

16 120.

# ekran


revija za film in televizijo

novi slovenski filmi ■ festivali: viennale, torino,  
human rights film festival ■ intervju: thomas elsaesser  
avtorji: wim wenders, david cronenberg, jacques tati ■



vol. 30 ■ letnik XLII ■ 9-10 2005 ■ 700 SIT





Lakeshore International predstavlja

Pojoč  
za  
zastori

(Cantando dietro i Paraventi)

**Bud Spencer in Jun Ichikawa v filmu Ermanna Olmija**

produkcija CINEMAUNDICI | RAI CINEMA | LAKESHORE ENTERTAINMENT | PIERRE GRISE

[www.mikado.it](http://www.mikado.it)

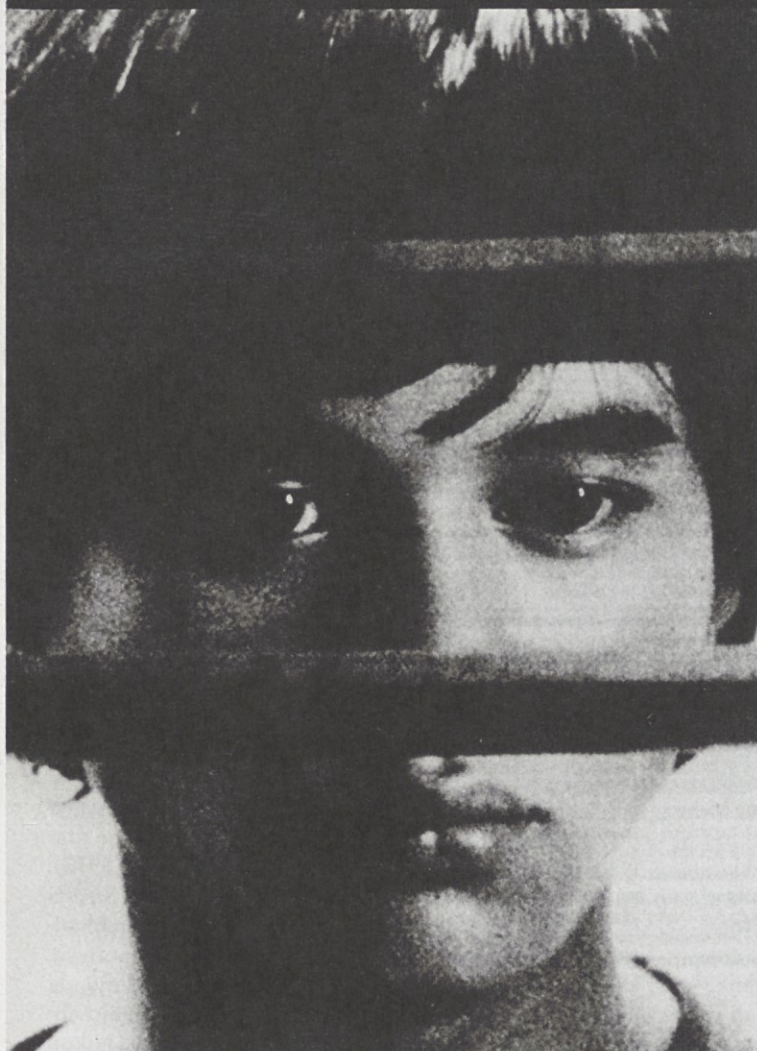
kino  
teka

na 16. liffu in od 7. decembra v Kinodvoru (Ljubljana) in Art kino mreži



# Ekran

revija za film in televizijo



Manila – In the Claws of Light, režiser Lino Brocka – Festival: Torino 2005

## Na ovitku:

**Senca preteklosti**, David Cronenberg, 2005

**Playtime**, Jacques Tati, 1967

vol. 30 letnik XLII 9–10 2005 700 SIT

**ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek **uredništvo** Nil Baskar, Jurij Meden, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Jože Dolmark, Ženja Leiler, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn **tajnica uredništva** Nika Bohinc **lektorica** Mojca Hudolin **oblikovna zasnova** Metka Dariš, Tomaž Perme **priprava in tisk** Matformat **naslov uredništva** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; revija.ekran@guest.arnes.si; www.ekran.kinoteka.si **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2800 SIT (tujina 30 EUR) **transakcijski račun** 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica!!**

## 2 slovenski film

- 2 Denis Valič *Ljubljana je ljubljena*
- 4 Bojan Kavčič *Uglaševanje*
- 6 Mateja Valentinčič *Delo osvobaja*
- 7 Jurij Meden *Razdružene države Amerike*
- 8 Simon Popek *Voda v očeh*
- 9 Mateja Valentinčič *Kaj boš počel, ko prideš ven od tu?*

## 10 festivali

- 10 Jurij Meden *Viennale 2005: Politično angažirani dokumentarni film*
- 14 Jurij Meden *Torino 2005: Mojstri groze*
- 16 Simon Popek *Torino 2005: Lino Brocka – mož iz Manile*
- 20 Jurij Meden *Human Rights Film Festival, Zagreb*

## 22 teorija

- 22 Barbara Hribar *Evropski film: (post)nacionalni stereotipi in "dvojna okupacija": Intervju s Thomasom Elsaesserjem*

## 28 avtor

- 28 Špela Barlič *Wim Wenders: Iz Amerike, z ljubeznijo*

## 32 esej

- 32 Igor Kernel *Senca preteklosti: Demoni, izpuščeni iz temnice*

## 36 prevod

- 36 P. Blas Gonzalez Jacques Tati: *Zadnji branik nedolžnosti*





## LJUBLJANA JE LJUBLJENA

Ob stoletnici filmske umetnosti, torej leta 1995, so filmski kritiki in publicisti, zbrani okrog slovenske filmske revije *Ekran*, pripravili glasovanje, katerega namen je bil izbrati najboljši slovenski film prve stoletnice filmske umetnosti. Ta prestižni naslov je takrat pripadel delu, ki je suvereno napovedalo vstop modernizma v takratni jugoslovanski in s tem tudi slovenski film, mojstrovini, ki je inavgurirala črni val jugoslovanskega filma – Hladnikovemu *Plesu v dežju* (1960). Mnogi so se takrat z izborom strinjali, toda nič manj številni niso bili tudi tisti, ki so mu oporekali. Če bi letos, ob stoletnici slovenskega filma, ponovili izbor, a bi namesto posameznega filma iskali v zgodovini in za zgodovino slovenskega filma najpomembnejši opus posameznega režiserja, bi skoraj gotovo prišli do odločitve, ki bi bila veliko bolj soglasna oziroma ob njej ne bi bilo tolikšnih razhajanj. Povsem nesporno se namreč zdi, da bi si ta naslov prislužil izjemni avtorski prispevek Matjaža Klopčiča, enega redkih slovenskih režiserjev, ki se mu je z retrospektivami poklonila tudi tujina.

Klopčičev opus je namreč prežet s subtilno cinefilijo, s katero se je avtor okužil že med svojim študijskim bivanjem v Parizu. Tu je ob vsakodnevnih obiskih prestižne francoske kinoteke, kjer se je seznanjal z največjimi mojstrovini svetovnega filma ter prijateljeval s slavnim direktorjem te ustanove, Henrijem Langloisom, film vzljubil kot le malokdo. V slovensko filmsko zgodovino je vstopil z dvema deloma, kjer je njegova ljubezen do filma, do filmske podobe, izražena v najčistejši obliki. V nasprotju s Hladnikom se je filma lotil veliko bolj "intelektualistično" in ne tako spektakularno. Že sam naslov, s katerim je opremil svoj celovečerni igrani prvenec, *Zgodba, ki je ni* (1967), izraža globoko poznavanje modernistične filmske poetike in takratnih svetovnih trendov na področju filma. Njegov drugi celovečerec, *Na papirnatih avionih* (1969), modernistično ljubezensko poemo, pa bi

lahko označili celo za Klopčičev manifest filmskega artizma. V njem se namreč filmska oseba dobesedno rodi iz filma – preden postane "realna", je uzrta kot filmska podoba.

Klopčič je skozi svojo bogato kariero posnel številna nepozabna dela, od *Sedmine* (1969), nostalgичne vojne drame o ljubezni, prek ponarodelega *Cvetja v jeseni* (1973), melanholične zgodbe o tragični ljubezni, do *Strahu* (1975), fascinantne pripovedi o dekadentnem ljubljanskem meščanstvu s konca 19. stoletja in velikem potresu, ki je spremenil vse. Brez obotavljanja lahko zatrdimo, da je Klopčič ustvaril najlepši in najboljši ter hkrati najosebnější filmski opus v zgodovini slovenskega filma. Nikoli ni namreč popustil v svoji avtorski viziji ali se ji celo odrekal, vedno je dosledno in brezpogojno vztrajal pri njej. In prav v tem gre verjetno iskati razlog, da se po filmu *Moj ata, socialistični kulak*, posnetem leta 1987, celih osemnajst let ni lotil naslednjega celovečernega projekta – "tranzicijski" produkcijski pogoji mu namreč niso omogočali realizacije brez občutnega osiromašenja avtorske vizije, brez zanj "ponižujočih" kompromisov, ki jih preprosto ni mogel sprejeti. Klopčič je avtor "starega" kova, avtor, čigar poetika preprosto potrebuje "izdatnejšo" produkcijo (zgolj in izključno za slovenske razmere). Spomnim se njegovega besa in ogorčenja nad "neumnim Italijanom" (mladim cinefilom, ki se je na neki manjši retrospektivi prvič srečal s Klopčičevim opusom in si je le iskreno ter zelo naivno želel, da bi mojstra še kdaj videl pri delu), ki ga je poskušal prepričati, da za dober film zadostuje dobra ideja in da bi se torej on, Klopčič, ki je takrat že imel pripravljen scenarij za nov celovečerni projekt, lahko opremil z digitalno kamero ter se odpravil na ulico, da film končno posname. Klopčiču je bila tovrstna filmska gverila, tako priljubljena v današnjem času, povsem tuja, saj je vse svoje življenje ustvarjal v nekem drugem času, v obdobju, ki je imelo povsem drugačne



Slovenija 35mm 110'

**produkcija** Arsmedia **režija** Matjaž Klopčič **scenarij** Matjaž Klopčič  
**glasba** Urban Koder **montaža** Janez Bricelj **fotografija** Tomislav Pinter  
**igrajo** Kristjan Guček (Oton), Iva Kranjc (Marjana), Igor Samobor (Giorgio), Nataša Barbara Gračner (Anita), Polde Bibič (Martin Krpan-postrešček Jaka), Ivanka Mežan (Shirley), Barbara Cerar (Sonja), Ivo Ban (Kralj)

pogleda na mizanscenske rešitve, ambicioznejše, kompleksnejše zastavljene, tesno povezane s scenografskimi in kostumografskimi rešitvami, premišljenim in dovršenim delom kamere. Klopčič je ustvarjal drugačen film od tistega, ki prevladuje danes, nekako "staromodni", kar pa še ne pomeni nujno, da je anahronističen glede na čas, v katerem živi. Če je hotel uresničiti svojo vizijo, je torej preprosto moral počakati na trenutek, ko bi se produkcijski pogoji vsaj približali pričakovani ravni.

Scenarij, na katerem je delal zadnjih nekaj let, morda celo desetletje (v času priprav na izdajo njegovih filmskih spisov – izdani so bili leta 1998 pri Slovenski kinoteki – je bil scenarij oziroma ena izmed njegovih verzij že dokončana), je bila namreč zgodovinska drama, delno avtobiografska pripoved o njegovem odraščanju v okupirani Ljubljani. *Ljubljana je ljubljena*, torej. Film, ki je hotel poustvariti tako živo podobo mesta v določenem zgodovinskem trenutku kot tudi atmosfero, ki je takrat vladala v njem. Film, ki bi bil hkrati svojevrstno posvetilo samemu mestu. Povsem jasno je bilo, da ne gre za "običajno" produkcijo. Tistim, ki so prebrali scenarij, pa je bilo prav tako jasno, da tako popolnega in dovršenega scenarija slovenski film že dolgo ni videl. Povsem neupravičeni so torej očitki o ekscesnosti produkcije, o njeni pretirani ambicioznosti in velikopoteznosti (nekoč so bile takšne produkcije nekaj povsem običajnega, šele popolno razvednotenje slovenske filmske ustvarjalnosti v začetku devetdesetih jih je spremenilo v eksces). Veliko bolj upravičeno bi bilo reči, da so dani produkcijski okvirji predstavljali minimum, ki ga je bilo še mogoče sprejeti. Nenazadnje je verjetno prav ta "skromni" produkcijski okvir botroval neposrečeni odločitvi (ki je postavila pod vprašaj tudi resnost same produkcije), da prizor z vozečim tramvajem posamejo brez trizna, s kadiranjem, ki jasno razkriva prazno cesto (v ostalih pojavitvah tramvaja je premišljeno kadiranje skrilo to pomanjkljivost).

Pa tudi sicer končni izdelek poraja številna vprašanja. Zdi se, da je hotel Klopčič pripoved o okupirani Ljubljani (film se sicer dogaja v razponu od leta 1934 do časa neposredno po osvoboditvi, toda velika večina dogajanja je osredotočena na italijansko okupacijo mesta v letih od 1941 do 1943) podati prek subjektivnega pogleda Otona, lika, ki bi ga pogojno lahko označili za avtorjev *alter ego*. Nenazadnje nam to sugerira že sam uvod, ki ga pospremi Otonov retrospektivni komentar, v katerem nas seznanja s fabulativnim okvirom. Toda v teku filma se njegov lik vse prevečkrat umakne povsem v ozadje ali pa celo izgine, kar razbija kompaktnost naracije. Zdi se celo, da njegovo mesto na neki način prevzamejo trije ženski liki: Sonje, priležnice direktorja gledališča (ali opere), ženske, ki greši, se za svoje grehe pokori ter se jim nato ponovno brezbrizno preda; Marjane, Otonove otroške ljubezni, ki v svoji naivnosti dvojno greši (je priležnica in okupatorjeva ljubica), a je zato toliko brutalnejša tudi njena pokora (čeprav ni jasno, zakaj je italijanski častnik Giorgio po kastraciji obsojen na invalidski voziček); ter Anite, boginje ljubezni, ki v grehu živi, a se na koncu izkaže s skoraj etično držo. Pa tudi sicer je film zasnovan izrazito fragmentarno, kot sosledje krhko povezanih podob. Zdi se celo, kot da bi se Klopčič hote odrekel sklenjeni naraciji ter prednost dal fragmentarnosti spomina. Da je film dejansko povsem zavestno zasnovan kot nalomljen niz liričnih, estetiziranih, vizualnih (in ne narativnih) podob – podob spomina. Nemogoče je namreč spregledati, da vse "zunanje" momente povsem zanemari: Klopčič ne opisuje vojnih razmer v mestu; kljub krajšim ekskurzom vanjo ga slovenska zgodovina tistega obdobja praktično z ničemer ne vznemirja, ideološki spopad je v najboljšem primeru le nakazan ... Nič ali le malo od tistega, kar smo videli v *Strahu* ali *Sedmini*, delih, ki se sami ponujata kot možna primerjava (*Strah* kot upodobitev dekadence predpotresne Ljubljane in *Sedmina* kot delo, ki si z Ljubljano deli del zgodbe), je ostalo v zadnjem Klopčičevem filmu. Drznili bi si celo reči, da je Klopčič v *Ljubljani* skrajno radikaliziral premise svoje poetike, jo privedel na konec (?) poti.

Veliko je tistih, ki menijo, da je *Ljubljana je ljubljena* na neki način zgrešen (nekateri menijo, da celo nepotreben) in neuspešen zaključek izjemne Klopčičeve filmske kariere. Čeprav mi okoliščine ne dopuščajo temeljiteje analize, ki bi zahtevala vsaj še nekaj dodatnih ogledov, pa bi si ta mnenja vseeno drznil odločno zavreči. Četudi je verjetno povsem upravičena ocena, da gre za delo, s katerim Klopčič skoraj gotovo ne bo pridobil novih oboževalcev, pa se ob tem vse močneje vsiljuje tudi misel, da gre morda za njegovo najpomembnejše delo (ali vsaj eno najpomembnejših). Vsaj kolikor ga ocenjujemo v perspektivi razvoja njegove avtorske vizije, če nanj gledamo kot na manjkajoči element, s katerim je dopolnjena celota (verjetno najfascinantnejšega avtorskega prispevka v dosedajni zgodovini slovenskega filma).

Zaključimo z uvodnim kadrom: panoramskim posnetkom "mesta" Ljubljana. Kateri slovenski režiser se je ob Klopčiču še sposoben domisliti tako preproste, a hkrati tako dovršeno izpeljane in učinkovite rešitve? S Pintarjem (njegovim dolgoletnim sodelavcem) sta ponovno pokazala, da je tudi v najbolj banalnih rečeh (turistični maketi mesta Ljubljana) mogoče odkriti poezijo – če so le kadiranje, "kurz" vožnje in osvetlitev zavestno in premišljeno izbrani. •



# UGLAŠEVANJE

bojan kavčič

Slovenija 35mm 71'

**produkcija** A.A.C. Productions **režija** Igor Šterk **scenarij** Igor Šterk, Siniša Dragin **fotografija** Simon Tanšek **montaža** Petar Marković **glasba** Aldo Kumar **igrajo** Nataša Burger (Katarina), Peter Musevski (Peter), Polona Juh, Andraž Polič, Veronika Drolc

Igor Šterk je že s celovečernim prvcem *Ekspres, ekspres* (1997) dovolj jasno pokazal, da ni ravno pristaš narativnega filma, saj se ni izognil le zgodbi in dialogom, marveč tudi vsakršni izrazitejši konfliktnosti in dramatičnosti. Kljub temu mu je s spretno uporabo povsem filmskih sredstev uspelo ustvariti učinek čiste fikcije, mestoma zaznamovane z domala pravljimi potezami. Tudi v *Ljubljani* (2002) ni bilo ne duha ne sluha o kakšni zgodbi, zato pa se ta film trdno oklepa realnosti, o čemer ne pričajo le dialogi, ki sicer pomembno prispevajo k ozračju stvarnega dogajanja, marveč še veliko bolj tematska zasnova in gradnja prizorov, podkrepjena z dokumentarističnimi vložki. *Uglaševanje*, kjer bi kajpada ravno tako zaman iskali kakšno zaokroženo pripoved, pa to realnost že domala banalizira, saj se ukvarja z navidez povsem "nepomembno" družinsko problematiko, a hkrati pritegne s tehnično in formalnoestetsko domišljenostjo ter celo diskretno vpeljavo dramatičnih prvin.

Šterkov prvenec nas je s svojo vezanostjo na vlak kot tradicionalen element dinamike nevsiljivo spomnil, da je film, sicer niz statičnih fotogramov, ki dajejo iluzijo gibanja, tako rekoč "heraklitska" umetnost, kjer vse teče, se premika, spreminja, vendar ne kot golo zaporedje prehajanja iz faze v fazo, marveč prav kot enotnost nasprotij. Še najočitnejše se to kaže v filmih, ki upoštevajo harmonijo celote, ki pripovedujejo zaokrožene zgodbe z junaki, za katere vemo, od kod prihajajo in kam gredo, še več, ki naposled dosežejo svoj cilj. Pri Šterku je seveda nekoliko drugače, kajti vsi njegovi filmi so videti, kot da jim nekaj manjka, kot da so nedokončani, nedorečeni, okrnjeni, ne povsem izpeljani. Do neke mere je to pač učinek avtorjevega minimalističnega sloga, ki raje izpušča

kot pojasnjuje, vendar se ni mogoče znebiti vtisa, da gre tudi ali nemara še posebej za težave s snovjo, ki preprosto ne zadostuje za celovečerni format pripovedi. Slednja zato deluje nekam brezkrvno, neartikulirano, brez izrazitejših poudarkov, mestoma tudi razvlečeno, pogosto pa daje kar vtis praznega teka.

Toda film je na srečo tudi umetnost detajla, izreza, zornega kota, drugačnega pogleda, parcialnega prikaza. In to je Šterkovo področje, kar pride nemara še najbolj do izraza v filmu *Ekspres, ekspres*. Njegovi junaki prihajajo od nikoder in gredo neznanu kam, so na moč redkobesedni, pa vendar zabavni, navidez pasivni, pa vendar iznajdljivi, miroljubni, pa vendar vztrajni in nepopustljivi, otroško naivni, pa vendar prebrisani. Njihov svet ni harmonična celota, ampak očarljiva kombinacija koščkov realnosti, neskritih želja, skritih odpovedi, zgovornih pogledov in neizgovorjenih besed. V *Ljubljani*, kjer gre, kot že rečeno, za nekoliko drugačno koncepcijo junakov in njihovega odnosa do realnosti, ta svet dokončno razpade, predvsem pa izgubi svojo filmsko očarljivost; podoba je, kot da imamo opraviti zgolj še z gradivom za pravi celovečerni film, z nizom le za silo spetih, marsikdaj sicer več kot spodobno, celo izvrstno posnetih prizorov, ki pa jim manjka neka trdnjša skupna vez.

*Uglaševanje* že s konvencionalnejšo formo naznanja težnjo po rekonstrukciji tako razsutega sveta kot pripovedne logike. Prvo doseže ravno z banalizacijo, povsakdanjenjem realnosti, ki postane na ta način sicer siromašnejša, a obenem oprijemljivejša, preglednejša, domačnejša in vsaj za silo sklenjena, drugo pa z dovolj jasno karakterizacijo obeh osrednjih junakov in zasnovo njunega odnosa, ki vključuje elemente konflikta in dramatičnosti ter s tem ponuja osnovne pogoje za razvojni lok pripovedi. Težnja

po rekonstrukciji pa je celo univerzalnejša, kot se zdi na prvi pogled, saj prežema tudi "vsebinsko" plat pripovedi, kjer gre prav za rekonstrukcijo opešane, razpadajoče zakonske zveze ali – če upoštevamo še intimnejši vidik – za rekonstrukcijo emocionalnega odnosa med partnerjema.

Od Šterka sicer ni mogoče pričakovati ne vem kako kompleksno zasnovane, umetno spletene zgodbe, ki bi ji bilo treba podrediti bitje in žitje junakov, psihološko poglobljene karakterizacije likov, ki bi še bolj obremenila že tako težavne medsebojne odnose, ali pretiranega estetiziranja, s katerim bi skušal "nagraditi" temeljno pripoved, vsekakor pa smemo upati, da bo znal izbrani tematici in načinu pripovedi vtisniti nekaj avtorske izvirnosti. Še zlasti, ker si bolj banalne tematike, kot je zakonska kriza dveh tipičnih predstavnikov srednjega razreda, skorajda ni mogoče misliti, in še toliko bolj, ker pripoved ne temelji na kakšnih posebnih zapletih in presenetljivih zasukih, marveč se ves čas odvija v mejah predvidljivega. Kaj nam torej v avtorskem pogledu ponuja *Uglaševanje*, če pustimo ob strani sicer učinkovito, a presojno in vse prej kot izvirno metaforo o razglašenem družinskem klavirju, ki ga je treba na novo uglasiti?

Zgodba o Petru (Peter Musevski), državnem uslužbencu na dovolj pomembnem položaju, da ga kdaj pa kdaj pošljejo na kakšen sestanek v Bruselj, in njegovi ženi Katarini (Nataša Burger), grafični oblikovalki, ki dela kot urednica pri neki založbi, je v osnovi skrajno preprosta variacija na že pošteno izpeto temo. Kriza srednjih let, osebna kriza, kriza emocij, zakonska kriza, kriza družine, kriza odnosov, kriterijev in pričakovanj – po petnajstih letih skupnega življenja sta se pač ohladila drug do drugega in njuna skupna prihodnost ni videti ravno obetavna. V res-

nici oba vesta, da jima svet ne ponuja odrešitve – on po izkušnjah s prostitutkami in ponesrečenem poskusu zapeljevanja nekdanje sošolke, ona po izkušnji s priložnostnim ljubimcem. Očitno potrebujeta le primerno spodbudo, da bi obnovila svoj odnos. In kaj je lahko boljša spodbuda kot ljubosumje?

Zgodba je pravzaprav tako borna, da ne more zadovoljivo zapolniti niti tistih pičlih sedemdesetih minut, kolikor traja film. Šterk sicer prizadevno gradi "atmosfera", pri čemer se ne opira samo na preverjena vizualna sredstva, ampak si pomaga tudi z izvrstno glasbeno opremo Alda Kumarja in Ars harmonice, toda zevajočih praznin v pripovedi ne morejo prekriti niti pogoste zatemnitve med temi razpotegnjenimi prizori iz zakonskega življenja. Tudi Musevski in Nataša Burger se trudita po najboljših močeh in pri tem še zdaleč nista neprepričljiva, a ob razredčenih dialogih in skromnem dogajanju ne moreta delati čudežev. S topimi pogledi v prazno, tako značilnimi za slovenski film, ali z zamišljenimi obrazi ni mogoče povedati nič več kot s tamponskimi "atmosferskimi" posnetki – vsebina ostaja gledalcu nedostopna, identifikacija je vsaj težavna, če že ne nemogoča. Vsekakor *Uglaševanje* zbuja dvom, ali je končni rezultat vreden vloženega truda sodelujočih, saj k izlizani temi ne prispeva nič posebno svežega in izvirnega, za nameček pa ima še težave z organizacijo pripovedi, ki ji pošteno primanjkuje gradiva. Občutek, da ostaja marsikaj zamolčano, neizgovorjeno, zajeto zgolj v boljšečih pogledih in potopljeno v nedostopne misli junakov, ni zato nič manj zgrešen kot vtis, da je Šterku s filmskimi sredstvi preprosto uspelo povedati premalo.



## DELO OSVOBAJA

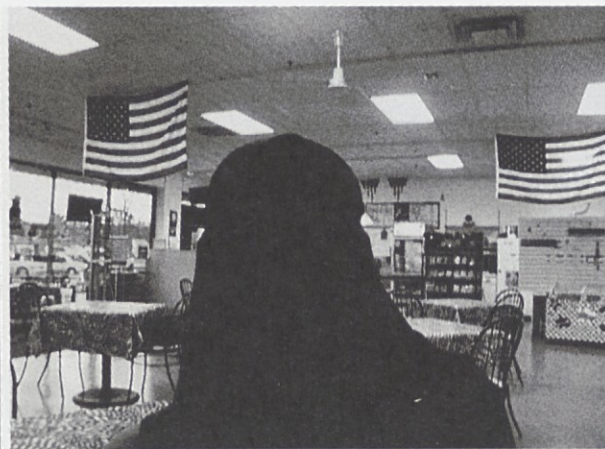
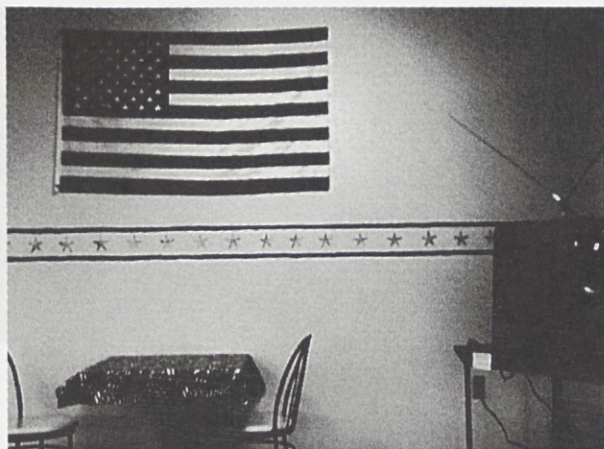
Slovenija 71'

**produkcija** E-Motion Film, Vertigo**režija** Damjan Kozole **scenarij** Damjan Kozole, Zdravko Duša, Zoran Hočevar**fotografija** Aleš Belak **montaža** Jurij Moškon **glasba** Igor Leonardi **igrajo** Peter Musevski (Peter), Nataša Barbara Gračner (Vera), Lara Djurica (Sonja), Marjuta Slamič (Ines), Marjana Breclij (socialna delavka), Manca Dorrer (soseda), Andrej Nahtigal, Primož Petkovšek, Jernej Kuntner, Uroš Fürst

*Delo osvobaja* je v zadnjih letih Kozoletov najbolj konsistenten film, čeprav v primerjavi s *Porno filmom* (2000) in *Rezervnimi deli* (2003) produkcijsko najšibkejši, kajti nastajal je kot televizijski film in so ga šele kasneje – zaradi zanimanja festivalskih selektorjev in po finančni subvenciji za povečavo – predelali v kinematografsko različico. Konsistenten je v več pogledih: najprej kot scenarij, ki na realističen, prepričljiv, fokusiran način skozi osebno dramo malega človeka pripoveduje zgodbo o aktualni problematiki brezposelnosti. Obema prej omenjenima Kozoletovima filmoma bi lahko očitali diskrepanco med vsebino in formo, ki se je v primeru *Porno filma* manifestirala v lahkotnem, neobvezujočem, celo zabavljaskem pripovednem pristopu (žanr “spodletele” romantične komedije?) do potencialno izjemno družbenokritične tematike, trgovine z ljudmi, medtem ko je ta ista tema v *Rezervnih delih* obravnavana sicer veliko bolj kompleksno, a spet s premaknjenim fokusom, ki se namesto na ilegalne begunce osredotoča na očetovsko-sinovski odnos med dvema tihotapcema in s tem ne samo da zamegljuje idejno intenco filma, temveč jo gledalcu celo poantira bodisi v cinično brezbrzižnost do človeških “rezervnih delov” bodisi v lepodušniško tarnanje nad krutostjo tranzicije in globalizacije. Hočem reči, da družbene kritike ni brez avtorjevega stališča in katarze, in da je pri takih tematikah v fikciji objektivizem (vsi so pač žrtve razmer) redundanten, saj bi bilo potemtakem bolj smelo o tem posneti dokumentarni film. Kozoletov odnos do družbene realnosti je v filmu *Delo osvobaja* neprimerljivo bolj evidenten in konsekventen, a vendar ni nastal zgolj “tezni film”; ravno nasprotno, *Delo osvobaja* je kljub svojemu produkcijskemu, scenariističnemu minimalizmu po mojem mnenju eden najbolj živih, organskih, življenjskih filmov zadnjega desetletja, podobno kot Cvitkovičeva socialna drama *Kruh in mleko* ali Burgerjeva komedija *V leri*. Ni dvoma, da gre pri Kozoletu za izrazito scenariističen tip filma, ki je zrežiran z občutkom, na eleganten,

preprost, nevsiljiv način, z glasbenimi poudarki Igorja Leonardija na pravih mestih in dramaturško dinamiko, ki pušča ogromno manevrskega prostora igralcem, da v briljantno napisanih dialogih, ki so delo Damjana Kozoleta, *script doktorja* Zdravka Duše in pisatelja Zorana Hočevarja, čigar romani z lumpen-proletarskimi junaki so tako ali tako bolj filmični od marsikaterega slovenskega filma, o sebi in svojih medsebojnih razmerjih gledalcu v emocionalno nabitih situacijah povejo posredno in neposredno takorekoč vse. *Delo osvobaja* navdušuje zaradi realistično natančne karakterizacije likov, predvsem glavnega akterja Petra, strojnega tehnika, ki ob vstopanju Slovenije v evropske integracije ni izgubil le službe, ampak, kot ob vse bolj krhajočem se razmerju z ženo spoznava sam, tudi ponos, dostojanstvo in celo moškost. Peter Musevski in Nataša Barbara Gračner sta iz svojih vlog naredila prave miniaturne mojstrovine, z izrazno širino velikih igralcev sta se vživela v povprečen zakonski par in ustvarila človeka iz krvi in mesa s spektrom frustrirajočih, nihajočih čustvenih stanj, ki verodostojno razkrivajo intimno dramo posameznika, soočenega z razpadom družine in lastnim občutkom nemoči kot posledice ekonomskih sprememb v družbi. Ta odnos je tudi tisto, kar gradi napetost v filmu, s čimer se gledalec ne glede na lasten družbeni status lahko identificira, saj je strah ob misli na izgubo socialne in emocionalne varnosti nekaj občečloveškega, univerzalnega, s čimer moramo dandanes v globaliziranem svetu računati prav vsi. Damjan Kozole je v filmu *Delo osvobaja* končno našel tematični primeren izraz, ki kljub temu, da je še vedno kozoletovsko všečen, tragikomičen, zabavno vulgaren in v izpeljavi zgodbe morda nekoliko preveč enostaven, presega raven neobvezujočega televizijskega filma, ker izhaja iz subjektivne stiske človeka, iz njegove psihosocialne realnosti, ker ne objektivizira, opozarja ali zgolj ilustrira nekega problema, ampak je družbenokritičen ravno toliko, kolikor s pripovednimi sredstvi čustveno angažira gledalca. •





