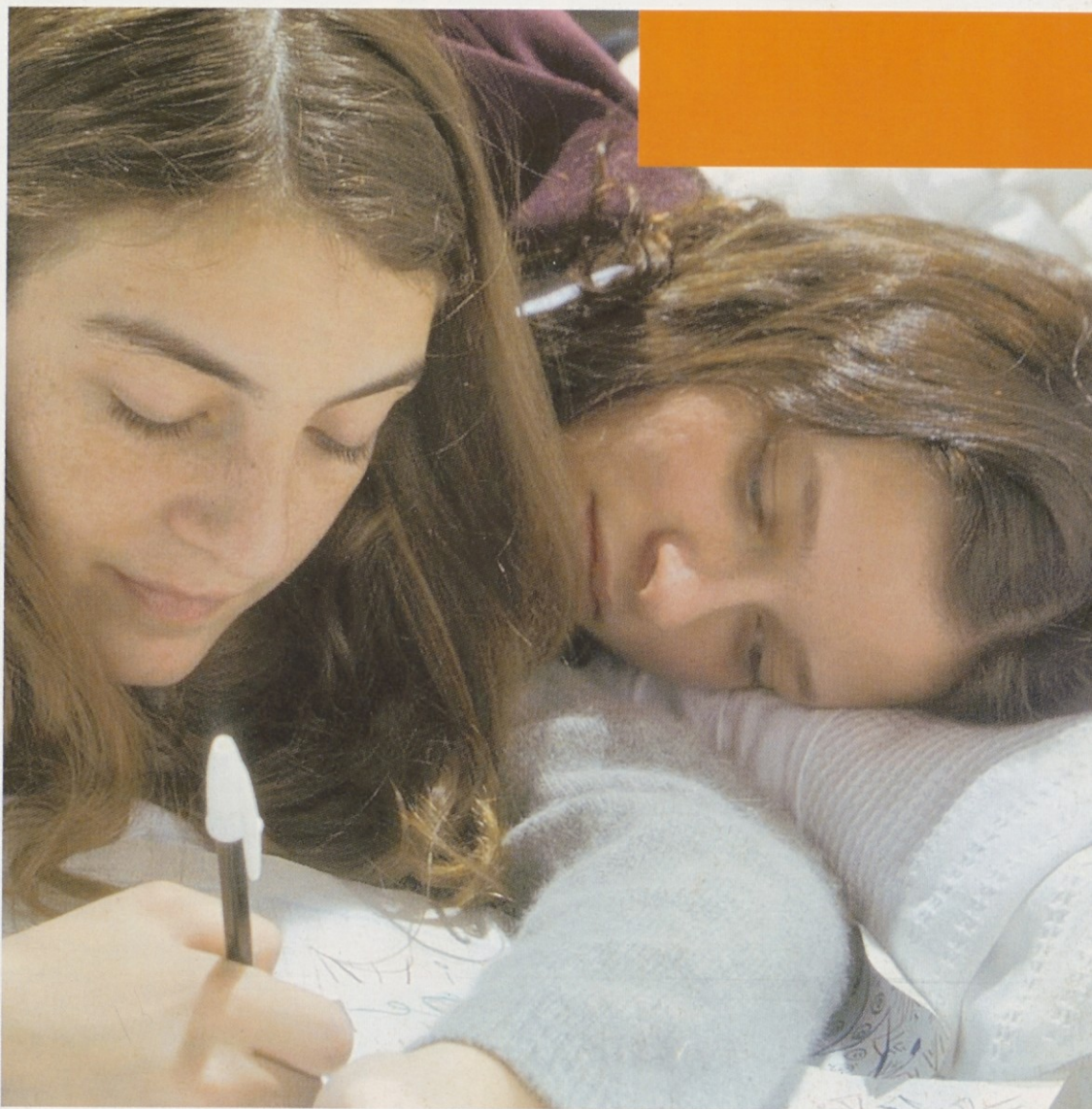


16r.

ELKRAM

revija za film in televizijo

vol. 30 ■ letnik XLII ■ 3-4 2005 ■ 700 SIT



novi argentinski film ■ afrika: fanta régina nacro ■
festivali: rotterdam, berlin, istanbul, clermont-ferrand, diagonale ■



filmske počitnice na obali



KINO OTOK² ISOLA CINEMA

25-29 5 2005

festival filma Afrike Azije Latinske Amerike Vzhodne Evrope s prijatelji
 festival of African Asian Latin America Eastern European cinema with friends



sreda 25.5.	četrek 26.5.	petek 27.5.	sobota 28.5.	nedelja 29.5.
ART KINO ODEON 20.30 Jaz, črnc. Jean Rouch, FRANCIJA	ART KINO ODEON 10.00 Speči otrok. Yasmine Kassari, MAROKO 14.30 Iz dežele tišine. Saman Salur, IRAN 18.00 Pripovedovalci zgodb. Mohammed Soudani, ŠVICA 18.00 Havanska suita. Fernando Perez, KUBA 20.00 Program kratkih filmov 22.00 Gospod Suave. Joyce Bernal, FILIPINI	ART KINO ODEON 10.00 Santiagovi dnevi. Josua Mendes, PERU 16.00 Družina na kolesih. Pablo Trapero, ARGENTINA 18.00 Kralj Adanggaman ponovitev 18.00 Črno-bela krava. Yang Jin, KITAJSKA 20.00 Usoda vulkana. Ana Poliak, ARGENTINA 22.00 Lovec na seks. Hasebe Yasuharu, JAPONSKA	ART KINO ODEON 10.00 Zaman, mož usode. Amer Alwan, IRAK 18.15 Pri stricu Idrizu. Pjer Žalica, BIH 16.30 Pobiralec kegljev ponovitev 18.15 Mrtvi ponovitev 20.00 Program animiranih filmov ponovitev 22.00 Ena noč v Mongokoku. Derek Yee, HONG KONG	ART KINO ODEON 10.00 Teroristka. Santosh Sivan, INDIJA 14.00 Črno-bela krava ponovitev 16.00 Peščeni ples. Henri Duparc, SLONOKOŠČENA OBALA 18.00 20 prstov ponovitev 19.30 Waalo Fendo: tam, kjer zemlja zmrzuje. Mohammed Soudani, ŠVICA 21.00 Pripovedovalci zgodb pon.
KINO KULTURNI DOM 16.00 Usoda. Youssef Chahine, EGIPT 18.30 Vojna brez podob. Mohammed Soudani, ŠVICA	KINO KULTURNI DOM 10.00 Program animiranih filmov 14.00 Ljudje riževih polj. Riithy Panh, KAMBODŽA 16.30 V imenu Kristusa. Roger Gnoan 18.15 M'Bala. SLONOKOŠČENA OBALA 18.15 Kralj Adanggaman. Roger Gnoan M'Bala, SLONOKOŠČENA OBALA	KINO KULTURNI DOM 10.00 Program kratkih filmov ponovitev 14.00 Spomin na veliki rop. Fernando Solanas, ARGENTINA 16.30 Mrtvi. Lisandro Alonso, ARGENTINA 18.15 Pobiralec kegljev. Ana Poliak, ARGENTINA	KINO KULTURNI DOM 10.00 Potepuške rokerske mačke – Lovec na seks ponovitev 14.00 Deset. Abbas Kiarostami, IRAN 16.00 20 prstov. Mania Akbari, IRAN 18.00 Levelland. Clark Walker, ZDA	KINO KULTURNI DOM 10.00 Vojna brez podob ponovitev 12.00 Levelland ponovitev 14.00 Hijene. Djibril Diop Mambéty, SENEGAL 16.00 Havanska suita ponovitev 18.00 Potovanja po Namibiji. Peter Liechti, ŠVICA
LETNI KINO OTOK 21.00 odprtje festivala Usoda. Youssef Chahine, EGIPT	LETNI KINO OTOK 21.00 Speči otrok. Yasmine Kassari, MAROKO Iz dežele tišine. Saman Salur, IRAN	LETNI KINO OTOK 21.00 Santiagovi dnevi. Josua Mendes, PERU Družina na kolesih. P. Trapero, ARGENTINA	LETNI KINO OTOK 21.00 Zaman, mož usode. A. Alwan, IRAK Pri stricu Idrizu. Pjer Žalica, BIH	LETNI KINO OTOK 21.30 zaključek festivala Teroristka. Santosh Sivan, INDIJA

prihajajo v Izolo:

- vodilni predstavniki argentinskega novega vala – Pablo Trapero, Ana Poliak, Lisandro Alonso
- pestra afriška delegacija – mojster Roger Gnoan M'Bala in igralka ter filmska aktivistka Hanny Tchellely iz Slonokoščene obale, Yasmine Kassari iz Maroka ter nekdanji alžirski nogometni reprezentant, danes pa snemalec in režiser Mohammed Soudani
- iz Irana novo odkritje Saman Salur ter Kiarostamijeva igralka Mania Akbari
- pa še Pjer Žalica iz Sarajeva, Clark Walker iz Teksasa, Sattar Alwan iz Iraka, Eduardo de Llano iz Kube ...

spremljevalni program:

video na plaži, vesela kamera, živa punta z divjo kuhinjo, filmsko tržnico, ustvarjalnimi delavnicami, predstavitev evropske producentske delavnice EAVE, predstavitev knjig ... in nogometni spektakel.

Otok v Kinodvoru – od 26. do 31. maja.

Tematski sklopi: Nova Argentina, IranMania, Podobe Afrike, Far East Special, Od Iraka do Teksasa, Finale – med programom vsak dan filmski klepet z avtorji.

predprodaja in popusti:

FESTIVALSKA KARTICA – prost vstop na vse predstave + brezplačno kampiranje v festivalnem kampu Škampu + katalog – 10.000 (8.000)
 PAKET OTOK – otvoritev, zaključek in 6 filmov tekmovalnega programa v letnem kinu Otok – 5.000 (4.000)
 PAKET KINODVOR – 10 vstopnic + katalog – 7.000 (5.500)
 • Število kartic in paketov je omejeno. V oklepajih je popust za študente, dijake, člane klubov Kinopolis, Dvorišče. Več informacij o popustih in prodajnih mestih na spletni strani.

vse o Otoku na - www.isolacinema.org



EKRAN

revija za film in televizijo



Evolution of a Filipino Family, režiser Lav Diaz – Festival: Rotterdam 2005

Na ovitku:

Sveto dekle, Lucrecia Martel, 2004

Družina na kolesih, Pablo Trapero, 2004

vol. 30 letnik XLII 3-4 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, Stojan Pelko, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Jože Dolmark, Silvan Furlan, Ženja Leiler, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn **tajnica uredništva** Nika Bohinc **lektorica** Mojca Hudolin **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **osvetljevanje filmov 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

v spomin

2 Jože Dolmark Tudi čas ima svoje svetlobne sanje

3 Stojan Pelko Spoštovanje

4

novi argentinski film

4 Nika Bohinc Gverila drugič ali novi argentinski film

5 Nika Bohinc Pogovor z Eduardom Antinom – Quintinom

8 Denis Valič Pablo Trapero

10 Simon Popek Lucrecia Martel in ostala dekleta na kupu

12

afrika

12 Sabina Đogić Fanta Regina Nacro

14

festival: rotterdam

14 Simon Popek Rotterdam 2005: višje, dlje, močnejše

18 Jurij Meden Južnovzhodna Azija in Tomu Uchida

22 Denis Valič Korejci, Rusi, Jevgenij Jufit in nekorealizem

24

festivali

24 Simon Popek Berlin 2005: Dokumentarci, cvet Berlinala

26 Gorazd Trušnovc Istanbulske zgodbe

28 Sabina Đogić Clermont-Ferrand

30 Jurij Meden Diagonale

32

aktualno

32 Bojan Kavčič Punčka in Letalec

35 Bojan Kavčič Mož z brčicami in njegov propad

38

prevod

38 Gary Xu Predelovanje vzhodne Azije, hollywoodsko

izkoriščanje zunanjih virov

TUDI ČAS IMA SVOJE SVETLOBNE SANJE

SILVANU FURLANU, PRIJATELJU IN EKRANOVCU V SLOVO



Vsako pravo filmsko vedenje potuje vedno samo znotraj svetlobe. Kadar si zaljubljen v kino in ti je filmska dvorana drugi dom, sčasoma postaneš nekaj drugega. Postaneš čudežno bitje, ki je razcepljeno med verovanjem v iluzijo in razmislekom o njej. Postaneš samotar med samotarji, in šele pisanje o filmu te na neki način reši in ponovno postavi med ostale ljudi. In to traja vse življenje.

Ta zgodba pa je vedno zgodba dveh svetlob. Dveh povsem materialnih svetlob: tiste tam zunaj, dnevne in življenjske, in tiste tam notri, v dvorani, utripajoče skozi projektor. Okoli obeh pa v različnih časih samo noč, nič drugega kakor noč. Materialna noč, ki je na vsakem spočetku pot do luči nekega neblogljenega ljudskega telesa, vmes so v tej noči tudi skorajda filmske sanje tega starajočega se telesa – in luč potem za to telo ugasne v ponovno temo neke noči, ki je ne poznamo več. Znotraj te noči se svetlobe mešajo in letni časi izmenjujejo: telesa iščejo medsebojne dotike, avtomobili samevajo na parkiriščih, živali so v plahosti pod šumecimi drevesi gozdov, oblaki se čuvajo in begajo čez nebes. Pokošena trava je žalostna, ker ji grozi osušenos, pogled nanjo je brezupen. V tem pogledu je lahko samo delček življenja, nikoli pa kina.

Sem tak, da istočasno verjamem v neko čistost bolečine in radost srca hkrati. Te dve stvari gresta po vsej verjetnosti težko skupaj, pa vendarle gre za tisto preprosto občutje, kadar ti gre na jok. Spomnim se blagega nasmeha na obrazu svojega umirajočega očeta, ki si ga tudi ti poznal in imel rad. Tisti nasmeh je imel zame nekaj takšnega, kakor zna biti občutje ob rojstvu sveta: v njegovem ugašajočem življenju se je za sekundo zbralo vse njegovo ljudsko bogastvo v pojavnosti nekega nasmeha. Še danes verjamem v ta bežni nasmeh, ker je bil namenjen meni, ne da me spomni na drage reči, kdo ve kdaj v tisti zadnji uri, temveč da traja dolgo po nekem izginotju, kakor traja svetloba zvezd davno zatem, ko so

ugasnile. Gre za to, da si nekako ostanemo skupaj, vsaj v spominu. Spomnil sem se tega, ker imam na mizi tvojo fotografijo, ki jo je Ženja objavila v časopisu na dan tvojega pogreba. Na tej fotografiji si s tem istim blagim nasmehom mojega očeta. Kako čudna reč teh komajda premaknjenih ustnic, kakor da gre za eno največjih skrivnosti bivanja, za neki priokus življenja-za-tem, za dotik nevidnega in večnosti. Kako nenaavadno in mogočno občutje ob sliki, ki se ne premika. Lahko smo še tako neuki, nerodni ali nasilni, nežni ali prismojeni, nasmeh je, paradoksalno, vedno neke vrste rojstvo. Če je nasmeh topel, je vedno izraz nekoga, ki je vse našel.

Silvan, tu in samo tu je fotografija močnejša od filma.

V takih trenutkih si je težko poiskati razlage, nepotrebne so, če že ne merijo v tisto nevidno, skrito, v temo. Na knjižni platnici, na strani *Ekрана*, na sliki filmskega platna, na trepetajoči podobi ekrana, kakor na nagrobnem kamnu, je vedno duša, ki čaka na vstajenje. Na vseh teh mestih je veliko tebe, ki nas boš zavezoval in nas vzpodbujal še vnaprej. Odpreti knjižno platnico, prelistati *Ekran*, potopiti se v svetlikajoča filmska platna je kakor simbolno dvigniti tisti pokopališki kamen in se ti še enkrat toliko pokloniti. Vsaka smrt je vsaj za sekundo močnejša od vsega na tem svetu. Potem se vedno najdeti samo še ljubezen ter spoštovanje.

Vedi še nekaj, naš dragi Silvan. Vedno se najde tudi kakšen nesporazum ali neresnica, ki kroži po naših življenjskih dneh in nočeh kakor ponarejen denar, toda pregovor pravi, da kadar človek najde zlato, je vedno popolnoma sam, ki ga je našel. Tako strašansko sam, kakor zna biti sleherni izmed nas v svoji tih žalosti.

To zlato si za slovensko filmsko omiko našel ti. Hvala ti za vse in bodi mi še naprej tako dober. •

SPOŠTOVANJE

Kaj je režija? Predvsem strast, k cilju težeča zavestna sila, katera z železno roko formira življenje in ga obuja. Kaj pa je to življenje? V prvi vrsti ideja, kajti človek brez idej ne živi, samo obstaja. Režija je neprekinjen boj za uresničevanje zamisli, generalni boj pa ima režiser takrat, ko je njegovo delo predvajano gledalcem. Toda takrat je v bistvu režiser že neaktiven, njegov izdelek je že na celuloidnem traku in tako postane samo opazovalec in registrator tega boja. (Igor Pretnar, Ekran, 1966)

Spomn na Silvana je spoštovanje brez strahu. Spoštoval sem ga, zelo, a se ga nikoli bal, prav nič. Ni samoumevno, kajti vse prepegosto se tudi v naša najintimnejša razmerja priritotapijo vzorci vzajemnega gospodovanja in obvladovanja, za katere se zdi, da teko dosežejo spoštljivost, če vsaj malo ne plašijo.

“Kaj pa če ...?”

Videti je, kot da brez tega vsaj zaslučenega strahu železne roke, brez te tihe grožnje, da je lahko kaj narobe (če bo nekdo slabe volje, če ti ne bo šlo, če ne boš imel prav ...), ni več možno spoštovati. A Silvan nam je vsem pokazal, da se še da. Resnično, strastno. Spoštovati.

Spoštoval sem ga med knjigami v posvečenem prostoru nekdanje cerkve Sv. Jožefa.

Spoštoval na sestankih *Ekrana* nadstropje višje in po Canneskih projekcijah v Café Noailles.

Spoštoval, ko je pisal o fatalkah v *filmu noir* in o Majdi Potokar v Pretnarjevi *Lažnivki*.

Spoštoval, ko je z monografijami gradil zgodovino slovenskega filma, s kolokvijami pa ga vpenjal v svetovna teoretska razmerja.

A nikoli bal. Ker je znal poslušati, ker ni nikoli dvigal glasu, ker smo se med potjo pogosto ustavljali, če je bil lačen.

Žalostna usoda je hotela, da sem kak mesec pred Silvanovim nenadnim slovesom preučeval poetične, osebno-izpovedne filmske spise Serga Daneya in spomine njegovih prijateljev in sodobnikov ob njegovih prav tako prezgodnji smrti. Oba sta nas osvojila z isto vero: filmu se najprej prepustiš, a glavno ugodje pride šele potem, ko ga lahko deliš z drugimi.

Zato govoriš, pišeš, potuješ, ustanavljaš revije in časopise, postavljaš klube in kinoteke.

Toda Silvan ni bil le naš Daney, goreči filmski pisec. Kot Langlois je ustanovil kinoteko, kot Toubiana je razprl film v druge pomembne ustanove, kot Truffaut je bil motor celega vala.

Vsakič s kom novim, vedno z ekipo – a tisti, ki nas je vse spletel med sabo, stkal revijo s šolo, knjigo z razstavo, festival z retrospektivo, kinoteko z muzejem, je bil vedno en sam. On. Sam.

Morda smo se tudi zato počutili tako varne: vedno smo bili z drugimi, a ker smo bili tudi z njim, si nihče (razen njega) ni zares zastavljal vprašanja “Kaj pa če ...?”. Lahko smo živeli brez strahu. Če bi bil to pozni

Rosselinijev film (ki mu je Silvan posvetil nežen, droben kinotečni zvezčič), bi se mu morda reklo *Senza paura*. Nič antonionijevsko zagatnega ni bilo v našem življenju z njim, nič fellinijevsko grotesknega, nič viscontijevsko težkega, celo nič passolinijevsko radikalnega – le nežno potovanje po filmskih deželah v pričakovanju čudeža.

In čudeži so se nam dogajali. Ves čas, vsem, ki nas je kdaj poklical.

Čudež je že, ko imaš prvič objavljen tekst na straneh resne revije, kaj šele, ko se znajdeš v zborniku z ljudmi, ki si jih prej poznal le z druge strani katedra. Pošiljal nas je na festivale v bližnja in daljna italijanska mesta – in kdor je bil še včeraj na platnu, je bil danes kar naenkrat pred našim kasetofonom. Čudež. Kot ekranovcem so se nam odpirali televizijski ekrani. Tu in tam je kdo celo pomislil, da znamo kak film napisati ali posneti.

Sami čudeži, za nas, za naše bližnje, a vedno brez strahu. *Senza paura*.

Znal nas je navdušiti za italijanske festivale in evropske univerze, a tudi za jugoslovanske režiserje in balkanske šole. Bil je naša Gorica in naš Trst, Pordenone in Pesaro, Urbino in Pariz, a tudi naša Pula in naš Fest, Kusta in Pajkić, Sarajevo in Beograd. Bil nam je Furlanija in Bosna, *sočo* in *zemo*, bil je naš Zahod in Jug.

Prav zato si nikoli nismo zastavili vprašanja: kaj pa če ... kaj pa če nekega dne... kaj pa, če ga nekega dne ne bo? In zato nas je, ko smo tisti petek izvedeli nehoteno, tisti ponedeljek jokali v kinoteki in se tisti torek čudili mili nežnosti ljubezni, toliko bolj zadelo, da je en čudež vendarle umanjkal. Najbolj zelen, najbolj hoten, najbolj nemogoč. In nas je vse postalo zelo strah. Kot nikoli doslej. Vsega. Globine ljubezni. Lastnih čustev. Neizmerne lepote narave. Presunljivosti, ki jo zmoreda trobenta, ki je, in oblak, ki ga ni. Resničnosti davno napisanih ali spesnenih besed, ki kot da so čakale trenutek, da bi jih znali sploh dojeti v vsej njihovi teži ... Rilke je odtelje drug, elegije dlje, Devin bližje kot kdajkoli prej.

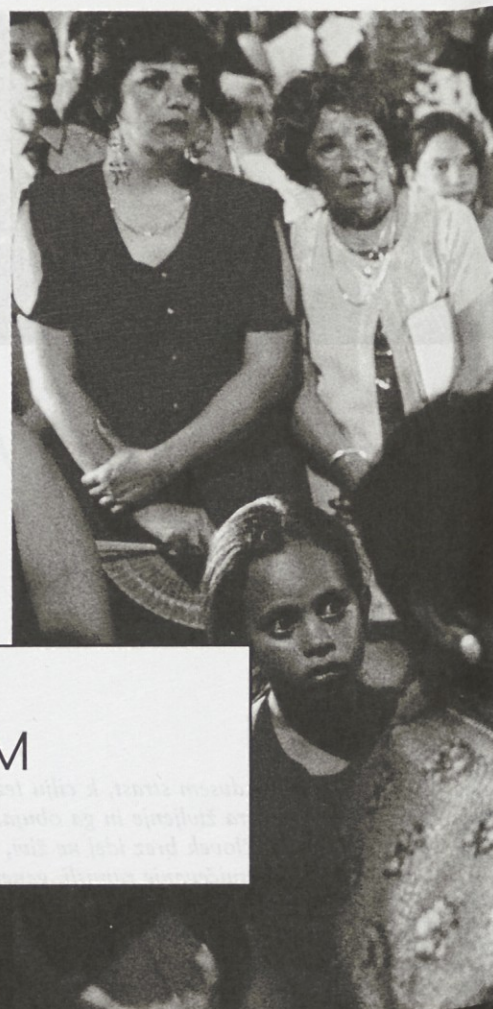
V njegovih inicialkah berem slovenski film. V njegovih inicialkah berem smrt fašizmu. V njegovih inicialkah berem znanstveno fantastiko. V njem vsak dan bolj vidim vse tisto, kar človeka požene čez, da si upa slediti le najplemenitejšim mislim.

Od tod spoštovanje. Brez strahu. •

SILVANU FURLANU,
PRIJATELJU IN EKRANO

GVERILA DRUGIČ ALI NOVI ARGENTINSKI NOVI FILM

nika bohinc



Družina na kolesih



ŽELJA, STRAST,
VOLJA, NUJA –
TO SE VIDI

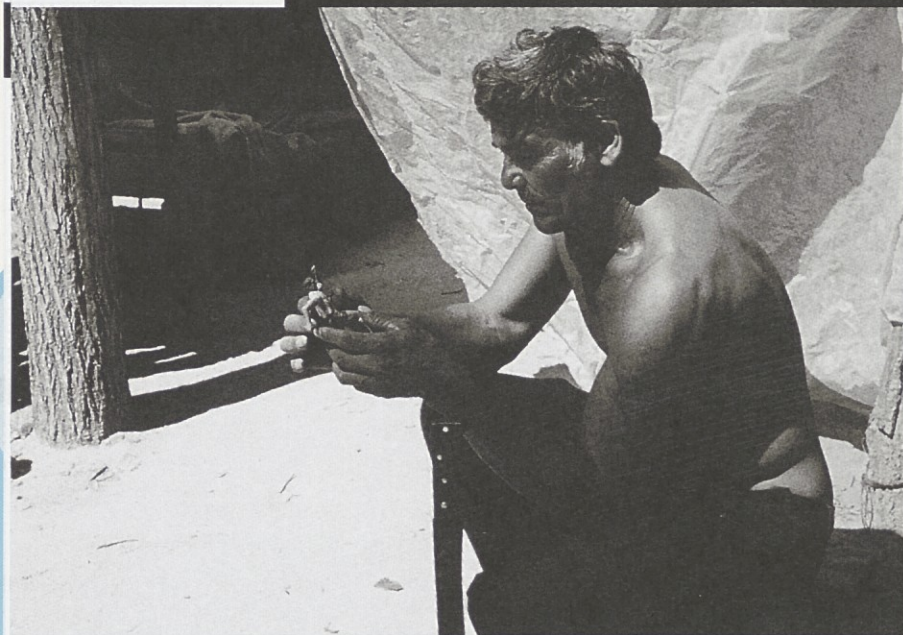
EDUARDO ANTIN – QUINTIN

Karavana filmskih kritikov in mislecev, ki se iz meseca v mesec seli po svetovnih prestolnicah filma in na programih velikih in majhnih festivalov išče nove, izvirne filmske glasove, je pred petimi leti v Benetkah odkrila *Sveta žerjavov* (Mundo Grúa, 1999) argentinskega režiserja Pabla Trapera, naturalistično miniaturo o očetu in sinu, ki se vsak na svoj način – prvi z nostalgijo, humorjem in priložnostnimi deli, drugi z glasbo, melanholijo in eskapizmom, nobeden pa preveč uspešno – prebijata skozi življenje v razsuti državi, pogrezajoči se v brezposelnost in revščino. Takrat osemindvajsetletni Traperero je film posnel na 16 mm, med dnevi ob koncih tedna, ko je na kup zbobnal svojo majhno, povečini prijateljsko tehnično ekipo in igralce, ki jih je pobral iz domače ulice. Poleg entuziazma, občutka za estetiko filmskih podob in pripovedovanja z njimi je na filmski trak znal preslikati človeško bitje iz mesa in krvi, v vsej svoji iskričnosti, iskrenosti, moči in nemoči, ujetosti v svoj nepoznani notranji in še toliko bolj tuji zunanji svet. Slednje kvalitete, tako redko videne v predvidljivih, neosebnihi, a silno pomembnih, "velikih" zgodbah evropskih in ameriških filmov, so le malo za njim izkazali številni drugi mladi argentinski režiserji in Zahodu odprli oči: na drugi strani oceana se je po dolgem obdobju tišine začela prava filmska revolucija. V (tudi filmsko) burnih šestdesetih letih je kinematografije Latinske Amerike zaznamoval *cinema novo*, ki je bil najbolj doma v sosednji Braziliji, a je tudi Argentini dal politično angažirano skupino *Cine Liberación*; ustanovila sta jo levičarska peronista Fernando Solanas in Octavio Getino ter po načelih političnega militantnega filma, postavljenega v službo delavskega razreda, spisala manifest *Za tretji film: prvi film* je hollywoodski in namenjen buržoaziji, drugi je avtorski, osnovan na individualnih poetikah (nedvomno pomemben, a po njunem mnenju že izpet, minul), tretji pa je gverilski film – ta ne pozna ne pripovedi ne protagonistov, njegov režiser pa je le eden izmed členov družbe oziroma kolektivnega gibanja. Z izjemo nekaj festivalskih uspehov, opusa Solanasa (ki je skozi čas svoj politični radikalizem obrusil v "ponotranjeno kritičnost") ter osamelih avtorskih imen (ki niso pogosto prebila državne meje, poznavalci se navdušujejo nad deli Nicolasa Sarquisa, Leonarda Favia) se o argentinskem filmu skozi naslednja desetletja ni kaj dosti govorilo. Nastajali so predvsem industrijski filmi, financirani od države

in gnani s komercialnimi ambicijami, svoboda in kreativnost pa sta bili pogosto udušeni tudi z vojaškimi udari in cenzuro. Tako do konca devetdesetih, ko je Argentina časopisne strani že nekaj let polnila z občasnimi poročili o ekonomski krizi, v katero je tiho drvela država, zaznamovana z zgodovino divjih diktatur, anemičnih demokracij in neoliberalnih eksperimentov. Ko je leta 2002 prišlo do zloma, je kazalo, da imajo Argentinci na voljo le še dve perspektivi: nogomet in film. Ta je medtem pod imenom "novi argentinski val" krizi navkljub – ali kot odgovor nanjo – postal stalnica tekmovalnih programov vseh relevantnih festivalov po svetu, prirejajo mu retrospektive, podeljujejo nagrade ... Uveljavil se je kot glasnik novega, samosvojega filmskega jezika, ki mu ni mar niti za žanrske in pripovedne obrazce niti za junake in njihovo pisanje zgodovine. Govori o tem, kar vidi pred seboj: o svetu, ki se je postavil na glavo, da se človek v njem ne znajde več, in o vseh tistih drobnih, majhnih rečeh, ki jih je treba videti, da se ga sploh da preživeti. Pri tem ni jokav, temveč glasen in odločen, da si izbere svoje mesto med podobami sveta. Po produkcijskih pristopih, h katerim se zateka, še najbolj spominja na tisti Solanasov in Getinov svobodno kino, na gverilski tretji film, po individualnih poetikah in estetikah, ki so na novo vzpostavile argentinski avtorski film, pa oživlja drugega. O tem, kako in zakaj je prišlo do novega vala in kam ga odnaša, tokrat pišemo tudi v *Ekranu*. Pod drobnogledom sta dva njegova najvidnejša predstavnika: zastavonoša Pablo Traperero in Lucrecia Martel, predstavnicica režiserk, ki so v Argentini – tudi po številu – povsem dorasle moškimi kolegom. Kar nekaj argentinskih filmov je v zadnjih letih prikazal Liff, veliko ravno v *Ekranovih perspektivah*, leta 2002 je *Soboto* (Sábado, 2001) Juana Villegasa nagradila žirija za vodomce. Kar naenkrat (Tan de repente, 2002), ki je prejel srebrnega leva v Locarnu, je bil v redni distribuciji po slovenski art kino mreži. Letos bo argentinski film z njegovimi ustvarjalci vred močno prisoten tudi na festivalu Kino Otok – Isola Cinema. Poleg starih znancev Pabla Trapera in Lisandra Alonsa prihaja še ena izmed pionirk argentinskega filmskega fenomena, režiserka Ana Poliak s filmoma *Pobiralec kegljev* (Parapalos, 2004) in *Usoda vulkana* (La fé de volcán, 2001). Prikazan bo tudi *Memoria del saqueo* (2004), najnovejše delo Fernanda Solanasa. •

Eduardo Antin – Quintin je cinefil, filmski kritik, publicist in dolgoletni direktor ter programski selektor mednarodnega filmskega festivala v Buenos Airesu (BAIFF). Preden se je dokončno odločil za film, je kot matematik in raziskovalec delal na Univerzi za znanost, bil je nogometni sodnik, študiral je filozofijo in organiziral dizajnerske delavnice ... Leta 1990 je s prijatelji ustanovil filmsko revijo *El Amante Cine*, potem od ljubimkanja prešel v resno, profesionalno zvezo in leta 2001 vzel v roke BAIFF. Pod njegovim vodstvom se je ta uveljavil kot eden najbolj domišljenih, relevantnih in priljubljenih filmskih festivalov na svetu, kot platforma neodvisnega filmskega ustvarjanja, ki je v Argentino prinašala izbor aktualne filmske produkcije ter odlične retrospektivne programe – obenem pa je

filmskim kritikom in selektorjem z Zahoda predstavljala filmske novice iz Latinske Amerike. Tam se je z odkritjem *Sveta žerjavov* (Mundo Grúa, 1999) režiserja Pabla Trapera začela tudi zgodba novega argentinskega filma, ki je v nekaj letih osvojil programe vseh velikih in majhnih mednarodnih festivalov. Jeseni je BAIFF – na veliko, neprijetno presenečenje in ogorčenje svetovne filmske javnosti – čez noč dobil novega direktorja. številni režiserji, direktorji filmskih festivalov, kritiki in filmski misleci so protestirali ter pisali peticije ... Mestne oblasti so ostale neomajne. Quintin pa njihovi – politični, kajpak – odločitvi navkljub ostaja prvi ambasador argentinskega filma in filmarjev v svetu. O tem, kako se je zgodil tamkajšnji "novi val", sva se pogovarjala na festivalu v Rotterdamu.



