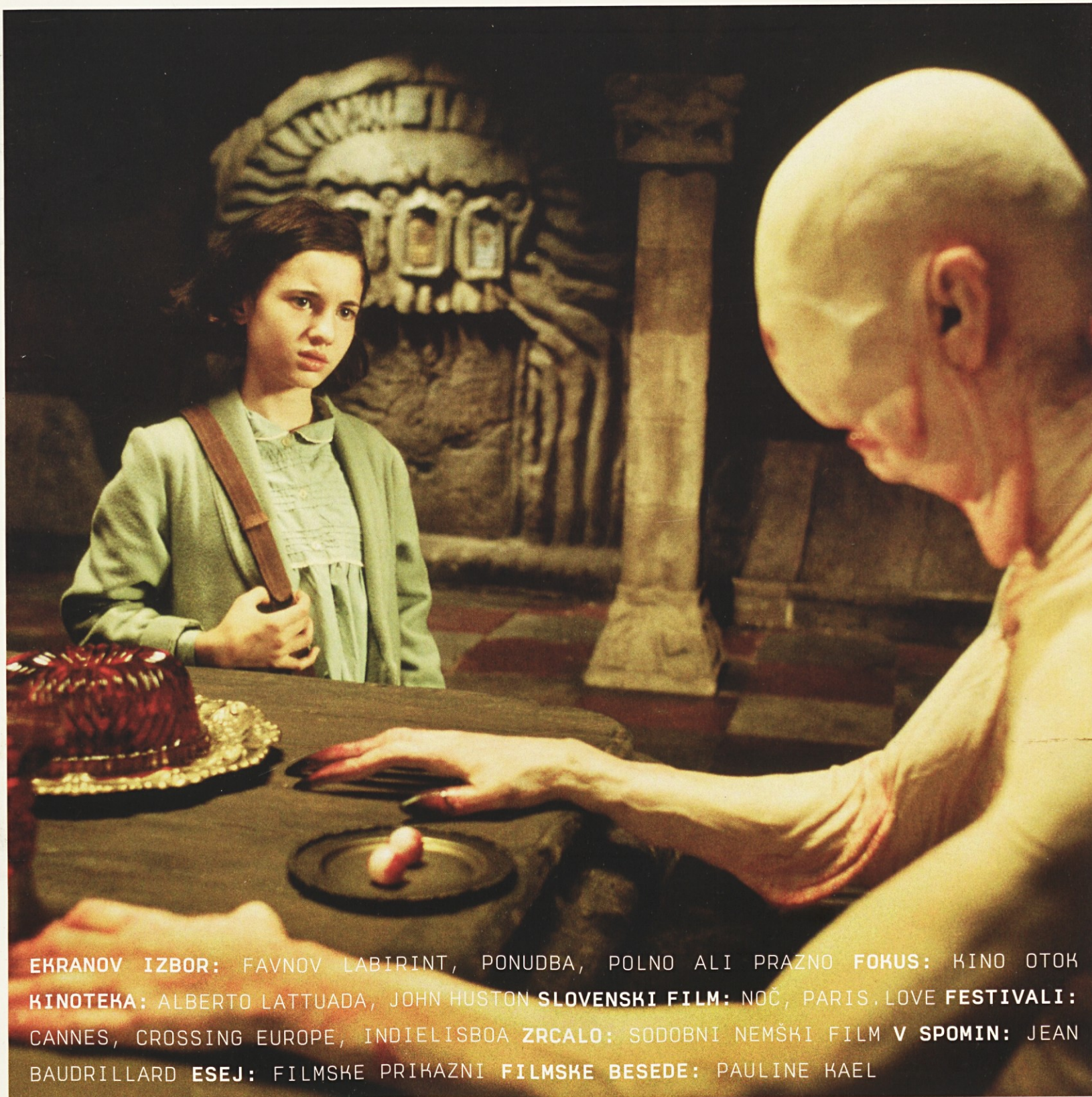


REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

VOL. 32/LETNIK XLIV/JULIJ-AVGUST/2007/2, 92€

3EKRAN



EKRANOV IZBOR: FAVNOV LABIRINT, PONUDBA, POLNO ALI PRAZNO **FOKUS:** KINO OTOK
KINOTEKA: ALBERTO LATTUADA, JOHN HUSTON **SLOVENSKI FILM:** NOČ, PARIS. LOVE **FESTIVALI:**
CANNES, CROSSING EUROPE, INDIELISBOA **ZRCALO:** SODOBNI NEMŠKI FILM **V SPOMIN:** JEAN
BAUDRILLARD **ESEJ:** FILMSKE PRIKAZNI **FILMSKE BESEDE:** PAULINE KAE

SARAJEVO

Film Festival 17-25 August 2007 www.sff.ba

powered by **HT-ERONET**

FEDERALNO MINISTARSTVO KULTURE I SPORTA, MINISTARSTVO KULTURE I SPORTA KANTONA SARAJEVO, GRAD SARAJEVO,
OPĆINA NOVI GRAD, OPĆINA NOVO SARAJEVO, OPĆINA CENTAR, OPĆINA STARI GRAD

 **Raiffeisen
BANK**
Bosna i Hercegovina

 **Heineken**

 **DHL**

ASA Prevent
GROUP

ORBICO d.o.o.

Austrian


 **IT**
computer
www.itcomputer.ba

 **KLAS**
SARAJEVO
1998

 **TONDACH**
BORNA I HERCEGOVINA

 **PLIVA**
Članica Bure grupe

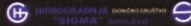
 **PODRAVKA**

 **LG**
Life's Good

 **GORIŠKA BRDA**
SARAJEVO
"GORIŠKA BRDA"

 **Ballantine's**
LEAVE AN IMPRESSION

 **Franch**

 **SOMA**

 **Pregled**

 **USAID**

 **OSCE**

 **BRITISH COUNCIL**

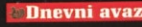
 **10th ANNIVERSARY**
BOSNIA AND HERZEGOVINA

 **OPA**
US EMBASSY
SARAJEVO
OFFICE OF PUBLIC AFFAIRS

 **SWISS FEDERAL DEPARTMENT OF FOREIGN AFFAIRS**

 **FTV**

 **JS BIH
JC FHX**

 **Dnevni avaz**

 **RSG
RADIO**

 **CITY**

 **TEAM
CONSULTING**

4 SCENOSLEDNIK

Odmev Crossing Europe (Maja Krajnc) **_4** Oberhausen (Alexis Tioseco) **_4**
Filmske razglednice Vancouver (Mathieu Ricordi) **_5** Nova Zelandija (Maja Lovrenov) **_6**
Spregledano Zajtrk na Plutonu (Špela Barlič) **_7**

10 POVEČAVA

Ekranov izbor Favnov labirint (Dušan Rebolj) **_10** Ponudba (Zoran Smiljanič) **_13** Polno ali prazno (Denis Valič) **_15**
Fokus Kino Otok: Abderrahmane Sissako (Nil Baskar) **_17** Vittorio de Seta (Olaf Möller) **_19** Kako kaj ribe danes? (Neil Young) **_21** Kdo

35 SLOVENSKI FILM

V središču Noč (Melita Zajc) **_35**
 paris.love (Goran Vojnovič) **_37**
Moj prizor Če bi bilo filme snemati lahko, bi bili brez pomena (Petra Seliškar) **_38**

53 KONTRA-PLAN

V spomin Jean Baudrillard (Stojan Pelko) **_53**
Esej Filmske prikazni (Luka Arsenjuk) **_55**
Branje v temi »Da bi uzrli« (Koen Van Daele) **_57**
Poslušalnica Godbe brez hierarhij (Miha Zadnikar) **_59**



Portret Marko Šantič (Goran Vojnovič) **_8** Xiaolu Guo (Jurij Meden) **_8**
Domača scena Ministri pa nič (Vesna) **_9**



je ustrelil petelina Robina? (Manuel Yáñez Murillo) **_22** Bellavista (Hans Christian Leitch) **_23** Schuss! (Barbara Wurm) **_24** Jaz sem prizorišče filma (Alexis Tioseco) **_26**
Kinoteka Alberto Lattuada (Jože Dolmark) **_28** John Huston (Marko Golja) **_30**



39 KINO SVET

Festivali Cannes: Romuni prihajajo! Romuni prihajajo! (Simon Popek) **_39**
 Resnica in drznost (Christoph Huber) **_42** Crossing Europe: Marc Recha (Manuel Yáñez Murillo) **_45**
 Indie Lisboa (Nil Baskar) **_47**
Zrcalo Sodobni nemški film (Olaf Möller) **_50**



Filmske besede Krogi in starokopitneži, 2. del (Pauline Kael) **_60**

Revija Ekran, št. julij – avgust, je podprl sponzor Tiskarna Schwarz.

Na naslovnici: Favnov labirint
 vol. 32 / letnik XLIV / julij – avgust / 2007 / 2,92 €

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije; izdajatelj Slovenska kinoteka; sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; glavna in odgovorna urednica Nika Bohinc; uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Simon Popek, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Melita Zajc; svet revije Marko Crnkovič, Jože Dolmark, Nerina Kocjančič, Metod Pevec, Staš Ravter, Samo Rugelj, Marcel Štefančič, jr.; lektorica Mojca Hudolin; oblikovanje Maja Rebov; tisk Schwarz; naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; www.ekran.si; stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure; naročnina celoletna naročnina 2800 SIT / 30 EUR; transakcijski račun 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.

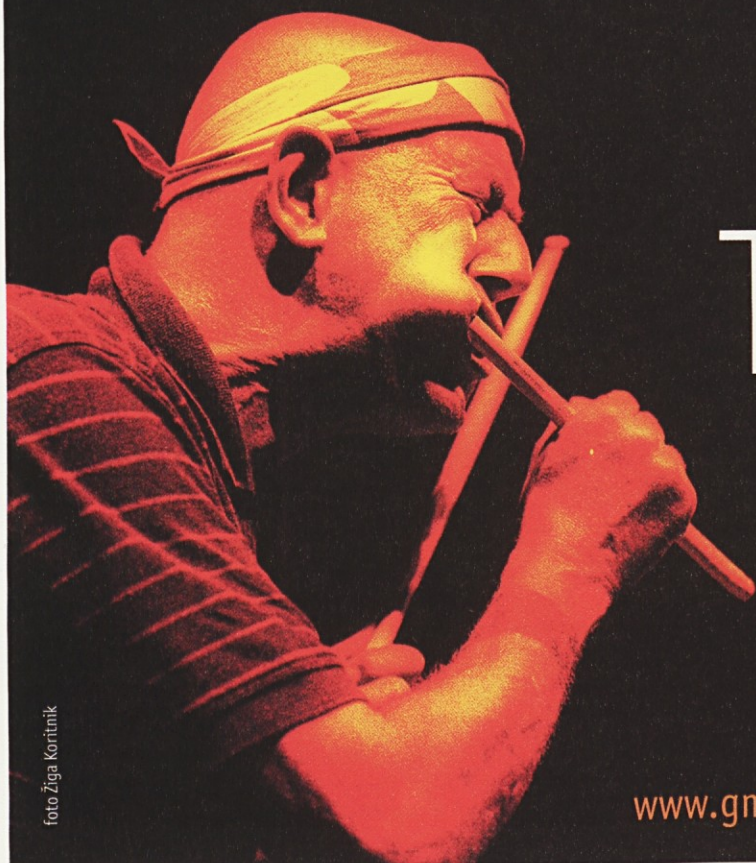
WELCOME TO MOVIE MOUNTAIN!



MOTOVUN
FILM
FESTIVAL

2 3 - 2 7 J U L Y 2 0 0 7

www.motovunfilmfestival.com



Tudi to
je **muška***

foto Žiga Koritnik

www.gms-drustvo.si

* glasbena revija

ALTERNATIVA

Začetek poletja 2007 si bo slovenski filmski prostor zapomnil po vnovičnih zapletih v svoji matični instituciji, kjer neurejeno in netransparentno poslovanje onemogoča nastanek novih slovenskih filmov – že tako maloštevilčna produkcija je popolnoma zastala in nihče ne ve, kaj se bo snemalo v preostanku leta, če sploh kaj. Novi filmski zakon, ki naj bi z ustanovitvijo nekakšnega Filmskega inštituta sistemsko (pre)uredil filmsko področje, je najprej naletel na glasno neodobravanje strokovne javnosti, dokončno pa se je zataknil v medresorskem usklajevanju na ministrstvu za finance. Ob vsesplošnem prelaganju odločitev in odgovornosti ter vitju rok nad brezizhodnostjo situacije se išče križišče z izhodom iz te slepe ulice.

Slovenski filmi z redkimi izjemami nastajajo z večinskim deležem subvencije Filmskega sklada, kar je pogosto navedeno kot očitek producentom, ki jim tako v produkcijo svojih filmov ni treba vložiti lastnih sredstev. Del proračuna primaknejo evropske filmske institucije, morda se s svojo infrastrukturo priključi še televizija in finančna konstrukcija je sklenjena. Tisto, kar takšnemu načinu produkcije očitajo kritiki sistema subvencioniranih kinematografij, je nezmožnost pridobivanja izvenproračunskih sredstev – zbranih s sponzorstvi, donacijami in posojili. In če ravno subvencionirano produkcijo poznajo in razmeroma uspešno izvajajo domača povsod po Evropi, je med filmsko razvitimi evropskimi državami in Slovenijo najmanj ena razlika: poleg tega, da so ostale evropske kinematografije sistemske ureditve znale prilagoditi svojim specifikam (izkoriščanje obstoječih infrastruktur, sinergija med produktivno in reproduktivno vejo kinematografije), so posredno vzpodbujale tudi vzpostavitev alternativnih načinov filmske produkcije, podprte s strani t. i. zasebnega kapitala. Popolnoma konkretno to pomeni možnost najemanja ugodnih posojil za produkcijo filmskih projektov ter stimulativne davčne olajšave za tiste, ki se odločajo za vlaganje v kinematografijo. In ta razlika je eden izmed najbolj perečih problemov slovenskega filma – popolna odsotnost politične volje na relaciji ministrstvo za kulturo – ministrstvo za finance, ki bi omogočila okoliščine, v katerih bi del domače produkcije lahko nastajal tudi na ta »alternativen«, »neodvisen« način. Popolnoma prav je, da slovenski filmi nastajajo ob pomoči državnih subvencij, je pa zelo narobe, da brez subvencije ne more nastati tako rekoč noben slovenski film, v kolikor ga avtor ne posname v eksilu (za kar so se odločili Miha Knific, Boris Petković in Petra Seliškar; vsi trije gostujejo v tokratni Ekranovi rubriki Slovenski film) ali na račun prijateljskih uslug (takšno pot je poiskal Janez Lapajne, po novem in najbrž iz protesta nad trenutno filmsko situacijo pa, kot se govori, tudi Damjan Kozole).

Ko Filmski sklad odloča, katere filmske projekte bo podprl, poglavito vlogo igra scenarij, torej pretežno vsebina filma, od katere so na zadnjih razpisih oz. pozivih zahtevali tudi določeno izkazovanje narodnostne zavednosti, obravnavanje tem sodobne in polpretekle zgodovine Slovenstva. Če bi bilo ustvarjalcem z vzpostavitev ugodnejših pogojev za pridobivanje »zasebnega« kapitala omogočeno, da svoje projekte financirajo tudi mimo nacionalne institucije, bi se ti dotičnim kriterijem utegnili izmuzniti, morda bi bili do te sodobne in polpretekle zgodovine Sloven-

stva celo kritični ali pač poredni na kak drug način. Je morebiti to eden izmed poglavitnih razlogov za tako neomajno vztrajanje pri (ne)posrednem podpiranju izključno skladovskih, subvencioniranih produkcij, ko pa je vendarle tako očitno, da te v svojem malem številu nikakor ne morejo vrteti kolesja filmskega sistema – obstoječe infrastrukture ter njenih filmskih kadrov? A še vedno se išče junak, ki bo s čudežno paličico reguliral ravno ta držav(otvor)ni sistem.

»Neodvisnost« neodvisnega filma ne pomeni le nabor financ iz zasebnega sektorja, nosi tudi naboj intelektualne neodvisnosti, svobode, kreativnosti in kritičnosti do okolja, v katerem nastaja. Takšna produkcija v Sloveniji, kadar se pripeti, velja za praznik. In najbrž je ta druga, intelektualna in ustvarjalna frustracija še precej hujša tragika slovenskega filma, kot so tragični in frustrirajoči zapleti ob poslovanju Filmskega sklada in menda v neznano odtekajoč državni denar. Sprašujem se, ali je mogoče, da bi propad institucionalnega sistema lahko privedel do vznika neodvisne produkcije. Odgovor bo, tako kot posledice institucionalne krize, pokazal čas. Na potezi so režiserke in režiserji, slovenska država jim je v minulih nekaj letih zares lahko le v navdih.

Ob rob poletnemu Ekranu pa tole: v Fokus smo postavili filme festivala Kino Otok, ki je tudi v četrti ediciji ohranil svojo neuklonljivo programsko držo in ostal zvest odkrivanju zanimivih, v Sloveniji in še marsikje po svetu prezrtih, slabo poznanih obzorij (pretežno neodvisnega, ja) svetovnega filma. K izboru najpomembnejših filmov iz izolskega programa smo povabili pet tujih kuratorjev in filmskih kritikov: Neila Younga (urednik in ustanovitelj britanske spletne strani Jigsaw Lounge), Barbaro Wurm (leipziški festival dokumentarnega in animiranega filma), Ekranovega španskega dopisnika Manuela Yáñeza Murilla (med drugim je sodelavec ugledne ameriške revije Film Comment), Hansa Christiana Leiticha, ki piše za avstrijski der Standard, ter Alexisa Tioseca, urednika in ustanovitelja spletne revije Criticine, posvečene jugovzhodnoazijskim kinematografijam. O Abderrahmanu Sissaku, ki je bil eden izmed gostov festivala, piše Nil Baskar, o Vittorio De Seti pa stari znanec Olaf Möller, ki se v Zrcalu poloti tudi poučne analize sodobnega nemškega filma in kinematografskega sistema, v katerem nastaja. Poklanjamo se spomladi premnulemu Jeanu Baudrillardu, v Kinoteki predstavljamo Alberta Lattuada, katerega retrospektiva se je junija čisto potihoma odvila na Miklošičevi 38. V pričujoči številki objavljamo tudi dve diametralno nasprotujoči si branji letošnjega canskega festivala, v Ekranovem izboru gostimo del Torove pošasti in v Eseju filmske prikazni, ki strašijo tudi po naših kinematografih.

Če vas ne zanimajo nadaljevanja hollywoodskih uspešnic ali reprize slovenskih filmov (ki jih bodo z angleškimi podnapisi do septembra vrteli v ljubljanskem Kinodvoru), vam Ekran predlaga, da vklopite dvd predvajalnik in klimo ter si poletno filmsko platno organizirate v dnevni sobi. Lahko pa odpotujete na kakšen festival: v Motovun, Sarajevo ali v Locarno. In tako morda zdržite do jeseni.

(S) PREGLEDANA EVROPA

MAJA KRAJNC

Mednarodni festival Crossing Europe (Linz med 24. in 29. aprilom) je v 4. ediciji ostal posvečen mladim očem. Njegove programske smernice poganja ambicija predstavljanja neodkritih avtorjev, spregledanih filmov, prezrtih kinematografij in zamolčanih tem.

V sekciji Posvečeno se je tako prvič v celoti odvrtela retrospektiva del doslej (neupravičeno!) preslabo prepoznanega katalonskega režiserja Marca Reche, ki mu je bila odmerjena glavnina festivalske pozornosti (na straneh Kino sveta o njem piše tudi *Ekran*). V Evropski panorami, sekciji, rezervirani za »trmoglavno« režijsko pozicijo in filmsko naracijo, so gledalci lahko v *Flandriji* (Flandres, 2006) prepoznavali surovo in grobo naracijo Bruna Dumonta, v minimalističnem dogajanju *Ferien* (2007) Thomasa Arslana pa začutili napetost filmske atmosfere. Navdušil je *Kader* (Destiny, 2006) Turka Zekija Demirkubuza, ki minimalistično – v slogu, izčiščenem vseh nebitvenih detajlov – niza sekvence, ki pripovedujejo zgodbo o nedolžnem upanju, boju za ljubezen in sprejemanju dejstva, da strasti nikoli ne bodo potešene. Pečat je pustil tudi dokumentarec *Three Comrades* Mashe Novikove (koprodukcija Nizozemske, Rusije in Čedenije), v katerem avtorica skozi pogovore s tremi prijatelji, ki so preživeli svoje otroštvo v Groznm, zelo osebno podoživlja grozovito in pozabljeno vojno.

Spet na svoj način je spregovoril

Jutri zjutraj (Sutra ujutro, 2006) Olega Novkovića, ki ga lahko štejemo za enega redkih, če ne že za izjemo med srbskimi režiserji, ki postmiloševićevsko realnost obravnava izrazito neklješko. Novković pristopa k tematiki brez teatralne tragičnosti in – tudi s pomočjo rockovske kulise stare Jugoslavije in sočnega jezika – skrajno neposredno. Zgodba zase je britanski film, ki se skriva za poetično zvonečim naslovom *Build a Ship, Sail to Sadness* (2007). Absurdno simpatičen muzikaličen road-movie je gledalca dobesedno zasleplil z limetino zeleno in fluorescentno roza barvo. Laurin Federlein je za študijsko nalogo posnel film o svoji obsesiji s prijateljevo obsesijo – pop obsedencu, ki na mopedu in z misijo mobilnega diska za celjenje osamljenosti s kamero sledi po zelo redko naseljenem škotskem višavju.

V tekmovalni sekciji se je zvrstilo dvanajst celovečercer, od tega enajst prvenec z izjemo *As the Shadow* (Come l'ombra, 2006), drugega filma italijanske režiserke Marine Spade. Žirijo je z energičnostjo, izdelanim nastopom, pravnšno režijsko distanco pri prikazovanju zelo resnih scen in predanostjo avtorski viziji prepričala mlada nemška režiserka Pia Marais. Za svoj prvenec *The Unpolished* (Die Unerzogenen, 2007), v katerem starši in otroci zamenjajo vloge, je prejela glavno nagrado. Občinstvo pa je najbolj očarala mlada nuna v odkrivanju sveta in življenja ter do tedaj neznane svobode

zunaj samostana v *April in Love* (Avril, 2006) francoskega režiserja Géralda Hustache-Mathieuja. Vredno je omeniti tudi *Solange du hier bist* (While You Are Here, 2006) Stefana Westerwelleja, ki v mehkeem lohu, s posebno umirjenostjo pripoveduje ljubezensko zgodbo o nenavadnem odnosu med starejšim gospodom in fantom. Fascinantno je, kako se skozi sceno – hišo, pohištvo in skrbno postavljene strani na njem, fotografije, po katerih nežno potuje kamera – do potankosti izdelano izriže značaj enega izmed protagonistov.

Diskurziven proletarski program Working Worlds je nadaljeval tradicijo in postregel z zanimivimi dokumentarci, ki tematizirajo težave in status delavca v svetu globaliziranega kapitalizma. Letos je festival sodeloval z romunskim mednarodnim filmskim festivalom Transilvania, ki je dopolnil evropsko socialno-politično karto. Kot prva rezidenčna umetnica je z intimnimi video deli o osvežitvi spomina, družinskih zgodb in ljubezni spregovorila Šejla Kamerić.

Crossing Europe je festival z osebnim pečatom, ki s skrbno selekcijo, »prečesavanjem« evropskih kinematografij in iskanja njihovih specifičnih senzibilnosti ustvarja kontekst za neodkrite ali spregledane avtorje, ki se gibljejo po robu, hkrati pa znotraj konteksta, ki ga ustvarja, dopušča prostor za individualen okus, o čemer pričajo nabito polne dvorane.

OBERHAUSEN: KOLEKTIVNA (ZA) VEST

ALEXIS A. TIOSECO
PREVOD: UROŠ ZORMAN



Ferien, Thomas Arslan

*Is this the real life?
Is this just fantasy?
Caught in a landslide
No escape from reality*

Popularne pesmi, tiste, ki osvojijo množice in se naselijo v naše skupne predstave, imajo navadno melodije, ki nas hitro prevzamejo. S ponavljanji in svojimi preprostimi napevi zlezejo pod kožo in zavzamejo prostor v kolektivni zavesti. *Bohemian Rhapsody*, pesem skupine Queen, ki jo je skoval Freddie Mercury, nikakor ni konvencionalna, njena lirčna pripovedna zgradba vključuje številne teme – umor, sojenje, razredne razlike, upor – ter ne dovoljuje ene same avtoritativne interpretacije (to je še bolj jasno, če vemo, da Mercury nikoli ni želel razlagati njenega pomena), a se je njena melodija vseeno nezmotljivo vpisala v zavest poslušalcev.

Ho Tzu Nyen, eden najbolj zanimivih in inteligentnih avdiovizualnih umetnikov v Singapurju, se je v svojem kratkem filmu *The Bohemian Rhapsody Project* (narejen je bil za Singapurski bienale 2006, ki ga je tudi financiral) lotil dekonstrukcije slavne pop pesmi z razlago in odkrivanjem njenega pomena. Ukvarjanje z interpretacijo pomena je značilno za vsa njegova filmska dela: v filmu *Utama – Every Name in History Is I* je ponazoril mite o ustanovitvi/ustanovitelju Singapurja, v televizijskem izdelku *4x4: Episodes of Singapore Art* je uprizoril štiri ključne trenutke/dela singapurske zgodovine umetnosti in z natančno napisanimi razpravami



dveh glavnih likov zastavil kočljiva vprašanja o njihovem pomenu.

V *The Bohemian Rhapsody Project* so dialogi sestavljeni iz besedila pesmi, film traja natanko 5 minut in 52 sekund (kar je tudi dolžina komada) in celotno delo ima prav tako shizofreno strukturo kakor pesem – na mestih, kjer prihaja do sprememb melodije, se spremeni tudi filmski slog. Ho Tzu Nyenov pristop k umetnosti je za singapurske razmere nedvomno radikalen – celotno dogajanje je postavljeno v sodišče (dejansko sodno dvorano nekdanje mestne hiše), začne se z angelsko oblečenimi mladenkami, ki šepetajo uvod pesmi, medtem ko kamero vabijo, naj vstopi v sodno dvorano, konča pa se z istimi mladenkami, ki šepetajo zadnji verz pesmi in odprejo vrata nekdanje mestne hiše ter občinstvo povabijo, naj stopi ven in zadihaja zrak singapurskega sončnega popoldneva. V Mercuryjevem besedilu nastopa mladenič, ki prizna umor, v Tzu Nyenovem filmu je mož več, vsi so oblečeni v zaporniška oblačila (nekateri so upodobljeni komično, pri nekaterih posnetkih se pokaže samorefleksija, saj se v okviru slike pokažejo kamera in ekipa): film ne sodi posameznikom, temveč singapurskemu pravosodnemu sistemu, ki ima najvišji delež smrtnih obsodb na prebivalca na svetu.

The Bohemian Rhapsody Project pusti izjemno močan pečat, kljub temu da obiskovalci festivalov ali tisti, ki si ga bodo ogledali na DVD-ju, nimajo

prednosti, ki jo je imelo občinstvo na Singapurskem bienalu – da bi delo videli prav v sodni dvorani tamkajšnje nekdanje mestne hiše, kar gotovo še poveča njegov refleksivni naboj.

53. izdaja festivala v Oberhausnu je tudi sicer stregla z izobiljem. Kot dodatek desetim mednarodnim tekmovalnim programom je deset programov sestavil še Kino Museum; od teh jih je bilo šest namenjenim otrokom, štirje pa so bili posvečeni posameznim režiserjem (Gun Ben-Ner, Marjoleine Boonstra, Kanai Katsu, Ken Kobland); za nameček smo lahko prisostvovali številnim javnim debatam in simpozijem (med njimi je ključno mesto zasedala razprava z naslovom *Privatizacija filmske izkušnje*, na kateri je sodeloval tudi Jonathan Rosenbaum).

Samo filmom tekmovalnega programa je bilo podeljenih več kot ducat posebnih omemb žirij in nagrad, pri čemer je bila vsaka podkrepljena tudi z denarjem. Žirija FIPRESCI, v kateri sem kot član sodeloval tudi sam, je nagradila osupljivo delo *Kramasha* (To Be Continued...) Amita Dutte iz Indije. Film, posnet na 35 mm filmski trak, je hvalnica domišljiji: s prepletanjem lokalne folklorne in lastnih sanjarjenj mlad pisec ustvarja nove mite o svoji skupnosti in družinski zgodovini. Zvok in slika se igrivo zoperstavljata v kontrastu ter tako tvorita film, ki po svojem konceptu in estetiki spominja na nič manj kot dela armenskega mojstra Sergeja Paradžanova.

RAZGLEDNICA IZ VANCOUVRA

MATHIEU RICORDI
PREVOD: UROŠ ZORMAN

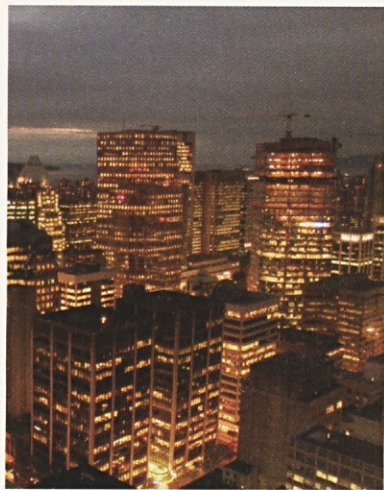


Med prebivalci Vancouverja večinoma prevladuje mnenje, da je to mesto – ki mu radi pravijo »Severni Hollywood« – tisti pravi kraj za filmske profesionalce. Ne moremo reči, da je to prepričanje pravilno ali napačno – kaže predvsem na kinematografske preference govorcev. Ne morem govoriti za mesta po svetu, a v noben drugem kanadskem mestu protislovja dvojne osebnosti sedme umetnosti niso tako očitna: v mislim imam staro zmešnjavo o vlogi kinematografije kot očarljive naprave, ki premami posameznike ali skupine, ki bodisi poganjajo njena kolesja bodisi zgolj navdušeno opazujejo njeno delovanje, ter kulturno in ustvarjalno funkcijo, ki jo ima za večje umetnike in zahtevnejše gledalce. Tukajšnje trdno prepričanje – da je to območje »tisti pravi« kraj za kinematografsko dejavnost – tako kaže predvsem na to, katera stran dvojne osebnosti filma se ljudem zdi pomembnejša in jim je bližje.

Vancouver seveda je filmsko oskrbovalno mesto, ekvivalent železniškemu mestu iz starih dni. Naj gre za *Može X* ali za zadnjo uspešnico z Benom Stillerjem, je mesto glavna postojanka najbolj bahavih hollywoodskih produkcij, ki sem prihajajo na celostne preobrazbe, preden se vrnejo na domače postaje ter nato odpotujejo v multiplekse – kjer ponosni Vancouverčani v odjavnih špicah iščejo imena, ki jih prepoznajo. Večina tukajšnjih prebivalcev je neizmerno ponosna, če poznajo

koga, ki je prenašal kable ali delal za tehnično službo pri kakšnem hollywoodskem filmu, in neskončen užitek je, če prepoznajo sosednjo ulico ali znančevo stanovanje. V tem pogledu je Vancouver res sila uspešno filmsko mesto: kos zemlje, ki se je arhitekturno dovolj približal nekaterim ameriškim mestom, da jih lahko imitira na traku, in izkorišča prednost šibkejšje valute, zaradi česar hollywoodski producenti lažje upravljajo s proračunom.

Kaj pa tisti vancouverški prebivalci, ki filme dejansko ustvarjajo? Ko pravim, da je slika povsem drugačna od tiste, ki jo slikajo največji mestni promotorji, govorim iz lastne izkušnje plodnega filmskega ustvarjalca. Eno je, če pravzaprav nimamo lastne produkcije, a če se neodvisno ustvarjanje na vsakem koraku spopada z ovirami, je to še toliko bolj žalostno. Ker Vancouver pozna le oskrbovanje večmilijondolarskih hollywoodskih filmov, skušajo pri vseh poslovnih objektih, stanovanjih in drugih potencialnih prizoriščih za snemanje na lokaciji iztržiti kar največ. Tudi združenja in mestna uprava bi težko bila manj prijazna – prva postavljajo visoke honorarje tudi za neprofesionalne člane ekipe ali igralce, zaradi mestne politike pa je vsaka sekunda snemanja na prostem izjemno draga in omejena. Ti čuvaji so prizanesljivi le, ko gre za sodelovanje v natečajih za promocijske filme, kjer imajo udeleženci 48 ur časa za pripravo in snemanje svojih kratkih del. Še



posebej neprijetno pa je spoznanje, da lahko filmski ustvarjalec v našem mestu podporo pridobi le, če kakovost in priprave za svoje delo omeji tako, da se ujema z nekakšno »slavnostjo«. Po drugi strani pa se neuspeh pri poskusu, da bi z lastnimi prizadevanji ustanovili nekakšno kinematografsko ustanovo, lepo ujema z neizrečeno mantro mesta – ugajanje in površinskost sta tista, ki ustvarjata kinematografijo, in tistim, ki pri tem sodelujejo, se, vse dokler so del tega blišča, ni treba razvijati. Vancouver je zelo očitno izbral svojo stran dvojne filmske osebnosti.

Nova Zelandija ... film ... *Gospodar prstanov*. Človek pač podleže tej asociaciji in že pred odhodom postane samoumevno, da bo šel vsaj na kakšno izmed lokacij. Tako že vnaprej pregleda nekaj spletnih strani na to temo, preveri, če si lahko pomaga z *Lonelyjem*, obljubi prijateljem, da jim pošlje kako fotko, mogoče celo razloži uradniku na imigraciji, da je to eden od ciljev prihoda, in se še globoko v potovanje slepi, da se bo to zgodilo. Ampak ta prizorišča so precej odročna; sicer obstajajo organizirani izleti, a kaj ko so še kar turistični in ne ravno zastojni, sploh pa filmska ekipa tam ni pustila niti najmanjše sledi. Zato je še najbolj posnemati pristop naključnega sopotnika s podobnimi težavami, in sicer, da se nima smisla obremenjevati, kje smo, ker: »To je Srednji svet!« V bistvu je imel popolnoma prav, take lokacije lahko na Novi Zelandiji najdeš na vsakem koraku. Mimogrede, februarja so v okolici Glenorchyja, kamor so v *Gospodarju prstanov* med drugim umestili Lothlorienske gozdove, Ajzengart in Amon Hen, zaključevali snemanje *Narnije 2*, za kar so potem iskali še dodatne lokacije v Evropi, kakor sem prebrala – tudi v okolici Bovca!

Na Novi Zelandiji resda snemajo veliko filmov (zaradi lokacij in nižjih stroškov), toda njihova lastna letna produkcija ni ravno velika. Ko je marca doživel svojo premiero *Black Sheep* (Jonathan King, 2006), je bil to kar velik dogodek; filma sicer nisem vi-

NOVA ZELANDIJA

MAJA LOVRENOV



dela, ampak glede na trailer je to neka kivijansko odbita komedija/grozljivka o mutantskih morilskih ovcah, ki spominjajo na volkodlake/zombije, med vsemi bizarnimi šalami pa seveda ne umanjka namigovanja na tisto posebno bližino med človekom in ovco, ki je ne razume vsak. Pri tem filmu so bili še posebej ponosni na modeliranje in specialne efekte, za kar je poskrbela Weta Workshop, še en uspešen podvig Petra Jacksona, sicer pa so sanje vsakega modelarja na Novi Zelandiji, da bi nekoč delal zanje, no, vsaj tistih, ki sem jih sama srečala.

Drugače v komercialnih kinih na program uvrščajo podobne naslove kot pri nas (mimogrede, v promocijskih revijah nekaterih teh ustanov se jim zdijo edine štiri omembe vredne kategorije naslov, žanr, glavni igralci in ocena primernosti filma; ko to neha biti smešno, je še kar frustrirajoče), veriga art kinodvoran pokriva podobne filme kot Vič in Kinodvor skupaj, kakor tudi večina festivalov. Sem pa vseeno čisto slučajno naletela na Langov *Metropolis* (1927) v nekem klubu v Wellingtonu, ki se je odločil na svoj goth večer vrteti ta film za ozadje – in moram priznati, da goth niti ni tako slaba spremljava, kot bi si človek mislil.

Poleg multipleksov in klasičnih kinodvoran je priljubljeno združevanje restavracije in kina, kjer je v ceno karte vračunana še večerja ali prigrizek. Najbolj znan v tem žanru je kino v Wanki; dvorana je podobna Gromki, le da

ima malo več različnih kosov pohištva in celo en avto, v predverju je kafič/restavracija, kjer si že pred začetkom lahko nakupiš vse možno, kar naj bi bil vrhunec, pa je to, da se lahko vnaprej zmeniš, da ti skuhamo večerjo, ki si jo privoščiš med odmorom, poleg tega pa jim do takrat uspe tudi napeči razne vrste keksov in vonj toplih piškotkov ves prvi del filma, sumim da nalašč, spuščajo v dvorano, tako da se potem skorajda ne moreš upreti želji, da bi jih kupil. Vse to bi človek še preživel, če se ne bi vsem, ki tam delajo, zdelo, da opravljajo neko višje poslanstvo, ker nam omogočajo tako posebno kino izkušnjo, v resnici pa so nekje na poti pozabili na bistvo te izkušnje – film.

Še opomba glede odmorov: ti na Novi Zelandiji niso tako nepogosti, predvsem v manjših mestih. A ker filmov *žal* ne delajo več s tem v mislih, se zgodi, da projekcijo ustavijo kar sredi prizora, tako da se za trenutek že vprašaš, ali se jim je strgal trak ali kaj podobnega.

Skratka, v treh mesecih med Kiviji v kinu pravzaprav nisem videla nobenega novozelandskega filma, edino odkritje zame – Len Lye – se je zgodilo v Tepapi, osrednjem muzeju v Wellingtonu, kjer je med izbranimi slikami novozelandskih umetnikov »razstavljena« njegova eksperimentalna animacija iz leta 1929, *Free Radicals*, ki je res izjemna, in lepo bi bilo videti retrospektivo njegovih del, po možnosti kje v bližini, kdo ve, mogoče celo v Ljubljani ...

IGRA SOLZ MALO DRUGAČE

ŠPELA BARLIČ



Patrick Braden alias »Mucka«, protagonist *Zajtrka na Plutonu* (Breakfast on Pluto, 2005), je še eden tistih nepopoljšljivih, nalezljivo naivnih filmskih sanjačev tipa Forrest Gump in Amelie Poulain, ki v svet zrejo s tolikšno mero optimizma, da se zdi, da se jim v življenju preprosto ne more zgoditi nič zares hudega. A Patricku ni dano odraščati na širnih prostranstvih dežele izobilja ali med romantičnimi ozkimi uličicami kozmopolitskega Montmartra, ampak s svojo drugačnostjo vznemirja malo, zaspano irsko mesto, na gosto posejano z vaškimi opravljivkami in nazadnjaškimi zakrknjenci, ki hudo neradi vidijo, da kdo dvigne glavo nad sivo kopreno povprečja in konformizma, zavlečeno v vse koticke rodne jim vasi. Ne le to, Patrickovo odraščanje je zaznamovano tudi s krvavimi terorističnimi akcijami irskih in britanskih ekstremistov, ki enega za drugim goltajo njegove najboljše prijatelje. Režiser Neil Jordan je nekoč že prepletel temi transvestije in severnoirskega terorizma v filmu *Igra solz* (The Crying Game, 1992), a se je zdaj te kombinacije lotil občutno bolj vedro in lahkotno, politično problematiko pa je reducirjal na raven temnega podtekta, ki vseskozi preteče brbota pod površjem privzdignjenega nadrealizma in občasno izbruhne v Patrickov idealizirani svet.

Če ne bi bil glavni junak *Zajtrka na Plutonu* nabrit transvestit, bi bil film prava klasična pravljica, v kateri se dobro postavlja po robu zlu in ga na

koncu tudi premaga. Patrick se od zla ogradi s pomočjo svoje hiperaktivne domišljije. Gradi fantazijske svetove, živi v delikatnem mehurčku lastne imaginacije in vsakič, ko kruta resničnost naluknja njegovo membrano, maši razpoke s kičem, romantičnim patosom, živahnimi barvami in puhlimi pop šlagerčki, ki v filmu niso le zato, da pričarajo duha 60. in 70. let, ampak tudi nalagajo dodatno plast pomena – Patrick namreč živi in diha skozi njihova besedila. Vse to saharinsko preobilje je ena sama velika, roza sladkorna pena, s katero poskuša majhen otrok, preobčutljiv, da bi se soočil z resnico tega sveta, zadušiti solze svoje nesreče. In Patrick je s svojo porcelanasto poltjo, našobljenimi ustnicami, velikimi modrimi očmi in nagajivimi kodrčki že fizično pravo poosebljenje razorožujoče otroške nedolžnosti. Nikakor se noče soočiti z resničnostjo, zato je razumljiva tudi njegova na prvi pogled absurдна želja, da ostane v zaporu tudi potem, ko je spoznan za nedolžnega. Pusti zidovi zaporniške celice v ničemer ne omejujejo njegove svobode, celo povečujejo jo – tu lahko varno generira svoj sanjski svet brez nevarnosti, da bi ga spodjedli vdori iz resničnega sveta in ga enkrat za vselej treščili na trdna tla.

Razen v kratkih trenutkih streznitve Patrick frči nad oblaki in kamera privzema njegov zorni kot. V mnogih prizorih štarta iz ptičje perspektive in se počasi vrtinči k tlom, da se zdi, kot

bi se počasi potapljali v neki drug svet. Ta svet je čaroben, pravljichen, varljivo lahkoten, neznosno neresen, z debelo, mehko, tolažilno blazino humorja čez trdo jedro tragike. Cepi se v številne manjše svetove, zgodbe v zgodbi, ki se vedno bolj oddaljujejo od resničnosti. Razcepljenost na poglavja ustvarja vtis literarnih memoarjev in podčrtuje prvoosebno pripovedi. Glavni lik, v kompleksni, tenkočutni interpretaciji odličnega Cillianana Murphyja, je tudi glavni motor filma. Skozi Patrickov rožnati filter zremo celo na naraščajoče politično nasilje. Pravzaprav je v osnovno dispozicijo protagonista vpisan temeljni zastavek filma: Patrick je lik z izmuzljivo, spremenljivo osebnostjo v okolju, ki stavi na brezkompromisno trdne, zabetonirane identitete, v svetu, ki se deli na »naše« in »njihove«, Britance in Irce, protestante in katolike, moške in ženske, kar vodi v trenja in nesmiselno etnično klanje. Patrick pa je oseba, ki se v vsaki situaciji na novo izumlja in njegova nedefiniranost v takem okolju deluje skrajno osvobajajoče.

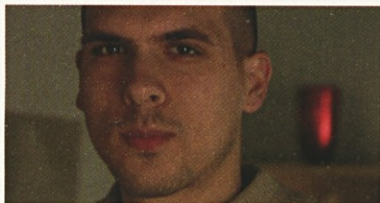
Androgini junak, ki ni ne moški ne ženska in, če smo čisto natančni, niti ne čisto pravi transvestit, za razliko od svojih sovaščanov ne priznava nobenih meja. Obseda ga fantomska podoba matere v odhajanju, ki kot privid vznika na različnih mestih v filmu in žene Patricka naprej. Ko mater končno najde, Patricku postane jasno, da duhovi iz otroštva sodijo v predal pre-

teklosti in da neko mejo vendarle mora postaviti – tisto med svojo težavno preteklostjo in sedanostjo. Sicer pa je skrivnost njegovega uspeha prav v tem, da vseskozi ostaja zvest samemu sebi in raje, kot da bi spreminjal sebe, poskuša spremeniti svet.

Ta optimističen model preživetja v neprijaznem svetu, ki slavi individualizem in moč volje ter prekipevajoč, vznesen slog, v katerem Jordan podaja svoj material, sta zagotovili za vsečnost in uspeh pri širšem občinstvu, zato ni presenetljivo, da je film osvojil nagrado občinstva na letošnjem LIFFu. *Zajtrka na Plutonu* se sicer zadržuje bolj na površini in nima velikih umetniških pretenzij, a je zato toliko bolj prisrčen in gosti enega najbolj izvirnih in očarljivih filmskih likov v zadnjem času.

Marko Šantić: Filmski režiser

Če samo malce pretiravamo, bi lahko rekli, da je Marku Šantiću z igranim študijskim prvcem *Sretan put Nedime* uspelo osvojiti svet. V Sarajevu je osvojil srce Sarajeva za najboljši kratki film in nagrado UIP, ki ga je uvrstila med 14 nominirancev za prestižno nagrado Evropske filmske akademije, v Zagrebu je postal hrvaški debitant leta, v Regensburgu si je prislužil častno omembo, prikazali so ga v Cannesu, na De Nirovi Tribeci pa je kot prvi prikazani slovenski film na tem festivalu osvojil nagrado v študentski konkurenci. »Meni najljubši uspeh je vsekakor tisti v Sarajevu. Mesto sem prvič obiskal prav v času festivala leta 2005. Festival, mesto, čevapi in ljudje so se mi dopadli in na vsak način sem se želel vrniti tja. A tako lepega in zmagovalnega povratka si takrat nisem upal predstavljati,« pripoveduje 23-letni Marko, po duši Dalmatinec in zvesti navijač Hajduka, doma v Rubeših pri Reki, Hrvat na začasnem delu v Ljubljani (kakor radi zapišejo na Hrvaškem). Dalmacija ga je na svoj način tudi filmsko zaznamovala: »Ena izmed stvari, ki so se mi močno zarezale v spomin, je vsekakor nadaljevanka Naše malo mesto. Zaradi zanimivih likov in atmosfere malega dalmatinskega mesta. Kadar koli sem čez poletje obiskoval babico in dedka v Kaštelih pri Splitu, sem srečeval podobne like. Kar pa se tiče svetovnih režiserjev, sta Federico Fellini in njegov Amarcord na prvem mestu.« Po končani srednji šoli na Reki se je pojavila dilema med Akademijo dramskih umjetnosti v Zagrebu in ljubljanskim AGRFT, dilema med velikim Zagrebom in slovensko Ljubljano. »Izbiral sem med Zagrebom in Ljubljano, a sem vendarle dojel, da mi je slednja bližja ter da so moje možnosti za vpis na želeni študij večje. Poleg tega se je dosti mojih reških prijateljev odpravilo na študij v Ljubljano, tako da sem se tukaj od začetka počutil kot doma.« Po kratkem dokumentarnem filmu *Dom za spominjanje*, v katerem je Marko pokazal predvsem zanimanje za malega človeka in njegove intimne zgodbe ter sposobnost za ustvarjanje pristnega človeškega stika s svojimi junaki, ga je pritegnila resnična tragična zgodba bosanskega državljana, ki je zaradi birokratskih zapletov smrt dočakal na mejnem prehodu s Slovenijo. Nastala je zgodba o Nedimu. »Teme, ki me zanimajo, so teme, ki jih vsak dan doživljamo. Kadar koli odprem časopis, opazim vsaj dve ali tri dobre teme za film. Poleg tega imam rad filme z močno zgodbo. Če je ta dobra, je to že pol filma.« V Sarajevu je žirija ob podelitvi nagrade zapisala, da se film *Sretan put Nedime*, ki prikazuje spopad med človečnostjo in zakoni, odlikuje z odlično igro in montažo, njegova univerzalna ideja pa najde pot do gledalčevega srca. Močne čustvene odzive je film sprožal tudi povsod drugod, kjer so ga prikazali. Šantićev diplomski film *Rupa*, ki obravnava globoke travme hrvaških vojnih veteranov, bo premiero doživel na letošnjem festivalu v Sarajevu, v njem pa znova pride do izraza Markova odlika, da znotraj filmskega mikrokozmosa s prečiščeno in skoraj minimalistično govorico spregovori o velikih človeških vprašanjih v svetu, ki ga obdaja.



