

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

VOL. 32/LETNIK XLIV/APRIL-MAJ/2007/700 SIT/2,92€

3EKRAN



EKRANOV IZBOR: CLINT EASTWOOD VS. PAUL VERHOEVEN, REDNA LJUBIMCA **FOKUS** FESTIVAL
DOKUMENTARNEGA FILMA **SLOVENSKI FILM:** INTERVJU Z MAKOM SAJKOM, BABICE REVOLUCIJE,
OM PRODUKCIJA **MOJ PRIZOR:** RADKO POLIČ – RAC **FESTIVALI:** ROTTERDAM, BERLINALE
ZRCALO: MALEZIJSKI FILM **GOSTUJOČE PERO:** FREDRIC JAMESON O TURŠKEM FILMU **TEORIJA:**
TROCKI IN FILM **REALITY CHECK:** KRALJICA

KINO OTOK 4 ISOLA CINEMA

Izola, 31 5 – 4 6 2007

Persistence of Vision

Vztrajnost pogleda

OTOK V LJUBLJANI

Kinodvor, 6 – 10 6 2007

www.isolacinema.org



KINO OTOK ISOLA CINEMA

4 SCENOSLEDNIK

Odmev FESPACO (Gabriela Babnik) _4
4 Sundance (Mark Peranson) _4
Transmediale (Dunja Kukovec) _5
Filmske razglednice Barcelona (Albert Serra) _6
Teheran (Matjaž Ličer) _7
Spregledano Mala selivka (Špela Barlič) _8

12 POVEČAVA

Ekranov izbor 2+1 film o vojni ali kako preživeti v svetu, ki ga naseljujejo kreteni (Nil Baskar) _12
Redna ljubimca (Zdenko Vrdlovec) _16
Fokus Nekaj misli ob podobah 9. festivala dokumentarnega filma (Primož Krašovec) _17

31 KINO SVET

Festivali Rotterdam: Predstave pokrajine (Nil Baskar) _31
Buñuel vs. de Oliveira, Herzog vs. Herzog (Simon Popek) _36
Berlinale: Dominantni Forum mladega filma (Simon Popek) _38

46 KONTRA-PLAN

Gostujoče pero O specifičnosti novega turškega filma (Fredric Jameson) _46
Teorija Trocki in film (Eric Owens) _49
Esej Fragmentalno po Bressonu (Marko Bauer) _52



9

Išče se distributer Colossal Youth (Christoph Huber) _9
Portret Martin Turk (Goran Vojnović) _10
Isild Le Besco (Jurij Meden) _10
Domača scena Kdo bo dočakal happy end slovenskega filma? (Vesna) _11



12

20 SLOVENSKI FILM

V središču OM produkcija (Olaf Möller) _20
Pogovor s Petro Seliškar in Brandom Ferrom - Babice revolucije (Goran Vojnović) _22
Intervju Mako Sajko (Tina Lešničar) _25
Moj prizor Filmska bagatela (Radko Polič - Rac) _29



31

Zrcalo Malezijska renesansa (Benjamin McKay) _41
Na obzorju Lyncheva krava (Gabe Klinger) _44



46

Reality-check V službi njenega veličanstva (Dušan Rebolj) _54
Branje v temi Ciné Alfa (Koen Van Daele) _56
Čitalnica Filmosophy (Martin Marzidovšek) _58
100 kulturnih filmov (Simon Popek) _58
Poslušalnica Med izkoriščanjem in distanco (Miha I. Zadnikar) _59
Filmske besede Krogi in starokopitneži (Pauline Kael) _60

Revija Ekran, št. april - maj, je podprl sponzor Tiskarna Schwarz.

Na naslovnici: Pisma iz Iwo Jime
vol.32 / letnik XLIV / april - maj / 2007 / 700 SIT / 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 Valentincič, 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.

Arzenal

Časopis
za avtonomno
mišljenje

www.arzenal.si

Ni miru:

Tudi to
je **muska***

www.gms-drustvo.si

* glasbena revija

PRESENEČENJA IN PRILOŽNOSTI

Filmsko pomlad v Ljubljani so zaznamovali najmanj trije dogodki. V Slovenski kinoteki so pripravili retrospektivo filmov Stanleyja Kubricka, ob Langovem *Metropolisu* (ob priložnosti 10. obletnice delovanja kinotečne dvorane) največji in najodmevnejši dogodek, odkar so se na Miklošičevi odprla vrata prenovljene dvorane. V Cankarjevem domu sta obenem potekala 9. festival dokumentarnega filma in predstavitev novega turškega filma. Za mesec dni je bilo skorajda mogoče verjeti, da živimo v filmsko civilizirani državi. Kajpak ta iluzija ni preživela niti 1. aprila in tako že nestrpno čakamo na maj, ko se (letos po Izoli tudi v Ljubljano) vrača Kino Otok.

In dotlej? Še najbolj zagrizeni privrženci kina se bomo morali zanesti na svoje zasebne filmske arhive in prijateljske izmenjave. V dobi DVD-jev je prostor cinefilije postala lastna soba, prostor filmske debate pa internet. Novodobne tehnologije so resda 'načele' kino kot klasični prostor filmske kulture, filmske skupnosti, obenem olajšale dostopnost svetovne filmske zgodovine (in sodobnosti) ter, ne nazadnje, njeno korigiranje, dopolnjevanje, spremenile so način gledanja filmov (možnost vračanja k posameznim prizorom in nadrobnih analiz, posebni dodatki – intervjuji z avtorji, director's cut verzije, making of dokumentarci), omogočile nastanek impresivnih zasebnih zbirk (če imate le dovolj denarja), predvsem pa so zastavile cel kup vprašanj – z njimi in obravnavo razmaha DVD cinefilije se bo Ekran soočil v prihodnji številki.

Ob tem pa se v danem trenutku zastavlja neko drugo, povsem konkretno vprašanje: kdaj bomo na DVD-jih lahko predstavljali in pregledovali zgodovino slovenskega filma? Ob nedavni prošnji kolega iz tujine, ki bi v tamkajšnjem filmskem klubu rad pripravil teden slovenske kinematografije, smo se Ekranovci znašli v precejšnji zadregi. Ne toliko zaradi samega izbora kot zavoljo omejenih možnosti: na DVD-jih je po evidenci Filmskega sklada, kjer skrbijo za promocijo slovenskega filma doma in v tujini, na voljo 23 naslovov (www.film-sklad.si, distribucija), nekaj izmed te peščice jih je za nameček še brez angleških podnapisov. Seznam ni popoln, a se tudi z dopolnili (*Odgrobadogroba*, *Rezervni deli*, *Porno film* ...) komajda dvigne nad številko trideset. Novejši filmi so sicer dostopni na posebnih oglednih screenerjih, ki so namenjeni festivalskim selektorjem in ljudem iz biznisa, drugi zainteresirani gledalci doma in po svetu do njih nimajo dostopa. Po kakšnem ključu se distributerji in Filmski sklad odločajo za izdajo filma na DVD-ju, ni jasno, zdi pa se, da so oboji najbolj naklonjeni preverjenim klasikam in potencialnim

uspešnicam, med katere kakšna kuriozitetata le redko zaide, še najbližje so ji kratki filmi Karpa Godine (kot dodatek k že razprodanemu *Splavu meduze*), izbor dokumentarnih filmov Jožeta Pogačnika (izdal ga je DSFU) in Bibičev *Na domačem vrtu* (distribucija Demiurg). Toliko bolj je očitna odsotnost sleherne vizije, kar bi DVD restavracija (zgodovine) slovenskega filma nedvomno morala biti. Če je slovenska kinematografija deprivilegirana pri kinematografski distribuciji, tako po svetu kot v domovini (za ilustracijo: Mako Sajko, gost Ekranovega intervjuja, avtor z obsežnim opusom kratkih dokumentarnih filmov, ki se mu je ob njegovi osemdesetletnici poklonil Festival dokumentarnega filma, pove, da je bila to prva (!) pregledna retrospektiva njegovega ustvarjanja), bi bilo nadvse primerno izkoristiti vsaj DVD tržišče kot možnost alternativne distribucije. Preden bo to regulirano do te skrajnosti kot kinematografski trg in bo za preboj manjših kinematografij znova prepozno.

Sta se pa slovenskemu filmu v minulih mesecih zgodili dve veseli presenečenja. Prvo je dokumentarni film *Babice revolucije*, celovečerni prvenec Petre Seliškar, ki je nastal v koprodukciji z Makedonijo, Kubo in Nizozemsko, bil prikazan v glavnem tekmovalnem programu amsterdamske IDFE in na ZagrebDoxu (kjer je bil izbran za najboljši »mladi« film), naposled pa tudi pred polno dvorano na FDF-ju v Ljubljani. Že dolgo dolgo me slovenski film ni tako močno prepričal – s svojim nabojem, strastjo, nujo, da nastane. In s svojo intimnostjo, odkritostjo, nevsiljivostjo in ne nazadnje – neobremenjenostjo. *Babice revolucije* ni film brez napak, če jih želite najti, in z njim se ni težko sporeči, z odpiranjem občutljivih ideoloških vprašanj o polpretekli zgodovini si najbrž kaj hitro lahko nakopljete tudi kakšnega nasprotnika. Njegova dragocenost (in vsaj v slovenskem filmu tudi precejšnja redkost) je drugje, v razpiranju prostora filmske misli: je film snov, iz katere so stkane sanje in osebni spomini, ali beležka (objektivne) zgodovine 20. stoletja, ki ga je gibliva podoba tako močno zaznamovala? Drugo presenečenje je pod naslovom *Super 8 Treasures from Slovenia* pripravil rotterdamski festival ter tako poskrbel za mednarodno odkritje skrivnostnega filmskega arhiva OM produkcije, o katerem pišemo v pričujoči številki.

Slednji ob rob še priporočilo: o sodobnem turškem filmu posebej za Ekran piše Fredric Jameson. Ob tej imenitni priložnosti gre zahvala ameriškemu dopisništvu z univerze Duke.