Mrtvi (Los muertos, Lisandro Alonso)

Za začetek: lahko govorimo o obstoju nacionalne kinematografije, denimo argentinske?

Filmov ne delim na dobre in slabe, na filme avtorjev ali držav. Največkrat je takšno predalčkanje eden izmed mehanizmov, ki se jih države poslužujejo, da se promovirajo ali da gledalcem po svetu predstavljajo določeno družbeno situacijo – v kolikor ta sovпада s predstavo, kakršno si želijo posredovati. Argentinski filmi zadnjih let so bili pač boljši od povprečja – glede na druge dele sveta –, zato so dobili več pozornosti in oznako “novi argentinski film”. A nastanku filmov, ki zdaj nosijo to ime, je botrovalo več razlogov, teritorialno-nacionalni je bil le eden izmed njih in je nastopal v bolj kot ne zaviralni vlogi. Niti ne bi govoril o gibanju, saj gre za režiserje, ki jih ne povezuje kakšno posebno skupno izhodišče, denimo šola, je pa res, da so približno istočasno pokazali svoje prvence. Združuje jih kvečjemu raznolikost, nekonformističnost filmskega izraza.

Zgodba o uspehu?

Prvič: Argentina ima izmed vseh latinskoameriških držav daleč najboljši način državnega subvencioniranja filma, dobro finančno strukturo oziroma nekakšen filmski zakon, ki je podoben francoskemu. Nastal je v času vsesplošne privatizacije in deregulacije, vendar je neverjetno dobro zaščitil film. Denar črpa iz kino vstopnic, videotek in televizijske pristojbine ter ga daje producentom: tako krije izgubo umetniškega filma in nagraduje uspešne producente. Vsekakor je to zelo poseben in nenavaden zakon, saj dobiš denar za film v vsakem primeru: če prodaš kakšno vstopnico, a tudi če je ne. V veljavi je približno deset let in v tem času se je najprej skokovito povečala produkcija filmov: če je bil letni izkupiček leta 1990 deset filmov, jih danes nastane okrog štirideset.

Drugič: menjava generacij. Po letu 1990 je v Argentini vzniknilo ogromno filmskih šol in fakultet. Po letu 1995 so prišli iz njih prvi diplomanti, ki so bili dejansko usposobljeni za filmski posel. Ne le režiserji, temveč predvsem različni tehnični poklici, ki se jih je bilo pred tem možno priučiti le na snemanjih, znanje se je prenašalo iz generacije v generacijo. Generacije učiteljev so bile zelo stare, saj je dolgoletna diktatura pustila posledice tudi pri filmu, kjer se ni leta in leta zgodilo domala nič omembe vrednega; povprečna starost filmskega delavca je bila tako petdeset let.

Tretjič: v drugi polovici devetdesetih je bila vrednost argentinskega pesa nekaj časa izenačena z ameriškim dolarjem; v tem obdobju je bilo mogoče za relativno

malo denarja kupiti kakovostno tehnično opremo, 16-milimetrske in video kamere. Posledično se je najprej okreplila predvsem komercialna produkcija, reklame, a tudi raznih filmskih poskusov je bilo vse več.

V teh filmu naklonjenih okoliščinah se je v ospredje prebila generacija mladih, nadarjenih in filmu predanih avtorjev z ambicijami in poetikami, ki so segle prek argentinskih meja. Imena Pablo Trapero, Lucrecia Martel in Lisandro Alonso so v mednarodnih festivalskih krogih hitro postala znana pod znamko “novi argentinski film”. In seveda tudi drugi: Ana Poliak, Juan Villegas, Diego Lerman, Albertina Carri, Martín Rejtman, Santiago Loza, Ezequiel Acuña ... Vsi so imeli ob prvencu manj kot trideset let, najmlajši izmed njih, Luis Ortega, pa je svoj prvi film posnel pri devetnajstih.

Filmi danes najbolj prepoznanih avtorjev so – sistemski urejenosti navkljub – nastajali mimo državnega filmskega aparata, bolj kot ne v maniri “do it yourself”. Večina argentinskih filmov, ki so resnično zanimivi, je nastala v zelo posebnih produkcijskih okoliščinah. To so bili filmi, ki do trenutka, ko so bili posneti, niso imeli niti pesa državne finančne podpore. Zakaj? Običajen postopek pri drugih, recimo temu “državnih” filmih, je tak, da celoten proces – dodelava scenarija, nabiranje vlagateljev, producentov, koproducentov – v najboljšem primeru traja tri leta. In morda na koncu film sploh ne nastane. Ti filmarji pa so svoje filme posneli s svojo ali izposojeno tehniko in montažno sobo, s prijateljsko tehnično in igralsko ekipo, za zares pičle, gole budžete: 10.000, morda 20.000 dolarjev. Z družinskim denarjem ali štipendijo. Rekli so si, da bodo film najprej posneli in se potem ukvarjali z iskanjem poti, kako ga spraviti v kvalitetno postprodukcijo in naprej do kina. In takšna gverilska produkcija je bila potem lahko sveža in svobodna: v idejah, v formi. Predvsem pa jo je poganjala tista prava želja, strast, volja, nuja po tem, da je film nastal. Ta se filmu vedno pozna, vidiš jo.

Govorite v pretekliku?

Nova filmska situacija takšnega načina dela ne omogoča več. Vlada, avtoritete v filmski politiki in določena skupina uveljavljenih filmarjev ter producentov nimajo interesa, da bi na sceno prihajali novi nadarjeni filmarji. Zagovarjajo konformistični način produkcije in zaprtost filmskih krogov. Vsi v filmskem svetu so odvisni od ene institucije (INCAA), pa naj gre za subvencije ali za pojavljanje v medijih – če sprejmeš njihova pravila igre, snemaš, če jih ne, moraš početi kaj drugega.

“Profesionalni” producenti v filme ne vlagajo denarja, nihče ni pripravljen niti malo tvegati. Prej je režiser lahko prišel s filmom na kaseti in prosil za nekaj denarja, da je produkcijo pripeljal do konca, zdaj to zaradi novih pravil ni več mogoče. Če hočeš imeti prvenec, se moraš prijaviti na razpis, predložiti scenarij, potem čakaš in čakaš ... Tak način dela zbija entuziazem. Problematično je tudi to, da režiser čez bogsigavedi koliko let, ko pride na vrsto, ne razmišlja več tako, kot je pred leti in ga – če je z njim vse v redu – zanimajo že povsem druge reči. Dolgoročno je to porazno, predvsem zaradi novih generacij. In v Argentini bodo ob takem pristopu nastajali filmi, ki ne bodo imeli nikakršnega pomena. Nič boljši in nič slabši ne bodo od ostalih *mainstreamovskih* filmov, ki nastajajo povsod po svetu.

Domala vsi novi argentinski filmi so koprodukcije – francoske, nemške, nizozemske ... Je to dober izhod? Predvsem neodvisni filmarji iščejo finančna sredstva pri francoskih in nizozemskih producentih, kar se je doslej izkazalo za uspešno. Pogosto najdejo tudi pomoč raznih evropskih podpornih skladov in fondacij, te velikokrat poberejo svoj davek: film že v fazi scenarija roma od enega “strokovnjaka” do drugega, in da sploh lahko nastane, mora ugajati celi kopici ljudi: prva postaja je INCAA, potem Fond du Sud, nato Cinelink ali Hubert Bals Fund ... Pogosto so rezultat t.i. art-komercialni filmi, ki niso ne tič ne miš, na primer film Daniela Burmana *El Abrazo partido* (2004). To je tipičen predstavnik tipičnega problema koprodukcij, ki domala sleherni film spremenijo v del evropsko-ameriškega *mainstreama*.

Kakšna je povezava med uspehom argentinske kinematografije in hudo ekonomsko krizo države, v kateri nastaja?

Nekateri vitalnost argentinskega filma res povezujejo z gospodarskim zlomom in političnim kaosom, vendar se sploh ne strinjam s tem, da je bila kriza tista, ki je povzročila razcvet. Obdobje krize je precej daljše od uspeha filma. Bi pa lahko rekli, da je zadnja leta filmska industrija – tudi komercialno gledano – vsesplošnemu gospodarskemu razsulu navkljub res precej uspešna: ko je leta 2001 prišlo do hude inflacije, so ljudje v filmski industriji še vedno imeli delo.

Kriza je spremenila državo, ne film. Ljudje, sploh mlajše generacije, so kar naenkrat zrlji v Argentino, ki je bila domala nerazpoznavna. In življenje, ki so ga vsak dan gledali na ulicah, je bilo povsem drugačno od tistega, ki

so ga poznali iz besed svojih staršev in kakršnega so kazali “sodobni” filmi starejših režiserjev. To je bila podlaga za vznik novega filmskega gibanja, “nove” generacije, ki je zelo na hitro ostala brez gotovosti v svet, zato pa s toliko več dvomi in vprašanji, na katera ni znala odgovoriti. Kar je za razliko od svojih predhodnikov tudi prosto priznavala. A ta generacijski prelom se je zgodil skoraj povsod po svetu, ne glede na politični in gospodarski sistem. V Argentini so bili mladi morda le še nekoliko bolj drzni, ker je bila tudi negotovost večja.

Država kdaj poseže po cenzuri?

Nobenega filma doslej niso prepovedali ali rezali iz političnih razlogov, takšnega, ki bi odkrito nasprotoval politiki, niti ni bilo. Cenzura kot rečeno deluje predvsem tako, da se nekateri filmi preprosto ne posnamejo.

Kakšno vlogo je pri odkrivanju argentinskega filma odigral BAIFF?

Prvič se je zgodil leta 1999 in zelo hitro je postal most med argentinskim filmom in selektorji mednarodnih festivalov ter kritiki. Festival je bil prostor mnogih priložnosti, predvsem za neodvisne in avtorske filme. Režiserji, ki so uspeli v zadnjih letih, tega festivala ne potrebujejo več: lahko gredo v Cannes, v Benetke, v Locarno. Za mlade režiserje pa je ta festival še vedno pomemben. Mladi filmarji so doslej imeli vero v film, ki mu ni treba biti komercialen, da pride med ljudi, da je deležen mednarodne pozornosti, kar jih je seveda dodatno motiviralo pri iskanju samosvojega, iskrenega filmskega jezika.

Od leta 2001 pa do lanske jeseni ste bili prvi človek festivala. Odstavili so vas, ker niste bili dovolj poslušni. Česa niste hoteli slišati?

Nisem delil njihove politike establišmenta, ki deluje proti novim generacijam in zagovarja ideje o nekakšni skupni filmski industriji vseh špansko-govorečih narodov, pod lastništvom Španije. V tujini sem menda promoviral napačne filme, pravim pa nisem namenjal dovolj pozornosti; tako naj bi nekateri (pre)mladi režiserji, ki so si utrdili mesto na svetovnih festivalih, doma ogrozili mesto stare garde ... V argentinski politiki je trenutno ogromno korupcije, kar vedo vsi, a vsi tudi molčijo. Pred dvema letoma sem v članku za *Cahiers du Cinéma* napisal nekaj malega o naši filmski politiki in ljudje iz industrije so se odločili, da me je treba ustaviti. Poleg tega je bilo vedno dosti ljudi, ki so si želeli voditi ta festival. •

PABLO TRAPERO

denis valič



Svet žerjavov

Če se danes, ko je za nami prvi val novega filma, ki je dvignil na površje številne skoraj pozabljene kinematografije na različnih koncih sveta – med njimi tudi slovensko, ki je z avtorji, kot so Šterk, Cvitkovič, Burger, Slak in številni drugi, po dolgem času ponovno nadvse konkurenčna –, obrnemo k njegovim izvorom, ne moremo spregledati odločilne vloge, ki jo je pri tem odigralo (ponovno) odkritje sodobnega iranskega filma na začetku devetdesetih. V kreativni izpraznjeni Evropi, kjer je film sredi osemdesetih zašel v slepo ulico larpurlartizma, kjer so se avtorji, prepričani o svojem posebnem poslanstvu, ki jim ga je dajala pretendirana soudeležba pri ustvarjanju Lepote, odtujili od družbenega vsakdana in preprostih ljudi, je ponovno vračanje iranskega filma k izvorom modernega filma, k italijanskemu neorealizmu, ki so mu avtorji, kot so Kiarostami, Makhmalbaf, Panahi in drugi, z vnosom dokumentarističnega dispozitiva nadeli sodobno podobo, delovalo presenetljivo osvežujoče in inventivno. Hkrati pa je to ponovno odkritje realnosti, vračanje k aktualnemu družbenemu trenutku in preprosti vsakdanjosti, pomenilo tudi vračanje filma običajnim ljudem. Uspeh iranskega filma v tujini (da izjemne popularnosti iranskega filma in njegovih avtorjev doma niti ne omenjamo) namreč ni bil le kritiški, mobiliziral je tudi najširše občinstvo.

Zdi se, da je iranski film največjo spodbudo dal prav najmlajši generaciji cineastov, tisti, ki je v sebi nosila pristno izkušnjo cinefilije in ki je film cenila zaradi njegove inventivnosti, družbene angažiranosti ter narativne drznosti, hkrati pa ji je dokazal, da kreativnost lahko vzcveti in vzleti tudi v skromnih produkcijskih okvirih.

Oba omenjena momenta, ki ju je na začetku devetdesetih reaktualiziral iranski film, sta bila odločilna tudi pri vzniku novega argentinskega filma v drugi polovici oziroma skorajda že konec devetdesetih – vrnitev k estetiki in "politiki" neorealizma, ki jo je seveda spremljala jasna zavest o njegovi historičnosti, ter pristanek na delo v nekakšni produkcijski gverili. Tudi argentinski film se je namreč konec osemdesetih vse bolj osamljen in nerazumljen izgubljal v meandrih neživljenjske, apolitične in asocialne ter skrajno hermetične estetike. Tisto, kar je bil nekoč čaščeni in oboževani magični realizem, s čarobnim lirizmom prežeta refleksija aktualnega trenutka južnoameriške oziroma konkretneje argentinske družbe, je postal realnosti iztrgani, s simbolizmom obteženi in elitistični artizem, ki ga nihče več ni hodil gledati v kino. V drugi polovici devet-

desetih se je tako pojavila nova generacija cineastov, ki je prav z uporomo proti tovrstni produkciji v argentinski film vnesla vihar sprememb. V domačem prostoru je prelomni trenutek nastopil ob premieri filma *Pizza, birra, faso* (1998), pod katerega se je podpisala dvojica Adrián Caetano-Bruno Stagnaro, v mednarodnem kontekstu pa je nastop novega argentinskega filma utelešen v prvenecu enega njegovih najpomembnejših predstavnikov, v *Svetu žerjavov* (Mundo grúa, 1999) Pabla Trapera. Ti režiserji so s svojimi deli promovirali drugačno senzibilnost, saj so v ospredje ponovno vrnili aktualno družbeno problematiko, like, v katerih so se prepoznali mnogi, ter okolje, ki je bilo številnim vsakdanje. Prav zaradi tega je bila podpora tovrstni produkciji s strani domačega občinstva vse večja. Lahko bi celo rekli, da je avtorjem novega argentinskega filma uspelo občinstvo ponovno povezati z domačo filmsko produkcijo. Čeprav pri vsem skupaj ne igra osrednje vloge, pa je pri ponovni osvoboditvi občinstva – poleg naslovitve na malega človeka in njegove vsakdanje probleme – pomembno vlogo odigral tudi element komičnega. O stvaritvah novega argentinskega filma bi sicer težko govorili kot o komedijah, toda nesporno je, da je na mesto tragičnega, ki je bil dominanten v elitističnem artizmu filmov iz konca osemdesetih, odločno stopil element komičnega. Ta je svet novega argentinskega filma na neki način demokratiziral, saj je komično vanj stopilo sočasno z najnižji družbenimi sloji, z delavskim razredom in družbeno deprivilegiranimi, prav tako pa je v njem nastopil tudi kot nosilec upanja v prihodnost.

Glede na zgoraj podane karakteristike novega argentinskega filma se Traperov prvenec *Svet žerjavov* bere skoraj kot njegov estetsko-politični manifest. Ob minimalnem proračunu, ki je le za malo presegel 50.000 ameriških dolarjev, so preprosto zgodbo o brezposelnem žerjavistu in njegovem sinu posneli v skromnih produkcijskih pogojih, na realnih lokacijah, s pretežno neprofesionalno igralsko zasedbo; groba črno-bela fotografija poudarja surovo realnost argentinskega delavskega razreda, ki je v času ekonomske krize najbolj izpostavljen zaostrenim življenjskim pogojem; v filmu Trapero jasno pokaže, da je delo tisto, ki determinira posameznika kot družbeno bitje, saj njegova zaposlitev – kakor tudi dejstvo, da je nekdo nima – vpliva na njegove življenjske odločitve, na rojstvo prijateljskih vezi, ljubezni, sovraštva; v svojo vsakdanjo borbo za golo preživetje pa se tako oče kot sin podata z dobršno mero humorja, kar jima prav tako omogoča, da kljub zaostrenim pogojem z optimizmom zreta v negotovo prihodnost.



El Bonaerense

S *Svetom žerjavov* je Pablo Traperu uspel eden najbolj impresivnih vstopov v svet filma zadnjih desetih let, kar mu je priznala tako domovina – leta 1999, na prvi izdaji danes prestižnega mednarodnega festivala neodvisnega filma v Buenos Airesu je prejel nagrado za najboljšega režiserja, domači filmski kritiki pa so mu namenili nagrado za najboljši prvenec – kakor tudi tujina, kjer je prejel številne festivalske nagrade, od rotterdamskega tigra do beneške nagrade za najboljši prvenec. *Svet žerjavov* je postalo emblematično delo argentinskega novega filma, hkrati pa je film razkril Traperovo izjemno senzibilnost in njegovo sposobnost lirične obravnave realnosti, zmožnosti poetičnega pogleda na banalno vsakdanjost, ki pa nikoli ne spregleda trpkosti sveta, ki nas obkroža.

V svojem drugem celovečercu z naslovom *El Bonaerense* (2002) pa je v prvencu zastavljeno še radikaliziral in stopnjeval: minimalistični realizem stilizirane črno-bele podobe, s katero slika svet proletariata, se umakne poudarjeni neorealistični estetiki, z grobimi, zrnčastimi podobami zamolklih, skoraj umazanih barv, ki ustvarjajo obsežnejšo fresko argentinske družbe, ki jo Trapero motri s kritičnim pogledom. V ospredju je sicer še vedno delovno okolje, saj Trapero meni, da je delo – kot tisti dejavnik, ki odločilno vpliva na razvoj in oblikovanje posameznikove osebnosti – ena izmed oblik samodefiniranja posameznika, toda v nasprotju s *Svetom žerjavov*, kjer se je omejil na proletarijat, tokrat poda širši družbeni izsek, saj delo preči vse družbene razrede. In Trapero se ponovno izkaže kot mojster poustvarjanja mikrosvetov razslojene družbe, njihovega vsakdana in njihovih obredov, ki ustvarjajo specifičnost življenjskih poti.

El Bonaerense nam prav tako odkrije neko novo oziroma vsaj stopnjevano lastnost Trapera-režiserja: njegov akutni socialni čut, ostrejšo družbenokritično nastrojenost. Prek lika Zape, naivnega tridesetletnega ključavničarja, ki se mora zaradi manjšega “kriminalnega” dejanja, pravzaprav prekrška, posloviti od podeželja in svoje obrti ter se podati v mesto, Buenos Aires, da bi služil v tamkajšnjih policijskih enotah, Trapero namreč sproži družbenokritično ost, ki svojo ostrino dobi v dejstvu, da se spretno izogne poenostavljeni demonstrativnosti. Že z izbiro delovnega okolja policije, ki na svojevrsten način reprezentira argentinsko uradno javno družbeno sfero, državni aparat, je Trapero pokazal, da bo tokrat posegel h kompleksnejši podobi argentinske družbe, ki se izogne enostavni opoziciji črno-belega, z izbiro pasivnega, zgolj

trpečega “junaka”, nedejavnega osrednjega lika, ki se otrpel v strahu ne odzove na družbene anomalije, temveč jih le negibno spremlja, pa je ta dvoumnost podobe le še stopnjevana. Brisanje jasnih ločnic ter onemogočanje preprostih določitev je Trapero napovedal že s samim naslovom – *bonaerense* je tako človek, ki prihaja iz province Buenos Airesa, kakor tudi pripadnik mestne policije. Trapero je hotel preprečiti to, da bi gledalec na Zapo gledal s simpatijo, da bi ta v njem vzbujal sočutje – na vsak način je hotel preprečiti, da bi bilo moč film brati kot naivno opozicijo med dobrim človekom s podeželja in nasilnimi, demoniziranimi prebivalci mesta. Zato je Zapo upodobil kot mevžo, strahopetneža, ga v njegovi pasivnosti skoraj karikiral. Trapero v iskanju pristne, realne podobe aktualnega stanja argentinske družbe pred sabo ruši vse utečene predstave, zamajati hoče gotovosti. Tako nazorno pokaže, da zaradi socialnega kaosa, ki mu je po ekonomskem zlomu podvržena argentinska družba, enoznačne ločnice med dobrim in zlim, med kriminalom in zakonom, policijo, skorajda ni – predstavlja jo le uniforma, torej videz, površina.

Trapero pri upodabljanju družbeno-ekonomske realnosti svoje dežele tudi formalno raven filma določa glede na prehojeno pot osrednjega lika, Zape. Tako na začetku filma, ko sledimo vsakdanjemu življenju Zape na podeželju, prevladujejo statični kadri, z njegovim odhodom v mesto pa kamera oživi in postaja vse bolj dinamična, kakor da bi Trapero hotel z gledalcem podeliti tesnobo pred naznanim.

Po mračni, s fatalizmom prežeti in upanja oropani podobi sodobne argentinske družbe, ki jo ponuja *El Bonaerense*, tako nenavadni v Traperovem filmskem svetu – pa čeprav je to šele njegov drugi celovečerec! –, je svetla in lirična *Družina na kolesih* (Familia rodante, 2004) skoraj pričakovani korak. S tretjim celovečercem se je Trapero iz sfere javnega vrnil v intimni svet – tokrat družine, katere portret poda v tem svojevrstnem *road-movieju*. Prek decentralizirane, a vseeno organsko povezane pripovedi, katere nosilci so tako profesionalni igralci kot narurščiki, Trapero ustvari avtentičen portret velike družine, katere osrednji lik je štirinosemdesetletna babica. In ko sledimo štirim generacijam tega klana iz Buenos Airesa, ki se zbašejo v kamper in se podajo na poročno slavje na drugo stran Argentine, se nam zdi, da vstopamo v intimni svet, ki ga poznamo, ki je delno tudi naš. Trapero je izjemen, ko je potrebno ujeti pristnost banalnega vsakdana, velikih emocij majhnih ljudi. •



Močvirje

simon popek

LUCRECIA MARTEL

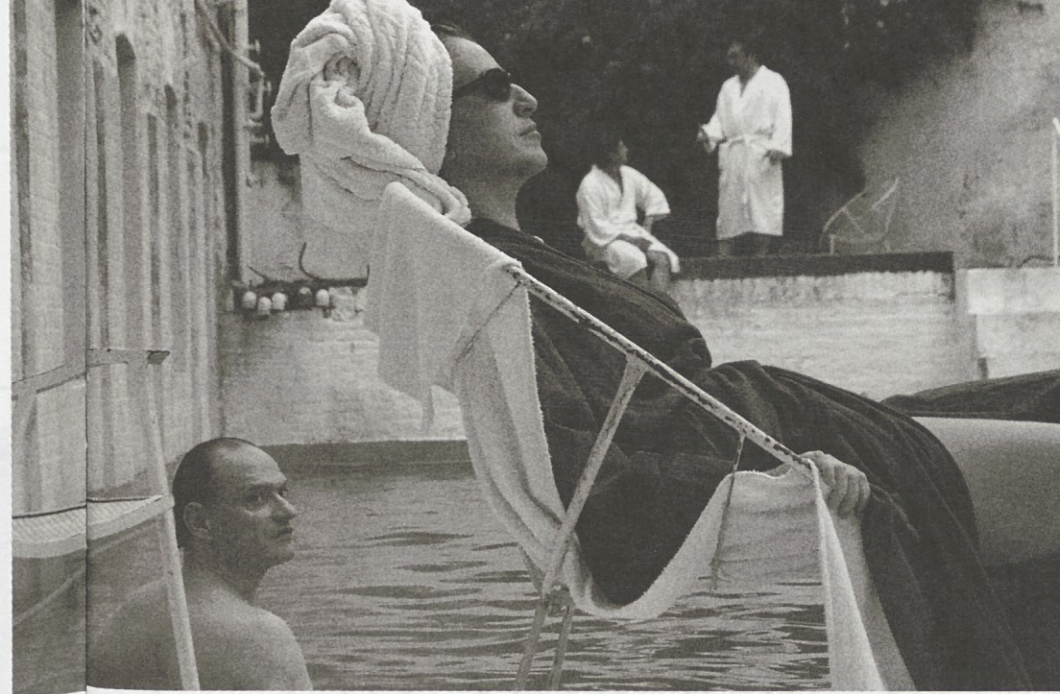
Argentinski novi val, ki je zacvetel ravno v časih najhujše ekonomske krize, v drugi polovici devetdesetih let s seboj ni prinesel le nove avtorske senzibilnosti, urbanega realizma, križanega s pesimistično poetiko delavskega razreda, ter nepreglednega števila prvencev; naplaval je tudi prvo obsežnejšo generacijo režiserk, ki se danes enakopravno kosa z mednarodno priznanimi Pablom Traperom, Diegom Lermanom, Martinom Rejtmanom ali Lisandrom Alonsom, če naštejemo samo najvidnejša imena. Skupaj z razvojem nove generacije argentinskih avtorjev se je spreminjala tudi vloga žensk, ki so sedle za režijski stolček. V zadnjih letih je nacionalna filmska šola oz. poglobitveni vir skopo odmerjenih državnih sredstev, Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales iz Buenos Airesa, naplaval mnoge režiserke, ki soustvarjajo podobo novega argentinskega filma. Lucrecia Martel, Paula Hernandez, Vanessa Ragona, Julia Solomonoff, Celina Murga, Ana Poliak in Ines de Oliveira Cézár so se s svojimi prvenci postavile na festivalski zemljevid. Argentinski film tudi doslej ni bil brez ženskih predstavnic, vendar se zdi, da naenkrat še nikoli ni ponudil tolikšne "inflacije" režiserk; med starejšimi je brez dvoma najslavnejša Maria Luisa Bemberg, ki je kariero začela na začetku sedemdesetih, a šele potem, ko je izpolnila svoje tradicionalno poslanstvo hčerke, žene in mame. V svojih delih se je – kot filmski samouk – bojevala proti mizoginiji in stereotipnim predstavam o ženskah ter želela, da se gledalke z njenimi junakinjami ne bi le identificirale, temveč v njih našle tudi moralno oporo.

Nova generacija argentinskih režiserjev in režiserk se v eni točki radikalno razlikuje od svojih filmskih "očetov" in "mater"; njihova ignoranca do politične militantnosti ("militancia politica"), ki jo je gojila starejša generacija režiserjev in intelektualcev tipa Tomas Gutierrez Alea, Fernando Birri, Julio García Espinosa, Octavio Getino ali Fernando Solanas, je tako očitna, da si zasluži posebno obravnavo. Ti moške so desetletja nazaj konceptualizirali vlogo in ideološko držo Novega latinoameriškega filma; Alea je v *Gledalčevi dialektiki* film na primer označil kot "medij za ustvarjanje iluzije realnosti, ki ne obstaja in ki gledalce spodbuja k sanjarjenju", medtem ko je Ragona verjel, da "film revolucionalizira, ustvarja čustva, komunicira in prikazuje neznane realnosti". Socialna in politična zavednost med mladimi avtorji ni več vpeta v formo "predavanja" oziroma "pridiganja" o nepravilnostih in neenakostih; mlajši tovrstno tematiko rajši izražajo v subtilnejših in nič manj pomenljivih izraznih oblikah. In med njimi je – poleg Pabla Trapera – brez dvoma najsijajnejša predstavnica Lucrecia Martel, avtorica dveh

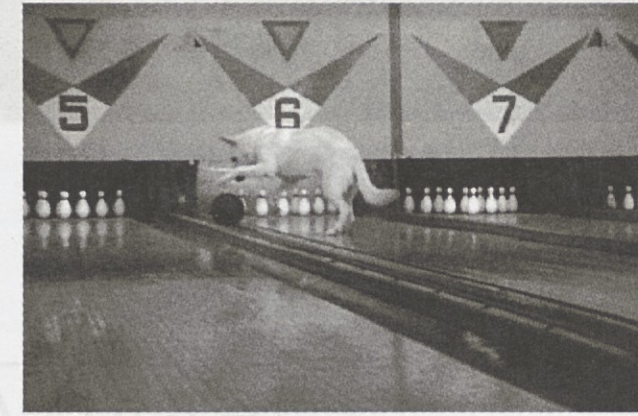
celovečernih filmov, na lanskem Liffu videnega *Svetega dekleta* (La niña santa, 2004) ter prvenca *Močvirje* (La ciénaga, 2001), ki ga boste v mesecu maju, v okviru retrospektive Fonds du Sud, lahko videli v Kinodvoru.

Lucrecia Martel velja za apolitično avtorico, a le na prvi (oziroma površni) pogled; njeni filmi niso militantni pozivi k orožju in upor, temveč skrivnostne, fragmentirane, a nič manj "grozeče" družinske zgodbe, s katerimi se bolj kot na politično ozadje naslanja na teoretsko misel ter poudarja, kako so podobe že po svoji naravi namenjene zapeljevanju. Po svoje se strinja z Aleo in priznava, da film lahko deluje kot politično orožje, da so filmi tako umetniški kot komercialni proizvod ter da sta oba v neprestanem medsebojnem konfliktu. Martelova skupaj s sodobniki ne negira nasilne zgodovine Argentine in njenega naroda; s tragičnimi političnimi in socialnimi vprašanji polpretekle zgodovine se enostavno ne ukvarjajo na neposreden način, temveč zgodovino in spomin raje uporabijo za rekonstruiranje družinske preteklosti in predstavitev novih načinov soočanja z aktualnim stanjem. Večina sodobnih cineastov se zgodovine loteva z osebne perspektive, sploh Martelova, katere filmi se ukvarjajo z razkrivanjem svojevrstne socialne bolezni.

Lucrecia Martel je bila rojena leta 1966 v Salti na severozahodnem delu Argentine. Že kot otrok je s super osmičko snemala družinske filme, očaranost nad družino in njeno kompleksnost je kasneje prenesla v svoje profesionalne filme. V Buenos Airesu je od leta 1986 študirala komunikologijo, kasneje je posnela številne kratkometražne filme, med katerimi je bil *Rey Muerto* (1996), film o družinskem nasilju, prikazan na številnih festivalih. Scenarij za celovečerni prvenec *Močvirje* je leta 1998 prejel finančno podporo Sundance Instituta, s čimer se je pričela njena suverena mednarodna ustvarjalnost. O novem argentinskem filmu smo tudi v *Ekranu* napisali že marsikaj (v festivalskih poročilih; v tekstu o Pablu Traperu in razvoju argentinskega filma v št. 9,10/2002), vendar smo doslej spregledali talent Lucrecie Martel. Na tem mestu moram priznati, da me njen prvenec *Močvirje*, ki ga je posnela razmeroma pozno, pri petintridesetih, ni posebej navdušil ter da celo med prvim ogledom *Svetega dekleta* nisem pretirano užival. Toda v dneh po projekciji so mi misli vedno znova uhajale k temu čudaškemu, navidez neartikularnemu filmu, ki se dogaja v prostorih in okolici hotela, kjer se odvija medicinska konferenca, in kjer se med gosti, osebjem in lokalnimi prebivalci pričnejo razvijati nenavadna razmerja. Helena, lastnica hotela, naveličana



Sveto dekle



Pobiralec kegljev (Ana Poliak)

IN OSTALA DEKLETA NA KUPU

rutinskega zakona, se zagleda v dr. Jana, enega udeležencev konference, in upa na morebitno afero. Dr. Jano po drugi strani pade na čare njene hčerke, šestnajstletne Amalie, ki skupaj z vrstnicami obiskuje verski pouk in poje v zboru. V Ciénagi je zima, bežna, neoprijemljiva razmerja pa številne like pahnejo v stanje paranoje.