Xiaolu Guo: Pisateljica in režiserka

Ros – no mlada Kitajka neke deževne noči v Londonu spozna domačina. Srečata se v kinu, na predstavi, kjer sta edina obiskovalca. V temi kradoma, bežno pogledujeta drug proti drugemu. Že takrat in tam se zaljubita, najprej v solze drug drugega, ki jih izvabljajo podobe iz platna, nato v vznemirljivo slutnjo novega, ki se poraja iz kulturnih razlik in ljubkih nesporazumov. On je prišel v kino zato, ker ima rad filme, ona tudi zato, ker je celonočna kinovstopnica cenejša od noči v najcenejši londonski sobi. In zato, ker je – preden je s pomočjo težko privarčevanega denarja svojih staršev pripotovala na Zahod – v Peking u študirala film, ki ga neznosno ljubi, vendar to zdaj ni pomembno in o tem ne govori. Srečujeta se na zmenkih:



spet gresta v kino, na sprehod, v botanični vrt, v čajnico. Mladod dekle, doma iz zakotne ribiške vasice na jugu Kitajske, je presenčeno, saj v njeni vasi že na prvem zmenku fant dekle odpelje domov in ji razkaže skromno posest; nato pod skritim očesom staršev kramljata na verandi. Domačina vpraša, kdaj jo bo povabil na obisk v svoje stanovanje. »Be my guest,« odvrne ta. Xiaolu Guo se naslednjega dne res nariše na vratih njegovega stanovanja, z vsemi svojimi kovčki vred, hvaležna, zaljubljena. Pod oknom stanovanja raste in se po zidu vzpenja bršljan, ki ga skupaj zalivata. Prirčne motnje v komunikaciji se sčasoma združujejo v groteskna protislovja; najprej se posušijo vršički, nato korenine ljubezni. Mlada pisateljica se tujega jezika uči na tisti poseben, boleče hrepeneč način, na kakršnega se gradijo najlepši in največji, na primer Hemon in Nabokov. Rojeva se natančen kitajsko-angleški slovar za ljubimce. V zadnje poglavje se ji zapiše najbolj žalosten stavek na svetu: »I understand now that falling in love with the right person at the wrong timing can be the greatest sadness in a person's life.« Nekaj mesecev kasneje sedi v sobi v Peking u in moškemu v Londonu piše razglednice. Snema film. Njene razglednice so posnetki mesta, glas pripoveduje o času, spreminjanju, osamljenosti. Ena za drugo se vse razglednice vračajo, naslov neznan, Xiaolu odpove povratni let v Evropo. Namesto nje se odločajo situacije: te navidez pretihte, zares pa predvsem čuječne ideje o naravi življenja se je naučila že v tisti ribiški vasici, ko si je od vsega najbolj želela videti sneg, zasneženo njivo, poledenelo jezero. Rdeča nit njene zgodbe ne sledi drugemu, kot njeni domišljiji in pokrajinah, ki jih preletava. Sproti se upogiba in preoblikuje, dela prevale v svoji subjektivnosti, z lahkotnostjo, lastno le najredkejšim mojimstvom besede in podobe, riše ristanec v nikogaršnje, neobstoječe polje med resničnostjo in fikcijo. Pesni, upodablja in piše o fantazijah, ki vdirajo v resničnost, in resničnosti, ki vlamlja v fantazije, ter oboje lepi v iste sanje. Posname celovečerni film, prav o tem, in ga podari Kino Otoku; vpraša se, kako danes kaj naše ribe? Dobro, hvala. Če bi samo zalivala tisti bršljan, bi mogoče še vedno ostala zaljubljena.

www.guoxiaolu.com

MINISTRI PA NIČ

VESNA

Prišla sem na železniško postajo in zgrožena ugotovila, da vlaki do nadaljnjega ne peljejo. Tudi avtobusi so stali, semaforji so rumeno utripali. Zmedeno sem pogledovala okoli sebe in kmalu ugotovila, da se je vse ustavilo. Celo mesto. Trgovine so bile zaprte, gradbišča zapuščena, šole so bile prazne. Nikjer ni bilo nikogar. Panično sem letala naokoli in iskala nekoga, ki bi mi zaupal, kaj se dogaja. Pred parlamentom sem končno naletela na vratarja, ki se je ravnodušno sončil pred zaklenjenim vhodom. Vprašala sem ga, kaj se dogaja, pa mi je odvrnil, da naša država do nadaljnjega ne dela. »Predsednik vlade pripravlja novo ustavo,« mi je dejal. Kdo pa je ta predsednik vlade, me je zanimalo, in prijazni vratar mi je odgovoril: »Veste gospa, on je pravzaprav v. d. predsednika vlade.« Nisem mogla verjeti svojim ušesom. Kaj pa ministri? »Ministri? Ministri pa nič. Ministri pa nič, gospa.«

Vsa prepotena sem se zbudila in pomislila, kaj pa, če je vse res. A prvi pogled skozi okno me je pomiril. Kaj takega je najbrž možno le v sanjah. Ali na filmu.

Odletela sem na Vibo, kjer sem poskušala ugotoviti, kaj po cele dneve počne tistih petnajst tam zaposlenih ljudi, ki se vsak dan pridno štempljajo pri vhodu. Ugotovila sem, da se ti ljudje na vse pretege trudijo zaščititi naš novi lepi studio pred vsemi, ki bi ga radi oskrunili in za potrebe svojih ubogih filmčkov spustili pošteno postav-

ljene cene. Teh petnajst častnih borcev postavlja zadnji branik pred vsemi, ki bi radi za majhen denar uporabljali naš ekskluzivni studio. Teh petnajst ljudi je zaslužnih, da bo naša Viba dočakala revolucijo slovenskega filma skoraj neuporabljena, skoraj nova.

In medtem ko Viba sameva, se naši filmarji pogovarjajo. Odkar ne snemajo več filmov, imajo vseskozi razne okrogle mize. Kamorkoli se obrneš, vidiš mizo in za njo kopico filmarjev. Reče ne ustavi niti dejstvo, da jih nihče ne posluša. Zdi se mi, da so še borci za slovenski jezik, s tisto svojo butalsko bučko o sinhronizaciji filmov, le naredili majhno uslugo filmarjem, ki jim je zmanjkalo tem za njihove debatte krožke. Pravzaprav je bilo to zelo premeteno dejanje. Medtem ko bodo filmarji na dolgo in široko razpravljali, ali je glasu Roberta De Nira bližji glas Borisa Cavazze ali Rifleta, bodo gospoda na Filmskem skladu imela mir, da bodo lahko še naprej počela, kar pač že počno.

Sem se pa lepo nasmejela, ko sem brala to slavno resolucijo o našem dragem jeziku. Notri namreč piše, da bodo začeli podeljevati nagrado za najboljšega govorca slovenskega jezika v slovenskem filmu. Saj me je skoraj pobralo, ko sem to brala. Še sreča, da je za kaj takega treba najprej posneti kak slovenski film! Tega pa se nam ni treba bati.

Je pa končno dokončan *Mokuš*. Kar vliva upanje. Ker če je gospodi s Film-

skega sklada v tako kratkem času uspelo dokončati tako zahteven projekt, potem bo najbrž slej ko prej dokončan tudi projekt Filmskega inštituta in se bo končno začelo snemanje filmov. Zanimajo me še to, ali bodo gospodje tudi sebe pri tem dokončevanju prikrajšali za honorarje, tako kot so večino tistih, ki so delali *Mokuš*.

Ali tiste, ki so lani delali na Festivalu slovenskega filma. Lani so organizatorji zaman čakali na dokončane filme, letos pa se zna zgoditi, da bodo dokončani filmi zaman čakali na organizatorje, saj ne verjamem, da si kdo želi za svojo dušo organizirati tako imeniten festival.

Tako je to pri nas. Vse bolj sem žalostna in vse bolj me skrbi. Skrbi me recimo, da sem narobe razumela ministra, ko je rekel, da bo slovenskemu filmu namenil več denarja. Mogoče je minister mislil nameniti več denarja enemu določenemu slovenskemu filmu. Recimo *Mokušu*. Ali pa *Traktorju*, *ljubezni in rock&rollu*. Zdaj je že skoraj tako, da me nič več ne bi presenetilo. Saj zakaj pa bi minister namenjal več denarja za vse slovenske filme, če pa so nekje vsi honorarji že izplačani. In zakaj bi slovenskemu filmu na splošno namenil več denarja, če pa se slovenski filmi ne snemajo več. No ja, najbrž minister že ve, kaj dela in zakaj.

Svojo delegacijo je poslal v Cannes, kjer se je udeležila predstavitev slovenske kinematografije, si ogledovala lepe igralko v večernih oblekah, se ponosno nasmihala tujim fotoaparatom in se pretvarjala, da je doma vse v najlepšem redu. In vsi bodo veseli, da se naša kinematografija predstavlja na tako pomembnem filmskem dogodku, pa čeprav bi se sekciji z našimi filmi bolj kot »Kinematografije sveta« prilegel naziv »In memoriam«.

Mogoče pa je minister samo pozabil na zapoved slovenskega filma, ki se glasi:

*Ne čakaj na maj, če bral bi cvetje v jeseni,
do konca in naprej ne prideš v lero
in čas brez pravljic niso sladke sanje.
Zato živela svoboda v kraljestvu
Zlatoroga,
da kruh in mleko, kajmak in marmelada
ne bodo naša zadnja večerja.*

JANEZ BURGER je pred kratkim končal snemanje televizijskega filma *Živa in mrtva Sonja*, scenarij katerega je nastal po noveli Milana Kleča. V glavni vlogi je nastopila Jana Zupančič, ob njej pa še Primož Pirnat, Olga Kacjan, Pavle Ravnohrib, Jette Vejrup Ostan, Vojko Zidar, Saša Tabaković, Gregor Čušin, Janez Škof in drugi. V produkciji Televizije Slovenija poteka tudi snemanje televizijske drame *Bankirke* režiserke Varje Močnik, kmalu pa se bo začelo tudi snemanje novega filma Metoda Pevca *Hit poletja*, ki temelji na dramskem besedilu Ferija Lainščka. Ob tem so na naši javni televiziji posneli tudi kratki film *Vikend paket* v režiji Borisa Palčiča, jeseni pa bo svojega posnela še Nina Blažin. Svoj novi celovečerni film pa je v nizkoproročunski neodvisni produkciji, z digitalno tehnologijo in z zgolj dvema igralcema, posnel tudi Damjan Kozole.

MLADI HRVAŠKI REŽISER DALIBOR MATANIČ pravkar snema novi film *Kino Lika*, po istoimenskem romanu Damirja Karakaša. Mataniča poznamo predvsem po filmu *Fina mrtva dekleta*, projekt *Kino Lika* pa je bil pred dvema letoma nagrajen na sarajevskem CineLinku. Pri filmu bo sodelovala tudi slovenska oblikovalka maske Mojca Gorogranc.

ŠVEDSKI REŽISER LUKAS MOODYSSON naj bi posnel svoj prvi film v angleškem jeziku. *Mammoth* naj bi bil bližje njegovim najbolj znanim delom (*Skupnost*, *Lilja za vedno*) kot pa novejšim in eksperimentalno naravnanim filmom.

NENAVADNO PRODUKCIJSKO PARTNERSTVO so sklenili trije svetovno znani mehiški režiserji. Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro in Alejandro González Iñárritu so v dogovoru z Universal Pictures in Focus Features International ustanovili 100 milijonov dolarjev vredno partnerstvo Cha, Cha, Cha, v okviru katerega bo nastalo pet novih filmov. Poleg treh omenjenih režiserjev bosta svoja nova filma posnela še Rodrigo García, ki ga poznamo po filmu *Devet življenj*, in Carlos Cuarón, Alfonsov manj znani brat, koavtor scenarija za film *Jaz pa tebi mamó*.

ABBAS KHIAROSTAMI bo svoj novi film, ki v perziščini nosi naslov *Roonevshet barabar asl ast* (kar bi v prostem prevodu pomenilo Potrjena kopija), posnel v Toskani, v mestu San Gimignano. V glavni vlogi bo nastopila Francozinja Juliette Binoche, film pa bo temeljil na Kiarostamijevi osebni življenjski izkušnji. Zanimivo je tudi to, da bo to prvi iranski film po iranski islamski revoluciji leta 1979, v katerem bo zaigrala zahodna filmska zvezdnica.

V ZDRUŽENIH DRŽAVAH AMERIKE pa svoj novi film, s Tommyjem Leejem Jonesom v glavni vlogi, snema francoski veteran Bertrand Tavernier. Gre za film z naslovom *In the Electric Mist*, nastaja pa po romanu Jamesa Leeja Burka.



POŠASTI GUILLERMA DEL TORA

O RAZMERJU MED POŠASTMI, LJUDMI IN ZLOM V FILMIH HUDIČEVA HRBTENICA IN FAVNOV LABIRINT

DUŠAN REBOLJ

Guillermo del Toro se je septembra 2001 sončil v odobravanju, ki ga je po Severni Ameriki žel njegov film *Hudičeva hrbtnica* (*El Espinazo del diablo*), z enajstim dnem tistega meseca pa se je zavedel, da se je »spremenilo vse, kar sem imel povedati o brutalnosti in nedolžnosti«. Po tem navdihu je zasnoval pravljico *Favnov labirint* (*El Laberinto del fauno*), katere pomenske razsežnosti verjetno dosega tudi demoliranje dvojčkov, konceptualna celota, ki jo ta film sestavlja skupaj s *Hudičevo hrbtnico*, pa je mnogo zanimivejša, če si jo ogledamo kot primer rabe lika pošasti ter obravnave fašizma in zla, v kateri ta lik nahaja svoje mesto.

ENOTNA ZGRADBA

Del Toro je s *Favnovim labirintom* nameraval ustvariti »strukturni odmev« *Hudičeve hrbtnice*. Res že površno gledanje razkrije, da sta vsebini teh filmov zgrajeni po isti šabloni.

Glavni protagonist (v *Hudičevi hrbtnici* deček Carlos, v *Favnovem labirintu* pa deklica Ofelia), ki je sirota oziroma osiroti v teku zgodbe, v času spopadov med republikanci in Francovimi nacionalisti v Španiji prispe na prizorišče dogajanja (Carlos v sirotišnico, Ofelia na posestvo novega očima, frankističnega stotnika Vidala), kjer se zaplete v razmerja s tremi ključnimi liki: z nadnaravnim bitjem (Carlos z duhom Santija, umorjenega prebivalca sirotišnice, ki zahteva maščevanje za svojo smrt, hkrati pa je znanilec katastrofe, saj kar naprej ponavlja stavek »*Mnogi boste umrli*«, Ofelia pa s favnom, hibridom med človekom in kozlom, ki

jo seznani z njenim pravljičnim poreklom ter ji naloži opravila, s katerimi se bo izkazala za vredno vrnitve domov), z dobrohotnim zaveznikom (Carlos z doktorjem Casaresom, ki skupaj z ravnateljico Carmen vodi sirotišnico, Ofelia pa z Mercedes, služkinjo na posestvu) ter z glavnim antagonistom (Carlos s hlapcem Jacintom, Ofelia z očimom), ki je prav tako sirota, le da iz njegove osirotelosti vznika brezobzirna krutost. Protagonist pod idejnim vodstvom nadnaravnega bitja ali »pošasti« ter s praktično pomočjo človeškega zaveznika izpolni svoje poslanstvo, zgodba pa se izteče v končni obračun, med katerim je antagonist kaznovan z nasilno smrtjo, pri čemer mu kri zalije desno oko. Protagonist v obeh filmih pripelje antagonistista na kraj kaznovanja, vendar sam ni izvršitelj kazni.

DEL TOROVE POŠASTI

Narativno delovanje pošasti ter njihov značaj sta neločljivo zvezana z del Torovim komentarjem na temo fašizma in zla na splošno, kakor ga je moč razbrati iz *Hudičeve hrbtnice* in *Favnovega labirinta*. Kako se pošasti dotaknejo človeške skupnosti in, ne nazadnje, kako delujejo v kontekstu filma, nazorno orisuje pojmovanje duha iz prologa *Hudičeve hrbtnice*: »*Kaj je duh? [...] Čustvo, ki obvisi v času. Kakor motna fotografija. Kakor žuželka, ujeta v jantarju.*« Del Toro kasneje dodela to prispodobo. Doktor Casares v svoji pisarni hrani otroška trupelca s »hudičevo hrbtnico« (v resnici gre za primere *spine bifide*), vložena v smolnato tekočino, skozi katero so dejansko videti kakor žuželke, ujele v jantarju. Ljudsko vraževerje pravi, da so s hudičevo hrbtnico zaznamovani otroci, »ki se

ne bi smeli roditi«. Hkrati velja preparat, v katerega so potopljena njihova trupla, za univerzalno zdravilo, med drugim proti impotenci.

Duh, prikazen, navsezadnje pošast, je torej tisto, kar se ne bi smelo roditi – nezaželeno, odrinjeno, pometeno pod preprogo ter z nekakšnim zastorom loče-

Kaj je duh? ... Čustvo, ki obvisi v času. Kakor motna fotografija. Kakor žuželka, ujeta v jantarju.

no od človeške skupnosti. V socialnem kontekstu je ta zastor tudi polje, na katerem se skupnost afirmira. Zaveza med človeškimi bitji pridobi na potenci, ozdravi, s složnim odmetom nezaželenega. V kontekstu filma pa je ta zastor plodišče groze. Pošast je grozljiva, dokler imamo zastrt pogled, z drugimi besedami, dokler ohranjamo skupnostno generirani negativni predznak pošastnega. Del Toro se upre temu predznaku. Pošasti so mu pri srcu, »ker predstavljajo neko našo plat, ki bi jo dejansko morali sprejeti in slaviti. ... Mislim, da je vse, kar bi radi zanikali o svojih telesih in življenjih – zmotljivost in smrtnost, da bomo zgnili in da nam smrdijo pod pazduhe, da smo nepopolni, da grešimo in ga serjemo – v resnici tisto, kar nas dela človeške. In zato skušam v svojih filmih pošasti narediti za junake.«

V imenu zasuka, ki naj bi pošast naredil za junaka, nam del Toro v *Hudičevi hrbtnici* postreže z nekaj zanimivimi kadri, v katerih se Santijev duh ne pojavlja kot strašča entiteta, ki bi se prikazovala Carlosu in njegovim mladoletnim sotrpinom. Nastopa kot gle-

dalec, ki iz nekakšnega pustega medsveta opazuje občestvo živih, na katerega je priklenjen ter iz katerega je bil z umorom hkrati izločen. V *Favnovem labirintu* je nekoliko drugače. Favn po mili volji navezuje stike z Ofelio, tega mu ne preprečuje nikakršen zastor.

Morda je ravno tu najti ponazoritev del Torove izjave, češ da je *Hudičeva hrbtenica* »fantovski film, brat-ski film. Favnov labirint pa je sestrski film, v odnosu do drugega ima žensko energijo.« Medtem ko Carlosa sprva grabi krčevit strah pred Santijevim duhom, Ofelia favna hitro sprejme kot dobrodošlo danost. Ali tako imenovana ženska energija napaja Ofeliino domišljjsko doživljanje in ji osvobaja pogled na pošastno bitje, medtem ko je Carlosova moška energija že na pragu adolescence zgoščena v vrednotni skupnostni filter, skozi katerega je duh videti kakor grozljiva nakaza?

Delitev na moško in žensko obarvanost teh dveh filmov je morda mogoče aplicirati tudi na samo ravnanje dotičnih pošasti. Tako Santijev duh kakor favn sta znanilca preobratov in pomembnih spoznanj, a najbrž ni naključje, da prvi privede Carlosa, ki je deček, do samopotrditve prek pravičniškega prelitja krvi in tosvetne osvoboditve, drugi pa Ofelijo, ki je deklica, do evolutivnega prehoda iz mesarske realnosti frankistične ter patriarhalne strahovlade v pravljično onostranstvo, kjer je povrh še princeska.

PROTISTRUP ZA FAŠIZEM

Del Toro s svojo apologijo pošastim ne napravi takšne medvedje usluge kot Francis Ford Coppola, ki je pokazal, kako se Gary Oldman v vlogi Drakule cme-

Pošast je grozljiva, dokler imamo zastrt pogled, z drugimi besedami, dokler ohranjamo skupnostno generirani negativni predznak pošastnega. Del Toro se upre temu predznaku.

ri za Winono Ryder, ter Roland Emmerich, ki nam je hotel dopovedati, da tudi Godzila skrbi za svoje mladiče. Del Toro pošasti ne pohabi, noče jih predstaviti na skupnostno stran zastora, ne skuša jih stlačiti v okvir človeškega izkustvenega konsenza. Santijev duh in favn se nikakor ne prilegata v realnost sirotišnice in Vidalovega posestva, Hellboya, glavnega junaka istoimenskega filma, ki ga je del Toro režiral leta 2004, demonsko poreklo odtuja od ljudi, ki jih skuša zaščititi pred diabolnimi spletkami, Jesús Gris, tragični junak del Torovega *Cronosa* (1993), je kljub ljubezni do vnukinje odločilno in na koncu usodno zamejen s svojim vampirskim značajem. Še celo Blade – del Toro je leta 2002 posnel drugo epizodo te filmske serije – je kot potomec ženske, ki jo je med nosečnostjo ugriznil



vampir, obsojen na brezdomno tavanje med dvema svetovoma.

Pošasti v del Torovih filmih so udeleženke v razkolu in nepomirljivosti med deviacijo ter skupnostnim konsenzom, oblikovanim ravno z ograditvijo od deviantnosti. Uteležajo zavrženo antisocialnost, ki se izmika poskusom poenotenja in formalizacije – partikularno samosvojost, ki hodi v zelje vzpostaviti družbenega reda. Tako so antitetične ideologiji, ki temelji na prisposodbi o nezlomljivosti trsk, povezanih v *fascas*. Del Torove pošasti so protistrup za fašizem.

SKLEP

Del Toro pravi, da je hotel tako v *Hudičevi hrbtenici* kakor v *Favnovem labirintu* ustvariti »mikrokozmos španske državljanske vojne«. Slednja je bila »gospodinska vojna«, v kateri so se med seboj pobijali ljudje, ki so si sicer delili obedovalne mize in postelje. Tudi samo zlo je v teh dveh filmih koncipirano »gospodinsko«, sistemsko. Brutalnost glavnih dveh antagonistov je osmišljena z aktualnim družbenim konsenzom. Stotnik Vidal je posvečenec vladajoče diktature, Jacinto pa pred pajdaši opravičuje svoje detomorilske naklepe z ugotovitvijo, da je pač vojna. Ko antagonist umre za okrvavljenimi očmi, je poanta elementarna – krvav je dejansko njun pogled, s krvjo je zamazan že filter, skozi katerega se jima daje svet. Navsezadnje ju pokonča dejstvo, da sta nezmožna deviacije. V vseplošni gospodinski norišnici državljanske vojne nas lahko odreši prav deviantno, se pravi odstrto, spoznano, nestigmatizirano pošastno.

Del Toro nam v dvojcu *Hudičeva hrbtenica* / *Favnov labirint* predstavlja meditacijo na temo banalnosti zla, ki mu botruje istovetnost zasebnega moralnega čuta z voljo skupnosti.² Čeprav bi morebiti koga mikalo skleniti, da filma preveva religiozna mizantropija – da nam skuša režiser z vpeljavo protagonistu prijaznih nad-

Pošasti Guillerma del Tora so v prvi vrsti napotilo do tistih notranjih človeških potencialov, ki so tvornega pomena za kolikor toliko mirno preživetje na tem svetu.

naravnih stvorov nakazati mistični izhod iz dodobra zafuranega človeškega sveta v neki boljši *oni* svet –, mislim, da se moramo takemu sklepu izogniti. Pošasti Guillerma del Tora so v prvi vrsti napotilo do tistih notranjih človeških potencialov, ki so tvornega pomena za kolikor toliko mirno preživetje na *tem* svetu.

- [1] Del Torove izjave povzemam po intervjuju, ki je ob brezplačni registraciji dostopen na naslovu <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,1955212,00.html>.
- [2] Če bi nam to dopuščal prostor, bi se tu splačalo razmisliti tudi, koliko je pri posvojitvi surovega zunanjega konsenza pripomogla odsotnost starševskega vpliva. Še enkrat, Jacinto in Vidal sta popolni siroti, medtem ko sta Carlos in Ofelia vseskozi deležna blagih odraslih zgledov, četudi ne starševskih.



PONUDBA ALI NICK CAVE NA DIVJEM ZAHODU

»WHEN,« SAID THE MOON TO THE STARS IN THE SKY
»SOON,« SAID THE WIND THAT FOLLOWED THE MOON
»WHO,« SAID THE CLOUD THAT STARTED TO CRY
»ME,« SAID THE RIDER, DRY AS A BONE ...
NICK CAVE, THE PROPOSITION

ZORAN SMILJANIČ

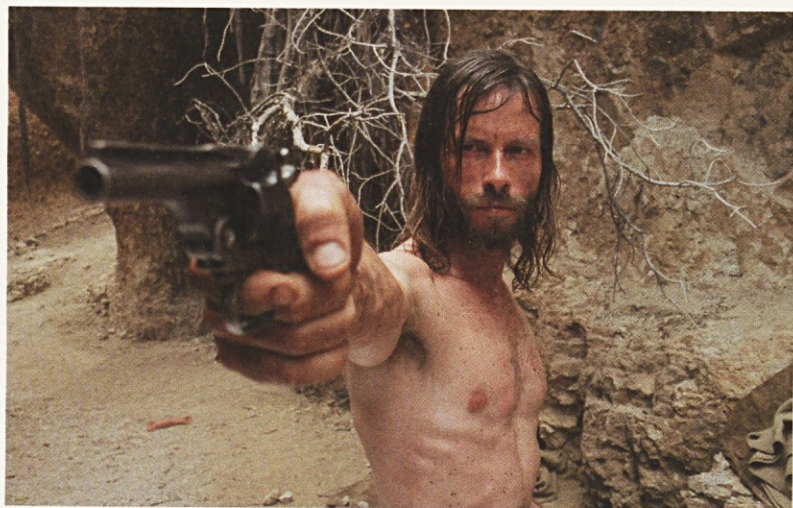
Vestern že celo večnost umira, a noče poginiti. Je na smrt bolan, a ga nočejo evtanazirati. Vegetira na aparaturah, pa nihče ne izvleče vtikača. Klinično je mrtev, a se ne pusti pokopati. Je kot dinosaver, ki noče izumreti in ne zna ponovno priti v modo. Ko že kaže, da je dokončno škripnil, ga začasno spet obudijo k življenju. Ko se zazdi, da je povedal že vse zgodbe in preigral vse klišeje, se pojavi kakšen čudak in ponudi novega. Nekako enkrat na leto posnamejo nov western – ravno toliko, da ga po kapljicah ohranjajo pri življenju. Ne morejo ga ugonobiti niti porazna ekonomska računica, globalizacija, učinki tople grede, zastarelost, nezainteresiranost publike in novi mediji. Pokončalo ga ni niti dejstvo, da je Clint Eastwood, zadnja velika western ikona, žanru obrnil hrbet in odšel v kavbojsko penzijo. V krsto ga ni položilo niti to, da se mu je matična domovina mačehovsko odrekla – v ZDA praktično ne snemajo več westernov. Ali je ameriški paradni žanr sploh možen brez Američanov, njihove pokrajine, režiserjev, igralcev ...?

Seveda je. Spomnimo se 60. let, ko so zaspanemu žanru novo življenje vdahnili Italijani z elektrošoki v obliki špageti westernov. Če ga ne marajo Američani, se vedno najdejo krušni starši, ki ga vzamejo za svojega. Western se je izkazal za izredno trdoživ žanr, bolj ko ga ponižujejo, bolj se vrača po š. Poglejmo si narodno in geografsko poreklo nekaterih westernov, ki so nastali v zadnjih letih. In, paradoksalno, veliko večino teh filmov smo videli tudi v naših kinodvoranah, ponavadi s krepko zamudo in praviloma brez omembe vrednega obiska, pa kljub vsemu še vedno prihajajo.

Mistični western *Mrtvec* (Dead Man, 1995) je Newyorčan Jim Jarmusch posnel v španoviji z Nemci in celo Japonci. V *Prahu* (Dust, 2000), angleško-nemško-italijansko-makedonski koprodukciji, je režiser Milčo Mančevski kavboja z Divjega zahoda pripeljal v rodno Makedonijo, v boj proti Turkom. Novi up ameriškega westerna, Tajvanec Ang Lee, se je s filmoma *V sedlu s hudičem* (Ride With the Devil, 1999) in še posebej *Gora Brokeback* (Brokeback Mountain, 2005) lotil še zadnjih tabujev v žanru. Kevin Costner za svoj dokaj tradicionalen *Spopad na zahodu* (Open Range, 2003) v ZDA ni našel sponzorjev, zato ga je financiral iz lastnega žepa, posnel pa v Kanadi. Na izpraznjeno prizorišče so zakorakali tudi Francozi s spiritualističnim westernom *Blueberry* (Jan Kounen, 2004), ki so ga posneli v Mehiki. Sodobni western *Trikrat pokopani Melquiades Estrada* (The Three Burials of Melquiades Estrada, 2005), ki ga je sicer zrežiral in v njem zaigral glavno vlogo Američan Tommy Lee Jones, je nastal v ameriško-francoski koprodukciji, po scenariju priznane mehiškega scenarista Guillerma Arriaga. Tudi komercialno akcijsko komedijo *Bandidas* (2006) so posneli v Durangu, v Mehiki, gre pa za francosko-mehiško-ameriško koprodukcijo, nastalo pod okriljem Luca Bessona, v režiji dveh Norvežanov, s španko in Mehikanko v glavnih vlogah. In še zadnji western, ki je neopažen švignil mimo naših platen, če smo le za hip pogledali v stran, je dve leti stara avstralsko-angleška *Ponudba* (The Proposition, 2005), v celoti posneta v avstralski puščavi. Kdo torej pravi, da western potrebuje Ameriko?

Avstralija je s svojo divjo zgodovino naravnost ide-

alen substitut za ameriški Divji zahod. Primerjave se vsiljujejo kar same od sebe: Avstralija, ki se bori proti angleški kolonialni oblasti, je ogledalo ameriškemu boju za neodvisnost. Tudi osvajanje, naseljevanje in civiliziranje surove dežele in boj z neusmiljeno naravo najdemo tako v ZDA kot tudi v Avstraliji. Američani so iztrebili, podjarmili in pokradli zemljo Indijancem, Avstralsci so isto naredili Aboriginom. In oboji so imeli svoje izobčence, ki jih je oblast neusmiljeno lovila, navadni ljudje pa so jih kovali v zvezde. Kljub naštetemu so Avstralsci začeli precej pozno eksploatirati sorodnost s popularnim ameriškim starejšim bratom. Kljub temu da veliko avstralskih filmov vsebuje značilne žanrske elemente, pa je bilo pravih westernov le za vzorec. Eden prvih je bil *Ned Kelly* (1970), in čeprav je govoril o avstralskem izobčencu, je bil angleške proizvodnje, z angleškim režiserjem (Tony Richardson) in glavnim igralcem (Mick Jagger). *Ned Kelly* je svoj ne preveč izvirni *remake* doživel leta 2003, ko ga je upodobil Avstralec Heath Ledger. Naslednji je izvrstni, obešenjaški in ultranasilni *Mad Dog Morgan* (Philippe Mora, 1976), ki je prvi pravi, rasno čisti avstralski western. Komercialno je bil zelo uspešen mehki *Mož s Snežne reke* (The Man from Snowy River, George Miller, 1982), ki je doživel nadaljevanje *Return to Snowy River* (1988). Skromni izkupiček zaokroža niti-netačno- napačni avstralsko-ameriški *Kavboj v Avstraliji* (Quigley Down Under, Simon Wincer, 1990), kjer se Tom Selleck pravičniško postavi na stran Aboriginov. Miniti je moralo dolgih 15 let, da je luč sveta ugledal novi čistokrvni avstralski western, ki je hkrati tudi najboljši.



Ponudba je otrok scenarista, pisatelja, poeta, govorca in predvsem glasbenika Nicka Cavea ter režiserja Johna Hillcoata. Njunjo dolgoletno sodelovanje vključuje številne videospote in Hillcoatov celovečerni debi, zaporniško grozljivko *Ghost ... of the Civil Dead* (1988), za katerega je scenarij napisal ravno Cave. Hillcoat je načrtoval avstralski vestern že leta 1979, ko sta se oba ustvarjalca spoznala. Padel je dogovor, da bo Cave napisal glasbo za vestern, ko se bo prikazal

Ponudba nas odpelje tja, kjer še nismo bili, in pokaže stvari, ki jih še nismo videli. Ali drugače: gre za glasbo Nicka Cavea z drugimi sredstvi. Ne pozabimo, da gre za prekletega poeta, ki je po številu mrtvih v svojih pesmih nesporni rekorder.

pravi scenarij. Ker scenarija ni bilo od nikoder, je Hillcoat Caveu predlagal, naj ga napiše kar sam. »To je bil obupan ukrep, ker ne on ne jaz nisva vedela, ali sem sposoben spisati spodoben scenarij,« je priznal Nick Cave. Najprej je hotel napisati le sinopsis, ki bi ga pozneje obdelal poklicni scenarist, nato pa je celoten scenarij napisal v pičlih treh tednih. Cave, ki je bil že od malega obseden s slavnim izobčencem Nedom Kellyjem, je otroštvo preživel je v Wangaratti, le streljaj od kraja, kjer je Kellyja spektakularno aretirala policija. Cave se je vseskozi bolj navduševal nad legendo o izobčencu kot pa nad resničnimi dejstvi. Zato se med pisanjem ni niti dotaknil kupa zgodovinske dokumentacije, s katero ga je zalagal Hillcoat, ampak je svojo zgodbo na papir na dušek stresel neposredno iz duše. Nastala je mračna balada, polna nasprotujočih si skrajnosti, mistike in nasilja, poetike in brutalnosti, lirične lepote in smrti. Avtor, ki ga je neki novinar nekoč označil za »promotorja zla«, je v svoji zgodbi še enkrat spregovoril o temah, ki ga na ta ali oni način obsedajo že 30 let: lojalnost, izdaja, pravica, maščevanje.

»Menim, da imamo Avstralci bolj kompleksen pogled na našo zgodovino kot Američani, ki se oklepajo svojih predstav o dobrih in slabih fantih. Povsod vidijo možnost za herojsko pustolovščino. Pravzaprav je šlo v obeh primerih za genocid nad prvotnimi prebivalci, na tem smo zgradili obe državi. V *Ponudbi* ni pravih junakov, niti pravih negativcev. Vsi so pomešani. Gre za zgodbo o osamljenosti in žalosti, predvsem pa o neuspehu,« meni Cave.

Ponudbo iz naslova izreče policijski šef, kapetan Stanley (odlični Ray Winstone), izobčencu Charlieju Burnsu (Guy Pearce): »V devetih dneh, do božiča, najdi in ubij svojega starejšega brata, ali pa bom obesil mlajšega.« Tako preprost je zaplet in okostje filma. Charlie odjezdi v puščavo poiskat starejšega brata Arthurja (Danny Huston, sin režiserja Johna Hustona). Vse ostalo je bolj podobno pesmi, impresiji, kot pa tekoči, strnjeni zgodbi. Galerija ohlapno povezanih vinjet, čudaških protagonistov, fatalističnega vzdušja, surove puščave in nenadnih izbruhov srditega nasilja, tako brezkompromisnega, da se nam bo koreografrana akcija iz ameriških vesternov zdela le kot igračkanje s plastičnimi pištolami. Pomembno vlogo igra tudi pokrajina, neusmiljena puščava, v kateri čutiš, »kako se ti kuhajo notranji organi.« Roji muh, prah, umazanija, ki se zažira v kosti, in nečloveški pogoji na filmu še nikoli niso delovali tako prepričljivo. Ljudje, ki so tu živeli in preživeli, so bili drugačni, kot z drugega planeta. Nick Cave meni, da se njegovi sodržavljanji niso zares soočili s svojimi koreninami, da živijo v zanikanju: »Tudi avstralska geografija je metafora za zanikanje. Nekako smo se prilepili po robovih naše dežele, zgradili smo si hiške, obrnjene proti morju. Nočemo vedeti nič o velikanskih, skrivnostnih, grozljivih prostranstvih sredi Avstralije. In o ljudeh, ki so jih naseljevali. Vendar je to naša dediščina.«

Nenaklonjeni kritiki so filmu očitali pretanko, skorajda neobstoječo zgodbo in pomanjkanje sleherne dramaturgije. Kup odštekanih karakterjev s površno motivacijo, ki se potika naokoli in trosi svoje poetične modrosti, še ne ustvari filma, ravno tako ne vztrajanje na pompozem pesimizmu in pretiranem nasilju.

V filmu ni vsaj približno pozitivne osebe, s katero bi se dalo identificirati in prek nje spremljati konfuzno dogajanje. In konec da je predvidljiv, neverjeten in neprepričljiv hkrati.

Če bi film merili z vatlom, ki velja za tradicionalne ameriške vesterne, bi bila večina očitkov verjetno res na mestu. Toda v tem primeru gre za eksperimentalen, postmoderen, zelo samosvoj, skorajda abstrakten vestern, pri katerem klasična pravila branja pač

Gre za eksperimentalen, postmoderen, zelo samosvoj, skorajda abstrakten vestern, pri katerem klasična pravila branja pač ne pridejo v poštev. Še najbolj je podoben Jarmuschovemu Mrtvecu, kjer igrajo poezija, nezavedno in usoda pomembnejšo vlogo kot logika, dramaturgija in racionalnost.

ne pridejo v poštev. *Ponudba* je še najbolj podobna 11 let mlajšemu Jarmuschevemu *Mrtvecu*, kjer igrajo poezija, nezavedno in usoda pomembnejšo vlogo kot logika, dramaturgija in racionalnost. Gre pač za film, ki ga je treba gledati in doživljati drugače kot večino konfekcijskih filmov. Ko se enkrat znebimo spon tradicionalnega dojetanja, smo na pragu razburljivega potovanja v neznano. *Ponudba* nas odpelje tja, kjer še nismo bili, in pokaže stvari, ki jih še nismo videli. Ali drugače: gre za glasbo Nicka Cavea z drugimi sredstvi. Ne pozabimo, da gre za prekletega poeta, ki je po številu mrtvih v svojih pesmih nesporni rekorder. Cave je film opremil z žalobno liričnim soundtrackom, ki ne premore enega samega agresivnega komada. Glasba, ki se na prav poseben način prilega prizorom sadičnega nasilja in osupljivim posnetkom avstralske puščave. Glasba, ki sem jo poslušal, medtem ko sem pisal tale tekst.



POLNO ALI PRAZNO

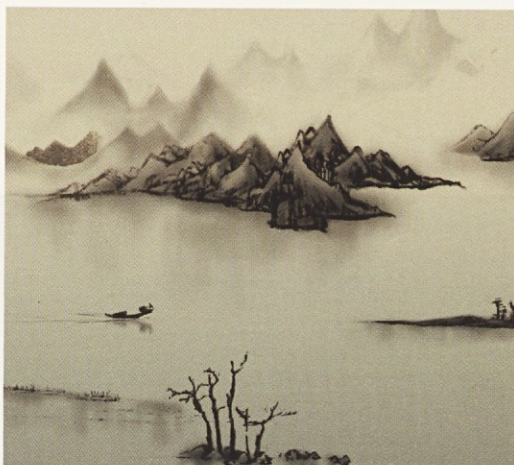
DENIS VALIČ

Ko je na začetku devetdesetih let zahodnoevropska, predvsem francoska filmska kritika začela ponovno odkrivati iransko kinematografijo – v drugi polovici osemdesetih se je ta izmuznila iz dušičnega primeža religioznega fundamentalizma, ki je sledil islamski revoluciji, ter s tem stopila na pot kreativnega preporoda, podobnega tistemu, ki se je zgodil v času novovalovskih gibanj in spočel zlato obdobje iranske kinematografije – ter pri tem vpeljala oznako *novi iranski film*, se je vse do srede devetdesetih zdelo, da se ta oznaka nanaša predvsem na dela dveh avtorjev, Abbasa Kiarostamija in Mohsena Makhmalbafa. Takšen je bil vsaj vtis, ki si ga je ob očitnem favoriziranju omenjenih avtorjev lahko ustvaril povprečen gledalec. Danes, po nekaj korekcijah, pa je poleg Kiarostamija in Makhmalbafa kot ena izmed ključnih figur tega preporoda pripoznan tudi Abolfazl Jalili, avtor, ki je korakal vzporedno z njima in katerega delo si z njunim deli številne sorodne poteze, a tudi različnosti. Ena najbolj očitnih skupnih potez je tako njihovo osredotočenje na mlado generacijo znotraj iranske družbe, kar ni presenetljivo, če vemo, da je danes kar 65 odstotkov iranskega prebivalstva starega manj kot 21 let. A če se je na primer Kiarostami s svojimi filmi obračal predvsem k otrokom, pa se, nasprotno, Jalili vse od svojih prvih do zadnjih del ukvarja skoraj izključno z najstniki in njihovim težavnim vstopanjem v iransko družbo, nezadovoljstvom glede aktualnih razmer in negotovostjo, s katero gledajo v prihodnost. V filmu *Garje* (Gal, 1987) prek zgodbe

najstnika Hameda ponudi kontroverzen pogled na mladostniško prestopništvo; v *Resnični zgodbi* (Yek dastan-e vaghe'i, 1996) se režiser odpove svojemu projektu, da bi pomagal najstniku, ki naj bi bil glavni igralec njegovega filma; alegorični, skoraj brezdialogski *Ples v pesku* (Raghse khak, 1998) nam poleg drame vsakdanjega življenja, ki jo preživljajo prebivalci neke puščavske vasi, podaja tudi dramo dveh najstnikov, ki svoje ljubezni ne moreta uresničiti zaradi fantove družbene marginaliziranosti; v *Delbaranu* (2001) prek zgodbe 14-letnega Kaima humanizira podobo afganistanskih beguncev; v delno avtobiografskem *Abjad* (2003) z odraščajočim in zvedavim najstnikom Emkanom napade izobraževalni sistem, ki je podrejen religiozni pravovernosti, nevednosti, strahu, hipokriziji in represiji, ter nezmožnost medreligijskega dialoga v sodobni iranski družbi; ne nazadnje pa je tudi v Jalilijevem zadnjem delu, komediji *Polno ali prazno* (Gol ya Pooch, 2006), osrednji junak najstnik, 17-letni Navid. Jalilijeve filme od del obeh prej omenjenih avtorjev loči tudi dejstvo, da so v stilističnem pogledu daleč od lirične pastoralnosti oziroma poetičnega realizma, saj se sam raje zateka k bolj surovemu, primarnemu, neorealističnemu naturalizmu. Jalili je v primerjavi s Kiarostamijem in Makhmalbafom ubral tudi bistveno drugačen pristop k filmski naraciji. Njegova dela ne poznajo sklenjene, zaokrožene naracije, pač pa k tej pristopi veliko bolj fragmentarno. Tako sta na primer zgodbi filmov *Ples v pesku* in *Delbaran* podani poudarjeno eliptično, skoraj brez dialogov, poudarek pa se prestavi na nizanje silovitih podob izjemne kom-

pozicije. Pripovedi ne vodi neka jasno razvita zgodba, pač pa se pred nami razvija kot mozaik samostojnih prizorov. Tudi v pogledu naracije strukturno bolj izdelani filmi, kot sta *Garje* in *Resnična zgodba*, naracijo zvedejo na kratke, intimne epizode, ki jih Jalili zloži v pogosto krožno strukturo. Skoraj identično strukturo nam ponudi tudi v svojem zadnjem delu, politični burleski *Polno ali prazno*, s katero pa je vseeno mnoge presenetil.