## RAZDRUŽENE DRŽAVE AMERIKE

jurij meden

### Divided States of America – Laibach 2004 Tour

Slovenija 66'

produkcija Divided Artists; Art Rebel režija Sašo Podgoršek scenarij Sašo Podgoršek

fotografija Sašo Podgoršek glasba Laibach montaža Sašo Podgoršek

Na prvi pogled se zdi, da je dokumentarec *Razdružene države Amerike* Saša Podgorška, ki beleži turnejo Laibach po Ameriki leta 2004, tipičen glasbeni dokumentarec, kakršne na DVD-jih masovno izdajajo glasbene založbe, da bi promovirale svoje varovance, in ki povečini predstavljajo pogrešljivo robo, zanimivo zgolj za najbolj zagrizene oboževalce posameznega benda. Kaj naj bi to pomenilo? Najprej predvsem to, da je izdelek obrtniško brezhiben. In res je Podgorškov dokumentarec s tehničnega vidika osupljiva izkušnja. Digitalna fotografija v slovenskem filmu še nikoli ni izgledala tako dobro, kar obenem nikakor ne pomeni, da se film po vizualni plati ne more kosati z najvišjimi mednarodnimi standardi tega orodja: slika je kristalno čista in neverjetno kontrastna, za nameček je za slehernim kadrom slutiti premišljeno režiserjevo roko, ki kompozicije ropa poljubnosti in jih lepi v pomenljive celote. Zvočna podoba ne zaostaja. Večino pesmi, ki skoraj brez prestanka prepletajo tri bazične tipe vizualnega – koncertni posnetki, intervjuji z obiskovalci koncertov in geografski utrinki s potovanja –, sem sicer slišal prvič, vendar je bilo praktično nemogoče ugotoviti, kdaj se – oziroma če sploh se – posnetki živega zvoka prelivajo v studijskega in obratno. Tisto, kar nadalje zaznamuje industrijske glasbene dokumentarce, ki jih skušamo grobo definirati, je odsotnost vsakršne kritične distance, ki bi do obravnavanega benda pristopala drugače kot skozi optiko brezmejnne naklonjenosti, celo čaščenja, kar seveda uspešno onemogoča porajanje kakršnihkoli širših kontekstov in presežnih pomenov. Spet se zdi, da Podgorškov dokumentarec kot ulit pada v to manjvredno kategorijo. Celotno podjetje namreč vzbuja občutek izrazito enoumne naravnosti: v skladu s svojo filozofijo polprisotnosti so Laibach onstran posnetkov z odra praktično nevidni, film pa je zato v enakomernem ritmu prešpikan z njihovimi bolj ali manj lucidnimi in bolj ali manj provokativnimi političnimi izjavami v obliki mednapisov; vsi obiskovalci koncertov, s katerimi kamera dela intervjuje (od satanistov do družinskih očetov), so nad Laibachom uniformno navdušeni ter bend postavljajo na piedestal odrešenika Združenih držav Amerike, ki se utaplja v politični kloaki. Kar nas pripelje do prvega hakeljca, ki daje slutiti, da so *Razdružene države* mnogo, mnogo več kot to, kar se zdi na zgoraj opisani prvi pogled. Dokumentarec je bil namreč posnet tik za tem, ko je Amerika v drugo in tokrat vsaj navidez bolj legitimno izvolila svojega sedanjega predsednika, kar je neposredno po volitvah pri njegovih nasprotnikih – in samo slednji bržčas sestavljajo množico oboževalcev Laibach

v Ameriki – jezo v veliki meri začinilo z malodušjem, zelo prisotnim v posnetih izjavah. Laibach se seveda spretno umestijo v to rano in jo izdatno solijo, kar pri občinstvu – pač v skladu z logiko potrebe po razumevajočem drugem in (samo)pomilovanju – vzbuja silno navdušenje. Oboji razumejo, da obisk koncerta Laibach v takšnih okoliščinah ne more biti drugega kot politično dejanje. Kar seveda dobro razume tudi Podgoršek in kar njegov dokumentarec napravlja za eksplicitno političen in anti-avtoritarren film (v smislu jasno definiranih izhodišč, cilja in parol, pri čemer sploh ni pomembno, v kolikšni meri so slednje mišljene cinično) in kot tak čisti *novum* v slovenskem prostoru. Če se utegne zazdeti, da je že gola narava obeh obravnavanih subjektov – Laibach in sodobne Amerike – dovolj za avtomatski politični pečat filma, je v resnici šele režiserjevo prešitje obeh tisto, ki film zaokroži v dialektično celoto in odreši statusa propagande: ameriško občinstvo na Laibach zre v kontekstu sodobne Amerike, Laibach navzdol zre na sodobno Ameriko v kontekstu sebe, medtem ko Podgoršek v (včasih dobesedno) stranskih ulicah razpira komunikacijske kanale, prek katerih se potihem razgalja impotenca enoumne reakcije na enoumno akcijo in tako ustvarja nov kontekst, v katerem šele dobijo pravo težo besede hišnega filozofa Petra Mlakarja, ki proti koncu filma pred nekim koncertom nagovori občinstvo: “*United you fall. Divided you stand.*” Seveda je Podgorškov ustvarjalni duh preveč nemiren, da bi se zadovoljil zgolj s politično izjavo kot avtorskim izrazom. Navidezno enotirnost filma bogati nešteto drobnih avtorjevih posegov, ki se gradijo v kompleksno poetično strukturo. O tem najbolj zgovorno priča časovna in geografska razpršenost, ki preprečuje, da bi se dokument turneje izrodil v klasičen glasbeni *road movie* ter namiguje, da je dramaturški lok mnogo bolj zapleten in da mu gre korenine iskati drugje. Zelo očiten napotek za natančnejše branje sta tudi čudno katarzična zaključek in začetek filma. Na koncu filma vse besede preglasi in prekrije kolaž podob največja uspešnica Laibach *Opus Dei*, ki s svojo himnično-spravno štimungo poskrbi za v bistvu najbolj ironičen komentar pravkar videni celoti, na samem začetku pa Podgoršek poskrbi za elegantno refleksijo lastnega statusa slovenskega režiserja čez lužo: poetična sekvenca, v kateri se papirnata vrečka vrtniči v zraku med nebotičniki, je skoraj dobeseden *remake* Zdravičeve newyorške poeme *Breath* (1976) – učinek je identičen, tudi če ne gre za zavesten *hommage*.





simon popek

## VODA V OČEH

Slovenija betacam 70'

**produkcija** Foto-Video Studio Dejan Kolarič **režija** Jože Baša **scenarij** Jože Baša  
**fotografija** Bor Kolarič **glasba** Jože Baša **montaža** Jože Baša **igrajo** Jože Baša

Celovečerni prvenec Jožeta Baše (prej je posnel le kratki film *Sreča še ni ljubezen*) je za slovenski filmski prostor vsekakor presenečenje; priletel je od nikoder, nastal je v zasebni produkciji, režiral ga je študent matematike in fizike. In ne samo to; Jože Baša je pokazal podobno raznovrsten talent, kot ga je v začetku devetdesetih z japonsko produkcijo *Babica gre na jug* (1991) demonstriral Vinci Vogue Anžlovar. Baša je film režiral, oscenaril, soproduciral, zmontiral, zanj napisal glasbo in odigral glavno vlogo. Še v svetovnem formatu bi mu težko našli par, kaj šele v naših logih. *Voda v očeh* omembe in simpatij ni vredna zaradi vsestranskega razkazovanja talenta, temveč zaradi zadržanosti in ekonomičnosti, s katero Baša svoj talent predstavlja (in zagovarja) tako na platnu kot v javnosti.

*Voda v očeh* je gverilski film, toda stoji daleč od sorodnih projektov, ki so v Sloveniji vzniknili zadnja leta; svojega "deprivilegiranega" statusa ne jemlje kot posebno poslanstvo, sredstvo za agitiranje in medijsko (samo)promocijo oziroma za važenje pred institucionalizirano kinematografijo, temveč kot preprosto stanje stvari. Jože Baša študira matematiko in fiziko, niti poseben cinefil ni, le začutil je, da bi lahko posnel spodoben celovečerni film. In ga je, brez pompoznosti in egomanije, ki običajno pospremi sorodne, " naredil-doma " projekte. Baša je svojo malo študentsko zgodbo posnel v črno-beli tehniki in jo podprl s slovenskimi podnapisi. Podnapisi? Vsekakor, *Voda v očeh* na povprečnega Slovence deluje podobno kot škotski film na Angleže. Če hočemo razumeti prekmurski dialekt, ki v filmu dominira, potrebujemo pomoč. Prav odkrita provincialnost, ki jo je v fragmentih odražal tudi Novljanov *Norega se metek ogne*, je verjetno največja dragocenost Baševega prvenca, tako v jeziku, notranjih občutkih in dvomih glavnega junaka kot v njegovem odnosu do sveta. O čem *Voda v očeh* pravzaprav govori? O Marku, mladeniču iz Beltincev, matematičnem geniju, čigar naravni dar zaradi skrajne neambicioznosti nikoli ne pride do polnega izraza. Veliko zanimanje za

matematiko Marka že v otroških letih odtuji od družabnega življenja. Oče, ki se edini zaveda otrokove izoliranosti, ga spodbuja, toda nekega dne v gozdarski nesreči umre. Marko se zaradi pomanjkanja očetovske ljubezni in spodbude zapre vase, na prijateljevo nagovarjanje pa se nazadnje vendarle odloči za študij v Ljubljani. Kljub nedokončani srednji šoli hoče študirati matematiko, kar ga privede do zapletov.

Če je Burgerjev *V leri* (1999) prikazal brezskrbno, nonšalantnejšo plat študija in življenja v študentskem naselju, nam Baša prikazuje eksistencialno različico. Oba filma sta – simptomatično – posneta v črno-beli tehniki, kot bi nam oba režiserja sugerirala, kakšna sivina zaznamuje učna leta povprečnega mladca, vendar se zdi, da Baša v portretiranju problematičnega in nestanovitnega značaja provincialnega outsiderja seže dlje, kot je v resda kompletnjšem in konciznejšem *V leri* uspelo Burgerju in Cvitkoviču.

*Voda v očeh* nedvomno ima svoje probleme; Baša se filmskega jezika, kadriranja in montažnega ritma šele uči, kar je po svoje škoda, saj bo njegov celovečerni prvenec – tudi zavoljo redne kinematografske distribucije in kljub produkcijski siromašnosti – vedno dojet kot "pravi", "profesionalni" film. *Voda v očeh* namreč občasno izgleda kot nemi film, Baša številne stvari prikazuje v nepotrebnih detaljih (npr. tablo z napisom šole, čeprav vemo, da je namenjen tja; Marka s kovčki na železniški postaji, čeprav vemo, da gre v Ljubljano ...), četudi je gledalcu povsem jasno, kam junaka pelje diegeza. Včasih je film malce naiven, predvsem v življenjskih nazorih, spet drugič pretirano komplicira v enostavnih življenjskih resnicah. Brez dvoma najlepše deluje v ruralni poetiki in populariziranju prekmurskega dialekta, s čimer Baša ne poudarja prevečkrat zlorabljenih folklornih elementov, saj našete "posebnosti" preprosto – in nevsiljivo – dihajo z zgodbo. *Voda v očeh* je majhen, a iskren film, Jože Baša pa eden redkih slovenskih digitalnih gverilcev, na katerega velja računati tudi v prihodnje. •



Slovenija 55'

**produkcija** Zavod En-knap **režija** Sašo Podgoršek **scenarij** Sašo Podgoršek **direktor fotografije** Sven Pepeonik **glasba** Thierry de Mey **montaža** Dafne Jemeršič **koreograf** Iztok Kovač



## KAJ BOŠ POČEL, KO PRIDEŠ VEN OD TU?

**mateja valentinčič**

Morda ni napak začeti z mojstrom modernističnega absurda Samuelom Beckettom in njegovo metaforo o človeštvu iz romana *Murphy*, v katerem se mu zapiše misel, da je človeštvo vodnjak z dvema vedroma; eno se spušča, da bi se napolnilo, drugo se dviga na površje, da bi se izpraznilo. Iz navidez enigmatičnega, čeprav zelo konkretnega naslova v obliki vprašanja *Kaj boš počel, ko prideš ven od tu?*, najnovejšega enknapovskega filma, ki je po *Vrtoglavem ptiču* (1997) in *Domu svobode* (2000) že tretji skupni projekt plesalca in koreografa Iztoka Kovača, režiserja Saša Podgorška in direktorja fotografije Svena Pepeonika, se porajata vsaj dve novi vprašanji: *kdo in od kod?*

Če se je v *Vrtoglavem ptiču* in *Domu svobode* Iztok Kovač s svojim plemenom plesalcev vrnil v rojstni kraj predvsem zato, da bi se soočil z ničelno točko svoje subjektivnosti, svoje želje po nemogočem telesu, ki jo bolj kot karkoli drugega zaznamuje njegov idiosinkratični podpis, njemu lastna gibalna figura kriljenja z rokama v nasprotni smeri, kar daje vtis vzletavanja, odlepljanja od tal, realnosti, pa se zdi, da se je tokrat vrnil v Trbovlje, ali bolje rečeno, pod Trbovlje, v podzemne rove rudarskega mesta, z drugačnim, še bolj izdelanim načrtom: zato, da bi to subjektivnost, to nemogočo željo po krilih brezhlebnega živalskega stroja ali vsaj krilih od človeka skonstruiranega mehanskega stroja presegel, objektiviral v pravo filmsko podobo. V filmsko podobo v najbolj emfatičnem pomenu besede. V nekaj, kar po definiciji presega zakon gravitacije.

Kovač se v filmu *Kaj boš počel, ko boš prišel od tu?* ne sprašuje več kako visoko, temveč kako globoko je treba iti, da prideš do bistva. Do bistva, ki je zanj kot plesalca in koreografa izrazna (z)možnost telesa, za Sašo Podgorška kot režiserja pa "prostor (po)gleda", kakor je poimenoval svoj prvi študentski film pred skoraj več kot petnajstimi leti.

Kaj se zgodi, ko se tretjič srečata dva takšna konceptualista? Potem ko se je vrtoglavi ptič Iztok Kovač s pomočjo Podgorškovega "kino-aparata", razširjenih rok na eni sami nogi, že zamrznil v času na robu 360 metrov visokega dimnika trboveljske termoelektrarne, potem ko sta v *Domu svobode* s plesalci, privezanimi na previsni steni, skupaj za hip prevarala težnost in gledalcev pogled ...

Zgodi se drug, diametralno nasproten pogled. Pogled od spodaj navzgor. Tu ni več težnje po prevladovanju gravitacije, le ponovni met kocke, ki po mallarméjevsko ne odpravlja naključja, a odloči o novi strategiji Kovačeve koreografije kot šahovske igre: zgodi se filmski dispozitiv. Zvok se zlije z gibom, podoba z besedo. Plesalci spregovorijo. Prvič se zgodi beseda, ki ni več peta, ampak govorjena, beseda kot znak v svoji dvojnosti glasu in pomena: namesto celovitosti imaginarnega telesa so konkretna telesa plesalcev nenadoma razkosana, razkadirana v posamezne gibe in geste, ki jih je v uvodnem skupinskem plesnem prizoru snemalo nekaj manj kot 30 digitalnih kamer.

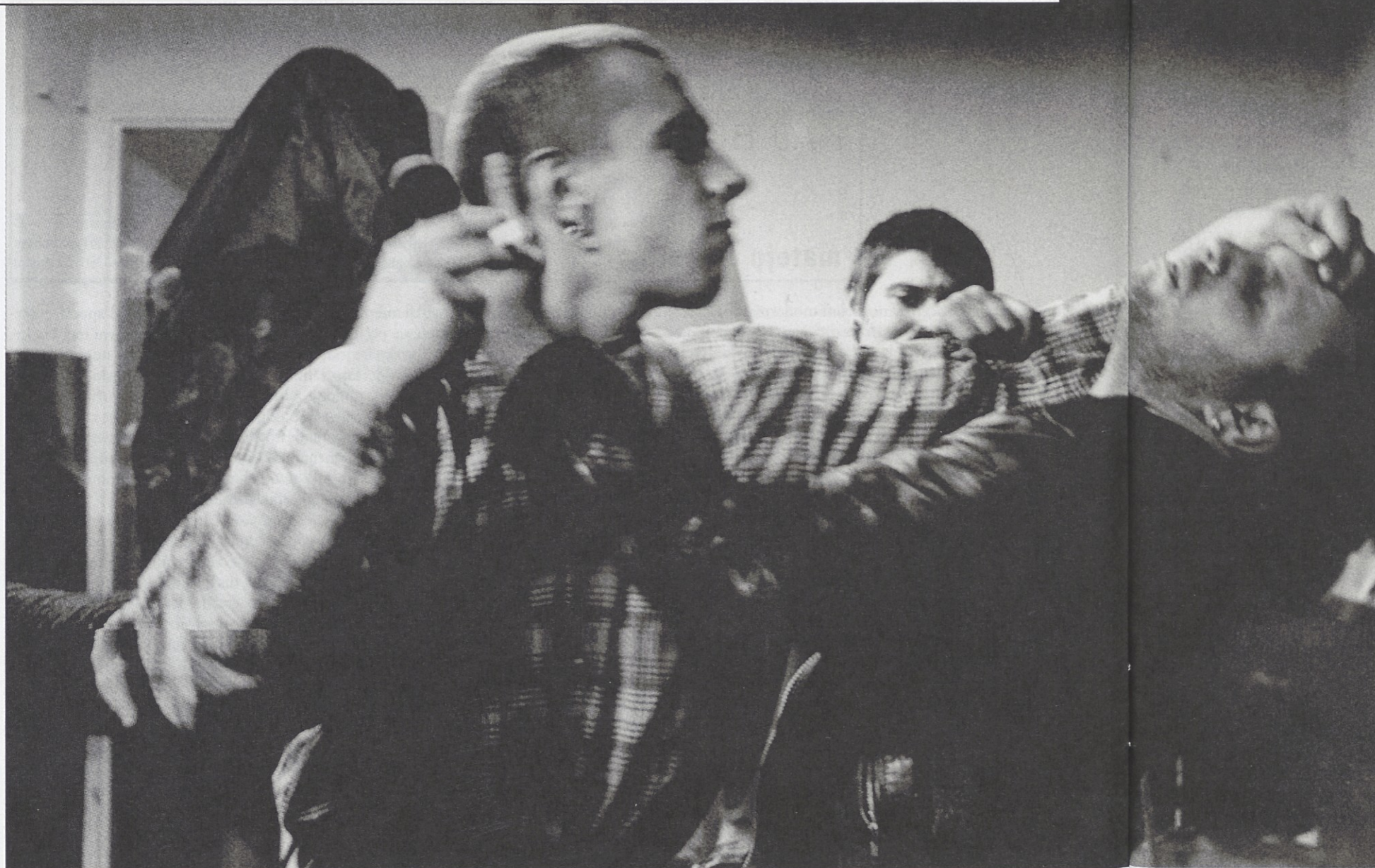
V *Kaj boš počel, ko boš prišel od tu?* ni več zunanosti, ki bi se – kot v *Vrtoglavem ptiču* ali *Domu svobode* – kot aktualna družbeno zgodovinska realnost zoperstavljala fikciji. Je le še znotrajfilmska realnost, čista fikcija, ki jo potencirajo beckettovski dialogi, klavstrofobično, post-apokaliptično vzdušje z estetizirano fotografijo Svena Pepeonika, ki gledalcu priključuje v spomin zgodnje filma Larsa von Trierja, *Element zločina* (*Element of Crime*, 1984), *Evropo* (1991) in celo Reedovega *Tretjega človeka* (*The Third Man*, 1948), Podgorškovo in Kovačevo poigravanje z zvokom, podobo in gibom (mislimo, na primer, da slišimo ritmični zvok kolesja vlaka na tračnicah, medtem ko v kader prileti plesalka, ki dela premete nazaj!), predvsem pa glasba Thierryja de Meyja, ki s pozavnističnimi in glasovnimi intervencijami nastopajočega glasbenika Sebija Tramontane preprosto ne bi mogla delovati bolj filmsko ... Golo mejo med zunaj in znotraj na koncu prestopi kamera, ki ob plesalkinem naštevanju, kaj vse lahko človek izgubi (razum, občutek za smer, dostojanstvo, živce ... ponos, zavest, inspiracijo ... samega sebe, ravnotežje, priložnost, vid, obraz,) frenetično oddivja proti svetlobi in izhodu iz rudnika, gre prek svoje osi in se začne v upočasnjenem gibanju oddaljevati od vhoda, dokler se ne zaustavi v čisti tišini ob statičnih fotografijah iztrošenih objektov trboveljske postindustrijske krajine, ki se zdi, čeprav je realna, kot mentalni konstrukt, kot podoba, ki je ohranila estetsko dimenzijo, magično razsežnost iluzije, sposobnost ustvarjanja nekega drugega prizorišča: fantazmatsko telo filma, užitek forme, privilegirani prostor pogleda, ki (po)gleda nazaj – gledalca in ustvarjalca. •



## POLITIČNO ANGAŽIRANI

## DOKUMENTARNI FILM

jurij meden



A Decent Factory

**uvod**

Poleg novih filmov velikih avtorskih imen, skrbno napa-berkovanih iz vsakoletne osi Berlin-Cannes-Benetke, na katere lahko Dunajčani računajo vsakega oktobra (letos Allen, Van Sant, Ferrara, Kwan, De Oliveira, Aoyama, Hou, Tsai, Garrel, Suwa, Kitano, Trier ...) in o katerih je *Ekran* že ali najverjetneje še bo poročal, ter poleg bogate ponudbe posebnih programov (retrospektive Andyja Warhola, Gerarda Malange in Pedra Coste; poklona igralkama Jane Birkin in Ruan Lingyu; program filmov, vezanih na Buenos Aires) je letošnji Viennale zaznamovala prisotnost velikega števila politično angažiranih dokumentarnih filmov, ki so – zlepljeni v mozaik – predstavljali dokaj celosten in nazoren odsev turbulenc sodobnega časa. Vprašanje je seveda, koliko je tak programski izbor (dokumentarci so predstavljali skoraj polovico programa) dejanski odraz kinematografskega stanja in koliko predvsem posledica aktualnih lokalnih volitev (Dunaj je ostal rdeč in zdrav), križanih z eksplicitno in kleno levičarsko držo festivala. Štirje dokumentarci, o katerih bo tekla beseda, tako morda niso ravno smetana celotnega programa, zato pa lepo utelešajo duh aktivizma, kakršen je prežemal trinajst festivalskih dni.

**vojna**

Spomladi leta 2004 je iraška puščavska naselbina Faludža doživela svojih pet minut slave. V srditih spopadih med ameriško okupacijsko vojsko in iraškimi uporniki je bilo mesto popolnoma uničeno. Le nekaj mesecev prej sta se po Faludži potikala ameriška filmarja Ian Olds in Garret Scott ter posnela *Occupation: Dreamland*, neprizanesljivo iskren dokumentarni portret voda ameriških vojakov, pripadnikov 82. zračne divizije (US Army's 82nd Airborne), ki se – vkopan v pesek in ozračje zloslutne negotovosti – prebija skozi morečo rutino. Zdolgočaseni vojaki se iz dneva v dan klatijo po ulicah nekoč cvetočega trgovskega mesteca in pri srečevanju z domačini igrajo trojno vlogo okupatorja, vzdrževalca miru (oziroma *statusa quo*) in advokata demokracije (kot ta pojem seveda razumejo njihovi nadrejeni). V tej razdvojenosti (oziroma raztrojenosti) gre brati tudi ključ za pravilno razumevanje filma, ki je pod površino neprizadetega opazovanja obravnavanega subjekta (vzoren primer *fly-on-the-wall* tehnike) vendarle subverzivno delo z odločnim pacifističnim sporočilom. Če so namreč ameriški pešaki Irak dejansko zasedli v naivni veri, da jih bodo Irčani pričakali kot osvoboditelje, *Occupation: Dreamland* na boleče na-

zoren način pokaže vso stisko in zadrego dejanskega stika med vojaki in iraškimi civilisti: da bi slednjim zagotovili varnost in čudež novega političnega sistema, demokracije, so jih prvi najprej prisiljeni ponižati na raven živali. V strahu pred gverilskimi napadi Američani vdirajo v hiše civilistov, z njimi ravnaajo skrajno surovo in jih kot po tekočem traku trpajo v svoje zapore. Kolektivna študija brezimnih pešakov se počasi spreminja v mozaik intimnih usod, ko se prek prizorov lenarjenja v vojašnici seznanjamo s preteklostmi mladih vojakov (vojska je za vsakega predstavljala skrajni izhod iz civilnega obupa in brezdelja), vendar film ostaja na varni razdalji od vsakršnih stereotipov in črno-belih delitev na dobro in zlo. V svoji izjemni avtobiografiji *A Third Face: My Tale of Writing, Fighting and Filmmaking* pokojni Samuel Fuller večkrat poudarja, da je stanje vojne vse prej kot gnojišče za junštva; da gre predvsem za srhljiv moralni vakuum, v katerem obstaja zgolj še imperativ golega preživetja. Tezo je Fuller večkrat nazorno upodobil v svojih vojnih filmih – prvič v *The Steel Helmet* (1951), najbolj uspešno seveda v legendarnem, lansko leto restavriranem epu *Velika rdeča divizija* (*The Big Red One*, 1980). *Occupation: Dreamland* – zatišje pred nevihto – opisuje mučno, neustavljivo drsenje v ta vakuum.

**preteklost in prihodnost**

V zadnjem letu sta po filmskih festivalih zaokrožila dva odlična in zelo podobna filma na temo španske državljanske vojne. Prvega, *Canciones para después de una guerra* (Pesmi, ki jih bomo peli po vojni), je veteran španske kinematografije Basilio Martín Patino sicer zrežiral že leta 1971, vendar so se Španci očitno opogumili in restavrirano kopijo mojstrovine poslali v svet šele dobrih trideset let kasneje. Patinov film (ki je bil ob nastanku seveda strogo prepovedan in iz bunkerja izpuščen šele po padcu Francove diktature) sestavljajo izključno kronološko razvrščeni arhivski posnetki viharnih dekad Francovega krvavega vzpona in vladanja. Sosledje podob bi se mirno lahko bralo kot objektivni zgodovinski dokument, ko ne bi Patino filma od prve do zadnje sekunde napolnil s takratnimi španskimi popularnimi popevkami in ljudskimi napevi ter tako prek ustvarjanja pomenljivih kontrapunktov poskrbel za subverzivno politično sporočilo: prizori nacionalističnega nasilja so podloženi z vedrimi melodijami in besedili, ki zagotavljajo, da je v deželi vse v najlepšem redu; prizori masovnih zborovanj in obo-





Occupation: Dreamland



El Perro Negro: Stories From the Spanish Civil War

ževanjan "ljubljenega" diktatorja so podloženi z republikanskimi himnami, ki ljudstvo pozivajo k boju proti fašizmu in frankizmu. Veliko bolj zapletenih prijemov se poslužuje dokumentarni film *El Perro Negro: Stories From the Spanish Civil War*, ki ga prav tako sestavljajo izključno arhivski posnetki iz časov španske državljanske vojne. Avtor filma, Madžar Peter Forgacs, se je za začetek odločil, da bo radikalno omejil svoje vire gradiva: avtorja sedemdeset let starega surovega materiala, ki ga Forgacs oblikuje v poetični kolaž, sta predvsem dva. Amaterski snemalec Joan Salvans Piero, mladi industrialec iz Katalonije, pripadnik najvišjega družbenega sloja; in amaterski snemalec Ernesto Diaz Noriega, mlad študent iz Madrida, pripadnik spodnjega/srednjega družbenega sloja. Druži ju zanimivo dejstvo: zdi se namreč, da sta navzlic usodnim časom v svojih filmskih beležkah oba bolj zainteresirana za svoja zasebna življenja, za svoji družini, za svoje ljubezni. Tako je šele režiserjeva naracija tista, ki navidez idilične podobe intimne prek *off*-glasu, zgovorne glasbe (kot vedno odlični Tibor Szemző, ki smo ga imeli pred leti priložnosti poslušati v Kinoteki) in številnih mednapisov obogati s političnim kontekstom. Prek tega konteksta se oba mlada snemalca nehote izrišeta kot vsakdanja junaka svojega časa in svoji zgodbi zaokrožita v temeljno vprašanje filma: kakšna je (če sploh obstaja) odgovornost posameznika v turbulentnih časih, ki ne prizanašajo nikomur. Vprašanje je kompleksno in neprizanesljivo, kot je kompleksen in neprizanesljiv tudi način, na katerega ga Forgacs zastavi. Nobeden od njegovih junakov ni popoln, daleč od tega: za mladega industrialca se na primer zdi, da se politike sploh ne zaveda, tako je zaposlen z dvorjenjem svoji bodoči nevesti. Vojna kruto vdre v njegovo zavest le za nekaj sekund: tistih nekaj sekund, ko osuplo zre v cev pištole, preden mu v imenu republikanske revolucije ne odpihne možganov neki mladi anarhist. Mladi študent se, nasprotno, zaveda situacije okrog sebe, vendar se oportunistično izmika soočanju z njo in obrača po vetru, vse dokler se nekega dne po naključju ne znajde v Francovi kehi in tako po sili razmer opredeli za republikanca. Forgacsevih slehernikov ne moremo obsojati niti jima ploskati, lahko pa ju – kar je veliko bolj dragoceno – v njih držimo razumemo. Z zavračanjem stereotipov film sili k razmisleku; in seveda je prav razumevanje ključni predpogoj za razmislek, ki naj bi obrodil rezultate. Pozorno gledanje filma ni odveč:

kronološko razporejen surov material je prepleten z nešteto drobnimi naknadnimi posegi (upočasnitve, zamrznitve in povečave posnetka), ki so pomembni ravno v toliko, kolikor so pomembna ločila v tekstu. V nekem trenutku na primer Forgacs pokaže posnetek Francove mlade hčerke, ki izročča pozdrave nemškimi otrokom. Posnetek – za razliko od vseh ostalih govorečih glav v filmu – ni podložen s podnapisi, kar posledično pogledu omogoči, da se svobodno sprehodi prek podobe, ki je naenkrat zanimiva le še vizualno. In na tem "sprehodu" odkrije, da diktator Franco, ki ponosno stoji zraven sedeče hčerke, ves čas premika ustnice in tako hčerki prišepeta njen "govor", kar seveda razgali manipulativno propagandno naravo posnetka. Zaznava tega preliva iz enega v drug način pripovedovanja (iz verbalnega v slikovni) je obenem prisposoda za enega ključnih namenov filma: poskus zaznave in razumevanja točke, na kateri se politično nasilje iz verbalnega prelomi v fizičnega. Da bomo lahko, po idealističnih besedah avtorja, v prihodnje tovrstne prelome dovolj zgodaj preprečili.