Sveto dekle je v osnovi zelo podobno *Močvirju*; usode skupine ljudi, zbranih na omejenem prostoru, se neizbežno križajo in pričnejo ogrožati navidez umirjeni vsakdan. Kar *Sveto dekle* loči od *Močvirja*, je zrelost režiserkininega podpisa, ki gledalcu ne prepušča oddiha oziroma klasičnega kinematografskega užitka. Lucrecia Martel očitno prezira klasično dramaturgijo; ves film namreč nastavlja razmerja in dogodke, ki naj bi se zgodili, in vedno znova tik pred zdajci "pobegne" drugam. Film je nazadnje dramaturško zgrajen do točke, ko bi drugi režiserji pripoved šele pričeli. Film brez ejakulacije? Mnogi besni kritiki bi se strinjali, režiserka pač ne ponuja tradicionalnega pripovednega loka, še tematski okvir bi težko definirali. Film še najbolj očitno govori o prebujanju dekliske spolne identitete (nekateri privlačijo starejši moški, drugim so všeč punce) in o razmerju med vero in spolnostjo, s čimer Martelova – presenetljivo? – nadgradi *Močvirje*, kjer je bila nesposobnost religije, da bi junakinji, mali Momi, nudila smernice, vsaj tako močan kritičen element kot prikaz dekadence srednjega razreda. Čeprav so Martelovo nekateri primerjali z Luisom Buñuelom, njeni katoliški "štosi" ne delujejo antiklerikalno, še več, zd se, da režiserka goji globoko spoštovanje do mistične skladnosti.

Močvirje je postavljeno nekam v severozahodno Argentino; sonce žge zemljo, tropsko deževje prostrana območja spreminja v neprehodna močvirja, gojišče za insekte in zajedavce. Tam stoji mestece Rey Muerto, nedaleč stran pa edini ranč, La Mandragora, kjer tropsko poletje s svojo družino preživlja Mecha, petdesetletnica s štirimi otroki in možem. Nedaleč stran živi njena sestrična Tali, prav tako s štirimi otroki. Zaradi dveh nenadnih nesrečnih incidentov sta družini prisiljeni začasno živeti skupaj na La Mandragori. Tam bodo postopoma prišle na plan vse dolgo zakopane skrivnosti.

Fragmentirana pripovedna tehnika tako v *Močvirju* kot *Svetem dekletu* gledalcu preprečuje, da bi se zlahka identificiral ... s čimer koli. Režiserka za isti čas ali dogodek ponuja različne zorne kote, s čimer nameno ruši linearni lok in od gledalca zahteva polno participacijo. Povedano drugače, elipse in dogodki, ki se odvijajo izven kadra, so enako po-

membni kot tisto, kar vidimo. Kar je bilo "odstranjeno" iz kadra oziroma izrezano na montažni mizi, vrši pritisk na dogodke, ki jih vidimo; odsotni trenutki niso bili izrezani zavoljo pripovedne ekonomije, temveč zaradi večje dramske relevantnosti. Martelova redno manipulira tako s prostorom kot s časom; gledalcu, denimo, nikdar ne razkrije ne dimenzij Mechinega posestva v *Močvirju* ne Heleninega hotela v *Svetem dekletu*. Kje so meje posestva in hotela, je čista neznanka, prav tako čisto praktično vprašanje, kako ljudje prihajajo in odhajajo ali kolikšna je razdalja med Mechinim posestvom in hišo njene sestre Tali. Vse je videti kot imaginarna barka sredi ničesar, izločena od vsega in brez možnosti izhoda. Metafora naslova njenega prvenca je jasna: nahajate se v močvirju, ne da bi se tega zavedali. Podobno je z izkrivljanjem časa; dogajanje obeh filmov se odvija v razponu nekaj dni, toda vtis zamrznjene večnosti je neizbežen; junaki so pasivni, leni, gibljejo se počasi, rituali se ponavljajo v nedogled, skratka, pred nami je impresija sveta v *slow motionu*. Ne čudi torej, da Mechina budilka v *Močvirju* vseskozi utripa na 12:00, ker se nikomur ne ljubi nastaviti časa! Če metaforo prostora predstavlja močvirje, je metafora časa siesta, trenutki popoldanskega počitka, ko se čas spogleduje z večnostjo.

Kent Jones je lepo povezal skupino sodobnih cineastk iz celega sveta, ki trmoglavo vztrajajo na samosvojih poetikah, s katerimi provocirajo ustaljene narativne konvencije ter vzpostavljajo svoja zasebna "pravila igre", logiko, občutek za čas in prostor. Med njimi je našel Francozinjo Claire Denis (*L'intrus*), Belgijko Chantal Akerman (*Demain on déménage*) ter Argentinko Ano Poliak (*Pobiralec kegljev*/Parapalos) in Lucrecia Martel. Slednja, ki s samo dvema posnetima filmoma – in tretjim v pripravi – verjetno najbolje združuje vse našete "posebnosti", je v tem trenutku brez dvoma najbolj talentirano ime svetovnega filma. Režiserka si je s samo dve-ma filmoma že ustvarila mednarodni ugled, samosvoj, "zmuzljiv" slog – tega pripisuje svoji kratkovidnosti! – in svojevrstno kozmologijo. Dogajanje vedno postavi v svoj rojstni kraj, Salto, daleč na severozahodu države, pod vzhodnim Andov in na robu pragozda, za potrebe filma ga preimenuje v La ciénaga, tja pa – ne brez čustev in naklonjenosti – postavlja člane svojih disfunkcionalnih družin, raztreščene po prostornih objektih in brezmejnih posestvih. Njen tretji film bo psihološka grozljivka. Kar ne bo prav daleč od skrivnosti, ki so se zunaj kadra odvijale v *Močvirju* in *Svetem dekletu*. •



La Nuit de la Vérité

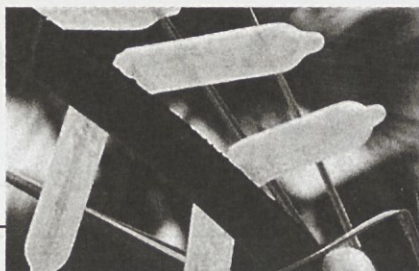
sabina đogić

FANTA RÉGINA NACRO

Pred osmimi leti, ko je prvič spregovorila o svojem celovečercu, naj bi bil scenarij zanj že v pripravah. Šlo naj bi za adaptacijo znamenitega afriškega romana avtorice Mariama Bâ, *Une si longue lettre* (Dolgo dolgo pismo), projekt afriške produkcije Basseka ba Kobhia, ki je odkupil pravice, v njem pa za krasno zgodbo o položaju žensk, kot pravi sama, ki jo je imela priložnost študirati v šoli. Njen edini problem naj bi bil postopek prehoda od romana k scenariju, tehnika adaptacije knjige v film, ki je ni poznala, pa tudi vprašanje, kako vizualizirati na način, ki vsakomur, ki je knjigo prebral, omogoča, da pade v naracijo filma. Takrat je upala, da bo našla konsenz, na osnovi katerega bo vsak filmski gledalec lahko našel tisto, kar si je predstavljal, ko je knjigo bral. Po teh napovedih, izrečenih na festivalu Fespaco februarja 1997, o omenjenem projektu ni bilo več nobenih sledi. Do letošnjega leta je moralo miniti več kot sedem let, da je Fespaco (panafriški filmski festival v Ouagadougouju) predstavil njen prvi celovečerec *La Nuit de la Vérité* (Noč resnice, 2004), ki pa ne ustreza takratnim opisom.

Fanta Régina Nacro je ime, ki ponosno razkriva 42-letno filmsko režiserko iz Burkine Faso; svoj prvi celovečerni film je filmski zgodovini poklonila šele lansko leto, čeprav se je vanjo vpisala že s svojimi kratkimi. Bila je prva ženska iz te dežele, ki ji je v svet filma uspelo vstopiti skozi "velika vrata". V času študija (bolje rečeno delovne prakse) je namreč Idrissa Ouédraogo po njeni predlogi za scenarij posnel film *Yam Daabo* (Izbira). Njen prvi kratki film, *Un certain Matin* (1992), velja za prvi igrani film ženske režiserke v Burkini in ji je že prinesel prepoznavnost. Film predstavlja bežen pogled v življenje kmeta v Burkini, ki se neko jutro zbudi in, tako kot vsako jutro, odide na polje. Še preden odide, dobi tri slaba znamenja: udari se v levo nogo, ubije novorojeno črno piščico in sliši čivkanje ptice, ki neuglašeno poje. Nato se vpraša, kaj se mu bo danes zgodilo. Njegovo življenje tistega dne tragično zaznamuje film, saj je priča snemanju prizora, v katerem moški napade neko žensko. Nič hudega sluteči kmet poskuša ženski (igralki) rešiti življenje in napadalca (igralca) v resnici ubije. Nanj se zgrne vsa tragičnost, varljivost in učinkovitost filma, elementi, ki Nacrojevi utrejo nadaljnjo pot pri ustvarjanju afriške filmske realnosti. Ob tem nikoli ne izpusti humorja, ki ji pomaga pri prevpraševanju tradicije njene dežele ter kompleksne povezave med tradicijo in modernostjo. Svoje zgodbe (svoj imaginarij) skoraj izključno postavlja v Burkino, v glavno mesto ali svojo vas, in je na splošno ne zanimajo zgodbe o Afričanih drugod (v diaspori). Drugi film *Puk Nini* (1995) jo požene v samo jedro velikih in zaradi njega jo oznanijo za predstavnico afriškega novega vala. Naslov filma, ki dobesedno pomeni: *Odpri oči, bodi pazljiv*, izraža v jeziku mosi to, da ob problemu, ki te doleti, ne stoj križem rok in ne bodi pesimističen. Vstani in se premakni, pojdi naprej in najdi rešitev. Film pripove-

duje zgodbo prelepe senegalske prostitutke Astou, ki nekega lepega dne pride v Ouagadougou in prinese s seboj vso zapeljivost žensk svoje dežele. Ideja za film se je Nacrojevi porodila pri moških prijateljih, poročnih kolegih iz INAFEC (Institut Africain d'Education Cinematographique), ki so bili še vedno mladi, za seboj pa so imeli že dve do tri zunajzakonske zveze. Zanimalo jo je, zakaj že po enem letu zakona čutijo nujno po ljubimki. Ženske, s katerimi imajo tovrstne zveze, prihajajo iz Toga ali Gane in s temi moškimi ravnajo na način, ki ga pri svojih ženah niso vajeni. Elementi, ki so ji pomagali pri razvoju scenarija, so bili vzeti iz senegalskega filma *Djali Djali* (William Mbye). V njem so opisane sestavine zapeljevanja, kot je uporaba dišav in umetnost parfumiranja ali pa način, kako se *djali djali* nosi okrog pasu. Glavno vlogo v filmu je po dolgotrajnem premisleku zaupala senegalski igralki, ki ima nosilno vlogo tudi v *Djali Djali*. Kljub odobravanju in smehu je film sprožil tri vrste reakcij. Prva je bila, da so se moški iz Burkine počutili izrabljene, ker naj bi imela o njih grdo mnenje in jih je vse portretirala kot preganjalce žensk; druga je bila ta, da so bile ženske iz Burkine razočarane, ker naj bi jih prikazala kot primitivne, kot ženske, ki ne znajo zapeljevati, in tretja, s strani Senegalk, ki so začutile, da jih je portretirala kot prostitutke in jih s tem prav tako zlorabila. Kljub tem očitkom in navkljub mnenju nekaterih žensk, ki so menile, da je film tudi prvi korak v smeri snemanja pornografskih filmov v Afriki, se je Nacrojevi v prvi vrsti zdelo pomembno razmišljati o zvezi med žensko in moškim. Karkoli naj si že mislimo o afriškem življenju, pravi, je kriza med pari zastrašujoča. In filme dela zato, da ustvari debato, skozi katero, tako verjame, lahko rešimo probleme. Zato je počaščena, da debate prinesejo kontroverznost. Z naslednjim "večjim" filmom *Le Truc de Konaté* (1998) le še nadaljuje s "poskusi" drezanja v zavest tradiciji in mitologiji zvezanih burkinških prebivalcev. Film je bil nekakšna kampanja za boj proti aidsu, s katerim je načela temo, ki se je nato vlekla v kar nekaj njenih nadaljnjih filmov. Da bi tudi v odročnih predelih Afrike ljudi ozavestila o nevarnostih aidsa, je ustanovila potujoči kino. Pri pisanju scenarija je vedela, kako ljudje razmišljajo, zato siljenje k uporabi kondoma ob vsej zadregi ne bi delovalo, saj bi vsa teža tradicije padla nanjo. Namesto tega je raje uporabila drugačno taktiko – smeh. Skozenj se je proti predsodkom lažje boriti. Uspeh je bil učinkovit do te mere, da so mladi po kondomih povpraševali kot po tisti Konatéjevi stvari (*Le Truc de Konaté* namreč pomeni prav to). Zgodbo filma sproži ena od dveh Konatéjevih žena, ki od svoje sestrične sliši o nevarnostih aidsa, zato od moža zahteva, da pri seksu uporablja kondom. Osupel to pove prijateljem, ki se mu posmehujejo. To do take mere rani njegov ponos, da postane impotenten, pri čemer mu tudi njegova ljubimka ne more pomagati. Navsezadnje mu priskoči na pomoč vaški vrač in mu pove, da je njegovo edino upanje



Le Truc de Konaté



Bintou

molitev ob vznožju drevesa, na katerem naj bi ta stvar (kondom) rasla. Tako se Konaté odpravi poiskati to drevo. Film so nagradili številni mednarodni filmski festivali, Fespaco in Festival v Clermont-Ferrandu pa sta Nacrojevo razglasila za zelo obetavno cineastko. Njena filmska kariera se je tako vzpenjajoče nadaljevala do filma *Bintou* (2001), ki ji je prinesel največji mednarodni uspeh. Po njem so ji zaupali pomembno odgovornost znotraj Združenja afriških režiserjev in producentov (L'Association des Realisateurs et Producteurs Africains). Film je bil posnet kot del serije "Mama Africa", navdih pa je dobila pri svoji mami, ki se je borila za priznanje vloge v družbi. Naslov nosi ime matere treh otrok v Ouagadougouju, ki se nekega dne odloči, da bo kljub nasprotovanju svojega moža Abela poslala hčer v šolo. Za to mora zaslužiti denar in v nasprotju z običajno (najlažjo) odločitvijo žensk v podobnem položaju Bintou ne gre v prostitucijo, temveč se loti posla z žitaricami.

Čeprav Nacrojevi očitajo, da ustvarja ženske filme, je po projekciji svojega prvega celovečernega *La Nuit de la Vérité* na letošnjem Fespacu to odločno zavrnila s pojasnilom: "Dvomim v ljudi, ki rečejo, da je to ženski film. Očitno je, da sem ženska in da sem posnela film, vendar je zame to tudi vse. Film ni le o ženskah in ni le o meni." Resničnost izjave je njenim predhodnim filmom zelo blizu. Večina ključnih momentov v njenih kratkih in srednje dolgih filmih izhaja iz dogodkov, ki jim je bila sama priča. Ali jih je doživela ali za njih le slišala, z njo so še kako povezani. Izhajajoč iz tega bi bilo njeno izjavo vredno razumeti kot obrambo pred enoznačnostjo pomenov in bi se lahko glasila tudi drugače: njeni filmi so v veliki meri filmi o ženskah, tudi o njej, a to še zdaleč ni vse. Čeprav za mnoge silita v ospredje temi seksualnosti in ženskih pravic, pa v resnici prednjačijo teme v zvezi s problematiko aidsa, izobraževanja, etničnih konfliktov in raznih predsodkov. Tudi ko govorimo o filmu *La Nuit de la Vérité*, je očitek deloma upravičen, saj izhaja iz vesti, ki jo je globoko pretresla in jo je morala prenesti na film. To je vest o njenem stricu, ki je bil obtožen podpihovanja državnega udara, zato so ga mučili in zaprli. Neke noči so ljudje pripravili ogenj, ga privezali nadenj ter ga počasi pustili peči do jutra. Ob sedmih zjutraj je na strahoten način umiral. V filmu je ta dogodek postavila v izmišljeno okolje in pri tem uporabila izmišljena ljudstva. Odvija se nekje v Afriki, med Najaki (predsednikova etnična skupina) in Bonandjeji (uporniško ljudstvo pod poveljstvom polkovnika Thea). To je prvi igrani film ženske, ki se je od znotraj lotila teme etnične vojne v Afriki, je pa tudi refleksija prostora ter neposrednega vpliva žensk na politične in človeške spore. Lahko bi ga označili za prelomnico v njenem ustvarjanju. Ne le zato, ker gre za njen prvi celovečerni film, temveč predvsem zaradi tega, ker so v njem zastopani popolnoma drugačni prijemi, kot jih je uporabljala dotlej v svojih kratkih in srednjemetražnih filmih. Igralci postanejo veliko bolj zadržani in

gledališki, dialogi kot bi bili citirani, samo sporočilo pa se ne skriva več v metaforah ali humorju, temveč postane transparentno. Ali kot pove že sam naslov filma: gre za izrekanje resnice.

Fanta Regina Nacro je bila rojena 4. septembra 1962 v mestu Tenkogo v Burkini Faso. Opojnost filma jo je zasvojila že zelo kmalu, ko ji je sosedja povedala za filmsko šolo v Burkini, INAFEC, mitično afriško šolo filmske obrti, kjer so se razvile številne generacije afriških režiserjev. Tam je študirala tri leta. Učni načrt je potekal po vrstnem redu od scenaristike, prek montaže, do dela z asistentom režije. Režija je bila čisto na koncu. V času šolanja so na INAFEC dobili možnost sodelovanja na kolektivnem filmskem projektu z afriško-ameriškimi študenti, ki ga je vodil profesor Abiyi Ford z Univerze Howard. To je bila njihova prva kinematografska izkušnja in za Nacrojevo zelo pomembna, saj je določila njeno vlogo v tem poklicu. Po prvi diplomski iz avdiovizualnih znanosti in tehnike leta 1986 v Burkini Faso je magistrirala iz filmskih in avdiovizualnih študij nadaljevala na univerzi Paris IV. Leta 1989 je pridobila še drugo filmsko diplomsko na Sorboni, Paris I. ter v letu 1993 ustanovila svojo produkcijsko hišo "Les films du Defi" s sedežem v Ouagadougouju, ki je producent skoraj vseh njenih filmov. Trenutno pripravlja doktorat iz pedagogike (Sciences de l'education).

Filmografija Fante Régine Nacro:

- Un Certain Matin* (igrani, 16mm, 15 min., 1991)
- L'Ecole au coeur de la vie* (dokumentarni, Beta, 13 min., 1993)
- Puk Nini* (igrani, 35mm, 32 min., 1995)
- Femmes capables* (igrano dokumentarni, Beta, 23 min., 1997)
- La Tortue du Monde* (igrano dokumentarni, Beta, 23 min., 1997)
- Le Truc de Konaté* (igrani, 35mm, 33 min., 1998)
- Florence Barrigha* (dokumentarni, Beta, 26 min., 1999)
- Relou* (igrani, 35mm, 5 min., 2000)
- Laafi Bala* (dokumentarni, Beta SP, 26 min., 2000)
- La bague aux doigts* (igrani, video, 5 min., 2001)
- Une volonté de fer* (igrani, video, 5 min., 2001)
- La voix de la raison* (igrani, video, 5 min., 2001)
- Bintou* (igrani, 35mm, 31 min., 2001)
- En parler ça aide* (dokumentarni, Beta SP in digitalna beta, VHS, 17 min., 2002)
- Vivre positivement* (dokumentarni, digitalni, 42 min., 2003)
- La Nuit de la Vérité* (celovečerni igrani, 35mm, 100 min., 2004)

Zahvala Jeanick Le Naour iz Afriške kinoteke v Parizu.

ROTTERDAM 2005:

višje, dlje, močnejše

simon popek

Salut les Cubains



Ydessa



Ulysse



Rotterdamski festival se očitno spogleduje s podobnimi problemi kot festival v Locarnu; po odhodu obeh dolgoletnih direktorjev (Simona Fielda in Marca Müllerja) se festivala širita po obsegu in v organizacijskem smislu, vendar nazadujeta v programskem. "Nazadovanje" v primeru Rotterdama morda ni primeren kritičen termin, saj brez dvoma ponuja dovolj kvaliteten program, vendar se postavlja vprašanje, do kam lahko festival z vse bolj pavšalnim selekcioniranjem še seže. S Cinemartom, ki je v zadnjih letih postal osrednji producerski *pitching-point* filmarije "tretjega sveta" – kamor po novem lahko prištevamo vse razen Holivuda, tako ameriško neodvisno produkcijo, kot evropski, azijski, južnoameriški in afriški film, saj koproducente prek Cinemarta iščejo vsi, od neznanih azijskih debitantov do veličin tipa John Sayles in Peter Greenaway –, je Rotterdam postal tudi močna finančna baza, skratka gigant, težkokategornik, ki po svojem obsegu in vplivu že zdavnaj prekaša tako svoje B-festivalske rivalke kot številne festivale A-kategorije (Karlovy Vary, Benetke). Še posebej Benetke v primerjavi z Rotterdammom izgledajo smešno; medtem ko Rotterdam svojih štiristo celovečernih in nekaj sto kratkometražnih filmov predvaja v dvajsetih kino dvoranah, infrastruktura Benetk premore tri prave dvorane, en aluminijast hangar in en šotor ...

Rotterdam seveda ostaja pri svojem velikem problemu; kako štiristo celovečernih filmov programsko osmisлити, da gledalec ne bo popolnoma izgubljen. Drobljenje sekcij na manjše podsekcije ne pomaga dosti, kar je letos občutil Janez Burger, čigar *Ruševine* je festival predstavil v sklopu *Cinema of the World: Time & Tide*, kar pomeni, da se je film izgubil v stotini naslovov treh sklopov (*Cinema of the World: Time & Tide*; *Cinema of the Future: Sturm und Drang*; *Cinema of the Future: Rotterdamdämmerung*), "dedičev" nekdanjega *Main Programma*, s katerimi so očitno želeli kozmetično korigirati zmešnjavo, v resnici pa so jo še poudarili, saj sekcije nimajo ne prave identitete ne koncepta; vse skupaj je neprebran kaos, v katerem težko izluščiš svoje interesne skupine.

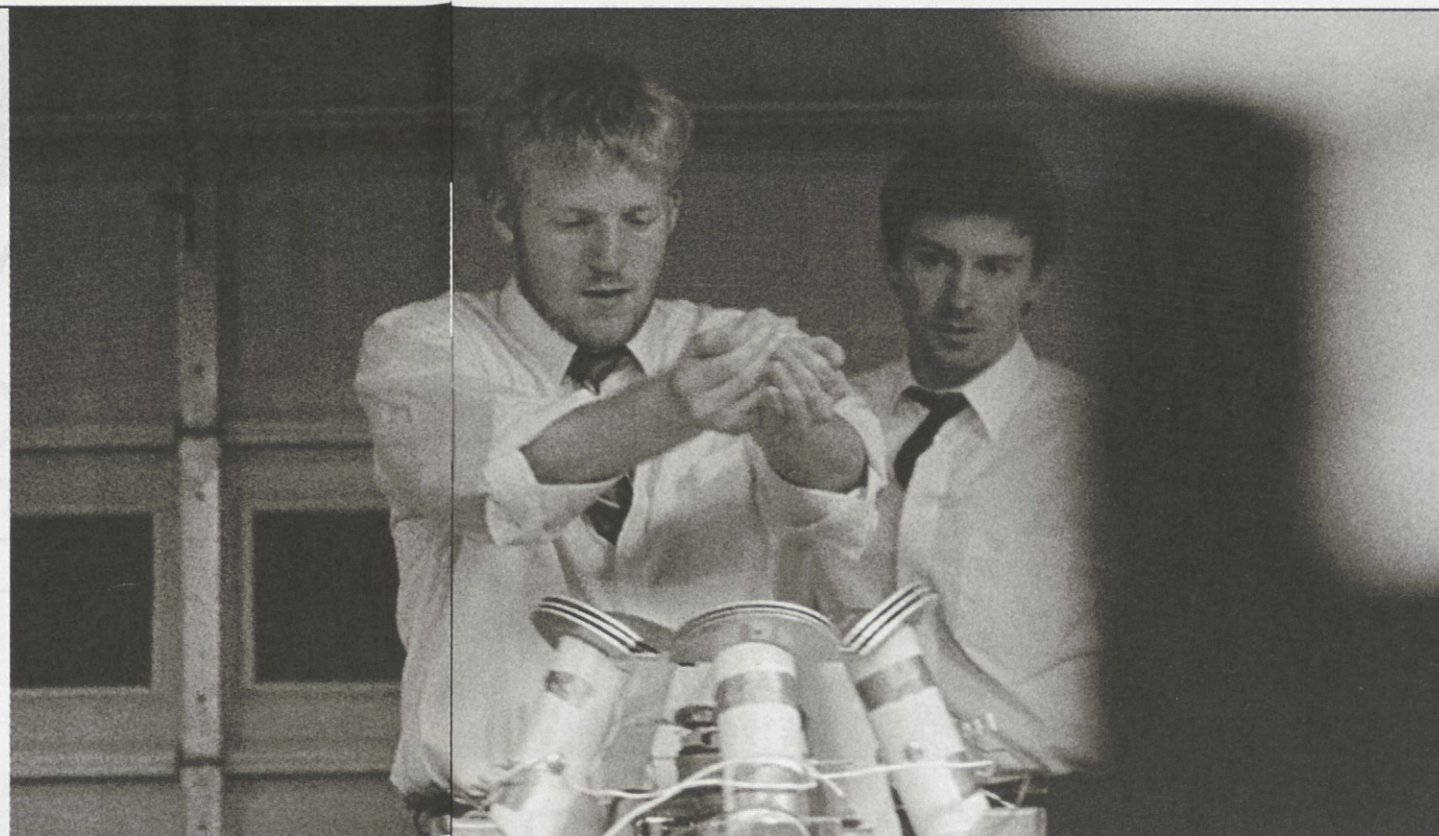
Če odštejemo stalne festivalske sekcije – predvsem retrospektivne, namenjene avtorskim, regionalnim ali tematskim pregledom –, lahko za edina programska sklopa z repom in glavo razglasimo *Exploding cinema*, ki se posveča novim tehnologijam in fenomenom znotraj avdiovizualne kulture (letos zvok kot figurativni efekt), in *Cinema Regained*, kamor so uvrščeni t.i. meta-filmi, dela, ki se ukvarjajo z lastnimi koncepti, estetikami, zgodovino, skratka, sama s sabo. Med njimi so najbolj izstopali trije kratki filmi Agnès Varda, tri intrigantne ode, ki jih je v časovnem razponu štiridesetih let posvetila svoji prvi ljubezni, fotografiji.



We Don't Live Here Anymore



Undertow



Primer



Tarnation

Cinévardaphoto

Pod skupnim imenovalcem *Cinévardaphoto* je Agnès Varda združila naslove *Salut les Cubains* (Pozdravljeni, Kubanci, 1964), *Ulysse* (1982) in svoj zadnji film, *Ydessa, les ours et etc.* (Ydessa, medvedki itd., 2004), tri filme, v katerih obdeluje fenomen fotografije – ne v formi monologa, temveč vedno v dialogu z gledalcem in njegovo percepcijo. Če se spomnite njenega izjemnega dokumentarca *Paberkovalci in jaz* (Les glaneurs et la glaneuse, 2001), kjer je iz navidez banalne teme pobiralcev poljščin, smeti in zavrženih predmetov ustvarila izjemno družbeno-socialno-ekološko-kulturološko študijo, potem bodo stvari bolj jasne. V *Ydessi* ji je pozornost pritegnila kanadska umetnica in kustosinja Ydessa Hendeles, potomka evropskih Judov, ki je v Münchnu – v galeriji, ki so jo nacisti uporabljali za propagando! – organizirala svojo razstavo s 3000 starinskimi fotografijami in razglednicami, na katerih so se znašli plišasti medvedki. V svojem značilnem slogu, malo raziskovalni nalogi ter malo iz osebne radovednosti, se Agnès zakoplje v genezo dela Ydesse – zbirateljice, kuratorice, lastnice galerije in umetnice – ter razkrije fascinantno zgodbo: Ydessin projekt izhaja iz strogo osebnih vzgibov, fotografije njenega bratranca – umrl je v koncentracijskem taborišču –, ki ga kaže s plišastim medvedkom. Odtlej Ydessa obsedeno zbira takšne ali drugačne medvedke (resnične, na fotografijah, olju ...), ki so postali simbol preživetja, družine, njenega otroštva. Fascinantno je, s kakšno erudicijo Agnès Varda prepleta historične fakte, umetnostno-zgodovinske koncepte in družbeno-politično ozadje.

Kot mnogi francoski dokumentaristi in levičarski intelektualci se je tudi Agnès Varda po kubanski revoluciji odpravila na Castrov otok ter posnela več tisoč fotografij. Ne, Agnès tam ni posnela filma; film *Salut les cubains*, nekakšen foto-roman, je nastal v pariški montirnici, kjer je trenutke kubanskega post-revolucionarnega veselja,

glasbe in plesa – sama je temu rekla “socializem in cha-cha-cha” – slikala tako zagreto, da je serija fotografij človeškega giba ustvarila iluzijo gibljivih slik.

Ulysse je brez dvoma eden najboljših filmov Agnès Varda. Leta 1982 je režiserka ponovno našla fotografijo, ki jo je leta 1954, v času, ko je režirala svoj prvi film, posnela na plaži v Egiptu; na plaži so gol, odrasel človek, obrnjen proti obzorju, sedeči deček z imenom Ulysse in mrtva koza, ki je očitno padla s skale in se ubila. Iz te preproste – hkrati lirične in brutalne – podobe Agnès v prepoznavnem slogu sestavi esej o umetnosti, fotografiji, perspektivi, politični situaciji s sredine petdesetih let, vlogi kože v umetnosti, Homerju, Odiseji. Obenem poišče oba človeka s slike, Egipčana, ki je danes urednik pri časopisu *Elle*, in Ulysseja, zdaj lastnika knjigarne v Parizu, in ju izpraša o njihih spominih na tisti dan. Perfektno, lucidno, čista poezija.