Seveda od Jalilija nikoli ne bi pričakovali, da bo humor v njegovih delih samemu sebi namen. Vedeti je namreč treba, da je imel Jalili zaradi kritične nastojenosti svojih filmov, v katerih motri sodobno iransko družbo, pri oblasteh vedno številne težave. Veliko njegovih del bodisi ni bilo prikazanih v domačih kinodvoranah ali pa so jih iz njih hitro umaknili. Zato je tokrat v želji, da bi nadaljeval s svojim kritičnim opazovanjem razmer v sodobni iranski družbi, pri tem pa vseeno upal na nagovor najširšega možnega občinstva, izvedel ta nepričakovani in za mnoge presenetljivi, a smiselni obrat k žanru komedije. V *Polno ali prazno* sledimo komičnim peripetijam Navida, ki se z vasi odpravi v mesto, da bi tu postal učitelj perzijske književnosti. Naloga se izkaže za veliko zahtevnejšo, kot je sam sprva predvideval, ob tem pa se še zaljubi. A tudi na poti k udejanjenju svoje ljubezni naleti na številne, družbeno pogojene ovire, med katerimi je največja prav ta, da brez službe dekleta preprosto ne more zasnovati. Na ravni podteksta oziroma na širši, diegetski ravni, pa je kljub prevladujoči lahkotnosti komedije zaznati nič manj ostro obravnavo akutnih problemov sodobne iranske družne, kot je bila tista, ki smo je bili vajeni v njegovih predhodnih delih. Jalili se namreč kritično loti tako birokratskega in represivnega aparata kot tudi izobraževalnega sistema in rigidnih družbenih konvencij, predvsem tistih, ki vzdržujejo neenakopraven položaj žensk v iranski družbi. To sobivanje komičnega in družbenokritičnega napove že uvodni prizor filma. Prek velikih planov debela in posameznih vej drevesa ter podpisov oziroma raznovrstnih zapisov, gravur, ki se pojavljajo na teh, lahko razberemo, da je drevo priljubljeno shajališče mladih. Skratka posveten prostor, morda celo skrito ljubezensko shajališče. Nato pa se kamera oddalji in v splošnem planu lahko pred drevesom zagledamo klečečega starejšega moža, ki moli. Očitno je, da temu, nasprotno, drevo predstavlja nekakšen medij, prek katerega se pogovarja z bogom. Še trenutke kasneje slišimo njegove besede, molitev, s katero poziva boga, naj pošlje dež, da bi zemlja obrodila in mladim tako ne bi bilo treba odhajati z doma, da bi si zagotovili vsakdanji kruh. Dovolj jasen indic, da bo Jalili v svojem delu načel tudi temo notranjih ekonomskih migracij mladih s podeželja v urbano okolje. Tako komičnost kot tudi kritičnost se v nadaljevanju filma silovito stopnjujeta in končni vtis je, da je Jalili s filmom *Polno ali prazno* ustvaril nekakšno chaplinovsko socialno komedijo, politično nekorrektno burlesko, vpeto v in prilagojeno aktualnemu trenutku sodobne iranske družbe.



V IMENU LJUDSTVA

BARD ČRNE CELINE ABDERRAHMANE SISSAKO V SVOJEM NOVEM FILMU BAMAKO, ZA MARIKOGA FILMSKEM DOGODKU LANSKEGA LETA IN OTVORITVENEM FILMU FESTIVALA KINO OTOK, NADGRADI BLAGO KRITIKO IN S SONCEM OŽARJENO POETIKO SVOJIH PREJŠNJIH FILMOV Z NEPOSREDNIM POLITIČNIM ANGAŽMAJEM IN KONKRETNIM UVIDOM V TEGOBE SVOJIH ROJAKOV. REZULTATI OSUPNEJO, STREZNIJO, RAZJEZIJO IN NAVDAJO Z UPANJEM.

NIL BASHAR

Ob predstavitvi *Bamaka* (2006) je Abderrahmane Sissako v Cannesu za *Le Monde* izjavil: »Želel sem posneti nemi film. Ne tihega filma, temveč nemega, da bi bila zgodovina afriškega filma popolna.«

Kot vemo, se je zgodovina afriškega filma pričela v izgnanstvu – z *Afriko na Seni* (*Afrique-sur-Seine*, 1955) Paulina S. Vieyre – in nadaljevala sporadično, denimo z Sembenejevo *Črnko* (*La Noire de ...*, 1966). Afriški film je torej v svoji genezi moderen: nastaja z izkušnjo dislokacije, v dialogu z evropsko modernostjo in s tesnobami hladne vojne, na branikih anticolonializma in na valovih svetovnih osvobodilnih kinematografij. Je odločno historičen in političen od samega začetka – prav Vieyra, denimo, l. 1975 napiše prvo zgodovinsko študijo afriških kinematografij, takrat komajda v fazi resničnega uveljavljanja. In vendar afriškemu filmu paradoksalno manjka prav »globoke« zgodovine. Vztrajno se ukvarja s problemi kulturne kolonizacije (je diagnoza globalizacijskih procesov avant la lettre, iz katere bi se še danes utegnili kaj naučiti), a paradoksalno ga še vedno gledamo kot eksotično, ruralno, predmoderno kulturno prakso brez preteklosti in prihodnosti, kot umetnost polpismenih, ki jim je po naključju z neba na glavo padel kolut filmskega traku. Zevajoča odsotnost »avtentičnih« dokazov samopodobe – tistih naključnih fantomskih podob z domačega, družbenega ter družinskega vrta –, s pomočjo katerih so svetovne sile svoje ekspanzionistične politike iz teritorialnih nadgradile v simbolne, je še danes slepa pega na pogledu Zahoda, ki preprečuje, da bi razumeli pomen afriškega filma.

In ne nazadnje, kaj sploh je »afriški« film? Je označevalec – zavoljo lahkosti, ki zakriva indiferenco – za filme številnih etnij, kultur, jezikov, žanrov, obdobj. Le včasih je govorica za odtonek bolj konkretna: omenja se nigerijski ali južnoafriški film, subsaharske ali zahodnoafriške kinematografije. A običajno je zgolj »afriški«, brez individualnih značilnosti, brez središča in obrobja, brez notranjih kulturnih, političnih, razrednih in drugih razlik. Sissakovo hrepenenje po nemih podobah je torej del utopičnega projekta, da bi afriškim kinematografijam, četudi zgolj kot konstrukt ali fabrikacijo, povrnili izgubljeno preteklost.

A *Bamako* je, kot se pogosto pripeti, pravo nasprotje temu, kar je Sissako vsaj v določenem trenutku nameraval – je film, ki je vse prej kot nem, tih ali vsaj premišljeno redkobeseden, kot sta bila njegova predhodnika, *Življenje na zemlji* (*La Vie sur terre*, 1998) in *Čakajoč na srečo* (*Heremakono*, 2002). Je film govorič in argumentov, ki ne bi mogel biti bolj oddaljen od gluhosti nemega filma, saj sliši vse, vsako besedo, vsak glas, vsako pričevanje. In kar se je Sissaku izmuznilo, se hočeš nočeš zapisuje samo: s smrtjo Ousmana Sembeneja se je končalo vsaj eno poglavje afriškega filma, poglavje o očetu in skupnosti.

A vsaj na enem mestu je Sissaku povrnitev zgodovine uspela. Mislim seveda na vestern intermezzo, film v filmu z naslovom *A Death in Timbuktu*. Ta spektakelsko-parodični vložek namreč ni zgolj puščica, naperjena proti zahodni »kolonizaciji domišljije« – kot se zdi na prvi pogled –, temveč tudi posvetilo nekemu drugemu afriškemu filmu, še več, njegovi alternativni zgodovini. Moustapha Allesane je namreč leta 1966 – vstric s Sembenejem – posnel kratki film *Le Retour*

d'un Adventurier, ki je prvi »samonikli« podsaharski vestern. V njem imamo bando vaških mulcev, ki se našemijo v revolveraše in vaščanom krađeje konje – in da bi bila mera absurda popolna, imamo v vlogi fatalne kavbojke Zaliko Souley, divo zgodnjega zahodnoafriškega filma. Allesanova – tako rekoč situacionistična – prisvojitve paradnega imperialističnega žanra je več kot zgolj pobalinski refleksi, saj mitologijo vesterna razume kot podaljšek določene realne politike, ki ga je treba postaviti v konkreten družbeni kontekst. Zato po strelskem obračunu preživele bandite privedejo na trg, pred vaškega poglavarja, ki jim v senci stoletnega drevesa izreče prevzgojne kazni. V simbolni inverziji kulturnih in političnih pomenov Allesane izpostavi avtohtono mesto političnega – komunalno dvorišče kot prostor spomina in kolektivne zgodovine. In prav takšen prostor je Sissakovo dvorišče v *Bamaku*, a tudi v *Smrti v Timbuktuju*, kjer ga konkretno okupirajo filmski desperadosi Glover, Suleiman, Laplaine itd. in terorizirajo naključne mimoidoče. Sissakov spomin na Allesana je večznačen poduk, ki se obenem dotika (manjkajoče) zgodovine družbenega, filmskega in simbolnega.

Dvorišče je torej centralna os *Bamaka*, je hkrati organski locus spomina (kot večina afričanov je tudi Sissako odrastel na prav takšnem dvorišču), a tudi demokratskega konsenza: je »odprti prostor, ki ga spoštujejo vsi. Ko vstopiš vanj, ti nikoli ni treba pojasnjevati razlogov za svojo prisotnost,« pravi avtor. Samoumevno je, da se lahko *bamaški proces* odvija zgolj tam. A samoumevno je tudi to, da se njegova vloga in pomen spreminjata – komunalnost in solidarnost dvorišča se v svetu posredovanih podob nepovratno izgubljata.



Snemalec pogrebov, ki se s podkupnino prerine med občinstvo zato lahko razkrije: »Govorijo svoje, a to me ne zanima. Ne govorijo resnice ... Raje imam mrtve. Bolj so resnični.« Besede z dvorišča v sami resničnost ne pustijo več dovolj sledov, kljub zanosu ne spremeni ničesar – za ali proti retoriki je realnost tista, ki na koncu še vedno ubija. Sissakova vera v komunalno – in hkrati tudi v transformativno moč filma – je v *Bamaku* bolj kot kadarkoli prej na določeni preiskušnji: je skupnost mogoče kako ohraniti pred korozijo spektakla in komodifikacije? Je še kako mogoče spregovoriti iz in za Afriko kot režiser, umetnik, posameznik z vestjo?

Pritrdilni, četudi poetični odgovor ponuja možakar, ki stopi pred tribunal, ker je primoran povedati svoje in to v prav tistem trenutku, ne glede na okoliščine in protokol. In četudi ga prvič ne pustijo do besede, je bolj kot vsebina ali realizacija pomembna njegova intenca, brezpogojna odločenost – spregovoriti z distinktivnim, individualnim, celo nerazumljivim glasom, ki vztraja proti formalističnim, ideološkim in drugačnim barieram.

Drugi, nikalni odgovor je vsebovan v tišini, s katero proces in lastno življenje spremlja Chaka, prebivalec dvorišča, tisti urbanizirani afriški slehernik, ki mu je film dejansko namenjen. Iz svoje paralize se lahko odtrga zgolj z odločitvijo za samomor, ki pa je radikalna tudi v nekem drugem pogledu: ne gre zgolj za eksistenčni defetizem, temveč tudi za zavrnitev tragične žaloigre zgodovine, brutalno iztrganje iz objema njene melanholije. Takšna neizprosna kritika in »razrešitev« Chakove situacije je za Sissaka tudi radikalna kritika njegove lastne pozicije pred *Bamakom* – pozicije, ki

je svojo moč črpala v izgnanski izkušnji zgodovine, prepuščanju vzporednim tokovom časa, modernim in arhaičnim, poziciji, ki mu je omogočala prefinjene politične in estetske izjave. Ta kinematografija dvojnega izgnanstva – v *Življenju na zemlji* se Sissako vrne v domačo vas in spozna, da je tudi tam tujec, v *Čakajoč na srečo* pa za se izseljensko izkušnjo sploh ni treba več premakniti – se v *Bamaku* prerodi v kinematografijo prisotnosti in vztrajanja, v poskus, da bi sodobni afriški subjekt trajno zasidral v njegov prostor in čas.

Tudi o didaktični nazornosti Sissakove kinematografije je morda treba razmišljati na historičen način: dobesednost presečišča med osebnim in javnim, kot ga v *Bamaku* vzpostavlja dvorišče, pritrdilni in nikalni odgovori (ki jih ne dajejo le tožniki in branilci, temveč vsi udeleženci filma-procesa), v marsičem spominjajo na tradicijo didaktične fabule – še toliko bolj, če vemo, da je Sissako posnel kratki film *Le chameau et les bâtons flottants* (1994) po La Fontainovi basni. Še zlasti pa se Sissakova ljubezen do basenskih prvin odraža v njegovem načinu upodabljanja človeškega značaja, družbe in politike – načinu, ki je obenem diskretno moralističen, človeško zajedljiv, a tudi silovito poetičen. In ne nazadnje, basenska fabula dovoljuje mnogo nivojev branja – iz česar izvira njena pripovedna in družbena moč –, zato pripada tisti, resnično popularni umetnosti, ki lahko spregovori v vsakomur razumljivem jeziku. To univerzalno govorico *Bamaka* je v zapisu na spletni strani Kino Otoka lucidno povzel Matjaž Ličer: » ... za artikulacijo kritik poznega kapitalizma zadostuje zdrav ulični razum, za njegovo obrambo pa potrebujemo akademsko izobrazbo.«

Bamako je eden tistih redkih filmov, pri katerem se

zazdi, da je nesmiselno karkoli dodati – še več, da je nesmiselno še naprej snemati filme. V tem imperativu je njegova največja zmaga mnogo večja od tega, da nas vse do zadnjega prepriča, kako se za fasadami WTOja, Svetovne banke idr. skriva zgolj plenilska zver kapitalizma. Zmaga, ob kateri je nemogoče zgolj zamahniti z roko, češ kako je v resnici težko preseči odnose in pogoje kolonializma, kajti tega se najbolje zaveda prav sam. Problem preseganja ni zgolj v konkretnih političnih spremembah, ki bi odpravile vzroke in pogoje izkoriščanja, temveč predvsem tudi v spremembi govorice emancipacije in zastopništva. Je vsaj toliko problem simbolnega, kot je problem ekonomskega in političnega značaja. In prav s to zavestjo izpričuje, da je (filmska) umetnost še vedno lahko kritična in reflektirana, ne da bi si ji bilo treba mazati roke s cinizmom ali zatekanjem v neizrečeno prihodnost. Pravzaprav se ne spominjam, kdaj je bil Gramschijev napotek za pesimizem intelekta in optimizem volje bolj na mestu, kot pri *Bamaku* – po obsodbi, ki jo ubesedi William Bourdon, resnični odvetnik razlaščenih in zatiranih. Od govorjenja utrujena govorica, ki poskuša spremenjati pogoje življenja, takrat ponovno dobiva smisel.

Z NEOMAJNIM SRCEM

SEKCIJA DOBRI SOSEDE JE PRIBLIŽALA VITTORIA DE SETO, VSE PREVEČKRAT PREZRTEGA MOJSTRA NEOREALIZMA, PESNIKA ITALIJANSKEGA JUGA IN NEUNIČLJIVEGA HUMANISTA.

OLAF MÖLLER

PREVOD: ANDREJA KUHELJ

Štirinajst let je minilo, odkar se je Vittorio De Seta nazadnje predstavil svetovnemu občinstvu s filmom *In Calabria* (1993), dokumentarnim zapisom o deželi, iz katere izvira njegova plemiška družina in kjer živi – rojen leta 1923 v Palermu, kjer je preživel del otroštva in se pozneje z družino preselil v Rim – od zgodnjih osemdesetih let. *In Calabria* prikazuje tretji svet v razvitem svetu, preprosto, jasno, brez pretenzij, torej polno življenja, jeze, žalosti, lepote, moči, upanja: Tako je. Lahko bi bilo drugače – vzrok in posledica –; s svojo neposrednostjo nagovarja našo humano zavest.

Svoj naslednji film bi bil posnel že veliko prej; že leta 1995 je pripravljala projekt o ilegalnih imigrantih v Italiji, temi, ki je v italijanski kinematografiji do tega trenutka proizvedla samo mučne občutke krivde. Toda *Pisma iz Sahare* (*Lettere dal Sahara*), enega redkih resnično velikih filmov zadnjih let, in to v svetovnem merilu, je končal šele leta 2006, za kar gre predvsem zasluga političnemu zasuku v desno in škandalozni reviziji državnih filmskih subvencij pod Berlusconiem. Na svetovni premieri filma na 63. beneškem festivalu je bila zanj komaj kaj zanimanja, vsaj novinarska projekcija je bila zelo skromno obiskana, to, kar smo lahko slišali po projekciji, pa je bilo milo rečeno dokaz popolne potujitve.

Lahko bi rekli, da je De Seta v nekem smislu vse svoje življenje, vse svoje ustvarjanje posvetil iskanju človeškega v sebi, in s tem v drugem; največkrat strma, zavita pot, ki, če ji hočemo slediti, pomeni vzeti si čas in se ustaviti, uzreti stvari takšne, kot so, pustiti, da gredo mimo tebe ljudje, mnenja, mode; pomeni tudi eksperimentirati, ugovarjati vsemu, kar si si pred-

stavljal o sebi – da o drugih, njihovih pogledih niti ne govorimo –, spopasti se s kočljivo situacijo, prav zato, ker se radi tako pogosto marsičemu preprosto izognemo. Že to je dovolj težko, pa čeprav ti gre vedno tudi za druge; toda kaj bi človek sam s sabo, če mu je za druge vseeno?

De Seta je bil svojemu plemiškemu stanu primeren oficirski pripravnik v italijanski mornarici, ko je leta 1943 padel v nemško vojno ujetništvo – do leta 1945, ker ni hotel kolaborirati s fašistično republiko Salo. Kot pravi, se je v šele ujetništvu prvič srečal z italijanskim ljudstvom, z delavci in kmeti.

Vračanja se vlečejo skozi njegovo celotno ustvarjanje in tako prerastejo v nekakšno meditacijo o nastajanju in zatonu kultur, ob končnem spoznanju, kako je čas pravzaprav negiben, vsaj v tistem bistvenem, kar ostaja – ljudje, njihovo delo, njihovo prizadevanje.

Brez pravega veselja je študiral arhitekturo, si nato našel delo pri filmu kot asistent režije, a se mu je industrija uprla in odločil se je, da gre na svoje. Z izjemo filma *L'invitata* (*The Uninvited*, 1969) je vse svoje filme (bolj ali manj) produciral sam, za večino tudi napisal scenarij, jih posnel in/ali zmontiral. Ker ni hotel imeti opravka s posredovanimi deli – z drugimi besedami: oglasi, produkcijami po naročilu ipd. –, je vedno znova zabredel v težave; po finančnem in delno tudi

kritičnem fiasku filma *Un uomo a meta* (*Half a Man*, 1966) ter zelo hladnem sprejemu filma *L'invitata* mu je nekaj časa trda predla: treba je bilo sanirati dolgove itd. Po tem zadnjem je snemal samo še za televizijo. *Pisma iz Sahare* so tako njegov prvi kinematografski film po 37 letih.

Svoj prvi film, *Velika noč na Siciliji* (*Pasqua in Sicilia*), je posnel leta 1954, skupaj z Vitom Pandolfijem, na 16-mm traku in v črno-beli tehniki. Naslednje leto ga je posnel še enkrat, tokrat sam, v razkošnem feranacolorju in cinemascope formatu. V tretji epizodi televizijske serije *La Sicilia revisitata* (1980) se naposled še tretjič vrne k tej temi, očitno le zato, da bi ugotovil, da kulture, ki jo je pred leti posnel na trak – prvič bolj skromno, drugič v neprimerljivem razkošju –, ni več oziroma obstaja le še kot travestija same sebe. Prav ta vračanja, prešitja se vlečejo skozi celotno njegovo ustvarjanje in tako prerastejo v nekakšno meditacijo o nastajanju in zatonu kultur, ob končnem spoznanju, kako je čas pravzaprav negiben, vsaj v tistem bistvenem, kar ostaja – ljudje, njihovo delo, njihovo prizadevanje.

De Setov opus je neorealizem, raztreščen na koščke: estetiko sredine zamenja estetika ekstremov, etnografije in stilizacije, neutrudnega iskanja ravnotežja. To je film komunikacije, posredovanja stvari in zgodovine, in s tem refleksije, prevpraševanja, tehtajočega razmisleka. Znova in znova pripoveduje o stvarnosti socialnega/duhovnega propadanja, o revščini, zatiranju, izkoriščanju, množici tistih, katerih stiska omogoča življenje v preobilju peščice: vidi stanje, kakršno je, vendar tudi vidi možnost njegove spremembe – v



Vulkansko otočje

človeku kot družbenem bitju.

V *La Sicilia revisitata* de Seta ponovno posname kraje, poklice in običaje, ki jih je ujel v objektiv v že legendarnem ciklusu solidarno poetično-etnografskih kratkih dokumentarnih filmov o Siciliji, Kalabriji in Sardiniji v drugi polovici 50. let: *Čas mečaric* (Lu Tempu di li pisci spata, 1955), *Vulkansko otočje* (Isole di fuoco, 1955), *Surfarara* (1955), *Velika noč na Siciliji*, *Poljedelci morja* (Contadini del mare, 1955), *Zlati lok* (Parabola d'oro, 1955), *Ribiške ladje* (Pescherecci, 1958), *Pastirji iz Orgosola* (Pastori di Orgosolo, 1958), *En dan v Barbagi* (Un giorno in Barbagia, 1958), *Pozabljeni* (I dimenticati, 1959). Mitološke plasti njihovega vsakdanjika tako postanejo filmska sedanost, lepota resničnega sveta. V filmu *Un carnevale per Venezia* (1981) se še enkrat naveže na estetiko zgodnjih del; skozi njegovo optiko izkusimo karneval kot ljudsko praznovanje, emanacijo ljudskih verovanj. Njegov prvi igrani film, *Banditi iz Orgosola* (*Banditi a Orgosolo*, 1961), se vrača v svet *Pastirji iz Orgosola* kot strogo materialistično dialektična, tragična parabola o zatiranju, zločinu in korupciji – obubožanju ljudstva. Po televizijski nadaljevalki v štirih delih *Diario di un maestro* (1973) o vsakdanjiku učitelja v revni rimski četrti, v kateri je angažiral skoraj izključno naturščike, je posnel še dokumentarec (spet v štirih delih) o spremembah v italijanskem šolstvu *Quando la scuola cambia* (1978). Televizijski dokumentarec *Hong Kong, città di profughi* (1980, v treh delih) je s svojo begunsko problematiko neke vrste negativ k pozitivu *Pisma iz Sahare*, katerega potovanje z juga na sever in od tod – za junaka nazaj – v Senegal znova premeri vso avtorjevo nemirno ustvarjalno pot.

Sredi tega opusa: *Un' uomo a meta*, psihoanalitična



Banditi iz Orgosola

parabola, daleč od realizma, verizma, angažiranosti, prav tako daleč od boga, in sploh vsega, kar si običajno razlagamo pod pojmom duhovno (predhodnik, na neki način, poznejših Bellocchievih filmov?): film o duši, povsem plastično, konkretno, in o tem, kako ji sodobna družba takšna, kot je, ne pusti dihati. In prav to je tisto jedro, okoli katerega se suče vse avtorjevo ustvarjanje, film, ki mu je omogočil, da je ohranil duhovno neodvisnost, videl stvari tako, kot jih je sam hotel videti. *Un' uomo a meta* je dejanje izbistritve – kdor

ni razčistil pri sebi, ne bo našel poti ne do boga, ne do ljudi, ne do samega sebe.

In o tem govori konec filma *Pisma iz Sahare* – tega najbolj grobega, preprostega in tenkočutnega izmed vseh filmov Vittoria De Sete, kristalizacije njegovega življenjskega dela z razgrnitvijo duše kot edinega človeškega boga – z redko slo, povsem konkretno željo živeti: o tem, da zgolj sami nosimo v sebi svojo prihodnost in srečo.

KAKO KAJ RIBE DANES?

NEIL YOUNG
PREVOD: UROŠ ZORMAN

V Britaniji za nekaj, kar se ne ujema z ustaljenimi kategorijami, rečemo, da »ni ne tič ne riba« (ali tudi »ne riba ne meso«). Ti izrazi so običajno plod določene nestrpnosti in odpora ter kažejo na govorčevo nagnjenost k jasnim in priročnim razmejitvam. A Xiaolu Guo nas s svojim sijajnim novim filmom *Kako kaj ribe danes* (Jin tian de yu ze me yang?) opozarja, da je želja po raziskovanju, preizkušanju in preseganju vsakršnih meja ena od bistvenih značilnosti ustvarjalnega uma. Življenje in delo Xiaolu Guo je eno samo prestopanje teh meja: rodila se je leta 1973 v kitajski ribiški vasi in se leta 2002 preselila v London, kamor je odšla študirat režijo dokumentarnih filmov. Sadovi: *The Concrete Revolution* (2004), enourna raziskava pekinške gradbene industrije; in zdaj *Kako kaj ribe danes*?

Tako na Kitajskem kot v Britaniji pa je Xiaolu Guo (trenutno) bolj znana po svojih literarnih delih: poeziji, esejih in romanih *Village of Stone* (2003) ter *A Concise Chinese-English Dictionary For Lovers* (2007). Z zadnjim romanom, ki se je potegoval tudi za prestižno nagrado Orange Prize For Fiction, se je avtorica dokončno uveljavila na britanskem umetniškem prizorišču, s filmom *Kako kaj ribe danes*? pa se je uvrstila med trenutno najobetavnejše mlajše filmarje v Britaniji (in tudi Evropi).

Xiaolu Guo pri svojem ustvarjanju briše razlike med toga opredeljenimi nasprotji: dokumentarnim in fikcijo, resničnostjo in predstavo, avtorjem in likom, ruralnim in urbanim, mladostjo in zrelostjo, preteklostjo in sedanjostjo, Severom in Jugom. V teh nevarnih vodah si pomaga z zgodbo Hui Raa, pekinškega scenarista v zgodnjih tridesetih, ki piše scenarij z naslovom



Northern Lights (kratke epizode in prizori, ki nenehno prekinjajo »glavno« filmsko pripoved).

»Resnični« Hui Rao je obenem režiserkin soscenarist pri filmu *Kako kaj ribe danes?* in glavni lik filma. Medtem ko je življenje (fikcijskega) Hui Raa enolično, nezanimivo (sprijaznil se je s tem, da njegovo poklicno pot usmerja vladna politika), osamljeno in statično, je junak *Northern Lights*, 27-letni Lin Hao (Zijiang Yang), vročkrven upornik s strastnim ljubezenskim življenjem, ki potem ko domnevno ubije svoje dekle, kot *Begunec* potuje po državi. »Domnevno« zato, ker se kmalu pokaže, da *Northern Lights* nastajajo sproti – ko Lin Hao spozna skrivnostno »Mimi« (Xiaolu Guo v šaljivi vlogi *femme fatale*), pripovedovalec Hui Rao prizna, da »ne ve najbolje, kaj naj si misli o njunem razmerju.«

Čeprav sta Lin Hao in Rui Hao precej različna, ju družijo fascinacija z Mohe, najsevernejšim kitajskim mestom ob ledeni ruski meji. Lin Hao se tja odpravi, da bi bil na varnem, rešen in odrešen – in Rui Hao na koncu zbere dovolj energije, da stori isto. In ko se poti avtorja in ustvarjalca začnejo stekati k isti točki (izginjanja), tudi *Kako kaj ribe danes?* dokončno zabriše (že tako šibko) mejo med dokumentarnim in fiktivnim.

Ti postmodernistični, dekonstruktivistični triki seveda niso nič novega: novejši predhodniki segajo od visokoumetniškega ludizma Jacquesa Rivetta do komercialnih filmov kot *Prilagajanje* (Adaptation, 2002, Spike Jonze) in *Bolj čudno kot fikcija* (Stranger Than Fiction, 2006, Marc Forster) – kitajske oblasti bi nedvomno obsojajoče ugotovile, da je film *Kako kaj ribe danes?* pod vplivom zahodnjaških kulturnih zvarkov. A Xiaolu Guo in Rui Hao (tisti iz resničnega življenja) v to, kar bi zlahka zdrsnilo v zlorabo podžanra, vdih-

neta novo življenje: zaradi senzibilnosti njenega pristopa in njune pozornosti na podrobnosti likov osebe na platnu nikoli niso marionete v rokah prebrisanih manipulantov.

Tehnično je (zelo nizkoprorračunski) film čudovit: DV fotografija Lu Shenga prekrasno zajame vrtoglavo raznolikost sodobne Kitajske – občutek imamo (deloma tudi zaradi montaže Emiliana Battiste), da smo v komaj 83 minutah prepotovali neskončne širjave. Matt Scott je premišljeno poskrbel za razlikovanje med filmom Xiaolu Guo in Hui Raovim filmom v filmu, seveda pa se to razlikovanje med potekom filma namenoma porazgubi. Avtorica spretno vodi prispevek Luja, Battiste in Scotta, tako da je njihovo delo vedno v službi njene pripovedi. Tudi postmodernistična zasnova, na kateri temelji film *Kako kaj ribe danes?* (komični naslov, ki v različnih delih filma deluje vsaj na treh različnih ravneh), je predvsem orodje, prej sredstvo kot cilj – kar bi pri manj spretnem avtorju hitro postala akademska, nezanimiva in odbijajoče »inteligentna« vaja, je pri Xiaolu Guo dostopno, duhovito in zelo prepričljivo delo.

Režiserka želi poudariti užitke in tegobe, ki so nujno povezani z ustvarjanjem – tako v univerzalnem smislu kot tudi v posebnem kontekstu, značilnem za Kitajsko zgodnjega 21. stoletja. Gledalec tako lahko razume težave naroda in prebivalcev, ki se srečujejo z neverjetno hitrimi in obsežnimi spremembami. Pri tiski so – kot lahko vidimo tako iz življenja kot iz del Xiaolu Guo – izjemni: a kot dokazuje film *Kako kaj ribe danes?*, so rezultati marsikdaj presenetljivi, izredni in globoki.

WHEN THE WORLD IS SICK

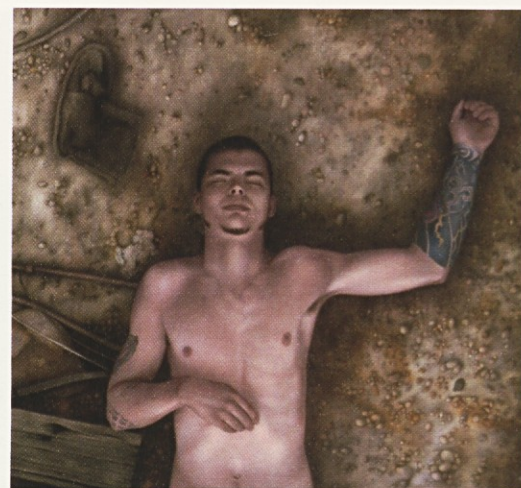
MANUEL YÁÑEZ MURILLO
PREVOD: POLONA JANEŽIČ

Eden najvznemirljivejših vidikov sodobnega filma spleta svoj diskurz prek napeposti, ki se vzpostavlja, ko sfera fizičnega priključuje abstraktno. Na tem mejnem območju, v tej nasilni bitki med konkretnim in abstraktnim, se oblikujejo pomeni v filmih ustvarjalcev, kot so Olivier Assayas, Gus Van Sant, Claire Denis, Apichatpong Weerasethakul ali Vincent Gallo. Govorimo o formalni pripovedni strategiji, ki se zavestno odloča za odprtost in svobodo, obenem pa ostaja spolzka, napolnjena z drugotnimi pomeni, posredna in metaforična. Je znotraj takega izraznega okvira izvedljiva filmska poetika, ki bo sposobna združiti alegorijo s trdnim in transparentnim diskurzom? Odgovor je pritrdilen, kar nam dokazuje film *Kdo je ustrelil petelina Robina?* (Who Killed Cock Robin?, Travis Wilkerson). Toda katero pot je treba preteči? katerih načel se je treba držati? Po Wilkersonovem uspešnem receptu je film lahko lirčen in neposreden takrat, ko se opre na politični kompromis, na zgodovinsko zavest, na tožbo čez prikazani družbenoekonomski kontekst in na priznavanje tradicije umetnosti, katere dedič je.

Wilkerson na podlagi časopisnega članka o fantu – ki potem, ko je bil zaprt zaradi kraje nekaj pločevink piva, umori svojega stanodajalca – vzpostavi intimni mikrokozmos treh glavnih likov, neprofesionalnih igralcev, ti pa – kot je mogoče ugotoviti – do določene mere predstavljajo sami sebe: Barret Miller, protagonist, Dylan Wilkerson, njegov najboljši prijatelj, in Charlie Parr, stanodajalec. Zahvaljujoč jedru prijateljstva in tovarištva se jim uspe bojevati tako z globokim občutkom zapuščenosti in osirotelosti kot z izginotjem kakršnekoli sledi o pojmu skupnosti v pogubnem okolju, ki jih obkroža. Wilkerson prek dialektičnih in čustvenih odnosov med trojico razvija diskurz o propadanju proletarske Amerike, slabenju sindikalnih gibanj in sprevrženosti družbenopolitične scene, ki

presega zgolj lokalni in zaobjame mednarodni okvir. Skozi dialoge, zaznamovane z improvizacijo, se izriše neločljivost osebnega vidika od vidika skupnosti. V dramatičnem obratu, povodu katarze filma, se protagonisti znajdejo prepuščeni zakonom sistema in trga. Mar nastop takšne usode protagonistom dopušča prihodnost?

Butte, Montana, Wilkersonovo rojstno mesto in prizorišče dveh njegovih filmov (poleg *Robina* še *An Injury to One* iz leta 2002, eseja o sindikalnem gibanju prebivalcev z začetka stoletja v rudnikih bakra), se proglasi za simbol moralnih ruševin družbenega modela, ki ga vodita kapital in individualizem. Dejansko bi *Kdo je ustrelil petelina Robina?* lahko definirali kot film o ruševinah: ekonomskih, delavskih, osebnih, družbenih in celo fizičnih – saj si film za prizorišče izbere ruševine nekdanjih rudnikov. S tega vidika se ta film pobrati z najnovejšimi deli treh ustvarjalcev: *Colossal Youth* (Juventude em Marcha, 2006) Pedra Coste, *Still Life* (Sanxia haoren, 2006) Jia Zhang-keja in *En construcción* (Work in Progress, 2006) Joseja Luisa Guerína, posnetimi v digitalnem formatu. Vendar Wilkerson izbere drugo (alternativno) formalno strukturo. Razvije scensko postavitev, ki se izogne vsem principom ali dogmatični strukturi. Da bi ujel to družbeno razkosanost, osebni kaos in kolektivno frustracijo, črta okorne in arhitektonske strategije ter raje požene svobodnejši in okretnejši tok, ki je hkrati natančen, lep in bregove deroč. Tresoča se kamera sledi likom, pri čemer kompozicija kadra vedno ohranja središče. Register niha od najtršega hiperrealizma do impresionistične lirike ognjemetov, ki osvobodijo simfonijo pikseliranih šestkotnikov. Od klasičnega efekta »plan-kontraplan« do čustvene napadalnosti »split-screena« je *Kdo je ustrelil petelina Robina?* trden dokaz, da se lahko proces iskanja s svojimi preobrti in premiki spremeni v dejanje ekstremne koherence.

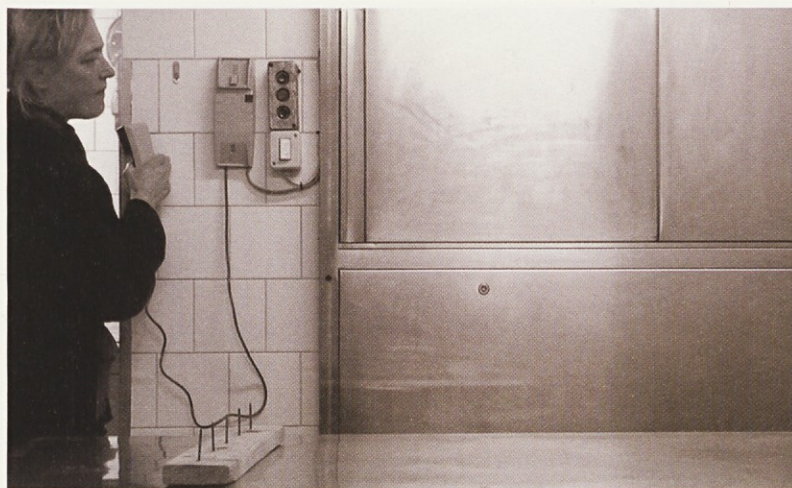


To je resnica, ki nas – kot mnoge druge v tem filmu – napoti k samoumevni refenci, filmu *Kolesarska kronika: Pokrajine, ki jih je videl sedemnajstletni deček* (17-sai no Fūkei – shōnen wa nani o mita no ka, 2004) Kojiya Wakamatsuja.

Če ponovimo vprašanja: kaj moremo proti usodi bolnega sveta? Kakšen je izhod iz realnosti, kjer se je vzročno-posledična logika izgubila zaradi neprimerne smotra represije? Kam naj si prizadeva dospeti mladi protagonist Barret, če so edine sledi, ki mu jih uspe pustiti svetu, njegovi prstni odtisi na lokalni policijski postaji? To so vprašanja, na katera poskuša odgovoriti Wilkerson. V raznolikosti odgovorov, ki jih ponudi, naletimo še na zadnjo zmago. Film odgovori z ganljivim spevom prijateljstvu s svojo odrešiteljsko in omamno močjo. Odgovori tudi s kopico ljudskih pesmi, ustrezajočih uporniški in aktivistični kulturni tradiciji, ki jo nosi v sebi in v kateri sodeluje kot njen del. Wilkerson svojega filma na straneh *Cinemascopa* ni zaman označil za »a film equivalent to a folk song«, kritik Tom Charity pa za »working-class protest song«.

In še za konec: film odgovarja prek svojega telesa, odnosa in strukture. Odgovarja s svojimi zadržki, da bi se podvrgel praksam in oblikam prevladujočega diskurza; kakršnimkoli klasifikacijam (gre dlje od dokumentarca in fikcije), industrijskemu poznavanju ali instrumentalnim omejitvam (mešanje digitalnega in analognega formata). Njegova upornost se dovrši, ko se dokaže za popolnoma odprto delo. Kajti za razliko od drugih odprtih filmov, po večini odprtih v praznino, se *Kdo je ustrelil petelina Robina?* politično, oblikovno in pripovedno projicira v prihodnost.

Kdo je ustrelil petelina Robina? je zgolj začetek.



HANS CHRISTIAN LEITICH
PREVOD: JURIJ MEDEN

NEKE VRSTE OTOK

SNEMAJ, PREDEN POTONE! BELLAVISTA PETRA SCHREINERJA, DOKUMENTARNI PORTRET OSEBE IN KULTURNEGA OKOLJA.

Tekom svoje dolge kariere režiserja je Pedro Almodóvar večkrat izjavil, da so odročne podeželske vasice gojišče blaznosti in norosti, zlasti med ženskami. Razlogi so na dlani: pretok svežih, razsvetljenih informacij je nizek, okostenele katoliške tradicije pa ustvarjajo sistem mentalnega ujetništva; ta se po drugi strani rutinsko bere kot nabor pravil, ki sploh omogočajo vsakodnevno životarjenje. In kar se tiče Almodóvarja, ni prav jasno, do kolikšne mere izraža sočutje oziroma se iz tega norčuje. Kakorkoli že, španski avtor je vedno vsaj odkrito zagovarjal držo mladih generacij, da nima absolutno nobenega smisla ostajati zvest tradicijam, ki dobesedno silijo na bruhanje. Sorodnega mnenja je *Grazijin otok* (Respiro, 2002) Emanuela Crialeseja: trpeča junakinja tega filma, ki jo igra glamurozna Valeria Golino, se jasno kaže kot tipično mestno dekle, ujeta na odročnem sicilskem otoku Lampedusa. Gre za nelagodno sočutje: Crialese je bil takrat že dolgoleten prebivalec New Yorka in njegov *Grazijin otok* močno učinkuje tudi kot odraz romantičnega hrepenenja po slikovitih pokrajinah njegovih italijanskih korenin. Posledično se »odrešitev« njegove junakinje lahko izvrši samo na duhoven način, v onostranstvu – otok in širna morska prostranstva ostajajo gospodarji.

Dokumentarec *Bellavista* Petra Schreinerja nas popelje na severni konec Italije, v dolino globoko v gorah, ki pa je – vsaj v jezikovnem smislu – prav tako otok. V središču filma se nahaja ženska srednjih let, predstavnica poslednjih govorcev lokalnega jezika, ki ga sami označujejo za »plodarskega« – gre za različico nemškega narečja, kakršnega govorijo v pokrajini Alto Adige (Južna Tirolska), pomešanega z italijanščino in očitno ne dovolj privlačnega za dolinsko mladež (ki je, mimogrede, v filmu slabo predstavljena). Za razliko od »ladinskega«, ki ga govorijo v dolini Val

Gardena, je »plodarski« jezik nemško govorečim pre-dobro razumljiv, da bi se še naprej uporabljal oziroma bil ohranjen kot skrivna koda. Portretirana ženska upravlja s hotelom, ki se že od nekdaj nahaja v družinski lasti: Bellavista je le eden izmed tisočih *bellevuejev*. In »lep razgled« na mikavno alpsko krajino je nedvomno ena izmed odlik tega hotela – četudi so, kot je jasno že od vsega začetka filma, zidovi tega hotela od nekdaj delovali tudi kot rešetke zlate kletke. Plast za plastjo se luščijo in razgaljajo družinske tragedije, povezane z bratoma portretirane ženske. Ko ostarela ženska, imuna na idejo, da je širni svet vreden osvajanja in raziskovanja, razlaga arhaična načela alpinskega kriptodarvinizma (trdo delo, pogoste smrti in robustni načini uživanja življenja), postaja jasno, da se trpeča junakinja *Bellaviste* z njo ne strinja. Za stiliziranimi pozami in dovršenim načinom uporabe jezika, za črkovanjem in ritmom so že dolgo časa pritajene očitne travme, za katerimi ostajajo vidni sledovi. Ko o sebi govori skoraj tako, kot bi se nahajala na odrskih deskah in bi tam govorila o nekom tretjem, ženska spominja na ostarelo gledališko divo, ki se pripravlja, da bo z nami delila nekaj iskrenih spominov – portret tako pridobi na neposredni, četudi za odtенок zloslutni privlačnosti.

Bellavista je na festivalu Diagonale, ki je posvečen avstrijskemu filmu, iz več dobrih razlogov dobila nagrado za dokumentarec leta. Mladi val (ali šola) avstrijskega dokumentarnega filma, ki ga mednarodna javnost pogosto hvali zavoljo njegove preciznosti opazovanja in mišičaste retorike (za primer si pogledjte *Darwinovo nočno moro* [Darwin's Nightmare, 2004] Huberta Sauperja), se je nedavno začela močno nagibati v smer meditativne abstrakcije (za vodilni primer tega naj obvelja študija živilske industrije *Our Daily Bread* (Unser täglich Brot, 2005) Nikolausa Geyerhalterja), zato je bil dolgo odlašani premik k bolj osebne-

mu in čustvenemu pričakovan. Poleg poklona dejstvu, da gre za dokumentarni portret, je nagrada pomenila tudi priznanje enemu bolj plemenitih aspektov dokumentarnega snemanja: ohranjanju izginjajočih stvari za oči in ušesa poznejših generacij. Pomenila je tudi ponovno ovrednotenje umetelnega načina snemanja filma, ki vnaprej načrtuje skrbno uokvirjene posnetke in ki zahteva potrpežljivo oko čuječnega fotografa pri izboru pomenljivih kotov za bližnje plane in impresije hiše ter pokrajine, da bi se tako ustvarilo specifično vzdušje osamele doline. Za vsem tem tiči razlog: *Bellavista* deluje tudi kot opomin, zgolj na kakšen način je lahko obstajalo neodvisno snemanje filmov v letih (zgodnjih osemdesetih), ko je kariero začel Peter Schreiner: snemalo se je na 16-milimetrski črno-bel filmski trak, pogosto uvožen iz Vzhodne Nemčije ali Češkoslovaške, z visokim izkoristkom dejanske posnetega materiala. Na digitalni video posnete črno-bele podobe po eni strani tako do gledalca vzpostavljajo domačo distanco, po drugi strani pa zlahka izpadajo kot goli manierizem – in natanko to je vodilo do plodne primerjave: na izolskem festivalu Kino Otok je bila *Bellavista* predvajana ob boku retrospektive italijanskega veterana Vittoria De Sete, ki ga je nedavno (med drugimi) odkril Martin Scorsese in čigar kratki dokumentarni filmi iz šestdesetih o življenju in običajih sicilskih kmetov in ribičev so bili posneti v izbornem formatu cinemascope in technicolorja, odprto naslonjenega na monumentalne tehnike vesterna in antičnih spektaklov iz studiev Cinecittà. Trenje med manierizmom in njegovimi učinki se pri na Siciliji rojenem De Seti obrestuje v čaščenje arhaičnega in v idejo o notranji povezanosti med človeštvom in pokrajino, pri Dunajčanu Petru Schreinerju pa osredotoča na temačnejšo plat te povezanosti. Pa kaj potem, če torej hčerkinja generacija ne govori več »plodarsko«?

SCHUSS!

UČNE URE GLEDANJA. GLEDALNE URE UČENJA. INTELIGENTEN, EKSPERIMENTALEN IN ČUTNONAZOREN VRHUNEC LETOŠNJEGA PROGRAMA

BARBARA WURM
PREVOD: ANJA NAGLIČ

Pri spustu »na šus« prebivalci alpskih dežel, ki svoj »prosti čas« preživljamo v gorah (ali pa smo ga preživljali tam, kajti pravzaprav je bilo smučanje dejavnost naših staršev, pojav v dobi, ko je prosti čas še obstajal), to vemo – se s strašansko hitrostjo po najkrajši poti spustiš po pobočju. Ko z žičnico prispeš na cilj in stopiš s sedeža, palice stisneš pod pazduhe, smuči postaviš vzporedno in se, ne da bi se oziral na možne nesreče in na danosti pokrajine, vržeš v dolino.

