

BRITANSKA RENESANSA

Eden izmed pojavov osemdesetih let je bila t. i. renesansa britanskega filma. Čeprav so nekateri že leta 1986 ta fenomen označili kot propagandni konstrukt, ki naj bi britansko industrijo rešil večne oznake »ameriške delavnice«, je prvi Fest novega desetletja temu dogodku namenil največ pozornosti, saj je britanski film kraljeval tako količinsko kot tematsko. Razen filmov v normalnem sporedu je bila predstavljena tudi retrospektiva filmov producenta »renesanse« Davida Puttnama in izbor komedij, ki so konec štiridesetih in na začetku petdesetih let nastale pri produkcijski hiši Ealing. Festova privrženost britanskemu filmu se je pokazala tudi v dobronamerni napaki. Frearsovemu filmu **Nevarna razmerja** so v katalogu podelili britanski izvor. Kljub britanskemu režiserju pa je ta film namreč nedvomno ameriška produkcija. Ravno Frears je že pred nekaj leti izjavil: »Slučajno je nekaj filmov, ki so bili narejeni za televizijo, doživelo uspeh (moj film **My Beautiful Laundrette** in film Chrisa Bernarda, **Letter to Brezhnev**). Tudi nas je njihov uspeh v kinu presenetil. To pomeni, da je blebetanje o renesansi neumnost!«

Verjetno pa je glavna napaka v tem, da se je o »renesansi« govorilo kot o homogenem procesu. Toda že od začetka sta bili prisotni dve različni težnji. Prva težnja so bile britanske megaprodukcije, ki naj bi konkurirale hollywoodskemu filmu. Tak primer sta bila filma **Gandhi** in **Mission**. Prvi je leta 1983 dobil Oskarja, drugi pa je leta 1986 zmagal v Cannesu. Toda ekonomske posledice so pokazale, da je to samo tvegano oponašanje ameriškega modela. Produkcijska hiša Golcrest je za filma **Revolution** in **Mission** porabila 52,5 milijonov dolarjev, ki pa sta na ameriškem

tržišču zaslužila samo 9,3 milijonov dolarjev. Ravno na ameriško tržišče pa britanske megaprodukcije najbolj računajo. Polom, ki sta ga doživela oba filma, je pomenil tudi polom za Golcrest. Druga težnja so bile majhne produkcijske hiše, ki so zaradi določenih davčnih olajšav na začetku osemdesetih let rasle kot gobe po dežju. Takrat se je pojavilo okoli trideset novih produkcijskih hiš, toda v tem trenutku jih je samo deset. Nove produkcijske hiše so nastajale tudi zaradi splošno evropskega povezovanja filma in televizije. Najpomembnejša britanska hiša je bila ravno Film Four International, ki jo je ustanovila TV mreža Channel Four. Ta je odlično izkoristila možnosti, ki jih prinaša povezava med filmom in televizijo, ter uporabila množico avtorjev, ki so do tedaj delali izključno za televizijo. V produkciji Film Four International so nastali ravno tisti filmi, ki so izkazovali »novo britansko kreativnost« in so se gibali med avtohtonostjo in internacionalnostjo, ne da bi za to porabili velike vsote. Ravno obratno. Če so britanske megaprodukcije pridelovale velike izgube, so nizkoproradni filmi neodvisnih hiš doživljali dobre rezultate tudi na ameriškem tržišču. To so bili filmi **Wish you Were Here** (Rada se te spomnjam), **Another Country** (Druga dežela), **My Beautiful Laundrette** (Moja lepa pralnica), **Letter to Brezhnev** (Pismo Brežnjevju), **Drowning by Numbers** (Utapljanje v številkah) ... Med britanskimi filmskimi delavci je začel krožiti pregovor: BE SMALL AND BE INDEPENDENT!