Post-Sundance

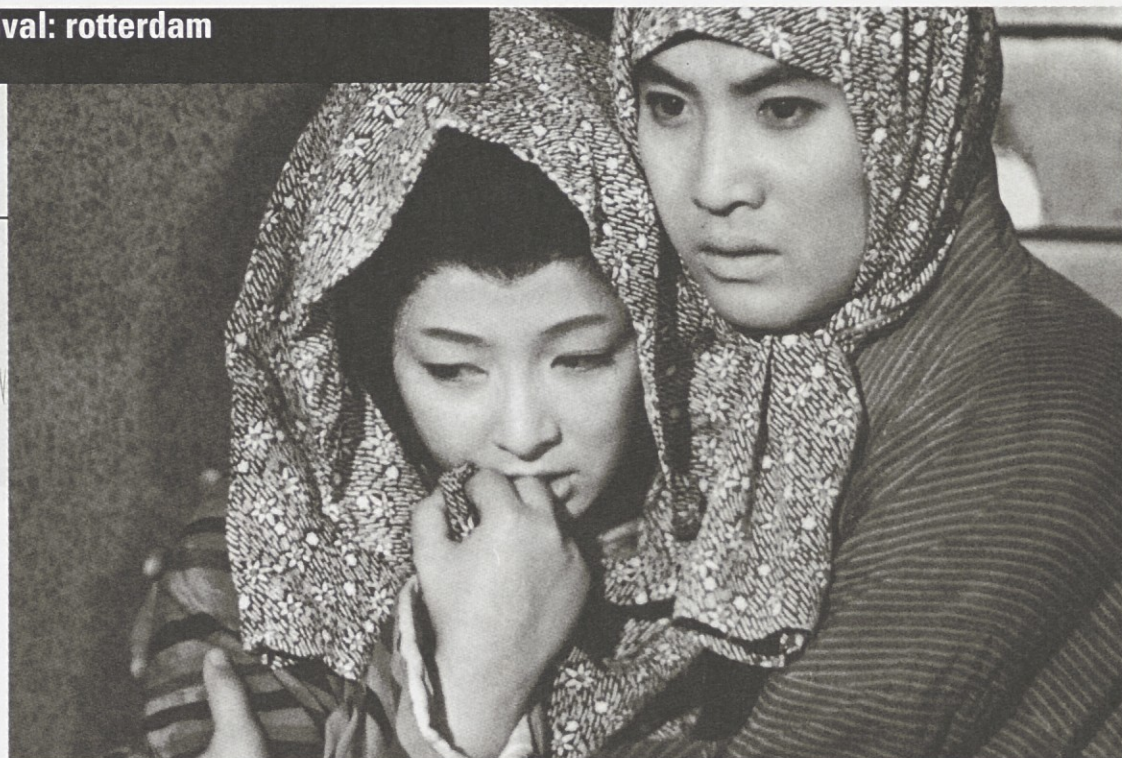
Ameriški neodvisneži letos/lani niso presenetili z izbrano filmsko letino, kljub vsemu pa je Rotterdam izbrskal par zanimivih naslovov. Med drugokategorjniki velja omeniti vsaj ameriški prvenec avstralskega režiserja Johna Curana *We Don't Live Here Anymore*, ljubezenski štirikotnik, pripoved o krizi srednjih let, krizi ustvarjanja in krizi identitete, kjer se zakonska para (Mark Ruffalo in Laura Dern; Peter Krause in Naomi Watts) intimno pomešata in nazadnje katarzično očistita, ter *Undertow*, ohlapni, redneckovski *rimejk* Laughtonove *Noči lovca* (Night of the Hunter, 1955), tretji film Davida Gordona Greena, ki ga ameriška filmska kritika po izjemnem prvencu *George Washington* (2000) in porazno sentimentalnem *All the Real Girls* (2003) še vedno šteje za prvi up domače kinematografije, “izvirni glas ruralne Amerike”. Osebo vsaj od Greena še vedno pričakujem velike stvari, malce manj pa od Jonathana Caouetta, neprilagojenega, samode-

struktivnega filmskega samouka, avtorja hvaljenega prvencu *Tarnation*, nekakšnega intimnega video dnevnika, ki ga je snemal od sredine osemdesetih let dalje. Od video dnevnika gledalec pričakuje vsaj izdaten avdiovizualen arhiv, vendar ga Caouettu kronično primanjkuje. Njegova življenjska zgodba je šokantna in tragična, vendar poglavito vprašanje ostaja nerazrešeno – ali gre za resničnost ali za dobro ukrojeno manipulacijo? Caouette je bil rojen leta 1972, oče je mamo zapustil, še preden mu je sporočila novico o svoji nosečnosti. Sledilo je 25 let pekla: mamo so starši “po nesreči” predali psihiatrom in elektrošokom; Jonathana so si podajali socialna služba, mama in stari starši; pri petnajstih so mu droge skurile možgane, zato se odtlej ni več zmožl koncentrirati; spustil se je v svet newyorške *underground* scene in spoznal je, da je homoseksualec. V tem času je začel snemati video dnevnik. *Tarnation*, ki ga je odkril Gus van Sant in Caouettu omogočil postprodukcijo, izgleda kot mešanica psihadeličnega video spota, javne spovedi, foto kolaža in t.i. *found-footage* filma; prepreden je z obsežnimi mednapisi (*off-glasu* se Caouette ne poslužuje), s katerimi Caouette nadomešča manjkajoče “dokazno gradivo” in pripoveduje svojo zgodbo. Resnično ali izmišljeno? Morda ni pomembno, a gledalec vseeno malce podvomi v etiko režiserjevega početja.

Formo video dnevnika veliko lepše izkorišča Bruce Weber v *A Letter to True*, nenavadnem filmu, ki ga je težko definirati. Izhodišče je režiserjevo pismo lastnemu psu Trueju, ki ga lahko gledamo na družinskih videih in fotografijah. Weber kasneje pokaže posnetke iz svoje mladosti, ko je živel ob vojaški bazi, fotografije svojega mrtvega prijatelja, materiale, ki jih je ne Haitiju snemal za *Agronomista* (2003), dokumentarec Jonathana Demma. Film brez jasne strukture ima vodilni *leitmotiv*, podobe psov, ki se pojavljajo v večini epizod oziroma “anekdot”; med dru-

gim vidimo kolaže domačih posnetkov z Liz Taylor in Dirkom Bogardom (in njunimi psi), režiserjeve poglede na Ameriko po 11. septembru ipd. Včasih se zdi, da je Weber skrenil s poti (če “pot” sploh obstaja), a generalno gledano je film tip iskrenega, igrivega dnevniskega zapisa z družbeno kritično ostjo. Gre za malo rariteto ameriškega psevdodokumentarca; lahko bi ga postavili ob bok sijajnemu *Svetlemu listju* (Bright Leaves, 2003) Rossa McElweeja, družinsko-detektivski kroniki, ki je v Rotterdamu navduševala lani – v Kinodvorskem D-Dayu pa pred kratkim.

Nobenega dvoma pa o svoji fantaziji – kljub gverilskemu videzu, grobi, zrnati sliki – ne pušča Shane Carruth v prvencu *Primer*, enem bolj nenavadnih, spiralno zapletenih, bistrournih – in dvoumih – filmov zadnjega časa. Zmagovalec Sundancea 2004 je bil posnet za 7.000 dolarjev in je takoj razdelil kritično občinstvo. Eni ga razglašajo za prvega pravega naslednika Kubrickove *Odiseje 2001* (2001, 1968), drugi za pretirano zapleten konstrukt. *Primerju* se nizek proračun niti malo ne pozna, saj se povečini odvije v interierju, garaži, kjer štirje mladi in samozavestni japiji v kravatih razvijajo skrivnostni projekt. Nihče ne ve, kaj fantje razvijajo, vemo le, da bo odkritje pomenilo revolucijo. Aaron (igra ga režiser; nasploh so se igralci in tehnično osebje podvajali) in Abe hitro prevzameta krmilo projekta, njuna “skatla” ju vse bolj obseda. Čez čas lahko prvič domnevamo, da sta razvila časovni stroj ter da po vrnitvi iz stroja isti dan podoživljata dvakrat. Kar skušata spretno izrabljati za borzne špekulacije. *Primer* je brez dvoma markantno delo, evocira mnoga dela, ki “upogibajo čas” – od Markerjevega *Mesta slovesa* (La jete, 1962) do Kellyjevega fantastičnega *Donnie Darka*, velikega odkritja leta 2001 –, hkrati pa film, ki ga je nujno treba videti še drugič. Ali tretjič. •



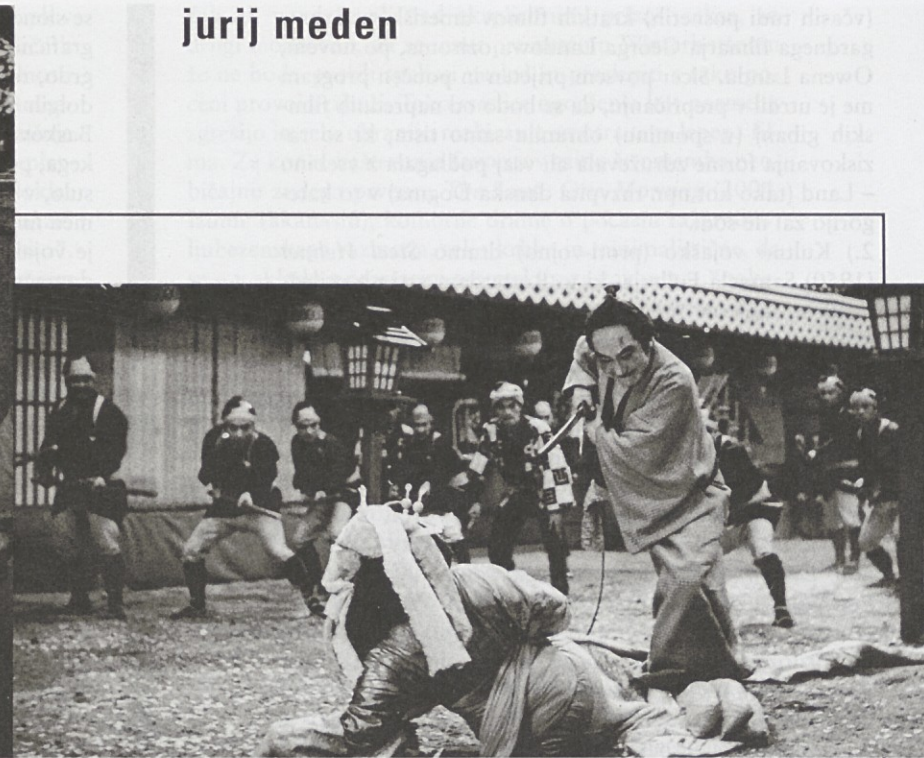
Chikamatsu's "Love in Osaka"



A Fugitive From the Past



Yoshiwara: The Pleasure Quarter



JUŽNOVZHODNA AZIJA IN

Letošnja izdaja Rotterdama, že pregovorno okna z najlepšim razgledom na Daljni vzhod, je med drugim postregla s posebno programsko sekcijo *S.E.A. Eyes*, posvečeno (pre)malo znanim kinematografijam jugovzhodne Azije. Izmed indonezijskih, malezijskih, singapurskih, tajskih, vietnamskih in še katerih v spominu najrazločnejše vstaja par filipinskih filmov. Tristo let španske kolonizacije, petdeset let ameriških intervencij, štiri leta japonske okupacije in štiriindvajset let Marcosovega terorja je v filipinsko dušo zarezalo globoke brazde: iz teh sta pred kratkim vzknila dva nenavadna izdelka, ki ju družijo obravnava posvečenega zidaka filipinske družbe – družine. Celovečerni film *The Family That Eats Soil* (2005) uradno najproduktivnejšega filipinskega avtorja mlajše generacije Khavna De La Cruza (z umetniškim imenom Khavn) se naloge (celo dobesednega) seciranja loti z žanrskim orodjem brutalne, nadrealistične satire. Khavnov portret vsakdana tipične filipinske družine, s spermo, krvjo, materinim mlekom in ušesnim maslom prepojena fešta raznorodnih ekscesov, s svojo sporočilnostjo pljune v oči filipinski tradiciji in zavesti, s svojo anti-narativno, izmaličeno garažno formo pa filmski umetnosti nasploh; film je, če že, primerljiv kvečjemu z *Obiskovalcem Q* (Bizita Q, 2001) Takashija Miikeja. Vendar za razliko od Miikejeve ali Pasolinijeve Khavnova celica ne potrebuje nobenega obiskovalca, nobenega vdora drugega, da bi njeni člani lahko prečkali rob norosti in do suhega izželi svoje bolezenske fantazije: vso potrebno energijo očitno črpajo iz rodne grude, ki se v surovi obliki trikrat na dan znajde na družinskem jedilniku.

Iz povsem drugega testa je narejena skoraj enajsturna mojstrovina *Evolution of a Filipino Family* (2005) režiserja Lava Diaza. *Evolution* – film, ki je nastajal več kot deset let – obravnava šestnajst let v življenju ruralne filipinske družine: od Marcosove razglasitve policijske države leta 1971 do konca diktature leta 1987. Ker bo Diazov revolucionarni poskus redefinicije običajnih vzorcev reprezentacije zgodovine v filmskem mediju natančneje obravnavan v prihodnjih številkah *Ekrana*, na tem mestu samo žalostna anekdota: redkim navdušencem, ki smo bili z Diazovim filmskim ustvarjanjem seznanjeni že poprej, ni uspelo prepričati niti enega "ne-

vernika", naj si vzame čas in ogleda film, saj mu zanesljivo ne bo žal. Nekateri so se ob dolžini filma zgražali, drugi na ta račun zbijali šale, vsem odklonilnim reakcijam je bila skupna izjava, da v primeru odločitve za enajsturni film vendar zamudiš pet ali šest drugih filmov, česar na filmskem festivalu pač ne gre početi. Jalova so bila zagotovila, da *Evolution* odtehta katerihkoli pet ali šest drugih filmov, da gre za enkratno priložnost in da je pomislek glede dolžine filma navaden predsodek, ki nam ga je vcepilo stoletje pojmovanja filma kot zabavne industrije; predsodek, s katerim bi morala dokončno obračunati že Diazova izjava ob njegovem prejšnjem filmu: "Batang West Side is five hours long. For many this is an issue. But not an issue if we remember that there are small and large canvasses; brief ditties and lengthy arias; short stories and multi-volume novels; the haiku and The Iliad. This should be the end of the argument." Sijajnega filma si tako naposled na dveh projekcijah ni ogledalo več kot trideset ljudi. Velik del krivde za otopelost in malomarnost današnjega občinstva (strokovnega in ljubiteljskega) nosi programska politika filmskih festivalov, teh žarišč, tržnic in shajališč sodobne filmske kulture. (Med drugim) podžgan s poplavo digitalnih podob, festivali v ihtavi želji po pestrosti/ekskluzivnosti/izobilju na kup neodgovorno nagrabijo več filmov, kot jih je povsem stvarno sposoben prebaviti kdorkoli. Iz te festivalske gomile, v kateri je vsakemu filmu odmerjena enaka mera pozornosti in (pogosto posiljenih) superlativov, kakopak štrlijo zgolj stara, že preverjena imena avtorjev in geografski teritoriji, ki jih festival proglasi za "vroče". Na površino takšne juhe kvaliteta potem priplava le še po naključju. "Vroč" teritorij jugovzhodne Azije je bil v Rotterdamu zastopan s petinsedemdesetimi(!) celovečernimi in kratkimi filmi; po verjetnostnem računu Diazov film že znotraj te konkurence ni imel možnosti, kaj šele v okviru celotnega festivala.

Zgodovinsko odkritje festivala je japonski režiser Tomu Uchida (1989–1970), ki se mu je Rotterdam poklonil z retrospektivo sedmih filmov. Uchida je eden tistih (številnih) japonskih avtorjev, ki so doma cenjeni, na tujem pa praktično neznani. V Uchidinem primeru je temu botro-

TOMU UCHIDA

vala predvsem režiserjeva vdanost studiu Toei (nezainteresiranemu za izvoz svojih izdelkov), ki je Uchida zalagal z raznovrstnimi scenariji in mu ni vedno pustil, da bi sam izbral zgodbe po svojem okusu. Rezultat takšne naveze je množica filmov (vsega skupaj jih je Uchida posnel približno štirideset), v kateri šele pozoren pogled razbere avtorjev podpis: zlasti izrazito humanistično, liberalno prepričanje, zaradi katerega je Uchida v začetku štiridesetih, ob razcvetu nacionalističnega maloumja, prebegnil na Kitajsko in tam ostal vse do petdesetih let (legenda pravi, da je pomagal vzpostavljati filmsko industrijo Ljudske republike). Vse to seveda ne pomeni, da je Uchida zanimiv samo zaradi svojih socialnopolitičnih nazorov; bil je tudi nadvse eklektičen talent, ki se je udobno počutil v vsakem žanru in znal iz vsakega scenarija izvleči kvalitativne presežke. V zgodovinskem žanru *jidaigeki* se tako lahko mirno kosa s Kurosawo, njegov siceršnji slog pa v spomin priključijo vsaj še Naruseja in Mizoguchija. Z Mizoguchijem ga družijo še to, da sta oba posnela film po dramski predlogi *Daikyōji Sekireki* legendarnega japonskega pisatelja in dramatika iz sedemnajstega stoletja Chikamatsuja Monzaemona, japonskega Shakespearja. Mizoguchi je po njej ustvaril sloviti film *Križana ljubimca* (Chikamatsu monogatari, 1954), Uchidina priredba nosi naslov *Chikamatsu's "Love in Osaka"* (1959). Glede na to, da sta tako Uchida kot Mizoguchi mojstra filmske režije v prvinskem smislu slikanja najrahljših odtentkov vzvalovane človeške duše, je njuni deli zanimivo primerjati v širšem planu. Medtem ko je Uchida, ogorčen nad političnim stanjem domovine, zatočišče našel na tujem, je Mizoguchi ostal doma in pod blagoslovom militantnega režima snemal narodno-buditeljske filme, kot npr. *Maščevanje 47 samurajev* (Genroku chushingura, 1941–42). Politični preobrat po vojni je očitno povzročil, da se je Mizoguchi skesano odvrnil od družbenih komentarjev: njegova priredba Chikamatsujeve zgodbe je tako predvsem portret intimne stiske mladih ljubimcev, zapletenih v prepovedano ljubezen, Uchidina obravnava iste predloge pa obenem in nič manj naglas obsodi še zatohle družbene vrednote, ki so ljubimca pahnila v nesrečo. Uchida to stori prek za tisti čas nenavadno drzne, eksperimentalne poteze: v zgodbo vpelje lik samega avtorja,

Chikamatsuja, ki kot gost v eni izmed sob krčme, kjer se vrši tragedija, to isto tragedijo sproti beleži, potihem komentira in preliva v scenarij za *bunraki* igro. Prek vzporedne montaže epilog filma zlepi v neločljivo celoto dve ravni stvarnosti: krutost realnih prizorov in poezijo Chikamatsujeve lutkovne igre znotraj filma, ki na koncu pred (preživelimi) protagonisti uprizarja in interpretira zdaj že zaključeno tragedijo. Princip vpeljave lutkarja/režiserja neposredno v filmsko okolje in med protagoniste, med katerimi se sicer plete zgodba, Uchida uporabi že pred štirimi leti v komorni drami *Twilight Saloon* (1955), humanistični in (vsaj po duši) neorealistični freski japonske povojne družbe. To družbo v vsej njeni slojevitosti in barvitosti uteleša klientela nekega zakotnega bara, sicer edine filmske lokacije, ki jo opazujemo od odprtja (ob večerni zarji) do zaprtja (ob jutranji zori). Iz palete karakterjev izstopa ob šanku sedeči dobrodušni stavec, ki z drobnimi posegi kroji usode vseh ostalih, dokler ga bridka izpoved na koncu filma ne razkrinka kot samega režiserja, gospoda Uchido, skupaj z njegovo žalostjo nad Japonsko štiridesetih let, pred katero je pobegnil, in nad Japonsko petdesetih, v katero se je pravkar (1953) vrnil. Na podobno temeljit način, na kakršnega v filmu *Tasogare sakaba* Uchida pokaže pot moralnega očiščenja, pod krinko ljubezenske melodrame v *Yoshiwara: The Pleasure Quarter* (1960) obračuna s kapitalizmom in v zgodovinskem epu *A Bloody Spear at Mt. Fuji* (1955) razgali živalsko drobovje rigidnega samurajskega kodeksa. Moj najljubši Uchidin film je *A Fugitive From the Past* (1965), triurna modernistična kriminalka (kolikor je kriminalka tudi *Zločin in kazen*) in uradno eno ključnih del japonske kinematografije. Pesimistična meditacija o krhki naravi spominov in nemogočem begu pred madeži preteklosti se odvija prek vse Japonske in pokrije obdobje celega desetletja; če ne zaradi drugega, je film občudovanja vreden že zaradi svojega poguma, širokopoteznosti in (dosledno izpolnjene) ambicioznosti, lastne samo velikim umetnikom, ki se ji filmi dandanes večinoma plašno izogibajo.

Znotraj okvira retrospektivnih programov velja omeniti še štiri zanimivosti.

1.) Sklop v šestdesetih in sedemdesetih letih ustvarjenih

(včasih tudi posnetih) kratkih filmov ameriškega avantgardnega filmarja Geoga Landowa oziroma, po novem, Owena Landa. Sicer povsem prijeten in poučen program me je utrdil v prepričanju, da se bodo od naprednih filmskih gibanj (v spominu) ohranila samo tista, ki so raziskovanja forme združevala ali vsaj podlagala z vsebino – Land (tako kot npr. razvpita danska Dogma) v to kategorijo žal ne sodi.

2.) Kultno vojaško (proti-vojno) dramo *Steel Helmet* (1950) Samuela Fullerja, ki jo Rotterdam vrtil ob priložnosti lanskoletne premiere nove, restavrirane in podaljšane verzije Fullerjevega vojnega epa *Velika rdeča divizija* (The Big Red One, 1980). *Steel Helmet* je bojda tisti ameriški film, ki je najbolj zaslužen za mešanje glav v očeh francoskim kritikom in posledično rojstvo Novega vala; več kot pol stoletja pozneje film še vedno deluje surovo, sveže in učinkovito, Fullerjev strupen zvarek cinizma in človečnosti se še vedno zadre v srce.

3.) Nič manj kulturno brez-proračunski *poverty-row film-noir Detour* (1945) legendarnega Edgarja G. Ulmerja, Eda Wooda za intelektualce ("That's life. Whichever way you turn, Fate sticks out a foot to trip you."). Predvajan ob priložnosti celovečernega dokumentarnega filma *Edgar G. Ulmer – The Man in Off* avstrijskega režiserja Michaela Palma, pred leti gosta Jesenske filmske šole.

4.) V sklopu retrospektive ruskega nekorealizma oziroma ruskega paralelnega kina predvajano grotesko *Zelenij slonik* (Green Elephant, 1998) režiserke Svetlane Baskove, definitivno eno najbolj odvratnih, šokantnih (in posledično učinkovitih) političnih izjav, kar jih pozna film. V majhni, s scalino prepojeni zaporniški celici ždita dva ruska soldata, dezerterja. Manjši in debelejši se pod psihičnim pritiskom ječe in fizičnim terorjem večjega vojaka zlomi: sleče se in se podela na tla, nato se v lastnem blatu izmenično valja in ga žre. Stisne se v kot, prepeva izmišljene pesmice in si domišlja, da je slon. Zaradi hrupa v celico pridrvi oficir in se začne za kazen nad obema zapornikom izživljati: med drugim norčka prisili v oralni seks. Večji vojak pobesni: plane na oficirja, ga z golimi rokami razmesari, se okopa v njegovi krvi, izmaličeno telo brutalno posili, mu z zobmi iztrga sapnik in ga podari norčku. Ta si krpo mesa kot rilec povezne čez obraz in skozenjo zatrobi. Njegov kolega si vmes razpraska žile in izkrvavi. V celico priteče drug oficir ter se – zgrožen nad prizorom – vrže na sapnik in z njim zadavi. Za konec

se slonček podela na vsa trupla. Opisano film predoči na grafično nazoren način, tako da je vse skupaj – podprto z grdo, razmazano fotografijo, ki ekscese snema v kadrih, dolgih tudi po petnajst minut – videti kot čisti *snuff*. Baskova je film, portret najglobljih brezen (ne)človeškega, posnela kot odgovor na moralno in materialno razsulo, v katerem se je znašla Rusija v devetdesetih; v posmehu mitu o plemeniti ruski duši; v brk licemerju vlade, ki je vojake pošiljala v smrt na čečensko fronto, ne da bi domačo javnost obvestila o vojnem stanju na južni meji.

Obilje presežkov je bilo najti tudi v novi produkciji: *Izo* (2004) je doslej daleč najboljši film japonskega hitrostrelca Miikeja Takashija. *Izo* je film, ki je videl vse filme; je čista metafizika in čisti Bresson (z oslom na čelu); diamant z nešteto ploskvami, ki dopuščajo in vabijo k nešteto branjem, k nešteto zaključenim celotam. Čisti film – tako v smislu unikatnega izvornega afekta, ki sproži podoba/zvok, do unikatnega ciljnega afekta, ki ga ista podoba/zvok sproži – je tudi *Les pont des Arts* (2004), podobno kot *Izo* dobesedno ponoven izum filmskega izraza, pod katerim je podpisan Američan francoskega porekla (Francoz ameriškega porekla?) Eugène Green. *Les pont des Arts*, drugi celovečerec starejšega gospoda (prvenec je posnel pred dvema letoma), je hkrati najresnejši in najsmehnejši film festivala; je – preprosto povedano – zgodba o Ljubezni in o Umetnosti, ki je sposobna poleg prastarih resnic o vsakem izmed naštetih pojmov povedati tudi nekaj novega, na nov način, do solz, spoznanja in smeha. *El cielo gira* (2004) mlade španske avtorice Mercedes Álvarez je odličan dokumentarni film na sledi zlahkne tradicije, ki jo goji Álvarezin rojak José Luis Guerín – ni naključje, da je Álvarezova delala kot montažerka na Guerínovem dokumentarcu *En construcción* (2001). *El cielo gira* je portret odročne španske vasice, v kateri živi samo še štirinajst postaranih prebivalcev. Ko bodo umrli še oni (nočejo se preseliti), bo z njimi izumrla vas. Dokumentarni film – esej na temo hlapljivosti časa in človeka – je posnet povsem brez intervencij avtorice (ta je v ozadje šele kasneje zasadila kratke odlomke monologa), hkrati pa je v svoji končni obliki popolno nasprotje *fly-on-the-wall* strategijam kakšnega Wisemana in je zmontiran skupaj kot tekoča pripoved: nihče nikoli – niti za hip – ne pogleda v kamero, v prizorih dialogov – na način

igranega filma – izmenično gledamo oba govorca; otipljiv je občutek minevanja časa in vzročno-posledičnih povezav med prizori. Tak princip, ki ga je do popolnosti pripeljal že Guerín, gre v brisanju meja med dokumentarnim in igranim tako daleč, da je samo še vnaprejšnja predstava gledalca tista, ki ležernemu dogajanju na platnu lepi oznako "dokumentarno" ali "igrano" ..., dokler se ta ne dokoplje do nujnega spoznanja, da tega pravzaprav ni treba početi, saj je dovolj že oznaka "filmsko". Álvarezova se ne zgleduje samo po Guerínu (in svojem srcu: je namreč zadnji otrok, ki se je rodil v tej vasi), temveč poetični navdih išče tudi pri Guerínovem učitelju Víctorju Ericiju: njen film vsebuje vsaj košček duše Ericijeve *Soncem obsijane kutine* (El sol del membrillo, 1993), če ne drugje vsaj v liku na pol slepega slikarja, ki mu bodo oči služile samo še toliko časa, da naslika eno, zadnjo sliko, za potrebe katere se zdaj sprehaja po zapuščeni vasi in vaščane prosi, naj mu opisujejo pokrajino. *Vital* (2004), najnovejši film Shinye Tsukamota, nekdanjega *cyber-punk* preroka zlitja mesa in železa (*Tetsuo*), je počasna, kontemplativna in obenem najbolj nenavadna ljubezenska zgodba festivala, Mladenič, študent medicine, v hudi prometni nesreči izgubi spomin in ljubljeno dekle. Ko se po (fizičnem) okrevanju vrne na fakulteto, ga pri predmetu anatomije na secirni mizi pričaka truplo njegovega dekleta (svoje telo je darovala za znanost). Več tednov trajajoče prodiranje vedno globlje v telo teče prenosorazmerno z vračanjem spominov; dokončno raztelesenje trupla sovpade s trenutkom, ko ljubezen v mladeničevem srcu naposled spet živo vzklije. Najbolj navadna je bila obenem tudi najlepša ljubezenska zgodba festivala: *9 Songs* (2004) Michaela Winterbottoma je film, ki pokaže, kaj se zgodi, ko se v povprečni filmski ljubezenski zgodbi nad srečen konec spusti zavesa odjavne špice. Fant in dekle seksata, se pogovarjata, hodita v službo, se ukvarjata s svojimi konjički (v tem primeru hodita na koncerte) in se, skratka, imata rada. *9 Songs*, prva post-koitalna melodrama v zgodovini filma, mogoče ni mojstrovina, je pa vsekakor popoln film: devet ljubljenj, devet pesmi, osemnajst bežnih trenutkov neizrekljivega, lepote in intimne, ki bi lahko trajala eno uro, v nedogled ali pa pet ur, kolikor nam jih je npr. nedavno privoščil Jonas Mekas v enem svojih ganljivih dnevnikov. Nič več kot to, nič lepšega kot to. Smešne in absurde so bile reakcije številnih na film: medtem ko so se nekateri zgra-

žali ali navduševali nad eksplicitnimi prizori seksa, so drugi modrovali, da se temu presnetemu Winterbottomu že ne bodo pustili speljati na led in preslepti s tako poceni provokacijami. Tako strelce ogorčenja kot posmeha zgrešijo in celo ubranijo razbiranje smotra tega lepega filma. Za konec naštevanja favoritov samo še omemba neobičajno zrelega prvenca *The Soup, One Morning* (2004, Izumi Takahashi), komorne drame o počasni razgraditvi ljubezenskega razmerja, tako krhke in minimalistične, da se – v skladu s prastarim teoretskim zastavkom – "pokaže" le dobremu srcu, ne dobremu očesu. Od starih mojstrov in preverjenih imen nekateri razočarajo – zlasti Kira Muratova s starokopitno satiro *Nastrojšček*, Jan Nemeč z eksperimentalno ruminacijo *Krajina mého srdce* in Fred Kelemen s presenetljivo plehko nočno moro *Krišana* –, večina pa upraviči svoj pedigre: Jia Zhang-ke z veliko prisposodbo *Shijie* (The World), Ousmane Sembene z bridkim vzklikom proti pohabljanju deklških genitalij v Afriki *Moolaadé*, Hirokazu Kore-Eda s tragično socialno pravljičjo *Nobody Knows*, Pablo Trapero s svojim zaenkrat najtoplejším, najbolj preprostim in mogoče najintimnejšim filmom *Familia rodante*.

Pred ogledom poslovnega filma, lutkovne animacije *Team America* (2004), satire na ameriško vojno proti terorizmu, pod katero sta podpisana kreatorja znamenite serije *South Park* Trey Parker in Matt Stone, nekdo širi govoric, da sta Parker in Stone v resnici konzervativna republikanca. Kleveta se po ogledu lutkovnega filma izkaže za resnično: *Team America* je srhljiv primer desničarske propagande, prebrisano zamaskirane v anarhijo in pišmevuhovsko stanje duha. Parker in Stone v filmu niti omenita ne ključnih akterjev (negativcev) vojne proti terorju, kot so uradna politika ZDA in masovni mediji, kaj šele da bi iz njih brila norce. Še tako predrzne filmske satire, ki so v preteklosti naskakovale še tako občutljive subjekte – npr. nacistični teror v Chaplinovem *Velikem diktatorju* (The Great Dictator, 1940) ali Lubitshevem *Biti ali ne biti* (To Be or Not to Be, 1942) – so v sebi praviloma nosile seme ali celo izdelan predlog alternativne, humane vizije, ki je opravičevala in upravičevala humor. *Team America* se navznoter reducira na bojni krik, za katerega ni nobenega jamstva, da poleg ironičnega prizvoka ni mišljen tudi smrtno resno: "America, fuck yeah!"