Čisto konkretna, nemetaforična vožnja navzgor in navzdol je tudi *Schuss!* (2005), film *alpin* Nicolaesa Reya, ki formalno sploh ne deluje kot »šus«. Film se vsakič znova prične zgoraj, na vrhovih francoskih Alp (L'Alpe d'Huez in Les Deux Alpes), in se nato v dolini reke Romanche, v industrijskem mestecu Livet-et-Gavet, kontemplativno ustavi. Deset ciklov, od katerih vsak vsebuje štiri, ohlapno povezane prizore, ki se vrtijo okrog fenomena »zimski šport«, vendar ne sestavljajo več nikakršne preme, neposredne pripovedne linije in tudi ne sugerirajo nikakršne kavzalne logike modernizacije, temveč prečno na drvečo linijo napredka razkrivajo njegove stranske poti, ovinke in kriva pota – s trdovratnostjo snežne freze, ki se na koncu filma prebija skozi meter debelo snežno odejo. Pri tem (na primeru neke pokrajine) nastane »igra z napotili« (globalnih dimenzij), »diptih«, ki odgovarja na resnično velika medijsko- in življenjskotehnična vprašanja: »Kako je mogoče delati filme, ki so po meri človeka, filme, ki so potrpežljivi, ki prisluhnejo in ki nekaj pokažejo, ne da bi svetu vzeli njegovo kompleksnost?« (Rey)

Kar se zgodi v 120 minutah tega filma, je čutni rezultat slikovno, zvočno in miselno intenzivnega raziskovanja (*recherche*) kompleksnih prekrivanj posameznih zgodovin: zgodovine smučanja in aluminija, modernizacije alpskega sveta in filmskega medija, industrializacije, tehnologizacije in ekonomizacije vsakdana. Je tudi razmišljanje (*réflexion*) o tem, da je gospodarska zgodovina vselej povezana tudi z zgodovino države in držav (njihovih vojn in njihovih domnevno miroljubnih zvez), da daje pečat odnosu med industrijo in politiko, med zasebnim in javnim in da pride do izraza tako v registraturah regionalnih upravnih organov kot v tesni prepletenosti podjetniških struktur in kulture prostega časa, preoblikovanja pokrajine in storitvenega sektorja. Tu ne gre za tezen film, temveč za nikoli pridigarški in prav zato razsvetljevalen, odprt, analitičen, empirično-materialističen, igriv razstavni predmet in učni komad o tem, kako se ekonomsko-liberalna računica *gouvernementalité* (če se izrazimo s Foucaultom) vpisuje v vsako smučarsko progo (če ostanemo pri Rey, ki v *Schuss!* nejasen konglomerat »zimski šport« postopno povezuje z njegovimi prometno-, okoljsko- in varnostnotehničnimi osnovnimi delci, zaradi česar potem tudi sponke za vrvi, vijačne vzmeti, strelovodi in ventilatorji, podvodne črpalke in kompresorji za zrak, glavne prometnice in klinasti snežni plugi igrajo tako pomembno vlogo).

»Neznan teren raziskujemo tako, da najprej z jamemo površino stvari in kos za kosom poskušamo sestaviti to, kar vidimo in slišimo.« Tako je nastalo deset poglavij, urejenih na *shuffle* način (poglavju 1 sledi poglavje 3, temu poglavje 9 itd.) in zgrajenih izomor-

fno, kar pomeni, da gre pri vseh za enako zaporedje štirih natančno zasnovanih »linij dogajanja«: moderno smučarsko središče (super 8-milimetrski posnetki smučarjev in snowboarderjev v kinemakolorju, leta 1908 razviti barvni tehniki, ki jo je Rey znova oživil v laboratoriju studija L'Abominable, katerega soustanovitelj je; v offu slišimo magnetofonske posnetke tipičnih pogovorov na vrhu vlečnice); najdeni posnetki na 9-milimetrskem traku iz zasebnega arhiva neke »*famille adepte des nouvelles technologies autour de 1925*«, ki se smuča; korespondence mestnih svetnikov, zasebnikov in podjetij, ki se v obliki besedilnih tabel ali pisem počasi odvrtijo pred našimi očmi; in nazadnje slikovito romantične podobe neke stavbe, ki se skozi film izkristalizira kot vozlišče kompleksnega dogajanja – v obratih podjetja Keller & Leleux se je pred slabimi 100 leti začela zgodovina aluminija in njegovega pridobivanja z elektrolizo.

Schuss! – to najbrž lahko zapišemo – je predstavljal inteligen, eksperimentalen in čutnonazoren vrhunec z inteligentnimi, eksperimentalnimi in čutnonazornimi filmi tako bogato obdarjenega izolskega festivala Kino Otok. *Schuss!* gre po sledeh, reflektira, referira, včasih melanholično, včasih mežikajoč na eno oko, pogosto »preprosto« stvarno. Nicolas Rey pri tem postopa s takšno verbalno, kognitivno in materialno previdnostjo in intenzivnostjo, ki sta v sodobni filmski umetnosti redki. *Schuss!* je neke vrste manifest novega dokumentarnega filma, ki se vehementno distancira od modnih trendov: »Občutek imam, da nas preprosto obsojanje zločinov 'kapitalizma' ali 'globalizacije' na način militantnih dokumentarcev danes ne bo pripeljalo



prav daleč – sam bi rad bil nekje drugje, onstran zavajajoče moči podob. Zato sem se trudil biti zelo precizen in hkrati zelo splošen, saj verjamem v moč domišljije.«

Konceptualno je *Schuss!* še najbližje filmu *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* (2004) Gerharda Friedla. Oba režiserja stavita na eksemplarično refleksijo o velikih temah našega časa, oba sta bolj eksperimentalna filmska ustvarjalca kot pa dokumentarista. Pri Reyu pa imamo ob tem opravka še z »amatersko«, privatno noto, ki poskrbi za to, da sledi *recherche* vedno znova poetično prežemajo dejstva. Gre za avtorski glas – poznamo ga iz filma *Soviets Plus Electricity* (Les Soviets plus l'électricité, 2001) –, ki minuciozno rekonstruira in komentira zgodovino aluminija kot iznajdbe 90. let 19. stoletja (»/.../ skoraj sočasno s smučmi /.../. Športna društva, olimpijske igre, sindikati, psihoanaliza, radioaktivnost, anglo-

nija in celo kino – vse to so 90. leta. Kot da bi se 20. stoletje začelo nekoliko prežgodaj.«), kot kompleksnega tehničnega postopka, ki požira rudo (boksit) in ogromne količine elektrike, zaradi česar so bile alpske doline s svojimi slapovi tako primerne za pridobivanje te kovine in so iz Francije naredile velesilo aluminija. Kovina kot politični dejavnik: zunanje-politični odnosi (z ZDA) so enako določujoči kot izkoriščanje poceni delovne sile (žensk, prebivalcev kolonij in – med prvo svetovno vojno – nemških vojnih ujetnikov), vojne (ni letala brez aluminija, ni druge svetovne vojne brez letal) pa so enako določujoče kot skrbi smučarskega naroda in njegovih »dilec«.

»Strateška kovina *par excellence*« postane rdeča nit filozofskega diskurza (*very french*), ki žonglira s slikami, zvoki in jeziki (nemška beseda *Schuss* se uporablja tudi v francoščini) in ki domnevno *straight*

story o zimskem športu in njegovih globalnih posledicah postopoma dekonstruira, v nekakšnem anahronističnem futurizmu. Učne ure gledanja. Gledalne ure učenja. Ekspanzija meja žanra. Ognjemet kontemplacije.

PRVOOSEBNI FILM: ZAPISKI O SILVANOVIM KINO ŠOLI

ALEXIS TIOSECO
PREVOD: MAJA LOVRENOV

1. LEKCIJA: PUSTI KAMERO VKLJUČENO, IMEJ ODPRTO SRCE

»Ne morem se domisliti enega filma, igranega ali dokumentarnega, kjer bi bil suspenz močnejši, pristnejši in lepši kakor v tem, Mekasovem. Ko gre s svojo kamero in nikoli ne veš, kaj se bo zgodilo. In če si v duhu in srcu pripravljen temu slediti, potem bo ta suspenz zelo močen; najmočnejši suspenz, ki ga dejansko lahko izkusiš.«

Vlado Škafar ob predstavitvi filma in obenem programa Silvanove kino šole

Sneži in človek hodi; toliko je gotovo. Kam to lahko vodi, je negotovo, in medtem ko tresoča se, na oko prislonjena kamera počasi napreduje in neobvezno pogleduje okoli sebe, postane jasno, da tega ne ve niti tisti, ki vihti to napravo. Posname sneg in pločnik pred sabo, prečka ulico in obrne kamero v stebriče bližnje ograje, nato pogled znova osredotoči na pot pod nogami. Kakovost podobe je strašno slaba – ne le da je bila verjetno posneta z neprofesionalno DV kamero in skoraj brez upoštevanja kompozicije; gledamo namreč posnetek, prenesen z interneta, torej v porazni resoluciji –, a kljub temu se naša radovednost ohrani in celo stopnjuje, ko se sprašujemo, kaj nas čaka na teh mrzlih praznih cestah. Počasi se pojavita silhueta dveh ljudi, ki stojita in se osredotočata na nekaj v njunih rokah. Kamera se približa in naposled vidimo predmet njune pozornosti: malo ptico, ki se je zapletla v žico. Slišimo glas mlade punce, tih, nežen, mehak, ki snemalca povabi, da se vključi v reševanje. »Noge ima čisto zvezane, ne more se premikati,« reče. »Ali imate nož?« Snemalec ga res najde v žepu in nadaljuje s snemanjem dvojice; zdaj se vsi skupaj trudijo, da bi drobno bitje osvobodili iz zagate, v kateri se je znašlo.

Prizor potem traja še nekaj minut. Ne izmenjajo si

imen niti drugih osebnih podatkov, le nekaj besed o ptičjemu mladičku, ki se muči. Ko žico prerežejo in osvobodijo njegove nožice, se prijazno poslovijo in razidejo, snemalec odkoraka stran in počasi odtava nazaj na svojo zasneženo cesto, s čimer se film konča.

Nič se ni zgodilo in zgodilo se je vse. Zgodil se je film in v njem smo uzrli najbolj neobičajno običajnost. To so tihi trenutki življenja, tisti, ki so preveč nepomembni, da bi jih prikazali v multipleksih, toda katerih človeškost, preprosta in nespektakularna, ogreje dušo. To je petminutni film Jonasa Mekasa, eden od 365-ih, ki jih bo posnel v letu 2007 (www.jonasmekas.com), in prvi, ki je bil prikazan v *Silvanovi kino šoli*.

2. LEKCIJA: RAVNO S TEM, DA POSKUŠAŠ ZVEDETI KAJ O SEBI, ZVEŠ NAJVEČ O SVETU

Sklicujoč se na Jonasa Mekasa kot svojega filmskega očeta se Boris Lehman v *Poskusu opisati sebe* (Trying to Describe Oneself) razgali pred občinstvom – dobesedno in simbolično. Kjer Jonas vključi kamero in pusti, da ta pasivno, intuitivno spremlja dogajanje pred njegovimi očmi, Boris pogosto in zavestno poseže v tok dogodkov pred objektivom, in to kljub temu, da se o poteku snemanja največkrat odloča šele na kraju samem.

Ko je Lehman predstavljal svoj film, sta mi v spominu najbolj živo ostali dve izjavi:

1: »Film je sled stvari, ki sem jih živel, toda le zelo droben delček. Ker je pustolovščina snemanja vedno veliko bolj zanimiva od dokončanega filma.«

2: »Dokaj težko mi je ločiti film od samega sebe. In zato sem tukaj, skupaj s filmom, ker je nemogoče videti film brez mene. Pomembno je, da vidite mojo podobo danes.«

Lehman je glavni lik svojih filmov in pri tem zna gledalca imenitno zabavati – v iskanju svoje prave podobe gol zleze v fotokopirni stroj (da bi fotokopirane ude rekonstruiral v papirnato telo), kot model se ponudi v obravnavo amaterskim slikarkam ..., toda kar se nahaja pod to na trenutke komedijantsko obsesijo s samim sabo ni (le) patos, pač pa globlja filozofska podpora, odločitev: prav s snemanjem filma lahko režiser najbolje vzpostavi odnos s svetom okoli sebe in z njegovim predvajanjem lahko najbolje deli samega sebe s svetom. Bolj ko gledamo, bolj ko Lehman gleda (druge v filmu), bolj ko ga vidimo (na platnu in potem v živo), bolj ko ga slišimo (na platnu in ko se nekoliko sramežljivo osebno pogovarja z nami), bolj jasno postaja: film je za Lehmana način preživetja, je njegovo preživetje v tem svetu.

3. LEKCIJA: KO SMO NA INTIMNIH TLEH, MORAMO STOPATI SKRIBNO

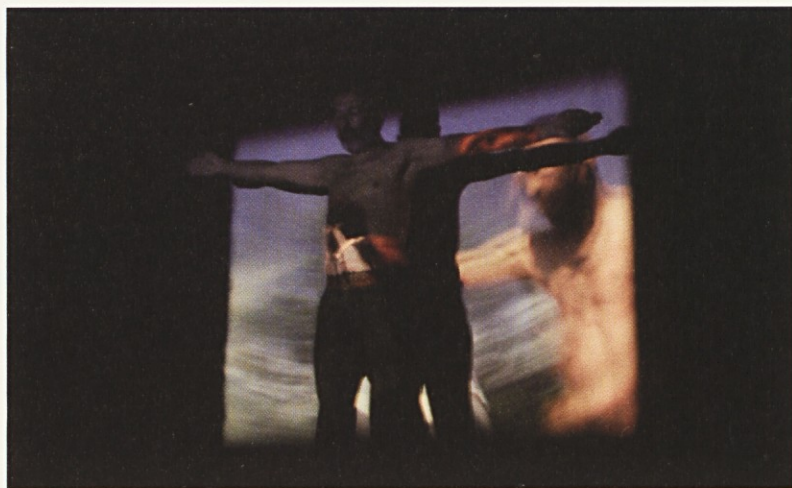
»V Umetnikovem plačilu (Artist's salary) boste videli, kako težko je delati s svojim lastnim sinom ... Vmes se mi je zgodilo, da sem pomislila, kako nikoli ne bi smela začeti s tem snemanjem, ki je trajalo 12 let.«

– Jacqueline o Umetnikovem plačilu (Artist's Salary)

»Film je naključje in nujnost. Nekatere stvari snemaš, ker jih moraš.«

– Jacqueline o Srčni meglenici (The Hearts Nebula)
Nekatere stvari se filmarji odločijo snemati iz osebnega zanimanja in volje; druge morajo snemati iz čiste nuje in nagona.

Jacqueline Veuve se je odločila posneti Umetnikovo Plačilo (The Artists Salary), film o svojem sinu, slikarju Laurentu Veuveu in njegovi umetnosti, ustvarjanju.



Začenši z obdobjem hitrega uspeha v njegovih zgodnjih dvajsetih letih mu kot opazovalka sledi v obdobje hude ustvarjalne in osebnostne stiske, kjer se sreča s sinovo jezo in lastno nemočjo. V pretresljivih zadnjih minutah filma, ko Laurent ponovno najde svoj navdih in začne slikati, jo povabi pred kamero in izzove, naj interpretira njegovo delo – pred sinovimi slikami, njegovim pogledom in objektivom kamere Jacqueline ostane brez besed. Gledalec dobi občutek, da sta mati in sin v tistem trenutku zamenjala svoji vloži in je Laurent sam postal režiser *Umetnikovega plačila* (tudi dejansko se podpiše kot soavtor). Zdi se, kot bi se film sploh ne končal, tako daleč od odgovorov in pomiritve ostane, a ravno to ga dela pogumnega, resničnega.

Jacqueline je morala posneti *Srčno meglenco* (*The Hearts Nebula*). Morala je posneti to potovanje skozi srce v času, ko je imela zdravstvene težave (med njimi vsaditev srčnega spodbujevalnika), da bi tako olajšala stisko te težke življenjske preizkušnje. S tem ko poizveduje o srcih, naj bodo to tista iz zgodovine (Jezusovo sveto srce, mumificirano srce Ludvika XVII. ...) ali tista, ki bijejo v prsih drugih (tistih, ki so že prestali transplantacijo), dobi življenjsko moč, da nadaljuje in popravi svoje. Vidimo jo, kako stopi izza kamere, kjer je navadno skrita kot izpraševalka filmskih portretirancev, tokrat pokaže svoj obraz, svoj humoren odnos do bivanja na tem svetu, za nas odpre svoje srce.

4. LEKCIJA: KAMERA, ČLOVEŠKO TELO, EKSPERIMENTALNI »JAZ«

Fotografija, ki spremlja ta zapis, bo povedala veliko več kot karkoli, kar lahko ubesedim sam. Filmi serije *Človek kamera: Dislocated 3rd Eye Series*, ki spada med skrivnostna avantgardna dela OM Produkcije (o kateri je *Ekran* pisal v prejšnji številki in so bila pozimi pri-

kazana na festivalu v Rotterdamu), prvoosebnost filma razpirajo na neverjeten, poseben, dih jemajoč način. Gre namreč za filmski performans, kjer človeško telo postane filmsko platno, na katerega je projicirana slika, in v katerem kamera postane podaljšek človeškega telesa (oziroma človek postane njeno držalo).

Kamera posname, česar oko ne vidi, čeprav si to želi. Kamera želi pokazati, izraziti več, kot lahko posname. Predstavitel OM Produkcije je hotela, da bi čutili in izkusili več, kot je mogoče videti z očmi.

5. LEKCIJA: »VSE, KAR LAHKO PONUDIM, SEM LE JAZ SAM.« (CHRIS MARKER)

Rojstvo/Mati (Tarachime) se začne z jezo in bolečino v srcu. Naomi Kawase usmeri kamero na svojo slabotno babico Uno (ima več kot devetdeset let) z agresijo raziskovalnega novinarja, ki neusmiljeno izprašuje in napada. Zdi se skorajda kruto, ko s kamero zabeleži babičino ihtenje in njeno obupano opravičevanje za besede, s katerimi je prizadela Naomi v njenem otroštvu, ko je skrbela zanjo kot nadomestna mati. Toda takoj v naslednjem prizoru kamera Naomi Kawase vstopa v sobo, kamor jo kliče babica, ki stoji tam s plahim navdušenjem otroka. Na stara leta je Naomi s šibko roko napisala pismo, ki ji ga nestrpno hoče pokazati in v katerem se opravičuje za bolečino, ki ji jo je povzročila pred dvajsetimi leti. »Napisala sem ti pismo, da se opravičim za bolečino, ki sem ti jo prizadejala,« reče, »toda sram me je, da bi ti ga pokazala, ker je moja pisava tako grda. Raje bi ti ga prebrala in ga potem vrgla stran.« Cmok se ti zasaadi v grlo in prepričan si, da mora biti enako z Naomi, ki stoji za kamero. Ta trenutek je v svoji kombinaciji lepote in žalosti sko-

rajda neznosen, kakor bo pretresljivo tisto, kar sledi: prisostvovanje rojstvu Naominega sina Mitsukeja in kmalu zatem smrti njene babice.

Dete, ki je komaj sposobno govoriti razločljive besede, prvič naleti na svojo podobo v zrcalu. Kaj misli o tem, kar vidi? Kako in na kateri točki se začne zavedati, da je tisti, ki ga gleda nazaj, on sam? Kosakovski pusti svojo kamero vključeno in večkrat posname otrokova srečanja z lastno podobo ter tako zarisuje napredek v njegovem razumevanju. S *Svjatom* (Svyato) je Kosakovski posnel film, ki je filozofski v svoji zasnovi in pomenu, a hkrati tako enostaven in naraven v svoji izvedbi. Lahko bi ga obravnavali kot spremljevalno delo, mlajšega brata ali mogoče predhodnika filma Borisa Lehmana, ki je bil predvajan v tem programu: *poskus prepoznati samega sebe*.

In nazadnje z našo Šolo končamo, kjer smo začeli (le čas odvrtime osemindvajset let nazaj): z našim duhovnim očetom preteklih petih dni, Jonasom Mekasom. V *Neizgubljenem raj* (Paradise Not Yet Lost) je posnel tretje leto v življenju svoje hčerke; njeno nedolžnost v odkrivanju sveta in družinske dogodivščine, vselej neme podobe, čez katere ji govori očetov glas. Besede, podobe in srce so za Mekasa neločljivi, prav tako kot življenje in idealizem, ki bi ga rad prenesel na svojo Oono, zato snema ta film: »To je pismo Ooni, da ji bo nekega dne služilo kot oddaljen odmev podobe sveta okrog nje v tretjem letu življenja – v obdobju, ki se bo v njen spomin zapisalo le v obliki drobnih fragmentov – in kot romantično vodilo h ključnim življenjskim vrednotam – v svetu umetnosti, skomercializiranosti in telesnih ter duhovnih strupov.«

IL LIBERTINO IN NJEGOVO KVADRATNO OKO

ALBERTO LATTUADA JE IZŠEL IZ SKUPINE REŽISERJEV IN RAZUMNIKOV »MILANSKO-LOMBARDSKEGA KROGA«, KI SE JE V ITALIJANSKI KULTURI UVELJAVIL TIK PRED DRUGO SVETOVNO VOJNO. ŠLO JE ZA SKUPINO MLADIH INTELEKTUALCEV, KI NISO SKRIVALI GLOBOKE ZAZNAMOVANOSTI Z LOKALNO SEVERNO KULTURO PADSKEGA PROSTORA IN JO SKUŠALI KRITIČNO UMEŠČATI V DOMINANTNE ZAPLETENOSTI SPLOŠNE FAŠISTIČNE KULTURE.

Mladi Alberto je začel kot arhitekt, literat in filmski kritik ter se zatem zelo uspešno skoraj desetletje ukvarjal s fotografijo (1938 - 1948) in kulturniški posli; med njimi velja omeniti ustanovitev revije *Corrente*, v krogu katere je izšlo nekaj pomembnih knjižnih izdaj, pa tudi njegova znamenita fotomonografija *Occhio quadrato* (1941). Te fotografije so po svoji tehnično-stilistični dovršenosti, zlasti pa po atgetovski in FSA-jevski ikonografiji ameriških new-dealovskih fotografov vzbudile nejevoljo uradnih cenzorjev, saj detajli urbanih zapuščenosti in ljudske bede niso bili po godu fašističnemu režimu, niti grandioznosti njegove uradne estetike. Sijajne atmosfere teh podob, smisel za posameznosti in kompozicijska pronicljivost nekega posebnega realizma bodo odlike, ki bodo pozneje krasile tudi njegove gibajoče se podobe. V tem času se Lattuada začne vedno bolj zanimati tudi za film. Najprej piše kritike in eseje, potem pa z nekaj prijatelji (Luigi Comencini, Renato Castellani ...) osnuje skupino, ki začne sistematično zbirati filmske kopije. Ta fond bo po vojni pomenil začetek centralne italijanske kinoteke (Cineteca Italiana). Preizkuša se kot scenarist in asistent režije (Mario Soldati, Ferdinando Maria Poggioli) ter kmalu ob koncu vojne režira tudi sam (*Giacomo idealista*, 1943; *La freccia nel fianco*, 1945). Predstavi se kot režiser z izrednim vizualnim smislom, rafinirano literarno-filozofsko kulturo, zaradi katere bo v karieri pogosto posegal po velikih piscih in mislecih. Toda

debitira v času nove in revolucionarne estetike neorealizma, ko na obzorju še ni populistične komedije petdesetih let. Kljub svojemu nekoliko širšemu pogledu na italijansko povojno kulturo se Lattuada znotraj razburkanih prvih povojnih let kar dobro znajde.

Takoj po vojni se pridruži neorealističnemu filmu, z vsem svojim vizualnim talentom in smislom za globoke ljudske drame ustvari filma *Bandit* (Il Bandito, 1946, z Amedeom Nazzarijem) in *Brez milosti* (Senza pietà, 1948, z ženo Carlo Del Poggio in našim znanecem iz Štiglicve *Doline miru*, Johnom Kitzmillerjem). V prvem je prikazan pereč problem vojnega povratnika, ki doma ne najde ničesar več svojega in se ob pogledu na porušen zunanji svet zruši tudi sam v sebi, brez kompasa odrešitve v sumljivih pocestnih poslih. Po oblikovni strani film veliko dolguje atmosferi in stilistiki francoskega poetičnega realizma, zlasti Carnéju in Duvavieru, pa amerškemu medvojnemu filmu ter posledično tudi ekspresionizmu. Lattuada je razgledan filmar, kljub svojim profesionalnim začetkom, tako da se podobi junaka in brezizhodnega dogajanja spretno prepletata med direktnim neorealističnim dokumentarizmom in dramaturškimi prepleti krimiča in melodrame. Tu je po svoji poetiki nekoliko večstranski od večine kolegov: Rossellinija, De Sice, Castellanija, Zampe ali De Sanctisa. V drugem filmu obnovi temo iz *Bandita* z večjo ekspresivno koherenco med dokumentom in dramo, s posebno psihološko introspekcijo v melodramski pripovedni mehanizem, ki protestira proti rasni krivici in kliče po solidarnosti do dvojice



Mafioso (1962)

JOŽE DOLMARK

mladih bitij, Italijanke in ameriškega temnopoltega vojaka, ki jima brezdušna okolica jemlje vsakršno pravico do njune ljubezni in upanje v skupno življenje.

Mlin na Padu (Il mulino del Po, 1949) proizvede veliki Carlo Ponti. Lattuada se posluži drugega dela romana Riccarda Bachellija v smislu nekakšnega »zgodovinskega neorealizma« kot velike kmečke freske s konca devetnajstega stoletja, spominske vizualne investicije v delavsko-kmečko življenjsko realnost, boje in konflikte brez ideologiziranja in nostalgčnosti, ki bosta še nekakšen plus v dvojici drugih velikih del na podobno temo, v *Dvajsetem stoletju* (Novecento, 1976) Bernarda Bertoluccijsa in v *Drevesu za coker* (L'albero degli zoccoli) Ermanna Olmija. Torej prvi velik film o intimnih zgodbah in Veliki Zgodbi ob Veliki Reki, o arhaičnem in poganskih verovanjih ter o prvih delavskih ozaveščenjih, o večnem pretakanju letnih časov na močan način idealne kinematografske utopije. *Mlin na Padu* je čudovit film totalov, masovnih scen, kakor je tista o štrajku, in velik film bližnjih planov preprostih oseb in njihovega trpljenja. Film reka, zgodovinski po nekem ključu in hkrati zelo oseben. Pod ali pa zlasti nad ideologijami. S tem filmom je Lattuada spretno povezal oster čut v opazovanju povsem intimnih stvari z zavezujočimi premisami zgodovinskih okoliščin, oblikovno pa se spretna režija pripovednih ritmov in spektakelske mizanscene stekata v način filmanja po ameriških vzorcih, ki bodo takoj v petdesetih ustoličili italijansko komedijo, v Lattuadinem primeru pa tudi nekaj velikih adaptacij ruske klasične književnosti, kot



Alberto Lattuada v dobri družbi



Mladoletnice (1960)

so *Plašč* (po Gogolju), *Nevihta* (1958, po Puškinovih pripovedih) in *Stepa* (1962, po Čehovu).

Plašč (Il cappotto, 1952) nastane v začetku petdesetih, tik pred slavnim kongresom neorealizma v Parmi, ko začne to prenoviteljsko gibanje italijanske povojne kulture počasi usihati in se na njegovem mestu pojavljajo filmi bodisi izostrene avtorske držbe (Fellini, Antonioni, Visconti) ali italijanske komedije (Monicelli, Comencini), slednjič pa tudi serija koprodukcijških *peplumov*. Vsi ti filmi seveda povsem drugače pričajo o novem desetletju, ko se krščanska demokracija utrdi na oblasti in pripravlja t. i. pot ekonomskega razcveta v začetku šestdesetih let, ko bodo vsaj deloma pozabljene muke povojne vsakdanjosti in bede običajnih ljudi, torej tistega, kar je bilo v srži preprostih in udarnih zgodb herojskega neorealizma.

Plašč je tako eden prvih »avtorskih« filmov in s tem odpira novo obdobje italijanske povojne kinematografije. Sijajna interpretacija Renata Rachela podpira sožitje realističnega in fantazmagoričnega sveta birokracije, ki se nenehoma zajeda v povsem običajna človekova hotenja in jih postavlja na robove preživetja.

V istem času debitira tudi Fellini, ki z Lattuada že prej sodeluje kot koscenarist. Skupaj posnameta malo ponesrečeno komedijo *Luci del varietà* (1950), grenko, zabavno in melanholično sliko podeželskih glumačev. Fellinijev bohotni smisel za bizarnost in komedijantstvo vpliva na Lattuada, da tudi sam posledaj izbira bolj satirično-ironične tematike žanra, ki so ga poimenovali »komedija nravi« ali »commedia all'

italiana«. Tako nastanejo *Plaža* (La spiaggia, 1954), ki s parajočim humorizmom smeši hipokrizijo novega socialnega rituala množičnih počitnic kot znaka družbenih sprememb takratne Italije. Z *Anno* (1951) in potem z *La lupa* (1953) pa Lattuada poglobi svoje zanimanje za zgodbe o ženskih čustvenostih in strasteh, ki jih podaja v močnih melodramskih strukturah, morbidno posnetih z očesom nekoga, ki se je zaljubil v oblike in magnetizme ženskega telesa (slaven plesni mambo Silvine Mangano iz *Anne*). Verjetno je Lattuada v tem času režiser, ki pogumno kaže na vedenjske in družbenopozicijske spremembe ženskega sveta znotraj novih socialnih vzorcev in na ceno, ki jo ženske zato plačujejo z osvobajanjem svojega telesa. *Plaža* je tipičen primer take trditve. Gre za »un conte moral« o socialni izključitvi prostitutke, ki preživlja počitnice s svojo hčerko, s strani filistejsko hudobno nastrojene dobrega sveta finih ljudi. Istočasno pa film prinaša divistično dimenzijo plaže, ambienta in atmosfere majhnega sveta na počitnicah, njegovih čustvovanj, mizerij in vrednot nekega »idealnega dne na morju«. Ritualni, mitologije, sprenevedanja, navideznosti, modnosti in (ne)vrednote pod znakom filistejstva. Podoobe, ki bodo čez desetletje doživele svojo finalizacijo v Antonionijevi *Rdeči puščavi* (Il deserto rosso, 1964), portretu ponovno finega sveta na počitnicah, družbe, ki je na začetku italijanskega »ekonomskega booma« v šestdesetih vedno bolj imoralna.

Guendalina (1957) in *Mladoletnice* (I dolci inganni, 1960) pa pričata o Lattuadinemu občutenemu smislu

za slikanje zapletenih iger mladostnega ljubezenskega zapeljevanja, ali bolje, o očaranosti malce starejših z očarljivimi najstnicami, pa tudi o obratni fascinaciji do čednih moških v letih; vse to je pogost pojav v poznih Lattuadinih filmih. Igra pogledov in odkrivanje lastne ženskosti, osvajanje zapletenega sveta odraslih in ljubezenski klici so pogosto povezani z dramami osamljenosti in nerazumevanjem okolice v svetu, ki bo v šestdesetih skočil iz dotlej uveljavljenih socialnih okvirov medsebojnega razumevanja. Prišla je Brigitte Bardot in prišel bo maj '68 in nič več ne bo med ljudmi tako, kakor je nedavno bilo. Lattuada ostaja tudi v slikanju tega spremenjenega sveta, v odnosu med mladimi in onimi pri vajejih, enako skrben, kakor je bil pred decenijo v na prvi pogled bolj »angažirano resnih« filmih. Gospod velike kulture, neustavljive radovednosti za sleherni človeško skrivnost in človek z velikim filmskim darom za opazovanje ter podajanje neke možnosti boljšega razumevanja med ljudmi, ko se odkrivajo vse tiste lepote, zaprte v mladenki, ki se bo razcvetela.

V šestdesetih in sedemdesetih je Lattuada podpis veljal za jamstvo solidnega in elegantnega filma, namenjenega širšemu občinstvu. Za take vrste film, ki je dobro narejen in ima nekaj za povedati, ali kakor je temu nekoč rekel Jean Mitry: »Roman je vedno pripoved, ki se sestavi v svet; film pa je svet, ki se sestavi v zgodbi.« Tako nekako je to počel tudi Alberto Lattuada.

JOHN HUSTON, PUSTOLOVEC IN MOJSTER

MALTEŠKI SOKOL (THE MALTESE FALCON, 1941) JE PRVI HUSTONOV FILM IN MORDA NJEGOV NAJBOLJŠI. POSNEL GA JE ŠELE PRI PETINŠTIRIDESETIH LETIH, NATO PA SNEMAL VSE DO SVOJE SMRTI. POSLOVIL SE JE ŠE Z ZADNJO MOJSTROVINO.

MARKO GOLJA

Režiser. V svoji avtobiografiji *An Open Book* (1980) je John Huston omenil, da njegovi filmi nimajo skupnega imenovalca in da so osupljivo različni. Na prvi pogled je trditev točna. Kaj imajo skupnega trda kriminalka *Malteški sokol*, (proti)vojni dokumentarec *Bodi svetloba* (Let There Be Light, 1946), po ameriški literarni klasiki Stephena Crana posneta vojna drama *Rdeči znak hrabrosti* (The Red Badge of Courage, 1951), romanca *Afriška kraljica* (The African Queen, 1952), biografski film *Freud* (1962), erotična drama *Odsevi v zlatem očesu* (Reflections in a Golden Eye, 1967), western *Sodnik za obešanje* (The Life and Times of Judge Roy Bean, 1972), njegova zadnja mojstrovina *Mrtvi* (The Dead, 1987) o nemoči besed in vplivu mrtvih na žive ter mnogi drugi? Točna zato, ker se je Huston preskusil v mnogih žanrih, pravzaprav skoraj v vseh, ki so obstajali v zlatem obdobju Hollywooda – če ne v njegovem času, pa pozneje. Najprej je spoštoval in soustvarjal žanrska pravila, toda bolj ko se je (tudi geografsko) oddaljeval od Hollywooda, bolj jih je razkrajal. Če pa jih je občasno spoštoval, je seveda posnel najslabše filme v svoji karieri. V to skupnino sodijo spektakel *Biblija* (The Bible ... in the Beginning, 1966), *Fobija* (Phobia, 1980), *Pobeg v zmago* (Victory, 1981) in *Annie* (1982). Preskusil se je torej v večini žanrov, tudi v spektaklu, grozljivki in muzikalu, pa vendar bi bil sklep, da je bil predvsem žanrski režiser, prenegel. Kakšen režiser je bil, pove že njegov režiserski prvenec.

Začetnik in mojster filma noir. Dashiell Hammett je objavil svoj tretji roman z naslovom *Malteški sokol* leta 1929. Že dve leti pozneje je Roy Del Ruth posnel

prvo filmsko verzijo klasike trde kriminalke, leta 1936 William Dieterle drugo (*Satan Met a Lady*), tako da se je snemanje tretje zdelo samomorilska poteza. Toda ko so šefi studia Warner Brothers skoraj kot nagrado svojemu scenaristu Johnu Hustonu ponudili, da posname celovečerni film, jih je presenetil z odločitvijo, da želi posneti tretjo verzijo *Malteškega sokola*. Takrat štiriinštiridesetletni Huston je vedel, kaj hoče, predvsem pa, kako bo to izpeljal. Če je bil Hammett v prvih dveh verzijah *Malteškega sokola* omiljen, se je Huston naslonil na knjigo ter spoštoval tako njeno črko kot duha. Še več: pripravil je zelo natančno snemalno knjigo, povabil k sodelovanju odlično igralsko ekipo (v njej so bili med drugim Humphrey Bogart, Mary Astor, Peter Lorre, Elisha Cook ml. in začetnik na filmu Sydney Greenstreet), predvsem pa je kot režiser interveniral v pripoved s posegi, ki so bili hkrati zgodbi notranji in vizualno zelo sugestivni (na primer nastop korpulentnega Kasperja Gutmana, posnetega s spodnjega zornega kota, ali pa odhod *femme fatale* Brigid O'Shaughnessy iz filma, njen spust z dvigalom oziroma v pekel). Pozneje so mnogi režiserji zmerom znova uporabljali drobce iz *Malteškega sokola*, Huston pa ne bi bil on, če ne bi posnel še dveh odličnih filmov iz tega žanra. Prvi je *Otok Largo* (Key Largo, 1949), drugi *Asfaltna džungla* (The Asphalt Jungle, 1950) z mlado Marilyn Monroe v opazni stranski vlogi. Za nameček je Huston tudi parodiral *Malteškega sokola* z dolga leta podcenjenim filmom *Močnejši od hudiča* (Beat the Devil, 1953). Predvsem pa je že v prvencu razkril svojo poetiko: praviloma je spoštoval izbrano literarno predlogo, sodeloval z dobrimi igralci in se vedno znova vračal k temi ali dvema.

Literatura, scenariji. Huston je rad poudarjal, da je bil že kot deček strasten bralec in da je že v otroštvu prebral Melvillovo klasiko *Moby Dick*. Leta 1926 je v ugledni literarni reviji American Mercury objavil zgodbo o svetu boksa z naslovom *Norec* (Fool); čeprav je boks kot šport kmalu opustil, se je vrnil k njemu v eni izmed svojih poznih mojstrov, v filmu *Sito mesto* (Fat City, 1972), hommageu poražencem. Leta 1930 je objavil lutkovno igrico *Frankie in Johnny* (Frankie And Johnny), leto pozneje pa je zapustil New York in se naselil v Los Angelesu, kjer je kot pisec dialogov in scenarist med drugim sodeloval pri filmih *A House Divided* (William Wyler, 1931), *Law and Order* (Edward L. Cahn, 1932), *Jezebel* (William Wyler, 1938), *The Amazing Dr. Clitterhouse* (Anatole Litvak, 1938), *Juarez* (William Dieterle, 1939), *Visoka Sierra* (High Sierra, Raoul Walsh, 1941), *Sergeant York* (Howard Hawks, 1941), *Three Strangers* (Jean Negulesco, 1946) in *The Killers* (Robert Siodmak, 1946). Prva nominacija za oskarja za najboljši scenarij za film *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (William Dieterle, 1940) mu je zagotovila nagrado, snemanje prvenca, toda pisanja scenarijev ni nikoli opustil. Še več, režijo je razumel – na primer v dokumentarcu Midge MacKenzie z naslovom *War Stories* (1998) – kot nadaljevanje, kot dopolnitev scenarija. Pri večini svojih filmov je sodeloval kot (so)scenarist. Njegov delež je bil različen: Ray Bradbury je v knjigi *Green Shadows, White Whale* (1992) o snemanju filma *Moby Dick* zapisal, da si je Huston prilastil soavtorstvo scenarija. Toda dejstvo je, da je Huston posnel filme tako po Svetem pismu kot po žanrskih delih in klasikih moderne književnosti (med njimi so Herman Melville, Carson McCullers, Malcolm Lowry in James Joyce). Nobenega besedila



Malteški sokol



Huston kot Noah Cross z Jackom Nicholsonom v *Kitajski četrti*

se ni ustrašil in nobenega sodelavca. V avtobiografiji je na primer omenil, kako je oklestil peturni scenarij Jean-Paula Sartra za *Freuda*. Predvsem pa je zmerom znova izluščil jedro izbranega besedila, tako da je literarno delo na filmskem platnu zaživel polno, novo življenje, pa naj je veljalo še za tako afilmsko, kar med drugim dokazuje *Pod vulkanom* (Under the Volcano, 1984), posnet po kultnem istoimenskem Lowryjevem romanu. Huston tako ni obvladal zgolj dialogov, ampak dramaturgijo zgodbe, ki je v njegovih dobrih filmih praviloma razvidna, smiselna in sklenjena.

Igralci. V Hustonovih filmih je odigrala zelo pomembno vlogo optimalna izbira igralske zasedbe. Režiser je izbral igralce za *Malteškega sokola* po svojem okusu, v naslednjem filmu *V tem našem življenju* (In This Our Life, 1942) je prvič in skoraj zadnjič izkoristil studijski sistem ter uporabil pogodbene igralce, pozneje pa je v večini svojih filmov, ki so bili pogosto neodvisne produkcije, izbral igralce po svoji presoji. Kdor je bil velik igralec, je nastopil v njegovem filmu. Hustonovi filmi so tudi zaradi impresivne galerije nastopajočih igralk in igralcev galerija (predvsem) ameriškega filma. Pri njem so nastopili Humphrey Bogart, Peter Lorre, Bette Davis, Olivia de Havilland, Mary Astor, Walter Huston, Lauren Bacall, Edward G. Robinson, Jennifer Jones, Sterling Hayden, Marilyn Monroe, Katharine Hepburn, José Ferrer, Gregory Peck, Orson Welles, Robert Mitchum, Deborah Kerr, John Wayne, Errol Flynn, Trevor Howard, Burt Lancaster, Audrey Hepburn, Lillian Gish, Clark Gable, Montgomery Clift, Kirk Douglas, George C. Scott, Richard Burton, Ava Gardner, David Niven, Elizabeth Taylor, Marlon Brando, Max Von Sydow, Stacy Keach, Jeff Bridges,

Paul Newman, James Mason, Sean Connery, Michael Caine, Albert Finney, Jack Nicholson, Kathleen Turner, Anjelica Huston ... in John Huston. Ja, Huston je že zelo zgodaj igral v filmih. Njegova prva opazna vloga je bila vloga Američana, ki ga Humphrey Bogart v filmu *Zaklad Sierra Madre* (The Treasure of Sierra Madre, 1948) dvakrat prosi za miloščino. Sledilo je še več vlog, tudi v filmih drugih režiserjev. Njegova najbolj znana je vloga ultimativnega negativca v *Kitajski četrti* (The Chinatown, 1974) Romana Polanskega. Toda Huston ni le igral vlog, v katerih se ni ustrašil še tolikšnih brezen človeške duše, ampak je pogosto nastopal kot pripovedovalec, ki s svojim glasom preplavlja filmsko podobo in zgodbo. Da je pripovedoval svetopisemske dogodke tudi v svojem filmu *Biblija*, seveda ni bilo naključje.

Zmagovalci, poraženci. Huston je posnel šestindeset oziroma sedemintrideset celovečernih filmov (pri vohunski parodiji *Casino Royale* [1967] je bil eden izmed petih režiserjev); k tej obsežni in kompleksni filmografiji pa je treba kot še en naslov prišteti njegovo življenje. Morda si je kaj izmislil, morda mehiško ruleto ali pa zgodbo o tem, kako je njegov ded dobil in izgubil celo mesto, verjetno pa je večina neverjetnih pustolovščin, opisanih v avtobiografiji, resnična. Zato ne preseneča, da je Clint Eastwood po romanu Petra Viertla *Beli lovec, črno srce* (White Hunter, Black Heart, 1950), ki je roman à clef o Hustonu, posnel istoimenski film. Seveda pa film ne dohiteva Hustona. Ta je praviloma stavil na vse. Tako tudi njegovi filmski junaki. Pogosto se znajdejo v skupini podobnih ljudi, katere združijo cilj ali želja dobiti iskano, zeleno v roke, pa naj bo to dragoceni srednjeveški sokol ali najdišče



Nepriklageni

uranove rude, kot v filmu *Močnejši od hudiča*, ali osvojiti kraljestvo, kot to nameravata junaka filma *Mož, ki bi bil kralj* (The Man Who would be King, 1975). Tako kot iskani predmet oblikuje skupnico, jo pogosto tudi razkroji. To oblikovanje in razpadanje skupnosti je Huston včasih prikazal s precejšnjo mero cinizma, drugič humorja, lahko pa tudi zelo dramatično. Tako v filmu *Zaklad Sierra Madre*, ki mu je prinesel oskarja za najboljšo režijo in scenarij, za nameček pa je dobil pozlačeni kipec tudi njegov oče Walter Huston za najboljšo transko vlogo. Po von Stroheimovem *Pohlepu* (The Greed, 1925) se največja študija človeškega pohlepa in njegove uničevalne moči konča s smehom, ki preplavi zadnji kader. Ta smeh ni le smeh ene izmed oseb, ampak že kar metafizičen smeh ob jalovih človekovih prizadevanjih, da bi našel košček sreče oziroma snov, iz katere so narejene sanje. Tudi junak v filmu *Močnejši od hudiča* se na koncu huronsko smeji – spozna namreč, da je bilo vse hlastanje zastonj.

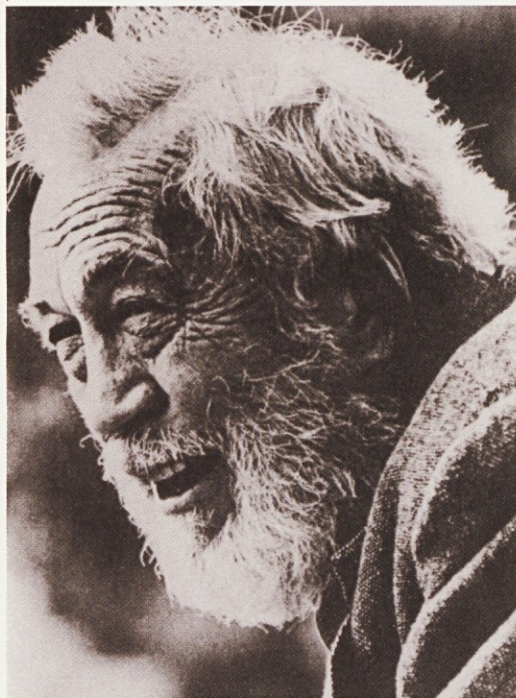
Srečen konec, ha ha ha. Na še težje iskanje se odpravijo tisti Hustonovi junaki, ki se uprejo Bogu oziroma poskušajo preživeti brez njega. Najbolj razvpiti med njimi je seveda kapitan Ahab, ki svoj lov na belega kita doživlja kot upor proti božjemu redu. Duhovnik Shannon v filmu *Noč igvane* (The Night of the Iguana, 1964) je svojo vero izgubil, odrešil pa se bo s pomočjo ženske, ki ga ljubi. Antijunak filma *Modra kri* (Wise Blood, 1979) na religiozno vročnem Jugu Združenih držav Amerike naznani Cerkev brez Jezusa, namesto odrešitve pa na koncu čaka na smrt. Sploh so *happy endi* v Hustonovih filmih nehollywoodski in asketski. Zelo redko boste na koncu filma videli poljub, ravno nasprotno. Sam Spade reši svojo kožo tako, da preda

Moby Dick



žensko, ki ga privlači, policiji, v filmu *Sprehod z ljubeznijo in smrtjo* (Walk with Love and death, 1969) mlad par vdano v usodo čaka, da ju ujamejo zasledovalci, še najbolje jo je odnesel par v filmu *Neprilagojeni* (Misfits, 1961), ki se ponoči vozi proti domu, kar koli že to pomeni. Toda tako duhovnik v *Noči igvane* kot kavboj v *Neprilagojenih* preživita zato, ker sta spoštovala svobodo drugega, naj bo to nagubani legvan ali iskri žrebec. Nasprotno Ahab v svoji brezbožnosti in nepopustljivosti, zaradi svoje želje ubiti kita, ne more preživeti in ne preživi. V enem izmed najbolj podcenjenih Hustonovih filmov, v *Kremeljskem pismu* (The Kremlin Letter, 1970), filmski junak na koncu filma zgolj za hip uzre svojo ljubezen, za kaj več bo moral ubijati nedolžne. Še najbližje srečnemu koncu je konec v *Afriški kraljici*. Toda, ali je verjeten? Vsekakor je Huston, ki je bil zaradi svojega življenja na veliki nogi in hazardiranja pogosto brez denarja in je verjetno marsikateri film posnel za zelene bankovce, poskušal ponoviti uspeh *Afriške kraljice* z variacijo nanjo s filmom *Nebo ve, gospod Allison* (Heaven Knows, Mr. Allison, 1957), hkrati pa je poskušal preprečiti kakršno koli možnost, da bi mu producent vsilil svoj konec filma. Zato je bil roman Charlesa Shawa idealen: na mestu device iz *Afriške kraljice* je v omenjenem romanu in posledično filmu nastopala – nuna. Drugače pa ženske bolj redko nastopajo v Hustonovih filmih, pogosto pa preoblikujejo, spreminijo ali ogrozijo zaprto moško skupnost, na primer *femme fatale* v *Malteškem sokolu*, prostodušna Roslyn (Marilyn Monroe v svoji zadnji vlogi) v *Neprilagojenih* ali profesionalna morilka v trilerju *Čast Prizzijevih* (Prizzi's Honor, 1985). Toda če se je poskušal Huston včasih zavarovati pred

John Huston



vsiljenimi srečnimi konci z izbiro znanih literarnih del, je – tako avtor v *Open Book* – skušal zaplesti zgodbo tudi drugače. Ko so ga med snemanjem filma *Čez Pacifik* (Across the Pacific, 1942) vpoklicali v vojsko, je Huston v zadnjem prizoru, ki ga je posnel pred odhodom, okrog zvezanega Bogarta razpostavil oborožene nasprotnike, nato pa zapleteni položaj prepustil svojemu nasledniku.