Kljub temu pa se zamisel o »renesansi« ni porodila ne v prvi ne v drugi težnji. Sprožil jo je enkratni dogodek, film, ki se je gibal med obema produkcijama. To je bil film **Chariots of Fire** (Ognjene



kočije) Hugh Hudsona, ki je leta 1982 dobil Oskarja. Zaradi izjemnosti, filma vsekakor ne moremo postaviti kot predhodnika »renesanse«, ki naj bi pomenila načrtno prenavljanje britanskega filma. O tem pričajo tudi negativne reakcije britanskih avtorjev na predstavo, ki jo je producent David Puttnam priredil ob podelitvi Oskarjev. Ta je namreč pompozno izjavil: »The Brits are coming!«

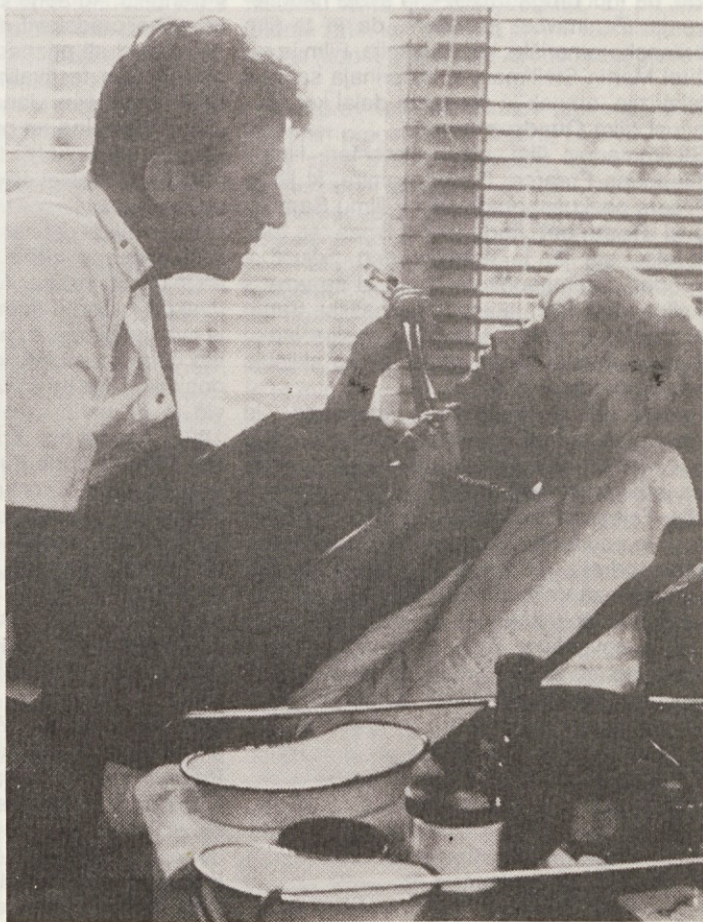
Evropa je v teh letih seveda odkrivala in nagrajevala filme novih britanskih produkcijskih hiš. Če je pojem renesanse dvomljiv, pa to britansko desetletje lahko vsekakor označimo kot obdobje novega produkcijskega elana. Ta pa se kot vedno v zgodovini filma končuje z novo krizo. Najboljši novi avtorji odhajajo v ZDA (Fears, Jordan, O'Connor), na Festu pa se pojavijo filmi, ki niti najmanj ne kažejo na novo »renesanse« devetdesetih let. Nekaj filmov je pokazalo, da so posledice nedavne »kozmetične« operacije, ki so jo opravili v Veliki Britaniji: zakon je nekatere izdelke, ki so do nedavnega imeli naziv »play«, spremenil v »film«. V ZDA je odšel tudi producent David Puttnam, ki pa je pri hiši Columbia zdržal samo eno leto. Vrnil se je domov in spet postavil lastno hišo Enigma. Toda Puttnamu je obisk v ZDA očitno koristil, saj za prihodnost načrtuje sedem projektov srednjeproračunske produkcije. Ker pa teh filmov še ni, »novega« Puttnama nismo mogli preveriti.

Preveriti nismo mogli niti zadnjega britanskega nagrajenega filma **She's been Away**, delo Petra Halla. Ta je bil nagrajen na zadnjem beneškem festivalu.