FESPACO

GABRIELA BABNIK

»*Tiger does not proclaim his tigeritude.*« Stavek, ki morda najbolje zariše ločnico med frankofonsko in anglofonsko Afriko. Seveda ga je Wole Soyinka izrekel v nekem drugem času, v času, ko še ni nosil tiste oblakaste kupole las na glavi, vendar izreka razen detronizacije pesnikov *negrituda* nakazuje še vse kaj drugega – odnos metropol do njihovih kolonij, recimo. Medtem ko so Angleži Nigerijo začeli izgubljati že leta 1929, ko je namreč skupina razjarjenih Ibojev oboroženim angleškim vojakom pokazala zadnjice, se Francozi do svojih nekdanjih kolonij še vedno obnašajo, kot da se v resnici nikoli niso osamosvojile. Tovrsten odnos (ki je seveda vzajemen) se ne pozna samo frankofonskim afriškim politikom, kulturi, jeziku in navsezadnje prehrani, temveč tudi, ali predvsem, filmom.

Če torej upoštevamo francosko kulturno politiko vmešavanja v frankofonsko afriško kinematografijo in pri tem kontrastno pomislimo na nigerijsko,

finančno samozadostno ter pri lokalnem prebivalstvu izredno priljubljeno filmsko industrijo, delujočo po lastnih zakonitostih, ki si ne pusti diktata od zunaj, potem ni težko razumeti paradoksalnosti (večinoma) frankofonskega *Fespaca*, ki se na vsaki dve leti zgodi v Ouagadougouju, v Burkini Faso. Čeprav se *Fespaco* od leta 1969, od svoje ustanovitve torej (najprej pod okriljem vseafriške filmske federacije *Fepaci*), poskuša otresti odvisnosti od Evrope, je njegova filmska vsečnost (Zahodu) več kot očitna: lepi kadri, elegantna montaža, pisana afriška kulisa, podložena z afriško glasbo, in nekateri narativni postopki iz oralnega pripovedništva. Imena, ki ustvarjajo tovrstne filmske podobe, bi lahko naštevati v neskončnost: Moussa Sene Absa (znanec s Kino Otoka) iz Senegala, Cheick Fatamady Camara iz Gvineje, Issa Traore de Brahima iz Burkine ... Letošnja 20. edicija *Fespaca* se je sicer za razliko od prejšnje (19., 2005), ko je bil poudarek na



upovedovanju velikih zgodb, mitologije, skušala vrniti k svojim izhodiščem – s filmom opozarjati na ključne boleče rane Afrike, vendar navsezadnje še vedno ni jasno, kdo naj bi bil ciljna publika *Fespaca*. Tisti, ki bi si morali angažirane filme ogledati, namreč nimajo denarja za vstopnice (afriška publika), tisti, ki so jih filmi kritizirali, so sedeli v prvih vrstah (tako belci kot afriški politični dinozavri).

Slednje še vedno diši po tigrovem razglasjanju o lastni divjosti. Formiranje filmov glede na zahodno realnost, nekakšno zrcaljenje, sopostavljanje, ki ne prinaša osvoboditve filmske podobe. Srčika problema je ravno v tem, da si nekateri frankofonski filmski ustvarjalci kljub ustvarjanju filmov za festivalsko, evropsko publiko (večino na *Fespacu* prikazanih filmov je laže videti na festivalih v Cannesu ali Berlinu kot pa v kinematografih v Bamaku ali Dakarju; po sesutju festivalskega obnebja so kinematografi v Ouagadougouju ostali prepuščeni drugorazredni ameriški, evropski in indijski kinematografiji), od vsega najbolj želijo biti prisotni na »največjem« afriškem filmskem festivalu. Kaj pomeni berlinski medved, če te na *Fespacu* ne prepoznajo? *Fespaco* je namreč stvar prestiža, podajanja smernic na domačem terenu, dialoga z lastno publiko, milorečeno: izvir in končni cilj afriške kinematografije.

Mnogi – omenjanje imen na tem mestu bi bilo drobnjakarsko – so torej *Fespaco* zapustili z grenkim priokusom,

toda tisti, ki dejansko razume, da Afrika ne bi smela tekmovati v kinematografiji, temveč da bi njena naloga morala biti zgolj na rafiniran način opozarjati na ključne probleme, je Abderrahmane Sissako. Odkar je leta 2003 s filmom *Čakajoč na srečo* (Heremakono, 2002) pregolopiral svoje nasprotnike, je očitno povsem jasno, da se malijski oziroma mavretanski režiser nahaja v lastni kategoriji. Z umikom filma *Bamako* iz tekmovalnega programa je navsezadnje prepustil mesto drugim. Na ta način Nigeriji, ki je bila iz *Fespaca* vedno, ali pa vsaj od leta 1972, odkar podeljujejo nagrado *Yennenga*, izločena. Verjetno tudi ni naključje, da *Bamako* in Ezra, zmagovalni film Nigerijca (oziroma Ibojevca) Newtona Aduakaja, obravnava podobno tematiko; zlorabljenost Afrike. Toda medtem ko je Abderrahmane Sissako izredno subtilen, poetičen, je Newton Aduaka, nasprotno, udaren in neposreden. Še en in morda najpomembnejši skupni moment obeh izrazito avtorskih filmov je, da ne sledita vzorcem nacionalne kinematografije. Medtem ko je film Newtona Aduakaja sponzorirala producerska hiša *Arte*, so film *Bamako* omogočili (s finančnega stališča, seveda) Američani. Karte so v njunem primeru premešane v tolikšni meri in v takšnem vrstnem redu, da ju z vsem presežkom, ki sta ga uspela ustvariti v tej igri, lahko razumemo tudi kot obljubo in prihodnji obet afriške kinematografije – ter filmskega festivala, kot je *Fespaco*.

GREH NEIZVIRNOSTI



The Savages

MARK PERANSON

Prevladujoči vtis po ogledu Sundancea (in Berlinale 2007) je, da je izvirnost redka dobrina. Lahko bi ugotavljal, da so bili rdeča nit filmi, ki so se ubadali z norimi kristjani (trend, ki ga je mogoče zlahka razbrati kot liberalni odziv na to, da je trenutna ameriška administracija zavetišče konzervativnih krščanskih kriminalcev) ali klavrnimi materami (liberalni odziv na to, da administracija domnevno dvolično podpira »družinske vrednote«), toda bolj me zanima raziskati, zakaj letošnja festivala ne bosta šla v zgodovino. Sploh zato, ker takšna težkokategornika delata prav toliko škode kot koristi svetu filma.

Tako Berlin kot Sundance sta – kot katerikoli drug veliki festival – v zadnjih letih skušala spremeniti način, na katerega se predstavljata. Sundanceova prva in najbolj zgodovinska poteza je bila vzreja dokumentarcev prek sklada dokumentarnega filma. Splošni vtis je, da ta zvrst na Sundanceu še naprej navdušuje. V nasprotju s tem kategorija World Cinema Competition ponuja množico pozabljenih filmov, ki so bili topovska hrana tudi v Berlinalovih stranskih sekcijah, kar je mogoče tolmačiti kot strategijo pritegovanja prodajnih agentov v okolja, kjer trg še ni vzpostavljen, kakor da ne bi bilo že tako v Park Cityju preveč ljudi.

Festivalske velikane poganja nenehna notranja potreba po širjenju, spirala stopnjevanja, ki spominja na oborožitevno tekmo v času hladne vojne, toda le redko ima vse to kakšno zvezo z res-

ničnostjo spreminjajočega se filmskega sveta. Ali katerikoli festival potrebuje »Talent Campus«, tako kot Berlin? Od kod nenadna želja po koloniziranju tretjega sveta prek skladov svetovnega filma?

V poročilih je pogosto mogoče zaslediti trditve, da je festival »več festivalov v enem« ali da vsak kritik »naredi svoj lasten festival«. Teh »več festivalov« deluje nekoliko preuglašeno, saj stranske sekcije zadovoljujejo okus kritikov in občinstev, ki si želijo umetnosti, izrecneje komercialni elementi – ponavadi v obliki tekmovalnega sporeda – pa okus piscev dnevnih kritik, pokroviteljev, prodajnih agentov in tiste amorfne entitete, imenovane »občinstvo«. A v dnevu je le toliko ur in v festivalu le toliko dni. Tekmovalni spored postane nekakšen »mini-festival«, ki ga izbere programska komisija, da bi usmerila kritike, kako naj postavljajo trende, in pritegnila gledalce, ki nočejo biti soočeni z izbiro in možnostjo, da bi videli karkoli izvirnega. Najnižji imenovalci strategij vseh tekmovalnih sporedov je, da bi želeli priznanje kritikov, ki so a) doživeli čase, ko je nastopati »v tekmovalnem sporedu« še kaj pomenilo, in b) ki so toliko drzni, da si upajo raziskovati dobre filme v stranskih sekcijah. V tem pogledu veliki festivali sejejo lastna semena nezadovoljstva.

Članek je v celoti objavljen na www.ekran.si.

ŽIVLJENJE NA ROBU



DUNJA KUKOVEC

Tik pred Berlinalom že 20 let poteka festival digitalne kulture in umetnosti Transmediale. Pod imenom VideoFilmFest so ga prvič organizirali leta 1988, kar nekaj let pred digitalno revolucijo in v času »zlate dobe« video arta, ki mu je bil v začetku ekskluzivno posvečen; pozicioniral se je kot neke vrste (pozitivna) opozicija filmski kulturi, obenem pa je vzpostavljala kritičen odnos do množičnih medijev, predvsem televizije. Festival so ustanovili v okviru berlinalskega foruma, saj so programski vodje Berlinale ugotavljali, da zaradi vse večje umetniške produkcije (neodvisnih, eksperimentalnih, kratkih ...) filmov in videov enostavno ni več mogoče predstavljati v eni sami festivalski sekciji. Leta 1998 so festival zadnjič označili kot *video fest*, do letos so ga pod-imenovali v festival za medijsko umetnost (*media art fest*), sedaj pa ga označujejo kot festival za umetnost in digitalno kulturo. Digitalni mediji, npr. video ali elektronske mreže, so danes tako razširjeni, da natančna definicija medijske umetnosti ni več mogoča. Tema letošnjega festivala *Unfinish!* tako sovпада s paradigmo digitalne kulture, ki v bistvu nima več določenega okvira, začetka ali konca, ni omejena na specifične vsebine, medije in oblike, ampak zavzema celotno umetniško kakor tudi družbeno polje. *Unfinish!* implicira ponoven vpogled in pregled procesa ali celo drugačen scenarij konca.