### profit

Eden bolj "zanimivih" stranskih produktov razvitega kapitalizma je pojav tako imenovanih specialistov za etiko, ki jih globalne korporacije najemajo, da bi v javnosti oprale svojo vedno glasnejšo in vedno bolj neprijetno podobo izkoriščevalcev poceni delovne sile "Tretjega sveta". Tako kot so se pred časom na posameznih prehrabnih in kozmetičnih artiklih začele pojavljati zelene pike, ki naj bi zagotavljale, da je produkt ekološko neoporečen, zdaj očitno stopamo v obdobje, ko bodo sorodne nalepke začele krasiti produkte zahodnih korporacij, ki jih fizično sestavlja poceni delovna sila iz Kitajske, Vietnama, Indonezije in ostalih "eksotičnih" pokrajin, ter tako dokazovati, da taista delovna sila ni izkoriščana. Kar naj bi – skozi prizmo sodobnega zahodnega razumevanja delovne etike – pomenilo nekako naslednje: zagotovljen jim je osebni dohodek, ki omogoča dostojanstven standard življenja; zagotovljeni so jim varni, udobni delovni pogoji znotraj maksimalno sprejemljivega delavnika osmih ur; zagotovljena sta jim zdravstveno in pokojninsko zavarovanje ter vse ostale socialne pravice, ki pritičejo iz naslova delovne pogodbe. Seveda so implikacije tega novega pojava čista perverzija, saj je grajen na (neizrečeni) premisi, da je sodobni ekonomski kolo-



nializem etično sporen *per se*. Dokumentarni film *A Decent Factory* mladega francoskega avtorja Thomasa Balmès najprej nazorno ilustrira že znano dejstvo, da multimilijonske, multinacionalne korporacije svoj profit sešajo iz izkoriščanja prekomorske delovne sile, nato pa na istem konkretnem primeru razgali še dvoličnost "etičnih raziskav". Avtor z majhno digitalno kamero spremlja dve specialistki za korporativna etična vprašanja, ki ju je Nokia, znamenita finska družba za mobilno telefonijo, najela, da preverita delovne razmere v neki kitajski tovarni, ki za Nokio proizvaja polnilce za prenosne telefone. Film je posnet na skrajno preprost način: avtor zgolj sledi obema protagonistkama na njuni poti prek "spodobne tovarne" (kot jo označi njen upravnik, ciničen Anglež s smislom za humor na nivoju palice za kriket) in beleži njuna srečanja z delavci in njihovimi nadrejenimi; brez kasneje dodane glasbe ali kakršnegakoli komentarja. Posledično je toliko bolj zgovorna diskrepanca, ki se poraja iz dejansko videnega in spravljivih besed, ki si jih izmenjujejo protagonisti filma. Kitajska tovarna se v vseh pogledih ponaša s pred-marxovsko podobo: za bornih trideset dolarjev na mesec delavci in delavke vsak dan delajo po deset, dvanajst ur; strogo ločeni po spolih spijo v internatu, ki spominja na zapor; poleg slabe hrane morajo vsake dan prenašati še nasilne izpade nadzornikov; nezaščiteni so pred hrupom in umazanijo; če delavka zanosi, jo takoj odpustijo; dobršen delež delavcev se nahaja pod spodnjo dopustno starostno mejo; nihče nima podpisane uradne pogodbe o zaposlitvi; tovarniški računovodja seveda operira z dvema setoma knjig – internim (to je: dejanskim) in uradnim (ponarejenim). Še bolj boleča je zavest, da ne bo obisk obeh strokovnjakinj spremenil ničesar, kar je še posebej očitno v zadnjem prizoru filma, v katerem se ženski vrneta na Finsko in vodilnim delavcem Nokie poročata o izsledkih: apatija je beseda, ki še najbolje opiše njihovo reakcijo. Kar šteje, seveda ni izboljšanje delovnih pogojev, temveč zgolj ugled korporacije. Citata Miltona Friedmana, s katerim Balmès odpre svoj film, naenkrat ni več mogoče brati ironično: "*The one and only social responsibility of business is to make profits.*"

### preteklost in prihodnost, drugič

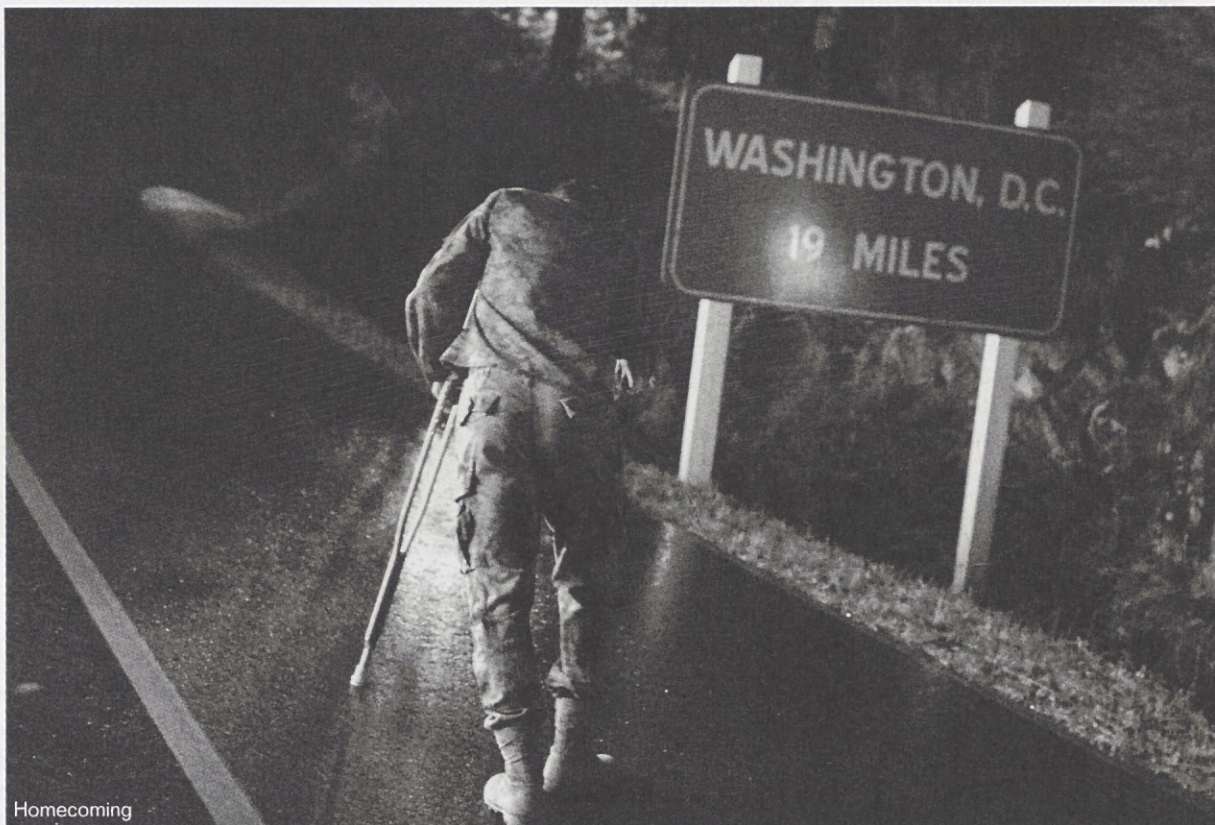
Z eksperimentalnim dokumentarnim filmom *East of Paradise* Lech Kowalski zaključuje svojo trilogijo o Divjem Vzhodu ("My Wild Wild East"), ki jo je spočel leta 2000 z *Boot Factory* in nadaljeval dve leti kasneje z *On Hitler's Highway*. Vendar to ne pomeni, da mora biti gledalec za boljše razumevanje tretjega seznanjen s prvima dvema deloma, odveč je celo zavest o konceptualnem okvirju. Zagotavljati, da je *East of Paradise* film o Vzhodni Evropi, je približno tako, kot če bi Markerjevo *Mesto slovesa* (La Jetée, 1962) označili za film o letališču (seveda film o letališču tudi je). *East of Paradise* je, predvsem, unikatno delo. V prvi, slabo uro trajajoči polovici filma, je vse, kar vidimo, v dolgih, neprekinjenih kadrih in z digitalno video kamero posnet obraz Werle Kowalski, matere režiserja, dvainosemdesetletne starke s strahovito izkušnjo druge svetovne vojne. Živahna Poljakinja z izjemnim darom pripovedovanja (pred katero bi stisnil rep med noge še Keitelov gobezdač Auggie Wren iz Wangovega *Dima* (Smoke, 1995)) se spominja ujetništva v Stalinovi Sovjetski zvezi in mukotrpnega romanja nazaj domov prek zaledenelih ruskih step. Spominja se vlakov, napolnjenih s trupli, in sestradanih sojetnic, ki iz lastnih lobanj pobirajo uši in si jih tlačijo v usta. Med izpovedjo jo nekajkrat premagajo solze, vendar sinova kamera ne odvrne pogleda, vse dokler tišina na koncu ne postane preveč mučna. Film se prelomi: druga polovica, spet dolga skoraj uro, je v vseh pogledih diametralno nasprotje prvi. Kowalski, zadnjih trideset let kot neodvisen filmar prisoten na newyorški *underground* sceni, zdaj izpo-



East of Paradise

veduje svojo zgodbo. Kot hudournik (za razliko od tihega kapljanja v prvi polovici filma) se pred nami zvrsti kolaž odlomkov iz filmov Lecha Kowalskega, vseh posvečenih marginalnim figuram družbe: pankerjem, džankijem, kurbam, političnim protestnikom, izginjajočemu delavskemu razredu. Vrtnec podob in zvokov je opremljen z na novo dodanim avtorjevim komentarjem, ki utrinke strne v celoto: v samega sebe oziroma v svojo življenjsko izkušnjo. Dvojna struktura filma se tako naenkrat osmisli. Če je bila izpoved matere posrečen eksperiment v verbalni naraciji (besede na platnu rišejo podobe na mrežnici), je izpoved sina posrečen eksperiment v vizualni naraciji (sin predvsem kaže, njegov tekst je odvisen in pripet na podobe kot novorojenček na dojko). Narativna nivoja – in zgodovini, ki se iz njiju porajata – se medsebojno naslavljata, si včasih odgovarjata in drugič drgneta drug ob drugega (Kowalski: "*If there is no fiction there is no fire*") ter tako ustvarjata nove pomene. Predvsem nazorno demonstrirata, da mehanizem grajenja osebne identitete na podlagi zgodovinskih kontekstov ostaja identičen, pa naj struktura moči sliši na ime stalinizem ali surovi kapitalizem. Princip razmišljanja prek analogij in kontrapunktov se v drugem, "vizualnem" delu filma podvoji na mikro stopnjo posameznih sekvenc in celo posameznega prizora. V nekem trenutku tako gledamo posnetek prvega koncerta Sex Pistols v New Yorku (izvirni material iz avtorjevega kulturnega pank filma *D.O.A.* (1978)), ki ga Kowalski podloži z nežnim komadom Charlieja Mingusa – učinek je vrtoglav. Spet drugič pred kamero spremljamo grozljivo hiranje in smrt (AIDS) nekega avtorjevega prijatelja, ki je še nekaj minut (zares nekaj let) pred kamero nastopal kot (dobesedno) utelešenje vitalnega duha nekega časa. Kowalski vse to počne, da bi – razumljivo – izkričal svoj bes nad otopelo, brezčutno tvorbo struktur moči nekoč in danes. Vendar še zdaleč ni optimist. Ko se tik pred koncem filma s kamero pridruži črnim delavcem, ki na ulici nekega sluma zaman protestirajo proti nemogočim delovnim pogojem, jasno sporoči, da je moč spreminjanja v rokah tistega, čemur danes lahko rečemo proletariat, navadna iluzija; in da taista moč danes tiči zgolj v rokah tistega (to je: denarja), ki ima v spremembah kaj za izgubiti. Čisto na koncu filma se spet pojavi mati in potihem vpraša, ali je sin njeno zgodbo razumel. Kowalski tokrat kamero prvič obrne nase. In molči: *East of Paradise* je njegov odgovor. •





Homecoming

## atrakcija

Čeprav je letošnji filmski festival v Torinu stregel z delikatesami, kakršne so bile na primer doslej najpopolnejša retrospektiva Clauda Chabrola (1957–82, drugi del pride na vrsto naslednje leto), prva retrospektiva azijskega Fassbinderja Lina Brocke na Zahodu po dobrih dveh desetletjih, poklon maratoncu Lavu Diazu, posvetilo pozabljenemu amerškemu pionirju Alfredu E. Greenu in iz deviških kopij predvajan kompletan opus šerifa Walterja Hilla, je največja množica obiskovalcev najbolj vršala pred, med in po projekcijah sedmih enournih filmov pod skupnim naslovom *Masters of Horror*. In to povsem upravičeno, bi mirne vesti lahko zatrdil povprečen festivalski obiskovalec, ki je pomotoma ali ponesreči izpustil vse Filipince in največje odkritje festivala (in leta), v vseh pogledih monumentalno delo Kojija Wakamatsuja, *Cycling Chronicle: Landscapes the 17-Years Old Boy Saw* (17-sai no fukei – shonen wa nani o mita no ka).

## ozadje

Mick Garris, relativno minoren severnoameriški televizijski aktivist (producent, scenarist in režiser), je pred kratkim prišel na idejo svojega življenja (zaradi katere mu odпустimo tudi nečloveško mero historične spozabe in pohabe, ki ga je gnala, da je šel in v devetdesetih ponovno upodobil Kingov roman *Shining*): zbral bo smetano režiserjev, ki so se proslavili v žanru grozljivke, in z njimi za kabelsko televizijo (Showtime) produciral serijo trinajstih enournih filmov, pri čemer bo imel vsak režiser posamezne epizode samo dve omejitvi – proračun in dolžino – ter popolno ustvarjalno svobodo glede vsega drugega – od izbire snovi do sestavljanja ekipe. Izvedba ideje verjetno ni bila pretirano trd zalogaj, saj se je večina avtorjev iz končnega izbora že prej vsak teden dobivala v nekem kalifornijskem bifeju in tam pod partizanskim imenom *Masters of Horror* družno objokovala zlata sedemdeseta in osemdeseta, ko Hollywood še ni bil tako zadržan in se dela ni manjkalo. Po redkih zapletih in/ali zavrnitvah vabila (Roger Corman, George A. Romero, David Cronenberg) trinajsterico "veličastnih" sestavljajo naslednja

imena: Dario Argento, John Carpenter, Larry Cohen, Don Coscarelli, John McNaughton, Joe Dante, Mick Garris, Stuart Gordon, Tobe Hooper, John Landis, William Malone, Miike Takashi in Lucky McKee. Snemanja so zavoljo cenejših aranžmajev potekala v kanadskem Vancouverju in se zaključila ob koncu letošnjega poletja; dober mesec kasneje je Showtime za Noč čarovnic zavrtel prvo epizodo, Coscarellijev *Incident On and Off a Mountain Road*. V času pisanja tega teksta na televizijsko premiero čaka še enajst epizod; Torino jih je predpremiero – obenem prvič ter morda tudi zadnjič na velikem platnu – predvajal sedem.

## prvi vtis

Projekcije epizod oziroma (pravilneje) srednjemetražnih filmov so organizatorji razmetali prek vseh devetih dni festivala, za najbolj pravoverne *otakuje* pa organizirali sedemurno seanso v najboljši festivalski dvorani (prijetne muke sta do skrajnega roba znosnega izstrelila uvod in zaključek v maraton, sestavljena iz Hillovih klasik *Bojevniki podzemlja* (The Warriors: The Ultimate Director's Cut, 1979/2005) in *48 ur* (48 Hrs., 1982). Prvi vtis je bil vseeno nadvse osvežujoč: v brk fašizmu politične korektnosti, kakršen je steriliziral ameriško produkcijo zadnjega desetletja, iz vseh sedmih žanrskih podvigov ne skacejo le gravž, gorje in potoki paradiznikove mezge, temveč parada razgaljenih prsi in riti (osemdeseta vračajo udarec), gosti oblaki cigaretne dima (ki se ne valijo več le iz nosnic über-negativca z arabskim naglasom) in prenekatera subverzivna politična ideja (kakopak ne v obliki metafore). Priznati je seveda treba, da si – sodeč po dobri polovici kompletnega seriala – prenekatero ime pravzaprav ne zasluži članstva v elitni družini, niti ni vsak mojster posnel mojstrovine. V večini primerov gre za solidno opravljene domače naloge; skupaj z nekaj redkimi izrazito negativnimi oz. pozitivnimi odkloni se večina zaokrožuje v zlato povprečje, ki *horror* žanra pač ne bo revitaliziralo niti (najverjetneje) znatno povečalo množice privrženecv, pa zato vseeno predstavlja pomemben





Jenifer



Cigarette Burns

prispevek v zgodovino žanra, bistveno kvalitetnejši kot, na primer, HBO-jev serial *Tales from the Crypt* iz leta 1989 s podobnim konceptom.

### obrniki

Izmed sedmih predvajanih delov sta zares razočarala samo dva. Mick Garris je z anemično epizodo *Chocolate* podčrtal svoj status prislinjenca v izbrani družini režiserjev (mar bi ostal zgolj producent projekta in izbral pravo trinajsto prase), Tobe Hooper pa z nemogoče razigrano (razpadajočo) režijo in montažo povsem uničil fino literarno predlogo *Dance of the Dead* kultnega Richarda Mathesona.

Nihanje uvodne epizode Dona Coscarellija *Incident On and Off a Mountain Road* med dvema narativnima linijama (ženska na begu pred monstroznim gozdnim psihopatom, ista ženska na begu iz psihopatskega zakona) spominja na ritmično prečkavanje higienskega minimuma na lestvici inteligentnega količnika; k sreči je Coscarelli tako več v slikanju neprijetnega vzdušja in vodenju akcijskih prizorov, da se njegova zgodba naposled uspešno reducira na adrenalinski trip in tako pristane v kategoriji solidno. S podobno učinkovitostjo znotraj skromno začrtanih okvirjev se ponaša prigoda *Deer Woman* Johna Landisa. Da Landis res ni drugega kot velik otrok (nič drugega kot velik kompliment), pove že podatek, da je scenarij za epizodo napisal njegov najstniški sin Max. Zgodbo o skrivnostni ženski s parklji namesto stopal ("resnično" bitje iz indijanske mitologije), ki po tekočem traku podira (tako v prenesenem pomenu kot dobesedno) nič hudega sluteče moške in naposled pobegne v gozd, od koder bo "sestradana" spet prilezla čez sto let, Landis izkoristi predvsem kot poligon za svoje infantilne šale in pa seveda sijajno priložnost, da po mili volji slači glavno igralko. Argentovo epizodo *Jenifer* od resnične veličine pravzaprav loči samo režiserjevo pregovorno zanemarjanje oziroma celo preziranje igralskega poklica: film namreč skoraj pokopljejo obupna igra in neprebavljivi dialogi vseh protagonostov. Obenem je Argento edini, ki

pripoveduje na izrazito vizualen način in tako – navzlic televizijskemu produkcijskemu okvirju – ohrani svoj baročni avtorski pečat. Kar se tiče zgodbe, Argento trdi, da je treba *Jenifer* brati kot na glavo postavljeno legendo o lepotici in zveri (neznansko grda – kar je v bistvu najmanjši problem – je tokrat ženska), vendar se sama od sebe vsiljuje druga primerjava: *Jenifer* ni pravzaprav nič drugega kot strogo žanrska, mačistična, funkcionalna, vse poezije očiščena različica kontroverznih *Vsakodnevnih težav* (*Trouble Every Day*, 2001) Claire Denis (spet nič drugega kot kompliment). Z nekaj dobesedno preslikanimi prizori in vključno z vsemi oceani krvi, prepovedanih strasti in občutkov krivde.

### mojstra

Najbolj nestrpno pričakovana sta bila obenem edina (mojstra), ki sta dostavila mojstrovini. Dantejeva epizoda *Homecoming* bo v trezni retrospektivi nemara obveljala celo za enega ključnih komentarjev na ameriško politično blaznost trenutka. Avtor, ki v bližnji preteklosti ni skoparil z zajedljivimi komentarji na siromašno (in posledično navzven in navznoter škodljivo) stanje duha svoje družbe (*Looney Tunes: Back in Action*, 2003; *Small Soldiers*, 1998; *The Second Civil War*, 1997), tokrat postreže s prvovrstno politično satiro, ki je obenem grozljivka natančno v toliko, v kolikor je grozljiv predmet njene obravnave (Joe Dante: "*This is a horror story because most of the characters are Republicans.*"). Tik pred volitvami začnejo v Ameriki nenadoma vstajati od mrtvih vojaki, padli v še vedno trajajoči vojni na Bližnjem vzhodu. Klasičen recept za odstranitev tokrat ne deluje: Dantejevih zombijev ne ustavi niti kroglja v glavo, kar po svoje ne predstavlja prehudih težav, saj se živi mrtveci začuda ne obnašajo nasilno. Kmalu se izkaže, da so se vojaki "vrnili domov" z enim samim razlogom: da se udeležijo bližajočih se predsedniških volitev. In vojnim veteranom – pa čeprav padlim – nihče ne upa odreči tega državo-tvornega privilegija. Živi mrtveci seveda uniformno glasujejo proti človeku, ki jih je poslal v nesmiselno vojno (in



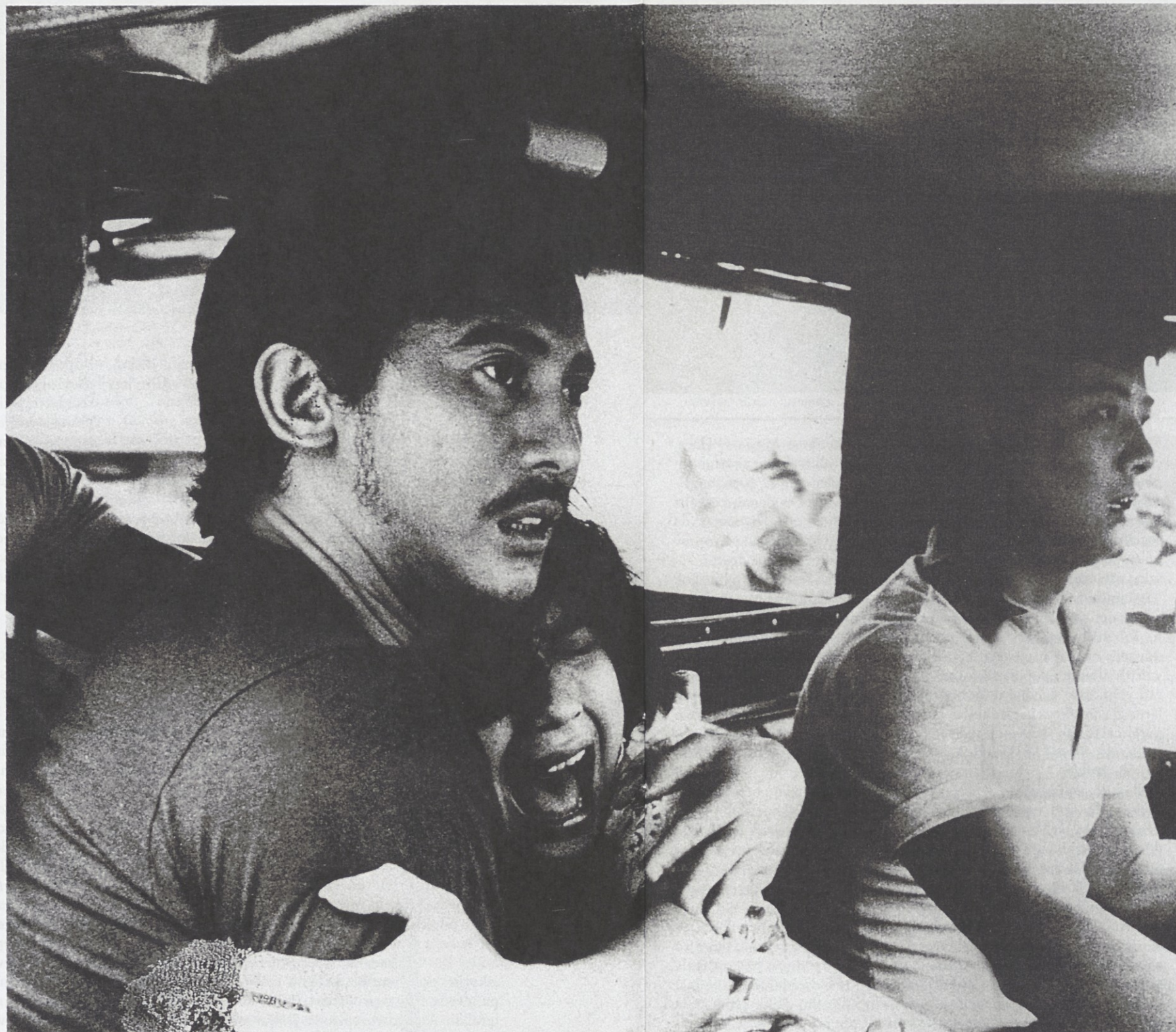
se takoj po oddaji volilnega lističa zgrudijo ter tako mirno zapustijo deželo živih), kar v predsednikovem volilnem štabu (celotno zgodbo spremljamo skozi perspektivo tam zaposlenega desničarja) povzroči silen preplah. Sprotno štetje glasovnic kaže, da bo predsednik volitve izgubil; ekipa se panično spogleda in zateče k "floridskemu načrtu". Sledi predsednikova zmaga, veliko praznovanje, potoki šampanjca, ognjemet ... nakar se zemlja zatrese in izbruhne na tisoče in tisoče ameriških vojakov, padlih v vseh oboroženih konfliktnih zadnjih stoletjih (od državljanske do druge svetovne vojne, od Koreje do Vietnamu). Naš junak (ki tekom filma uzre svojo ideološko zablodo in se prelevi v pozitivca) stoično v *offu*: "But of course. What do the soldiers do when they are losing? They call for reinforcements." Ob pomanjkanju pravnih sredstev vojski mrtvih ne preostane drugega, kot da krene nad Belo hišo.

Dante je bil v Torinu deležen stoječih ovacij (in neskrive zavisti kolegov, ki niso znali bolje izkoristiti podarjene ustvarjalne svobode); vprašanje seveda ostaja, kako bo reagirala domovina, kjer film zaenkrat še vedno čaka na predvajanje. Zanimivo vprašanje je po projekciji razprl tudi kritik *New York Timesa* Dave Kehr, ki je navdušenje občinstva deloma pripisal pregovorni nagnjenosti levičarske publike k samo-čestitanju (self-congratulation), vendar se je naposled strinjal, da se Dantejeva alegorija ponaša s tako čvrsto hrbtnico, čisto vestjo in moralno jasnostjo, da brez težav stoji (in bo obstala) na lastnih nogah. Kar nas pripelje do vrhunca sedmerice (in zelo verjetno tudi trinajsterice), Carpenterjeve epizode z naslovom *Cigarette Burns*. Da je Carpenter nemara najboljši, ko razrahlja svoj ugriz in oddrobenclja v smer samorefleksije (seveda nikakor ne predaleč), sta namigovali že njegovi nedavni (drugega izraza tukaj pač ni) mojstrovini *Escape from L.A.* (1996) in *Ghosts of Mars* (2001), avtorjev čudovito bizaren in perverzen (v strogo uživaškem pomenu besede) prispevek v *Garrison kotel* pa sum le še potrdi. Carpenterjeva konstantna preokupacija izza bleščeče izrezljane površine žanrskih mutacij in permutacij – to je: nenehno prevpraševanje avtoritarnih in ideoloških struktur, da bi se naposled podala smrtna obsodba vsaki prevladujoči družbeni morali (z besedami Snakea Plisskena: "Welcome to the human race") – se tokrat naseli v mokre sanje vsakega cinefila in jih izmalči v krvavo nočno moro. Glavni junak filma je namreč strasten cinefil, upravnik nekega kina v Los Angelesu, ki ga ekscentričen bogataš (Udo Kier v vlogi svojega življenja) in patološki cinefil najame, da zanj poišče edino obstoječo kopijo skrivnostnega filma *La Fin absolue du monde* v režiji še bolj skrivnostne persone po imenu Hans Bakovič. Filma, ki je bojda na edini javni projekciji nekje v zgodnjih sedemdesetih občinstvo pahnil v morilsko blaznost in tako povzročil, da o njem pač ni poročal nihče, nakar sta oba – film in njegov avtor – izginila v neznanu. In za seboj pustila samo plakat in kopico nepreverjenih govoric: da je Bakovič sklenil pakt s hudičem in v dar dobil pravega angela, ki ga je nato pred kamero v živo cefral na koščke; da nihče ni preživel tudi redkih zasebnih, ilegalnih projekcij filma; da je že golo iskanje filma preverjena spirala v norost ipd. Mladi pustolovec seveda ne omahuje in se poda na pot okrog sveta, ki se med drugim obrestuje v absolutno najbolj spektakularnem prizoru smrti, kadarkoli zabeleženem na filmski trak (natančneje: platno). Morbidna eskapada se na metaforični ravni ponuja v branje kot dialog med gledalcem in dvema lutkarjema (Carpenter in Bakovič se aktivno in vzajemno dopolnjujeta v svoji pomenljivi odsotnosti/pri-sotnosti), da bi se naposled zaključila z resolucijo, ki predstavlja čisti novum v opusu našega avtorja: predlogom humane alternative. Nebesa mogoče vseeno obstajajo. •

festival: torino

# LINO BROCKA – MOŽ IZ MANILE

simon popek



Bayan Ko: My Own Country

Lino Brocka je v svoji dvajsetletni filmski karieri, od leta 1970 do 1991, ko je umrl v prometni nesreči, posnel skoraj šestdeset filmov. Težko bi rekel, da smo s šestimi filmi, ki jih je festival v Torinu predvajal v okviru fokusa filipinskega filma (Lino Brocka/Lav Diaz), spoznali pravega oziroma esencialnega Brocko, brez dvoma pa smo spoznali tistega, kakršnega od konca sedemdesetih let pozna zahodnjaško občinstvo.

Čeprav je Brocka – poleg Ishmaela Bernala – edini razmeroma poznan filipinski cineast na Zahodu, njegov opus v te kraje še vedno prihaja po kapljicah. V francoski distribuciji se je od konca sedemdesetih let znašlo le par filmov (*Manilla: In the Claws of Light*, 1975; *Insiang*, 1976), nekaj sta jih predvajala festivala v Berlinu in Cannesu (*Jaguar*, 1979; *Bona*, 1981), ostali redki naslovi pa so prihajali v okviru občasnih retrospektiv. Skratka, Brocka tudi "dobremu" evropskemu poznavalcu povečini ostaja neznanka, deloma tudi zato, ker se je filipinska filmska industrija – in njen široki trg – vsa ta leta čutila samozadostno, zato je svoje filme redko promovirala v svetu.

Brocka je na Zahodu poznan kot poet filipinskega vsakdana, bede tamkajšnjih predmestij in izgube človeškega dostojanstva, ki jo med drugim povzročajo socialne krivice in okolje. V tem smislu so simptomatični *Manila: In the Claws of Light*, verjetno režiserjev najbolj znan film, ter *Bona*, *Insiang* in *You Are Weighed in the Balance But Are Found Waiting*, Brockin prvi "resni" film, ki ga je leta 1974 posnel po dveh letih prostovoljnega odmora, zasičen komercialne produkcije, znotraj katere je leta 1970 pričel režijsko kariero in v dveh letih posnel kar sedem filmov.

*Manila* pripoveduje zgodbo o degeneraciji mladega kmeta, ki se v iskanju svoje ljubezni s podeželja preseli in megapolis filipinske prestolnice. Spust v dantejevski pekel obubožanega velemesta – umazanih ulic, barakarskih četrti, nevarnih gradbišč, gejevskih bordelov – sarkastično podčrtata pomena njunih imen, Ligaya Paradiso ("Srečni paradiz") in Julio Madiata ("Potrpežljivi Julij"). V tem svetu Brocko zanima predvsem lik romantičnega junaka, nemega opazovalca v iskanju ljubljene, ki med sestopom v globel dokončno izgubi dekle, prestopi mejo zakona, ubija in nazadnje konča pod udarci ulične drhali.

Filipinska filmska produkcija je v mnogočem primerljiva s hongkonško; premore organiziran studijski sistem, zvezdniško logiko, orjaški trg, popularne žanre (predvsem mjuzikle in melodrame), ki pri občinstvu praviloma naletijo na odobravanje, in popolno nezainteresiranost vlade, da bi resnejši, umetniški produkciji namenila kakršno koli podporo. V času Lina Brocke je vsakršno družbenokritično refleksijo znotraj filmske produkcije oteževala še Marcosova diktatura, posebej zahteve "prve dame" Filipinov Imelde Marcos, nenaklonjene vsakršnemu kritičnemu diskurzu ali omalovažujočemu pogledu na razmere v državi. Brocka je imel največ težav v drugi polovici sedemdesetih let, sploh s filmom *Insiang*, najboljšim izmed šesterice predvajanih del, zgodbo o mlademu dekletu, ki z mamo živi v baraki na obrobju mesta. Mamin ljubimec Dado jo po daljšem, neuspešnem dvorjenju neke noči posili, zato *Insiang* z fantom pobegne od doma. A razočara jo tudi fant, zato se naslednjega dne skrušena vrne domov, ne da bi požirala mamine nenehne očitke, temveč da bi se maščevala posiljevalcu.

V primeru filma *Insiang* je šlo za veliko moralno zmago Lina Brocke, drznega in pogumnega disidenta, saj sta zakonca Marcos pred premiero na vsak način skušala preprečiti predvajanje filma v tujini; šlo je namreč za obdobje, ko je Imelda Marcos Filipine propagirala kot "deželo lepote, izobilja in resnice", uporni Lino Brocka pa si jo je drznil barvati v temnih tonih in prikazovati bedo navadnega človeka. *Insiang* je bil prelomnica v njegovi karieri, film je zakrožil po festivalih, Brockino ime je v resnejših krogih postajalo sinonim za film tretjega sveta; pridružil se je socialnim glasnikom eksootičnih prostorov, npr. Satyajitu Rayu iz Indije, Ousmaneu Sembeneju iz Afrike, Glauberju Rochi iz Brazilije. Serge Daney je v njegovih preokupacijah pravilno prepoznaval pasolinijevske elemente; podobno kot Pier Paolo je bil osamljeni umetnik in javna figura hkrati, obrekovani in čaščeni "marginalni poročevalec", spoštoval je t.i. nizko kulturo in poudarjal estetiko človeškega telesa.





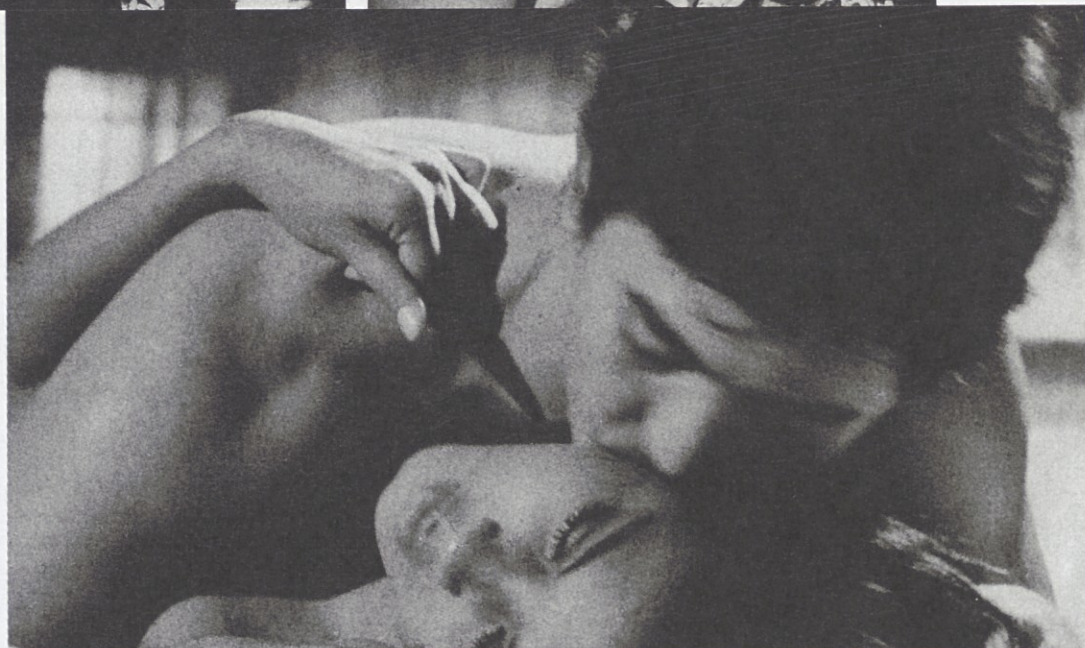
Bayan Ko: My Own Country  
Jaguar

OKA-  
ANLE

noban ihu



Lino Brocka na snemanju



Bona



Mother, Sister, Daughter

Nič bolj prizanesljiv ni bil do Marcosove naslednice, hvaljene in spoštovane Corazon Aquino, ki je po letu 1986 s svojimi agrarnimi "reformami" državo – predvsem ruralne predele – pahnila v še hujšo revščino. V enem svojih zadnjih filmov (*Fight For Us*, 1989) se Brocka znotraj razkrivanja katastrofalnega stanja ne ustraši pokazati niti najhujših elementov iz repertoarja grozot tretjega sveta. V njegovi apokaliptični viziji filipinskega podeželja, ki po revoluciji ostane prepuščeno samo sebi, se prepletajo brezvladje, vigilantstvo in kanibalizem. Brocka je po premieri na Zahodu doživljal kritike in celo izgubljal podpornike, ki so v njegovem izrazito negativnem prikazu Novih Filipinov videli nepatriotsko dejanje.