Festov program britanskega filma je torej predvsem izkazoval

dobro voljo britanskih distributerjev. Videli smo produkcijo od leta 1986 do 1989, če seveda ne štejemo še starejših filmov in Puttnamove retrospektive (**Polja smrti** in **Misijon** Rolanda Joffeja). Videli smo zadnji film Terryja Gilliama, **Pustolovščine barona Münchausna**, ki je ponoven dokaz za propad britanskih megaprodukcij. Film je stal 52 milijonov dolarjev, zaenkrat pa jih je zaslužil samo devet. Leta 1981 se je Gilliamu zgodil drugačen podvig. Njegov film **Time Bandits** je porabil 2,5 milijonov dolarjev, zaslužil pa je 18 milijonov dolarjev v enem letu! Kasneje je posnel film **Brazil**, ki je pokazal, da Gilliam sodi med »internacionalno« usmerjene nove avtorje britanskega filma. Toda že neskončno dolgo snemanje »Avantur...«, drugačen način dela italijanske ekipe, ki je sodelovala z Gilliamom, je pokazalo, da je internacionalnost uspešna predvsem v izbiri snovi in načinu obdelave. Evropske koprodukcije spektaklov so vedno zaostajale za ameriški primeri. Tako so si »Avanture...« predvsem pridobile dva negativna naziva: najdražja neodvisna produkcija vseh časov, in časno mesto na lestvici največjih »flopov« vseh časov. Na sporedu je bil film Johna Schlesingerja, **Madam Sousatzka**, ki je bil leta 1988 nagrajen v Benetkah. Beneški filmski festival postaja sumljivo privržen britanskemu filmu. Schlesinger se je s tem filmom vrnil k britanskim dramam, toda naredil je predvsem staromodni film, ki v celoti sloni na igri Shirley McLaine. Film z »britanskim novim valom« vsekakor nima nobene zveze.

Potem smo videli kar nekaj filmov, ki ne presegajo televizijske estetike in dokazujejo t.i. »britanski akademizem«. To so bili filmi **Queen of Hearts** Johna Amiele, **The Dawning** Roberta Knightsaina **Ressusected** Paula Greengrassa. Vsi filmi so nastali leta 1988, režiserji prihajajo s televizije, toda njihova izrazna moč daleč zaostaja za njihovimi predhodniki – Frearsom, Lelandom ali Greenawayem. To so televizijski filmi z »kozmetično« operacijo. Svoj televizijski izvor je pokazal tudi film, ki je imel precejšnje ambicije. To je film **Scandal**, prvenec Michaela Catona-Jonesa. Film obravnava politično afero Profumo iz šestdesetih let, mednarodnost filma pa se tokrat kaže samo v igralski zasedbi (John Hurt, Bridget Fonda). Toda, ker je bil scenarij najprej zastavljen za TV nadaljevanko, so določeni deli jasni samo Britancem. In tako **Scandal** na svetovnem trgu ni prodril.



TUDI NAGRADA

Film **Shirley Valentine** spada v najnovejšo produkcijo in je na Festu prišel z opozorilom, da hkrati polni dvorane tudi v Londonu. To je filmska priredba zelo popularne gledališke igre o štiridesetletnici, ki se upre dolgočasnemu vsakdanu. Film ni uspel preseči svoji gledaliških okvirov in je uspešen samo v tem, da sproži identifikacijo pri zelo široki publiki. Da tudi ta film nima nobene zveze z »renesanso«, dokazuje že režiserjev letnik rojstva: Lewis Gilbert se je rodil leta 1920, v svoji dolgi karieri pa je posnel tudi tri filme o James Bondu.

Chris Menges je bil direktor fotografije pri **Misijonu in Poljih smrti. A world Apart** je njegov režijski prvenec, ki je leta 1988 bil nagrajen v Cannesu. Obvladanje fotografije pokaže Menges tudi v tem filmu, hkrati pa dobro postavi tudi otroški pogled na tragične dogodke v Južni Afriki iz leta 1963. Ravno otroški pogledi so bili velikokrat eksploatirani, toda Menges ne zdrsne v patetiko. Vsekakor film spada v tip produkcije, ki označuje prvo težnjo britanskega filma, to je konkuriranje ameriškemu filmu.

