

ekran

revija za film in televizijo

10 let slovenske kinoteke ■ festivali: benetke, san sebastian, viennale ■ intervju: béla tarr ■ esej: zahodno od tirov ■



vol. 29 ■ letnik XLI ■ 7-8 2004 ■ 700 SIT

CANNES 2002



VELIKA NAGRADA TEDNA KRITIKE IN NAGRADA OBČINSTVA

GRAZIJIN OTOK

RESPIRO



VALERIA GOLINO "GRAZIJIN OTOK" (RESPIRO) REŽIJA EMANUELE CRIALESE

VINCENZO AMATO FRANCESCO CASISA VERONICA D'AGOSTINO FILIPPO PUCILLO AVY MARCIANO IN ELIO GERMANO

DIREKTOR FOTOGRAFIJE FABIO ZAMARION MONTAŽA DIDIER RANZ ZVOK PIERRE-YVES LAVOUÉ, HERVÉ GUYADER ZVOČNI MIKS EMMANUEL CROSET KOSTUMI EVA COEN SCENOGRAFIJA BÉATRICE SCARPATO

ORGANIZACIJA LUIGI LAGRATA UMETNIŠKO SODELOVANJE CAMILLE D'ARCIMOLES PRODUKCIJA RAPHAËL BERDUGO ITALIJANSKO-FRANÇOŠKA KOPRODUKCIJA FANDANGO - LES FILMS DES TOURNELLES - ROISSY FILMS

V SODELOVANJU Z MEDUSA FILM IN TELE+ S POMOČJO EURIMAGES IN S PARTICIPACIJO CANAL+ IN TPS CINÉMA KOPRODUCENTKA ANNE-DOMINIQUE TOUSSAINT

PRODUCENT DOMENICO PROCACCI SCENARIJ IN REŽIJA EMANUELE CRIALESE

ART KINO

Kino
Ljubljana

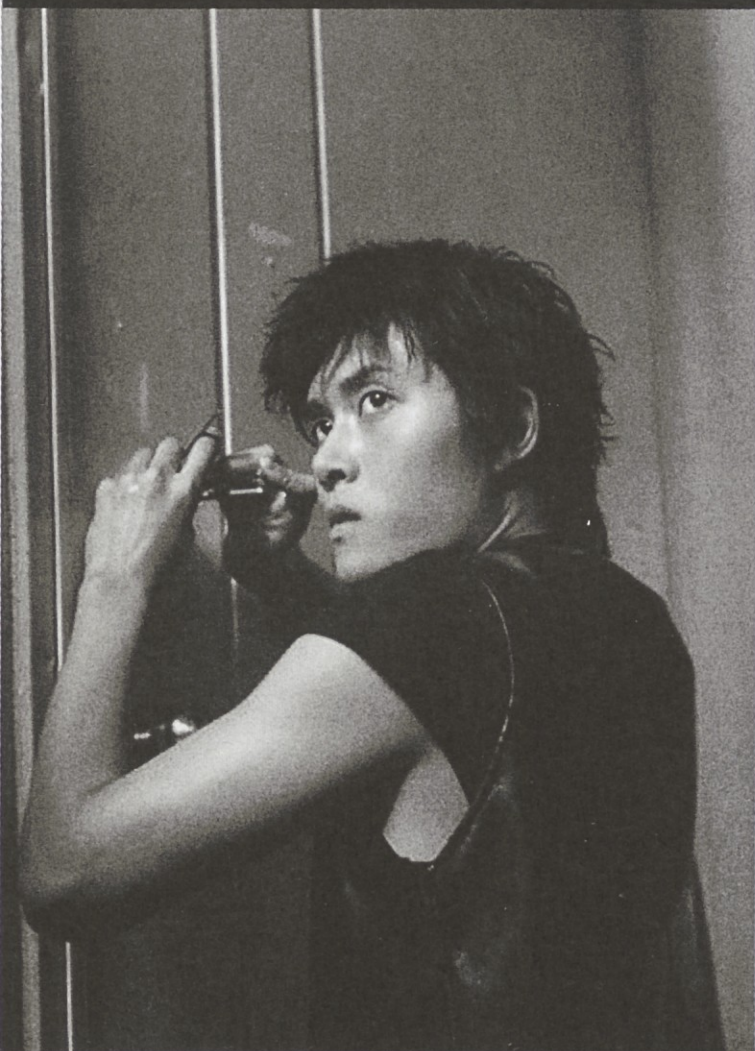
Kinodvor

distribucija s finančno pomočjo
Ministrstva za kulturo RS

od decembra v Kinodvoru (Ljubljana) in Art kino mreži

ekran

revija za film in televizijo



3-Iron, režiser Kim Ki-duk – Festival: Benetke 2004

Na naslovnici:

Café Lumière, Hou Hsiao-hsien, 2004

vol. 29 letnik XLI 7-8 2004 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.ames.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 uvodnik

2 Simon Popek Kinotečni mrk

4 10 let slovenske kinoteke

4 Jože Dolmark Potovanje okoli tiste naše temne spovednice na Miklošičevi 28 ob njeni desetletnici

5 Simon Popek Pogovor s Silvanom Furlanom, direktorjem Slovenske kinoteke

8 Jurij Meden Pogovor z Vladom Škafarjem, prvim programskim vodjo Slovenske kinoteke

10 Jurij Meden Pogovor s Koenom Van Daelom, zdajšnjim programskim vodjo Slovenske kinoteke

12 festivali

12 Simon Popek, Vlado Škafar, Denis Valič Benetke 2004

22 Sabina Đogić San Sebastian 2004

24 Jurij Meden Viennale 2004

28 staro za novo

28 Melita Zajc Stepfordske ženske

30 intervju

30 Jurij Meden, Denis Valič Béla Tarr v Ljubljani

36 esej

36 Andrej Šprah D-Day v raziskovalni sferi – Zahodno od tirov: Kitajska v subjektivnem objektivu

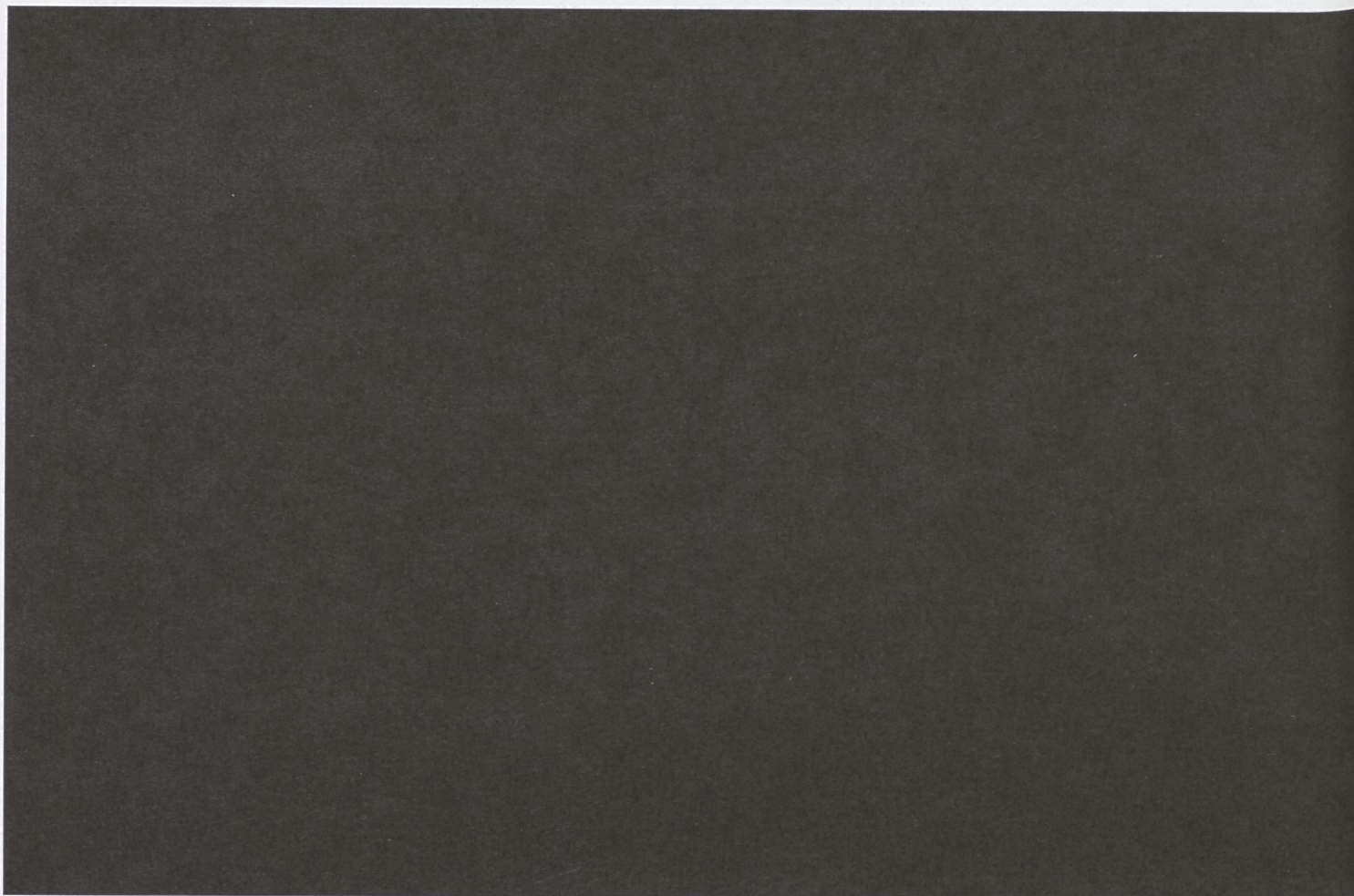
44 kritika

44 Nerina T. Kocjančič Atanarjuat, junak večnega časa

46 Saša Bizjak, Žiga Čamernik, Miša Gams, Jurij Meden, Nina Scagnetti, Igor Šinkovec

Ekran se opravičuje Heleni Türk, ker smo v prejšnji številki v članku Podobe v zrcalu napačno napisali njen priimek.

KINOTEČNI MRK



Med letoma 1995 in 1997 sem neprestano visel v Parizu, malce iz intimnih razlogov, malce zaradi cinefilskega izobraževanja, nešteti retrospektivnih kinov, množice (tudi filmskih) knjigarn – in seveda kinoteke. Tedaj, leta 1997, sem bil prvič priča šoku, ki ga v človeku lahko sproži katastrofa ob izgubi priljubljene kino dvorane. Tedaj je v Parizu zagorelo, ne kjer koli, temveč v palači Chaillot na Trocaderu v 16. okrožju, domovanju Francoske kinoteke in njenega muzeja, poimenovanega po ustanovitelju Henriju Langloisu. Ogenj je vzel mnogo, ne filmskih kopij – te hranijo daleč stran –, temveč dovršen del muzeja, vključno z mojim najljubšim artefaktom, originalno scenografijo (kako neverjetno majhna je bila!) za *Kabinet doktorja Caligarija*, ekspresionistično mojstrovino Roberta Wieneja, ter delom dvorane, kjer prikazujejo filme. Ravno dovolj, da so jo zaprli za več mesecev. Šlo je za enega tistih občutkov, ko te zvije v želodcu in oblije hladen pot, češ, kje bomo pa zdaj gledali filme? Tovrstno vprašanje je v francoski prestolnici kakopak povsem neumestno, saj premore nešteto retrospektivnih dvoran, celo kinoteka vseskozi operira tudi v drugi dvorani v 8. okrožju. A vseeno, občutek ob trenutni izgubi je bil boleč, v dvorani v 16. okrožju sem namreč doživel nekaj posebnih trenutkov; dve leti poprej sem tam videl prvega Kiarostamija, mesec ali dva pred požarom sem si ogledal Klopčičev *Strah* ("La peur"), deloma zato, da si osvežim spomin, deloma zato, da preverim, v kakšnem stanju so kopije slovenskih klasikov pri Francozih.

Zdaj sem (začasno?) ostal še brez druge kinotečne dvorane, ne zavoljo ognja, temveč vlage. Da, dvorana na Miklošičevi je bila zadnje čase bolj kot za predvajanje filmov primerna za rastlinjak; streha je puščala (in še pušča ...), na stenah so rasle gobe, zrak je bil tako zadušljiv kot v zimskem vrtu. Čigava je krivda, na tem mestu niti ni pomembno, pomembno je, da bo Ljubljana izgubila vsaj eno kompletno kinotečno sezono, in to v času, ko slovenski film slavi svojo stoletnico in ko prihaja v Ljubljano na redni letni kongres večstoglava delegacija združenja FIAF, krovne svetovne kinotečne organizacije. Jim bomo zgradili Potemkinovo vas ter pred njo zavrteli Eisensteina? Bo šla kinotečna ekipa v še eno dobrodelno akcijo in svoje goste prosila za finančni prispevek – z oblubo, da se bo njihovo ime znašlo na hrbtu sedeža? Ideja ni slaba, eminentnih tujih gostov bo na pretek, čustveno bodo pri-

merno motivirani, kdo ve? Morda se znebimo vsaj gob na zadnji steni.

Poanta pričujočega pisanja je, da smo glede kinotečne dejavnosti spet na začetku, tam, kjer smo bili leta 1993 oziroma 1994. Praznovali potemtakem ne bomo desetletnice, temveč leto nič. Čas se ni le ustavil, vrnil se je nazaj. Filmskih klasik lep čas ne bomo več gledali na velikem platnu, podob ne bomo absorbirali v originalnem izrezu, kakršnega si je zamislil režiser, temveč v domačem "kinu". Spet lahko oživimo Retrovizor, ilegalno filmsko društvo za zgodovine filma lačno občinstvo, katerega spored sem med leti 1993 in 1995 s pomočjo lastnega video arhiva določeno obdobje soustvarjal tudi sam. Vmes so resda prišli DVD, alternativni digitalni nosilci, internet, kvaliteta domače filmske projekcije je skokovito narasla, a še vedno ostaja temeljno vprašanje cinefilije, o katerem se tudi pri *Ekranu* (še) nismo konsolidirali. Je "dovoljeno" filme gledati na televiziji, z videa, DVD-ja ali drugih "domaćih" nosilcev, ali je edina prava filmska izkušnja zgolj tista kinematografska? Poznam cinefile, ki pridno čakajo na filmsko predstavo (morda je nikoli ne bo) svojega filma in zavračajo ogled na zlahka dosegljivih in vse bolj kvalitetnih alternativnih nosilcih, ter cinefile, ki jim odhod do kina predstavlja nepremostljiv napor in filme goltajo v domačih reproduktivnih pogojih. Glede pristnosti tudi sam ne vidim nobene alternative: *kino rules!* A kaj če ni filmske kopije? Kaj če ni kina, v katerem bi obstoječo kopijo predvajali? Bomo ponižno čakali ali odgovorili "po domače"? Sam nikoli nisem imel posebnih pomislov, filmsko-historiografsko sem v osemdesetih letih odraščal na dveh frontah, doma pred televizorjem in video rekorderjem, od leta 1983 naprej v stari kinoteki. Najljubše filme sem si kljub varno arhivirani kopiji v domači omari vedno ogledal tudi v kinu. Denimo *Pobesnelega bika*, katerega projekcija v okviru retrospektive kongresne knjižnice iz Washingtona leta 2001 je imela zame poseben čar; prvič, ker ga imam rad, drugič, ker ga je za popolno občudovanje res treba videti v kinu, in tretjič zavoljo nostalgčnih vzgibov, saj je bil junija 1991 prav *Pobesneli bik* poslednji programirani film, preden je ljubljanska kinotečna dvorana – v pravem pomenu besede – za dobra tri leta zamrla. Takrat sem še lahko izbiral, v katerem formatu bom gledal meni ljube filme. Danes ne morem več. •

POTOVANJE OKOLI TISTE NAŠE TEMNE SPOVEDNICE NA MIKLOŠIČEVI 28 OB NJENI DESETLETNICI

jože dolmark

Film je zgodba, stkana iz pogledov. Na platnu se oči in obrazi igralcev križajo in kličejo po pogledih gledalcev tam spodaj v temni spovednici, ki je v vsakem pravem spočetku vedno kinotečna dvorana. V stoletju kina je oko kamere spregalo vse možne modalnosti človekovega (v) pogleda: videti, opazovati, odkrivati, gledati od daleč, gledati na skrivaj, zajemati malenkosti. *L'homo videns* je postal nekakšen emblematični projekcije v samega sebe prek nečesa vizualno močnega zunaj sebe, pričel je vaditi svoj lasten notranji pogled, da bi bil zmožen sprejemati prek teh filmskih in zunaj sebe stkanih slik skrivnosti prostorov in časov, skrivnosti duha.

S temi pogledi se hranita domišljija in razum. Nekdo ti pokloni neko mimetično kredibilno podobo sveta, neke vrste fantazmo, in tvoje je, da med sanjami in zavedanjem, med realnostjo in fikcijo izluščiš zgodbo, filmsko zaupanje. In nikoli več ne boš isti.

Kino sam na sebi povnanja in podaljšuje slike, fantazme, želje, spomine, potrebe in čustva, ki so skrita v tebi kot gledalcu in ki so del tvoje antropološko-imaginarne popotnice, del lastnega ter kolektivnega spomina. Vsakdo od nas ima prav posebno izkušnjo s to množico filmskih pogledov, s to specifično materijo, ki je tako magmatična in tako pobegljiva.

Kar izvira iz preteklosti, h kateri se obupano stegujemo, se z dodajanjem novih trenutkov ne samo spreminja, ampak tudi polni s čustvi, ki se v njih rojevajo. Tisto, kar nas giblje in izhaja iz tistega, kar nas je ganilo, še vedno sega v preteklost samo, pa vendar istočasno v nečem še vedno kroži v našem telesu. Sled se je nastanila v telesu in se odziva na njegovo ime. Z ljubljenimi filmi je kakor z ljubljenimi telesi. Za stalno se naselijo v naše telo, ko najdejo mesto, ki je nestrpno čakalo nanje. To pa pomeni, da se po teh srečanjih vse, kar poskušamo misliti, v ničemer ne razlikuje od tistega, kar smo živeli, in predvsem ne od tistega, kar živimo in si še naprej želimo živeti. Tako naj bi bilo z vsako ljubeznijo, tudi filmsko.

Obstaja veliko načinov, kako ljubiti film. Vsak je za drobec različen od drugega. Vendar je vsem tem ljubeznim skupen tisti privilegirani in prestižni prostor, kjer se svetlobe, ljudje in zgodbe sestavljajo skupaj, da bi se ujeli s pogledi gledalcev. Kinotečna dvorana je prav gotovo najbolj

imeniten od vseh teh prostorov, ker je mesto s spominom na tisto čudovito rojstvo pred dobrimi stotimi leti, podobno otroškemu, saj se je zarisalo kot neka javna ponovitev nekega zelo intimnega sna. Podobe mobilnih teles so nasledile skulpture in svet se je podal v gibanje, najprej kot planet in zatem kot pesniški univerzum. To, kar je človeka od nekdanj ločevalo od sveta, ta njegov večni spopad s časom, se je zdaj tu upodobilo kot premikanje teles znotraj časa. Ljudski heroji, vampirji, fantomi in burkeži so ujeli neko magično zgotitev sveta; podoba je spoznala neki svoj fizični čas. Filmska podoba nam je pokazala, da smo mutanti. V našem ljudskem spektaklu nam je bilo prvič omogočeno, da smo se v njem tudi ugledali v vsej gestikularnosti in času. Čas in slika skupaj z našimi mobilnimi telesi – in spoznanje, da smo v spovednici kinodvorane tudi mutanti.

Filmska slika ima svojo zgodbo, svojo zgodovino. Tema kinotečne dvorane je prostor našega soočenja s tem ogromnim repertoarjem podob: scene, slike, protagonisti, zvoki, dolžine, specifičnost filmskega zlitja dejanj, prefinjenost pripovednih suspenzov, igra s svetom ... Svet filmske fikcije je odprl prav poseben pogled na reči sveta, jih vrgel v določeno pozunanjeno gibanje in jih neprestano sprega za nas v vsej neskončnosti misli in emocij.

Spočetka poceni sejmarska zabava, v katere prihodnost so dvomili njeni izumitelji, sčasoma pripovedna umetnost, ki ji razumniki niso bili preveč naklonjeni; potem pa nezamenljiva fascinacija dvajsetega stoletja z velikimi avtorji in nič manjšimi artističnimi lekcijami.

Kino je navkljub vsemu znal pripraviti svojo apokalipso in svoje transformacije. Digitaliziral se je in obletava nas čez cel božji dan z vseh možnih nosilcev. Toda njegova zgodba je zapisana spominu in zgodovini – kljub vsem knjigam, kasetam in DVD-jem predvsem v mraku projekcije v njegovem edino izvirnem domovanju, ki je še vedno kinotečna dvorana. Ko v kinoteki ugasnejo luči in se zapodijo nekam proti oltarju platna magične svetlobe, si tam sicer lahko sam, pa vselej še z nekom drugim. Si ti in on in tam zgoraj nekdo drug in malo je važno, če je lahko mutant. Naj bi to na Miklošičevi 28 trajalo v tisto filmsko in človeško večnost, ki ji pravimo ljubezen, tudi ljubezen do kina. •

pogovor s SILVANOM FURLANOM, direktorjem slovenske kinoteke

Kako se počutite kot direktor kinoteke, ki ob svojem jubileju ne more opravljati osnovnega poslanstva, predvajati klasike svetovnega filma? Je še kje na svetu tako?

V Evropi, ne samo zahodni, temveč tudi v manj razviti, vzhodni, gotovo ni kinoteke, ki ne bi opravljala svoje temeljne naloge – ljudem predvajala zgodovine filma. Morda v "tretjem svetu", kjer so težave povezane z ekonomskimi problemi nasploh, medtem ko v razvitem svetu skoraj ni primera, da kinoteka ne bi imela svoje dvorane in predvajala nacionalne oziroma svetovne filmske dediščine.

Kako na vaše težave gleda krovna svetovna kinotečna organizacija FIAF? Junija 2005 bo Ljubljana ob stoletnici slovenskega filma organizirala redni letni kongres, mesto pa ne bo imelo kinotečne dvorane? Kam boste peljali goste?

Glede na to, da je slovenska kultura v širšem pomenu dokaj razvita, se bomo verjetno znašli v precej nelagodnem položaju, saj do začetka kongresa dvorana po vsej verjetnosti ne bo prenovljena. Organizacija FIAF ne more izvajati neposrednih pritiskov, je pa gotovo instanca, ki lahko sproža pobude in motivacijo, da se naše težave rešijo. Upoštevati je treba dejstvo, da v tem trenutku postopki za trajno rešitev tega problema vendarle potekajo. Ministrstvo za kulturo se trudi, da bi od Mestne občine Ljubljana odkupilo kinotečni kompleks; v kolikor bo prišlo do podpisa pogodbe in do

"svetovna filmska dediščina, zajeta v celuloid, je neponovljiva"

začetka postopkov za sanacijo in adaptacijo, se bomo po desetih letih lahko predstavili kot država, ki se po enoletnem premoru vrača kot ena najbolj dejavnih kinotek, vsaj v programskem smislu, če se primerjamo s sosednjimi državami, kot sta Avstrija ali Madžarska. Težko se je seveda primerjati s kinotekami, ki imajo več kot sedemdesetletno tradicijo, npr. Francoska kinoteka ali British Film Institute. Prav gotovo se lahko primerjamo s srednje velikimi kinotekami – ne po številu kopij v našem arhivu, temveč po intenzivnem sporedu, ki pri nas gostuje s pomočjo drugih kinotek.

Zdi se, da se je ljubljanski kinotečni spored od sporeda drugih kinotek po svetu v devdesetih letih ločeval predvsem po izraziti dominaciji avtorskih, nacionalnih in tematskih retrospektiv. Razlog je seveda skromen izbor filmske klasike, zaradi česar si Slovenska kinoteka filme sposoja od drugod. Lahko bi rekli, da je ljubljanska kinotečna dvorana v devdesetih letih postala izvrsten retrospektivni kino. Tega, denimo, v času jugoslovanske kinoteke ni bilo, retrospektive so bile izjemno redke.

To gledišče je povsem pravilno; naša zbirka je skromna, vsebuje približno 4000 filmskih naslovov, od katerih lahko za deset odstotkov trdimo, da gre za kvalitetne filmske klasike. Toda naloga kinotek in filmskih arhivov je, da ne selekcionirajo filmskega gradiva. Predhodna selekcija obstaja že v t. i. predprodukcijem postopku, naloga kinoteke pa je, da vse filme – tudi morebitno



Srečno,
Kinoteka!

198.
1996

podoba za slovesnost ob uradni ustanovitvi Slovenske kinoteke

pornografijo – shrani; te filme pozneje lahko predstavijo kot dokument nekega časa oziroma kot stanje duha, v katerem sta se dogajala določena filmska refleksija in spektakel. To je eno dejstvo. Drugo dejstvo je, da smo bili prav zaradi skromnega arhiva primorani organizirati retrospektive s pomočjo partnerskih ustanov. Prav v tem pogledu je Slovenska kinoteka naredila ogromno. Ni samo predvajala največjih mojstrov svetovnega filma, temveč je intenzivno odpirala tiste prostore, ki jih kinoteka v času skupne Jugoslavije ni uspela pokriti: predvsem azijske, južnoameriške in afriške kinematografije. Lahko rečem, da je tovrstnih naporov v organizacijo retrospektiv po Evropi malo – še posebej po manjših kinotekah. Velikim kinotekam je seveda lažje, v svojih arhivih imajo velik izbor filmov, retrospektive lahko v veliki meri sestavljajo iz lastnih zbirk.

Kako se zadnje čase spreminja podoba kinotečnega sodelovanja? Z vstopom v Evropo je verjetno tudi nam nekoliko lažje, predvsem pri transportu kopij.

V kinotečni dejavnosti so za zlata leta veljala šestdeseta; retrospektive so avtomatsko potovale od ene evropske prestolnice do druge. Ta cirkulacija je potem v sedemdesetih in osemdesetih nekoliko opešala. Danes se namreč dogaja, da sodelovanja, ki so bila pred desetletji samoumevna, postajajo veliko bolj zapletena; počasi se iz produkcije umika filmski trak, celuloid, s tem pa se vrednost filmskega traku izrazito veča. Retrospektive, ki danes prihajajo v tuje kinoteke, so veliko dražje; ne zato, ker bi kinoteke zaračunavale kakršno koli najemnino, temveč zaradi ogromnih stroškov zavarovanja kopij, posebej če gre za filme, ki so bili restavrirani v zadnjih nekaj letih. Če malce pretiravam, lahko rečem, da se bo – glede na vse tehnološke spremembe, ki peljejo v digitalizacijo – vrednost neke filmske klasike na celuloidnem traku čez čas približala originalom v likovni umetnosti. Nikakršno pretiravanje pa ni, če rečem, da bodo v bodoče filmski laboratoriji zreducirani. Ni daleč čas, ko bo na vsakem kontinentu verjetno ostal le en laboratorij, in to izrazito za potrebe kinotek in filmskih arhivov. In takrat se bo vrednost celuloida drastično povečala.

Proces digitalizacije slovenske filmske klasike je bojda še globoko v povojih, pa tudi stanje nacionalne filmske dediščine ni najboljšo. Kako sodelujete s Filmskim arhivom pri Arhivu RS?

Glede našega sodelovanja nimam nobenih pripomb, rad pa bi poudaril dejstvo – ki se ga mnogi ne zavedajo –, da so stroški za ohranjanje avdio-vizualne dediščine pri nas zelo visoki. Ne zgolj zato, ker je Slovenija majhna, tudi zato, ker za neko državo, kot je Slovenija, pravilno hranjenje predstavlja precej višji strošek kot za večje države. Ne bi rad iskal opravičil, toda dejstvo je, da nobena od ustanov, vezanih na avdio-vizualno dediščino, ni pripravljena na čas, v katerega smo že zakorakali. Za prenos na digitalne nosilce preprosto nimamo kvalitetnih, izvornih materialov. In če kvalitetnih izvornikov ni, je treba ves material najprej restavrirati. Po vsem svetu lahko kupite poceni DVD-je s svetovno klasiko – ponekod za pol dolarja ali manj –, toda kakovost teh digitalnih prenosov je običajno

porazna. Strinjam se, da je treba materiale pripraviti za kakovosten prenos na digitalne nosilce, čeprav je celuloid še vedno neprimerno kvalitetnejši material. Ne vemo, na primer, kaj se bo pri digitalnih nosilcih v prihodnjih letih in desetletjih pokazalo kot problematično, predvsem pri hranjenju. Strokovnjaki potrjujejo, da je celuloid trenutno še vedno boljši nosilec avdio-vizualnega zapisa, vendar ga je seveda treba pravilno hraniti, pri ustreznih nizkih temperaturah in na primerni vlagi. Digitalni nosilec je na drugi strani zelo pomemben predvsem zaradi uporabnosti, manipulativnosti – ne v negativnem pomenu – in dostopnosti. Po zaslugi digitalnih nosilcev je danes filmska klasika ljudem bolj in lažje dostopna kot kdaj koli prej. A vendarle, prepoznavni moment kinotek je v tem trenutku – morda bo čez deset, petnajst let drugače – še vedno njena dediščina, zajeta v celuloid. In ta je neponovljiva, povezana s fenomenom filma v dvajsetem stoletju; to ni samo tehnična zadeva, temveč tudi socialni fenomen, ki se bo z novimi tehnologijami ohranil, a tudi spreminjal.

Kolikò klasikov je Slovenska kinoteka kupila v prvih desetih letih svojega obstoja?

Približno sto naslovov, v večini primerov klasične mojstrovine. Nekajkrat je šlo za menjavo ...

Tu dodajam, da je šlo za Lubitscha; njegov prvi ohranjeni film *Ko sem bil mrtev* ste odkrili leta 1994. Kako ste ga "unovčili"?

Z njim smo dobili v zameno vsaj dva sijnja filma, Murnauov *Nosferatu* in Langov *Metropolis*, pa tudi Miklosa Jancsa iz madžarskega arhiva in film *Osamljena* Paula Fejosa iz George Eastman House itd. Slovenska kinoteka je leta 1994 po štiriletnem premoru ponovno začela s pravim kinotečnim sporedom; da smo šli v pravo smer, je potrdil tudi velik obisk, saj smo v sredini devetdesetih beležili okrog 100.000 gledalcev na sezono. Prav Lubitsch pa nam je pomagal, da se je kinoteka v tistem času proslavila skorajda po celem svetu, ter omogočil, da smo postali pridruženi člani organizacije FIAF.

Se je obisk kinoteke glede na osemdeseta leta povečeval ali upadal?

Šestdeseta so bila po obisku fenomenalna. V sedemdesetih in osemdesetih je tudi zaradi stranskih učinkov – prihod videa ipd. – obisk malce upadel, še posebej v začetku devetdesetih, ko je bilo sodelovanje z Jugoslovansko kinoteko prekinjeno in je kinoteka postala nekakšen reprizni kino. Leto 1994 je prineslo revitalizacijo kinoteke, prihod novega, mladega občinstva ter skokovit porast obiska, ki bi ga lahko primerjal z obiskom v šestdesetih. Pozneje je številka zaradi znanih razlogov – tehnične kakovosti, udobja v dvorani, nedosegljive naprave za klimatizacijo – upadla.

Kakšni so odnosi z Beogradom, z Jugoslovansko kinoteko? Pogovori o vrnitvi starih kopij s slovenskimi podnapisi se vlečejo že dolga leta. Po drugi strani se postavlja vprašanje, ali je sploh smiselno zahtevati vrnitev starih in nemalokrat popolnoma zlizanih kopij. Znano je, da je bilo v politično turbulentnih

devetdesetih letih stanje v tamkajšnjih arhivih pod sprejemljivo ravnijo. Pred približno petimi leti je Jugoslovanska kinoteka posodila nekaj kinotečnih filmov s slovenskimi podnapisi, pa so se izkazali za katastrofalne. Že spomin na kinotečne predstave v osemdesetih letih ni ravno bleščeč. Jugoslovanska kinoteka je morda imela impozanten arhiv – po nekaterih podatkih petega najmočnejšega na svetu –, za kvaliteto kopij pa ni ravno dosti skrbela.

Z Jugoslovansko kinoteko imamo stike in sodelujemo, čeprav zaenkrat še ne programsko. Razmerje bi radi nadaljevali in izboljšali. Glede arhiva pa sta dve zgodbi. Prva pravi, da so imeli vsi filmi, ki so bili po letu 1960 distribuirani v Sloveniji, tudi slovenske podnapise. Te kopije so po komercialni distribuciji odšle na predstavništvo Jugoslavija filma, kjer so izdali potrdilo o njihovem uničenju. Od tam naprej pa lahko samo domnevamo. Pomembnejše od samih kopij je vprašanje t. i. intermediatov (vrsta filmskega traku z večslojnim nanosom za izdelavo duplikata pozitiva/negativa, op.p.). V petdesetih in šestdesetih letih, najverjetneje pa tudi pozneje, v Jugoslaviji niso kupovali filmskih kopij, temveč intermediate, iz katerih so potem delali kopije v naših laboratorijih. A tudi z obstojem intermediatov je zgodba nejasna. Vprašati bi se morali naslednje: zakaj na Slovenskem – podobno kot na Hrvaškem in v Makedoniji – v sedemdesetih, ko je ustava iz leta 1974 to omogočala, nismo ustanovili Slovenske kinoteke. Druga je zgodba s kopijami. Pomembno se mi zdi nadaljevanje uradnih pogovorov o sukcesiji. V dokumentih je jasno napisano, da se arhivi nekdanje Jugoslavije ne delijo, vsem nacionalnim arhivom pa je dovoljeno, da izdelajo nove kopije. Kar pomeni, da bi Slovenska kinoteka iz množice intermediatov, ki v tamkajšnjih arhivih obstajajo, lahko izdelala nove in kvalitetne kopije.

Je prišlo do kakšnega dogovora z veliki ameriški studii, t. i. *majorji*? Naši zdajšnji distributerji so dolžni vse kopije po koncu komercialne distribucije uničiti, kar avtomatsko briše vso klasiko ameriškega filma, ki bi v desetih letih od nastanka lahko postala pomembna pridobitev kinotečnega arhiva? S katerimi studii je prišlo do dogovora?

Stvari se bodo – glede spoštovanja avtorskih in distribucijskih pravic v slovenskem prostoru – razrešile z vsemi distributerji, kar pomeni, da bodo kopije predajali v depozit Slovenski kinoteki. V tem smislu najdlje in najbolj plodno sodelujemo z Warner Bros.

Verjetno je majhna možnost, da bi problem rešili kot, denimo, v Franciji, kjer film sploh ne sme v distribucijo, preden distributer arhivu ne preda dveh novih, nepodnaslovljenih kopij?

Slovenski trg je premajhen, da bi lahko s tržnega vidika majorjem postavljali takšna merila. Mislim, da nobena druga evropska država ni uspela postaviti takšnih pogojev. Ostale velike evropske države se znajdejo na drugačne načine. V Italiji imajo t. i. cenzurko, kjer pred distribucijo zahtevajo odobritev uradne cenzure, kar pomeni, da kopija, ki si jo ogleda komisija, običajno roma v arhiv.

“Vinegarjev sindrom” je pred leti uničil ali vsaj poškodoval dobršen del kinotečnega arhiva. Ste ga zdaj zajezili?

Vinegar je bil negativno “odkritje” v osemdesetih letih. Do tedaj so bili strokovnjaki prepričani, da je neprijeten vonj po kislem sestavni del neke atmosfere v arhivih. Do radikalnejše škode zaradi vinegarjevega sindroma je prišlo tudi takrat, ko se je začela zmanjševati kakovost materialov, iz katerih so bile izdelane kopije. Ko je prišel v uporabo poliester, se je zadeva spet nekoliko umirila. Res pa je, da je marsikateri svetovni filmski arhiv na robu propada, saj je sindrom, ko enkrat napade, težko zaustaviti. Naše okužene kopije smo ločili od drugih, tako da zaenkrat večje nevarnosti novih okužb ni. Drži pa, da naši arhivi v Golenici delujejo v komaj še sprejemljivih pogojih (glede na predpise združenja FIAF), saj v njih ni konstantne temperature in vlage, kar bi zagotavljalo kvalitetno hranjenje.