Projekti, ki so bili predstavljeni

na letošnjem festivalu, so tematizirali časovno trajanje in poudarjali procesualnost, pri čemer je v glavnem programu večinoma šlo za dolgočasne, formalno fascinantno-atraktivne, a vsebinsko prazne projekte, ki so temeljili na preprostem metaforičnem branju umetnosti. Toda metafora je pre-prazna, ker poljubne prispodobе onemogočajo radikalne, subverzivne ali celo humorne vsebine. Poleg preprostih metafor v takih vizualnih raziskovanjih posameznik doživlja le še lepoto, ki pa že dolgo ni več prioriteta domena umetnosti. Lepo je *apriori* subjektivna ali pa izključno kulturna kategorija in lepo samo po sebi ne pomeni ali pa ne ponuja ničesar. Najboljši del festivala je predstavljal spremljevalni video program (ki pa je v očeh organizatorjev očitno imel sekundarni pomen).

Video umetnost je morda v samih začetkih bila del filmske kulture, toda danes je obravnavana predvsem kot področje sodobne umetnosti. In res – filmska stroka stežka sprejema večkrat absurdno amaterski pristop do filmskega jezika in drugih zakonitosti, ki bi naj jih upošteval nekdo, ki se ukvarja z gibljivimi slikami. Toda video umetnost zaradi preproste uporabe in dostopnosti omogoča *do-it-yourself* umetniške akcije, ki se upirajo spektakelski, konsumeristični in perfekcionistični obsesiji sodobne družbe. Video kot taktični medij največkrat odkriva in razgalja aktualne problematike različnih marginaliziranih skupin,



medtem ko je video kamera postala eno glavnih orodij aktivistov. Razvila se je nova kreativna oz. umetniška disciplina, ki se imenuje videoaktivizem. Eden od pomembnejših videoaktivističnih portalov je ngvision.org, ki ga administrira italijanska aktivistična iniciativa in je leta 2005 prejel prestižno nagrado na festivalu Ars Electronica v sekciji digitalne skupnosti (*digital communities*).

Na letošnjem Transmedialu je Bärbel Schönafinger predstavila nemško aktivistično iniciativo kanalb.org, ki zbira, objavlja in producira kratke in daljše video filme z aktualno, radikalno politično in družbeno tematiko. Novejši film Oliverja Resslerja *The Fittest Survive* (nedavno smo ga lahko videli v Moderni galeriji v Ljubljani) razkriva mehanizme paranoizirane družbe, ko dokumentira skupino tet in stricev, ki se »izobražujejo« in pripravljajo na morebitni teroristični napad ali druge podobne sovražne akcije. Film feministične umetnice Coco Fusco (pred leti je gostovala na festivalu Mesto žensk) z naslovom *Operation Atropos* prav tako prikazuje izobraževalni tečaj, kjer poučujejo in trenirajo različne humanitarne skupine v primeru vojnega ujetništva. Film, ki ga je Coco Fusco posnela z ducatom kolegic, s katerimi se je udeležila treninga psihofizičnih sposobnosti, med drugim razgalja hierarhijo šovinistične družbe, kjer je zabrisana tudi meja med resničnostjo in fikcijo. Katsiaryna Herasenka in

Pauluk Kanavalchyk (Navinki Home Video) sta predstavila *no-budget* humoristični video film *Goodbye, Batska!* o beloruski medijski realnosti, prepovedi svobodnega izražanja, otopelosti srednje generacije in mladih, ki so oropani vsakršnih zagonskih življenjskih sredstev, tako mentalnih kakor tudi materialnih. V prezentaciji sta med drugim izpostavila pomembnost širjenja informacije o beloruski absolutistični diktaturi in medijski hegemoniji, kjer železna zavesa še kar naprej visi.

Lahko se nadejamo, da bo naslednje leto Transmediale v novi preobleki in da bodo razmerja med t. i. glavnim in stranskim programom sledila problematikam, ki zares pestijo kreativne skupnosti v digitalnem svetu velikih razlik in neenakih možnosti. Upajmo, da bo tokrat glavni program sestavljen iz umetniških, video ali filmskih projektov, ki razvijajo alternativno in reverzivno (uporabo) tehnologijo(-e), medtem ko bo visoko-tehnološka umetnost, ki se staplja s poljem kreativne industrije in korporativne estetike, končno zasedla mesto stranskega programa. *Dream on, baby, dream on!*

BARCELONA

ALBERT SERRA
PREVOD: JASNA JOVOVIĆ

Barcelona je mesto, v katerem živim in ki je prispevalo natanko polovico vplivov k oblikovanju moje osebnosti, toda ne ljubim je. Nikoli nisem čutil ničesar do nje; kot ljubimko, s katero stremimo le za lastnim užitkom, jo izkoriščam. Že pred časom sem jo izkoristil, prav mi je prišla, toda ko sem se je naveličal, ko se je pojavila druga, sem jo zavrgel. Zaradi praktičnih razlogov še vedno živim v Barceloni (ker ima moj oče tam stanovanje in mi dovoliti živeti v njem), sva kot zakonca, ki se ne ljubita, vendar se iz lagodnosti ne ločita.

Z vsem srcem sem ljubil Rim, mesto mojega življenja, in nato New York; tudi Neapelj, ne da bi bil kdaj tam, v mojem življenju igra pomembno vlogo. O teh mestih, in predvsem o njihovem imaginariju, bi moral govoriti v tem zapisu, in ne o Barceloni. Lahko sploh kdo resnično ljubi Barcelono? Vse, kar vem o filmu, sem se naučil tam, vendar ne od tam. Strast, veliki impulz, ki lahko izhaja le iz življenja, in ki me je prisilila (zaradi lenobe, hotel sem biti velik pisatelj, toda nisem imel moči, da bi sploh poskusil, čeprav upanja še nisem izgubil), da delam filme, da delam filme, kakršne delam, ki me »je izbrala« za svojega predstavnika, ta strast izhaja iz moje rojstne vasi, Banyolesa, na severovzhodu Katalonije, petdeset kilometrov od meje s Francijo. Tokrat je obratno. Čeprav sem jaz predstavnik te vasice (vsi moji igralci, tehniki, družabniki itd. so od tam; se



Honor of the Knights (Honor de cavalleria), 2006, Albert Serra

pravi dejansko vsi, ki delajo z mano), s katero ravnam, kakor se mi zahoče, si ne delam utvar – prav narobe je. Jaz sem razžaljeni in venomer ponižani ljubimec, ki ne more zapustiti te ljubljene *femme fatale*. Žali me, iz dneva v dan bolj, zdaj je že zelo grda, postarala se je, gradijo grozne bloke (ki bodo ostali za vedno), v te bloke se naseljujejo enako grozni ljudje, ki jih ne poznam, mladina, ki sledi moji generaciji, je zelo nevedna, ničesar ne pozna in ima zelo slab okus; in vsi ljudje, ki sem jih ljubil, vse slikovite, nepozabne, skorajda legendarne osebnosti umirajo ali pa so že umrle. Jaz sem star že enaintrideset let in kmalu ne bo nič ostalo od poezije, s katero sem zrasel, od neverjetnega imaginarija, ki je zelo blizu, če že ni enak imaginariju, ki je navdihnil Dalíja in Josepa Plaja. Toda še vedno sem zaljubljen. In kadar kaj delam, mi je v resnici pomembno le, kaj bodo mislili ljudje iz moje vasi, katerih mnenje vedno pričakujem z rahlo tesnobo.

Drugo polovico vplivov na mojo osebnost, kulturnih, ne genetskih, sem našel v Barceloni. Tam živim že od sedemnajstega leta in to mesto me ni nikoli niti malo očaralo. Toda tam sem odkril nekaj, česar ne bi mogel nikjer drugje: *Dictionnaire du cinéma* Jacquesa Lourcellesa, *Le Cinéma selon Melville*, *Nouvelle Vague* Jeana Douche-ta in tri knjige v žepni izdaji *Godard par Godard*. Dela Robina Wooda, Jamesa Ageeja in Mannyja Farberja sem kupil kasneje prek interneta. Pa tudi

pogovore Jeana Duflota s Pasolinijem (to je druga knjiga o filmu, ki sem jo v življenju prebral, in prva, ki sem jo kupil v Barceloni; pred tem sem prebral le monografijo o Bergmanu) in mnogo knjig o Buñuelu, a to je bilo, preden sem se pri sedemnajstih preselil tja. V življenju sem videl veliko filmov (eno leto sem potoval po festivalih in mirne vesti lahko zatrdim, da nisem spoznal nobenega režiserja moje generacije, ki bi jih videl več kot jaz; čeprav res, razumljivo, nekaj kritikov). Toda na moj pristop k filmu so najbolj vplivale (poleg ljudi iz moje vasi) knjige velikih kritikov, tiste najbolj osebne in poljubne, kot bi bilo vseh Baudelairu (tokrat res lahko zatrdim, da nisem spoznal nobenega režiserja, ki bi vsaj malo poznal to področje – čeprav nihče ni imel takšne osebnosti kot na primer Paradžanov, ki je zatrjeval, da v življenju ni prebral nobene knjige, kajti menil je, da knjige škodljivo vplivajo na filmskega ustvarjalca, saj mora ta podobe ustvarjati zgolj iz glave).