Najboljši film je bil britanski film iz leta 1987, **For Queen and Country**, ki je edini pokazal, da tudi druga težnja ima svoje nadaljevanje. Zanimivost je v tem, da je ta film britansko-ameriška koprodukcija. Film je režiral Martin Stellman, ki ne prihaja samo s televizije, ampak je pred tem delal kot scenarist (film **Quadrophenia**).

Stellmanov film sledi atmosferi filmov Stephena Frearsa. Rasne nemire, ki jih je Frears poskušal predstaviti v filmu **Sammy and Rose get laid**, je Stellman še bolj izdelal, saj jih je enakovredno vključil v zgodbo o temnopoltem fantu, ki se vrne s Falklandov. Film je zgodba o nasilju. Samo institucionalizirano, policijsko nasilje lahko legalno deluje, hkrati pa se lahko sklicuje na svojo odrešilno vlogo.

Festov prikaz britanske »renesanse« je predvsem potrdil Frearsovo mnenje, da je govorjenje o njej neumnost. Najbolj zanimiv pa je bil pogled na povezavo filma in televizije. Televizija, se kljub vsem dobrim namenom in poudarjanju pomoči, ki jo nudi filmu, težko odreka monopolu. To je še posebej zanimivo za Veliko Britanijo, ki je v osemdesetih letih pokazala nekaj uspešnih rezultatov te povezave. To je vsekakor bolj pomembno kot dokazovanje, če je »renesansa« reklamni konstrukt ali karkoli drugega.

Novica je bila kratka, kajti v njej sta se pojavili samo dve filmski imeni, vendar takšna, da si jo moramo pobliže ogledati, kajti v njej se zrcali del jugoslovanske filmske zgodovine in geslo, znano kot »praška filmska šola. Na minulem beograjskem Festu je režiser Aleksander Petrović izročil znamenemu češkoslovaškemu režiserju in upokojenemu profesorju Elmaru Klosu Odlikovanje jugoslovanske zastave z zlatim vencem. Češkoslovaški režiser si je to priznanje vsekakor zaslužil, saj je od vojne sem, krepko, čeprav samo posredno posegel v usodo jugoslovanske kinematografije, ko je v šestdesetih letih pripeljal iz Beograda dva študenta, »poskusna kunca« na znamenito filmsko šolo FAMU ter jima omogočil, da sta se naučila filmsko misliti, da sta obvladala dramaturgijo scenarija in režije. Prvi je bil sin takratnega direktorja jugoslovanske kinoteke – Srdjan Karanović, drugi pa sin dveh znanih gledaliških in filmskih igralcev – Goran Marković. Dve leti za njima so prišli v Prago še Goran Paskaljević iz Beograda, Lordan Zafranović iz Splita in rajko Grlić iz Zagreba ter nekaj let za njimi tudi Emir Kusturica iz Sarajeva. Fantje so začeli študij v trenutku, ko se je češkoslovaški novi film uspešno predstavil domačemu gledalcu in začel pobirati priznanja na tujih mednarodnih filmskih festivalih. Bil je to čas, ko je dobil prav film Jana Kadarja in Elmara Klosa **Trgovina na promenadi** ameriškega oskarja za najboljši tuji film. Bilo je to leta 1965 in češkoslovaška kinematografija je ta uspeh ponovila čez dve leti, ko je dobil oskarja mladi režiser Jiří Menzel za **Strogo nadzorovane vlake**. (Zanimiv je podatek, da je bil naš režiser Aleksander Petrović kar dvakrat zapored nominiran za oskarja in da je dvakrat skupaj s češkimi avtorji pričakoval tisti usodni trenutek, ko je eden od režiserjev dobitnik, štirje pa so razočarani. Saša Petrović je bil prvič nominiran za oskarja leta 1966 in to za film **Tri**, Miloš Forman pa za film **Plavolaskine ljubezni** – oba sta ostala praznih rok, kajti oskarja so prisodili francoskemu filmu **Moški-ženska** Clauda Leloucha. Leto dni kasneje je bil Aleksander Petrović nominiran za film **Zbiranci perja**, oskarja pa je dobil že omenjeni Jiří Menzel. Kasneje pa se je z oskarji okitil tudi Miloš Forman, samo mi smo ostali brez njega, če ne računamo Vukotičevega oskarja za risani film...)