Kje kotira Slovenska kinoteka glede sporeda? Kam bi jo uvrstili? V tujini kinoteke občasno delujejo tudi kot art-kinematografi.

Kinoteka ne more biti art-kino. Lahko prihaja do neke naveze – praviloma pri nas in po svetu programe distribucijskega art-kina pripravljamo v smislu repriznih programov. Če je Slovenska kinoteka pred leti kupila nekaj novejših filmov, so bili to vendarle filmi, stari nekaj let. To počnejo številne manjše kinoteke. S prihodom Kinodvora se je pri nas seveda vse spremenilo. Sicer pa se Slovenska kinoteka lahko primerja s kinotekami v Torinu, Münchnu, morda celo s kinoteko na Dunaju – glede programa, ne števila hranjenih kopij.

Sprašujem tudi zato, ker je imela Jugoslovanska kinoteka izredno ugleden status. Peta največja na svetu, stotine tisočev arhiviranih naslovov, a v resnici ni predvajala več kot približno petsto, sedemsto naslovov železne klasike. Če si kontinuirano obiskoval kinotečne predstave, si v nekaj letih v bistvu izčrpal vso njeno ponudbo ...

Strinjam se z oceno; ljubljanska dvorana je imela kvaliteten železni repertoar, medtem ko so se številne zadeve izmahnile prikazovanju. Beograjska kinoteka je zelo nerada posojala filme, ki so imeli status arhivskih kopij. Če je bila kopija samo ena, potem je praviloma niso spustili iz rok. Konec sedemdesetih let smo se precej trudili v programskem smislu; organizirali smo na primer retrospektivo ameriškega žanrskega filma tridesetih let, pa pregled manj razvpitih ruskih revolucionarnih filmov, in takrat smo dobili vse kopije.

Če potegnemo črto pod prvo desetletje – katere stvari so bile najboljše, najpomembnejše?

Veliko je bilo obsežnih retrospektiv velikanov evropskega filma, še posebej pa se mi zdijo pomembni – kot sem že dejal – pregledi širšemu občinstvu neznanih avtorjev ali kinematografij. Tu smo naredili izredno pomembne korake, da smo našli niše za kinematografije, ki so pri nas manj znane. •

pogovor z VLADOM ŠKAFARJEM,
prvim programskim vodjo
slovenske kinoteke, (1994–1999)



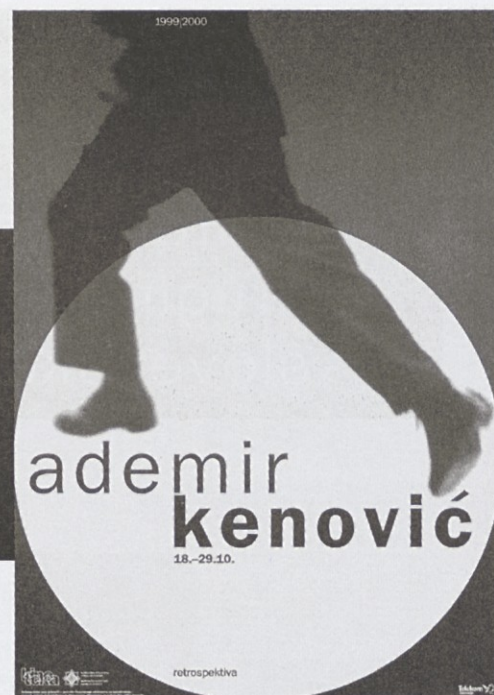
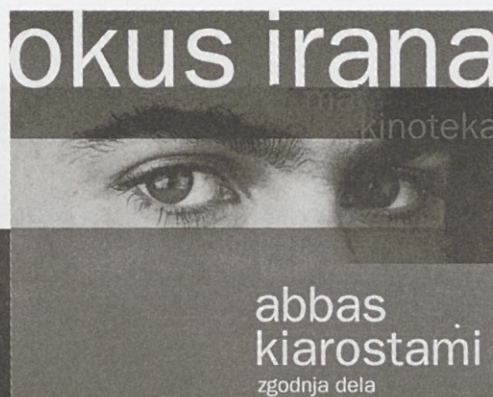
ekipa Slovenske kinoteke, 1994

30. septembra leta 1994 je polnočna projekcija kultnega Lynchevega filma *Eraserhead* obeležila rojstvo Slovenske kinoteke, kakršno poznamo danes. Zakaj ravno *Eraserhead*?

Ker je bil to eden redkih spodobnih filmov, ki so bili takrat na voljo za prikazovanje v Sloveniji, obenem pa je obetal določeno ekskluzivo, ki smo jo za odmeven začetek potrebovali. Kinoteka svojega arhiva praktično ni imela, saj so po osamosvojitvi vsi filmi ostali v Beogradu, domači distributerji pa že takrat niso imeli nič kaj dosti pametnega na zalogi. Kinoteka se je začela kot kombinacija kinoteke in art kina, s tem da je bil kinotečni del programa na začetku v glavnem odvisen od ponudb tujih kulturnih inštitutov in veleposlaništev. Hotel sem, da se naš mandat začne opolnoči oziroma minuto čez polnoč, s čimer smo hoteli pokazati, da smo stvar resno zagrabili že od prve minute in da bomo izkoristili vsak trenutek. In *Eraserhead* je tipičen polnočni film. Poleg tega ga imamo brezpogojno radi in s takšno ljubeznijo je treba začeti.

Kako si razlagaš fenomen, da se je po razpadu Jugoslavije, ko je – kot si omenil – ves filmski fond ostal v Beogradu, resno vzpostavila samo Slovenska kinoteka, kinoteke ostalih bivših republik pa še danes bolj ali manj vegetirajo?

Drugje obstajajo objektivni razlogi, da se to ni zgodilo, pri nas pa je obstajal subjektivni razlog, da se je. Glavni objektivni razlog je bila najbrž vojna, subjektivni razlog pa pomanjkanje volje; v Sarajevu, na primer, je bilo dovolj volje za filmski festival, ki je nastal tako rekoč iz nič, ne pa tudi za kinoteko, čeprav ji je svet ponujal pomoč. Drznil bi si celo reči, da so imele vse ostale kinoteke boljše izhodišče, saj so vse razen naše izkoristile v ustavi iz leta 1974 zapisano možnost, da oblikujejo lasten fond. Makedonska kinoteka ima npr. precej filmov svetovne filmske dediščine, ki jih ni pošiljala Beogradu. Pri nas pa smo za časa Jugoslavije zvesto pošiljali vsako distribucijsko kopijo filma v Beograd in naposled ostali praktično brez vsega. Naša Kinoteka, kakršno poznamo danes, je rezultat posebnega trenutka cinefilije, ki se je napajal iz dveh virov. Prvi je bil kulturno-političen: to linijo je dolgo časa vodila revija *Ekran* s Silvanom Furlanom na čelu. Vendar se je za to linijo zdelo, da v praksi ne more zaživeti, saj se je Kinoteka v letih po osamosvojitvi za nekaj časa znašla celo pod upravo Ljubljanskih kinematografov. Drugi vir smo predstavljali tisti na začetku cinefilske poti, ki smo hoteli preprosto gledati filme, pa jih nismo imeli nikjer. Zato smo oblikovali kinotečno alternativo po imenu Retrovizor, kazali filme, sicer z VHS-a in v duhu ilegale, vendar relevantne filme



retrospektiva velike
iranske kinematografije



kno

plakati retrospektiv iz sezon 1997/1998, 1998/1999 in 1999/2000

s poudarkom na nemem obdobju in z ustrezno predstavitvijo, vselej s predavanjem in spremljevalnimi brošurami, v resničnem in zanosnem propedevtičnem duhu. Retrovizor, ki je doživel nenadejan uspeh, je precej vznemiril vse, ki so se takrat ukvarjali s Kinoteko. Nekatere na pozitiven način, npr. Silvana, ki je takoj ugotovil, da je naenkrat na kupu dovolj energije za resen projekt – uresničitev sna o Slovenski kinoteki kot nacionalni inštituciji, ki skrbi za svetovno filmsko dediščino –, druge na mogoče manj pozitiven način, npr. ekipo takratne kinoteke, ki se je spočetka malce prestrašila. Naša Kinoteka je tako nastala kot alternativa, mogoče celo mini revolucija.

Kakšno je bilo spočetka tvoje programsko vodilo?

Na začetku smo celotno Kinoteko postavljali trije ljudje, praktično iz nič, pridružila se je še Lilijana Nedič, ki je v okviru tedanjega Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja že dlje časa skrbela za filmski muzej. Jaz sem se ukvarjal predvsem s promocijsko-propedevtičnim vidikom. Program smo oblikovali skupaj s Silvanom in Denisom (Valičem), in sicer v glavnem na osnovi tega, kar smo lahko dobili v izposojno iz bližnjih ali dostopnejših filmskih arhivov, vselej v sodelovanju z nacionalnimi kulturnimi inštituti oziroma veleposlaništvi. Prošnje smo naslovili na vsa veleposlaništva, ker smo vedeli, da bomo kot mlada država lahko iz tega kaj iztržili. Iz razpoložljivega smo se trudili sestaviti program, ki bi bil kombinacija filmske zgodovine, sodobnega filma in povezav med slednjima. Samo programsko vodenje je bilo takrat, v prvih letih, čista frustracija. Po filmske kopije smo pogosto hodili v sosednje države in jih z avtom tihotapili čez mejo. Glavno programsko vodilo je bilo – ne glede na težave – prikazovanje kakovostnega filmskega programa s filmskih kopij in zagotavljanje kakovosti projekcij v tehničnem in propedevtičnem smislu. Želeli smo si občinstva, ki bi potrpežljivo raslo skupaj z nami, in smo ga tudi dobili.

Kot gledalec se Kinoteke iz druge polovice devetdesetih spominjam še zlasti po nenehni prisotnosti filmov Kieslowskega in uspešni promociji iranske kinematografije oziroma Abbasa Kiarostamija ...

Gre za moja najljubša, osebna projekta, s katerima sem se ukvarjal vrsto let. Zgodila sta se v nekoliko poznejšem obdobju, ko smo bili že bolj pri močeh in smo sami iskali programe. Oba, Kieslowski in Kiarostami, sta name vplivala v vseh vidikih mojega delovanja, tudi ustvarjalnega. In še vedno je tako. Njuni retrospektivi tako nista imeli le propedevtičnega, temveč tudi močan emocionalni naboj.

Kakšno je tvoje mnenje o kinotečni publikli?

Publika je bila zanesljivo največje in najlepše presenečenje našega projekta. Že po pol leta obratovanja smo dosegli povprečje sedemdesetih gledalcev na predstavo, kar je izredno visoka številka glede na Kinoteke po vsem svetu. Razlog za topel sprejem med publiko je vsekakor močna, tridesetletna tradicija stare Kinoteke na tem prostoru, ki je dosegla status kulta. Vendar se mi je osebno ves čas zdelo bistveno v Kinoteko pripeljati nove ljudi, iskati nove publike.

Od kod si črpal svoje filmsko znanje?

Predvsem iz rednih kino sporedov pri nas, ki so v osemdesetih še imeli kaj pokazati, ter iz zadnjega obdobja stare kinotečne dvorane, ki sem ga še uspel ujeti. Potem so prišli na vrsto festivali.

Najlepši spomin, najljubši trenutek iz obdobja tvojega programskega vodenja Kinoteke?

Zame se je najlepši trenutek zgodil takrat, ko sem s kosom papirja, na katerem so bile nakracane ideje o tem, kaj vse bi Kinoteka lahko bila, prišel do Silvana Furlana in Bojana Kavčiča (direktor takratnega SGFM) in sta oba rekla, ja, gremo v to. Kavčič je dal formalni pristanek, Silvan pa je prevzel izvedbo. Vse ostalo je bil en sam užitek v sanjah, zapisanih na tistem papirju. •

kratek pogovor s KOENOM VAN DAELOM, drugim in zdajšnjim programskim vodjo slovenske kinoteke, (1999–)

retrospektiva
johan van der keuken: moč s kamero

Da, res je, snemanje filma je Dejanje Ljubezen. Neskončno ljubezen, oči, neoprijemljivi hudomuški, ki povežejo ljudi, emergijo in trenenje. Neskončno kolovratenje s kamero in z vsi ostale opreme; koloturi filmskega traku in svojo nagro za snemanje zvoka in z mikrofoni, trakovi in lučmi, vstavi na robu popolno izžupanosti, nič kaj nenavaden občutek za žensko, mi razloži ona. Neskončno zadovoljen, da te lahko srečam, vse dobro, lepo, navdušujoče, preveč, radi bi posneli, kako ljudje preživijo, in denar, kako teče, tisti, ki ga imajo in tisti, ki ga nimajo.

retrospektiva
pasolini

retrospektiva
svankmajer

retrospektiva
ermanno olmi

retrospektiva

katalogi retrospektiv v sezoni 2001/2002 in 2003/2004

Se morda spomniš, s katerim filmom se je začel tvoj mandat? Ko sem prevzel mesto programskega vodje Slovenske kinoteke, sem se v bistvu znašel znotraj sheme, ki jo je za nekaj mesecev vnaprej že začrtal Vlado (Škafar). Posel sem začel opravljati decembra leta 1999, ko je bila na primer na sporedu že poprej organizirana retrospektiva Hitchcockovih filmov iz njegovega zgodnjega, britanskega obdobja. Lahko pa povem, s katerim filmom si želim odpreti prenovljeno Kinoteko. Tu ni nobene dileme: *Soncem obsijana kutina* (El sol del membrillo) Víctorja Ericeja. Bolj kot začetkov se sicer spominim posebnih filmov, s katerimi smo zaključevali sezone, na primer Mekasovega *Na poti življenja sem tu in tam videl bežne utrinke lepote* (As I was Moving Ahead Occasionally I saw Brief Glimpses of Beauty), ki je zaključil sezono 2001/2002.

Ko si začel z delom, je Kinoteka že prebrodila porodne težave, s katerimi se je spopadal tvoj predhodnik, in si imel pri programskih vizijah bolj razvezane roke ... Eden mojih poglavitnih namenov je bil v vsaki sezoni organizirati vsaj eno ali dve popolni retrospektivi posameznega avtorja ter obenem paziti, da je vsaka programska sezona skrbno uravnotežena in posledično tudi fragmentirana. Želim si doseči, da bi bilo vsakemu obiskovalcu Kinoteke nemudoma jasno, za kaj tukaj gre, pa naj bo to tujec na obisku v Ljubljani, ki prvič prestopi prag Kinoteke, ali nekdo kot Vlado Pintar, ki našo Kinoteko spremlja že od šestdesetih let dalje. Da gre, skratka, za prostor, v katerem lahko o filmu razmišljamo na najširši možen način in – kot sem že večkrat poudaril – brez komercialnih imperativov.

Ko govoriš o fragmentih, najverjetneje misliš predvsem na skrb za ohranjanje in seznanjanje s svetovno filmsko

dediščino in po drugi strani odkrivanje novih teritorijev in sledenje novostim v sicer zapostavljenih praksah filmskega ustvarjanja? Resničnost naše Kinoteke je pač taka, da smo brez kakršnekoli resne zbirke filmskih klasik. Celotno najbolj ključni žanri v naši zbirki niso zastopani z najboljšimi predstavniki. Vendar je naša hiba obenem tudi naša prednost, saj smo lahko pri sestavljanju programa veliko bolj drzni, ker večino filmov tako ali tako začasno uvažamo. Zato se mi zdi bistveno, da poleg organiziranja prej omenjenih popolnih retrospektiv, ki omogočajo resnično poglobitev v svet nekega klasičnega avtorja, ves čas ohranjamo tudi naše nanizanke, namenjene posameznim segmentom kinematografije, kot so npr. animirani, dokumentarni ali eksperimentalni film, pa naj so te nanizanke na sledi aktualnih dogajanj, ki jih sicer nihče drug ne bi pokril, ali pa se potaplja v zgodovino. Ena izmed zanesljivih novosti v prihodnosti bo večji poudarek na nemih filmih. Vsaj enkrat letno bomo skušali organizirati retrospektivo kakšnega velikega avtorja iz zgodnjega obdobja filma. Zadnja tovrstna retrospektiva, ko sta se v Kinoteki predstavila Victor Sjöström in Mauritz Stiller, se je namreč zgodila že pred preveč leti in nemi film smo vse do danes precej zanemarjali.

Je tudi tebi, tako kot Vladu, kakšen filmski projekt ali retrospektiva, ki si jo pripravil, posebno pri srcu? Mislim, da smo lahko zelo ponosni na retrospektivo Kino Afrika, ki je bila finančno in organizacijsko izredno zahteven projekt, vsebinsko pa je šlo za odlično predstavitev kinematografije subsaharske Afrike, ki je obsegala praktično vsa ključna dela. Sicer pa se v vsaki sezoni najdejo najmanj tri ali štiri retrospektive, ki zapustijo globoke vtise. Letos so bile to npr. retrospektive filmov Víctorja Ericeja in Joséja Luisa

Guerina, Mikia Naruseja, Maurica Pialata in seveda velika retrospektiva indijskega filma, ki pa je navzlic svojem obsegu predstavljala kvečjemu uvod v prostrane svetove indijske kinematografije. Prav poseben vtis mi je zapustil Jean Eustache, saj me je spomnil na davne čase, ko sem vse njegove filme videl prvič. Nikakor pa ne morem tudi mimo Ozujeve retrospektive iz leta 2000, ob čemer lahko obljubim, da bomo – tako kot doslej – vsako leto pripravili eno retrospektivo japonskih filmov, ki vedno znova presenečajo. Vendar ne morem, tako kot Vlado, izpostaviti enega ali dveh avtorjev, saj Vlado bržkone na filme gleda tudi ali predvsem kot filmski ustvarjalec in je posledično zato nujno tudi strožji oziroma ožje usmerjen.

In kaj je potemtakem tvoja glavna inspiracija? Moje poglavitno gonilo in vodilo sta radovednost ter želja po izmenjavi izkušenj in znanja. Nič ni lepšega kot širjenje obzorij in možnost deljenja te izkušnje z drugimi. In vse to postaja dandanašnji vedno bolj aktualno, saj se večina aktualnih in/ali množičnih filmskih diskurzov utaplja v katastrofalnem nivoju amnezije, ki mu lahko kljubuje samo Kinoteka s svojim poslanstvom. Za primer vzemiva dokumentarni film, o katerem se danes na veliko piše spriču dejstva, da so določeni tovrstni filmi postali blagajniške uspešnice, obenem pa nihče ob tem fenomenu zares ne razmišlja o dokumentarnem filmu.

Glede na to, da imaš izkušnje iz tujine, me zanima, kakšno je tvoje mnenje o ozračju okrog naše Kinoteke? Lepe številke obiska so ena stvar, realnost pa najverjetneje tiči nekje drugje. Nočem biti lažno skromen glede našega programa, ki je po vseh svetovnih merilih na vrhunski ravni. Vendar bi isti program v Bruslju, od koder na primer prihajam, privabil mnogo

manj občinstva. Tam ima namreč kinoteka resnično dolgoletno tradicijo in tamkajšnje občinstvo je zato težje presenečati oziroma pritegniti. Zanimivo je, da vsi tujci, ki obiščejo našo Kinoteko, začudeno ugotavljajo, kako mlado je naše občinstvo. Po drugi strani se sam razočarano sprašujem, kje je starejša publika. Občutek imam, da imajo številni starejši ljudje nekakšno mitološko predstavo o Kinoteki, ki je vezana na Kinoteko iz šestdesetih in sedemdesetih, in so posledično prepričani, da so vse že videli. Kar absolutno ne drži, saj sem prepričan, da je najmanj petdeset odstotkov programa, ki smo ga na primer v Ljubljano pripeljali v minulih sezonah, prvič uzrlo slovenska platna. Kakorkoli že, vsekakor je opazno, da se v Kinoteki formirajo nove generacije ljubiteljev filma, za kar ima zasluge zlasti Vlado s svojim pionirskim delom.

Lahko morda namigneš, kaj se v programskem smislu obeta Kinoteki, ko bo spet odprla svoja vrata? Nerad bi govoril o podrobnosti, saj bo za to še veliko priložnosti in časa. Vsekakor se obeta ogromno raznolikih stvari. Naj še enkrat poudarim, da je zame zelo pomembno o programu razmišljati v kontekstu sezone, ki mora kot celota nekaj pomeniti in povedati. Raziskovali bomo kinematografije, ki so po krivici spregledane, se podajali v neznanja časovna obdobja, seveda pa ves čas ostajali zvesti tudi predstavivam klasičnih avtorjev. Dandanes, ko vedno več filmskih klasik postaja dostopnih na DVD-jih oziroma jih lahko ljudje pretočijo z interneta, se toliko jasneje izrisuje pomen Kinoteke kot prostora, kjer lahko v filmih uživamo natančno na tak način, kot je bilo izvorno mišljeno.

BENETKE 2004



Shije

Italijani so si verjetno oddahnili. Beneški filmski festival po dveh letih premora znova vodi domačin. Po svoje smo si oddahnili tudi mi, krmilo je namreč prevzel Marco Müller, selektor, ki je pred tem vodil festivale v Pesaru, Rotterdamu in Locarnu, tri vplivne in kvalitetne manifestacije torej, ter vsakemu posebej vtisnil poseben pečat. Zavaljo vmesnega ukvarjanja s producentskimi posli (pri Bennettonovi Fabrici cinema) so mu nasprotniki takoj očitali, da pri selekciji filmov ne bo imel čistih rok – in vesti –, ter da naj kar takoj odstopi. Italijani pač. Müller je (v programskem smislu) odgovoril na svoj način, ter v Benetke – kljub osebnim rezervam, češ da zaradi časovne stiske to še ni njegova prava izdaja – pripeljal zgleden program. Izbor filmov v konkurenci za nagrade je resda izgledal, kot bi ga sestavil njegov predhodnik De Hadeln, vendar je Müller stvari popravil ravno v največji programski luknji zadnjih let, konkretni, obsežni in informativni retrospektivi italijanskega B-žanra šestdesetih in sedemdesetih let.

Prav z retrospektivami, s katerimi si vsi festivali na tem svetu – od obskurnih do največjih – delajo imidž, so se Benetke zadnja leta najbolj smešile; predvajali so npr. preglede velikanov evropskega filma, ki jih vsi poznajo na pamet od zadaj naprej (Antonioni, Fellini), ali pa so bombastično napovedovali velike retrospektive z restavriranimi kopijami (Kubrick, Eastwood), potem pa prikazali le enega ali dva filma ... Tako sta bila beatniški film petdesetih in šestdesetih let ter Andrzej Munk edini zgledni retrospektivi, ki ju v dobrem desetletju obiskovanja beneškega festivala hranim v lepem spominu. Letos je bilo drugače; Marco Müller zaradi poznega prevzema poslov s pripravo retrospektive mojstrov italijanskega B-žanra bržkone ni imel veliko opravka, a dogodek (praviloma je polnil dvorane) je bil tu. Izbor je bil obsežen (več kot štiri-deset naslovov), gostje (Umberto Lenzi, Barbara Bouchet, Tarantino kot soselektor) zgovorni, pogršel sem le malce več discipline pri selekciji. Kar je bilo napovedano kot izbor urbanih B-trilerjev se je v končni fazi razlezlo v eklektično, multižanrsko selekcijo, kjer so kriminalke (Fernando Di Leo, Umberto Lenzi, Sergio Martino) resda prevladovala, vendar ni primanjkovalo niti mitoloških (Vittorio Cottafavi, Giorgio Ferroni) in vojnih filmov (Enzo Castellari), špageti vesternov (Damiano Damiani, Ferdinando Baldi), grozljivk (Riccardo Freda, Lucio Fulci, Antonio Margheriti), seksi komedij (Tinto Brass, Nando Cicco) in kanibalskih shockumentarcev (Ruggero Deodato). V redu, selektorji so razširili izbor, toda kje so potem filmi maestra Maria Bave, zgodnja dela Daria Argenta in trilerji Sergia Sollime, treh nespregledljivih predstavnikov italožanra?

Kakor koli, Benetke so si v programskem smislu vrnila delček ugleda, zdaj samo upajmo, da tamkajšnja turbulentna politična scena spet ne bo prehitro odpihnila sveže nastavljenega direktorja ...

S.P.

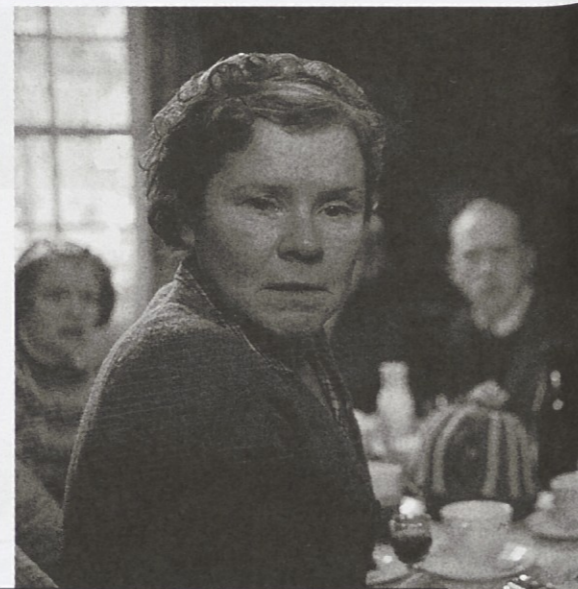
simon popek, vlado škafar, denis valič



vera drake

mike leigh

vb



Tisto, kar me pri Miku Leighu najbolj navdušuje, je njegova osredotočenost na človeka pred kamero, kako v zvoku in sliki sliši njegovo bivanje in bitje. V njegovih pozornih posnetkih se izgubljata tako igra kot igralec, neprisljano se skriva celo iluzija prizora, nastane pa človek, tako dosegljiv, da bi se ga dotaknil in ga pogledal v oči. To naredi njegov posnetek, ne pripovedna strategija, ki ostaja zadržana. Najbolj preprosto in zanesljivo povabilo, da postanemo del njegovih svetov, in seveda, da njegovi svetovi postanejo in ostanejo del našega.

Vera Drake je na pogled običajna angleška gospa v povojnem Londonu, vendar je vse prej kot to. Iz malomeščanske okolice jo izpostavlja poseben žar njenega obraza, podoba neuničljive vedrine in dobrote. S ponosom in zadovoljstvom opravlja delo čistilke v domovih premožnejših, doma pa uživa srečo in bližino družine, ki je resnična stvaritev in ogledalo njene lepe duše. Njena pregovorna dobrota ne osrečuje le družine, deležni so je vsi, ki potrebujejo oziroma prosijo za pomoč, največkrat mlada dekleta, ki nezaželeno zanosijo. Verina odprtost in nadarjenost za praktično reševanje težav sta ji prinesli znanje "domačega abortiranja", saj za tovrstno strokovno pomoč tedaj praktično ni bilo možnosti. Pomoč pri splavu za Vero ni vprašanje morale, ampak pragmatične pomoči človeškemu bitjem v stiski, podobno vsakodnevnim skrbi za nemočno mater. Vera se, kljub navidezni naivnosti, zaveda moralnega vprašanja, ki tiči nad odločitvijo za prekinitve nosečnosti; nenazadnje to skriva pred svojo ljubečo družino, vendar ga prepušča nesrečnim nosečnicam in njihovim bližnjim, sama pa pomaga pri čim bolj neboleči izvršitvi njihove odločitve. Ko se eden izmed teh domačih splavov ponese, na njena vrata kmalu potrka policija in pretrese idilične družinske vezi.

Vprašanja, ki jih ponuja Mike Leigh, so mnoga in mnogotera, vendar se preprosto in neposredno dotikajo človeka. Vprašanje splava kot ena temeljnih moralnih, vendar tudi družbenih dilem. Kot večno vprašanje

začetka in konca življenja ter dopustnosti človeškega posredovanja. V njem sta enakovredno dve pragmatični vprašanji, čeprav ne z enakim čustvenim in duševnim vložkom: vprašanje odločitve za splav in vprašanje izvršitve. Leigh nima želje, da bi na tem razgretem ideološkem terenu ponujal odgovore, vendar pa želi vprašanjem dati obraz, saj so človeška abstraktna stremeljenja in hotenja, naj so intimna ali družbena, vselej postavljena na preizkušnjo konkretne situacije, v kateri se moralni zakon srečuje z nujno okoliščin, in v konkretnega človeka.

V nasprotju z morda večino interpretov pa ključnega vprašanja Vere Drake ne vidim v moralni dilemi splava in laičnega vmešavanja na fronti ideologije in medicine, ampak, kot je pri Leighu v navadi, kot vprašanje najbolj intimnih medsebojnih odnosov, kakor se oblikuje v življenjskem partnerstvu oziroma v družini. Veliko moralno vprašanje v življenju posameznika ni, ali ima človek pravico do splava (bodisi da se zanj odloči bodisi da ga izvrši), pač pa, ali lahko ima skrivnosti pred svojim ljubljanim, izbrancem in pred svojimi otroki. Ob razkritju Verine skrivnosti družinska idila v trenutku zamolkne, pristni odnosi zamrznejo, slika družine napolni nerazumljiva tišina, razdalje med njimi se potegnejo do nedosežnosti; naenkrat se zdi, da so si bili ves čas tujci, da je vse njihovo skupno življenje temeljilo na laži. Človek vselej poraženo osupne, ko se mu odkrije življenje najbližjega, o katerem ni vedel ničesar, vselej se mu razkrije kot nezaslišana skrivnost, pri tem pa pozablja, da je tudi njegovo življenje, naj si ga še tako želi deliti s svojim najbližjim, sestavljeno pretežno iz samote, iz njegovega skrivnega življenja s samim sabo, iz njegovih skrivnih, samotnih poti.

In Leighovo ustvarjanje je kontemplacija te dvojnosti, bližine dveh človeških bitij in njune temeljne ločenosti, samote.

V.Š.

Med sodobnimi cineasti je Mike Leigh eden tistih, ki najdosledneje gojijo tradicijo političnega filma, hkrati – oziroma prav zato – pa tudi tisti, ki zna za jasno politično sporočilo najti najbolj nenavadni in nepričakovani vsebinski okvir. Tak, ki premalo pozornega gledalca hitro zavede v prepričanje, da gleda vse kaj drugega kot politični film. Spomnimo se samo na veliko presenečenje, ki je posprenilo Leighovo kostumsko mojstrovino *Topsy-Turvy* (1999). Za mnoge je bil že tako odločen korak v preteklost, v pozno 19. stoletje, napoved odmika od politične dimenzije, kar naj bi žanr, torej kostumska drama, in vsebina, svojevrstna biografija Gilberta in Sullivana, slavne dvojice operetnega sveta, le še dejansko izpeljala. Toda vsi ti so spregledali, da Sullivanovo zahtevo po vnosu resničnosti, "resničnega življenja" v izumetničeni svet operet, pravzaprav lahko beremo tudi kot Leighov poziv k družbeno angažirani umetnosti, k ustvarjanju, katerega imperativ ne bo le *entertainment*.

Na podobno nerazumevanje je naletel tudi zadnji Leighov film, letošnji dobitnik beneškega zlatega leva, *Vera Drake*. Tako je bil ta film, ki – resda posredno – ostro kritizira vlogo cerkve pri obravnavanju vprašanja, s strani uradnega Vatikana (ta vsako leto izkoristi položaj, ki ga ima v italijanski družbi, in poda svoj komentar na posamezne filme beneške Mostre) deležen celo izrecne pohvale! Seveda je argumentacija pohvale razkrila, da je *Vera Drake* ni bila deležna zaradi sovpadanja stališč, pač pa zaradi napačnega razumevanja avtorjeve namere oziroma temeljne ideje filma. Povsem na mestu je torej, da se vprašamo, zakaj se Leighovim filmom, še prav posebej tistim, katerih zgodba je postavljena v preteklost, tako pogosto zgodi, da so napačno razumljeni. Če se osredotočimo na *Vero Drake*, lahko ugotovimo, da odgovor na to vprašanje paradoksalno sovpada s tistimi momenti, ki so *Veri Drake* zagotovili zlatega leva za najboljši film festivala.

Leigh zgodbo postavi v London petdesetih let dvajsetega stoletja. Vera Drake živi z možem Stanom in dvema že odraslima otrokoma, Sidom in Ethel. Niso bogati, toda vseeno so srečna in tesno povezana družina. Vera v prvi vrsti ljubeče in skoraj posvečeno skrbi za družino ter občasno čisti po stanovanjih; Stan je mehanik v bratovi garaži, Sid dela kot krojač, Ethel pa v tovarni, kjer testirajo žarnice. Toda Vera opravlja še eno dejavnost, o kateri pa tisti, ki jo obkrožajo, nič ne vedo: ne da bi za to kdajkoli sprejela denar, pomaga mladim dekletom prekiniti neželeno nosečnost. Ko mora nekega dne eno izmed deklet, na katerih je Vera opravila poseg, zaradi zapletov v bolnišnico, prične policija raziskovati primer. Vera kmalu odkrijejo in takrat se ji svet podre.

Ostanimo zaenkrat pri tem dobri obranem skeletu zgodbe. Mnoge je namreč zavedlo že dejstvo, da se je Leigh, sicer izrazito "politično" naravnani avtor, ponovno tako zlahka odrekel sedanjosti in s tem posledično tudi odkriti politizaciji vsebine (če velja, da že ob neposrednem soočenju avtorja z njegovim sočasjem vznikne družbenokritična dimenzija). Zdi se celo, da so njegov sestop v preteklost razumeli (hoteli razumeti) kot zavestno odrekanje "politični" dimenziji fenomena abortusa in da so na film gledali skoraj izključno iz nekakšne moralne perspek-

tive, kot moralno obsodbo Verinega početja. V tem pogledu je simptomatičen že italijanski distribucijski prevod, ki se glasi "Skrivnost Vere Drake", saj vsa pozornost usmeri zgolj na Verino zamolčano dejavnost in moralno presojo le-te.

Vsakomur, ki vsaj delno pozna Leighovo delo, bi moralo biti znano, da se je skozi svojo kariero vseskozi poskušal izogibati prav takim enostranskim in parcialnim obravnavam, ali povedano drugače oziroma skozi primerjavo s Kenom Loachem, da se nikoli, pa čeprav je bil njegov cilj identičen, ni zatekal k militantnim prijemom oziroma propagandi. Toda hkrati v svojih delih prav tako ni dopuščal dvomov o lastni drži, o lastnem stališču oziroma opredelitvi do obravnavanih tem. Tako se s postavitvijo dogajanja v polpreteklo zgodovino v nobenem pogledu ni hotel izogniti lastni politični opredelitvi do vprašanja abortusa, pač pa mu je postavitev dogajanja v petdeseta leta, ko je bil abortus v Veliki Britaniji še prepovedan, omogočila, da je dilemo, ki se razvije okrog tega vprašanja, zastavil implicitno ter s tem razgrnil vso njeno večplastnost.

Vere tako ni prikazal kot ženske, ki se svoje "obrti", torej izvajanja abortusov, loti hladno in načrtno, da bi s tem pridobila materialno korist. Nasprotno: Vera je ena tistih, resnično dobrosrčnih duš, ki pomaga vsakomur in vsem okrog sebe, potrebnim pomoči. V svojem razdajanju se praktično ne ustavi: najprej poskrbi za družino, nato se odpravi k bolni materi, na poti se ustavi pri revnih sosedih, nenazadnje pa pomaga še vsem tistim dekletom in ženam, ki so "potrebne pomoči", kakor jim pravi sama. Pri tem za svoje delo, ki ga opravlja, kolikor je možno skrbno in natančno – pri tem ne uporablja nevarnih igel, temveč mešanico vode, naribanega mila in razkužila ter brizgalko –, ne zahteva plačila. Povsem jasno ji je namreč, da ženske iz že tako ubožanega delavskega razreda druge možnosti nimajo, v kolikor nočejo na svet prinesiti še enih lačnih ust, ki jih ne bodo mogle nahraniti. Zato Vera svojega dela nikoli ni dojemala kot izvajanje resničnih abortusov, temveč zgolj kot pomoč tistim, ki jo potrebujejo. A medtem ko je bil za revna dekleta položaj skoraj brezizhoden, so imela dekleta in ženske iz bogatih slojev na voljo bistveno varnejšo in diskretnjšo rešitev: s 100 gvinejami so podkupile psihiatra, ki jim je napisal priporočilo za poseg v zasebnem sanatoriju.

