshu (1940–2001) sta igrane prvence posnela pred letom 1978/79, ki velja za začetek novega kitajskega filma.

Pa vendar obstaja zelo tesna zveza med omenjenimi filmarji, ki je šele *pozneje* prišla v javnost, čeprav na domačih tleh ni bila nobena skrivnost: potem ko je v zadnjih mesecih leta 1979 s filmi *Little Flower* (Wiao hua) Huangja Jianzhonga, *Troubled Laughter* (Kuna oren de xiao) Yanga Yanjina in *Denga Yimina ter Reverberations of Life* (Shenghuo de chanyin) Tenga Wenjija in Wuja Tianminga očitno prišlo novo obdobje kitajskega filma in je Deng Xiaoping tudi na področju filma odškrnil vrata, so se v marcu, aprilu 1980 Huang Jianzhong, Zhang Nuanxin, Xie Fei, Yang Yanjin, Ding Yinnan, Zheng Dongtian idr. povezali v neformalno skupino, imenovano Študijski krožek Beihai, s ciljem, da tako z estetskimi kot vsebinskimi eksperimenti, avantgardističnimi pre- in postopki spremenijo LR-kitajski film. To je bil torej začetek *tansuo piana*, »raziskovalnega« filma, ki naj bi zajemal tako filme 4. kot 5. generacije (Študijski krožek Beihai je bil po treh, štirih srečanjih razpuščen, od zgoraj; geslo: konspirativno združevanje ...).

Zhang Nuanxin, Xie Fei in tovarišija so imeli vsekar povsem drugačne predstave o tem, kakšne naj

bi bile te spremembe, kot njihovi učenci, ki so znotraj svojega gibanja v marsikaterem pogledu delali v natančno nasprotno smer.

Pri tem so starejši vedno znova iskali navdih pri mlajših, kot pokazeta ključna filma 4. generacije *At the Beach* (Haitan, 1984) Tenga Wenjija, meditacija o napredku, ki se obrne proti človeku, z zabrisano eliptično montažo, in *Questions for the Living* (Yige sizhe dui shengzhe de fangwen, 1986) Huangja Jianzhonga, ki z lahkotnim prehajanjem med potujenim, sivo pridruženim vsakdanjikom in močno simbolno obarvanim študijskim onostranstvom živih barv do danes nima primerjave v kitajskem filmu – filmska govorica pri obeh marsikaj dolguje virtuozom 5. generacije. Vendar moramo biti pozorni: za specifično estetiko 4. generacije je vse to še vedno obrobne pomena, zgolj kamenček v mozaiku, ki mu zaradi lepšega radi pripisujejo pomen, ki pa je za celoto filmskega ustvarjanja 4. generacije zgolj pogojen.

Pa vendar oba, na prvi pogled popolnoma nasprotna vzgiba, ki navdihujeta filmsko pripoved 4. generacije, ne bi mogla biti bolj tuja motivom, ki so vodili Tiana, Zhanga in Chena: na eni strani je gojila rigorozno radikalni realizem, navdahnjen pri Bazinu in sovjetskem filmu odjuge – imenitna, čeprav povsem nasprotna primera sta lirična, prosto tekoča pripoved *Sacrificed Youth* (Quinchin ji, 1985) Zhanga Nuanxina in izrazito verističen *Black Snow* (Ben ming nian, 1989) Xieja Feija –, na drugi jo poganja želja po igrivi, samo-refleksivni in celo psihoanalitični razgradnji pripovedi, vse z namenom reformiranja vseh form, estetskih konvencij, kot na primer že omenjeni *Questions for the Living* ali film Yanga Yanjina *The Alley* (Xiao jie, 1981),

pri Richardu Lesterju in Larissi Shepitko inspirirani, zamegljujoči film-znotraj-filma-film-znotraj-metafilma – naslov bi bil lahko tudi »Slepa ulica s tremi odcepi in brez zidov«, ali *Woman Demon Human* (Ren Gui Qing, 1987) Huangja Shuqina, spet med različnimi pripovednimi ravnmi oscilirajoč, psihoanalitično motivirani meta-*biopik* o igralki v pekinški operi, ki se specializira za interpretacijo moškega demona.

Ob vseh žalostnih in najbolj odštekanih tropih, tehnikah in zasukih – enkrat kompletan modernistični paket, prosim – seveda, za zraven vam damo še postmoderno gratis – hvala – v filmu *The Alley* gledalec – speljan na led, z vsemi temi prelomi – zlahka spregleda bistvo zgodbe, namreč: kako povedati zgodbo, prav zgodbo, zgodbo kulturne revolucije?

Zapuščeno tuljenje v filmu *The Corner Forsaken by Love* bi še pričakovali, slišali smo ga celo večkrat, čeprav redko s tako silovitostjo. Vendar je teža teh filmskih del drugje, v – presenetljivo – toplejših tonalitetah, tiho harmoničnih v svoji polifoni kompleksnosti. In prav tu se nemara pokaže starostna razlika med Lijem Yalinom in glavnino 4. generacije: bil je sredi tridesetih, ko je bila oklicana kulturna revolucija, drugi sredi dvajsetih, to pa so leta, ko je človek že nekaj dosegel in hoče nekaj več od življenja, je čas, ki bi se ga na starost raje spominjal z dobrohotnostjo kot priznal, da je bil povsem izgubljen. Tudi *Evening Rain* (Bashan yeyu, 1980) Wuja Yigonga in Wuja Yongganga, *River without Buoys* (Mei you hangbiao de heliu, 1983) Wuja Tianminga in *Sacrificed Youth* Zhanga Nuanxina poznajo ta oddaljeni zven.

Te harmonije, ta pripovedni slog 4. generacije je kulturna teoretičarka Dai Jinhua nekoč opisala kot



River without Buoys



Sacrificed Youth

skoraj feminilen, »zaznamovan z neke vrste klečeplazniškim rotnjem in rahločutno sentimentalnostjo« – po tej definiciji bi bil lahko *My Memories of Old Beijing* (Cheng nan jiu shi, 1983) Wuja Yigonga veliki film te generacije.

Njen poskus posplošene definicije sicer spodleti vsaj pri muskulozni proz(aik)i Wu Tianminga, tudi pri Huangu Jianzhongu in Tengju Wenjiju zveni precej tuje, pa vendar ni povsem zgrešen, če hočemo natančneje opredeliti razliko med 4. in 5. generacijo – cross-dressing v filmu *The Alley*, kjer se ženska v filmu-znotraj-filma-znotraj-filma preoblači v moškega, da bi ušla rdeči gardi, vsemu skupaj doda le še piko na i.

Pri vsem tem se naracija 4. generacije močno nagiba k epizodičnosti, k poudarkom posameznih detajlov, prizorov, kar vse vodi k drobljenju, spodkopavanju centralne perspektive. Tudi kadar je v ozadju, kot v filmih *Evening Rain* in *River without Buoys*, neki širši pripovedni lok (tudi v metaforičnem pomenu besede), da bi zgodba imela linearnejši potek, so to zgodbe o družbenih skupinah in procesih, redko o posameznikih; kadar že film pripoveduje o posamezniku, o njegovi notranji preobrazbi, kot na primer *Sacrificed Youth* Zanga Nuanxina – junakinja iz mesta se med kulturno revolucijo umakne na podeželje, kjer med pripadniki etnije Dai odkrije sebe in svojo seksualnost –, *Black Snow* Xieja Feija – med kulturno revolucijo odraščajoči mali kriminallec se izgubi v močvirju gospodarsko reformirane nove Kitajske – ali *Woman Demon Human* Huang Shuqina, je glavni junak v sebi globoko razcepljen, eksplicitno v zadnjem, implicitno v prvih dveh, kar gre vselej razumeti kot kritično refleksijo družbe, ki obstaja le še v svojih nesmislih in protislovjih.

Shelly Kraicer mednarodno slabšo prepoznavnost filmov 4. generacije pripisuje hitremu vzniku 5. generacije: prepozno je začela, prezgodaj končala; meni, da je ključni dogodek film Chena Kaigeja *Yellow Earth* (Huang tudi) iz leta 1984 – leta, ko je v kulturno politiko znova zarezal grobi poseg deliberalizacije.

Pa vendar je treba dodati, da je 4. generacija v tujni tja do zgodnjih 90. let uživala določeno festivalsko priznanje, filme je bilo mogoče videti tudi po televiziji in v kinu, res pa ne povsod enako: *My Memories of Old Beijing*, ki ga Kraicer omenja kot manj znanega zunaj LR Kitajske, je ob retrospektivi novega kitajskega filma na Münchenskem filmskem festivalu leta 1993 pri kolegi izzval oh-pa-ne-že-spet-vzdih – v Nemčiji smo lahko film, podobno kot še nekatera druga temeljna dela 4. generacije, kar pogosto videli. Leto 1993 je bilo tudi leto, ko je 4. generacija osvojila svojo edino veliko festivalsko nagrado, zlatega medveda za film *The Oilmaker's Family* (Xiang hunnū, 1992), kar je bilo širše sprejeto kot akt konsolidacije, ker je šel pač drugi medved tajvanskemu filmu *The Wedding Banquet* (Hsi yen, 1993) Lija Anga. In v tistem trenutku je bilo tudi že bolj ali manj jasno, kako se bodo stvari razvijale naprej: potem ko bo 5. generacija razvila dovolj kritične mase – in izzvala kopico cenzurnih škandalov – in potem ko bodo filmi Zhanga Yuana znova napovedali nekaj novega, kar bo kmalu dobilo ime 6. generacija, medtem ko se 4. generacija še vedno ne bo kaj prida zmenila za zunanji svet, ampak bo kot v svojih začetkih ostala zvesta domačemu občinstvu, se bomo končno lahko povsem nehali ukvarjati z njo.

Pa ne bi bilo treba. Lahko bi se še naprej ukvarjali s filmi Xieja Feija, Huang Shuqina, Huang Jianzhonga, Tengju Wenjija,

Dinga Yinnana idr. – filmski opusi so dovolj bogati. Zakaj se to ni zgodilo? Ker mednarodna filmska kultura, tržno naravnana, kot je, čeprav to ves čas taji celo sama pred sabo, ne trpi nobenega pluralizma – onstran obeh velikih trgov ZDA in Francije –, zato ker kapitalistično zaslepljena, kot je, ne more sprejeti niti tolerirati »normalne« filmske kulture komunističnih držav. Z drugimi besedami: 4. generacija je prav toliko žrtev dominantnega diskurza mednarodne filmske kulture kot kulturne revolucije.

ŠESTERICA VETERANOV NA FESTIVALU, KI PROMOVIRA MLADOST

FESTIVAL V ROTTERDAMU JE POSTAL KRASEN RETROSPEKTIVNI KINO, NE SAMO V SMISLU AVTORSKIH ALI NACIONALNIH PREGLEDOV STAREJŠEGA ALI NOVEJŠEGA DATUMA, TEMVEČ TUDI V SMISLU PREREZA NAJNOVEJŠE PRODUKCIJE ... ZA LETO DNI NAZAJ.

SIMON POPEK

Festival je od nekdaj pobiral (in prebiral) najboljše filme poletno-jesenske sezone (Cannes, Locarno, Benetke, San Sebastian, Toronto, Viennale) ter jih v svojem programu osmišljaj skozi vizuro tematske ali nacionalne pripadnosti Rotterdamu. Kar je logična in povsem razumljiva poteza festivalske institucije, ki ne prikazuje zgolj filmov, temveč jih sofinancira oziroma pomaga producirati, konkretno s Hubert Bals Fundom (ta dodeljuje neposredna sredstva nerazvitim kinematografijam) in Cinemartom (ta predvsem povezuje producente z vsega sveta; v ožjem izboru se je letos, mimogrede, znašel projekt Igorja Šterka). Uspešni in prodorni filmi s Cinemarta ali Hubert Bals Funda pač doživljajo premiere skozi celo leto in po drugih festivalih (eden takšnih je bil lanski zmagovalec Cannesa, Romun Cristian Mungiu), rotterdamski festival pa jih »zgolj« reprimira.

Problem nastane, ko festival, ki je vedno promoviral mladost, drugačnost, izvirnost, pade v pretirano lagodnost pri odkrivanju mladih talentov in prvencev, namenjenih tekmovalni sekciji, v kateri že vrsto let ni odkril pomembnejšega avtorskega imena, kaj šele režiserja, ki bi talent potrjeval z naslednjimi filmi. Ne gre pozabiti, da je direkcija festivala pred dobrim desetletjem ignorirala željo pokojnega Huberta Balsa, ustanovitelja in dolgoletnega direktorja festivala, ki je želel, da festival ostane netekmovalne narave. Zdaj se zdi, kot da Balsov duh visi nad organizatorji in jih kaznuje za pretekle grehe, saj jim nikakor ne uspe sestaviti prepričljivega programa mladega filma, kaj šele konkretne tekmovalne sekcije. Kaj gledalcu potem takem preostane? Klasika, kvalitetno kurirane retrospektive (o četrti generacija kitajskih režiserjev Ekran poroča na sosednjih straneh), s katerimi je Rotterdam v zadnjem desetletju pokazal velik napredek, ali »re-

trospektiva« lanskoletne poletno-jesenske festivalske letine, filmi poznanih avtorjev, ki sem jih zamudil bodisi zaradi logističnih zapletov ali podvajanj terminov (Olmi v Cannesu, Rohmer v Benetkah), ki so zaobšli moj običajni festivalski cikel (Gopalakrishnan in Romero v Torontu, Benning na Viennalu), ali avtorji, o katerih se mi ni niti sanjalo, da obstajajo in da že desetletja ustvarjajo odlične filme.

Primer slednjega je Pere Portabella, katalonski maestro, ki ga v Benetkah nisem zaobšel zgolj podpisani, temveč kot kaže večina poročevalcev. Ko sem preveril njegovo filmografijo, so bile stvari jasne; danes 78-letni levičar in avantgardist je zadnji samostojen film posnel leta 1990, pred tem pa leta 1977, kmalu po Francovi smrti, ko je v štiriurnem dokumentarcu analiziral desetletja fašističnega terorja, ki ga je na začetku sedemdesetih, po prvih uspehih v Cannesu, na lastni koži doživljal tudi sam. *Die Stille vor Bach* (Tišina pred Bachom, op.p.) veliko pove že z naslovom; Portabella je prepričan, da je bila Evropa pred Bachom primitivna, nekdo v filmu celo opozori, kako je Bachova glasba »edina stvar, ki nas konstantno opozarja, da svet ni zgrešen.« Brez panike, *Bach* nikakor ni zaprašen, tradicionalno realiziran umetniški film, temveč lucidna, duhovita in nekonvencionalna obravnava velikega umetnika, deloma filmski esej deloma eksperimentalni film, namenoma anahronistična serija nepovezanih epizod, ki Bacha obravnava »brezčasno«, brez konkretne zgodbe ali časovnega okvirja, brez fiksnega filmskega izraza, saj Portabella Bacha v posamičnih sekvencah predstavlja tako z dokumentarnim, abstraktnim kot igranim jezikom. Film se, denimo, prične s posnetkom klavirja, ki s pomočjo robota »pleše« po prostrani sobani in igra eno avtorjevih skladb. V ospredju je seveda glasba; igrajo jo vsi, npr. simfoniki, skupina čelistov v vagonu dirjajoče podzemne že-

leznice, tovarnjakarji, ki Bacha igrajo na orglice itd. Portabella vmes vstavlja igrane prizore iz Bachovega življenja, različne anekdote in dokumentirana dejstva, kratka Bachov vpliv na zahodnoevropsko civilizacijo ni bil še nikdar orisan tako ekscentrično kot tule. Portabella ni izgubil niti kančka mladostne igrivosti, v kar sem se prepričal po vrnitvi domov, ko sem si ogledal njegov celovečerni prvenec *Cuadecuc-Vampir* (1970), »uradno« dokumentarni film o snemanju *Drakule* Jesusa Franca s Christopherjem Leejem in Soledad Miranda v glavnih vlogah, v resnici pa eksperimentalno grozljivko, ki hitro zaživi lastno življenje, nadgradi Stokerjevo klasiko in jo približa abstrakciji.

Drugi velikan evropskega filma je pri 77. letih napovedal upokožitev. Ermanno Olmi bo odslej snemal le še dokumentarce, kar ni tako presenetljiva odločitev, če upoštevamo, da je prvih deset let kariere snemal izključno dokumentarce, ki navkljub slavi njegovih igranih celovečercev sestavljajo večino opusa. Poslovil se je z malce čudaškim, a veličastnim filmom, polnim kristoloških in bibličnih referenc. Kar še ne pomeni, da gre v *Centochiodi* (Sto žebeljev, op.p.) za kakšno zadržto krščansko tematiko. Zgodba o univerzitetnem profesorju filozofije iz Bologne, ki nekega dne v knjižnici, polni neprecenljivih iluminiranih rokopisov, napravi nepopravljivo škodo tako v zgodovinskem kot heretičnem smislu – skozi sto rokopisov zabije žebelje, s kakršnimi so križali Kristusa –, nato pobegne in najde drugo življenje ob reki Pad, kjer se v iosselianijevskem slogu spoprijateljeli s skupino ostarelih in socialno zavrženih starcev in stark, je lahkotna, duhovita, vseskozi dvoumna (in zadržana) »satira« na nepredvidljivo človeško naravo. Tujca imajo (tudi zaradi videza, brade in dolgih kodrov) vsi za inkarnacijo Jezusa Kristusa, ki naj bi delal čudeže (vodo spreminjal v vino, jih branil pred nasilno izselitvijo, ki jo načrtuje lokalna oblast



Four Women



Romance of Astrée and Céladon



Diary of the Dead

...), ko pa bi se »Jezus« moral najbolj angažirati ... ne nadoma izgine. Brez dvoma eden najbolj navdihujočih filmov zadnjega časa.

Malce manj navdihujoč, a prepričljiv v klasični eleganci, je *Four Women* (Naalu Pennungal) Adoorja Gopalakrishnana, omnibus štirih zgodb o represiji žensk v Indiji, ki jo režiser časovno umesti v čas od štiridesetih do šestdesetih let prejšnjega stoletja. Štiri zgodbe pripovedujejo o prostitutki, devici, gospodinji in neporočeni tridesetletnici; vse so zatirane ali zapostavljene, celo s strani družinskih članov. Situacija se do danes – predvsem na podeželju, kjer se odvija zgodba – verjetno ni bistveno spremenila, kar pomeni, da je Gopalakrishnanov film časovno univerzalen.

Časovne univerzalnosti pa nikakor ne moremo pripisati Rohmerjevi ekstravaganci *Romance of Astrée and Céladon* (Les Amours d'Astrée et de Céladon), sentimentalni romanci o pastirjih iz 5. stoletja in enemu najbolj (nenamerno?) duhovitih filmov Erica Rohmerja. Režiser tako očitno pretirava z bukolično idilo galskega okolja, kjer se v petem stoletju (*anno domini*) odvija zgodba o pastirski skupnosti in naslovnih ljubimcih, da rezultat ni jasno sugerirana motivika trpeče ljubezni, temveč komedija značajeve, ki bi jo z malce domišljije lahko postavili v kontekst Rohmerjeve sedemdelne serije *Komedije in pregovori* (1980–87). Zgodbo je treba natančno povzeti, da bi ji lahko verjeli: Astrée je šokirana nad Céladonovim nedolžnim flirtanjem s prijateljico, zato ga ne želi več videti. Rahločutni Céladon dekletovo »obsodbo« vzame dobesedno, zato se vrže v deročo reko. Vsa vas je prepričana o fantovem uspelem samomoru, v resnici pa ga rešijo prelepe (in napol gole) nimfe in odpeljejo v svojo graščino. Z asistenco lokalnega druida (in prevare) ga bodo znova združile z ljubljeno Astrée. Kako? Céladona oblečejo v žensko, ki Astrée postopoma raz-

kriva svojo identiteto ter ji nazadnje pade v objem! Na papirju se vse skupaj sliši idiotsko, toda Rohmer, čigar junaki so bili od nekdanj maskiranja, prevar in manipulacij, potrpežljivega gledalca s svojo pastoralno idilo nazadnje osvoji.

Diary of the Dead, peti film iz zombijevske serije, je George A. Romero po izletu v Universalovo holivudsko produkcijo (*Dežela živih mrtvecev* [Land of the Dead, 2005]) znova posnel z izjemno nizkim proračunom. Novi film iz *Dead* serijala spet nosi izrazito aktualen družbenopolitični komentar; Romero tematizira obsedenost ljudi s podobami in množičnimi mediji na eni strani ter manipulacijami taistih medijev na drugi. Skupina študentov v gozdovih okrog Pittsburga snema grozljivko o mumiji, ko jih doleti novica o prihajajoči invaziji živih mrtvecev. Večina ekipe se razbeži, režiser pa se odloči kontrirati spoliranemu in nekonfliktnemu poročanju *mainstream* medijev, zato gre s kamero in peščico pomočnikov snemat lastno reportažo, ki jo kakopak sproti – kot *work in progress* – objavlja na YouTubeu ... Nekdo v nekem trenutku zavpije: »Če dogodek ni zabeležen s kamero, potem ne obstaja!« Romero ves film posname v skladu z omenjeno ugotovitvijo, vsi viri avdiovizualnega zapisa so namreč jasno vidni oziroma definirani, film je med drugim satira na reality showe, mešanje številnih virov/zapisov (digitalne kamere, varnostne kamere, webcami ...) pa deluje veliko bolj učinkovito kot v De Palmovi pretirano skonstruirani antivojnji tiradi *Redacted*. Romero je znova formalno samorefleksiven, v kritiki družbenih anomalij pa enako prepričljiv kot v *Dawn of the Dead* (1978), verjetno najbolj uspelem delu pentalogije.