Brockin vizualni jezik in njegova poetika sta očitno tako univerzalna, da so ga številni primerjali z navidez nekompatibilnimi režiserji in gibanji. Predvsem francoski kritiki ga vidijo kot predstavnika filma-noir znotraj tretjega sveta (zlasti zavoljo *Manile*), kot dediča Sama Fullerja in Nicholasa Raya, Brockinega najljubšega avtorja. Brockina pripadnost žanru, njegovim likom, arhetipski naraciji in vizualni podobi ter seveda neprestano ukvarjanje s problemi znotraj okolja, kjer živi, ga uvrščajo v kategorijo t.i. kinematografskega novinarstva, tipa realistične urbane drame, kakršne so v štiridesetih in petdesetih letih – tudi znotraj holivudskega sistema – snemali ameriški režiserji oziroma imigranti, npr. Jules Dassin (*Golo mesto/Naked City*, 1948) ali Henry Hathaway (*House on 92nd Street*, 1945; *Fourteen Hours*, 1951).

Klicali so ga tudi "filipinski Fassbinder". Ne zaman, bil je neustavljiva filmska tovarna v eni osebi. Z nemškimi velikanom ga veže več kot zgolj isto obdobje ustvarjanja (Fassbinder je prvenec posnel leta 1969, Brocka leto pozneje); oba sta svojo domovino ljubila in sovražila hkrati, svoje kritične teme sta prestreljevala z žanrskimi elementi, zanašala sta se na stalno igralsko skupino, t.i. *stock company* (Nora Aunor, Philip Salvador, Bembel Rocco), izdatno sta se ukvarjala tudi s televizijo in gledališčem, snemala sta hitro in poceni (film je bil običajno posnet v nekaj tednih), slogovne pomanjkljivosti sta nadomeščala z ostrino retorike.

Ključni Brockin sodelavec tistega časa je bil scenarist Mario O'Hara, čigar scenariji – predvsem za *Insiang* – so definirali realizem znotraj filipinskega filma oziroma – kot trdi Noel Vera, eden največjih poznavalcev tamkajšnjega filma – filipinski film nasploh. Brocka danes, petnajst let po smrti, čez mlajše kolege še vedno meče tako dolgo senco, da socialno kritičnega filma sploh ni moč vrednotiti brez naslona na njegov opus; postavil je tako visoke standarde, da jih je nemogoče doseči, kaj šele vzdrževati. A naj prvi vtisi ne zavajajo; Brocka še zdaleč ni bil zgolj "umetniški", družbeno kritični režiser. Pri šestdesetih filmih se v njegov opus popularni žanri – kakor radi rečemo – niso zgolj prikradli, temveč so dobesedno vzdrževali njegovo prepoznavno formulo. Morda najčudovitejši aspekt njegovega ustvarjanja ostaja dejstvo, da nikoli ni zavračal filipinske popularne kulture; Brocka je z njo preprosto živel in jo rad vključeval v svoja dela, angažiral je zvezdnike in zvezdnice popularne glasbe, filma in gledališča, nekatere – denimo Noro Aunor – je celo prepričal, da so v filme vlagale lastna sredstva, kar je samo kompliciralo snemanje. *Bono* (1981) so tako snemali več mesecev in v številnih dolgih presledkih, Nora Aunor pa je postala neke vrste filipinski Orson Welles: ko je zmanjkalo denarja, je za več tednov izginila, vmes posnela komercialni film, honorar pa vložila v Brockino produkcijo.

Brocka je bil velik navdušenec nad stripom, ki ima v jeziku tagaloga dolgo tradicijo; iz stripov so nastajali mnogi scenariji, ki so razmeroma naivno obdelovali filipinske socialne probleme. Sam je nemalokrat ustvarjal popularne, melodramatične filme, "približeval se je buržoaziji", kakor je Olivierju Assayasu in Charlesu Tessonu, sogovornikoma v intervjuju za *Cahiers du cinéma*, priznal na začetku osemdesetih let. V tem času je snemal veliko mjuziklov in melodram, ljubzenskih filmov o najstnikih, ki prepevajo in plešejo, omenjeni trend pa je pomagala vzdrževati tudi filipinska vlada in še posebej Imelda Marcos, ki je bila občasno pripravljena financirati nacionalno filmsko produkcijo, toda samo v primeru, če je tematika ustrezala njenim željam. Kar je pomenilo naslednje: "Nobene revščine in socialnega kolapsa; financirali bomo filme, ki jih sami radi gledamo."

Lep primer mešanja družbene refleksije in melodrame predstavlja *Bayan ko: My Own Country* (1984), zgodba o socialnih nemirih v Manili, ki jo Brocka pripoveduje skozi oči Artura, delavca v tiskarni s finančnimi težavami. Časi so težki, in ko njegova žena zanosi, se začnejo težave. Zdravniški računi se kopičijo, zato Arturo šefa prosi za povišico, šef pa v zameno zahteva, naj Arturo podpiše izjavo, da se ne bo včlanil v sindikat. Arturo privoli, toda ko tiskar zaradi finančnih težav odpušča delavce, se Arturo ne more pridružiti stavkajočim, zato obvelja za izdajalca, vse večje finančno breme pa ga nazadnje pahne v kriminal. Brocka je po lastnih izjavah želel posneti političen film, vendar ga je ovil v formo melodrame, da bi gledalci, ki jih politični *statement* ne zanima, lahko "uživali v filmu". Kar se filmu seveda pozna, predvsem v sklepnem delu, ko pretirana sentimentalnost zasenči socialni kontekst. Ni kaj, vedno je poskrbel tako za kritično ost kot za gledalca.

In kdo je pravzaprav Lino Brocka? Rojen je bil leta 1939 v Pilarju (Sorgoson) na Filipinih. Na materino željo je študiral pravo: sina je namreč videla kot odvetnika in kasnejšega predsednika Filipinov. Na univerzi je postal aktiven član dramskega kluba. Pozneje je delal v filmski industriji in za ameriške B-filme, ki so jih snemali na Filipinih, pripravljal promocijsko gradivo. Leta 1961 ga je prijatelj iz dramskega kluba seznanil z mormonskimi misijonarji, kar ga je popeljalo na Havaje, po vrnitvi pa je postal izvršni direktor Zveze filipinskih izobraževalnih gledališč. V tem času je že pisal scenarije za televizijske oddaje in nekatere režiral, leta 1970 pa je posnel svoj prvi kinematografski film (*Wanted: Perfect Mother*), nacionalni hit, ki so mu sledili še drugi. A komercialna produkcija se mu je upirala, zato dve leti ni snemal, da bi se leta 1974 vrnil z lastno produkcijsko hišo in prvimi "problemskimi" filmi, konkretno z *You Are Weighed in the Balance But Are Found Waiting*, prelomnim delom filipinske kinematografije. Brocka je bil v sedemdesetih in osemdesetih vnet nasprotnik cenzure in represije, aktiven član gibanja *Free the Artists*, ki se je sčasoma razvilo v organizacijo *Concerned Artists of the Philippines*. Umrl je v bizarni prometni nesreči na ulicah Quezon Cityja leta 1991. •

### appendix: lino brocka za začetnike

**You Are Weighed In the Balance But Are Found Waiting** (1974)  
Brocka skozi zgodbo treh marginalcev razkriva hipokrizijo malega filipinskega mesteca, vključno s predsodki, nasiljem in nečlovečnostjo. Mlada ženska po prisiljenem in zelo bolečem abortusu izgubi razum in tava po ulicah. Po srečanju z gobavcem se zdi, da bosta v primestni baraki skupaj zaživela mirno življenje, po njeni ponovni zanositvi pa sosede znova dvignejo obrvi in par stigmatizirajo. V njuno zgodbo počasi vstopa še mladenič, sin bogatega trgovca, ki je noremu dekletu pred leti zaplodil otroka in izsilil abortus ...

**Manila: In the Claws Of Light** (1975)  
Julio se odloči s podeželja preseliti v Manilo; pred časom je bogata ženska od staršev odkupila njegovo dekle Ligayo, da bi jo poročila z bogatašem. V vlemestu se Julio preživlja na vse možne načine, kot slabo plačan delavec na gradbišču, kasneje kot prostitut. Možnosti, da bi našel svoje dekle, so majhne, dokler na ulici ne prepozna ženske, ki je odpeljala Ligayo. V mesecih življenja v Manili se spremeni tudi Julio; iz naivnega mladeniča se prelevi v jeznega upornika v boju za pravico.

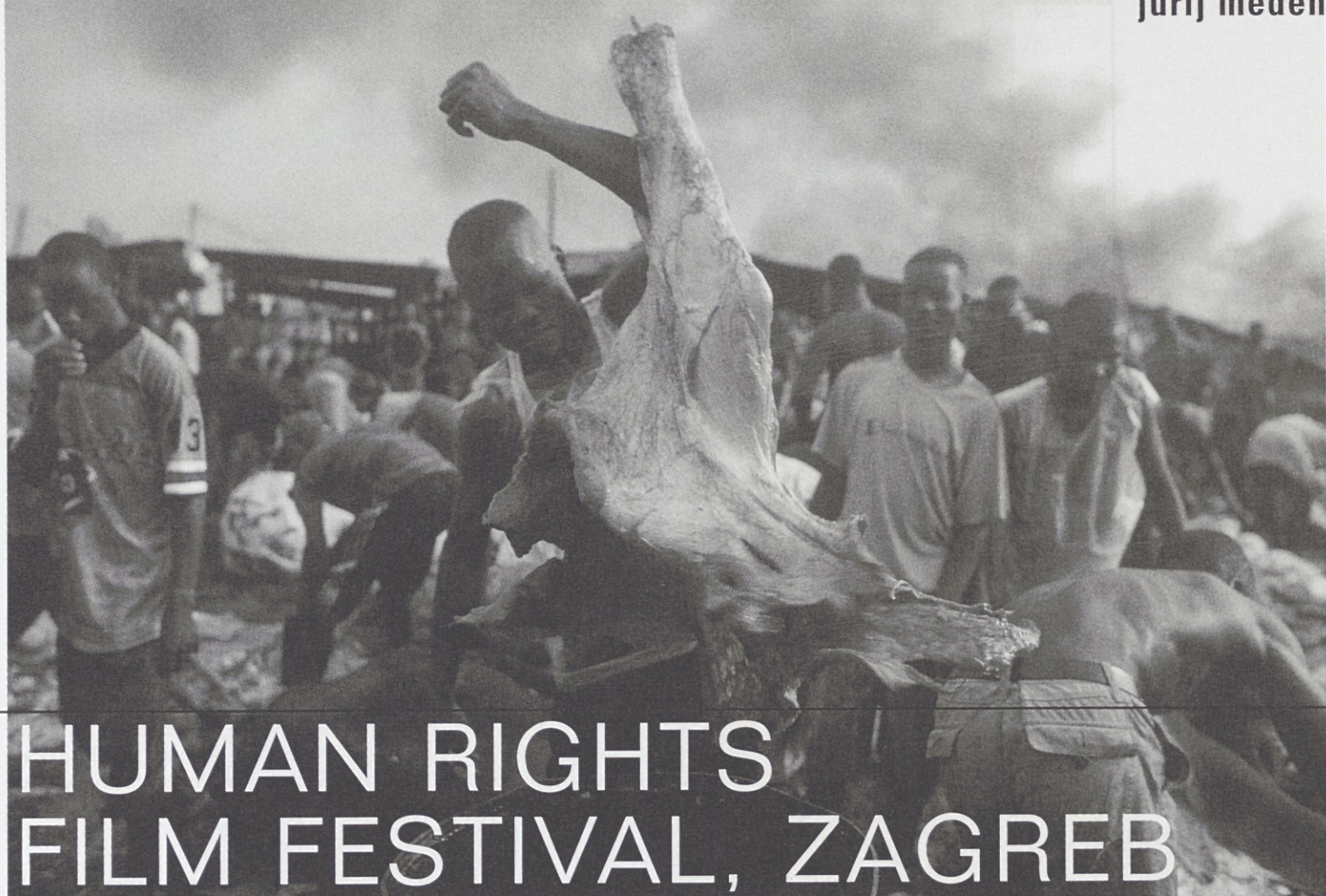
**Insiang** (1976)  
Insiang z mamo živi v baraki na obrobju mesta. Mamin ljubimec jo po daljšem, neuspešnem dvorjenju neke noči posili, zato Insiang s fantom pobegne od doma. Razočara pa jo tudi fant, zato se naslednjega dne skrušena vrne domov, a ne da bi požirala mamine nenehne očitke, temveč da bi se maščevala posiljevalcu.

**Mother, Sister, Daughter** (1979)  
Pura se po dvajsetih letih življenja v ZDA vrne na Filippine; v Ameriko se je preselila v času, ko ji je polsestra zapeljala zaročenca. Oče zdaj umira in Pura se odloči poskrbeti zanj; njen prihod pa znova odpre stare rane in tekmovalnost, predvsem med njo in polsestro.

**Bona** (1981)  
Mlada Bona se kljub očetovemu nasprotovanju odreče šoli in delu služkinje ter postane prostovoljna služabnica Gardu, dandyjevskemu filmskemu zvezdniku druge kategorije, ki ga neizmerno ljubi. Gardo z Bono ravna kot s smetjo, pred njo odkrito ljubimka z drugimi ženskami, nekega dne pa ji sporoči, da ima vsega dovolj in da se bo z novim dekletom preselil. Bono novica pretrese, zato načrtuje maščevanje.

**Bayan Ko: My Own Country** (1984)  
Arturo z ženo Luz dela v tiskarni. Časi so težki, in ko Luz zanosi, se začnejo njune finančne težave. Zdravniški računi se kopičijo, zato Arturo šefa prosi za povišico, šef pa zahteva, da Arturo podpiše izjavo, da se ne bo včlanil v sindikat. Arturo privoli, toda ko tiskar zaradi finančnih težav odpušča delavce, se Arturo ne more pridružiti stavkajočim. Vse večje finančno breme ga nazadnje pahne v kriminal.





# HUMAN RIGHTS FILM FESTIVAL, ZAGREB

Workingman's Death

Filmsko leto 2005, ki je, mimogrede, obrodilo v eni najboljših letin zadnjega časa (praktično nemogoče je bilo sestaviti spisek desetih filmov leta; številka bi se morala začeti najmanj pri dvajset), se je začelo s filmskim festivalom v Rotterdamu in zaključilo s tretjo izdajo zagrebškega filmskega festivala, posvečenega človekovim pravicam: čeprav gre za dogodka, ki ju – razen temeljnega značaja – na noben pogled ne družijo prav nič, se ravno zaradi svojih diametralno nasprotnih programskih politik (če seveda odmislimo ostale, prečitne razlike statusne narave) zaokrožujeta v pomenljivo celoto, ki lepo prereže stanje stvari v svetovnih festivalskih arenah, tem vedno pomembnejšem distribucijskem kanalu za vse premajhno ali preostro, preslabo ali predobro za redne kino sporede. Če se je Rotterdam prelevil predvsem v orjaški sejem, kjer pestrost kot programsko vodilo izpodriva kakovost in znotraj katerega je mogoče sestaviti nešteto kombinacij urnikov, pri čemer še vedno obstajajo možnosti, da bo naključen urnik stregel izključno s kvaliteto, je – v primerjavi z rotterdamkim mikroskopsko majhen – program zagrebškega festivala glasna, jasna in kompaktna izjava sam zase. Ki ji naključni obiskovalec lahko le prikima ali odkima. K sreči je zagrebški program tudi na mikroravni preprosto dober (tako da je vsak strah pred odkimavanjem odveč) in kot tak predstavlja morda edini pozitiven trend razvoja filmskih festivalov, kakršnega pri nas na primer zastopa izolski Kino Otok: skrbno sestavljen in predvsem pregleden program, ki bo navdušil še takšne sladokusce in zbiralce redkosti, obenem zapakiran v zgovorno celoto, ki bo na nevsiljivo didaktičen način pritegnila in zadovoljila najširše množice. Zagrebški program v grobem nadaljuje lanskoletno tradicijo, saj filme in spremljevalne dogodke prej kot prevpraševanje (ne)obstoja raznih človekovih pravic družijo ukvarjanje z bolj temeljnimi vprašanjem človeškega; njegovo letošnjo “izjavo” najlepše povzemajo besede italijanskega revolucionarja Antonia Gramscija, okrog katerih je bil spleten tudi v Zagrebu predvajan kratki film *On vous parle de Paris: Les mots ont un sens* (1970) Chrisa Markerja (temu je festival posvetil relativno obsežno retrospektivo): “*Pesimizem razuma predpostavlja nujnost optimizma volje.*” Ker sem pri festivalu malenkost sodeloval kot eden številnih ko-selektorjev, namesto nujno nekritičnega pregleda programa tukaj le nekaj kritičnih utrinkov:

Festival je odprl eden najbolj opevanih dokumentarnih filmov leta, v Benetkah premierno predvajani *Workingman's Death* avstrijskega veterana Michaela Glawoggerja, s katerim se je pred leti lahko dodobra seznanilo tudi slovensko občinstvo, ko je kinotečni Dan za dokumentarec (so prazni upi, da se izborna rubrika obdrži in ohrani kakovost tudi v novi kinotečni konstelaciji?) predvajal režiserjevi največji “uspešnici” *Megacities* (1998) in *Frankreich, wir kommen* (1999). Ker je bila Glawoggerjeva oda izumirajočemu razredu delavstva večinoma deležna le uniformno navdušenih odzivov kritike in občinstva, je nemara na mestu strožji pogled, ki bo pokazal, da je film dober, natančneje, uspešen (v svojem podjetju), natančno v toliko, v kolikor je tudi spodletel. Zagata, ki jo bom skušal opisati, je vsebovana že v naslovu filma. *Workingman's Death*, se pravi *Smrt delavca*, taisto smrt manj popisuje, kot pa jo dejansko uteleša (kar zagotovo ni bil avtorjev namen). Glawogger film odpre z orjaškim napisom, ki napoveduje “*pet slik fizičnega dela v 21. stoletju*”. V pet slik nas uvede eksplozivna montaža arhivskih posnetkov legendarnega Alekseja Stahanova, ki skupaj z nadvse sugestivno glasbo Johna Zorna ustvari premočan kontekst za prvo sliko, portret obubožanih in shiranih rudarjev v ukrajinskem Donbasu, istem kraju, v katerem si je slavo skoval tudi Stahanov. Portretirani rudarji tako nehoti postanejo “novodobni stahanovci”; ne več delavci, ne več človeška bitja, temveč zgolj še označevalci sedanosti (v nasprotju s preteklostjo), odsotnosti volje (v nasprotju z entuziazmom preteklosti), krute ukrajinske resničnosti (v nasprotju s sovjetsko fantazijo preteklosti). V drugi sliki, ki kaže nosače žvepla na nekem vulkanu v Indoneziji, je delavec s statusa označevalca “povišan” v funkcijo generatorja. Nosači se urno gibljejo prek pretresljivo lepe pokrajine, v kateri se oblike strjene lave neopazno prelivajo v gost vulkanski dim; v ritmu korakov njihove polne košare ritmično škripljejo. Človek, delavec, naenkrat postane le še generator giba in šuma ter se skupaj z okolico zlije v zapeljivo simfonijo kinetičnih podob in zvokov. V tretji epizodi se Glawogger poda v odprto klavnico v Nigeriji: slika je tako naphana z dimom, blatom, umazanijo, krvjo in neštetimi trupli, da postane delavec, črn klavec, le majhen madež znotraj orjaške, srednjeveške freske pekla in smrti (Glawogger pokaže več prerezanih kravjih goltancev kot mož, ki režejo). Četrta epizoda,





¡Cuba Sí!

Pakistan, ogromno pristanišče v puščavi, kjer na stotine delavcev ročno demolira odslužene tankerje. Režiserjeva fascinacija je tokrat uperjena v umirajoče ladje, v kvadratne kilometre razbeljene rje in železa; drobna figura delavca obstaja le kot merilo za veličino naslednjih velikanov. V zadnji epizodi se podamo v neko kitajsko železarno, kjer je spet minevanje časa (razlika med včeraj in danes) tisto, kar zabriše delavca: z ironičnim pogledom smo prisiljeni motriti kipe iz časa kulturne revolucije, slapove isker (ki tonejo v temo), z vodo na tla napisane pismenke (ki v sekundi izpuhtijo v nič). Mirne vesti lahko zatrdimo, da Glawogger deli krivdo z 20. stoletjem, ki je delavca oziroma delavski razred porinilo iz kadra: njegov film ne govori o delavcu, temveč o bolj ali manj abstraktnih idejah, ki se bolj ali manj naključno porajajo na ramenih delavca (če že ne predstavlja grožnje, je od delavca pač vedno nekaj bolj zanimivega). In ravno kot tak je morda navsezadnje film tudi izjemno dragocen: kot nazorno utelešenje prakse, ki delavca tlači v pozabo.

Zelo zanimiv je bil celovečerni filmski program, mišljen kot posvetilo Susan Sontag, ki ga je pripravil in ob njem predaval newyorški kustos Jake Perlin. Zanimiv prvenstveno zaradi predvajanih filmov, nadalje zaradi navidez ohlapnega – dejansko pa skrbno premišljenega – konteksta, ki je posamezne filme povezoval med seboj in s Susan Sontag. Markerjeva kulturna *¡Cuba Sí!* (v Zagrebu predvajana z angleške kopije, na kateri avtorjevo kontroveržno naracijo v *off-u* popolnoma nadomesti glasbena spremljava, pri čemer film, presenetljivo, ne izgubi niti trohice političnega naboja) je zrcalila Sontagina prečkanja Kube leta 1960 in njeno (ter Markerjevo) nekoliko naivno vero v brezmadežnost revolucije. Marker se zato filmu danes odreka, Sontagova pa je – v skladu s svojo odkritosrčno in hvalevredno navado revidiranja lastnih idej – leta 1984 nastopila v dokumentarcu *Mauvaise conduite* Nestorja Almendrosa, ki razkriva kubansko preganjanje homoseksualcev v imenu revolucije. Godardov *Je vous salue Sarajevo* (1994), nadaljevanje avtorjevih raziskav večplastnega branja “ne-nedolžne” fotografije, ki jih je spočel že leta 1972 s filmom *Letter to Jane*, je spomnil na prispevek Susan Sontag k teoriji fotografije, natančneje na njeno pisanje o moči in učinku “vojnih fotografij”. 6 *Susan Sontag Screen Tests* (1964–66) Andyja War-

hola so napeljevali na razmišljanje o stotih obrazih oziroma statusih temnolase lepotic: esejistka, (filmska, gledališka, fotografska) kritičarka, pisateljica, dramatičarka, scenaristka, (filmska in gledališka) režiserka, filozofinja, intelektualna snobinja, politična disidentka, svetovna popotnica, ljubimka, fotomodel, mati in (po Warholovo predvsem) ena ključnih ikon dvajsetega stoletja. V enem svojih zadnjih objavljenih tekstov je Sontagova pisala o fotografijah mučenja iz bagdadskega zapora Abu Graib; temu je korespondiral zadnji film programa, šokantni dokumentarec *Interviews with My Lai Veterans* (Joseph Strick, 1971). Vojna v Iraku je iz zaprašenih arhivov pričakovano naplavila – in obudila interes za – kopico radikalnih, proti-vojnih ameriških filmov, ki so nastajali v času konflikta v Vietnamu in na srhljivo preroški način komunicirajo s sedanostjo; Strickov film je del te skupine, kamor na primer sodijo tudi (nedavno na DVD-jih izdani) *Captain Milkshake* (Richard Crawford, 1970), *Hearts and Minds* (Peter Davis, 1974) in *Winter Soldier* (1972), delo združenja petnajstih anonimnih režiserjev, med katerimi so se znašli tudi Barbara Kopple in David Grubin. Strick nas sooči s petimi govorečimi glavami, petimi vojnimi veterani, ki so sodelovali v zloglasnem pokolu 16. marca 1968, ko je četa ameriških vojakov pobila petsto neoboroženih vietnamskih civilistov (izključno ženske, otroke in starce). Film ne pokaže “znamenitih” fotografij masakra, poslušamo le čustveno otopela poročila soldatov (po srhljivem učinku je film primerljiv le še s kratkim dokumentom *Ispovijesti monstruma* Ademirja Kenovića), ki so na vprašanje “zakaj?” sposobni odgovoriti le z: “*It was a search and destroy mission. We were following orders.*” Emocionalni vrhunec filma, ki leto 1971 popolnoma prekrije z letom 2005, nastopi na točki, ko režiser izza kamere vpraša, kako lahko tovrstne dogodke v prihodnosti preprečimo. Eden izmed vojakov se topo zazre v kamero in blekne: “*There’s only one way. We should stay out of Vietnam in the first place.*” •



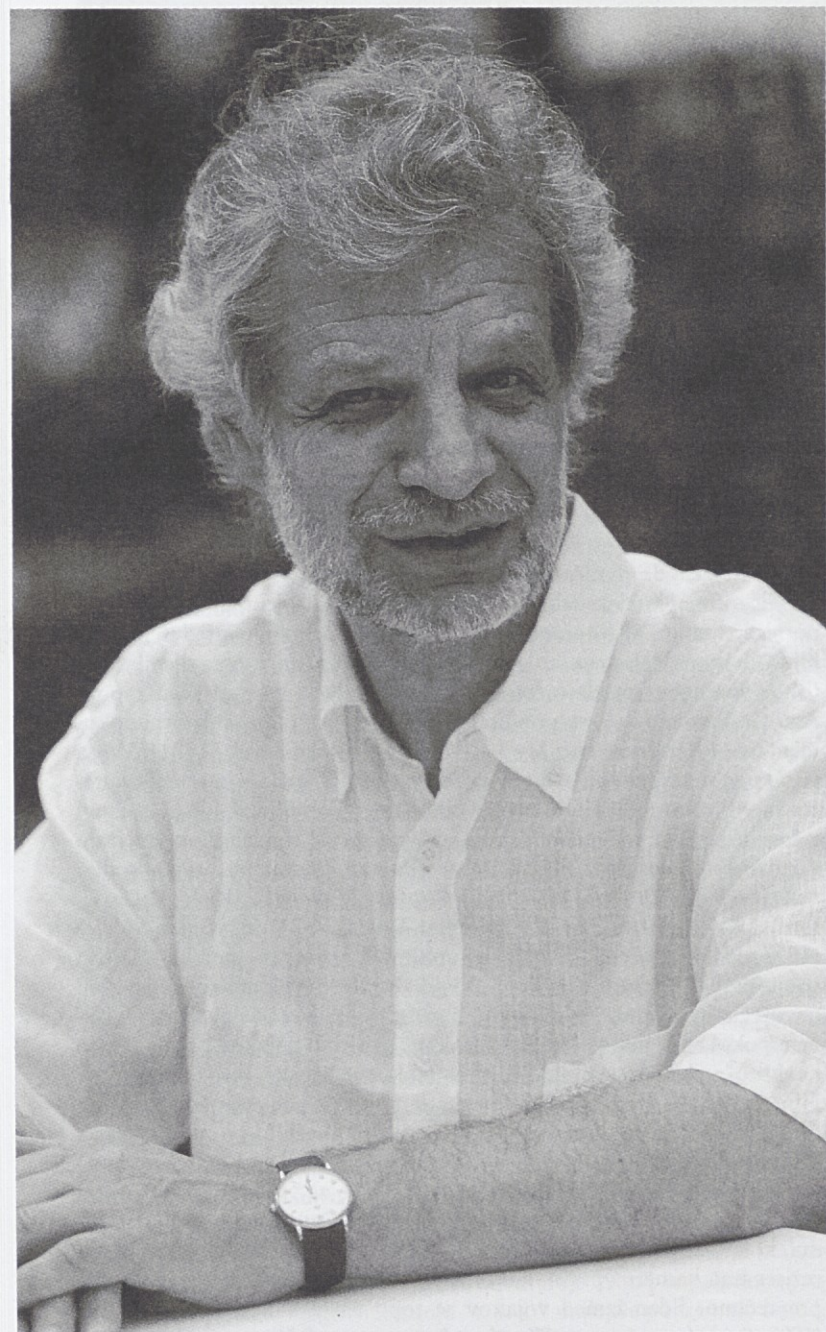
# EVROPSKI FILM: (POST-)NACIONALNI STEREOTIPI IN "DVOJNA OKUPACIJA": "SOOČITI SE MORAMO Z REALNOSTJO, DA SO FANTAZIJE REALNOST"

*"Posledično zato lahko trdimo, da je naloga "nacionalnih kinematografij", da se še bolj odločno oddaljijo od tradicije realizma in se z Američani spoprimejo na njihovem terenu: na filmska platna naj pompozno pripeljejo mitologije, ki so nastajale dva tisoč in pol let evropske civilizacije, s čimer bo na površje priplavalo tudi kolektivno nezavedno posameznih narodov v danih točkah v njihovih zgodovinah [...] oziroma pustijo do izraza tistim bolj delikatnim družbenim dilemam, ki so aktualne v času tranzicije, krize in prenove ..."* (T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, str. 39; prevod B. H.)

Dr. Thomas Elsaesser je ustanovitelj prvega oddelka filmskih in televizijskih študij na Nizozemskem in njegov predstojnik na Univerzi v Amsterdamu (1991–2001), profesor II na Univerzi Bergen na Norveškem (1999–1993), pridružen profesor na visoki šoli za oblikovanje in Centru za umetnost in medijske tehnologije v Karlsruheju (od 1997), danes pa raziskovalec in profesor na oddelku Mediji in kultura na Univerzi v Amsterdamu, kjer vodi program doktorskega študija *Cinema Europe* v navezavi s priznano podiplomsko šolo v Amsterdamu ASCA (Amsterdam School of Cultural Analysis). Kot eden vodilnih teoretikov na področju filma je bil leta 2005 s strani Fundacije Ingmarja Bergmana in oddelka za filmske študije na Univerzi v Stockholmu izvoljen v profesuro Ingmarja Bergmana. Stotine člankov in esejev ter številne knjige s področja filmske teorije, filmske zgodovine, novih in digitalnih medijev, filma in filozofije, psihoanalize, mitologije in politične teorije tematsko segajo od Hollywooda do holokavsta, od Fassbinderja in Herzoga do Coppole, Spielberga in Lyncha, od samih začetkov filmskih zapisov bratov Lumière pa do prihodnosti filmskega ustvarjanja v novem tisočletju, v katerem prevladujejo novi mediji in digitalne tehnologije. Njegova dela so prevedena v vse svetovne jezike, pa še v danščino, švedščino, portugalsščino in celo slovenščino (Prvi vlak morda zakriva drugega, v: Melita Zajc (ur.), *Audio-vizualni mediji in identitete* (Slovenska kinoteka: Ljubljana, 1996) str. 51–57).

Leto 2005 je obeležila izdaja njegove knjige *European Cinema: Face to Face with Hollywood*: "Evropsko filmsko ustvarjanje vidim predvsem kot neko stanje duha, ki omogoča, skozi naslavljanje na spomin in identifikacijo, poseben način nagovora, ki je izjemno individualističen in istočasno vzpodbuja negovanje občutka pripadnosti. Gledalci evropske kinematografije že tradicionalno uživajo privilegij, da se počutijo 'drugačne', zahvaljujoč zgodovinsko pogojenemu sklopu odnosov, ki temeljijo na izredno nestabilnih konceptih 'samo-opredeljevanja' in 'samorazlikovanja', vpeljanih s pojmi, kot so 'avtor', 'umetnost', 'nacionalna kinematografija', 'kultura' in 'Evropa.'" (T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, str. 21; prevod B. H.)

*European Cinema: Face to Face with Hollywood* je zbirka izbranih esejev, ki jih je Elsaesser kot filmski kritik in teoretik zapisoval v obdobju med letoma 1968 (*Of Rats and Revolution: Dušan Makavejev's The Switchboard Operation*) in 2005 (*European Cinema: Conditions of Impossibility, ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries, Film Festival Networks: the New Topographies of Cinema in Europe, Double Occupancy and Small Adjustments: Space, Place and Policy in the New European Cinema since the 1990s*, in drugi), in jo je konec oktobra 2005 v sklopu dveh predavanj predstavljal tudi na Institutum





## INTERVJU S THOMASOM ELSAESSERJEM

Studiorum Humanitatis (ISH) v Ljubljani. Knjiga ponuja dragocen pregled 35-letnega razvoja Elsaesserjeve filmske misli, intervjujev in prodornih, poglobljenih, kritičnih analiz filmov Petra Greenawaya, Ingmarja Bergmana, Raula Ruiza, Edgarja Reitza, Petra Wollena in drugih. Obenem pa v njej najdemo tudi samo-refleksiven razgled na razvoj filmskega ustvarjanja nasploh, ki ni obremenjen s sledenjem nekemu časovnemu kontinuumu in ne prepušča logiki kronološkega zapisa, da bi določala bistvo filmskega ustvarjanja. Prav tako se Elsaesser ne uklanja geografskim ločnicam, ki opredeljujejo filmsko ustvarjanje in subjekte v njem kot kategorije, ki so same sebi namen oziroma poenostavljajo svet, ker imamo ljudje potrebo po tem, da je svet urejen, stabilen, prepoznaven in jasen. Knjiga je razdeljena na več sklopov z intrigantnimi (*Border-Crossings: European Filmmaking Without a Passport*) in provokativnimi naslovi ("*Europe Haunted by History and Empire*"), v svojih razmišljanjih pa Elsaesser vedno skuša poiskati širši kontekst ali nevid(e)ne odtenske in preslišane odmeve prevladujočih stereotipov, klišejev, predsodkov in negativnih predznakov prežvečenih opozicijskih praks, kot so (umetniški) evropski film in Hollywood, elitna in popularna kultura, umetniška in komercialna filmska produkcija in podobno. Knjiga se loteva vprašanj in ponuja (možne) odgovore na nasprotujoča si in konfliktna pojmovanja o odnosu filma in naroda, zatona avtorskega filma in vloge avantgardnih filmskih praks, (filmskega) avtorja kot kreatorja in vizionarja, in gledalca, ki, kot pravi, danes živi v svetu podob in spektakla. Elsaesser je kot filmski kritik in teoretik v osnovi apolitičen, vendar se, kadar je govor o družbeno-političnih razmerah, ne izogne političnemu predznaku. "*Morda je brezplodno, da se borimo proti nacionalnim stereotipom: so absurdni, nepošteni, pogubni, pa vendar tako vztrajni, da morda vseeno imajo svoj namen.*" (T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, str. 57; prevod B. H.)