Čeprav Leigh ne nastopa militantno, pa njegova kritika družbene hipokrizije in razredne neenakosti ni zaradi tega nič manj ostra. Nov zagon pridobi, ko se mora Vera soočiti s prvinsko silo patriarhata – s svojim sinom in z represivnimi organi oziroma takratnim britanskim sodnim sistemom, ki jo mora (ta) kaznovati, saj je poskušala prevzeti oblast nad lastnim spolom. Okoliščine dejanja so irelevantne, saj mora sodišče dati zglod. V času, ko postaja vprašanje abortusa ponovno aktualno, saj vznik religioznega fundamentalizma dejansko repolitizira vprašanje ženske avtonomije, se je Leigh pogumno obrnil v preteklost, da bi na "živem" primeru pokazal na nesprejemljivost prepovedi svobodne izbire, ko vprašanje nanese na prekinitve neželene nosečnosti.

D.V.



3-iron

kim ki-duk

južna koreja

Opus na Zahodu najslavnejšega južnokorejskega režiserja je vse prej kot konsistenten, tako v kvalitativnem smislu (kar je arbitrarno mnenje podpisane) kot v tematskih preokupacijah, ki zaznamujejo Kimovo delo od sredine devetdesetih dalje. Nasilje, prostitucija, razmerje do severne sosedice in širše korejske zgodovine nasploh so stalnice njegovih filmov; če k temu prištejemo še motive odpuščanja, katarze in preproste filozofsko-življenjske nazore, smo tako rekoč izčrpali režiserjev arzenal. Kar naj ne velja kot kritika. Kimovi filmi se vsej svoji brutalnosti navkljub (malo je sodobnih režiserjev, ki gredo v grafiki nasilja tako daleč kot Kim) praviloma sklenejo optimistično, z neko pozitivno moralo, ki njegove junake kljub očitnem porazu (ali destruktiji) drži na nogah. Potem je prišel film *Pomlad, poletje, jesen, zima ... in pomlad* (2003), precejšnje presenečenje in noviteta v njegovem opusu, s katerim je režiser nakazal novo, bolj kontemplativno smer, naslonjeno na načela budizma, cikličnost narave in življenja. Po ponesrečeni *Samaritani* (2004), kjer znova dominirajo motiv "preklete" prostitucije, grozljiva sentimentalnost in režiserjev *trade-mark*, neartikulirani izbruhi nasilja, je Kim v Benetkah predstavil svoj najambicioznejši in morda najboljši film doslej, s katerim očitno stopa v *mainstream* oziroma v obdobje, ko hoče gledalcem tudi (malce) ugajati.

Naslov filma je oznaka palice za golf, ki jo igralci uporabljajo najmanj pogosto. No, glavni junak Tae-suk jo v roke vzame kar pogosto, še posebej ko mu služi kot borilni podaljšek oziroma instrument maščevanja. Tae-suk je svoje stanovanjske težave rešil na poseben način, vlamlja namreč v stanovanja, katerih lastniki so dalj časa odsotni. V njih živi določen čas, običajno jih pospravi in popravi morebitne okvare, nakar se "preseli" drugam. Nekega dne v stanovanju, za katerega misli, da je

prazno, naleti na pretepeno žensko Sun. Ob moževi vrnitvi se ženska odloči, da bo šla s Tae-sukom. Zdaj se vlamljanja lotevata skupaj, toda nekega dne v novem stanovanju odkrijeta truplo moškega. Tae-suk poskrbi, da ga častno pokopljeta na vrtu njegove hiše, a še isti dan ju preseneti pokojenčev sin. Tae-suk naenkrat postane osumljen umora, Sun odpelje njen nasilni mož. V zaporu Tae-suk med maltretiranjem glavnega paznika doživi preobrazbo ...

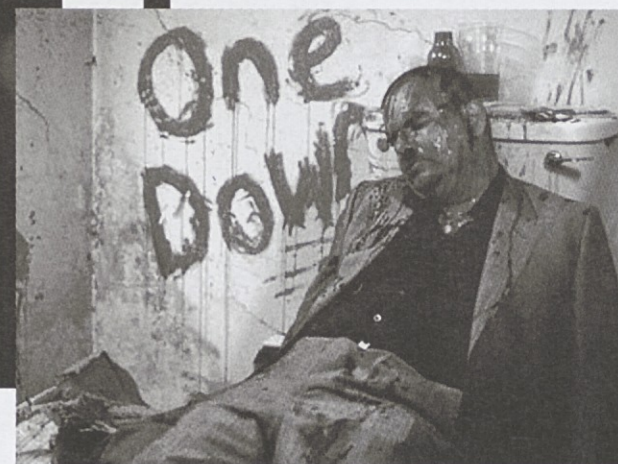
Če razkrijem podrobnosti sklepnega dela filma, bom bržkone pokvaril užitek vsem tistim, ki filma niso videli, zato ostajam pri abstraktnem opisu in dodam le, da je film nadnaravna romantična drama, usidrana v režiserjevi globoki simboliki. Kim pravi, da so vsi ljudje prazne hiše ter da samo čakamo, da nekdo pride, hišo odklene, vstopi in jo napolni s toplino, s tem pa prinese odrešitev. V tej simbolni povezavi nastopata Tae-suk in Sun, medtem ko je palica za golf iz naslova logična vzporednica motiva osamljene duše ali prazne hiše. Kimov film je v prvi polovici še tipično "korejski", saj monotono ponavlja ene in iste situacije ter gradi na notranji energiji, medtem ko v sklepnem delu preklopi v izrazito fantazijski svet in gledalcu pričara nekaj najtoplejših (ne v sentimentalnem smislu) in iskreno čustvenih prizorov, ki jih Kim sklene z zaključnim napisom "Teko je reči, ali je svet, v katerem živimo, resničnost ali sen". Mnogi so Kimu očitali pretirano všečen pristop in manipuliranje z emocijami; sam naj dodam, da taisti ljudje pozabljajo, kako se je Kim podobnih metod posluževal v skoraj vseh prejšnjih filmih (*Address Unknown*, *Bad Guy*, *Coast Guard*, *Samaria*), le da zavoljo razpuščene forme niso bile tako izrazite. Če *3-Iron* res poseeblja *mainstream* art film, potem glasujem zanj. S.P.



L'intrus vsiljivec

claire denis

francija



dead man's shoes

shane meadows

vb

Kot velika slika, le da tekoča v času, stoji pred nami nov film Claire Denis, stkan iz otipljivih konkretosti v abstraktno polje pripovedi, v katerega se stopa kakor v svet, z negotovostjo. *Leпо delo* (Beau travail, 1999), avtopsija moškega vročekrvnega srca, je v *Vsiljivcu* dobilo svoje nadaljevanje. Srce se je izrabilo, telo in duh tega nepremagljivega moškega, vojaškega plačanca, pa terjata novo, mlado in prav tako vročo kri. Obraz je domala nespremenjen, kljubovalen celo do časa in usode – Michel Subor.

Pripovedni svet Claire Denis ni urejena iluzija sveta, je stvarni kaos sveta, kakor vsakič znova stopamo predenj, da bi zase ustvarili nekaj razumljivosti in miru. Toda ta pripovedni kaos je tudi preprosto: pripoved o moškem, ki poskuša zaživeti novo življenje z novim srcem, in mora ob tem, ko računa na novo življenje, poravnati račune s preteklim. V tem preteklem življenju je nemirni mož z ogromno osebno zgodovino, kot kaže večkrat moralno sporno, pustil mnoge sledi, ki ga preganjajo podnevi in ponoči, v svetu, v katerem se je že davno zabrisala meja med sanjami in resničnostjo, med preteklostjo in sedanostjo. V tem neskončnem in neznosnem času čaka na transplantacijo srca in potem z novim srcem v prsih odpotuje iz odročnih francoskih Alp na Južno morje, na Tahiti, da bi srečal svojega tamkajšnjega sina in si uredil novo življenje, z občutkom pomirjenosti, značilnim za srečanje s koncem. Razume, da je njegovo zadnje potovanje, ta čudežno uslišani dodatek njegovemu življenju, namenjeno odkupljenju. Vendar pa niti na koncu sveta ne more uiti preganjavicam, ki okrog njega puščajo trupla in zapuščene potomce. Srce v prsih, ki mu ne pusti uiti preteklosti, ki mu ne pusti kupiti odrešitve pred trdim klicem odgovornosti, to novo, neizprosno srce, ta vsiljivec v prsih, je srce njegovega sina, edinega priznanega, toda enako brezobzirno zavrnjenega. Ob tem spoznanju vstane film Claire Denis kot veličastna, izzivalna alegorija odnosa očeta in sina, prevrat ojdipovega kompleksa, v kateri oče, recimo simbolno, ubije svojega sina in se polasti njegovega srca, da bi ušel smrti in se približal večnosti. Kateri moralni zakon lahko tekmuje z obljubo večnega življenja?

Navdih za *Vsiljivca* je Claire Denis našla v istoimenskem eseju filozofa Jean-Luca Nancyja o metafizičnih vidikih presaditve srca. Kako navdihujoče, da je film v današnjem času lahko ekran filozofske misli, ne le literarnih uspešnic. Claire Denis govori svoj jezik, svoboden filmski jezik, ki ne ilustrira stvarnosti, ampak s svojo gramatiko iz nje izvablja poezijo. Podobno kot v *Lepem delu* z osredotočenostjo na detajle prostora in časa prikazuje avreolo stvarnosti, kaže bivanje vsake stvari: obraza, kože, predmetov, misli ... Tu končno ne gre za zgodbo, pred nami je doživetje sveta, kajti svet, ki se razprostira med stvarnostjo in občutenjem stvarnosti, ni nepopisen, je izbran teren dotikanja naših duš. Zahleva samo: čas in jezik. Film je jezik, v katerem je mogoče izraziti vse, celo čas.

V.Š.

Eno večjih presenečenj nam je na letošnjem beneškem festivalu pripravil mladi britanski režiser Shane Meadows. Seveda v njegovem primeru ne gre za presenečenje v smislu odkritja, saj smo ga po njegovi "midlandski trilogiji" (*24/7*, 1997; *A Room For Romeo Brass*, 1999; *Once Upon a Time in the Midlands*, 2002) in kratkih delih z začetka kariere že dodobra spoznali. Vsekakor pa po omenjenih delih nismo pričakovali tega, kar nam je pripravil s četrtrim celovečercem *Dead Man's Shoes*. *24/7* in *Romeo Brass*, na primer, sta bila med najprepričljivejšimi, najbolj izvirnimi in sočnimi sodobnimi britanskimi filmi, ki nadaljujejo domačo tradicijo družbenokritičnega filma, a sta kljub novostim, ki sta jih v slednjo prinašala, trdno ostajala znotraj zastavljenih formalnih okvirjev. Z *Mrtvečimi čevlji* pa nas sicer popelje v isto okolje, v Midlands, to je osrednjo Anglijo, v pretežno ruralno pokrajino z majhnimi mesti, prek katere pa nato zapelje žanrsko težko določljiva mešanica kri bruhajočega horrorja, pomešanega z elementom nadnaravnega, komedije in družbenokritične drame. V grobem bi lahko zgodbo povzeli v enem stavku. Richard (Paddy Considine) se po dolgih letih odsotnosti vrne v mesto, da bi maščeval smrt svojega mlajšega brata. A preden se tega preprostega dejstva zavemo, pred našimi nogami že leži kopica razmesarjenih trupel. Zgodbi namreč sledimo prek Richardovega pogleda, ki pa ga je bolečina ob izgubi mlajšega brata Anthonyja povsem popačila in pripeljala na rob norosti. Ko namreč prvič zagledamo Richarda, ta v gostilni sedi poleg Anthonyja in ga sprašuje, ali je človek, ki je pravkar vstopil, eden izmed tistih, ki jih išče. Edini namig, ki nam ga da režiser, da je v tej in sledečih situacijah, kjer se skupaj pojavljata oba brata, nekaj nenavadnega, je Anthonyjevo vztrajno izmikanje temu, da bi se njegov pogled srečal s pogledi tistih, ki jih išče njegov brat. Šele nato, z razvojem zgodbe, nam Meadows prek *flash-backov* razkrije, da Richard ni le maščevalni angel, pred katerim padajo trupla, pač pa predvsem od bolečine izgube mlajšega brata zlomljeni posameznik, ki išče samoodrešitev. Končni prizor, ko se podoba obešenega brata zlije s sedanostjo, v kateri Richard stoji pred svojo zadnjo žrtvijo, se nanjo obrne z besedami: "Ti. Ti si tisti, ki bi moral biti pošast. A kaj ko sem jaz zdaj jebena zver," ter jo prosi, naj ga ubije, saj se boji, česa vsega bi bil še zmožen, je preprosto sublimna. Z njo celoten film, vsi tisti momenti, ki so se morda zdeli sporni in pretirani, dobijo svoj smisel in tvorijo koherentno celoto.

D.V.



café lumière

hou hsiao-hsien

japonska

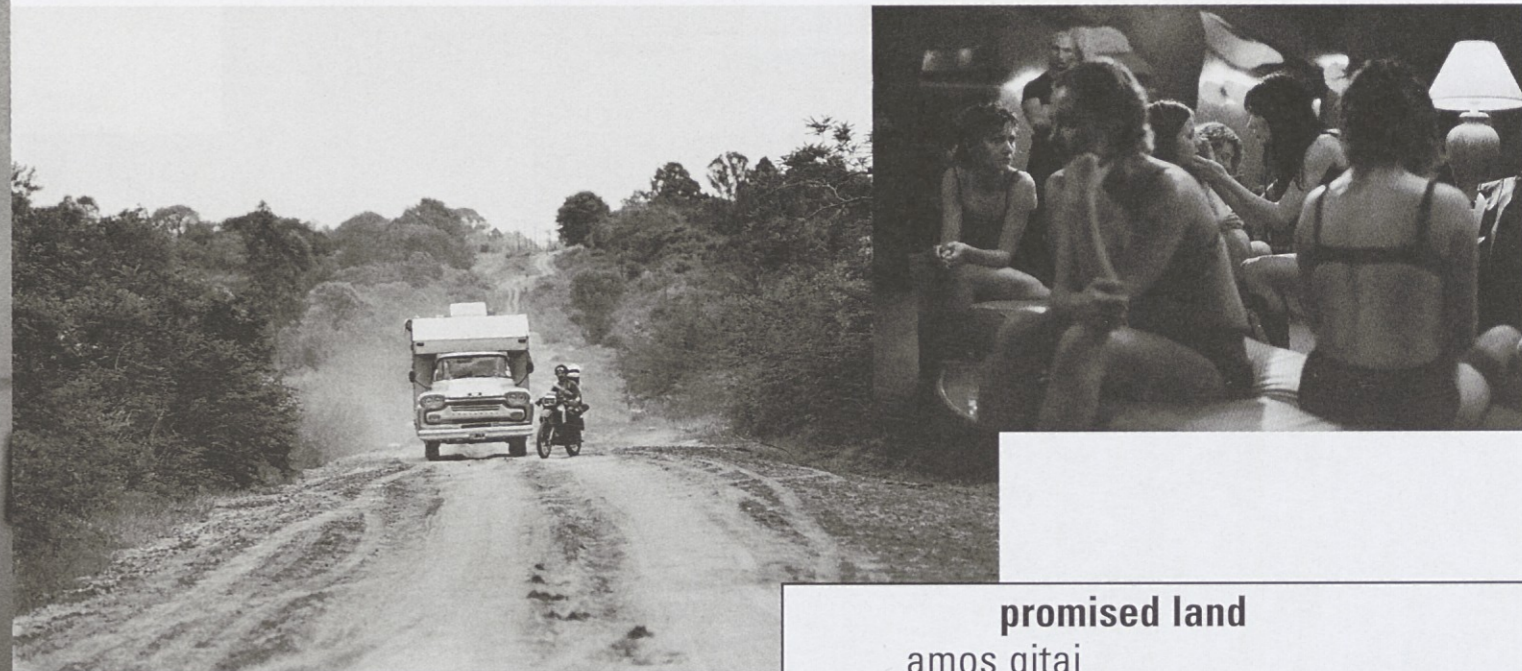
Ker na začetku filma stoji, da je film posvečen stoletnici rojstva Yasujira Ozuja, imamo takoj nadeta posebna očala. Vendar ne motijo, kajti brez njih bi videli podobno: prvi posnetki, kakor Ozujevi, njegove značilne *blazinice* (*pillow shots*), posnetki praznih lokacij, pomeni – prostorov brez človeka, posnetki starega Tokia, njegovih streh, električnih napeljav, železnice. Takoj bi vedeli: kakor pri Ozuju. Toda nadaljevanje vse-kakor ni nostalgija za Ozujevimi časi, ki jih je v posnetkih stvarnih lokacij skoraj nemogoče obuditi, tako zelo se je spremenila japonska prestolnica v teh nekaj desetletjih, in tudi če jih v sliki, pod posebnim kotom, vendarle še lahko najdeš, so obdane z zvoki, ki nesporno pričajo o sodobnosti.

Tajvanec Hou Hsiao-hsien velja za najbolj pristnega naslednika filmskega dela Japonca Yasujira Ozuja in ga tudi sam priznava za duhovnega očeta. Hou se ne odpravi v Tokio iskat Ozujevega časa, čeprav fabulativno izhodišče filma to morda nakazuje: Mlada Japonka, Yoko, se vrne s Tajvana, kjer si je uredila poslovno in kot kaže tudi zasebno življenje, da bi v Tokiu raziskala svet cenjenega tajvanskega skladatelja Jianga Wen-yeja, ki je v dvajsetih letih živel v tem mestu. Toda njena raziskovalna tavanja ne obujajo nekdanjega Tokia, čeprav išče njegove sledi, ampak prinašajo današnjo metropolo in prek Yoko pristno, nesentimentalno doživljanje sodobnega velemesta. Lahko bi rekli, da Hou v sodobnem času išče Ozujev svet, Ozujev svet pa je svet družine in njenih odnosov, prek katerih se zrcali slika družbe in družbenih sprememb. Običajno Ozujeve filme označimo za družinske melodrame, vendar je

treba biti s to oznako zelo pazljiv, saj je veličina Ozujevega tretmaja družinskih prizorov prav v nedramatiziranju. Pri Ozuju ne gre za dramo družine, ki pride v spor, marveč za lirčno opazovanje družine, ko se znajde na razpotju. Ne gre torej za družinske melodrame, ampak bolj za družinske žalostinke, otožno opazovanje počasnega, a neizbežnega razkroja družinske celice in tradicionalnih odnosov.

Pri Houju je razkroj družinske celice že dejstvo. Ko pride Yoko domov k staršem, po dolgi odsotnosti ni čutiti ne odkrite ne prikrite čustvene vznemirljenosti. Mati je seveda vesela, tudi oče, vendar mirno nadaljujeta s svojimi opravili, ne da bi se hčerki zares posvetila. Podobno je ob koncu filma, ko hči povabi starša v svoje novo stanovanje. Kar bi bil pri Ozuju zagotovo zelo čustven prizor, osredotočen na ponos staršev in istočasno žalobnost ob spoznanju, da je s tem svojim gnezdom otrok zanj zares izgubljen, Hou opazuje z neprizadete razdalje še eno samoumevno družinsko snidenje. Čeprav Hou pravi, da sta si v stilu zelo različna, pa ta tako različni čustveni izid ni toliko stvar stila – Ozujevo klasično kadriranje, vključno z uporabo bližnjih planov, nasproti Houjevim dolgim posnetkom v splošnem planu –, ampak prav bistveno spremenjenih družbenih in družinskih odnosov. Tesnejši odnosi v Ozujevem času so narekovali bližino kamere, današnja razdalja kliče Houjev neusmiljeni splošni plan. Houjev dispozitiv je resnica sodobnih družinskih vezi, ki so spričo odtujenosti vse manj dramatične.

V.Š.



familia rodante potujoča družina
pablo trapero

argentina

Kljub poplavi bolj ali manj vznemirljivih del argentinskih cineastov, ki smo ji v zadnjih letih pričala na mednarodnih festivalih, sem tisto nezgrešljivo magijo bližine začutil le ob delih enega izmed teh. Kar seveda ne pomeni nič posebnega, razen morda to, da je zdajšnji val argentinskega filma izrazito heterogena tvorba. Kakorkoli že, omenjeni avtor je Pablo Trapero. Če bi v njegovih delih iskal stično točko z deli ostalih cineastov najmlajše generacije argentinskega filma – katerim je morda prav z uspehom svojega prvenca *Svet žerjavov* (*Mundo grua*, 1999) odprl vrata na mednarodno prizorišče –, bi jo morda lahko našel v realizmu kot skupnem izhodišču. A če pri večini drugih ta realizem spolzi v težnjo po dokumentarnosti, se zdi, da ga Trapero uporabi predvsem zato, da z njegovo pomočjo sestavi dobro fikcijo, kakor je to tradicija pri največjih pripovednikih. Drugo stičišče pa je morda interes, ki ga kot pripovednik kaže do malih, preprostih ljudi. A tudi tu je moment, ki ga oddaljuje vsaj od večine ostalih: dejstvo, da se pri tem izkaže za nepopravljivega optimista in nenadkriljivega humanista. Oboje nam je potrdil v svojem novem delu, *Potujoči družini*, svojevrstnem, liričnem družinskem *road movieju* in geopolitičnem dnevniku Argentine. Težko je v tem kratkem besedilu povzeti magijo tega filma, tisti presežek, za katerega se zdi, da ga v *Potujoči družini* premore vsaj vsaka sekvenca in vsaka medčloveška relacija, ki se splete v njej. Zato bom izpostavil le prizor, s katerim se film zaključuje in za katerega se zdi, da se vanj steče vsa sublimnost predhodnih. Kakor nam sugerira že sam naslov, v filmu sledimo dolgemu potovanju številčne in generacijsko zelo heterogene družine, ki se z avtomodom odpravi na pot iz domačega Buenos Airesa v Misiones, mesto daleč na severu države. Povod je vabilo, ki ga na svoj rojstni dan prejme babica – vabijo jo v domači kraj, kjer naj bi bila na poroki neke mlajše sorodnice poročna priča. Ker se babica po svojem odhodu v mesto v rojstni kraj ni več vrnila in ker ve, da se ji tokrat verjetno ponuja zadnja priložnost, se odloči povabilo sprejeti. Velika družina se tako odpravi na dolgo pot. Med potovanjem je Traperova kamera izrazito dinamična, snema iz roke, pa tudi sicer se kamera veliko giblje, veliko je tudi rezov in velikih planov. Vse do trenutka, ko se nenadoma ustavi: poroka je mimo, prav tako zabava po njej, družina pa se odpravi nazaj – vsi razen babice, ta bo ostala še nekaj dni. Tako se v zgodnjem jutru po poroki babica usede v svojo rojstno hišo, ob okno, ki ji nudi razgled na pokrajino. Kamera se v velikem planu prilepi nanjo in obstane. Takrat se vsa energija, ki se je sproščala na poti, vse emocije, ki so vzniknile, ponotranjijo v tej podobi ter se v babičinem pogledu pretvorijo v neskončno hrepenenje. Takrat spoznamo, da se je to veliko potovanje moralo zgoditi zgolj zaradi tega, da bi omogočilo ta trenutek, da je bil cel film namenjen temu, da rodi to zadnjo podobo.

D.V.

promised land
amos gitai

izrael

Kot se zdi za Gitajja že običajno, se je tudi tokrat odločil za hojo po robu. Le da zdaj njegova pot ne niha med ideološkimi, religioznimi ali eksistencialnimi ekstremi, pač pa zgolj med dvema estetskima kategorijama: izvirnostjo in klišejem. Vsaj na prvi pogled. *Obljubljena dežela* je namreč delo, v katerem Gitai spregovori o trgovini z belim blagom, z ženskami, katerih domovine se povečini nahajajo na evropskem Vzhodu in ki jih nato bolj ali manj brutalno prisilijo v prostitucijo. Ideja o hrepenenju za obljubljenim deželo, ki pa se nato v resnici izkaže za sam pekel, je že malce oguljena. Toda Gitajjeva "obljubljen dežela" ni zgolj ideja nekega idiličnega okolja, je realna država, katere realnost je vse prej kot idilična. Tako Gitajjeva zgodba o trgovanju z belimi ženskami dobi nove, nepričakovane pomene, ki se v stiku z realnostjo Bližnjega vzhoda dobesedno množijo. Po mirnem, skoraj spokojnem začetku, ko sledimo skupini žensk in beduinov, ki v mesečini prečkajo sinajsko puščavo in se pripravljajo, da bodo prečkali izraelsko-egiptovsko mejo, se s prestopom meje ritem filma drastično spremeni. Nenadoma se najdemo v obsejenem stanju, kjer ženske niso več popotnice, temveč ujetnice v rokah arabsko-izraelske kriminalne naveze. Sprva nas Gitai še zavaja in dopušča možnost, da so se ženske pač naključno znašle na mestu, kjer se pripravljajo oborožen konflikt med večnimi sovražniki. Dogajanje namreč spominja na bojno polje, kjer manjkajo le strelji oziroma eksplozije: obo-roženi in uniformirani ljudje mrkih obrazov, okrog njih pa krožijo vojna vozila z zaslepljujočimi reflektorji. Toda kmalu ugotovimo, da imajo večni sovražniki tokrat skupni cilj – trgovati s prispelimi ženskami. Od tu naprej so ženske oprodane vsakršne človeškosti, postanejo objekti, s katerimi trgujejo. Poudarjeni so zaželeni atributi – velike prsi, čvrsta zadnjica, spolno izkušena, vulgarnega videza, otroško nedolžna ... Gitajjeva vizija trgovanja z belim blagom je resnično peklenska, kar vseskozi poudarja divja, frenetična kamera in vojna zvočna kulisa. V tem je izjemen. Film se zaključuje s palestinsko-izraelskim vsakdanom – z bombnim napadom. Le da tokrat posledice presežejo okvir arabsko-izraelskega konflikta, saj eksplozija bombe in kaos, ki ji sledi, omogočijo enemu izmed deklet, da zbeži v svobodo.

D.V.



shijie the world

jia zhangke

kitajska

Če namesto spranih barv zapuščenega kitajskega podeželja zableščijo zabavišne barve metropole, še ne pomeni, da je Jia Zhangke zašel s svoje pripovedne in izpovedne smeri. Prav vse, kar dela njegovo filmsko pot tako brezkompromisno njegovo, je tu. Prizore določa nepretrgan tek časa, v katerem počasi in tiho vstajajo čustveni vzgibi protagonistov. Ti so ujetniki novega Pekinga, vsakodnevno spreminjajoče se metropole, v katerega se zgrinjajo novi ljudje, zlasti mladi s podeželja. Če je nekoč veljalo, da je treba preorati in kultivirati vso kitajsko zemljo in zraven še kitajske duše, zdaj velja vročično betoniranje in zastekljevanje novega sveta, ki zrcali sam sebe (o fenomenu rušenja starega in gradnji novega sveta na Kitajskem je v Benetkah govoril tudi dokumentarec Guo Xiaolu *The Concrete Revolution*). V tem novem mestu, v tej novi Kitajski, mladino zanimata lastnina in zabava.

Erozija starega sveta prinaša tudi erozijo čustvenega sveta novih Kitajcev, ki se odpovedujejo svojemu domu, svojim koreninam in predajajo svoje duše temu neoprijemljivemu novemu svetu, vse bolj podobnemu računalniškim igriscam. Odrezanost od duhovnih korenin poraja čustveno otopelost, ki življenje spreminja v ubijanje časa brez interesov. Ljubezni, ki se porajajo v takšnem ozračju, so vnaprej obsojene in se hitro utrudijo, česar se pravzaprav zavedajo, zato so že v samem začetku žalostne, površne in namesto radosti v duši poglobljajo dolgčas. Pripoved

je postavljena v ogromen zabavišni park, ki prebivalcem Pekinga na enem mestu ponuja ves svet: na nekaj kvadratnih kilometrih so zbrane vse znamenitosti sveta, kar v jeziku podjetnih lastnikov pomeni ves svet. V panorami novega Pekinga se tako, ironično, pojavljata tudi pariški Eifflov stolp in indijski Tadž Mahal. Jia Zhangke spremlja skupino mladenk in mladeničev, v glavnem prišlekov s podeželja, ki v *Svetu* v različnih vlogah predstavljajo kulturo in običaje sveta. Njihov vsakdan je sestavljen iz absurdnega zabavlaškega dela in enoličnega preživljanja prostega časa v nočnih klubih. Med takšnim dnevom in nočjo tečejo njihova čustvena življenja.

Svet nadaljuje tematski sklop *Perona* (Platform, 2000), pomenljiva pa je razlika med skupino umetnikov, ki so se sami odločili za popotovanje po opustelem kitajskem podeželju, kamor naj bi prinesli nekaj duhovne hrane za sestradane duše, in pekinškimi prišleki v *Svetu*, ki za dober denar nastopajo v zabavišnem parku, vendar kot goli manekeni, brez drobtinice lastnega interesa. Oba portreta skupine mladih podata žalostno sliko sodobne Kitajske, vendar pa je *Svet* pri tem veliko brezupnejši, saj je obup mladih ljudi sestavljen predvsem iz globoke žalosti nad sabo (v *Peronu* nad družbo).

V.Š.



rois et reine kralji in kraljica arnaud desplechin

francija

Arnaud Desplechin se je v devetdesetih napovedal kot nadarjen in prepoznaten mlad avtor, zlasti z ljubezensko kroniko *Kako sem se prepiral ... moje spolno življenje* (Comment je me suis disputé ... ma vie sexuelle, 1996). Ko je bilo pričakovati, da bo njegova neusmiljena analiza ljubezenskega razmerja dobila svoja nadaljevanja, se mu je naenkrat ustavilo oziroma ga odpeljalo drugam.

S Kralji in kraljico se vrača tja, kjer je najbolj doma, k poeziji surovega prikaza psihičnega življenja globoko občutljivih posameznikov, ki se v čustvenem predajanju dotikajo roba norosti. Tudi Desplechinova pripoved zna iti do tega roba, do brezna ljubezenskega patosa, brez rezerve in preračunljivosti. Prikazuje žensko sredi tridesetih, Noro (Emmanuelle Devos), ki spričo življenjske odločitve podoživlja svoje štiri velike ljubezni, svoj poker srčnih kraljev, ki so pretresli njeno odprto dušo do roba blaznosti, da si je za petega kralja morala izbrati nekoga, ki jo bo držal varno na tleh in ne več dvigal v pogubne višave obljuje srčnih nebes.

Najprej je tu oče, pisatelj, ki na smrtni postelji ne more preboleti, da bo njegova ljubljena nadaljevala življenje po njegovi smrti, torej mimo nje. V pismu, ki ga Nora odkrije v očetovi zapuščini, oče boleče obžaluje krivico, da mu usoda ni naklonila, da bi hči umrla pred njim, da bi preživel ljubljenega otroka in tako imel v lasti vse njeno življenje ter še nekaj časa, da bi ga prebolel in premislil. To je radikalen, vendar tipičen in pristen Desplechinov čustveni svet, sestavljen iz surove resnice ljubezenskega egoizma. Druga nesmrtna ljubezen je njen prvi fant, s katerim je preživela šest zaljubljenih mesecev, zanosila in ga potem v ne povsem pojasnenih okoliščinah igre s pištolo izgubila. Odločila se je, da obdrži otroka, in rodil se ji je sin, v katerega je položila še vso težo nesojene ljubezni. Čez nekaj let je spoznala ljubezen svojega življenja, Ismaela (Mathieu Amalric), vendar je ta grozila, da jo privede čez prepad norosti, zato ga je zapustila, vseeno pa želi, da posvoji njenega sina, s katerim sta spletla globoko vez. Kljub temu da njuna ljubezen še zdaleč ni izčrpana in vzplameni ob vsakokratnem srečanju (Ismael se proti svoji volji zdravi v kliniki za duševne bolezni), je Nora trdno odločena, da se poroči z normalnim moškim, tudi za ceno otopelih čustev. Desplechinova pripoved sestavlja silovit mozaik čustvovanja, obsedeno sestavlja razstavljene koščke časa, celo znotraj posameznega prizora, sestavlja razstavljene koščke razbolelih duš, ki bi se rade obdržale v stvarnosti, tudi za ceno temeljnega čustvenega poraza.

V.Š.



land of plenty

wim wenders

nemčija/zda

Wenders je brzkone največji občudovalec Amerike, tamkajšnjega filma in pop-kulturnih fenomenov med evropskimi režiserji, zato je bilo zgolj vprašanje časa, kdaj se bo lotil svojega videnja post-11. septembrskega stanja v deželi obilja. Naslov filma je zgovoren sam po sebi, gre za ironičen komentar sodobne amerike, kjer so se mnoge vrednote, ki so nekdanj definirale pomen najbolj demokratične države med vsemi, izgubile oziroma so bile preprosto ukinjene. Pojem nacionalne varnosti, paranoja pred zunanjim sovražnikom in izdajalci v lastnih vrstah v ameriškem vsakdanjku dandanes prevladujejo; v ta svet Wenders postavi svoja junaka. Dvajsetletna Lana (Michelle Williams) se po desetih letih, ki jih je preživela na misijah po Afriki in Izraelu, vrača v domovino. V Los Angelesu se naseli v krščanskem misijonu, kjer pomaga revnim in brezdomcem. Rada bi obnovila stike s svojim stricem Paulom (John Diehl), nekdanjim vojakom iz Vietnama, ki so ga dogodki 11. septembra povsem iztirili. Zdaj ima ta idealistični kavboj fiksno idejo, da bo sam branil okope svoje domovine. S predelanim starim kombijem, v katerem se nahaja komunikacijska oprema, kroži po okolici in opreza za potencialnimi teroristi arabskega porekla. Lane se sprva izogiba, počasi pa jo vendarle sprejme v svoj vsakdan. Potem, ko sta oba priča uličnemu uboju mladega Arabca, je Paul odločen, da zadevo razišče naprej in poišče povezavo s teroristično celico.

Zgodba na prvi pogled deluje infantilno. In res je v prvi polovici filma Wenders precej izgubljen, na vsak način skuša vzpostaviti prepričljivo razmerje med Lano in Paulom, ter hkrati ustvariti vtis anarhičnega, rasno nestrpnega *downtown* L.A.-ja. Dokler ne ugotovi, da je motor filma zmanipulirani in indoktrinirani Paul, patetični ostanek neke druge Amerike, ki se mu v sklepnem delu – potem, ko se izkaže, da sledi, ki naj bi potrjevale njegovo tezo o nevarni teroristični organizaciji, ne vodijo nikamor in da se je v resnici osmešil –, razpre nebo in končno dojame, kako stvari vendarle niso črno-bele. *Dežela obilja* je mestoma kaotična mestoma sentimentalna družbeno kritična drama z elementi dobro prikritih črne komedije, vendar Wenders po dveh (mučnih?) urah gledalca vendarle pripelje do konsistentnega zaključka. Kar ni tako slabo; po *Zgodbi iz Lizbone* (Lisbon Story, 1995) smo namreč spet dobili spodoben režiserjev igrani film.

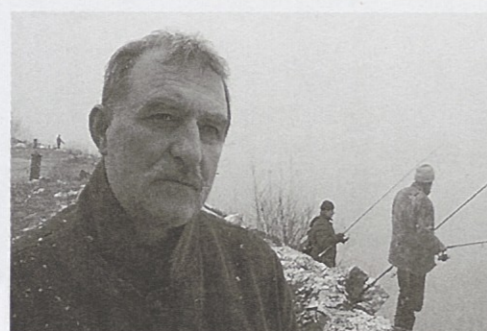
S.P.

