

# TEŽAVE V RASTLINJAKU

AVSTRIJSKA KINEMATOGRAFIJA SE JE V ZADNJIH LETIH UVELJAVILA KOT ENA IZMED BOLJ PERSPEKTIVNIH SVETOVNIH KINEMATOGRAFIJ. TODA STVARI LE NISO TAKE, KOT SE ZDIJO. CHRISTOPH HUBER RAZKRIVA OZADJE, KI BI LAHKO OGROZILO NADALJNJO RAST AVSTRIJSKEGA FILMA.

CHRISTOPH HUBER  
PREVOD: MAJA LOVRENOV

Današnji sloves avstrijske kinematografije je brez primere. Po desetletjih naporov se je uveljavila kot – imenovano v festivalskem in poslovnem jeziku – »žarišče« mednarodne kinematografije. Naj to ponazorimo z enostavnim primerom. Recimo, da ste letos marca obiskali vsakoletno avstrijsko predstavitev filmov, nacionalni festival Diagonale. Med drugim bi si lahko tam ogledali naslednje filme: kot prvo, *Skrito* (Caché, 2005), cenjen triler umetniških kinodvoran, s katerim je Avstrijec Michael Haneke utrdil svoj sloves enega vodilnih avtorjev sodobne kinematografije. Nedvomno bi vam tudi povedali, da se trenutno končujeta še dva celovečerca drugih priznanih režiserjev in bosta v doglednem času povzročila veliko senzacijo na svetovnih festivalih: enega režira vedno kontroverzni in razvpiti stilist Ulrich Seidl in drugega Barbara Albert, plodna ključna figura mlajše generacije, ki se je pojavila v poznih 90-ih. Zbrani so okoli Coop 99, neodvisne produkcijske hiše, ki jo je ustanovila Albertova skupaj s tremi podobno mislečimi sodobniki, da bi lahko delali filme po svoje.

Drugič, morali bi si ogledati *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005), zadnji avantgardni kratki film Petra Tscherkasskyja, ki je bil prav tako sprejet z navdušenjem, sicer pa je avtorjev sloves enega največjih živečih eksperimentalnih filmarjev uveljavljen že vsaj pol desetletja. Pravzaprav je avstrijsko močno eksperimentalno gibanje (upravičeno) priznано veliko dlje kot avstrijsko filmsko in dokumentarno ustvarjanje, z že dolgo kanoniziranimi, inovativnimi pionirji prvega vala (pozna 50. in zgodnja 60. leta),