Resnične žrtve. Kot častnik v ameriški vojski je John Huston zrežiral tri dokumentarce: *Poročilo z Aleutov* (Report from the Aleutians, 1943) je propagandni film o položaju ameriške vojske na oddaljenih otokih in o ameriškem bombardiranju Japonske; *Bitka za San Pietro* (The Battle of San Pietro, 1945) je rezki dokument o napadu ameriške vojske na nemško, utrjeno v italijanskem mestecu San Pietro; *Bodi svetloba* pa je presunljiv dokument o ameriških vojakihi, ki so se zaradi vojnih grozot zlomili. Če prvoomenjeni dokumentarec še govori o vojni, pa sta naslednja dva protivojna. *Bitko za San Pietro* so spustili v obtok šele, ko jo je odobril načelnik generalštaba, general George C. Marshall (z argumentom, da mora vsak mlad vojak videti, kaj ga čaka v vojni!), *Bodi svetloba* pa je obležal v bunkerju za več desetletij. Sicer pa je bila *Bitka za San Pietro* najverjetneje prvi Hustonov film, ki je končal drugače, kot si ga je zamislil. Pred napadom na San Pietro je posnel razmišljanja ameriških vojakov o smislu in poteku vojne, nato pa je omenjene posnetke uporabil v offu ob prizoru, ko mrtve junake spravljajo v mrtvaške vreče. Omenjenih prizorov v končni verziji *Bitke za San Pietro* ni, tako da ta film napoveduje dolgi niz Hustonovih filmov, ki so jih zmasakrirali produ-

centi ali pa glavni igralci. Morda najbolj razvpit med njimi je *Rdeči znak hrabrosti*, ki so ga vodilni pri studiu MGM skrajšali na pičlih 69 minut. Strahopetnost in pogum v svetu brez ženske in le nekaj let po končani vojni nista bili dobrodošli temi. Manj znan primer je *Barbar in gejša* (The Barbarian and the Geisha, 1958), v katerem je glavno vlogo odigral John Wayne, ki je – potem ko je Huston odpotoval na snemanje *Korenin neba* (Roots of Heaven, 1958) v Afriko – s podporo producentov poenostavil filmsko zgodbo. Podobna je bila usoda *Freuda*.

Tudi slikar. Hustonovi filmi pa niso trpeli zgolj zaradi okrajšav in poenostavitev, ampak tudi zaradi posegov producentov v kakovost fotografije in njene barve v njegovih filmih. Huston, ki je že v mladosti slikal, je pogosto eksperimental s filmsko fotografijo, zlasti z barvami. Že pri filmu *Moulin Rouge* je poskušal doseči monokromatsko kakovost fotografije z uporabo filtra, ki so ga sicer uporabljali za ustvarjanje videza megle. Čeprav naj bi šlo za značilen biografski film (o Toulouse-Lautrecu), pa se režiser ni zadovoljil zgolj s faktografijo, slikovitostjo Pariza druge polovice 19. stoletja in melodramatičnimi drobci, ampak je poskušal poustvariti videz umetnikovih plakatov (brez globine polja). Tudi *Moby Dick* sodi v skupino filmov, pri katerih je režiser predvsem v tesnem sodelovanju z direktorjem fotografije Oswaldom Morrisom iskal filmski zgodbi ustrezno fotografijo, na koncu pa so ga producenti opremili z bolj konvencionalno barvo. Najdlje sta šla Huston in Morris pri tesnobni drami *Odsevi v zlatem očesu* (Reflections in a Golden Eye, 1967), ki sta jo posnela v monokromatski »zlato« oziroma rumenkasti barvi. Toda tudi ta film so predvajali v integralni verziji le nekaj dni, nato pa so ga zamenjali s komercialno. Še huje: vsi ti avtorski podvigi, o katerih pripoveduje Huston v *Odprti knjigi*, so najverjetneje izgubljeni.

Legenda. K usodi svojih filmov je svoje prispeval tudi Huston. Res je včasih leta in desetletja sanjaril in načrtoval kak film, toda res je tudi, da je film kmalu po snemanju zapustil in (pogosto) odpotoval na drug konec sveta snemat nov film. To njegovo snemanje na vseh petih celinah je legendarno. Bil je prvi ameriški režiser, ki je film velike ameriške družbe (Warner Brothers) posnel zunaj ZDA. Je daleč od Hollywooda in svojih producentov snemal, da bi imel mir pred njimi, ali zaradi avtentičnosti, katere mu ni mogel zagotoviti filmski studio? Naj bo odgovor kakršen koli, njegovi najboljši filmi prepričljivo pripovedujejo o ljudeh, pustolovcih in nekomformistih (podobnih njihovem režiserju), ki so segli po zvezdah, izzvali usodo, a v tem svojem podvigu propadli. Ta usoda Hustonovih junakov pa dokazuje, da imajo nekaj skupnega in da se je njihov ustvarjalec pri oceni svojih filmov vsaj nekoliko zmotil.

NE BUDEN IN NE SPEČ

NOČ KOT POSNETEK
ANTONIONIJEVE NOČI IN KOT
ENA OD MOŽNIH PRIHODNOSTI
FILMA

MELITA ZAJC

Miha Knific je kipar in tudi scenarij za film *Noč* (En natt [Let Me Sleep], 2007) je bil najprej, kot »scenarij za nemogoč film«, umetniški projekt, namenjen postavitvi v galerijo. Vendar so to okoliščine, ki jih občinstvo, ko pride v kino, ne pozna (nujno) in tudi nas ne smejo zaslepiti pred dejstvom, da imamo opravka s pravim, kompleksnim celovečernim filmom. Eksperimentalna narativna struktura Knifičevega filma odgovarja na izjave, ki jih je tradiciji linearne naracije že pred desetletjem in več zastavil svetovni splet s hipertekstualnostjo in razsrediščeno strukturo. V filmu *Noč* čas ne le teče nazaj, kot je to primer v *Memento* (Christopher Nolan, 2000) ali *Nepovratno* (Irréversible, 2002, Gaspar Noé), pač pa posamezni prizori, čeprav se premikamo nazaj po časovni osi (kot kažejo periodični posnetki urinih kazalcev), potekajo linearno naprej, hkrati pa tudi vzporedno v več svetovih različnih stopenj resničnosti, od čisto fizičnih odnosov med junaki in drugimi liki, do literarnega besedila, ki ga piše moški junak/pisatelj, do navedb (citativ) samega filmskega scenarija, ki s tem na nek način ohranja avtonomijo in materialnost umetniškega projekta tudi znotraj kompleksne strukture samega filma. Obenem pa, kot rečeno, *Noč* Mihe Knifica ohranja temeljne poteze klasičnega celovečernega avtorskega filma, in prav ta sinteza je njegova največja vrednost. Gre za film z močno, čeprav eksperimentalno narativno strukturo in lastno poetiko, ki prinaša teme, relevantne z vidika vsakdanje izkušnje gledalk in gledalcev. Neposredno naslavljanje, ki sproti spenja diegetski svet filma s svetom občinstva v kinodvorani, je tisto, po čemer se filmi razlikujejo

od klasičnih likovnih umetnin. Obisk galerije ima pač bistveno manj potopitvenih elementov od ogleda filma v kinodvorani in film kot medij je dostopen bistveno bolj širokemu občinstvu, čeravno tudi umetnost ne more brez elementov identifikacije, s katerimi pritegne občinstvo. V času, ko likovni umetniki po vrsti posegajo po filmu, smo na to seveda še posebej pozorni. In zato tudi ob filmskem prvencu Mihe Knifica najprej

V času, ko likovni umetniki po vrsti posegajo po filmu, smo na to seveda še posebej pozorni. In zato tudi ob filmskem prvencu Mihe Knifica najprej opazimo, da mu je uspelo v enem projektu povezati prednosti obojega – z umetnostjo je posodobil medij filma, s filmom je umetnost približal občinstvu.

opazimo, da mu je uspelo v enem projektu povezati prednosti obojega – z umetnostjo je posodobil medij filma, s filmom je umetnost približal občinstvu.

Najboljši način, da to ponazorimo, so poteze, ki so filmu *Noč* (2007) skupne z nekim drugim filmom z istim naslovom. Namreč s filmom *Noč* (La Notte, 1959) italijanskega režiserja Michelangela Antonionija, ki se je v svojem času, podobno kot danes sodobni filmski avtorji, med njimi tudi Knific, temeljito ukvarjal z možnostmi razvoja filmske govorice. Najprej se *La Notte* in *Noč* oba zgodita v eni noči, kar je tudi sicer

pogosta figura sodobnega filma; to isto na primer velja za film Martina Scorseseja *Idiotska noč* (After Hours, 1985) z Grifinom Duneom, podobno se v obdobju enega dne odvrti *25ta ura* (25th hour, 2002) Spikea Leeja. Hkrati sta oba filma, *Noč* in *La Notte* osredotočena okrog para, ki se razhaja – obakrat je v filmu zajeta zadnja noč, ki jo par preživi skupaj: skupaj drug z drugim in z najtesnejšim prijateljem/prijateljico.

Še več, obakrat je film osredotočen okrog izjave »*Ne ljubim te*«. Se pravi, ne »*Ljubim te*«, kot je to v melodramah, ki se vrtijo okrog začetka ljubezenskega razmerja, pač pa oba filma govorita o koncu tega razmerja, vseeno pa ob tem ohranita vso dinamiko melodramskega suspenza in glamuroznosti. Izjava »*Ne ljubim te*« je sicer postala zares seksi – v dobesednem in prenesenem pomenu – in s tem del popularne kulture šele s Sergeom Gainsbourgom in njegovo »*Je t'aime, moi non plus*« iz leta 1969, a podoben je njen status tudi v obeh obravnavanih filmih, za razliko od Gainsbourga pa jo v obeh filmih izreče ženska. Oba pa postavita na glavo še eno stalnico popularnih tematizacij medčloveških odnosov – namreč, t. i. nezvestoba v ljubezenskem razmerju, ki ima običajno status najhujšega prekrška, postane čisto nepomembna, medtem ko imajo prijateljstva oziroma povsem psihološke vezi med junaki bistveno večjo težo.

Toda, čeravno *Noč* Mihe Knifica govori o univerzalni temi ljubezni in širše o medčloveških odnosih, je to hkrati izjemno aktualen film, in to tako zelo, da je aktualnosti tematike podrejena tudi vizualna dimenzija filma. Knific je v intervjujih ob promociji filma pogosto poudarjal prav to vizualno plat – da namenoma uporablja statične kadre, da so snemali v praznih



foto: Aljoša Korenčan



foto: Aljoša Korenčan

prostorih prehoda, ob poudarjeni vizualnosti pa gotovo ne smemo pozabiti niti tega, da je bil mojster fotografije Simon Tanšek, ki bi ga v tem primeru najbrž lahko imenovali kar soavtor filma. Ob tem je toliko bolj izrazito dejstvo, da tega, kar *Noč* pove v sliki, ne moremo ločiti od tistega, kar film govori. Ne vidimo tunelov, praznih prostorov in statičnih kadrov, pač pa dejansko čutimo njegove junake kot ljudi, ki so v prehodu, čutimo to njihovo prehodnost, dejstvo, da so tu in nekje drugje hkrati. Kar dopolnjujejo tudi značilne rutinske prakse – preoblačenje, zapijanje ... – ki sodijo med klasične trenutke odrasčanja. Odrasčanje pa je seveda posebno obdobje prehoda, med svetom otroštva in svetom odraslih, ki je ena od ključnih tem filma. Film, ki je nastal kot umetniški projekt in ga vrtijo v art kinu, ki v osnovni pripovedi podvaja film, ki je od njega starejši pol stoletja in ima tudi junake bistveno starejše, je torej hkrati v celoti posvečen ljudem, ki so mladi danes, njihovim vsakdanjim zadregam in problemom, ki jih občinstvo brez težav prepozna, saj jih pozna iz svoje temeljne, vsakdanje izkušnje.

Na podobno raven sinteze naletimo tudi druge – zvočne, tekstovne in vizualne informacije se v filmu *Noč* prepletajo in dopolnjujejo. Ura podaja informacijo o smeri naracije, meri čas in določa ritem pripovedi; lik harmonikarja v podzemni vzpostavlja kontinuiteto med na videz ločenimi prizori, diegetski prostor filma spenja z izkustvenim prostorom občinstva, obenem pa ves film zaznamuje z atmosfero fizične in duhovne svobode; pristriženi brki glavnega junaka v premišljeni vizualni podobi filma delujejo kot hud časovni anahronizem, a slednjič se to, kar sprva deluje kot hudo ponesrečen izbor igralca oziroma maske,

izkaže za posebej pomenljivo vez s preteklostjo – brki torej v vsakem primeru usmerjajo drugam, s tem pa v sam film vnašajo celo nekaj praktičnega humorja, ki ni nujno komičen, opozarja pa, da gledanje filma lahko prinaša intelektualna zadovoljstva onkraj golega prepoznavanja zgodbe. Rečeno nekoliko patetično je prednost filma *Noč* v tem, da zanika laž, s katero

Vloga filma Noč v zgodovini filma je torej precej podobna načinu, kako gledalec spozna zgodbo njegovih junakov – pot nazaj je način pogleda naprej.

smo ljubitelji filma primorani živeti v Sloveniji – da art film, vsaj v Sloveniji, po definiciji ne more biti dober film, še manj film, v katerem bi občinstvo prepoznalo svojo posebno, čeravno vsakdanjo izkušnjo, in bi v njem morda celo uživalo. *Noč* je umetnina in hkrati dober film.

Še bolj univerzalna poteza filma *Noč* je, da je pokazal, kako je z novimi tehnologijami možno razvijati medij filma do novih dimenzij. Film sicer ni posnet digitalno, uveljavlja pa temeljno lastnost, ki so jo možnosti digitalne produkcije vnesle v kinematografijo, namreč bistveno nižje produkcijske stroške od običajnih stroškov produkcije kinematografskega (do zdaj 35-milimetrskega) filma. Kar se mogoče zdi kot paradoks, vendar je to paradoks, ki je značilen tudi za *Čarovnico iz Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999,

Daniel Myrick in Eduardo Sánchez). Podobno kot *Čarovnica iz Blaira*, ki tudi ni bil narejen digitalno, velja za matrico digitalne produkcije in njenih potencialov, tako *Noč* ni narejen digitalno, napoveduje pa prednost te produkcije. V smislu produkcije, ki je cenovno bistveno bolj dostopna in omogoča, da medij filma ustvarja bistveno več ljudi, hkrati pa omogoča razvoj samega jezika filma. Ne gre torej za to, da bi množice, ki z digitalnimi tehnologijami vstopajo v svet produkcije filma, podvajale znane vizualne narativne obrazce, temveč film osvobajajo meja teh obrazcev. Prav to storita tako *Čarovnica* kot *Noč*, z nerealistično vizualno naracijo in nelinearno strukturo pripovedi.

Vloga filma *Noč* (*En natt*) v zgodovini filma je torej precej podobna načinu, kako gledalec spozna zgodbo njegovih junakov – pot nazaj je način pogleda naprej. Odpira nam pogled v filmsko zgodovino, s svojo formalno in vsebinsko aktualnostjo pa hkrati dokazuje, da cenejše možnosti delanja filmov niso nujno osiromašenje filmskega izraza, temveč je prav to tisto, kar bo film – kot umetnost in kot zabavo – ohranilo živega tudi v 21. stoletju.



NOVOVALOVSKI DUH V ZDRAVEM TELESU

BODO FILME SNEMALI LE ŠE TISTI SLOVENSKI USTVARJALCI, KI SO POBEGNILI PRED ZATOHLSTJO SISTEMA NACIONALNE PRODUKCIJE IN SVOJ AZIL POISKALI V TUJINI? KINO OTOK JE PREDSTAVIL CELOVEČERNI IGRANI PRVENEC V PARIZU ŽIVEČEGA REŽISERJA BORISA PETKOVIČA.

GORAN VOJNOVIČ

Slovensko filmsko okolje je vsekakor obremenjeno s svojo majhnostjo, saj v prostoru, v katerem vsak film šteje in v katerem se ne moremo znebiti občutka, da Slovenci še nismo posneli vseh svojih pomembnih in velikih filmov, nestrpno pričakujemo vsak nov domači filmski izdelek. Kjer se posname le nekaj filmov letno, se potemtakem pričakuje, da bo vsak film upravičil naložbo (če ne v komercialnem pa vsaj v kulturno-zgodovinskem kontekstu), pri tem pa vsaki prvi klapi neizogibno sledi tudi upanje, da nas bo prav ta novi, še nastajajoč slovenski film, končno popeljal na vrh filmskega sveta, recimo v Cannes ali naravnost v Hollywood.

V tem pogledu je vsako večje filmsko okolje, predvsem pa takšno, kakršno je francosko, za slovenskega avtorja osvobajajoče. To se zelo lepo vidi v filmu Borisa Petkoviča *paris.love* (nastal je v neodvisni produkciji), ki je povsem neobremenjen z lastno veličino in je zato hkrati majhen francoski in mali veliki slovenski film, saj nedvomno pokaže, kako lahkoten in igriv je lahko izdelek slovenskega avtorja, če se otrese bremena majhnosti okolja, v katerem nastaja. Ljubezen, Pariz in film je vse, kar Boris Petković potrebuje za svoj šarmantni prvenec, pri čemer tu film ne pomeni izrecno omenjenega dela, temveč film v mnogo širšem pomenu. *paris.love* je namreč film o filmu, o Parizu, ki ga je danes skoraj nemogoče videti na lastne oči, ne da bi ga gledali tudi skozi neštete filmske poglede največjih velikanov francoskega in svetovnega filma, od Godardovega *Do zadnjega diha* (*À bout de souffle*, 1960) do *Amelie* (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001) Jean-Pierra Jeuneta, če zapišem le dva izmed slavnej-

ših naslovov. In tudi sama Ljubezen v filmu *paris.love* je vseskozi tudi, ali celo predvsem, Ljubezen do filma.

Glavni junak filma je Američan v Parizu, igralec Vince, ki se zaman skuša dokopati do kakšne vidnejše filmske vloge, hkrati pa človek, ki se preživlja kot filmski vodič po Parizu in turistom razkazuje prizorišča najbolj znanih filmov, posnetih v mestu. Na površju gledamo preprosto ljubezensko zgodbo med Vinceom in Zoe, dekletom, ki ga sreča med svojim uličnim igralskim ekscesom, ko hlini epileptični napad in na ta način preizkuša lastno igralsko prepričljivost (ali pa ozavešča ljudi, kot sam skuša prepričati Zoe). Medtem ko skuša Vince urediti lastno življenje, se otresti dekleta, zaljubljenega vanj, razrešiti spor z očetom, ki ne more sprejeti dejstva, da njegov sin ne bo nasledil družinskega podjetja v Arizoni, Zoe zanos, kar Vince po naključju izve prav od očeta, ki se po treh letih nenadoma pojavi v Parizu.

Kar film povzdigne nad običajno in simpatično ljubezensko zgodbo, pa so pravzaprav režiserjevi medklici, med katere gre uvrstiti prizore Vinceovega iskanja igralskih vlog, turistične sprehode po filmskem Parizu, kung fu opero, ki jo izvajata Vince in Zoe, ter njun nočni ples, odlično podložen s pesmijo *U tvojim očima*, ki jo izvaja slovenski Demolition Group. To so prizori, brez katerih bi film dramaturško lahko shajal, a obenem ravno ti filmu dajejo nov obraz, svež in razigran videz, in ga razpirajo v neko drugo filmsko dimenzijo. Zdi se celo, da se Boris Petković in njegova ekipa bolje počutijo v teh prizorih kot v tistih resnih, dramsko zaostrenih, ki nepričakovano in včasih celo malce nerodno zapletajo sicer enostavno zgodbo.

Da skuša režiser v svojem filmu ujeti novovalovski

duh, je očitno že zelo kmalu, sprva zaradi nenadnih montažnih preskokov med prizori in ležernega teka filmskega dogajanja, kmalu pa še zaradi nazornejšega obujanja starejših filmskih naslovov in predvsem zaradi stalnega vpletanja filmske oziroma lažne realnosti v pretežno realistično zgodbo. Pri tem ne gre za kakšen godardovski pogled v kamero, temveč za stalno prisotne motive pretvarjanja in igranja, še dlje pa gre Petković v resnično zabavnem prizoru proti koncu filma, ko za štiri zmedene študente filmske režije Vince poustvari zaključni prizor filma *Do zadnjega diha* in Belmondovo smrt na pariških ulicah (poustvarjanju sledi še kamera, ki posnema gibanje iz Godardovega filma, celoten prizor pa je črno-bel). A morda najbolj nazoren je v tem smislu sam konec filma *paris.love*, ko se režiser Boris Petković v vlogi samega sebe pojavi v filmu, da bi Vincea in Zoe angažiral za ljubezenski film, ki ga pripravlja.

Boris Petković je pred leti svoj novi dom našel v Parizu, kjer je najprej študiral filmsko režijo, danes pa deluje kot asistent na filmski šoli. Na lanskeoletnem Festivalu slovenskega filma se je predstavil z dokumentarcem *Hudičeva kolonija* (o katerem je na kratko pisal tudi *Ekran*), za njegov celovečerni prvenec *paris.love* pa bi lahko rekli, da je nadaljevanje poti, ki jo je Boris začrtal že s svojim kratkim filmom *Director's Cut* (2002) ter v omnibusu *Desperado Tonic* (2004): film kot igra, v veliki meri zabavno spogledovanje z življenjem na eni in filmom oziroma filmsko zgodovino na drugi strani, predvsem pa neobremenjeno sprehanje na meji med filmsko in življenjsko realnostjo.

ČE BI BILO FILME SNEMATI LAHKO, BI BILI BREZ POMENA

PETRA SELIŠKAR

Snemaš dokumentarec, medtem pa se ti dogaja akcijski triler. To se mi je zgodilo, ko sem se začela resno ukvarjati s filmom in opustila vse ostale hobije in načine, da hitro zaslužiš denar, na primer reklame. Začne se bitka za tvoj film. To je za vse ljudi, ki na koncu meseca prejmejo plačo, zelo čuden in nepojmljiv boj za preživetje. Ne gre le za to, da boš vsak dan napolnil svoj želodec, gre za to, da prepričaš marsikoga, ki do včeraj sploh ni vedel, da obstajaš, naj se ti pridruži na tvoji poti. Močna želja po prizoru, ki bi ga rad posnel, včasih ni dovolj. Svoje možnosti in telo moraš postaviti na veliko preizkušnjo. Možgani včasih pozabijo na telo, zato velikokrat reagirajo drugi organi, največkrat želodec ali pa srce. Sam sebe moraš vsak dan presenečati. Sicer pa, zakaj bi ti nekdo verjel, mlad si in še zelo zelen, in namesto dveh oblek, ene (ofucane) umetniško-režiserske in ene (skrojene po modnih trendih necenenega kreatorja iz sosednje deželice) producentske, si oblečen v eno samo. Ta obleka mora ustrezati vsem tistim, ki te bodo do konca filma prenašali, predvsem pa tistim, ki bodo na koncu videli znesek na svojem računu in se jim bo zazdelo, da verjetno kakšna nula manjka.

Tako pred vami stoji producentka – režiserka, ki točno ve, kaj hoče. Pripravlja se na svoj najdaljši podvig, dokumentarni film *Babice revolucije*. Uspelo ji je. Prepričala je dovolj ljudi, da se je snemanje začelo! Snemanje v Makedoniji, Sloveniji in na Nizozemskem opravljeno. Naprej na pot od Ljubljane do Münchna in Torina, od Valencie do Madrida, od Havane do Pinar del Ría na Kubi. Sploh se ne zaveda, kaj jo čaka, podobno kot takrat, ko mi je v enem od pogovorov o filmu Panta Mizimakov (producent več kot 40 filmov) rekel: »A si pripravljena na fašizem?« Nisem vedela, kaj točno ima v mislih. Pozabi na artistično sanjarjenje in pogovore v predverju Kinoteke o tem, kako je bil Eisenstein tisti večer boljši od Polanskega, in pozabi na nostalgijo ... Kinoteke ni več, vsaj takšne ne, kot je nekoč bila ... Snemanje se bliža, konec romantike, na filmu si, takoj sleci gate. Pokaži, kaj imaš. Če te je tega strah, se raje skrivaj za katerokoli drugo nežnejšo umetnostjo. Preden prideš do strasti in užitka (sne-

manja), je potrebno veliko penetracije.

Potem izgleda, kot da gre zares, in gremo na pot. Po stresnem telefonu, v katerem že slišim udarec naslednjega srčnega utripa, izvlečem naš koproducent-ski denar in se z najetim fiatom Multipla, ki še najbolj spominja na kakšen space shuttle, skupaj z voznikom Brandom Ferrom (snemalec in moj življenjski partner), Pablom Ferrom (snemalec, Brandov brat), ki sedi zadaj levo, in Alicio Ferro Villalbo (skripterka, Brandova sestra), zadaj desno, odpeljemo v München, kjer kupujemo najnovejši HD kameri in razočarani spoznamo, da so nas naši predragi koproducenti imenitno nategnili ter namesto dveh kamer dobimo samo eno. S težko nabranim denarjem, ki ga je tako ali tako premalo za celotno kubansko snemanje, kupimo še eno cenejšo kamero, razstavni eksponat. Dobro, želodec je precej načet, ampak gremo naprej, motivacija je prevelika, da bi se ustavili, saj bodo moji sopotniki iz družine Ferro (ki je familija snemalcev, režiserjev, kritikov, montažerjev ...) prvič v življenju videli svojo kubansko babico Nemesijo in skupaj z njo tudi prvič nastopili pred kamero.

Napetost raste. Prespimo v Torinu. Utrujeni smo, že ko se zbudimo, ter polni opreme in adrenalina v space shuttle ob glasni kubanski muziki potujemo proti Valencii, kjer živi Juan Karlos, oče družine Ferro. Na Kubo se ni vrnil polnih 42 let. Takrat, ko je kot študent režije na beograjski Akademiji spoznal, da mu je v Jugoslaviji preveč fino in da ga revolucija pretirano ne zanima, je svoj kubanski potni list vrgel v smeti. Zdaj pa ga njegovi otroci silijo, naj gre nazaj z njimi. Juan Karlos v Valencii ureja dokumente, da bi šel z nami ter prvič po 42 letih videl svojo mamo. Ne razumem, zakaj mu Kubanci kljub njegovemu španskemu potnemu listu ne izdajo vize. Ali pa ga je strah, da bi ga Castro na meji priklenil v lisice in bi moral odsedeti vso šolnino z obrestmi vred ...? Njegovi otroci iz bivših republik Jugoslavije za obisk babice na Kubi ne potrebujejo vize. Na poti k Juanu Karlosu se sredi noči nekje blizu Barcelone vesela družina ustavi na parkirišču. Ob cesti spustimo glasno muziko in norimo od navdušenja. Samo še dva dni do poleta, tako zelo blizu smo!



Zdi se, da so okoli velike noči vsi Španci na svojih avtocestah, čudno, tega običaja ne poznam. Noč je, še vedno poslušamo Kubance, Brand za volanom je že zelo utrujen, zato ga zamenjam. Kar naenkrat se mi za krmilom tega ogromnega, širokega avtomobila zazdi, da smo v Nintendo igrici in da vse skupaj ni šala, ni tetris. Kamioni prehitevajo iz desne in leve strani. Iskre, potem pa zelo bližnji kader ograje, ki se je pred mojimi očmi zožala za en vozni pas. Kamion je treščil v ogledalo, ki odleti v sovoznikovo okno, za katerim spi Brand. Obliznil nas je s kakšnih 120 na števci in gladko peljal dalje, zakaj bi se ustavljal in preverjal, če je v pločevinki za njim ostalo še kaj živega ... Živi smo in v šoku, čudno je, da nas ogromni kamion ni zmečkal. Sestra histerično kriči, brat je tiho, sovoznik zmeden, v hipu prebujen. S space shuttle sta pred nami še dve uri avtoceste, brez oken in ogledala, nič lažjega. Še naprej igra kubanska muzika. Ta noč je velik nesporazum. Nihče ni hotel nikogar ubiti, vsi želimo videti babico na Kubi in posneti dokumentarec.

V Valencii na drevesih ob cesti rastejo mandarine. Velika hiša z ogromnim vrtom in bazenom. Juan Karlos v dnevni sobi pripravlja platno in projektor za pregled doslej zbranega materiala. Vesel je, da smo živi, in ne dela panike. Carglass je za vogalom in Juan pozna vse zavarovalniške trike. O Juanu bi lahko marsikaj napisali, ampak morda kdaj drugič. Papirjev ni dobil in ostaja doma. Kamere še vedno ležijo v škatlah in vso opremo je treba pripraviti za snemanje, poteka jo tehnične priprave. Sami gremo v Madrid, kjer se na letališču nakaplajo še manjkajoči člani ekipe iz ostalih delov Evrope, od tam letimo na Kubo. Adrenalin in nič alkohola, na najcenejših letih ga ne strežejo. Čez lužo gremo spat.

Havana diši po otroštvu. Na ulici polno otrok, ni strahu, ni živčnosti, ni reklam, je vonj cigar in muzika iz radia v avtu, ista kot tista v Multipli, vse je uredu. Tih večer s pogledom na Malacon, vlaga v zraku. Brand reče, da je končno doma. Jutri nas čaka avtobus za Pinar del Río, jutri nas čaka srečanje z Babico, prvi prizor, do takrat pa je še en dan in ena noč ...

ROMUNI PRIHAJAJO! ROMUNI PRIHAJAJO!

SIMON POPEK

Ponovitve petdesete izdaje (porazni filmi, kaos) torej ni bilo, občasno se je celo zadelo, da so številni poročevalci v strahu pred ponovnim infarktom raje ostali doma in razbremenili preobremenjene kapacitete festivalskih dvoran.

Brez pripadajočega prispevka Gillesa Jacoba, nekdanjega programskega direktorja in zdajšnjega festivalskega predsednika, seveda ni šlo; po lastnoročno zmontirani selekciji njemu najljubših festivalskih prizorov (1987) in izboru najljubših trenutkov rdeče preproge (1997) se je letos lotil najbolj ambicioznega projekta, v okviru festivala sproduciranega omnibusa 33 triminutnih filmov, ki so jih na temo »izkušnje kinematografske projekcije« režirali canski veterani in lavreati. Jasno, povabljeni so bili vsi običajni osumljenci, od Larsa do Wima, od bratov Dardenne do bratov Coen. *Chacun son cinéma*, ki naj bi slavil šestdesetletnico, je demonstriral predvsem generalno nedomišljenost večine povabljenih, v nekaterih primerih pa celo odražal njihovo nezainteresiranost in »mimogrede« pristop. Brata Coen sta svoj prispevek, kot kaže, posnela kar med kosilom na snemanju filma *No Country for Old Men* (z njim sta letos tekmovala), kjer sta Josha Brolina, v polni kavbojski opravi za potrebe celovečerca, postavila v simpatičen skeč o gonjaču živine, ki se odloča med ogledom Renoirjevega *Pravila igre* (*La Règle du jeu*, 1939) ali Ceylanovih *Podnebij* (Iklimler, 2006). Najboljše epizode so dosegle raven simpatičnosti in nič več, razen seveda Manoela de Oliveire, ki je s svojim nemim filmom in Michelom Piccolijem v vlogi Hruščova (na zgodovinskem srečanju s papežem!) ponovno demonstriral, do kam nese preprosta zgodovinska manipulacija in pomoč dobrega igralca.

Čeprav so številčno resda prevladovali ameriški filmi (tako v konkurenci kot izven), si bomo letošnji Cannes v resnici zapomnili po številnih odsotnostih; že drugo leto zapored na festivalu nismo našli enega samega iranskega filma (vse skupaj gre seveda pripisati zaostrenim razmeram med Teheranom in Zahodom), kar se mi je zdelo veliko večja izguba od dejstva, ki so

ŠESTDESETA OBLETNICA CANNESA JE MINILA RAZMEROMA MIRNO, TAKO V PROGRAMSKEM SMISLU KOT V VSAKODNEVNEM SPOPADANJU S FESTIVALSKO LOGISTIKO IN NAPOVEDANIM JUBILEJNIM KAOSOM.

ga izpostavljali veliki mediji, da se namreč v konkurenci za nagrade tokrat ni znašel noben Italijan in Anglež. Šestdeseti Cannes je med drugim poudaril trenutno klavrno stanje francoskega filma. Očitno je situacija že alarmantna, saj Thierry Fremaux s programsko ekipo za tekmovalni program ni našel obveznih štirih do petih spodobnih domačih filmov (oziroma režiserjev), temveč se je moral zadovoljiti s tremi (Raphael Najari, Christophe Honoré, Catherine Breillat). Vse tri bi mirne duše lahko pustil tudi doma.

Zato pa je Cannes potrdil velika pričakovanja okrog mladega romunskega filma, ki je dolga leta oprezal iz stranskih sekcij, zdaj pa dokončno triumfiral, in to v vseh pogledih. Cristian Mungiu (*4 Months, 3 Weeks and 2 Days* [4 luni, 3 saptamini si 2 zile]) in Cristian Nemescu (*California Dreamin'* [Nesfarsit]) sta pometla s konkurenco ter vsak v svoji sekciji pobrala najvišjo nagrado, Mungiu zlato palmo za najboljši film, lani tragično preminuli Nemecu nagrado v *Posebnem pogledu*, drugi »najtežji« festivalski sekciji. Uspeh seveda ni naključen, Romuni so namreč tretje leto zapored predstavili enega najboljših filmov festivala; po Cristiju Puiju (*Smrt gospoda Lazarescuja* [Moartea domnului Lazarescu, 2005]; zmagovalec Posebnega pogleda) in Corneliu Porumboiu (*12:08, vzhodno od Bukarešte*, [A fost sau n-a fost?, 2006]; zlata kamera za najboljši prvenec) obe nagradi ne odražata le sijajne generacije mladih režiserjev, temveč tudi karakter (predvsem uradne) žirije s Stephenom Frearsom na čelu, ki se ni podredila pritisku mainstreamovskih lobijev (navijanje za brata Coen in Fincherja) ter palmo podelila resnično najboljšemu.

S tretjim filmom Mungiu potrjuje tako svoj talent

kot svežino novega romunskega filma, ki odlično problematizira ključna obdobja novejšje domače zgodovine, čas tik pred, med in po revoluciji leta 1989. Mungiu zgodbo postavi v leto 1987, ko je bil Ceausescujev režim trdno v sedlu in ko je bil splav strogo prepovedan. Potem predstavi junakinji, Odilio in Gabito, cimri v študentskem domu, ki živčni pripravljata nekaj, česar nihče drug ne sme izvesti. Šele postopno, ko Odilia »pripravlja teren«, se dogovarja s posredniki, rezervira hotelsko sobo in usklajuje čas, izvemo, da je Gabita zanosila in da se hoče otroka znebiti. Punci sta se dogovorili s poceni sušmarjem Bebejem, toda ker sta med pripravo večino stvari storili napačno, se hoče Bebe umakniti ... razen če sta pripravljeni plačati več, v ponudbo pa vključiti mesene usluge. Mungiov socialistični (in socialni) triler je perfektno dramatisirana, trda, časovno strnjena (vse se odvije v enem večeru) in neizprosna drama, v kateri Ceausescujev režim ni prikazan zgolj kot represivna ideološka mašinerija, temveč kot zelo natančen in dosleden aparat nadzora. *4 Months*, ki se uspešno izogne nekaterim (nakazanim) klišejem, npr. motivu maščevanja, ne prinaša obsodbe Gabitinega početja ali apologije pravice do splava; Mungiu raje suvereno izriše klavrni romunski vsakdan koncem osemdesetih, z absurdno birokracijo, sredstvi nadzorovanja in ustrahovanja na vsakem koraku. Splav je potemtakem Mungiov *macguffin*, pretvezni »objekt« oziroma dogodek, ki je manj pomemben od tistega, kar se okrog njega dogaja. Zaradi režiserjevega inteligentnega vodenja pripovedi gledalca ne zanima toliko, ali bo abortus uspel in Gabita preživela, temveč ali bosta dekleti v procesu prikrivanja kos vsem preprekam, utelešenim v likih hotelirjev, taksistov, sna-



You, the Living



Months, 3 Weeks and 2 Days

žilk, natakarev in seveda varnostnikov.

Cristian Nemescu je umrl 24. avgusta 2006. Skupaj s sodelavcem, opremljevalcem zvoka, se je vračal s postprodukcije celovečernega prvenca *California Dreamin'*, ko je v njun taksi treščil drug avto in zaustavil po mnenju mnogih največji up novega romunskega filma. Na Nemescujev prvenec sem bil pozoren že pred festivalom, ko sem si ogledal njegova kratka študentska filma in srednjemetražni biser *Marilena iz P7* (Marilena de la P7, 2006), krasen, duhovit in hkrati tragičen portret negotove mladosti, zato sem bil ob ogledu celovečernega prvenca sprva malce zadržan. Skoraj tri ure trajajoč film se občasno pretirano nagiba k lokalni folklori in erosu balkanskih režiserjev (npr. poznega Kusturice), toda kot politična satira in komedija absurda je *California Dreamin'* presenetljivo konsistentna. Kot mnogi dobri filmi mladih Romunov se tudi Nemescujev prvenec odvija na prelomu pomembnih političnih dogodkov, v tem primeru ne zloma komunizma, temveč Natovega bombardiranja Jugoslavije leta 1999. Nekje v romunski provinci se ustavi vlak z ameriško vojsko, ki naj bi svojim enotam nudila vojaško logistiko. Pa se vse ustavi. Ne, ameriškega konvoja ne zadrži fizična pregrada, temveč kaprica lokalnega železniškega uradnika, ki ga brez potrebnih papirjev ne bo spustil naprej. Ameriški kapetan (Armand Assante) ob absurdni situaciji izgublja razum, vpeljati skuša diplomatski pritisk, vse brez uspeha. Ameriški vojniki bodo štiri dni preživeli v družbi lokalnih posebnih, skorumpiranih politikov ... in seveda razgretih najstnic, ki v hipu pozabijo lokalne frajerje in se druga za drugo vržejo v objem Američanov.

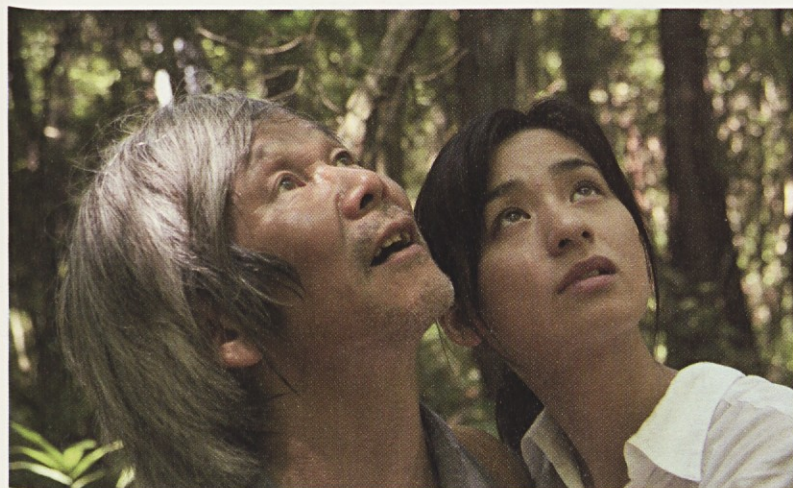
O ostalih podeljenih palmah ne gre izgubljati besed, žirija je med kopico podpovprečja nekoga pač morala nagraditi. Kljub temu se nisem nadejal, da bo

prepoznala »talent« Fatiha Akina ter njegovi telenovelistični transevropski melodrami *The Edge of Heaven* (Auf der anderen Seite), obupno skonstruirani žajfnici o usodno povezanih/ločeni posameznikih Nove Evrope, sicer pa filmu, katerega naivni politični *statement* je relevanten približno v tolikšni meri kot turška politična zagotovila o skrbi za človekove pravice, podelila nagrado za scenarij. Sicer pa, če smo lani preživeli Inárritujev *Babilon*, bomo kos tudi Akinovi ceneni moralki, vključno s kopico filmov, s katerimi prepoznavni in slavljani avtorji lagodno jadrajo na valovih stare slave in utrujajo že tako utrujeno festivalsko občinstvo, npr. Wong Kar-wai s sladko-sentimentalnim *road moviejem*, angleško govorečim prvencom *Blueberry Nights*; Andrej Zvjagincev z *The Banishment* (Izgnanie), s krščansko simboliko obteženim, a v nepovratnost praznim estetskim manierizmom; Kim Ki-duk s skrajno neumno zaporniško romanco *Breath* (Soom), robotim izdelkom, ki ga je preprosto treba videti, da bi verjel; in seveda Catherine Breillat, vizualno najbolj nedomišljena sodobna cineastka, ki se je z *An Old Mistress* (Une vieille matresse) lotila kostumske drame (Barry Lyndon, na pomoč!), ter Emir Kusturica (*Zavet*), ki bo s svojim balkanskim etno melosom, trubači, porokami, Mikijem Manojlovičem in srbsko provinco očitno težil toliko časa, dokler nam vsem skupaj ne bo razneslo glave.

Precej bolje so se odrezali nekateri pri nagradah spregledani filmi, denimo brata Coen, ki sta s filmom *No Country For Old Men* dolgo veljala za favorita. Film bi lahko poimenovali tudi *Fargo Revisited*, čeprav v nobenem segmentu ne dosega slovitega predhodnika, še najmanj v smislu konsistentnosti. *No Country* je mestoma maestralno režiran triler, nabit s črnim humorjem, podaljšanimi trenutki tišine in inteligentno

grajenim suspenzom. A po drugi strani je v emocionalnem smislu docela nezrel, nehote celo burlesken, kar v filmu s trdnimi moralnimi prepričanji (naokrog jih trosi predvsem Tommy Lee Jones) ne izpade ravno posrečeno. Drugi veliki problem je obravnava nasilja oziroma smrti. *Fargo* (1996) je, denimo, lepo učinkoval na številnih ravneh, kot topla družinska drama, črna komedija in nasilni triler. Vse te »nezdružljive« elemente je bratoma v kompaktno celoto uspelo povezati tudi zaradi konsistentne obravnave vsakega omenjenega elementa, medtem ko *No Country* v zadnji tretjini razpada po šivih, najbolj očitno v pogledu obravnave nasilja, ki se po abstrakciji in izrazito komičnem pristopu nazadnje oklene cenene moraliziranja in celo sentimentalnosti. Najboljša stvar filma je brez dvoma Javier Bardem v vlogi Chigurhe, hladnokrvnega poklicnega morilca z nemogočo pričeško, ki leta 1980 neumorno sledi Llewelyn Mossu (Josh Brolin), kavboju, ki je blizu ameriško-mehiške meje naletel na skupino mrtvih preprodajalcev droge ... in kovček z dvema milijonoma dolarjev. Nese ga domov in skriva, punco pošlje na varno k mami, a se hkrati zaveda, da je za seboj pustil drobtinice, ki jima sledita tako Chigurha kot lokalni šerif Bell (Tommy Lee Jones), reinkarnacija Frances MacDormand iz *Farga* in moralno sidrišče filma.

Poleg Cristian Mungiuja je kakovost med nagradenci zagotovila še Naomi Kawase, prejemnica velike nagrade žirije, ki se je prvič v karieri – vsaj tako se zdi – trudila komunicirati z gledalcem ter z *The Mourning Forest* (Mogari no mori) ustvarila razmeroma dostopno narativno delo. »Dostopnost« pregovorno radikalne cineastke, ki jo sam raje spremljam v vlogi dokumentaristke, leži predvsem v čustveno motivirani zgodbi o »razmerju« med upokojevcem Shigekom,



Mourning Forest



No Country for Old Man

članom doma za ostarele, in njegovo skrbnico Machiko, ki ga nekega dne odpelje na izlet. Vse skupaj se sprevrže v Shigekovo romanje na ženin grob, nekje globoko v gozdu. Od ženine smrti je minilo 33 let, kar po budističnem prepričanju pomeni njeno dokončno slovo od Zemlje in reinkarnacijo v Budo. Shigeko ji nese vsa neodposlana pisma zadnjih 33 let, v procesu – skozi težko prehodni gozd se prebijata dva dneva – pa del svoje melanholije in užalostčenosti prenese tudi na Machiko. Kawasejeva po celovečernem prvencu *Suzaku* (1997) znova prepričljivo oriše razmerje med človekom in naravo; slednja tokrat – za razliko od idile prvenca – nastopa v precej bolj divji, težko prehodni obliki, zgodba pa se znova naslanja na režiserkine osebnostne izkušnje, čas rane mladosti, ki jo je preživela daleč od staršev, pod skrbništvom babice in v družbi precej starejših ljudi. Od njih se je Naomi naučila simbolne vrednosti prenašanja iz generacije v generacijo, spoštovati sonce, ogenj in hrano, tri »elemente«, konkretno zastopane tudi v *The Mourning Forest*, filmu, s katerim poudarja skoraj mistično razmerje med človekom in naravo.