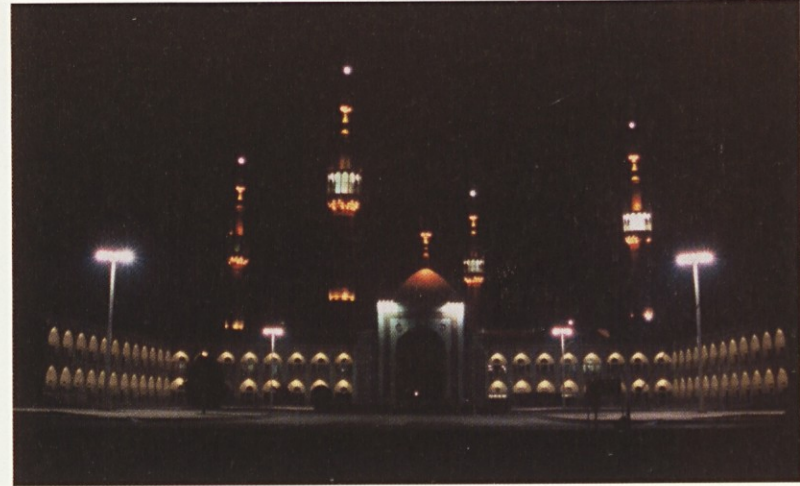
Jasno je torej, da je moja velika skrita želja še vedno, morda celo močnejša kot kadarkoli prej, da bi zapustil Barcelono in se preselil v Rim, na trg Minerva, kot glavni junak v delu *Izbris: razpad* Thomasa Bernharda, da bi se lahko posvetil svoji prvi strasti, literaturi. In mogoče, tudi prek nje, lahko znova rešim film, kajti kot pravi Sukurov: »Samo tisti, ki literaturo ljubijo bolj kot film, ga bodo lahko rešili pred uničenjem.«

RAZGLEDNICA IZ TEHERANA

MATJAŽ LIČER

Hreščečega zvočnika se ni dalo izklopiti. Po luksuzni spalni kabini vlaka Istanbul–Teheran se je razširil nerazvozljiv distorzirani džibriš, ki mi je žrl živce. Razmišljal sem o omniprezenci piskajočega Orwellovega telekrana v 1984. Vstopil je moj iranski znanec Hossein, se nasmehnil in vdihnil pomen v najedajočo zvočno kuliso. Prižgal je LCD prikazovalnik v steni kabine. Na sporedu je bil film, katerega izolirano avdio komponento sem ignorantsko preklinjal zadnje pol ure. Na vlaku se iranski filmi vrtijo eden za drugim; 18 ur je od turško-iranske meje do Teherana. Sliko lahko izklopite, zvoka pa ne. Perzija je od nekdaj gojila kulturo poezije, danes pa opcijsko ponudijo še film. In Iranci ga jemljejo kot resno opcijo.

Kdor se Teheranskega mednarodnega filmskega festivala Fajr loti tako sporadično in v pišu naključij, kot sem se ga sam, pač ne more biti presenečen, ko mu sicer brezmejno prijazno kinematografsko osebje na angleško postavlja vprašanja v tekoči perziščini razloži, da vstopnic ni več, ter da so se uradne blagajne zaprle že štirinajst dni pred začetkom festivala. V Teheran sem – drugače pač ni šlo – iz Esfahana pripotoval nekaj dni pred festivalsko otvoritvijo in v sveti preproščini pričakoval, da vse projekcije ne bodo popolnoma razprodane. Dolge kolone ljudi, ki sem jih pet pred dvanajsto vedno znova srečeval pred blagajnami festivalskih kinematografov, so stvari hitro



postavile na svoje mesto. Ljudje so pred projekcijami prišli na slepo srečo čakati na morebitne proste sponzorske sedeže. Iran je dežela s tisočletno kulturo, ki bolj kakor drugod deluje kot kohezivni element sodobne iranske družbe. Država nudi izjemne poslastice na številnih področjih znotraj tradicionalnega perzijskega kulturnega okvira, obenem pa je ponudba sodobnih mednarodnih interdisciplinarnih umetniških projektov razmeroma uborna. Simptom tega pomanjkanja je neverjeten interes za vse kulturne dogodke, ki v Iran pridejo iz tujine. Tuje in domače opere, gledališke predstave in ostale prireditve so brez oglaševanja redno razprodane v nekaj urah. Filmski festival Fajr kampak ni izjema.

Ko tako nisem imel več razloga, da bi še upal na obisk katerekoli projekcije, se je izkazalo, da lahko dobim protokolarne vstopnice prek slovenske ambasade v Teheranu. Tudi z vstopnico v žepu je obisk projekcije v okviru lokacijsko razpršenega Fajr festivala projekt zase. Teheran je urbana džungla s petnajst milijoni prebivalcev in tremi milijoni avtomobilov, ki še tako obroben skok v mesto pretvorijo v samostojno potovanje, ki zahteva veliko taktiziranja, potrpljenja in časa. Svoj prvi film sem izbral skoraj na slepo – moral je biti v meni najbližjem kinu. Bil sem odločen, da si v kinu priskrbim programski list in katalog ter kasnejše ogleda načrtujem bolj premišljeno. Do najbližjega kina sem s taksijem potoval

slabo uro, potem pa še kako uro in pol gledal očitno televizijski film, posnet skozi mehčalni filter, poln sanjskih posebnih efektov na ravni solzavih latino nanizank – in jasno, brez podnapisov. Za popestritev projekcije so neprestano skrbeli gospodje, ki so s svetilkami v rokah vsake toliko malce pošpekali v dvorano, če slučajno kdo v temčnosti dvorane ne krši javnega reda in miru – bilo je, kot bi tu in tam stopili iz enodimenzionalnega *Kroga* Jafarja Panahija in se znašli v bogati iranski resničnosti, ki je mnogo bolj prijazna, topla in sproščena, kot jo je pripravljena opaziti Panahijeva kamera in kot smo pripravljeni verjeti v Evropi.

Po projekciji je skozi daljšo izmenjavo na vse mogoče načine improviziranih, a izjemno prijetnih modusov komunikacije z osebjem postalo očitno, da nihče v kinu ne ve, kje je festivalski center, ter da angleške verzije kataloga sploh ni. Pa ne iz resentimenta do Amerike – tega v neverjetno gostoljubnem Iranu onkraj uradnega političnega besednjaka ni čutiti –, temveč iz popolnoma pragmatičnih razlogov: tujcev je na festivalu pač razmeroma malo. Kakorkoli že, obtičal sem s perzijskim katalogom v roki in se sprijaznil z dejstvom, da z morebitnim srečanjem z iranskimi gosti festivalov Kino Otok ne bo nič, da bom filme še naprej izbiral na slepo in da se mi bodo letošnji presežki iranske kinematografije na 25. Fajr festivalu najverjetneje izmuznili med prsti. In tako je tudi bilo.

VERSKA VZGOJA

IL ORA DI RELIGIONE (IL
SORRISO DI MIA MADRE),
2002, MARCO BELLOCCHIO



»Novinar me je prosil, naj se odzovem na napad na film s strani katoliških organizacij: obtožili so me, da imam od zmeraj, že od *Fist in His Pocket* (1 pugni in tasca, 1965), nekaj proti družini, proti cerkvi. Vendar ni tako. Nedvomno je v filmu vpletena laična pozicija, vendar je bil moj namen zajeti strast protagonista, njegovo zmožnost, da se ponovno zaljubi, in dognati, v nasprotju s svojimi brati, podoba matere, ki je nekoliko skrivnostna, pa vendar še vedno samo navadna ženska. Lastni ateizem potrdi s tem, da se zaljubi v žensko.« Marco Bellocchio

ZAJTRK NA PLUTONU

BREAKFAST ON PLUTO, 2005,
NEIL JORDAN

Zmagovalec 17. LIFF-a. »Spomnil sem



se Dublinu in Londonu v šestdesetih in sedemdesetih ter opazil grozljivo podobnost – pomislite na nedavne bombne napade v Londonu – in sem se malce nerad lotil tega filma. Scenarij sem imel napisan že kakšna tri, štiri leta, pa se mi ni nikamor mudilo, nato pa sem se končno odločil, da je izkušnja, ki jo film predstavlja, res precej poučna za kogar koli, ki živi v teh časih. Kako si ureš pot v tem svetu, ob vseh teh odurnih ideologijah, ki ti hočejo ukazovati, kaj naj bi bil, v svetu, v katerem greš lahko v lokal, pa ga raznese?» Neil Jordan

POPRAVEK

V prejšnji številki je pomotoma izpadel zadnji del stavka v članku Metode in nameni sodobnega mučenja. Pravilno je: Vprašanje je le, kakšen je ta angažma in ali služi kritiki ali reprodukciji (kot v primeru nedolžnih režiserjev, ki naj bi zgolj prikazovali stvari, »kot so se zares zgodile«) obstoječega.

ZVENI ZNANO?

ŠPELA BARLIČ

Angleški modni fotograf Perry Ogden je leta 1999 v knjigi *Pony Kids* objavil serijo fotografij in pričevanj mladostnikov z obronkov irske družbe. V svojem režijskem prvencu *Mala selivka* (Pavee Lackeen: The Traveller Girl, 2005) pa je negibne, neme podobe življenja na robu pognal v gibanje in jim dovolil spregovoriti. Fotografski aparat je zamenjal za malo digitalno kamero, objektiv je zasakal od slavnih, lepih in bogatih k siromašnim in odrinjenim ter zožil fokus na eno samo (a zato toliko številčnejšo) družino *Travellerjev*, pripadnikov starodavne avtohtone irske nomadske skupnosti z lastnim jezikom in kulturo. Ta marginalizirana, od širše socialne skupnosti skorajda povsem izolirana manjšina, ki na pragu enaindvajsetega stoletja v prestolnici ene najrazvitejših držav Evrope životari v dotrajanih prikolicah brez vode in elektrike, je, čeprav relativno benigna, v napoto oblastem in ozkosrčnim okoliškim prebivalcem, kjerkoli parkira svoje skromne potujoče domove. Zveni znano?