Castig a Glance, predzadnji film Jamesa Benninga, je klasični primer režiserjeve subtilne ironije in elegantne manipulacije. Režiser, ki svoje filme redko pospremi s komentarji ali razlagami, je tokrat za potrebe

medijev sestavil neznačilno dolg uvodni tekst. Začne se takole: »Between May 15, 2005 and January 14, 2007 I made 16 trips to The Spiral Jetty. Created in 1970, the Jetty is a 1,500 - foot long spiral-shaped jetty extending into the Great Salt Lake in Utah constructed from rocks, earth, salt and red algae. The resulting film maps the Jetty back onto its own 37 year history - looking at and listening to its reoccurring changes.« Benning je torej med leti 2005 in 2007 16-krat obiskal Veliko slano jezero v Utahu, kjer je Robert Smithson leta 1970 postavil umetniško instalacijo, krajinsko znamenitost The Spiral Jetty (Spiralni nasip). V številnih kratkih (in datiranih) posnetkih nam Bennig prikaže spreminjanje nasipa, ki so ga povzročali vremenski in atmosferski vplivi (v osemdesetih letih je bil zaradi dviga gladine jezera dolgo časa neviden, poplavljen, v devetdesetih pa se je – tudi zaradi vpliva tople grede – znova pojavil). Menjajo se slanosť nasipa, barvni spektri, onesnaženost, »vidnost« glede na letne čase, plimo in oseko, skratka Benning nam s simulacijo časovnega stroja izriše spreminjanje podobe unikatne umetnine. Ker režiser vsako serijo stacionarnih posnetkov datira vse od začetka sedemdesetih let do danes, nepozoren gledalec (oziroma bralec) dobi občutek avtorjeve malce romantične in izginjajoče zavezanosti dolgoročni, *work-in-progress* mentaliteti. V resnici nas Benning vleče za nos, saj se ne razkriva kot potrpežljiv umetnik, zavezan kredo herojske vztrajnosti pri sledenju spremembam umetniške instalacije, temveč kot prefinjen manipulator. Je Benningovo početje neetično? Zakaj le, v resnici nam sploh ne laže, temveč samo malce prireja kronologijo lastnega produkcijskega procesa ...

KONSENZ O BREZDUŠNOSTI IN REDKE IZJEME

OB PREMALO DRZNI PROGRAMSKI ZASNOVI BERLINALA VSI VRHUNCI LÉTOŠNJEGA FESTIVALA PRIHAJAJO IZ STRANSKE SEKCIJE FORUM: PROVOKATIVNA OBRAVNAVA ODNOSOV MED KITAJSKO IN JAPONSKO, NOVA MOJSTROVINA KŌJIJA WAKAMATSUJA TER ODLIČNA NOVA FILMA GUYA MADDINA TER JAMESA BENNINGA.

SIMON POPEK

Berlinala med vsemi velikimi festivali ostaja konsistenten v svoji neprepoznavnosti in programskih blodnjah uradnega sporeda, se pravi tekmovalne sekcije, ki pod Dietrom Kosslickom nikakor ne najde pravega glasu, pravih filmov in pravega razmerja med komercialno in »umetniškimi« izrazom. S tem razmerjem se zavoljo večne dialektike med logiko rdeče preproge in recepcijo strokovne javnosti hočeš nočeš ukvarjajo vsi veliki festivali; treba je nafutirati množične medije in rumeni tisk, obenem pa misliti na Umetnost, ki osmišlja tovrstne prireditve, sicer bi vse skupaj spominjalo na filmski bazar oziroma market, ki se v Berlinu odvija za vogalom festivalske palače. In Berlin ima od velike trojice (še Benetke in seveda Cannes) zadnja leta najmanj sreče ... ali znanja. Oziroma drznosti. Programske progresivnosti in vizije, ki zaznamuje še tako obupno leto v Cannesu in ki pod Marcom Muellerjem v Benetkah dobiva dobesedno nove zahtevnosti.

Če ugotovimo, da uradni Berlinala pod Kosslickom »stagnira«, smo uporabili evfemizem. Berlinala ne stoji le na mestu, temveč caplja za konkurenco; še več, blamira se s ponavljanjem tistega, kar pod sposobnejšimi programskimi direktorji predstavljata in afirmirata Benetke in Cannes. Lep primer je Johnnie To, dolga leta obsojen na berlinski obstranski Forum mladega filma, kjer je predstavil nekatere svoje najboljše filme (npr. *Mission*, 1999; *Running Out of Time*, 2000). Potem si je žanrskega ikonoklasta v konkurenci za nagrade prvi upal predstaviti Cannes (*Election*, 2005), pa Benetke (*Exiled*, 2006) ... in zdaj, s (za Toja) povprečnim *The Sparrow* še Berlinala. Kaj pa primer Hong Sang-sooja? Lani so izjemno *Žensko na obali* (Woman

on the Beach) zavrteli v Panorami, letos so povprečni *Night and Day* spustili v bitko za medvede, toda film ni impresioniral nikogar. S tem hočem samo poudariti, da jadikovanje nad stanjem stvari na Potsdamer Platzu, tej brezoblični in brezdušni betonski *neubauten* izmišljiji, ni zgolj ugotovitev podpisanega, temveč splošni konsenz festivalskih obiskovalcev, naj gre za ekstremno komercialno naravnane medije (*Variety*, *The Hollywood Reporter*), ljudi s filmskega marketa, ki tarnajo, da nimajo kaj kupiti, ali majhne strokovne medije, ki na festivalih ne sledijo družabni kroniki in poslovnim rezultatom, kaj šele zgrešeni logiki, po kateri naj bi tekmovalni spored predstavljal najboljše in najbolj zanimivo iz aktualne svetovne produkcije.

Kaj malce zahtevnejšemu obiskovalcu Berlinala potemtakem preostane? Precej; potem ko izpolni prvo (»izogibaj se tekmovalnega programa, kolikor je mogoče«) in drugo zapoved (»brzdaj skušnjavo; v Panoramo s previdnimi koraki«), mu vedno ostane bogat retrospektivni program (letos kompletni Buñuel, ki smo ga sicer že videli v Ljubljani, in pravi vrhunec festivala, *hommage* Francescu Rosiju, največjemu med vsemi italijanskimi režiserji) ter seveda Forum mladega filma, ki zadnja leta dominira kot že dolgo ne. Verjetno ni treba poudarjati, da vsi vrhunec letošnjega Berlinala prihajajo iz Foruma.

Yasukuni bi lahko postal najbolj kontroverzen film Berlinala, a mediji zanj preprosto niso bili zainteresirani. Zadosten razlog je bila uvrstitve v Forum, za mnoge še vedno odpaden sekcijo festivala. Očitno je film dovolj kontroverzen za Japonce, saj so v neprostovoljno izgnanstvo oziroma vrnitev domov (kar je kakopak svojevrsten paradkos) prisilili režiserja Li Yinga, ki si je drznil onečastiti japonski nacionalistični ponos, slovi-



RR



United Red Army

ti tokijski tempelj Yasukuni, poslednje bivališče v vojnah in japonskih okupacijah umrlih vojakov (Kitajska, Tajvan, Koreja ...), leta 1869 ustanovljeno »trdnjavo« v čast japonske duše, za časa najhujšega japonskega militarizma verski center, danes pa svetinja, ki jo je med japonskimi političnimi liderji zadnji obiskal premier Koizumi ter sprožil val ogorčenih mednarodnih reakcij. Problem svetišča je seveda v tem, da v njem počivajo številni zgodovinsko dokazani vojni kriminalci in klavci, kar boli predvsem Kitajce, ki v povečevanju s strani japonskih oblasti med drugim vidijo kontinuirano zanikanje zgodovinskega terorja, ki se je pred leti prenesel celo v osnovnošolske klopi, saj so japonski učbeniki zatrjevali, da je bila petnajstletna japonska okupacija Kitajske »incident« in ne vojaška agresija! Dodaten problem *Yasukunija*, ki je v kina prišel ravno ob 70. obletnici masakra v Nanjingu, v katerem je umrlo prek 140.000 Kitajcev, prinaša dejstvo, da ga je režiral Kitajec oziroma naturalizirani Japonec, Li Ying, ki je pri dvajsetih zapustil domovino ter pričel delovati na Japonskem, kjer od leta 1990 ustvarja predvsem televizijsko produkcijo. Li je svoj dokumentarec označil za »ljubezensko pismo Japonski« in ne za provokacijo; film je snemal celih deset let, v tem času je pred svetiščem v kamero ujel številne incidente in izbruhe nasilja. Sam se je kot ustvarjalec distanciral od komentara, saj je želel prikazati številne paradokse v okviru zgodovinske vloge svetišča, nasprotij in interpretacij njegove vloge. Drži predvsem eno: njegov simbol je *tenno*, klasični japonski meč, ki obiskovalca pozdravi ob vhodu, njegovo vidno vlogo pa Li poudari s portretom ostarelega Naoija, izdelovalca *tenna*, ki pred upokojitvijo ustvarja svojo zadnjo mojstrovino.

Če je bil *Yasukuni* v marsičem najšokantnejši film

Berlinala, je bil *United Red Army* (Jitsuroku rengō se-kigun: Asama sansō e no michi), drugo veliko japonsko delo, najboljši film festivala. Japonskemu veteranu Kōjiju Wakamatsuju (posnel je več kot sto celovečerc) je Forum posvetil mini *hommage* s poudarkom na njegovem militantnem obdobju, ki ga najsiloviteje zaznamuje mojstrovina *Ecstasy of the Angels* (Tenshi no kōkotsu, 1972). Wakamatsu očitno ni pozabil bolečega obdobja polpretekle zgodovine Japonske, posledic obnovitve sramotnega podpisa varnostnega sporazuma z ZDA, ko so se demonstracije sredi šestdesetih let prelevile v oboženo vstajo militantnih študentov, klavni konec pa doživele januarja in februarja 1972, ko je poslednjo skupino oboževanih anarhistov v zimski brunarici po desetih dneh obstreljevanja pokončala specialna enota policije. Eden najskrenejših in najbrutalnejših prikazov ideološkega fanatizma traja natanko 190 minut. *United Red Army* ni toliko kronika študentskega upora proti sistemu kot boleča analiza samodestrukcije in razkroja v lastnih vrstah. V času bolečih študentskih porazov od leta 1968 naprej so se radikalne frakcije komunističnega gibanja združile pod imenom Združena rdeča armada, zaostrele oboževane spopade, izvajale bombne napade na državne objekte, organizirale ugrabitve civilistov, ropale orožarne, za vse zmerne *liderje* s pomanjkanjem revolucionarne gorečnosti pa uvedle element »samokritike«, brutalne in vse bolj absurde metode ideološkega samoočiščenja, ki se je nemalokrat končala z mučenjem, samopohabljenjem in smrtjo. Wakamatsu film prične s kvazidokumentarnim *tour de forcom* in oglušujočim *soundtrackom*, v katerem naniza oboževane akcije militantnih študentov, v osrednjem delu nadaljuje s *kammerspielom*, postavljenim v gorsko skrališče v

času vse večjih nesoglasij, formiranja stroge hierarhije in vzpostavitve metode »samoočiščenja«, ter sklene s finalnim obračunom, mučno, deset dni trajajočo agonijo peščice preostalih študentov. *United Red Army* je hkrati kritičen in razumevač do uporne mladine, kar je nesporen uspeh režiserjevega distanciranega pogleda, sploh če pomislimo, da Wakamatsu v sedemdesetih z uporniki ni le simpatiziral, temveč jih je celo spremljal med urjenjem v Libanonu in Palestini ter o tem posnel dokumentarni film.

Novi film Jamesa Benninga je zadnje čase vedno dogodek. Berlinski Forum, najdlje trajajoč zagovornik in promotor ameriškega strukturalističnega ustvarjalca, je predstavil *RR* (»RailRoad«), v mnogočem klasičnega in v marsičem svežega, novega, nikoli videnega Benninga, vsekakor pa drugačnega od vsega, kar so prinašale kalifornijska trilogija ali njegove »krajinske« bravure, npr. *Deset podob neba* (Ten Skies, 2004) ali *13 jezer* (13 Lakes, 2005). V čem je *RR* drugačen? Predvsem v brutalnem rezu in odnosu do avtorjeve strukturalistične discipline, ki sta jo zadnjih štirideset let narekovala bodisi dolžina 16-milimetrskega koluta za kamero Bolex bodisi časovno natančno omejeni kadri, odvisno od filma. *RR* sestavlja 43 statičnih posnetkov tovornih vlakov znotraj ameriške krajine. Tokrat Benning filmske strukture ni podredil matematičnim izračunom, temveč naključju; kader pač traja toliko časa, dokler vlakovna kompozicija ne zapusti kadra ali se ustavi, kar včasih znaša dvajset sekund, včasih pa tudi deset minut. *Trainspotting?* Vsekakor, Benning je dolgoletni ljubitelj opazovanja vlakov, kar pa ne pomeni, da je s svojim filmom želel romantizirati socialni in družbeni fenomen železnice. *RR* je morda najbolj političen izmed vseh Benningovih filmov, saj

kljub navidezni monotonosti vseskozi preizprašuje zgodovinsko in aktualno vlogo tovornega prometa (posnel ni, denimo, niti enega potniškega vlaka). *RR* je eklektično večplasten in v tem je poglavitna kvaliteta tega čudovitega filma; lahko ga jemljemo kot eskapistični kinematografski trip in se zabavamo ob ugibanju, ali bo kompozicija v kader pripeljala z leve ali desne strani, ali se bo vlak ustavil ali opravil celotno pot in zapustil kader. Lahko npr. štejemo vagono, podživljamo iluzijo celuloidne filmske projekcije, ki jo sugerirajo vagoni kot fotogrami in prekati med vagoni kot okviri. Lahko pa na primer ugibamo, kaj vagoni v resnici prevažajo in kam so namenjeni ter kdo z njimi bogati. Prav v kritiki kapitalizma in eksploatacije je *RR* najbolj prepričljiv, sploh ker se Benning kot že večkrat doslej ne zanaša zgolj na realno zvočno kuliso, temveč z njo izdatno manipulira. V filmu tako slišimo mormonski pevski zbor, »prenos« baseballske tekme z reklamo za Coca Colo, ki so jo The Carpenters posneli leta 1970. Gregoryja Pecka, ki bere Biblijo. Woodyja Guthrieja, ki poje *This Land is My Land*. Poslovilni govor predsednika Eisenhowerja iz leta 1961 in *Fuck the Police*, protestno pesem raperske zasedbe Niggers With Attitude. Če ima po vseh teh Benningovih zgovornih komentarjih kdo film za dolgovezno serijo premikajočih se vlakov, potem je bodisi retardiran ali pa res ne zna gledati filmov.

Omeniti velja še Guya Maddina, kanadskega ekstravagantneža, še enega veterana Foruma, ki je predstavil *My Winnipeg*, »dokumentarec« o svojem rojstnem kraju v provinci Manitoba in mestu, kjer še vedno živi, film o najbolj mrzlem urbanem predelu Kanade. Nastal je prepoznavni režiserjev filmski eksperiment, ne ravno dokumentarec, pač pa dokumentarna fantazija, kjer vse temelji na dejstvih, čeprav Maddin vključuje številne igrane prizore iz lastne družinske preteklosti (v vlogi mame na primer nastopi Ann Savage, legenda Ulmerjeve *noir* klasike *Detour* (1945)), intimne fantazije, odnose z družinskimi člani, medtem ko preostanek filma zapolnjujejo arhivski materiali iz provinci- alne filmske knjižnice in številne neverjetne prigode iz stoletne zgodovine malo pomembnega Winnipega: eksces s podrtim večstoletnim drevesom, žalostna usoda hokejske dvorane in številnih starih zgradb, velika prevara iz leta 1942, ko je lokalna oblast uprizorila nacistično zasedbo Winnipega, da bi kronično neodločne in skopuške prebivalce motivirala za nakup vojnih obveznic, ter fantastična zimska prigoda z začetka stoletja, ko so pobegli konji sredi zaledenele reke prebili led in zmrznjeni končali v reki, njihove glave nad vodo pa so postale ledene skulpture, umetniška instalacija, ki je trajala vse do pomladi! *My Winnipeg* povezuje Maddinov off-glas, film pa je brez dvoma eden najlepših predstavnikov skrajno osebnega in literičnega izpovedništva.

DO TOČKE BOLEČINE IN ONKRAJ

NA LETOŠNJEM ZAGREBDOXU PREVLAĐUJOČA TEMA VOJNE IN KONFLIKTOV JE POSTAVILA V OSPREDJE ETIČNO DOLŽNOST AVTORJA IN NJEGOVEGA IZPRAŠEVANJA REALNOSTI.

TOMAŽ BURLIN

4. ZagrebDox je med 25. februarjem in 2. marcem prikazal 140 dokumentarnih filmov najnovejše svetovne in regionalne produkcije, med njimi tudi izbor filmov Marcela Łozinskega in povojnega japonskega dokumentarca.

Nagrade na velikih festivalih A kategorije, distribucije v kinematografih, televizijska predvajanja v »prime-time« terminih, pospremljena s porastom zanimanja širšega občinstva, vse to so znaki, ki dokazujejo vitalnost, če že ne preporoda dokumentarnega filma v zadnjem desetletju. A z nekoliko distance opazimo, da vsesplošno povečanje zanimanja in produkcije dokumentarnega filma ne gre nujno tudi v korak z njegovo raznolikostjo, tako vsebinsko kot estetsko. Televizijsko formatiranje izdelkov, ki dokumentarnim filmom postavlja konkretne omejitve trajanja in pogosto tudi vsebine ter oblike, najpogosteje ostaja za avtorje nezogiben kompromis, saj so televizije največkrat edino distribucijsko okno in hkrati glavni vir financiranja za številne dokumentarne produkcije. Optika tako priljubljene evropske perspektive tudi pri dokumentarnem filmu izpostavi delitve na novo in staro, bogate in revne sorodnike in pa one onkraj »novega limesa«, ki se spopadajo s še težjimi produkcijskimi pogoji.

ZagrebDox skuša s svojima tekmovalnima kategorijama, mednarodno in regionalno, omogočiti ločeno vrednotenje ustvarjalnih dokumentarnih filmov, nastalih v podobnih produkcijsko-financijskih pogojih, obe kategoriji pa pogosto povezujejo sorodne človeške zgodbe. Selekcija mednarodnega tekmovalnega programa je v glavnem sestavljena po ključu »najboljše od drugod«, torej predstavlja pregled najnovejših zmagovalcev drugih svetovnih festivalov, bila pa je tematsko blizu regionalnemu izboru. Medetnični konflikti, drugi nacionalni ekstremizmi in vojne, ki so še posebej zaznamovali srednji Balkan v preteklem stoletju, ostajajo

ali pa morda celo šele postajajo teme, ki se jih filmski ustvarjalci tega prostora lahko lotevajo brez fikcijskih elementov in manipulativnih pristopov. Spontane reakcije gledalcev v nabito polnih dvoranah potrjujejo še vedno aktualno potrebo po soočanju s travmatičnimi momenti polpretekle zgodovine jugovzhodne Evrope. Poglobljeni pogledi, ki jih lahko šele z desetletno distanco prinesejo dokumentarni filmi, nam neprestano odpirajo nove etične in estetske perspektive v odnosu do realnega, ki jih medijska inflacija vojnih podob in spektakularizacija konfliktov v igranih filmih nista premogla. Slednje seveda ne velja samo za vojne na področju Balkana, kar se je še posebej potrdilo v programu mednarodne konkurence Zagrebdoxa, kjer je bilo predstavljenih več dokumentarnih del o konfliktih na Bližnjem vzhodu, v Sudanu in v Ugandi.

V okviru mednarodne konkurence je treba izpostaviti predvsem *To See If I'm Smiling* izraelske režiserke Tamar Yarom. Ta se na zelo intimen način loti vprašanja položaja žensk v izraelski vojski, kjer osemnajstletnice obvezno služijo vojaški rok dve leti in aktivno sodelujejo pri različnih operacijah. Kakor je sama povedala na okrogli mizi na temo *Vojna in Dox*, je film nastal kot posledica osebne izkušnje služenja vojaškega roka in travmatičnega spomina na prizor mučenja ujetnika. V nizu izpovedi mladih žensk, ki konstituirajo film, ji ravno ta izkušnja omogoča postopno približevanje bolečim temam in travmatičnim dogodkom. Tamar Yarom spretno prepleta amaterske in arhivske vojne posnetke s pripovedmi intervjuvank o nasilni smrti bližnjega ali tisti, direktno povzročeni palestinskemu prebivalstvu, o položaju ženske v pretežno moških vojnih enotah in o moralnih dilemah na kontrolnih točkah pri pregledih civilistov. Ob tem neprestano prihaja v ospredje vprašanje osebne odgovornosti, s katerim se šest intervjuvank sooča, film pa odlikuje predvsem visoka etična drža avtorice; ta se

namreč zavestno odreče uporabi učinkovitih in spektakularnih podob nasilja.

To See If I'm Smiling je predvsem zgodba o obračunu z zlom v sebi in z odtujenostjo, kakor to pove nekdanja vojakinja, zadolžena za umivanje trupel, ki jih kasneje vračajo palestinskim oblastem. Delo z mrtvimi telesi zanjo postane že rutina, dokler se nekoč ne sooči z nenavadnim dogodkom: truplom z erekcijo. Vojakinja se fotografira ob telesu, kasneje to sicer obžaluje, fotografija pa ostane kot pričevanje, kot sramotna sled, ki jo zaznamuje. Leta za tem si ista nekdanja vojakinja, ki je po služenju prestala obdobje alkoholizma in duševne zmedenosti, želi videti, ali se je ob trupu smejala. Obračun z lastno odtujenostjo je mogoče opraviti šele z distanco, prek spominjanja in pripovedi. Tako avtorica z individualnimi zgodbami, ki nevidno sestavljajo polpretekle zgodovino, problematizira osebno odgovornost posameznika in posredno odgovornost širše družbe.