Izo

9 Songs

Vital



denis valič



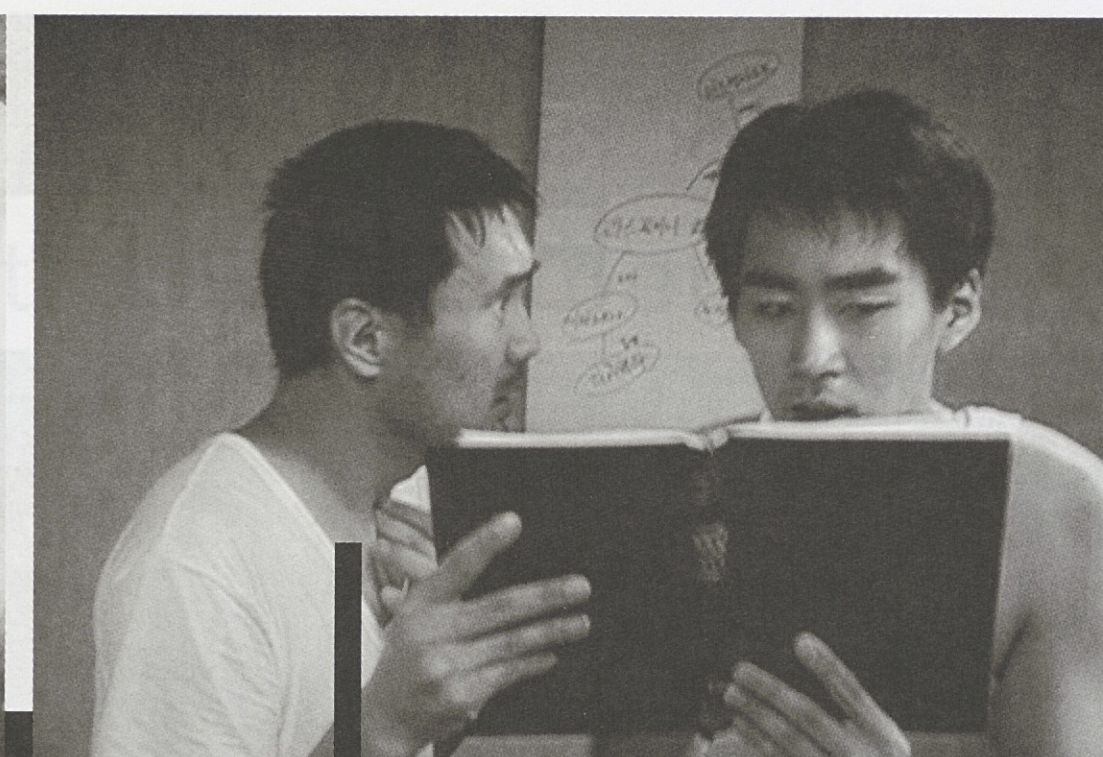
Bipedalism (Jevgenij Jufit)



Silver Heads (Jevgenij Jufit)



4



Spying Cam

KOREJCI, RUSI, JEVGENIJ JUFIT

IN NEKROREALIZEM

Eno najfascinantnejših srečanj na letošnjem rotterdamskem festivalu je predstavljala retrospektiva filmskih del sanktpeterburškega artista, fotografa in filmskega režiserja Jevgenija Jufita, ki je na začetku osemdesetih let v tedanjem Leningradu (in današnjem Sanktpeterburgu) ustanovil gibanje nekrorealizma, poleg neoakademizma, postkonceptualizma in akcionizma enega pomembnejših tokov v sodobni ruski umetnosti. Ethos gibanja je sam Jufit opredelil kot "raziskovanje stanja liminalnosti med življenjem in smrtjo, v katerem nori zombiji tavajo po apokaliptični pokrajini ter morijo, izvajajo dejanja namerne krutosti in homoseksualne nasilnosti". Ali, če povemo malce drugače, Jufita obseda vprašanje reprezentacije smrti in psihopatoloških procesov, ki so povezani z njo. Toda, kar nam nadvse nazorno pokažejo njegova filmska dela, od zgodnjih kratkih filmov do zadnjega celovečerca *Bipedalism* (2005), ki je bil premierno prikazan na festivalu, smrt je zanj estetska in ne naravoslovna kategorija! Prava trupla, ki jih uporablja v svojih delih (zaradi tega je bil nekrorealizem spočet kot podtalno gibanje, popolni *underground*), so zanj domena estetike, lepote, in ne narave.

Jufit je v svojih delih zgradil enega najfascinantnejših filmskih svetov – mnogi ga imajo za edinega pravega dediča Andreja Tarkovskega in zdi se, da imajo v določenem pogledu prav: le Jufit zna na isti način ujeti čas, ga dobesedno zapeči, vtisniti na filmski trak! –, v katerem najdemo številne elemente starodavne ruske mitologije, mračnih pravljic, poganskega obredja ter ruske folklore. In čeprav mnogi v njegovih delih vidijo predvsem bizarno parodijo na tipično ruske družbeno-politične teme oziroma portretiranje sovjetske diktature z mračnimi, grotesknimi in absurdnimi elementi, se zdi, da bi jih bilo veliko bolj upravičeno gledati v širšem, estetsko-filozofskem kontekstu. Najprej in najlaže zaznaven družbeni protest se namreč postopno obrne v eksplozijo meta-filmskih elementov, saj se Jufit predvsem v svojih zgodnjih delih nazorno poigrava s formo zgodnjih *slapstick* komedij, ki pa jo izprazni, da bi jo nato napolnil s svojo obsesijo – na-

črtno ustvarjeno opozicijo med lepoto in smrtjo. Vsekakor je Jufit avtor, ki bi mu morali posvetiti veliko več pozornosti. Žal pa mu zaradi dejstva, da se je nekrorealizem rodil kot umetnostno gibanje, filmski svet na neki način obrača hrbet. Upati je, da je rotterdamska retrospektiva prvi korak v drugo smer.

Eden izmed treh zmagovalcev letošnjega rotterdamskega festivala, film *4*, prvenec mladega ruskega režiserja Ilje Kržanovskega, ki je svojo svetovno premiero sicer doživel že na lanskoletnem beneškem festivalu (a ostal skoraj povsem neopažen, saj so ga na zadnji festivalski dan prikazali v najmanj zanimivi festivalski sekciji Dnevi avtorjev), premore enega najbolj šokantnih začetkov, kar jih pomnimo. Pred nami se razpre podoba neke moskovske ulice ponoči. Soj uličnih svetilk, ki se odbija od mokrih tal, ustvarja magično in nadvse spokojno atmosfero. Podobno miru stopnjujejo štirje potepuški psi, ki ležerno počivajo ob očitno razkopani ulici. Nenadoma pa v podobo ob oglušujočem kovinskem trušču vdrejo štiri pnevmatična kladiva. Prestrašeni psi se ob presunljivem cviljenju razbežijo, gledalec pa v šoku skoraj okameni. Res je, gre za skonstruirano podobo, ki nima argumenta v realnosti, toda učinek je vseeno impresiven, ustvari pa tudi primereno atmosfero za nadaljevanje filma, ki vseskozi gravitira proti fantastiki. V tem morda najde ta uvodna podoba tudi svoje opravičilo, hkrati pa nam nakaže pomen naslova – *4*. Vsak prizor (ne vsak kader!) filma ima namreč štiri elemente. Lahko bi bili tudi trije ali pa pet – Kržanovski se namreč v filmu poigrava z vprašanjem identitete, ki ga v skladu s časom, v katerem živimo, pripelje tudi na področje tehnologije in kloniranja.

A čeprav se zdi, da v nekaterih pogledih Kržanovski resnično suvereno obvlada svojo kompleksno materijo, pa se v določenem trenutku vseeno ne moremo znebiti vtisa, da so mu stvari vsaj delno zbežale iz rok. Ko se namreč osredotoči na lik dekleta – predstavi nam jo v nočnem baru, kjer v fascinantno režirani dialoški sceni spoznamo tudi ostale tri prebivalce ruske metropole, ki se nato občasno

še pojavijo v filmu –, se zdi, da film konceptualno razpade. Prizor njenega prihoda in bivanja v vasi, kjer odkrijemo, da je eno izmed štirih identičnih deklet in da poleg njene preživele sestre v vasi živijo le še starke, ki iz prežvečenega kruha izdelujejo človeku podobne lutke (tem je njena preminula sestra s skrivno formulo vdahnila človeško enkratnost, jim dala obraz), se pretirano razvleče ter v skrajni fazi dekleta povsem izgubi, v ospredje pa postavi izolirane in konfuzno definirane starke.

Ne glede na občasne šibkosti pa je Kržanovski s svojim prvencem ustvaril fascinantno in nenavadno kompleksno delo, s katerim mu je uspelo povleči nekaj provokativnih vzporednic – na primer med inšpekcijo, ki jo uradnik naredi v velikanskem skladišču mesa, in pa kaotično krizo identitete, s katero se spopadajo starke v vasi –, ki odpirajo nekatera aktualna vprašanja sodobne družbe (kloniranje).

Težko bi se spomnil filma, ki si zastavi bolj skromno izhodišče: dva moška, hotelska soba, roman *Zločin in kazen* Fjodorja Dostojevskega, mobilni telefon in video kamera. Zakaj sta se zaprla v sobo in pretrgala vsakršno komunikacijo z zunanjim svetom, nam režiser ne pove. Prav tako nam na začetku tudi ni jasno, kakšno je njuno razmerje. Vidimo lahko, da je eden starejši, drugi mlajši. Postopno, korak za korakom, smo sposobni razbirati vse več informacij, in še preden se prav zavemo, se pred nami začne odvijati nepričakovana drama. Takrat se tisto, kar bi lahko opredelili kot skrajno minimalistično komorno dramo, svojevrstni *kammerspiel*, sprevrže v politično srhljivko.

Skoraj nemogoče se zdi, da je *Spying Cam*, ta izvrstna študija karakterjev, ki nam hkrati na inventiven, skrajno domišljen in učinkovit način predstavi politično atmosfero režiserjeve domovine, Whang Cheol-meanov celovečerni igrani prvenec. Resda je Whang v kontekstu južnokorejske neodvisne filmske scene že dodobra uveljavljen cineast (nastopa tudi v vlogi vodje formalnega združenja južnokorejskih neodvisnih cineastov), saj je do svojega

prvenca posnel že številna kratka dela, toda tako briljantnega obvladovanja medija in sposobnosti ustvariti tako kompleksno delo ob tako skromnih nastavkih od njega verjetno vseeno nihče ni pričakoval. Na začetku filma namreč resnično vemo le to, da imamo pred sabo v hotelski sobi zaprta moška. Nato pa nam začne Whang Cheol-mean z neverjetnim občutkom za stopnjevanje in napredovanje pripovedi postopno razkrivati nova dejstva. Starejši moški se predstavi kot dominantni karakter, neprekrit mačist, ki se rad poigrava s svojo pištolo. Mlajši pa kmalu razkrije svojo intelektualno naravo, saj čas preživlja ob branju knjige, *Zločina in kazni*, ter ob ukvarjanju z videokamero. Očitno je tudi, da se starejšemu podreja. Kmalu vidimo, da je edina vez, ki jo imata z zunanjim svetom, mobilni telefon starejšega. Pravzaprav vseskozi čakata na dogovorjeni klic, ki jima bo dovolil, da zapustita sobo. Ob teh informacijah se nam še vedno zdi, da gledamo nekakšno bizarno dramo, morda kriminalko. Širši kontekst v film vstopi šele v trenutku, ko zvemo, da je mlajši študent, starejši pa policaj, ki ima nalogo, da ga varuje. Toda Whang nam političnega konteksta še ne razkrije. Najprej razgali oba moška lika – tu se zdi morda še najimpresivnejši, saj prek igre, ki se jo gresta z videokamero, ter prek inscenacij posameznih prizorov iz knjige genialno razkriva finese njunih karakterjev, njuno dvojnost. Študent je tako kljub intelektualni držji, ki jo zavzema, pasivnež, ki se vedno podredi, medtem ko policaj niha od skrajnega nasilja do trenutkov razneženosti. Branje knjige vpelje nove dimenzije, saj film v nekem trenutku postane zrcalo Razkolnikovih mentalnih stanj: paranoidnost, klavstrofobija. Prav dušeča klavstrofobija je tista, ki študenta, po več mesecih ujetosti med stene hotelske sobe, požene v beg. Z njegovim pobegom, ki je sicer le kratkotrajen, pa film nenadoma krene v smer politične srhljivke s tragičnim koncem. Prehod je tako naden, da gledalca osupne, a hkrati nadvse učinkovito pokaže, kako posameznikovo življenje v sodobni južnokorejski družbi še vedno usodno determinira politična situacija države. •

BERLIN 2005:

simon popek



Final Final Cut: The Making and Unmaking of Heaven's Gate

Berlinala je letos izgledal kot festival B kategorije; mimo je šel brez posebnosti, škandalov, pravega zvezdniskega utripa ... in dobrih, velikih filmov. Ko sredi festivala ugotoviš, da tam v principu izgubljaš čas, se pričneš ozirati naokrog. Potsdamer Platz in njegova okolica sta ponujala vsaj dvoje, fotografsko razstavo Roberta Cape ter pregledno razstavo življenja in dela Stanleya Kubricka, natrpano z memorabilno, studijskimi artefakti in predmeti iz zasebnega življenja. Če si imel čas, si se lahko pred številnimi ekrani usedel na stol in si ogledal DVD projekcijo njegovih trinajstih celovečernih filmov (z izjemo *Fear and Desire* seveda), ali še bolje, obiskal kino projekcije večine njegovih del, ki jih je festival vrtil v sklopu ne prav obsežne in čudno sestavljene retrospektive "Arhitektura in scenografija v filmu".

A vrnimo se k festivalu, ki očitno (znova) išče svojo identiteto, vsaj so-deč po tekmovalnem programu, kateremu je spet uspelo predstaviti vso mediokriteto evropskega *mainstream arta*, tipa všečnega, nekonfliktnega, politično korektnega filma (trans-evropski *One Day in Europe* je lep primer), kakršne člani Evropske filmske akademije jeseni potem nominirajo za evropsko filmsko nagrado, nekdanjega felixa. Berlinala nam je letos prizanesel vsaj z obsežnim cvetoberom ameriške studijske produkcije, nominirane za prihajajočega oskarja, s katerim so si selektorji od nekdanj zbijali kredibilnost.

Tekmovalni spored nikoli ni bil najmočnejša postavka Berlinala in tako je obveljalo tudi letos; prevladovali so filmi o Afriki in afriških vprašanjih, ki pa jih niso snemali afriški avtorji, temveč Francozi (*Man to Man* Regisa Wargnierja), Irci (*Hotel Rwanda* Terryja Georgea) ter nekdanji haitski minister za kulturo (*Sometimes in April* Raoula Pecka), medtem ko je André Téchiné (*Les temps qui changent*) očitno začutil, da mora ljubezensko zgodbo francoskih ikon Gérarda Depardieuja in Catherine Deneuve prav tako postaviti na črni kontinent. Vse skupaj sem – še vedno fasciniran z lanskoletnim biserom *Moolaadé* Ousmana Sembeneja – v glavnem ignoriral, kar je bila (glede na strokovne odzive) dobra odločitev, čeprav za ceno izpuščenega zmagovalca festivala, južnoafriške verzije Bizetove *Carmen* v režiji Angleža Marka Dornforda-Maya (*U-Carmen eKhayelisa*).

Med največja razočaranja festivala moram uvrstiti dva filma, *The Wayward Cloud* Tsai Ming-lianga, zadnji režiserjev prispevek k alienaciji in vse večji moralni razkrojenosti v tajvanski družbi, nekakšno kompilacijo Tsaijevih dosedanjih tematskih preokupacij, v katerem zgolj reciklira (oziroma pervertira) slogovne prijeme *Reke* (River, 1997), *Luknje* (Hole, 1998) in *Koliko je tam ura?* (What Time is it There?, 2001). A Tsaijev

spodrsrlaj ni nič v primerjavi s porazno formo Ermanna Olmija, Abbasa Kiarostamija in Kena Loacha, treh gigantov svetovnega filma zadnjih štiridesetih let, in njihovega filma *Tickets*. Omnibus – še ena preživeta forma šestdesetih in sedemdesetih let – treh "družbeno kritičnih" epizod, ki se odvijajo na vlakcu med severno Italijo in Rimom, me je dobesedno šokiral. Ne spomnim se, kdaj sem nazadnje obsedel na svojem stolu in se spraševal o poanti njihovega početja; prvič po dolgih letih me je prijelo, da bi obiskal tiskovno konferenco in od vsakega posebej zahteval, naj predloži dokaze o resnični vpletenosti v projekt, ker preprosto nisem verjel, da so epizode režirali Olmi, Kiarostami in Loach, temveč študentje prvega letnika filmske akademije.

Panorama je znova dokazala, da je najkvalitetnejša sekcija Berlinala, sploh če vrti dokumentarce. Letos se je trlo t.i. filmov o snemanju filma, *hommageov* klasičnim, kulturnim ali preprosto razvpitim stvaritvam. Med najboljšimi je bil nizozemski *Based on a True Story* režiserja Walterja Stokmana, ljubitelja Sidneya Lumeta; Stokman se je po 25. letih odločil razkriti ozadje bančnega roparja, ki je služil kot navdih za Lumetovo klasiko *Pasje popoldne* (Dog Day Afternoon, 1975) z Alom Pacinom v glavni vlogi. Leta 1972 sta John Wojtowicz in njegov prijatelj skušala oropati banko v Brooklynu, z izkupičkom pa plačati operacijo Johnovega ljubimca, ki je želel spremeniti spol. Rop je spodletel, policija je obkolila zgradbo, naslednjih 13 ur je trajalo pogajanje za izpustitev talcev in varen transport roparjev. Lumeta sta zanimali predvsem dramska razsežnost dogodka in za tiste čase – oziroma za Holivud – tabu tema transseksualnosti. Stokmana so zanimali Wojtowiczevi motivi in čustvene reakcije, zato ga je poiskal in skušal izprašati. A možakar se je izkazal za strašno težavnega sogovornika, primitivnega manipulatorja in z denarjem obsedenega megalomana, ki hoče trideset let po incidentu svojo "slavo" primerno tržiti. *Based on a True Story* potemtakem ni toliko dokumentarec o ozadju roparja, kot film o pohlepu in eksploataciji. Projekcijo nove, restavrirane in izvirne verzije *Nebeških vrat* (Heaven's Gate, 1980) – ultimativnega post-vesterna Michaela Cimino, ki je zaradi divjega zapravljanja potopil United Artists, "studio avtorjev", ki so ga leta 1919 ustanovili tedaj največji filmski zvezdniki, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford in David Wark Griffith, z namenom, da bi sami financirali in kontrolirali lastne filme – je pospremila projekcija dokumentarca *Final Cut: The Making and Unmaking of Heaven's Gate* Michaela Epsteina, režiserja, specializiranega za zgodovinsko vrednotenje notoričnih holivudskih projektov ... in razmerij (npr. *The Battle*

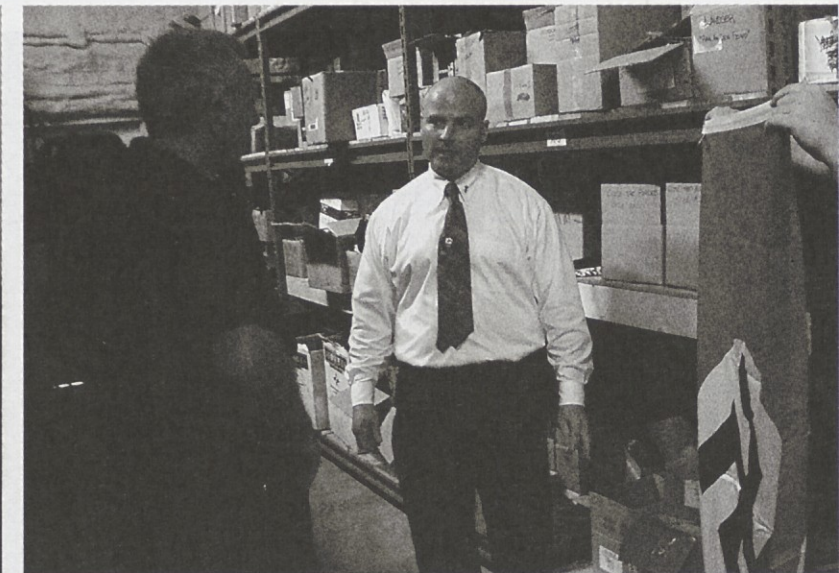
dokumentarci: cvet berlinala



Inside Deep Throat

Over Citizen Kane, 1995; *Hitchcock, Selznick and the End of Hollywood*, 1998). Leta 1979 je bil Michael Cimino kralj Holivuda; z *Lovcem na jelene* (The Deer Hunter, 1978) je osvojil pet oskarjev, pripravljal je svoj najambicioznejši projekt, ekranizacijo romana *The Johnson County War*. Studio United Artists mu je *dal carte blanche*, zato se je Cimino z ekipo odpravil v odročno Montano, kjer je hotel izživeti vse svoje umetniške ambicije. Tam je snemal in snemal, snemalni dnevi so se množili; sto dni, dvesto dni, proračun je prebil streho. Cimino je vedel, kako notranje razkrojen je United Artists, da studio po odhodu vodilnih producentov vodijo neizkušeni birokrati ... in da je s pogodbo o *final cutu* pri projektu, ki ga je sam zasnoval, napisal in režiral, dobesedno nedotakljiv. Epsteinov dokumentarec lepo pokaže vzroke za največkratnejši finančni fiasko v zgodovini Holivuda, ozadje, nesoglasja, kvarne medijske vplive, a tudi medsebojno spoštovanje med Cimino in studijskimi šefi, ki so vseskozi želeli zaščititi avtorjevo integriteto. V filmu nastopajo vsi ključni akterji, igralci, producenti, montažerka, le Cimino je zavrnil sodelovanje.

Če so *Nebeška vrata* uničila filmski studio, je *Globoko grlo* (Deep Throat, 1972), prvi *hard core* pornografski film, predvajan v masovni, *mainstream* distribuciji, sicer še vedno najbolj profitabilen film vseh časov (stal je 25.000 dolarjev, prislužil jih je 600 milijonov), skoraj uničil par življenj. Randy Barbato in Fenton Bailey, avtorja filma *Inside Deep Throat*, detajlno, lucidno in duhovito predstavita nastanek filma, ki ni spremenil le industrije zabave, temveč Ameriko samo. *Globoko grlo* je ob premiernem predvajanju v ZDA povzročilo tak kulturni šok, da je stvari vzela v roke Nixonova administracija. Najprej so – vespovprek, od režiserja Gerarda Damiana do zvezdnice Linde Lovelace – stigmatizirali ustvarjalce ter z racijami onemogočili distribucijo, film so uradno prepovedali v 36 zveznih državah (prepoved še vedno velja!), kot skrajno sredstvo "čiščenja" pa so Lindinega soigralca Harryja Reemsa obtožili blatenja javne morale in po hitrem postopku obsodili na pet let ječe. Avtorja se dotakneta vseh pomembnih točk, šokantne *trivie*, socioloških in političnih analiz, pravnih posledic za vpletene, do kulturnih in družbenih sprememb. Po *Globokem grlu* nič več ni bilo enako; Ameriko je spremenil enako kot družbenopolitična kriza šestdesetih let, črni panterji, hipiji, yuppieji, Woodstock in afera Watergate; nenazadnje si je skrivnostni vladni informator, vir podatkov za novinarja *Washington Posta* Carla Bernsteina in Boba Woodwarda, omissil vzdevek *Globoko grlo*.



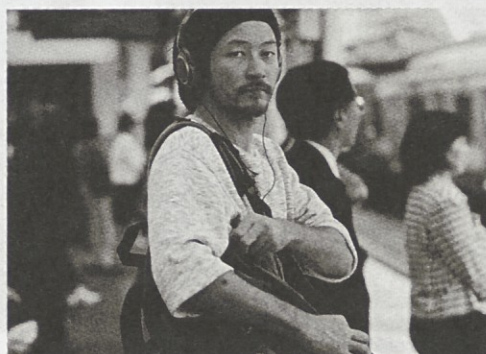
Protocols of Zion

Svojevrsen film o snemanju filma je tudi *The Goebbels Experiment* režiserja Lutza Hachmeistera in historičnega raziskovalca Michaela Klofta, ki predstavi zamisli in dejanja osrednje figure nacistične propagandne mašinerije, ministra za propagando Josepha Goebbelsa. Film je v svoji obliki povsem preprost; združuje množico arhivskih posnetkov (med katerimi se znajdejo tudi barvni posnetki iz leta 1936!) in *off* glas naratorja, ki bere odlomke iz Goebbelsovih obsežnih dnevniških zapiskov med leti 1924 in 1945. "Iz prve roke" izvemo, kako je delovala cinična, brezkompromisna in uspešna propaganda, kako je Goebbel kontinuirano spreminjal tako svoje ideološke nazore kot javno podobo – od zgodnjih dni "popularnega socializma" do samomora ob svoji družini; rezultat je fascinanten psihogram frustriranega človeka, ki ni želel biti minister za propagando, temveč je hotel voditi širši sektor "nacionalne vzgoje" (Volksbildung), z vplivom tako na šole kot univerze, portret moža, ki je nihal med *weltschmerzom*, samopomilovanjem, divjimi fantazijami in politično ekstazo.

Najboljši film Berlinala je bil *Protocols of Zion*, klasičen primer raziskovalno-studijskega dokumentarca, v katerem Marc Levin obdela post-11.-septembrsko obsesijo Američanov s teorijami zarote. Danes so namreč številni posamezniki in skupine prepričani, da so za teroristični napad leta 2001 odgovorni Judje. Jedro njihovega prepričanja leži v t.i. *Protokolih Ziona* (Protocols of the Elders of Zion), knjigi, prvič objavljeni koncem 19. stoletja, katere vsebina povzdiguje judovstvo in polaga temelje za "judovsko dominacijo sveta". Čeprav so zgodovinarji že v dvajsetih letih 20. stoletja dokazali, da gre za fabrikacijo, dobro zasnovano provokacijo tajne policije ruskega carja, s katero so za kritično situacijo v predrevolucionarni Rusiji hoteli obremeniti Jude, jo skrajni desničarji in antisemitske skupine še vedno štejejo za "dokazno gradivo". Levin, tudi sam Jud, se s kamero odpravi po ameriških mestih, da bi raziskal fenomen oziroma bolje razumel ljudi, ki verjamejo v tovrstne trparije; pred kamere zvabi Američane arabskega porekla, temnopolte nacionaliste, krščanske fundamentaliste, skinheade, kabalistične rabine, preživle holokavsta in ljudi, ki holokavst negirajo. Eni promovirajo klasične teorije ("*Judje nadzorujejo ameriški kongres*"), drugi svarijo pred medijsko indoktrinacijo ("*Judje vladajo Holivudu*"), tretji gredo v paranoji čez vse meje, kot npr. temnopolti radikalec, prepričan, da je za 11. september soodgovoren tedanji newyorški župan Rudy Giuliani. Njegov argument? Giuliani = Jew-liani!.

ISTANBUL:

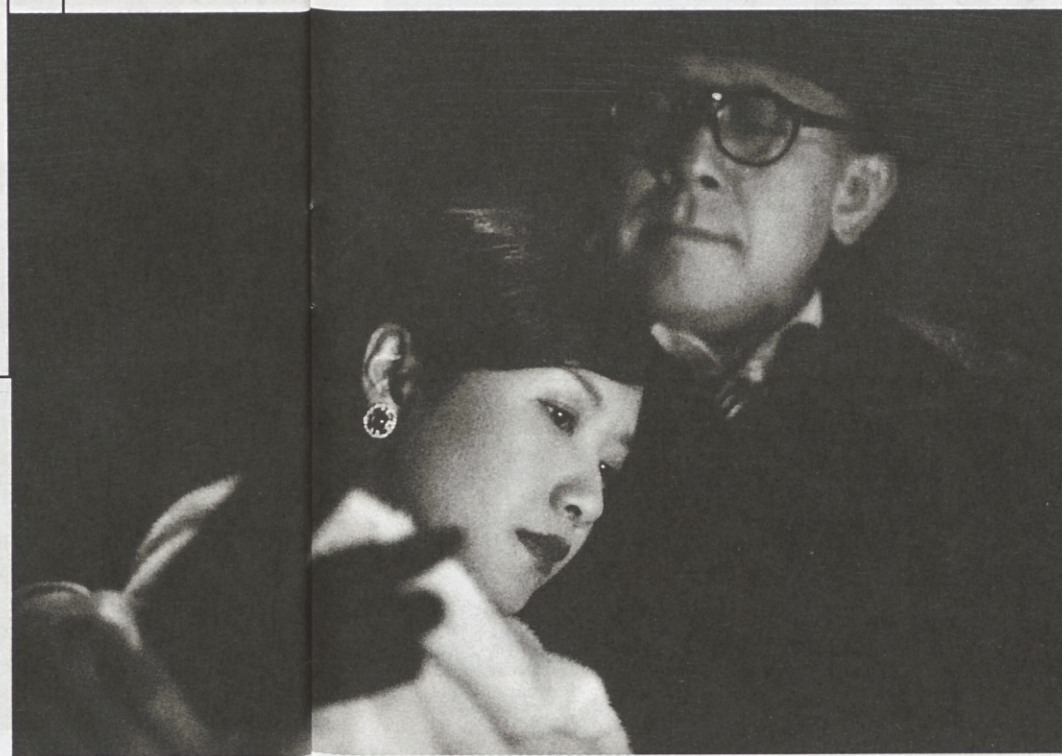
istanbulske zgodbe



Cafe Lumière



La femme de Gilles



Letter From An Unknown Woman



Innocence

V prvi polovici aprila je v Istanbulu potekal mednarodni filmski festival, ki se je v štiriindvajsetih letih svojega obstoja iz nekakšnega ljubiteljskega tedna art filma razvil v regionalno pomemben filmski dogodek; nadaljujemo lahko s precej samozavestno ugotovitvijo, da se od svojega mlajšega brata, Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala, pravzaprav razlikuje predvsem v proračunu, sicer pa imata oba podoben zasitek izbora in število prikazanih filmov, podobno organizacijo projekcij in spremljevalnega dogajanja v mestu, podobno je tudi število tujih gostov in domačih obiskovalcev. Kar pa za mesto, ki je po prebivalcih petdesetkrat večje od Ljubljane, pravzaprav ni poseben presežek, tudi če upoštevamo, da je festivalu še pred petnajstimi leti vladala državna cenzura.

Glavna žirija, ki ji je letos predsedovala režiserka Jane Campion in s seboj pripeljala kar del svojega "plemena" (Harvey Keitel, Monty Montgomery), je glavno nagrado razdelila med filma, ki sta predlani in lani že tekmovala na festivalih v Benetkah, zato o njima ne kaže izgubljati besed. Omenim naj le, da sta si Zlatega tulipana letos razdelila *Kavarna Lumière* (Café Lumière) Hou Hsiao-Hsiena, ki se je po inspiracijo odpravil v deželo svojega filmskega idola, Yasujira Ozuja, ter v njegovem stilu posnel nežni portret vsakdanjika sodobne japonske družine, in *La femme de Gilles* (Gillesova žena) belgijskega režiserja Frédéric Fonteyna, ki je raziskoval nenavadni ljubezenski trikotnik znotraj omejitve klasične zgodbe, estetizirano priredbo romana Madeleine Bourdouxhe pa je postavil v trideseta leta na sever Francije. Za tekmovalni program v Istanbulu tudi sicer velja, da naj bi se izbrani filmi osredotočali na umetnost in umetnike ali pa naj bi šlo za priredbe literarnih del, vendar je včasih ta koncept zelo zrahljan. Nič hudega. Kot tipična primera tega žanra – in obenem dva od najboljših v tekmovalnem programu – lahko navedemo *Letter from an Unknown Woman* kitajske režiserke in igralkice Xu Jinglei, ki je novelo Stefana Zweiga postavila v Peking pred obdobje komunistične revolucije – oziroma natančno v čas nastanka istoimenskega Ophülsovega filma (1948), narejenega po isti predlogi. Mlada Xu Jinglei, ki je zaigrala tudi v glavni vlogi, je ustvarila vizualno razkošno, senzibilno in erotizirano kostumsko dramo o zapravljenih priložnostih, prežeto z nekakšno fin-de-sièclovsko dekadenco. Če se na prvi pogled zdi, da je avtorica – na katero vsekakor velja biti pozoren – Ophülsovo

elegantno jasnost zamenjala za intimnejši lirizem, pa je hkrati prišlo do določenega premika v optiki: zdi se, da je poudarek na ženskem zapeljevanju oziroma da se je težišče odnosa, ki ga spremljamo skozi dve desetletji, nekoliko spremenilo – tu je ona tista, ki je aktivnejša in ki si je bolj na jasnem glede svojih želja.

Nekaj podobnega bi lahko zapisali tudi o korejskem filmu *Untold Scandal*, najnovejši priredbi famoznega romana Choderlosa de Laclosa *Nevarna razmerja*. Mladi korejski režiser Lee Jae-yong je zgodbo, ki je preveč znana, da bi jo obnavljal, transponiral v Korejo 18. stoletja, v represivni čas vladavine dinastije Chosun, in temu ustrezno prilagodil vizualni stil. Za film, ki se vrti okrog strasti, maščevanja, ljubezni, izdajstva, sovraštva, ločitve in smrti, je avtor uporabil do skrajnosti nadzorovan filmski jezik, obenem pa se ni izognil razkošju barv, giba, kostumov, glasbe – in rezultat je morda najbolj prepričljiva ekranizacija prej omenjenega romana, erotična in živahna, hkrati pa odmaknjena in večna.