SAN SEBASTIAN

52. filmski festival



Turtles Can Fly



San zimске noći



Bombon, El perro



Innocence

Na poti v San Sebastian me zopet spremlja Buñuel. Na vlaku iz Girone celo opazim dekle, ki šele bere njegovo avtobiografijo. *Zadnji vzdihljaj* je druga dimenzija časa in Španije. Poleg tega je letos stoletnica rojstva Salvadorja Dalija, in kamorkoli grem, so razstave posvečene njemu. Festival je to obletnico obeležil s plakatom, na katerem je več očeš, in slikarjem, ki jih riše, stoječ na dolgi lestvi. Ko sem že v San Sebastianu, si na Playa de la Concha zamišljam prizore iz kopalnih kabin, ki jih je Buñuel prenesel v film *On* (El, 1952), in ob pogledu na vile (San Sebastian jih je poln; sodeč po arhitekturi in vsebini trgovin, je to še vedno mesto visoke buržoazije) se mi pred očmi odvrtijo prizori za njihovimi fasadami (po spominu predelani prizori iz filma *Angel uničenja* (El Angel exterminador, 1962). Ko se pogovarjam z lokalci, ki festivalu ne namenajo posebne pozornosti (nekateri filme sicer hodijo gledat), mi eden od njih odgovori, da filma z naslovom *Bombon, pes* (Bombon, El perro) ne bi šel gledat že zaradi naslova samega. Pred leti sem podobno izjavo slišala na našem Liffu s strani slovenske filmske kritičarke, Buñuel pa je nekoč o naslovu svojega zgoraj že omenjenega filma, ki ga slišal, še preden je film sploh posnel (in ki se mu je zdel krasen), rekel: "Če bi to videl na plakatu, bi me odneslo v dvorano." Te zanimivosti s pomembnostjo naslova filma se ne končajo niti z Buñuelom. Velika nagrada žirije za zmagovalni film letošnjega festivala je bila podeljena Bahmanu Ghobadiju za iransko-iraški film z naslovom *Turtles Can Fly*, ki ga je režiser izbral prav z namenom, da ga ne bo mogoče zlahka pozabiti. Naslov filma nima nikakršne zveze z njegovo vsebino. Ni metafora, čeprav se želve pojavijo v enem kadru. A ne letijo. Bi pa lahko, saj je film sam eno samo brezmejno minsko polje, na katerem ne veš, katera točka bo prinesla novo tragedijo. Iz koprodukcije je razvidno, da gre za film z vojnega območja. Odvija se v Kurdistanu, tik pred invazijo ZDA na Irak. Po temi in uvodnih besedah v katalogu festivala sodeč, je bil film že od samega začetka eden vodilnih kandidatov za zlato školjko za najboljši film. Uvodno besedilo se je v prostem prevodu namreč začelo z besedami: "Svet je zemljevid, natrpan s problemi. Morda to ni eden od njegovih najboljših trenutkov, po vsej verjetnosti ga tudi nikoli ni bilo, in filmska umetnost je odgovorna, da ga odseva ..."

Aktualna svetovna tema je vojna, pa čeprav lahko vemo le za eno, ki se dogaja. Sedaj je modno trositi govore proti vojni. Zato je radikalno odstopanje od tega lahko le njeno zagovarjanje oziroma odkritost, česar pa ne počne nihče, vsaj ne javno, pa čeprav se na vsakem koraku obnaša-

mo, kot da smo v njej. Preprost in simpatičen film *Buenos Aires 100 km* Argentince Pabla Joséja Meze govori prav o tem. Otroci, ki se zavedajo vsega sranja v njihovem majhnem mestu – sprožile so ga skrivnosti, laži in idiosinkracije –, si želijo preseči obnašanje svojih staršev in se zavežejo prijateljstvu na osnovi medsebojne odkritosti.

Filmska produkcija in distribucija z vojnega stanja ni izvzeta. Morda je to tudi vzrok, da v njej ni več radikalno drugačnega izjavljanja. Še najbolj radikalna izjava, ki sem jo slišala v zadnjem času in je povezana s filmom, je bila izjava slovenskega režiserja na predstavitvi knjige Andreja Špraha *Osvobajanje pogleda*, in sicer da Kiarostami dela slabe filme ter da je veliko bolj iranski od iranskih filmov bosanski film Pjera Žalice *Gori* (Gori vatra, 2003). Izjava ni radikalno drugačna zaradi svoje vsebine (resnice), temveč zaradi tega, ker nasprotuje temu, s čimer se strinjajo vsi. Tako na lokalni, domači, kot na mednarodni ravni.

Ko se v filmu pojavi radikalna drugačnost, to sproži daljnosežne posledice, predvsem za film. Letos se je to zgodilo Robertu Guédigianu, ki so ga označili za komunista (komentar na tiskovni konferenci s strani novinarjev). Kljub premišljenemu filmu *Mon pere est ingénieur* (Moj oče je inženir), njegove ideje o ljubezni, krščanstvu, migraciji, humanizmu, fašizmu itd. pristanejo v povsem drugem (nepotrebnem in za film uničujočem) kontekstu. Naslov filma tudi v tem primeru nima praktično ničesar skupnega s samo vsebino. Izvira iz srečanja med Jeremijem in Natacho, ki sta se ob študiju medicine učila ruščine, to pa je bil eden težjih stavkov v ruščini, s katerim je imel on pri izgovorjavi težave. Nekoč sta bila par, kasneje sta se zaradi različnih interesov razšla, čeprav sta si oba želela reševati svet. Jeremie je šel v bolj politične vode in se zaposlil na ministrstvu za zdravje, Natacha je delala na bolj lokalni ravni. V nekem trenutku Natacha odpove, tako na verbalni kot fizični ravni. Preneha komunicirati s svetom. Jeremie se vrne k njej, da bi ji pomagal, in ko končno odkrije vzrok za njeno stanje, odkrije še več o sebi in o svetu, ki ga je hotel reševati. Guédigian je pokazal, kako lahko o dogajanju v svetu govoriš na drugačen način od vojnih filmov in sporočiš natanko iste ideje, obenem pa se ti ni treba posluževati nobenih srce parajočih prizorov z otroki, kot se jih je recimo Ghobadi, čeprav je ravno s tem verjetno opravičil željo, da njegovega filma ne bi pozabili.

Če se navežem na izjavo iz prejšnjega odstavka, ko je bilo govora o bosanskem filmu, ki je bolj iranski od iranskih, jo v primeru Ghobadija lahko obrnem: *Turtles Can Fly* je za obdobje povojnega bosanskega

filma morda bolj bosanski od bosanskih filmov. V filmu skoraj ni prizora, ki si ga ne bi mogli zamisliti tudi v Bosni. Minska polja čistijo otroci, ki so že tako brez rok ali nog. To počno za denar, da bi preživel. Boj za preživetje je nekaj vsakdanjega celo za nas, vendar gre boj, pri katerem zastaviš svoje lastno življenje, daleč prek tega. V tem je le še delovanje gona smrti, ki ga ne vidimo le v filmih o vojni, vidimo ga tudi v filmih, kot je *El Cielito* (Malo nebo) argentinske režiserke Marie Victorie Menis. Zgodba izvira iz časopisne kronike, kratke notice o smrti mladega moškega, ki je umrl v pouličnem streljanju. Ko so odkrili sobo, v kateri je začasno prebival, so v njej našli desetmesečnega otroka, za katerega so naknadno ugotovili, da sploh ni bil njegov: ugrabil ga je, ker ga je hotel rešiti pred krutostjo njegovega očeta. Hotel mu je izboriti majhen košček neba, kar pa mu kljub trdnemu prepričanju in trudu ni uspelo.

Med bizarnejšimi filmskimi poskusi reševanja neenakosti v družbi oziroma opozarjanja na kršenja človekovih pravic, ki sem jih videla, je dokumentarni film *Looking for Fidel*, ki ga je posnel Oliver Stone v osebnem pogovoru s Fidelom Castrom na Kubi. Glavna tema pogovora so bili dogodki iz pomladi 2003, ko je dal Castro po hitrem sodnem procesu usmrtiti tri ugrabitelje trajektov, ki so sodelovali pri množični ilegalni emigraciji Kubancev v ZDA. Stonu kljub očitni pripravljenosti na srečanje s Castrom ni uspelo globlje zamajati politike, ki jo vodi Castro v imenu revolucije, saj je prihajal na dan s podatki ameriških organizacij, na kar je bil Castro še posebej pozoren. Bolj ko je Stone drezal v nepravilnosti njegovega delovanja, več smo izvedeli o nepravilnostih ameriške politike.

Od filmov, ki so največ dosegli s svojim sporočilom, je bil film Gorana Paskaljevića *San zimске noći*, postavljen v čas zime 2004. (Naslov filma izvira iz Shakespearjeve drame, *Sen kresne noći*, ki jo v filmu otroci tudi uprizorijo.) Paskaljević ga je začel snemati letos februarja brez kakršnekoli finančne pomoči, z njim pa je po mojem mnenju presegel tako svoja pričakovanja in bojazni, da ga ne bo uspel končati, kot tudi svoje poprejšnje filme. Film je snemal z avtistično osebo, deklico Jovano, in z njeno pomočjo javno spregovoril o avtizmu (tako v filmu kot na tiskovni konferenci, na kateri je bila Jovana tudi prisotna, kar se mi je zdelo še posebej pogumno dejanje). V dokumentarno ogrodje filma je vpel igralni del, ki ga skozi vrsto improviziranih kadrov vodita Lazar Ristovski in Jasna Žalica, ki v filmu ohranita svoji pravi imeni. Lazar igra

bivšega zapornika, ki se po več letih vrne v svojo hišo, kamor sta se v tem času naselili bosanski begunka: Jasna in njena avtistična hči Jovana. Gledalec, ki ne pozna ozadja filma in ne ve, za kakšno vrsto psihičnega stanja pri Jovani pravzaprav gre, se s problemom sooči neposredno na platnu, hkrati z Lazarjem. Ko se nanjo navadi, ji poskuša pomagati na vse možne načine: pelje jo k izganjalcu hudiča, v vrtcu se pogovarja s psihologinjo, ki mu razloži obnašanje avtistične osebe, spodbuja jo pri risanju, s čimer odkriva svet, v katerem živi ona. Ves čas verjame, da jo je možno "ozdraviti" oziroma prebuditi iz stanja, ki mu pravi zimski spanec. Ko se končno začne zavedati, da se pri njej morda ne bo nikoli nič spremenilo, se vda in jo odpelje tja, kjer ona že ves čas je: v svet cve-točih dreves, ki jih skozi film nepristano riše. Film se konča tragično in pravično obenem. Izvirnost, ki sije iz njega, ta pristop, s katerim Paskaljević ponazori prehod iz enega sveta v drugega, mu je sicer prisluzil posebno nagrado žirije, a obenem se bojim, da mu je sila, ki vsakršno drugačnost sili v enakost, vzela možnost za kaj več; bil je namreč moj favorit za glavno nagrado.

In če se vrnem na začetek: med filmi, ki sem jih videla v San Sebastianu in ki so prinašali na platno nekaj svežega – v tem sta bila edinstvena tudi argentinski film *Otra Vuelta* Santiaga Palavecina, strnjen *hommage* različnim filmskim gibanjem, in francoski *Innocence* Lucile Hadžihalilović, bivše asistentke Gasparja Noéja, o šestletnih deklicah, ki živijo v internatu, strogo izoliranem od zunanjega sveta in moških –, je bil tudi film, ki ga potem nekdo ne želi videti zaradi njegovega naslova, *Bombon, El perro* Carlosa Sorina. Zgodba se spet odvija v Patagoniji in prinaša še enega iz serije argentinskih filmov, ki ne izpustijo prizora pitja čaja mate. Coco je starejši moški, ki ob zaprtju bencinskega servisa izgubi delo. Ob iskanju malih zaslužkov pomaga ljudem, ki pa mu ne morejo plačati v denarju, ker ga nimajo. V enem primeru tako dobi psa znamenitega porekla in z njim pristane na tekmovanjih, kjer začne pobirati nagrade. Vse teče precej gladko, dokler njegov menedžer ne postane preveč pohlepen in oba spravi v težave. Sorinov kinematografski postopek poznamo že iz (tudi pri nas videnih) *Majhnih zgodb* (Historias minimas, 2002); okrog Cocovih dogodivščin s psom razvije film, ki je na trenutke morda preveč nazoren, vendar ga toplina, ki jo izžareva igralec Juan Villegas, pravi igralski biser, ob vsej tragikomičnosti njegove zgodbe povzdigne nad vse ostale filme letošnjega festivala. •

VIENNALE 2004: festivalu ob rob

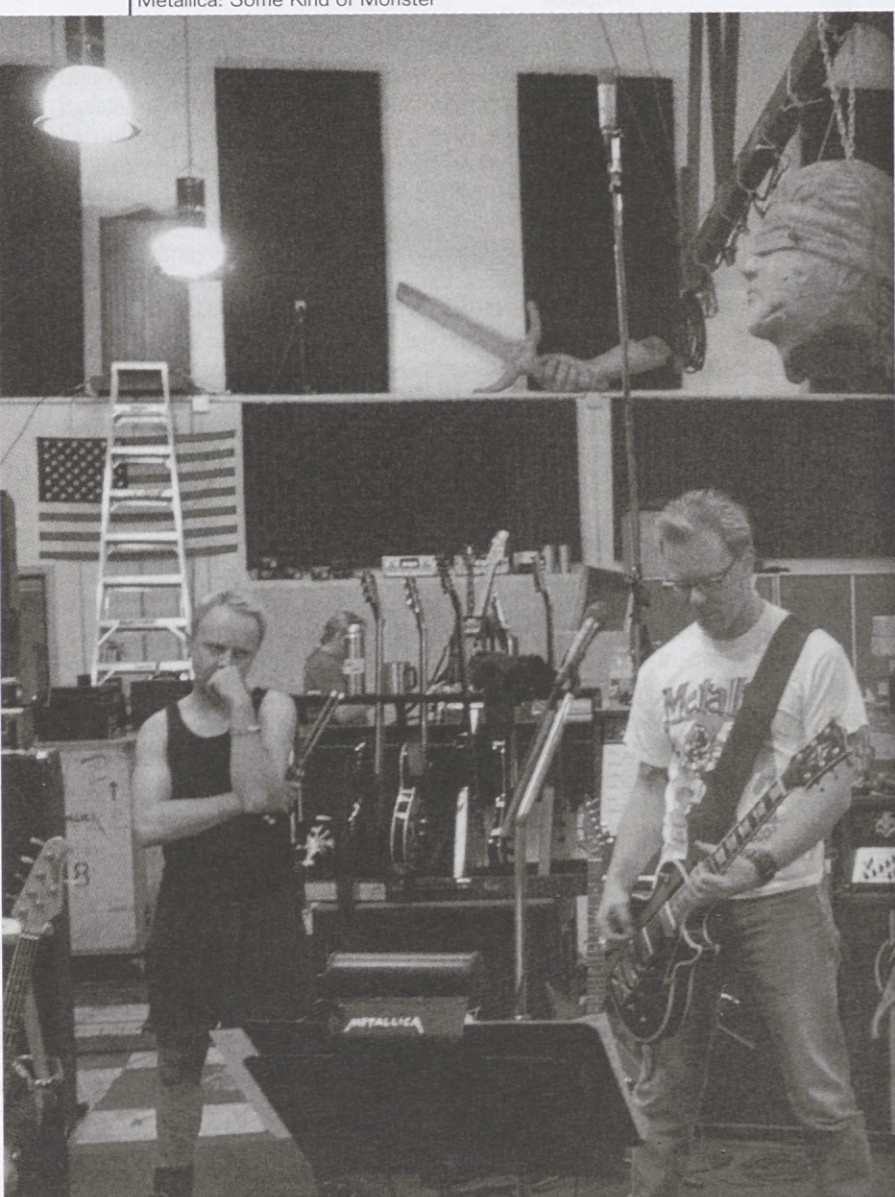


DiGI



Greendale

Metallica: Some Kind of Monster



Dunajski mednarodni filmski festival, Viennale, je šolski primer festivala, kakršen bi moral biti tudi naš, Ljubljanski mednarodni filmski festival. Programsko bogata, raznovrstna filmska revija ob zaključku leta, ki lokalnemu občinstvu predstavi smetano štirih največjih, najbolj prestižnih evropskih festivalov, ki so se do te točke v letu (konec oktobra) že zvrstili (kronološko: Rotterdam, Berlin, Cannes, Benetke), mednarodno občinstvo pa pritegne s skrbno pripravljenimi, ekskluzivnimi retrospektivami, obilico gostov (filmov, ki so jih osebno predstavljali režiserji, je bilo letos več kot tistih brez režiserjev) in brezhibno organizacijo. Posledica takšne programske politike je, razumljivo, da o festivalu ni mogoče poročati in pisati kot o celoti, saj bo tudi najbolj zagrizeno cinefilsko oko, ki se ne ustraši niti sedmih projekcij dnevno, zamudilo najmanj polovico programa. Pisanje o takem festivalu je zato nujno subjektivno, intimno početje, zgolj potopis enega izmed številnih možnih vijuganj skozi programsko izobilje, čigar končni učinek se lahko razteza od popolnega razočaranja do skrajnega navdušenja.

Praktično edini očitak festivalu, okrog katerega se je strinjala večina kritičnih obiskovalcev, ki sodobni film spremlja tudi onkraj festivalske in redne kinematografske ponudbe, je letel na konzervativnost direktorja festivala Hansa Hurcha, čigar filmski pogled naj bi običal pregloboko v "zlatih" šestdesetih in ki svoj (preozek) filmski okus prepogosto postavlja pred številne druge, bolj relevantne kriterije. Hiba naj bi se kazala zlasti v izboru avtorjev, ki jim festival posveča retrospektive, saj naj bi šlo že vrsto let v vseh primerih za stara, preverjena imena, udobno ugneždena v zakladnicah svetovnih kinematografij, ob čemer do priložnosti po krivici nikoli ne pridejo mlajši, slabše uveljavljeni, bolj radikalni avtorji. Letošnji festival, že dvainštirideseti po vrsti, je to tezo ne zgolj potrdil, temveč tudi podčrtal, vendar se zdi spričo kvalitete predvajanega kritiziranje skoraj pregrešno: v posebnih programih oziroma retrospektivah so bili namreč na ogled zaključeni opusi Jean-Marie Strauba in Daniele Huillet, Jeana-Pierra Gorina, Paula Fejosa, Amosa Vogela ter obsežna programa manj znanih filmov Johna Forda in

vrhunec Lauren Bacall (častne gostje letošnje izdaje festivala). Kakorkoli že, Hurch svoje konzervativnosti vsaj ne skriva: v uvodniku festivalskega kataloga odločno zanika lepo ugotovitev Friede Grafe, da je sposobnost pisanja o sodobnem filmu premosorazmerna z uglašeno in vpetostjo pisca v aktualnost sodobnih časov, ter namesto tega zastavi apolitično tezo, da je sposobnost kvalitetnega razmišljanja o filmu pogojena s kljubovanjem plimovanju časa, ki po njegovem prinaša zgolj še poplavno utilitarnih, banalnih filmov. Posledica takšnega razmišljanja je potem nerazumljiva prazna luknja v sicer izvrstnem, izbranem in preglednem programu sodobnih filmov, na mestu katere bi moral sijati najnovejši film Claire Denis *L'intrus*, po mnenju maloštevilne, pa zato toliko bolj upoštevanja vredne kritične množice eden največjih filmskih dogodkov novega tisočletja. Denisova je po Hurchovo očitno banalna, za nameček še neuporabna; ob tovrstni kratkovidnosti refleksije, ki žal ni osamljena, pride na misel kulturna izjava komandirja Brodyja iz *Zrela* (Jaws, 1975): "We're gonna need a bigger boat."

Kot že rečeno, pa je zgoraj zapisano edini resnejši očitak festivalu, ki sicer temeljito pokriva aktualno dogajanje na področju domala vseh znanih filmskih regij in zvrsti. Konkretno: s svojim zaenkrat zadnjim dokumentarnim filmom *Metallica: Some Kind of Monster* se je predstavil ameriški avtorski par Joe Berlinger in Bruce Sinofsky. Poldrugo uro trajajoč dokumentarec je – navzlic prizadevanjem promocijske kampanje – še najmanj zanimiv kot kost za nešteto oboževalcev legendarne težko-metalne skupine, ki število prodanih plošč meri samo še v milijonih. Gre za sijajen primer filma, ki živi svoje življenje povsem onkraj (dobronamernih) namenov svojih avtorjev in osvobojen od očitnih težnj portretiranega subjekta. Člani skupine so se med snemanjem svojega zaenkrat zadnjega albuma *St. Anger* za dve leti zaprli v improviziran studio, za 40.000 dolarjev na mesec najeli terapevta, ki naj bi jim pomagal ponovno vzpostaviti hudo skrhana razmerja (zlasti med pevcem Hetfieldom in bobnarjem Ulrichom), ter v studio povabili snemalno ekipo, da skoraj četrt stoletja staremu ansamblu postavi spomenik. Rezultat garaš-

kega dela je živo nasprotje besed, s katerimi Joe Berlinger opisuje svoj končni izdelek: "Zdi se mi, da gre za neverjetno spiritualen film o osebnosti rasti in kreativnem procesu. Če se bo ljudem zdel smešen, vendar obenem globok in resničen, bom zadovoljen." Izpod bleščave površine namreč neustavljivo sili portret gruče popolnoma neustvarjalnih obrtnikov, ki se k snemanju nove plošče očitno spravi le še zaradi zahtev založbe, čeprav se vsi skupaj že tako ali tako valjajo v denarju. Vsaka pesem nastaja po mesec dni ali več, najbolj se jim zalomi pri pisanju besedil: ker dosedanji pevec in pisec tekstov nima več nič za povedati, besedila mukoma nastajajo na skupinskih seansah, kjer bolj ali manj naključne besede povezujejo v verze na osnovi vnaprej določenih metričnih shem. Namesto osebne rasti smo priča turobni beležki osebne degradacije, vse skupaj pa kot portret kapitalistične zdolgočasnosti in razvajenosti v končni fazi deluje kot (briljantna) zrcalna slika kakšnemu nizko-proračunskemu, socialno-angažiranemu filmu o proletar-skem boju.

V sekciji dokumentarnih filmov smo lahko videli še en dober, večplasten izdelek: *DiGI!* mlade avtorice Ondi Timoner je na videz sedemletna, po formi garažna beležka ustvarjalnih poti dveh ameriških rock bendov – zvezdnikov The Dandy Warhols in njihovih manj znanih, zato pa mnogo bolj zanimivih sodobnikov The Brian Jonestown Massacre –, pod kožo pa gre za prekrasen in uspešen poskus ujeti utrip časa devetdesetih let prejšnjega stoletja. V tem smislu je film pionirski, saj se vsaj osebno ne spomnim nobenega, ki bi ga gnala nostalgija za devetdesetimi.

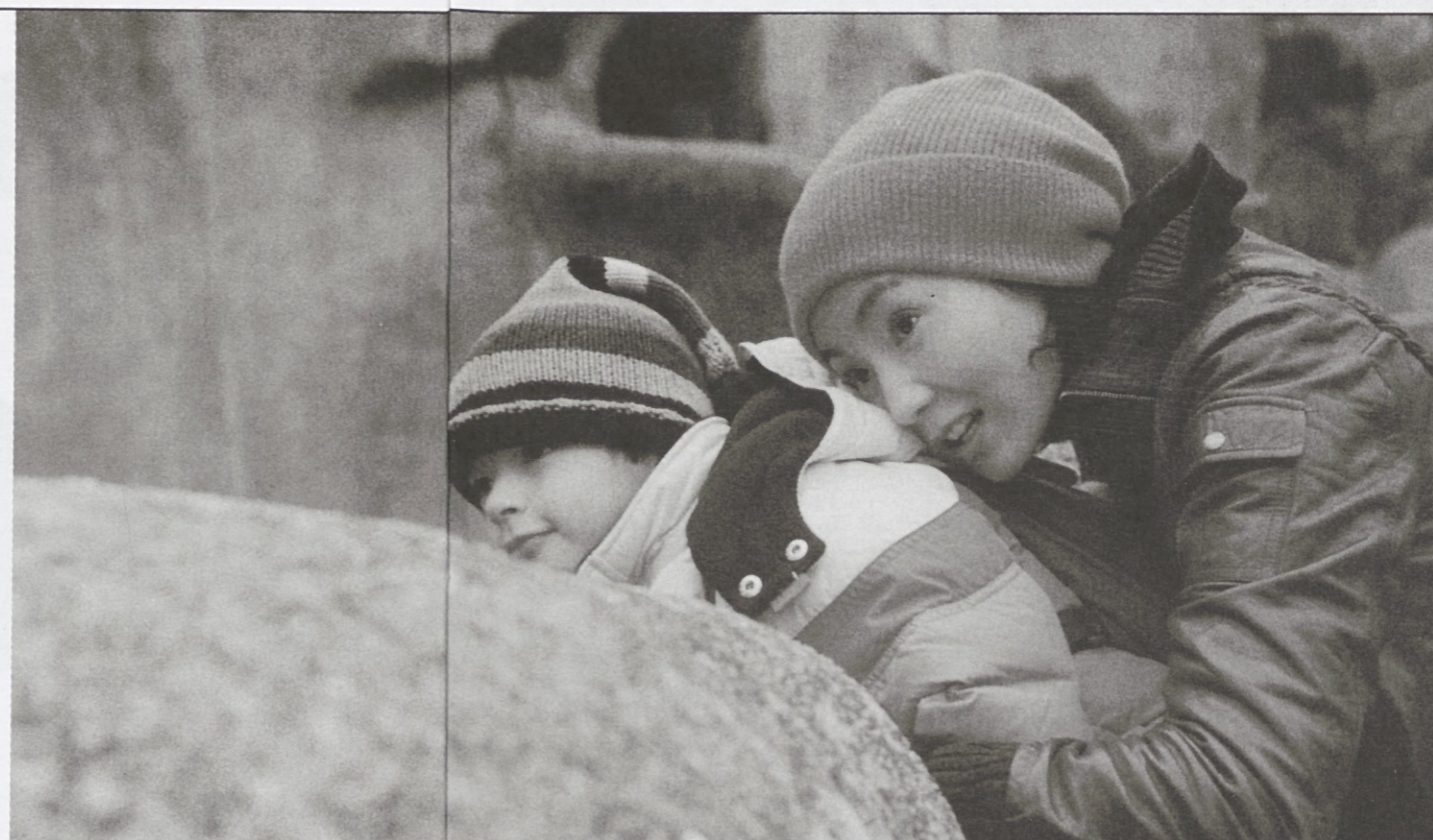
Najboljši primerek glasbenih filmov in vsaj zame tudi najlepše presenečenje festivala pa je pod duhovitim psevdonomom Bernard Shakey zrežiral glasbena legenda Neil Young: *Greendale* je celovečerna rock-opera, posneta po istoimenski letošnji Youngovi konceptualni plošči (po mnenju mnogih glasbenih kritikov njegovem najboljšem izdelku), s katero Young pripoveduje zgodbo idiličnega ameriškega podeželskega mesteca, kamor se na vsem



The Film of Her



Mesmerist



Clean



Los muertos



Vento di terra

lepem prikrade zlo (v obliki Georgea W. Busha in Johna Ashcrofta na malih zaslonih). Izključno z neprofesionalnimi igralci, ki prek okorne sinhronizacije včasih zamrmrajo kakšen verz nenehne glasbene spremljave, in na super 8mm filmski trak posnet film je veliko več kot kompilacija ducata videospotov. *Greendale* je v prvi vrsti politični manifest, v katerem Shakey/Young na duhovit in zavzet način obračuna s ključnimi tumorji sodobne ameriške družbe: med drugim se poloti nebrzdane potrošnje ("How can all those people/Afford so many things?! When I was young we wore/What we had on"), poneumljajoče televizije ("It ain't a privilege to be on TV/and it ain't a duty either"), zločestih politikov ("Those people don't have any respect/so they won't get any of mine"), nepodpisanega kjotskega sporazuma ("Don't care what the governments say/They're all bought/and paid for anyway/Save the planet for another day") in zaključiti s prežvečenim, vendar iskreno mišljenim sporočilom ("You can make a difference/If you really try").

S svojima zadnjima celovečernima igranima filmoma, posnetima v razkoraku manj kot enega leta, se je predstavil trenutno največji up mlade francoske kinematografije Arnaud Desplechin. *Leo, en jouant "Dans la compagnie des hommes"* (2003), v naglici posneta filmska priredba igre *In the Company of Men* britanskega dramatika Edwarda Bonda, je po režiserjevih besedah sanjski film, kakršnega je želel gledati kot vročekrven najstnik. Industrijska shrhljivka o korporativnih mahinacijah in družinskih skrivnostih je nabita s skrajno melodramatiziranimi situacijami, vehementnimi besedami in tragičnimi junaki, večjimi od življenja. Pod baročno površino, še izdatneje kričavo obarvano z glasbeno spremljavo kulturne pank skupine The Jam in šansonu Paula Wellerja, vseeno tli modrost zrelega človeka: žalostno, tiho spoznanje o volčji

naravi človeka, ki v končni fazi povozi celo najgloblje prijateljske in sorodstvene vezi. Desplechin je imel za snemanje filma tako malo časa, da je bil v končno montažno verzijo prisiljen vključiti tudi nekatere na video posnete vaje z igralci: posledica mešanja dveh realnosti je še okrepljen občutek energičnosti, nuje in neposrednosti izpovedanega materiala, ki s svojo nadzorovano kaotičnostjo v najboljših trenutkih spominja na spregledano Assayasovo mojstrovino *Demonlover* (2003). Desplechinov najnovejši film, *Rois et reine* (2004), premierno predvajan na letošnjem beneškem festivalu, na istega režiserja namiguje samo po intrigantno zastavljeni pripovedni niti. Na začetku dve uri in pol dolgega filma, prežetega predvsem z veseljem do življenja, nas avtor na umirjen, metodičen in zapeljiv način seznanja z glavnima junakoma, materjo samohranilko in nevrotičnim glasbenikom (izjemna vloga Mathieuja Amalrica), obema na prelomnici svojih burnih življenj, da bi nato skoraj neopazno prepletel obe zgodbi in nam vmes postregel z obilico lucidnih opazk o krhkosti človeških usod in usodnem pomenu vzpostavitve in vztrajanja na lastnih etičnih temeljih. Najbolj odločno pa je barve francoske kinematografije zastopal prej omenjeni Olivier Assayas s svojim zadnjim filmom *Clean* (premiera letos v Cannesu), melodramo z globalno super-zvezdo Maggie Cheung v glavni vlogi, ki se v večinoma sovražno naravnem okolju bori za skrbništvo svojega otroka. Film je dober predvsem zaradi svoje izredne, že kar pikolovske natančnosti pri opisovanju (oživljanju) psiholoških, geografskih in časovnih koordinat, znotraj katerih se plete sicer zelo preprosta zgodba. Na očitke, da gre zgolj za dobro posneto melodramo in nič več, je najboljši odgovor, da gre prav za dobro posneto melodramo, do popolnosti pripeljan žanr, kar med drugim pomeni tudi to, da ni v filmu niti sekunda odveč ali premalo. Epizodna vloga Trickyja kot samega sebe, zadetega glasbenika, ki je

na primer marsikoga zmotila kot nepotrebna, je za film, skrbno umeščen v svet glasbene industrije na prelomu tisočletja, nič manj kot ključna. Navsezadnje se najboljših melodram Douglasa Sirka ali Rainerja Wernerja Fassbinderja med drugim spominjamo po tem, kako natančno so zrcalile duh časa, v katerem so nastale: Ameriko petdesetih ali Nemčijo sedemdesetih.

Ob priložnosti zadnjih dveh filmov Billa Morrisona, *The Mesmerist* in *Light Is Calling* (oba 2004), je Viennale postregel s kompletno retrospektivo tega avtorja, ki več kot uspešno dokazuje, da žlahtno avantgardno oziroma eksperimentalno filmsko ustvarjanje v duhu največjih ameriških legend, kot so Smith, Brakhage, Jacobs, Mekas ali Maclaine, še zdaleč ni izčrpalo vseh svojih potencialov in da je film kot medij, material oziroma polje čistih čutnih zaznav še vedno lahko poligon novih interpretacij, neskončno igrišče tako za znanstvenike kot poete, politične aktiviste in romantike. Morrison v eni osebi združuje vse štiri navedene kategorije: njegovi filmi, zlasti zadnja dva, so navzven objektivne, laboratorijske študije nadvse hlapljivih subjektov: svetlobe, ljubezni, minevanja časa in življenja samega. Namesto mekasovskih bežnih utrinkov lepote Morrison streže za zamrznjenimi trenutki ekstaze (*Nemo, The Film of Her*), brakhagovsko abstrakcijo podloži s čvrstimi narativnimi loki (*The Mesmerist, Light Is Calling*), smithovske orgije oboroži z znanstvenim aparatom, ki sproti analizira seksualno razmerje med skritim opazovalcem in opazovanim objektom (*Trinity*), jacobsonovske politične ruminacije pa zapakira v pogled na svet od zgoraj (*The World is Round*).

Še vedno (vedno bolj) vitalno filmsko ustvarjalnost Latinske Amerike je povzel mladi Lisandro Alonso s svojim drugim celovečernim filmom *Los muertos*. Njegov izjem-

ni prvi celovečerni film *Svoboda* (*La libertad*, 2001), utelešenje pojma *film monstracije*, smo lahko pred leti gledali tudi v Ljubljani, in samo v prid novemu filmu govori dejstvo, da ostaja Alonso na povsem istih estetskih in etičnih tirnicah, ki so med drugim režiserjev prvenec izstrelili v prestižno retrospektivo stotih alternativnih predlogov za najboljše filme vseh časov, ki se je letos septembra odvrtila v dunajski kinoteki. *Los muertos* znova dokaže, da bistvo filma ni pripovedovanje zgodb, ter neskončne izrazne možnosti medija raje izkoristi za pletenje resnično otipljive atmosfere in nevsiljivo, meditativno prevpraševanje samega bistva človekovega obstoja pred obličjem narave. Humanističen pogled na človeka, tokrat pred obličjem trde, neusmiljene kapitalistične mašinerije, je ponudil še en film, po mnenju tam prisotnih najboljši italijanski film letošnjih Benetk. *Vento di terra* režiserja in scenarista Vincenza Marra je pretresljiva zgodba o delavskem boju za preživetje na revnem italijanskem jugu. Marra po srdu svojega socialno-političnega angažmaja spominja na Loacha, po toplini in razumevanju lokalnega prebivalstva na rojaka Garroneja, po načinu vodenja igralcev-naturščikov pa na trenutke priključuje v spomin samega Bressona. Trivia: očitno so novejši italijanski filmi, ki imajo v naslovu besedo "vento" (veter), obsojeni na uspeh; še en izjemen italijanski film, prvič predvajan letos v Berlinu, se namreč ponaša z naslovom *Il vento, di sera*.

Še ena trivia za konec: poleg kvalitete vse zgoraj naštete filme, bolj ali manj naključno izbrane iz široke festivalske ponudbe, družijo tudi žalostno dejstvo, da prav nobeden izmed njih ne bo predvajan na letošnjem Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu, ki ima sorodno ali celo identično revialno politiko oziroma izhodišča. •



STEPFORDSKE ŽENSKES

melita zajc

“Oče, pravkar je nekdo nesel golo gospo čez cesto.”
 “Saj, zato se pa selimo v Stepford.”

Za roman *Stepfordske ženske* (The Stepford Wives, 1972) Ire Levina so govorili, da je anti-feminističen. Tudi za film *Stepfordske ženske* (1975) kultnega režiserja britanskega novega vala Briana Forbesa so govorili, da je anti-feminističen, in to kljub temu, da je za Forbesa že prej veljalo, da je “ženski režiser”, da torej zna z ženskami. In je tudi sam na očitke odgovoril, da film “ni proti feminizmu, ampak proti moškim”. Ko za *remake* filma, ki ga je z Nicole Kidman letos posnel nekdanji lutkar iz Sesame Street in Muppet Showa, prav tako Britanec Frank Oz, pravijo, da je politično korekten, najverjetneje tudi govorijo o njegovi zvezi s feminizmom. Le da je tokrat, za razliko od filma izpred dvajsetih let, ta zveza povsem neproblematična.