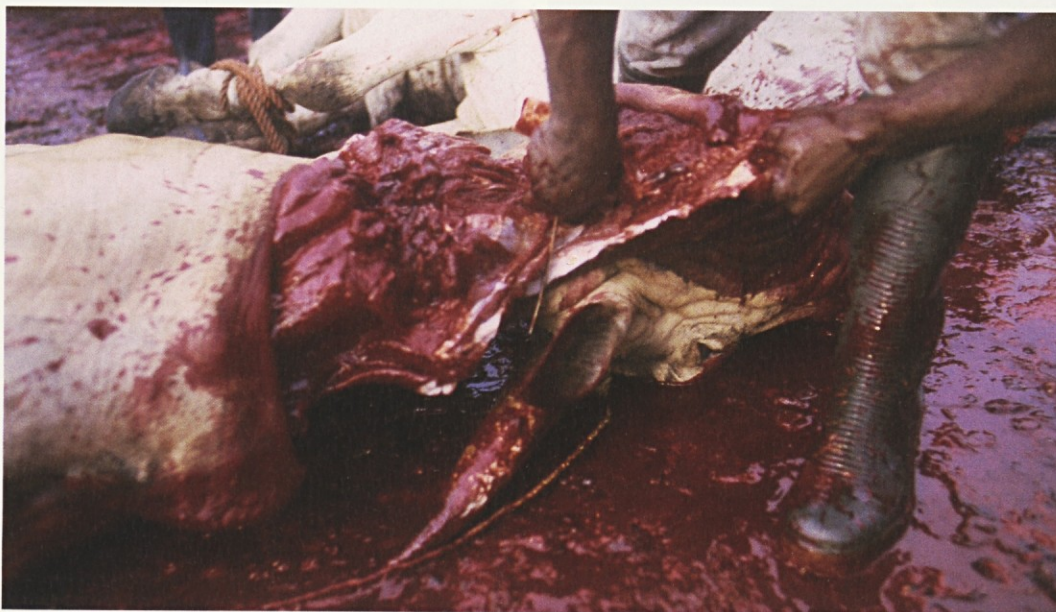
kot sta Peter Kubelka in Kurt Kren; ustoličili so tradicijo eksperimentalnega upora, ki se od takrat nikoli ni polegel. Avantgardna scena je k programu Diagonal prispevala še druge dobre kratke filme, toda dve najbolj ambiciozni odkritji bi lahko razumeli kot poskus izvrstnih mladih avantgardistov, da zapolnijo luknjo med kratko formo, na katero so običajno omejeni, in celovečernim filmom. V *Notes on Film 02* (2005 – 2006) je Norbert Pfaffenbichler prignal svoje formalne raziskave do novih skrajnosti: v jedru je kratki film, dolg skoraj 10 minut, z vidnimi vplivi modernizma (Antonionija in drugih referenc je na pretek). Toda material je strukturno dekonstruiran, tako da ponuja (vedno z alfanumeričnimi opombami opremljene) variacije na svojih 26 prizorov, ki se odpirajo neštetim možnostim, toda na odločno krhek način. Film napreduje v strogem, razširjujočem se loopu: vedno znova se začenja in vsakič je dodan nov prizor, medtem ko se prejšnji ponujajo v alternativnih posnetkih, tako da v 96-ih minutah, kolikor je film dolg, vidiš prvi prizor v 26-ih različnih verzijah, zadnji (in hkrati »zaključeno« obliko kratkega filma) pa samo enkrat – ali pač ne? Z nekaterimi spremembami, ki so tako majhne, da jih skoraj ne opaziš (ali jih pa mogoče sploh ni), ti lahko ta film zmeša glavo. Ko že govorimo o krožnem gibanju, naslov drugega odkritja je bil *Life in Loops* (2006) – Novotnyjev samodeklarirani popolni »remiks« priznanega poetičnega svetovno-popotniškega dokumentarca *Megacities* (1998) Michaela Glawoggerja, ki pričara moderno mestno simfonijo, večinoma iz izsečkov originala; navrže še malo novega materiala, ki ga je posnel predvsem Glawoggerjev



zanesljivi direktor fotografije Wolfgang Thaler – Vertovski podvig video ere, prepleten z zvoki popularnih avstrijskih elektro rockerjev Sofa Surfers. Ne da bi žrtvovala svoje korenine, sta oba režiserja posnela dolgometražni film, ki kaže na željo, da bi pobegnila iz – kakorkoli že ponosnega – avantgardnega geta, ki je izjemno cenjen, ampak le v manjših krogih, in si priborila del širšega pripoznanja, za katerega se zdi, da ga avstrijska kinematografija dandanes avtomatično zapoveduje.

Pravzaprav je avstrijsko močno eksperimentalno gibanje priznано veliko dlje kot avstrijsko filmsko in dokumentarno ustvarjanje, z že dolgo kanoniziranimi, inovativnimi pionirji prvega vala (pozna 50. in zgodnja 60. leta), kot sta Peter Kubelka in Kurt Kren; ustoličili so tradicijo eksperimentalnega upora, ki se od takrat nikoli ni polegel.