Mednarodna žirija filmskih kritikov je nagradila celovečerni prvenec *Innocence* francoske režiserke Lucile Hadžihalilović, ki jo poznamo kot producentko filma *Sam proti vsem* (Seul contre tous, 1998) partnerja Gasparja Noéja, ki mu je *Nedolžnost* tudi posvečena, čisto mimogrede pa velja omeniti še to, da si je za svoj prvenec izposodila tudi snemalca filma *Nepovratno*, Benoïta Debieja. *Innocence* je pogumna in intenzivna filmska izkušnja, za prvenec zelo samozavestna priredba simbolistične novele Mine-Haha Franka Wedekinda, postavljene v skrivnostni dekliški internat sredi gozda. Začne se z odjavno špico. Krsta se premika skozi temen tunel. Pokrov krste se odpre, iz njega pokuka šestletna deklica. Iris je najnovejša učenka in skrivnostnem internatu za pred-adolescentna dekleta, postavljenem ob jezeru sredi širnih gozdov. Iris postane učenka v skrivnostni šoli brez fantov in odraslih ljudi, kjer poučujejo le naravoslovje in telovadbo in v kateri vsak večer ob devetih ob čudnem nobnenju najstarejše dekle izgine iz te navidez idilične komune. Film *Nedolžnost* je prežet z literarnimi in drugimi referencami in je v času, ko je že sama misel na otroški erotizem tabu, še posebej drzen. Izogiba se morali in razlagam, gre pa za temčno prisposodbo, ki s svojo natančno izoblikovano, temčno vizualnostjo, morečo zvočno kompozicijo in vzdušjem spominja na zgodnja dela Petra Weira in Davida Lyncha. Od-

vija se z nekakšno počasno eleganco in raziskuje tako strah pred neznanim kot privlačnost neraziskanega, razmerja med človekom, naravo, ideali in simboli ter razvoj človeških odnosov v zaprtem prostoru nasploh. Kakšen je pogled odraslih na podobe nedolžnosti, kakšen je pomen odraščanja, kaj prinaša izguba nedolžnosti in kaj odvzame? Kako pomembno je zavedanje seksualnosti in nasilja v razvoju človeškega bitja? Lucile Hadžihalilović meni, da gre za univerzalne in brezčasne teme, ki jih prikazuje s precejšno mero nelagodja in strahu, pa tudi lepote in mističnega lirizma. Ali je vse skupaj metafora ali, bolje, gre morda za alegorijo? Ima *Nedolžnost* kakšen natančno definiran pomen? Najverjetneje da, toda najbolje se je prepustiti avtoričinemu nasvetu in se zgolj potopiti v filmsko izkušnjo. Kot zanimivost velja morda omeniti še to, da je *Nedolžnost* poleg kritikov za svojega favorita izbrala tudi festivalska publika, kar se glede na klasični razkol med okusi kritikov in občinstva pravzaprav zgodi zelo, zelo redko.

V pregledu "domače" produkcije so pozornost vzbudili predvsem trije filmi. Mednarodno najuspešnejši bo verjetno film *Angel's Fall* (Melegin dūsüsü), drugi celovečerec scenarista, producenta in režiserja Semiha Kaplanogluja. Mednarodno zato, ker gre za dokaj univerzalno pripoved o ranjenih dušah sodobnega velemesta, o Zeynep, oskrbnici hotela, ki mora prenašati očetovo nadlegovanje, o Mustafi, mladeniču ki je prav tako zaposlen v hotelu in se intimno zanima za Zeynep, ter Selçuku, vdovcu z druge strani mesta, čigar kovček z oblekami pokojne žene bo usodno posegel v zgodbe vseh treh. *Padec angela* izpostavljam zato, ker se je pri pregledu turških filmov izkazalo, da v navidez vitalni in produktivni kinematografiji pravzaprav vlada orjaški razkol med spektakularno komercialno in podhranjeno art produkcijo in da velika večina art filmov – tudi tistih, prikazanih na festivalu filmov – nastaja zasebno, gverilsko, praviloma digitalno in da jih obremenjujejo vse tipične pomanjkljivosti nizkih proračunov in ambicij. Zato je *Padec angela* tudi izstopal, ker povsem ustreza temu tipu produkcije z majhnim številom likov in lokacij, nadpovprečno dobro in psihološko utemeljeno igro, vizualno nezahtevnostjo ter splošno prepoznavnimi travmami in njihovo razrešitvijo. Solidno.

Med nekako najbolj podprtimi projekti v propagandnem smislu pa se je

znanel film *Yolda* (režija Erden Kiral), ki prikazuje osebne spomine na ozadje snemanja kulturnega filma *Pot* (Yol, 1982) režiserjev Yilmaza Güneya in Serifa Görena. V času priprave na film je Turčiji vladala vojaška hunta, Güney pa je bil politični zapornik, ki je obenem načrtoval svoj pobeg v zahodno Evropo in usmerjal snemanje svoje mojstrovine iz zapora. Erden Kiral je bil eden od Güneyevih "asistentov" pri snemanju *Poti*, ki pa ga je Güney kmalu po začetku snemanja zamenjal z obetavnejšim Serifom Görenom – in to grenkobo je Kiral nosil v sebi dobrih dvajset let, da bi skušal nazadnje najti neko pomiritev s svojim velikim učiteljem in vzornikom. Film premore nekaj intenzivno odigranih sekvenc in je kakovosten predvsem v ustvarjanju opresivne atmosfere časa ter prikazu nemogočih pogojev ustvarjanja, kritičnega umetniškega udejstvovanja in zasebnosti nasploh, kljub temu pa pusti z očitnim pomanjkanjem resničnega talenta na eni strani rahlo cenen, televizijski vtis, na drugi strani pa precej preračunljivega, kot da bi hotel režiser na račun mednarodno znane mojstrovine vnovčiti svojo frustracijo.

Za najboljši turški film leta je glavna žirija proglasila *Istanbul Tales*, dramaturško in idejno zelo zanimiv omnibus, v katerem je pet režiserjev priredilo pet klasičnih pravljic in jih postavilo na družbeno dno sodobnega velemesta. Saj res, zakaj ne bi mogla biti Rdeča kapica mafajska kurirka, ki je pravkar prišla iz zapora, Lovca na podgane ciganski poulični klarinetist, Pepelka nesrečna prostitutka, zaljubljena v nedolžnega mladeniča? Kako bi se obnašala Snegulčica, ki bi komaj pobegnila svojemu rablju ter v džungli velemesta naletela na pritlikavca in zakaj ne bi mogel ubožen kurdski mladenič, ki išče srečo v Istanbulu, zbuditi svoje Trnuljčice? "*Usoda ljubi ponovitve, variacije in simetrijo*," pravi Borges, in projekt, čigar gonilna sila je bil scenarist Ümit Ünal, mu zvesto prikimava. *Istanbulske zgodbe* so zgoščen, šundovski preplet petih mračnih, jeznih, energičnih in učinkovito prikazanih (čeprav mestoma banalnih) zgodb; prikažejo tisto stran mesta, ki je še najdlje od pravljicne, idilične predstave pisanega bazarja na križišču civilizacij in kultur. Film, v katerem je še najbolj pravljicen prav preplet petih naključnih protagonistov, kaže, kako majhen korak je pravzaprav od pravljic do krute realnosti in kako trd je lahko pristanek za junake, ki v sodobnem metropolisu iščejo svojo zasebno pravljico. •

CLERMONT-FERRAND

sabina dočić

Letošnji festival je bil najprej iskanje in šele nato zrenje. Letalo je pristalo na Orlyju. Tam, kjer naj bi Marker posnel *Mesto slovesa* (La Jetée, 1962); kar bi lahko v dobesednem prevodu poleg mejnega hodnika na letališču pomenilo tudi teraso – sprehajalni pomol, brez vode naokoli). Ker je pristalo po dovoljenem času za pristanek, smo vsi hiteli k izhodu in naivno upali, da bomo ujeli še zadnji vlak do mesta. Najprej je bil Pariz in za njim že dobro znani Clermont-Ferrand, zasnežen in spremenjen, kot si lahko predstavljate za največje industrijsko mesto v regiji. Tudi najznamenitejša katedrala iz črnega vulkanskega kamna, pred katero naj bi celo Kieslowski posnel nekaj prizorov za film *Dvojno Veronikino življenje* (La Double vie de Véronique, 1991), se je skrivala pod njim. A ker je bil najprej Pariz, želja po iskanju tiste terase – ali *la jetée* – niti za trenutek ni popustila. Jaz sem jo našla nekje drugje, na vrhu stolpnice na Montparnassu, kjer je ograjena ploščad, za njo pa nebo nad Parizom. Če bi Marker v *Mestu slovesa* uporabil kakšen drug zorni kot, potem v drugem planu ne bi bilo tistih železnih stolpov luči in bi bila res samo terasasta ploščad z ograjo, za katero bi bilo nedotaknjeno nebo. Štirinajst dni pozneje je pred letom na Berlinale ura nekaj do sedmih zjutraj in zopet sem na Orlyju. Sledim smerokazu na teraso, ki me pošlje z dvigalom v najvišje nadstropje letališča. Ura je še zgodnja in terasa je zaklenjena. Na srečo vidim upravnika oziroma direktorja letališča in se mu izpovem. Takrat sem še vedno prepričana, da sem na pravem kraju. Nedaleč stran zagledam tablo za kino in si mislim, kako fantastično, letališče s kinom, in za trenutek se mi zazdi, da se stvari ujemajo. Celo njega sem navdušila do te mere, da je poklical varnostnika, ki je prišel odklenit teraso. Po njej smo se nato vsi skupaj sprehajali in jaz sem jima govorila o Markerjevem filmu. Če v tem trenutku kdo po pariških videotekah sprašuje po tem filmu, je to zagotovo eden od njiju. Kmalu sem ugotovila, da se opisani kadri iz filma ne ujemajo s teraso, po kateri hodimo. In sama sebi sem se zdela smešna, ker me je podoba iz filma uspela zaznamovati tako močno, da ji nato sledim še leta. *Mesto slovesa* sem namreč videla prvič prav v Clermontu, leta 2001. Bil je prvi film otvoritvenega programa in tako moj prvi videni film na tem festivalu sploh. Katapultiral me je v neki drug čas in v neko drugo vlogo. Od takrat sem ta festival nenehno obiskovala v prepričanju, da je to moj najljubši filmski festival. Mogoče po vseh teh petih letih to še vedno mislim, čeprav počasi ugotavljam, da je s festivali podobno kot s hoteli. Če ostanec v njem predolgo, postajajo dogodki vedno bolj obskurni, osebe pa, ki ga vsako leto obiskujejo (njegovi "protagonisti"), vedno bolj nore. Ali ne prikažejo filmi *Hotel za milijon dolarjev* (Million Dollar

Hotel, 2001), *Štiri sobe* (Four Rooms, 1994), *Si-janje* (Shining, 1980) in *Psiho* (Psycho, 1960) prav tega? Na istem festivalu začneš z leti srečevati iste ljudi, vse postane predvidljivo in svoje navade začneš pretvarjati v rituale. "Na srečo" je z režiserji kratkih filmov tako, da jih ekonomski pritiski silijo k ustvarjanju celovečercer, kar pomeni, da se pri gostih stvari kljub temu iz leta v leto spreminjajo, to pa je tudi edini nepredvidljivi moment festivala. Niti za nagrade ne bi mogla reči česa podobnega. Kljub temu je med temi režiserji nekaj takih, ki pri kratkih vztrajajo. Tako se ponovno srečam z Jean-Gabrielom Périotom, ki je naredil svojo novo digitalno filmsko montažo *Dies Irae* o neskončnem (in poslednjem) potovanju, Marianelo Maldonado z novim, a verjetno zadnjim (ker že dela na celovečercu) kratkim filmom *Breaking out*, v katerem zelo dobro uspe portretirati žensko telo, ki podlega manični depresiji, po fragmentih, s kadriranjem; z Rasòm Ganemtorejem in njegovim prvim filmom na filmskem traku *Safi, la petite mère* (Safi, mala mati), ki po dolgem času (vse od filma *Bintou* Fante Régine Nacro) na platno zopet prinese afriško zgodbo, in sicer desetletne deklice Safi, ki pred kruto in starodavno plemensko prerokbo reši svojega novorojenega bratca; spoznam tudi nekatere, ki jih takrat, ko sem pisala o njihovih filmih, nisem uspela, recimo Nicolasa Provosta. Ena izmed dobrih plati festivala je vsekakor to, da lahko brez težav srečaš režiserje svojih najljubših filmov, kar ne bi moglo veljati za Berlinale in njemu podobne. Čeprav mi je nekdo izmed njih enkrat zaupal, da zna biti vzdušje med tistimi, ki so v tekmovalnem programu, nevzdržno – na zabavi nekega festivala, ki je sledila podelitvi nagrad, glavna pa je pripadla prav njemu, se nihče od režiserjev ni hotel pogovarjati z njim. To je občutil kot enega najbolj osamljenih trenutkov v svojem življenju. Drugi mi je priznal, da ne mara prisostvovati na festivalih, ko je njegov film v tekmovalnem programu: nekaj dni kasneje je še pred koncem festivala iz Clermonta odšel, ker je (pravilno) sklepal, da njegov film ne bo nagrajen. Težko bi jim verjela, če ne bi bila na to pozorna ob zaključnem večeru, ko sem opazila mehiškega režiserja Enriqueja Arroya, dobitnika letošnje glavne nagrade žirije za film *El otro sueño americano*, sicer tudi enega izmed mojih favoritov, kako žalostno strmi v žurajočo množico daleč pred njim. V tem filmu Sandra v iskanju ameriškega sna namesto njega doživi nočno moro. Ne izvemo, ali gre za prostitutko, "pobrano" z ulice, ali za punco, ki ji je moški (ves čas zunaj kadra) pod pretvezo preiskave vzel kokain ter jo tako zvalil v avto. Film je posnet v enem statičnem kadru avtomobila. Kamera je fiksirana na sprednje vetrobransko steklo ter usmerjena na sovoznico, kar referira na Kiarostamijev film *Deset* (Ten, 2002).



Safi, la petite mère

Punci od zadetosti počasi postaja jasno, da nekaj ni v redu, da ne ve, kam jo moški pelje, zato se mu začne upirati. Še preden ji uspe zbežati iz avta, jo moški priklene nanj. Njuna vožnja se nadaljuje do oddaljenega ranča, kjer jo preda nekemu drugemu moškemu. Odpeljana je bila za namen sadističnih ritualov, katerih se udeležujejo predvsem predstavniki premožnega političnega razreda iz Amerike, ki te usluge Mehičanom drago plačujejo. Film – sicer igrani, čeprav učinkuje kot skrivni video zapis ugrabitelja deklet – želi opozoriti na problem izginotja več tisočih mehiških deklet, za katerimi se leto za letom izgubi vsaka sled, s čimer je tudi letošnja žirija po sporočilnosti najbolje prepričal. *Alice et moi* (Alice in jaz), lanskoletni in letošnji vsefestivalski hit, je naredil Belgijec in je posvečen "Alice, mali prasici, z ljubeznijo". Zgodba filma se skoraj v celoti odvija v avtomobilu, s katerim pelje Simon svojo židovsko babico in njeni dve prijateljici na izlet. Po telefonu ga pokliče njegovo dekle, s katero se začne pripraviti. Ona zvezo prekine in odloži slušalko, zato jo Simon kliče nazaj. Ob tem se začnejo v pogovor vmešavati ostale tri sopotnice. Dialogi med vsemi vpletenimi postajajo vedno bolj napeti, dogajanje vedno bolj zgoščeno, pripombe sopotnic, polne življenjskih (židovskih) resnic, vedno bolj humorne, vožnja v avtomobilu pa vedno bolj nevzdržna, dokler njegova jeza ne doseže vrhunca in sopotnice dirjajoče odpelje v neznan. Črno-beli film, ki ga vsakdo zlahka vzljubi, saj gre za preprosto identifikacijo z glavnim likom, situacijo, ki je znana vsakomur in ki je zelo resnična, celo bolj, kot bi pričakovali. Ta film je "ponesreči" videl drug belgijski režiser, ki je prav tako predstavljal svoj film v tekmovalnem programu, t.i. sotekmovalec, in v Alice prepoznal svoje sedanje dekle, ki pa verjetno tudi ni vedelo, da se zgodba o njej vrtila po platnih Evrope in zmaguje na festivalih le zaradi tega, ker je bila nekoč "mala prasica". Režiser je s filmom *Alice et moi* namreč tudi v Clermontu pobral nagrado publike in se za uspeh zahvalil tako njej, "svoji bivši", kot babici. Dvema ženskama, brez katerih filma (alias uspeha) ne bi bilo. Najboljši film festivala, nagrajen že v Cannesu, kasneje pa prejemnik oskarja za kratki film, je bil zagotovo *Ryan*, kanadska animacija, še ena izmed mnogih zgodb, ki razkrivajo tragedijo. Večkrat smo se v različnih okoljih pogovarjali o tem filmu, ki je preveč dovršen, da bi ga znali kjerkoli vrednotiti, saj verjetno preseže kriterije za vrednotenje filma. Najboljši primer za to je lahko že Clermont, kjer ni dobil nobene nagrade. Računalniška animacija, premišljena do zadnjega kotička kadra, razkrije zgodbo resničnega Ryana Larkina, kanadskega animatorja (njegovo razpadajočo "osebo" je bilo z animacijo verjetno možno najlaže in najprepričljiveje upodobiti), ki je pred trideseti-

mi leti ustvaril nekaj najbolj vplivnih animiranih filmov svojega časa. Film je narejen po zvočnih posnetkih dialoga med avtorjem filma in Ryanom. Slednji razkriva delčke iz svojega življenja, predvsem ključne, kot je npr. vprašanje, kako se kreativni ljudje znajdejo na socialnem dnu, ker država ne podpira niti njihove ustvarjalne ljubezni niti avantgardnih animiranih filmov, ki jih je ustvaril. Danes živi Ryan od socialne pomoči in prosi za drobiž po ulicah centra Montreala, film o njem pa pobira najvišje nagrade. Absurdna situacija, ki jo je večkrat omenil sam režiser. Od začetnih iluzij o največjem festivalu kratkega filma je minilo pet let in kljub vedno znova doživetemu festivalu, dragocenim poznanstvom in nekaterim res izjemnim filmom, ki jih ponuja ali na novo odkriva Clermont, se nekatere od njih počasi razblinjajo, druge pa potrjujejo. Festival postaja dogodek brez določenega cilja in upravičeno se sprašujemo, čemu služi, če je zastopanost "istih" filmov zmeraj močnejša. (Morda po naključju, a letos sem v tekmovalnem programu videla avstralski film *Everything Goes* Andrewa Kotatka, ki je identičen kanadskemu *Why Don't You Dance* Michaela Downinga, iz tekmovalnega programa leta 2003, oba posneta po isti kratki zgodbi Raymonda Carverja.) Poleg tega postaja očitno, da je kriterij za izbor filmov nedoločen in služi nekemu nedoločljivemu namenu; ali raznolikosti programa, se pravi: v tekmovalni program je pomembno uvrstiti čimveč filmov iz različnih držav, ali številčni zastopanosti močnejših produkcij, ki na neki stopnji promovirajo z denarjem oziroma nagradami (npr. nagrada Canal+) vračajo festivalu. Kar se tiče mednarodnega tekmovalnega programa so to lahko le ugibanja, za francoskega pa verjetno realnost, saj več kot tisoč prijavljenih kratkometražnih filmov na filmskem traku ni majhno število. Še toliko bolj postane to zaskrbljujoče v primeru, ko niti četrtnina že izbranih za tekmovalni program, izmed teh tisoč filmov, po izvornosti ne doseže povprečnega filma iz mednarodnega programa. Festivali nasploh, morda celo nehote in z dobrimi nameni organizatorjev, počasi prehajajo pod oblast televizij in velikih produkcij. Slednje pa postanejo velike prav zaradi številčne letne distribucije, do katere jim pot utrejo festivali, njihovi prikazovalci. Na kateri stopnji se potemtakem priključi režiser? Če že opažam, da svoj navdih veliko mladih režiserjev zelo neposredno črpa pri "sodobnih klasikih", kot je letošnji zmagovalec, bi se po drugi strani strinjala z Borgesom, ki pravi, da bolj spoštuje tiste, ki posnema-jo velike avtorje, kot tiste, ki jih sploh ne poznajo. •

DIAGONALE 2005

Welt Spiegel Kino



Razpravljati o tem, kako bi si vseprek popljudani Festival slovenskega filma v marsičem lahko postavil za svetel zgled festival avstrijskega filma Diagonale, bo očitno brezplodno, vse dokler se bo FSF dogajal v Sloveniji, kjer (pre)številni ne morejo doumeti pojma selekcije. Filmske selekcije kot procesa, ki odločilno botruje vzpostavitvi festivala kot kulturnega dogodka – kot prostora izmenjav umetniških izkušenj – za razliko od načete utrdbe, ki jo vztrajno oblegajo butalski polizdelki in blatijo njihovi odvetniki. Pri severnih sosedih to zelo dobro razumejo tako festivalski sestavljalci kot odjemalci; rezultat je preprost in učinkovit: na festival se hodi gledat filme, govori in piše se o filmih. O tistem skratka, kar na filmskem festivalu pod črto šteje. Diagonale, kot vsi dobri filmski festivali, tudi razume, da je za tvorno branje filmskih podob, ki se danes rojevajo v (zastrašujoče) hitro naraščajočih količinah, nujno sopostavljanje starega z novim.

V retrospektivnih programih so letos med drugim (poudarek na "drugim", saj so preleti zgodovine predstavljali dobro petino celotnega programa, ki je sicer obsegal prek 200 filmov) ob priložnosti izdaje avstrijske monografije predvajali pet filmov Čeha Gustava Machatýja, pri nas znanega predvsem po nemi klasiki *Erotikon* (1929), ki je vpisala med zvezde divaško Ito Rino. Zlasti pomembna je bila projekcija malo znanega in redko predvajanega filma *Jealousy* (Ljubosumje, 1945); enega izmed dveh filmov, ki jih je Machatý posnel v hollywoodskem izgnanstvu za Poverty-Row studio Republic; čistokrvne *noir* melodrame, ki velja za zadnji mojstrov film z uradnim pečatom mojstrovine. Robert Warshaw je v petdesetih film *noir* lucid-



Erotikon



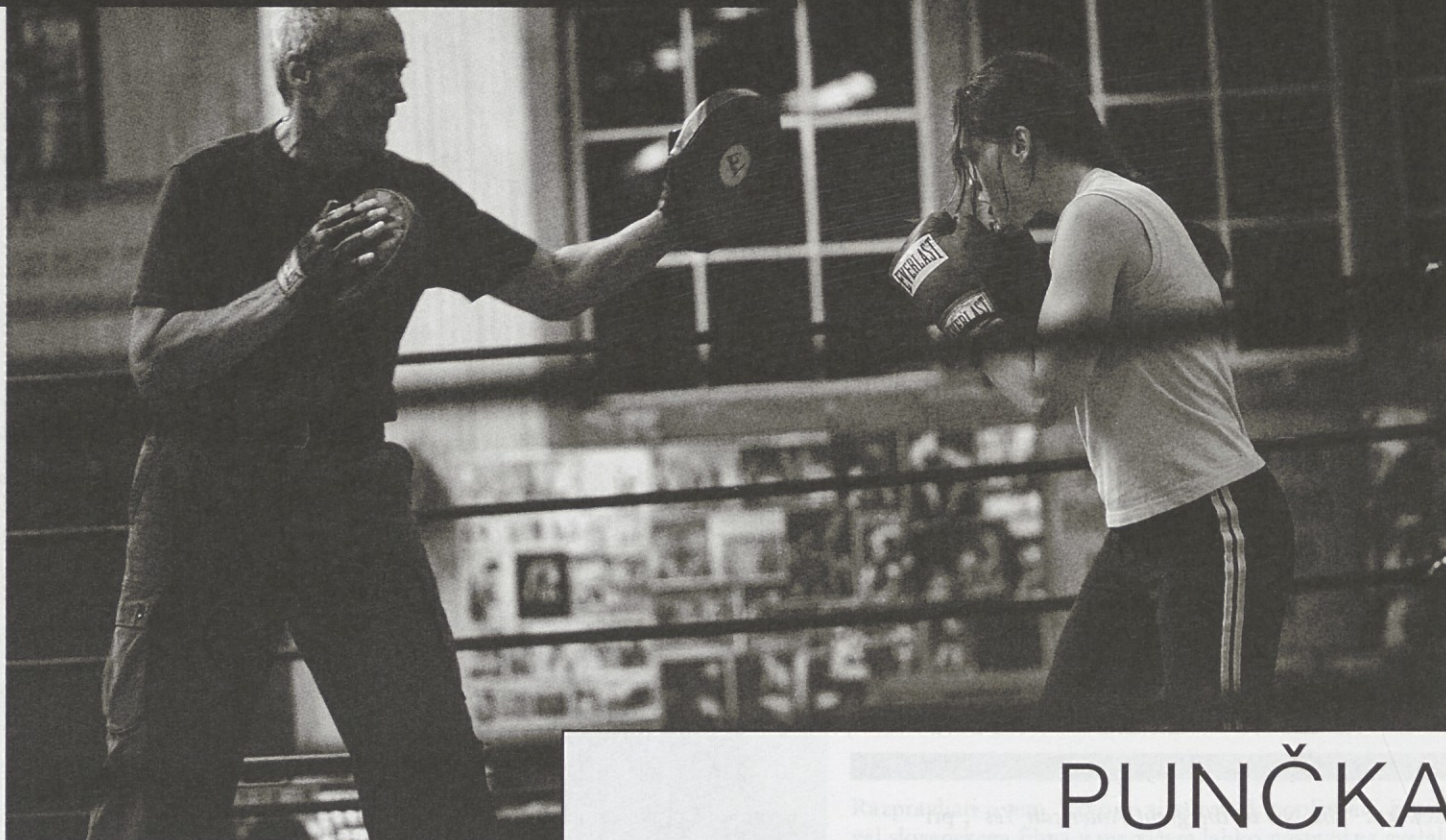
Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?

no označil kot "the No to the great American Yes", pri čemer ga je nedvomno vodilo tudi dejstvo, da so mnoga ključna dela znotraj drugega velikega ameriškega žanra (za vesternom in pred mjuziklom) ustvarili priseljenci s starega kontinenta: Jacques Tourneur, Josef von Sternberg, Otto Preminger, Robert Siodmak, Fritz Lang ... V našeto skupino, pa čeprav zavoljo enega samega filma, sodi tudi Machatý, med drugim eden redkih režiserjev, ki so prehod iz nemega v zvočni film znali izkoristiti za razširitev izrazne palete. Njegov "ne" je toliko glasnejši in bolj pomenljiv, kolikor mu je uspelo konzervativni studio prepričati, da *Jealousy* posname po lastnem scenariju (če je Machatýjeva *Ekstaza* s Hedy Lamarr zvočna verzija *Erotikona*, je *Jealousy noir* verzija *Ekstaze*) ter glavne vloge zasede s prijatelji, prav tako evropskimi izkoreninjenici, med katerimi blestita Danec Nils Asther v vlogi ljubosumnega Evropejca, ki ga izgnanstvo pahne v blaznost ("He was a great man from a great country"), in Čeh Hugo Haas v x-ti različici svoje stereotipne vloge zadnje violine.

V rubriki nove produkcije bo zgodovina beležila dve deli. *Welt Spiegel Kino* (2005) Gustava Deutscha, s čigar monumentalnim traktatom v dvanajstih poglavjih *Film je*. (Film ist., 1998–2002) nas je predlani seznanila ljubljanska Kinoteka, je nadaljevanje avtorjevih raziskovanj filma kot (arhivskega) materiala; poldruga učna ura nas seznanja z živimi posnetki eksterierjev treh kinodvoran (Dunaj, Surabaja, Porto) z začetka 20. stoletja: gledamo (pra)gledalce, nato prek klasičnih orodij avantgardnega filma (upočasnitev/pospešitev/zamrzitev posnetka, preli-

vanje in prekrivanje podob, ritmična ponavljanja, strukturne pre-montaže) vstopimo v njihova intimna življenja, prav tako izvezena iz arhivskih posnetkov istega časovnega in geografskega porekla. Poleg čiste avdio-vizualne naslade (zvočno podobo filma je oblikoval guru vzorčenja Christian Fennesz) je *Welt Spiegel Kino* fascinanten zaradi dveh predpostavk/ugotovitev: prvotna narava filma/kina kot zrcala sveta, zrcaljena v najzgodnejših delih filmskih pionirjev, posnetih v prvi dekadi prejšnjega stoletja, katerih namen je bil izključno "dokumentarističen": kazanje aktualnega in spektakularnega z vseh koncev sveta ter paradoks spoznanja, da je film, objektivni spomin 20. stoletja, obenem snov, iz katere so stkane sanje. Na spisku idejnih očetov Deutschevega projekta je seveda tudi Walter Benjamin.

Če smo za Deutscha pričakovali, da bo navdušil, je drugi presežek predstavljal čisto presenečenje: za epskim naslovom *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* (Je Wolff von Amerongen zagrešil stečajni prestop?, 2004, Gerhard Friedl) se skriva delo nič manj epskih razsežnosti. Eksperimentalni esej, po radikalni formi primerljiv zgolj z deli britanskega avantgardnega dokumentarista Patricka Keillerja, pod površjem socialno angažirane ekonomske analize povojne Nemčije načanja temeljna vprašanja filmske reprezentacije in problem zornega kota v razmerju do struktur moči. Za razliko od mnogih soborcev Friedl v maniri revolucionarja in še globlje pod površjem ponuja celo odgovore, za katere ga je žirija nagradila z nagrado za inovativnost, drugo najbolj prestižno nagrado Diagonal. •



PUNČKA

Oskar je po svoje protislovna filmska nagrada. Nikoli ni veljal za merilo pravih cineastičnih kvalitiet, avtorske kreativnosti in inovativnosti, formalno-estetske domišljenosti ali drznosti, pa vendar uživa sloves najuglednejšega priznanja na področju filmske "umetnosti". Hkrati gre za najpopularnejšo filmsko nagrado, ki pa je le redkokdaj pripadla zares priljubljenim filmom in zvezdnikom, marveč so je bile največkrat deležne resne drame ali vsaj zahtevnejši spektakli z več kot zgolj komercialnimi ambicijami in karakterni igralci. Slednje velja že za premierno podelitev oskarjev leta 1929 (za dosežke v obdobju 1927–1928), ko je, denimo, priznanje za najboljši film pripadlo *Krilom* (Wings) Williama Wellmana, za najboljšega igralca pa je bil razglašen Emil Jannings. Seveda so pozneje kdaj pa kdaj doživljale zmagoslavje tudi popularne glasbene komedije, romance in akcijske uspešnice, a v skoraj osemdesetletni zgodovini oskarjev pripada takšnim filmom silno skromen delež.

Paradoks, imenovan oskar, se je v polnem sijaju predstavil tudi letos, ko je Clint Eastwood s komorno melodramo *Punčka za milijon dolarjev* (Million Dollar Baby) "povozil" Martina Scorseseja in njegovo spektakularno biografijo Howarda Hughesa *Letalec* (The Aviator). Razlika med obema filmoma lepo ilustrira omenjeno logiko podeljevanja oskarjev, hkrati pa priča o domala nasprotnem razvoju dveh ustvarjalcev, ki veljata za živi legendi Hollywooda – igralca, ki je začel z nepomembnimi vlogami v nepomembnih filmih, se prek "dolarske trilogije" Sergia Leoneja (*Za prgišče dolarjev*, *Za dolar več* in *Dober, grd, hudoben*) ter serije filmov o inšpektorju Callahanu oziroma Umazanem Harryju povzpел med zvezdnike, se vzporedno lotil še režije in si z mojstrskim obvladovanjem filmskih sredstev naposled prislužil status ameriškega "klasika", ter "rojenega" cineasta, ki je začel kot prodoren neodvisni avtor in se kmalu uvrstil med glavne upe "novega Hollywooda", navsezadnje pa nekako obtičal kot režiser ne pretirano uspešnih visokopračunskih spektaklov. Pri tem ne kaže prezreti, da se je tudi Scorsese nekoč že lotil podobne teme, kot jo obravnava Eastwood v *Punčki*, namreč profesionalnega boksa z vsemi umazanimi podrobnostmi, ki ga spremljajo. A če odštejemo tematiko in podobno tragično poanto je njegov *Pobesneli bik* (Raging Bull, 1980), posnet po motivih avtobiograf-

ske predloge boksarskega prvaka Jakea La Motte, vendarle docela drugačno, izvirno, samosvoje delo, izpeljano v domala dokumentarističnem slogu, brez klasičnega dramaturškega loka in pretiranega upoštevanja pripovednih konvencij. Po načinu portretiranja junaka, njegovih zagat, dilem, nagibov in emocij je vsekakor bliže *Letalcu*, le da ga po cineastični plati bistveno presega (pravzaprav tako prečiščenega, asketskega vizualnega sloga ni zaslediti v nobenem poznejšem Scorsesejevem filmu). V nasprotju s Scorsesejem, ki očitno izgublja tla pod nogami, ohranja Eastwood vse temeljne kvalitete svoje režijske metode. Da ne kani prav nič popustiti, je v zadnjem času dokazal z mojstrsko režirano *Skriunostno reko* (Mystic River, 2003), v kateri sam sicer ni nastopil, zato pa je toliko zanesljiveje "harmoniziral" Tima Robbinsa, Seana Penna in Kevinu Baconu. Nič dosti drugače ni s *Punčko*, kjer se spet pojavlja v trojni vlogi režiserja, producenta in glavnega igralca, če o glasbi, s katero zadnja leta kar sam opremlja svoje filme, niti ne govorimo. Spet imamo opraviti s čvrsto dramsko strukturo, podkrepljeno z elementi suspenza, precizno opredeljenimi odnosi med nastopajočimi liki in dobro odmerjeno oziroma zadrževano, a zato toliko bolj učinkovito igro emocij, z izvrstno izpeljano naracijo in dobro kontrolirano igro, z domišljeno gradnjo kadra in zgledno montažo brez nepotrebne vizualne ekshibicionizma. In spet so tu tudi poglobitve, že kar arhetipske sestavine njegovega filmskega univerzuma.