Thomas Elsaesser je tudi človek, ki si vedno vzame čas za misel. Vsako misel nato previdno vzame v roke, jo obrača, gleda, se z njo igra in pogovarja in nato odide na dolgo potovanje ... Kadar potujem z njim, se zdi, kot da je Jarmuschev *Mrtvec* (Dead Man, 1995) prestopil mejo med filmskim platnom in menoj in prisedel k nama: "*Nihče, ki postane legenda, tega ne preživi.*" Kot neznosno počasna kamera v filmih Tarkovskega, *unheimlich*, kot bi rekel Freud, mimo oken, v katerih se (sp)ogledujeva, beži otroško brutalna odkritost Fassbinderja, Jeunetove fantazije, Bertoluccijevi sanjači, Van der Keukenovi fotografski in dokumentarni posnetki kričavih amsterdamskih ulic, ki se zdijo kot soba ogledal, nevidni ostanki berlinskega zidu, goreče pariške ulice in politične utopije priseljencev v državah zahodne Evrope. Cilj, ki vedno znova ubeži, pa je misel, ki je čista in obenem neskončno dvoumna, kot Möbius, ki (se) konča tam, kjer (se) začne, vendar se na koncu zdi, da nič ni več takó in táko, kot je (bilo). Priložnost za pogovor se je pokazala med mojim obiskom v Amsterdamu, zato sva se odločila, naj bolj poglobljeno recenzijo knjige nadomesti pogovor, v katerem bo, v skladu z lastnim načelom "dvojne okupacije", recenziral samega sebe. Moja vprašanja so tako (p)ostala predvsem ogledalo njegovih razmišljanj, pomislekov, miselnih preskokov in zapletenih obratov njegovih mentalnih kolutov.

*European Cinema: Face to Face with Hollywood* se med drugim ukvarja z vprašanjem, kako ponovno (iz)najti in definirati evropski film po letu 1990, ko se je evropska kinematografija soočila na eni strani z zmagoslavno vrnitvijo Hollywooda in na drugi z izzivi, ki, tako po vsebinski kot po produkcijski plati, podirajo ustaljeno (infra)strukturo filmskega ustvarjanja in obenem onemogočajo nedvoumno definicijo nacionalnih kinematografij.

Osredotočiti sem se želel predvsem na dva tradicionalna stebra definicije evropskega filma, in sicer na "avtorski film" in "nacionalno kinematografijo". Menim, da realnosti, ki ju ta dva koncepta opisujeta, nič več ne omogočajo, da bi zajeli tiste najbolj pomembne in bistvene premike, ki se odvijajo v okviru evropske kinematografije. Namreč, v preteklosti je v mnogih državah komercialna filmska produkcija poskrbela za infrastrukturo, občinstvo in vso (ostalo) mašinerijo, ki je omogočala tudi produkcijo umetniškega in avtorskega filma. Zato je zatón avtorskega filma in komercialne filmske produkcije, oziroma evropskega žanrskega filma, medsebojno povezan, čemur doslej niso pripisovali zadostnega pomena. V Evropi je država vedno podpirala delovanje nacionalnih kinematografij in jih subvencionirala neposredno z davčnimi olajšavami ali posredno z različnimi finančnimi shemami, rabati in podobno. Ker je vladna politika torej vedno že bila del filmske industrije, so nova filmska gibanja v 60-ih in 70-ih letih prejšnjega stoletja dosegla, da se je logika subvencioniranja preoblikovala iz industrijskih in komercialnih subvencij ter davčnih olajšav v subvencije za kulturno-umetniško ustvarjanje, kar je pomenilo, da so filmski ustvarjalci in kreativno osebje v filmski industriji postali del nacionalne kulture, torej del kulture nekega naroda, enako kot so to muzeji, opera in podobno. Nadalje, tehnološki razvoj je v 70-ih letih prejšnjega stoletja prav tako odigral svojo vlogo: televizija in videorekorder sta občinstvo iz kinodvoran vrnila domov pred televizijske ekrane. Film ni bil več zabava za vso družino in filmska industrija se je na te spremembe vse prepočasi odzvala. In morda je nacionalna kinematografija res obstala dalj časa kot avtorski film, vendar je v dobi globalizacije, konca hladne vojne in širitve Evropske unije t(ak)o pojmovanje filmske produkcije izgubilo svoj smisel, vsaj v zahodnoevropskih državah. Še več, celo v svojih najboljših časih, ko je bila "nacionalna kinematografija" največkrat enačena z avtorskim filmom, so bili filmi avtorjev kot na primer Fellini, Antonioni in Bergman večinoma koprodukcije, tako da ideja "nacionalne kinematografije" kot kategorije, v katero se uvrščajo filmi, ki jih ustvarjajo in gledajo pripadniki nekega (enega, istega) naroda, nikoli ni popolnoma ustrezala realnosti. Vedno je veljalo, da je pojem "nacionalna kinematografija" preveč oziroma premalo obsežna kategorija za opredeljevanje nacionalne filmske kulture. Tudi če pogledamo s stališča filmske produkcije, je bila večina tako imenovanih "nacionalnih filmov" običajno namenjena tujemu občinstvu, ki se je zanimalo za umetniški film, doma pa tovrstni filmi nikoli niso imeli širokega kroga gledalcev. Seveda, če pa zadevo pogledamo z obratnega zornega kota in kot kriterij za presojanje, kaj je "nacionalna filmska kultura", vzamemo odziv filmskega občinstva, pa moramo upoštevati tudi dejstvo, da je bila evropska filmska kultura vedno v veliki meri





Rosetta

prepojena in preplavljena z ameriško (hollywoodsko) produkcijo in filmi iz drugih evropskih držav oziroma da filmsko občinstvo nekega naroda gleda, spremlja, odrašča, živi in se spominja tudi tujih filmov, da je velika večina teh filmov ameriških in da to velja za vse evropske države.

**Zakaj pa se je potem sploh začelo govoriti o “nacionalni kinematografiji” in zakaj je to še vedno zelo pomembna kategorija v okviru filmskih študij?**

Eden ključnih prispevkov te knjige k razpravi o evropskem filmu je trditev, da “nacionalna kinematografija” in “avtorski film” nista nastala v državah samih, pač pa sta se razvila zahvaljujoč filmskim festivalom. Le-ti pa so nastali prav v Evropi, kar je edinstven prispevek Evrope k svetovni filmski kulturi. Najprej Benetke, nato Cannes, Berlin, Rotterdam, Locarno, Oberhausen in mnogi drugi, kasneje Karlovy Vary, Leipzig ... tu se je ustvarila mreža stikov in s tem nov način medsebojnega povezovanja in sodelovanja, ki je rodil tako “avtorje” kot nova filmska gibanja, kombinacija le-teh pa “nacionalne kinematografije”. Nenazadnje, ti festivali, ki so danes seveda mednarodni, so (bili) ob svojem nastanku plod nacionalnih, lokalnih interesov, na primer beneški festival, ki je nastal, da bi turisti tudi zunaj sezone polnili tamkajšnje hotele, ali Cannes, prav tako letovišče, ki pa je nastal tudi kot “proti-festival” oziroma kot upor proti fašističnemu in nacionalsocialističnemu političnemu ozadju beneškega festivala v poznih 30-ih letih prejšnjega stoletja. Kajti če pogledate, kje običajno ustanavljajo festivale, so to letovišča ali zapuščena industrijska območja, ki potrebujejo nove vsebine oziroma postanejo nova (post-) industrijska središča, kot na primer Oberhausen in Rotterdam. Tako se je ustvarila zelo zanimiva dinamika; festival je v nekem smislu zelo nacionalna zadeva, pa vendar z mednarodno avro, ki pa seveda obenem nenehno ustvarja nove filmske valove in odkriva nove talente, ker le-ti zagotavljajo pozornost in odmevnost v javnosti. Obenem so festivali tudi trgovanje, kjer se evropski filmski producenti lahko srečujejo z ameriški. Američani pa tja ne pridejo le zato, da razkazujejo svoje zvezdnike, pač pa tudi zato, da predstavijo svojo manj komercialno filmsko produkcijo in na ta način pridobijo kredibilnost. Zato je moja knjiga v prvi vrsti ponovna raziskava tega, kaj razumemo pod pojmom “evropska kinematografija” oziroma “nacionalna kinematografija v evropskem kontekstu”. S tem poskuša narediti premik v novo smer, in sicer tako, da postavi v ospredje osrednjo vlogo filmskih festivalov, in obenem zajeti tudi posledice, ki presegajo tako omenjeno vlogo festivalov kot tudi posamičnih avtorjev in novih filmskih valov.

**“Zdi se, kot da se je moral evropski film najprej naučiti, kako postane svetovni film, vključno z vsemi pastmi, ki jih tovrstno samo-odtujevanje vsebuje, preden je lahko (ponovno) postal evropski.”** (T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, str. 511; prevod B.H.) **Kako bi potem definirali “svetovno kinematografijo”, če naj definicija vključuje vaš ponovni premislek o**

“nacionalnih kinematografijah” in se izogne pastem stereotipov ter klišejev o Drugem? Drugače povedano, če naj filma ne gledamo kot izdelka te ali one “nacionalne kinematografije”, pa tudi ne predvsem kot priložnost, da zvemo nekaj o državi, iz katere prihaja, ker na ta način tvegamo, da popolnoma napačno interpretiramo subtilne govoriče in navade, ki so del vsake kulture in obenem nedostopne vsem, ki te kulture ne poznajo, kako potem občinstvo, filmi in avtorji medsebojno komunicirajo v kontekstu “svetovne kinematografije”? Film je pripovedni medij, vsebuje zgodbo in junaka, s katerim se lahko poistovetimo. Obenem pa je film seveda veliko več kot (le) literatura, posneta na filmu, ali dobra zgodba. Občutek, da si potopljen v nekaj in da je to obenem izkušnja, ki jo deliš z drugimi, je za sodobno kinematografijo zelo značilen. Vendar pa se moramo vprašati, ali so filmi res okno v svet oziroma odsevi (neke) realnosti. Še več, moderno občinstvo je občinstvo dogodkov, to niso *voyeurji*, pač pa tudi sami želijo sodelovati, želijo biti vključeni, želijo izkušnjo, in mislim, da filmi, ki se danes želijo uveljaviti v svetovnem merilu, morajo nagovarjati želje občinstva v tem smislu. Tudi tisti filmi, ki so kot “dogodki” minimalistični ali črnogledi in niso multimedijski spektakli ameriškega kova. In če torej film gledamo oziroma doživljamo kot dogodek ali, recimo, prevozno sredstvo, potem je to lahko eden od vidikov nečesa, čemur bi lahko rekli “svetovna kinematografija”, namreč: virtualno srečevanje. Drugi vidik so filmski festivali. Vsako leto festivalsko dogajanje, ki se načrtuje in odvija skozi celo leto, saj je vsak dan v letu neke neki filmski festival, proglasi osem do deset filmov za izjemne dosežke “svetovne kinematografije”; ti filmi potem krožijo po festivalih, obenem pa so to filmi, ki jih boste verjetno gledali tudi v vašem kinu. To je torej način, kako poteka selekcija na ravni svetovne filmske produkcije, in ta selekcija posledično “generira” približno pol ducata filmov letno, ki z blagoslovom festivalskih krogov postanejo “svetovna kinematografija”. Obenem pa za temi filmi vedno stojijo posamezni avtorji, kajti festivali proizvajajo tudi zvezde in kultne osebnosti, kar je njihov prepoznavnostni dejavnik in obenem način akumuliranja kulturnega kapitala. Ta(k) avtor tako postane najprej in predvsem predstavnik “svetovne kinematografije” in festivalske kulture in ne predstavnik nekega naroda ali model neke nacionalne identitete. Drugače povedano, festivali so bili včasih podobni olimpijskim igram in vsak narod je poslal svoje najboljše igralce, ki so potem tekmovali med sabo. Danes pa je direktor festivala tisti, ki izbira in običajno izbirajo predvsem eksotične cvetlice ali nove “odštekane” stvari. Pa še nekaj: če bolje pogledate, potem vidite, da danes festivali vse bolj določajo tudi družbeno-politične in socialne programe s prikazovanjem in razkazovanjem filmov o človekovih pravicah ali ženskih vprašanjih. Res je sicer, da približno polovica festivalov še vedno operira tako kot prej, Benetke in Cannes v tem pogledu ostajata zelo tradicionalna, in so avtorji tisti, ki so resnično pomembni. Vendar pa so na drugi strani festivali kot na primer Rotterdam, Berlin, Toronto ali Sundance, ki oblikujejo programsko politiko tako, da stranske oziroma spremljevalne programske sekcije postajajo vse bolj pomembne in se filmi prikazujejo v okviru tematskih sklopov, vezanih na različne (civilno-družbene) interesne skupine, moralna vprašanja, AIDS na primer, in podobno. Z drugimi besedami, festivali postajajo neke vrste nevladne organizacije oziroma globalni forumi za razpravljanje o svetovnih vprašanjih in temah, in to prav tako prispeva k definiranju tega, kaj je “svetovna kinematografija”.

**Drugi vidik je pojav novih občinstev, ki imajo drugačne potrebe in sklepajo drugačna zavezništva. Kdo so ta občinstva v dobi globalizacije in multikulturalizma?**

Res so se pojavila nova občinstva, v prvi vrsti mladina, ki se identificira z glasbeno kulturo in predvsem skozi to izraža interes za film. Nova občinstva so tudi etnične manjšine, ki so ne le porabniki, pač pa tudi naraščajoči proizvajalci medijskih vsebin, kar obenem pojasnjuje, zakaj so nekatere najbolj zanimive filme v Evropi v zadnjem času ustvarili priseljenci druge generacije v zahodni Evropi, ki imajo korenine v Turčiji, Iranu, Severni Afriki in Indiji. Nova občinstva prinašajo tudi nove talente, in to je dinamičen vidik evropskega filma, ki ga nikakor ne bi smeli podcenjevati. Nadalje, Hollywood se je z *blockbusterji* zmagoslavno vrnil na filmsko prizorišče, predvsem zato, ker jih je podprl s sofisticiranimi tržnimi prijemi in privlačnostjo za pripadnike že omenjane “kulture dogodka”. Mi pa smo medtem razglasili, da je film mrtev, ker smo izhajali iz



Nenavadna usoda Amélie Poulain

napačne predpostavke, da je film predvsem zabava za celo družino, ki se je ob prihodu televizije in videa iz kinodvoran vrnila v svoje dnevne sobe. Nova občinstva, ki so se pojavila, pa so občinstva, ki želijo videti in biti videna v javni sferi in udeležena v dogodkih. In ameriška kinematografija, oziroma Hollywood, je s svojimi *blockbusterji* izjemno uspešna v ustvarjanju takšnih dogodkov, ki jih propagira kot tako imenovane “must-see” filme. Na primer, če nisi videl *Titanika* (1997), potem ne spadaš zraven. Ti “filmi-dogodki” pa ne privabljajo le novih občinstev, pač pa tudi na novo definirajo, kaj pomeni biti udeležen v popularni kulturi, pripadati določeni skupini, naj si bo elitni ali underground-alternativni, avantgardni in tako naprej, torej kaj pravzaprav pomeni biti del urbane kulture. Le-ta je zelo specifična, lokalna, na primer Amsterdam, London ali Berlin, in obenem vedno tudi globalna. Pri vprašanju novih medijskih občinstev pa je pomembno še nekaj drugega, in sicer dejavnik komercialne televizije s svojimi globalnimi lastniki. Rupert Murdoch, Leo Kirch ali Vivendi so lastniki lokalnih radio in TV postaj, vendar se programska politika oblikuje na globalni ravni. In četudi je res, da so njihovi programi prilagojeni za posamezna nacionalna tržišča, se še vedno ustvarjajo v globalnih centrih, ki proizvajajo neke vrste imperialistično množično kulturo, ki jo v veliki meri obvladujejo Združene države Amerike. In komercialni mediji tudi nacionalna občinstva nagovarjajo kot potrošnike in ne kot državljane. Z drugimi besedami, občinstvo komercialnih medijev ni neka skupnost ali narod, pač pa množični trg, tržna niša, skratka, občinstvo je trg, tržišče. In poslanstvo komercialnih medijev ni prodaja programov gledalcem, pač pa prodaja gledalcev oglaševalcem, kar je prav tako pomemben obrat v odnosu medijev do svojih občinstev.

**V svoji knjigi razvijate pojem “post-nacionalne kinematografije”. Kako bi v to vključili vaše razmišljanje o zatonu nacionalnih kinematografij, pa tudi vloge televizije kot medija, ki (naj bi) naslavljal(a) narod?**

Kot že rečeno, lokalno-globalna os je tista, ki je v nekem smislu nadomestila pojem naroda oziroma nacionalnega. Poleg tega se od prebivalcev Evrope pričakuje, da se čutijo Evropejce in svoje identitete ne gradijo več na osnovi nacionalne pripadnosti. To se v resnici sicer ne dogaja, kljub temu da so tovrstni pritiski prisotni. Koncept “post-nacionalnega” je po mojem mnenju zelo koristen zato, ker lahko osvetli spreminjajočo se vlogo medijev v smislu, kdo in kaj govori v imenu naroda oziroma naslavlja narod. Lahko rečemo, da je, ob upoštevanju vseh težav, ki sem jih navedel, mogoče trditi, da je bil v nekem obdobju film tisti medij, ki je govoril v imenu naroda. Vendar pa je najkasneje od pojava televizije naprej in vloge, ki jo je prevzela v 60-ih in 70-ih letih prejšnjega stoletja, (bila) televizija tista, ki (je) naslavlja(la) narod. V 70-ih in 80-ih letih prejšnjega stoletja se je ta vloga spreminjala v skladu z deregulacijo in naraščajočo tako imenovano privatizacijo oziroma komercializacijo televizije ter prihodom 24-urnih informativnih programov, po pojavu kableske televizije in satelita pa je pojmovanje nacionalne televizije kot medija,

ki naslavlja nacionalno občinstvo, izgubilo svoj smisel. Tako da, četudi se zdi, da “post-nacionalno” ni zelo močan pojem, mislim, da je dober način, kako se osredotočiti na tovrstna vprašanja, v tem primeru na vprašanje, kdo govori v imenu nekega naroda, koga medij nagovarja in o kom ter kako se govori v nacionalnih medijih. Slednje pa se neenakomerno giblje med dvema skrajnima točkama demografsko-ekonomsko-družbeno-politično-kulturnega spektra, z depriviligiranimi, zapostavljenimi in večinoma revnimi priseljenskimi skupinami na eni strani in globalnimi elitami na drugi, v vmesnem polju pa istočasno prihaja do izčrpanja in spodkopavanja temeljev koherentne nacionalne identitete v smislu kulture, medijev in politike.

**Predstavili ste tudi pojem “dvojne okupacije”, pri čemer ste govorili tako o socialno-politični klimi kot tudi o umetniško-kulturnem ustvarjanju kot rezultatu specifičnih družbenih pogojev v Evropi. Če sem malo bolj konkretna, evropski filmski ustvarjalci po vašem mnenju v svojih filmih (pod)zavestno izkazujejo svojo željo ali potrebo po razkazovanju dvoumnosti svoje (evropske) identitete, “abjektivnosti”<sup>1</sup> položaja posameznika v družbi in Drugega. Omenjali ste filme, kot so *Zbogom, Lenin!* (Good Bye, Lenin!, 2003) Wolfganga Beckerja, *Z glavo ob zid* (Gegen die Wand, 2004) Fatiha Akina, *Shouf Shouf Habibi* (2004) Alberta ter Heerda ter *Nenavadna usoda Amélie Poulain* (Fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001) Jean-Pierra Jeuneta, če omenim samo nekatere. Kako ste izbrali filme, ki ste jih analizirali, in kaj nam povedo o stanju Evrope in evropske kinematografije?**

Če pogledamo, kaj je tematika teh filmov, in če dejansko obstaja nekaj, kar bi lahko poimenovali “post-nacionalna evropska kinematografija”, potem je bila moja ideja zelo preprosta, morda celo preveč preprosta. V osnovi sem si postavil zelo enostavno vprašanje, namreč: kdo daje denar za evropski film, država ali komercialni filmski producenti? Kajti kljub neskončnim razpravam v evropskih institucijah o tarifah in trgovanju, raznim dogovorom v okviru GATT-a in kasneje WTO-ja, je status filmskega ustvarjanja še vedno nedoločen in ostaja v sivem območju neke na pol poti med kulturno samo-opredelitvijo posameznih neodvisnih držav članic in odprtimg trgom. Drugo merilo je bilo občinstvo. Želel sem videti, kateri filmi so bili uspešni pri evropskem občinstvu oziroma so dobili kakšne pomembne nagrade na festivalih, distribucijo zunaj svoje države nastanka ali pustili sled na drugih pomembnih mednarodnih trgih. Tretje merilo pa je bila misel, da če Evropska unija porabi toliko časa in denarja za ustvarjanje temeljev oblikovanja skupne evropske identitete, ki naj bi, kot že rečeno, nadomestila nacionalno in s tem osmislila Evropo, kakršna naj bi bila oziroma bi morala biti, je smiselno pogledati določene ideološke izjave o tem, kako Evropa deluje ali bi morala delovati. In ko sem združil omenjene tri ravni – kdo daje denar, kdo gleda filme in kaj je evropski ideološki program – sem pristal pri približno pol ducata filmov, ki so se na podlagi omenjenih kriterijev lahko kvalificirali kot “evropski”. In kar se mi je zdelo še posebej zanimivo, v teh filmih lahko dejansko najdemo ideološke elemente, ki sem jih potem razdelil na različne kategorije. Ena kategorija se je ukvarjala z “vključenostjo/izključenostjo”, vendar v širšem smislu, torej ne izključno s priseljivanjem oziroma migracijami kot takimi. Ti filmi vsebujejo like, ki od zunaj skušajo vstopiti v neko zaprto skupnost, potem pa sem na primer analiziral, kaj in kje so meje, ki se s prihodom tega lika (ponovno, na novo) zarišejo, kako se filmi ukvarjajo s temo izključenosti oziroma vključenosti v skupnostih, mestih in tako naprej. Druga skupina filmov, ki me je posebej zanimala, je vsebovala neko obliko ali prisposobo “abjektivnosti”. To so filmi, v katerih glavni junaki izpadejo iz vseh socialnih (o)mrež(ij) in čustvenih odnosov, ki v normalnih okoliščinah človeku omogočajo oziroma pomagajo, da ohrani in brani svojo identiteto ter si zagotavlja osnovne pogoje za življenje. Obenem pa sem opazil, da večina teh filmov svojih junakov ne predstavlja oziroma jih ne vidi kot žrtve, pač pa ravno nasprotno, vedno jim je podeljena neka posebna moč. Tako da pri kategoriji “abjektivnosti” ne gre za to, ali je nekdo žrtev širše družbe, pač pa veliko bolj za to, da imajo ti junaki neki poseben pogled na družbo, lahko bi celo rekli bolj absoluten pogled, ki jim potem omogoča, da družbene konfiguracije vidijo popolnoma drugače. Poleg tega se mi ta odpoved oziroma prekinitve vseh družbenih odnosov in emocionalnih vezi zdi zelo zanimiv način, kako gledati na to, kaj se dogaja v evropski družbi. To so na primer filmi, kot je *Goli* (Naked) Mika





Amsterdam, globalna vas

Leigha, *Rosetta* bratov Dardenne ali filmi režiserke Agnès Varda. In včasih so ti liki tujci, vendar ne nujno, včasih prihajajo z družbenega dna, vendar ne vedno, včasih so to problematični liki, ki izhajajo iz malomeščanskega okolja, ali pa ljudje, kot pri Kaurismäkiju na primer, ki so izgubili svojo identiteto oziroma spomin. In kot zadnja kategorija so tu filmi, kjer je prisotna ta tako imenovana "dvojna okupacija". Gre za filme, v katerih so liki na dveh mestih istočasno, oziroma posledično za filme, v katerih je evropska zgodovina locirana na neki točki okupacije, ki jo v danem trenutku (vedno znova) okupira neka nova generacija, oziroma kadar se film odvija na tovrstnih, lahko bi rekli emocionalnih lokacijah, kjer je vidna napetost med tistimi, ki okupirajo neko določeno lokacijo. O tem obširno govorim v eseju o filmih nizozemskega filmskega ustvarjalca Johana van der Keukena, začel pa sem z njegovim filmom *Amsterdam, globalna vas* (Amsterdam Global Village, 1997). Film govori o priseljencih, ki si želijo oziroma poskušajo ustvariti dom v Amsterdamu. In sem prišel do zaključka, da je bilo vsako mesto, oziroma prostor v Evropi, (že) nekoč zasedeno, okupirano, živeto in (domišljijsko) preoblikovano s strani določene skupine ljudi ali posameznikov, ki so jim potem sledili drugi, novi. Te uvide sem uporabil, da bi postavil pod vprašaj nekaj, kar se mi zdi politično zelo nevarno in nazadnjaško pojmovanje; namreč, da obstaja nekaj takega, kot je evropska identiteta, ki temelji na enotni verski opredelitvi, torej krščanstvu, ali na osnovi neke določene narodnostne pripadnosti. Prav tako je pojem "dvojne okupacije" koncept, ki ga želim še naprej razvijati, še zlasti na primeru tako imenovanih "novo-evropskih" narodov, ki so se vključili oziroma se nameravajo vključiti v EU. Tukaj moramo biti seveda zelo previdni, saj imajo mnoge od teh držav potrebo – in to se mi zdi popolnoma upravičeno in legitimno –, da najprej ponovno vzpostavijo svojo nacionalno identiteto, preden vstopijo v nova pogajanja in se spustijo v trgovanje s svojo nacionalno v zameno za skupno evropsko identiteto. Zavedam se, da je to zelo problematično, saj vodi v zelo zapletene in večplastne procese razčiščevanja dobrih in slabih "junakov", oživljanja starih zamer in sporov, obstaja pa tudi nevarnost prebujanja atavističnih nacionalističnih impulzov in neo-fašističnih elementov. Vendar mislim, da je to neizogibno. Morda ni ravno zdrav proces, vendar je nujno potreben. Z drugimi besedami, če želimo izločiti strup iz telesa, mu moramo najprej dati priložnost, da se izrazi. Obenem pa tudi upam in verjamem, da so napredne sile v teh državah dovolj močne, da se bodo znale proti temu boriti. Drugače rečeno, če bi na to poveznili pokrov, bi težave sicer izbruhnile kasneje, vendar z veliko večjo silo. In eden najlepših vidikov "dvojne okupacije", poleg velikega političnega pomena in teže, je tudi možnost, ki jo v knjigi imenujem "medsebojno vmešavanje v notranje zadeve drugega". Z drugimi besedami, eden najbolj pozitivnih elementov poveljne nacionalne države socialne blaginje je bil, da so bili bogati pripravljene dati del svojega denarja za revnejše sodržavljane preprosto zato, ker so bili tudi revnejši del istega naroda. To je bila družbena pogodba držav socialne blaginje, ki so na ta način opredelile pojem solidarnosti. Kar se je zgodilo na nekaterih področjih evropskih držav socialne blaginje pa je, da se je ta odnos

solidarnosti začel krhati. Ljudje danes pravijo: preveč je tujcev, preveč ljudi, ki jih ne spoštujem, preveč lenuharjev, ki ne želijo delati, nisem se več pripravljen odrekati svojemu denarju, da bi plačeval za njih. Istočasno pa tako imenovane konzervativne in desničarske vlade slabijo mrežo socialne varnosti in vsiljujejo privatizacijo na področjih, za katera smo nekoč menili, da je bolje, če za njih skrbi država. Le-ta pa se tako predvsem umika pred odgovornostjo. In menim, da je to velika kriza, še zlasti ker ne zadeva le novih pridruženih držav članic Evropske unije, pač pa se to dogaja tudi v članicah ustanoviteljicah evropske skupnosti, ki so nekoč tvorile jedro evropskih držav socialne blaginje. Zato je poziv k "dvojni okupaciji" obenem tudi moj prispevek k oblikovanju in ustvarjanju novih oblik solidarnosti. In morda je ravno to točka, kjer lahko (ponovno) vstopi film in odigra svojo vlogo, in sicer z ustvarjanjem pogojev za medsebojno toleranco in sprejemanje novih oblik skupnosti in solidarnosti.

Medtem ko Hollywood ustvarja generične kulturne izdelke, ki niso nič drugega kot brezosebne variacije na temo nekega *zeitgeista*, in na drugi strani oceana rešujemo krizo evropskega filma (tudi) s problematiziranjem kategorije "avtorskega filma", kljub temu menim, da s tem, ko kategorično zanikamo pomen enkratne osebne izkušnje in avtorskega pečata, grobo kršimo nekaj, kar je zelo intimno prisotno v vsakem človeku. Še več, kult zvezdnštva vztrajno kljubuje "post-avtorskem" pojmovanju umetniškega ustvarjanja in priča, da v človeku obstaja globoka potreba po tem, da pristna človeška prisotnost o(b)staja, pa četudi se izraza v fetišiziranju filmskih zvezd tipa Brad Pitt in Michelle Pfeiffer. Namesto teh zvezdnikov, ki ne prevzemajo nikakršne odgovornosti za družbeno-politične spremembe, kar v luči tega, kar opisujete, ni daleč od perversnega, ali lahko (izmišljeni) filmski liki prevzamejo vlogo tistih, ki se bodo odzvali na vaš poziv k novim oblikam solidarnosti in skupnosti? Če hoče film doživeti pozitiven odziv pri širših ljudskih množicah, mora imeti privlačne like. Poleg tega bi bilo v bistvu absurdno, če zvezdnštvo oziroma kult osebnosti, ki igra tako pomembno vlogo v javnem življenju, politiki in na televiziji, ne bi bil prisoten tam, kjer se je rodil, torej na filmu. Še več, eden od problemov evropskega filma je ravno to, da ni rodil nove generacije zvezdnikov. Primer, ki je zelo zgovoren ravno v zvezi z "dvojno okupacijo", o kateri govoriva, in obenem odgovarja na vprašanje o filmskih likih, ki naj prispevajo k ponovnemu združevanju ljudi in gradijo temelje za nove oblike solidarnosti, je Amélie Poulain, filmski lik Jean-Pierra Jeuneta. Film, ki je bil univerzalno popularen in ga je občinstvo vzljubilo, je bil večinoma osvojen pri filmskih kritikih. Je poln klišejev, kar priznam, pa vendar mislim, da se pri tem spregleduje neki izredno pomemben vidik filma in njegovega osrednjega lika, namreč, da je to lik, ki je angažiral široke množice ljudi ne glede na njihovo nacionalno pripadnost in je torej presegel narodnostno oziroma državno-geografsko opredeljene meje. Tu imate filmski lik, ženski lik, ki igra zelo kompleksno vlogo in je istočasno neko pravljico bitje in vaški norček, obenem pa vedno nekdo, in to je tisto, kar je najbolj zanimivo, ki mu uspe združevati ljudi, zato ker razume njihove fantazije. Z drugimi besedami, Amélie Poulain ne spreminja njihovih življenj na neki praktični ravni in se ne zapleta v erotične oziroma seksualne dogodivščine, pač pa, tako kot veliko Jeunetovih filmih, ustvarja nove (oblike) skupnosti, ki začnejo delovati v skupnem fantazijskem prostoru, v nasprotju z običajnim skupnim družbeno-političnim prostorom. Zato se mi *Amélie* v tem smislu zdi simptomatičen film. Enako kot *Zbogom, Lenin!*, ki je bil prav tako izredno priljubljen pri občinstvu in je naletel na sovražne sprejem pri filmskih kritikih, kjer znova nastopa lik, tokrat moški, ki skuša mobilizirati ljudske fantazije, notranje svetove ljudi in njihove spomine, da bi lahko ustvarjal nove (oblike) skupnosti. Tukaj sta sam film in filmska zgodovina, oziroma medijske realnosti, tisto, kar združuje ljudi, in to se mi zdi izredno pomemben vidik novega evropskega filma. Namreč, da se dejansko začneja igrati s svojimi fantazijami, da uporablja medijske fantazije, fantazije popularne kulture, turistične fantazije in tako naprej, kot način, kako pripomoči k temu, da bi drug z drugim lažje živeli. To pa je pomembno zato, ker filmu dejansko daje novo vlogo. Spreminja evropski film iz neke oblike ustvarjanja, ki je najprej in predvsem določena oblika dokumentiranja realnosti, kar je bil na primer neo-realizem, in dovoljuje evropskemu filmu, da se posveča in ukvarja s fantazijami. In če že govorimo o fantazijah, naj poudarim, da nikakor



Zbogom, Lenin!

ne želim zveneti preveč optimistično ali poenostavljati zadev, kajti fantazije so lahko tudi zelo uničujoče. Rasisti so ravno tako fantasti, ki negujejo fantazije o Drugem, ki ga sovražijo. Poleg tega so Slavoj Žižek in drugi pred mano razložili, kako fantazije delujejo. Vendar pa se moramo soočiti z realnostjo, da so fantazije realnost. In film je natančno ta prostor, kjer lahko govorimo o fantazijah, kjer jih lahko obdelujemo in se z njimi in prek njih medsebojno zapletamo. Zato po mojem mnenju "novi evropski film" lahko tvorijo ravno filmi, ki sem jih že omenjal, ali pa filmi Larsa von Trierja, ki se istočasno zdijo hiper-realni in popolnoma nerealistični, kot na primer *Dogville* in *Manderlay*. Mislim, da postane najbolj zanimivo ravno takrat, ko fantazije trčijo druga ob drugo ali se združijo, in tu spet govorimo o "dvojni okupaciji". In menim, da bi morali bolj resno jemati tiste filme, ki se na inteligentnem način ukvarjajo s tem, kako se povezujemo prek svojih fantazij, tudi tistih, ki so uničujoče, seksualne, pa tudi fantazije, ki jih sama filmska zgodovina neguje od svojih najzgodnejših začetkov. In to je vsekakor nova vloga, ki je s tem podeljena fantazijam. Slaba stran tega pa je to, čemur sam pravim "samo-eksotiziranje" oziroma "samo-etnografiranje". Drugače rečeno, kadar neki (evropski) narod sebe predstavlja namišljenemu Drugemu (ali drugemu) na eksotično-turističen način. Obenem pa sta to dve plati iste medalje; kadar vstopaš v fantazijo, obenem začenjaš neko potovanje, in turizem je vsekakor eden od načinov, kako mobilizirati fantazije.