In lani ni v avstrijski kinematografiji nič privabilo toliko pozornosti kot dokumentarci: tretja točka zanimanja na festivalu bi lahko bil izbor le-teh, na čelu s Sauperjevim *Darwinova nočna mora* (Darwin's Nightmare, 2004), za oskarja nominiranim uspešnim ciklom o divji globalizaciji, Glawoggerjevim *Workingman's*



Workingman's Death

*Death* (2005), izjemnim portretom ostankov svetovnega ročnega prisilnega dela, ki je osvojil številne mednarodne nagrade, in še enim nagrajenim dosežkom osrednje figure, Nikolausa Geyrhalterja, resnično, a hkrati surrealistično simfonijo evropske prehrambene industrije *Our Daily Bread* (Unser Täglich Brot, 2005), večplastno, kvazi-nemo delo osupljive vizualne in ritmične natančnosti. Zanimivo pa je, da je Wagenhoferjev, tematsko podobno zastavljen, toda popolnoma televizijski (glede estetike kot tudi forme ekspezeja) dokumentarec *We Feed the World* (2005), ravno postal najuspešnejši avstrijski dokumentarec vseh časov, s tem ko je v kinodvorane privabil 190.000 ljudi; verjetno ga prekaša le Michael Moore s *Fahrenheit 9/11* (2004).

Iz zgornjega se lahko zdi, da je avstrijska kinematografija zares v blaženem stanju, toda ko jo pogledamo pbljše, se to izkaže za površno sodbo. Enostavna razlaga za uspeh Wagenhoferjevega filma, ki je v bistvu zelo podobna Moorovi utemeljitvi, je dobro izhodišče za premislek o težavah, ki ne tako skrivnostno pestijo nacionalno filmsko industrijo: ker se avstrijska državno financirana televizijska postaja ORF v imenu dozdnevno vsemogočnih ratingov vse bolj približuje plehki zabavi privatnih tekmecev, postajajo izobraževalne oddaje, podobne Wanghoferjevi, vse bolj redke, ne glede na to, da ljudi očitno zanimajo. (In videti bomo morali, ali lahko Geyrhalterjev resnično izzivalen, v svojem zanikanju kazenja s prstom veliko bolj sporen film, ki je ravnokar prišel v kino, privabi vsaj toliko gledalcev kot *We Feed the World*.) Vzemimo na primer še eno odkritje Diagonal, tokrat iz sekcije dokumentarcev, prelepo študijo izginjajočih staromodnih trgo-

vin na Dunaju Haralda Friedla, *Out of Time* (Aus der Zeit, 2006): glede na programsko shemo ORF bi temu dokumentarcu v najboljšem primeru dodelili nočni termin, če sploh. Še celo komercialno uspešen, le da idiosinkratično bizaren lovečerec, kot je Glawoggerjev *Nachtschnecken* (2004), je bil odrinjen na termin tedenskih premier ob enih ponoči! Kar je še huje, ORF ostaja najpomembnejši koproducentni izvor denarja, vendar hitro poklekne ne le pred komercialnim, ampak tudi političnim pritiskom: dokumentarec Thomasa Korschila in Eve Simmler *Člen 7 – Naša pravica!* (Artikel 7 – Unser Recht!, 2005), suhoparno, a korektno poročilo o večdesetletnih avstrijskih kršitvah zakona v zvezi s koroško slovensko manjšino, je njegov koproducent ORF nenadoma odstranil s programa, domnevno zaradi »manka objektivnosti«. Toda ta film je le popravljanje krivic, ki jih je državna televizija pomagala širiti. In niti ne upam, da bo kaj kmalu prikazan še bolj izzivalen dokumentarec, *Operation Spring* (2005) Tristana Sindelgruberja in Angelike Schuster, natančen pregled nezaslišanih zlorab zakona v zvezi s prvo avstrijsko uradno prisluškovalno operacijo.