Film odpre prizor, v katerem jasnovidka desetletni protagonistki Winnie (Winnie Maughan) prerokuje prihodnost, a ko se na koncu film izteče v prosti tek, vidimo, kako brezpredmetna so bila njena navodila. Winnijine usode ne določa njena volja, pač pa porazni življenjski pogoji in predsodki »stacionarnih« Ircev, ki otrok *Travellerjev* ne želijo niti v šolah, v katerih drgnejo klopi njihovi otroci, niti v bližini lastnih



domov. Socialne službe so jim naklonjene in pripravljene pomagati, a brez moči v boju z neusmiljeno birokratsko mašinerijo. Malim izobčencem Winnijinega tipa ostane v svetu, ki jim ni pripravljen ponuditi možnosti za boljši jutri, le brezplodno postopanje po mestu, preganjanje dolgčasa z drobnimi kraji in vdihavanjem bencinskih hlapov ter sanjarjenje o čimprejšnji poroki.

Perry Ogden med naturščike tu in tam vtakne kakega profesionalnega igralca in pripovedne drobce iz njihovega resničnega življenja, kombinirane s spontano improvizacijo, strukturira okrog skromnega scenarija. Izogiba se prikazovanju konfliktnih situacij (ne prikaže npr. prisilne selitve Winnijine družine) in raje zabeleži *travellerski* vsakdanjik, ki ga zaznamujeta predvsem neznosno brezdolje, ki se reprezentira skozi brezciljna pohajkovanja male Winnie, ter konstanten boj za preživetje in ohranitev dostojanstva, ki ga uteleša njena mati. Na grobo skicirano pripovedno linijo z nemirno kamero iz roke niza dolge kadre v enakomeren tok podob intimnih trenutkov, ki zrcalijo družbeno resničnost. Tudi prisotnost stereotipov in predsodkov glede *Travellerjev* pri Irceih iz višjih družbenih slojev Ogden prikaže indirektno, z odsotnostjo teh stereotipov pri drugih drugorazrednih državljanih – kitajskih, ruskih, temnopoltih priseljencih, s katerimi Winnie komunicira in ki, vsaj tako je videti, ne prepoznajo njene drugačnosti.

Režiserjevo fotografsko oko se po-

gosto najprej fokusira na detajl in počasi razširi vidno polje, kot potujoča Winniejina zavest radovedno bega iz enega predmeta na drugega. Sivina *travellerskega* vsakdanjika je na filmskem platnu ovita v blede, sprane barve. Tok povsem enakovrednih in med seboj zamenljivih sekvenec se izgublja v časovnem vakuumu. »Dolgčas, ne?« pravi Rosie, Winnijina sestra, medtem ko družno slonita na obcestni ograji in naveličano žvečita čips. *Travellerje* in njim podobne marginalce, ki se izgubljajo v brezdelju, zapušča občutek za čas. Živeti in nič delati pomeni živeti v praznem času – času, ki se nikamor ne premakne in ne prinese nikakršne spremembe. Winnie se ne more spomniti niti lastne letnice rojstva.

Mala selivka, ki se slogovno in tematsko navdihuje pri filmih bratov Dardenne, a se s svojo ohlapno pripovedno strukturo od njih hkrati tudi že oddaljuje, je spodoben film, ki se svoje delikatne teme loti dovolj preudarno, da ga ne zanese v sentimentalnost. Le včasih si malo preveč želi skriti dejstvo, da je v njem vendarle tudi nekaj fikcije.

PEDRO PROTI PEDRU?

CHRISTOPH HUBER
PREVOD: UROŠ ZORMAN



V samooklicanih filmskokulturnih krogih se je tekmovalni program lanskega Cannesa za nazaj izkazal kot dvo-boj »Pedro proti Pedru«. Na eni strani je stal Almodóvarjev ljubljenelec občinstva *Vrni se* (Volver) s svojo prijetno ženstveno privlačnostjo, še ena ljubka različica art filmov španskega Pedra: oblazinjen film. Njegovega nasprotnika – in samoumevno izbiro zagrizenih cinefilov – pa je predstavljala zahtevna pripoved portugalskega Pedra: *Colossal Youth* (Juventude Em Marcha), nov ep-ski vrhunec Costovega projekta.

Pedro Costa svojo serijo filmov o priseljencih z Zelenortskega otočja, ki živijo v lizbonskih slumih (Kosti [Os-sos], 1997; *In Vanda's Room* [No Quarto da Vanda], 2000) nadaljuje s skrivnostno pesnitvijo o brezdomstvu in upanju. S projekcije nenavadnega, statičnega in moralizatorskega filma so v Cannesu množično odhajali, a peščica, ki je ostala, ga je pozdravila s silovitim aplavzom. Čeprav se to lepo ujema z zgodbo o dvo-boju »Pedro proti Pedru« – Costova umetnost za izbrane poznavalce proti Almodóvarjevi oskrbi množic – je slika dejansko bolj zapletena. Tako preprosta se je zdela le v Cannesu: zaradi strahopetnega vodstva Thierryja Frémauxa zadnjih nekaj let se je tekmovalni program vse bolj komercializiral. Komer-cializacija je dosegla celo tako stopnjo, da je bil Costov film lani le še krinka za izbor, v katerem se vse bolj zrcali tržišče; edini izbrani film, ki bi mu lahko rekli zahteven v običajnem pomenu.

Kar pa nikakor ne pomeni, da film ne nudi neposrednih užitkov – na velikih festivalih odhajanja iz dvorane velikokrat pomenijo le avtorjevo zavračanje klasičnega narativnega zadovoljstva in/ali nekompromisno, inteligentno stališče do tematske tematike. Skulpturna in slikarska lepota *Colossal Youth* sta izjemni, na trenutke prav neverjetni, medtem ko njegova vztrajna, baročna oblika o težavah revnih likov pripoveduje brez sentimentalnosti, a zelo učinkovito. Povedano preprosto, film je močnejši od večine stvari, ki se prekladajo po trgu velikih, in prav nobenega razloga ni, da bi moral biti zaprt v geto »nedostopnosti«.

Prav to je pomanjkljivost zgodbe o dvo-boju Pedrov, ki so jo mnogi spregledali. Naj bo elitistično navdušenje nad Costovim mojstrstvom še tako hvalevredno in razumljivo, moramo vendarle poudariti, da njegov film nikakor ni težak, le naša pričakovanja morajo biti ustrezna. Film ne nudi prozaičnega pripovedovanja zgodb, temveč hermetično poetiko, na trenutke precej dekadentno, kar njegovi oboževalci le redko priznajo. Da naj bi to bila pomanjkljivost, je dokaj ironično, če se zavedamo, da Costovi obrekovalci, ki (odveč je reči) hvalijo Almodóvarja, nočejo priznati, da je tako opevana poetika španskega Pedra komaj kaj več kot nakodrana proza.

Naslednja ironija: ne morem se spomniti nobenega drugega filma lanskega leta, ki bi bil tako očitno pod vplivom klasičnih hollywoodskih studij-

skih stvaritev, kot je prav Costov. Jasno, na prvi pogled je film res le dve uri in pol dolga zrnata video slika, ki prikazuje šestdesetletnika Venturo na obiskih pri drugih zelenortskih priseljencih, ki jih bodo izgnali iz njihovih slumovskih bivališč, in njihove pogovore v realnem času. A Ventura je očitno Costov Tom Joad, odgovor na *Sadove jeze* (The Grapes of Wrath, 1940) Johna Forda; ob prekrasni videografiji s pogosto nerazložljivimi in skrivnostnimi igrami svetlobe in teme ter elipsami v številnih življenjskih zgodbah pa pomislimo na poetiko odsotnosti, ki jo je izbrusil Jacques Tourneur.

Tukaj seveda ne gre le za režiserjev eklekticizem, čeprav lahko Costa ure in ure razlaga o Johnu Fordu in čeprav je bil njegov prvi zelenortski film (posnet na otočju), kot sam prizna, »spodletela priredba« Tournerjeve mojstrovine *I Walked With a Zombie* (1943). Obe referenci razumemo predvsem, če upoštevamo Costov projekt, da skupnosti, ki živi v bedi in je sicer popolnoma prezrta, podeli dostojanstvo. Kajti Ford je klasični režiser, ki ga najbolj zanima delovanje družbe in konstitucija skupnosti, medtem ko je Tourneur skrivnost, poetiko in (ambivalentno) lepoto odkril v življenjih avtsajderjev in v tistem, kar večina potlačuje in ignorira.

Prav tako kot se ti referenci na prvi pogled lahko zdita paradoksni, veselje Costovega epa omogočajo obilna protislovja (in njihova neprikritost): je pogubno potrta, a vendar zelo duhovit,

mogočen in skromen, je *arte povera* in obenem mogočna hvalnica. (Celo video format, ki je bil nujen iz ekonomskih razlogov – Costa je posnel stotine ur materiala – je tako omejujoč kot osvobajajoč.) *Colossal Youth* je tudi eden tistih redkih filmov, katerih skrivnostnost še tedne po ogledu narašča; delno tudi zato, ker se nekatere pokažejo šele pozneje. Kot njegova časovna struktura, ki je po premisleku precej nedoumljiva in podobna pesmi, ki jo Ventura ponavlja kot mantra, vseskozi z drobnimi variacijami.

Del umetnosti Coste je v nenavadnih kiticah njegove vizualne pesnitve, ki kljub dekadentnosti nikoli niso zgolj *l'art pour l'art*, temveč vselej ostajajo povezane s kruto, prizemljeno realnostjo. Nenazadnje so celo tisti enigmatični žarki nebeške svetlobe, ki občasno zasijejo okrog junakov, tam preprosto zato, ker so njihovi stropi polni lukenj.