Michelangelo Antonioni je nekoč opisal hollywoodske filme kot "biti nikjer in govoriti z nikomer o ničemer". Z drugimi besedami, zdi se, da se hollywoodski filmi vedno dogajajo na nekem fantazijskem otoku, kjer živijo sami lepi ljudje in kjer nič pomembnega ni nikoli na kocki. Na drugi strani pa imamo filme, ki se ne dogajajo "nekje drugje"; in v peklju, ki ga upodablajo, niso "drugi", pač pa mi sami. Torej, ali je dolžnost filmskega ustvarjanja, da se upira posnemanju življenja in namesto tega od nas zahteva, da iščemo nove izkušnje, ki postanejo del nas, govorijo o nas, in sicer na način, ki nam dovoljuje, da postavimo pod vprašaj lastna čustvovanja, verovanja, prepričanja, odnose z drugimi in lastno kulturo? V predavanju na ISH-ju ste med drugim uporabili citat: "Laž podobe je resnica našega sveta." In še, če se strinjava, da naj fantazije dobijo osrednjo vlogo ne le na in v filmu ter posledično v medčloveških odnosih, kje oziroma kako naj potem resnica najde pot nazaj "domov", torej v film in medčloveške odnose? Avtor citata je Jean Luc Nancy, francoski filozof, ki sledi heideggerjanski tradiciji, in citat se mi zdi zanimiv ne le zato, ker se v njem skriva resnica, pač pa predvsem zaradi izziva, ki ga vsebuje. In ta izziv vidim v tem, da se mi zdi, da nas opozarja, da morda realnosti, na katero se lahko naslavljamo in bi obstajala zunaj naše kulture podob v nekem širšem smislu, ni. In to kar sem povedal o fantazijah ter o tem, da se mi zdi pozitiven premik, da evropski film ni več obseden z realizmom, je prav tako lahko način, kako se lotimo te "resnice", ki se nanaša na podobo iz omenjenega citata. Na drugi strani pa lahko rečemo, da je izziv tudi to, da poiščemo nove temelje

za to, kako naj se ukvarjamo z vprašanjem resnice. In izjavo nato interpretiramo na dva načina. Lahko rečemo, da na eni strani potrjuje tisto, kar je trdil Jacques Derrida, ki je dejal, da izven teksta ne obstaja nič. Jaz bi potem parafraziral Derridaja in rekel, da izven podobe ne obstaja nič. Obenem pa tu nastaja tudi prostor za nekaj, kar pravi Richard Rorty, namreč: "*Resnica je tisto, o čemer se vi, jaz in moja skupnost lahko strinjamo*," kar je vsekakor zelo pragmatičen pogled na stvar. Kar pa se tiče mojega razmišljanja o ustvarjanju novih oblik solidarnosti in vloge pojma resnice, kot ga razlagamo v okviru klasične zahodnjaške ontologije, naj govorimo o Platonu ali pa Aristotelu, pa bi morali razmišljati in jo preoblikovati skozi politično pojmovanje resnice, ki pa po mojem mnenju ni resnica, pač pa zaupanje. Moto bi torej moral biti: "*Od resnice k zaupanju!*" S tem, da zaupanje seveda ne sme biti nekaj, kar je slepo, pač pa ravno nasprotno, biti mora posledica skepse in nezaupanja. In zato je prvo etično načelo demokracije in demokratičnih družb, ki živijo v svetu spektakla in podobe, da ne zaupajo slepo, da so skeptične in kritične, in da šele na osnovi nezaupanja ustvarjajo in oblikujejo nove oblike zaupanja. Nova resnica bi lahko bila neka post-idealistična, post-realistična resnica o solidarnosti, ki temelji na zaupanju in jo neguje duh skepse in kritičnosti. Opozorilo na to temo, ki sledi iz moje knjige, pa je, da se ne smemo obračati in gledati izključno proti Hollywoodu. Moja knjiga sicer res nosi naslov *European cinema: Face to Face With Hollywood*, vendar je sporočilo zadnjega poglavja to, da moramo gledati tudi drugam, proti vzhodu, k našim novim evropskim sosedom in še dlje, proti Rusiji in Aziji, kjer najdemo močne, utripajoče in življenja polne kinematografije, nove talente, zanimive zgodbe in načine pripovedovanja. Moj koncept "dvojne okupacije" in "post-nacionalne" kinematografije naslavlja večplastnost prostorov in identitet ter njihovih pomenov, ki skupaj tvorijo to, kar je Evropa, zato da bi se lahko odprli novim načinom razmišljanja in uprli nastajanju "Trdnjave Evrope" (*Fortress Europe*, op. B.H.), ki temelji na ksenofobični predpostavki, da se moramo zaščititi in zapreti pred tujimi vplivi. Še več, mnogi filmi, ki sem jih analiziral v svoji knjigi, so bili po mojem mnenju veliko bolj napredni in so veliko bolje razumeli realnosti, o katerih govoriva, kot pa uradna politika ali kot kažejo vsakodnevnih medsebojnih odnosih med različnimi skupinami priseljencev oziroma etničnih skupin. In to se mi zdi nekaj izjemno pozitivnega in nekaj, kar daje upanje za prihodnost, namreč da je (evropski) film dejansko sposoben predlagati neko čisto novo in samosvoje razumevanje pojma Evropa, ki zajema vse različnosti, vsebovane v Evropi. Pa ne v smislu neke večkulturnosti (*multiculturalism*, op. B. H.), o kateri danes vsi govorimo, obenem pa ta pojem nima več nobene resnične teže. Sporočilo teh filmov je drugačno, namreč, da obstaja neka cena, ki ni le nujna in neizogibna, pač pa jo *moramo biti pripravljeni* plačati, če se želimo imenovati Evropejci. •

#### Opomba

1. Pojem "abjektivnost" (abjection) kot stanje (družbene) izvržnosti, degradacije oziroma izbrisa meje subjektom in objektom je vpeljala bolgarska filozofinja, psihoanalitičarka, feministka in pisateljica Julia Kristeva. V sodobni kritični teoriji se največkrat uporablja za označevanje položaja marginalnih manjšinskih skupin v družbi, kot na primer homoseksualcev ali žensk.



# WIM WENDERS:

iz amerike, z ljubeznijo



Ne pridi mi trkat



Na letošnjem Liffu smo si v sekciji Posvečeno lahko ogledali zadnja dva filma Wima Wendersa: *Deželo izobilja* (Land of Plenty, 2004) in *Ne pridi mi trkat* (Don't Come Knocking, 2005). Oba gledata Ameriko skozi evropske oči, vendar vsak na svoj način: prvi se loti kritike družbeno-političnih razmer po 11. septembru, drugi seže pod aktualno ameriško stvarnost in se dokoplje do njene mitološke podstat.

Wendersa že od nekdaj obseda tema ameriškega sna. Rojen le nekaj mesecev po koncu druge svetovne vojne je tipični otrok nemške (oziroma evropske) povojne generacije, generacije, ki je skovala mit o Ameriki kot deželi, kjer se cedita med in mleko. Že kot otrok se je oplajal z ameriško popularno kulturo, predvsem s stripi, literaturo, vesterni in rokenrolom, ter se navduševal nad kontrastnostjo ameriške pokrajine, nad širjavami Zahoda in nebotičniki velemest. Te mladostne obsesije je kasneje preoblikoval v motive, ki se kot rdeča nit vijejo skozi njegov opus. Včasih se pojavljajo le kot motivni drobcji, drugič oblikujejo celotno estetiko filma. Sčasoma je Wenders do Amerike razvil tudi določene pridržke, predvsem je kritiziral korupcijo podob s strani ameriške filmske, televizijske in oglaševalske industrije. Kljub temu do danes ostaja velik privrženec novega sveta.

Svoje filme je Wenders vedno snemal na lokacijah, iz katerih je potem črpal inspiracijo za oblikovanje zgodb in likov. Včasih so mesta na neki način celo odigrala glavno vlogo. Berlin v *Nebu nad Berlinom* (Der Himmel über Berlin, 1987) je denimo že eno takšnih mest. Je sploh mogoče povedati zgodbo o mestu, nasilno razklanem na dve popolnoma različni entiteti, ki jima je skupno le nebo nad njima, kako drugače kot skozi lik angela? Mesta pri Wendersu vedno generirajo zgodbo, kar se lepo vidi tudi v zadnjih dveh filmih. V *Ne pridi mi trkat* je mesto Butte z vsemi svojimi implikacijami in asociacijami, ki jih poraja, kar junak zase, medtem ko umestitev *Dežele izobilja* v Los Angeles, mesto, kjer si iz oči v oči zreta največji blišč in največja beda, načenja temo ameriške dvoličnosti.

V *Deželi izobilja* nas Wenders preseneti z zanj neznčilnim pogledom na ljubo mu Ameriko. Brez dvoma je to njegov daleč najbolj politično angažiran film doslej. V njem razprostre svojo kritiko sodobne družbene in politične situacije v deželi, ki je zanj nekoč posebjala mitični kraj svobode, neomejenih možnosti in zabave, kraj, kjer je vse lepše in boljše kot doma, po travmatičnem 11. septembru pa se je snela s tečajev in se izgubila v vrtincu fundamentalističnega totalitarizma. Wenders h kritiki pristopa ironično, kar se kaže že v naslovu, saj Amerika v tem filmu še zdaleč ni dežela izobilja, ampak prej dežela vseobsegajoče, vserazdirajoče revščine – gmotne, politične, kulturne – in krize vrednot.

To je Amerika, v kakršno se po desetih letih življenja v misijonih po Evropi, Afriki in Palestini vrne idealistična dvajsetletnica Lana (Michelle Williams), da bi poiskala edinega še živečega sorodnika, brata svoje nedavno preminule matere. Stric Paul (John Diehl) se izkaže za precej bizarno in težko ukrotljivo osebo. Ta reaktivirani vietnamski veteran, samooklicani varuh ameriškega ljudstva na osebni protiteroristični misiji, v predelanem kombiju, do zadnjega kotička natlačenem z vso novodobno špijonsko navlakom, nenehno prečesava ulice Los Angelesa in preži za potencialnim, najraje v turban in tuniko odetim, sovražnikom.

Stric in nečakinja si ne bi mogla biti bolj različna. Če je Paul posebitev ameriške aktualne politike, paranoičnega besnila, ki ga poganja gorivo iz hitro obnovljivih virov ideologije strahu in ki neomajno strelja v napačne tarče, je Lana njegovo popolno nasprotje. S svojimi liberalnimi pogledi in krščanskimi vrednotami predstavlja tisto Ameriko, ki je tako usodno omrežila mladega Wendersa, deželo brezmejnih možnosti in priložnosti za vsakogar. In medtem ko se Paulove fanatične akcije vedno končajo v slepi ulici, Lanino sočutje in razumevanje gradita mostove

med ljudmi. Njena etična drža pa ima še eno implikacijo, in sicer sporočilo, da se liberalnost in krščanstvo ne izključujeta, še več, v resnici gre za dva temeljna kamna ameriške kulture. Lanina načela tako razgaljajo dvoličnost aktualne ameriške politike, ki vero izkorišča za doseg političnih ciljev, kar se najbolj nazorno manifestira skozi Busheve čustveno nabite govore, prekipevajoče od krščanskih public. Najbolj tedaj, ko pošilja svoje vojake na bojišča in smrt nad tuje civiliste, medtem ko mu na domačem pragu ljudje umirajo od lakote.

Lana in Paul sta obraza dveh Amerik, pri čemer prva prihaja, da bi drugo odrešila njenih zablod. Paul vendarle ni brezupen primer. Je tragi-komična figura, ujeta v vrtinec problematične preteklosti in negotove sedanjosti, ki se po svojih najboljših močeh trudi obvladovati situacijo in prispevati k reševanju problemov državne varnosti. Vojak pač vedno ostane vojak. Toda ko po seriji neuspešnih akcij zadnjič, in tokrat res kardinalno, butne z glavo v zid, doživi razodetje. V podobi začudene bolehnice babice, ki jo najde v sami srčki domnevnega terorističnega gnezda, potem ko v popolni bojni opremi vdre v njen dom. Takrat se njegov fantazmagorični, paranoični svet, sezidan iz slepil in strahov, sesuje v prah in na koncu je zmožen dojeti nečakinjino sporočilo, da tistih 3000 žrtev, preminulih med ruševinami svetovnega trgovskega centra, ne bi hotelo, da v njihovem imenu umre še več ljudi. Ni naključje, da Paul, ko useka po starkinem pokvarjenem televizorju, v bistvu lopne Busha po glavi.

Kljub temu da se Wenders Amerike tokrat loteva izrazito kritično, je v ozadju njegovega početja še vedno zaznati razumevajočo naklonjenost in vero v to, da pod balastom ideoloških slepil in silne hysterije še vedno bije veliko ameriško srce in da bistvo te dežele ostaja nedotaknjeno. Če verjamemo, da to bistvo res obstaja, kajti Wendersova vizija Amerike je bolj kot realna reprezentacija projekcija njegovih mladostniških sanj in želja. Kakorkoli že, brez dvoma je kritična ost v tem filmu obilno zabeljena s sentimentalnostjo in najbrž se ne bomo zmotili, če rečemo, da v Laninih besedah Paulu "… but I still love you as you are", odzvanja režiserjevo sporočilo sprave ljubici, ki jo je prej tako grdo okrcal.

Morda je prav omiljena kritika eden glavnih krivcev za mlačen vtis ob ogledu, še toliko bolj, ker izzvni v patetičnem patriotskem koncu, kjer Lana in Paul zamaknjeno meditirata nad ruševinami dvojčkov, v ozadju pa zanosno donijo verzi pesmi Leonarda Cohena, ki je filmu posodila naslov. Tudi karakterizacija obeh glavnih likov je zelo površinska. Ker sta v funkciji alegorij dveh nasprotujočih si ideologij, sta lika preveč polarizirana, shematična in nimata prave globine. Oba sta v svojem početju tako skrajna, da delujeta nerealno: Lana je s svojim naivnim idealizmom, sočutjem in razumevanjem tako eterična, da že spominja na angela, Paul, izgubljen v deliriju namišljenih osebnih bitk proti notranjemu sovražniku, pa je le osamljena karikatura, ki je še v filmu nihče, z majhno izjemo njegovega vajenca Jimmyja (Richard Edson), ne jemlje resno. Če k vsemu povedanemu dodamo še podatek, da je Wenders v navezi z Michaelom Meredithom spisal scenarij v pičlih treh tednih, snemanje pa zaključil v osemnajstih dneh, ne preseneča, da končni izdelek ni ravno navdušujoč. Bojda se mu je tako mudilo zato, ker je hotel film spraviti na ameriško tržišče še pred volitvami. Najbrž je odveč omenjati, da potem tako ali tako ni dobil distribucije.

*Dežela izobilja* je sentimentalen, na hitro skovan digitalni politični pamphlet z didaktičnimi ambicijami, ki v ničemer ne presega kakovostnega povprečja Wendersovih novejših filmov, zato bo za ljubitelje "starega Wendersa" le še eno razočaranje v nizu režiserjevih polomij iz preteklih nekaj let. Toda, nikar ne odnehajmo, več upanja prinaša njegov zadnji projekt, ki ga deloma napoveduje že *Dežela izobilja*, kjer se v tesnobnem ksenofobičnem ozračju post 11-septembrske Amerike kot mogoča pot do streznitve ponuja restavracija družinskih vezi in ljubezni. To pa je





Dežela izobilja

tema, ki jo Wenders obširneje razvije v svojem najnovejšem filmu *Ne pridi mi trkat*.

V nasprotju z *Deželo izobilja*, ki jo je Wenders ekspresno zakuhal v dobrem mesecu, je *Ne pridi mi trkat* dobro uležan izdelek. Samo za pisanje scenarija sta z multitalentiranim Samom Shepardom, ameriškim piscem, glasbenikom in igralcem, porabila kar tri leta in pol. Seveda smo spet na znanem terenu "dežele izobilja", le da se tokrat vrnemo k tisti bolj idilični, Wendersovemu doživljanju sveta bližji podobi Amerike – podobi, kakršna je zrasla v glavah Evropejcev povojne generacije, sanjajočih o nekem liberalnejšem, svobodnejšem in zabavnejšem svetu na drugi strani luže. Iz aktualne realnosti nas Wenders pahne v časovno zanko, nasičeno z ikonami ameriške zgodovine in popularne kulture. In to na kar se da simptomatičen način. Potem ko se v uvodnih prizorih sprehodimo po sodobnem prizorišču snemanja vesterna B-produkcije, vidimo glavnega junaka Howarda Spenca (Sam Shepard), kako, odet v svoj filmski kavbojski kostum, na črnem vrancu dirja skozi prerijo. Ta beg je začetek poti, ki Howarda popelje po sledih lastne preteklosti, nas pa prestavi v neko idealizirano, z aktualnimi političnimi dogodki popolnoma nezaznamovano in časovno težko umestljivo podobo Amerike.

Wenders je za reprezentacijo takšne podobe Amerike našel idealno lokacijo. Potem ko nas vodi za petami svojega junaka skozi širna samotna prostranstva ameriškega zahoda, mestoma posejana z otočki igralniškega kiča, prispemo v mesto Butte v državi Montana, kjer se odvije naslednja polovica filma. Butte je mesto, zamrznjeno v času. V začetku dvajsetega stoletja največje in najživahnejše mesto zahodno od Missisipi, ponosni lastnik takrat največjega rudnika bakra na svetu, od začetka petdesetih letih zlagoma propada. Ko nas film popelje po njegovih ulicah in med njegove prebivalce, dobimo občutek, da se je mesto preprosto odločilo, da so bila petdeseta pač njegova najboljša leta in da nikakor ne kani zavreči obleke, v kateri izgleda tako prekleto dobro. Butte s svojo časovno ujetostjo in zgodovinskim ozadjem liberalne enklave v večinsko konzervativnem okolju ponuja odlično ozadje za refleksijo mitoloških razsežnosti Amerike. Wenders je nanj naletel že pred 25. leti med snemanjem *Hammetta* (1982). Mesto ga je takoj očaralo. Poslej se je vanj pogosto vračal in ves ta čas iskal pravo zgodbo zanj. Naposled mu je namenil povsem univerzalno problematiko razkrojene družine in odsotnega očeta, mesto pa je porodilo nekaj izrazito lokalno obarvanih likov, predvsem lik Howarda Spenca, nekoč uspešnega igralca v vesternih, danes zvezde v zatonu, ki ga v prostem času

zaposlujejo predvsem opijati vseh vrst in priložnostni stiki z darežljivimi oboževalkami. Njegovo življenje dobi nov zagon, ko lepega dne brez pojasnila izgine s prizorišča snemanja novega filma in se napoti na obisk k materi (Eva Marie Saint), ki je ni videl celih trideset let. Mati mu pove, da naj bi imel v mestu Butte, kjer je leta nazaj snemal enega svojih filmov, otroka, o katerem se njemu niti ne sanja. Ne da bi natančno vedel, kaj mu je storiti, se Howard napoti v Butte, kjer pa ne najde le svojega že odraslega sina Earla (Gabriel Mann) in njegove mame, natakariče Doreen (Jessica Lange), temveč tudi svojo hčerko Sky (Sarah Polley), ki je v mesto prišla po materine posmrtno ostanke.

Butte ni le slikovito prizorišče, ampak odigra tudi pomembno vlogo pri karakterizaciji glavnega lika. Howard je čista preslikava Butta, predvsem njegove najbolj žalostne razsežnosti, namreč dejstva, da je edina večja sprememba zadnjih nekaj desetletij skoraj popolna izpraznitev mesta. Njegovi filmski prebivalci se kot zadnjega velikega dogodka v mestu spominjajo snemanja filma pred petindvajsetimi leti. Prav tistega filma, ki je Howarda katapultiral med zvezde in čigar nenačrtovan stranski produkt je njegova nesojena družinica, ki se zdaj kot strela z jasnega nariše pred njim in doda njegovemu življenju novo dimenzijo. Butte sicer ni Howardov rojstni kraj, toda Howard je vendarle v marsičem otrok tega mesta. Njegova usoda, ki jo na eni strani zaznamuje bliskovit vzpon, na drugi pa leta počasnega propadanja, je položena tudi v našega protagonista. In prav tako kot Butte najbolj definira njegova izpraznjenost, tudi Howarda bolj kot droge in alkohol razkrajja notranja praznina, posledica vseh njegovih begov od kakršnihkoli tesnejših medčloveških vezi. Ta praznina, katere zrcalni odsev so prazne ulice Butta, na katerih filmski junaki srečujejo le drug drugega, pa še to bolj poredko, ga tudi požene na pot. Sam se tega sicer niti ne zaveda najbolje, toda Howard v resnici beži od svojega življenja, da bi spet našel sebe. To nas spomni na nekega drugega Wendersovega junaka. Travis v filmu *Pariz, Texas* (1984), prav tako posnetem po scenariju Sama Sheparda, je še en moški, ki, ko ga življenje povsem preplavi, pobegne v neznano, da bi lahko na novo sestavil svojo identiteto. Med filmoma se ponuja toliko vzporednic, da ju lahko označimo kar za dvojčka. Oba se ukvarjata s tematiko razpadle družine in oba prežema podobna estetika ameriškega zahoda. Travis (Harry Dean Stanton) je pravzaprav nekakšen *alter ego* Howarda. Tudi on je zavozil življenje in zdaj poskuša sestaviti svojo družino, le da je on sina že našel in zdaj išče še nekdanje dekle. In tudi on na koncu spozna, da se ne bo zmozel spremeniti in da je zapravlil svojo priložnost za srečno družinsko življenje, zato odkoraka stran.





Ne pridi mi trkat

Uspe pa mu ponovno združiti sina in mater, kot Howardova pot v Butte pripelje skupaj polbrata in polsestro. *Ne pridi mi trkat* znotraj Wendersovega opusa deluje kot dialog s filmom *Pariz, Texas*.

Čeprav je protagonist filma *Ne pridi mi trkat* moški, so resnične nosilke zgodbe ženske. Howard je tako šibka, neodgovorna, neodločna, medla moška pojava, da že od samega začetka ne vzbuja dosti upanja, da bo sam pri sebi znal kaj spremeniti. Vse, kar zmore, je impulziven brezglav pobeg iz realnosti, čeprav še sam ne ve niti zakaj niti kam beži. Na srečo je na svoji poti deležen obilne pomoči iz pisane palete močnih ženskih figur. Ženske ga usmerjajo, mu nastavljajo zrcalo in ga postavljajo na svoje mesto. Prva (in edina) oseba, h kateri se lahko zateče samotar Howardovega tipa, ko ga lahkomišelnost življenje dohiti in stisne za grlo, je seveda njegova mati. Ta se do sina, ki ga ni videla trideset let, vede kot do otroka, ki se je pravkar vrnil s kratkih šolskih počitnic. Kar pravzaprav tudi je. Med Howardom, ki je pred leti zbežal v svet, in Howardom, ki je zdaj spet pribežal k njej, ni bistvene razlike. Življenje samotnega heroja pač ne omogoča osebne rasti. Mati je tudi tista, ki Howarda seznanja z dvajset let staro novico, da je postal oče, in ga tako usmeri v Butte. Tu Howard res najde svojega sina Earla, pevcu v lokalnem baru, ki pa zaradi nekonstruktivnega reševanja osebnih težav – občasno z izbruhom nasilja, največkrat pa kar z metanjem pohištva (celo sedežne garniture!) skozi okno svojega stanovanja – sumljivo spominja na očeta. Če je Howard moški, ki je zavozil, je Earl mladenič, ki ne obeta, skratka nič ne kaže, da bi Earl v tem filmu utegnil kakorkoli rešiti moško čast. Zato pa je tu Doreen, njegova mati in spet ena tistih, ki znajo Howarda ozemljiti; najbolj neizprosno v prizoru, kjer se na njegovo dvajset let prepozno snubitev odzove z bučnim smehom in ga okraja s strahopetcem.

Ključna ženska figura v tem filmu pa je bržkone Sky, Howardova hči, ki se po spletu okoliščin znajde v Buttu v natanko istem času kot on. Od trenutka, ko ga opazi, mu sledi kot senca, neprestano stiskajoč v naročju žaro z materinim pepelom. Sky, kolateralni produkt neke druge Howardove ljubezenske iskricke iz istega obdobja, je svojo travmo odsotnega očeta očitno že predelala in k njemu pristopa z razumevanjem, v nasprotju z Earlom, ki njegovo bližino neomajno zavrača. Sky je pomembna zato, ker ji uspe tam, kjer očetu spodleti. Howardu ne spremeni le optike pogleda na njegovo življenje, ampak vzpostavi tudi odnos s svojim polbratom. Tako ji uspe formirati neke vrste družino, medtem ko Howarda njegovo staro življenje dohiti v podobi privatnega detektiva Sutterja (Tim Roth), ki so ga za pobežlim igralcem poslali opeharjeni producen-

ti sabotiranega filma. Sutter tu ni v funkciji ustvarjanja napetosti, kot bi pričakovali od detektivskega lika. Vsake toliko časa ga sicer vidimo, kako uspešno sledi svojemu plenu, vendar njegova prisotnost kljub temu nikoli ne zmoti lagodnega, počasnega ritma filma. Sutter daje slutiti, da Howardu ne bo uspelo, poskrbi namreč za edini mogoč konec. Howard svoje prijetje sprejme skoraj z olajšanjem, Sutter ga vrne v svet, kjer mu drugi ljudje pišejo urnike in organizirajo njegovo življenje. V drugačnem svetu tako ali tako ne bi preživel, zato so lisice, s katerimi ga detektiv priklene na volan svojega avtomobila, povsem odveč.

Film je obrtno spretno izdelan, Lustigova fotografija, križana Wendersovim občutkom za detajle, ustvarja lirične, v večernem ali jutranjem soncu okopane podobe puščavske pokrajine, v katerih odmeva osamljenost filmskih likov. Vse skupaj je zapakirano v Wendersov priljubljeni klasični ameriški žanr *road movieja* in podprto z melanholično glasbo T-Bone Burnetta. Zgodba teče zlagoma, brez naglice, gledalcu pričara atmosfero ameriškega zahoda, ga vsrka v vizualno presunljivo pejsaže in mu omogoča zbrano kontemplacijo podob ter osredotočenost na podrobnosti. Čeprav film načenja danes še kako perečo temo razpadle družine, njegov ton ni moralističen. Karakterizacija je skrbno premišljena, liki so karakterno uravnoteženi, večdimenzionalni, predvsem pa, kar je najpomembnejše, so bitja iz mesa in krvi, brez alegoričnih pretenzij. Skratka, po dolgem času spet držimo palce navzgor. Tako dobre ga filma Wenders ni spraval skupaj že vsaj deset let.

Če za konec potegnemo črto pod obema filmoma, lahko zaključimo, da skupaj pripovedujeta zgodbo o dveh Amerikah. *Dežela izobilja* je komentar sodobne Amerike, Amerike po izkušnji mednarodnega terorizma in njenega bolnega telesa, ki ga razkrajata občutek paranoje in kriza demokratičnih vrednot. *Ne pridi mi trkat* seže globlje v drobovje Amerike, popraska po njenem mitološkem jedru in potegne na plano ikonografijo Divjega zahoda, pomešano s fenomeni ameriške popularne kulture. Kljub temu, da gre za dve popolnoma različni sliki ene in iste dežele, pa med njima vendarle najdemo vsaj eno podobnost, ki dokazuje, da tudi v zadnjem filmu kritična bodica ne umanjka. Oba filma namreč napolnjuje občutje praznine, pa naj gre za fizično ali psihično praznino, izvotljen vrednotni sistem, kulturne vrzeli, puhlost medčloveških odnosov ali votlost strahov. V vsakem primeru gre za praznino, ki kliče po zapolnitvi, sicer se Ameriki utegne zgoditi, da se bo lepega dne preprosto sesula sama vase. •



# SENCA PRETEKLOSTI: DEMONI, IZPUŠČENI IZ TEMNICE

igor kernel

Soočenje z razkrito skrivnostjo nekega posameznika je povezano s prav posebnim občutkom nelagodja, ki ga pozna vsakdo, komur je dana vsaj najosnovnejša mera tenkočutnosti. Za večino skrivnosti sicer velja, da so v svojem bistvu banalne in da je prav ta banalnost včasih morda celo edini razlog za to, da so sploh postale skrivnosti; obrambni zid prikrivanja namreč preprečuje, da bi njihova prava narava postala vsem očitna. Po drugi strani pa si za nekatera razkritja želimo, da do njih ne bi nikoli prišlo ali pa da vsaj nas takrat ne bi bilo zraven. O takšnih demonih, izpuščenih iz svoje temnice, nam govori filmi kanadskega režiserja Davida Cronenberga.

Čeprav *Senca preteklosti* (*A History of Violence*, 2005), najnovejši Cronenbergov film na platnih naših kinematografov, velja za dostopnejšega širšemu občinstvu kot večina avtorjevih stvaritev, ima vseeno razpoznavne poteze, značilne za tega režiserja. Že od samega začetka v nas butne vzdušje nelagodja in tesnobe. Za to vzdušje se zdi, kot da bi dehtelo iz uvodnih prizorov z Lelandom (Stephen McHattie, stari znanec iz vrste B-kriminalk, kjer je večinoma igral pozitivce) in Orserjem (Greg Bryk), obem z vročino iz razbeljenih tal, ko moža zapuščata samotni motel in se Leland odpravi "poravnati račun". Kamera ves čas kaže Orserja, prav lenobno statična je, kot bi se še sama navzela negibnosti, ki se ji zaradi hude vročine predaja Orser. Ko se Leland vrne in ugotovita, da jima je zmanjkalo vode, Leland Orserja pošlje ponjo v motel. Ta se le nerad odpravi, kamera mu počasi sledi in razkrije, kako upravičeno je bilo nelagodje, ki smo ga ves čas čutili: po prostorih v mlakah krvi ležijo razmesarjena trupla osebja motela. Pri tem ni nobenih naglih rezov, kamera nam Lelandov pokol pokaže mimogrede, ko spremlja Orserja med njegovim stikanjem po prostorih, do brutalnih prizorov nasilne smrti je ravnodušna, tako kot je ravnodušen Orser. Tudi ko se nepričakovano sooči

z deklico, ki je preživela pokol, ga to niti za hip ne vrže iz ravnotežja in z rutinsko hladnokrvnostjo ubijalca dokonča Lelandovo delo.

Leland in Orser prekrizata pot Tomu Stallu (Viggo Mortensen), ki srečno poročen s soprogo Edie (Maria Bello), sinom Jackom (Ashton Holmes) in hčerko Sarah (Heidi Hayes) živi v mestecu v Indiani, sredi katerega ima majhno restavracijo. Ko psihopatska morilca vdreta v njegov vsakdan, se sproži spirala skrajnega, neustavljivega nasilja. Tom najprej v samoobrambi ubije Leland in Orserja, ko hočeta oropati restavracijo in tam ustrahujeta prisotne. Ker njegov podvig pritegne veliko pozornost javnosti, zanj izvedo njegovi znanci iz časov, ko še ni bil Tom, temveč Joey Cusack, morilec, s katerim ima gangster Carl Fogarty (Ed Harris, v eni izmed svojih najbolj zlovesčih vlog) neporavnane račune. Ko je ogrožena njegova družina, Tom/Joey pospravi Fogartyja in njegove spremljevalce, nazadnje pa še svojega brata Richieja (William Hurt), z njegovimi telesnimi stražarji vred. V nasprotju z uvodno sekvenco, kjer žrtev ne vidimo v trenutkih njihove smrti, so prizori skrajnega nasilja, ki ga izvaja Tom, brutalno neposredni in nazorni. Kljub tej nazornosti pa v njih ni atraktivnosti, značilne za podobne prizore v neštetihi akcijskih filmih, po drugi strani pa nam ne sprožijo niti emotivnega odziva, do katerega pride ob podobah nasilja v "dramskih" delih, ki veljajo za zahtevnejša. Navedeni prizori nasilja namreč nosijo značilni Cronenbergov pečat: nenačuden hlad, v osupljivem nasprotju s prelivanjem krvi, ki smo mu priča. Njegov pristop je skoraj kliničen: Cronenberg je kot kirurg oziroma – še bolj ustrezno – patolog, ki postopoma in sistematično opravlja raztelesenje pri živem telesu, nato pa nam svoje ugotovitve brez kakršnihkoli olepšav servira na platnu.