Drugi vrh letošnjega ZagrebDoxa je bil lani v Sarajevu nagrajeni film *Informativni razgovori* bosanskega avtorja Namika Kabila, ki uporablja podoben dispozitiv kot Tamar Yarom: posamezniki pred kamero obujajo spomine na nedavno minulo vojno. Pri tem avtor film gradi izključno iz pogovorov, brez uporabe arhivskih posnetkov, nepremična kamera pa zajema intervjuvance različnih spolov in starosti v zmeraj istem, nedoločljivem prostoru, ki bi lahko spominjal na zapuščeno tovarno. Anemičnost prostora se izkaže v presenetljivi resonanci z izjavami posameznikov: skopi spomini, bežne aluzije in splošna amnezija zaznamujejo večino pričevanj. Daleč smo od travmatičnega spominjanja, ki je prežemalo film izraelske avtorice in je na intervjuvanke deloval vidno terapevtsko. Negacija spomina na vojno in relativizem odgovorov sta kljub pogostim intervencijam avtorja nepremostljiva, izjave pa bi bile absurdno komične, če ne bi prihajale s stra-



All White in Barking



To See If I'm Smiling

ni včerajšnjih žrtev. Film tako odpira težavna vprašanja sobivanja s travmatskimi spomini in opozarja na simptome zanikanja kritičnega pogleda na polpretekle konflikte. Odsotnost samoizpraševanja o odgovornosti na eni strani in kot negacija vloge žrtve na drugi pa pričajo o tem, da bo polpretekla zgodovina lahko še dolgo napajala dokumentarno ustvarjanje v regiji.

Povsem nasproten ekstrem je predstavljal film *Škorpijoni – Spomini* srbskega režiserja Lazarja Stojanovića, uvrščen v netekmovalni program *Kontroverzni Dox*. Paravojaška enota Škorpijoni, ki jo je organizirala srbska varnostna služba, da bi opravljala umazane posle med vojno v Bosni, postane že med svojo aktivnostjo nesrečno znana po posnetkih pomora šestih mladih Bošnjakov pri Trnovu. Člani enote so se med večino operacij snemali in Stojanović tako uporabi za film njihove »home movie« posnetke, kot je činično zapisano v najavni špici, in intervjuje z dvema nekdanjima članoma enote – Goranom Stoparićem in Duškom Kosanovićem - Sovo. Film poskuša nekompromisno narediti osebne zločine in vpletenosti v vojno javne, saj nekdanja škorpijonovca razkrivata tudi skrivne vezi, ki jih je enota imela z režimom Slobodana Miloševića. Škoda le, da avtor video efekte in glasbo uporabi na estetsko zelo nekonsistenten način ter tako zanemari plastično in čustveno dimenzijo, ki bi lahko učinkovala na gledalca tudi z manj voajeriističnimi podobami.

Za podoben problem gre tudi pri filmu *Pad Krajine* srbskega režiserja Filipa Švarma, ki trpi zaradi pretirano žurnalističnega in reportažnega stila. Splošni negacionizem in slabo poznavanje mehanizmov ter povezanosti akterjev v konfliktih širše javnosti sta nedvomno razloga, zaradi katerih oba srbska filma ohranjata pomembnost v obravnavanju polpretekle zgodovine. V obeh primerih se avtorja poslužujeta originalnih posnetkov z bojišč, ki pa težko dopuščajo

kritično distanco, saj čustveno prenasičenje onemogoča poglobljeno refleksijo znotraj filma. Iluzorno je pričakovati, da bi podobe »s terena« lahko same posredovale in odsevale imanentno resnico dogodkov. Morda so ti dogodki še preblizu, da bi se jih lahko lotevali drugače, kar sugerira tudi v Zagrebu prikazan slovenski film *Otroci s Petrička*, ki ga je pri dnevnem glasovanju občinstvo visoko ocenilo. O Zupaničevem filmu pretanjeno piše Jože Dolmark v zadnji številki lanskega Ekрана.

Večkratni zmagovalec na mednarodnih festivalih, *War/Dance* avtorskega para Fine, je tudi v Zagrebu osvojil glavno nagrado – veliki pečat. Z mojstrsko formo, ki priča o njunem dolgoletnem sodelovanju z *National Geographic*, se avtorja lotita okrutne zgodbe o otrocih, ki so izgubili družine med državljansko vojno v severni Ugandi in so pogosto pod prisilo sodelovali pri pomorih civilnega prebivalstva. Film konstruirata s pripovedmi treh otrok, ki se v času snemanja nahajajo v zbirnem centru Patongo. Njihova šola je povabljen, da sodeluje na nacionalnem glasbeno-plesnem festivalu v prestolnici. Režiserja spremljata priprave na festival in pot otrok v mesto ter pri tem prepletata njihove travmatske spomine na vojno in bedo vsakdanjega življenja v zbirnem centru s potovanjem, polnim upanja, ki naj bi jim vrnilo delček izgubljenega otroštva. Film *War/Dance* odlikujeta izjemna kakovost fotografije in stroga scenaristična struktura, ta pa morda od preblizu spremlja gledalca v njegovi percepciji zgodbe. Celotna pripoved prihaja od otrok, ki frontalno izpovedujejo svojo zgodbo v kamero. Ravno ta frontalnost s svojo čustveno učinkovitostjo, in pa tehnična dovršenost, ki v izkazovanju bravure snemalca postane že skoraj obscena, še posebej v razkazovanjih lepote pokrajine, dvigujeta vprašanje o ideološki dimenziji filma. Teža želje po posredovanju pozitivnega sporočila postane v drugi polovici filma že skoraj nevzdr-

žna. Izjava Finove za *Screen Daily* pa jasno nakazuje namen avtorjev: »These kids' stories are epic and we wanted to raise the level of production to match.« In to jima tudi nedvomno uspe, saj Hollywood že pripravlja igrano različico, po »pravih« življenjskih zgodbah.

A tistim najbolj »pravih« zgodbam se v dokumentarnem filmu pogosto lahko približamo popolnoma drugače, kot je dokazal britanski *All White in Barking* Marca Isaacs. Avtor se na provokativen način loti sondiranja nestrpnosti v provincialnem angleškem mestecu, organizira spoznavne večere med sosedi različnih skupnosti in dokazuje trdovratnost ter absurdnost predsodkov. Saj se kljub življenju v globaliziranem svetu še nismo naučili živeti z drugimi, s tistimi, ki so včeraj zaradi nečesa od nekod odšli in živijo danes med nami, s seboj pa so prinesli drugačno barvo kože, drugačna oblačila, hrano, verovanja in običaje. Avtorjeva nevidna prisotnost je v filmu ključna, pri tem realnost aktivno izziva in izprašuje brez strogega narativnega posredovanja, približuje se ji le z veliko mero inteligentnosti in s humorjem. Isaacs nam pokaže, kako je dokumentarno dejanje lahko res etično šele, ko se osvobodi dogmatičnega formalnega pritiska in postane tudi avtorefleksivno. V spajanju opazovalnega in samoparticipativnega principa se izogne iluzornemu iskanju absolutne resnice in s tem ustvari prostor za mnoštvo realnosti človeških zgodb.

Na letošnjem Zagrebdoxu prevladujoča tema vojne in konfliktov je postavila v ospredje etično dolžnost avtorja in njegovega izpraševanja realnosti. Večina predstavljenih filmov pa pogosto izpostavlja vprašanje meje, ki jo je v izobilju razpoložljivih podob vojnih grozot in nasilja prelahko prestopiti, ter s tem poseže po spektakularnem ekshibicionizmu.

INTERVJU Z NAOMI KAWASE

PATRICIJA MALIČEV

» **K**er družbo popisujem na bolj osebni način, skozi intimne zgodbe ljudi, ki globalizacijo razumejo samo v obrisih, in ker v svojih filmih sebe postavljam v neposreden odnos z drugimi, to še ne pomeni, da v svojih delih nisem sposobna podati celostne analize japonske družbe. Proces desocializacije, ki je v njej vedno bolj prisoten, mi je še kako jasen,« devetintridesetletna režiserka Naomi Kawase odgovarja na očitke predvsem domače, japonske filmske kritike.

Njeni filmi žanjejo uspeh, predvsem pa navdušujejo gledalce po vsem svetu. Pri sedemindvajsetih je v Cannesu prejela nagrado zlata kamera za svoj prvi igrani celovečerni film *Suzaku* (1997), deset let kasneje na istem festivalu za *Gozd žalovanja* (Mogari no mori, 2007) veliko nagrado žirije. Kljub temu da se je šolala za filmsko producentko in končala študij fotografije, se je med snemanji kratkih dokumentarnih družinskih portretov – ki so že oblikovali osrednjo temo njenih bodočih dokumentarcev: iskanje očeta, ki jo je zapustil še pred njenim rojstvom – odločila, da je objektivi filmske kamere tisti, ki ji bo usmerjal življenje. V dvajsetih letih je posnela več kot trideset filmov, ki zaradi specifičnega osebnoizpovednega pristopa že skorajda zahtevajo lastno kategorijo »-izma«. Kawaseizem? Izvrstno obvlada vizualne finese in njihov emotivni učinek. Provokacijo, ki je pri gledalcih praviloma dvorezna.

Kako občutiti sneg v vetru s Fudjija, ne da bi prej razumeli klofuto prvega ljubezenskega razočaranja? Podobe iz življenja in sanj Naomi zлага v filmske haikuje, ki vsakokrat kličejo po vnovičnem branju. Brez kličuja. »Želim si, da bi gledalci moje filme nosili s seboj,

da bi se spomnili nanje v trenutkih soočanja z lastno izgubljenostjo v svetu, pa tudi takrat, ko bi se odprtih ust zaustavili pred radostjo nepredvidljivosti življenja,« razmišlja v enem od svojih dnevniških zapisov Kawasejeva. Edini kod, ki ga ob gledanju filmov polaga na srce gledalcem, je pravzaprav spomin. Boj med manipulacijo spomina in tistim, kar znotraj njega usoda zabeleži kot verodostojno. Neizogibno resnično.

Njen film *Sharasoju* – drevo sorodnih duš (Sharasoju, 2003), distribuiran tudi v Sloveniji, opazuje ključno komponento človeškega spominjanja, disgresijo, tisto, ki se nam navadno javlja v mejnih trenutkih med vrati sna in pragom budnosti. Idilo štiričlanske družine razmesari vest, da je na plesnem festivalu, ki ga vsako leto organizira oče, izginil eden od njegovih sinov dvojčkov. Ko čez vrsto let policija najde njegove posmrtno ostanke, je družina tik pred tem, da vstopi v nov ciklus življenja: mati (igra jo Naomi Kawase) je visoko noseča, oče je znova našel smisel v tem, da organizira plesni dogodek, ki bo tesno povezal prebivalce mesta. Njun sin, ki nikdar ni prebolel bratovega izginotja, praznino polni s potezami čopiča po platnu: izriše portret brata, ki ga ni več. Stanje duha družine, ki šele v poslednjih minutah filma najde odrešitev, Kawase ves čas nakazuje s hipnotičnimi sekvencami, s kamero, ki počasi in izjemno tenkočutno spremlja gibanje protagonistov po njihovem domu, z dolgimi posnetki dekleta in fanta, ki se s kolesom vozita iz šole (*»Te vožnje so nasmehi tega filma,«* v pogovoru pove Kawasejeva), in nazadnje z rojstvom sina, ki v družini zasadi novo seme upanja. Tri leta kasneje je kamera prisotna tudi ob rojstvu režiserkininega sina.

Njeni filmi neprenehoma, skorajda iz minute v minuto, evocirajo prihod tragedije. Neizogibne usode ali

usodnosti, ki bo junake z enim zamahom potolkla v pekel in jih na koncu kot rojstvo feniksa, spremenjene in za vedno zaznamovane, znova položila v življenje. Njeni junaki se pravzaprav že rodijo stari. In modri. V filmu *Suzaku* (Moe no Suzaku) Jasujo (Jasujo Kamimura) pri rosnih štirinajstih zazna, zakaj imajo moški do zrelejših žensk (v tem primeru do njene matere) drugačen odnos, kako prijazna je samota, v katere družbi s strehe domače hiše visoko v hribovskih prefektore Nara opazuje levitev narave. In da je razumevanje življenja gorjanov, med katerimi je odrasla tudi Kawasejeva, drugačno od tistega, ki ga učijo v šoli. Smrt ima v malih skupnostih visoko med japonskimi vršaci, kjer tradicija bivanja na vasi izumira, temnejši družbeno socialen odzven.

Kako cineastko Naomi Kawase vprašati kaj, česar še ni, na njej svojstven osebnoizpoveden način, povedala v svojih filmih? Kako v zvočno-ritmičnih premenah njenih odgovorov v nerazumljivem jeziku prepoznati nekaj, kar prevajalcu tako očitno in nena-menoma uhaja? Naomi Kawase ni enigma. O sebi, o svojem odnosu do vsega, kar je in še bo ter je neločljivo povezano s kamero, pove več, kot bi prisotni utegnili razumeti. In vendar je vsak njen odgovor – kot sleherni kader njenih dnevniško kontemplativnih dokumentarnih zapisov – tako nesramno, samoumevno vsakdanji, da spraševalca spravlja v hudo zadrego. Pogrešati, oditi, zapustiti, žalovati – so v dvajsetih letih njene bogate filmografije postali glagoli, ki jih je spremenila v filmsko meditacijo. Retrospektiva njenih filmov, ki so jo nedavno pripravili na mednarodnem filmskem festivalu v Las Palmasu, je gledalce razdelila na dvoje. Tiste, ki so njeno delo vzljubili, in one, ki so med projekcijami brez sramu pihali skozi zobe



foto: Kaja Cencej



Mati/Rojstvo

in zapuščali dvorano. »Filmi Naomi Kawase ponujajo spravo s svetom, s samim seboj ...« je ob začetku festivala povedal njegov direktor, Claudio Utrera. »Silijo nas, da razmišljamo o sencah besed, zvokih pogledov, barvi solz ...«

Domala vsi vaši dokumentarni filmi so izrazito avtobiografski. Kako je prišlo do te odločitve?

Tako je moralo biti. S temi filmi sem morala pojasniti, zakaj sem sploh prijela kamero v roke. Težko vam bom odgovorila. Morda sem z njimi hotela pustiti nekaj materialnega, kar bi pričalo, da sem obstajala.

... Ravno v trenutku, ko sem se začela zavedati svojega obstoja, se je pred menoj pojavila kamera, osmička. Vzela sem jo v roke in tako se je začelo. Doživljala sem jo kot časovni stroj: najprej sem z njo nekaj posnela, potem so minili trije, štirje dnevi, preden sem si lahko pogledala posnetke. Ko po skoraj sto urah pregledate, kaj ste posneli – z 8-milimetrsko kamero, pri kateri ni nič avtomatičnega, vse nastavljaš sam –, doživite strašno presenečenje. Ampak to pomeni 'snemati življenje'.

Na prvem od mednarodnih filmskih festivalov, na katerega so me povabili, sem predstavila film o svoji prateti *Katatumori* (1994). Morali bi videti, kako zbrano in z zanimanjem so gledalci spremljali nek pomemben zapis kamere o nekom, ki mi je blizu.

Bi torej lahko rekli, da je bila izbira, da se vaša profesionalna pot prične z dokumentarnimi filmi, naključna?

S snemanjem dokumentarcev izkazujemo svoj vpliv na to, kako se odvijajo naša življenja. Snemati čisto določeno osebo v dokumentarcu pomeni, da ka-

mera stoji med to osebo in menoj. Moj odnos s človekom pred in po snemanju je popolnoma drugačen od tistega tretjega odnosa, ki se posname na filmski trak. Da lahko režiser tako neposredno strmi v življenje drugega, mora biti na to izjemno pripravljen. Gre za precejšnjo mero odgovornosti. Doslej je snemanje dokumentarcev zame res pomenilo, da sem jih polnila z avtobiografijo. A tudi ta pristop se slej ko prej izčrpa.

Torej ne boste več snemali filmov o očetovi odsotnosti?

(Smeh.) Ta tema je izčrpana. In tudi zame je postala preveč izčrpujoča ...

S snemanjem filmov o očetu sem hotela zapolniti njegovo odsotnost. Morda do tega ne bi prišlo, če bi se ob pravem času v mojem življenju pojavila oseba, ki bi ga lahko nadomestila. Moj prastric in prateta sta bila najboljša, kar se mi je lahko zgodilo. Prepričana sem, da še lastnega otroka ne bi imela tako rada, kot sta ljubila mene, ampak ... Biti v sozvočju z nekom, katerega del si ... Verjetno gre za čisto drugačen občutek, kot samo biti hvaležen, da skrbijo zate. Zato je tu vskočil film. Film. Saj gre samo za izmišljen, zlagan prevodnik, ampak prav ta potrjuje moj obstoj. Omogoča mi, da imaginarne prostore prevajam v resničnost. V filmih, ki govorijo o mojem očetu, sem z njim izgradila najin imaginaren odnos. Prekinila ga je resničnost njegove smrti. S tem pa se je spremenil tudi moj odnos do njegove odsotnosti iz večjega dela mojega življenja.

So vam kdaj očitali, da gledalcem vsiljujete svojo intimo, svoj pogled na odnose med ljudmi, da preveč poudarjate ... usodnost?

Moj filmi so to, kar sem jaz. Intima pa je zlorabljen

izraz, ki ga mnogi ne razumejo več.

Zame je snemanje filmov doživljanje sveta. Tisto, kar posnamem, mi že med snemanjem spreminja življenje. To implikacijo pogumno jemljem v zakup. Gre za izredno intenzivna doživetja, ki te silijo v razumevanje intime človeka, ki je v kadru. Živimo v svetu, ki ljudi sili, da svojo intimo ljubosumno skrivajo v zasebnost. To nas sili v neodnose. Zavedam se, da mora človek svojo intimo ohranjati samo zase, toda včasih bi bilo bolje, da se razkrijemo, da nam je od razkrivanja celo nerodno, toda posledično je to za ljudi dobro. Odprejo se srca.

Ko je bila Japonska še pretežno tradicionalna, so člani družine običajno živeli skupaj v eni sobi. Zasebnosti, takšne, kot jo gojijo na Zahodu, niso poznali. Biti sam v sobi za nas pomeni biti osamljen.

Vaša prateta vam v filmu *Katatumori* večkrat reče: »Ne tako blizu!« S kamero nekajkrat zadene v njen obraz. Ste se kdaj ustrašili, da bi šli v iskanju intime, približevanju – predaleč?

Večkrat sem že govorila o tem. Ko snemam z 8-milimetrsko kamero, skoraj vse posnetke posnamem v velikem planu. Predmetu ali osebi, ki jo snemam, se tako močno približam, da se ga/je lahko skoraj dotaknem. To je postal moj način vzpostavljanja stika s svetom. Pogosto sanjam o tem, da bi svojo notranjost povezala z notranjostjo nekoga drugega brez pomoči kamere.

Rekli ste: Zame je snemanje filmov doživljanje sveta. Tisto, kar posnamem, mi že med snemanjem spreminja življenje. Verjamete, da kamera v trenutku, ko stopi v interakcijo z realnostjo, pre-



Gozd žalovanja

blikuje njen pomen, uniči verodostojnost?

Tako pravijo nekatere teorije dokumentarnega filma. Sama sem postavila svojo: vsakokrat, ko prižgem kamero in se z njo postavim pred človeka, ustvarim nov svet. Sama zase. Vsak, ki gleda to, kar sem posnela, si spet ustvari svojega.

Je odsev resničnosti na filmu zlagan?

Je samo vaša in samo moja resničnost. Verjamemo temu, kar beležijo naše oči. In temu, kar nam kažejo fotografije in kamera, čeprav vemo, kako zlahka nas utegnejo pretentati. Zdi se, kot da je gledanje bolj resnično od razumevanja. Gre za željo naših receptorjev, oči, po tem, da beležijo informacije. Pri snemanju resničnosti dokumentarni film nagovarja na dva načina: prvi nas privede do tega, da beležimo podatke, ki jih lahko potem logično analitično preučujemo. V drugem primeru gre za prikazovanje resničnih podob na filmu, ki niso tako resnične kot vedenje samo, ki so spektakel, ki nam ga oko prevaja kot nekaj izrednega, skritega, še ne videnega.

V dokumentarnem filmu Mati/Rojstvo (Tarachime, 2006) se rodi vaš sin. V trenutku prereza popkovine ste sami držali kamero.

Nekaj trenutkov preden so sinu odščipnili popkovino, sem popolnoma instinktivno vzela kamero v roke. Hotela sem snemati! Ne vem, od kod je kljub fizičnemu naporu vame prišla tolikšna moč. Takrat me je tudi prešinilo, da bom posneto rojstvo zagotovo uporabila v enem od svojih filmov.

Raziskovanje odnosa rojstvo-smrt pa je prisotno tudi v igranih filmih, na primer v Kresnici ali Suzaku?

Gre za enigmo, okrog katere se vrti ves moj imaginarni filmski in zasebni svet. Japonci veliko raje kot rojstvo in smrt rečemo roditi se in umreti. Vmesno potovanje je skrivnost, ki jo beležim na film. Spomnite se filma Aleksandra Sokurova *Ruski zaklad*. Aristokrat,

ki se sprehaja po Ermitažu in srečuje osebnosti iz zgodovine, pravzaprav ves čas išče samega sebe, razlog za svoj obstoj. Tako kot mi vsi tudi sam meditira o svojih preteklih nesrečah, radostih, razočaranjih, ugaslih upanjih. In na koncu pove, da smo vsi mi samo meglice, nežne meglice, ki izginjamo v svet. Kakšen? Kam? To ostaja nema sodba poznejših rodov.

V filmu Letter from a Yellow Cherry Blossom s kamero spremljate Kazuo Nišija, japonskega likovnega kritika in urednika revije Kamera Mainiči. Prosil vas je, da 'dokumentirate' njegovo umiranje. Kako ste razumeli to prošnjo?

Nisem imela občutka, da snemam nekoga, ki se poslavlja. Na film sem lovila misli in seveda tudi telesno usihanje človeka, ki mi ni bil tujec. Težko govorim o tem. Ni bilo preprosto, predvsem psihično me je neverjetno izčrpavalo. V tistih dveh mesecih snemanja sem nekajkrat pomislila, da ne bom nikoli več prijela kamere v roko. Počutila sem se, kot da me nihče ne potrebuje. Nikomur ni bilo mar, kaj se je dogajalo v mojem zasebnem življenju. Bila sem sredi ločitve. Ves čas se mi je zdelo, da izgubljam stik s kamero.

Pogosto premišlujete o Nišiju?