Martin Turk: Filmski režiser

Kdo r je poznal le njegove študentske filme, je ob ogledu njegovega prvega izdelka v profesionalni produkciji, *Rezina življenja*, ostal malce presenečen. Poetična in iskreno nedolžna *Oblak* in *Izlet* nista razkrivala Martinove ljubezni do žanrskih izdelkov, predvsem kulturnih hollywoodskih in italijanskih grozljivk, pa Davida Lyncha in številnih drugih režiserjev, ki so se uspešno poigrali s hororjem in z znanstveno fantastiko. *Rezina življenja* razkrije Martina Turka kot avtorja, ki ga zanima posredovanje osebnih čustev, dilem in vprašanj, oziroma ga, kot pove tudi sam, v zadnjem času navdihuje predvsem odnos moškega in ženske pri tridesetih. Pri tem seveda ne gre za povsem običajno, neposredno izpovedovanje, temveč je le-to zavito v izbrano filmsko formo. *Rezina življenja*, najboljši kratki film na Festivalu slovenskega filma 2006, je tako nadrealistični ljubezenski trikotnik, ki znano temo posreduje na osupljiv, nevsakdanji način.



Leta 1978 v Trstu rojenega Martina je iz Italije v Ljubljano na študij filmske režije pripeljalo naključje: »V tistem obdobju je Ministrstvo za šolstvo in šport ponujalo zamejskim Slovincem štipendijo in namestitev v študentskem domu. Če me takrat ne bi sprejeli, se mogoče nikoli ne bi odločil za delo režiserja, kajti takrat prakse skoraj nisem imel. Le malo sem se igrakal s svojo kamero. V glavnem sem rad gledal filme in v Trstu eno leto študiral zgodovino filma.«

Čeprav je Martin zamejski Slovenec, se motiv zamejstva še ni pojavil v njegovem ustvarjanju, kar pa še zdaleč ne pomeni, da bo pri tem ostalo. Po zavrnitvi Filmskemu skladu predloženega scenarija, v katerem je Martin obravnaval prav življenjska razpotja in dvome mladega zamejca, si je začel zastavljati vprašanje, ali tukajšnji bralci njegovih scenarijev pravilno razumejo, o čem želi pripovedovati in na kakšen način. »Rad bi prišel do tega, da bi ljudje, ki prebirajo moje scenarije, videli tudi tisto, kar lahko doprinesem z realizacijo le-teh, kajti prav pri tem sem imel večkrat težave.«

Martinov diplomski film *Izlet* je ob filmih *Quick View* Matjaža Ivanišina in *Sretan put*, Nedime Marka Šantića v tujini naš najbolj opažen in nagrajevan študentski film, prinesel pa mu je tudi univerzitetno Prešernovo nagrado.

Kar pa mu še ni zagotovilo poti do celovečernega filma. Tudi dejstvo, da je kot asistent režije sodeloval pri oskarjevski *Nikogaršnji zemlji*, kot pomočnik pa pri filmih *Ljubljana je ljubljena* in *Inštalacija ljubezni*, ni preprečilo številnih zavrnitvev.

Martin, ki trenutno pripravlja nov kratek film *Štirje obrazi*, ki naj bi obravnaval zgodovinsko tematiko Soške fronte, a je zaradi nejasnosti na Filmskem skladu še vedno pod vprašajem, o svoji prihodnosti pove: »Vsekakor bi si želel delati na igranih projektih, saj je to tisto, kar me najbolj veseli. A živeti od tega je izjemno težko. Vseskozi so vzponi in padci, tako da nikoli natančno ne veš, kaj te čaka.«

Isild Le Besco: Filmska igralka

O Isild

Le Besco, vzhajajoči zvezdi francoske kinematografije, je J. Hoberman pred kratkim napisal, da se ponaša z enim najbolj eksotičnih obrazov, kar jih je uzrl film. Najbrž je k temu prispevalo njeno »eksotično« poreklo – Isild se leta 1982 rodi materi, kabilski Alžirki, in očetu, bretonskemu Vietnamcu; za vzgojo dekleta je nato zadolžen oči Chris Marker (samoproglasi se Mongol). Seveda je Isild daleč od tega, da bi jo enačili z lepo kuriozitetno; še več, ni samo ena najbolj nadarjenih in zaposlenih francoskih igralk (ritem treh do štirih filmov letno prepleta s skrbno izbiro režiserjev – med drugim je že šest let muza Benoîta Jacquota – čemur nato praviloma sledijo prhe lovorik. Zadnja, prestižna nagrada Marcello Mastroianni, je padla



lani v Benetkah za vlogo v Jacquotovem *L'Intouchable*, Isild je – čeprav zase trdi, da je »samo igralka« – hkrati tudi polnokrvna avtorica z enim celovečercem (*Demi-tarif*, 2003) pod pasom in drugim (*Charlie*) v postprodukciji. Podatek je toliko bolj zgovoren ob

upoštevanju njene mladosti in šovinističnega francoskega okolja, kjer v pogovoru z mladimi cinefili še vedno lahko slišiš, da je Varda stara teta, Denis tekmovalna možača, Breillat pa histerična feministka. Ob *Demi-tarif* – prototipu slavnjšega *Nobody Knows* (Kore-eda, 2004), z bistveno razliko, da portreta zgolj-sebi-prepuščenih otrok v gluhi urbani džungli ne riše prizadet, distanciran pogled odraslega, temveč vpleten, do roba znosnega neprizadet pogled otroka – je Marker vzkliknil, da filmska umetnost vse od *Do zadnjega diha* ni doživela takšne revolucije, takšne inovativnosti. Marker morda pretirava; vsekakor drži, da je s prvencem Le Bescojeve kino dobil novo poglavje; novo tako v smislu prsta, ki kaže, kot tudi predmeta, v katerega je uperjen. Novo v smislu filma, ki ni primerljiv z nobenim drugim filmom, z nobeno drugo izkušnjo, razen z najbolj osebno, intimno, izkušnjo lastnega otroštva, natančneje (bledega) spomina na lastno otroško zavest. Isild je dovolj nora in mlada, da Wenders/Handkejev verz »Wenn ein Kind das Kind war ...« zanj nima sentimentalnega, nostalgičnega prizvoka; obenem dovolj zrela, da »blaženo« stanje otroštva reflektira v artikulirano, kompleksno strukturo, kakršne film dejansko še ni videl. Pred dvema letoma smo Isild gostili na festivalu Crossing Europe; po prvi projekciji na video posnetega in nato na 35-milimetrski filmski trak prenešenega prvenca je po predzverju kina bezljal kinooperater, češ da je njegovo kabino okupirala neka blazna ženska. Po kabini je zares norela drobna, razkušana, v prav nič zvezdniške, ohlapne cunje ovita Isild; v eni roki je držala škarje, v drugi metre traku zadnjega koluta svojega filma, v katerega je vročno rezala, po krajšem premisleku mešala odrezane koščke in jih spet lepila skupaj. Pred očmi so zablisnile podobe Jeana Roucha, ki je v montažni sobi v trenutkih zanosa filmski trak kar grizel. »S koncem se ne strinjam več,« je skomignila v pojasnilo. »Zdaj bo lepši. Boš videl.« In je bil res.

KDO BO DOČAKAL HAPPY END SLOVENSKEGA FILMA?

VESNA

Slišala sem, da na internetu izveš vse. Tudi to, kaj si ljudje mislijo o slovenskem filmu. In sem malo pobrskala. Izkazalo se je, da ljudje mislijo, da bi morali slovenske filme snemati zastonj, saj je Mitja Okorn vsem dokazal, da se to da. Ker od naše države, kot kaže, letos ne bo nič, sem tudi jaz, duhec slovenskega filma, pozorno preučila to možnost. Po mojem bi to šlo. Igralci, snemalci, tonci, lučkarji in drugi bi gotovo radi delali zastonj. Če so delali za Lapajneto, bodo z veseljem še za koga prijaznejšega. Bi pa morali vsi Slovenci priskočiti na pomoč. Prostovoljne statistične bi izbirali kar med obiskovalci šoping centrov. Za potrebe scenografije in kostumografije bi naključni izbranci filmarjem zastonj posojali stanovanja, luksuzne avtomobile, stare babičine omare, možne ponošene obleke ter žene maskare in pudre. Gostilna, ki bi bila najbližja mestu snemanja, bi nudila brezplačne golaže in kruhove cmoke. Igralce, ki bi po gledališkem gostovanju v Slovenj Gradcu hiteli na snemanje v Sežano, bi zastonj peljali njihovi navdušeni oboževalci. Ko bi bil film končan, bi ga brezplačno vrteli v kakšni zapuščeni ljubljanski dvorani, in tisti gledalec, ki bi šel zadnji iz dvorane, bi za drugimi pospravil smeti in ugasnil luč.

Če bolje razmislim, je mogoče vseeno bolje, če ohranimo filmski sklad in našo javno televizijo. Tam sedita simpatična starejša gospoda, ki me s svojima belima bradama vselej spominata na dedka Mrza. Ko sem namreč

zadnjič poslušala gospoda v.d., ki je predstavil spisek filmov, ki bodo mogoče posneti, mogoče pa tudi ne, je prav zares izgledal kot dedek Mraz s polnim košem daril na svojem hrbtu, a z obžalovanjem ugotavlja, da otroci letos – žal – niso bili dovolj pridni in bo zato darila shranil do naslednjega leta. In me takoj spomnil na drugega bradatega gospoda, urednika s TV Slovenija, ki s skrajno žalostnim pogledom že več let razlaga, da nima denarja za darila, saj mu, nesrečniku, vse poberejo hudobni škratki v športnem in razvedrilnem uredništvu.

Glede na to, da so dedki Mrzi v tej naši deželi opustili to lepo idejo vsakoletnega obdarovanja, se mi zdi, da bi bilo na Vibi nujno potrebno uvesti vsaj brezplačne malice. Slišala sem namreč, da scenski delavci, rekviziterji, lučkarji, šoferji in drugi filmski delavci že dalj časa lačni čakajo na honorar za že opravljeno delo ali vsaj na nova snemanja, ki pa jih, kot kaže, še dolgo ne bo. Res se bojim, da bodo kmalu prisiljeni poiskati nove službe in da bo režiser, ki bo nekoč morda le snemal nov slovenski film, moral sam prevažati opremo, nato pa še lastnoročno postavljati tračnice in reflektorje. In me zaskrbi.