Predvsem kaže omeniti koncepcijo osrednjega junaka, boksarskega trenerja in lastnika vadbenega centra Frankieja Dunna, ki ga kajpada upodablja Eastwood sam. V tem liku so namreč zbrane prevladujoče poteze vseh tistih trdih, žilavih, neupogljivih, samotnih in navidez samozadostnih individualistov, ki so zasnovane že v leonejevskem junaku "brez imena", dopolnjene v liku Umazanega Harryja, na novo prečiščene v *Bledem jezdecu* (Pale Rider, 1985) in nadgrajene v osebi ostarelega vlomilca v *Popolni oblasti* (Absolute Power, 1997). Zraven sodi seveda še nekaj romantizma fotografa iz *Najinib mostov* (The Bridges of Madison County, 1995) in trmoglavosti pa nostalgičnosti astronavta iz *Vesoljskih kavbojev* (Space Cowboys, 2000). V pozni zreli fazi, ki jo uteleša Frankie, ima ta dozdevno preprost, a v resnici silno kompleksen lik kajpada



IN LETALEC

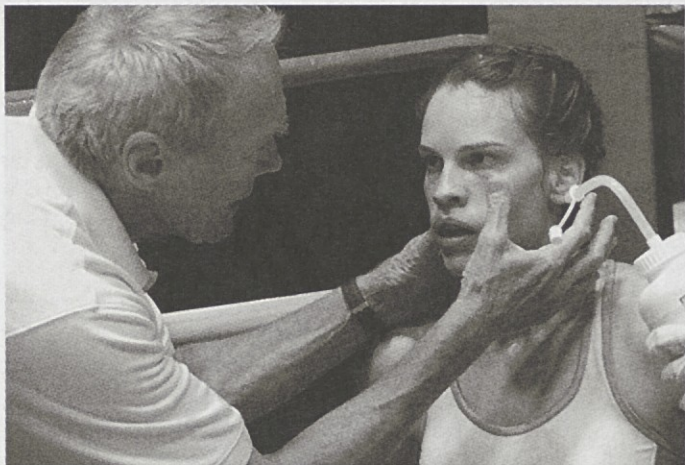
bojan kavčič

že bogato zgodovino, ne tako mračno in obremenjujočo kot "upokoje-ni" revolveraš v vesternu *Neoproščeno* (Unforgiven, 1992), ki je Eastwoodu ravno tako prinesel oskarja za najboljši film in za režijo, a kljub vsemu zavezujočo, pretkano s skrivnostmi in bolečimi spomini, neporavnanimi računi in zamolčanimi grehi, za katere se bo treba odkupiti. Eastwood je že zgodaj dojel, da mu dejanja bolj ležijo kot besede, da je redkobesednost učinkovitejša od čvekavosti, molk pa marsikdaj zgovornejši od še tako izčrpnega traktata. Če k temu prištejemo še minimalistično igro, ki poudarja zunanjo trdoto junaka, tu in tam pa le nakaže tudi njegovo notranjo "mehkobo", in spretno režijo, ki raje zavlačuje kot razkriva, je jasno, da ta junak gledalcu ni prav zlahka dostopen. Celó v primeru, ko mu režiser doda komentatorja, kakršen je, denimo, v *Punčki* Frankiejev pomočnik Scrap (Morgan Freeman), ostaja osrednji junak nekam skrivnosten, tako rekoč ohrani svojo "integriteto". Nič čudnega, če navsezadnje raje kratko malo izgine, kot da bi se pustil razgaliti "brez ostanka". Prav v tej dvoumnosti, ki ne dovoljuje premočrtnih pojasnil, v tem sistematičnem prizadevanju, da vrata nikoli ne bi ostala zares odprta, skrivnost dokončno razkrita in lik povsem transparenten, do kraja definiran ter tako rekoč izvotljen, je moč Eastwoodovega pripovednega postopka.

Nič manj pomembna niso intersubjektivna razmerja, v tem primeru zlasti odnos med Frankiejem in Maggie (Hilary Swank), tridesetletno priložnostno natakario, ki hoče postati boksarska šampionka in si trmasto prizadeva, da bi jo Frankie treniral. Pustimo ob strani vprašanje, ali nemara ni v tej njeni vztrajnosti, odločenosti, nepopustljivosti, še bolj pa v poznejši trdoti njenih pesti mogoče razbrati tudi sledi svojevrstnega prenosa nekaterih potez "trdega" junaka na osrednji ženski lik, kajti pomembnejše in zgovornejše se zdi nič manj trmasto Frankiejevo začetno zavračanje sodelovanja. Tu imamo namreč opraviti s klasično eastwoodovsko situacijo, ki ga bistveno zaznamuje vsaj kot igralca oziroma kot najpogostejše variiran filmski lik, če ne tudi kot režiserja oziroma pripovedovalca zgodb. Že kot Dirty Harry uteleša zadržega individualista, ki se prav obsedeno brani kakršnegakoli partnerstva, saj zaupa le sebi in svojim sposobnostim. Kajpada tu ne gre le za primer trdega,

ciničnega, po potrebi nasilnega in celo brezobzirnega akcijskega junaka, ki se v neizprosni spopadu s kriminalom spušča tudi v najbolj tvegane podvige, marveč imamo hkrati opraviti s človekom, ki se obupno otepa odgovornosti. Drugače povedano, če tvegaš, je to zgolj tvoja stvar, če pa v zadevo potegneš še partnerja, ki po tvojem tako ali tako ni kos takšnim izzivom, si zanj odgovoren. Večje ko je tveganje, večja je tvoja odgovornost in več je možnosti, da se – spričo neuspeha – vse skupaj sprevrže v neznosen občutek krivde. In res, vsi Harryjevi partnerji so mrtvi ali trajno onesposobljeni, mož je do vratu obremenjen s krivdo in njegova najhujša mora je, da bi imel na vesti še kakšno žrtev iz policijskih vrst. Ko mu v filmu *Neizprosno* (The Enforcer, 1976, James Fargo) tebi nič meni nič dodelijo za partnerko neizkušeno, čeravno temeljito izšolano policistko, je kajpada še bolj ogorčen kot sicer, kajti če že moškim ni mogoče zaupati, so ženske še toliko manj primerne za nevarno terensko delo. Nič čudnega, da je do dekleta skrajnje neprizanesljiv, grob, nesramen, celo žaljiv, pač v prizadevanju, da bi jo odvrnil od sodelovanja, ji priskutil terensko delo in jo v najslabšem primeru spravil nazaj za pisalno mizo, v najboljšem pa kar s policije. Postopoma se njun odnos, kot je jasno že vnaprej, seveda "normalizira", vzpostavi se medsebojno zaupanje in navsezadnje celo previdno nakazana čustvena vez. Toda v trenutku, ko se zdi, da bi lahko njuno razmerje preseгло zgolj površno naklonjenost, dekle med odločilnim strelskim obračunom, kjer Harryju krije hrbet in tako rekoč rešuje kožo, nesrečno umre. Se bi mu lahko primerilo še kaj hujšega?

Nedvomno, vsaj če sodimo po tistem, kar doleti nesrečnega Frankieja, ki je v nekaterih ključnih karakternih potezah nekakšna reinkarnacija Harryja Callahana. Seveda je treba upoštevati, da so zadeve tokrat že v izhodišču nekoliko bolj zapletene, kajti Frankie ni le starejši in izdatneje obremenjen s preteklostjo, marveč je tudi za odtенок senzibilnejša duša, ki po svoje še teže prenaša breme krivde. Za nameček je to breme podvojeno: po eni strani ga muči spoznanje, da je svoje življenje preveč posvetil boksu in na ta račun povsem zanemaril lastno hčerko, ki ji zdaj zama pošilja nešteta pisma, saj se ta venomer neodprta vračajo na njegovo naslov; po drugi strani si očita, da ni znal ali zmogel pravočasno



Punčka za milijon dolarjev



Letalec

prekiniti zadnjega dvoboja svojega sodelavca in prijatelja Scrapa, ki je zaradi težkih udarcev oslepel na eno oko. Verjetno je v ozadju še kaj skritega, vendar Eastwood na srečo ni nagnjen h pretiravanju, zato nas s tem posebej ne obremenjuje, čeravno možnosti ne izključuje. Plastičnost lika je na ta način zagotovljena, teren za pravi zaplet pa temeljito pripravljen. Ko torej Frankie po daljšem natezanju, Maggiejinem tihem vztrajanju in Scrapovem nevsiljivem nagovarjanju končno le prevzame trenersko skrb za dekle, se kaj kmalu izkaže, da punca ni le nadarjena, ampak je tudi iz pravega "fajterskega" testa. Vzporedno z vse odmevnejšimi uspehi v ringu se razvija tudi intimni odnos med dekletom in njenim trenerjem, ki sprva "najde" v Maggie nadomestno hčer, pozneje pa pravilno začuti, da ona v njem ne vidi zgolj ali predvsem očetovske figure. Tu bi se lahko pripoved iztekla v čisto spodobno romanco, ko ne bi bilo nesrečne poškodbe, ki nemočno Maggie za zmeraj priklene na bolniško posteljo, Frankieja pa navda s tokrat zares neznosnim občutkom krivde, saj je po nesrečnem spletu okoliščin tudi sam prispeval k dramatičnim posledicam njenega padca v ringu. A najtežje ga šele čaka, kajti ohromela Maggie, ki brez pomoči aparatov ni sposobna niti dihati, ni več pripravljena prenašati svoje agonije.

Po naključju je letošnjega oskarja za najboljši tuji film dobila španska drama *Morje v meni* (Mar adentro) režiserja in (so)scenarista Alejandra Amenábarja, pripoved o tetraplegiku, ki se bojuje za pravico do smrti oziroma do evtanazije. Amenábar se problema loteva nadvse tenkočutno, vendar tudi za odtenek preveč previdno, če ne kar mlačno, da bi lahko dosegel zaželen končni učinek. Eastwoodov razmeroma kratek finale, kjer Frankie tako rekoč pedantno izpolni Maggiejino željo, pa deluje že zaradi vpetosti v siceršnjo pripoved izrazito dramatično, emocionalno zgoščeno in hkrati prepričljivo v svoji neposrednosti. Ameriški "klasik" si tudi v tem kočljivem prizoru ne dovoli nikakršnega omahovanja, zadeve se loti naravnost, ne oziraje se na morebitne dileme, dejanja svojega junaka niti ne vidi v luči problematike evtanazije, marveč v kontekstu ljubezni, pravzaprav kot ultimativni akt ljubezni. Če Frankie ne bi upošteval Maggiejine želje in ji omogočil dostojno umreti, bi pravzaprav zanikal vse tisto, kar je v njunem odnosu zares dragocenega. Eastwood zna to povedati brez odvečnega patosa in manipuliranja s solzami, z nezgrešljivim občutkom za mero in za dramaturgijo emocij.

Prav to ločuje Eastwooda in Scorseseja, kajpada ne tistega Scorseseja, ki je posnel *Taksista* (Taxi Driver, 1976), že omenjenega *Pobesnelega bika* ali *Dobre fante* (Goodfellas, 1990), ampak tega, ki se je pretenciozno razmahnil s *Tolpami New Yorka* (Gangs of New York, 2002) in nazadnje zagrešil še *Letalca*. A če je v *Tolpah* svojo očaranost nad kostumirano zgodovino še znal nekako povezati s pripovedjo in njeno dramsko strukturo, se je v *Letalcu* povsem ujel v past lastne fascinacije nad letali in letenjem, razkošnimi interierji in zvezdniškimi bliščem. Tudi s tega vidika govori *Tolpam* v prid še marsikaj drugega. Že res, da je zgodba tega filma videti kar nekam preveč preprosta in konvencionalna, dramaturško ohlapna, zamejena s standardnimi motivi zločina in maščevanja, sovraštva in ljubezni, ter premalo uravnotežena v razmerjih med liki, da bi lahko delovala zares dramatično, zato pa ponuja galerija oseb nekaj

izvrstnih miniaturnih in še posebej veličastnega negativca Williama Cuttinga z vzdevkom "Bill the Butcher" (nedosegljivi Daniel Day-Lewis), demoničnega vodjo domače tolpe, ki že takoj na začetku v krvavem, naravnost mesarskem spopadu ubije svojega edinega resnega nasprotnika, irskega "duhovnika", uniči njegovo imigrantsko skupino in zavlada celotnemu podzemlju. Vrh vsega je videti, da Scorseseju ne gre toliko za zgodbo, ki je očitno niti sam ne jemlje posebno resno, marveč ga bolj zanima podoba New Yorka in Amerike sredi devetnajstega stoletja – in tu je precej neprizanesljiv. V nasprotju s samozaverovanostjo današnjih ZDA v lastno moč in pravičnost, red in zakonitost, demokratično tradicijo in dozdevno strpnost, kaže film docela nedemokratično, nasilno, krvavo (ne tako zelo oddaljeno) ameriško preteklost, kaotične razmere na spodnjem Manhattnu, kjer se na ozkih ulicah in tesnih trgih med nizkimi, neuglednimi poslopji različne etnične skupine neusmiljeno vojskujejo ter pobijajo skorajda brez pravega razloga, kjer je rasizem zakon, zločin in korupcija pa legitimni obliki boja za oblast. Nemara je vse skupaj res ironično pretirano, toda Scorseseja tako ali tako ne zanima mrtva zgodovina, marveč njeni še živi miti. Cinični, brutalni, diktatorski "Bill the Butcher" je zgolj utelešeni koncentrat te mračne mitologije, zato tudi njegov konec ni epski, ampak umre ravno kot mit. Izdihne namreč pod nožem nekoliko anemičnega Amsterdama, tako rekoč sam sredi ruševin in oblaka prahu, potem ko je vojska, ki je prišla zadušit upor zatiranih množic, pobila ali pregnala njegove pristaše. Ne umre zato, ker bi nemara ne bil kos nasprotniku, marveč zato, ker ga je čas povozil, ker se je njegov osebni imperij, zgrajen na vladavini nasilja in zločina, sesul pod pritiskom še hujšega, tako rekoč industrijsko organiziranega nasilja. Slednje za mite pač nima posluha.

V *Letalcu* žal ni več ne pravih likov ne konflikta, ne spoprijema z mitologijo in ne ironiziranja zablod zgodovine. Pripoved teče kot niz epizod iz življenja portretiranca brez opaznega dramaturškega loka, pri čemer deluje ta filmski Howard Hughes (Leonardo Di Caprio) nekam klišejsko, brezkrvno, plosko in presojno, vse prej kot lik skrivnostnega ekscentrika. Resnični Hughes je produciral kakšnih petindvajset filmov, med njimi *Naslovno stran* (The Front Page, 1931, Lewis Milestone), *Moža z brazgotino* (Scarface, 1932, Howard Hawks) in *Macao* (1952, Josef von Sternberg), dva pa je tudi sam režiral, kar je vsaj s cinefilskega vidika dovolj zanimiv korpus, ampak priznani cinefil Scorsese ga odpravi z levo roko. Veliko raje se posveča Hughesovim zvezam s filmskimi zvezdami, kar je pač komercialno privlačnejše, čeprav vse skupaj ne seže pod površje lažnega glamurja. In še ko kaže svojega junaka pri snemanju *Angelov pekla* (Hell's Angels, 1930), ga bolj kot vse drugo zanima značni cirkus z vsemi pripadajočimi posebnimi učinki. Na bolj ali manj podoben način so obdelani tudi drugi vidiki milijonarjevega življenja, ki so zajeti v filmu, se pravi, brez glave in repa, brez smisla za naracijo in brez občutka za kaj več kot šablonsko karakterizacijo likov. Že res, da so takšne biografske upodobitve zmeraj stvar interpretacije, še zlasti če gre za posebneža, o katerem primanjkuje povsem zanesljivih podatkov – toda tudi interpretacija, če naj bo vredna svojega imena, ima svoje zakonitosti. V *Letalcu* kljub triurni dolžini te žal niso razvidne. •



MOŽ Z BRČICAMI IN NJEGOV PROPAD

bojan kavčič

Leta 2002 sta André Heller in Othmar Schmidrer posnela celovečerni dokumentarec *Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin* (V mrtvem kotu – Hitlerjeva tajnica), v katerem enainosemdesetletna Traudl Junge obuja spomine na obdobje 1943–1945, ko je delala kot Hitlerjeva osebna tajnica. Skoraj tretjina njene pripovedi je posvečena zadnjim dnevom, ko so se diktator, njegovo osebje in najožji sodelavci skrivali v podzemnem bunkerju, medtem pa je nad njihovimi glavami v agoniji poslednje bitke gorel in se podiral nekoč mogočni Berlin. Odlomke iz tega dokumentarca so uporabili tudi v prologu in epilogu igranega filma *Propad* (Der Untergang), ki se deloma opira prav na spominske zapise Traudl Junge, deloma pa na Hitlerjevo biografijo izpod peresa Joachima Festa. Oba vira sta se zdela zlasti nemškimi kritikom že od vsega začetka sporna, češ da Fest ne more skriti fascinacije nad Hitlerjem in njegovim tretjim rajhom ter celo nad “veličastnostjo” njunega propada, tajničini spomini pa da so tako ali tako zaznamovani z mladostno subjektivnostjo in naivnim občudovanjem šefove osebnosti. A četudi oboje drži, vendarle ni mogoče zanikati ne Festove faktografske skrbnosti in izčrpnosti ne dejstva, da gre v primeru Traudl Junge za avtentično pričevanje neposredne udeležke dogajanja.

Kar zadeva fascinacijo, jo je pač treba dojeti v širšem kontekstu prevladujočega zanimanja za velike hudodelce in njihovo zločinsko početje, pri čemer Hitler daleč presega vse konkurente, saj mu pripada ključna vloga v najsrhljivejši moriji človeške zgodovine: hkrati je glavni akter ritualiziranega spektakla fašizma in nekakšna personifikacija domala kozmičnega zla. Vsekakor je najfascinantnejši negativec dvajsetega stoletja, če ne sploh vseh časov, kar je kajpada pritegnilo tudi filmsko industrijo, ki se mu je izdatno posvetila in ga tudi uspešno prodaja. Še več, Hitler se ob Napoleonu in Jezusu Kristusu uvršča med filmsko največkrat portretirane zgodovinske osebnosti, kar že samo po sebi govori o fascinantnosti zla, ki ga uteleša, saj spričo “kanoniziranosti” njegovega lika skorajda ni možnosti, da bi bil predstavljen kako drugače.

Seveda ne kaže spregledati, da je Hitler scenarista Bernda Eichingerja, režiserja Oliverja Hirschbiegla in igralca Bruna Ganzga – kljub upoštevanju zgodovinskih virov in avtentičnih pričevanj, skrbni rekonstrukciji

prizorišč in dogajanja ter študiozni upodobitvi – še zmeraj le fiksijski lik, ki se mora podrediti zakonitostim filmske karakterizacije in dramaturgije. A film je vendarle samosvoj prav po tem, da se v dobršni meri izogne omenjenemu stereotipu in skuša “pošast” ujeti z njene vsakdanje, intimne, človeške plati, ne da bi se hkrati sam ujel v past banalizacije. Naloga se zdi toliko lažja, ker se *Propad* loteva firerja v času skrajnega zatona njegove kariere, v trenutkih psihičnega in fizičnega zloma, kot popolnega poraženca, ki se zaveda, da je igra nepreklicno končana in jo naposled tudi lastnoročno zapečati. Padlih veličin, čeprav še tako mračne vrste, pač ne varuje več tisti nevidni zid, ki sicer preprečuje vpogled v njihovo zasebnost, poraženci so že po definiciji dostopnejši. Je potemtakem Hitler v tem filmu res še preveč človeški?

Podoben očitek je doletel že Aleksandra Sokurova, ko je pred leti predstavil svoj film *Vladar* (Moloch, 1999), precej nekonvencionalno, na trenutke že kar bizarno upodobitev nepomembnega vsakdanjika nacističnega diktatorja, ki v družbi Martina Bormanna ter Josefa in Magde Goebbels obišče svojo berchtesgadensko postojanko, da bi preživel nekaj ur z Evo Braun. In prav v odnosu do predrzne, v interpretaciji Sokurova že kar poltene Eve, ki ne skriva svojih seksualnih želja, se Hitler razkrije s svoje intimnejše plati, kjer ne manjka ne momentov perverzije ne potez negotovosti, če sicer skrbno prikrivanega strahu pred smrtjo niti ne omenjamo. Sokurov je hotel – po lastnih besedah – s tem filmom demontirati kult osebnosti, češ, tudi nedostopni mogočnej, “nezmotljivi” strateg širitve “življenjskega prostora” za svojo izbrano raso, nedotakljivi arhitekt brezobzirne dominacije je zasebno zgolj navaden smrtnik. Razlika med velikim vodjo Hitlerjem in zasebnikom Adolfom bi utegnila biti že kar groteskna, če se ne bi hkrati izkazalo, da je tudi politika, ko se znajde v ozadju odrskega nastopaštva, zvečine zgolj utrjavajoče vsakodnevno delo.

Pravzaprav smo tako v *Vladarju* kot v *Propadu* priče podobnemu učinku, čeprav doseženemu z različnimi sredstvi. Hitler ni ne demoniziran ne pretirano “humaniziran” (ne gre ne za zvesto podobo ne za alegorijo), marveč je prikazan kot precej vsakdanji človek s svojimi slabostmi, muhami, bojznimi, izjalovljenimi upanji in tudi s kakšno odliko, kot rahlo



Propad

puščobna oseba brez smisla za humor, ki niti z občasnimi napadi besa ne more nikogar več fascinirati. Kaj torej pri teh dveh filmih zbujajo zgržanje, celo odpor in ogorčenje? Standarden odgovor bi se glasil, da ravno počlovečenje pošasti, zakaj firerjev človeški obraz je tisto najbolj grozljivo, domala neznosno, kar nas lahko doleti spričo njegovih monstruoznih zločinov, ki ga konstituira kot nečloveško bitje, kot posebljeno zlo, kot inakarnacijo peklenke brezčutnosti. Zdaj pa nam je znenada sumljivo podoben, deli z nami vsakdanje zadrege, drobne užitke in probleme, kot da ne bi šlo za pošastno kreaturo, marveč za "enega od nas", kar nam seveda povzroča zadrego in zle slutnje o obrnjenem procesu, namreč o tem, kako se lahko vsakdanji človek sprevrže v pošast. A mar nas o slednjem ne prepričujejo vse tiste srhljivke s Hitchcockovim *Psihom* (Psycho, 1960) na čelu, ki pripovedujejo ravno o tem, kako se za spokojnim, vsakdanjim človeškim obrazom skriva obličje morilskega psihopata, ali pa, denimo, celo popularna angleška serija televizijskih kriminalk *Umori na podeželju* (Midsomer Murders), ki v navidez idiličnem okolju, poseljenem s samimi prijaznimi, dobrohotnimi in zvečine simpatičnimi ljudmi, zmeraj znova odkriva cele serije najgнусnejših umorov. Seveda vse to ni primerljivo s početjem monstuma Hitlerjevega formata, a je vseeno dovolj indikativno, hkrati pa nas opozarja na to, da standardna razlaga v tem primeru ne zadostuje. Kajpada kaže upoštevati, da se pripoved *Vladarja* odvija nekega pomladanskega dne leta 1942, ko se v Hitlerjevem življenju tako rekoč ni zgodilo nič posebnega, zato je ta njegov vsakdanjik videti groteskno prazen in nepomemben – a šele to Sokurovu omogoči ustrezno osvetliti omenjeno protislovnost Hitlerjeve osebnosti. Po eni strani imamo torej opraviti z nedostopnim diktatorjem, ki ga vsi obravnavajo z neznanskim strahospoštovanjem, po drugi strani pa z nekoliko perverzним, zavrtim in po svoje negotovim človeškim bitjem, ki je dostopno samo Evi Braun.

Propad obravnava veliko usodnejše trenutke Hitlerjevega življenja, vendar celo v tem prikazu dokončne krize ohranja značilno razmerje med podobo firerja, ki mu še zmeraj nihče ne upa nasprotovati, in skromnim videzom zasebnika Adolfa. Hirschbiegel pri tem še zdaleč ni tako radikalen kot Sokurov, zato pa je po svoje zgovornejši. Morda je po tej plati najbolj zanimiv trenutek, ko Traudl (Alexandra Maria Lara) pripoveduje Evi Braun (Juliane Köhler) o svoji osuplosti nad dejstvom, da lahko Hitler, ki je sicer vendar tako dober in prijazen, na sestankih s svojimi oficirji govori tako grozne reči. Ah, hočeš reči, kot firer – odvrne na slednje Eva z nekakšno samoumevnostjo v glasu.

Skratka, za firerja je samoumevno, da govori "grozne reči", saj so avtoritarna agresija, naduto zanašanje na moč, vračunana destruktivnost in neskriti cinizem navsezadnje sestavine ideologije, v imenu katere nastopa. Arijska rasa, ki je pač najboljša, ima tako rekoč "naravno" pravico, da si podredi vse druge, pri čemer sme uporabiti vsa sredstva, ki so ji na

voljo. In če se od firerja, ki je kajpak najboljši in zato najvišji predstavnik te rase, upravičeno pričakuje, da bo čim bolj vestno zagovarjal in udejanjal njene interese, ni mogoče hkrati pričakovati, da bo govoril in ravnal v rokovnicah. Tega pa niti ne more, tudi če bi hotel, kajti s tem, ko poseblja ideale in najvišje vrednote nacionalsocializma, ideologije vladajoče rase, je sam ujet v vlogo, ki si jo je določil. Zasebnik Adolf je tu nemočen, kajti njegova težava je, da tudi sam verjame v firerja. Šele ko je slednji zreduciran na vegetiranje v zatohlem bunkerju, ko torej ni več možnosti za ritualno uprizorjanje nacistične ideologije pred množicami in ko ni več sredstev za demonstracijo materialne sile te ideologije, ko torej firer nima več koga voditi ne komu poveljevati, stopi v ospredje zasebnik, ki si lahko privoščiti, da je veliko bolj človeški od firerja. Tu seveda nimamo opraviti s kakšno shizofrenijo, ampak z učinkom ideologije, ki ji gre kajpada za tako imenovane višje vrednote in je pri doseganju svojih ciljev brezčutna do "stranske škode", čeravno gre za morijo svetovnih razsežnosti, povsem pa izključuje zasebnost in s tem osebno odgovornost.

To izključenost dobro ponazarja prizor, kjer Eva na samem prosi Hitlerja za življenje svojega svaka, obtoženega veleizdaje in obsojenega na smrt. Taka je moja volja, hladno odvrne Hitler – in Eva, ki v tej izjavi prepozna firerja, nemudoma odneha, češ, firer ima zmeraj prav. Vse do bridkega konca. Če nemški narod, ki se je firerju izneveril in ga razočaral, ni vreden, da bi preživel, tudi firer, ki je temu narodu zaupal, nima pravice do življenja. Ker pa ostaja svetli ideal nacionalsocializma kljub neuspehu njegovega praktičnega udejanjenja tako rekoč nedotaknjen, od velikega vodje ne sme ostati nič telesnega, nič takšnega, kar bi lahko zmagovalci "oskrunili". Samomor zatorej ne zadostuje, Hitlerjevo truplo je treba tako temeljito upepeliti, da bodo zmagovalci oropani zmagoslavja. V pepelu tretjega rajha naj izginejo tudi firerjevi pozemeljski ostanki. Film tu nekako opusti siceršnjo perspektivo, saj se komajda dotakne Hitlerjevih osebnejših, a oprijemljivejših motivov za samomor, denimo njegovega strahu pred zmagovalci, pred tem, da bi ga "ponižali" kot vojnega zločinca, ga soočili z grozo koncentracijskih taborišč ipd. Po drugi strani se kaže še enkrat spomniti Sokurova in njegovega *Vladarja*. Tam namreč Eva Hitlerja, ki ji je še malo prej razkril svoj intimni strah pred smrtjo in se nato spet skril pod varno obličje večnega zmagovalca, ob slovesu prostodušno opomni, da smrti pač ne more premagati, v *Propadu* pa ga smrt – skupaj z Evo – končno tudi res doleti. A pri tem vendarle ne gre za nadaljevanje in epilog iste teme, kajti zaradi Hirschbieglove spremenjene optike, ki se preveč zanaša na ideološki kontekst, sta si filma prav v tej točki bolj vsaksebi, kot je nemara videti.

Nasprotno pa se nemški režiser v nekaterih drugih segmentih pripovedi, kjer podobnosti na prvi pogled niti ni zaznati, veliko bolj približa Soku-



Veliki diktator

rovu, vendar ne *Vladarju*, marveč njegovemu novejšemu filmu *Sonce* (Solnce, 2004), portretu japonskega cesarja Hirohita v zadnjih dneh druge svetovne vojne. Tudi Hirohito, ki ni hotel pravočasno podpisati kapitulacije, zaradi česar je padlo še dodatnih milijon in pol japonskih vojakov, če atomskega uničenja Hirošime in Nagasakija niti ne omenjamo, čepi nedotaknjen v svojem "bunkerju", medtem ko se zunaj sesuva njegov imperij, in tudi on se mora naposled sprijazniti z neizbežnim, le da se raje odloči za priznanje popolnega poraza kot za samomor. Ko hoče po krajših pogajanjih z generalom MacArturjem zapustiti sobo, kjer je sestanek potekal, porabi kar nekaj časa, da reši "tehnični" problem, kako odpreti vrata, kajti prvič v življenju mora to storiti sam. Droben pripetljaj, a značilen za človeka, ki so ga vse življenje obravnavali kot božanstvo in skrbeli, da si ne bi mazal rok s tako banalnimi opravili, kot je oblačenje ali odpiranje vrat.

Navidez ločijo vljudnega, kultiviranega, stoično umirjenega Hirohita, ki je za nameček v izvrstnem fizičnem in psihičnem stanju, in nepredvidljivega, zagrenjenega, paranoičnega, zdaj prijaznega, že v naslednjem trenutku pa pobesnelega Hitlerja, ki je tudi telesno precej načet, celi svetovi – v resnici pa sta si dokaj podobna. Oba so po božje častili, oba sta povzročila obilo gorja in oba odločilno zaznamuje poteza infantilnosti, čeprav se to manifestira na različne načine. Pri Hirohitsu se kaže v njegovi zaverovanosti v lastne konjičke, v prisiljenem odnosu z ženo, v površnem zanimanju za realnost, v popolni neobglednosti, ko gre za vsakdanje praktične reči ipd. V interpretaciji Sokurova je videti kot nekoliko osamljen otrok, ki živi v srečni izolaciji in se pravzaprav niti ne zaveda, v kaj je dejansko vpleten. Hitler se od njega loči predvsem po "temperamentu" oziroma po psihični labilnosti. Vzemimo trenutek, ko dokončno uvidi, da je izgubil na vseh frontah, in se začne z napol ogorčenim napol jokavim glasom pritoževati nad "izdajalskimi" generali, naposled pa užaljeno izjavi, da v takih okoliščinah pač ne more vladati. Kot da bi se otrok kujavo odpovedal sicer priljubljeni igrači, ki ni več uporabna, ker jo je sam objestno uničil.