Ne, sploh ne. Niši zaradi tega, kar sem posnela, še vedno živi. Prepričana sem, da me je zaradi tega tudi poklical.

Kaj vam pomeni beseda Nara?

Nara je sinonim, ki ga uporabljam za besedo dom. Nara, ena od japonskih prefektur, je del mene. Odrasla sem v Nari, neposredni bližini gozdov. Z prastricem sva se pogosto potepala po naravi, lovila ribe, preučevala ptiče. Tudi takrat, ko ne snemam v Nari, je ves čas z menoj. Nara je vedno spremljajoči me duh.

V sodobnem japonskem filmu se narava in življenje urbanega sveta vse intenzivneje prepletata, drži?

To boste videli samo v japonskih filmih, ki gostujejo na mednarodnih festivalih. Pri nas so najbolj gledani ameriški blockbusterji, ki še kako vplivajo na način življenja mlajših generacij. Japonska filmska kritika je že večkrat očitala mojim filmom, da so premalo družbeno kritični. Družbeno ogledalo lahko ljudem skozi umetnost postavljaš na več načinov. Sama poskušam v njih prebuditi čut po tradicionalnem pogledu na življenje. Pa ne samo v smislu vrednot. In tukaj vstopi narava.

Liki vaših filmov imajo ob naravi tudi vedno močan občutek za prostor, kulturo, jezik, ambient, kjer se njihova zgodba odvija.

Navadno smo z ekipo na območju snemanja že mesec dni poprej. Igralci imajo tako dovolj časa, da se vživijo v prostor, prevzamejo potrebne naglase, začutijo dinamiko tamkajšnjih ljudi. Včasih je pomemben še tako neznamen detail: kako nekdo koga pozdravi, s kakšnim naklonom glave, kako mu drugi odzdravi ...

V vaših filmih ni veliko veselja, radosti – je kaj drugače v vašem zasebnem življenju?

Je. (Smeh.) Zdaj imam družino, ki me osrečuje. Seveda se težave vedno najdejo. Po rojstvu otroka si je še teže vzeti čas za snemanje filmov. Skrbi me zdravje moje triindevetdesetletne pratete, pri kateri sem odrasla in me je vzgojila. Ni več sposobna skrbeti sama zase. Sreča je z mano takrat, ko sem s sinom in prateto.

Svojemu naslednjemu filmu ste dali naslov If Only the Whole World Loved Me. Je to napoved, da se bo razpoloženje v vašem filmskem svetu spremenilo?

Od nekdaj sem si želela posneti komedijo, a odnosi med ljudmi so največkrat zelo dramatični. V svoje filme skušam vedno vključiti kakšen duhovit element, kot je prizor z lubenico v *Gozdu žalovanja* (Mogari no mori, 2007). To so majhni, a pomembni nasmehi. Življenje je sestavljeno iz resnih odločitev, ki vodijo k napredovanju – ali pa tudi ne! – vsakega od nas. Med odločitvami se zgodi veliko joka in malo smeha. Žal. To skušam prikazati v svojih filmih in želela bi si, da o tem razmišljajo tudi gledalci.

Med spremljanjem vaše retrospektive na mednarodnem festivalu v Las Palmasu se je pogosto zgodilo, da so gledalci zapuščali dvorano. Vas to zaboli?

Niti najmanj. Ne pričakujem, da se bo vsakdo istovetil s tem, kar prikazujem v svojih filmih. Jasno mi je, da ne morem spreminjati sveta. Svet se bo spremenil samo, če se bo spremenila človeška narava. Najprej je treba raziskati človeka, vzvode njegovih prepogosto napačnih odločitev. Prepogosto na pamet podajamo odgovore na družbene in socialne probleme. Zato stremim k temu, da bi moji filmi postali čimbolj abstraktni, filozofski, če hočete.

HOLLYWOOD NA NILU

OB RETROSPEKTIVI EGIPTOVskega FILMA V CANKARJEVEM DOMU SMO K PISANJU POVABILI POZNAVALKO ARABSKIH KINEMATOGRAFIJ IN AVTORICO KNJIGE POPULAR EGYPTIAN CINEMA: GENDER, CLASS, AND NATION.

VIOLA SHAFIK

PREVOD: MAJA LOVRENOV

Od devetdesetih let prejšnjega stoletja je egiptovsko filmsko produkcijo v regiji dopolnjevala, če ne tudi delno zasenčila, produkcija elektronskih medijev – z Dubajem, ki se trudi postati novi regijski medijski center, in Sirijo, ki uspešno tekmuje z egiptovskimi TV nadaljevankami. Toda Egipt je vseeno ohranil svojo podobo Hollywooda na Nilu, saj je bil prva arabsko govoreča država, ki je razvila filmsko industrijo že v 30-ih letih. Njeni izdelki so krožili po sosednjih arabskih državah med in po kolonialnem obdobju, še več, s tem ko so plakati polnili ulice arabskih mest, so postali izvor nacionalnega ponosa in stalnega zanimanja domačih medijev. Kot tehnični dosežek nekoč koloniziranega arabskega ljudstva je vzbujala samospoštovanje pri občinstvu drugih držav v regiji, ki so bile v tistem času še pod kolonialno oblastjo, npr. pri Alžircih.

Med dekolonizacijo je za nekatere bolj radikalne cineaste v Egiptu in zunaj njega egiptovska kinematografija postala sinonim za dekadenco in kulturno odtujitev; dejstvo, ki ni nujno vplivalo na njeno priljubljenost, še posebej v regiji, med občinstvom iz nižjega razreda. S skupno več kot 3000 celovečerci od leta 1923 je egiptovska filmska industrija ustvarila komercialni in izvozno usmerjen žanrski film, ki temelji na lokalnem zvezdniškem sistemu in zasebnih vlaganjih (kratek intermezzo nacionalizacije in posega države v 60-ih letih ni spremenil njegove osnovne strukture in komercialne usmeritve). Tako je ta produkcija osta-

la veliko bolj priljubljena kot obrobni in sporadični avtorski filmi Magreba in rodovitnega polmeseca, ki krožijo po filmskih festivalih in zahodnih art kinodvoranah.

Egiptovska tradicionalna odličnost v polju medijev je posledica več dejavnikov. Izvira iz živahnega gledališkega gibanja, ki je cvetelo v poznem 19. stoletju, in glasbene industrije, ki se je razvila v 20-ih letih in je olajšala širjenje egiptovskega narečja. Kljub dejstvu, da je bil Hollywood vedno vir odkritega ali prikritega navdiha za egiptovski film, in čeprav se je ta vedno uklanjal potrebam arabskih potrošnikov z levantskimi ritmi, liki in lokacijami v 40-ih in 50-ih, popuščanjem moralnemu konzervativizmu zalivske regije v 80-ih in naraščajoči novi morali in družinski usmeritvi, ki je sledila, mu je vseeno – enako kot filmom ameriških studiev – uspelo ohraniti močan lokalni značaj.

Za razliko od Hollywooda pa njegova spektakularnost in privlačnost ne izhajata iz tehnične odličnosti ali inovativnih filmskih stilov, ki jih je vedno oteževalo kronično pomanjkanje znanja in spretnosti, vlaganj in primernih strategij financiranja, pač pa temeljita na njegovem desetletja starem zvezdniškem sistemu in navezavi na lokalno kulturo na njeni jezikovni, glasbeni in čustveni ravni ter občasno tudi na družbeni in politični, ko film obravnava teme, ki zadevajo občinstvo. Druga privlačnost je zagotovo tudi njegovo dolgoletno zanašanje na najbolj univerzalne filmske žanre – melodramo, komedijo, muzikal in akcijski film.

Pri zgodnji kinematografiji je skupaj z melodramo

in farso muzikal igral ključno vlogo in je bil zadolžen za vzpostavitev trdnega tujega trga za egiptovski film, in sicer od leta 1933 dalje, od izvoza prvega melodramatskega filma *The White Rose* (Al-Warda al-Bayda') Muhammada Karima s pevko in skladateljico 'Abd al-Wahhab v glavni vlogi nesrečne zaljubljenke. Te vrste melodrama, ki je pogosto predstavljala slavnega pevca ali pevko v glavni vlogi, je bila stalnica do 70-ih let. Tako imenovani »Zvezdi Orienta« Umm Kulthum, ki se je pojavila npr. v filmu *Fatima* (1947) v vlogi dekleta iz nižjega razreda, ki jo mladi bogataš prevara z lažno poroko, so sledili drugi nadarjeni pevci in pevke, kot so Asmahan, Farid al-Attrash, Layla Murad, Shadia in 'Abd al-Halim Hafiz.

Dejansko sta smrti Um Kulthum leta 1975 in Hafiza leta 1977 zaznamovali konec zlate dobe egiptovskega muzikala. V svoji dolgi zgodovini se egiptovski filmski muzikal ni omejil zgolj na melodramatske zgodbe. Že med produkcijskim bumom v poznih 40-ih, ko je stopnja proizvodnje skočila na 50 filmov letno, se je izkristalizirala nova priljubljena forma. Oblikovala jo je zabavna mešanica, ki si je sposojala pri vseh vrstah žanrov, od farse do melodrame, opremljena pa je bila z obveznim srečnim koncem. Ples, še posebej trebušni, glasba in pesmi so veljali za nepogrešljive. V istem času pa so na prizorišče vstopili še elementi ameriškega varietejskega filma.

V 50-ih in 60-ih se je spekter še dodatno razširil z novimi žanri, kot so triler, gangsterski, verski in politični film ter bolj lokalni žanr razbojniškega filma.



Silence ... We're Rolling (Skoot hansawwar), 2001, Youssef Chahine



Alexandria - New York

Nastopil je prvi val egiptovskega realizma, ki ga je sprva predstavljalo omejeno število režiserjev, predvsem Youssef Chahine (Yusuf Shahin), Salah Abu Seif (Saif) in Taufiq Salih. Glede na to, da so bili ti filmi realizirani v kontekstu filmske industrije z zvezdniško zasedbo in načrtovano sceno, jih še najbolje opišemo kot neke vrste melodramatski realizem. Zaradi politične in umetniške zaveze njihovih režiserjev so vseeno zastavljali vprašanja, ki so segala od tuje nadvlade in družbene nepravilnosti do racionalizma in enakosti spolov. V tem času so postale pogoste tudi adaptacije literature, v prvi vrsti romanov Naguiba Mahfouza, ki je bil sam ploden scenarist, a tudi mnogih drugih avtorjev.

V 70-ih in 80-ih se je egiptovski realizem, ki je veljal za bolj »resnega« od ostalih uveljavljenih žanrov, razvil v »socialno dramo«, večinoma mešanico gangsterskega filma in melodrame, opremljene z družbeno kritiko. V istem obdobju so nekateri drugorazredni režiserji prevzeli značilnosti azijskega filma borilnih večšin. Naposled so 80-ta doživela rojstvo drugega vala realizma, novega realizma. V teh filmih so ostro kritiko po-naserske politike »odprti vrat« in padca življenjskih standardov, korupcije in materializma izražali režiserji kot Atef El-Tayeb, Khairy Beshara, Mohamed Khan, Daoud Abd El-Sayed ter scenarist in režiser Bashir al-Dik. Čeprav so se ti filmarji, še posebej Mohamed Khan, začeli vse bolj izogibati studiem, kar je dokaj jasno v filmih, kot je *Dreams of Hind and Camelia* (Ahlam Hind Wa Kamilyya, 1988), so se morali vseeno ukloniti egiptovskemu zvezdniskemu sistemu in žanrskemu filmu, pri čemer so za privabljanje občinstva uporabljali večinoma elemente akcijskega filma.

Novi realizem je v 90-ih večinoma izumrl, čeprav se vsake toliko novi filmi in novi režiserji vračajo k realistični motivaciji in njenemu stilskemu pristopu, kot npr. Magdi Ahmad 'Ali v svojem *My Life, My Passion*

(Ya Dunya Ya Gharami, 1996) ali Khaled Youssef (Khalid Yusuf, so-režiser filma *Chaos* [Heya Fawda] Youssefa Chahina; 2007) v svojem *Until Further Notice* (Hina Maysara, 2008). V 90-ih se je zgodila določena diverzifikacija produkcije s pojavom novih vrst občinstva. Zlasti mladi so postali glavni potrošniki velikega števila na novo ustanovljenih, dobro opremljenih kinodvoran – te so sestavni del modernih nakupovalnih središč, ki se večinoma nahajajo na obrobju velikih mest – in tako je prišlo do pojava tako imenovanega filma nakupovalnih središč. Ta se večinoma osredotoča na mlad par srednjega razreda in njune čustvene težave, kot npr. *Sahar al-Layali* (Sleepless Nights) režiserja Hanija Khalifa, ki je postal velika uspešnica leta 2003.

V poznih 90-ih se je pojavilo digitalno ustvarjanje filmov, ki so ga finančno podpirale kulturne institucije ali pa je bilo popolnoma neodvisno, pri čemer so predvsem mladi avantgardni filmarji najpogosteje producirali eksperimentalne kratke filme, ki niso bili namenjeni prikazovanju na velikem platnu. Poskusi ustvariti alternativno kinematografijo, ločeno od uveljavljene, segajo daleč nazaj v pozna 60-ta. Nove ideje in umetniške smeri so se začele širiti predvsem po vojaškem porazu leta 1967, npr. prek članov društva Novi film, ustanovljenega leta 1969. Navdihovali so se pri evropskem novem valu, najbolj izrazito pri idejah oberhausenskega manifesta. Društvo je vključevalo scenariste, režiserje in filmske kritike; producirati so nameravali politično angažirane filme, ki so se oddaljevali od prevladujočega egiptovskega uveljavljenega filma. Ekonomsko neodvisnost so skušali pridobiti tako, da so delali na osnovi odlogov in prosili javno filmsko organizacijo za finančno pomoč. Člani so zrezirali dva celovečerna igrana filma *Song on the Passage* (Ughniyya 'Ala al-Mamar, 1972) režiserja 'Alija 'Abd El-Khaleka in *Shadows on the Other Side* (Zilal 'Ala



Chaos

al-Janib al-Akhar, 1975) Ghaleba Chaatha. Oba sta bila posneta po literarnih delih, na narativni ravni pa sta naznanila določeno »polifonijo«, ki razbija vsevedoči realistični diskurz in ustvarja raznoterost subjektivnih glasov in perspektiv. Najzanimivejši egiptovski art film tistega časa je bil javna produkcija *The Mummy: The Night of Counting the Years* (Al-Mumya', 1969) režiserja Chadija Abdessalama, v prvi vrsti zaradi njegovih stilskih dosežkov in nenavadnega scenarija. Toda film je izšel šele leta 1975 zaradi zamude s strani producenta – splošne filmske organizacije. Neposreden vpliv tega filma, ki si je medtem prislužil visoke pohvale, je v tistem času ostal majhen.

Glavni problem, ki je oteževal razvoj alternativne egiptovske kinematografije, je bil vedno ekonomski. Vseeno pa so znotraj okvira filmske industrije obstajali odločni individualni poskusi, kot so *The Impossible* (Al-Mustahil, 1965) Husaina Kamala, *The Sparrow* (Al-'Usfur, 1974) in *The Return of the Prodigal Son* ('Awdat al-Ibn Al-Dall, 1976) Youssefa Chahina ter *My Wife and the Dog* (Zawjati Wa-l-Kalb, 1971) Sa'ida Marzuqa. Široka uporaba *flashbackov*, sanjarjenj in nočnih mor je dala tem filmom poseben značaj. My

Wife and the Dog se zdi še posebej uspešen v tem, da spelje gledalca na stranpoti, saj se večji del filmskega dogajanja izkaže za fantazijo, ki si jo zamišlja glavni lik, svetilničar, ki je prek tovariša poslal sporočilo svoji mladi ženi, sedaj pa ga muči ideja, da bi se žena ljubila s slom. Izjemni tako na narativni kot tematski ravni sta dve deli Daouda Abd El-Sayed: *The Search for Sayyid Marzuq* (Al-Baht 'An Sayyid Marzuq, 1991) in *Land of Fear* (Ard al-Khawf, 1999). Oba filma strukturirata zaplet okoli motiva eksistencialnega potovanja, v katerem posameznik zaman poskuša pridobiti svojo lastno identiteto. *Land of Fear* imamo lahko za enega najbolj dovršenih egiptovskih filmov tako na vizualni kot tudi na narativni ravni. Metafizično iskanje resnice mu uspe preobleči v razburljivo gangstersko filmsko zgodbo z Ahmadom Zakijem v glavni vlogi agenta pod krinko, ki postane vpliven preprodajalec droge, izgubi stik z nadrejenimi in končno tudi zaupanje v svojo pravo identiteto. Filmi Abd El-Sayed na splošno združijo avtorsko motivacijo z žanrskim filmom, in sicer z namenom ohraniti zanimanje občinstva.

Najbolj znano utelešenje egiptovskega avtorskega filma je seveda Youssef Chahine. Bil je prvi, ki je leta



Jakubianova hiša (Omaret yakobean), 2006, Marwan Hamed

1978 vpeljal radikalno osebni film s svojo napol avtobiografijo *Alexandria Why?* (Iskandariyya Lih?). To ni le eden njegovih najbolj dovršenih filmov, je tudi film, ki je mlade režiserje, npr. Mohameda Malasa in Nourija Bouzida, po vsem arabskem svetu spodbudil v njihovem prizadevanju za nov arabski film. Chahine je po *Alexandria Why?*, ki mu je prinesel srebrnega medveda na Berlinalu, posnel nadaljevanji tega filma *An Egyptian Fairytale* (Haduta Misriyya, 1982) in *Alexandria Now and Forever* (Iskandariyya Kaman Wa Kaman, 1990). To trilogijo je zaznamovala narativna in stilna hibridnost, mešanje žanrov in filmskih tipov od arhivskih dokumentarnih posnetkov do gledaliških predstav, pesmi, plesov in flashbackov, vse to pa se je seštel v subjektivno stališče o njegovem vsakdanjem in socialno-političnem okolju. Končno je sledilo še četrto nadaljevanje *Alexandria - New York* (2004), ki je črpalo iz Chahinovih študentskih izkušenj v ZDA. Chahinov pravi dosežek je bil, da je v Egipt prinesel idejo tuje koprodukcije, naprej z *The Sparrow*, ki ga je koproducirala bivša alžirska javna organizacija ONCIC. Za vse nadaljnje filme se je lahko obrnil na različne francoske kulturne in uradne institucije kot

tudi evropsko televizijo. Šele od začetka novega tisočletja so arabske TV postaje, med drugimi Maroc 2 in ART, tudi pristale na koprodukcijo njegovih projektov. Na splošno so bili Chahinovi filmi dokaj uspešni pri lokalnem občinstvu. Čeprav v stilu naslavljajo mednarodno občinstvo art kinodvoran, pa hkrati reciklirajo elemente zgodnjega hollywoodskega filma, še posebej muzikala, ki je ostal vir stalnih navdihov za Chahina, pri čemer uporablja na trenutke precej nekoherentne narativne linije in razmišlja o svojih najljubših temah tolerance in sobivanja. Kot mnogo drugih uglednih egiptovskih režiserjev Chahine kljub stalnim poskusom, da bi ustvaril svoj individualni stil, ostaja otrok Hollywooda na Nilu.

NARCIS IN OJDIP GRESTA V KINO – SPEKTATOR V FILMSKI TEORIJI SEDEMDESETIH LET

OD MITA K PSIHOANALIZI IN MARKSIZMU, Z LACANOM, BAUDRYJEM, METZOM IN LAURO MULVEY O FILMSKEM APARATU, MEHANIZMU FILMSKE INTERPELACIJE, STOPNJAH IDENTIFIKACIJE, DO NOVIH SPEKTATORSKIH POZICIJ.