Če bomo takrat sploh še imeli režiserje. Pred kratkim so na AGRFT praznovali šestdesetletnico in hkrati tudi uradno postali najboljša filmska šola na svetu. Po številu mednarodnih priznanj na kvadratni meter prostora. A ko sem zadnjič letala okoli te naše žepne akademije, sem videla, da je stanje res zaskrbljujoče. Ker nimajo denarja za filmske kopije, so ubogi profesorji kar sami kupili novo digitalno kamero (časi celuloida so za študente nepreklicno minili), nekateri veliki misleci pa so jim celo predlagali, naj prenehajo snemati študentske filme. Študent naj le še napiše scenarij in snemalno knjigo ter profesorjem na izpitu lepo razloži, kako si vse skupaj predstavlja. Če uspe na tak način prepričati svoje profesorje, predlagam, naj ga pošljejo naravnost v Hollywood, kjer bo brez težav prepričal tudi velike šefe in tako spotoma rešil večno vprašanje financiranja slovenskih filmov.

Hollywood je tako ali tako obljubljena dežela. Tako vsaj šepetajo tisti srečneži, ki v Bovcu snemajo *Narnijo*. Ko so jim Američani prinesli pogodbe, so bojda najprej pomislili, da so jih naje-

li za vseh sedem delov *Narnije*, ki jih še nameravajo posneti, potem so se ustrašili, da gre za potegavščino, na koncu pa so vendarle dojeli, da jih Američani pač cenijo malce bolj kot Slovenci. In so zadovoljno ugotovili, da bodo letos končno lahko zamenjali parket v kuhinji in odplačali kredit za hladilnik.

Razkošno, ni kaj. Če dobro pomislim, bi utegnili ena izmed težav slovenskega filma ležati prav v teh nesrečnih gospodinjstvih aparatih. Če se morajo namreč naši mladi in mladenke, ki so si za vsakdanje prebijanje izbrali poklic filmskega ustvarjalca, že vnaprej odpovedati uslugam hladilnikov, pomivalnih strojev in pečic, domišljijo pa porabiti predvsem za to, da sebi in svojim dragim ohranijo upanje v boljše čase, potem se bojim, da se nam ne piše najbolje. Ker na koncu seveda vsi popustijo in se raje odločijo za vsakodnevne užitke, ki jih nudi sodobna bela tehnika. Bi vi zavoljo umetnosti celo življenje pomivali posodo na roke?

A dragi moji filmarji, nikar ne obupajte. »Što ne ubija jača,« bi rekli na jugu. Peščica, ki bo nekoč dočkala *happy end*, bo zato gotovo tako močna, da si bo zlahka pokorila ves svet. In Košak bo rekel *Don't Cry for me Europe* in odšel v Hollywood, Cvitkovič se bo v majici s srpom in kladivom podal na turnejo po svetovnih rdečih preprogah, Kozole bo osvetlil problematiko temne strani Zemlje, Prodnik pa bo obogatel s prodajo avtorskih pravic za filmski inštitut po vsem svetu. In celo Samo Rugelj bo končno zadovoljen in bo namesto o *Stranpoteh slovenskega filma* ponosno pisal o njegovih velikih uspehih.

THEO ANGELOPOULOS, Olivier Assayas, Bille August, Jane Campion, Youssef Chahine, Chen Kaige, Michael Cimino, Ethan in Joel Coen, David Cronenberg, Jean-Pierre in Luc Dardenne, Manoel De Oliveira, Raymond Depardon, Atom Egoyan, Amos Gitai, Hou Hsiao Hsien, Alejandro Gonzalez Inarritu, Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami, Takeshi Kitano, Andrei Konchalovsky, Claude Lelouch, Ken Loach, Nanni Moretti, Roman Polanski, Raoul Ruiz, Walter Salles, Elia Suleiman, Tsai Ming-liang, Gus Van Sant, Lars von Trier, Wim Wenders, Wong Kar Wai in Zhang Yimou bodo skupaj posneli film *To Each His Own Cinema*, s katerim bodo počastili 60. rojstni dan festivala v Cannesu. Vsak izmed režiserjev bo posnel tri minutni skeč, v katerem bo poskušal izraziti »trenutno stanje duha navdahnjenega s kinematografijo«.

PALESTINSKI REŽISER ELIA SULEIMAN, katerega film *Božje posredovanje* smo videli tudi pri nas, pripravlja nov projekt z naslovom *The Times That Remains*, gre pa za nizozemsko-francosko-belgijsko-italijansko koprodukcijo.

SLAVNI BELGIJSKI STRIPOVSKI JUNAK TINTIN bo končal na filmskem platnu v produkciji vseмогоčnega Stevena Spielberga, ki pa ne bo prevzel režiserske palice.

NJUJORSKI VETERAN WOODY ALLEN, ki je na stara leta našel umetniško zatočišče v Evropi, bo letos poleti v Barceloni začel snemanje svojega novega filma v katerem bosta zaigrala Penelope Cruz in Javier Bardem, film pa bo delno posnet v španščini.

REŽISERJI MICHEL GONDRIY, LEOS CARAX IN BONG JOON-HO bodo skupaj posneli film, ki bo v središče postavil japonsko prestolnico Tokio. Vsak izmed treh režiserjev bo neodvisno od drugih dveh napisal in režiral svojo zgodbo, vse skupaj pa naj bi nastalo po vzoru na *Newyorške zgodbe* iz leta 1989, ko so v istem filmu moči združili Woody Allen, Martin Scorsese in Francis Ford Coppola.

HONGKONGŠKI MOJSTER AKCIJSKIH FILMOV JOHN WOO trenutno snema najdražji azijski film vseh časov, zgodovinski vojni spektakel *Red Cliff*, vreden okoli 80 milijonov dolarjev. Zgodba filma se odvija v letu 208, glavno vlogo pa je Woo zaupal Tonyju Leungu. Za azijski filmski trg naj bi Woo zmontiral dve dvourni nadaljevanji filma, medtem ko si bo ostali svet lahko ogledal skrajšano enotno verzijo filma, ki naj ne bi presegala dveh ur in pol.

NADARJENI ŠVEDSKI REŽISER JENS JOHNSON, ki je opozoril nase s svojimi izjemnimi kratkimi filmi in pobiral nagrade na festivalih v Cannesu in Berlinu, bo končno posnel svoj prvi celovečerec z naslovom *Ping pong kingen*.



Pisma z lvo jme



Zastave naših očtov

2+1 FILM O VOJNI ALI KAKO PREŽIVETI V SVETU, KI GA NASELJUJEJO KRETENI

VOJNA SE VRAČA Z DVEMA VETERANOMA HOLLYWOODA: EASTWOOD IN VERHOEVEN POSKUŠATA PRODRETI K RESNIČNIM PODOBAM VOJNE, PRI TEM PA UBERETA POVSEM RAZLIČNE POTI – PRVI POSTAVLJA SPOMENIK SPOMINU IN PRIZANAŠA VSEM, DRUGI ORGANIZIRA PLES V MASKAH IN NE PRIZANESE NIKOMUR.

NIL BASKAR

Neizogibno vprašanje, ki se poraja ob Eastwoodovem ambicioznem, dvodelnem spustu v pekel druge svetovne vojne – v *Zastavah naših očetov* (Flags of Our Fathers, 2006) in *Pismih z Iwo Jima* (Letters from Iwo Jima, 2006) –, je seveda naslednje: sta filma, ki vojno prikazujeta kot nesmiselno, a kljub temu potrebno, zelo posreden komentar ameriške zunanje politike, zlasti zločinske okupacije Iraka? Je za Eastwooda vojna zares neizbežno dejstvo zgodovine, sestavni del huntingtonovskega »trka civilizacij«, kjer se v »porodnih krčih« – z obscenimi besedami Condolleeze Rice, ko je opravičevala agresijo nad Libanonom – rojevajo nove »demokracije« oz. geopolitična razmerja?

Resda Eastwood nikoli ni deloval kot hollywoodski demokrat, vseeno pa bi ga težko imeli za kakšnega neokonzervativca. Nasprotno, njegov politični kredo je kvečjemu libertaren – na specifično ameriški način, kredo survivalizma in globokega nezaupanja v državo in politike kolektivnega. A dokler ga je projiciral zgolj na osamljenega, samoniklega, tako rekoč mitološkega »izterjevalca zločincev«, ki je egalitarno dvomil v vse po vrsti, v belce, črnce in indijance, v ženske in moške, v leve in desne, v nedolžne in krive, v oblast in svobodo, je izgledal le kot običajen hollywoodski transgresivni *auteur*, mojster ironične politike – ideološko ga ni nič bistveno ločevalo od Fullerja, Raya, Manna, Aldricha ipd., avtorjev, ki so vseskozi sejali dvome in sabotirali »veliko formo« filma akcije z grotesknim šovinizmom in ritualnim nasiljem. »Skupnost« se je sicer pri njem počasi konstituirala skozi celoten opus, a vselej kot skupnost, ki se osnuje okoli omenjenega junaka, se razrašča tako rekoč po njegovi podobi (izvrsten primer takšnega osnovanja najdemo v filmu *Odpadnik*

Josey Wales [The Outlaw Josey Wales, 1976]). Eastwood je tokrat kolektivno sprejel in ga vzel zares – in le kje ga je več, kot v skupni vojni izkušnji kar dveh nacij? –, a hkrati se zdi, da gre še vedno za zgolj eno(tno) telo, obsedeno z resnico, v primežu nemogoče moralne zaveze, v krčevitem boju za preživetje.