Ironično je, da je bila avstrijska konservativna vlada, ki je ne le – kot kaže zgornji primer – izvajala nadzor nad televizijsko politiko, ampak tudi nad še vedno žalostno nizkim proračunom državnega financiranja, tista, ki je omogočila zadnji trenutek zmagoslavja nacionalne filmske scene: nasprotnik je bil Franz Morak, državni sekretar za kulturo, in, kakor kaže vsaka njegova izjava, brezupno neumna (in očitno nepremišljena) oseba, kar zadeva vprašanja avstrijske kinematografije – to, da je nagnjen h konstantnemu zatirjanju nasprotnega, naredi njegovo ignoranco še hujšo. Po

festivalski izdaji leta 2003 je Morak poskušal prevzeti Diagonale, saj ga je vidno jezil njihov podaljšan politični upor proti konzervativnim silam, vse od njihove zmage leta 2000. Ampak njegov slabo premišljen novi načrt so preprečili filmarji sami, ki so vsaj tokrat pozabili na avstrijsko nagnjenje k notranjim sporom in so skupno zavrnilo sodelovanje: namesto tega so uspešno pripravili majhen proti-festival, medtem ko je Morak moral odpovedati svojega. Kot ponavadi so sramoto (in tratenje davkoplačevalskega denarja) pospravili pod preprogo, medtem ko je Morak molče počakal, da se stvari poležejo – konec koncev so se filmarji morali znova obrniti nanj za financiranje. Medtem pa je bilo doseženo dvomljivo stanje premirja z Diagonalami: v nasprotju s proti-festivalom leta 2004 so zdaj spet uradno sofinancirane s strani države, njihove usmeritve pa sledijo poti mirne koeksistence.

Toda mirna koeksistenca ni na avstrijski filmski sceni nikoli dolgo vzdržala. Vrnimo se še zadnjič k letošnjim Diagonalam, za dokončni obračun. Že pred začetkom so krožile govornice o razcepu v Združenju avstrijskih filmskih producentov. Na eni strani so že dolgo uveljavljene, večje produkcijske hiše, na čelu s predsednikom Helmutom Grasserjem iz Allegro Filma, ki tipično producirajo komercialno zabavo, povzeto z rekordnim obiskom nad 600.000 gledalcev filma *Hinterholz 8* (1998), sredstvo popularnega odrskega komika Rolanda Düringerja – mimogrede, naslednji val surovih komedij, pisanih na kožo podobnim zvezdam, je med edinimi filmi, ki jih ORF sprejme v osrednje termine te dni; ostali so še bolj brezoblični TV filmi in serije, ki predstavljajo drugi

*ORF ostaja najpomembnejši koproducentni izvor denarja, vendar hitro poklekne ne le pred komercialnim, ampak tudi političnim pritiskom: dokumentarec Člen 7 – Naša pravica! je njegov koproducent ORF nenadoma odstranil s programa, domnevno zaradi »manka objektivnosti«. Toda ta film je le popravljanje krivic, ki jih je državna televizija pomagala širiti.*

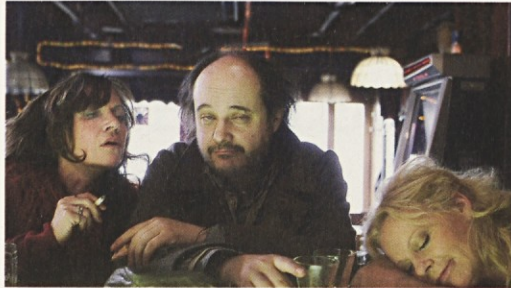
steber Allegro produkcije. Če hočemo biti pravični, moramo povedati, da velike hiše producirajo tudi, bolj ali manj, zahtevne podvige – *We Feed the World* je lani Allegru nepričakovano prinesel največ denarja. Toda ne da bi ga motila dejstva, je Grasser predstavljal interni dokument za reformacijo financiranja, ker je bilo namreč v zadnjih letih ustanovljenih veliko manjših hiš in se je tako proporcionalno zmanjšal denar,