POLONA PETEK

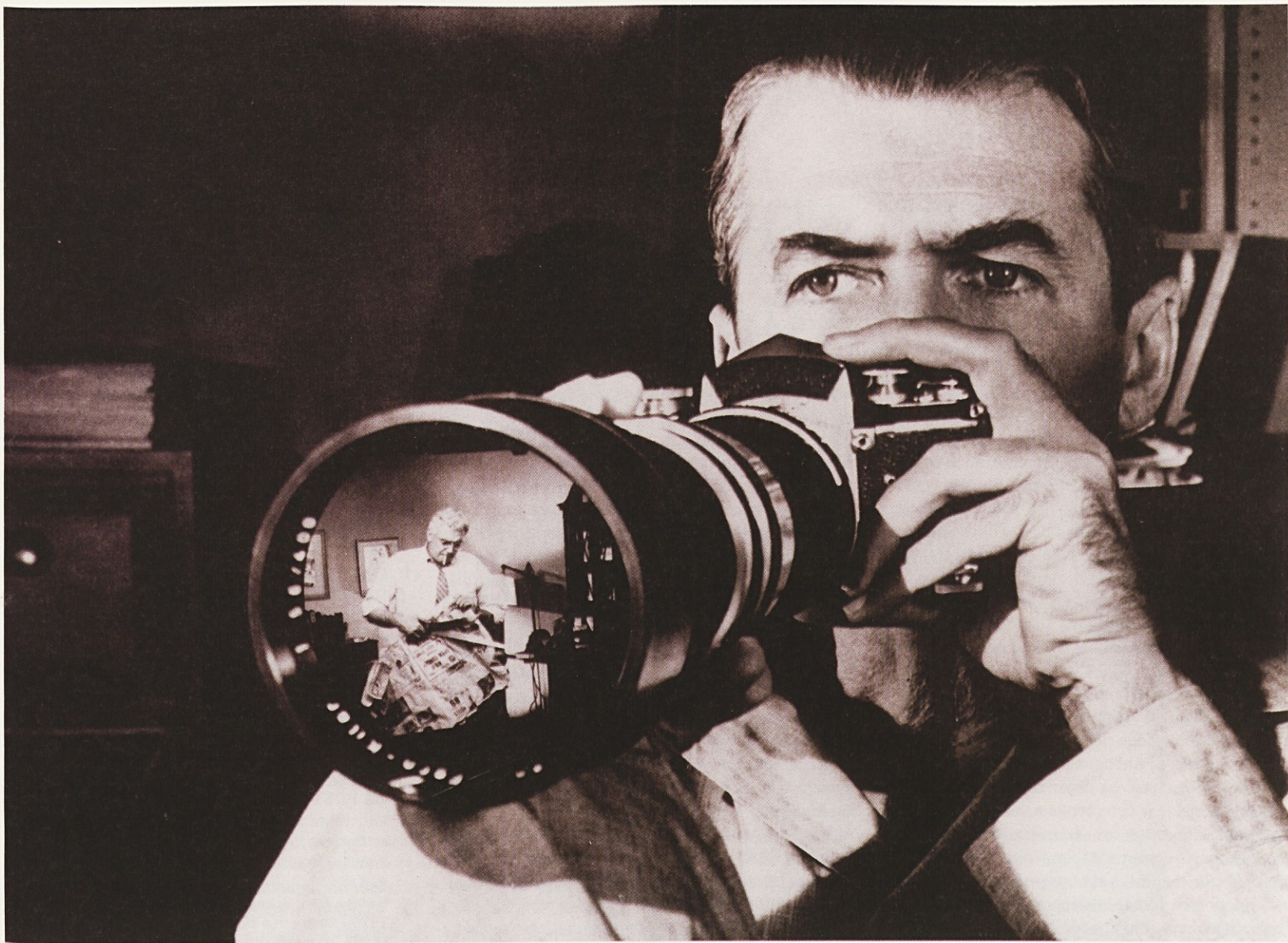
Nekoč je živel prelep mladenič. Ljubili in oboževali so ga tako moški kot ženske, a on ni svojih oboževalcev niti opazil. Nekega dne je njegova ravnodušnost tako prizadela nekega neuslišanelega ljubimca, da je prosil bogove, naj kaznujejo prevzetnega mladeniča. Nemesis, boginja usode in maščevanja, je prošnjo uslišala. Ko se je mladenič čez nekaj dni podal na lov v bližnji gozd, ga je pot zanesla mimo ribnika, in ko se je ustavil, da bi si potešil žejo, je na gladini ugledal prelepo prikazen. V hipu, prvič v življenju, je mladenič začutil tisto, kar so dobro poznali njegovi oboževalci – zaljubil se je. Dan za dnem se je vračal k ribniku in se spogledoval s skrivnostnim lepotcem. Mladenič je bil presrečen; neznanec ga zagotovo ljubi, saj mu vztrajno vrača nasmeha in ga vabi v svoj objem. A zakaj se mu ne pridruži? Zakaj mu nikoli ne odgovori? Ob tej misli je mladeniča obšlo usodno spoznanje. Seveda! Kaj je le mislil! Njegov nemi ljubimec ni nič drugega kot odsev. Njegov dragi je ... on! A mladeniča to ni odvrnilo. Še naprej se je vračal k ribniku in hrepeneče opazoval svojega nedosegljivega izbranca, dokler ga ni strast popolnoma izčrpala. Ko so se ob ribniku zbrale vodne nimfe, da bi ga prepriča-

le, naj se vrne domov, jih je namesto mladeniča pričakal le prelep rumen cvet.

Mladenič je bil seveda Narcis, čigar zgodbo je v številnih različicah upodobila vrsta avtorjev od antike do danes. Najbolj znana literarna verzija, povzeta v zgornjem odstavku, se je ohranila v Ovidovih *Metamorfozah*, napisanih v prvem desetletju naše dobe tik pred pesnikovim izgonom iz Rima. A podoba Narcisa ni ostala omejena zgolj na literaturo oziroma umetnost. V zgodnjem devetnajstem stoletju se je njegovo ime začelo pojavljati v pogovornem jeziku kot vzdevek za sebične, domišljave ljudi in ob prelomu stoletja je ta ne posebno privlačna, a bojda dokaj razširjena človeška lastnost pritegnila pozornost psihoanalitikov. Havelock Ellis je iz imena Ovidovega protagonista izpeljal pridevnik, s katerim je opisal posameznika, ki je patološko zaverovan sam vase, Paul Näcke pa je skoval besedo narcisizem in pojav razglasil za obliko perversnosti. Tu se je z esejem *Zur Einführung des Narzißmus* (1914) vmešal Sigmund Freud; trdil je, da je narcisizem lastnost, ki jo v nekaterih obdobjih življenja in v določenih okoliščinah izkusi vsako človeško bitje (natančneje: otroci, ženske in bolniki), je pa to psihološko dispozicijo treba potla-

čiti, če naj posameznik postane avtonomen in suveren član človeške družbe. Po Freudu so to teorijo prevzeli številni psihoanalitiki z Jacquesom Lacanom na čelu, ki je iz nje v predavanju *Le stade du miroir* (1936) izpeljal znamenito tezo o imaginarnem registru človeške psihe oziroma o tako imenovani stopnji ogledala v posameznikovem psihosocialnem razvoju. Narcis, ki najprej ne prepozna svojega odseva, nato pa se s svojo reprezentacijo (ki je nekaj eksternega, to je nekaj, kar Narcisu ni imanentno) popolnoma poistoveti, se je Lacanu zdel idealna prispodoba za njegovo teorijo, ki pravi, da človeška identiteta in simbolizacija temeljita na zmoti. Po Lacanovem mnenju ljudje živimo v zmotnem prepričanju, da poznamo sebe in druge ter da nas različni sistemi simbolizacije (na primer jezik) ustrezno reprezentirajo v naši komunikaciji z drugimi člani človeške družbe.

Povedano na kratko, v psihoanalitski dikciji je Narcis postal utelešenje vsakega človeškega posameznika tik pred zadnjo stopnjo socializacije, ko posameznik potlači narcisistično osnovo svoje identitete in zavzame mesto subjekta v simbolnem registru. Formacijo subjekta oziroma vstop v simbolni red pa so tako Freud in Lacan kot tudi njuni nasledniki raz-



tolmačili s pomočjo nekega drugega antičnega mita, to je zgodbe o Ojdipu. S psihoanalitskega stališča se Narcisova zgodba torej ne zaključuje z mladeničevo metamorfozo v cvetlico, temveč s potlačitvijo, ki Narcisa potisne v nezavedno, na njegovo mesto pa stopi Ojdip, ki nato postane subjekt, ko razreši oziroma potlači kastracijski kompleks.

V psihoanalitski različici je Ovidova pripovedka o Narcisu dosegla pisce, ki so si ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja prizadevali, da bi razmišljanju o filmu pridobili ugled akademske discipline. S svojo hermetičnostjo (zlasti v lacanovski verziji) je bila psihoanaliza kot nalašč za to, da je filmski teoriji zagotovila potrebno kompleksnost, z osrednjim mestom, ki ga je ta diskurz (s pomočjo Narcisa) pripisal odnosu med posameznikom in metaforičnim ogledalom oziroma zaslonom, pa je psihoanaliza filmskim teoretikom ponudila nadvse priročno orodje za razmislek o odnosu med gledalcem in filmskim platnom. Najvplivnejši uporabniki tega orodja, ki je obrodilo sadove, v akademskih vodah danes poznane pod imenom teorija filmskega aparata, so bili Jean-Louis Baudry, Christian Metz in Laura Mulvey.

Baudry, Metz in Mulveyjeva so na (francosko in

britansko) akademsko prizorišče stopili v trenutku, ki so ga poleg freudovsko-lacanovske misli zaznamovale tudi druge teoretske paradigme. Čeprav se je marsikatera od slednjih bistveno razlikovala od psihoanalize, je vendarle mogoče nekoliko posplošiti in trditi, da je takratno zahodnoevropsko intelektualno klimo preveval strah pred malignimi mehanizmi ideologije, ki se jim ne moremo izogniti nikjer, še posebno ne na področju kulture in razvedrila.¹ Baudry se je zato oprl tako na Lacana kot tudi na marksističnega filozofa Louisa Althusserja, ko je razvil tezo o filmskem aparatu.² Po njegovem mnenju film ni preprosto medij za pripovedovanje takšnih ali drugačnih zgodb, med katerimi so nekatere bolj ali manj demagoške, druge pa povsem nevtralne. Film oziroma kino je ideološki aparat države, ki svojih gledalcev ne nagovarja, temveč jih interpelira, to je vpokliče v simbolni red kot subjekte ideologije.

Mehanizme filmske interpelacije je nato podrobneje pojasnil Metz, ki se je pri tem še močneje oprl na Lacana.³ Po Metzovem mnenju se gledalec seveda lahko poistoveti s katerim koli likom v nekem filmu – temu Metz pravi sekundarna identifikacija –, a film kot medij od gledalca zahteva še neko drugo obliko

identifikacije, brez katere nam film sploh ne bi bil dostopen oziroma doumljiv. Primarna identifikacija pomeni narcisistično identifikacijo s spektatorjem, to je z »idealnim«⁴ gledalskim položajem, ki ga kot takšnega predvidi oziroma ustvari film sam. Medtem ko se sekundarna identifikacija odvija v simbolnem registru (zato je, kot pravita Roland Barthes in Raymond Bellour,⁴ večina zgodb zgolj ponovitev Ojdipove zgodbe), primarna identifikacija s položajem spektatorja v gledalcu sproži ponovitev imaginarne stopnje ogledala. Gledanje filmov je torej ideološki proces, v katerem film gledalca interpelira kot spektatorja (tako kot je posameznik vpoklican v vlogo subjekta), ki podoživi Narcisovo konfrontacijo z ogledalom in njegovo metamorfozo v Ojdipa. Gledanje filmov torej ni nedolžna zadeva, saj so pri tej dejavnosti aktivirani tisti momenti človekovega psihosocialnega ustroja, ki smo jih bili ljudje v otroštvu prisiljeni potlačiti, da bi postali suvereni člani človeške družbe, užitek, ki ga ponuja film, pa tako ni nič drugega kot pasivni užitek potrditve tako pridobljene identitete, ki dodatno okrepi izvorno potlačitve narcisističnih teženj in ojdipske želje.

Ob Metzovi teoretizaciji spektatorja so v tem obdobju izšli še sorodni prispevki avtorjev, kot so Jean-

Pierre Oudart, Daniel Dayan in Stephen Heath, ki jih je zanimalo zlasti, s kakšnimi sredstvi film ustvari in predvsem vzdržuje spektatorsko pozicijo.⁵ Pri tem so se tudi ti teoretiki oprli na Lacana, natančneje na njegov kontroverzni koncept šiva (*suture*), s katerim je psihoanalitik poimenoval mehanizem, ki prikriva nestabilnost in decentraliziranost simbolnega subjekta.⁶ S pomočjo šiva so Oudart, Dayan in Heath Metzovemu in Baudryjevemu seznamu dejavnikov, ki spodbujajo gledalčevo pasivno interpelacijo v položaj spektatorja (spanju podobno stanje, negibnost, zatemnjena kinodvorana in tako naprej), dodali še nekaj faktorjev, ki so temeljno povezani s filmu specifično estetiko (na primer, montažo tipa kader/protikader). Skratka, neposrednih referenc na Ovidovo pripovedko v teh besedilih sicer ne najdemo, a tako teoretiki aparata kot avtorji teorije o filmskem šivu so po zaslugi psihoanalitskega pristopa privzeli razumevanje spektatorja kot pozicije, ki naj bi jo zavzel gledalec, ki se kot Ovidov Narcis zaljubi v svoj odsev na filmskem platnu.

Tovrstno teoretiziranje je imelo kar nekaj posledic. Prvič, čeprav so vsi omenjeni avtorji špekulirali o tem, kaj naj bi se ob ogledu filma dogajalo z gledalcem, jih slednji v resnici ni niti najmanj zanimal. Takratna avtoriteta psihoanalitskega diskurza in njegovega razumevanja subjekta je te teoretike zavedla v prepričanje, da gledalci, hočeš nočeš, dejansko zavzamejo položaj spektatorja oziroma da jim, če tega nočejo ali ne zmorejo storiti, filmska simbolizacija – preprosto povedano, pomen filma – ostane nedostopna. Osnovni *modus operandi* filmske vede je tako postala tekstualna analiza, s pomočjo katere je mogoče razumeti konstrukcijo spektatorskega položaja. Drugič, čeprav je bil eden od povodov za tovrsten razmislek o filmu ravno strah pred »pranjem možganov«, ki naj bi ga izvajali ideološki aparati države, sta teoriji filmskega aparata in šiva predpostavko o pasivnosti spektatorja spremenili v temeljni aksiom filmske vede. Tretjič, v svoji prosvetljevski vnemi so se filmski teoretiki za kar nekaj let osredotočili na tisto instanco filmskega aparata, ki svojo interpelacijsko vlogo opravlja najuspešneje. Klasični Hollywood je v filmski vedi zavzel osrednje mesto do popolnosti izpopolnjenega (in estetsko, ekonomsko in politično triumfalnega) mehanizma za produkcijo narcisistično-ojdipsko ukročenih subjektov ideologije.

Na začetku sedemdesetih let se je torej za trenutek zazdelo, da je psihoanaliza s svojim Narcisom in Ojdipom filmskim teoretikom ponudila popolno orodje za razkrinkavanje demagoških operacij, ki jih na lahkovernem gledalcu izvaja filmsko platno. (To bi seveda pomenilo tudi konec filmske vede, saj bi vse, kar bi sledilo, pomenilo zgolj bolj ali manj uspešno aplikacijo te teoretske paradigme.) A v tem trenutku se je v debato vmešala britanska avtorica Laura Mulvey, ki je v reviji *Screen*, kjer so pospešeno izhajali prevodi francoskih piscev, objavila *Visual pleasure and narra-*

tive cinema (1975).⁷ V tem eseju, ki zagotovo sodi med najvplivnejša in najpogosteje citirana besedila filmske vede, je Mulveyjeva opozorila, da spektator, o katerem so tako vneto razpravljali njeni (pretežno moški) kolegi, še zdaleč ni univerzalna interpretacijska pozicija. Česar Baudry, Metz in drugi niso dovolj poudarili, kaj šele da bi se na to kritično odzvali, je dejstvo, da je ideologija, ki poganja (klasični hollywoodski) film kot ideološki aparat države, patriarhija.⁸ Spektatorski položaj, ki naj bi ga zavzela publika, privilegira gledalce moškega spola, prav tako kot freudovsko-lacanovski model socializacije za normo vzame subjekt moškega spola. Z drugimi besedami povedano, kar je Mulveyjeva razkrinkala v svojem eseju, ne da bi se ob tem ekplicitno sklicevala na antične vire, je dejstvo, da sta Narcis in Ojdip moškega spola.

Mulveyjeva je to trditev utemeljila s podrobno analizo pogledov, ki cirkulirajo v filmu. Njihovo tipologijo in medsebojni odnos je povzela takole:

»Obstajajo trije različni pogledi, povezani s filmom: pogled kamere, ko snema profilmski dogodek; pogled občinstva, ki gleda končni produkt; in pogled med oseba znotraj iluzije na ekranu. Konvencije pripovednega filma zanikajo prva dva in ju podrejajo tretjemu, pri čemer je zavestni cilj vedno izločiti vsiljivo prisotnost kamere in preprečiti in občinstvu distanco vzbujajoče zavedanje. [...] Dva pogleda, materialno prisotna v času in prostoru [tj. pogled kamere in pogled gledalca], [sta] obsesivno podrejena nevrotičnim potrebam moškega jaza [ki ga uteleša moški protagonist v filmu]. Kamera postane mehanizem za produciranje [...] ideologije reprezentacije, ki se vrti okoli prepričljiv svet, v katerem gledalčev surogat lahko izvršuje nalogo z verjetnostjo. Sočasno je pogledu občinstva zanikana njegova notranja moč. [...] Ta kompleksna interakcija pogledov je specifična za film.«

Če nekoliko poenostavimo: po mnenju Laure Mulvey je glavni problem filma kot ideološkega aparata države to, da je njegov protagonist, s katerim se (sekundarno) identificira spektator, moškega spola in da njegova zgodba oponaša Ojdipovo pot, to je pot moškega subjekta, skozi kastracijski kompleks. Posledica tega pa je, da se ženska *qua* ženska le stežka identificira s spektatorsko pozicijo, ki ji jo ponuja klasična filmska pripoved, oziroma, kot je Mulveyjeva dodala v dopolnilu k eseju iz leta 1975,⁹ da to lahko stori le tako, da ta položaj zavzame »transvestitsko«. Klasični pripovedni film je torej ideološki aparat patriarhije, ki družbi pomaga vzdrževati *status quo*, v katerem so ženske utišane, zatirane in izkoriščane. Izhod iz te patriarhalne zagate je Mulveyjeva videla v avantgardnih oziroma eksperimentalnih filmskih praksah, ki bi opustile produkcijo ojdipskega ugodja v kinu in ustvarile žensko oziroma feministično spektatorsko pozicijo.

Povedano drugače, Mulveyjevo in številne feministke, ki so ji sledile, je navsezadnje motilo predvsem to, da sekundarna (simbolna, ojdipska) identifikacija

privilegira moške, medtem ko so se te teoretičarke očitno strinjale z Metzom in ostalimi, da je primarna (imaginarna, narcisistična) identifikacija v filmu nezogibna. Kar nekaj let je minilo, preden so se oglašili teoretiki in teoretičarke, ki so na različne načine opozorili na potrebo po ponovnem razmisleku o gledalčevi narcisistični absorpciji v položaj spektatorja. Intervencije slednjih so ob koncu osemdesetih in na začetku devetdesetih let razkrile omejenost pojma spektatorja in omajale privilegiranost tekstualnih analiz ter s tem odprle nove možnosti za raziskovanje odnosa med filmom in gledalcem.

- [1] Strah se seveda ni pojavil brez konkretnih vzrokov. Zahodno Evropo konec šestdesetih let so zaznamovali dramatični družbeno-politični dogodki, na primer študentski in delavski nemiri v Parizu maja 1968 in konec Praške pomladi s sovjetsko invazijo na Čehoslovaškem kasneje istega leta.
- [2] Baudry je to tezo razvil v dveh vplivnih besedilih. "Ideological effects of the basic cinematographic apparatus" (*Film Quarterly* let. 28, št. 2, 1974/1975, str. 9–47) je v francoskem izvirniku izšel leta 1970 v reviji *Cinéthique*, "The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality" (*Camera Obscura* let. 1, 1976, str. 104–28) pa leta 1975 v *Communications*.
- [3] Metzovo temeljno delo v tem kontekstu je monografija *Psychoanalysis and cinema: The imaginary signifier* (London: Macmillan, 1982), ki je v francoskem izvirniku izšla leta 1977.
- [4] Barthes, *The pleasure of the text* (New York: Hill and Wang, 1975); Bellour, »Le blocage symbolique« (*Communications* let. 23, 1975, str. 235–350).
- [5] Oudart, "Cinema and suture" (*Screen* let. 18, št. 4, 1977/1978, str. 35–47, na voljo tudi na spletni strani http://www.lacan.com/symptom8_articles/oudart8.html); Dayan, "The tutor-code of classical cinema" (*Film Quarterly* let. 28, št. 1, 1974, str. 22 – 31); Heath, "Notes on suture" (*Screen* let. 18, št. 4, 1977/1978, str. 48–76).
- [6] Pravzaprav je točnejša trditev, da je šiv konceptualiziral Lacanov študent Jacques-Alain Miller, ki je v eseju "Suture" (*Screen* let. 18, št. 4, 1977/1978, str. 24–34) zapisal, da Lacan tega pojma ni nikjer eksplicitno artikuliral, da pa je ideja kot taka navzoča povsod v njegovem delu. Slavoj Žižek se s tem ne strinja in pravi, da bi bilo marsikatero (zlasti feministično) kritiko »Lacanovega« šiva bolj upravičeno očitati Millerju. Glej Žižek, *Strah pred pravimi solzami: Krzysztof Kieslowski in šiv* (Ljubljana: Analecta, 2001).
- [7] *Screen* let. 16, št. 3, 1975, str. 6–18. Esej je v prevodu Polone Poberžnik z naslovom »Vizualno ugodje in pripovedni film« izšel v zborniku *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: Zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije* (ur. Ksenija H. Vidmar, Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis, 2001).
- [8] V tem duhu je Constance Penley nekaj let kasneje skovala duhovit vzdevek za Hollywood – mašinerija za proizvodnjo za ženitev godnih moških (*bachelor machine*). Glej "Feminism, film theory, and the bachelor machines" (*m/f* let. 10, 1985, str. 39–59).
- [9] "Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema', inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)" (*Framework* št. 15–17, 1981, str. 12–15).

»TEMAČNA SLA«

PIERA PAOLA PASOLINIJA

V SLOVENSKEM PREVODU JE IZŠLA ZBIRKA POEZIJE PIERA PAOLA PASOLINIJA, NASLOVLJENA *REALNOST*. K BRANJU VAS VABIMO S PREBIRANJEM ESEJA PESNIKA, PREVAJALCA IN PUBLICISTA ANDREJA MEDVEDA.