Danes je v feminizmu možno vse. Nobene potrebe ni več, da bi poudarjali razliko med esencializmom, ki trdi, da so ženske po naravi drugačne, in konstruktivizmom, ki vztraja pri tezi, da je spolna identiteta plod družbenih in kulturnih konvencij. To poudarjanje je zaznamovalo feminizem prejšnjih desetletij, in bilo je uspešno. Danes je teza o spolu kot družbeni in kulturni, torej konstruirani kategoriji splošna resnica, *common sense*. Ko kreativno uporabljamo medijske vsebine (kot je ob primeru fanic *Star Treka* pokazala Constance Penley, v tekstu, objavljenem v zborniku *AV mediji in identitete*, Slovenska kinoteka 1995), ko si izbiramo spolne identitete v komunikaciji na svetovnem spletu, ali pa, ko v življenju opravljamo različne vloge – ljudje pravzaprav počnemo eno in isto. Sami od sebe, tako rekoč poljubno ustvarjamo svoje mesto v svetu, ki ga nismo ustvarili sami, svoje identitete. Tudi spolne. Ženske, in moške.

Ko gredo junaki nove verzije filma *Stepfordske ženske* korak dlje, in se namesto sebe lotijo kreacije nasprotnega spola, to torej ni prav nič nenavadnega, rutina pač. Smešno? – morda. Srhljivo, kot je to v *Stepfordskih ženskah* iz leta 1975? – nikakor ne. Da tega, za razliko od *thrillerja* iz leta 1975, ni sprožil moški, temveč ženska, ničesar ne spremeni. Konec koncev se je ideja, da bi si ženska lahko ustvarila moškega po svoji volji, natanko takega, kot si ga želi, tudi v hollywoodski kinematografiji kuhala že kar nekaj časa. Pomislite samo na Altmanov film z Richardom Gerom, *Dr. T and the Women* (2000), pri nas prevedenem kot *Vse njegove ženske*, v katerem ženska, ki ima takega moškega, kot si ga želi, idealnega moškega, od tega zbolí. Moški po želji ženske je torej nekaj neobičajnega, nenavadnega, a poglejmo to z druge strani. Tudi nenavno je verjetno. Patološko že, nemogoče pa to ni. Patološko pač zato, ker krši temeljno pravilo želje, to pa je, da ostane neuresničena. Patološko torej, kolikor je patološka vsaka uresničitev želje. A kljub vsej (morebit-

ni) ironiji je ta Altmanov film predvsem dokaz, da je moški, ki je “kot ustvarjen” po želji ženske (ne pa obratno, kot je bilo to tisočletja, tako rekoč od nekdanj), povsem legitimen in verjeten pojav sodobnih zahodnih družb.

Pustimo ob strani vprašanje, koliko so teorije konstruktivizma prispevale k predstavam o kapitalizmu kot edinem možnem političnem sistemu, ki jih je v osemdesetih vzbudilo propadanje t.i. vzhodnega bloka, gotovo pa je bil konstruktivizem (tudi ena od apologetskih oblik postmodernizma. In te so temeljile na predpostavki absolutne avtonomije subjekta, popolne svobode posameznika, da gradi – ustvarja – svojo podobo in svoje mesto v svetu, ki ga sicer ni ustvaril sam. Svoje je seveda odigral tudi razvoj t.i. tehnološke, zlasti biotehnologije. In vse to skupaj je nedvomno prispevalo k temu, da danes tudi dobesedno ustvarjanje ljudi (na načine, ki so daleč od t.i. običajne, biološke, prokreacije) ni čisto nič nenavadnega. In je zato seveda lahko del popolnoma kredibilne filmske fikcije – kar omenjam zato, ker je v kinu kredibilnost pač pomembnejša od realizma, in seveda ni isto, v kinu vedno deluje princip utajitve: vemo, da ni res, pa vendar verjamemo. Dober primer je zadnji film Thomasa Vinterberga *It's All About Love* (2003), ki so ga čisto narobe prevedli kot *Vse za ljubezen* (ne za, kvečjemu zaradi nje), v katerem so zbrane velike zvezde neodvisnega (kolikor kaj takega obstaja) ameriškega filma (Joaquin Phoenix, Claire Danes, Sean Penn) in je poln prekrasnih metafor, ljudje so osamljeni in zemlja zajame tak mrz, da poleti pada sneg, na ekvatorju pa celo zakoni težnosti ne veljajo več in se morajo ljudje v Ugandi privezati, da jih ne odnese v vesolje. In v *Vse za ljubezen* bodo svetovno znano umetnico drsanja na ledu, ki zbolí za čudno boleznijo srca in bo kmalu umrla, nadomestili z njenimi kloni, ne da bi se ukvarjali s tem, kako točno so njene klonice narejene.

Ustvarjanje ljudi po poteh, ki tečejo mimo narave in biologije, je torej danes čisto dovolj verjetno, da lahko brez posebnih učinkov postane del filmske diegeze. In ker je tako, tudi *Stepfordske ženske* v *remaku* niso mogle biti, enako kot prva različica, grozljivka. Grozljivka vedno temelji na nečem tujem (živi mrtveci, tatovi teles ...), neznosnem, nemogočem. *Stepfordske ženske* v letošnji različici so komedija, pri kateri pa praktično nikomur ne gre na smeh. Ne, še najbolj spominja na patologijo Altmanovega *Dr. T*, moškega ki je tako dober do svoje žene, da ta zbolí. Bolezen se imenuje “Histiin kompleks” in je značilna za, kot pravi sam *Dr. T*, “ženske višjega srednjega razreda, ki imajo vse, kar si želijo, tudi ljubečega moža”.

Tako je to danes. Sedemdeseta so bila drugačna, v sedemdesetih vsega



Stepfordske ženske, 1975



Stepfordske ženske, 2004

tega še ni bilo. Verjeli so, da so moški moški in ženske ženske. Ne-biološko ustvarjena človeška bitja, Frankensteinova nevesta na primer, pa so bila nekaj grozljivega in nemogočega. Zato *Stepfordske ženske* ne potrebujejo nobenega posebnega učinka, ne krvi in ne krikov. Za projektom je stal velik studio (Paramount), Ira Levin, avtor romana, je bil takrat velika zvezda, saj je zaslovel z romanom, po katerem je Polanski posnel *Rosemaryjinega otroka* (*Rosemary's Baby*, 1968), scenarist William Goldman je dobil oskarja za scenarij filma *Butch Cassidy in Sundance Kid* (1969), režiser Forbes je imel za seboj nekaj izjemnih filmov (*Of Human Bondage*, 1964; *King Rat*, 1965) in vodenje produkcije pri MGM, glavna igralka Katherine Ross – čeprav je bila prva izbira Diane Keaton – pa je bila igralka, s katero bi po filmu *Diplomirane* (*The Graduate*, 1967) vsak hotel posneti film. Zanimivo je tudi, da so vsi po vrsti uspeli v šestdesetih, in od daleč se zdi, kot bi jim prav to omogočalo, da si v sedemdesetih privoščijo posneti film o feminizmu, ki je bil ena najbolj kontroverznih tem tistega časa, in to na najbolj enostaven in hkrati najbolj zahteven način – tako, da z minimalnimi sredstvi dosegaš maksimalne učinke. Marsikaj od te, mestoma prav presunljive enostavnosti je bilo tudi golo naključje – na primer, prvo *Stepfordsko žensko*, Carol Van Sant, je igrala Nanette Newman, režiserjeva žena, in samo to, da Newmanova ni bila ravno tip zajčice, je ekipo odvrnilo od ideje izvirnega scenarija, namreč da bi bile oblečene kot Playboyeve zajčice, temveč so bile v do tal dolgih, viktorijanskih opravih, prav to pa šele da filmu mrakobni pridih obscenosti. Kakorkoli, cel film stoji na eni, enostavni, ideji – kako bi bilo, ko bi si, kot človeštvo verjame tako rekoč od nekdanj, moški res ustvarili ženske po svoji podobi.

Vprašanje je seveda, kako to, da ta, prvi film o stepfordskih ženskah, kljub vsem razlikam danes deluje enako, kvečjemu bolje kot v sedemdesetih letih. Razloga sta dva. Prvič, ker ne gradi na predstavi o moških in ženskah kot drugi, podrejeni vrsti, temveč na sami spolni razliki. Grozljivost izvirnih *Stepfordskih žensk* ni v tem, da so lutke, temveč, da so tako tipično ženske; od prvega kadra, ko v avtu mama in hči čakata na moža in očeta in medtem opazujeta tipa, kako z golo žensko lutko na hrbtni vijuga po ulicah Manhattana, in ko se ta končno pojavi, hči pove: "Oče, pravkar je nek moški nesel golo gospo čez cesto." Oče odgovori: "Saj zato se pa selimo," a to niti ni važno. Važno je, da je lutka od samega začetka del ženske identitete, kot njene bistvene, določujoče razlike v odnosu do moškega, in je sama ta identiteta tujek in vir nelagodja. In ker, drugič, danes, enako kot takrat, ne glede na lažna pričakovanja osemdesetih in devetdesetih let prejšnjega stoletja, vemo, da ta razlika ni poljubna, temveč dana. Tako je tudi izhodišče Forbesovih *Stepfordskih žensk* – spolno razliko, čeprav je konstruirana, ljudje vendar izkušamo kot dano. Morda je to razlog kulturnega statusa tega filma – njegov čas ga ni sprejel s pretiranim navdušenjem, z leti pa postaja vse bolj aktualen. Za nas je aktualen zaradi tega, ker pokaže na omejenost feminizma, kot se je razvil kasneje, najbolj divja pa je prav različica, ki jo imamo priliko videti v letošnjem remaku *Stepfordskih žensk*, ki tako zelo in dobesedno verjame, da smo v položaju, ko lahko poljubno ustvarjamo svoje identitete, da do tega, da ustvarjamo konkretne osebe nasprotnega spola, ni več prav daleč.

Že res, da spolna razlika nima zveze z biološko razliko, in da falus kot označevalec te, kulturne razlike, nima zveze s penisom, če vrnem malo

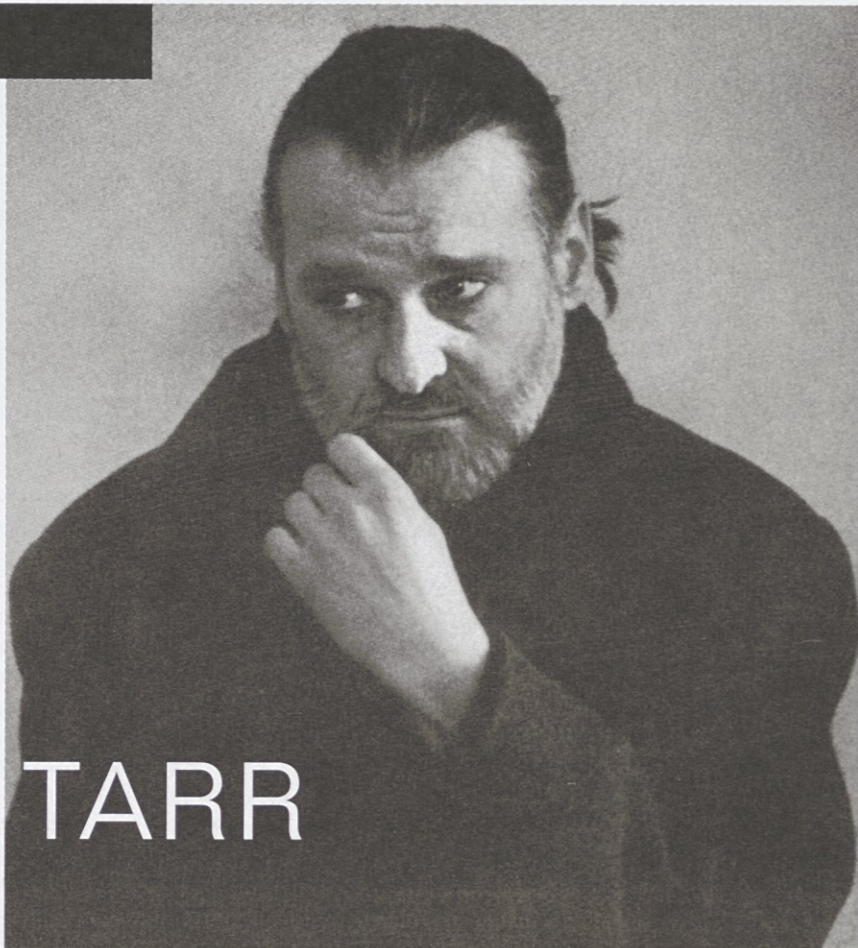
klasičnega lakanovskega žargona. Vendar, če ni biološko, še ni poljubno; ni biologija tista, ki je vir neenakosti ter vsakovrstnih zatiranj in izkoriščanj med ljudmi, ne natura, temveč kultura (in to vsaj od Rousseauja naprej, kaj, že Descartes je priznal, da si je bilo dušo treba "izmisliti" zato, da bi rešili problem lakote). Jezik torej, domena simbolnega – kakorkoli se že radi igramo spreminjanje spolnih in drugih identitet, kakorkoli uspešni smo pri tem, to naše igranje še zdaleč ni poljubno. Kot reče Lacan, človek vstopi v jezik, svet simbolnega (ki je, skupaj z realnim in imaginarnim, temeljna dimenzija človekovega obstoja), enako kot bi vstopal skozi vrata javnega stranišča: na moški ali ženski strani. Konec koncev v tej zvezi med sedemdesetimi in danes res ni velike razlike – na neki spletni anketi je še letos med 10 filmskimi nevestami, med njimi so kandidirale tudi *Frankensteinova nevesta* in *Stepfordske ženske*, zmagala nekakšna Pepelka. In glede na to je seveda že Altmanov *Dr. T* velik napredek – prišel je najdlje, pravzaprav, ker nazorno pokaže to, za kar gre: odnos. Enako je v Forbesovih *Stepfordskih ženskah*; vsa njihova perfekcija, glamuroznost in pompoznost njihove pojave ni tako šokantna kot to, kakšen odnos imajo moški in ženske Stepforda drug do drugega. Ta odnos ni prav nič tuj, prav nasprotno. Tuj postane v remaku, tam mož ženi vtakne bankovec v usta, da ga bo zamenjala v drobiž. V Stepfordu iz 1975 jo samo prime, tako z občutkom, brez vsakega vsiljevanja, za prsi sredi sončnega dopoldneva, in Joanna Eberhart (Katherine Ross), ki je v Stepford prišla iz New Yorka, v hipu ve, da je nekaj narobe, čeprav je vse čisto tako kot običajno.

Feministke prve generacije bi oboje najbrž opisale enako – da žensko obravnavajo kot objekt, avtomat (za denar, za seks). Ampak razlika je seveda gromozanska. Ta dva prizora povesta vse o razliki med obema filmoma. *Stepfordske ženske* z Nicole Kidman so dobesedna, kavarniška in ne prav razdelana (veliko slabša od, recimo, *Seksa v mestu*) kritika situacije, v kateri imamo ženske in moški težave s spolno razliko, pač s tem, da bi bili radi skupaj, pa nam običajno ne gre – sama ženska je tujek, avtomat, dobesedna konstrukcija moškega. *Stepfordske ženske* s Katharine Ross so čista poezija – vse je tako kot običajno, pa prav v tej svoji običajnosti postane nerazumljivo tuje. Vsakdanjost, običajnost in domačnost so zaznamovale film tudi onkraj filmskega platna. Enako kot producent, ki je Forbesa najel kot režiserja, ki zna delati z ženskimi igralkami, je bil tudi scenarist očitno precej naklonjen aktualni ženski problematiki in menda je med pripravljanjem scenarija kar nekaj časa preživel v pogovorih z Betty Friedan in drugimi vodilnimi feministkami tistega časa. Svojo avtoriteto scenarista z oskarjem je uveljavil tudi, ko je producent kot prvo izbiro režiserja predlagal Briana de Palmu. Ali on ali jaz, je bil jasen scenarist Goldman. Poleg tega, da je v vlogi vzorčne stepfordske ženske nastopila režiserjeva dejanska žena, je njena filmska hči tudi njegova biološka hči, medtem ko v vlogi ene od filmskih hčera filmskih staršev Katharine Ross in Petra Mastersona prvič v filmu nastopa njegova biološka hči Mary Stuart Masterson. Med snemanjem so se počutili kot doma, se spominja Rossova, jedli so na prostem pod drevesi, imeli so dolge premore za kosila, bilo je, kot bi sodelovali pri evropski – in ne hollywoodski – produkciji.

Snemali so tam, kjer se res odvija zgodba romana, v Connecticutu, in niso, kot pravi režiser, spreminjali ničesar. Vse so pustili tako, kot je. •

BÉLA TARR

v Ljubljani



Ljubezen Béla Tarra, trenutno nesporno največjega madžarskega filmskega ustvarjalca in obenem enega najpomembnejših krojačev podobe sodobnega svetovnega avtorskega filma, je v rani mladosti filozofija. Čeprav mu zaradi političnih razlogov ne uspe vpisati študija filozofije na budipeštanski univerzi, ga prva ljubezen v moralnem smislu globoko zaznamuje: nakloni mu spoštljivo spoznanje o edinstvenosti in dragočnosti vsakega posameznika, kar postane kasneje nemara edina in hkrati najpomembnejša stalnica njegovega filmskega ustvarjanja, sicer zavezanega tudi nenehnim, pogosto radikalnim raziskavam filmske forme in naracije. Pri dvaindvajsetih letih Tarr posname svoj prvi celovečerni film *Družinsko gnezdo* (1978). Uporablja striktno neprofesionalne igralce, razpolaga z minimalno tehnično opremo in cel film posname v nekaj dneh, brez stativa, s kamero v roki. V nekem spisu o Tarru Jonathan Rosenbaum režiserjeve zgodnje filme primerja s filmi Johna Cassavetes: poganja jih socialno angažiran interes za psihologijo značajev, filmi so glasni in gostobesedni, forma se zdi povsem spontana in razrahljana do tolikšne mere, da prej kot na kalkulirano filmsko režijo spominja na begave domače video posnetke. Susan Sontag v svojem znamenitem eseju o zatonu in smrti cinefilije to povezuje z dejstvom, da Tarr (ki ga Sontagova sicer zelo ceni in označuje kot enega največjih filmskih ustvarjalcev zadnjega dvajsetletja), podobno kot Tarkovski in Sokurov v nekdanji Sovjetski zvezi ali pa Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Oshima in Imamura

na Japonskem preprosto ni imel možnosti za poglobljeno filmsko izobrazbo. *Prosti kmet* (1981) je prvi film, za katerega Tarr vnaprej spiše scenarij in ga posname znotraj madžarskega studijskega sistema. Na tej točki se Tarr obrne proč od socialnega naturalizma in javno izrazi prepričanje, da je človeška zgodba enakovredna podobi predmeta ali zgodbi o naravi. V svojem naslednjem filmu *Montažni odnosi* (1982) prvič uporabi profesionalne igralce in se osredotoči na psihološke procese, ki brez vidnih znamenj potekajo v posameznikovi notranjosti. Po priredbi *Macbetha* za nacionalno televizijo leta 1984 posname *Jesenski almanah*, ki namigne na režiserjevo kasnejšo obsedenost s strogo, radikalno formo: ta kulminira v sedemurnem filmu *Sátántangó* (1994), katerega peklenski tempo gledalca pahne v najtemnejše koticke duš filmskih junakov, ga potopi naravnost v srce njihovih čustvovanj in tako na enkrat, neločljiv način zveže z njihovimi življenji. Slovenska kinoteka je lani aprila organizirala popolno retrospektivo režiserja Béla Tarra. Programu sedmih celovečernih, treh srednjemetražnih in enega televizijskega filma je manjkalo samo eno: obljubljena in zadnji hip odpovedana prisotnost avtorja, ki se tovrstnih dogodkov sicer rad in praviloma udeležuje. Tarru smo priložnost za popravni izpit ponudili letos jeseni, ko se je v Ljubljani v sklopu ciklusa sodobnega madžarskega filma odvrtil njegov zaenkrat zadnji, kratki film *Prolog*. Z režiserjem sva se pogovarjala Jurij Meden in Denis Valič, ki je pogovor pripravil za objavo.

denis valič, jurij meden

Svoj prvenec, *Družinsko gnezdo*, ste posneli, ko ste bil star šele 22 let. Zanimata nas dve stvari. Prvič, kaj je bil vir navdiha? In drugič – zdi se skoraj znanstvena-fantastika, da vam je film v tistem obdobju uspelo posneti v povsem neodvisni produkciji. Kako se je tako lahko zgodilo?

Začel bom z odgovarjanjem na drugo vprašanje, saj se mi zdi to veliko lažje. Ko sem bil star 22 let je bilo na Madžarskem verjetno zelo podobno, kot v vseh ostalih nekdanjih komunističnih državah. Imeli smo pet studiev: štirje so bili uradni, namenjeni produkciji celovečernih filmov, v petem pa so ustvarjali mladi cineasti. Na nek način je bi to otroški vrtec, saj smo v njem lahko delali, karkoli smo hoteli. A nihče nam ni nikoli zagotovil, da bo posneto kadarkoli prišlo v kino. In največkrat tudi resnično ni prišlo. S tem smo bili sami seznanjeni že vnaprej. Vedeli smo, v kaj se podajamo. Naj ponazorim. Ko sem bil mlad sem s svojo superosmičko snemal amaterske filme. Tako sem nekoč hotel posneti dokumentarni film o revni družini, ki se je na silo vselila v neko prazno stanovanje. Pravzaprav sem hotel ujeti trenutek, ko jih policija nasilno izseli ...

Ste vedeli, kdaj se bo to zgodilo?

Seveda, družino sem poznal. Bila je običajna delavska družina. Toda nasilne izselitve nisem mogel posneti, saj je policija začela najprej z mano, me odpeljala na policijsko postajo, me tam zaprla in se vrnila, da opravi svoje delo. Seveda nisem ničesar posnel. Besen sem bil. Kasneje sem se odpravil v Bela Balazs studio in jim rekel, da si resnično želim nekaj narediti o tisti družini. "Prav", so rekli, "dali ti bomo na razpolago nekaj denarja ter dva snemalna dneva, saj nimaš nobenih izkušenj. Potem pa bomo videli. Če bo v redu, boš lahko nadaljeval." Dobil sem torej denar in svoja dva dneva. Kar sem naredil v tem času jim je bilo všeč, zato sem lahko nadaljeval. Film sem posnel v petih dneh. Zelo hitro, učinkovito. Tako je nastalo *Družinsko gnezdo*.

Kar se tiče drugega vprašanja, torej nekaj okrog navdiha ... Tako je, v filmih sem venomer videval veliko neumnih laži. Velikokrat imamo opraviti z neumnimi zgodbami, slabimi igralci, stupidnimi dialogi – vse je tako zlagano. To resnično sovražim. Mi pa smo hoteli ujeti resničnost, pokazati smo hoteli resnično življenje. Zato smo se snemanja lotili z lahko, 16 mm kamero, ki smo jo imeli vseskozi v rokah, rezi so bili grobi, delali pa smo tudi z običajnimi, resničnimi ljudmi in ne profesionalnimi igralci. Tako je to bilo. Veste, jaz na vrata nisem hotel trkati, po njih sem hotel tolči. Videl sem, da je okrog nas veliko socialne nepravilnosti, zato sem hotel ta svet spremeniti.

Prej ste omenili, da ste izvorno hoteli o teh ljudeh posneti dokumentarec. A po ogledu *Družinskega gnezda* gledalec dobi občutek, da gre za delo, ki ne priznava meje med dokumentarcem in fikcijo, lahko ga gledamo ali kot dokumentarec ali kot igrano delo. Nobenega dvoma ni, da gre za igrani film. Toda zanj smo hoteli uporabiti stil, ki bi nas čim bolj približal resničnosti. Takrat je bilo sploh zelo pomembno pokazati resničnost, pokazati kakšno je resnično življenje. To je bil tudi razlog, da nismo uporabljali barvnega filma, temveč izključno črno-belega.

So torej zgodbe, ki jih pripovedujejo nastopajoči, njihove resnične zgodbe?

Vse je bilo razpeto med resničnostjo in domišljijo. Še danes pri svojem delu zelo rad uporabljam tako elemente resničnosti kot domišljije, čiste improvizacije. Tako v svojem delu zelo rad prepletam resnično osebnost igralca in resnično osebnost lika. To je tisto, kar me resnično vznemirja. Brez tega bi se mi vse skupaj zdelo precej dolgočasno.

Vaše prve tri filme uvrščajo v t. i. "dokumentarno fikcijo", ki jo je s svojim delom vpeljal madžarski režiser István Dárday, pri katerem ste celo delali kot njegov asistent ...

Prosil me je, če mu pomagam pri iskanju igralcev. Tako sem zanj opravil izbor igralcev, nisem pa bil pravi asistent, saj o režiranju filmov nisem imel pojma ... (nasmeh)

Je bila "dokumentarna fikcija" zgolj žanr ali pa je šlo pri tem celo za kaj več, za nekakšno gibanje?

Ja, bilo je videti kot gibanje, saj je kar nekaj režiserjev, no, štiri ali pet, hotelo snemati na tak način. V tistem času je bil studio Béla Balazs razdeljen na dva dela, na dve skupini. Med nami so venomer potekale ostre debate, toda v enem smo se vsi strinjali: vse, kar smo do takrat lahko videli na filmskem platnu, je bilo ničvredno, zato smo morali najti novo pot, morali smo ustvariti drugačen film. Ena skupina se je pri tem obrnila k realnosti, k nekakšni psevdodokumentarnosti, druga pa k eksperimentu. Jaz sem bil med obema. Kljub razlikam, ki so bile med nami, smo se imeli radi.

Rekli ste, da na vrata niste hoteli trkati, temveč tolči. Je torej film dosegel tisti učinek, kakršnega ste si želeli?

Je. S filmom nam je uspelo priti v dvorane in tu je dosegel velik uspeh – ljudem je bil resnično všeč.

Je bil film deležen redne distribucije?

Ko je film na festivalu v Mannheimu prejel glavno nagrado, ga oblasti doma preprosto niso mogle več skrivati. Leta 1977 smo ga dokončali, spomladi naslednjega leta smo ga prvič pokazali, leta 1979 smo z njim v Mannheimu prejeli nagrado, v distribucijo pa mu je oblast dovolila šele leta 1980.

So se težave z oblastjo nadaljevale tudi takrat, ko je bil film že v distribuciji?

Z oblastjo sem imel vedno težave. Bil sem najbolj črna ovca med madžarskimi cineasti in mislim, da je tako še danes.

Niso pa vam onemogočili dela na vašem naslednjem projektu?

Ne. Zavedati se morate, da so bili ti filmi resnično nizkopračunski, filmi, ki niso stali praktično nič. Delali smo z materialom, ki je ostal od večjih produkcij. Le malokdo je verjel, da to sploh so filmi. Bili smo resnično marginalni, zato se oblast ni veliko ukvarjala z nami.

Vaš drugi celovečerec, *Prosti kmet*, je barvni film, kar je v vašem opusu resnična redkost. Je bila odločitev za barve zavestna?

Pravzaprav se za to odločitvijo ne skriva nič posebnega. Hotel sem pač poizkusiti tisto, česar še nisem naredil. Pri drugem filmu me je v večji meri zanimalo nekaj drugega. Prvenec *Družinsko gnezdo* bi lahko označil za dramo, gre za kompakten, zaprt film, za klasično dramo. S svojim drugim delom, z *Prostim kmetom* torej, pa sem hotel narediti film, ki bi bil bolj epske strukture. Razmišljal sem, kako bi naredil nekaj, kar bi bilo podobno romanu, kar bi bila počasna, umirjena pripoved, ki samo opazuje, kako ljudje živijo svoja življenja. V tem je največja razlika med filmoma.

Zdi se, da se s svojim tretjim celovečercem, filmom *Montažni odnosi*, vračate k utesnjeni, skoraj klavstrofobični atmosferi prvenca.

Res je, ponovno gre za dramo. Toda neposredni povod za nastanek tega filma je bilo srečanje dveh igralcev, ki sta mi bila takoj všeč. Med nami se je razvilo resnično prijateljstvo. Onadva sta par in ko sem ju tako spoznaval, sem si zaželel narediti film, v katerem bi nekaj povedal o zakonu, o delavskem zakonu. Skoraj očitali so mi, da v svojih filmih vedno govorim le o marginalcih, o ljudeh, ki nimajo ničesar, ki so brez stanovanja, brez osnovnih socialnih pravic. Zato sem tokrat hotel pokazati posameznika, ki imata delo, ki imata stanovanje, ki imata otroke – imata torej tisto, čemur pravimo "normalno" življenje. Njun problem tako ni več omejen na socialne okoliščine, pač pa postane globlji, ontološki. To je bil moj naslednji korak – spoznal sem, da s temi zajebanimi filmi sveta pač ne morem spremeniti, zato pa bi ga rad vsaj malo bolje razumel.

Če se ne motimo, so *Montažni odnosi* vaš prvi film, v katerem ste se začeli poigravati s konceptom časa.

V njem imamo *flashbacke* ...

Ni res, nobenih *flashbackov* ni. Ne maram jih in nikoli jih nisem maral. Gre preprosto za to, da eno in isto stvar vidimo še enkrat, toda tokrat v drugačni perspektivi.

Torej lahko rečemo, da se zgodba odvija povsem kronološko ...

Ja, lahko bi jo imel za povsem linearno ... Čeprav linearnost sovražim, a to ni važno.

Spregovorimo sedaj o vplivih. Zdi se, da je v vašem prvem delu zaznati vpliv francoskega novega vala ali pa Johna Cassavetes, medtem ko pa se za vaš drugi film



Družinsko gnezdo



Prosti kmet



Montažni odnosi

zdi, da je na nek način povezan z nekaterimi deli Miloša Formana.

Ne, ne, ne. Ko gledam filme drugih režiserjev, nikoli ne zaznam neposrednega vpliva. Forman naprimer uporablja veliko bolj tradicionalna izrazna sredstva, njegova dela so lep primer klasičnega filma, ki je daleč od mojega. Morda je njegova perspektiva, njegov pogled na svet malce podoben mojemu. Toda njegov stil je skrajno tradicionalen, tak, kakršen moj ni bil nikoli. Sam sem ... kaj pa vem, bolj nor. Ne maram korektnega filma, saj svet ni korekten. Če zaključim – neposrednega vpliva ni. Tudi če govorimo o Cassavetesu. Ne smete pozabiti, da prihajam iz Madžarske, ki je bila tedaj komunistična država, zaprta pred zunanjim svetom. Tako sem prvega Cassavetesa videl šele leta 1984, morda 1983, vsekakor pa ne prej. Tudi Fassbinderja nisem videl pred letom 1985. Zaprti smo bili.

Če že ne moremo govoriti o vplivih, vam je bilo morda delo katerega režiserja vsaj vir inspiracije?

Ne, tudi inspiracija ne more biti neposredna. Všeč mi je, če ima režiser svoj izrazit osebni stil. Recimo, da vzamemo v roke eno samo sličico filma, en fotograf. Filma prej niste videli in o njen nič ne veste. Vseeno pa boste takoj vedeli, že po ogledu enega samega fotograma, da gre za Fellinija. Zato tudi inspiracija ne sme biti neposredna – če bi bila, bi zgolj kopiral njegov stil. Seveda imam tudi jaz svoje favorite, cineaste, ki so mi bližji, kakor drugi. Toda rad jih imam zaradi načina, kako gledajo na svet, zaradi njihove moralne in etične držbe. To je tisto, kar ti daje moč, kar ti daje vedeti, da v svojem pogledu na svet nisi osamljen, da je nekje še nekdo, s komer si nekaj deliš.

Veliko kritikov je vaše delo primerjalo s filmi Tarkovskega, toda prav iz vidika vprašanja pogleda na svet, vprašanja držbe, ki jo kot avtor zavzimate do sveta, se zdi, da se vajini filmi radikalno razlikujejo. Tako je, med mano in Tarkovskim ni nič primerljivega. Poglejte naprimer njegov dež. Dež v njegovih filmih očisti ljudi, ta dež prihaja od boga, pri njem je vse tako čisto, svetlo in preprosto. Moj dež pa pošilja sam hudič, moj dež prinaša blato in zaradi njega obtičimo. Moja dela so veliko bolj profana, saj ne verjamem v boga, temveč izključno v ljudi.

V svojem četrtem filmu, *Jesenski almanah*, ste ponovno uporabil barve. Toda v nasprotju s filmom *Prosti kmet*, kjer so te uporabljene na precej klasičen način, so barve

v *Jesenskem almanahu* izrazito artificialne, skrajno stilizirane. Zakaj?

Najprej moram povedati, da sem bil v tistem obdobju rahlo depresiven. Mislim, da je bilo to zaradi tega, ker sem končno spoznal, da je to, kar delamo, obsojeno na propad, da naše življenje postaja poceni in umazano. Ne smemo pozabiti, da sem pred *Jesenskim almanahom* naredil *Macbetha*, sicer za televizijo, v katerem sem hotel pokazati, kako vse emocije postajajo nadvse divje in kako morala izginja. In kaj imajo s tem barve? Naj najprej ponovim, da barvnih filmov na maram, saj vsi delujejo tako pisano. Tisto niso resnične barve, saj vse delujejo tako smešno. Poleg tega pa so Kodakove barve še posebej grozne. Zato sem se odločil, da bom barve uporabil na povsem drugačen način, da bom zavestno poudaril njihovo artificialnost in da jim bom naprtil dramaturško funkcijo. Tako sem se, sledeč dramaturgiji in psihologiji situacij, z barvami malce poigraval.

Zdi se nam, da je *Jesenski almanah* drugačen od ostalih vaših filmov tudi zaradi tega, ker na nek način nasprotuje vaši želji, da bi v svojih filmih pokazal, kako ima vsak posameznik svoj obraz in svoje dostojanstvo. Menimo namreč, da večini likov tega filma primanjkuje prav dostojanstva in moralnih vrednot.

Mislim, da ti liki premorejo dostojanstvo in moralne vrednote, toda v njih so prav tako močno prisotni egoistični interesi – hočejo denar, hočejo seksati in hočejo uveljaviti svoje življenje nad življenjem drugih. To pa lahko dosežejo le na ta način, da si izborijo v neposrednem boju z drugim. Vse je zelo primitivno in spominja nas na živalski svet, kjer humanosti ni več. Toda v njih človeškost vseeno še vedno je. To je največje protislovje. Saj sem vam rekel, da takrat nisem bil prav zadovoljen in vesel ...

S filmom *Prekletstvo* se začne vaše sodelovanje z Lászlóm Krasznahorkaijem, enim vodilnih madžarskih romanopiscev. Bi morda lahko rekli, da je vajino srečanje in nadaljnje sodelovanje, kakorkoli spremenilo vaš pogled na svet, ali pa ste v njem le našli nekoga, s katerim delite isti pogled?

Povedal vam bom, kako sva se spoznala. Po *Jesenskem almanahu* je k meni prišel moj dober prijatelj, ki je bil literarni kritik in univerzitetni profesor, ter mi rekel, da mu je nek mlad talentiran pisatelj v branje dal rokopis svojega romana. To je bil László Krasznahorkai, roman pa je nosil naslov *Sátántangó*. Prebral sem ga na dušek in se takoj zaljubil vanj. Njegov pogled na svet, njegov



Prekletstvo



Sátántangó

način pisanja, njegov način razmišljanja, prav tako pa tudi način uporabe jezika, so bili skoraj enaki tistemu, kar sem sam poskušal doseči v filmu. Poklical sem ga, srečala sva se in takoj sva se odločila, da bova po romanu posnela film. Toda to je bilo leta 1985, v letu torej, ko je državna oblast zaprla naš filmski studio in nas vrgla na cesto. Kar je seveda pomenilo, da filma po *Sátántangu* ne moremo snemati. Grozno sem se počutil. Dejstvo, da nas je država tako brutalno onesposobila, nas je vse potrló. Prijatelj, cineast, je zaradi tega naredil samomor, nek drug je končal na televiziji in tam je moral snemati neumne televizijske igre. Res so nas uničili. To je bila čisto politična odločitev. Lászlu sem povedal, da ni nobene možnosti, da bi se lotili *Sátántanga*. Toda snemati sem vseeno hotel. A v glavi sem imel le fragment neke zgodbe. Takrat se je László ponudil, da mi pomaga in skupaj sva iz tega fragmenta razvila scenarij za *Prekletstvo*. Z njim sem odšel v reklamni studio, kjer običajno snemajo reklamne spote, saj so imeli kamere in nekaj luči. Tako smo film lahko posneli. In povsem nepričakovano je film doživel izjemen uspeh.