Ta isti Aleksander Petrović je bil po vojni prvi jugoslovanski študent, ki je študiral v Pragi filmsko akademijo, vendar je moral študij po letu dni prekiniti in zaradi inform-biroja leta 1948 zapustiti Prago... Filmska dvojica, znana kot »K & K« torej Klos in Kadar sta sodelovala skupaj vse do leta 1968, ko je Kadar emigriral v New York, posnel tam in v Kanadi dva celovečerna filma in televizijsko oddajo ter leta 1979 umrl v Los Angelesu. Njegov pepel so stresli v Tihi ocean, kar je bila režiserjeva poslednja želja, povezana z grenkim spoznanjem neprostoVOLjnega emigranta, ki v tujini ni mogel delati tako dobro kot doma. Elmar Klos – januarja letos je praznoval

osemdesetletnico – se je že v rosi mladosti spoznal s pisateljem Vladislavom Vančuro, v tridesetih letih je postal scenarist in režiser reklamnih filmov pri Batovem filmskem oddelku v Zlinu. Po vojni je imel več visokih funkcij v organizacijskem aparatu češkoslovaškega filma. Leta 1948 je prišel na Barandov in na začetku petdesetih let sta skupaj z Janom Kadarjem posneli svoj prvi film **Ugrabitev**. Kasneje sta posnela satirično alegorijo **Tri želje**, ki pa je bila za takratni čas preveč kritična in so film obsodili revizionizma, čeprav je bilo jasno, da sta avtorja pokazala svojo ustvarjalno mojstrstvo in politično zrelost, zaradi katere so ju za celih pet let izolirali iz javne dejavnosti. Ponovno sta snemala v začetku šestdesetih let. Bil je to uspešen, moderno zamišljen film **Smrt se imenuje Egnelcher**. Za njim sta nastala **Trgovina na promenadi** pa film **Obtoženi**. Potem je postal Elmar Klos profesor na FAMU, s Kadarjem sta pisala scenarij za film **Boj z močeradi** po romanu Karla Čapka, vendar sta načrt odložila in začela snemati koprodukcijski film **Otožnost imenovana Anada**. Prihod armad varšavskega pakta je snemanje prekinil. Kadar je neprostoVOLjno odšel v Ameriko in njuno ime se ni smelo več pojaviti v javnosti. Šele lani je začel Klos svojo javno dejavnost: najprej mu je izšla drobna knjiga z naslovom **Dramaturgija je, kadar...** obenem je začel sodelovati kot režiser na filmu svojega študenta s FAMU Sirijca Morisa Isse, s katerim dokončuje alegorični znanstveno-fantastični film **Bizon**. Pred kratkim pa so mu ponovno ponudili katedro režije na FAMU, kar pomeni, da se njegova ustvarjalna pot kljub visoki starosti še ne bo končala.

Elmar Klos je pred dnevi rekel v pogovoru za praški literarni tednik **Kmen**, da je dvajset minulih let iznakazilo češkoslovaško kinematografijo. Film je zgubil ljudi: eni so emigrirali, drugi niso smeli delati, nekateri so umrli. Tisti, ki so ostali, so delali v nemogočih razmerah, pod različnimi političnimi pritiski in demoralizirajočo cenzuro. Leta 1988 je Elmar Klos v mesečniku **Film in čas** okarakteriziral vsakega od jugoslovanskih študentov na Famu in priznal, kako ga je Lordan Zafranović povabil k sodelovanju, da bi skupaj posnela film, vendar do tega nikoli ni prišlo. Kaže, da mu bo tokrat uspelo s sirskim študentom.

V že omenjeni knjižnici **Dramaturgija je, kadar...** pa je znani filmski pedagog – njemu se imamo zahvaliti za pet jugoslovanskih režiserjev, ki znajo svoj posel in so uspeli doma in v tujini – zapisal, da je dramaturgija v kontekstu filmskega ustvarjanja – obrt, izobrazba, ustvarjalni občutek, predvsem pa »dober nos« lovskega psa – oziroma smisel – za filmsko snov, za filmsko videnje, za filmsko nadarjenost. Vsekakor preprosta resnica, ki bi si jo veljalo zapomniti.