Cannes zadnja leta ne prikaže prav velikega števila navdušujočih prvencev, sploh ne v uradni selekciji, kamor se niti s pomočjo zlahtnega pedigreeja ni uspelo prebiti Loli Doillon, 32-letni hčerki Jacquesa Doillon, ki je od očeta pobrala številne pozitivne lastnosti, dar za opazovanje in čut za pisanje banalnih, »vsakodnevnih« dialogov. Če k temu dodamo še smisel za humor, potem v zgodbi o odraščanju in spolnem prebujanju četverice petnajstletnikov iz province – dveh fantov in dveh deklet – zlahka prepoznamo talent Doillonove, ki je verjetno videla Moodyssonov prvenec *Pokaži mi ljubezen* (*Fucking Åmål*, 1998) in brez dvoma Eustacheve *Moje male ljubice* (*Mes petites*

amoureuses, 1974). Simpatična in zrela adolescentna komedija *Just About Love*? (*Et toi t'es sur qui?*) pred kamero ne spusti staršev; režiserka se osredotoči izključno na skupino prijateljev, ki skušajo pred počitnicami izgubiti nedolžnost. Eni so že seksali, drugi ne, nekaterim »prvič« uspe po naključju, drugim po skrbno načrtovanem manevru; problemi seveda nastopijo, ker družina s hipnimi spolnimi avanturicami testira dolgoletna in skrbno negovana prijateljstva. Povedano drugače, če bi junaki zgolj seksali ali razmišljali o seksu, bi nam v rokah precej hitro ostali samo klišeji, značilni za ameriške (in nemške) srednješolske komedije, medtem ko Doillonova prvi spolni izkušnji doda še neizbežno čustveno razsežnost, kar dodatno stimulira (in zakomplicira) neizbežni val dvomov oziroma negotovosti, s katerimi se sooča naša četverica.

Zoo, tretji film Robinsona Devorja, najbolj zanimivega mladega ameriškega cineasta, čigar *Policajevo območje* (*Police Beat*, 2005) smo lani videli tudi v Ljubljani, je namenjen resni refleksiji sodobne družbe, vse bolj zaznamovane s takšnimi ali drugačnimi anomalijami. Dandanes smo vajeni že vsega, toda kaj pravite na spolno občevanje ljudi z živalmi? Primer t. i. zoofilije je ameriško javnost pretresel leta 2005, ko je bila v seattleskem dnevniku (od tam prihaja Devor) objavljena novica o bizarni smrti lokalnega rančerja, ki je pred prihodom v bolnico izkrmavel zaradi bližnjega srečanja z arabskim žrebcom. Slednji je rančerja »vzel« od zadaj, med preiskavo pa je policija na ranču žrtve odkrila komuno zoofilov, ki so dotlej živeli v harmoniji z živalskim cesarstvom. Seattle ni bil naključna baza »ljubiteljev živali«, zvezna država Washington vse dotlej namreč ni prepovedovala bestialnosti (kar so oblasti po hitrem postopku spremenile). *Zoo*, ki podobno kot *Policajevo območje* temelji na uradnih

policijskih zapisnikih in pričevanjih vpletenih, vsekakor ni film za vsakogar, vso pozornost in respekt pa si zasluži zavoljo režiserjevega nesenzacionalističnega pristopa in odgovorne analize družbenega nelagodja, npr. nič manj bizarnih reakcij moralne večine in varuhov pravic živali, ki so križarsko vojno proti zoofilom zavoljo neurejene zakonodaje zagnali zaradi domnevne človeške krutosti, češ, kdo lahko dokaže, da je žrebec z erekcijo dejansko *privolil* v omenjeno spolno razmerje? In če smo že pri momentu strinjanja, kdo lahko potem dokaže, da žival privoli v druge oblike človekove krutosti, od vodenja na povodcu, vtikanja v kletko do pošiljanja v klavnico?

Osební favorit letošnjega Cannesa je delo Roya Anderssona, znanca slovenskega občinstva, ki si je po *Pesmih iz drugega nadstropja* (*Sånger från andra våningen*, 2000) znova vzel obilo časa ter v svojem privatnem stockholmskem Studiu 24 po dobrih treh letih produkcije končal novo bravuro *You, the Living* (*Du levande*), formalno in estetsko sorodno delo *Pesmim*, serijo ohlapno povezanih vinjet, v katerih z zvrhano mero črnega humora (a tudi humanizma) znova spregovori o temeljnih človeških stvareh, kot so osamljenost, veselje, žalost, želja po ljubezni in razumevanju. Andersson, edini živeči režiser, ki se po produkcijski svobodi in totalnem nadzoru svojega dela lahko primerja s Kubrickom (vsi prizori, vključno z masovnimi »eksterijeri«, so bili posneti v studiu, kjer so zgradili več kot štirideset scenografij, čeprav samo za en kader), je znova dokazal, kako globok prepad je med netalentiranimi režiserji in avtorji z drzno vizijo. Več o njem kdaj drugič; *You, the Living* je namreč resen kandidat za film leta.

RESNICA IN DRZNOST*

OD DALEČ SE JE ZDELO, DA JE CANNES LETOS PRINESEL PRECEJ DOBRIH FILMOV. S TEM PA SE NE STRINJA FILMSKI KRITIK AVSTRIJSKEGA DIE PRESSE TER EKRANOV STALNI SODELAVEC CHRISTOPH HUBER, KI NAM POŠILJA NADVSE BESNO FESTIVALSKO POROČILO.

CHRISTOPH HUBER
PREVOD: JURIJ MEDEN

Slogan letošnjega tekmovalnega programa v Cannesu bi se lahko glasil tudi »vrtenje v prazno«, sodeč vsaj po izobilju dvomljivih vaj v slogu, v razponu od patentiranih postmodernih pastišev (res mi ni jasno, kako je mogoče resno jemati poslednje spogledovanje z resnobnostjo bratov Coen) do smrtno resne samoparodije (Wong Kar-wai, Kim Ki-duk itd.). Zato je bilo tolikanj bolj ironično, da se je s temu sloganu ustrezno podoba odprl izjemen film Ulricha Seidla *Import Export*, čigar nenadni, šokantni interes za resnični svet je nekje na polovici festivala dobesedno na nivo palčkov ponižal slabotne motnje v obliki prej predvajanih filmov, ki so tako postali to, kar zares so: nepomembni (resnično so bili vsi ostali filmi tekmovalnega programa, vredni besed, predvajani kasneje). Seidlov film se odpre s podobo možaka na zasneženem polju pred neko betonsko gmoto arhitekture, ki skuša z nožnim pedalom zagnati svoj motocikel. Znova in znova. Napis »film Ulricha Seidla«, ki sledi, se na podlagi tako odločnega avtorskega podpisa zazdi skorajda odvečen: pikolovsko komponirana freska glomazne, izžete lepote; simetrično ravnoesje, ki poudarja njeno konfrontacijsko naravo (kot običajno liki, ujeti v skrbno sestavljene kompozicije Seidlovih kadrov, zrejo nazaj v gledalca in mu tako strme vračajo pogled voajerja); pa seveda komično absurdna in/ali boleče nadležna ponavljanja kot ključne značilnosti življenja. Kar bi se lahko samo po sebi gledalo kot odprta zanka, je z naslovom novega Seidlovega filma nadgrajeno v dialektični premik.

Seidlova dialektika je bila že od nekdaj obdana z bodičasto žico, še zlasti na primeru trenja med realnostjo in fikcijo, ki ga Seidl preseže na preprost in čudežen način, tako da v bistvu oboje obravnava kot umetna konstrukta, kot delo človeških rok (nič čudnega, da

je bil eden zgodnjih oboževalcev Seidla prav Werner Herzog, ki sorodno raje stavi na »ekstatično« kot na »računovodsko« resnico), ter tako podčrtava vznemirljivo naravo svojega dela – obstajajo tudi daljne povezave z anti-monoformno zavezanostjo Petra Watkinsa. Seveda so nekateri očitno »zrežirani« prizori v Seidlovih zgodnjih dokumentarcih poželi prav toliko kontroverznosti kot avtorjevo neudobno »avtentično« približevanje protagonistom v njegovih kasnejših »igranih« filmih. Kot je Seidl že večkrat pojasnil, je golota (pogosto tudi zelo dobesedna) njegovih protagonistov možna zgolj po zaslugi zaupanja, ki se med leti priprav na snemanje splete med njim in njegovimi protagonisti. To zaupanje jim omogoči, da nastopajo brez sramu, kar nikakor ni isto kot brezsravno nastopanje – gre za razliko, ki tiči v jedru marsikatega nesporazuma pri vrednotenju Seidlovega dela. Gre tudi za razlog, zakaj njegovi liki – tudi, kadar se obnašajo neizmerno kruto – še vedno vzbujajo občutek tragičnega sočutja.

Dejstvo, da je to sočutje poudarjeno še bolj izrazito, je najverjetneje največje presenečenje filma *Import Export*. In to ne samo za avtorjeve privrženice. Presenečeni, celo prevzeti so bili tudi nekateri nekdanji nasprotniki. Seveda še vedno ni nikakršne bojazni, da se je Seidl prodal. Zadosten razlog so (z dvema, morda tremi izjemami) katastrofalne ocene, ki so jih filmu prisodili francoski novinarji. Gre za še en lep primer vsesplošne nevednosti kritikov te domnevno velike cinefilske nacije, ko se soočajo s stvarmi, ki še niso postavljene na oltar oziroma niso vsajane v kakšen vroč novi val ali gibanje (primer je precenjeni dobitnik letošnje zlate palme iz Romunije, novega Irana), pri čemer se Seidl za nameček nahaja na skoraj diametralno nasprotnem koncu avstrijskega filmskega spektra v razmerju z buržoazno linijo, kakršno predstavlja Haneke in se ji klanjajo francoske filmske revije, ki bolj spominjajo

na stripe. Izrazita nežnost Seidlovega filma sicer ostaja predvsem stvar tistega dela zgodbe (*Import*), ki spremlja ukrajinsko medicinsko sestro Olgo (Ekateryna Rak) na poti v Avstrijo z upanjem na boljše življenje. Vzporedna linija (*Export*) spremlja Paula (Paul Hoffmann), nezaposlenega dunajskega varnostnika na poti v Ukrajino. Zgovorno je dejstvo, da v filmu nobene vloge ne igrajo nacionalne meje (pokrajina iz uvodnega prizora, kasneje prepoznana kot ukrajinska, bi mirno lahko ležala v Avstriji); na teži tako pridobijo socialne in bivanjske pregrade. Ko Olgo pot naposled pripelje do bolnice, dunajske klinike Lainz za ostarele, ji kot enega prvih napotkov zaukažejo, da se ne sme več dotikati pacientov, saj je zdaj navsezadnje samo čistilka. Olgo graja medicinska sestra (Maria Hofstätter, nepozabna štoparka iz Seidlovega prejšnjega igranega filma *Dog Days*); med ženskam se kmalu razvije rivalstvo s čudnimi seksualnimi podtoni, ki jih – zelo očitno, tako kot večino celotnega filma – hranijo predsodki. Rivalstvo kulminira v resnično nerodnem spopadu med ženskama, ki se odvije med praznovanjem, na katerem neokusno našemljeni otopeli pacienti poslušajo s sintesajzerjem podloženo žvrgolenje nekega solo zabavljača, ki prepeva šlager klasiko *Glücklich ist, wer vergisst* (v grobem prevodu: *Srečni tisti, ki pozablja*, česar ni mogoče spremeniti).

Kontrapunkt temu je sentimentalna ruska melodija, ki spremlja Olgo v nekaterih najbolj ganljivih prizorih filma. Najprej jo zaslišimo med Olginim zunajzemeljskim poplesavanjem na rdeči preprogi nekega orjaškega ukrajinskega bara; kasneje jo po telefonu zapoje hčerki, ki jo je pustila za seboj; naposled na isto melodijo zapleše v kleti bolnišnice pred ljubeznivim (in seveda usodno bolnim) pacientom s srčnimi težavami. Razlika v nastopu Hofstätterjeve je še boljši pokazatelj spremenjenega vzdušja po neumorni, ag-



Import Export

resivni intenzivnosti *Pasjih dni* (Hundstage, 2001): če je bila v tem filmu izključno živce parajoča, je v *Import Export* pritajeno neusmiljena. Še vedno pa je vsak kader z isto odločnostjo zaznamovan s Seidlovim pečatom: neverjetno je to, da je absolutno nemogoče ugotoviti, kateri izmed dveh direktorjev fotografije (Wolfgang Thaler in Ed Lachman) je posnel kaj. Nahajamo se pred obličjem zanesljive, strokovne rabe surove sile in močnim okusom po dokumentarnih prvinah. Številne lokacije so resnične, vštevši ukrajinsko spletno seks središče, kjer nenadajena Olga nelagodno skuša svojo srečo s poziranjem po diktatu pornografskih napotkov v polomljeni nemščini, ki vleče na *South Park*, dokler je nezadovoljna stranka ne nadere v angleščini. (Vrhunec režiserjeve nagnjenosti k *real-satiri* kot tipičen Seidlov trenutek, kakršnega je nemogoče oponašati, je prizor, v katerem Olgo na njenem prvem delovnem mestu v Avstriji podučijo, kako pravilno očistiti zobovje nagačene lisice). Kot običajno, je pretežni del Seidlove igralske ekipe sestavljen iz naturščikov; dementni pacienti v oddelku za ostarele so seveda resnični.

Zaključna beseda, ki jo zajecja eden protagonistov, je »smrt«, vendar film le stežka označimo za fatalističen – pravzaprav ena najbolj neizbrisnih podob celotnega Cannesa kaže Olgo, kako stoji sredi sobe za brezupne primere in strmi v kamero, kakor da bi bila izgubljena v mislih, obkrožena z blebetanjem pacientov: ambientalna glasba umiranja v tistem trenutku drhti s transcendentno lepoto. Kakorkoli že, Olgina tiska je prvenstveno ekonomske narave, medtem ko si Paul lahko privoščijo zahodnjaški luksuz v obliki krize identitete (za nameček še na kredit). Kontrast z Olginim pretežno tihim drsenjem je na začetku precej močan, ko opazujemo kričeče treniranje varnostnika in ponižujočo nesrečo, ki ga stane službe – da niti ne

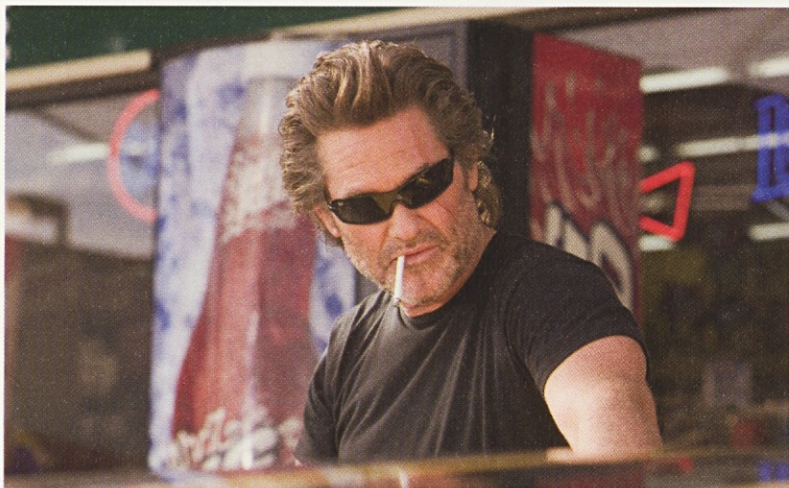
omenjamo še enega tipičnega seidlovskega prizora, v katerem Paul izgubi dekle: na domu jo preseneti z velikim psom (»2000 kilogramov ugrizne moči«) in se na dekletov vidni strah odzove s hvaljenjem vrhunske predanosti te živali, ki medtem na koščke razcefra ljubkega plišastega medvedka.

Paulovo brezciljno življenje se preusmeri na nove tirnice, ko ga očim (Michael Thomas) vzame s seboj na izlet na Vzhod, kjer bosta inštalirala video naprave in avtomate za žvečilne gumije. Bolj ko lokacije okrog njiju postajajo nadrealistične, bolj se stopnjuje mačo napetost med njima, podžigana z vedno večjimi količinami popitega alkohola. (Drzen vstop v zloglasno naselje slovaških Romov Lunik IX se gleda skoraj kot alegorija Seidlovih neustrašno konfrontacijskih metod dela). Naposled se, v Ukrajini, neka dolga noč v diskoteki zaključi s trosmernim stopnjevanjem v hotelski sobi: močan in briljantno odigran prizor se zdi kot povratak k *Pasjim dnevom*, potem ko se je novi film že premaknil naprej, vendar se naposled vseeno osmisli kot odločilen izraz Seidlovskega strastnega humanizma pred obličjem sveta, ki ga krojita tržna logika in ponižanje: Izvoz denarja dopušča izkoriščanje mladega ženskega telesa z Vzhoda – popoln kontrast z *Uvozom* senilnih let, kar omogoča bogastvo Zahoda.

Na hitro je treba omeniti, da se je konceptu najboljšega filma, kar sem jih videl v Cannesu, posmehoval najslabši: Seidlov *Import Export* ima strukturo, *The Edge of Heaven* (Auf der anderen Seite) Fatiha Akina ima scenarij, kar je samo najbolj bedast izmed številnih problemov, ki jih film ustvari na relaciji Hamburg-Istanbul: v osnovi gre za *Babilon* (Babel, 2006, Alejandro González Iñárritu) za tiste, ki so se jim zdeli *Edukatorji* (Die Fetten Jahre sind vorbei, 2004, Hans Weingartner) preveč osebni. Akinova iskrenost ne odtehta njegovega nemško-turškega mišmaša pa-

rol (»Tekmovalec iz EU!!!«), okorno skonstruiranih povezav (tistega tipa, kjer premik kamere opozori na mišji kurec, da bi tako podčrtil njegovo subtilnost) in senzacionalno numnega simbolizma (lezbični seks med pobeglo turško teroristko in nemško bejbo, ki bo kmalu postala razsvetljena, naj bi bržkone izražal alternativen slog življenja nasproti ideji »odjebajmo globalizem«, vendar se za vse tiste, ki tega niso razumeli, »odjebajmo globalizem« ponovi v prizoru, v katerem žal lahko zaznamo edini poskus filma k vzpostavitvi političnega dialoga). Da je Seidlov film, zdaleč najbolj politično delo tekmovalnega programa, ostal neopažen s strani žirije, rahlo preseneča. Da je Akinov dobil nagrado, vse pojasni.

S pritoževanjem bi seveda zlahka lahko nadaljevali. Nad tem, kako sentimentaliziran in premazan z vsiljivo »delikatno« estetiko na čelu z *en-vouge* mistifikacijo narave je presenetljivi dobitnik velike nagrade žirije, razočarajoči *The Mourning Forest* (Mogari no mori) Naomi Kawase, ki sicer vsebuje lik dementnega pacienta. Ali nad tem, kako so vsi podlegli položčnim in poceni horor trikom, ki vdirajo v *vérité* slog ne tako presenetljivega dobitnika zlate palme, *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (4 luni, 3 saptamini si 2 zile) Cristiana Munguija, ki se – navzlic nekaterim čudežno spregledanim in očitnim manipulacijam v scenariju – ponaša vsaj s pretanjenim občutkom za podrobnosti barantaškega sloga življenja na tržnici v začetnih nekaj kolutih. Vendar se zdi bolj pomembno osredotočiti na spregledano, kar na primeru tekmovalnega programa pomeni predvsem zanemarjanje resnično osupljivega letošnjega vložka Američanov. Smo lahko sploh presenečeni, da je bil v letu zmotnih konsenzov najbolj oboževan prav najšibkejši ameriški tekmovalec, »veliki povratek« bratov Coen s komičnim trilerjem *No Country for Old Men*?



Death Proof



Smiley Face

Najverjetneje ne, kar še najlepše demonstrira z izobiljem naphani *Death Proof*, najboljši izmed petih ameriških tekmovalnih filmov, skoraj uniformno in nerazumno sprejet s prezirom. Tarantino nam tokrat postreže s premeteno žlobudravim, ponosno analognim, z akcijo napolnjenim primerkom meta-filma zamenjanih spolnih vlog brez mamutskih pretenzij, ki so zaznamovale *Ubila bom Billa* (Kill Bill, 2003-2004), z bistro dvodelno strukturo (od noči k dnevu, od znotraj k zunaj, od »posilstva« do »maščevanja«) in vrhuncem v obliki ljubečega post-feminističnega posvetila mačo B-filmom in njihovi fenovski kulturi. Vizionarska žirija bi nagrado za najboljšo igralko/e podelila zboru Tarantinovih igralk, nagrado za moško vlogo pa Kurtu Russellu, ki je kot skulirani negativec preprosto sijajen, še bolj pa zablesti kot cmerava propalca! (Pričakovana nagrada za najboljšo igralko, ki jo je za svoje impresivno delo pobrala Jeon Do-yeon za nastop v sicer solidni, bujni de-dramatizaciji živčnega zloma sredi religioznih obljub v filmu *Secret Sunshine* [Milyang] Lee Chang-Donga, je izpadla skoraj jalovo, če upoštevamo, da je ob Seidlovem tudi Leejev film poskušal doseči nekaj drugega – in obenem ohranjal zanimiv odnos do filmične realnosti kot neposredovane izkušnje.)

Kot običajno se je nagrada ob (šestdeseti) obletnici festivala zdela kot smešnica, vendar si jo je Gus Van Sant za svoj *Paranoid Park*, še eno študijo razcepljene mladosti, izdatno zaslužil. Njegovo prevpraševanje socialnih in moralnih pritiskov, lepota mladih dečkov na rolkah in absurdnost pubertete so nemara res zgolj še eno formalistično zapeljevanje, vendar poslednjo sodbo zaenkrat omejujem samo na to, kako izjemen je film – med novinarsko projekcijo se je namreč pokvaril (digitalni) projektor, kar je za tovrsten tip filmov, ki tako zelo veliko stavijo na vzdušje, še zlasti destruktivno. (Projekcija se je nadeljevala s prave filmske kopije: toliko o toliko opevanenih posebnih

projekcijah »digitalne obletnice«). Celo David Fincher je z *Zodiacom* napravil soliden film, ki za spremembo dejansko govori o nečem, na trenutke nekoliko štorasti (zlasti pri dialogih), vendar srčni in konzervativni primerek žanra *We Own the Night* Jamesa Grayja, pa je poleg klasičnih užitkov postregel z enim najboljših avtomobilskih pregonov, kar sem jih kdaj videl (so bili curki dežja tisti, ki so stopnjevali napetost?), ter tako zaokrožil dober ameriški kvartet. Grayev film je bil v tekmovalnem programu brez izjeme izžvižgan, kar je še en dober znak letošnjega zmotnega konsenza, ki je predvidljivo vodil do slapov ljubezni, ki so se nato sipali na filme, kakršen je francoska animacija *Persepolis*, ljubka zbirka »modrosti«, kakršne sicer polnijo liberalne ženske revije.

Daleč najboljši francoski film, kar mi ga je bilo dano uzreti, je bil predvajan izven tekmovalnega programa (in bil vsesplošno ignoriran, kar se je zgodilo tudi čudovitemu poslovnemu govoru Ermanna Olmija *Centochiodi*): čudežno je vstal nihče drug kot Nicolas Philibert, čigar zadnji film *Biti in imeti* (Être et avoir, 2002) je takisto sodil v kategorijo ljubko-liberalno-popularno, in se predstavil s filmom *Return to Normandy* (Retour en Normandie), navdahnjenim pri obdobju, ki ga je Philibert preživel kot asistent režije na snemanju zgodovinske študije umora I, *Pierre Rivière...* (Moi, Pierre Rivière ..., 1976) Renéja Allia. Philibertov povratak na kraje in k ljudem, povezanim s starejšim filmom, se spočetka zdi nepovezan, vendar raztegljiva struktura nato omogoča neprimerljivo polnost pri portretiranju snemanja filma in doseže srce parajočo harmonijo, ko se vsi aspekti življenja – od hrane od politike – zrcalijo v razsvetljenem filmu. (Nemi zaključni posnetek je osupljiv v svojem zlitju najbolj intimne zasebnosti in zakasnjene javnega razprtja, ki v eni sami neizbrisni podobi preplete teme filma, življenje, zgodovino, raziskavo in spomin). Podobno razodetje sicer odločilno bolj farsičnega duha najdemo

v striptiz-mojstrovini Abela Ferrare *Go Go Tales*, ki je resnično tisti film, za kakršnega privrženci Jeana Renoirja označujejo njegov *French Cancan* (1954): bogata refleksija življenja in umetnosti, družbe in trgovine, špasa in plesa, (vseh vrst) nastopov in (zamrznjenih) organskih hotdogov, kronana z Asio Argento, ki med slačenjem zalizuje svojega rotvailerja!

Divja in čudovita Asia – ki poživlja tudi zabavno zgodovinsko dramo *An Old Mistress* (Une vieille matresse) Catherine Breillat in zažiga platno v podcenjeneni B filmski variaciji na priljubljene teme *Boarding Gate* Olivierja Assayasa – je bila nesporna Kraljica Cannesa, vendar je vseeno treba priznati, da ji je krono skoraj snelo največje presenečenje v vzporedni sekciji Quinzaine des réalisateurs: v filmu *Smiley Face* Gregga Arakija, pošteni, panteona vredni odbiti komediji (v njej se za hip pojavi celo John Cho), glavna igralka Anna Faris uprizori najbolj nepopustljivo demonstracijo kuleševskega efekta, kar jih pomnim: učinek prepleta res marsičesa z njenim popolnoma zadetim, zagonetno nasmejanim izrazom na obrazu je neverjeten – morda bi celo lahko rešil pretežno grozljiv omnibus, ki si ga je Cannes podaril za rojstni dan. Jokavi kratki filmi, ki so paradirali v nostalgичni paradi velikih imen z naslovom *To Each His Own Cinema*, so povečini namigovali, da je film mrtev, kar v tem primeru tudi dejansko drži – če ne bi bilo veličastnega prispevka Manoela de Oliveire, subverzivnega dragulja o edinem srečanju med Hruščevim (Michel Piccoli) in papežem. Tako kot lahкотen sprehod 99-letnega režiserja po rdeči preprogi na otvoritveni večer, neustrašen pred grozečo prikaznjo v obliki Wongovega filma *My Blueberry Nights*, tudi kratki film namiguje, da sta razumnost in bistrost tista, ki lahko nekoga (in njegove filme) ohranjata večno mladega.

[*] Naslov v izvirniku je *Truth and Dare*, gre za parafrazo ameriške družabne igre »Truth or dare«.

POKRAJINE, TELESA IN SPOMIN

EKRAN JE MARCA RECHO PRVIČ SREČAL MINULO JESEN V TORINU, ČERAVNO SO NJEGOVI FILMI DOŽIVLJALI PREMIERE V CANNESU, BENETHAH IN LOCARNU, JE DOSLEJ VELJAL ZA RAZMEROMA NEPOZNANO IME KATALONKEGA FILMA. V SREDIŠČE POZORNOSTI GA JE KONEC MAJA POSTAVIL LINŠKI CROSSING EUROPE, ZA EKRAN PA O NJEM PIŠE BARCELONSKI DOPISNIK MANUEL YÁÑEZ MURILLO.

MANUEL YÁÑEZ MURILLO
PREVOD: JASNA JOVOVIČ, HELENA PODGORELEC

Dela Marca Reche, ki je doslej posnel številne kratke filme in pet celovečercer, predstavljajo ustvarjalno kontinuiteto. So potovanje, polno ovinkov in prelomov, a vendarle dosledno v iskanju načinov za vzpostavitev dialoga med človekom in njegovim naravnim okoljem, nenehno prizadevanje, da bi zabeležili materialne sledi in z njimi zajeli minljivost občutkov in čustev. Filme katalonskega režiserja, pri katerih je raziskovanje pokrajine uporabljeno kot pripovedna tehnika, v okviru te odprte dialektike močno vodi iskanje tistega, kar je skrito za vidno resničnostjo. Vrzeli med vidnim in nevidnim v njegovih filmih tako naseljujejo duhovi, tavajoči in bežeči liki. Na tem potovanju po pokrajinah, telesih in spominu ima kot skrivnost, povezana z resničnostjo, ter kot sila, ki usmerja pot dogodkov in postane gonilo pripovedi, pomembno vlogo usoda. S tišino kot glavno izrazno obliko in brisanjem meje med dokumentarnim in fikcijo daje Recha svojim filmom melanholični pridih, skrivnostni videz, nagnjenost k negotovemu, kar je odlična kinematografska oblika za prikaz njegovih dvomov in konfliktov.

Marc Recha, rojen leta 1970 v barcelonskem predmestju L'Hospitalitet, je odraščal ob materi ter dveh bratih in sestr. V okolju, bogatem z umetniškimi spodbudami, se je že zgodaj začel zanimati za kino. Del otroštva je z družino preživel v poljedelski komuni – izkušnja, ki je vplivala tako na njegovo fascinacijo s podeželjem kot na njegovo politično prepričanje, ki ga je utrdil progresistični izobraževalni model, ostanek republike pred Frankom. Ker so mu libertarno-anarhistična načela blizu, se Recha zavzema za ponovno vzpostavitev bolj humanističnega družbenega sistema. To zavračanje pravil sodobne družbenopolitične igre ga je vodilo k snemanju filmov o ljudeh na poti, včasih o izobčencih, ki bežijo pred travmami in zmedo urbane življenja.



Heaven Rises

Leta 1987 se je Recha preselil v Pariz, kjer je iskal slavne režiserje, ki jih je vzljudil v barcelonski kinoteki. Spoznal je Marcela Hanouna, s katerim je sodeloval pri filmu *Otage* (1987) in ki mu je pomagal med njegovim negotovim bivanjem v Parizu. Po vrnitvi domov se je znova posvetil delu in režiral kratke filme. Kot samouk je sprva snemal na super 8, leta 1988 pa prešel na 35 mm. V tem formatu je pozneje z ekipo iz obdobja, ko je snemal kratke filme, posnel tudi svoj prvi celovečerec, *Heaven Rises* (El cielo sube,

1991). Besedilo *Oceanografía del tedio* katalonskega pisatelja Eugenia D'Orsa, ki je predloga filma, mu je predstavil Joaquín Ojeda, njegov stalni montažer in scenarist. Eksperimentalni film, ki temelji na načelih igranega filma, je esej o pripovednem suspenzu: prikaz treh ur »sieste«, ki jih protagonist preživi v viseči mreži v nekem zdravilišču. Film, ki je hermetičen in formalističen, brez dialogov, črno-bel (negativna slika je uporabljena za posnemanje učinka »primitivne« kinematografije), z glasom v *offu*, ki prebira D'Orsov

Where is Madame Catherine?



Pau and His Brother

tekst, je zgrajen na močni napetosti med fizično nedeljavnostjo in mentalno hiperaktivnostjo glavnega lika. Ta dialektika se prenaša tudi na lika dveh žensk: prva predstavlja intelektualno lepoto (notranji svet), druga povsem fizično in čutno lepoto (zunanji svet). V filmu so uporabljeni tudi stilistični in tematski elementi režiserjevih kratkih filmov – razmišljanje o minevanju časa, veliki plani, ostri rezi, abstraktno, ki izhaja iz posnetkov fizičnega, ekspresionističen zvok in narava, ki ima vlogo filmske osebe.

Marc Recha s filmom *The Cherry Tree* (L'arbre de les cireres) leta 1998 v svojem slogovnem razvoju stori korak naprej in se približa realizmu, ki meji na naturalizem. Zgleduje se po velikih avtorjih, kot sta Rossellini in Eustache, in ustvari svoj razpoznavni slog. Katalonski režiser še naprej ostaja značilno kontemplativen, njegova dela se odvijajo počasi, z malo dialogi, liki pa ostajajo previdno nedoločeni. Njegov naslednji film je *Pau and His Brother* (Pau i el seu germà, 2001). Izraz fizične odsotnosti tukaj doseže najvišjo stopnjo

– mati in brat mladega fanta, ki je naredil samomor, se odpravita na podeželje, da bi spoznala, kje in kako je preživel svoje zadnje dni. V filmu se Recha značilno pretirano osredotoča na obraze igralcev, zgodba pa je čustveno neuravnovešena, kar ga povezuje z deli Johana Cassavetes, po drugi strani pa vpelje svoj pristop zgodbe, v katero vstopajo dogodki iz resničnega sveta. Recha snema po kronološkem zaporedju in odstrani vse elemente, ki bi bili v nasprotju z načrtanim naturalizmom. Pristop doseže vrhunec s filmom *Where is Madame Catherine?* (Les Mains vides, 2003), ki ga režiser začne kot vodvilsko komedijo, kar nato preseže z izrazitimi pokrajinskimi prizori. Film, ki se zdi čudna izpeljanka Hitchcockovih *Težav s Harryjem* (The Trouble with Harry, 1955), z napetostjo med lahkotno, dinamično pripovedjo in strogo, redkobesedno uprizoritvijo postane zapletena zgodba, ki se dogaja na obmejnem območju (med Španijo in Francijo). Zapletom, ki v dejanski geografski enklavi nastajajo zaradi različnih življenjskih načinov, se pridružijo še jezikovne ovire. Kaos, ki podre temelje fikcije, igralcem prepusti svobodo interpretacije in v zgodbo vključi srečo in naključje.

Svoj zaenkrat najpomembnejši film pa je Recha posnel leta 2006. Zadnja vrhunska mojstrovina združuje vse tiste ustvarjalne poti, po katerih je hodil že v svojih prejšnjih delih. *August Days* (Dies d'agost) razkriva močan vpliv književnih del Josepa Plaža, najodmevnejšega pisatelja sodobne katalonske književnosti, in njegove t. i. avtobiografske fikcije. Gre za podzvrst, ki jo je v svojih filmih dodobra raziskal že Joaquim Jordà, eden pomembnejših Rechevih mentorjev. Gre za pripoved o potovanju po pokrajinah pristne Katalonije, ob nabrežjih reke Ebro. Združuje bratsko ljubezen (utelešeno v Marcu in njegovemu bratu dvojčku Davidu Rechi) in zgodovinsko pomembne vrednote libertarnih republikancev (s spominom na padlega anarhističnega novinarja, Ramona Barnilisa), ki so podlegli izbruhu državljanske vojne. Delo se posveča tudi fizični praznini, ki ostane po smrti in ki jo Recha uprizori s prikaznimi realnega sveta. Popotovanje je konglomerat različnih zvrsti, v katerem se stekajo road-movie, filmski esej, fantazija (s spremljajočo zvočno strukturo), pustolovski film, vestern (z mračnimi antagonističnimi liki, ki spominajo na podobe Sama Peckinpaha) in filmska fabula. Elemente povezuje pripovedovalec v *offu*, ki se skupaj s simfonično montažo navezuje na filme Terrence Malicka. *August Days* je tudi film o ustvarjalnem procesu, o tem, kako lahko neka frustracija (Rechajeva nezmožnost, da bi se znebil duha Barnilisa) prevzame kinematografsko obliko.

Dela Marca Reche, ki imajo pomembno vlogo v razpravi o omejitvah sodobnega filma, moramo ceniti v njihovi celoti, kot nemirno iskanje filmskega izraza, ki vključuje politični (libertarni) in moralni (humanistični) pogled na svet in tudi razumevanje filma kot razvijajoče in spreminjajoče se umetnosti.

CINEFILSKE DOMIŠLJIJE

CINEFILSKA DOMIŠLJIJA POZNA VSAJ TRI PODOBE LIZBONE. NAJPREJ WENDERSOVO: TA V NJEJ IŠČE IZVORNO FILMSKO PODOBO, KI PA SE SČASOMA POSTARA V ZBLEDELO RAZGLEDNICO NEKOLIKO NAVELIČANEGA FILMSKEGA POPOTNIKA.

NIL BASHAR

Nadalje prepozna Lizbono impresarija portugalskega filma, Joãoa Césarja Monteiro, ki mesto – po sledeh Fernanda Pessoa – premerja, kot bi šlo za labirint, za postanke na poti večnega vračanja: korak naprej in dva nazaj, med lucidnimi meditacijami in bizarnimi obsesijami. In ne nazadnje spozna Lizbono Pedra Coste, nič manj enigmatično ali poetično, a hkrati mesto, v katerem njegovi junaki živijo zgolj na papirju. Prva je mesto, kot ga vidi turist s kamero, četudi prihaja z namenom, da bi lovil prikazni preteklosti, na starinski način. Druga je mesto, kot se lahko upodobi in občuduje le samo, kot projekt samozadostnega duha. Tretja je mesto, kot ga noče videti nihče, saj ne pripada melanholični podobi preteklosti ali filozofskim snovanjem, temveč nujnostim preživetja – obrobni slumov in enosmernih ulic, kamor so ujeti migranti iz nekdanjih kolonij, družbeni obstranci, odvisniki, umetniki.

Odlomki teh imaginarijev in politik so torej neizogibno zapisani tudi v konkretne reprezentacije mesta – še toliko bolj, ko te orkestrira filmski festival. In kot vsak festival je tudi IndieLisboa immanentna zgodba samega mesta, galerija njegovih reprezentacij, fikcij in odsotnosti, v katere se filmi vračajo ali pa iz njih celo vznikajo. Mesta filmov in filmi mesta so ujeti v (neskončne) povratne zanke: takšna simbolna menjava socialnih in političnih imaginarijev mora zato postati tudi del njihove interpretacije.

Prvi med imaginariji, če pričnem na koncu – odločenost, da se nevidna življenja iz ozadja postavijo v prvi plan –, je bila na festivalu očitna v odločitvah za tematike družbene emancipacije, a tudi za opuse pre-

zrtih filmskih zgodovin. *Love Conquers All* (2006), prvenec malezijske režiserke Tan Chui Mui in *ex aequo* zmagovalec festivala, je takšen primer »manjšinskega izražanja«, ki premore dovolj srca in kritične resnosti, da se dvigne med vrhunce novih azijskih tokov – pri katerih se sam, z odkritimi posvetili Tsaiju in Wongu, tudi več kot očitno napaja. Formalno drznejši, a zato nemara težje razberljiv je *It Happened Just Before* (Kurz davor ist es passiert, 2006) avstrijske avtorice Anje Salomonowitz. Film se loteva problematike migracij iz »nove Evrope« in zlasti usod žensk, ki so jim skupne izkušnje zlorabe, nasilja, prisilnega dela, prostitucije ... Njihove anonimne pripovedi so po načelih nekakšne socialne simetrije položene v usta in telesa avstrijskega mikrokozmosa: carinika, gospodinje, barmana, ambasadorke, taksista. Razkorak med vsebino travmatičnih izpovedi in telesi, ki jih interpretirajo, je na prvi pogled neumesten, saj sproža zgolj karikirane asociacije. A v notranji »logiki« filma se takšno »podtikanje« izkaže za konsistentno – ne gre toliko za vsebino izpovedi, ki so navsezadnje vselej iste, ampak za poskus, da bi nekako preklicali siceršnjo obscenost reprezentacije, ki nas potiska v razdvojeni položaj ogorčenega voyeurja. Popolna odtujitev (eksistence, identitete, telesa), ki je bistvo imigrantske »izkušnje«, zahteva tudi stroge postopke formalne potujitve – le tako je mogoče protagonistom povrniti določeno subjektiviteto onkraj preprostega statusa žrtve, saj se v resničnost njihove »izkušnje« ni moč živeti ali je zares ponotranjiti, kot jih za sam film ne zmorejo zares utelesiti avtoričine *ersatz* »žrtve«. Vendar pa prav ta konceptualni zastavek v končni fazi spodkoplje »angažma« filma – žrtve ekonomskih neenakosti kljub vsemu delujejo kot anekdo-

tične prikazni brez zgodovine, kot raztelešen zbor v grotesknem teatru evropske trdnjave.

Identičnim pastem reprezentacije se mnogo uspešneje izognejo Karmakarjeve *Hamburske lekcije* (Hamburger Lektionen, 2006), eden vrhuncov festivalskega izbora. »Lekcije« so ramadanske pridige islamističnega klerika Mohammeda Fazazija, ki so se jih januarja 2000 v Hamburgu med drugim udeležili tudi trije izmed štirih eksekutorjev 11. septembra. Podobno kot v predhodnem Karmakarjevem *Projekt Himmler* (Das Himmler Projekt, 2001) gre tudi tokrat za poskus, da bi s pomočjo reducirane filmske »govorice« – v osnovi gre za branje Fazazijevih pridig in pogovorov z učenci, ki jih z briljantno zadržanostjo »odigra« nemški igralec Manfred Zapatka – prodrli v srž mehanizmov ideološke indoktrinacije. Film »junakom« znova odreka upodobitev in jih predstavi zgolj kot glasove, ki se spopadajo s teološkimi protislovji in sprevrčajo dogme, da bi svojim odločitvam podelili legitimnost. Nauki, ki jih glede militantnega islamizma ponujajo *Hamburske lekcije*, so po svoje pričakovani, celo sumljivo znani – argumenti za totalno vojno proti Zahodu, ki jih Fazazi servira bodočim mučenikom, se strukturno ne razlikujejo od argumentov ameriškega vojaka, ki strelja v množico civilistov. Vsakdo med njimi je potencialni terorist, kot je za Fazazija vsakdo že del imperialistične mašinerije – že s tem ko živi, producira, konzumira. A resnična srhljivost Karmakarjeve performativne analize diskurza je pravzaprav v »domačnosti«, ki jo film neopazno vpelje za našim hrbtom – malenkosti, ki nas pritegnejo v posvojitve govornice; zapeljivost, celo užitek, ki ga nudi didaktična iskričnost polemike. Karmakarju tako uspe s filmom inscenirati nemogoči



Navy Cut

dialog s političnim ekstremizmom *in absentia* in obenem pokazati na neizmerljivost njegove govorice – gre zgolj za spektakel, rekrutiranje pomenov za potrebe totalitarne retorike.

Na Karmakarja (s filmom *Nightsongs* [Die Nachtsingt ihre Lieder, 2003]) smo lahko naleteli tudi v programu »določenega nemškega filma«, manj znana, a toliko bolj pomembnega segmenta nemškega filma od osemdesetih dalje, ki ga je sestavil kritik Olaf Möller (v pričujoči številki najdete njegov obširen prispevek na prav to temo). Nasproti industrijski in predvidljivi zgodovini, ki jo piše kulturni establishment, so postavljene tiste avtentične, osebne, neopevane ali neuporabne filmske zgodovine, ki iz najrazličnejših razlogov (denar, politika, ljubezen, naključje) ostajajo zakopane pod plastmi potrošnega blaga. Ta drugi pol »določenega nemškega filma« je hkrati nujno tudi političen. Na primer napeta kriminalka *The State I Am In* (Die Innere Sicherheit, 2000) Christiana Petzolda: par – očitno gre za nekdanja militantna levičarja – na begu pred policijo s seboj vlačí najstniško hčer, ki se spogleduje z »normalnim življenjem«: hodila bi v šolo, imela fanta, kupovala trendovske obleke ... Film je mogoče brati kot melodramo izjalovljenega idealizma in pokopanih političnih fantazm. Radikalizem sedemdesetih se v združení Evropi »konca ideologij« kaže kot anahronistična in tiranska družinska ideologija, s katero starša terorizirata hčerko in ji odrekata vse »pribitve« permissivnega liberalizma. Znotraj povsem žanrskega okvirja Petzold elegantno nakaže, kako se nekdanji radikalizem – tokrat v defenzivi – spremeni v reakcionarnega zanikovalca užitka in lastnih, nekdanj emancipatornih načel, da bi se lahko soočil z »novi-

mi« časi.

Na drugi strani pa »določeni nemški film« ne nastaja zgolj kot reakcija na dejstva zgodovine ali politike, temveč tudi v kontekstu sodobnega filma: v srednjemetražnem *Im Sommer – Die sichtbare Welt* (1992) Thomas Arslan preslika zgodnejarmushevsko brezizhodnost na ulice združenega Berlina, da bi pokazal, kako je globalizirana tudi izkušnja medijske kulture – v svojem morečem dolgčasu. Glavni »junak« je brezdelni in jezni mladenič, ki se med naključnimi srečanji z drugimi zgubami poskuša iznajti kot (filmski) subjekt. Arslanovo ukvarjanje z identiteto in mediirano podobo je še bolj razvidno v *19 Portraits* (19 Porträts, 1990), njegovi verziji Warholovih *screen testov*, ki obenem služi kot družinski album neodvisne filmske scene. Portreti so po svoje ironično hagiografski, ko v naključnem poletnem popoldnevu fiksirajo podobo posameznika, a tudi tesnobni – nemi, statični in skulpturalni obrazi prijateljev/umetnikov so obrazi prikazni, ki zares ne obstajajo niti v minulem niti v tekočem trenutku.

Med vrhunice programa – njegov zajeten delež je zavzela prav produkcija berlinske šole – vsekakor uvrščam *Navy Cut* (1992) Wolfganga Schmidta, poetični film-traktat o mornarjih, ki (pre)živijo trenutek svojega revolucionarnega dejanja. Film deluje kot poskus prevajanja tekstualnega v filmsko, a ne zgolj kot prilastitve ali citiranja, s katerim bi si želel nadeti ustrezno tehtnost, temveč na način godardovskega *hommagea*, kot poskus simultane prevajanja številnih govoric (ne zgolj filmskih), ki naj ohranjajo svoja notranja nasprotja in nezdružljivosti. Schmidtovi mornarji tako nadaljujejo poslanstvo Eisensteinovih, le da so



My God, My God, Why Hast Thou Forsaken Me?

medtem videli vsaj Fassbinderjev *Querelle* (1982) in Ruizov *Three Crowns of the Sailor* (Les Trois couronnes du matelot, 1983). Njihova ladja je obenem ječa in tovarna, a konkretno nič več in manj kot dialektični aranžma posnetkov s strehe nekega industrijskega obrata (Schmidtova ljubeča raba brezosebne tovarniške arhitekture si zasluži povsem posebno obravnavo). In ko se izkrcajo na kopnem, v »svobodo«, se njihovi imperativi seveda sfizijo: zaljubijo se, znorijo, obnemijo, izgubijo – postanejo »mornarji«, ki – ne brez izdatne ironije – svoje vloge v revolucionarni opereti zgolj sanjajo, nič drugače, kot vsi ostali. Revolucija in solidarnost, pravi Schmidt, na kopnem nista mogoči: *Navy Cut* je zato obenem manifest in iztek določene utopične energije, ki jo je mogoče slutiti v delih berlinske šole. Naprej se ta lahko prenaša zgolj kot osebna, partikularna filmska vizija, okupirana z lastnimi interpretacijami.