ANDREJ MEDVED

Pasolinija poznamo kot režiserja, manj pa kot pesnika in esejista, ki je v svojih delih izražal srd, prezir, odpor do vsakršne hipokrizije meščanske in politične oligarhije, do vsake oblasti in oblastništva, proti konzumni miselnosti in »kulturni industriji«, če si sposodimo Adornov pojem. V imenu novih ali izgubljenih ljudstev (popoli perduti), ki jih je našel in iskal v barakarjih, v t. i. »sottoproletario«. Ali kot pravi režiser Ettore Scola: »Pasolini je bil človek kulture barakarskih naselij. V njih je našel tradicionalne vrednote in vrednote subproletarske kulture. In tam je odkril še neko drugo resnico: homoseksualnost, ki je bila sprejeta kot v nobenem družbenem razredu.«

Pasolini je bil v svojih delih priča in zavest propadanja najnižjih slojev. Opozarjal je na njihov genocid, kajti potrošniška mentaliteta je te ljudi spreminjala v mračne, neme, begajoče sence. Noben fašistični sistem, pravi PPP v Razbojniških zapisih (l. 75), noben fašistični centralizem ni uničil kulturnih modelov in avtentičnih odnosov tako, kot je to uspelo konzumni civilizaciji. Revni sloji so se naenkrat znašli brez lastne kulture in lastne govornice. – A Pasolini je barakarje, v katerih se je zrcalila vsa negativnost italijanske družbe, hkrati opozarjal in »oboževal«, da so za takšno stanje tudi sami odgovorni. Zato ga nikoli niso sprejeli medse. Zanje je bil prav takšen izobčenec (vsi »minorni« pesniki so bili izobčenci), sprevernena podoba sprevernjene družbe, »zrcalna slika«, ki ubija. »Na koncu,« pravi E. Scola v intervjuju, ko opisuje Pasolinijevo smrt, »ni šlo več za smrt pisatelja, marveč za smrt pe-

derasta, ki je dobil, kar je zaslužil. Ko sem v barakarskih naseljih spraševal ljudi, kaj mislijo o Pasolinijevi smrti, mi je neka ženska na vprašanje, ali bi raje imela sina, kot je Pasolini, ali sina, kot je Pelosi (Pasolinijev morilec), odgovorila: Kot Pelosi, seveda! Pasolini je bil vendar peder!«

Vprašanje homoseksualnosti, h kateremu se Pasolini vedno znova vrača, pa zanj nikoli ni bilo moralno, etično vprašanje. Izmisli si ga je katoliško meščanstvo in avtomatično so mu nasedli tudi komunisti. Zato je treba poiskati, pravi PPP, nov razred in celo nov narod, odrinjen, brez moči, ponižan, ki še ni bil organiziran v razrednem smislu, ki je postavljen zunaj zgodovine, čeprav je njen produkt. In s svojo ne-močjo pripravlja novo, revolucionarno moč.

Pasolini se zato zavzema za razkritje vsake iluzije. Na najbolj drastičen način v filmu, ki ga je posnel pred smrtjo: *Salò ali 120 dni Sodome* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975), kjer so razkriti mehanizmi buržoazne »proizvodnje« kot »proizvodnje smrti«, se pravi kot fašizma, kot oblasti Zločina, ki je v bistvu pederastična, mrtvosemenska.

Salò je prisposoda nemoči, frustracije in impotence, metafora nešteti smrti, kjer se telo in duh v grozi in v strahu »odpirata« dokončni izničitvi, čisti negaciji človeške eksistence; brez satisfakcije in brez užitka.

Vrnitev k čistemu telesu ter k spolu kot razkrivanju polti in kože, k izvirnemu erotičnemu stiku, je Pasolini prikazal v trilogiji »della vita« (*Decameron* [1971], *Tisoč in ena noč* [Il Fiore delle mille e una notte, 1974], *Canterburyjske zgodbe* [I Racconti di Canterbury,

1972]); skrajno sprevernjenost, mejo telesne zmožnosti in erotizma kot smrt, zločin, uboj, pa v *Salò*, ki ne predstavlja druge možnosti – alternative – kot golo eksistenco smrti, avtodestrukcijo, popoln razkroj. In spol je tu metafora moči-kot-oblasti, ter mučenja in »kaznovanja«. Metafora naštetih smrti, torej v resnici ne-moči, frustracije in impotence. *Salò* je videnje sedanjega trenutka, »izpopolnitev« zdajšnjih političnih, socialnih mehanizmov, in ne priklic preteklosti v sedanjost. Poslednje videnje tehnofašistične meščanske zgodovine.

Film *Salò ali 120 dni Sodome*, ki ga je Pasolini posnel leta 1975, je nastal v kontekstu romana D.A.F. markiza de Sada *120 dni Sodome in Gomore*. Seveda pa Pasolinijev film ni Sadev roman (končno PPP skozi Sada govori o bistvu fašizma) in lahko bi se celo strinjali z opazko R. Barthesa, ko pravi: »Z vidika vrednosti njegov film pade na dveh ravneh; kajti vse, kar irealizira fašizem, je slabo; in vse, kar realizira Sada, je tudi slabo.« In vendar je *Salò* v svoji naivni eksplicitnosti, v svoji – tekstovni – manifestativnosti, vsaj z dvema prisposobama: prizorom *Il girone di merda*, z gostijo dreka, in s »homoseksualnostjo« uboja, množičnega žrtvovanja in morišča prav na koncu filma, nekakšna analiza bistva buržoazne zgodovine, predvsem njegove najbolj radikalne zaostritve, tj. fašizma.

De Sade v svojih delih nasproti krščanskemu bogu gradi vrhovno bitje Zla in vladavino Zlobe, ki jo »utemeljuje« tudi družbeno, državno. Predstavlja si državo, ki je uzakonjena v zločinu. (In tu mu Pasolini najde historično ozadje: fašistično oblast v času druge



Dekameron

vojne.) Sade ve, da svet, ki ga živi, ni adekvaten, da je sprevernjen in obscen, zmaličen. Vendar sveta ne menja, Sade ni nikakršen revolucionar. Pravi: »Jaz nisem gospodar sprememb in preobrazbe.« Zato svoj svet obrne, pervertira, in s tem pokaže ogledalo resničnosti, ki ga obdaja. Zanos njegovega pisanja, ko opisuje muke in divjaštva, izprijetost ter zločinskost, je torej le obtožba Družbe in Sistema, ki nas stoletja izničuje.

Ali kot Sade zapiše v pismu iz Bastille v naslovom Bedastim, topoumnim zlikovcem, ki me mučijo: »Malopridni, podli spremljevalci trgovcev s tunami iz Aixa, nizkotni hlapci rabljev brez časti, izumite mučenja, da bi me mučili, izmislite si kazni in trpljenja, ki se v njih uresniči vsaj nekdo. Kaj hočete doseči z brezdeljem, ki ga prinaša vaša duhovna skopitev, če ne, da sem preklet in da trgam to nevredno zvodnico, ki me je tako strahopetno prodala vam? Odkar ne morem več niti brati niti pisati, je to že stoena moka, ki sem si jo izmislil zanjo. To jutro, ko sem trpel, sem jo videl, deklino, vlačugo, videl odprto pri živem telesu, kako so jo vlekli skozi osat in jo nato vrgli v kad, napolnjeno s kisom. In sem ji rekel:

Odurno bitje, glej, zato, ker si krvnikom prodala svojega zeta! Zato, ker si bila zvodnica svojima hčerama! Zato, ker si pogubila in onečastila svojega zeta! Zato, ker si zaničevala otroke, zaradi katerih si ga zavrgla! Zato, ker si zanj žrtvovala najlepša leta svojega življenja, ko je imel le tebe, da bi pobegnil svoji sodbi! Zato, ker si mu dala prednost pred malopridnimi, ostudnimi

zarodki svoje hčere!

Tu imaš, za vse zlo, ki si ga z njim dušila in ubijala od svojega trinajstega leta, da bi nazadnje on plačal tvoje blodnje!

In večal sem njene muke in jo zasmehoval v njeni bolečini, da bi tako pozabil na svoje.«

Zlo Sadove literature je v poželenju, ki je ubijalsko, smrtno; neskončno mučenje in rezanje in množični uboji. Sadovski svet je svet, ki nima časa, svet mehničnega ponavljanja smrti, kjer vlada kruto, trpeče uživanje, razuzdanstvo ter pribijanje na križ; a brez spolnosti, ki bi vodila v spravo, v odrešitev strašnega pasijona ali v ljubezen. Ljubezen je najstrožje prepovedana in kaznovana, kot je prepovedana ter kaznovana tudi vsakršna svoboda. Edina sreča in krepost sta sreča Zla: da ga zadajaš in sprejemaš. Ali bolj točno, svoboda je v namernih in zelenih mukah, ki jih zadajaš, vtem ko jih prejemaš; v zlu (zločinu in trpljenju), ki je v istem hipu želja (volja in hotenje) in zakon (nuja, nujnost, neizbežnost). In edini suvereni človek je zato homo in heteroerotični razuzdanec, »libertin«, sodomist v vlogi žrtve in krvnika. Edini pristni način eksistiranja se tako manifestira v brezspolnem združevanju in neizmerni negaciji telesa.

Zlo je resnično »sveto« dno (Saint-Fond) narave, edino božansko načelo in vrhovni zakon, ki ga Sade postavlja proti dobremu bogu krščanstva. Moč zločina je edina naravna proizvodnja, ki jo vodi uničevalna sla. In Pasolini je to sadovsko *apologijo* zločina, ki temelji



Tisoč in ena noč

v skrajnem političnem nihilizmu, »prepoznal«, zagledal v fašizmu; kjer je krutost prav tako utemeljena v želji po večnosti in je nepretrgano mučenje, teror in orgija smrti: merilo vsakršne akcije, merilo ohranjanja Sistema. Kajti tako v sadovski kot v vsaki drugi krutosti ne gre za individualno osvobajanje. Posameznik je depersonaliziran in izenačen s svojo vrsto v plesu, ki nič vsako moralno, psihološko ter družbeno načelnost in omejitvev. Ali kot je to opisal neki drug »prekleti« pesnik: »Gledališče krutosti je potrditev groze neizogibne nujnosti. Na nepreglednih, nikoli raziskanih pobočjih Kavkaza, Karpatov, Himalaje, Apeninov so ves čas, dneve in noči, ko so minevala leta, potekali grozotni telesni obredi, v katerih se črno življenje, nedotaknjeno in črno, kaže v strašnih, odurnih obedih; kjer so organi in deli telesa zavrženi, vedno znova zavrženi in zavračani, odrinjeni iz zunanjega liričnega življenja; uporabljeni v blodnji neobzdrane čutnosti.« (A. Artaud, Gledališče krutosti).

Torej ne smemo pozabiti na to, kar G. Bataille v delu *Literatura in zlo* imenuje volja po samouničenju in se kaže v zločinskosti, ki pogublja tako žrtve kot tiste, ki ubijajo, žrtvujejo in pogubljujejo. Vnaprej določeni načrti pogubljenja, ki vse človeške odnose spremeni v uboj, zločin ali počasno smrt, je v resnici *triumf smrti* ali, če hočete, *ekonomija smrti*; kjer je telesna zmes človeškega razuma in vseh njegovih »odtujenitvev«, fantazmagoričnih prividov in boga, izenačena z zavrženostjo, z odpadkom, z drekom. Če ni mogo-



Salò ali 120 dni Sodome

če odpraviti prividov, ki nas mučijo skozi stoletja ter nam odrekajo pravico bitja, potem naj, po Pasoliniju in Sadu, umrejo v najstrašnejših mukah tako bogovi kot tudi vsi človeški stvori.

Vse v Sodomi in v *Salò* je žrtvovanje, vendar ne v imenu svetega ali svetosti, temveč skozi telo in iz telesa. Vse je gostija čutnega, nemoč, nemožnost in obrednost združevanja, vse je »gostija dreka«. – Scena z gostijo dreka nam v prisposodi govori o tem, da je bog mrtev, da ni boga, da nas je dobri bog zapustil. Zato besede, jasno izrečene v filmu: »O Bog, zakaj si nas zapustil?!« Prizor z naslovom Veliki krog dreka (Girone di merda), je metafora za »žretje« Dvojnika (Boga, Očeta) in nas spominja na Artaudove opredelitve: »Če bog obstaja, je zaradi dreka. Če ni, pač ni. Torej ne obstoji, ampak je praznina, ki napreduje, raste in se širi.« Ali na drugem mestu: »Človek je vedno bolj ljubil meso kot zemljo kosti. Bal se je izgubiti svoj drek, pa vendar si ga je hkrati tudi želel in je zato žrtvoval kri. Nič mesa, nič dreka, nič boga! Čist sem, čist sem, čist sem, čist sem. Nikoli več ne naredim kakajja; kajti kaka (kah kah) je zadnjični zarodek, fantazmagorija, ki se loči in osvobodi od bitja: zaprtje in upepelitev življenja.« (A. A. Iskanje fekalnosti).

V Artaudovi in Pasolinijevi viziji gre za enako, mejno, pervertirano spoznanje frustracije in impotence v grozi in tesnobi pred praznino. Ko oblastniki v *Salò* žrtvam prepovejo opravljanje potrebe, jim v resnici prepovejo, da bi imeli svojega boga. Gostija dreka je

prepoved boga, njegova smrt: vrnitev v telo, se pravi konec odtujitve, podvajanje telesa. Prisilna »osvoboditev«, ki pa ne vodi v življenje, temveč v lastno izničitev.

Rekli smo, da je pri Sadu nenehno prisotna divja, podivjana sla rezanja: krščanskega telesa, žrtvenega bitja in vsake »čiste duše«. Prava obsesija kosaanja, raztelešanja, obrezovanja; kot da bi hoteli priti prav do *materialne luknje*, do odprtine-reže naše eksistence. Vendar prodiranje v brezno telesa (ki je v resnici brezno nič) ni prodiranje k smrti, temveč je smrt, ki se neštetokrat ponavlja, povečuje, z vedno novim izmišljanjem telesnega trpljenja, se pravi pot skozi nešteto smrti je tista, ki omogoči končno spoznanje: da je bistvo Sadovega Reda in fašistične Države *resnica nič*, mrtva proizvodnja. Bistvo fašizma je proizvodnja smrti, »nična« proizvodnja, neskončna smrt, ki se ponavlja; nenehno, sprotno izničevanje bitij, brez končne satisfakcije, brez zadovoljitve. Prisposoda takšne mrtve proizvodnje pa je homoseksualnost, kjer je živo seme izbrizgano v prazno, kjer niso mogoči rast in rojstvo in ljubezen. Ubijanje: orožje, katerega izstrelki – mrtvo seme – troši smrt (in so prenos simbola homoseksualnega odnosa), je torej le metafora te jalove, a smrtne proizvodnje.

Homoseksualnost je bistveno določilo fašizma, na kar kažejo tudi druge, pozitivistične in sociološke raziskave, in o tem govorijo zadnje scene filma *Salò*, ko se skozi podobe krutosti in žrtvovanja prepletajo

homoerotični »vzgibi«, hitre sličice homoseksualnega odnosa.

S sestopom v telo, kot nam ga kažeta Sade in Pasolini, v njegove temelje, v njegovo najbolj materialno bistvo, gredo seveda v izgubo – v nič – zavest in refleksija, in vsakršno razlikovanje med subjektom in objektom, med dobrim – zlim, med idealnim svetom ter strnjeno krvavo kožno žlindro, med čistostjo ideje-teorije in pa zmaličeno, obrezano podobo naše animalične narave. Orgija zla, ki se izpolni v ekstazi tisočerihi smrti in trpljenja, je v končni konsekvenci namenjena samouničenju: užitku avtodestrukcije. Vendar je užitek, ki ne more priti do finalne »izpolnitve«, saj ga dejansko omogoča le ponavljanje trpinčenj v brezkončnost, na meji histerije. Zato bi lahko tako sadizem kot fašizem opredelili za *histerično telo* meščanske zgodovine, ki se v najrazličnejših oblikah ponavlja vse do danes. Histeričnost uživanja »brez zadovoljitve« je tista temeljna značilnost naše eksistence, ki se kot skrajna meja avtodestruktivne volje kaže prav v sadizmu kot začetnem in v fašizmu kot enem izmed končnih polov buržoazne epopeje.

PODOBE VOJNE

OD ŠTEVILNIH VOJN, KI SO JIH ZAČELE ALI PA SO V NJIH SODELOVALE ZDA (IN TEH NI BILO MALO), SO LE TRI POMENILE TUDI PRELOM V AMERIŠKI FILMSKI PRODUKCIJI: VOJNA PROTI INDIJANCI, VIETNAMSKA IN IRAŠKA VOJNA.

PRIMOŽ KRAŠOVEC

V se tri vojne so povzročile male filmske revolucije in rojstva novih žanrov: vojna proti Indijancem je prinesla vestern, vietnamska angažiran protivojni film, medtem ko se žanr, ki nastaja kot posledica angažmaja določenih režiserjev proti vojni v Iraku, še oblikuje. Ostale ameriške vojaške »intervencije«, denimo serija posredovanj ZDA v Latinski Ameriki v osemdesetih ali korejska vojna, v filmskem svetu niso pustile pomembnejših sledov. Tudi druga svetovna vojna, čeprav je bilo o njej v Hollywoodu posnetih kar nekaj filmov, je bila prikazana klasično.

Redacted, najnovejši film Briana De Palme, je močan poskus redefinicije vojnega filma. Vzpostavlja filmsko formo, ki obenem ustreza zgodovinski specifični vojne v Iraku in trenutnemu stanju filmske produkcije. V (lévi-straussoskem) *bricolageu* dokumentarnih, novinarskih in amaterskih posnetkov režiser upošteva »demokratizacijo« filmskih podob in njihove produkcije (poenostavljeno snemanje in prikazovanje filmov, ki ga je prinesel razvoj digitalne snemalne in predvajalne tehnologije, širjenje obsega filmskega občinstva v času svetovne piratske distribucije filmov po internetu), kot posebnosti vojne v Iraku pa izpostavi njeno brezupnost, statičnost in brezciljnost.

Zgodba je osredotočena na štiri ameriški vojake: neizobraženega sociopata iz revnega predela Amerike, ki v vojaški skupini postane neformalni vodja; sadiščenega »bullyja«, ki je voditeljeva desna roka in najzvestejši privrženec; intelektualca, ki se mu zločini tovarišev in vojna nasploh upirajo, »dobrega človeka«, pravega Američana povprečne inteligence, a močnega duha; ter malega dokumentarista z digitalno kamero. Film je večinoma prvooseben, podan skozi oči vojaka s kamero, in prikazuje vsakdanje življenje v vojski. Del tega je tudi to, da njihovega priljubljenega narednika

razstreli mina. Vodja družine se odloči za maščevanje in izbere petnajstletno iraško deklico, ki jo vodja in njegov pomočnik posilita, ubijeta in zažgeta, medtem ko intelektualec ostane v bazi, dobri človek – po krajšem prepiru z vodjo – stoji na straži, mali bodoči filmski režiser pa snema. Film je zelo distanciran in ne poskuša prikazati notranjega duševnega življenja junakov, temveč njihova razmerja. Dialogi so zelo enostavni in grobi, zreducirani na sporočilni minimum. Prav tako je malo *close-up* posnetkov in mimike, v večini so veliki plani, v katerih nastopa več protagonistov, ki se premikajo po prostoru in igrajo svoja družbena razmerja (posebej v prizorih, ki so posneti skozi oko statične varnostne kamere in dajejo filmu skoraj gledališko razsežnost ter spreminjajo filmski prostor v neke vrste oder). Prej kot drama čustev je film hladna, klinična analiza družbenih odnosov v vojski, ki spominja na klasično Freudovo analizo množične psihologije (kjer je eden izmed primerov kajpak ravno vojska).

Osnovno zgodbo prekinjajo izseki iz novinarskih reportaž, amaterski posnetki z interneta ter dokumentarni filmski posnetki in fotografije vojne v Iraku. Večina filma je posneta z digitalno kamero, slika je groba, zrnata, surova, nekateri prizori so v celoti posneti v zelenkasti »*night vision*« ali črno-belo, kot posnetki varnostnih kamer. De Palma tako mobilizira celoten spekter posnetkov, nastalih v sodobnih vojnah, ki so, kot ugotavlja Virilio v *War and cinema*, močno povezane s filmsko tehnologijo. Že v prvi in drugi svetovni vojni so bili fotografije in filmski posnetki ključni za načrtovanje bitk in premikov vojske, obenem pa sta imela fotografija in film pomembno vlogo v vojni propagandi. Kasneje, po Virilioju, filmske in druge »tehnologije percepcije« niso več le dodatek, temveč temeljni sestavni del sodobne vojaške opreme, saj je za sodobne spopade že od jarkov prve svetovne voj-

ne značilno, da se vojaki nasprotnih strani med seboj redko vidijo – med njihovimi očmi skoraj vedno posredujejo kamere. Ob filmu se tako zastavljajo vprašanja: Kakšna je vloga – tako vojaških kot novinarskih in civilističnih – kamer v vojni? Kakšno je razmerje med vojnimi poročevalci in ameriškim vojaškim aparatom? Kako na potek vojne vplivajo podobe, ki jih različni snemalci (PR službe ameriške vojske, novinarji, iraški uporniki, civilisti) množično pošiljajo v javnost in z njimi polnijo internet?

Velika zasluga filma je, da se pri obravnavi teh vprašanj izogne naivni afirmaciji liberalno-mirovniške *doxe*. Po tej naj bi snemanje vojne pripomoglo k ozaveščanju javnosti o njenih grozotah in tako spodbudilo proteste, ki lahko vojno zaustavijo, torej je državljansko poročanje o vojni lahko le pozitivno, obenem pa naj bi predstavljalo alternativo obveščanju korporacijskih medijev, ki poročajo enostransko in tendenciozno ter ustvarjajo proameriško propagando. Film pokaže drugo plat snemanja vojne – snemanje kot spodbujevalo za apatijo in kot izgovor za lastno nevpletenost. Eden od junakov filma namreč izjavi, da vojno snemajo le zato, da ne bi bilo treba dejansko protestirati – tako preložijo odgovornost za protestiranje na anonimno, fantomsko javnost, ki jo snemalci sami le hranijo s posnetki vojnih grozot. »*We watch so we can do nothing – and make films so others can too watch and do nothing.*« Državlanski novinarji se obnašajo podobno kot njihovi profesionalni kolegi. Oboji kopicijo podobe in čakajo, da se zgane javnost. A ta, za razliko od časa vietnamske vojne, molči in odgovornost delegira naprej, tokrat na angažirane filmske režiserje in druge umetnike, ki naj jo zastopajo in govorijo namesto nje in v njenem imenu (zato ni nenavadno, da si je s tem filmom Brian De Palma pridobil svoje mesto med tistimi umetniki, za katere velja časnarska fraza



Redacted



»glas kritične vesti ameriške javnosti«).

Podobe vojne na (ameriško in svetovno) javnost nimajo več takšnega učinka, kot so ga imele v šestdesetih. Razen velikih protestov na začetku druge iraške vojne – ki pa se niso, kot v času vietnamske, spremenili v dolgotrajen proces družbene transformacije, temveč so ostali enkratni dogodek – je javnost ostala nema in negibna – kljub še nikoli prej videni količini podob vojnih grozot, ki vsakodnevno preplavljajo računalniške in televizijske ekrane. Razlog za to ni prezasičenost z informacijami in podobami (kot trdijo nekateri skesani bivši apologeti »informativne družbe« in »globalne vasi«). Gre za zgodovinske spremembe ameriške družbe in za nekatere posebnosti iraške vojne, zaradi katerih je ta neprimerljiva s prejšnjimi ameriški vojnami.