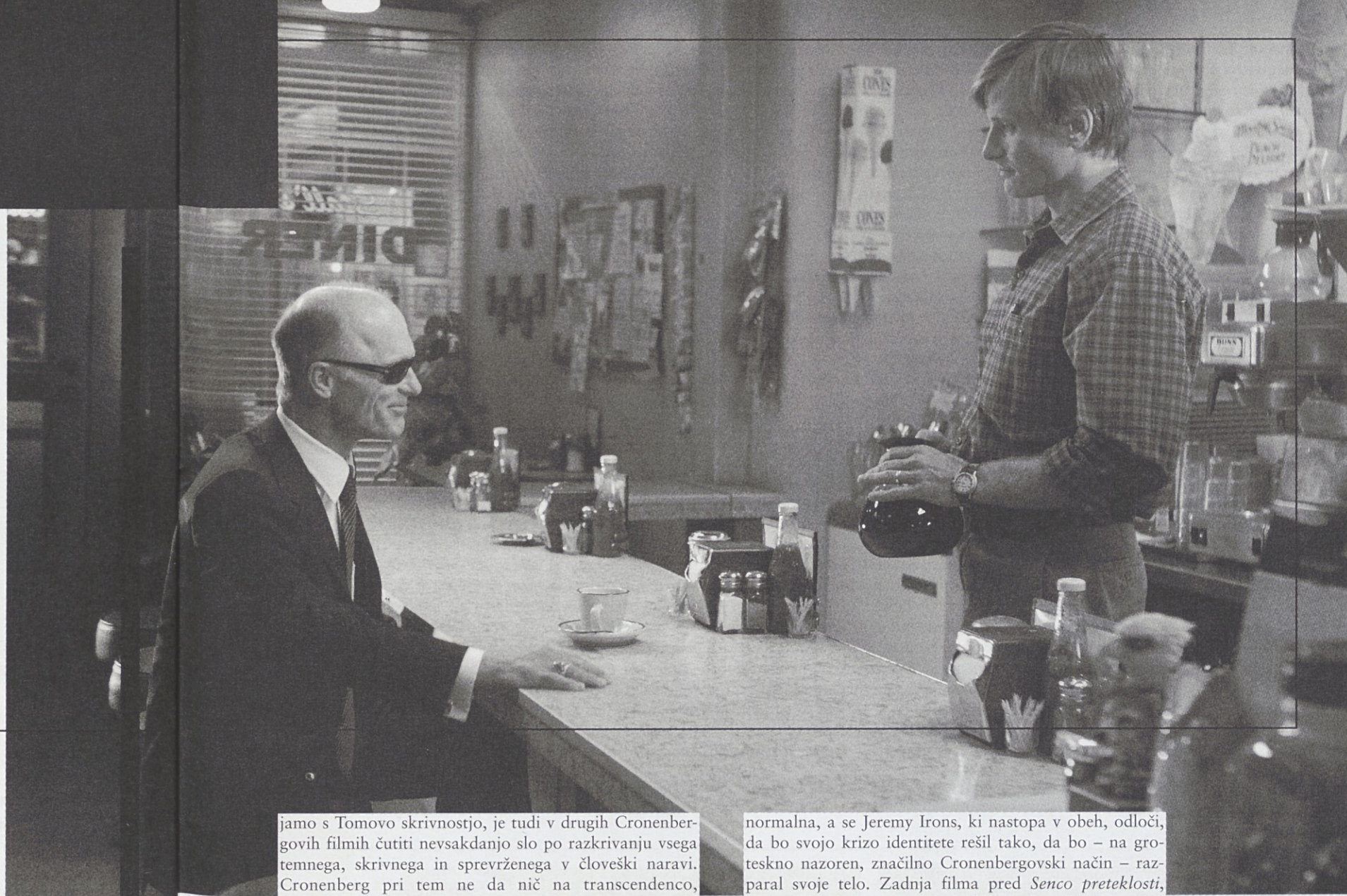
Tako kot se skozi *Senca preteklosti* postopoma seznan-

jamo s Tomovo skrivnostjo, je tudi v drugih Cronenbergovih filmih čutiti nevsakdanjo slo po razkrivanju vsega temnega, skrivnega in sprevrženega v človeški naravi. Cronenberg pri tem ne da nič na transcendenco, onstranskost je pri njem grobo telesna in vdira na površje skozi simbolne rane. To so lahko ogabni zajedavci ali nič manj odvratni falični izrastki, ki ljudi spreminjajo v spolne obsedence, tako kot v filmu *Shivers* (1975, ki ima tudi dva alternativna, morda še ustrežnejša naslova: *The Parasite Murders* in *They Came from Within*) in *Rabid* (1977). V filmu *The Brood* (1979) so to otroci, ki dobesedno utelešajo sovraštvo, iz katerega so rojeni. Skrivno plat lahko posebljajo uničevalne nadnaravne moči, tako kot v filmih *Skenerji* (*Scanners*, 1981) in *The Dead Zone* (1983); v prvem svoj dar njegovi nosilci uporabljajo tako, da ljudem z močjo volje raztreščijo glavo; v drugem, posnetem po romanu Stephena Kinga, pa gre za sposobnost prekognicije, zaradi katere junak na koncu konča nasilne smrti. V *Videodromu* (1982) direktor kableske televizije pride pod nadzor elektronskih signalov, vključenih v oddaje s pornografskimi posnetki mučenja. V *Mubi* (*The Fly*, 1986) animalična plat, ki je s ponesrečenim poskusom vdrla v znanstvenikov organizem, od znotraj postopoma spremeni njegovo telo v telo ogromne, sluzaste žuželke. *Golo kosilo* (*Naked Lunch*, 1991) in *Trk* (*Crash*, 1996) sta oba posneta po romanih, ki naj bi ju bilo nemogoče ekranizirati, prvi po Burroughsovem, drugi po Ballardovem; v prvem se telesno propadanje zaradi uživanja mamil prepleta z blodnjami, v katerih nastopajo žuželkam podobni liki iz vzporednega sveta; v drugem smo priča raztreščenim, iznakaženim telesom ljudi, ki svoj spolni užitek povezujejo s slo po samo-uničevanju z namernim povzročanjem avtomobilskih nesreč. Filma *Dead Ringers* (1988) in *M. Butterfly* (1993) se v primerjavi z naštetimi zdita vsaj na začetku dokaj

normalna, a se Jeremy Irons, ki nastopa v obeh, odloči, da bo svojo krizo identitete rešil tako, da bo – na groteskno nazoren, značilno Cronenbergovski način – razparal svoje telo. Zadnja filma pred *Senca preteklosti*, *eXistenZ* (1999) in *Spider* (2002) sta posvečena neuravnovešenosti, v prvem um vrže iz tira navidezna resničnost, v drugem pa duševno prizadet moški skuša najti pot iz objema norosti.

Čeprav Cronenberg za podajanje svojega gradiva suvereno uporablja žanrske okvire, tako da so njegova najbolj znana dela *sci-fi horror* hibridi, mimo katerih že od konca sedemdesetih let dalje ne more nobena enciklopedija, posvečena filmom te vrste, pa ga ljubitelji znanstvene fantastike in grozljivke nimajo preveč radi. Cronenberga je pravzaprav zelo težko imeti rad, tudi kadar imamo opraviti s tako izvrstno grajenim filmom, kot je *Senca preteklosti*. Preveč hladen je – in veliko preveč destruktiven. Pravi žanrski *buffi* ga zato odklanjajo, včasih nič kaj preveč prijazno. Značilna so žolčna pisma bralcev horror fanzina *Fangoria*, ki so leta 1992 od uredništva zahtevali, naj z naslovnice revije odstrani sliko zelenega hroščka, ki se je tam začel pojavljati po Cronenbergovem *Golem kosilu*. Hrošček je na naslovnici nekaj časa vztrajal, potem pa je moral odleteti. Uredništvu je bilo *Golo kosilo* očitno všeč, bralcem pa niti najmanj.

V čem je pravzaprav nesporazum, zakaj tipični ljubitelji filmske fantastike v Cronenbergovih filmih ne najdejo tistega, kar iščejo? Nič novega ne bomo povedali, če zapišemo, da žanrski filmi delujejo na arhetipski ravni, za filmsko fantastiko pa to še posebej velja. O tem je bilo zadnjih nekaj let veliko govora predvsem v zvezi s serijo *Vojna zvezd* (*Star Wars*), ko je tudi širša javnost izvedela za prijateljski odnos med Lucasom in Josephom Campbellom, primerjalnim religijologom, ki svoje teorije ute-



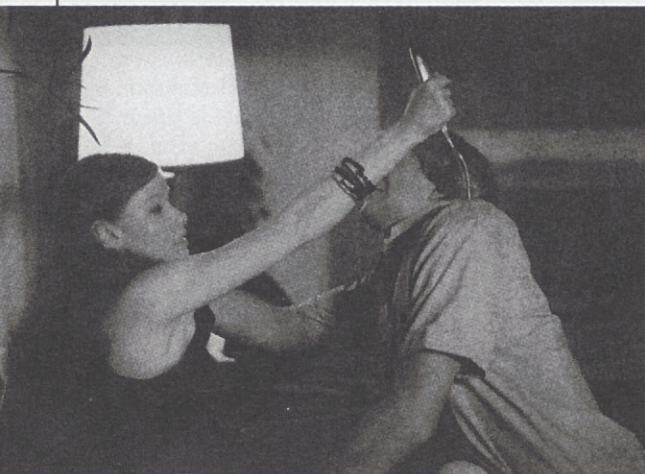


meljuje na modelu jungovskih arhetipov. Campbell je napisal vrsto knjig, med njimi so *Myths to Live By*, *The Mythic Image* in serija štirih knjig z naslovom *The Masks of God*. Podobno kot Mircea Eliade, ki ima sicer v svojem iskanju "svetega" drugačno izhodišče, tudi Campbell v popularni kulturi prepozna mitske oblike starodavnega izročila. Nič nenavadnega ni torej, če imajo novejša izdaja njegove najbolj znane knjige, *The Hero With a Thousand Faces* (ki je prvič izšla leta 1949), na naslovnici Luka Skywalkerja, upodobljenega poleg najstarejšega znanega epskega junaka, Gilgameša. Omenjeni mitski obrazci so brezčasni in prav zanimivo je, da so včasih najlaže razpoznavni v zelo starem izročilu. Sumerski ep o stvarjenju sveta, ki ga poznamo predvsem po babilonski različici, imenovani *Enuma eliš*, pripoveduje o vojni med mladimi bogovi, predstavniki svetlobe in reda, ter starimi bogovi, imenovanimi Davni, ki zastopajo sile teme in kaosa. Mlade bogove je vodil Marduk, Davne pa zmajevska boginja Tiamat, skupaj z Apsujem, moškim počelom. Mladi bogovi v vojni zmagajo, Marduk razkosa Tiamat in iz ene polovice njenega telesa naredi Nebo, iz druge pa Zemljo. Nazadnje iz glin in iz prelite zmajevske krvi ustvari človeka. Čeprav so Davni premagani, pa niso mrtvi, ker so nesmrtni. Na dnu brezna spijo in sanjajo – in čakajo, da se bodo spet prebudili. Zelo malo je mitov, ki bi nam toliko povedali o naši naravi kot ep o stvarjenju sveta in človeka, ki je nastal v prvi kulturi, sposobni zapisati svoje izročilo. Opraviti imamo z zelo lepo in čisto simboliko: ljudi so sicer ustvarili bogovi svetlobe in reda, gradivo, iz katerega smo narejeni, in kri, ki se pretaka po naših žilah, pa pripada Davnim. Ti bogovi teme in kaosa niso mrtvi, temveč so večno prisotni del nas samih. Spijo na dnu naše podzavesti in sanjajo ter potrpežljivo čakajo. In včasih, ko se za hip znajdejo v polsnu, v nas in okoli nas zavladajo sile teme, kaosa in neovladljivega nasilja.

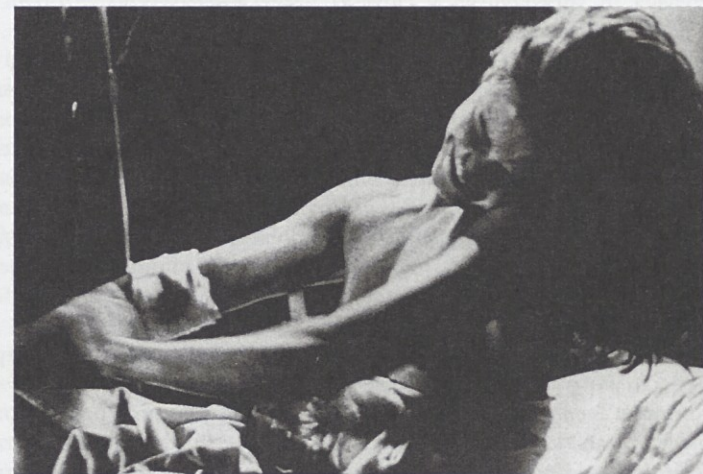
Obredno pripovedovanje mitov je imelo funkcijo periodičnega obnavljanja vesoljnega reda, zaveze med ljudmi in bogovi, zavetniki tega reda. Za filme iz Lucasove serije *Vojna zvezd* je seveda že na prvi pogled očitno, da podpirajo ta uveljavljeni red, manj razvidno pa je to pri grozljivkah. Kljub smrtni grozi, ki jo upodablja, kljub prizorom nasilja, za katere smo že mislili, da so ustvarjalci novodobnih horrorjev dosegli skrajno mejo tistega, kar je še moč prikazati, a jo vsakič znova presegajo, pa je klasično strukturirana grozljivka v svojem bistvu in v načinu svojega delovanja vendarle še najbolj podobna pravljici. V njej smo pogosto soočeni s skrajnim nasiljem, ki pa ima jasno določeno katarzično funkcijo, o čemer piše Bruno Bettelheim v svoji znameniti študiji *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1975). Ljubitelj grozljivk te vrste, katerega prototip je Forrest Ackerman, dolgoletni glavni urednik revije *Famous Monsters of Filmland*, z ogledom horrorjev izganja demone, ki ga obsedajo, in po obisku kina odhaja domov živeti svoje vsakdanje, urejeno življenje. Bogovi, ki jih kliče Cronenberg, pa niso bogovi reda. Ta režiser se zdi še najbolj podoben pripadnikom skrivnega kulta, ki si v zgodbah o Cthulhuju, izpod peresa H.P. Lovecrafta, s temačnimi, barbarskimi obredi prizadevajo prebuditi starodavnega boga kaosa. Ko zgoraj omenjeni ljubitelji grozljivk pravijo, da Cronenbergovi filmi sploh niso "pravi horrorji", imajo seveda prav: res niso. Zamerijo mu, ker izrablja okvire horrorja za to, da gledalcu pove, da urejeno življenje sploh ni več mogoče. Čeprav bi verjetno težko razložili, kaj točno je pri Cronenbergu "narobe", pa zelo dobro čutijo, da njegovi filmi prav nič ne pomirjajo, nasprotno, še dolgo po ogledu nas preganjajo. Ker so Cronenbergovi filmi takšni, kakršni so, nikoli ne bodo mogli biti velike uspešnice, niti v žanrskih okvirih ne, saj sploh ne poskuša biti všečen, ne glede na to, kako

zvezdniška je igralska ekipa, ki jo uporabi. Lep primer, na kakšen način gledalci sprejemajo Cronenbergove filme, so *Skanerji*, prvi njegov film, ki sem si ga ogledal, julija 1983. leta, ko je prišel k nam v kino. Kot ljubitelj filmske fantastike sem o Cronbergu seveda bral, ker pa pred tem pri nas ne v kinu ne na televiziji niso predvajali še nobenega njegovega filma, nisem mogel niti približno vedeti, kaj naj pričakujem. Mešanica za tisti čas spektakularnih učinkov in tiste prav posebne Cronenbergove drugačnosti me je dobila povsem nepripravljenega. *Skanerjev* pri tem prvem ogledu sicer nisem mogel zares vzljubiti, so mi pa vendarle zlezli pod kožo. V Ljubljani je imel ta film 10.649 gledalcev, kar se danes sliši veliko, za tiste čase pa je bil to zelo povprečen rezultat, saj se je med premiernimi filmi tistega leta znašel na 59. mestu (prvo je bilo *Cesarstvo čutil* Nagisa Oshime s 60.454 gledalci). Zanimiva in po svoje spet zelo značilna pa se mi zdi recepcija tega filma štiri leta kasneje, v povsem drugačnih okoliščinah. Med služenjem vojaškega roka v tedanji jugoslovanski armadi sem med drugim za vojake predvajal celovečerne filme, ki sem jih zadnjih nekaj mesecev tudi sam izbiral. Od vseh filmov, ki sem jih vrtil – med njimi so bili akcijski filmi, kriminalke, znanstvena fantastika, pustolovski filmi in komedije – so bili prav *Skanerji* tisti, ki so bili daleč najbolje sprejeti. Nikoli ne bom pozabil našega improviziranega letnega kina, nočne projekcije na velikem zbornem mestu sredi vojašnice, ki jo je z vso pozornostjo spremljalo več sto sicer venomer nemirnih vojakov. Zdelo se je, da film deluje kot neke vrste strelod, skoraj fizično je bilo čutiti sproščanje napetosti zaradi prisilne ujetosti med zidove vojašnice in besnila zaradi ponižanj, ki so jih morali vojaki prestajati s strani oficirjev, desetarjev in starejših vojakov. Je bila morda nekje zadaj tudi slutnja bližnje nezaslišane morije po razpadu Jugoslavije, za katero nihče od prisotnih takrat

ne bi hotel verjeti, da se bo zares zgodila, a se je je vendar moral kasneje marsikateri od tedanjih vojakov proti svoji volji udeležiti? Cronenberg mračnim vizijam, ki jih zasleduje v svojih filmih, ostaja zvest od začetka do konca. Gledalcu ne da nobene priložnosti, da bi si ob izteku filma oddahnil, vemo, da pri njem ni katarze. Tom Stahl se na koncu *Senice preteklosti* vrne domov ravno v času, ko Edie, Sarah in Jack obedujejo. Prisede za mizo, po trenutkih nelagodja, ki se zdijo prav mučno dolgi, Jack in Sarah brez besed podata Tomu pribor in nato še hrano. S to simbolično gesto ga družina sprejme medse, za hip se morda zazdi, da je spet vzpostavljena družinska skupnost z začetka filma. Takoj zatem pa se zavemo, da je to samo privid. Tom nikoli več ne bo mogel biti Tom, vedno bo zraven še Joey. Že prej je bila normalnost samo navidezna, le da je bil takrat samo Tom tisti, ki je pred samim seboj in pred drugimi skrival svojo pravo podobo. Zdaj je tega konec, nič več ne pomaga, tudi če bi se sprenevedali vsi trije. Potem ko je Tom/Joey ubil Fogartyja (kjer je vpletel še svojega sina), Richieja in njune pribočnike, bodo prišli še drugi, ker tisto, kar je storil, ne bo moglo ostati nekaznovano. Tom ne bo mogel večno ščititi svoje družine in sebe, kajti kljub temu, "da mu gre ubijanje ljudi tako dobro od rok", kot se je izrazil Fogarty, ne bo mogel pobiti vseh, ki bodo prišli za njim. Njegova družina bi ostala ogrožena, tudi če bi jo zapustil, saj bi se kriminalci lahko znesli nad Edie, Jackom in Sarah zgolj zato, da se mu maščujejo. Skupna večerja Toma in njegove družine je sicer morda videti kot spraven obred, v resnici pa je bolj podobna zadnjemu obroku obsojencev. Pomiritve ni. Namesto tega Cronenberg tako kot vedno za seboj pusti opustošenje. •



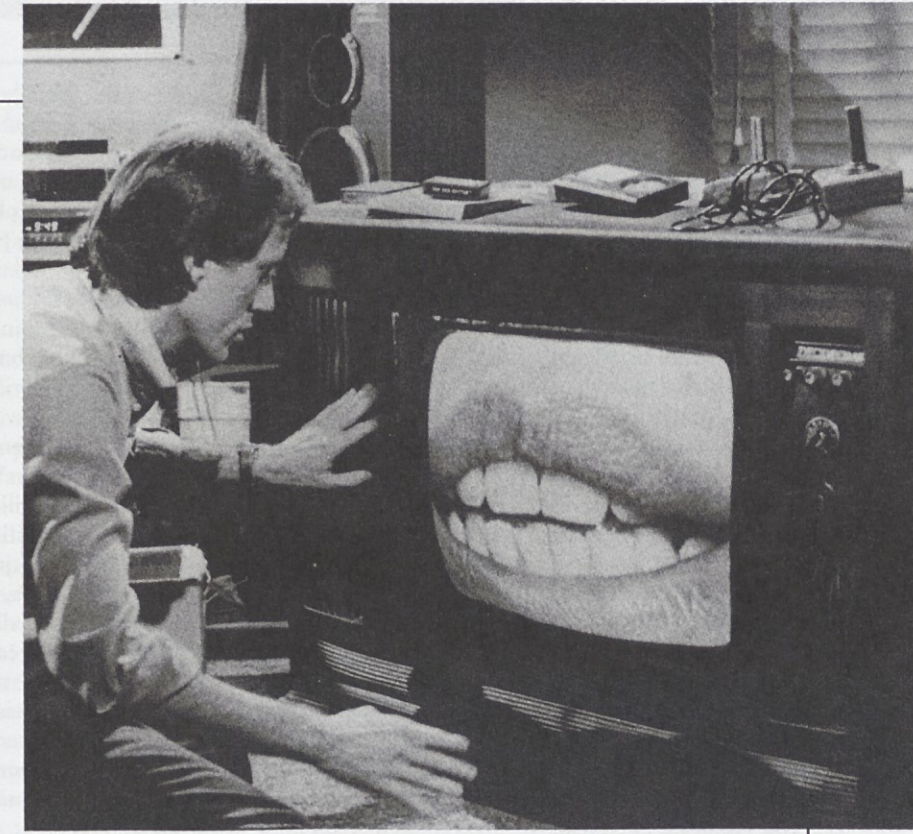
Shivers



Rabid



Brood



Videodrome



# JACQUES TATI: ZADNJI BRANIK NEDOLŽNOSTI

Praznični dan

Če drži, da Boga najdemo v podrobnostih, kakor trdi Ludwig Mies van der Rohe, potem so filmi Jacquesa Tatija arhitekturni templji.<sup>1</sup> Tatijevo delo je polno podob anonimnosti, ki se zdi v sodobnem tehnološkem življenju tako razširjena. A anonimnost v Tatijevih filmih bi prav tako lahko tolmačili na način, da odraža položaj in relativno stanje predmetov v življenju njegovih likov. Naravo predmetov vidimo kot komično, saj obstajajo človeški subjekti, od katerih se predmeti razlikujejo in na katere konec koncev vplivajo. Tati svoje filme navdihne s sijajno zbirko polomljenih predmetov, nenavadnih okraskov in skrajno zapletene opreme. A prav zaradi tega je univerzum gospoda Hulota (Tatija) prepojen s pomenom. Hulot je kakor nekakšno povečevalno steklo, ki s svojo nenasitno radovednostjo poveča pomembnost vsakdanjih predmetov. Hulot se po mestu sprehaja oborožen z radovednostjo, ki je dana le nekaterim turistom in pesnikom. Njegov bežni pogled je zmerom priljubljen na zemeljske in navidez trivialne odtenke vsakdana. A vendar takega vtisa ne daje rad na prvi pogled. Sprva vidimo domiselni lik, ki prisostvuje številnim sočasnim pojavom. A z razvojem vsakega izmed filmov začnemo opazati, da je Hulot v središču vseh teh stvari, morda ne nujno v fizičnem pomenu besede, temveč s svojo zmožnostjo, da nanje usmeri pozornost gledalca. V filmu *Playtime* (1967), na primer, so to težave z uravnavanjem grelca zraka; smešni odtisi na hrbtih majic ljudi; in predmeti, ki Hulotu padajo iz žepov, ko v filmu *Traffic* (1971) z glavo navzdol visi z drevesa. In prizor v filmu *Moj stric* (Mon oncle, 1958), v katerem Hulotova sestra vključi načičkani vodomet šele, ko začnejo prihajati gosti, pa Hulotov zadimljeni, izpuhe bruhajoč stari avto v filmu *Gospod Hulot na počitnicah* (Les vacances de M. Hulot, 1953).

Hulot je popoln *outsider*, ki gleda noter. In kljub temu, da je kolikor toliko sposoben za sodobno življenje, je njegov pogled tisti poetični pogled na podrobnosti, ki tovrstni svet oblikujejo. A Hulot je tudi protistrup skrajno agresivnemu in ciničnemu gledišču, ki tehnični ali materialni napredek razume kot samoumevna. Navidez "za časom" lahko spoznava vso lepoto pomena stvari, ki ga obkrožajo. Hulotova zmedenost odlično deluje kot izrazno sredstvo sodobne tehnologije in priprava. Hulot je sramežljiv, skromen in nikoli nikamor ne sodi. Tak vtis dobi

gledalec, ko ga vidi, kako se dezorientiran sprehaja naokrog, kako komunicira z ljudmi in predmeti. In vendar Hulot ne pokaže nikakršne antipatije do tehnologije. Vse skupaj ga preprosto zabava. V tem pogledu se ne razlikuje od večine ljudi in tako ustreza označbi "povprečnež". Tuja okolja mu ne povzročajo preglavic. Njegov pristop k življenju je vesel, prijazen in poln radovednosti.

*Playtime* se začne s posnetkom belih razpihianih oblakov, ki jih obkroža neskončno modro nebo. Igra angelska glasba. Sledi posnetek ultrasodobne steklene zgradbe. A celotna panorama mesta, ki ga vidimo, je prizorišče filma. Če naj bi bilo prizorišče Pariz, se to izraža le v odsevu Eifflovega stolpa na stekleni površini. Naj bi iz tega skleпали, da je lahko sodobni "Pariz" pravzaprav katero koli sodobno mesto? Še več anonimnosti. Vendarle je to mogoče, saj je Tati, podobno kakor Jean-Pierre Melville, poet gibljivih slik. Prizorišče služi kot arena za témo filma: smo mi tisti, ki upravljamo s tehnologijo, ali je ravno obratno? A druga ponavljajoča se téma v Tatijevem delu je zmešnjava. Norčuje se iz človeštva, ki je videti izgubljeno v svojem lastnem ognjevitim materialnem napredku. A Tati nam ne ponudi ideološkega okvira, v katerem naj bi zavračali tehnologijo ali znanost. Namesto tega citira primere, iz katerih je razvidno, kakšna so človeška bitja postala – bodisi zavestno ali neodvisno od mašinerije. Del zmešnjave – in ne odtujitve, kakor bi trdili nekateri bolj politično razpoloženi kritiki – se zgodi zaradi dinamične in živahne narave sodobnega sveta. In tako vidimo Hulota, ki obvladuje najznačilnejšo lastnost sodobnega človeka: prilagodljivost.

Na letališču v filmu *Playtime*, na primer, ljudje paradirajo križem terminala. Gledalec je prepuščen razmišljanju o končnih ciljih tolikšne množice. Tati poetizira človeško okolje. Morda to najboljše začutimo na začetku filma *Gospod Hulot na počitnicah*, ko melanholična glasba in citat, ki gledalca vabi k uživanju, ustvarita razpoloženje odrekanja življenju samemu. Na začetku filma *Playtime* skupino živahnih turistk vodio po tekočih stopnicah in proti avtobusu, ki čaka zunaj. Razigrane so in vznemirjene, da bodo videle Pariz. Na tej točki moram poudariti





Gospod Hulot na počitnicah

## p. blas gonzalez

dejstvo, da Tatijevi filmi vsebujejo zelo malo dialogov. Tovrstna tehnika – za katero bi lahko rekel, da je delno privzeta iz pantomime in delno iz nemega filma –, poudarja tiste kvalitete vsakdanjega življenja, ki so pogosto “neme” in pogosto neopazne. V primeru, ki sem ga navedel, se tako osredotočimo na naravo potovanja. Namesto dialoga Tati uporabi številne priložnostne šume pogovorov, ki prihajajo iz ozadja. Tatijeve filme lahko primerjamo z zvoki ogrevajočega se orkestra. Vendar je večina šumov in pogovorov pridušenih in nerazumljivih.

Ta tihi ali pridušeni svet Tatijevih filmov je osrednja sestavina njegove sposobnosti, da pritegne pozornost na vsakdanje stvari. Kako izvirno, da se v svetu pretiranega hrupa Tati osredotoči na navidez nepomembne fasete le-tega sveta. Človeško okolje olušči do samega minimuma. Izključi pogovor, kakor bi hotel namigniti, da dandanes že tako preveč govorimo. Odsotna je tudi zmožnost v srž videti ali “spoznati” katerega koli izmed likov. Tati le redko uporabi bližnji plan. Mar ni ena osrednjih značilnosti dvajsetega stoletja in predvsem sveta po drugi svetovni vojni, da so le redki voljni ali sposobni spoznati sebe ali drugega od znotraj? Upoštevajmo, kaj o tem pravi Rilke v enem svojih pisem, datiranem s 3. oktobrom 1907: “*Je kaj resnice v tem, ko se zdaj ves svet pretvarja, da razume njega in njegove slike? Mar se ne bi morali trgovci z umetninami in umetnostni kritiki počutiti brezupno zmedeni ali brezbrizni do tega ljubega zelota, s katerim je zopet oživel nekaj Sv. Frančiška?*”<sup>2</sup>

Se ti liki sploh kdaj pogovarjajo? Poskušajo razumeti poti in ravnanje ljudi, s katerimi se srečujejo? V filmu *Playtime* Hulot v preddverju poslovne zgradbe pozdravi moža, medtem ko čakata vsak na svoj sestanek. Drug drugega opazita le zaradi čudnih zvokov, ki jih povzročata zrak v blazinah modernih črnih stolov. Tati olušči svet do navidez komičnih ali nepovezanih zvokov in tako osredotoči gledalčevo pozornost na nekatere vidike sodobnega življenja, ki jih pogosto vidimo kot same po sebi umevne. Hulot se v filmu *Gospod Hulot na počitnicah* po ulicah in po plaži sprehaja z vznemirjenjem in svežino tistega, ki to počne prvič. Tatijeva dela porodijo zanimivo vprašanje: Kdo vse to opazi? Množična zmešnjava je del bistvene privlačnosti njegovega dela.

Upoštevajoč vse otenke, ki polnijo Tatijevo platno – ob posameznih

dejavnostih, ki zaposlujejo Hulota –, se zavemo, da v Tatijevih filmih le redki opazijo kaj realnosti, ki jih obkroža. Za njegove filme to nesporno velja – in posumimo, da bi lahko enako veljalo za post-moderni svet. Odsotnost tovrstne senzibilnosti vzbudi vprašanje: kdo je pravzaprav dejaven? Del te pozornosti nedvomno sloni na Hulotu, a pri drugih likih je v veliki meri neopazna. V filmu *Playtime*, na primer, dobimo občutek, da bi vsak pozoren človek opazil odtise na hrbtih ljudi. Ko odtise končno opazi Američan, jih uporabi kot pogoj za vstop v svoj “zasebni klub” v zadnji sobi restavracije Royal Garden. In vendar se zdi, da se nihče ne ozira ali sprašuje, od kod so odtisi prišli. In kdo je pravzaprav mož, ki na osnovi tega razločevalnega znamenja ljudem dovoli, da vstopijo? Smo do te mere zatopljeni sami vase, da ne opazimo, da vratar restavracije v filmu *Playtime* pravzaprav nima vrat, ki bi jih pridržal, saj se je steklo razbilo? A prav odsotnost pozornosti je tisto, kar pri Tatijevih filmih izvabi smeh.

Zdi se, da Tati namiguje, da se tovrstne stvari odvijajo povsod in vedno, le da jih večina ljudi ne opazi. S filozofskega stališča tovrsten način razmišljanja rodi vprašanje: kakšen je resnično svet, ko ga ne opazujemo? Zdi se tudi, da Tati idejo uveljavi tako, da iz gledalca naredi vsevednega opazovalca, ki je vsemu priča, a ne more poseči v dogajanje. Ko bi le lahko povedali gostom restavracije, da je posoda za led zares polna koscev stekla in ne ledu.

Ko spremljamo avtobuse, ki zapuščajo letališče, smo deležni prelepega posnetka post-modernega sveta, ki bi zares lahko obstajal kjer koli, čeprav vidimo napise v francoščini. V vseh svojih delih Tati “puščice” uporablja kot simbole, ki naznačujejo zmešnjavo sodobnosti. Neskončna četa puščic, ki vozničke vodijo proti njihovim ciljem, je, seveda, pretirana – z namenom, da izrazi občutek prostorske zmešnjave. A puščice so tudi vizualni znaki, ki govorijo o tem, da svojo odgovornost in svobodo prepuščamo tehnologiji. Upravičeno bi bilo trditi, da več ko je puščic, bolj zmedeni so liki. Vendar moramo poudariti, da je lepota tovrstne dezorientacije v tem, da navsezadnje vsakdo najde svojo pot. V *Traffic*, na primer, so puščice posejane skozi ves film in pogosto so neposredno odgovorne za opustošenje.



Tatijevi filmi so vsaj v enem pogledu podobni filmom Federica Fellinija: oba režiserja slikata svet kot spektakel. Fellini motiv razvije v večji meri kakor Tati, a oba izkazujeta enako poetično spoštovanje do kaotičnih naključij človeške realnosti. Oba režiserja posedujeta Borgesu sorodno željo po razumevanju človeškega bivanja kot nenehnega gibanja, kot pomikanja skozi labirintski blodnjak. Pri obeh opazimo, da na vsakem pregibu naletimo na žar nešteti možnosti, dobesedno in v prenesenem pomenu. In pri obeh ima svetloba osrednjo vlogo pri razsodnosti v realnosti. A v Tatijevih filmih zares ni sledi o nasprotju med svetlobo in temo, saj se večina prizorov odvija na prostem. Sijajni blišč filma *Playtime* obeta izjemno raven radosti in optimizma. Notranjost turističnega avtobusa je svetla in sodobna, pokrita z deloma stekleno streho. Kamera je postavljena tako, da vidimo stotine avtomobilov na parkirišču letališča. Tati nato gledalca pogosti s počasi gibajočo se procesijo avtomobilov in avtobusov na avtocesti, ki postane nekakšen balet sodobnosti. Balet gibanja je podoben tistemu v filmu *Odiseja 2001* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick), kjer Straussova glasba pospremi gibanje umetne centrifugalne sile. *Playtime* je film, poln možnih in ključnih srečanj; združite jih s sijajem mestne panorame in Hulota boste ugledali kot nemirnega poeta, medtem ko so ostali liki udobno zasidrani v vsakdanji obstoj.