Med ostalimi deli s kritičnim poslanstvom velja omeniti še močan poudarek, ki ga festival namenja ameriškemu neodvisnemu filmu (karkoli naj bi ta že bil), letos s samosvojimi avtorji, kot so Kevin J. Everson (*Cinnamon*, 2006), Caveh Zahedi (*I'm a Sex Addict*, 2006) in William E. Jones (*V.O.*, 2006), ki je sicer tudi znanec lanskega Kino Otoka. Najbolj zanimiv med njimi je Everson: *Cinnamon* je intrigantna, četudi neuravnotežena doku-fikcija o bančni uslužbenki, ki se v prostem času uri za voznico dirkalnega avtomobila. Avtor s filmom nadaljuje svojo zavezanost črnemu ameriškemu jugu (pričel je s celovečercem *Spicebush* [2005] in kopico kratkih del) ter poskusom, da bi običajno dokumentarno observacijo radikaliziral z eksperimentalnimi posegi. V ospredje je postavljena

resnična »črna« Amerika, njena zgodovina in politika, vsakdanja življenja in pogoji – vse tisto, skratka, kar dominantni kulturni režim bodisi ignorira ali pa reducira na obvladljive vzorce.

In če doslej našeto predstavlja najbolj vidni del prvega, »osvobodilnega« imaginarija festivala, se je drugi, precej bolj fantazmagorični, več kot zadovoljivo izčrpal v retrospektivi proličnega Shinjija Aoyame, znanega zlasti po *Eureki* (Yūreka, 2000). Integralni Aoyama se je v Lizboni predstavil kot suvereni alkimist žanra – tako rekoč vsi njegovi filmi združujejo idiome melodrame, fantastike, gangsterskega filma, kritičnega posturbanizma in absurdne komedije, po *Eureki* pa tudi grozečih, findesièlovskih alegorij.

Aoyamov kaotičen in pogosto nedoumljiv univerzum je predvsem univerzum »nesreče« ali dogodka, ki vzpostavi pogoje in zakonitosti »narrativnega razvoja« filma. Rečeno drugače, gre za svet *po* dogodku in za tiste, ki so *preživeli*: bodisi konkretno travmatično izkušnjo (v *Eureki* ali v *My God, My God, Why Hast Thou Forsaken Me?* [Eri, Eri, rema sabachttni?, 1995]), še bolj pogosto pa zgolj vsakdanjo izgubo realnega: v *Helpless* (1995), *An Obsession* (Tsumetai Chi, 1998), *Desert Moon* (Tsuki no Sabaku, 2001) in *Crickets* (Korogi, 2006). Svetove, v katerih je realno nepovratno izgubljeno, poselijo simulakri, obenem pa postanejo porozni za telesa in objekte, ki niso trdno zasidrani v času ali prostoru. Prav *Crickets* je sijajen primer takšne Aoyamove »paradigme«: film pripoveduje zgodbo o uspešni poslovni ženski, ki se umakne na deželo in tam »posvoji« slepega možakarja, ki je popolno nasprotje njeni urejenosti, učinkovitosti, preokupaciji z vidnim, standardiziranim željam – ne le, da ne *vidi*, temveč je



It Happened Just Before

človek zgolj nominalno: žre in občuje kot žival, predvsem pa živi zgolj v sedanjosti, očitno brez spominov ali skrbi. In kot se zdi, je prav zaradi tega zmožen kanalizirati preteklost: prolog filma je namreč postavljen v 16. stoletje, ko se na Japonskem izkrcajo portugalski misionarji. Ta skriti predtekst filma nato vsake toliko udari, intervenira v sedanjost – najbolj nazorno v prizoru, ko bleščeča svetloba iz votline »prakristjanov« obsije slepčeve oči, da na poseben način »spregleda«, se navdahne s skrivnostno zavestjo (Aoyama seveda ne pojasni s kakšno), ali pa na samem koncu, ko delavci iz morja povlečejo sidro misijonarske ladje. Tako obelodanjena se doslej potlačena in skrita zgodovina sunkovito povrne – izza ovinka pripelje tovarnjak in povozi eno izmed protagonistk.

Ti trenutki transcendence, ko se prihodnost preneha kazati kot nenehna projekcija preteklosti (kot je Debord opisal osnovni predpogoj kapitalističnega reda), kot ponovitev že videnege ter doživetege, ko se iztrga mrtvemu času in naposled pripade sedanjosti, so bolj kot v kakšnih duhovnih aspiracijah zasidrani v nadrealistični praksi zanikanja jasnih vzročnosti. V tej strasti do realnega in konkretnega se Aoyamova filmska podoba obenem približuje glasbi: morda ni odveč spomniti, da glasba (ali bolje rečeno, čista zvočnost) v *My God, My God* ... odigra takorekoč mesijansko vlogo – še toliko bolj, ker je njen avtor sam režiser. V tej luči se zdi prihodnost Aoyamove kinematografije vse manj predvidljiva, a zato tudi vse bolj obetavna.

Naposled se je treba dotakniti še zadnjega, »turističnega« imaginarija festivala – filmov, za katere se zdi, da so pomembni zaradi lastne pomembnosti. Prek njih se hkrati razkriva ekonomska funkcija festivalov,

ki so vselej tudi stroji za akumulacijo in razporejanje (kulturnega) kapitala. *Drama/Mex* Mehičana Gerarda Naranje (2006) izvrstno ponazarja takšno »kapitalizacijo«: je film-investicija, ki potrebuje festivalski krogotok, da si bo uspel zagotoviti distribucijo, naletel na neizbežno nagrado in si tako znova povečal strateški domet. Ta tavitološki vidik festivalske kulture – na katerega denimo opomni Thomas Elssaeser – pomeni, da so festivali tudi mesto špekulacij: kulturne vrednosti filmov nihajo kot vrednosti delnic, medtem pa je »tržišče« prenasičeno z enoličnimi komoditetami. A kljub temu so nekateri filmi bolj varne investicije od drugih. Prav zato, ker je *Drama/Mex* – sicer brezzobo stopiclanje za že tako brezzobim Iñárritujem – generični »art« film iz nezahodnega sveta in ker je strogo ponotranjil recept za uspeh (odmerjena kombinacija programskega socialnega realizma, ironičnih vizualnih trendov, lokalnega kolorita in nekoliko sumljive zmogljivosti, da uspešno vzbuja globalizacijske občutke krivde), je tudi vzorčen primer investicije z minimalnim tveganjem. Hkrati pa je tista grenka pilula, ki vsakič znova opomni, da plitke emocionalne in politične kalkulacije niso lastne zgolj industriji spektakla; da je avtentičnost določene govorice (umetnosti) vedno težje mapirati s preprostimi kriteriji geopolitičnega centra ali periferije.

ZNOVA SMO, ZNOVA KDO?

SODOBNI NEMŠKI FILM GLEDALEC POZNA PO VELIKIH KORPORATIVNIH PRODUKCIJAH, A TUDI PO »MALIH« FILMIH T.I. MLADE BERLINSKE ŠOLE, KI JO PRIKAZUJEJO FESTIVALI IN HVALIJO KRITIKI. V KAKŠNIH POGOJIH IN KONTEKSTU NASTAJA TAMKAJŠNJA PRODUKCIJA V SVOJI KRITIČNI ANALIZI NEMŠKE KINEMATOGRAFIJE RAZKRIVA NAŠ STALNI STALNI SODELAVEC, KÖLNSKI KRITIK IN KURATOR OLAF MÖLLER.

OLAF MÖLLER
PREVOD: ANDREJA KUHELJ

I. K ZGODOVINI. OBRAČUN.

Z razpadom Nemške demokratične republike ter priključitvijo njenih dežel in državljanov Zvezni republiki Nemčiji – ter v nadaljevanju kolapsom tako rekoč vseh komunističnih držav Srednje in Vzhodne Evrope (z izjemo Albanije), kakor tudi nekaterih v preostalem svetu (učinek domin) – se je končala hladna vojna, v kateri sta merila moči kapitalizem in državni komunizem (in se medtem znova razbesnela, hladna in vroča obenem, globalna, izmuzljiva, ideološko abstraktna, a z očitnim gospodarskim predznakom). Devetdeseta leta so bila tako za ZRN drugo poveljno obdobje, le da z nasprotnim predznakom: tokrat smo bili mi zmagovalci.

Po produkcijah, kot je bil popolnoma zgrešeni *Das Wunder von Bern* (2003) Sönkeja Wortmanna ali niz televizijskih remakov filmskih klasik iz 50. in 60. let v produkciji Bernda Eichingerja, smo lahko videli še kar nekaj primerjav s 50. leti, redko v prid devetdesetih. Ta se kažejo kot brezdušni, somnabulni, samovšečni remake najbolj podcenjevanega obdobja nemške filmske zgodovine, desetletja krčevitega sovraštva do vsega nemškega, produktivnega dvoma, odklonov, kakor tudi odprtih možnosti, prelomov. Če so torej devetdeseta nasprotje petdesetih, potem je bil to čas nagonskega samoljubja, neproduktivne gotovosti, utrjevanja norm, kakor tudi zoženja ustvarjalnih poti, podiranja. Pravzaprav se zdi opis kar ustrezen za vsesplošno obsedenost z nemško komedijo v prvi polovici devetdesetih in novoodkriti navdušenje nad nezahtevni razvedrilni filmom »na nivoju«, za katerega je obveljalo, da bo že našel svojo intelektualno podstat (saj je tudi mladi nemški film, katerega ustvarjalce in dela je kritika neumorno zavračala, sčasoma našel pot do občinstva): toda le kako bi jo lahko našel, v tej po-

polnoma antiintelektualno naravnani kulturi? Evforija »biti nemški«, »biti svoboden« je obnorela svet... in Habermas je požegnal vse, ki so v to verjeli.

Nemudoma se je bilo treba lotiti izkoreninjenja vsega, kar bi količkaj spominjalo na NDR: njena filmska produkcija je bila odpisana v kompletu, z njenimi ustvarjalci pa so ravnali kot z zadnjo smetjo, jih poku-

Z radikaliziranjem (dojemanja in pripovedi) zgodovine oboroženega političnega boja v ZRN se poskuša implicitno diskreditirati politične dosežke 60. in 70. let, kot so brezplačno izobraževanje za vse oz. namesto izobraževanja elit izobraževanje celotne populacije, široka mreža javnega zdravstva itd., da bi jih ljudem lahko spet odvzeli v imenu »napredka brez razvoja«, kot je dejal Pasolini.

rili bodisi za televizijsko produkcijo ali tako ali drugače upokojili. Izmed filmskih ustvarjalcev nekdanje NDR sta v ZRN danes vidno dejavna le še Andreas Dresen in Volker Koepp, druga dva, Andreas Kleiner in Lutz Dammbeck, pa sta si izborila status svobodnih ustvarjalcev; Koep in Dammbeck sta sicer že v osemdesetih sodelovala z ZRN (Dammbeck, če smo čisto natančni, se je celo preselil na Zahod), medtem ko je bilo za Dresna – in prejkone tudi Kleinerta – že od vsega začetka jasno, da v NDR ne vidita prihodnosti za umetniško ustvarjanje. Spomine na NDR tako do-

ločajo Zahodni Nemci: Wolfgang Becker (*Zbogom, Lenin* [*Good Bye, Lenin*, 2003]), Dominick Graf (*Der rote Kakadu*, 2005), Florian Henkel von Donnersmark (*Življenje drugih* [*Das Leben der Anderen*, 2005]), na čelu z Leandrom Haußmanom (*Sonnenallee*, 1999, NVA, 2005) kot duhovnim IM (»informeller Mitarbeiter«, obveščevalni sodelavec, oznaka za Stasijevega špiclja, op. p.). Razkroja NDR najbrž noben film ne prikazuje tako odvrtno kot *Življenje drugih*: NDR je stilizirana kot fašizem z drugimi simboli, pač v skladu z zadnje čase modnim opisom »druga diktatura na nemških tleh«, medtem ko se nacizem istočasno slika z vedno več razumevanja, če si pogledamo samo *Propad* (*Der Untergang*, 2004) Bernda Eichingerja in Oliverja Hirschbiegla, mednarodno najbolj znan primer relativističnega diskurza z radikaliziranjem obsedene Nove sredine brez ideološkega središča in bodočnosti. To je primer pavlovskega filma ritualnega spominjanja, ki gradi na pozabi s ponavljanjem starih dejstev, znova in znova, dokler nam ni že popolnoma vseeno. Vendar tudi na pozabi mlajše preteklosti: z radikaliziranjem (dojemanja in pripovedi) zgodovine oboroženega političnega boja v ZRN (Rote Armee Fraktion idr.) se poskuša implicitno diskreditirati politične dosežke 60. in 70. let, kot so brezplačno izobraževanje za vse, univerza kot prostor raziskovanja ali odkrivanja notranjega jaza, namesto izobraževanja elit izobraževanje celotne populacije, široka mreža javnega zdravstva itd., da bi jih ljudem lahko spet odvzeli v imenu »napredka brez razvoja«, kot je dejal Pasolini (in kaj je naslednji Eichingerjev projekt? – denunciacija RAF). V ozadju vsesplošnega terorja globalizacije pa se skriva še neka druga, za zahodnonemško zgodovino bolj specifična logika: v odsotnosti politične alternative, ki jo je ponujala druga nemška država, je zdaj treba zmanjšati prepad med fašizmom in parlamentarno demokracijo.



Hrepenenje



Windows on Monday

Propad je filmski državni mit neoliberalistične Nove sredine. Popoln obup.

II. K STANJU. REALISTIČNI LESOREZ.

Zvezna republika Nemčija filmske industrije sploh nima, čeprav se filmskokulturni srednji sloj, AV-malo-meščanstvo obnaša, kot da jo ima; kakorkoli že imenujemo to, kar pač imamo, pa je jasno, da se izmika vsemu, kar si človek predstavlja pod pojmom industrija: ni namenjeno namreč niti ustvarjanju dobička niti inovacijam, pač pa izključno obračanju kapitala in ohranitvi statusa quo.

Zveznonemškim producentom ni treba v produkcijo lastnih filmov vložiti niti evra – zahtevani vložek se da, seveda, obračunati tudi drugače –, obenem pa so le pogojno odvisni od prikazovanja in prodaje svojih filmov. V bistvu (ali z drugimi besedami: če se ne naredimo ravno popolne bedake) vse financira država s subvencijami. Primarni cilj tako narejenih filmov navsezadnje tudi ni realizacija bolj ali manj profitabilne popularne kulture – ta je zgolj kot stranski učinek: konec koncev mora biti izdelek le gledljiv –, pač pa zaposlitev določenega števila filmskih ustvarjalcev ter seveda zagotovitev naslednjega projekta oziroma naslednje subvencije.

(Tako se dogaja, da celo najbolje poučeni kvečjemu slutijo, koliko filmov se v Nemčiji posname na leto, kdo jih snema, o čem in sploh... Pred dvema urama sem izvedel, da je Christopher Roth v zadnjem letu posnel še en film in da se Wolfgang Büld ob vseh polomijah, ki jih ima za sabo, zadnja štiri leta nahaja v novi delovni fazi, za katero pravi, da je zdaj s temi svojimi filmi končno zadovoljen.)

V Zvezni republiki kaka dva ducata filmskih vi-

sokih šol izvržeta vsako leto nekaj ducatov filmskih ustvarjalcev, zaradi česar je treba zagotoviti vedno več AV-produkcij, da bi zaposlile vedno več AV-delavcev. V ZRN tako nastaja vedno več AV-ur – koprodukcije niso vštete! –, toda večina tega je televizijski material.

Zveznonemške inštitucije, ki dodeljujejo filmske subvencije, v bistvu ne omogočajo nastajanja kinematografskega filma (v praksi je nekoliko drugače), kajti vedno mora biti zraven televizija. In ta vse bolj agresivno onemogoča vse, kar diši po inovativnem ali radikalnem oziroma bi lahko pomenilo tveganje bodisi po vsebinski ali estetski plati; vizionarski uredniki, kot je na primer Werner Dutsch, ljudje torej, ki so na televiziji v 70. in 80. letih pisali filmsko zgodovino, počasi odhajajo v pokoj, posamezne redakcije izumirajo, če pa zaposlijo nove ljudi, so to neškodljivi, normi zvesti kadri, katerih edina skrb je ohranitev delovnega mesta. Javna televizija se tako ob popolnem zanemarjanju svoje izobraževalne funkcije vse bolj približuje zasebnim televizijam. Izjeme med filmskimi uredniki tudi tu potrjujejo pravilo, a jih je malo, povrhu pa morajo prenašati jezne poglede svojih kolegov, kadar jih ti ne ignorirajo kot čudake; njihove oddaje in s tem delovno mesto so slejkoprej ogroženi.

Filmske visoke šole so v 90. letih degenerirale v filmske poklicne šole, kjer vzgajajo obrtnike tona in slike – inovativne talente se vedno znova poskuša zatreči, bodisi z nasiljem (tega ne gre brati simbolično) ali preprosto ignoriranjem njihovih del (če je komu všeč, prav, če ostane brez priznanja, je imel študent pač smolo). Takšno (ne)izobraževanje vse bolj zožuje prostor tudi tistim, ki se samostojno lotevajo raziskovanja. To degradacijo (samo)raziskovalnih središč v učne zavode seveda v veliki meri podpirajo tudi študentje sami, saj se želijo le priučiti poklica, ki jim bo (bolj ali manj) zagotovil poznejšo zaposlitev.

(Prav zanimivo si je ogledati študentske filme nekaterih mladih režiserjev, na primer Christopha Hochhäuslerja ali Maren Ade: pogosto nimajo zveze s tem, kar delajo zdaj pri celovečercih – zaradi česar tudi ta dela pogosto končajo v bunkerju...)

(Pomenljivo je, da je Valeska Griesbach študirala v Avstriji in ne v ZRN, medtem ko je Ulrich Köhler

Evforija »biti nemški«, »biti svoboden« je obnorela svet... in Habermas je požegnal vse, ki so v to verjeli.

končal študij vizualne komunikacije na umetniški visoki šoli.)

Pa saj niti ne gre za to, od kod so se (nenadoma) vzeli vsi ti talenti nemškega filma, kot predvsem za vprašanje, kaj se dogaja z vsem tem povprečjem, da o helotih ne govorimo, in o kakšni enormni množici pravzaprav govorimo, če vemo, da je talent še vedno razmeroma redka stvar?

III. K NEPOTIZMU. (NE)EKLATANTEN PRIMER.

Realnost zveznonemškega AV-vsakdana.

Leta 2003 je bila ustanovljena Nemška filmska akademija. Njeni ustanovni očetje izhajajo iz filmskokulturnega srednjega sloja, katerega interese naj bi ta akademija tudi zastopala – tega sicer nihče ne pove naravnost, toda tako je (kot se vsako leto izkaže tudi na podelitvi nemške filmske nagrade). Nemška filmska akademija je zasebna ustanova, ki na pode-



Between the Devil and the Wide Blue Sea, Romuald Karmakar (2005)



The Forest for the Trees



Hamburg Lectures

litvi nemške filmske nagrade razdeli državna sredstva – subvencije – v višini slabih treh milijonov evrov; že to je več kot vprašljivo. Procedura gre tako: člani akademске žirije v začetku leta predstavijo svoje predloge, ki nato postanejo dokončne nominacije in izmed katerih nato izberejo vsakokratne zmagovalce. Producenti morajo za samo udeležbo v postopku izbora vložiti tako ogromne vsote denarja – med drugim razposlati DVD-je (z vsem, kar sodi zraven) vsem približno 900 članom –, da so manjši producenti, ki si tega ne morejo privoščiti, že de facto izključeni in tako nimajo nobenih možnosti, da bi prišli do državnega denarja (nagrada za najboljši film je pol milijona evrov, kar je 50 do 80 odstotkov proračuna Christiana Petzolda, Valeske Griesbach ali Rudolfa Thomeja; Klaus Lemke posname s tem denarjem tudi sedem do deset filmov).

In tako se je letos zgodilo, da je teden dni po objavi predlogov za nominacije za nemško filmsko nagrado Günther Rohrbach, megaproducent, soustanovitelj in predsednik Nemške filmske akademije, v tedniku *Spiegel* objavil članek, v katerem rohani proti nemški filmski kritiki: ta naj bi po njegovem v svojem avtizmu (kot on temu pravi) pisala mimo industrije in občinstva, ker je skoraj povsem ignorirala tako velik, ambiciozen, prestižen izdelek (kot bi najbrž rekel Rohrbach), dobro sprejet tudi pri publiku in osemkrat nominiran za nemško filmsko nagrado, skratka, *Parfum* (Das Parfum, 2006, Tom Tykwer), in rajši na veliko podpira (po domače) majhne filme, kot je *Hrepenenje* (Sensucht, 2006) Valeske Griesbach. Pustimo za zdaj ob strani dejstvo, da se je o filmu *Parfum*, podobno kot o *Življenju drugih*, ogromno pisalo, še preveč pohvalno, in da *Hrepenenje* celo v najpomembnejših časopisih in revijah (da o drugi in tretji ligi ne govorimo) ni dobil še zdaleč toliko pohval, kot bi si jih zaslužil. Ne gre za to, čeprav je Rohrbachov izbruh pri nemški filmski kritiki sprožil zanimive reakcije: *Spieglov* filmski urednik je v svoji repliki na producentove žalostne tožbe odgovoril, kako je vesel, da kot filmski kritik nima takega vpliva na poslovanje in kariero posameznikov

kot njegovi gledališki kolegi. Pozabimo tudi, da celo Eichinger oziroma producenteska hiša Constantin ni verjela v tako absolutne kvalitete svojega izdelka, ki naj bi osupnil ves svet, sicer bi ga najbrž prepustila beneškemu festivalu za otvoritveni film (in ni bilo prvič, da se je Eichinger izognil prvi dami filmskih festiva-

Pa saj niti ne gre za to, od kod so se (nenadoma) vzeli vsi ti talenti nemškega filma, kot predvsem za vprašanje, kaj se dogaja z vsem tem povprečjem?

lov: članici komisije za nemško govoreči prostor svojčas kljub večkratnim pozivom ni uspelo dobiti kopije filma *Propad*, da bi si ga ogledala, zaradi česar ga tudi niso mogli zavriniti). Ne, gre za to, da Rohrbach, tako kot Bernd Eichinger, sedi v nadzornem svetu producenteske hiše Constantin Film AG, ki je z Eichingerjem producirala *Parfum*: da je torej Rohrbach glasoval v lastni zadevi.

Pri čemer se zdaj postavljata dve vprašanji:

- a) je Rohrbach verjel, da pri vseh njegovih funkcijah navzkrižje interesov ne bo prišlo na dan, čeprav za to na internetu ne potrebuje več kot dve minuti? Ali pa je verjel, da bomo vsi lepo tiho stiskali pesti, za Nemčijo, kot se reče?
- b) je Nemška filmska akademija *Parfum* nagradila »le« z dvema tehničnima nagradama in bronastim filmskim trakom zaradi burnega odmeva na Rohrbachovo sebično tožarjenje ali pa bi glavno nagrado vseeno dodelila popolnemu utelešenju nemškega novega srednjega sloja, *Vier Minuten* (2006) Crisa Krausa?

Naslov zadnjega romana Rocka Schamonija je *Srečni trenutki brezpomenskosti* – mi je pravkar padlo na pamet.

IV. ZA KAJ NAJ BI PRAVZAPRAV ŠLO.

Pravzaprav bi morali z entuziazmom razpravljati o geniju Romualda Karmakarja (*Hamburg Lectures* [Hamburger Lektionen, 2006], če omenim le njegov zadnji film), briljantni večščini Maren Ade (*The Forest for the Trees* [Der Wald vor lauter Bäumen, 2005]), Thomasa Arslana, Valeske Griesbach, Philipa Gröninga (*Grand Silence* [Die Große Stille, 2005]), Stefana Hayna (zdaj v tandemu z Anjo Christin Remmert), Christiana Petzolda, Borisa Schafgansa, Angele Schanelec, Marie Speth, o talentu Fatiha Akina, Aysun Bademsoy, Christiana Hochhäuslerja, Constanze Knoche, Ulricha Köhlerja (*Windows on Monday* [Montag kommen die Fenster, 2006]), Hans-Christiana Schmidta, Volkmarja Umlaufa, o obvezni politični poeziji Rudolfa Barmettlerja, Andreasa Bolma, Anne Fariohi, Gerharda Friedla, Hita Steyerla, o izgubljeni, vendar ne pozabljeni lepoti Ludgerja Blankeja, Jörga Buttgerita, Matla Findla, Michel Freerix, Irine Hoppes, Wolfganga Schmidta, Thomasa Schultza, Joseeja van der Schoota, Christoph Willemsa, o prestopanju meja Michaela Buscha, pa o nežnosti Choi Bin Chuna, Normana Richterja, Herberta Schwarza, priložnostnih mojstrovinah Rainerja Kneppergera, Maria Mentrupa, Markusa Mischkowija, Markusa Nechlebaja, prekipevajoči ustvarjalnosti Sebastiana Koja, o odklonih, transcendiranju vseh norm Roberta Bramkampa, Heinza Emigholza, Wilhelma Heinsa, končno o ohranjanju žara v delih Herberta Achternbuscha, Hartmuta Bitomskyja, Helmuta Färberja, Haruna Farockija, Petra Kerna, Alexandra Klugeja, Klause Lemkeja, Petra Nestlerja, Thomasa Schamonija, Jean-Marie Strauba in Daniele Huillet, Rudolfa Thomeja – in navsezadnje o vseh tistih, ki so se kakor Daniele Huillet poslovili pred nami, kot Helmut Costard, Rainer Werner Fassbinder, Vlado Kristl, Sohrad Sahib Saless (koga vse sem pozabil? – rajši ne pomislim).

UNE CERTAINE SOLITUDE

STOJAN PELKO

Neka samotnost, je ob smrti Jeana Baudrillarda zapisal njegov prijatelj Paul Virilio. A samotnost ni bilo le občutje po njegovi smrti; samotnost je bila poteza njegovega življenja: »bil je izjemno prijazen s tistimi, ki so ga obkrožali, četudi je bila pri njem neka samotnost, zanj značilen način biti na robu, ne glede na to, kaj se dogaja«. Zato Virilio na vprašanje novinarja časnika *Le Monde*, ali ima Baudrillard naslednike, odločno odgovori: »Ne, nima jih in jih tudi ne more imeti.« Zakaj? Ker pripada generaciji po revoluciji: po revoluciji pa je le samota – in zato je njegovo delo delo globokega osamelca. Ko je zadnjič govoril z njim, nekaj dni pred smrtjo, mu je Baudrillard rekel: »Mislim, da se trpljenje ne bo nehalo«.

Ko danes gledamo Baudrillardovo fotografijo praznega rdečega fotelja ali tisto drugo, fotografijo pisalne mize brez pisca, jasno vidimo, koliko več ima fotografija opraviti z odsotnostjo kot s prisotnostjo. Vse, kar je na sliki, je sled odsotnosti, je sporočilo tistega, česar ali kogar na fotografiji ni. In koga ali česa praviloma na fotografiji ravno ni? Ni njenega avtorja, ni subjekta: objekt je živ kraj izginotja subjekta, zapiše Baudrillard v besedilu »Objekt nas misli«, s katerim pospremi monografijo svojih fotografij. Tam, na njegovih fotografijah, postane očitno, da je umetnost res umetnost redukcije, odštevanja, odvzemanja vsega odvečnega, da bi se tako vzpostavila moč iluzije. Ta iluzija se ne zoperstavlja realnosti, temveč je le veliko bolj subtilna realnost, tisto prvo ovija z znamenji njenega izginotja. »Vsa težava«, zapiše v tekstu *Estetska iluzija in deziluzija* (ki ga imamo v slovenskem prevodu v zborniku *Vrzeli filma in arhitekture*), »je na meji praznine v občutljivem načrtanju praznine.« Ni čudno, da je na tej meji samotno. Na meji med praznino in praznino.

Jean Baudrillard je umrl v Parizu 6. marca 2007, star 77 let. Rodil se je 20. julija 1929 v Reimsu. Po študiju nemščine na pariški Sorbonni je postal profesor nemščine na srednji šoli (kot Deleuze filozofije!) in objavljaval literarne kritike. Njegovo prvo knjižno objavljaje

no delo je prevod Bertolta Brechta, *Dialog izgnancev* – njegova zadnja, leta 2005 objavljena knjiga pa *Izgnanci dialoga* (z Enriquejem Valiente Noaillesom, Galilee)! Na začetku šestdesetih let prevaja Marxa in Engelsa, a tudi Weisssov komad *Marat / Sade*. Za podiplomski študij izbere filozofijo in leta 1966 doktorira pri Henriju Lefebvru. Delo izide leta 1968 (kot Deleuzova teza *Razlika in ponovitev*!) pod naslovom *Sistem objektov* (Gallimard). A zares odmevno mesto na francoski intelektualni in univerzitetni sceni si pribori štiri leta pozneje, z izidom knjige *Za kritiko politične ekonomije znaka* (Gallimard, 1972). Od tega leta predava najprej na pariški X. (Nanterre), pozneje, od leta 1986, pa na pariški IX. univerzi (Dauphine).

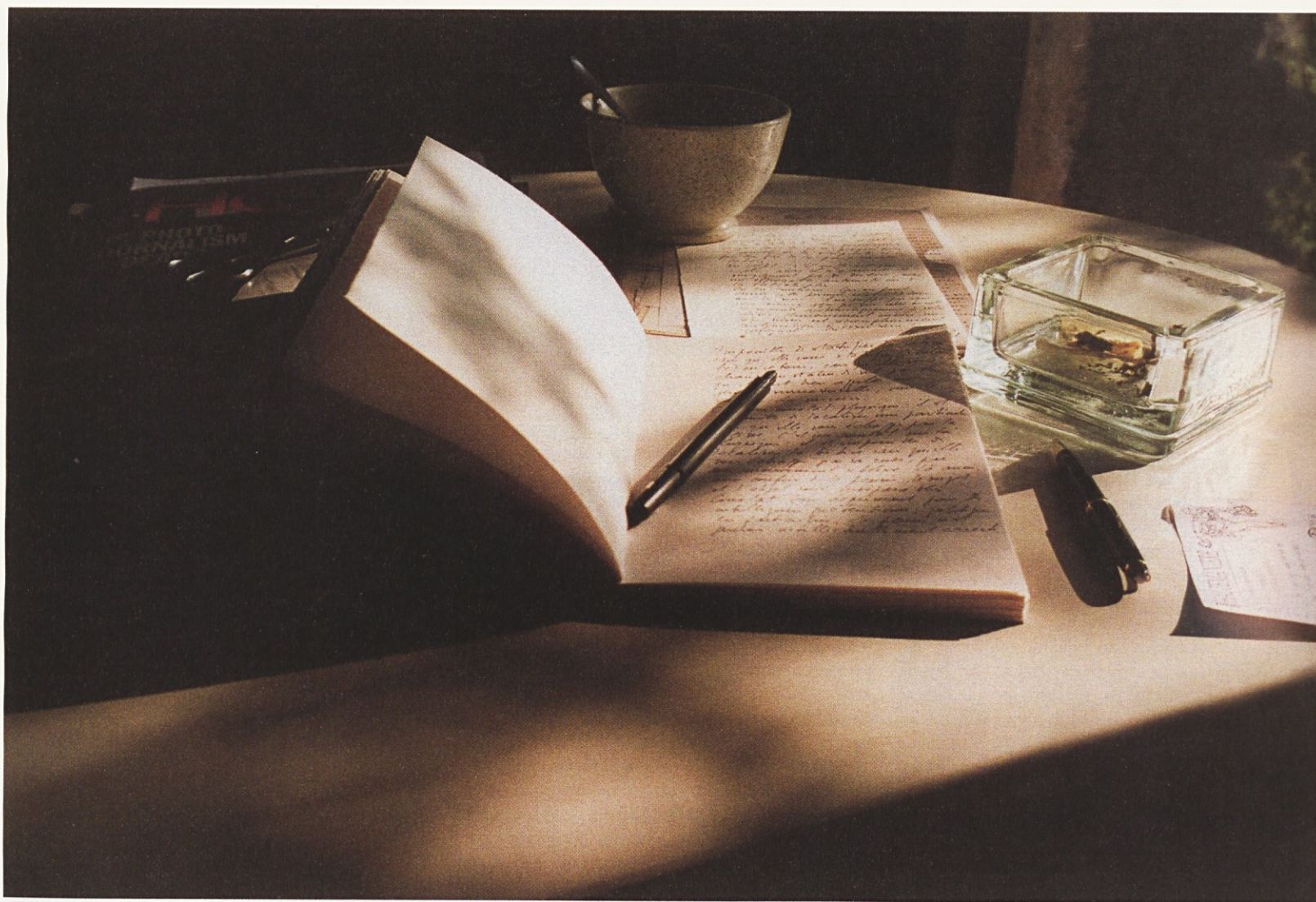
V samotnostni drži, celo radikalnem nihilizmu v soočenju z znakovnimi sistemi dominantnih ideologij, je Baudrillard presenetljivo blizu situacionizmu Guyja Deborda (*Družba spektakla*). Njegova je najbolj odmevna teorija *simulakra*, verjetno najbolj široko popularizirana pojmovna operacija druge polovice dvajsetega stoletja. Prav za to je šlo: da je lahko pop(ularna) kultura dobila svoj koncept, se je moral sam koncept popularizirati, po mnenju mnogih celo banalizirati. A Baudrillard to dobro ve: v uvodu *Prosojnosti zla* zapiše, da je treba, ko svet postane podoben deliriju, nanj pogledati z delirantnim pogledom. Prav zato je možen krogotok, ki zlahka popelje njegovo knjigo *Simulaker in simulacija* (v slovenskem prevodu v zbirki Koda Študentske založbe, skupaj s *Popolnim zločinom*) v roke junakov filma *Matrica*, od tam pa se pojmi prek podob virtualne realnosti in besed o Realnem vrnejo nazaj v teoretski diskurz (npr. Slavoj Žižka ob 11. septembru: *Welcome to the desert of the Real*). Američani mu niso oprostili (kot tudi ne npr. Susan Sontag), da ob 11. septembru ni točil solz, temveč v *Duhu terorizma* (v slovenskem prevodu v zbirki Aut Društva Apokalipsa) raje opozoril na to, da smo vsi brez izjeme sanjarili o tem dogodku, »*kajti nihče se ne more izogniti temu, da ne bi sanjal o uničenju katerekoli sile, ki je postala tako hegemonična*« - pa najsi je to dejstvo še tako nesprejemljivo za zahodnjaško moralno vest.



Sainte Beuve, 1987

Newyorški dogodki so hkrati s tem, ko so radikalizirali svetovni položaj, radikalizirali tudi *odnos slike do realnosti*. Kaj torej lahko sploh še rečemo o resničnem dogodku, »*če realnost od vsepovsod poplavlja slika, fikcija in virtualnost*«, se sprašuje Baudrillard v *Duhu terorizma*. Morda to, kar sta pisala Borges in Ballard: da je treba na novo iznajti resničnost kot vrhunsko in najnevarnejšo izmed fikcij!

Tu pa prehajamo na področje filma, najnevarnejšega od vseh iznajditeljev novih fikcijskih resničnosti. Baudrillard je do filma oster in zahteven: v toku njegovega razvoja in nenehnega tehnološkega izpopol-



Treilles, 1996

njevanja se mu je izmuznila sama iluzija: »Ni beline, ni praznine, ni elipse, ni tišine«, zapiše Baudrillard v trenutku skoraj nostalgичne kritike (v že omenjenem besedilu *Estetska iluzija in deziluzija*). Bližja ko je absolutna definicija podobe, njena realistična perfekcija, bolj se izgublja moč iluzije. In kaj avtor postavlja nasproti tej »bedni simulaciji«? Treba je iztrgati enako enakemu, praznino praznini. »Vsaka podoba se mora odvrti od realnosti sveta, v vsaki podobi mora kaj izginiti« - vendar se pri tem ne sme prepustiti skušnjavi izničenja: izginotje mora ostati prezentno, odsotnost prisotna.

In prav ob tem napiše zelo odločno: »to in nič drugega je skrivnost umetnosti in zapeljevanja« (*Estetska iluzija in deziluzija*; v: *Vrzeli filma in arhitekture*, str. 151). Skrajna referenca je tu Michaux: po eni strani gon izničenja, zabrisanja vseh sledi in realnosti; po

drugi pa, nasprotno, upiranje temu gonu. Umetnik je tako tisti, ki se na vse pretege trudi upreti temeljnemu animaličnemu vzgibu, da bi za sabo zabrisal vse sledove. Kar ostane, so torej sledi truda upreti se temu, da bi nič ne ostalo. So sledi upora, so sledi odsotnosti.

Ko danes listamo strani Baudrillardove monografije s fotografijami izpraznjenih urbanih krajin, s podobami podvojenih fasad, s sencami prebodeh interiorjev, nenehno najdevamo prav te sledi odsotnosti. In fotografija postane podobna Hopperjevemu platnu ali Wendersovemu filmu. Skrajni paradoks te estetike izginotja je dejstvo, da se je človek, ki je vse svoje besede posvetil razkrinkanju simulakrske kulture vizualnega, do statusa umentiške geste prikopal prav v trenutkih popolne tišine fotografskega akta. »Fotografska podoba«, zapiše v besedilu *Kajti iluzija se ne zoperstavlja realnosti*, »je najčistejša, saj ne simulira ne časa ne gi-

banja, temveč vztraja v kjar najstrožjem irealizmu. Vse druge oblike podobe (film, video, računalniška grafika) so le podaljšane oblike te čiste podobe in njene prekinitve z realnim.« Zato je sleherni fotografirani objekt le sled izginotja vsega drugega. Šele skozi tovrstna izginotja pridemo tudi na sled Drugega – le tisto, kar se pojavi na način izginotja, je resnično drugo. Edino tako Drugi sploh obstaja: na temelju našega izginotja. A šele, ko mu ne manjkamo, je zares Drugi, je radikalna drugačnost. Ne tisto, kar mi manjka; niti ne tisto, čemur manjkam – le tisti, ki mu ne manjkam, ki čisto mirno shaja brez mene, je zaresni Drugi. Poskusite tako pogledati na Baudrillardove podobe – kot na vztrajne poskuse ujeti podobe odsotnosti, fotografirati smrt (stavbe, krajine, avta, podobe), da bi odkrili drugega, ki mu ne manjkamo – pa boste morda videli kaj (od) drugega. Samotno opravilo, slediti sledem.

FILMSKE PRIKAZNI

KAŠNO PODOBO ŽELIMO OD SODOBNEGA (EVROPSKEGA) FILMA? NAMESTO PODOBE, KI POČLOVEČI, POTREBUJEMO PODOBO, KI JE SPOSOBNA USTVARJATI DUHOVE IN ROKOVATI S PRIKAZNIMI. OB ROB FILMU ŽIVLJENJE DRUGIH.

LUKA ARSENJUK

Film je od nekdaj znal rokovati s prikaznimi. Film sam je nekakšna prikazen. Serge Daney, na primer, je filmsko podobo razumel kot dodatek, dopolnilo, kot *suplement*. Estetska funkcija filmske podobe je, da služi kot suplement naravi, svetu, sedanjosti. Kot suplement našemu svetu se v njem pojavlja, a mu ne pripada povsem. Filmska podoba vrže čas iz tečajev, a ravno to ji omogoči, da opravlja svojo etično funkcijo ohranjanja. Ne preprosto ohranjanja zgodovinskih dogodkov, pa naj bodo svetovnih ali intimnih razsežnosti, ampak raje njihove singularnosti, njihove mikroskopske neponovljivosti in ekscentričnosti. Kot suplementarna uboga filmska podoba drugačno časovno logiko od tiste, ki obvladuje sedanjost in zdravorazumski koncept časa (čas kot preprosto sosledje sedanjosti). Filmska podoba nosi v sebi delec preteklosti. Niti ne nujno preteklosti kot nekega preteklega dogodka, kot pretekle sedanjosti, ampak raje delec preteklosti v čisti obliki, ki se trmasto drži filmske podobe in ji s tem onemogoča, da bi se preprosto stopila s sedanjostjo. Gilles Deleuze je to formuliral v razpravi o podobi-kristalu v svoji knjigi *Podoba-čas*: filmska podoba postane v nekem trenutku dvojna (po Deleuzu je ločnica druga svetovna vojna), od znotraj razcepljena na virtualno in aktualno podobo, ki v imanentni kristalizaciji in lomljenju dvojega v tej novi filmski podobi tvori ne-nehno kroženje. Film začne kreirati drugačno podobo časa. Lahko bi rekli, da začne filmsko podobo od znotraj preganjati njena lastna spektralnost. Ne gre zgolj za to, da filmska podoba prikazuje duhove in fantome, temveč predvsem za to, da zdaj filmska podoba sama, ali pa vsaj nek del filmske podobe, postane prikazen.

V filmski podobi soobstajata, ne da bi bilo mogoče eno zreducirati na red druge, sedanjost in preteklost. Filmska podoba je simultanost dveh heterogenih elementov. Televizijska podoba v svoji najbolj banalni obliki je, nasprotno, simultanost dveh sedanjosti,

soprisotnost homogenega: soprisotnost oddaje in sprejema, dogodka in prenosa, gosta in voditelja, voditelja in gledalca, sveta in njegove reprezentacije. Ni nenavadno, da je dialog – iluzija dveh, ki enakovredno prisostvujeta v situaciji – najbolj pogosta oblika televizijske vsebine. Film je, nasprotno, kot je rekel Eisenstein, notranji monolog. Tako tudi ni presenetljivo, da televizija, ki je kot orodje družbenega nadzora resnično alergična na vsakršne deviacije v času – prazen čas, preteklost v čisti obliki –, ne ve, kaj storiti z duhovi iz preteklosti, s prikaznimi, ki zmotijo njeno nenehno vztrajanje na sedanjosti brez ostanka. Televizija je ghostbuster.

Toda kaj sploh so prikazni, duhovi, fantomi? Jacques Derrida je v svoji knjigi *Spectres de Marx* ustvaril filozofski koncept prikazni. Prikazen je paradokсно »bitje«. Prihaja iz preteklosti, a vendar ne pripada preteklosti. Hkrati je bitje v sedanjosti, saj se v njej pojavlja, pa vendar ne pripada sedanjosti. Prikazen iz preteklosti je v sedanjosti nekaj, kar hkrati je in ni, bitje, za katerega se ni mogoče odločiti, ali obstaja ali ne, je živo ali mrtvo. Prikazni so tista bitja, o katerih se je nemogoče vprašati »kaj so?«. Prikazen je način, kako obstaja nekaj, kar nima nikakršnega obstoja; kako je v naši situaciji vidno nekaj nevidnega. Kot taka (prisotnost odsotnega, obstoj neobstoječega ...) prikazen preganja vsakršno ontološko gotovost. Derrida zato duhovito predlaga ime za soočanje s prikaznimi, za »znanost« o prikaznih: »hantologija« namesto ontologije (v francoščini zveni *l'ontologie* enako kot *l'hantologie* – Derridajev neologizem je izpeljan iz glagola *hanter*, ki pomeni preganjati, strašiti, prikazovati, a tudi pogosto in iz navade obiskovati, medtem ko pomeni angleški glagol *to haunt* med drugim tudi početi nekaj iz navade; pomen »hantologije« je tako blizu Freudovemu *das Unheimliche*). Pomembno je omeniti, da prikazen ne vnese le negotovosti v razmerju do sedanjosti, temveč da postane ob njenem pojavu tudi sam status pretek-

losti vprašljiv. Zamaje se naše doživljanje časa kot niza sedanjosti, ki si sledijo v linearnem redu. Derrida pravi: »Prikazovanje je brez dvoma zgodovinsko, a ni diktirano [tj. ni mu mogoče določiti izvora, op. L.A.], nikoli si ne pusti ubogljivo pripisati datuma v verigi sedanjosti, dnevu za dnem, glede na ustaljeni koledarski red.« V takšnem paradoksnem pojavljanju prikazen prepoznam, vidim in srečam, ampak le na način, da se hkrati s prepoznavanjem zrušijo vsa pravila, po katerih bi se to slednje moralo zgoditi. Končno, ne gre za nikakršno prepoznavanje in kot kažeta tako literarna kot filmska dediščina, ne obstaja nič takšnega kot pravšnji pristop k prikaznim in duhovom oz. da bi bilo potrebno z vsakim pojavom prikazni izumiti tudi način, kako se z njo soočiti, kako z njo rokovati. Pojav prikazni je ponavadi zanesljiv znak, da gre naša situacija po gobe.

Nedavni dogodki – na primer nenehni poskusi, da bi v evropskem političnem prostoru postavili enačaj med komunizmom in nacizmom/fašizmom in jih združili pod ideološko rubriko totalitarizma, pa vse do še sveže obljube novega francoskega predsednika Sarkozyja, da bo njegov prihod na oblast pomenil nepreklicen izbris revolucionarne zapuščine leta 1968 – kažejo na to, da obstaja v danes močna želja po dokončnem obračunu s preteklostjo, še posebej s preteklostjo emancipatornih projektov, velikih zgodovinskih fikcij. Nenehno so k življenju ubujane prikazni preteklih političnih sekvenc in njihovi nasilni izidi, zato da bi se enkrat za vselej opravilo z njimi in s samo željo, ki jih je vodila. Na delu je reakcionaren trud, katerega vsebina je preprosto hrepenenje po tem, da bi nas končno nekdo potisnil naprej v preteklost, v kateri se vsa »grozodejstva« zgodovine – ampak tokrat čisto zares! – ne bodo zgodila. To je seveda razumljivo za dobo, ki se ponaša s tem, da je opravila z zgodovino kot tako, in v kateri se lahko zgodovina pojavlja le kot madež, ki ga je treba brž odstraniti. Vendarle pa v svojih poskusih, da bi končno civilizirala in integrirala vse prikazni iz



Pripadniki Ljudske milice Nemške demokratične republike v svojem prostem času pomagajo kmetom pri iztrebljanju koloradskega hrošča. Vir: German Democratic Republic in Construction, 1952



Tako kot njihovi tovariši, tudi članice kulturne sekcije Ljudske milice rade čistijo ruševine v Berlinu. Vir: German Democratic Republic in Construction, 1952

preteklosti v brezšivno sedanjost liberalno-kapitalističnega reda, naša doba dosega ravno nasprotno: po eni strani smo priča neverjetnemu vračanju duhov iz preteklosti, po drugi strani pa se soočamo s produkcijo obsežne domene fantomskega nasilja (skrivni zapori, paralegalna domena vojne proti terorizmu itd.), s pomočjo katerega se danes vzpostavlja oblast.