Zanima nas, kako ste se filma pravzaprav lotili, saj v njem bolj kot sama zgodba, izstopajo te neverjetne, silovite podobe izjemne kompozicije. Ste jih izhajajoč iz scenarija preprosto sestavili v glavi ali pa ste uporabili snemalno knjigo, kjer ste kompozicijo vnaprej pripravili?

Ne, snemalne knjige nikoli ne uporabljam, saj ni potrebna. Natanko vem, kaj hočem doseči. Toda, pogledimo na zadevo z druge strani. *Sátántangó* je dober primer. Najprej je to bil roman z dvanajstimi poglavji in takoj mi je bilo jasno, da moram v filmu ohraniti dramaturško strukturo romana. Nato sem Lászla prosil, da me odpelje na izvorno lokacijo, kjer *Sátántango* "domuje", med ljudi, ki so ga navdihnili. Odpravili smo se torej, a tam sem našel le nekaj precej neuporabnih lokacij in nezanimivih ljudi, ki nikakor niso bili primerni za film. Takrat mi je postalo kristalno jasno, da je László izjemen pisatelj, skrajno nadarjen, saj je to nezanimivo realnost pretvoril v nekaj čudovitega.

Vprašal sem se, kaj lahko naredim. Z njegovim jezikom, z jezikom pisatelja, filma nisem mogel posneti. Vrniti sem se moral k izvorni realnosti, k tistim nezanimivim lokacijam in ljudem. Skoraj leto dni sem ostal med njimi, da bi jih razumel. Ko se mi je zazdelo, da se končno doumel, sem začel iskati filmski jezik, s katerim bi vse to prenesel na film. On je realnost podal v svojem jeziku, jaz pa sem jo moral v svojem. Zgodbe ne moreš prenesti neposredno iz romana na film, saj imata literatura in film povsem različna jezika.

Kaj pa delo z igralci. Kako vam uspel doseči, da pred kamero delujejo tako naravno, da ne igrajo, temveč preprosto so?

Ne maram, če nekdo igra. Kot režiser imaš le eno nalogo: da ustvariš čim bolj resnično situacijo, človeško situacijo. Več ni potrebno. Če boš začel igralcem preveč razlagati in jih obremenjevati s preveč podrobnostmi, preden začno igrati, boš v njihovih očeh takoj zaznal, da se niso prepustili situaciji, da ji ne sledijo, saj sledijo tvojim napotkom. Če pa jih uspeš pripraviti do tega, da se s situacijo stopijo, potem ne bodo igrali, temveč preprosto bili. Če nekdo igra, je to lahko smešno, nezanimivo in predvsem zelo dolgočasno, saj ne vidimo njegovih resničnih emocij in resničnih reakcij.

V vašem zadnjem filmu, *Werckmeistrovih harmonijah*, ste sodelovali kar s sedmimi direktorji fotografije, a vseeno se zdi, kakor da je to delo opravil le eden. Kako vam je to uspelo?

Vem kaj hočem doseči in o tem imam zelo jasno predstavo. Zato mi ni težko delati s sedmimi direktorji fotografije. Jaz sem tisti, ki drži vse niti v rokah. Konec koncev, tisto, kar je zame najbolj pomembno, je le to, da gledalec, ki je v vstopil v kino, da bi si ogledal moj film, iz dvorane stopi predrugačen. V njem se moram nekaj spremeniti.

Nekje ste omenili, da mora imeti vsaka stvar v vašem filmu, vsak lik, vsako prizorišče, nek določen pomen. Zakaj?

Mislim, da v svojih filmih pravzaprav vedno počnem

le eno in isto stvar: govorim o človekovem dostojanstvu, o tem, kaj pomeni biti človek, skratka, o človeškem bitju. Pa tudi o naši navezanosti do narave, do veselja samega. Seveda pri vsem tem nimam pravice nikogar soditi. Ne smem si dovoliti, da bi v svojih delih podajal že izdelana mnenja. Moja naloga je le ta, da kažem. In se pri tem opiram na lastne emocije. V mojih filmih tako ne boste našli izrazito antipatične osebe. Ljudi imam namreč rad. In če jih pokažem, jih boste imeli radi tudi vi.

Konec *Werckmeistrovih harmonij* je zelo nenavaden. Zdi se, da se ga lahko bere na različne načine ...

Da, v njem lahko vidimo resnično veliko stvari. Prav zato mi je tudi nadvse všeč. Pa čeprav konec koncev kaže, da se vse enkrat konča. Kar je po svoje žalostno. A to ni tako zelo pomembno – kot sem že rekel, je najpomembnejše to, kar se v tebi zgodi med gledanjem filma. Upam, da gledalec, ki zapušča dvorano, s sabo nekaj odnese. Da se je spremenil glede na stanje pred ogledom filma. Temu bi lahko rekli katarza ali nekaj podobnega. Rad imam katarzo. Konec koncev pa, če že ne morem spremeniti sveta, bom poskušal spremeniti vsaj filmski jezik.

Kako bi določili vlogo glasbe? Zdi se, da ima ta v vaših filmih kar pomembno vlogo. *Sátántangó* je tako strukturiran kot sam tango (dvanajstdelna struktura), v *Werckmeistrovih harmonijah* pa je glasba prav tako v ospredju.

Glasbo poskušam vnesti kot enega glavnih likov. Vedeti morate, da glasbo posnamemo že pred samim snemanjem. Moje delo z glasbo je bistveno drugačno kot je to pri večini drugih režiserjev. Zdi se, da ti glasbo degradirajo in jo uporabljajo zgolj kot dramaturški pripomoček. Mi pa gremo že z napisano in posneto glasbo na prizorišče ter točno vemo, kje bomo uporabili katero skladbo ali del kompozicije. Lahko bi celo rekel, da v nekih trenutkih dogajanje prilagajamo glasbi. S skladateljem, ki je, mimogrede, rock glasbenik, se poznavam že resnično dolgo, zato mu popolnoma zaupam. Na začetku sem bil še tako nor, da sem hodil z

njim v studio in sodeloval pri nastajanju glasbe, kar je nanjo seveda slabo vplivalo. Zdaj ga pustim, da v studiu posname veliko materiala, nato pa se lotiva poslušanja in izbereva tisto, kar se nama zdi najboljše. Že vnaprej se tudi odločiva, kako bo glasba razporejena po prizorih, kje bo kakšna skladba in kje glasbe sploh ne bo. •

filmografija – celovečerni filmi:

Družinsko gnezdo (Családi tuzfészek, 1977)

Prosti kmet (Szabadgyalog, 1981)

Montažni odnosi (Panelkapcsolat, 1982)

Jesenski almanah (Őszi almanach, 1985)

Prekletstvo (Kárhozat, 1989)

Sátántangó (Sátántangó, 1994)

Werckmeistrove harmonije (Werckmeister harmóniák, 2000)

nagrade – izbor:

Werckmeistrove harmonije (2000)

– nagrada László B. Nagy, ki jo podeljuje madžarsko združenje novinarjev

– velika nagrada na madžarskem filmskem tednu

– nagrada žirije bralcev časnika Berliner Zeitung na berlinskem filmskem festivalu

Sátántangó (1994)

– nagrada caligari na berlinskem filmskem festivalu

Prekletstvo (1989)

– bronasta vrtnica na filmskem festivalu v Bergamu

Jesenski almanah (1985)

– nagrada Ernest Artaria na filmskem festivalu v Locarnu

Montažni odnosi (1982)

– posebno priznanje na filmskem festivalu v Locarnu

Družinsko gnezdo (1977)

– velika nagrada na filmskem festivalu v Mannheimu



Sátántangó



Werckmeistrove harmonije



Werckmeistrove harmonije

D-DAY V RAZISKOVALNI

andrej šprah



Zahodno od tirov

Pred štirimi leti smo na straneh *Ekrana* v članku "D-Day: visoka šola dokumentarnega filma" zapisali, da se ob zaključku tretje sezone tematskih večerov projekta D-Day v dvorani Slovenske kinoteke z neigranimi filmi Michelangela Antonionija napoveduje obetaven začetek njegovega nadaljevanja. Predstavitev Antonionijevih dokumentarističnih avantur se je odvrtila pod zaporedno številko 20, v nadaljevanju pa se je projekt razmahnil do tolikšne mere, da se je celo nehal "preštovati" in postal samoumevni, nepogrešljivi dejavnik kinotečnih "specialnih" programov. Zagotovo pa se je uresničila omenjena napoved (o) obetavnosti, saj so se med Antonionijevo *Kitajsko* (Chung kuo China, 1972), ki je začela D-Dayevsko sezono 2000/2001, in Wang Bingovim *Zahodno od tirov* (Tie Xi Qu, 2003), s katerim se je sklenila dokumentarna bera kinotečnega programa 2003/2004, zvrstilo zavidljivo število presežnih dokumentarističnih del, ki jim (za)ključni film obdobja samo še krepí vznemirljiv pridih ažurnosti, aktualnosti ter poudarja zavidljivo raven kuratorske erudicije in kondicije. Wang Bingov nenadkriljivi prvenec je namreč delo, ki, med drugim, podeljuje prav poseben pečat razvoju kitajske neodvisne dokumentaristike. Ko je leta 1997 na pariškem Festivalu du Réel prejel grand prix Kitajec Duan Jinchuan za film *No 16 Barkhor South Street* (Ba kuo nan jie shi liu hao, 1996), je bil to znak, da je tudi kitajski dokumentarni film potrkal na glavna vrata zahodne festivalske orbite – območja, kjer se je že dodobra udomačil njegov fikcionalni "veliki brat". Danes, ko imamo z Wang Bingovo monumentalno raziskavo življenja v sodobni Kitajski *Zahodno od tirov* pred sabo enega najvznemirljivejših filmskih podvigov z začetka drugega stoletja sedme umetnosti, pa je smiselno poudariti, da se leto 1997 umešča prav na sredino obdobja, v katerem celinska Kitajska predstavlja eno vitalnejših izpostav dokumentarističnih zavzemanj sočasnosti. Kitajska nefikcionalna produkcija, neizbežno zaznamovana s krvavo dramo na Trgu nebeškega miru 4. junija 1989, si je doma in po svetu zagotovila prepoznavnost v pojmovnem določilu *novi kitajski dokumentarno gibanje* oziroma preprosto *novi dokumentarno gibanje*. Vendar pa je bila njena zvrstna specifičnost pogosto relativizirana v posploševanju, v katerem so pod širši kontekst mednarodno (najbolj) uveljavljene generacijske opredelitve *šesta generacija* kitajskih filmskih ustvarjalcev povzemali tudi dokumentariste. Za razrešitev konstantnih dilem, ki se nanašajo na fenomen "generacijskega

označevalca" v kitajskem filmu, sodi med najrelevantnejše sogovornike zagotovo Dai Jinhua, ena najprodnorejših kitajskih intelektualk. Njen poglavitni teoretski in družbeno-kritični interes je usmerjen k vprašanju sodobnega filma, literature in kulture nasploš; v presvetlavi njenih prodornih analiz pa najdemo večino ključnih umetnostno-kulturnih vrenj osemdesetih in devetdesetih let – obdobja izrazitih in daljnosežnih ustvarjalnih prelomov, prepородov, streznitev, resignacij in revitalizacij. V enem svojih osrednjih "filmskih" esejev avtorica poudarja, da se je v intelektualnih krogih Kitajske generacijsko opredeljevanje filmske dejavnosti predvsem s pojmom *pete generacije* zakoreninilo do tolikšne mere, da vse bolj postaja samo sebi namen. Kajti, če je bila v predhodnih generacijskih določilih še upoštevana nekakšna "notranja logika" označevanja na osnovi sorodnih kreativnih, tematskih oziroma družbenih aktivnosti, ali pa vsaj kronološka zaporednost nastajanja del, je bila v svojevrstnem kulturnem vakuumu, ki je sledil "streznitvi" po tiananmenskih dogodkih, *šesta generacija* enostavno predpostavljena, še preden je dejansko "nastopila". "Ne samo, da je poimenovanje šeste generacije *prehitelo svojo lastno prakso: njen diskurz vse do danes ostaja pastiš lingvističnih ekskurzov v iskanju označenega ali označevalca. Šesta generacija potemtakem predstavlja zapleten kulturni fenomen, opredeljen z različnimi nazivnimi, diskurzivnimi, kulturnimi in ideološkimi zastranitvami. Obstaja vrsta oznak, ki se nanašajo na pojem šeste generacije oziroma se z njim prekrivajo: 'kitajski filmski underground' ali celo 'kitajski disidentski film' sta dva označevalca, popularna v evro-ameriških krogih; na celinski Kitajski so ključne značnice 'neodvisni filmski ustvarjalci', 'neodvisna filmska produkcija', 'novi dokumentarno gibanje'. Med študenti letnika 1985 in 1987 pekinške filmske akademije so se uveljavile oznake 'novi imaginistično gibanje', 'situacijski film' (kot ilustracija kulture 'novih eksistenčnih pogojev') in 'novi urbani film'. Opredelitve v Hong Kongu in na Tajvanu pa govorijo o 'celinskem filmskem undergroundu' ali kar preprosto o 'sedmih gospodih'.¹ Pričujoča mnogo-pojmovnost že sama po sebi priča o kompleksnosti problematike fenomena *šeste generacije*. A dejstvo je, da tovrstna klasifikatorična načela v bistvu predstavljajo pripomoček, s katerim se je tako kitajska kot tudi mednarodna intelektualna srenja navadila pod eno samo – to pot izrazito preozko – označevalno določilo "pomesti" celotno*

SFERI

zahodno od tirov: kitajska v subjektivnem objektivu



dejavnost bogato razvejenega filmskega dogajanja. V sinonimni generacijski z(a)vezi tako obravnavajo vsaj tri temeljne filmske ustvarjalne tendence po-tiananmenskega obdobja, ki se včasih sicer prepletajo, pogosto pa si tudi povsem nasprotujejo. Na eni strani imamo neodvisne avtorje kot (zgodnji) Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, Jia Zhangke², He Jianjun, Li Yu, Wang Chao itn., ki si sredstva za svoje nizkoprorračunske igrane filme, s katerimi se ne ozirajo na “uradno” produkcijo in cenzorski sistem, zagotavljajo sami ali s pomočjo evropskih kulturnih skladov. V drugo kategorijo sodijo mladi filmarji, ki so diplomirali med leti 1989–1991 in od začetka delujejo znotraj državnega produkcijskega sistema, npr. Hu Xueyang, Lou Ye, Zhang Ming idr. V tretji skupini pa se nahajajo dokumentaristi, ki so se na začetku devetdesetih “osamosvojili” izpod patronata osrednje kitajske državne televizije (CCTV) in močnejših pokrajinskih TV-centrov, ki so do tiananmenskih dogodkov predstavljali edino območje, v katerem je na celinski Kitajski sploh obstajala dokumentarna produkcija. V kontekstu našega razmišljanja nas seveda najbolj zanima dogajanje na slednjih koordinatah, ki predstavljajo tudi iniciacijsko območje *novega kitajskega dokumentarnega gibanja*.

Ključni – v zahodni hemisferi jezikovno dostopni – raziskovalci zasnove *novega dokumentarnega gibanja* so si kljub nekaterim periodizacijskim ali faktografskim razhajanjem edini v predpostavki, da njegove inavgracijske vzgibe predstavljajo predvsem trije osnovni dejavniki.³ Na prvo mesto tako soglasno uvrščajo Wu Wenguangov “neinstitucionalni” prvenec *Bumming in Beijing – The Last Dreamer* (Liulang Beijing – zuihou de mengxiangzhe, 1990), ki obravnava prosti tek vsakdana skupine umetniških “vagabundov”, ki so jih na svojem socio-kulturnem obrobju pustila pozna osemdeseta leta. Wu Wenguang je bil sam v bistvu eden izmed njih, saj je potem, ko se je za ceno neodvisnosti leta 1989 odrekel delu televizijskega novinarja, živel in snemal dejanskost svoje “pocestne” generacije. Skupino pekinških nomadskih umetnikov, najbolj znanih po “Yuanmingyuanski slikarski vasi” v parku Yuan Ming Yuan na obrobju prestolnice, so sestavljali avtorji raznorodnih kreativnih praks – od rock glasbenikov, likovnih umetnikov, avantgardnih pesnikov, nerealiziranih pisateljev, umetniških fotografov, eksperimentalnih gledališčnikov ... do samih filmarjev. Ti ustvarjalci praviloma niso imeli stalnega

prebivališča v prestolnici, niso imeli rednih služb ali stalnih dohodkov, kar pomeni, da je bila revščina njihov nenehni spremljevalec. “Očitno je bilo tisto, kar jih je gnalo v življenje na begu, veliko bolj stvar posvečenosti kakor materialne potrditve – nekakšne negotove sanje. V nekem smislu so predstavljali avtentičnega novega človeka novega obdobja.” (Dai 2002: 85) Drugo ključno razvojno dejstvo predstavlja dokumentaristični projekt *Tiananmen Square* (Tiananmen, 1988–1991), ki je nastajal kot TV-serial v programski shemi CCTV. V njegovi avtorski navezi sta sodelovala scenarist Shi Jian in režiser Chen Jue. Metodološki pristopi serije so zajemali značilnosti, ki so bile v bistvu integralni del prevladujočega diskurza kitajske dokumentaristike, vendar pa je bilo v njih že zaznati težnjo, da bi dokumentarni elementi presegli neobhodno politično kontekstualizacijo. Skozi svojevrsten način pristopa k “običajnemu človeku” v več kot sto intervjujih s prebivalci različnih družbenih slojev, ki so živeli ob Tiananmenu, sta avtorja poskušala izpostaviti predvsem tiste posameznike, ki naj bi predstavljali možne glasnike sprememb. Ko pa so krvavi dogodki na Trgu nebeškega miru pretresli svet, se je odnos do “svobodnega izražanja” osebnih mnenj, izkušen in pogledov na vsakdanost radikalno zaostрил. Mlada avtorska ekipa, ki se je očitno zavedla, kaj ima v rokah, ni hotela pristati na “uradne”, restriktivne pogoje in se je “osamosvojila”. V postprodukciji med 1990 in 1991 se je tako tisto, kar je bilo nekoč “nosilec mainstreamovske produkcije in njenega diskurza” (Dai) odločilo zavzeti položaje “nove marginalnosti”. Oziroma še mnogo več. Leta 1991 sta Shi Jian in Chen Jue ustanovila “mladinsko eksperimentalno filmsko skupino strukturnega valovanja”⁴, zasnovovala *ново kitajsko dokumentarno gibanje* in organizirala seminar o “novih pekinških dokumentarcih”. Leta 1992 pa je bil *Tiananmen Square* prikazan kot neodvisni projekt v kategoriji azijskega filma na Hongkonškem filmskem festivalu. Tretji “zagonski moment” je tako logično predstavljalo delovanje znotraj gibanjske zasnove eksperimentalne skupine, in sicer v obliki filma *I Graduated!* (Wo biye le, 1992), ki ga je podpisal Shi Jian. Film se osredotoča na zadnje študentske dni diplomantov v letu 1992, posameznikov torej, ki so junija 1989 študirali na pekinški in quinguhanski univerzi. Razmišljanja mladih o njihovih neposrednih problemih in hrepenenjih, kombinirana s spomini na študentsko gibanje in tiananmenski masaker, so dobrodošlo nadgra-

jevana z režijskimi intervencijami, ki opozarjajo na ključne vidike vzdušja med intelektualno mladino. "Namesto da bi izpostavljala brazgotine, s katerimi je mlade zaznamovala zloraba oblasti, film razgrinja nepričakovano duhovno zapuščino in raziskuje psihološki svet neposrednih žrtev. Sooča nas s prelomnim dejstvom, da je pogled običajnih ljudi prvič postal sestavni del pripovedi o sklenjenem zgodovinsko-družbenem dogodku." (Dai 2002: 87)

Orisani dejavniki geneze novega dokumentarnega gibanja so poleg svoje iniciacijske vloge predstavljali tudi temelje, na katerih se je začela odvijati bogata dokumentaristična produkcija. Čeprav morda v očeh "Zahodnjaka" metoda intervjujev, ki je najodločneje zaznamovala prvi val po-tinananenske dokumentaristike, predstavlja svojevrsten kreativni arhaizem, pa je v aktualnih okoliščinah na celinski Kitajski pomenila revolucionarno osvoboditev izpod televizijskega jarma izključne zapovedi scenaristično docela premišljene zasnove "ilustriranega predavanja" t. i. filmov z "izbrano vsebino" (*zhuantian pian*). Bistvenega pomena je namreč dejstvo, da je bilo mogoče zdaj v filmih prvič zaslišati glas dotlej brezimnega, brezosebnega, brezpravnega – običajnega – človeka. Morda bi bilo pretirano trditi, da je zasnova novega dokumentarnega gibanja predstavljala široko razvejen razmah neinstitucionalne dokumentaristike, nesporno pa je dejstvo, da se je znotraj omejenih neodvisnih možnosti razvojna linija drugega kitajskega dokumentarca odločno stopnjevala tako v formalnih in vsebinskih kakor tudi v tehničnih razsežnostih. Na formalni ravni je bil izhodiščni "intervjujski" princip na eni strani kmalu deležen nadgrajevanja v vizualnim poetiziranjem, na drugi je bilo zaznavno postopno nagibanje k strategijam *direktnega filma* oziroma *cinéma vérité*, ki pa so bile neredko podvržene določenemu preigravanju registrov različnih kreativnih prijemov v svojevrstni formalni mnogoplastnosti "nečistega filma", umanjala pa niso niti določila dandanes še kako aktualnega *performativnega dokumentarca*. Živahna, poglobljena in angažirana dokumentaristična scena, ki je bila v ustvarjalnih pristopih zavezana določeni širokospektralnosti, je v svojem gibanjskem določilu delovala izrazito "avtodidaktično", tako da so že kmalu po letu 2000 njeni stvaritveni vrhunci kulminirali v sinhronizacijo z nekaterimi najradikalnejšimi prijemi v sodobnih dokumentarnih raziskavah. Če se ozremo na same razvojne etape, lahko vidimo, da izboren primer prve metodologije – "nadgradnje" intervjujskega principa neposrednih pričevanj – predstavlja, denimo, 1966, *My Time in the Red Guard* (1966, Wo de hongweibing shidai, 1993) Wu Wenguanga in *Out of Phoenix Bridge* (Hui Dao Fenguang Qiao, 1997) Li Hong. Wu Wenguang v svojem drugem filmu razmišljanja petih nekdanjih rdečearmejcev (med njimi tudi slovitega režiserja Tian Zhuangzhuanga, ki predstavlja "manjkajoči povezovalni člen" (Baskar) med *peto* in *šesto generacijo* kitajskih filmarjev) prepleta z "uradnim" arhivskim gradivom o slavni armadi v času kulturne revolucije in kontrapunktira s posnetki ženske rock-skupine Cobra, ob preigravanju komada 1966, *Red Train*, ter izpostavlja lastno pozicijo v kulturni alternativi prestolnice. Dokumentarni prvenec Li Hong pa je delo, v katerem mlada avtorica trenutke pričevanj o intimni in emocionalni osvoboditvi svojih vrstnic, ki jih po kratkem obdobju začasnega dela uličnih prodajalk ali služkinj v Pekingu čaka vrnitev v rigidno patriarhalno brezizhodnost obubožane hunanške pokrajine, kombinira z napismi, s katerimi pojasnjuje vidike lastnega odnosa s protagonistkami ... S stvaritvenimi predpostavkami *cinéma vérité* se najodločneje spogledujejo Duan Jinchuan v *No 16 Barkhor South Street*, Jiang Yue v *This Happy Life* (Xing fu sheng huo, 2002), ali pa Li Hong v svojem drugem filmu *Dancing With Myself* (He Ziji Tiao Wu, 2002). Duan Jinchuan v direktnem soočanju obravnava življenjski tok v eni izmed mnogih "krajevnih skupnosti" kot temeljni

"upravni enoti", ki je v območju Lhase, kjer se film odvija, specifična zaradi določene napetosti med kitajskimi uradniki in večinskim tibetanskim prebivalstvom. Jiang Yue nas pritegne v življenjsko neposrednost dveh prijateljev, delavcev na železniški postaji mesta Zhengzhou v pokrajini Hunan. V zvesti kronologiji vsakdanjosti se kmalu izkristalizira njena neizprosna dejanskost, ki odzvanja že iz ironičnega podtona samega naslova filma. Li Hong pa se v obravnavi življenjskih izkušenj naključnih "običajnežev", ki se zbirajo na plesnih urah v javnem parku, osredotoča predvsem na iskanje redkih dragocenih drobcov, v katerih lahko metodologije "direktnosti" kombinira s poetizacijo tistih trenutkov v njihovih običajnih rutinah, ki jih opredeljujejo najsubtilnejša intimna hrepenenja ... Določeni vidiki *performativnosti* so najizraziteje na delu v filmski "uprizoritvi" geneze istoimenskega gledališkega komada *The Other Bank* (Bi an, 1995), ki je nastajal pod taktirko Jiang Yueja ob asistenci neumornega Wu Wenguanga. Slednji se je s *performativnimi* prijemi, v spregi s specifikom popotnega dokumentarca (*travelogue*), spoprijemal tudi v filmu *Jiang Hu: On the Road* (Jiang Hu, 1999), kjer je s svojo minimalno ekipo preživel obilo časa s "Song and Dance Company" na njihovi ambiciozni turneji po Kitajski. Film ima nemalo sorodnosti s pri nas dobro znanim *Peronom* (Zhantai, 2000) Jia Zhangkeja, ki je sicer fikcijsko delo, a ga – med drugim – odlikuje prav avtorjev pretanjen občutek za zasnovo vzdušja na meji dokumentarnosti. V ključnem segmentu, ki ga opredeljujejo značilnosti svojevrstnega dokumentarističnega avantgardizma aktualnosti, pa nedvomno prednjači osrednji film našega pregleda – *Zahodno od tirov*.

Tehnični razvoj je tudi kitajski neodvisni film – tako v igrani kakor v dejanstveni sferi, ki pa se v najvitalnejših podvigih obravnavanega obdobja najpogosteje tesno prepletata – opredelil do te mere, da se je vpeljava digitalnih tehnologij neredko odrazila v sami kategorizaciji. "Tehnološki" opredelitvi *DV gibanje*, vezani na bliskovit razmah digitalne tehnike, namreč pripada status vzporednega oz. enakovrednega pojmovnega določila med zgoraj izpostavljenimi poimenovanji filmske dejavnosti obravnavanega obdobja. Hkrati pa je prav široka dostopnost novih tehnologij v obliki mini DV-kamer in računalniških montažnih programov omogočila dokončno neodvisnost tudi vsem tistim ustvarjalcem, ki so bili v svojem avtorskem delu še vedno vezani na tehnično podporo televizijskih studiev. Kajti poleg docela neodvisnih avtorjev, ki so do razmaha digitalizacije smenali večinoma na video ali manjše filmske formate, se je, predvsem v drugi polovici devetdesetih, izoblikovala upoštevanja vredna skupina filmarjev, ki so bili redni ali honorarni sodelavci državno sponzoriranih TV-centrov. V tej "nevsakdanji dialektiki" (Reynaud) so namreč določene televizijske postaje izkoriščale paradoksnu zakonsko situacijo, ki je v svojih cenzorskih regulativah zajemala zgolj igrano filmsko produkcijo, in vabile k sodelovanju nadarjene ustvarjalce. Tovrstna izmenjava je mladim avtorjem zagotavljala možnost izpopolnjevalne "prakse" in, kar je bistveno, izven delovnega časa omogočala dostop do "proizvodnih sredstev" za realizacijo lastnih neodvisnih projektov, televizijske mreže pa so seveda ravno tako imele določeno korist od njihove "kreativnosti in eksperimentiranja" (Reynaud). Dai Jinhua samo sodelovanje med alternativo in "uradno" televizijo obravnava celo kot pozitivni dejavnik širšega kulturnega pomena, ki je še posebej prišel do izraza ob "vrnitvi" Hong Konga Kitajski leta 1997, ko je privilegij televizijskega pokrivanja "dogodka stoletja" v programski shemi CCTV pripadel neodvisnim produkcijskim skupinam.⁵ Med pomembnejšimi imeni, ki so delovala v takšni svojstveni TV-koeksistenci, najdemo ob že omenjeni Li Hong vsaj še Li Yu, Kian Jianninga, Chen Weijuna, pa tudi Wang Binga, ki je med drugim posnel TV-serial "Campus Affairs" in nekaj prispevkov za serijo "Common

Zahodno od tirov



People's Homestead".⁶ V povsem konkretnem ustvarjalnem procesu pa sam "tehnoški vidik" ni pomemben zgolj zavoljo pragmatičnih pogojev dostopnosti in racionalizacije kreativnega razmerja, marveč predstavlja tudi specifično obliko "nove filmske govornice" (Baskar), ki lahko odločno pripomore k določeni "demokratizaciji podobe" (Jia). Ključni dejavnik svojevrstnega osvobajanja je povezan s predpostavko, da ima na videz zgolj praktična odločitev neizbežno "etično in politično razsežnost", o kateri razpravlja, denimo, Nil Baskar, ko poudarja dejstvo "... dialektičnega pomena digitalne tehnologije, ki je vselej hkrati tudi političen, vsaj dokler je 'pravi film' talec določene oblasti". (Baskar 2004: 6)

Med vsebinskimi poudarki novega dokumentarnega gibanja lahko na prvo mesto nedvomno (iz)postavimo dejstvo izpraznjenega prostora časa (Baskar). Občutje izrazite ravnodušnosti v brezizhodnem prostem teku, ki je prevevalo Kitajsko mladino po krvavi četrtjunjski "zmrznitvi" pomladnega vrenja osemdesetih let, pa ni bilo bazično vzdušje zgolj v vizualnih iskanjih čim tesnejšega stika z življenjsko neposrednostjo, temveč prevladujoče duhovno stanje, ki se je prelivalo med obema temeljnima filmskima jazoma – igranim in dejanstvenim. Zato je neredko prihajalo do samoumevnega prepleta njunih, pogosto predvsem formalistično opredeljenih, ustvarjalnih prvin ... Po določenem obdobju "šoka", ko se je znaten del ozaveščenih avtorjev vendarle odločil preseči lastno apatijo in generacijsko malodušje, so se v interesnem območju njihovih objektivov kmalu znašle nevrvalgične točke perečih družbenih anomalij, ki so bile s strani dominantne kulture praviloma zamolčevane ali celo tabuizirane. Iz začetnih po-pogromskih vzgibov obravnave ničevosti brezperspektivne vsakdanjosti in reflektiranja samih tiananmenskih dogodkov – kot npr. *The Square* (Guangchang, 1994), kjer sta kreativne vizije združila Zhang Yuan in Duan Jinchuan – so se začeli trgati vse glasnejši vzkliki opozarjanja nase in na svoj ter vsesplošen nezavidljiv položaj znotraj pojemajočih življenjskih možnosti tranzicijske dejanskosti. Do skrajnih meja apatije prignani vidiki osame, ki so imeli eno svojih najznačilnejših oblik v anti-estetiki artikulacije "ustroja minevanja" (Kraicer), so začenjali dobivati sogovornike v obravnava "nedotakljivih" tematik. V širokem vsebinskem spektru so tako ključni poudarki namenjeni nekaterim vznemirljivim vprašanjem individualne seksualnosti, homoseksualnosti, rasnih razlikovanj, spolne diskriminacije oz. socialnega spola nasploh, bolezenskih stanj epidemčnih razsežnosti (od aida do sarsa), narkomanije in drugačnih oblik zasvojenosti. Slednje je dobilo eno najpresunljivejših podob v filmu *Three-Five People* (2002) Li Lin, avtorice, ki je emigrirala v Avstralijo, potem pa se vrnila in posnela pretresljivo zgodbo o pouličnem živetarjenju treh z aidsom okuženih in s heroinom zasvojenih otrok v mestu Chengdu v pokrajini Sečuan. Na drugi strani pa so srhljive razsežnosti socialnega razkroja, ki je prestavljal logično posledico streznitve po izbruhu nenadzorovanega hlastanja za vsesplošnim razcvetom v utopičnih predstavah o kapitalističnem "blagostanju za vse", izostrile filmski pogled na njegove najbolj v nebo vpijoče "dosežke". Angažirani filmski projekti nas tako soočajo z nezavidljivimi tranzicijskimi dejstvi, kot so npr. brezdomstvo, ki ga obravnava Du Habib v *Along the Railway* (Tie lu yan xian, 2001); brezupni položaj kmetov v prisilnem ekonomskem eksilu znotraj negostoljubnih labirintov velemest, o katerem govori Wu Wenguangov *Dance With Farm Workers* (He Mingong Tiaowu, 2002); proces nezadržnega propadanja določenih industrijskih panog ter nasilne ubanizacije četrti obubožanih delavcev, v katerega nas brezkompromisno popelje Wang Bing. "Zahodno od tirov se, prav tako kot tudi Along the Railway, Railroad of Hope, Dance with Farm Workers, To Live is Better than to Die in Three-Five People, neposredno ali posredno

naslavlja na probleme množičnega razseljevanja, notranjih migracij in visoke cene, ki jo Kitajska družba trenutno plačuje na račun globalizacije."⁷

Izpostavljeni vidiki nekaterih ključnih značilnosti v kreativnih vzgibih kitajske po-tiananmenske dokumentarne produkcije so tako predstavljali dragoceno dediščino in stimulatивно izkustveno okolje, v katerem je Wang Bing u *Zahodno od tirov* uspelo nove dokumentaristične pobude prignati do enega njihovih nespornih vrhuncev. Wang Bing, po osnovni izobrazbi fotograf, ki je diplomu z umetnostne akademije Lu Xun v Shenyangu nadgradil s študijem režije na pekinški filmski akademiji, se je, kot rečeno, filmsko "kalil" v dokumentarnem TV okolju. Odločitev za filmsko avanturo v industrijskem okrožju Tie Xi mesta Shenyang v nekdanji Mandžuriji – eni izmed regij t. i. "zarjavelega pasu" na severovzhodu Kitajske, ki jo je tranzicija najhujše prizadela – je izvirala iz njegovega "primarnega" poklica. V času študija v Shenyangu se je namreč dodobra spoznal s situacijo v mestu in njegova osnovna ideja je bila, da o njegovi preobrazbi posname fotoreportažo. Izhodiščna zamisel se je spreminjala – najprej v zasnovu za igrani film in končno v načrt za dokumentarec. Tako je Wang Bing – skupaj s svojim dekletom, ki je bila edina sodelavka pri filmu, tako v fazi snemanja kakor tudi postprodukcije⁸ – v okrožju zadnjih izdihljajev težkometalne industrije, nekoč paradne kitajske gospodarske panoge, preživel leto in pol, posnel za tristo filmskih ur gradiva ter se tri leta ukvarjal z njegovo postprodukcijo. Rezultat je deveturna monumentalna raziskava ekonomskega, družbenega in osebnostnega razkroja v stopnjevanju brezobzirne "tranzicije", ki jo avtor sam poimenuje "obdobje kolapsa". *Zahodno od tirov* je predvsem zaradi svoje neobičajne dolžine razdeljen na tri dele. Prvi, z naslovom *Rja*, obravnava propad treh železarskih industrijskih kompleksov – plavža, jeklarne in tovarne električnih kablov ter negotovo eksistenco njihovih delavcev, ki brez plač živetarijo pod neprestano pretnjo dokončnega zaprtja tovarn. Drugi del, poimenovan *Poslednje sledi*, se osredotoča na prosti tek brezperspektivnosti skupine najstnikov in njihovih družin v stari delavski koloniji, ki je, v skladu s propadom tovarn, predvidena za rušenje, njih pa čaka množična selitev v majhna nadomestna stanovanja. Čeprav v njihovem življenju ni veliko živopisnega – kakor se, paradokсно, imenuje sama četrta: Mavrična kolonija –, je njihova mladost prežeta z enakimi najstniškimi težavami, kakršne pestijo mladež kjerkoli na svetu, ne glede na socialni položaj in negotovo prihodnost. Zaljubljenost, borba za preživetje, iskanje identitete, potreba po uveljavitvi ... so "standardni problemi", s katerimi se soočajo v vihrav odraščanja. Tretji del, *Tiri*, pa pripoveduje o usodi stare tovarne železnice in njenih zaposlenih, ki jo samoumevno deli(jo) z usodo celotnega industrijskega okrožja, ki ga je dolga desetletja oskrbovala s surovinami; govori o vsakdanu železničarjev in njihovih (ne)vsakdanjih prijateljstvih s klateži in brezdomci, ki živetarijo ob vse bolj zapuščenih tirih ... Čeprav gre za tri tematsko na videz ločene "pripovedne" sklope, pa je motivna os, ki jih povezuje, seveda ena sama: temeljna negotovost, s katero so prežeta življenja ljudi v vrtincih nezadržnega propadanja, ki se ga povsem zavedajo, ne da bi vedeli, kam jih bo pripeljalo.⁹ In prav tako je odločno zaznavna tudi osrednja avtorska težnja: pogled na človeka v njegovi neizbežni eksistenčni ujetosti v ta srhljivi sklenjeni krog, ki ga brezbrizno in vse bolj nepredušno zapirajo oblastniki iz samopašnih centrov moči, slepo podvrženih globalističnemu diktatu "tržne ekonomije". Wang Bing si sicer jemlje neizmerne količine časa, da bi s prikazom enormnosti izumirajočih industrijskih mastodontov vsaj približno zaobsegel nedoumljive razsežnosti katastrofe, a edino človek, določen z nezavidljivim dejstvom "usihajočih možnosti", je tisti, ki je kljub svoji neznatnosti vselej navzoč na ključnih koordinatah interes-





Peron

nega območja filmskega pogleda. Oziroma kot pravi Bérénice Reynaud, ko poudarja, da se je v "... filmu Zahodno od tirov najbolj izmed vsega ne dotakne 'epska' kvaliteta in tudi ne (izjemna) razsežnost družbene kritike, temveč občutek izgube, ki prežema ves film, in način, kako se ta občutek izraža na telesih, obrazih in majhnih gestah ljudi." (Reynaud 2004: 14) Čeprav ne moremo mimo dejstva, da predstavljajo pričujoče, na videz preproste besede v bistvu eno najverodostojnejših opredelitev filmskega minimalizma, ki, vsej monumentalnosti celote navkljub, zavzema pomembno mesto med Wang Bingovimi ustvarjalnimi strategijami, pa se bomo v nadaljevanju posvetili predvsem vprašanju filmskega pogleda. Kajti prav subtilna zasnova "spojev" različnih variant pogleda znotraj ravni kreativnih raznolikosti je tisti dejavnik, ki predstavlja dovolj trdno ogrodje, da lahko tako kompleksna zgradba sploh obstoji.