Tudi ostali dve vojni, ki sta za vedno spremenili ameriški film (vojna proti Indijancem in vietnamska vojna), sta potekali hkratno s temeljitimi družbenimi spremembami v Ameriki sami. Filmi o teh vojnah so obenem filmi o Ameriki. Tako je mitologija, ki jo ustvarijo vesterni, filmska artikulacija ameriškega puritanskega duha in napetosti med agresivno, uničevalno željo po svobodi ter obsedenostjo s posedovanjem zemlje. Rečeno z Deleuzom – ameriška družba se ob prihodu na nov kontinent deteritorializira, kar v filmu utelešajo tropi banditskih, divjih, neusmiljenih in svobodoljubnih konjenikov, a se kmalu reteritorializira s prihodom redne vojske, obsesivnim risanjem meja in genocidom nad Indijanci. Podivjane bandite zamenjajo šerifi – predstavniki zakona v sedentarnih mestih –, nomadske živinorejce zamenjajo ranči, oborožene konjenike pa redna vojska, ki zasede meje novega teritorija, napelje bodoče žice in vzpostavi državni aparat.

V času vietnamske vojne je kazalo, da je reakciorna tendenca puritanskega duha v ameriški družbi

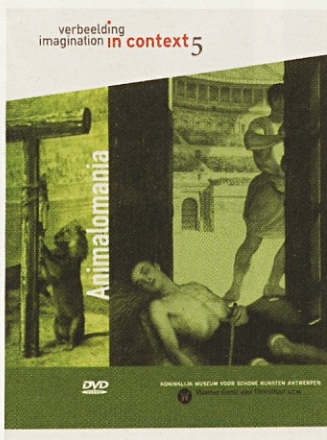
že povsem konsolidirana, da nič ne more zmotiti svete trojice reda, dela in družine. A pojavijo se novi odpadniki, ki prekinjajo puritanske oblike življenja, obenem pa nevidne množice manjšin (črncev, žensk, gejev in lezbijk, uporabnikov mamil) zahtevajo svoj glas in pravice. V šestdesetih se vzpostavi solidarnost med osvobodilnim bojem zatiranih manjšin v Ameriki in osvobodilnim bojem vietnamskega ljudstva. Drugo predstavlja neposreden navdih za prvo. Podobe iz vietnamske vojne v tej zgodovinski situaciji delujejo kot sprožilec uporniških potencialov znotraj ameriške družbe, kot zadnji dokaz, ki so ga ameriške množice potrebovale, da so se prepričale o zločinskosti in krivičnosti te vojne. Obenem pa sami vojni zločini niso bili edini razlog za množični protest proti vietnamski vojni. Ta ni bil le legalistična obsodba kršenja prava, zakonov in mednarodnih konvencij, temveč predvsem boj proti imperializmu.

V primeru iraške vojne apeli na kritično vest javnosti ne delujejo več, ker se ameriške množice ne morejo več identificirati z iraškimi uporniki. Ameriška levica se ne prepozna ne v nacionalistih ne v religiozno motiviranih upornikih, ki si prizadevajo za vzpostavitev teokracije. Uporniško gibanje v Iraku ne nosi obljube univerzalne emancipacije tako kot tisto v Vietnamu, zato ima trenutni boj ameriškega ljudstva proti rušenju demokratičnih standardov, povečevanju nadzora in moči države ter intenzivnosti ekonomskega izkoriščanja povsem drugačen značaj kot boj iraškega ljudstva proti ameriški vojaški okupaciji. Protest proti vojni v Iraku zato nima več tistega močnega in jasnega političnega značaja, ki ga je imel protest proti vojni v Vietnamu. Prepuščen je specialistom, strokovnjakom za pravo in človekove pravice ter posameznim umetnikom in intelektualcem, ki pa se nekako spontano ves čas postavljajo v pozicijo lepih duš – na vojne grozote

le opozarjajo, saj niso sposobni preseči legalističnega ideološkega horizonta.

Obenem pa nihče prav dobro ne ve, zakaj je Amerika sploh začela to vojno in zakaj v njej vztraja. To je bilo v preteklosti veliko bolj jasno – strateški geopolitični interesi v kontekstu hladne vojne, imperializem kot metoda boja proti širjenju komunizma, genocid nad Indijanci kot sredstvo za pridobivanje *Lebensraum* za izvoljeno ljudstvo ... Po ekonomskih analizah stroškov vojne v Iraku je tudi težko verjeti, da gre za vojno za nafto in dobiček. Tako nihče, niti ameriška državna administracija, pravzaprav ne ve, zakaj ta vojna. Sadamov Irak ni imel povezav z mednarodnim terorizmom, bil je sekularen in je preganjal verski fanatizem. Ni imel niti orožja za množično uničevanje – ko so propadli vsi domnevni razlogi za vojno tudi ameriški državni aparat o njej molči. Še najmanj je jasno vojakom samim in *Redacted* dobro ujame ta dvojni brezup navadnih ameriških vojakov, pehote v Iraku. Rutinske patrole in preglede na zapori ceste prekinjajo le iracionalni izbruhi nasilja. Če je bila vzporednica med zgodovinsko situacijo v Ameriki in Vietnamom v šestdesetih boj za osvoboditev, to vzporednico v primeru iraške vojne predstavljajo revščina, brezumno nasilje in cinizem. Vse skupaj najbolje ponazori še en citat iz filma. Med zaslišanjem na vojaškem sodišču glavni protagonist posilstva in umora iraške deklice izjavi: »If we can bomb 'em, why can't we fuck 'em?« Ali, rečeno z Brechtom, kaj je posilstvo ene deklice v primerjavi s posilstvom (tj. vojaško okupacijo) celotne države?

DOMIŠLJIJA V KONTEKSTU



KOEN VAN DAELE

PREVOD: VARJA MOČNIK

Prejšnji teden me je nekdo spomnil, da so na TV Slovenija včasih vsak mesec predvajali nemi film. Vem, da je slišati neverjetno, a je dejansko resnično. Še bolj neverjetno je, da je tovrstna praksa veljala še pred nekaj leti. A vse odkar po nacionalni instituciji veje svež veter, so se prioritete spremenile. Pri sestavljanju programa so postali vodilo »rejtingi«. Pravijo nam, da številke govorijo zase. Na tiskovni konferenci sredi marca je vodstvo RTV Slovenija leto 2007 predstavilo kot uspešno. Zdi se, da je javni televiziji uspelo postati bolj komercialna od komercialnih. V tem kontekstu filmske kulture seveda ni več na dnevnem redu. »Bolj gledljive filme,« je veljavni moto. Samo po sebi je jasno: če črno-beli film skoraj nima možnosti, da bi ga predvajali, lahko na nemi film najbrž kar pozabimo.

Tudi dnevi razcveta serije *Kino-uho*, posvečene nememu filmu, se zdijo danes daljna preteklost. Posebej pomembna so bila prva leta po ustanovitvi centra SyHaPa. Čeprav je bil ustanovljen že leta 1995, je SyHaPa – kratica za Svetovni center za sinestezijo in harmolodiko v scenskih umetnostih – zares impresivno startal med *Veliko retrospektivo evropskega filma* »Do zadnjega vala«, ki jo je Kinoteka pripravila v okviru Evropskega meseca kulture v Ljubljani leta 1997. V tem prvem obdobju tako rekoč ni bilo meseca, ki bi minil brez vsaj enega pomembnega dogodka nemega filma. Filme so v živo spremljali glasbeniki, ki so pred-

stavljali svoja izvirna videnja posameznih klasik. Ena izmed dragocenih lastnosti *Kino-ušesa* je bila ta, da je serija vključevala velikansko raznovrstnost pristopov in interpretacij, segajoč od (naj omenim le dva izmed »ekstremov«) Carla Davisa do Zeene Parkins. Zaradi nenehnega izpostavljanja teh dogodkov se je – veliko in v večini mlado – kinotečno občinstvo zelo dobro seznanilo z nemim filmom in začeli so ga jemati za nekaj, kar je samo po sebi umevno.

Prav kakor takrat je danes Kinoteka edini kraj, kjer lahko redno obiskujemo projekcije nemih filmov. Odkar se je dvorana ponovno odprla, smo imeli priložnost doživeti nekaj odličnih dogodkov nemega filma z glasbeno spremljavo. Do zdaj je bil moj najljubši klavirska spremljava filma *Pandorina skrinjica* (*Die Büchse der Pandora*, 1929) Roberta Israela. Ko se je lanskega oktobra festival *Giornate del Cinema muto* zaključil z istim filmom – v spremljavi simfoničnega orkestra, ki je odigral partituro Paula Lewisa –, sem kar naprej razmišljal o Israelovi briljantni predstavi. Njegova »preprosta« glasbena podpora filmu je bila mnogo bolj učinkovita kakor Lewisova bombastična partitura. Bilo je očitno, da je Pabstova mojstrovina Lewisu vzbujala strahospoštovanje. A namesto da bi Pabstu dovolil neposredno nagovoriti gledalca, je njegova glasba neprestano moteče vpila: »Poglejte, kako sijajno je!« Kakšna škoda.

Žal je Israelov sijajni nastop v Kinoteki občudova-

la le peščica ljudi. Sodobnega občinstva res ni lahko senzibilizirati in motivirati za ogled nemih filmov. En način je vztrajno prikazovanje, vodenje, izobraževanje in kultiviranje filmu zvestega občinstva, kakor je to počela nanizanka *Kino-uho*, ki je imela zato zmerom vdan stalni krog občinstva, tako za manjše dogodke v Kinoteki kakor za redne večje projekte v Cankarjevem domu ali v kinu Union.

Druga strategija je skoraj popolnoma nasprotna. Namesto da bi poskusili nemi film filmsko izobraznemu občinstvu približati kot nekaj povsem navadnega, ga predstavimo kot nekaj izjemnega, namenjenega tako rekoč vsakomur. Namesto posameznega nemega filma v ospredje postavimo kulturni dogodek kot tak in ga predstavimo kot edinstven spektakel. V tem primeru moramo izbirati med filmi nespornega ugleda. Tudi režiserja mora poznati kar najširši krog občinstva. Podobno kot pri prestižnih opernih predstavah mora biti »produkcijska vrednost« kar se da visoka. Na neki način mora občinstvo »videti denar na platu«. Javnost mora vedeti, da smo ji ta edinstven, popoln spektakel visoke kakovosti ponudili, ne da bi kakor koli in kjer koli varčevali. In posledično je velikanski vložek v promocijo dogodka nuja, ki zagotovi razprodano dvorano. Osnova promocijskega sporočila je, da gre za en in edini dogodek v letu, ki ga preprosto ne smemo zamuditi, tudi če sploh ne maramo filmske kulture. Od leta 2006 je Kinoteka dvakrat uspe-



Luči velemesta

šno uporabila tovrstno strategijo. Projekciji filmov *Metropolis* (leta 2006) in *Luči velemesta* (lansko leto) sta bili povsem brezhibni. Imenitni v vseh pogledih. In mogoče sta ti dve predstavi nekaterim obiskovalcem celo »odprli oči« za nemi film.

Eric de Kuyper predlaga tretji – skoraj obrtniški – pristop k senzibiliziranju gledalcev za nemi film. Belgijski filmski zgodovinar, režiser, pisatelj in nekdanji namestnik direktorja Nizozemskega filmskega muzeja se osredotoča na filme izpred prve svetovne vojne. Če je težavno zbrati občinstvo za nemi film, nastal po prvi svetovni vojni, je to skoraj nemogoče, ko gre za filme, nastale pred letom 1914. Razširjena je namreč stigmatizacija zgodnjega filma kot filma v povojih. Po mnenju prvih cinefilov je film dosegel popolnost in postal resnična umetnost šele v dvajsetih letih. Tovrstni teleološki pogled na filmsko zgodovino se je začel rušiti v poznih sedemdesetih. V tem pogledu velja FIAF-ov kongres v Brightonu leta 1978 – katerega simpozij je bil posvečen filmu pred letom 1907 – za preobrat v filmskem zgodovinopisju. Nadalje je k razvoju revizionistične filmske zgodovine pomembno prispeval festival *Giornate del cinema muto*, ki se je prvič odvil leta 1982.

De Kuyper pravi, da filmi, posneti pred »veliko vojno«, pravzaprav ne sodijo v moderno. Gre za »mnenje, razširjeno med prvimi pravimi filmskimi entuziasti iz dvajsetih let, ki po vojni niso bili več sposobni ceniti

filma iz drugega stoletja«. Da bi lahko pravilno razumeli in cenili zgodnji nemi film in v njem uživali, ga ne smemo gledati kot zgodnjo manifestacijo moderne umetnosti dvajsetega stoletja, temveč kot umetnost poznega devetnajstega stoletja. Zato je de Kuyper leta 1998 začel programsko serijo »Domišljija v kontekstu«. Ustvarja edinstvene, prizoriščem specifične dogodke, namenjene mentalni pripravi občinstva na zgodnji film. Njegova domiselna strategija ne vsebuje uvodnih predavanj. Njegov pristop ni didaktičen, ampak imaginativen in senzoričen. Publika dobesedno popelje v svet devetnajstega stoletja. Dogodek se odvija v skrbno izbrani zgradbi iz devetnajstega stoletja, običajno taki, za katero so mnogi slišali, a jo le redki resnično poznajo. V prvem delu dogodka vodič občinstvo popelje skozi prizorišče in predstavi njegovo vsebino. De Kuyperjeve predstave so se odvile na mestih, kakršna so muzej slikarstva in kiparja Constantina Meunierja, lakenško pokopališče (blizu Bruslja) ali živalski vrt v Antwerpnu. Doslej sem se udeležil le ene izmed predstav »Domišljije v kontekstu«: v *Narrenturmu* na Dunaju, zgradbi, ki je bila – veliko večino devetnajstega stoletja – psihiatrična bolnišnica. V sedemdesetih letih so jo spremenili v Zvezni muzej patologije in anatomije. Vodič nas je najprej popeljal skozi »norišnico« nenavadne krožne arhitekture, mimo čudaške zbirke iznakaženih okostij, stotine steklenih kozarcev, napolnjenih z deformiranimi zarodki, zaprašenimi

pljuči, organi z raznovrstnimi obolenji ... Po približno uri, preživeti v atmosferi devetnajstega stoletja, nam je de Kuyper prikazal zbirko filmov. Projiciral jih je v taisti zgradbi, v okoliščinah, ki so posnemale pogoje zgodnjih projekcij: s projektorjem, ki je ropotal v prostoru, kjer smo sedeli, in z glasbeno spremljavo. Filmi, ki jih izbere de Kuyper, se vedno tematsko navezujejo na lokacijo. V primeru *Narrenturma* smo si lahko ogledali ducat filmov na temo norosti. Gre za tematiko, ki je bila v zgodnjih letih filma zelo priljubljena. Zahvaljujoč mentalni pripravi v prvem delu predstave se občinstvo z lahkoto prepusti izkušnji čarobnega sveta filma devetnajstega stoletja.

Ob vsakem dogodku de Kuyper izda tudi knjižico. Ilustrirana publikacija, ki ponavadi vsebuje štiri ali pet strokovnih esejev, deluje kot nekakšen postskriptum, a ima tudi zbiralsko vrednost kot spominek, ki bo gledalca vselej spominjal na edinstven dogodek v živo. Kar nas – mimogrede – pripelje do še enega temeljnega nesporazuma o filmu, nastalem pred prvo svetovno vojno: drugače kakor film dvajsetega stoletja je bil zgodnji film v svojem bistvu pravzaprav »performing art«.

De Kuyperjev pristop najbrž ne bo postal široko razširjena praksa. Prav tako ni verjetno, da se bomo udeležili katere izmed prihodnjih predstav. Zato imajo publikacije dodatno vrednost kot dobrodošel prispevek k pičli literaturi o zgodnjem filmu. Peta knjižica, ki je izšla jeseni lanskega leta, vsebuje tudi DVD s filmskim programom in je tako še bolj dragocena. Naslov zadnje instalacije je *Animalomania*; ukvarja se s še eno izjemno priljubljeno tematiko umetnosti devetnajstega stoletja, kulture in – zatorej tudi – zgodnjega filma: s svetom živali in še posebej z njihovim razmerjem do človeških bitij. Tematike, motivi in zgodbe so bili navadno biblični epi, v katerih nastopajo levi in krščanski mučeniki; kolonialni safariji; dokumenti o »divji naravi« (velikanske kače, ki jedo zajce; psi, ki jedo žive miši in podobno), metamorfoze (najpogosteje iz gosnice v metulja); satire in alegorije o metuljih ali »dances serpentines« itd.

Animalomania nam nazorno prikaže, da je umestitev domišljije v primeren kontekst učinkovita strategija za vrednotenje in uživanje ob ogledu nemega filma, celo tistega najmanj dostopnega.

Verbeelding/Imagination in context 5: Animalomania, Vlaamse Dienst voor Filmcultuur v.z.w. & Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Bruselj/Antwerpen, 2007.

RAZBLINJENI ŽANRI KOT INDIC AMERICANA

MIHA I. ZADNIHAR

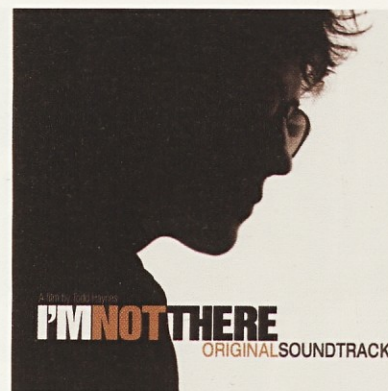
Med Bobom Dylanom in jazzom je (bil) prav lep nesporazum. Kar desetletja (!) je namreč trajalo, preden je ozka struja v jazzu (seveda gre spet za pripadnike »svobodnega« zvena) zapopadla eno izmed najmočnejših Dylanovih orožij – melodijo. Kadar so ZDA v krizi, tedaj *free jazz* – torej jazz, ki ga je »segregacijska kriza« v ZDA na začetku šestdesetih pravzaprav porodila kot »svoj lasten kritičen odjek« – redno pograbi po močnih melodikah. Ni da bi ju primerjali, toda poleg »eksternega« Dylana je zgled za to od nedavna tudi »interni« stavec s hudo cestno, koncertno in snemalno kilometrino, steber tenorskega saksa Sonny Rollins. Prav ob njem so zdaj in nekateri tudi zmerom znova na razpolago: Ayler, O. Coleman, Don Cherry, PJ Harvey, dediščine ostrejšega soula, hip-hop muzike in takšno blago. Po novem tudi Bob Dylan.

O jazzu pove precej historično dejstvo, da je v zgledejših političnih razmerah pri Dylanu uvidel predvsem harmonijo, ki pa zanj ni bila toliko zanimiva, saj je jazz, roko na srce, že pred Beatli v svojih nedrjih zmerom sam produciral boljše, vznemirljivejše harmonske reči; a jih je podajal konzumentsko ožjemu, »intelektualnejšemu«, »neplesnemu« krogu. Kako to, da jazz pri Dylanu ni zapazil in »uslišal« produktivne melodije? Z ene strani nas odgovor, kakor že namignjeno, vodi h krizi v ZDA, ko velja pograbit najbolsje, »najozemljenejše« adute, arzenal tistih *americana* godb, ki so najbolj pri roki, z druge strani pa lahko govorimo o svojevrstni preskušnji, kakršne se je Dylan, kot je, gotovo zavedal ves čas: jazz je prepoln intersubjektivnih muzikantskih fint, kakršne je sam Bob Dylan porabil na drugih, subjektiziranih ravneh (mladosten blef, prevare, laži, izgovori, prevarantstvo, sposojanje imen in muzike ...), a sta si Dylan in jazz vsekar nenehni paraleli. Drzujemo si celo pripomniti, da Dylan ni jazzu nič bliže, kot je blizu bluesu, folku, countryju, soulu, R&B, gospelu ali rokenrolu. In s to in takšno izjavo hočemo povedati zgolj to, da sta

(free)-jazz in Dylan ves čas, že pol stoletja bo minilo kmalu, na enem in istem črpališču, izhodišču, polju. Upoštevata in obenem zanemarjata žanre.

Dva projekta sta na voljo v svobodnem jazzu, ki do obisti izkoristita Dylanovo neizčrpno melodičnost. Prvi traja že osmo leto, odlikujeta pa ga izjemen koncept in pretanjena selekcija. Družno so ga zasnovali pihalec Michael Moore, basist Lindsay Horner in tolkalcec Michael Vatcher, ameriško-nizozemska trojka po imenu Jewels and Binoculars. Njihovi trije albumi – *Jewels and Binoculars* (ramboy 15, 2001), *Floater* (ramboy 20, 2004) in *Ships with Tatoed Sails* (upshot records, 2007 – na treh štiklih s triom zaslišimo tudi Billa Frisella!) – nosijo v sebi »brechtovskega« Dylana. Osupljivo je, kako zmorejo iz tega muzičista, ki ni ravno mojster swinga, izvleči paralelo tam, kjer se tisoči adeptov in imitatorjev Dylana komaj ogrejejo in hip zatem zaplezajo: Michael Moore na klarinetih in saksofonih naravnost poda Dylanov glas. Ne kot imitacijo, pač pa kot izgovorjavo zvena [sound], izgovorjavo ozračja, pri katerem besede še takšnega poeta niso več potrebne. Trio Jewels and Binoculars seže »onstran« Dylanove poetike in politike, a tudi onstran Dylanovega zasebnosti in nečimrnosti. Samo eno bi bilo premalo. Ko da bi po Nietzscheju – in Alenki Zupančič – segli zgolj onstran zla: tedaj nam z dobrim še zmeraj ostane zlo ...