Toda v sodobnem filmu lahko opazimo pravo in-

V sodobnem filmu lahko opazimo pravo inflacijo dokumentarističnega: iskanje vzrokov, razlaga povezav v ozadju, razkrivanje fikcije, prava inflacija faktičnega. Podoba, kot nosilec delčka nepomirljive preteklosti, si želi vedno bolj postati podoba, v kateri bi se bila naša sedanjost sposobna neposredno prepoznati.

flacijo dokumentarističnega: iskanje vzrokov, razlaga povezav v ozadju, razkrivanje fikcije, prava inflacija faktičnega. Filmska podoba tako ne služi kot suplement naši situaciji, temveč kot njena razlaga. Podoba, kot nosilec delčka nepomirljive preteklosti, si želi vedno bolj postati podoba, v kateri bi se bila naša sedanjost sposobna neposredno prepoznati. Predlagajmo v nasprotju s tem, da danes namesto filma, ki se trudi vseskozi prikazovati realnost, potrebujemo film kot »znanost« o prikaznih, film, ki bi bil (spet) sposoben

ustvarjati fikcijo in ki bi se uprl upravljanju z realnostjo. Ali o takšni moči filma ne pričajo ravno najboljši dokumentarni filmi sami? Ali nas na primer *Globine zraka so rdeče* (Le fond de l'air est rouge, 1977), Markerjev dokumentarec o burnih letih političnega upora s konca 60-ih in začetka 70-ih let prejšnjega stoletja, ne vrže v sam proces politične inovacije in boja, v odprt čas, preden so stvari vzpostavljene kot dejstva? Marker se vzdrži komentarja in svoj film sestavi iz najdenih posnetkov, zato, da bi prikazal stvari v postajanju, dogodke, ki se še niso konstituirali v neki situaciji in ko so še imeli značaj velike fikcije na delu (finger, od koder prihaja beseda fikcija, izvirno ne pomeni fingirati, hliniti, pretvarjati se, temveč oblikovati). Ali kot pravi Jacques Ranciere v *La fable cinématographique* ob nekem drugem Markerjevem filmu: »Privilegij tako imenovanega dokumentarnega filma je v tem, da se mu ni treba truditi, da bi ustvaril občutek resničnosti, in to mu omogoča, da se loteva resničnosti kot problema in bolj svobodno eksperimentira s spremenljivimi igrami dejanj in življenja, pomenljivosti in nepomenljivosti ... Dokumentarna fikcija z zgodovinskimi dokumenti izumi nove intrige in se dotika filmske pripovedi, ki združuje in razdružuje ... moči vidnega, govora in gibanja.« Film kot »znanost« o prikaznih zatorej ni nujno film, ki si za svojo vsebino vzame prikazni, duhove, fantomska bitja. Ne, gre za to, da postane film spet sposoben iz človeške figure in iz dejstev našega sveta narediti dostojno prikazen, nekaj, kar je večje od življenja samega, življenje, ki pre-živi.

Pred kratkim smo v kinih lahko gledali z oskarjem nagrajeni film *Življenje drugih* (Das Leben der Anderen, Florian Henckel von Donnersmarck). Glavna ges-

ta tega filma je gesta humanizacije: iz hladnokrvnega vohuna, ki v času komunizma s svojim dejanjem reši disidentskega pisatelja, po padcu zidu pa se preživlja s sub-proletarskim delom, narediti »dobrega človeka«, iz podobe ljubezni narediti civilizatorsko orodje, iz umetnosti pa nekaj, kar počloveči; iz sveta prikazni narediti svet človeškega. Film je bil zaradi tega deležen navdušenih odzivov. Kritičen odziv je filmu nasproto-

Po eni strani smo priča neverjetnemu vračanju duhov iz preteklosti, po drugi strani pa se soočamo s produkcijo obsežne domene fantomskega nasilja (skrivni zapori, paralegalna domena vojne proti terorizmu itd.), s pomočjo katerega se danes vzpostavlja oblast.

val predvsem na ravni dejstev, ki seveda nosijo v sebi tudi etična vprašanja in jih ne smemo zanemariti. Dodajmo k takšni kritiki le, da se je potrebno takšnemu filmu upreti tudi na ravni same filmske podobe. Ključno vprašanje je, kakšno podobo želimo od sodobnega (evropskega) filma. Namesto podobe, ki počloveči, potrebujemo podobo, ki je sposobna ustvarjati duhove in rokovati s prikaznimi. Le tako se lahko film sooči z grozljivim nasiljem zgodovine, preteklih in sedanjih političnih režimov, in le tako bosta film in njegov ekran sposobna vsak na svoj način prepoznati resnično nove umetniške in politične želje, ki se jih brez izjeme vedno drži nekaj nečloveškega.

»DA BI UZRLI«

V ČASU KONGRESA ZDRUŽENJA FIAF V LJUBLJANI – OD TEGA STA MINILI SLABI DVE LETI – JE DIREKTOR AVSTRIJSKE KINOTEKE (ÖSTERREICHISCHES FILMMUSEUM) V ZASEDANJE OBČNEGA ZBORA ORGANIZACIJE POSEGEL S POLEMIČNO INTERVENCIJO, KI JE ŠTEVILNE PRESENETILA.

KOEN VAN DAELE
PREVOD: JURIJ MEDEN

Šlo je za tako neprecedenčno in nenavadno gesto, da je predsednica FIAF-a, gospa Eva Orbanz, v svojem zaključnem poročilu izjavo Alexandra Horwatha in reakcije nanjo označila za »dramatičen trenutek« ljubljanskega kongresa. Čeprav se strinjam, da dogodku ni umanjkal znaten odmerik drame, bi ga sam brez sence dvoma označil za enega vrhuncev kongresa v smislu napeljevanja k razmišljanju.

Kaj je bil vzrok vsemu razburjenju? Horwathova izjava je bila konkretna reakcija na retoriko in jezik, kakršen je bil v rabi tekom delavnice FIAF-ove tehnične komisije, ko so razpravljali o »digitalni prihodnosti« filma. Horwath jo je videl kot simptomatično za tako imenovani »neo-liberalni zasuk« organizacije. In čeprav se je to marsikateremu ušesu zazdelo provokativno, je Horwath pravzaprav zastavil zgolj zelo preprosto, vendar ključno vprašanje: kaj je (oziroma naj bi bila) kinoteka? Ne nameravam povzemati njegove argumentacije (namesto tega vas vabim, da pobrskate po arhivih in si preberete celoten tekst, ki je objavljen v julijskem *Kinotečniku* iz leta 2005, strani 9–11), vendar je bil eden njegovih zaključkov ta, da trenutno obstajata dve vrsti kinotek: »neo-konzervativni prostor« in »kritični muzej«.

Na Horwathovo »ljubljsko izjavo« kot tudi na njegovo artikulacijo tega, kako je takšen »kritični muzej« videti v praksi (za podrobnosti glej intervju s Horwathom, objavljen v *Ekranu*, april-maj 2006), sem se spomnil ob prebiranju kratkih tekstov in preliskanju 375 strani filmskih fotografij v nedavno izdani knjigi, ki predstavlja filmsko in medijsko zbirko newyorškega muzeja moderne umetnosti (MoMA). Hor-

wathove besede so odzvanjale v glavi, medtem ko sem razmišljal o tem, kako institucija, kakršna je MoMA, predstavlja svojo zbirko in opredeljuje, kaj je naloga kinoteke (in njenih kustosov).

Preden se posvetimo temu, za začetek pogledjmo knjigo. Trdo vezana izdaja z naslovom *Still Moving* je bila očitno zasnovana kot zbirateljski objekt. Z užitkom jo potegnemo s knjižne police, da bi jo lahko prelistali in se zamislili nad več kot 500 vsebovanimi filmskimi fotografijami. Za strastnega cinefila je to početje primerljivo z listanjem po družinskem fotoalbumu. Čeprav vsaka slika ne ustreza konkretnemu spominu, vsaka podoba vedno vzbudi vsaj občutek domačnosti. Gledanje fotografije iz filma je kot gledanje družinske fotografije. Bolj natančno, ko opazujemo tisto, kar vidimo v kadru, močnejše občutimo kontinuiteto in celoto, iz katere je to videno iztrgano. V primeru družinske fotografije: lepša ko se nam zdi fotografija, močnejše občutimo povezavo z dogajanjem, med katerim je fotografija nastala. V primeru dobre filmske fotografije ta lahko celo bolj kot prizor, ki ga slika, predstavlja celoten film. Še več: strastnemu cinefilu-zbiralcu fotografija ne obudi le spomina na določen film, temveč sproži tudi zelo konkreten spomin na čase, okoliščine in kontekst, znotraj katerega se je (pogosto in »usodno« prvič) srečal s taistim filmom.

Pri opisovanju sem namenoma uporabil nekaj čustvenih pridevnikov, tako kot je avtor/založnik knjige z njenim naslovom namenoma zaigral na čustveno noto. Značilno za Američane, porečejo nekateri. Tako je nostalgichen, čustven pomen naslova v tem, da tisto, kar se je nekoč gibalo, še vedno lahko gane [v izvirniku: »what was once moving is now still moving«, ne-

prevedljiva besedna igra, izhajajoča iz možnih prepletov dvojnih pomenov angleškega glagola »move« (premikati se, ganiti) in besede »still« (nepremična (fotografija), še vedno), op. prev]. Filmi, narejeni v preteklosti, se nas še vedno lahko dotaknejo. Prva kritična opomba k tej interpretaciji je vabilo k razumevanju preteklosti ne kot nečesa, kar ima rok trajanja. Filmska zgodovina nima konca. Filmska zgodovina vključuje – če uporabim enega Horwathovih sloganov – »včerašnje premiere«. Tovrstno razumevanje zgodovine je očitno pri srcu tudi newyorškim kustosom. Tako zadnja podoba v kronološkem zgodovinskem pregledu – ki se začneja s sličicami iz Edisonove zbirke – ne more biti nič drugega kot podoba iz ene najnovejših pridobitev najnovejšega datuma. Za kritično kinoteko kupovanje filmske zgodovine pomeni tudi kupovanje »včerašnjih premier«. Higgins primerno in ganljivo za zadnjo podobo te monumentalne zbirke izbere fotografijo iz Kiarostamijevega filma *Five* iz leta 2004.

Drugo razumevanje knjižnega naslova se nanaša na esenco filma: gibanje. Kar se je nekoč premikalo, se še vedno premika. Z drugimi besedami: zahvaljujoč restavratorskim in prezratorskim naporom filmskih arhivov je filme še vedno mogoče predvajati. Celotni filmi, ki so veljali za izgubljene ali vsaj neprimerne za predvajanje, so zdaj ohranjeni, obnovljeni in se lahko »spet premikajo«. Vendar ima zmožnost ali nezmožnost premikanja na povsem mehanični ravni tudi globlje implikacije. Film preprosto ne obstaja, vse dokler se ne premika pred žarnico kinoprojektorja. Film je performativno dejanje v smislu, da mora biti k življenju na platnu obujen. Razstavni prostor kinoteke je njeno belo platno. Z besedami napisa nad vhodom v dunaj-



Five, Abbas Kiarostami, 2004

sko kinoteko: »Naše razstave se vršijo na platnu.«

Konzervativni arhivist ubira drugačen način razmišljanja in trdi, da film obstaja, pa čeprav zgolj kot pločevinasta škatla v arhivu. Po drugi strani je za kritičnega muzejskega kustosa to nič več kot predpogoj: brez varno shranjenih dragocenih filmskih kopij pač ne bi imeli česa za oživljanje. Absurdnost pozicije konzervativnega arhivista me vedno spomni na anekdoto, povezano z nabavljanjem umetniških del. Vsako leto je oddelek za upodablajoče umetnosti pri ministrstvu za kulturo (moje rodne Flamske) izdal katalog z vsemi novimi umetniškimi deli, ki so jih tekom leta odkupili. Katalog je vseboval fotografije in reprodukcije slik, kipov itd., opremljene s standardnimi – za upodablajoče umetnosti konvencionalnimi – opisi: naslov dela, ime umetnika, uporabljeni materiali, dimenzije. Ko so nato nekje v osemdesetih odkupili umetniški video nekaj mojih prijateljev, so nad naslovom videofilma in imeni režiserjev objavili – ne fotografije, ki bi prikazovale prizor iz filma, temveč fotografijo dejanske videokasete, ki jo je ministrstvo odkupilo, pri čemer med tehničnimi podatki niso navedli dolžine filma, temveč dolžino, širino in višino U-Matic kasete, na katero je bil film posnet, ter zraven navedli materiale, iz katerih je sestavljena (plastika, Ampex trak ...).

Povsem ozaveščena dejstva, da film zares živi samo na platnu, *Still Moving* ni samo knjiga, temveč obstaja tudi kot programska filmska nanizanka v kinoteki MoMA. Dodaten užitek pri prebiranju knjige je, da niti za hip ne vzbuja občutka, da ne gledamo umetniškega dela. To seveda ni – glede na izvor knjige – prav nič presenetljivo. Newyorški muzej moderne umetnosti je do ugotovitve, da je film umetnost, dospel že leta 1935,

ko je ustanovil svoj filmsko-medijski oddelek. Vendar za današnjega bralca, ki živi v kontekstu, kjer je »film kot umetnost« nenehno napadan in prisiljen v upravičevanje, ta plat knjige deluje kot pomirjujoč balzam.

Naposled bi rad še poudaril, da je *Still Moving* tudi opomin o ključni vlogi kustosa znotraj kinoteke. Kot mi je nedavno tega povedal upokojeni – vendar še vedno zelo aktivni – veteranski arhivist washingtonske kongresne knjižnice (Library of Congress) Paul Spehr: »Politiki radi o filmskih arhivih razmišljajo kot zgolj o stavbah. Ne razumejo, da so filmski arhivi ljudje.«

Kako predstavljati filmsko zgodovino? Eden izmed načinov gledanja na več kot 20.000 del, ki jih hrani MoMA, bi bil pristop k tej zbirki kot orjaški »podatkovni« bazi, ki mora biti »uporabniku dostopna«. V svoji ljubljanski intervenciji se je Horwath upravičeno odzval prav na takšno retoriko digitalnega obdobja. Nobena baza podatkov ne more dostojno in primerno predstaviti zbirke. Računalniki lahko zbirko napravijo samo delno bolj »dostopno«, prek – na primer – uporabe ključnih besed, združevanja po tematikah, navedenja ekip in tehničnih podatkov filmov itd. Vendar takšen »opis« ali način predstavitve – ne glede na to, koliko imen ali opisov priprnemo na posamezen film – ni in nikoli ne bo zadosten. V svojem uvodu v knjigo *A History of Photography*, ki zgodovino fotografije predstavlja skozi zbirko, ki jo hrani George Eastman House, arhivist David Wooters zapiše:

»... fotografije pomenijo več kot njihovi nominalni subjekti, so bogatejše in globlje v pomenu, kot ga kardakoli lahko izrazijo preprosti pridevniki. Osebnosti asociacije, odtenki reprezentacije ali značilnosti fotografije vizije znotraj vsakega kadra ustvarjajo svetove možnos-

ti. Fotografija je tako prej preročišče kot inventar, v istem meri s tistim, kar je izčrtano, pripoveduje o tistem, kar je nakazano. In to jih ohranja pri življenju, to je tisto, kar zbirko napravlja za del sedanjosti, ne zgolj za beležko preteklosti.«

Kustos ni oseba, ki kupuje, zbira in predstavlja filme, ki so mu/ji preprosto všeč. Kinoteka na vsakem koraku svojih temeljnih aktivnosti – nakupi, hranjenje, ohranjanje, razstavljanje in izobraževanje – potrebuje kustose z vizijo. Horwath kritični muzej opredeli kot »soočenje med konkretnimi artefakti in družbenimi praksami; aktivno in poetično konstruirana zbirka; prostor, v katerem je občutiti delo in razmišljanje kustosa in je z njim mogoče polemizirati. Tisto, kar kljubuje ideologiji trga.«

V svojem uvodu Higgins opiše nalogo kustosa s citatom Josepha Conrada, napisanem leta 1897, ko »so bile gibljive podobe stare šele štiri leta in filmska kultura – predvajanje teh podob na platno pred občinstvom – manj kot dve: 'Naloga, ki se jo trudim izpolniti, je ... predvsem, da bi uzrli.'«

Still Moving: The Film and Media Collections of The Museum of Modern Art, Steven Higgins, The Museum of Modern Art, New York, 2006.

A History of Photography: From 1839 to the present. The George Eastman House Collection, William S. Johnson, Mark Rice, Carla Williams, Taschen, Köln, 2005.

GODBE BREZ HIERARHIJ

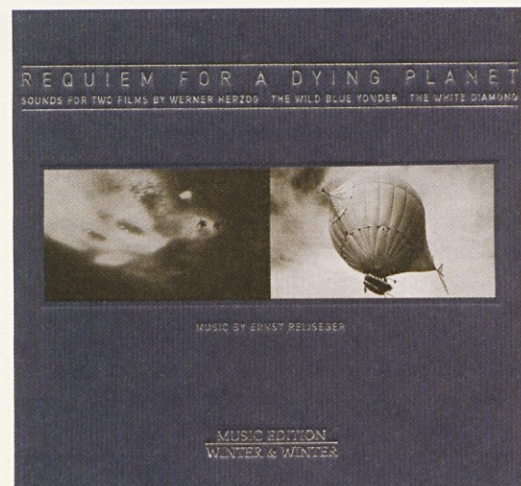
Cineast-avtor Werner Herzog je izjemno skrben, kar zadeva filmski zvok. Takšni čuječnejši med splošneje poznanimi so, denimo, vsaj še njegovi kolegi Jean-Luc Godard, Aleksandr Sokurov, Francis Ford Coppola in David Lynch. Omenjenci imajo tudi skupno lastnost, po kateri je »filmska glasba« za njihova dela prej neka filmu imanentna zvočna podoba (zdaj podoba-zvok zdaj celo kino-radio) kot kakšna spremeljava, ozadje oziroma povezovalna muzična struktura. Filmski zvok kot tak je potem vreden vsaj toliko kot filmska podoba, če ne kdaj še več: z njim se »nosi« (beri tudi v smislu: se »ponaša«) ves film. Historično je zanesljivi oče takšnih postopkov vrli mislec, režiser Dziga Vertov.

Tudi *Requiem for a Dying Planet* je podnaslovljen kot »Sounds for Two Films by Werner Herzog«. »Zvoki«, ki jih je skomponiral violončelist Ernst Reijseger (na Drugi godbi s tovarišiji ne le letos, v njeni 23. izvedbi 28. maja, pač pa že leta 1991 s triom Clusone), so narejeni k Herzogovima alarmantnima filmoma *Divje modro onostranstvo* (The Wild Blue Yonder, 2005) in *Beli diamant* (White Diamond, 2004). Na koncertu se »živi zvoki« podajajo k filmskim odlomkom. Kolikor poznamo Herzogovo »norost«, zna biti, da so slednji nalašč, v reklamne namene projicirani polprofesionalno, da bi šlo občinstvo, ziritirano z zvoki, enkrat potem zadevo preverit in užiti še v kinematograf. To pri nas, k sreči, v tem primeru ni težko, saj se distribuirata oba filma.

Strunar Reijseger se bo s svojo pogumno kompozicijsko potezo, brez pretiravanja, vpisal v zgodovino rekviema. Tudi on se je v osnovi držal krščanskega kánona, ki formalno zapoveduje, kakšna naj bo po de-

lih maša za umrle, toda izid je znova veliko bogatejši od golega krščanstva – evocira tisto »nadreligiozno« v ključnih rekviemih, kar je, vzemimo, W. A. Mozart postoril zase, Giuseppe Verdi za nacionalno legitimacijo mlade države Italije, Johannes Brahms za združeno Nemčijo in Benjamin Britten proti vojnam. Reijsegerjevemu načinu, kako se lotiti rekviema, precej ustreza znana Žižkova teorija, po kateri je v klasični glasbi mogoče povedati vse s par protagonisti, »orkester je potreben samo zaradi Američanov«. Navidez nemogoča družina raskavega senegalskega pevca in inštrumentalista Mola Sylla, do konca razprtih, scensko motiviranih moških glasov s Sardinije (Tenore e Cuncordu de Orosei) in najdljivega čelista deluje »kul«, »normalno«, kakor da gre za stoletja znano komorno zapoved, ki smo jo »nekje že slišali«. Res pa je, da tudi Reijseger ni od včeraj – svoj talent klasičnega virtuoza je nadgradil s posebnostmi, ki mu ne delajo težav niti pri izbiri sloga, tehnike, niti ne v še tako nevsakdanji zasedbi in sprotih odskih zahtevah. Pomislimo, da so se trije ključni čelisti-inovatorji-improvizatorji pravzaprav našli na nizozemskem terenu: še Tristan Honsinger, pokojni Tom Cora pa je tudi deloval tam.

Izvedba – v tem primeru lahko govorimo o srečni, kongenialni predstavi tako na albumu kakor »v živo« – je prava pravcata historiografija »druge godbe« kot koncepta, torej tistega, kar je *ab ovo* mišljeno tudi z ljubljansko prireditvijo, ki nosi isto ime: obenem prejememo komponirano »novo muziko«, svobodno improvizacijo (z elementi jazzja; klasike), etnične muzike in folkloro. In to v nehierarhičnem razmerju. Zasedba navsezadnje zapljuje krepko čez sporen, moden, nevaren teren multikulturalizma in ga opleme-



Requiem for a Dying Planet

Sounds for Two Films by Werner Herzog
Winter & Winter, 2006 (distribucija Intek)

niti v doživljaj, ki je šarmanten in udaren prav v svoji neverjetni »navadnosti«. Zazveni namreč ubran bend enakih med enakimi, sam skladatelj Ernst Reijseger je zdaj diskretni vodja-solist zdaj strasten spremljevalec in buden učenec vaških mojstrov, prav kakor je njegov čelo po potrebi tudi kitara, brač, bas, darabuka ... Izvajalci se v svoji vnemi močno približajo – svojčas precej pogostnejšemu – »idealu« svetovnih godb, torej kreativnega stremeljenja, ki mu je po novem vsakdanja sintagma *world music* (saj prav zato pa jo tako nonšalantno in udobno uporabljamo predvsem v angleščini) s svojo veleprodajalno »muzike z vsega sveta« odvzela precej pobud in možnosti.

MIHA I. ZADNIHAR

KROGI IN STAROKOPITNEŽI

NADALJEVANJE SLOVITEGA ESEJA, V KATEREM SE AVTORICA SPOPADE S KRITIŠKIMI KOLEGI, PRISTAŠI TEORIJE AVTORJA.

PAULINE KAEI
PREVOD: MAJA LORENOV

IZVEN KROGOV ALI KAJ JE FILMSKI KRITIK

Sumim, da je v podrasti Sarrisove estetike neka primitivna vrsta platonizma.¹ Trdi na primer: »Bazinova kritiška veličina ... je počivala v njegovem nezainteresiranem pojmovanju filma kot univerzalne entitete.« Ne vem, kaj je »univerzalna entiteta«, toda prej si predstavljam, da ima Bazinova kritiška veličina manj opraviti z »univerzalijami« kot z inteligenco, vedenjem, izkustvom, občutljivostjo, dojemanjem, vnemo, domišljijo, vdanostjo, lucidnostjo – tradicionalnimi lastnostmi, ki so povezane z velikimi kritiki. Vloga kritika je, da pomaga ljudem videti, kaj je v delu, kaj je v njem, a ne bi smelo biti, česa ni v njem, a bi lahko bilo. Kritiki so dobri, če pomagajo ljudem razumeti o delu več, kot so lahko uvideli sami, kritiki so veliki, če lahko s svojim razumevanjem in občutjem dela, s svojo strastjo vzbudi v ljudeh željo, da bi izkusili več umetnosti, ki je tam in čaka, da jo zagrabijo. Ni nujno slab kritik, če se zmoti v presoji. (Nezmotljiv okus je nepojmljiv, nasproti čemu bi ga lahko merili?) Kritiki so slabi, če ne prebudijo radovednosti, ne povečajo zanimanja in razumevanja svojega občinstva. Umetnost kritika je prenašati svoje znanje o umetnosti in navdušenje nad njo na druge.

Ne razumem, kaj se dogaja v glavi kritika, ki misli, da je teorija tisto, kar potrebujejo njegovi kolegi, ker niso »veliki« kritiki. Vsak pošten človek lahko opravlja kritiško funkcijo do meja svojega okusa in zmognosti. Upam si trditi, da Bogdanovich, V. F. Perkins, Rudi Franchi, Mark Shivas in vsi ostali strokovnjaki nove vrste vedo več o filmih kot nekateri ljudje in bi lahko služili vsaj zmerni kritiški funkciji, če bi se spomnili,

da je umetnost izraz človeškega izkustva. Če so ljudje občutljivi in inteligentni, ali ni že čas, da bi jih bilo malo sram njihovega »nadrobnegega kritizma« filmov kot *Reka brez povratka* (River of No Return, 1954, Otto Preminger)?

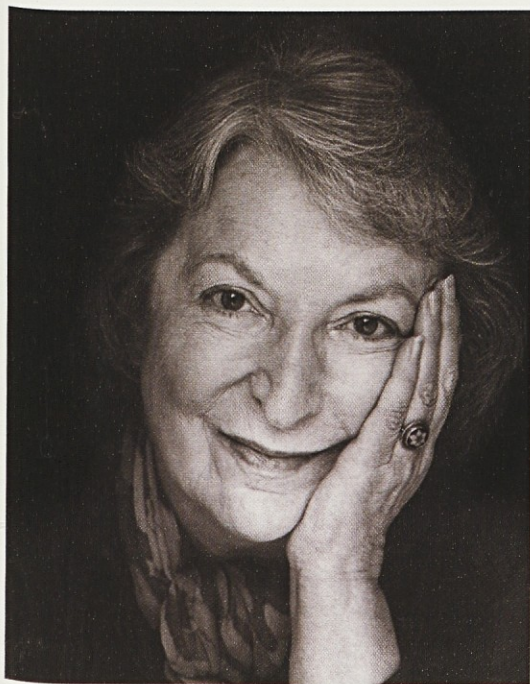
Verjamem, da na dela v katerikoli umetnosti (in tudi na druga izkustva) reagiramo največ in najbolje, če smo pluralistični, fleksibilni, relativni v naših sodbah, če smo eklektični. Toda to ne pomeni mešanja in zmešnjave sistemov. Eklekticizem ni enak manku pomislekov, eklekticizem je izbor najboljših standardov in principov iz različnih idejnih sistemov. Potrebno je več skrbnosti, več rednosti, da si pluralist, kot da uporablja eno samo teorijo. Sarris, ki misli, da uporablja samo eno teorijo, je preveč nediscipliniran, da bi prepoznal nasprotujoče si implikacije svojih argumentov. Če namerava zavzeti platonsko pozicijo, ali potem ni nujno, da nam pove, kakšni so njegovi ideali filma in kako se različni primerki filma primerjajo s temi ideali? In če obstaja ideal, ki naj bi ga dosegli, objektivni standard, kaj ima potem elan opraviti s tem? (Ideal bi lahko dosegli s trdim delom, inspiracijo ali kako drugače; metoda doseganja tega ideala bi bila tako irelevantna kot »osebnost« ustvarjalca.) Kot jih uporablja Sarris, vitalizem, platonizem in pragmatizem ne podpirajo njegove teorije avtorja, spodkopavajo jo.

Zdi se, da taki kot Sarris, ki zahtevajo objektivne standarde, hočejo teorijo kritizma, ki naredi kritika za nepotrebne. In ta je pogrešljiv, če kategorije nadomestijo izkustvo; kritiki z eno samo teorijo je kot vrtnar, ki uporablja kosilnico na vsem, kar raste. Njihova želja po teoriji, ki bo razrešila vse uganke ustvarjalnosti, je v sebi mogoče že znak njihove omejenosti

in zmedenosti; so kot tisti zbegani izgubljeni ljudje, ki obvezno pristopijo k tebi po predavanju in vprašajo: »Toda kaj je vaša osnova za presojo filmov?« Ko odgovoriš, da nove filme sodiš po tem, kako razširijo naše izkustvo in so nam v užitek, in da naši načini presoje, kako to storimo, ne črpajo le iz starejših filmov, ampak tudi iz drugih umetnosti in teorij umetnosti, da so filmi na splošno povezani s tem, kar se dogaja v drugih umetnostih, da čim širše ozadje v literaturi, slikarstvu, glasbi, filozofiji, politični misli itd. pomaga, da je bogastvo in raznovrstnost tega, kar kritiki prinese k novim delom, tisto, kar naredi njegovo reakcijo na ta dela dragoceno, so spraševalci vedno nezadovoljni. Hoteli so enostaven odgovor, formulo; če bi pristopili h kuharju, bi verjetno prosili za en čarobni recept, ki bi mu lahko sledili pri vsem kuhanju.

In zelo težko je razložiti, da je kritizem razburljiv ravno zato, ker ni formule, ki bi jo uporabili, prav zato ker moraš uporabiti vse, kar si, in vse, za kar veš, da je relevantno, in da je filmska kritika še posebej razburljiva prav zaradi mnogoterosti elementov v filmski umetnosti.

Ta razpon izkustva in odvisnost od izkustva sta žalostno odsotna v delih kritikov teorije avtorja; zdi se, da gledajo filme ne le v izolaciji od drugih umetnosti, ampak v izolaciji celo od lastnega izkustva. Tisti, ki postanejo filmski strokovnjaki zgodaj v življenju, so velikokrat fiksirani na obdobje v filmu, ko so prvič začeli hoditi v kino, zato ni preveč presenetljivo, da je skupina iz *Movie* – le en je končal kolidž, nekateri še vedno študirajo – tako predana filmom 40. in 50. let. Toda če ne razširijo svojega zanimanja in vključijo zgodnejših del, kako lahko ocenjujejo filme v nečem



takem, kot je njihova zgodovinska kontinuiteta, kako lahko dojamemo, kaj je značilno za filme 40. let? In če jih ne zanima nič zunaj filma, kako lahko ocenjujejo, kaj se dogaja v filmu? Filmska estetika kot posebno, specializirano polje je slaba šala: skupina iz *Movie* je kot intelektualni klub za intelektualno hendikepirane. In kdaj bo Sarris odkril, da je estetika zares veja etnografije; kaj pa misli, da je – sfera sama zase, ločena od preučevanja človeka v njegovem okolju?

NEKAJ SPEKULACIJ O PRIVLAČNOSTI TEORIJE AVTORJA

Če bi bile relativno upravičene, razumno zanesljive sodbe vse, kar bi hoteli od filmske kritike, potem bi lahko imeli *Sight and Sound* za izredno revijo. Ampak ni, je nekaj veliko manj – dobra, dolgočasna, informativna, dobro napisana, varna revija, najboljša filmska revija v angleščini, toda ne zadovolji želje po vznemirjenju občutkov. Njeni kritiki ne vzbujajo ogorčenja, pogosto nam niti ne odprejo veliko; intelektualni razpon revije je preozek, njen pristop preveč profesionalen. (Če se spomnimo članka ali kritike, je skoraj nemogoče domisliti, kateri Peter ali Derek ga je napisal.) Standardi kvalitete niso zadosti in *Sight and Sound* teži k temu, da zaduši navdušenje. Nasprotno se *Movie* zdi srčen: čutimo, da ti pisci zares vsaj ljubijo filme, da niso pokroviteljski. Ampak tudi oni se, mogoče še bolj, nerazločljivo podobno berejo, združeni prek fanatizma v smešnem cilju; in za skupino, ki zmanjšuje vrednost vsebini in zgodbi, ki verjame, da je režiser avtor tistega, kar daje filmu vrednost, kažejo nerazumljivo nagnjenje – celo obsesijo – do

načrta opisa zgodbe in citiranja dialoga. Z vso gorečnostjo mladosti, ki služi idealu, skrbno reducira-jo filme na trivio.

Stvar ni le v tem, da teorija avtorja popači izkustvo (to naredi vsaka teorija in nam s tem pomaga, da vidimo ostreje), ampak da je to estetika, ki je v svojem jedru protiumetniška. In mislim, da je to najbolj resna obtožba, ki jo sploh lahko nasloviš na estetiko. Teorija avtorja, ki je verjetno pomagala sprostiti energije francoskih kritikov, ima zelo drugačno vlogo v Angliji in med kritiki te teorije v *Film Culture* ter v newyorškem *Film Bulletin* v ZDA – protiintelektualno in protiumetniško vlogo.

Francoski kritiki teorije avtorja, ki zavračajo družbeno zavedne, problemske filme, ki so tako pri srcu starejši generaciji ameriških kritikov, postanejo poznavalci vrednot v ameriških filmih, ki so jih Američani imeli za samoumevne, in če so bili izobraženi Američani, so jih pogosto zaničevali. Francozi so oboževali ameriške gangsterje in vitalnost, moč naših akcijskih filmov – vse tiste filme, v katerih par silakov obračuna s pestmi zaradi dekleta, potem ko sta šla skupaj skozi pekel na naftnih poljih ali pri gradnji železnice ali utiranju poti. V nekem smislu so imeli Francozi popolnoma prav – ti filmi so bili pogosto veliko bolj spretno narejeni in veliko bolj vizualno zanimivi kot filmi s sporočilom, na katere so bili Američani tako ponosni, ki so jih imeli za tako *odrasle*. Preprosta melodrama s hitrim ritmom je lahko veliko bolj razburljiva – in tudi bolj iskrena – kot šibki, pretenciozni poskusi drame – kar je ponavadi tako ali tako pomenilo le vstavitve »idej« v melodramo. Kjer so Francozi zašli, je bilo to, da so v teh enostavnih akcijskih filmih iskali zapletne intelektualne in psihološke pomeni. (Nedvomno delamo primerljive napake v interpretaciji francoskih filmov.)

Kot veliko sprememb v kritičnem mnenju je bila teorija korektiv, spomnila nas je na energijo in surovo moč in dobro voljo, zaradi česar so Evropejci uživali v naših filmih.

Francozi so v naših filmih videli nekaj, kar je njihovim manjkalo, to so občudovali in do neke stopnje prevzeli in uporabili na svojstven način (zmagovito v *Do zadnjega diha* [À bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard] in *Streljajte na pianista* [Tirez sur le Pianiste, 1960, François Truffaut]), ne tako uspešno v njihovih napol ameriških trilerjih). Naši filmi so bili produkt ameriške industrije in v nekem smislu je bila Amerika sama tisto, kar jim je bilo všeč na naših filmih – naša neraziskana obmejna področja, naši roparski magnati, naša naivnost, naša nasilnost, naša učinkovitost, hitrost in tehnologija, naša bizarna kombinacija sentimentalnosti in nečloveške mehanizacije.

Toda za nas je situacija drugačna. Dobro je, da nas spomnijo, da učinki naše množične kulture na druge države niso v celoti strupeni, toda kar je privlačno eksotičnega – »ameriškega« – za njih, je pogosto za nas nevzdržno. Avtoceste mest, kot je Los Angeles, se

lahko zdijo tujemu obiskovalcu nore in čudovite, za nas so nočne more, v katerih preživimo svoje dneve. Industrijski produkti Hollywooda, ob katerih smo zrasli, nas ne morejo več zadovoljiti, ko odrastemo. Od naših filmov hočemo veliko več, kot pa dobimo od gangsterskega pokola in vesternov Johna Forda, ki jih obožujejo Evropejci. Uživam v nekaterih filmih Georgea Cukorja in Howarda Hawksa, toda ta medij me ne bi preveč zanimal, če je to vse, kar bi filmi lahko bili. V tujih filmih vidimo veliko elementov, ki našim manjkajo. Vidimo tudi, da so naši filmi izgubili lepoto, nedolžnost in individualnost nemega obdobja ter sijaj in duhovitost tridesetih. Francoski kritiki, ki so se ukvarjali z lastnimi potrebami, niso mogli biti pozorni na naše. In ni bilo presenetljivo, da so v Franciji, kjer režiserji delajo v razmerah, ki so bolj značilne za dramatike ali skladatelje, kritiki postali fiksirani na ameriške režiserje, pri čemer ne razumejo, kako zmedene in zapletene so v Hollywoodu vloge uprave, producentov, scenaristov, montažerjev in vseh ostalih – celo marketinških svetovalcev, ki lahko vnaprej testirajo privlačno moč zgodb in zvezd. Za Francoze je bilo ime režiserja vodilo, katere ameriške filme naj si ogledajo; če je bil režiser povezan z določenim tipom filma, ki jim je bil všeč, ali če je režiserjevo delo kazalo hitrost in učinkovitost, v kateri so uživali. Predpostavljam, da vsak, ki ga zanimajo filmi, uporablja režiserjevo ime kot neke vrste vodilo, tako pozitivno kot negativno, čeprav vemo, da je občasno komaj kaj več od asistent-ke režije. V štiridesetih, na primer, smo bili s prijatelji pozorni na filme Roberta Siodmaka in smo se izogibali filmom Irvinga Rapperja (razen če je glavno vlogo igrala Bette Davis, ki smo jo hoteli videti celo v slabih filmih); izogibam se filmom Mervyna LeRoyja (čeprav sem si *Home Before Dark* [1958] ogledala zaradi igrice Jean Simmons); želim si, da bi se lahko izognila filmom Petra Glenvilla, vendar uporablja igralce, ki jih hočem videti. Očitno je, da režiserji kot Don Siegel ali Phil Karlson s tem, kar jim je dano, opravijo svoje delo bolje kot Peter Glenville, toda to ne pomeni, da je neka silna potreba, da si ogledamo vsak cenen gangsterski filmček, ki ga režira Siegel ali Karlson; in če bi se spopadli s težjimi temami, mogoče ne bi bili boljši od Glenvilla. Pri tem ni nobenega pravila ali teorije, le enostavno razlikovanje; človeka sodimo po njegovih filmih in se naučimo napovedati nekaj malega o njegovih naslednjih filmih, ne sodimo filmov po človeku.

Toda kaj se je zgodilo s presojo angleških in newyorških kritikov, ki so prevzeli teorijo avtorja in jo uporabili za vzpostavitev filmske estetike, osnovane na tistih komercialnih filmih, ki so odgovorili na potrebe Francozov, ki pa niso zgolj smešno neprimerni za naše potrebe, ampak so rezultat sistema produkcije, ki ima v primežu ameriške režiserje? In kako lahko z resnimi obrazi iščejo globlje pomeni v teh izdelkih? Še celo otroci, za katere so narejeni, jih ne jemljejo resno. Kako lahko ti kritiki, ki so dovolj razsodni, da prelu- njajo naše prenapihnjene sporočilne filme, zavrnejo

celotn
točaja

Pro
motiv

Sar
in Mel

Sarris

Tec
nevar

Zdravstveni koristi

À BOUT DE SOUFFLE

A BOUT DE SOUFFLE

A BOUT DE SOUFFLE

ABOUT D SOUFFL

A BOUT DE SOUFFLE

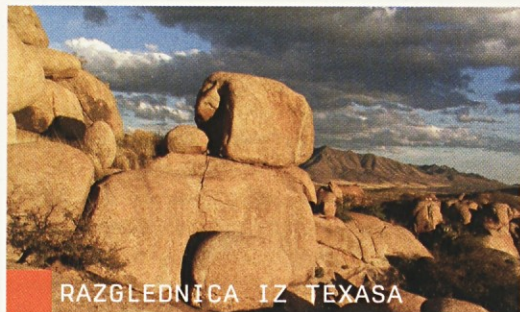
ABOUT DE SOUFFLE

sawa
Cand

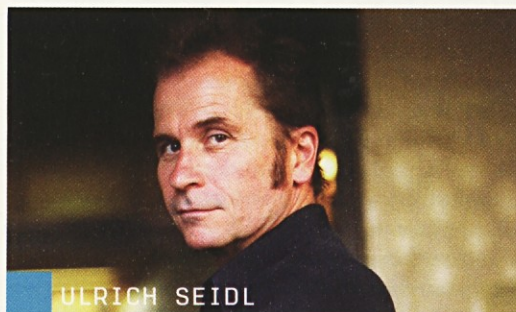
Jonas
tistinA
ia ta

[1]

V PRIHODNJI ŠTEVILKI



RAZGLEDNICA IZ TEXASA



ULRICH SEIDL



MLADI KITAJSKI FILM

RAZGLEDNICA:

Texas, New Delhi

FOKUS:

Slovenski film, DVD cinefilija

FESTIVALI:Cinema Ritrovato, Pulj,
Sarajevo, Locarno**INTERVJU:**

Ulrich Seidl

ZRCALO:

Mladi kitajski film

FILMSKE BESEDE:

Andrew Sarris

NAROČAM SE NA
REVIJO EKRAN

Revija Ekran izide v petih dvojnih številkah letno.

Letno naročnino v višini 2.800 sit/11,68 € bom poravnal/la po položnici, poslani na moj naslov.

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

E-pošta: _____

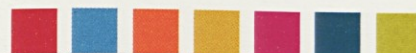
Na Ekran se lahko naročite tudi po e-pošti, ki jo pošljete na naslov: revija.ekran@guest.arnes.si

Če vas zanima še kaj, nas lahko pokličete: +386 (01) 438 38 30

REVIJA EKRAN

METELKOVA 6

1000 LJUBLJANA



NAJDEBELEJŠA KNJIGA LETOŠNJEGA POLETJA!

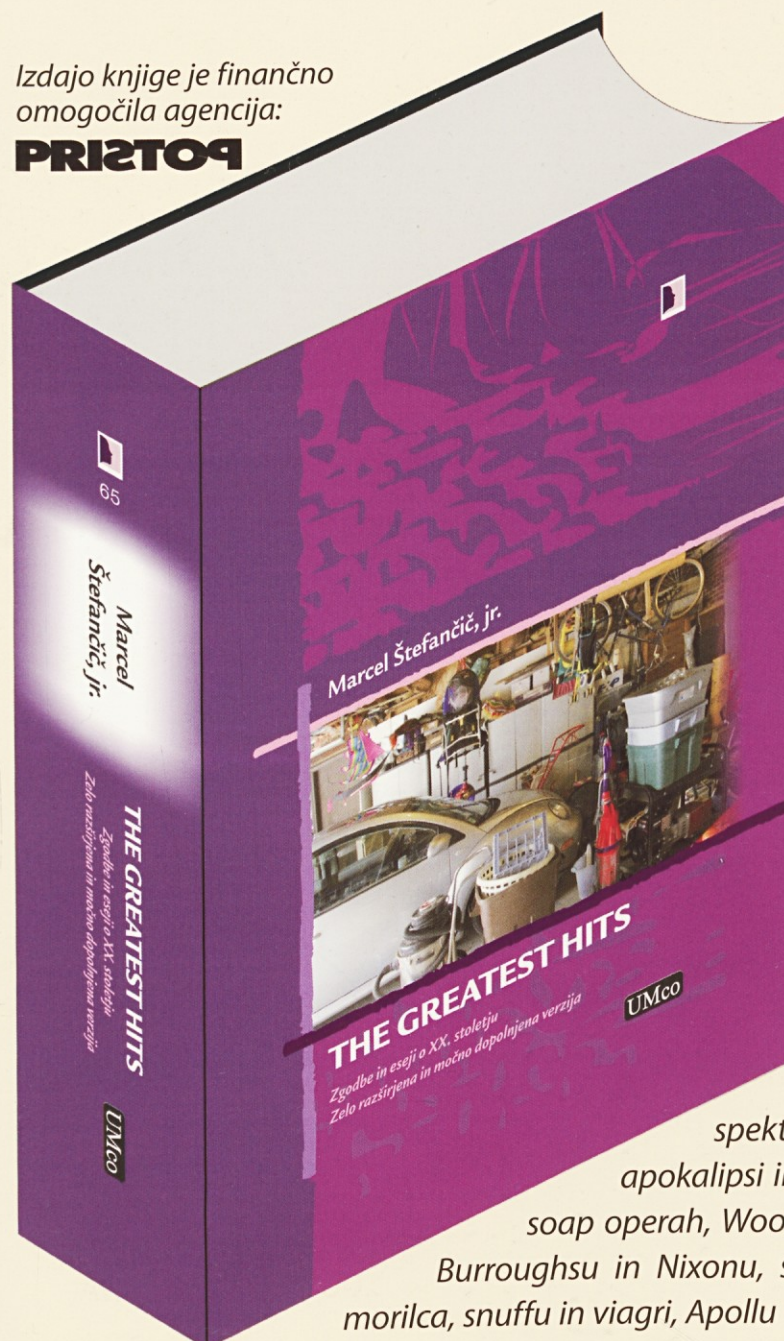
Marcel Štefančič, jr.: **THE GREATEST HITS**

ZGODBE IN ESEJI O XX. STOLETJU

ZELO RAZŠIRJENA IN MOČNO DOPOLNJENA VERZIJA

Izdajo knjige je finančno
omogočila agencija:

PRISTOJ



832 STRANI

TRDA VEZAVA

ŠTEFANČIČEV EKSPLOZIVNI SLOG

ŽE V KNJIGARNAH!

Cena: 28,90 €

»To je knjiga o velikih mitih in velikih hitih 20. stoletja. O Titaniku in Cankarju, Gardalandu in Coca-Coli, paralelnih svetovih in atomski bombi, plinskih celicah in Stalinu, Hitlerju in kultu spektakla, Velikem bratu in hladni vojni, paranoji in sektah, apokalipsi in Roswellu, psihedeliji in oralnem seksu, tabloidih in soap operah, Woodstocku in Beatlesih, Bobu Dylanu in Franku Sinatri, Burroughsu in Nixonu, supermarketu in Carlosu, Cheju in kultu serijskega morilca, snuffu in viagri, Apollu 1 in cyberpunku. O takih rečeh.«

M. Š., jr.

Naročila sprejemamo tudi po telefonu 01/520 18 30 in elektronski pošti info@umco.si

Knjiga je na voljo v vseh dobro založenih knjigarnah.

DS

186 642/2007



920071123,3

COBISS 0

SCHWARZ



vaše ideje na papirju

Schwarz d.o.o.
Koprska 106/d . 1000 Ljubljana
www.schwarz.si . info@schwarz.si