Temeljno vzdušje, ki, kot rečeno, preveva *Zahodno od tirov*, je negotovost. Negotovost, ki jo na eni strani prinaša neogibno dejstvo skorajšnjega bankrota industrijskih obratov, v katerih životari le še peščica delavcev, potrebna za ohranjanje minimalnega pogona, na drugi strani pa zavest, da ni nikakršnih zagotovil, da bodo ob morebitnem prestrukturiranju še dobili možnost zaposlitve. Toda kljub tej eksistenčni ujetosti, ki jih razjeda, posamezniki večinoma vztrajajo v svojih vsakdanjih rutinah, kjer tudi pod temno pretnjo izgube osnovnih sredstev preživetja "življenje teče dalje". In prav ta tek življenja samega je "operativno" območje, v katerega se je filmar s svojo kamero dobesedno v-živel, saj je postal njegova dejavna sestavina. Predpostavka, ki je takšno v-živetje omogočila, pa je seveda dejstvo, da so ga morali ljudje najprej sprejeti v svoj življenjski krogotok. Wang Bing vidi bistven razlog za svojo "dobrodošlost" v vzajemnem spoštovanju, ki se je zasnulo med njim in portretiranci. K temu je veliko pripomoglo dejstvo, da je sam v času študija fotografije spoznal mesto do obisti in je zato lahko k delavcem pristopil kot eden izmed njih. Hkrati pa se je zavedal neizogibne "logistične" predpostavke, da mora živeti med njimi kot enak med enakimi (to mu ne nazadnje ni bilo težko niti zaradi povsem pragmatičnega dejstva, da je bil v tistem času tudi sam v enako nezavidljivem materialnem položaju kot njegovi "protagonisti"). Zaupanje tako velikega števila ljudi si je uspel pridobiti zaradi odprtosti, neposrednosti in pripravljenosti poistovetenja z njimi. "Do tega je lahko prišlo zato, ker nisem nikoli razmišljal, da bi s kamero nasilno vstopil v njihova življenja oziroma jih vznemiril. Skušal sem jih zgolj spremljati, slediti teku njihovih življenj," je poudaril Wang ob predstavitvi filma na festivalu YIDFF.¹⁰ Ključni predpogoj zaupanja seveda predstavlja popolna odkritost ustvarjalca, ki se odraža v odločnem zavračanju vsakršnega voajerizma in manipulativnih možnosti filmskega medija. Šele tedaj se namreč lahko izoblikuje takšna razsežnost vzajemnosti, kakršna je potrebna za dejavno razmerje, ki je po avtorjevem prepričanju nujno, da bi bilo mogoče doseči oziroma proizvesti določeno resnico. Pričujočo strategijo lahko izpostavimo kot prvo "metodološko vodilo" Wang Bingovega v-živetja v svet "njegovih" portretirancev: "Da bi bilo lahko res-

nično, moramo tisto, kar vidimo, spoštovati." (Wang 2004: 24) Brezpogojnost "zvestobe" prijateljstvu oziroma "bratski zavezi", ki se je izoblikovala med pogledi z obeh strani objektivna – tistim za kamero in tistim pred njo –, je predstavljala edini način, s katerim je bil avtorju omogočen popoln izkoristek vseh možnosti, ki si jih je uspel zagotoviti znotraj ene bazičnih predpostavk dokumentaristike nasploh: zasnove določenega med-osebnega razmerja. "Da sem lahko vzpostavil takšen odnos, kot sem želel, nisem presojal ljudi pred objektivom. Ko sem snemal, sem bil eden izmed njih. Imel sem kamero, toda kamera nikakor ni predstavljala ovire med ljudmi, ki sem jih snemal, in menoj kot režiserjem. Ko so me ljudje enkrat spoznali in me obravnavali kot prijatelja, so kamero preprosto ignorirali. Kamera je bila del mene, jaz pa sem bil eden izmed njih, in sicer tisti, ki je pač snemal resnico, dejanski način njihovega življenja. Ti ljudje so bili pred kamero in so spoštovali njeno oko. In spoštovali so moje oko. To je bila nekakšna bratska vez, ki je nastala med filmarjem in delavci." (Wang 2004: 24) V bistvu ljudje kamere niso povsem ignorirali, temveč so jo poistovetili oziroma poosebili s snemalcem, tako da so se v njuni samoumevni navzočnosti naslavljali nanju kot na svojevrstno dvoednost "človeka-s-kamero". In "človek-s-kamero" je prihajal "v službo" vsak dan, tako kot oni; njegove zadolžitve so se sicer razlikovale od njihovih, a bile so njegovo delo, sestavina skupnega delavnika. S svojo stalno navzočnostjo, ali bolje, s svojim (vz)trajnim prisostvovanjem delovnemu procesu v vseh etapah njegove vsakodnevne rutine – od ponavljajoče se monotonosti, mimo reševanja kriznih stanj, npr. izlitja razbeljene železove rude, do umirjenosti ob počitku, krajšanju časa, pri obedah, umivanjih, predvsem pa v spektru po-govorov, ki so včasih docela neobvezni, pogosto pa izražajo globoko osebno prizadetost – je filmar vstopil v specifično znotraj-filmsko razmerje. Znašel se je v zavezujočem območju "želje po prisotnosti v svetu", to je tistega dokumentarističnega imperativa, ki ga, denimo, Robert Kramer izpostavlja na primarno mesto dokumentarnega izkustva, v katerem je nujna "... popolna mobilizacija razuma in srca. / ... / Del te želje po prisotnosti v svetu – to, kar imenujem dokumentarec, resnični dub dokumentaristike, in kar nima nič skupnega z analogijo ali vprašanjem, kaj je resnično – je predvsem stvar neposredne izkušnje v smislu nekakšne eksistencialne definicije dokumentarcev." (Kramer 1999: 37) Potreba po navzočnosti kot izborni strategiji za zaobseženje celovitosti življenja namreč odpira eno najvznemirljivejših možnosti dostopa do sveta oziroma občutja neposrednega filmskega razmerja z njim. Na osnovi zaveze takšni direktnosti se nekateri radikalni sodobni dokumentarci odločno odvrčajo od svojevrstne obsedenosti s stopnjevanjem predpostavk izgubljanja pomena, iz katere med drugim izvirajo nastavki za zasnovo teorema *post-dokumentarne kulture*. V luči kramerjevske "funkcionalne opredelitve", razvite na osnovi izvorne dokumentaristične "želje" po prisostvovanju, se v Wang Bingovem pristopu dozdeva ključnega pomena povsem preprosto, a – filmsko – izjemno subtilno artikulirano dejstvo cikličnosti, s katerim je uspel doseči elementarno filmsko izkustvo: občutenje časa. Imperativ časovnosti, ki na tem mestu v mnogočem presega zgoraj izpostavljeni vidik "ustroja



In Public

minevanja”, se izkazuje za enega temeljnih elementov v predpostavki razprtja filmskega pogleda oziroma načela njegove “mobilizacije” kot osrednjega kreativnega principa v procesu “svobodne ustvarjalne dejavnosti”.¹¹ Da pa bi se cikličnost sploh lahko uveljavila, je po Wangovem prepričanju potrebno najprej “vstopiti” v dejavnostna območja, v prostore, v dogajanja, v pogovore – zato se njegova kamera vselej premika naprej, nikoli vzvratno, kot poudarja sam; zato se film začne z “brezkončnim” pogledom iz lokomotive, ki nas pelje v osrčje umirajočega industrijskega giganta; zato pričamo množstvu sekvenc, ki jih uvaja “prihajajoči” in “vstopajoči” pogled. Nikakršne distance ne sme biti, temveč zgolj pogled, svojevrstna “mobilizacija pogleda”, ki gledalca za-pelje v svet izpolnjenih in izpraznjenih dogodkov, na teritorije besed, od enega diskurzivnega območja k drugemu ... “Kajti če želiš razumeti življenje nekoga, moraš razumeti tako njegove besede, njegov jezik, kot tudi vsebino pogovora. Ko pa si enkrat v pogovoru samem, se pred teboj razprejo drobni detajli človeških življenj. In ti drobci opredeljujejo cikel. Ciklus pa se ponavlja, ne zgolj v fragmentih, temveč kot kontinuiteta. Začenjaš na začetku in zaključiš ob koncu dneva, družno s temi ljudmi. A z njimi nisi več skupaj zgolj v smislu njihove vsakdanjosti, temveč tudi z načinom njihovega razmišljanja, njihovih vrednot; z vsem, na čemer je sam življenjski cikel zasnovan. Življenjski cikel pa predstavlja vse tisto, kar sem poimenoval ritem in hitrost. Šele ko si enkrat znotraj ciklusa, si dejansko z ljudmi. In takrat ne občutiš več počasnosti minevanja, marveč le še minevanje časa; časa, ki mineva na obeh straneh.” (Wang 2004: 26)

Z izpostavljenimi pristopi smo se dotaknili zgolj nekaterih najbolj “v oči bijočih” odtenkov v metodološko izrazito kompleksni zasnovi Wang Bingovega filmskega podviga. Pri tako brezkompromisnih delih pa se pogosto dogodi, da njihovi formalni vidiki predstavljajo “fizično manifestacijo njihove moralne strukture” (Deren), o čemer razpravlja, denimo, Shelly Kraicer, ko poudarja, da je *Zahodno od tirov* tudi “... radikalna raziskava filmskih možnosti samih. Wang Bing je strastno predan resnici tistega, kar poimenuje ‘oko kamere’. Zato da bi lahko posnel tisto, kar mu predstavlja ‘resnico’, je – delno z izkoriščanjem že znanih, delno pa z izumljanjem povsem novih strategij – razvil celoten korpus dokumentarnih filmskih tehnik.” (Kraicer 2004: 21) Z odločnim zavzemanjem za razširitev uporabnega nabora dokumentarističnih “mehanizmov” pa avtor ne doseva samo do suverene artikulacije svojega pojmovanja “resnice”, temveč hkrati tudi že intervenira v žarišča ključnih sodobnih filmskih spoznanj. *Zahodno od tirov* tako izborno zastopa tiste lastnosti, ki sodijo med pglavitne značilnosti progresivnih, angažiranih umetniških del: s svojo konkretno umetnostno vizijo, v kateri se odraža kreativna nujnost, ki deluje kot “etos, dispozicija in načelo samega pogleda na svet” (Nancy), podajajo koordinate možnih rešitev obravnave perečih problematik, ki se izražajo v neposredni sočasnosti. V takšnih okoliščinah je Wang Bingov prvenec mogoče obravnavati kot silovit, skorajda “manifesten” odgovor vsem tistim dilemam, “prevrednotenjem” in špekulacijam, ki se izpostavljajo v “apokaliptični” zasnovi

fenomena t. i. *post-dokumentarne kulture*, oziroma – rečeno s parafrazo naslova slovite Benjaminove razprave o “tehnično reproduktivni umetnini” – vprašanja “dokumentarnega filma v času digitalne reprodukcije”. Predpostavka izčrpanja obstoječe dokumentarne paradigme, ki naj bi v osnovi predstavljala nekaj, kar pripada “projektu političnega in kulturnega modernizma” (Corner), temelji na tezi o seriji odklonov od pojmovanja dokumentarnega filma kot načina reprezentacije realnosti na eni in artikulacije dokumentarnosti na načelu recepcije, kjer naj bi se realnost vzpostavljala skozi odnos med filmom in občinstvom, na drugi strani. Takšna izrazita odklonskost naj bi bila predvsem posledica izgube vere v nujnost obstoja “resničnega sveta” za njegovo vizualno reprodukcijo. Odvečnost “realnosti” za zasnovo dejanskosti “videnja in vidnega” kot rezultat stave na digitalno podobo, ki ne potrebuje “fizičnega razmerja” s tistim, kar reprezentira, v luči teorema *post-dokumentarnosti* sicer ni podvržena nujnosti ukinjanja filmskega razmerja-z-realnostjo, pač pa ga relativizira na enega izmed (pod)nivojev v mnogoplastju sodobnega “infotainmenta”: “Nove ravni reprezentacijskih iger in reflektivnosti bodo nedvomno vplivale na konvencionalno retoriko dokumentarne resnosti in na neki način zahtevale njene radikalne prilagoditve in podrejanja. Dokumentarnosti ni več mogoče klasificirati kot diskurz treznosti, če naj uporabimo tolikokrat citirani izraz Billa Nicholisa. V bistvu je v nekaterih njegovih bolj odprtih verzijah prej zaznati resne znake alkoholne ali džankijevske odvisnosti.” (Corner 2004: 5) V opoziciji izpostavljenim “spodmikom” paradigme dokumentarne kulture pa se znotraj slednje odvijajo procesi, ki pričajo tako o njeni “vztrajnosti” kakor o določeni radikalizaciji, ki jo – med drugim – zagotavljajo prav novo-tehnološke možnosti. In težko bi našli izbornejši primer, kot je Wang Bingov prvenec, ki je reprezentativen tudi zaradi svojega tehničnega vidika. “Idealne” delovne pogoje, ki so filmu omogočili doseči njegov skrajni ustvarjalni domet, so namreč zagotovile prav digitalne aparature, s katerimi se je filmarju uspelo docela spojiti z življenjem. Prav to pa je bilo eno izmed ključnih dejstev, ki jih je v obrazložitvi svoje soglasne odločitve, da *Zahodno od tirov* ovekoveči z veliko nagrado mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Yamagati – 2003 Robert and Frances Flaherty Prize –, izpostavila festivalska žirija (Alain Bregala, Amir Naderi, Christine Choy, Anand Patwardhan in Takamine Go): “Morda se je prvič zgodilo, da je določen režiser izkoristil čisto vse zmogljivosti nove, lahke in prenosne tehnične opreme, da bi ustvaril projekt, ki je v okviru svojih smemalnih pogojev in kinematografskega jezika resnično izviren. Z minimalno tehnično opremo in z ekipo, sestavljeno zgolj iz enega člana – samega sebe –, se režiser kot riba v vodi strastno zlije s svetom, ki ga izbere za portretiranje. Uspe mu zajeti prepletajoča življenja več kot stotih likov – podvig, ki spominja na velike ruske romane ali dela Emila Zolaja.” Najverjetneje gre velika zasluga za tolikšno izmojstrenost v izrabi tehnoloških možnosti prav gverilski tradiciji kitajskega novega dokumentarnega gibanja, iz katere izvira Wangov kreativni credo. V tej tradiciji pa najdemo eno od pomembnih žarišč tiste sodobne filmske opozicionalnosti, ki se kot svojevrstna oblika deleuzovskega “odpora do sedanosti” upira prav prevladi

Zahodno od tirov



“misli-za-trg” v pogojih popolne nadvlade tržno-medijske oligarhije, ki z upravljanjem informacijskih sistemov dirigira ter nadzira razmah nebrzdanega potrošništva. Tako se tudi v Wang Bingovi “operativni” predpostavki vstopa-v-življenje kot svojevrstne metode “mobilizacije pogleda” odraža niz spoznanj, ki so na milenijskem prelomu opredelila proces določene “samoprenove” sodobnega filma – natančneje tistega njegovega segmenta, ki ne glede na (upo)rabo tehnoloških inovacij, s katerimi se je v mnogočem sicer redefiniral status same podobe, vztraja pri raziskavah razmerij človeka in sveta. Tako ne preseneča, da je že Francesco Casetti v svojem pregledu filmskih teorij v letih od 1945 do 1995 ob obravnavi Deleuzove taksonomije podob zapisal: “Če obstaja prihodnost filma, kot tudi drugih umetnosti, potem ta vodi (Bazin?) v srce življenja.” (Casetti 1999: 287) Wang Bingova stava na nujnost življenjske neposrednosti v obliki podajanja navzočnosti sveta samega se tako izkazuje za upoštevanja vredno orožje v borbi za tisti vidik kreative, ki omogoča “... rekonstrukcijo življenja in tudi rekonstrukcijo filma kot medija ter umetnosti, ki pretendira na resnico”. (Škafar 1999: 31) Ali kot z drugimi besedami poudarja kitajski avtor sam: “Moj film v veliki meri govori o tem, kako so me vsi ti ljudje učili resnice o načinu življenja. Spoznal sem, da ne gre za tisto, kar sem se naučil iz knjig in kar so me učili na akademiji, namreč, da lahko umetnost na sebi predstavlja resnico življenja. Predvsem gre za proces, v katerem lahko umetnik, ki je s svojo kamero na delu med ljudmi, z njihovo pomočjo spoznava pravo resnico.” (Wang 2004: 24) Ustvarjalne strategije *Zahodno od tirov* lahko potemtakem obravnavamo kot – enega izmed možnih – odgovorov na niz preizpraševanj, ki seveda niso vezana zgolj na aktualne procese revolucioniranja “tehnologij direktnosti”, temveč v širšem kontekstu tudi na strukturne spremembe javnosti kot dejstva novih ekonomskih in kulturnih okoliščin, ki predstavljajo – tako nacionalno kakor internacionalno – posledico brezobzirne globalizacije. V angažirani viziji Wang Bingovega filma je tako zaobseženo tudi njegovo dvovalentno “kulturno poslanstvo”. Na ravni kinematografskih dejstev kot kriterija, ki ga – kljub “spornosti” pojma samega – uvršča med eklatantne predstavnike filmarjev *šeste generacije*, se izraža njegova dejavna vpetost v sam proces družbenih sprememb, v katerem sprevrnjeno logiko tranzicijskega prestrukturiranja obravnava v presvetljavi “značilno nove interpretacije realnosti”.¹² Na ravni filmskih dejstev, ki predstavljajo notranje gibalno njegovega razvoja, pa se skozi vznemirljiv niz radikalno zastavljenih vprašanj, ki jih Wang Bing odpira in hkrati pogosto tudi že ponuja možnost odgovora, utemeljena razprava pravzaprav lahko šele zares začinja. •

Opombe:

1. Zadnja oznaka aludira na cenzorski pogrom ministrstva za radio film in televizijo nad sedmimi filmarji, med katerimi sta bila tako “veterana” pete generacije Tian Zhuangzhang in Huang Jianxin kot režiserji igranih filmov šeste generacije, Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, He Jianjun, in dokumentarista Wu Wenguang ter Shi Jian. Podrobneje gl.: Dai 2002: 74-75.
2. Vsi trije so v neki točki zapustili “underground” in začeli delovati znotraj sistema, kar pa po mnenju Bérénice Reynaud še ne pomeni, da je s tem prenehal njihov “status” režiserjev šeste generacije. Govorimo o filmih *Seventeen Years* (Guo nian hui jia, 1999) Zhang Yuana, *So Close to Paradise* (Yuenan guniang, 1996) Wang Xiaoshuaija in *The World* (Shijie, 2004) Jia Zhangkeja. Prvega je produciral Xi'anski, drugega Pekinški tretjega pa Šanghajskega filmski studio. Za boljše razumevanje precej zapletenega produkcijskega stanja in pogostega prehajanja določenih avtorjev med “neodvisno” in “institucionalno” produkcijo v sodobnem kitajskem filmu je faktografsko zelo informativen vsebinsko sicer dodobra polemičen zapis Valerie Jaffee. Podrobneje gl.: Jaffee 2004.
3. V mislih ima predvsem raziskovalke in raziskovalce kot npr. Bérénice Reynaud, Charles Leary, Chris Berry, Shelly Kraicer in seveda Dai Junhua.
4. Programsko vodilo skupine je bilo izpostavljeno v manifestni obliki, ki v svojih ključnih poudarkih pravi: “S pomočjo opazovanja in snemanja realnosti v množičnem obsegu ter skozi nepristranski avtorski pristop k realnosti želimo predstaviti resničnejši in bolj jasen dokument življenja kitajskega človeka v določenem času, času v spominu ... V danih okoliščinah se nameravamo angažirano zavzemati za zasnovo teorije in prakse takšnega avdiovizualnega dokumentiranja, ki naj bo pristno, odprto, prodorno in odkrito.” *The 16th Hong Kong International Film Festival Catalogue*, Urban Council, Hong Kong, 1992, str. 98.
5. “Če se novo dokumentarno gibanje identificira z marginalnim in neuradnim, predstavlja CCTV osrednje in uradno. Toda na tej točki [priključitve Hong Konga] je prišlo do spoja. Z drugimi besedami, margina je s presenetljivim tempom in na osupljiv način zakorakala proti centru. To pa, po moje, predstavlja pomemben dokaz prepletenosti kulturnega prostora v Kitajski devetdesetih let.” (Dai 2003: 157)
6. Li Yu je ob kontroverznem neodvisnem dokumentarcu o usodi sester dvojčic *Sisters* (Jeijmei, 1999), ki je bil odobravajoče sprejet v mednarodni orbiti, doma pa prepovedan, svoje težnje po razkrivanju realnosti življenja homoseksualnih žensk (zaradi velike možnosti kompromitiranja protagonistk) “zapakirala” v fiktionalno obliko prvega igranega filma o problematiki kitajskih lezbijk *Fish and Elephant* (Yu he Daxing, 2001). Kian Jianning se skozi soočanja z naravo ukvarja predvsem z raziskavami estetskih vidikov izpraznjenosti, izolacije, samote, Chen Weijun pa v filmu *To Live is Better than to Die* (Hao Si Bu Ru Lai Huo Zhe, 2002) obravnava srbljivo vsakdanjost življenja v senci smrti: v vasi Wenhou v pokrajini Hebei, kjer se je več kot polovica prebivalcev ob prodajanju svoje krvi leta 1992 okužila z virusom HIV, je namreč umiranje najpogostejši način življenja.



7. "Življenje kmetov", nadaljuje Bérénice Reynaud, "je bilo vselej prežeto s stiskami in revščino, vendar jim še nikoli prej ni bilo potrebno prodajati krvi ali množično odpošiljati svojih žena s kmetij, da bi z žetvijo lahko dobili uborno nadomestilo. Nikoli prej se niso v stotisočglavih množicah zgrinjali na delo v industrijska središča ali na gradbišča hitro rastočih modernih sovesk, samo zato, da bi jih sistem izpljunil v trenutku, ko niso več potrebni, izgubljajoč delo zaradi modernizacije, dom zaradi urbanizacije, zdravje zaradi brezdomstva ali zasvojenosti in otroke zaradi delinkventnosti." Podrobneje gl: Reynaud 2004: 13–14.

8. V filmski špici se njeno ime pojavi na mestu producentke "Zhu Zhu". Njena štipendija in njena priložnostna dela so bila tudi njuna edina sredstva, ki jih je dopolnjevala nesebična materialna pomoč družin in prijateljev. V drugi fazi postprodukcije, ko je avtor iz prvotne peturne verzije, ki je zakrožila med festivalskimi kuratorji, film premontiral v pričujočo, deveturno inačico, pa je s finančno podporo pristopil Hubert Bals Development Fund Rotterdamskega filmskega festivala.

9. V isti sapi pa na simbolni ravni film odraža tudi temeljno intimno "tranzicijsko" negotovost filmarja samega: "Železniški tiri se pojavijo ob koncu vsakega dela filma. Odločitev za njihovo umestitev v celoto je v bistvu zelo osebna. Predstavlja predvsem mojo osebno željo, moje intimno vprašanje: 'Kam nas tiri vodijo? Kako je s to smerjo? Ali je prava? Ali bi bila to lahko pravilna izbira? Kako dolgo bomo še potovali po isti progii?' Dejansko gre za nekakšno zmedenost, ali morda bolje, nejasnost. V resnici mi sploh ni jasno, kam se obračajo vsi ti ljudje, kam se usmerja država – še o tem, kam naj bi se obrnil sam, nimam pojma." (Wang 2004: 25)

10. Fenomen filma, ki se navezuje na "tek življenja", je specifična filmska oblika, o kateri se je začelo razpravljati ob prvih igranih filmih "pocestne" generacije, na čelu z *Beijing Bastards* (Beijing zzhong, 1992) Zhang Yuana, *The Postman* (Youchai, 1995) He Jianjuna, *The Days* (Ding Chung de rizi, 1993) Wang Xiaoshuaija. "Nekateri raziskovalci so to novo obliko filma, v skladu z novimi trendi v kitajski likovni umetnosti in literaturi iz sredine osemdesetih let, poimenovali 'film življenjskega teka'." Umetnost "življenjskega teka" je z osredotočenjem na intimnost in osebne probleme predstavnikov "nižjih slojev" brez politične kontekstualizacije predstavljala "... reakcijo proti očitni politizaciji tradicionalne socialistične umetnosti in medijev". Podrobneje gl.: Kwok Wah Lau 2003: 19.

11. Načelo "mobilizacije pogleda" se, kot poudarja Jean-Luc Nancy, udejanja, kadar filmarjeva intervencija gledalca motivira za "vstop-v-pogled", za "odprtje oči", za dopuščanje, da mu pogled "odnese s seboj". A to nikakor ni stvar "... pasivnosti, še manj ujetosti, temveč stvar uskladtive s pogledom, tako da tudi mi lahko gledamo. Naš pogled ni jetnik, in če je ujet, je tako zato, ker je pozvan, mobiliziran. To pa se ne more zgoditi brez določene nujnosti, ki deluje kot obveza: lovljenje podob je nedvomno etos, dispozicija in načelo samega pogleda na svet." (Nancy 2001: 16)

12. "Filmi šeste generacije niso samo odraz kitajske modernizacije, temveč dejavni soudeleženelec njenega razvoja. Na žalost pa je počasni tempo sprememb v političnih sferah povzročil strabovite napetosti med politiko in njeno kulturno sodobnostjo." (Kwok Wah Lau 2003: 20)

Literatura:

- Baskar Nil, "Velika proletarska revolucija, 2x: Modri zmaj, Peron". *Kinotečnik*, januar 2004, str. 6.
- Baskar Nil, "Kitajska: oris položaja". *Ekran*, letn. XXXVI, št. 5/6, 1999, str. 14–17.
- Casetti Francesco, *Theories of Cinema: 1945–1995*. Univ. of Texas Press, Austin, 1999.
- Corner John: "Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions". Dostopno na: <http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20Corner%20paper.htm>
- Dai Junhua, *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*. Verso, London, New York, 2002, str. 74–75.
- Dai Jinhua, "Immediacy, Parody, and Image in the Mirror: Is There a Post-modern Scene in Beijing?". V: *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, ed. Jenny Kwok Wah Lau, Temple Univ. Press, Philadelphia, 2003, str. 151–166.
- Jaffee Valerie, "Bringing the World to the Nation: Jia Zhangke and the Legitimation of Chinese Underground film". *Senses of Cinema*, št. 32, jul–sept 2004. Dostopno na: http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/chinese_underground_film.html
- Kraicer Shelly, "Rust, Remants, Rails: Wang Bing's Epic Vision of China". *Cinéma-Scope*, št. 16, Fall 2003, str. 21–26.
- Kramer Robert, "Biti nekje". V: *Dokumentarni film: 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, Ljubljana, 1999, ur. Simon Popek. Slovenska kinoteka, Revija Ekran, Ljubljana, str. 35–44.
- Kwok Wah Lau Jenny, "Globalization and Youthful Subculture: The Chinese Sixth-Generation Films at the Dawn of the New Century". V: *Multiple modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, str. 13–27.
- Nancy Jean-Luc, *The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*. Yves Gevaert Publisher, Bruxelles, 2001.
- Reynaud Bérénice, "Dancing with Myself, Drifting With My Camera: The Emotional Vagabonds in China's New Documentary". *Senses of Cinema*, št. 28, sept–oct 2003. Dostopno na: http://www.sensesofcinema.com/contents/03/28/chinas_new_documentary.html
- Škafar Vlado, "O dogmi – II. O idiotih: (druga stran podobe)". *Ekran*, letn. XXXVI, št. 3/4, 1999, str. 29–31.
- Wang Bing, "Rust, Remants, Rails: Wang Bing's Epic Vision of China", intervju v: *Cinéma-Scope*, št. 16, Fall 2003, str. 21–26.

ATANARJUAT, JUNAK VEČNEGA ČASA





Zacharias Kunuk se je po uspehu filma *Atanarjuat, hitri tekač* (2001) spet lotil dela, ki ga je počel zadnjih dvajset let: snemanja dokumentarnih filmov o življenju svojega ljudstva – Inuitov. Njegov zadnji film je 50-minutni dokumentarec o Kunukovi razširjeni družini in prikazuje, kako se njeni člani zberejo v starem domovanju na kanadskem delu Arktike. Kot vsi njegovi filmi je tudi ta posnet na video, prav kakor *Atanarjuat*, pri katerem je bila uporaba video kamere nujna, saj snemanja na večnem snegu niso najboljše razmere za bolj okorne filmske kamere. Toda izbira *wide screen* (16:9) digitalne betacam kamere ni bila samo nuja, ampak tudi vizualna strategija, saj je z njeno pomočjo pri gledalcu dosegel učinek “biti znotraj” prizora, posledično pa tudi učinek “od znotraj gledati ven”, kar je fascinanten dosežek za film, ki je od nas, povprečnih zahodnih gledalcev, s svojo zgodbo in svojimi junaki oddaljen skoraj 1000 let. Video kamera lahko pride tudi tja, kamor filmska kamera ne more. V notranjost igluja, na primer.

O *Atanarjuatu* lahko zapišemo veliko rekordnih dosežkov: prvi film, ki je v celoti posnet v inuitskem jeziku, skoraj v celoti ga je posnela inuitska ekipa, po izboru kanadskih filmskih profesionalcev je postal peti najboljši kanadski film vseh časov, dobitnik zlate kamere v Cannesu ... Vendar nam o drugačnosti filma veliko več kot dosežki pove izjava Norma Cohna, direktorja fotografije in producenta filma: “Koncept filma je izhajal iz združitve videa kot eksperimentalne umetniške forme in inuitskega ustnega izročila ... Potem pa je bilo vse odvisno od izvedbe. Morali smo biti dovolj dobri, izdelati res odličen scenarij in najti izvrstne igralce. In na koncu smo morali imeti srečno roko pri razvoju tehnologije.”

In ravno kontrapunkt tehnologije in prvinskih emocij je tisto, kar filmu podeli drugačnost, ki je nekatere kritike tako navdušila, da so mu pripisali moč ponovnega rojstva filma. Kar v dobi, ko ponavadi pišemo o njegovi smrti, ni ravno majhen dosežek. V daljni deželi skoraj večnega snega smo skupaj z njenimi prebivalci del zamrznjenega časa. To je večni čas vedno istih emocij, ki so skupne inuitskemu izročilu, Shakespearju in žajfasti teve nanizanki. Vse je odvisno od izvedbe, bi še enkrat rekel Cohn. Skoraj triurni film nam pripoveduje zgodbo o dveh bratih: Armaqjuaqu, ki je znan po svoji moči, in Atanarjuatu, ki zna hitro teči. Brata se znajdetata v težavah zaradi Okija, ki naj bi ga obsedel zli duh.

Vzrok spora je dekle Atuat, ki je bila obljubljen Okiju, vendar pa je vanjo zaljubljen Atanarjuat. Z Okijem se spopadeta za Atuat v nenavadnem dvoboju, v katerem morata drug drugega udariti s pestjo v glavo, zmaga pa tisti, ki ostane na nogah. Zmagovalec dvoboja, Atanarjuat, si pridobi Atuat, vendar, kot v vsaki pravi drami, še nismo prišli do zapleta. Tega predstavlja Puja, Okijeva sestra, ki postane Atanarjuatova druga žena.

Čeprav je Inuitom dovoljeno imeti več kot eno ženo in navkljub pomanjkanju kakršnihkoli moralnih podukov ravno to dejstvo pripelje do krvavega vrhunca: smrti Armaqjuaqu, močnejšega od obeh bratov. Atanarjuat uide smrti, njegov beg pa gledalci spremljamo tako rekoč prilepljeni na njegove pete in smrt je dobesedno tudi za nami. To je prizor, ki jemlje dih, saj združuje prvinskost narave in filma. Tisto, kar je pričaral Sergio Leone s svojim brezimnim junakom v puščobni preriji, pričara tudi Kunuk v praznini belega ledu. Pričakanje pred dokončnim spopadom, negotovost, ki se pripelje z vlakom v Zinnemannovem westernu *Točno opoldne* (High Noon, 1952). Spopad dobrega in zla, ki preseže banalnost navadnega filmskega posnetka, tistega, ki je zgolj posnetek realnosti, ter se približa metafiziki, ki jo premore samo umetniška vizija ali koncept, kot bi rekel Cohn. Tako tudi tatuji na obrazih inuitskih žensk niso samo del eksotične filmske maske, ampak simboli, ki jih, podobno kot njihove moške, vpisujejo v določene kategorije. Moški so močni, hitri ali pogumni, ženske pa so povezane s predniki in nosijo njihove značilnosti. Tatuji na njihovih obrazih predstavljajo povezanost žensk s predniki, so kot korenine pri drevesu, ki njegovo mesto določijo za zmeraj.

Na koncu je zlo premagano. Prekletstvo je izničeno, kljub temu pa nosilci zla morajo oditi drugam. Tudi razpletu je botrovala ženska, tokrat najstarejša. Ženske so res tiste, ki imajo moč, da usmerjajo življenje. Klasični dramaturški trikotnik predstavljajo tri ženske: Atuat, Puja in babica. Vendar so moški tisti, ki se bojujejo z zlom, moški pa so končno tudi šamani, ki se z zlom spopadajo iz oči v oči. Nič čudnega, če je Kunukov naslednji film iz leta 2003 prav zgodba o zadnjem šamanu med Inuiti. Moški imajo pogum, da spreminjajo stvari in postanejo junaki. O tem nam pripoveduje *Atanarjuat, hitri tekač*.