namenjen posameznim producentom: po njegovem mnenju bi morali biti filmi, ki privabljajo občinstvo, kot so Allegrove komedije in TV filmi, tisti, ki bi dobili zagotovljeni levji delež denarja. Seveda so manjše hiše v Združenju ostro protestirale – konec koncev sta Geyrhalter in Seidl ustanovila svoji, po sebi poimenovani majhni podjetji, da bi lahko ustvarjala brez vmešavanja, prav tako kot sta se Coop 99 ali Amour fou, še ena omembe vredna mlada hiša, osredotočili na »festivalne filme«. Haneke, ki je očitno predhodnik tega pristopa, je večkrat opozoril, da lahko svoje zahtevne filme naredi v večjem obsegu le zahvaljujoč večinski francoski koprodukciji.

Že bežen pregled programa Diagonal je posvečenim pokazal, da tega razcepa ni bilo mogoče premagati s festivalno strategijo nevmešavanja: manjkali so novi filmi z obeh strani, relativno veliki kot *Slumming* (2006), Glawoggerjeva izredna nova epizodna drama, ki je nedavno doživela premiero na berlinskem tekmovalnem programu, in relativno majhen *Zorro's Bar Mitzva* (2006) ravno tako spoštovane dokumentaristke Ruth Beckermann, ki je bil premierno prikazan v Parizu. Še več, osrednja okrogla miza o stanju avstrijske kinematografije se je kmalu izrodila v že znano tekmo zamer, v primeru producentov podžgano z dejstvom, da je njihov notranji spor pricurljal v medije. V trenutku, ko ni bilo več neposrednih zunanjih groženj, se je avstrijska filmska scena vrnila k samopohabljanju. Kmalu po festivalu se je generalna skupščina Združenja končala z Grasserjevim odstopom z mesta predsednika; skupaj z vsemi člani velikih hiš se je umaknil iz organizacije. Preostali majhni producenti so podali izjavo, v kateri se zavzemajo za raznovrstno nacionalno kinematografijo, ki bo zavezana drznemu in nekomercialnemu filmu, hkrati pa so tudi napovedali novo generalno skupščino. V času pisanja to vprašanje ostaja nerešeno.

Tj., v svojih podrobnostih: saj je to, za kar gre, očitno že leta. Avstrija je premajhna za samozadostno filmsko industrijo, delež domačih izdelkov pri prodanih kinovstopnicah se vrti okoli minimalnih dveh odstotkov. V resnici najboljši avstrijski film ni *Hinterholz 8*, ampak film, ki je imel le šestino njegovih gledalcev (skoraj 100.000) doma: toda s svojimi prodajami po svetu Hanekejeva *Učiteljica klavirja* (La Pianiste, 2001) ostaja nepremagana. Upravičeno lahko zaključimo le, da mora iti avstrijski film v smeri »raznovrstnosti« in udejstvovanja na mednarodni sceni, ne s posnemanjem hollywoodskih uspešnic brez njihove strukture (in oglaševalskih proračunov), ampak z lastno vizijo. Toda tu se je vmešal še en, v manjši meri prav tako omejujoč vzorec, ki smo ga spregledali najprej v navdušenju nad mednarodnim uspehom v luči Hanekejevih in Seidlovih glavnih festivalskih zmag ter prebojem mlade generacije, in potem v nenaadni solidarnosti v boju za nacionalni filmski festival, posvečen filmarjem.

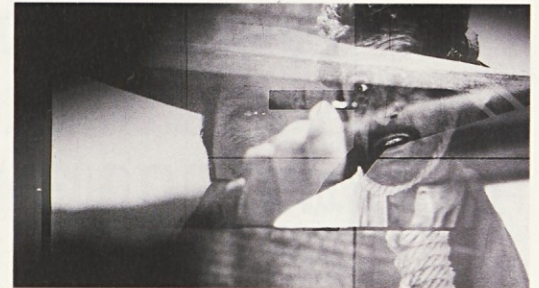
Toda kot z vsako vročo nacijo v festivalnem krogu



so določene prevladujoče teme in estetike avstrijske kinematografije do zdaj že postale uspešni klišeji, ki niso vedno preseženi z avtorsko vizijo: depresija in odtujitev sta prevladujoča tona, ki ponavadi vodita k pomenljivim izbruhom nasilja in/ali nesrečnemu seksu. Družbeni pesimizem je predstavljen v stilu, ki se izdaja za »realizem«, čeprav je pogostokrat stiliziran in – le primerjajte Hanekeja in Seidla, na primer – to na zelo različne načine. Vendar pa so ti vplivi vodili k