Gospoda Hulota, ki ga vedno igra Tati sam, pozdravi star vratar v še eni post-moderni zgradbi. Zdi se, da vratar ne more razvozlati, kako deluje skrajno zapletena stikalna plošča. Napravo obravnava kot nekakšno "elektronsko oné". Ne morem si misliti drugače, kakor da je starost vratarja soglasna z dejstvom, da stoji poleg ultra-moderne električne nadzorne plošče. Prizor natančno ujame tok časa, saj nas spominja, da četudi je danes stari mož tisti, ki zmedeno gleda električno ploščo, bomo morali jutri imeti sami opravka z nepredvidenimi stvaritvami.

Vratar naroči Hulotu, da v preddverju počaka na uradnika, ki ga nato popelje le nekaj metrov stran do sodobne in neprijazne čakalnice, okrašene s fotografijami starih mož, domnevno upravnega odbora korporacije. Tam se Hulot začne nemirno presedati na blazinah pohištva, ki so videti napolnjene z zrakom. Hulot si čas krajša tako, da opazuje obnašanje drugega gospoda v čakalnici. Pozneje stopi v majceno sobo, da bi si ogledal zanimivo "sliko", ki pa se izkaže za dvigalo. V naslednjem prizoru vidimo Hulota, ki odpre vrata in nič hudega sluteč vstopi v prostor, kjer se odvija neke vrste pomemben sestanek. To odlično deluje kot simbol, ki izraža, da Hulot nenehno vstopa v tuje svetove.

V zelo smešnem prizoru vidimo gospoda Hulota, kako maha gospodu Giffardu (Georges Montant), možu, ki smo ga spoznali že v preddverju. Hulot misli, da maha Giffardu, a razkrije se, da je Giffard pravzaprav v istem posloplju za njegovim hrptom in da Hulot vidi le odsev v ogledalu. Ko se zmeda razpleta, Hulota s seboj potegne skupina ljudi, ki obišče nekakšno vesoljsko razstavo. Mar ni najboljši pogled na realnost njen posredni odsev? Mar ni potemtakem prav to vloga umetnosti in literature? S tovrstnim opazovanjem realnosti začnemo svoj svet in same sebe gledati na nepristranski in poenoten način, na kakršnega le redko naletimo v vsej njegovi neposrednosti. Film najbolje deluje kot nekakšna oblika ogledala; tudi če ogledalo ni povsem natančno, od nas zahteva, da se samim sebi posvetimo prek prostorsko-časovne ločitve. Umetnost združuje metafizično polje možnosti in tako obogati zavest o nas samih. A naloga ni nikoli naporna; predstavlja le nekatere izbrane vidike človeškega bivanja. Film lahko pomaga ujeti esenco atomske, časovne strukture življenja, na zgoščen, a življenjski način.

A po vsem zapisanem je treba pretehtati, kaj je tisto, kar mora gledalec prinesiti v kino, obiskovalec dodati vrednosti umetnosti, da bi si ustvaril razsvetljujoče – ali vsaj izpolnjujoče – doživetje. Če se ne motim v trditvi, da Tatijevo občinstvo prej ali slej udejanji tistega nekaj Hulota v sebi, ko ga opazuje, kako ponovno odkriva svet, se moramo vprašati tudi – v kolikšni meri? In koliko se pravzaprav realnost rada skriva? Parmenidesova trditev, da je realnost objektivna, četudi dvoumna, temelji na postavki, da "se realnost rada skriva". A skrivati ne pomeni zavesti, odvrniti ali zmesi razumski proces. Objektivnost realnosti merimo z njenimi lastnimi univerzalnimi vrednostmi, a prav tako merimo tudi tisto, kar zahteva od poznavalca. Ko stojimo pred umetniškim delom, nam delo svojo vsebino lahko izrazi do neke mere. Tudi glasba lahko vzbudi vzvišena čustva. In enako lahko trdimo, da nam kontemplativno filozofsko delo omogoči potrditev intuitivne narave bistva. Vsa tovrstna izkustva govore o sublimnem človeškem stanju. Vendar govorimo o občutenih izkustvih, ki jih ne moremo zlahka pojasniti. Izražanje

in posredovanje tovrstnih izkušenj, kjerkoli že nam je omogočeno, je vselej sekundarni proces, ki nima nič opraviti z neposredno doživetim estetskim izkustvom. Kot objektivni gledalci – in s tem mislim le, da nam je resnica, ki jo umetniško delo izraža, tuja – smo povabljeni, da opazujemo in čustvujemo na stopnji, ki je morda ne obvladamo brez težav.

Zunaj posameznih tehničnih pristojnosti mora gledalec, da bi lahko razumel estetski proces – mislim na intuitivne pogoje, ki omogočijo njegovo utelešenje –, vložiti trud, ki mu omogoči spoznati umetniško vizijo pod svojimi pogoji. Plehko in pretenciozno si je domišljati, da iskreno razumemo sublimno oporo estetske intuicije. Namesto tega moramo dobronamerno poskusiti spoznati umetnika od znotraj.

Parmenides v 1. odlomku piše: "*Kdor v našo hišo vstopiš na hrbitih kobil, dobrodošel; kajti ni bila nesreča tista, ki te je spodbudila, da si se podal po tej poti (saj leži resnično oddaljena od utrtih človeških poti).*"<sup>3</sup>

Dejstvo, da resnica leži tako daleč od utrtih poti, govori o sprejemanju metafizike težavnega. To je filozofska drža, ki vprašuje: In kakšen je pravzaprav moj delež pri iskanju resnice in razumevanja? A v Parmenidesovi pesmi je odločitev preiti iz "sveta navideznega" v svet resnice osnovna odločitev, ki išče vedenje ali odrešitev tistemu, ki se zanjo odloči. Vendar se v Parmenidesovem komentarju pogosto izgubi sporočilo, da celoten proces ali neodložljiva želja po vedenju nastane iz intuitivne potrebe.

Tako je tisto, kar prejmemo od Tatijevih filmov, sorazmerno z našo zmožnostjo zaposliti se z vsem tistim, kar je navzoče; a enako velja za vsako zaposlujočo estetsko obliko. V nekaterih pogledih so Tatijevi filmi podobni primarnemu formalizmu, kjer poskuša subjekt osmisлити stvarnost – perspektivni vidik človeške realnosti. Drugače kakor pri tradicionalnih filmih, ki uporabljajo dialog in pripovedništvo, nas Tatijevo delo prisili v uporabo ravni radovednosti, ki je najbolj lastna otroku. Vsakdo, ki je kadar koli gledal Tatijev film z otrokom, bo takoj razumel, za kaj gre. Kljub odsotnosti dialoga Tatijevi filmi izražajo obilico pomena, ki – četudi se zdi nejasen na očitni ravni – obstaja na prikriti ravni. Otroci hitro prepoznajo tovrstne pojave.

Ko ameriška turistka Barbara (Barbara Denneck) skrene s poti, da bi fotografirala prodajalca rož, ki ga turisti vidijo kot avtentično obliko francoske kulture, komični komentar namiguje, da lahko podoben prizor srečamo marsikje. Barbaro neka druga ženska iz izletniške skupine pokliče, da bi z njo vstopila na razstavo. "*Barbara, pridi, poglej, kako moderno je. Celo ameriško robo imajo.*" Ko odpre steklena vrata, se v njih pojavi prelep odsev Eifflovega stolpa, ki v trenutku pritegne Barbarino pozornost. Čeprav je prizor kratek, je zelo zanimiv, saj Barbari na neki način povrne zavedanje o prostoru. Na hitro je opomnjena, da je v Parizu. Ko so ženske na razstavi, jih zaposleni popeljejo v elektronsko sobo, v kateri so žarometi, rebrast steber, ki se izkaže za smetnjak, in povsem neslišna vrata. Eden izmed prodajalcev reče: "*Naš moto: 'Z vrati loputajte v popolni tišini.'*" Oksimoron, bi lahko pripomnili. Morda res? In za povrh zelo moderen.

Na razstavi neki ženski Hulota zamenjata za uslužbenca in ga prosita, naj jima popravi luč. Seveda se Hulot ne pritoži, saj se ne more upreti svoji radovednosti in ustrežljivosti. A zanimiv vidik prizorov na razstavi razkriva Tatijevo pozornost do vsakdanjih predmetov, saj tam razstavljene novitete močno pritegnejo Hulotovo radovednost.

V Tatijevih filmih začutimo tudi časovno usklajenost. Liki v njegovih filmih se nikoli zares ne pogovarjajo. Namesto tega pogosto dajejo ali sprejemajo napotke za pot, kažejo in gestikulirajo kot ljudje z Mediterana. Tudi gibanje je bistvena sestavina Tatijevih filmov. Dasiravno se gibanje v Tatijevih filmih zdi kakor drobnjakarski, makrokozmični poklon svetu mravelj, v katerem se, ko ga opazujemo iz daljave, zdi, da vsaka mravljica ve, kam je namenjena. Vsi so nenehno v gibanju, ljudje vstopajo in izstopajo iz stavb, vrata se odpirajo in zapirajo – a vselej vidimo gibanje. Njegove filme lahko preprosto označimo za poetične upodobitve dinamičnih procesov. V tem pogledu je treba opozoriti tudi na pomen kontinuitete pustolovščin gospoda Hulota. Tatijeve filme poganja lik gospoda Hulota, njegova značilna neskladna hoja, ki ga vodi. Ker se gospod Hulot pojavi v štirih filmih, ki veljajo za Tatijeve najboljše, je njegov lik v vsakem naslednjem precej bolj razvit, kakor se morda zdi na prvi pogled. Vendar nobeden izmed filmov ni nadaljevanje. V vsakem filmu Hulot doživlja nove pustolovščine oziroma tisto, kar pelje v nove komične okoliščine. Vemo, da je bil v vojski, da ima sestro in – presenetljivo, če bi sodili le po njegovi domiselni hoji – zna voziti avto. Težko rečemo, ali je Tati že od vsega začetka nameraval Hulota



vključiti v vse svoje celovečerne filme. Če pa hočemo bolje razumeti njegov lik, ga moramo spremljati skozi vsa njegova junaštva. Tako bi, na primer, lahko trdili tudi za serial *The Thin Man*.<sup>4</sup> Sofisticirana in izjemna zasedba – William Powell in Myrna Loy se v šestih filmih pojavita kot Nick (William Powell) in Nora Charles (Myrna Loy). Prvi izmed filmov je *The Thin Man* (W. S. Van Dyke, 1934) in zadnji *Song of the Thin Man* (Edward Buzzell, 1947).

Jasen namig, kakšen naj bi postal lik gospoda Hulota, najdemo na začetku filma *Gospod Hulot na počitnicah*. Že pri prvem utelešenju gospoda Hulota nam Tati sporoča, da je osrednji vidik Hulotovega lika študija lagodnosti. *Gospod Hulot na počitnicah* se začne s totalom valov, ki se lomijo na neobljudenem morju; spremljava je melanholični jazz. Na samem začetku napis obvesti gledalca: Gospod Hulot bo za svojo kamero sedel na tedenskem oddihu ob morju in lahko ga preživite z njim. Ne iščite zgodbe, saj so počitnice namenjene izključno zabavi, če pa jo boste iskali, boste več zabave našli v vsakdanjem življenju kakor v fikciji. Zatorej se sprostite in uživajte. Poglejte, koliko ljudi boste prepoznali. Morda boste prepoznali celo sebe.<sup>5</sup>

Lagodnost je ena iz prgišča snovi, ki so v Tatijevem delu osrednjega pomena. Obstaja nedvomna soodvisnost med lagodnostjo in nežnimi ter preišljenimi gibanji, ki jih Tati tako rad prikazuje. Hipnotično počasna procesija avtomobilov, ki jo vidimo zapuščati letališče, in prizor na ulici, ko v filmu *Playtime* Hulota pokliče bivši kolega iz vojske, sta sijajna primera te snovi. Od vsega začetka filma *Gospod Hulot na počitnicah* Tati idejo počitnic enači z idejo vsakdanjega bivanja. In če težimo po zabavi, nam govori, se moramo le bolje uglasiti z vsakdanjim življenjem. To je občutek ugodnega časa, ki je v Tatijevem delu tako prodoren. A gospod Hulot je veliko več kakor le simbol lagodnosti. Je poet vsakdana. In potemtakem je, na nekoliko višjem nivoju, Hulot večni otrok, ki si vselej dovoli, da ga odtenki vsakdana presenečajo. Pri otroku to naravno radovednost sproži izkušanje; pri odraslih jo spodbudi potreba po osvežitvi. Havelock Ellis nas na to spomni v svoji knjigi *The Dance of Life*, ko piše o umetniku, ki s prikazovanjem spektakularnega značaja realnosti obnovi vedrino njene nedolžnosti. Obraz sveta vidimo kot očarljivo žensko, ki se smehlja skozi solze.<sup>6</sup>

Lagodnost kot pomembna snov zopet pride na dan, ko vidimo posnetek slavoloka zmage, ki odseva v steklenih vratih. Zdi se, da je pomen prizora v tem, da, hkrati, ko v vratih vidimo slavolik, vratar zakliče delavcu v hotelski avli: "Hej, George, prihaja skupina E." "Skupina E" se nanaša na skupino turistov, ki vstopajo v hotelsko avlo, in se najverjetneje vračajo z ogleda turističnih znamenitosti. Eden izmed mož, ki vstopijo v hotel, nosi majhen posnetek Eifflovega stolpa. Pomen se potrди, ko vidimo utrujene turiste. V istem trenutku zaslišimo žensko, ki med vzpenjanjem po tekočih stopnicah pravi: "Naravnost v posteljo grem." Po tekočih stopnicah pa se že spušča nova skupina turistov. Vsi so svečano oblečeni. Neka ženska reče: "Pa se gremo zabavat." Stavek namiguje na to, da si turisti ogledujejo znamenitosti, a se potem vselej vrnejo k sodobnim udobjem. Zdi se, da Tati sprašuje: "Koliko je preteklost pomembna za prihodnost?"

Seveda, Hulot ni umetnik, a radovednost, ki oblikuje njegov stik z vsakdanjim svetom, je radovednost poeta. Tati nam o Hulotu pove zelo malo. Pravzaprav niti ne izkoristi bližnjega plana. Porodi se zanimivo vprašanje o tem, kaj pravzaprav Hulot razmišlja in čuti. Bližnji plan lahko uporabimo za risanje notranjega občutja lika. A ker Hulota zmerom vidimo obkroženega s predmeti in z ljudmi – torej, v središču stvari –, si lahko le predstavljamo, o čem razmišlja. Vendar je tovrsten način prikazovanja v skladu s Tatijevo splošno predstavo o prikazovanju realnosti z zvoki in fizičnimi gagi. Tako Hulota poznamo le prek njegovega stika z okoljem. A bistvo filma *Gospod Hulot na počitnicah* je enako bistvu filma *Playtime*: raziskovanje toka časa. Oba filma dajeta občutek melanholije, ki naznačuje intuitivno razumevanje določenih trenutkov človeške realnosti, za katere je jasno, da se ne bodo ponovili. Še posebno *Playtime* razkriva žalostno svojstvo dokončnosti. Ob koncu filma se vsi liki razkropijo iz drogerije in se ponovno umaknejo v anonimnost mesta. Občutimo jo močno, kajti za občutek dokončnosti v Tatijevem delu je potreben tudi začetek. Na začetku filma nam predstavi številne raznolike ljudi, ki se precej nepričakovano izkažejo za glavne like filma. Čeprav se zdi, da se v primerjavi z drugimi filmi Tatijeve zgodbe ne razvijajo linearno, temu ni nujno tako.

Ideja dokončnosti se v filmu *Playtime* izrazi ob koncu filma, ko se vsi liki srečajo v restavraciji Royal Garden. Številni liki, ki smo jih do tedaj videli pri različnih opravkih, so zdaj združeni. To doda filmu občutek

skladnosti, a tudi ironije. Ko vidimo različne like ločeno, pred prihodom v Royal Garden, dobimo občutek, da se bo vsem tem ljudem nekaj zgodilo.

Tok dogodkov, ki vodi k ponovnemu združenju likov, je prav tako nedokončen kakor kategorije, ki definirajo človeško bivanje. Vendar Tati gledalca navede k predpostavkam o pomenu realnosti, ki jo žive vpleteni. Maurice Merleau-Ponty v knjigi *The Primacy of Perception* piše: "Nikoli ne prenehamo živeti v svetu percepcije, a vendar ga prestopimo v kritični misli – skoraj do točke, ko pozabimo na prispevek percepcije k naši ideji resnice."<sup>7</sup> Seveda je v središču vsega Hulot in njegove šibke točke. Spoj situacij z izbiro glasbe doda Tatijevemu delu poseben patos, ki razsvetli vsakdanje človeške opravke.

A Tati svojih snovi ne intelektualizira in tako ohrani svežino in nedolžnost, osnovni sestavini svojih filmov. Lahko bi, na primer, zavzeli cinično in ideološko držo, ki pri filmski kritiki ni redkost, in trdili, da je Hulot v filmu *Gospod Hulot na počitnicah* ubožec, izgubljen v svetu bogatih. Konec koncev si v misli prikličimo njegove neopisljive avtomobilske izpuhe in ropotanje na cesti, ko vozi z najmanjšo hitrostjo, medtem ko ga ostali prehitevajo v veliko novejših in bolj prefinjenih avtomobilih. In razgled, ki ga ima Hulot v svoji hotelski sobi: nima ga. Medtem ko drugi uživajo v razgledu na morje, ima Hulot podstrešno sobo, v kateri je okno, obrnjeno v nebo. A to je preveč ciničen pogled, ki se ne sklada s Hulotovim značajem. Poanta je v tem, da na počitnicah uživa, ne glede na razmere. Vendar dobimo občutek, da je Hulot več kakor le dejanski lik. Je zmes osebnostnih lastnosti. A vselej se zdi, da je Hulot še najbolj podoben otroku. V filmu *Gospod Hulot na počitnicah* sproščeno poplesuje, ko v hotelskem preddverju igra namizni tenis. To se kmalu potrди, ko se drugi igralec, otrok, pojavi iz za zidu, ki zakriva pogled na polovico igralne mize. V tem trenutku neka ženska Hulotu v angleščini reče: "Zelo lepo od vas, da ste se igrali z njim. Veste, njegov oče je tako zaposlen." Medtem se prizor zamenja s prizorom mladega "intelektualca", ki skuša s pompoznim političnim govorom zapeljati mlado žensko. Hulot je zmerom vljuden in voljan ustreči. A njegova želja pomagati ga pogosto spravi v težave. Ko skuša zlesti na konja, se poskus izjalovi, ko žival brčne v zasilni sedež avta in vanj uklešči nekega moža. David Bellos v knjigi *Jacques Tati: His Life and Art* pojasni: čeprav gredo vsi njegovi poskusi narobe, Hulot ne glede na kontekst uteleša abstraktno namero po ustvarjanju izboljšav. A nikoli ne sproži neposredne pobude in nikoli ne pride resnično v stik z ostalimi liki v preddverju, v jedilnici ali na plaži. Hulot obstaja na določeni razdalji. Ideja, čustvo, nestvarna prisotnost. Hulot bolj spominja na duha Sylvie (*Sylvie et le Fantôme*, 1946, Claude Autant-Lara) kakor pa na mrmrajočega poštarja iz filma *Praznični dan* (Jour de fête; 1949).<sup>8</sup>

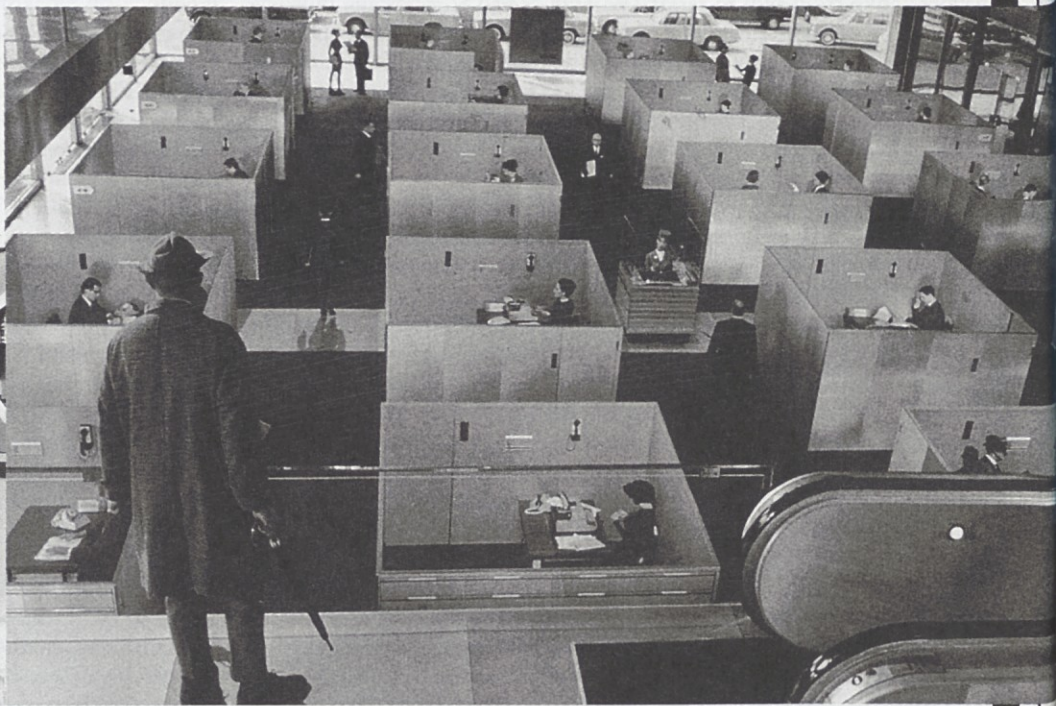
Prvi nočni prizor v filmu *Playtime* je prelep prikaz ritualistične in brezčasne koreografije: v zgradbah se nadstropje za nadstropjem prižigajo luči. Tudi stanovanja v mestu so ultra-moderna in ljudje ne izgubljajo časa z razkazovanjem svojih priprav. V filmih *Playtime* in *Moj stric* vidimo precej spoštovanja in fascinacije nad vsem, kar je novo. V še posebej učinkovitem prizoru skozi zastekljene stene vidimo ljudi v štirih različnih stanovanjih, ki vsi gledajo televizijo. Vsi ti prizori so nemi in ljudi umestijo v njihove domove z nekoliko zoološkega gledišča. Še posebej čaroben prizor se odvije, ko gospod Hulot zapusti prijateljevo ultramoderno stanovanje in se ponoči spet povsem sam sprehaja po ulici. Z začudenjem si ogleduje zgradbe in glasbena medigra spremlja njegov zadovoljni sprehod.<sup>9</sup>

Drugi del filma *Playtime* se začne z odprtjem restavracije Royal Garden. Lastnik in upravniki si od svoje nove svetleče in bleščeče akcije veliko obetajo. Seveda gre, kakor zahteva ironija, vse narobe. Deloma zato, ker restavracija do trenutka, ko pridejo prvi gosti, še ni dokončana. Orkester začne igrati kubanski *ča ča ča*. Ko prvi pesalci stopijo na pesišče, se na hrbtih oblek začnejo pojavljati odtisi. Arhitekt skoraj blazno nadaljuje z meritivami vseh dimenzij, ki niso v načrtih. V nekem prizoru prej eden od natakarkjev s čevljem odtrga talno ploščico. A vsi načrti z restavracijo gredo narobe, deloma zato, ker lastnike bolj zanima videz kakor vsebina. Hulot v restavracijo vstopi po naključju. Pripelje ga prijatelj iz vojske, ki naj bi v restavracijo dostavil rože; srečala sta se na ulici. Nepozaben prizor filma se odvije, ko se steklena vrata razbijejo in se vratar z okroglo kljuko pretvarja, da so vrata še tam. A kaj je to mar gostom, ki so v večini preveč zopni, da bi opazili okolico? Ko v restavracijo vstopi Barbara, se oglasi francoski par pri mizi v bližini:





Moj stric



Playtime

“Kako turistično. Ste videli njene čevlje?”

V restavraciji gretje in hlajenje ne delujeta najbolje, kar povzroči, da se ledena torta in plastično letalo stopita. Tempo glasbe naraste v ritem konga, in prav tako tudi razpoloženje gostov. A ko se začne ples, le redki opazijo, da restavracija začenja razpadati. Električni sistem neha delovati. Kosce stekla, ki so jih pobrali od razbitih vhodnih vrat, zdaj uporabljajo kot led v posodi za šampanjec. Na-takarji se spotikajo, trgajo svoje uniforme in strežejo hladno hrano, upravnik pa z arhitektom skuša popraviti številne okvare. Zopet se zdi, da nihče ničesar ne opazi.

Zatem, ko gre vse narobe, se zabava poleže. Do vrhunca destrukcije pride, ko ameriški turist skoči, da bi zgrabil kos dekorja, a namesto tega zruši del stropa. Najprej v prostoru začutimo kanček pričakovanja, a kmalu zatem se zabava nadaljuje. Na tej točki orkester obupa in odide, kar ameriškega turista spodbudi, da začne iskati pianista. Barbara se prostovoljno javi in začne igrati počasen komad, ki reši živahno atmosfero. Zabava se konča ob zori. Ko se zdani, gredo nekateri izmed obiskovalcev v prodajalno čez cesto. Potem, kot izraz ciklične narave običajnega dneva v mestu, dogajanje zopet začne naraščati. Mesto zjutraj oživi. Dan se razvija in ljudje gredo po svojih običajnih opravkih. Ti zadnji prizori se prelepo povežejo z vsakdanjimi dejavnostmi mesta, ki smo jih videli pred prizorom v restavraciji. Turiste pobere avtobus, ki se priključi procesiji avtomobilov in avtobusov. Še enkrat vidimo Hulota, ki se spreha v njegovih roki. Skoraj spozna Barbaro, a, kakor zahtevajo njegove nerodnosti, ga zadrži vrtljivi križ pri vhodu v trgovino. Dan se začne umikati večeru. Ko se blodnjak avtomobilov ujame v krožni promet, Tati namiguje na življenje kot vrtljak. Ob tem igra cirkuška glasba. *Playtime* je izjemen primer Tatijeve skrivnostne spretnosti zaustaviti naglico vsakdana, ki nam omogoči svež pogled na življenje. Michel Chion to najbolje pojasni v zaključku svoje čudovite knjige *The Films of Jacques Tati*: “Poezija nastaja iz kopicenja avtomobilov in še več kopicenja avtomobilov. Kako končati? Avtomobili se končno zberejo v mestnem krožnem prometu in ustvarijo prometni zamašek. Promet je peklenski, a preprost majhen sprožilec – določen občutek drčanja, ki ga izzove glasba iz lajne – lahko vse spremeni in končno osvobodi začaranost. Razlegajoča se glasba je vse, kar je potrebno, da avtomobili, ki se brezumno vrtijo v krogu, postanejo del vrtljaka, okrog

katerega zacvetijo metafore in razsvetlijo naš pogled. Nekdo nepričakovano vstavi kovanec v parkirno uro in kakor da padec kovanca sproži glasbo in vrtljak se spet začne vrteti.”<sup>10</sup>

prevedla Varja Močnik

P. Blas Gonzalez je profesor filozofije na univerzi Barry na Floridi. Je avtor dveh knjig: *Human Existence as Radical Reality* in *Fragments: Essays in Subjectivity, Individuality and Autonomy*.

Opombe

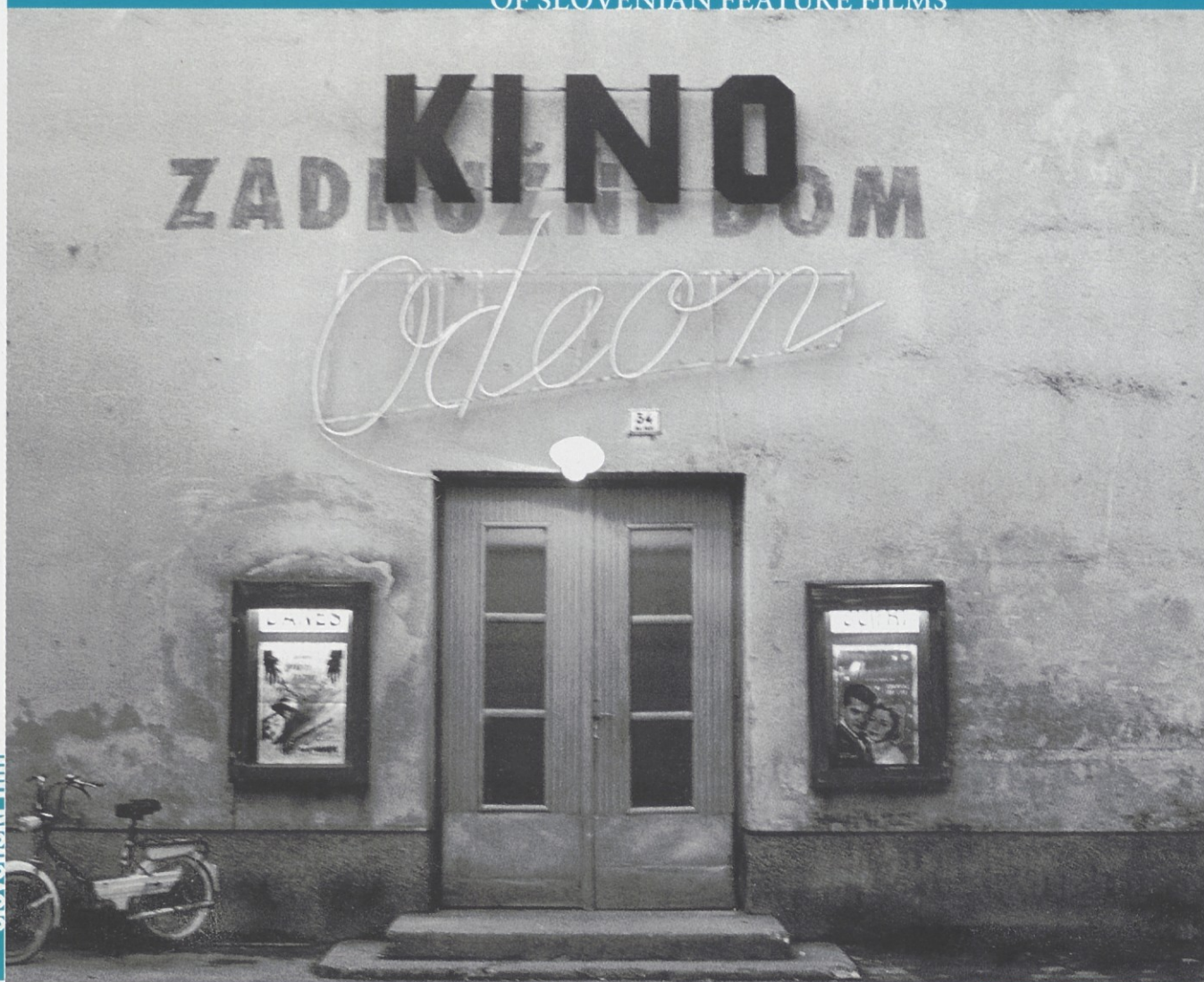
1. Michel Chion, *The Films of Jacques Tati* (Toronto: Guernica, 1997), str. 44. Chion piše: “Ko se ukvarjamo s Tatijevimi filmi, moramo biti pozorni na zabavne podrobnosti. In natanko to je poanta njegovih filmov ...”
2. Nora Wydenbruck, *Rilke: Man and Poet* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1949), str. 143.
3. Parmenides of Elea, *Fragments*, prevedel David Gallop (Toronto: University of Toronto Press, 1984), str. 53.
4. Lawrence J. Quirk, *The Complete Films of William Powell* (New York: Carol Publishing Group, 1990).
5. *Gospod Hulot na počitnicah* (1953).
6. Havelock Ellis, *The Dance of Life* (New York, Random House, 1923), str. 333.
7. Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception* (Evanston: Northwestern University Press, 1964), str. 3.
8. David Bellos, *Jacques Tati: His Life and Art* (London: The Harvill Press, 1999), str. 171-2.
9. Abraham H. Maslow, *Toward a Psychology of Being* (New York: D. Van Nostrand Company, 1956), str. 137. V poglavju z naslovom “Creativity in Self-Actualizing People” Maslow trdi, da lahko na kreativnost gledamo kot na določeno držo, ki jo nekateri zavzamejo do realnosti, in ne kot na ozko definicijo “kreativnih” ljudi. Zdi se, da opisuje Hulota, ko piše: “Tovrstni ljudje lahko vidijo sveže, surovo, stvarno, idiografično in tudi generično, abstraktno, poudarjeno, kategorizirano in zaupno. Posledično so veliko bolj živi v resničnem svetu narave kakor v verbaliziranem svetu konceptov, abstrakcij, pričakovanj, prepričan in stereotipov, ki ga večina ljudi zamenjuje z resničnim svetom.”
10. Chion, str. 160.



nova knjiga slovenske kinoteke iz zbirke

slovenski film

FILMOGRAFIJA  
SLOVENSKIH CELOVEČERNIH FILMOV  
1994–2003  
FILMOGRAPHY  
OF SLOVENIAN FEATURE FILMS



slovenski film

*Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1994–2003* celovito obravnava izjemno plodno obdobje slovenskega filma od srede devetdesetih let dalje. Izdaja je dvojezična in je kompleksno referenčno delo za proučevanje slovenske filmske ustvarjalnosti, tako doma kot v mednarodnih okvirih, nedvomno pa tudi dragocen vir podatkov in zanimivo branje za najširši krog ljubiteljev slovenskega filma. Knjigo so pripravili Alenka Korpes, Lilijana Nedič, Denis Valič in Zdenko Vrdlovec.

slovenski film

kinoteka

Knjigo lahko kupite vsak dan pri blagajni Kinodvora na Kolodvorski 13 ali v bolje založenih knjigarnah.

Cena publikacije je 4900 SIT, za člane kluba Kinopolis 3900 SIT.