Kandahar

atanarjuat, hitri tekač

Atanarjuat, the Fast Runner

Kanada 2001 172'

režija Zacharias Kunuk

scenarij Paul Apak Angilirq

fotografija Norman Cohn

glasba Chris Crilly

igrajo Natar Ungalaaq (Atanarjuat), Sylvia Ivalu (Atuat), Peter-Henry Arnatsiaq (Oki), Lucy Tulugarjuk (Puja), Madeline Ivalu (Panikpak), Paul Qulitalik (Qulitalik)

zgodba

Film se odvija v Kanadi, na severozahodni obali otoka Baffin, kjer vladata večni sneg in led in kjer živi le nekaj več kot tisoč prebivalcev. V eskimski skupnosti je tradicija še močno prisotna. Dva brata, Amayjuag in Atanarjuat, se ji nehoti postavita po robu, saj se slednji poroči z dekletom, ki je bila kot otrok obljubljena poglavarjevemu sinu Okiju. Oki si obljubi, da se bo bratoma za vsako ceno maščeval. S svojim početjem začne razdirati vaško harmonijo in vnašati prvine zla ...

Epska saga o ljubezni in sovraštvu, o boju za preživetje in o starodavni tradiciji je posneta po tisočletje stari eskimski legendi, nekje na severu Kanade. Film je dokaz, da nas starodavna izročila še vedno lahko prevzamejo in nas popeljejo bližje resnici, ki je v njih podana na arhetipski način, neomadeževan s civilizacijskimi potvorbami, kakršne smo vse pogosteje vajeni poslušati in gledati. *Atanarjuat* je univerzalna zgodba o življenju. Režiser je z neposrednim pristopom prikazal življenje v vsej njegovi krutosti, ko se mora človek v arktični tundri boriti s silami narave, da bi preživel, obenem pa tudi njegovo drugo, nežnejšo plat, ki pride na plano s prvimi sončnimi žarki. Kakor je film po eni strani realističen v prikazovanju človekovega odnosa do sveta, katerega del je in s katerim se še vedno čuti precej povezanega ter v neki meri od njega celo odvisnega, nas kadri, s katerimi beleži naravne lepote, popeljejo v območje naravno lepega in estetskega. Tu film pridobi na svoji umetniški vrednosti in liričnosti, s katero ublaži realistično prikazovanje surovega darwinovskega boja za preživetje. A čeprav je morda človekov odnos do narave primarnejša in za preživetje nujna plat eskimskega življenja, pa ljubezen do (so)človeka izpopolnjuje manko, ki se pojavlja v tej praksi preživetja, ko indiferentno relacijo narave do ljudi lahko zapolnimo s toplino svojega srca. Na dan privrejo skrivna in potlačena čustva, afekti in zli duhovi, ki v življenju preprostejših

ljudi, ujetih v naravni krogotok, predstavljajo tudi most za povezavo z višjimi silami. Tu zavzamejo pomembno mesto šamani, ki pridejo v ospredje vsakokrat, ko se vezi skupnosti razrahljajo zaradi vstopa zla in ko potrebujejo pomoč nadnaravnega. Zacharias Kunuk je v svojo eskimsko epopejo vnesel tudi to prvino in ji v iglujski skupnosti odredil odločilno vlogo v trenutku, ko se odločijo rešiti zla, ki se je zasidralo mednje. Kunuk je z *Atanarjuatom* obudil izgubljeno tradicijo, ki jo lahko imamo za specifično eskimsko, saj nam s filmom približa njihov način biti v svetu, po drugi strani pa se nas film lahko dotakne ravno zaradi prikaza, da smo v svoji biti vsi enaki, da čustvujemo in mislimo na način, ki se v precejšnji meri lahko posploši na celoto človeškega. Skratka, da smo navsezadnje le del nekega univerzalnega načina bivanja, ki nam pomaga dojemati (umetniške) stvaritve; te prikazujejo drugi čas ali prostor, ki pa v svojem bistvu ostaja isti.

S.B.

fahrenheit 9/11

ZDA 2004 121'

režija Michael Moore

scenarij Michael Moore

fotografija Mike Desjarlais

glasba Jeff Gibbs

zgodba

Potem ko je bil prvi dokumentarec *Michaela Moora* Bowling za Columbine med drugim nagrajen z oskarjevskimi atributi za najboljši dokumentarni film, bo očitno s prestižnimi nagradami okronan tudi novi dokumentarec *Fahrenheit 9/11*. Tokrat tema aktivista in gorečega Bushevega nasprotnika iz mesta Flint ni poboj na gimnaziji, temveč ozadje terorističnih napadov na gospodarsko, politično in vojaško srce Združenih držav Amerike.

Značilnost Moorovega *Fahrenheita 9/11* je, da dokumentarec resda izhaja iz realnosti, saj s kamero na primer išče edinega izmed 535 kongresnikov, ki je v vojni vihar sredi Iraka poslal svojega sina. Obut v čevlje raziskovalnega novinarja gre tudi po sledih poslovnih, ki jim je puščavski boj proti terorizmu dal priložnost za vrtoglavi dobiček. Kljub temu da prikazuje stvarne ljudi, ki jim je sistem korporativne Amerike prizadel najhušje rane, pa dejanje inscenira. Povedano drugače: ko Moore v svojem filmu spregovori o tesnih vezeh med dinastijo aktualnega ameriškega predsednika z vlado Saudske Arabije in

rodbino Bin Laden, se opira na narativno formo, a hkrati je nemogoče spregledati ideološko formulo za nastanek njegove tendenciozne in duhovite kreacije. Da je *Fahrenheit 9/11* karkoli drugega kot politični pamflet proti sedanji administraciji v Beli hiši, bi bilo glede na njegov prihod v kinodvorane v času predvolilne vročice težko verjeti. Zakaj? Zato ker je nastal na svojevrstno refleksiven način in opozarja nase kot na medij. Njegova glavna tema je prej sama filmska reprezentacija kritizirane družbe kot pa ta družba sama. Ta reflektivnost pa ima ob goli formalni še bolj zanimivo politično raven, saj pomaga odstranjovati zarjavele ideološke vzorce, ki podpirajo obstoječi režim "svetovnega policajca". Družbeno angažirani Moore je iz kolaža že vidnih televizijskih posnetkov, reportaž in intervjujev ustvaril negativni politični oglas, da bi z njim nagovoril ameriške množice, zlasti volilne abstinente iz srednjega delavskega razreda.

N.S.

kandahar

Safar-e Gandehear

Iran/Francija, 2001, 85'

režija Mohsen Makhmalbaf

scenarij Mohsen Makhmalbaf

fotografija Ebrahim Ghafouri

glasba Mohamad Reza Darvishi

igrajo Niloufar Pazira, Hassan Tantai, Sadou Teymouri, Hoyatala Hakimi

zgodba

Nafas, mlada afganistanska novinarka, ki živi v Kanadi, se odpravi na potovanje v Kandahar, kjer živi njena mlajša sestra, saj dobi njeno pismo, v katerem ji sporoča, da bo ob sončnem mrku storila samomor. Kandahar je še vedno pod talibanskim režimom, položaj žensk je tam nevzdržen. Film prikazuje težave, ki jih doživi Nafas na svoji poti po Afganistanu, ko je v vsakem trenutku ogrožena eksistenca nje in sestre.

Kandahar odlikujeta odlična scenarij in režija. Deloma je posnet po resničnih dogodkih – režiser jih je zabeležil iz pričevanj afganistanske ženske, ki je v Kandaharju obiskala samomorilsko nastrojeno prijateljico. V pričujočem filmu je režiser brez odvečne patetike in z umirjeno poetično-filozofsko in dokumentarno žilico prikazal razmere v Afganistanu pred nekaj leti. Že začetek filma deluje grozljivo, saj nam pokaže, kako mlade deklice učijo, naj se ne dotikajo igrač, ker se v njih lahko skriva bomba. Pred nami se razprostirajo prizori od glave do peta zakritih žensk, ki jih imenujejo "črne glave" ter jim s tem odvzamejo njihov spol in človeško identiteto. Med Nafasino odisejajo lahko sledimo grotesknim in nadrealističnim situacijam, kot npr. v prizoru, ko umetne noge s padali padajo iz zraka, amputirani ljudje pa se borijo, da bi jih čim več odnesli domov. Prav tako absurdno deluje prizor zagrjene zavese med pacientko in zdravnikom, ki potrebuje posrednika, da bi ozdravil pacientko, katere ne sme videti ali se je dotakniti. Ali prizor, ko se ena od sopotnic glavne junakinje liči pod svojim ogrinjalom, kar deluje dokaj nesmiselno, če pomislimo na to, da nihče ne bo videl njenega obraza – niti ona sama, dokler bo v družbi. Režiser pokaže tudi na moč denarja, ki lahko olajša potovanje in hkrati

pelje v pogubo. Na isti način lahko razumemo tudi delovanje humanitarnih organizacij, ki delujejo kot nekakšen tampon med vojsko in domačini ter s svojim monopolom krajijo odvisno usodo hendikepiranih ljudi. Cena življenja je lahko tako nizka in ničvredna, da se zdi smrt kot prava rešiteljica iz te nočne more. Zato potrebuje glavna junakinja veliko potrpljenja in upanja, da preživi in da zmore najti energijo še za reševanje svoje sestre, katere v filmu sploh ne vidimo. Film se konča nehollywoodsko, saj ne prikaže srečanja med sestrama oz. konca poti glavne junakinje, temveč se zaključi s filozofskim prebliskom o upanju in življenju kot ujetništvu. Tako ni jasno, ali Nafas še pred sončnim mrkom prispe na cilj, saj se v končni fazi sprašuje o smislu življenja in razlogih za obstoj. Čeprav skozi film išče upanje za sestro, se zdi, da je sama tista, ki išče odgovor na eksistencialna vprašanja in premaguje gon smrti, kateremu je podvržena že na začetku potovanja. Filmska zgodba je zastavljena in izpeljana sijajno, tragične situacije so predstavljene komično in politično neobremenjeno, poudarek filma pa ni toliko v ogroženosti žensk kot v iskanju odgovorov na vprašanja, ki se skrivajo v vsakem izmed nas.

M.G.

ko bom velik, bom kenguru

Kad porastem biču Kengur

režija Radivoje Andrić

scenarij Miroslav Momčilović

igrajo Sergej Trifunović, Marija Karan, Nebojša Glogovac, Boris Milivojević, Gordan Kičić

zgodba

Komedija se dogaja vzporedno na treh prizoriščih: v kinu skuša Braca osvojiti srce prelestne manekenke Iris, v lokalni gostilni smo priča razburljivi nogometni tekmi, kjer Šomi in Dujo na trihh spremljata izid, ki bo odločil o njuni športni stavi, na strehi nebotičnika pa Avaks in Hibrid ugotavljata, da sta najbolj rentabilna, ko ne početa nič.

Ko bom velik, bom kenguru je eden izmed tistih filmov, ki nas prevzame zaradi (samo)svojkega, specifičnega humorja, kateremu je v srbskih filmih pogosto odrejena, če že ne odločilna pa vsekakor izredno pomembna funkcija, v kateri se bohoti njihova neposrednost, vročernost in patriarhalnost. Andrićev film nas popelje v srbsko urbano okolje in na srečo ne polemizira z balkansko vojno, kateri se v povojnem času (sicer povsem samoumevno) številni režiserji bivše Juge niso mogli izogniti, čeprav je po drugi strani še vedno prisotno nekakšno iskanje vrednot mlade generacije, ki je morda ravno s padcem nekdanjega družbenega režima in posledično vrednot izgubila identifikacijsko zmožnost, ki jo družba kot celota v neki meri omogoča svojim delcem. Prizori ljubezenskega srečanja v kinu so bistroumno popestreni z notranjim monologom obeh igralcev in kažejo na njuno negotovost, nesamozavest in nezaupanje do nasprotnega spola, ki se v končni fazi sprevrže v fantov odpor do žensk, nekakšen živčni zlom, ki je posledica prekomerno potlačene želje po odnosu. Osrednjo vlogo je režiser namenil gledalcem nogometne tekme, ki brez večjih težav potencira njihovo izvorno brutalnost in



Poletje v zlati dolini

vročekrvnost, ta pa je v določenih momentih tako pretirana, da bi se ji lahko film, ki ga sicer lahko spravimo v kategorijo črne komedije, lahko izognil, če bi na mesto poceni trikov postavil nekoliko inteligentnejši način parodiranja situacij. Dogajanje na strehi nebotičnika je po eni strani nadvse stereotipno, saj z uživanjem ob dišavah marihuane na že tolikokrat viden način posreduje vdanost mlade generacije, ki ugotavlja, da ni treba nič početi, ampak le sedeti in čakati, da se bo nekaj zgodilo samo od sebe... "Dogodek" potem dejansko pride, in ravno srečanje z zunajzemeljsko dimenzijo je ena redkih potez, ki poleg konca filma izzove izbruhe smeha in se pri tem ne poslužuje nasilnih elementov. Morda pa je ravno nekoliko brutalen način podajanja komičnega tisti *differentio specifiço*, s katerim srbski humor izkazuje svojo svojskost in drugačnost.

S.B.

Lilja za vedno

Lilja 4-ever

Švedska, 2002, 109'

režija Lukas Moodysson

scenarij Lukas Moodysson

fotografija Ulf Brantås

glasba Nathan Larson

igrajo Oksana Akinshina, Artyom Bogucharsky, Lyubov Agapova, Liliya Shinkaryova, Elina Benenson, Pavel Ponomaryov, Tomasz Neuman

zgodba

V ospredju je mlado dekle, 16-letna Lilja, ki v živi v eni revnejših republik bivše Sovjetske zveze in je soočena z brezperspektivnostjo tamkajšnje družbe. Mati z ljubimcem odide v ZDA, teta jo vrže iz stanovanja in ji v zameno ponudi zanikrno garsonjero nekega umrlega starca, sama pa se nahaja pred bojem za golo preživetje. Manevrskega prostora ni veliko.

Mojstrovina scenarista in režiserja Lukasa Moodyssona je na trenutke mučna in domala neprebavljiva, gledalca pa nikakor ne more pustiti neprizadetega. Izdelek pove kar naravnost: za tavajočo in čedalje bolj zbegano mladino gospodarsko in socialno manj razvitih držav ni prave alternative. Mladi zato iščejo rešitve v kriminalu, drogah in prostituciji, kar je "rak rana" družb vsepovsod, v ospredju pa postavlja čedalje bolj aktualno temo – trgovino z ljudmi. Medtem ko se najvišji svetovni politični vrhovi čedalje bolj zavzeto ukvarjajo z vojno proti terorizmu, v senci

ostaja neka druga vojna, ki pa je s prvo neposredno povezana. Socialna vojna je latentna in prikrita oblika iztrebljanja ljudi, ki poteka že ves čas, vendar zaradi spektakularnosti nekaterih drugih dogodkov po svetu izgublja na teži svoje vsebine. Zgodba o mladem in naivnem dekletu, ki do samega konca ne opusti upanja na boljši jutri in se svojemu "princu iz sanj" pusti prepričati, da jo v drugi deželi (Švedska) čaka nov začetek, je samo ena izmed takšnih zgodb. Kaj jo tam čaka, je odveč poudarjati. Stranke so raznolike: od uspešnih poslovnežev, osamljenih "hitrih strelcev," pa vse do pijanih množičnih zabav v obliki fantovščin. Izhoda ni. Le odločitve, ki pogojujejo ena drugo. *Lilja za vedno* je boleč in neposreden film brez kančka nepotrebne patetike, ki ga v želodcu nosiš še dolgo po koncu predstave. Dejstvo, da opozarja na nagone, ki nas spremljajo v vsakdanjem življenju, pa deluje še toliko bolj obremenjujoče.

Ž.Č.

moja mala navihanka

Jersey Girl

ZDA 2004 102'

režija Kevin Smith

scenarij Kevin Smith

fotografija Vilmos Zsigmond

glasba James Venable

igrajo Ben Afflek (Ollie Trinke), Liv Tyler (Maya), George Carlin (Bart Trinke), Jason Biggs (Arthur Brickman), Raquel Castro (Gertie Trinke), Jennifer Lopez (Gertrude Steiny)

zgodba

Oliverju Trinkeju, uspešnemu piarovcu v glasbeni industriji, na porodni postelji umre žena Gertrude. Okraden ljubezni se, držeč svojo novorojenko v nevarjenih in nerodnih rokah, čustveno zmeden odpravi po tolažbo k ovdovelemu očetu Bartu v rojstni New Jersey. Preda se očetovstvu in kot novi voznik cestnega pometača dokončno zapusti instant svet zvezdnikega blišča ter neskončnega japijevskega pehanja za denarjem in užitkom.

"Kakšni so tvoji nameni? Ali veš, da se smejo drug drugemu kazati samo poročeni fantki in punčke?" reče sedemletna Gertie brhki in inteligentni študentki psihologije, potem ko Mayo in svojega očeta zaloti v objemu pod prho. Mokri in flagranti prizor iz *Moje male navihanke*, v katerem režiser in scenarist Kevin Smith svojemu liku Oliverju celo po dolgoletni abstinenci ne privoščiči seksa, deluje stupidno. Na romantično komedijo tega

pripadnika ameriške neodvisne filmske scene bi upravičeno letel, recimo, še očitek, da se v njem pojavi ikona latino popa Jennifer Lopez. A treba je priznati: Smith je ustvaril celovečerec iz popolnoma odkritega apologetstva provincialnega New Jerseyja. V domače, nostalgijo vzbujajoče okolje se je podal iz vrtoglave hektike sosednjega New Yorka, zato njegov ustvarjalni itinerar na gledalca deluje iskreno. Poleg tega je lucidna njegova kritika "sumljivega umetniškega izražanja", ki hoče biti drzno, v resnici pa je zgolj klavrna seksploatacija zvezdnških teles in duhovna degradacija slavnih. *Moji mali navihanki* že glede na žanr in temo preti nevarnost, da bo zdrsnila v patetiko. Ko se egoistični glasbeni producent zaradi propadle kariere iz sina spremeni v očeta, zgodba res postane sentimentalna. A prav iz jecljajočega soočenja z bistvom neke druge poklicnosti – vzgoje otroka – pred kamero s prvinsko nedolžnostjo zasije arhetipska slika, ki je vredna ogleda.

N.S.

poletje v zlati dolini

Ljeto u zlatnoj dolini

BiH/Francija/VB/Slovenija/Avstrija 2003 104'

režija Srdjan Vuletić

scenarij Srdjan Vuletić

fotografija Slobodan Trinić

glasba Simon Boswel

igrajo Haris Sijarić (Fikret), Svetozar Cvetković (Ramiz), Kemal Čebo (Tiki), Zana Marjanović (Sara), Aleksandar Seksan (Cico), Sadžida Šeftić (Fikretova mama), Admir Glamočak (Klupa), Emir Hadžihafisbegović (Hamid)

zgodba

Šestnajstletni Fikret na še svežem grobu svojega očeta izve, da je le-ta umrl v dolgovi. Ker želi oprati družinsko ime in ohraniti svoj ponos, se odloči, da bo upniku Hamidu vrnil dolg. Pri tem skupaj s prijateljem Tikijem postane tarča dveh podkupljivih policajev, ki mu podtakneta ugrabljeno dekle.

Potem ko mu je *Hop, Skip & Jump!* (1999) na Berlinu 2000 prinesel medveda za najboljši kratki film, Srdjan Vuletić navdušuje tudi s celovečernim prvencem. Z urbano izpovedjo povojne generacije je novi glas bosanske kinematografije, kot izjavlja sam, želel predvsem razbiti predsodek o tem, kako naj bi izgledala sedma umetnost, postavljena v balkanski prostor. Ta kreativna dilema se odraža pri vizualnem izgledu njegovega filma, obnašanju igralcev, vrsti dialoga... Vuletićeva neskrita ambicija je ustvariti vznemirljiv, hiter, beat-up izdelek. Zato se zgodba *Poletja v zlati dolini* razvija organsko, protagonisti pa se gledalca s svojo interpretacijo dotikajo zelo ostro. Silno koncentracijo čustev od sovraštva do ljubezni lahko pozna samo nekdo, ki živi trenutek, saj ni prepričan, ali bo dočkal naslednjih pet minut. Vuletić, ki je bil v obleganem Sarajevu tudi sam ranjen in ga je torej grenka izkušnja političnih konfliktov zaznamovala intimno, natanko ve, kako kamera najprej razkrije totalni čustveni kaos in ga zna potem brez izgube najmanjšega estetskega detajla tudi prenesti na filmsko platno. Prav neposredna filmska govorica mladega avtorja, primerljiva s suverenim režijskim prijemom Srdjana Dragojevića, Abela

Ferrare, Martina Scorseseja ali Lukasa Moodysona izpolni gledalčeva pričakovanja o filmih iz republik nekdanje Jugoslavije. N.S.

sladke sanje

Skagerrak

Danska, 2003, 104'

režija Søren Kragh-Jacobsen

scenarij Anders Thomas Jensen, Søren Kragh-Jacobsen

glasba Jacob Groth

igrajo Iben Hjejle (Marie), Bronagh Gallagher (Sophie), Martin Henderson (Ian), Ewen Bremner (Gabriel), Gary Lewis (Willy)

zgodba

Marie in Sophie sta prijateljici, ki se preživljata s sezonskim delom na naftni ploščadi. Ko zaslužita dovolj denarja, se odpravita na dopust na Škotsko, kjer se predajata norim zabavam in alkoholu ter tako v kratkem času zapravita svoj denar. Marie se ponudi enkratna priložnost za zaslužek, ko ji lokalni bogataš ponudi, da bi zanosila z njegovim sinom Romanom in mu tako omogočila dediča. Sprva ponudbo zavrača, potem pa na prigovarjanje prijateljice vendarle naredi usodni korak.

Režiser, ki je pred leti v stilu Dogme posnel film *Mifune* (1999) in z njim v Berlinu osvojil srebrnega medveda, je s pričujočim delom naredil korak nazaj v svojem ustvarjanju. Film se začne vzpodbudno ter s prikazom razvratnih žurov in močnih vezi med glavnima igralkama daje slutiti, da se bo razvil v lezbično erotični thriller, vendar po prikazu prometne nesreče, ki jo zakrivi Marie, zapade v dolgočasno igro spletk in moraliziranja s primesmi hollywoodske komedije tipa *Trije moški in otrok* (Three Men and a Baby, 1987). Zakaj izvede režiser tako drastičen korak in iz filmske igre "odstrani" veliko bolj nadarjeno igralko Bronagh Gallagher, ki igra bolj kompleksen in večdimenzionalen lik Sophie, kot ga predstavlja enoplastna Marie, ni jasno. Dejstvo je, da je Marie lepša in da se zanjo potegujejo tako fizični delavci kot zldočaseni milijonarji, ter tako ohranja v moškem gledalcu željo po osemenjevanju tega izgubljenega patetičnega bitja, ki se nikakor ne more odločiti, ali bo prebolelo smrt svoje edine prijateljice ali pa šlo v posteljo z njenim bivšim fantom. Dramaturško in scenaristično gledano ima film nešteto napak, rešuje pa ga nenehna situacijska komedija zamenjave in zmešnjave. O tem, da bo otrok moškega spola, se nihče od junakov ne sprašuje več, saj je tudi gledalac jasno, da je v igri velik denar, ki ga lahko vložijo v naložbo samo nekdo, ki brez kančka dvoma verjame v moškega dediča. Trenutki, ko glavna junakinja razmišlja o prekinitvi nosečnosti, tako delujejo neprepričljivo in so odveč, saj ji ne verjamejo niti filmski liki niti gledalci. Film kot že prej marsikateri drugi pokaže na to, kar bi vsak gledalec z veseljem rad verjel: da ni vse v denarju, da se skozi duševno trpljenje lahko spokoriš za svoje napake, da je sreča v ljubezni in pričakovanju otroka in da tudi preprosti fizični delavec, hlevar ali črncel lahko oplodi lepo žensko.

M.G.



Trojčice iz Bellevilla

špartanec

Spartan
ZDA, 2004, 106'
režija David Mamet
scenarij David Mamet
fotografija Juan Ruiz Anchia
glasba Mark Isham
igrajo Val Kilmer (Scott), Tia Texada, Derek Luke, Johnny Messner, Jeremie Campbell, Bob Jennings, Lionel Mark Smith

zgodba

Film govori o vrhunskem ameriškem specialcu Scottu, ki slepo sledi ukazom nadrejenih. Ni je naloge, ki bi bila nerešljiva. Vse dokler se ne znajde v situaciji, ko je potrebno razmisлити. Hči ameriškega predsedniškega kandidata je proglašena za mrtvo, Scott pa sumi, da to ni res. Postavljen je pred življenjsko odločitev ...

"Vodja krdela" je surovi, mrki in robustni Scott, v čigar življenju pride do naglega obrata, ko izve, da hči kandidata za ameriškega predsednika, ki so jo nekaj časa brezupno iskali, ni mrtva, kakor so obelodanili mediji. Scott se mora sedaj preleviti iz operativca v stratega. Njegovo slepo sledenje ukazom in vera v ameriški sen se sesujeta. Zgodbo smo videli že ničkolikokrat. Hiter preobrat na sredini filma, preizpraševanje vesti in metamorfoza glavnega junaka ter razplet v stilu "sam proti vsem". Tematika je zanimiva zgolj kot špekulacija o tem, koliko podobnih stvari, skrbno zakritih pod krinko državnih skrivnosti, se tudi dejansko dogaja. Mediji opravičujejo svoj obstoj s prikazovanjem iluzij, zato jih zanimajo zgolj interpretacije resnice, nikoli resnica sama. Mediji niso četrta veja oblasti, kot nas učijo po družboslovnih šolah, pač pa kar oblast sama: nad-oblast. Medij prenaša dogodek, ki sam po sebi ni nič posebnega, vendar z njegovo pomočjo deluje impozantno. Vemo, da nam lažejo, vendar je čar ravno v tem, da se vedno znova pustimo zapeljati. Iz naštetih razlogov ljubimo tudi sedmo umetnost, ta čudoviti in mistični "film v filmu", platonski posnetek posnetka. V mreži smo vsi: bogati in revni, pametni in neumni, črni in beli ... Vladavina forme je način sodobnega bivanja celo za intelektualce, saj s pomočjo psihoanalize vedo, da pod krinko izrečenih (ne)pomembnih besed, počivajo isti rudimentarni razlogi kot pri vseh smrtnikih. Ž.Č.

terminal

The Terminal
ZDA 2004 128'
režija Steven Spielberg
scenarij Andrew Niccol, Sacha Gervasi
fotografija Janusz Kaminski
glasba Benny Golson, John Williams
igrajo Tom Hanks (Viktor Navorski), Catherine Zeta-Jones, Stanley Tucci (Dixon)

zgodba

Viktor Navorski, državljani fiktivne vzhodnoevropske države Krakovije, pristane na newyorškem letališču JFK. Rad bi obiskal New York in izpolnil očetovo dolgoletno željo, toda med njegovim dolгим poletom so v njegovi domovini uporniki izvršili državni udar. Zaradi državljanske vojne ZDA ne priznavajo celovitosti Krakovije, kar pomeni, da Viktor ne more vstopiti na ozemlje ZDA. Vrniti se zaradi vojne ne more, kar pomeni, da je v nerešljivi poziciji. Vodja letališke varnosti Dixon ga sooči z dejstvi; dokler ZDA znova ne priznajo Krakovije, se lahko Viktor giblje v mejah letališkega terminala ...

Gre za precej tipičen propagandni izdelek, kjer ne manjka marginaliziranih junakov (od indijskega čistilca do temnopolte varuhinje reda in miru), vendar kljub temu ne gre za enoznačen prikaz njihovih življenjskih situacij. Tako, denimo, Indijca deportirajo domov, kjer ga čaka zaporna kazen, res pa je, da se žrtvuje za plemenit cilj. Tu je tudi usodna ženska v podobi Catherine Zeta-Jones, tipične frfotave ameriške stevardese, ki čaka svojega princa na belem konju. Princ sicer pride, vendar, podobno kot v resničnem življenju, ni prepoznan kot tak, kar je prav gotovo ena glavnih odlik tega izdelka. Pravzaprav se zdi, da film, vsemu neizprosno tempu in z njim povezani letališki naglici navkljub, govori o čakanju. Čakanju na pravo priložnost, pravo osebo, pravi trenutek. Vprašanje se pojavi takrat, ko se vse to zgodi, pa tega ne želimo videti oziroma nočemo sprejeti. Nekoč je nekdo rekel: "Ni tema tista, ki se je ljudje bojimo, pač pa svetloba." Slednja trditev je za s cinizmom prežeto zahodno družbo še kako ustrezna; in to ne glede na njeno potencialno patetično sporočilnost, saj je ravno v tovrstni interpretaciji moč iskati korenine cinizma kot najbolj sofisticiranega obrambnega mehanizma. Razplet je za hollywoodski romantični film nedvomno presenetljiv, saj se zdi, da celo Američani ne želijo več verjeti v "usodno naklonjenost" dveh ljudi. Situacija torej kliče po nečem bolj univerzalnem.

Denimo, po infantilni herojskosti evropskega (karhozijskega, izmišljenega) moškega in sledniški, feminilni drži ameriške ženske. Spielberg je še enkrat več dokazal, da je mojster dramaturgije, če se mu pustimo zapeljati. Slednje v teh paranoidnih časih lahko storimo popolnoma brez slabe vesti in vsemu filmskemu predznanju navkljub. Ž.Č.

trojčice iz bellevilla

Les triplettes de Belleville
Francija/Belgija 2003 78'
režija Sylvain Chomet
scenarij Sylvain Chomet
montaža Chantal Colibert Brunner
glasba Benoît Charest
glasovi Jean-Claude Donda, Michel Robin, Monica Viegas

zgodba

Šampion je osamljeni deček, ki ga posvoji gospa Souza. Ko babica opazi, da je deček najbolj srečen, kadar sedi na kolesu, ga začne intenzivno trenirati. Leta minevajo, Šampion doraste svojemu imenu in se pripravlja za udeležbo na svetovno znani kolesarski dirki Tour de France. Tekmovanja ne zaključí, saj ga na gorskem vzponu ugrabi par skrivnostnih možakov. Gospa Souza in njen zvesti pes Bruno se ga odpravita reševati. Pot ju vodi prek oceana v velemesto Belleville, kjer se srečata s sloviti Trojčicami iz Bellevilla, čudaki glasbenimi zvezdami iz tridesetih, ki se odločijo Gospo Souzo in Bruna vzeti pod svoje okrilje.

Trojčice iz Bellevilla so prava osvežitev po sterilnih animiranih filmih, s kakršnimi so nas zadnja leta bombardirali iz hollywoodskih studiev. Znana formula, ki jo je na trg risank plasiral Disney in ki se je z rahlimi variacijami držijo tako pri Dreamworksu kot Pixaru (čeprav pri slednjem na veliko bolj domiselni in svež način), je tokrat resnično spakirala kovčke in odšla na zaslužen dopust. Odrešitev prihaja iz francosko-belgijsko-kanadske koprodukcije. Kljub temu da zaplet sam ni ravno pretirano inovativen ali svež, se šarm, ki Trojčice povzdigne nad povprečje, skriva v izvedbi. Nostalgčna zgodba o kolesarju in njegovi babici diktira počasen tempo in se odvija na izredno pretanjen način, ob tem pa skrbi, da vam ni nikoli dolgčas. Črni humor, ki ne pozna samocenzure, spretno izogibanje patetiki, odlični karakterji, kot smetana na vrh torte pa še fantastična klasična animacija, ki s svojo prisrčnostjo, izvirnostjo in toplino z lahkoto doseže, največkrat pa tudi preseže visokoporačunske 3D izdelke, so več kot dovolj za imenitno filmsko izkušnjo. Filmu bi morda lahko očitali le na trenutke nekoliko preveč poenostavljeno zgodbo, ki je ob izjemnem humorju in karakterjih res potisnjena na stranski tir, a kakšno "presenečenje" sem in tja vseeno ne bi škodilo. Kot zanimivost je treba omeniti še odsotnost dialogov. Celotno dogajanje v Trojčicah je namreč predstavljeno le vizualno in prek glasbenih vložkov. V času, ko ustvarjalci kar tekmujejo, kdo bo v film spravil več dialoga, vsekakor drzna in hvalevredna poteza.

I.Š.

vas ob gozdu

The Village
ZDA 2004 108'
režija M. Night Shyamalan
scenarij M. Night Shyamalan
fotografija Roger Deakins
glasba James Newton Howard
igrajo Bryce Dallas Howard, Joaquin Phoenix, Adrien Brody, William Hurt, Sigourney Weaver

zgodba

Na jasi sredi gozdov tiči navidez spokojna vas, katere prebivalci živijo v nenehnem strahu pred skrivnostnimi gozdnimi kreaturami. Med vaško skupnostjo in zločestimi gozdnimi prebivalci vlada tih dogovor: dokler nihče od vaščanov ne stopi v gozd, bodo pošasti vas pustile pri miru, sicer pa bo tekla kri. Situacija se zaplete, ko radovedni mladenič iz vasi prekrši tabu in prestopi mejo ...

Vas ob gozdu, šesti in zaenkrat zadnji celovečerni film scenarista in režiserja M. Nighta Shyamalana, tako s strani kritikov kot najširšega občinstva v zvezde kovanega "čudežnega dečka" sodobne ameriške filmske industrije, je film z dvema problemoma. In nič več kot to. Prvega predstavlja naravnost neverjetna odsotnost filmske režije v najširšem možnem pomenu besede. Naslov pred dobrim desetletjem izdane knjige o Johnu Carpenterju — Order in the Universe — na neki način najlepše povzema, za kaj naj bi pri filmski režiji pravzaprav šlo. Vas ob gozdu v tem smislu ni zrežirana, temveč samo posneta. Pravzaprav težko govorimo celo o posnetem filmu, saj Shyamalan ni posnel več od svoje ideje. Kar nas pripelje do drugega, ključnega problema. Shyamalan ima lahko čudovite in morda celo izvirne ideje, kar ga je najbrž tudi proslavilo, vendar je težava v tem, da nima pojma, kaj z njimi početi. Filmski režiser namreč ni tisti, ki ima ideje, temveč tisti, ki zna z idejami oziroma na idejah delati. Jih obračati, razvijati, razmnoževati, apicirati in naposled nekam pripeljati. O vsem tem se Shyamalanu ne sanja. Vsi njegove dosedanje "uspešnice" — od Šestega čuta (The Sixth Sense, 1999) prek Nezlomljivih (Unbreakable, 2000) do Znamenj (Signs, 2002) — so namreč ena sama ideja, en sam punch-line, zavit v porodno posteljico prazne slame, tako trhle in votle, da navsezadnje postane nepomembna celo morebitna genialnost (ali banalnost) ideje same, ki v nedotaknjenem stanju zarodka ostaja od prve do zadnje minute vsakega njegovega filma. Vas ob gozdu predstavlja kulminacijo tovrstnega infantilnega "razumevanja" filma. In to navzlic vsem dobrohotnim kritičnim poskusom, ki Vas ob gozdu gledajo kot kritiko modernega izolacionizma Združenih držav Amerike in tako opravljajo Shyamalanov posel. Namesto njega.

J.M.

Saša Bizjak, Žiga Čamerik,
Miša Gams, Jurij Meden, Nina Scagnetti,
Igor Šinkovec

nova knjiga slovenske kinoteke iz zbirke

slovenski film

OSVOBAJANJE POGLEDA

Andrej Šprah

eseji o sodobnem slovenskem filmu

“Knjiga je pionirska v svojih uspeh težnjah, da o domačem filmu spregovori v jeziku, ki – za razliko od domala vsega, zlasti dnevniškega pisanja o slovenskem filmu – domačnosti filma ne jemlje za nikakršno izhodišče vrednotenja, temveč se pogumno opre “zgolj” na posamezen film kot tak in o njem spregovori v širokem kontekstu sodobnih svetovnih razmišljanj o filmu.”

Jurij Meden, *Kinotečnik*, oktober 2004

Knjigo lahko kupite v prostorih Slovenske kinoteke na Miklošičevi 28 (ob delavnikih med 10. in 14. uro), pri blagajni Kinodvora ali v boljše založenih knjigarnah.

Cena publikacije je 3500 SIT, za člane kluba Kinopolis 2500 SIT.

slovenski film

Kinoteka