*Toda kot z vsako vročo nacijo v festivalnem krogu so določene prevladujoče teme in estetike avstrijske kinematografije do zdaj že postale uspešni klišeji, ki niso vedno preseženi z avtorsko vizijo.*

površinskim podobnostim in ustrezajo mednarodnim pričakovanjem (ravno tako kot so v preteklih desetletjih iranski, tajvanski ali korejski filmi ponavadi morali, in še vedno morajo, slediti določenim formulam, da bi dosegli mednarodni uspeh kot predstavniki svoje »vroče« države). Značilen primer je prvenec Ruth Mader, *Struggle* (2003), v produkciji hiše Amour Fou, čigar radikalno reducirana forma kaže na nič več kot parodiistično zgostitev teh tendenc, pa je ravno ta film imel eno najbolj uspešnih festivalskih življenj med vsemi avstrijskimi filmi zadnjih let. In čeprav ne bi nikoli zatajil posebne omembe, ki jo je hiša Coop 99 dobila na letošnjih Diagonalah za svoje tri filme v lanskem letu (v kategoriji je sicer dolgočasno, a neizpod-



Zgoraj levo: *Slumming*  
Zgoraj: *Instructions for a Light and Sound Machine*  
Levo: Darwinova nočna mora

bitno zmagal *Skrito*) – njihova ambicija zasluži dolžno pripoznanje –, na žalost ta trojica filmov skupaj eksemplarično predstavlja boj za preživetje, ki ga zdaj nedvomno občutijo avstrijski fimarji: dva, oba mednarodni koprodukciji, na tuja področja prinašata enako didaktičnost, ki pogosto pokvari realistične stilne tendence hiše Coop 99 – zanimiva, ampak konec koncev naddoločena parabola Münchenskega terorizma *Schläfer* Benjamina Heisenberga (2005) in sarajevska povojna drama *Grbavica* (2006) Jasmine Žbanić, ki je nedavno dobila zlatega medveda za svojo tehtno temo, zagotovo pa ne za svoj estetski uspeh – stilistično se komaj lahko kvalificira za (kakorkoli občudovanja vredno) družbeno zavedno TV dramo tedna. Tretji film *You Bet Your Life* (2005) Antonina Svobode predstavlja poskus osvoboditi se kalupa, ampak se pri tem ukine – kot se je pred tem Coopova Jessica Hausner s primerljivim, čeprav bolj žanrskim podvigom *Hotel* (2004).

Kako naj v kontekstu te krize avstrijske fiktivske samoreprezentacije razumemo dejstvo, da se veliko dokumentarcev – Sauper, Geyrhalter, Glawogger, Wagenhofer, vsi pridejo v poštev – obrne stran od domovine (ironično, le da pogosto odkrijejo depresijo in opresijo tudi drugje). Ali da avantgarda, navkljub vsem svojim mogočnim dosežkom, prebiva v oddaljenosti slonokoščenega stolpa? (Tscherkassky, mogoče največji mojster med vsemi, se v svojem skrbnem ustvarjanju umakne v temnico – če to ni simbolna podoba, potem ne vem, kaj bi bila.) Medtem ko so se pomanjkljivosti tega, da je Avstrija končno dobila »vroči« status, vidno zasedrale v zavest, lahko le upamo, da bodo prizadeti dovolj pametni za ugotovitev, da je zdaj trenutek, ko morajo ostati mirni in razmisliti.