Dylan je že zamlada iskal zven (sound). Marsikdaj je pravil, da mu je zven najpomembnejša prvina za dober bend, za dober štikelc, za dobro odrsko prezentacijo. Skoz vso Dylanovo kariero se pozna, da je vedno precej delal z artikulacijo – reči so izgovorjene, poudarki nameščeni, kot se šika. Slednji elementi jazzistu olajšajo pristop, navsezadnje, saj razpro, olajšajo, pritegnejo mesto interpretaciji. Smo pri drugem produktivnem »podjetju Dylan«. Ko trio Jamieja Safta (album *Trouble* za Zornoovo založbo Tzadik, št. 8111, 2006) odigra Dylanov *hymnus* »Disease of Conceit«, ta zavzen kot presunljiva, trda klasika z globokega Juga, in potrdi, da so Dylanove mladostne izmišljije



I'm not There – Original Soundtrack (Columbia/Sony Music Soundtrax 88697 12038 2, 2007), 2x CD

nekako resnične: Kakor da bi on dejansko bil nekoč »tam« in zadevo slišal. Bodimo pozorni: John Zorn obdelave Dylana ni vključil v svojo založniško serijo »Great Jewish Music«, tam, kjer sta, denimo, Serge Gainsbourg ali Marc Bolan, pač pa v serijo »Radical Jewish Culture«, medse in med druge sodobne Novomeščane (NYC). Klaviaturist Jamie Saft v družbi s kontrabasistom Gregom Cohenom in tolkalcem Benom Perowskym vžge zlasti na hammondkah in z »aranžersko« klavirsko upičenostjo, sicer pa nas čudovita antiteza čaka z edinima dvema glasovnima gostoma – prikladno jokavi Antony odpoje »Living the Blues«, predano krepki Mike Patton pa nas obdari z magistralno interpretacijo »Ballad of a Thin Man«.

Šele ko omenjene posnetke poslušamo vzporedno z muzikami, ki so jih pri megazaložbi Sony izdali k filmu *I'm not There* (Todd Haynes, 2007), prepoznamo, kam Dylan seže za nazaj, koliko interpretativnega prostora pusti, kako širokokotna je bila vas čas – in še je – njegova produkcija. Kakor ameriški Stari se zazdi, ki so svojčas njemu samemu rabili za vzor, prevaro, tatvino, učinek, pretvorbo, potvorbo ali naslon. Bob Dylan in priredbe, ki jih priporočamo tukaj-zdaj, dokazujejo, kje, kdaj in kako so smiselne ameriške tradicije in kakšen je lahko potem *novum*, ki se oslanja nanje. Temu potem z užitekmo rečemo *americana*. Iz filma *I'm not There* ne veje prav dosti jazza, zato pa prejmemo 34 enot tistega »drugega« Dylana z nekaj površnimi izvedbami, a tudi presenečenji, o kakršnih nam je bilo govoriti zgoraj. Dvojna cedejka je kljub vsemu razburljiva, raznolika, saj so na nji: Willie Nelson, Sonic Youth, Million Dollar Bashers, Cat Power, John Doe, Calexico, Yo la tengo, Ramblin' Jack Elliott, Marcus Carl Franklin, Bob Forrest, The Black Keys, The Hold Steady, Stephen Malkmus, Lee Ranaldo ... V filmu zdaj obrobno zdaj sploh ne, na pričujoči ediciji pa v celoti in na moč dostojni produkciji. In morala zgodbe, naj se sliši še tako banalno: Bob Dylan je – že spet – nad vse primeren za preseganje neznosne razlike med »rokerji« in »džezerji«.

FILM KOT SUBVERZIVNA UMETNOST

PRIČUJOČI PREVOD ZDRUŽUJE UVODNI BESEDI (PREFACE IN THE FILM EXPERIENCE) K PONATISU (2006) KANONSKE KNJIGE FILM AS SUBVERSIVE ART (1974) AMOSA VOGLA, NEWYORŠKEGA PIONIRJA NEODVISNEGA FILMSKEGA PRIKAZOVANJA IN KRITIŠKEGA POJMOVANJA FILMA KOT POLITIČNEGA ORODJA MISLI. ZAMETEK OBEH SPISOV, KI SEGA V 60. LETA PREJŠNJEGA STOLETJA, JE V NOVI IZDAJI DOPOLNJEN Z OCENO TRENUTNEGA STANJA.

AMOS VOGEL

PREVOD: JURIJ MEDEN

Sodobna Amerika – poznokapitalistični kolos v lasti orjaških korporacij, ki se razglašajo za demokracijo in ki ga obvladujeta nebrzdana komercializacija in potrošništvo – skuša dominirati svetu prek svojih medkulturnih dobrin, hollywoodskega filma in televizije, izvoza ameriških kulturnih »vrednot«, »disneyfikacije« planeta. Preostanku sveta se zares ni treba bati dinozavrov in vesoljčkov, temveč narkoze vseh sfer človekovega obstoja, dozdevno neustavljive komercializacije človeškega življenja in družbe, razraščajoče se mednarodne rje zabaviških parkov, povsod pronicajoče okuženosti z nakupovalnimi središči. Zdi se, da naše usode pečati homogeniziranje kulture, univerzalno tiščanje k tlom, omamljajoča, pogubna pohlevnost.

Prostor, v katerem se to pootročenje človeške vrste najbolj odkrito razgalja, so pošastne strukture ameriške televizije. Prvič v zgodovini je najmočnejši množični medij družbe povsem v lasti in pod nadzorom oglaševalcev in trga, usmerjajo ga izključno plašnice tržnih imperativov, zasičen je z vseprisotnimi ekonomsko propagandnimi sporočili, ki prinašajo občinstvo oglaševalcem (ne pa programov občinstvu), in s še večjim spektrom programov, ki 365 dni na leto oddajajo pretežno smetje. Tako je bil čudoviti potencial tega medija izdan. In ameriški film, ki je danes najmočnejši na svetu, ne zaostaja prav dosti v svojem uspešnem poneumljanju občinstev. Preplavljeni smo z vsiljivimi, cenenimi zgodbami, s hotenim odrekanjem raziskovanju čudovitih estetskih potencialov medija, s prilizovanjem najnižjim možnim skupnim imenovalcem, z resnično bolešno obsedenostjo z najkrutejšimi oblikami nasilja, s perversno osladnimi upodobitvami seksa, ki šepajo po diktatu dvoličnih, starokopitnih prepovedi. Nad vsem kraljuje obscena in izključno z dobičkom motivirana obsedenost z dragimi uspešnicami, ki vodi v vedno več in več filmov s proračuni nad sto milijonov dolarjev.

Vsem tistim, ki se še vedno lahko oprejo na ose-

bo identiteto, kar sicer postaja vedno bolj težavno in tvegano početje, mora zato najpomembnejšo zavezo predstavljati vsaj poskus kljubovanja navednim tendencam. Sicer nas utegnejo prihodnje generacije obdolžiti in znova označiti za »dobre Nemce«, ki ne kolaborirajo s težo svojih dejanj, temveč s svojo tišino. Tišina je v takšnih okoliščinah sokrivda.

Določeni trenutki s krvjo prepojenega prejšnjega stoletja so budili upe: impulz enakopravnosti, ki je sprožil rusko revolucijo leta 1917 (zapravljen v manj kot desetletju), prizadevanja izraelskih kibucov k vzpostavitvi socialističnih komun (danes izkoriščajo arabsko delo), obljube šestdesetih (izrojene v trenutni svetovni situaciji). Vsi ti humanistični impulzi se danes, nekaj let globoko v novem tisočletju, zdijo pozabljeni.

Pa vendar nas vse v zgodovini človeštva uči, da se bodo podobni poskusi preobrazbe v človeška bitja neogibno nadaljevali. V okvirih filma to pojasnjuje veliko pomembnost neodvisnih prikazovalnih platform in neodvisnih festivalov. Pojasnjuje »izjeme« (hollywoodskim nesmisлом), tako tiste, ki ustvarjajo jedro moje knjige, kot tudi tiste, ki nastajajo danes, kar je še bolj pomembno. Ne govorim o vseh tistih lažnih »neodvisnih« filmih, katerih ustvarjalci zgolj težijo k vstopu v Hollywood, temveč o resničnih ikonoklastih in neodvisnejših – režiserjih igranih, avantgardnih ali dokumentarnih filmov –, ki navzlic mračnim okoliščinam današnjih dni smelo nadaljujejo s »transgresijo« (se pravi subverzijo) narativnih oblik, tematik, struktur in vizualnih/zvočnih konvencij večinskega filma.

V svoji knjigi se ukvarjam s subverzijami obstoječih vrednot, institucij, običajev in tabujev, vzhodnih in zahodnih, levih in desnih, kakršne izvaja potencialno najmočnejša umetnost stoletja. V jedru vsega tiči skepsa do splošno sprejetih izkustev (vključno z mojim lastnim), do večnih resnic, pravil umetnosti, »naravnih« in umetnih zakonov, do vsega, kar lahko šteje za sveto. Gre za poskus v bežnem trenutku časa (trenutku trajanja teksta) ohraniti dela in dosežke sub-

verzij na filmskem traku.

Subverzija nastopi takoj, ko se v kinu ugasnejo luči in prižge platno. Kino je namreč magičen prostor, kjer se psihološki in okoljski dejavniki zlijejo v razprtje čudenja in navdihovanja, v odklepanje nezavednega. Predstavlja oltar, na katerem se v temi in odrezanosti od zunanjega sveta vršijo moderni rituali, zakoreninjani v atavističnih spominih in nezavednih poželjnih.

Moč podobe, naš strah pred podobo, vznemirljiva privlačnost podobe je resnična. Razen zatiskanja oči, kar je v kontekstu kina nezaslišano dejanje, proti temu ni obrambe.

Ko je nesmrtni vlak bratov Lumière leta 1895 prvič pripeljal na postajo in se pri tem pomikal naravnost proti kameri, se je občinstvo zdrznilo. Ponovno je zavreščalo, ko je Buñuel z britvijo zarezal v očesno zrklo, ko je Clouzot mrtve dobesedno obudil k življenju, ko je Hitchcock pod tušem zagrešil nenaden umor, ko je Franju pred njihovimi očmi pobijal živali. Občinstvo je omedlevalo med filmskimi posnetki operacij, bruhalo med prizori rojstev, v spontanem navdušenju skakalo na noge ob propagandnih filmih, jokalo, ko je junakinja počasi umirala od levkemije, v sladki tesnobi kričalo med spuščanjem po toboganih Cinerame in v skrbeh za lastno kožo opazovalo kolero na platnu. Zakaj potem v luči teh jasno dokumentiranih odzivov domnevati, da nešteto drugih fantazij, izsanjanih v tišini kinodvoran sveta v zadnjih sedemdesetih letih – fantazij strasti, nasilja, ambicije, perversnosti, zločina in romantične ljubezni –, ni prav nič manj močnejših?

»Edina absolutna moderna skrivnost ima svoj prostor čaščenja v kinu,« je rekel André Breton. Zdi se nadvse primerno, da je nenavaden preplet tehnologije in metafizike, ki skupaj ustvarjata film, tako dobro opredelil prav nadrealist; spoznanja moderne znanosti o nepretrgani zvezi med racionalnim in iracionalnim so namreč neposredno sorodna samo naravi procesa gledanja filmov. Ta predpostavlja zatemnjeno dvora-



Letak filmskega društva *Cinema 16*, ki ga je med leti 1947 – 1963 v New Yorku osnoval in vodil Amos Vogel.

no, večjo odprtost k usmerjanju mišljenja, napol hipnotičen trans gledalca, razgaljenje skritih poželenj in tesnob, zamrznitev razumskega odzivanja v prid emocionalni reakciji.

O mehanizmu procesa gledanja filmov so razpravljali že številni, Mauerhofer, Kracauer, Stephenson-Debrix, vendar celostna analiza še ni izdelana. Gledalec v kinodvorano vstopa prostovoljno, celo željno; pripravljen se je prepustiti podobam (in je posledično globoko razočaran, če je film »slab« in iluzija ni »delovala«). Filmska izkušnja zahteva popolno temo; gledalec se mora v celoti potopiti v svetel okvir, od koder se nanj sipljejo orjaške oblike. Za razliko od nezahtevne

izkušnje gledanja televizije (ko se gledalec še naprej zaveda okolja dnevne sobe in drugih ljudi, pri čemer mu pomagajo primerno poimenovane »prekinitve«), je filmska izkušnja totalna, osamitvena, halucinogena. Gledalec pozabi na to, kdo je in kje se nahaja; nehoten pramen svetlobe, hrup z ulice ali klepetanje ostalih gledalcev ga motijo in žalijo, saj uničujejo pričakovano in sprejeto iluzijo.

Ko se ugasnejo luči, postane ogromen pravokotnik filmskega platna, ki je bil poprej povsem nezanimiv, središče gledalčevega sveta. Kar se v rafalih teme in svetlobe usipa iz tega pravokotnika, je sprejeto kot življenje; podobe posegajo po gledalcu in on vstopa

vanje.

Ta trenutek je rojstvo številnih skrivnosti filma: sprejetje ploščatega platna kot tridimenzionalnega prostora, sprejetje nenadnih preobratov v akciji, zornem kotu in prostoru kot nekaj običajnega, sprejetje meje, ki oklepa ta sleparski svet, kot nekaj naravnega, sprejetje črno-belega kot realnosti. Gledalec, kot opazja Rudolf Arnheim, ne izkusi nobenega šoka spričo sveta z izkrivljeno globinsko perspektivo, s sploščenimi velikostmi in razdaljami, z nebom barve človeškega obraza.

Vendar se skrivnosti tu šele začnajo. Že sama tema, ki obdaja gledalca, je bolj zapletena, kot se

v svetlobi, bliskovita izmenjava statičnih fotografij, od katerih je vsaka naslednja rahlo drugačna od prejšnje, tako ustvari iluzijo gibanja.

Polovico časa, ki ga prebije v kinodvorani, gledalec tako ne vidi nobene slike; in nikoli ne pride do nobenega gibanja. Brez fiziološke in psihološke udeležbe gledalca film ne bi mogel obstajati.

»Filmska iluzija« – kot jo puhloglavo oznanjajo novinarji – se tako razkrije kot neskončno bolj zapletena mreža prevar, ki vključuje samo tehnologijo filmskega procesa in naravo zaznavanja njegovih žrtev. Je nemara možno, da prav v obdobjih spolne teme – v petinštiridesetih minutah vsakih devetdesetih minut filma, ki ga gledamo – naše nenasitno nezavedno, sveže nahrungeno z novo provokativno podobo, »vpija« globlji pomen dela in proži verigo asociacij?

V tem tujem okolju gledalec voljno dopušča, da vanj vdirajo močne podobe, ki jih je ustvaril in z njimi manipulira režiser-čarovnik, ki tako dosledno obvladuje gledalčevo videnje. Arnheim poudarja, da je vsakršno videnje, tudi če ni režirano, dinamično in odraža vdor zunanjih sil v organizem, kjer iztirijo ravnovesje živčnega sistema. Vendar lahko v vsakodnevnem življenju gledalec poljubno prestavlja žarišče svoje pozornosti (brez izgube občutka kontinuitete v odnosu do njegovega okolja), medtem ko je v kinu njegova pozornost »prikovana« na vnaprej določeno zaporedje podob, katerih narava, ritem, organiziranost in trajanje so bili skrbno skonstruirani za maksimalen učinek s strani nekoga tretjega.

Odmaknjen od resničnega sveta in osamljen kljub ostalim obiskovalcem kinopredstave se gledalec tako predaja sanjarjenju v maternični temi kinodvorane. Preplavljen je s podobami; njegovo nezavedno je osvobojeno običajnih zadržkov, racionalno razmišljanje je uspavano. Stephenson in Debrix izpostavljata, da je z izjemo gledanja in poslušanja telo s svojimi ostalimi čuti v kinu zamrznjeno, kar omogoča domišljiji, stimulirani s strani režiserjevega s čustvi nabitega, namerno izbranega gradiva, uveljavljanje še globljega in trajnejšega vpliva nad telesom. Mauerhofer govori o gledalčevi prostovoljni pasivnosti in nekritični dovzetnosti; Kracauer poudarja dialektično kolebanje med vase-zatopljenostjo (ta vodi gledalca proč od podobe k osebnim asociacijam, ki jih ta proži) in samo-zapustitvijo (premik k podobi). Nemara je gledalčevo stanje (kot bi se najbrž strinjala Mauerhofer, psiholog, in Breton, nadrealist) še najbližje stanju med budnostjo in spanjem, v katerem je racionalnost dnevnega življenja že opuščena, predaja nezavednemu pa še ne popolna.

In podoba je močna; gledalec se od nje ne more odvrniti. Človek se namreč – kar je morda posledica atavističnih spominov na strah ali otroško veselje – ne more upreti privlačnosti gibanja (ko vstopi v prostor ali kinodvorano, se njegove oči nemudoma prilepijo na gibajoče se oblike). Ne more se »upreti« šokantnim spremembam, kakršne povzročata montaža, nenadnim

vdorom novih oblik v filmski kader, naraščajočim izbruhom podob, ki utripajo v ritmu, hitrejšem od življenja, čutni moči velikega plana, ki grozeče lebdi nad njim. Od dogajanja v gledališču se je neskončnokrat lažje odvrniti. Tukaj je gledalec že vnaprej sprejel neresničnost dogajanja (tako kot v filmu sprejme njegovo »resničnost«), in ker ve, da nič iz dogajanja bo »poseglo ven« in ga naskočilo, se nikoli ne zdrzne in odvrne od odra, tako kot to na primer stori ob filmskem nasilju. V obeh primerih umorjenec vstane, da bo lahko ubit še enkrat, vendar je film gledalcu »bližje« – čuden priklon možganskim sposobnostim, ki jih bolj prizadene dvodimenzionalni odsev na ploščatem platnu kot živi igralci v tridimenzionalnem prostoru.

Gre za priklon moči podob kot takšnih. V človeški evoluciji podobe namreč predhajajo besede in misli ter tako segajo v globlje, starejše, bolj prvinske plasti jaza. Človek se začne s tem, kar vidi, in nadaljuje z vizualnimi reprezentacijami resničnosti. Transmutacija slednjih v umetnost dozdevno ne zmanjšuje učinka podob. Podoba, še danes sveta tako kot v človekovi prazgodovini, je sprejemana kot življenje samo, resničnost, resnica. Bolj kot razumsko je sprejemana čutno. Pomenljivo v tem smislu je, da se filmski gledalec svojega hipnotiziranega stanja otrese šele takrat, ko je prekinjena njegova zamrznitev nejevere (suspension of disbelief).

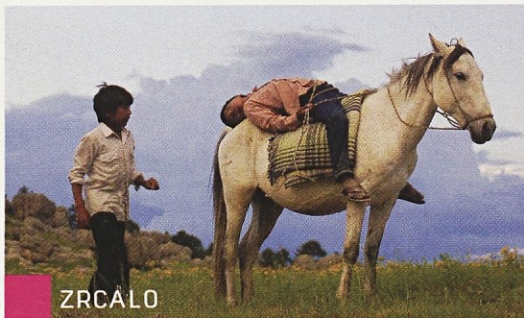
Vseeno podoba, najsibo še tako »avtentična«, ostaja distorzija življenja. Ne manjkata ji le globina in gostota, časovno-prostorski kontinuum in ne-selektivnost resničnosti; prek izolacije določenih elementov znotraj fiksnega okvirja v konstantno napredujočem strdku črnin in belin, objektov in prostora, izpostavlja in poudarja določene vidike na račun drugih. Ta magična invokacija konkretnih podob, ki dozdevno odražajo resničnost, dejansko pa jo izkrivljajo, vzpostavlja dodatno napetost med filmom in njegovim gledalcem; okrepi njegov občutek dislociranosti in nemira ter omogoča nove vpade v njegovo še bolj ranljivo nezavedno.

Prav silovit učinek teh presvetljenih podob, ki se gibljejo v črnem prostoru in umetnem času, njihova sorodnost transu in nezavednemu, in njihova sposobnost vplivanja na množice in preskakovanja omejitev, je film že od nekdaj napravljala za idealno tarčo represivnih družbenih moči – cenzorjev, tradicionalistov, države. In čeprav so bili rezultati pogosto nezmožnost odkritega projiciranja temeljnih človekovih izkustev ali vpogledov, nista ne represija ne strah mogla nikoli zaježiti pospešujočega, svetovnega nagibanja proti osvobojenemu filmu; filmu, ki pogumno raziskuje vse poprej prepovedano. Ta evolucija od tabuja do svobode je tudi predmet moje knjige.

V PRIHODNJI ŠTEVILKI



INTERVJU



ZRCALO



EKRANOV IZBOR

EKRANOV IZBOR:

Bob Dylan v filmih

SLOVENSKI FILM:

Za vedno

TEORIJA:

bell hooks in analiza recepcije

INTERVJU:

Jonas Mekas

KINO SVET:

Indie Lisboa, Svetlana Proskurina

ZRCALO:

Novi mehiški film



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



Delavsko-punkerska univerza in Retrovizor
s skupnimi napori predstavljata

FILMSKI KROŽEK

07/08

Tematika drugega semestra letošnjega krožka je
NOVI HOLLYWOOD

S krožkanjem smo pričeli v ponedeljek, **31. marca ob 19. uri**, nadaljevali pa bomo vsakih štirinajst dni v **Klubu Gromka** na Metelkovi.

Podrobnejše informacije in urnik na voljo tukaj (od oktobra dalje):
dpu.mirovni-institut.si, www.retrovizor.si,
prijave na krožek sprejemamo na: dpu@mail.mirovni-institut.si



DELAVSKO
PUNKERSKA
UNIVERZA

RETROVIZOR

v sodelovanju s klubom Gromka



Tudi to
je **muska***

www.gms-drustvo.si

* glasbena revija

foto Žiga Koritnik

Novi twingo. Poraba: 4,3 - 5,9 l/100 km pri mešanem ciklu. Emisija CO2 113 - 140 g/km. Silka je simbolična.

Renault Nissan Slovenija, d.o.o., Dunajska 22, 1511 Ljubljana. LUNA TBWA

TWINGO SLOVENIJA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
DS
186 6422008
920081141,2
COBISS



www.renault.si



NOVI TWINGO. ČUTITE KAKO VAM UTRIPA SRCE?