Tu si kajpada ne moremo kaj, da ne bi pomislili na Chaplinovega *Velikega diktatorja* (The Great Dictator, 1940) in na znamenito sceno, kjer se Hynkel razposajeno igra z globusom/balonom, ko pa mu ta naposled počí, se ga poloti obup. Nič manj značilno ni otročje (in uničevalno) tekmovanje z "bratskim" diktatorjem Napolaonijem, ki se sprevrže v pobalinski pretep in naposled konča z navideznim sporazumom, ob katerem oba držita figo v žepu. Chaplin je pač predobro zadel prevladujoče poteze obeh diktatorjev, kajpak še posebej Hitlerja, da bi njegova satirična komedija lahko zbujala zgolj smeh. Med drugim imamo tu opraviti z infantilnim vidikom tiste "korenjaške" mentalitete, ki je pravo netivo fašističnega terorja, kar seveda nima nič opraviti z neškodljivo "otročjostjo". Če se opremo na psihoanalizo, bi lahko rekli, da nezrelost

te vrste izvira iz nepreseženega dualnega razmerja (otroka z materjo), ki onemogoča formiranje osebnosti (jaza), agresivnost pa iz nenehnega iskanja manjkajoče polovice osebnosti. Vladavina "otroško neobglednega" Hirohita je tako zaznamovana z agresivno imperialistično politiko njegove države, z osvajalskim divjanjem po Mandžuriji, s sklenitvijo trojnega pakta z Nemčijo in Italijo, z brutalnim napadom na ZDA (Pearl Harbor) itn., o posledicah Hitlerjeve "infantilnosti" pa tako ne kaže izgubljeni besed.

Kakor koli že, po *Velikem diktatorju* so vse upodobitve Hitlerja videti kot (bolj ali manj uspele in neuspele) karikature, saj v njih hočeš nočeš iščemo tiste značilne poteze, ki jih je tako genialno zadel Chaplin. Še več, celo Hitler na dokumentarnih posnetkih je videti kot karikatura samega sebe. Prav zato je v primernih okoliščinah kopija lahko enako ali še bolj učinkovita kot original, kakor je duhovito pokazal Ernst Lubitsch v filmu *Biti ali ne biti* (To Be or Not to Be, 1942). Na začetku vidimo ljudi, ki zaprepadeno strmijo v znanega brkača v uniformi, kako postopa po pločniku, si ogleduje izložbo in naduto bliska z očmi, komentator (v *offu*) pa se sprašuje, kaj vendar počne Hitler na varšavski ulici leta 1939, ko Poljska še ni bila okupirana. Seveda gre le za igralca Bronskega (Tom Dugan), člana gledališke skupine, ki pravkar uprizarja farso o Hitlerju in skuša s takimi potezami privabiti občinstvo, ampak učinek je naravnost šokanten. Nič manj posrečen ni prizor ob koncu filma, ko skupina poljskih igralcev po vseh zapletih pobege iz zdaj že okupirane domovine in s padali pristane v Angliji. Med njimi je kajpak tudi Bronski, spet kostumiran kot Hitler, ki pristane v kopici sena. Angleška kmeta v bližini se debelo pogledata in eden reče drugemu: "Najprej Hess, zdaj pa še on!" Kljub komedijski strukturi pripovedi in ironiji, s katero sta prepojena omenjena prizora, bi torej lahko rekli, da Hitlerjev lik učinkuje prepričljivo prav v tipizirani podobi. Še več, brez tipizacije si ga preprosto ni mogoče predstavljati, saj kratko malo izhlapi.

Vsekakor drži, da sta se tako Chaplin kot Lubitsch lotila teme, ki se zdi za komedijo prerresna, pretežka, preveč povezana s kruto realnostjo, kljub temu pa sta svoji nalogi izvrstno opravila. Po njihovi "intervencijah" neposredne fascinacije nad fašizmom (nacizmom) ni več mogoče jemati povsem resno (kar seveda nikakor ne velja za nove, času prilagojene strategije, ki jih je medtem razvil, za najrazličnejša nadaljevanja fašizma "z drugimi sredstvi" ipd.). S tega vidika se zdijo tudi zadevne obtožbe na račun Echingerja in Hirschbiegla oziroma njunega filma *Propad brez prave teže*. Res sta se tudi onadva (pre)držno lotila tvegane teme, toda pred očitki ju – paradokсно – rešuje prav Hitlerjev lik, ki celo v tej resni, študiozni, igralsko domišljeni varianti ne more shajati povsem brez tipizacije. Chaplinu in Lubitschu pač ni mogoče ubežati zgolj s tem, da zapustiš območje komedije. •

PREDELOVANJE VZHODNE AZIJE, HOLLYWOODSKO IZKORIŠČANJE ZUNANJIH VIROV



Ringu

Infernal Affairs

The Eye

gary xu

Nedavni blagajniški uspeh filma *Zamera* (*The Grudge*, 2004) je nastopil nepričakovano. Kljub skromnim ocenam večine pomembnejših filmskih kritikov je film v času premierne prikazovanja med vikendom od 22. do 25. oktobra 2004 zasedel prvo mesto na lestvici števila prodanih vstopnic. Še presenetljiveje je, da je na vrhu lestvice obiskanosti ostal tudi naslednji vikend, ko je premiero doživel silno pričakovani in obče hvaljeni *Ray* (2004, Taylor Hackford). V štirih tednih predvajanja je film *Zamera* zaslužil 99 milijonov dolarjev in z vsoto močno presegel stroške ustvarjanja, ki so znašali 10 milijonov dolarjev. Film, nastal v koprodukciji Roya Leeja, je sledil formuli donosnosti, vpeljani s filmom, pod katerega se je Lee prvič podpisal kot producent, filmom *Krog* (*The Ring*, 2002): japonsko uspešnico, ki so jo s hollywoodsko zasedbo predelali v *mainstreamovsko* grozljivko, ocenjeno s PG-13. Film *Zamera*, ki ga je režiral Takashi Shimizu in v njem igra Sarah Michelle Gellar, je predelava filmov *Ju-on: The Grudge* (2002–2003), serije japonskih trilerjev, narejene naravnost za na video, ki jo je razvil Shimizu. *Krog*, v katerem v glavni vlogi nastopi Naomi Watts, je predelava japonskega filma *Ringu* (1998), ki ga je režiral Hideo Nakata.

Roy Lee je v svojem pohodu po hollywoodski hierarhiji odkril film *Ringu* in ga pozneje predstavil produkciji DreamWorks, ki je pristala na to, da bo od Hidea Nakate za 1.2 milijona dolarjev odkupila pravice za predelavo. Predelava, ki jo je režiral Gore Verbinski, je DreamWorks stala še 40 milijonov dolarjev, kar je mogočna vsota za kakršenkoli vzhodnoazijski film, a majhen denar v primerjavi z značilno ceno hollywoodskih poletnih uspešnic, ki stanejo od 100 do 250 milijonov dolarjev. Film se je izkazal za izjemen uspeh, saj je zbral 130 milijonov dolarjev doma in 230 milijonov po svetu.

Ironično je *Ringu*, najdonosnejši japonski film, na Japonskem ustvaril 6.6 milijonov dolarjev, medtem ko je njegova predelava *Krog* prinesla 8.3 milijone dolarjev samo v prvih dveh tednih na japonskem trgu¹. Z

uspehom filma *Krog* je Roy Lee pridobil takojšnjo verodostojnost, katere posledica je serija predelav, ki temeljijo na vzhodnoazijskih filmih. Hideo Nakata je nadaljeval svoj pohod po Hollywoodu, po njegovih filmih so posneli še dva: *Dark Water* (2002, Japonska; 2004, ZDA) in *Chaos* (1999, Japonska; 2003, ZDA). Povabili so ga tudi, da režira *Krog 2*, nadaljevanje filma *Krog*. Skupno število predelav vzhodnoazijskih filmov, posnetih v Hollywoodu, je osupljivo: *Shall We Dance?* (1997, Japonska; 2004, ZDA); *My Sassy Girl* (2001, Koreja; v produkciji, ZDA); *My Wife is a Gangster* (2001, Koreja; v produkciji, ZDA); *Infernal Affairs* (Hong Kong, 2001; v produkciji, ZDA) in *The Eye* (Hong Kong, 2003; v produkciji, ZDA). Večino teh filmov je produciral ali jih producira Roy Lee, zdaj z ustreznim vzdevkom "kralj predelav".

Hollywood že dolgo ustvarja predelave tujih komercialnih uspešnic. Do zdaj so predelave večinoma temeljile na evropskih filmih, a med njimi najdemo tudi vzhodnoazijske primere. Po filmu *Sedem samurajev* (*Shichinin no samurai*, 1954) Akira Kurosawe, na primer, so posneli vestern *Sedem veličastnih* (*The Magnificent Seven*, 1960, John Sturges). A nobeden izmed prejšnjih trendov filmskih predelav se ne more kosati s sedanjo modo predelav vzhodnoazijskih filmov – ne v obsegu, ne v intenzivnosti, ne v publiciteti in tudi ne v dobičku. Obstaja več tolmačenj tega fenomena, a vsa je mogoče spodbijati. Nekateri trend predelav pripisujejo bogati vzhodnoazijski tradiciji nadnaravnega, kakršna je predstavljena v zbirki japonskih kratkih zgodb iz 18. stoletja *Ugetsu Monogatari* (*Tales of Moonlight and Rain*); del zbirke je postal osnova za priznan film *Kwaidan*, ki ga je leta 1964 posnel Masaki Kobayashi. Res je, obstaja določena avra v japonski fikciji in filmih o duhovih, polnih zamer žensk do moških, ki so jih zapustili ali jim storili krivico. Drugače kakor večina zahodnjaških zgodb o duhovih, ki si prizadevajo izzvati trenutke šoka in neškodljivega srha, so japonske zgodb o duhovih na-

ravnane k temu, da avro zavlačujejo, ji dovolijo, da počasi pronica ali da dobesedno preganja gledalce, prej kakor da bi jih šokirale ali pretresle. A obstaja še druga plat sodobnih japonskih filmov o duhovih. Kakor John Chua večje izpostavi v svoji doktorski disertaciji o grozljivkah kot žanru, je *Ringu* primeren za predelavo že zato, ker vsebuje amerikanizirane značilnosti: ameriški predmestni življenjski slog, odločno, a vendar ranljivo žensko – “zadnje preostalo dekle”, nedvoumno seksualnost in srhljivo, a nepretečo grozo. Te značilnosti so ustrezale zahtevam DreamWorks, da bi iz *Kroga* naredili profitabilen film, ocenjen s PG-13 namesto z R, ki je skorajda sinonim za polom pri blagajniškem izkupičku. Chua nadaljuje, da je *Ringu* Hidea Nakate že sam predelava verzije filma iz leta 1995, ki je veliko bolj temačna, grozljiva in seksualno dvoumna. Največja razlika je v spolni identiteti duha: Sadako – žrtev, ki je postala duh in ubija tiste, ki so videli njeno prikazen – se v prvotni zgodbi izkaže za hermafrodita. Duh postane, ko jo neki zdravnik posili in zatem umori, ker odkrije njeno dvojno seksualnost. Prvotna zgodba napeljuje tudi na to, da Sadako telepatsko spodbudi svojega posiljevalca, da jo ubije, kar je pretežavna, če ne že politično nekorektna ideja za v ameriške zgodbe. Odkrita seksualna dvoumnost in erotično nasilje, ki sta v romanu in na platnu v prvi filmski adaptaciji risana sorazmerno nazorno v flashbackih, bi bila za *mainstreamovsko* ameriško občinstvo vse preveč živopisna².

Brez dvoumnosti, naj bo ta psihološka ali seksualna, ne bi bilo avre. Konec koncev je avra nekaj, česar sodobna racionalnost ne more zlahka obvladati ali pojasniti – nekaj, kar lahko nejasno čutimo, a le težka lociramo ali identificiramo³. Če v japonskih filmih o duhovih zares obstaja “avra”, je v predelavah Hidea Nakate in Takashija Shimizuja zavestno prečiščena. V tem pogledu je bil *Ringu* hollywoodiziran, še preden je bil predelan v *Krog*.

Ker sedanji trend predelav ne zaobjema le žanra grozljivke, temveč tudi komedije in akcijske filme, je povezava med vzhodnoazijsko nadnaravno avro in uspehom predelav še dodatno sporna. Nekateri so fenomen poskusili tolmačiti drugače. Marc Cousins, na primer, trdi, da se je umetnost komercialnega filma v rokah vzhodnoazijskih učencev Hollywooda izpopolnila: filmi *Dark Water*, *The Eye* in *Krog* so – tudi s tem, da so jih v ZDA posodobili – oslabili Hoolywood, saj so ga premagali v njegovi lastni igri. Odkrili so nove, spretne, domiselne načine ustvarjanja tistega, kar so producenti v južni Kaliforniji dovrševali celo stoletje: pretresanja živčnega sestava gledalcev⁴.

“Novi, domiselni” načini, ki jih Cousins omenja, so počasno grajenje napetosti, nakazovanje nevidene groze in bolj evokativna uporaba zvoka. Cousins ima prav, ko pravi, da sedanjega trenda predelav ne smemo razumeti kot osamljen pojav: vzhodnoazijsko ustvarjalno posnemanje Hollywooda temelji na dolgi vzhodnoazijski zgodovini filmskih industrij, katerih zbirka talentov in umetniških izrazov je končno priznana in dostopna.

A moramo omeniti, da je v Cousinsovemu navdušenju nad nedavnim uspehom vzhodnoazijskega filma opaziti močan orientalizem. “Vsi izdelki nedavne novega vala azijskega filma,” pojasnjuje Cousins, “so izjemno dekorirani, podobni tapiserijam, s poudarkom na nadrobnostih, vizualni površini, barvah in vzorcih ter osredotočeni na žensko ali na požensčenega moškega”⁵. Cousins ima v mislih filme, kakor so *Heroj* (Hero, 2002, Zhang Yimou) in *Hiša letečih bodal* (The House of Flying Daggers, 2004, Zhang), *2046* (2004, Wong Kar-wai) in *Nobody Knows* (2004, Kore-eda Hirokazu). Po Cousinsu ti filmi razkrivajo kolektivno “azijsko estetiko” – eksotično, erotično, feminilno, zapeljivo, dekorativno – zaradi katere so azijski filmi privlačni za ameriško občinstvo, naj bodo v severni Ameriki prikazani neposredno ali kot predelave. Verjetno lahko najdemo svetlejšo plat Cousinsove trditve, če poudarimo, da privlačnost “azijske estetike”, paradoksalno, razkrije hollywoodskemu filmu svojstveno rasno/seksualno diskriminacijo in tendenco po “eksticiranju” druge. A kritika hollywoodske strategije “podrugčenja” le okrepi in potrdi Cousinsovo posploševanje, ki že samo po sebi ne drži. Azijski film ni izključno ženski. Zadostuje omeniti stoicizem Takeshija Kitana, “estetiko nasilja” Johna Wooja, hladnokrvnost Chow Yun-fata z njegovim *trademark* imidžem rokovanja pištole, Hou Hsiao-hsienovo možato junaštvo in Jiang Wenovo čaščenje revolucionarne vzvišenosti. Ti režiserji in igralci so nastopili v Hollywoodu ali postali ljubljenci filmskih festivalov. Bi lahko, sledeč posploševalni logiki Cousinsa, rekli, da so Hollywood ali celotno zahodno kinematografijo maskulinizirali vzhodnoazijski filmi?

V Cousinsovemu argumentu najdemo še eno bistveno težavo: o popularnih vzhodnoazijskih filmih in njihovih hollywoodskih predelavah govori nediskriminatorno, medtem ko razlike med dvema modeloma filmov ne bi mogle biti večje. V vzhodnoazijskih filmih nastopajo zvezde, ki govorijo v svojih domačih jezikih. Zaradi potrebnega podnaslavljanja so ti filmi v angleško govorečih državah omejeni na prikazovanje v art kinih, z le redkimi izjemami, kakor so *Prežeči tiger, skriti zmaj* (Crouching Tiger, Hidden Dragon, 2000, Ang Lee), *Heroj in Zatoichi* (2003) Takeshija Kitana⁶. Predelave, po drugi strani, se zanašajo na hollywoodske zvezdniške moči in večinoma na belopolte igralke in igralce – na primer Naomi Watts (*Krog*), Sarah Michelle Gellar (*Zamera*), Richard Gere, Jennifer Lopez (*Zaplešiva*) in Brad Pitt (*Infernal Affairs*) –, ki govorijo angleško in se udobno mudijo v ameriških ali amerikaniziranih vzhodnoazijskih okoljih. Najbolj ironično razporeditev najdemo v filmu *Zamera*, v katerem – kljub temu, da se dogaja na Japonskem – kot izseljena ameriška socialna delavka nastopi Sarah Michelle Gellar, ki jo poznamo iz nanizanke *Izganjalca vampirjev* (Buffy the Vampire Slayer). Film bi lahko in bi moral na neki način raziskovati kulturne napetosti, ki jih v Tokiu doživljajo Zahodnjaki – podobne tistim, ki jih opisuje film *Zgubljeno s prevodom* (Lost in Translation, 2003, Sofia Coppola), a režiser preprosto zamenja glavni lik Japonke z Američanko in se ob tem jasno zaveda, da sta belopolti obraz in filmska persona Gellarjeve več ko dovolj, da bo film v severni Ameriki sprejet. Roy Lee mi je povedal, da je Andy Lau (hongkongška megazvezda, ki je v prvotnem *Infernal Affairs* odigral glavno vlogo) želel igrati v predelavi filma – četudi v povsem stranski vlogi –, a azijskega obraza preprosto ni bilo mogoče umestiti v prizore z bostonsko mafijo⁷. Ne smemo spregledati prehoda v narodnostnem sestavu, ki se zgodi od originala do predelave. Temu prehodu sta blizu etnično stereotipiziranje in redukcija realne multi-etnične Amerike v mono-etnično filmsko fantazijo. Predelavi ni podvržena le zgodba, temveč tudi narodnostni sestav. Medtem ko so originali zvesti etničnim specifikam, pa čeprav hollywoodizirani, so reprezentacije, predelave, povsem neprizanesljive do prvotne etnične grude in tako postanejo izključno produkt hollywoodske homogenizacije. Predelave torej niso v nikakršni povezavi z nadnaravno avro, dolgim razvojem vzhodnoazijskega filma ali s posebno “azijsko” estetiko, ki temelji na kulturnih in etničnih specifikah.

Na vprašanje še vedno nimamo odgovora: zakaj so predelave vzhodnoazijskih filmov ob prehodu tisočletja postale tako popularen trend? Pogovor z Royem Leejem je obrodil več zanimivih ključev, ki so mi pomagali, da sem končno prišel do zaključka. Prvič, Lee je večkrat omenil, da se za azijske grozljivke ni posebej zanimal. V njih je videl le tržni potencial. Če vzhodnoazijske predelave ne bi bile več dobičkonosne, bi se zlahka poslužil drugih postopkov za svoje filmske produkcije. Drugič, Lee je večkrat poudaril, kako poceni je v vzhodni Aziji snemati filme. Vzhodnoazijski filmarji so bili več ko zadovoljni s prodajo pravic za predelavo filma v Hollywood, saj je vsota, ki so jo plačali hollywoodski studii – četudi majhen delež stroška predelave – najverjetneje povrnila, kar so prvotno porabili za izdelavo filma. Tretjič, Lee se ni kaj prida trudil z iskanjem dobičkonosnih vzhodnoazijskih filmov. Film so prišli k njemu: filmarji so mu pošiljali videokasete in ga celo prosili, da prebere njihove scenarije, preden so filme začeli snemati. Torej ne pretiravamo, če rečemo, da imajo mnogi vzhodnoazijski filmi, ki ciljajo na komercialni uspeh, vgrajeno “mentaliteto predelave”, ki filme zavestno sodi po hollywoodskem standardu in aktivno izvaja samocenzuro. Četrto, vsi originali Leejevih filmov so bili podvrženi temeljiti preizkušnji na vzhodnoazijskih filmskih trgih – *Ringu*, *Ju-on*, *My Sassy Girl* in *Infernal Affairs* so bili v vzhodni Aziji mega uspešnice. Leejevo zaupanje v preizkusni učinek na vzhodnoazijskih trgih prinese na dan predpostavko, da imata severna Amerika in vzhodna Azija enake vzorce potrošnje. Filmska potrošnja je nekoč sledila enosmerni poti popularnosti: karkoli se je v severni Ameriki izkazalo za uspešno, bi bilo zagotovo dobrodošlo v vzhodni Aziji, če so le dežele svoje trge odprle Hollywoodu. Zdaj, po zaslugi transnacionalizma, se na poti trguje z obeh strani: karkoli se pokaže za uspešno v vzhodni Aziji, bo najverjetneje uspelo v severni Ameriki, če bo le belopolti narodnostni sestav zamenjal prvotnega.

Zdaj, ko smo upoštevali vse pomembne dejavnike, lahko zaključimo, da sedanji trend predelav sovпада z novim statusom vzhodne Azije kot sve-

tovnega produkcijskega središča. Prav kakor računalniški čipi, ploski ekrani, avtomobilski deli, DVD-ji in skoraj ves inventar veleblagovnic vse pogosteje prihajajo iz Kitajske, Tajvana, Južne Koreje in Japonske, tudi filmska industrija počasi, a vztrajno premešča svojo produkcijo v vzhodno Azijo. Opazka nekaterim morda zveni nezaslišano, saj so hollywoodski proizvodi v večini še vedno plod sodelovanj med ameriškimi korporacijami, režiserji, nastopajočimi in ostalim pomožnim osebjem. A ne smemo pozabiti, da je produkcija filma dolg in zapleten proces. Veliki studio mora začeti z zamisljivo, jo najprej razviti v prospekt, ki ga zaupa dragemu scenaristu, ki nato spiše številne verzije scenarija in šele zatem pride scenarij v koleso produkcije. Ko produkcija dobi zeleno luč, mora biti vse v popolni sinhronosti, da bo film nastal: proračuni, zasedba, snemanje, digitalna obdelava slike, montaža in tako naprej. Majhna napaka na kateremkoli izmed šivov lahko pogubi ves film. Potem sledi preizkušnja filma za trg. S številnih poskusnih projekcij pošiljajo film nazaj v obdelavo, ga nešteto krat spreminjajo, da bi ugodili okusom publike. Potem določijo dan premiere, orkestrirajo oglaševalske kampanje in zaženejo marketinške mašinerije. Ta dolgotrajen in težaven proces masovne industrijske produkcije je vzrok, da nadaljevanja, naj bodo še tako zvodena v primerjavi s predhodniki, nenehno vzkipevajo iz hollywoodskih tovarn. Zaradi poenostavljenega procesa izdelave je nadaljevanje, ki prinese 100 milijonov dolarjev blagajniškega izkupička, najverjetneje donosnejše in manj tvegano od svojega predhodnika, ki je prinesel 150 milijonov dolarjev. Enako velja za predelave. Zgodba, polna dramatičnih obratov, je pripravljena na oblikovanje v uspešen scenarij; mizanscena je že natančno pripravljena in režiserju predelave ostanejo le neznatne spremembe; in, najpomembnejše, trg je že preizkušen. Predelave so potencialno donosnejše od nadaljevanj, saj nadaljevanja težko izpopolnijo predhodnike, medtem ko predelave, z dodano "hollywoodsko" vrednostjo (kot največjo zaščitno znamko pri filmu), v blagajniškem izkupičku skoraj zagotovo prekosijo originale.

Ustvarjanje predelav je torej hollywoodski način izkoriščanja zunanjih virov. Zunanji viri prevzamejo dela pomožnih producentov, ki so prva sita za scenarije, osebja, vključenega v proces pisanja scenarija, pomožne ekipe, ki skrbi za različne podrobnosti v toku produkcije, marketinške skupine in, vedno bolj, režiserjev. Prej ali slej bodo sindikati znotraj hollywoodskega sistema uvideli prevzemajočo naravo snemanja predelav. A vsaj zaenkrat je Hollywood zaradi ustvarjanja predelav le še elegantnejši, še močnejši, še učinkovitejši, še bolj donosen in dominanten kakor doslej. Trend je nepreklicen, a dobro zakrinkan. Zakrinkanju trenda dobro služi spremenjen narodnostni ustroj: kakor glamur hollywoodskega zvezdniškega sistema poskrbi, da ljudje pozabijo, da je film velika industrija, belopolti obrazi v predelavah zakrijejo pomemben prispevek vzhodne Azije kot oskrbovalca intenzivnega dela, ki ga ta industrija zahteva.

Naslov filma *Ringu* namiguje na pridobitve in izgube ustvarjanja predelav kot izkoriščanja zunanjih virov. Original, prvotno naslovljen *Ring*, je moral "izvirni" naslov odstopiti svoji predelavi in bil prisiljen za "prvotni" naslov uporabiti japonsko transkripcijo besede "ring". Japonska filmska industrija je morda pridobila na nepoznavnosti in zaslužila majhen delež profita predelave, a pridobitev za "prvotno", ki ga simbolizira črka "u", dodana besedi "ring", je natanko tisto, kar je bilo izgubljeno: prvotni narodnostni sestav, "avra", intelektualna lastnina in identiteta ter zgodovina celotne nacionalne filmske industrije. Se ta "izguba s pridobivanjem" kaj razlikuje od izkoriščanja zunanjih virov v računalniški industriji? Z izkoriščanjem fizičnega dela iz zunanjih virov, na primer dela na področju tehnologije programske opreme, ameriška industrija visokih tehnologij lahko vzdržuje svojo izjemno rast, obenem pa proizvaja nov srednji sloj nemanualnih delavcev v Šanghaju in Kolkati. Kitajski in Indiji je ta vrsta izkoriščanja zunanjih virov močno koristila v pogledih urbanizacije, vesternizacije, izboljšanja življenjskega standarda; a pridobitve ne morejo odtehati izgub; neuspeh pri razvijanju svojih lastnih industrij za programsko opremo in intelektualnih lastnin; zanašanje na ameriško trgovinsko in delovno politiko; in ranljivost v odnosu do visokih cen prepaketiranih končnih izdelkov, kakor so Microsoft Windows.

Kaj izkoriščanje zunanjih virov pomeni za vzhodnoazijske nacionalne kinematografije? Sicer je še prezgodaj, da bi napovedali posledice, a neposredni vplivi se že začinjajo kazati. Uspeh vzhodnoazijskih filmov v severni Ameriki omogoča Zhangu Yimouju, da nadaljuje z visoko-

proračunskim ustvarjanjem filmov. Njegova zadnja produkcija, film *Hiša letečih bodal*, zopet sodeluje na *mainstreamovskem* ameriškem filmskem trgu. Kot samotna "superzvezda" med kitajskimi filmskimi režiserji se Zhang Yimou približuje statusu "nacionalnega bogastva" – o tem govori tudi dejstvo, da so mu zaupali režijo osemminutnega segmenta zaključne prireditve poletnih olimpijskih iger v Atenah leta 2004 in celotne otvoritvene prireditve poletnih olimpijskih iger v Pekingu leta 2008. Vsekakor hrepeni po kar največji pozornosti Hollywooda, a se mu ni treba zadovoljiti z nizkoproročunskimi in senzacionaliziranimi filmi, ki čakajo na to, da po njih posamejno predelave. Kot zastavonoša "avtentične nacionalne kulture" bo Zhang Yimou olajšal hollywoodsko izkoriščanje zunanjih virov s privabljanjem in šolanjem talentov za komercialni film. Nedavni uspeh igralka Zhang Ziyi je le eden izmed primerov. Medtem Zhangovi mlajši kolegi, Jiang Wen (*In the Heat of the Sun; Devils on the Doorsteps*), Wang Xiaoshuai (*Beijing Bicycle*) in Lou Ye (*Suzhou River*), odkrivajo, da postaja pot umetnosti ustvarjanja filmov vse ožja. S talentom, izkušnjami, razpoznavnostjo imen in s pripravljenostjo na sodelovanje s komercialnim filmom bodo zelo verjetno postali kitajski Hideo Nakata in Takashi Shimizu. Tajvanski Tsai Ming-liang (*Zbogom, Dragon Inn/Goodbye Dragon Inn*) in hongonški Fruit Chan (*Hollywood Hong Kong*), ki prav verjetno ne bosta podlegla hollywoodski homogenizaciji, pa bosta nadaljevala svoj osamljeni in trdi boj. Njuni kolegi, na primer Chen Kuo-fu (*Double Vision*) in Johnny To (*Fulltime Killer*), bodo nedvomno postali zagovorniki hollywoodskega izkoriščanja zunanjih virov. Čeprav se toka hollywoodizacije ne da obrniti nazaj, še lahko pričakujemo nepričakovane izide. Soočeni z bremenom izkoriščanja zunanjih virov, kitajski filmarji vse pogosteje sodelujejo z Japonci in Korejci, da bi ubranili vzhodnoazijsko identiteto. Transvzhodnoazijski film bo čisto mogoče postal zanimiv stranski proizvod nepričakovanega uspeha predelav vzhodnoazijskih filmov. •

Prevedla Varja Močnik

Gary Xu je docent kitajščine, primerjalne književnosti in filmskih študij na Univerzi v Illinoisu.

Opombe:

- Številke so nabrane iz besedila: Tad Friend, "Remake Man: Roy Lee brings Asia to Hollywood, and finds some enemies along the way", *The New Yorker*, 2. junij, 2003
- John Chua, "The Horror, the Horror: The Repetition and Compulsion of a Genre", doktorska disertacija (University of Illinois, 2004)
- Po Walterju Benjaminu ima avra opraviti z neprostovoljnimi spominom, ki izvira iz globokega oceana globoko skritih spominov in se sproži le po čistem naključju; avra temelji tudi na asociacijah, ki "se imajo navado zbirati okrog objekta percepcije", asociacijah, ki hitro izginjajo zaradi perceptivne stalnosti mehaničnih umetnosti, ki so jih iznašli ob zori moderne ere. Mehanične umetnosti vključujejo film in fotografijo. Glej Walter Benjamin, *Illuminations* (uredila in uvod napisala Hannah Arendt, prevedel Edmund Jephcott, Schocken Books, New York, 1978, str. 186). Seveda, Benjamin se morda ni povsem zavedal reprezentacijskega potenciala mehaničnih umetnosti. A njegovo razumevanje avre priskrbi ključ za razčlenbo hollywoodskih grozljivk: gledalci kričijo in kukajo skozi prste, ne zato, ker bi strah odzvanjal v njihovih potlačenih strahovih in negotovostih, temveč zato, ker so skrivoma in veselo v zadregi zaradi prenosa njihovega strahu na mehanično plitvost predvidljivosti filma, njegove konvencionalnosti in nedvoumnosti, oropanih avre.
- Mark Cousins, "The Asian Aesthetic", *Prospect*, št. 104, november 2004, str. 2.
- Cousins, "The Asian Aesthetic", str. 4.
- Zaradi razvpitega močnega odpora severnoameriških gledalcev do podnapisov so film *Prežeči tiger, skriti zmaj* najprej predvajali le v art kinih, dokler ni besedno izročilo filma povzdignilo do skoraj kultnega statusa. Saga o filmu *Herroj* ima celo več obratov. Miramax je film v sinhronizirani obliki poskušal dati na trg že leta 2002; promovirati so ga skušali kot "Herroj Jeta Lija". Silno negativni odzivi so Miramax prisilili, da so film dali na trg šele leta 2004. Podnaslovljeni *Herroj* je doživel le delen uspeh. Neki gledalec je svoje razočaranje nad podnaslovljenim filmom oznanil na internetu: "To je najstrašnejši, najbolj trapast in dolgočasen film, kar sem jih videl v svojem življenju. Cel film je podnaslovljen, ker vsi govorijo kitajsko. To niti ni najslabše. Filmu se ne moreš niti posvetiti, ker moraš brati podnapise, da bi zvedel, za kaj v filmu gre." (<http://movies.channel.aol.com/movie/main.adp?tab=reviews&mid=17045>)
- V kitajskem tabloidu je pisalo drugače: Andy Lau je zavrnil ponudbo, da bi nastopil v stranski vlogi v predelavi filma *Infernal Affairs*.

distribucija Kinoteka
predstavlja



Ayesha Dharkar je

TERORISTKA

režija Santosh Sivan

Kairo 1998
(zlata piramida za najboljši film, najboljša igralka,
najboljša režija in nagrada mednarodne žirije),
Toronto 1998, New Delhi 1999
(najboljši film, najboljša montaža),
Sundance 1999,
Festival Human Rights Watch 1999,
Seattle 2000
(nagrada nastajajočih mojstrov),
Sarajevo 2000
(častna omemba panoramske žirije)

ART KINO

kinoteka

OKINODVOR

distribucija s finančno pomočjo
Ministrstva za kulturo RS

**ZAKLJUČNI FILM FESTIVALA KINO OTOK 2005
od 1. junija v Kinodvoru (Ljubljana) in Art kino mreži**