Simbolni imaginarij, ki ga poznamo iz Eastwoodovega opusa, pa se s tem ne izčrpa. Klavstrofobično prizorišče filma dobro odigra svojo metafizično vlogo: neznaten vulkanski otoček, posejan s črnim pepelom, zavrt v žveplene hlope in prevrtan s kilometri japonskih tunelov, je precej nazorna upodobitev pekla na zemlji – predstavljajte si nasprotje Malickovega rajskega otočja v *Tanki rdeči črti* (The Thin Red Line, 1998). Edina *odrešitev* je gora Suribači – kdor se povzpne na njen vrh, je dobil bitko, še več, vojno. Hkrati je Iwo Jima očiščena kakršnihkoli realnih označevalcev časa ali prostora: japonci civiliste evakuirajo pred bitko in opusteli otok postane prizorišče prvobitnega klanja, o katerega smislu se ne sprašuje nihče, saj se zdi, da je itak vse skupaj že vnaprej vpisano v nedoumljivo »mitološko« pripoved, ki pač zahteva ritualno žrtvovanje. In zahteva tudi jasno razporejene vloge: travmatizirani Japonci pasivno ždijo v svojih jamah in čakajo na priložnost za samomor, medtem ko Američani korak za korakom »penetrirajo« globje v sveto zemljo.

Alegorični naboj se Eastwood sicer potrudil »ozemljiti« z dvotirnim pripovedovanjem, kjer razkriva zgodovine posameznikov, pred in po sami bitki. V *Zastavah* – kjer se bitka razkriva skozi spominjanja in *flashbacke* junakov – pokaže, da je doma vojna vulgarno zreducirana na denar, politični spektakel, odločitve strahopetcev in predvsem na to, da nihče ne razume

»kako je tam zares bilo«. Vsak spominski spust v pekel se obenem kaže kot vedno bolj nadrealistična epizoda, kot nočna mora, v katero nihče ne more več verjeti (razen indijanca Ire, za katerega je eksistenca itak le večni boj?). Nasprotno je v *Pismih* pripoved situirana v čas same bitke, a sčasoma pridobiva tako fantazmagorične razsežnosti, da se naposled bolj resnični zazdijo spomini japonskih vojakov – »realno« tam zunaj, na površini, je namreč vedno manj dostopno, okupirano, pred njim se je treba umakniti globoko pod zemljo, kjer prevzameta vajeti oficirski Nadjaz (ki histerično poziva k samomoru) in preživetveni nagon (ki hoče ubežati, se predati). Simetrična distribucija pripovednih načinov, ki jih Eastwood realizira z različnimi sredstvi – enkrat z montažno ureditvijo in jukstapozicijami, drugič s klasično mizansceno in materialno substanco filmskega prostora, je ključen element formalne dovršenosti filmov, ki pa se v končni fazi žal ujame v repetitivno izmenjavo »dogodkov« in »interpretacij«. Oba filma namreč narekuje še druga, »aktualna« sedanost, ki omogoča »naše« pristopanje k filmoma, opremljeno z varno distanco preteklega časa; njeni akterji so japonski arheologi, ki izkopljejo »izgubljena« pisma vojakov ter sin junaškega ameriškega bolničarja, ki raziskuje resnično ozadje bitke ter razvpite fotografije.

Težava *Zastav/Pisem* je med drugim ta, da nesmiselnost vojne ves čas zgolj uprizarjata, metodično in s skorajda perverzno nazornostjo. Vse je jasno že na začetku *Zastav*, ko umre prvi vojak – mornarja, ki je strmoglavil z ladje (seveda v popolnem aktu patriotskega navdušenja, bodrenju ameriških letal!) ne bo nihče potegnil iz vode, kajti kolos vojne je prevelik, da bi se



oziral na manjkajoče kolesce, urnik vojaške operacije je preveč privit, da bi dopuščal prazen tek – vojna nečloveške izbire narekuje in ne zgolj producira. Naloga obeh filmov tako postane, da demonstrirata, kako je človečnost kljub temu vseeno mogoča, kako so vojno dobili ljudje, katerih načela nimajo nobenega opravlja z destruktivnimi koncepti časti in žrtvovanja za blazne ideje, temveč zgolj z nedoločljivo voljo do življenja. V doslednosti izvajanja te naloge postaneta filma utrudljivo enoznačna: determinizem dogodkov, ki se je pri Eastwoodu navadno zgoščeval v izčiščeno konfrontacijo pripovednih silnic, je tokrat prignan do monumentalne in trpinčene odvečnosti. Kljub nedvomni skrbi, ki jo Eastwood vloži v oblikovanje vzporednih tokov pripovedi in orkestriranje glasov, dvotirna zgradba akcije/spominjanja (kar je bila glavna dramaturška odlika *Najinih mostov* [The Bridges of Madison County, 1995]) izzveni zgolj kot moralni predpis, kot retorična zaveza fikciji zgodovinskega spomina.

Še bolj problematična je sama dvodelnost filma: zakaj je treba izkušnjo vojne ločiti na ameriško in japonsko, zakaj pogleda tematizirati ločeno? Mar ni film tista umetnost, ki je v privilegiranem položaju, da sintetizira množstvo subjektivnih realnosti znotraj enega »telesa«, sekvence, celo podobe? Eastwood nasprotno vztraja pri tem, da je med obema pogledoma nepremostljiva razlika, da je njuna netopnost tolikšna, da ju je treba držati narazen – junaki obeh strani se nikakor ne morejo srečati v istem filmu, temveč izmenoma obstajajo le kot diegetska slutnja, ki se nikoli ne uresniči. Kar je po svoje zanimiva pripovedna priprava, ki jo lahko filmu štejejo v prid, a hkrati postane dejanska forma segregacije pogleda – ko bi se ameriški in japon-

ski film srečala v skupnem, bi se relativistični konstrukt nemudoma sesul: v vojnem filmu je vselej treba verjeti v zmagovalce in reprezentirati poražence, nikakor pa ne moremo z obojimi narediti obojega, preostane nam torej le, da poražencem naklonimo lasten film.

Prav zaradi nujnosti razlikovanja pogledov si fil-

Mar ni film tista umetnost, ki je v privilegiranem položaju, da sintetizira množstvo subjektivnih realnosti znotraj enega »telesa«, sekvence, celo podobe?

ma nadaneta še drugo nemogočo nalogo – hkrati simpatizirati s poraženci in z zmagovalci, hkrati zavzeti romantičen in politično ciničen pogled na vojno. Amerika je tako »demistificirana« kot družba, ki jo pokonci držijo simulacije podob, besed in dejanj, v kateri je smisel vojne proti »največjemu zlu, kar ga je človeštvo poznalo« skrženo v reklamni slogan, ki pravi: *Kupujte vojne obveznice!* Tragično romantična podoba japonskih borcev pa se medtem napaja v določeni ideji »bojevniskega duha«, v fatalistični zavezani tradiciji, ki naj nekako opraviči njihovo iracionalno žrtev. In nemara tudi v tistem melanholičnem občutenju opazovalca preteklosti, ko nemočno uzre resnično, okrutno in posmehljivo obličje zgodovine, njen večni pakt z zmagovalcem, ki za seboj izbriše vse sledove posameznih usod – kot je o naravi zgodovinskega spoznanja dejal Flaubert: *»Le redki vedo, kako žalostno je bilo obuditi Kartagino.«*

Da japonski fašizem dovoljuje romantično upo-

dobitev, navsezadnje ne preseneča: s »pravimi«, nemškimi nacisti je težko simpatizirati, pa ne zato, ker bi bili zgolj preveč drugačni in monstrozni – vojni filmi, ki so vpeljali distinkcijo etičnega nasprotnika, so njeno jedro vselej našli v anahronističnih idejah vojaške »časti« ali pač tistega vsakdanjega humanizma, ki ga »majhni človek« premore celo na bojišču – ne, z nemškimi nacisti je nemogoče simpatizirati, ker so nam tako zelo podobni, ker niso neupodobljivi Drugi, temveč mi sami, do skrajnosti prignano obličje konstitutivnega nasilja, na katerem temeljijo civilizacije. Predstavljajmo si torej za hip, da bi Eastwood za svojo veliko izjavo o vojni namesto japonskih izbral nemške nacisti, da bi namesto Iwo Jime film postavil v Stalinograd: kakšen smisel bi imelo očitno simpatiziranje z nemškimi vojaki in njihovimi oficirji, v luči dokazov, refleksov in spomina zgodovine? Ko bi film povrh vsega še mistificiral ideologijo rajha, bi stvar nedvomno postala neokusna; *Pisma z Iwo Jime* pa si privoščijo prav to, spogledovanje z nekakšno mistično resnico in načinom bivanja v svetu – filozofijo, ki je onkraj gole »ideologije« cesarstva, a ki vseeno, brez razlik in brezprizivno kliče k borbi za domovino do zadnjega moža, za žrtvovanje na oltarju nacije in otroškega pevskega zbora, ki jih bodri pred poslednjim napadom. Upodobitev »duha« se izkaže še v številnih drugih detajlih: ko se japonska oficirja srečata na plaži izkrcanja, si denimo zaželim, da bi se še vedno vojskovali po starem, na konjih, z mečem, po samurajskem kodu, ki ga še nista izpridila tehnološki napredek in kapitalizem. Pozneje ugotovimo, da je general Kuribayashi svojim prepričanjem zavezan brezpogojno: v boj gre z nasmehom, vedno pred ostalimi, hrepeni zgolj po častni smrti, in

to kljub temu da je svojo vojaško izobrazbo prejel od Američanov – pred tem se namreč spominja, kako je ameriškim oficirskim prijateljem razkril, da se bo boril tudi proti njim, če bo takšna volja Cesarja! Njegov prijatelj, jezdec in tankist Baron Nishi, je hkrati še utelešenje razsvetljenega tujca, ki ima dostop do skrivnosti narave (okoli vratu nosi amulet z žimo svojega »favorita«), a hkrati tudi zahodnega imaginarija (ranjenemu ameriškemu vojaku pripoveduje, kako je na olimpijskih igrah zmagal v jahanju čez ovire ter spoznal Mary Pickford). Teatraličnost njegove smrti je tolikšna, da se film skorajda prelomi v občutkih krivde, kako da je nepokvarjenega divjaka najprej »kultiviral«, nato pa vseeno pogubil – nekako tako bi se verjetno počutil Robinzon, če bi Petka pognal v samomor. A vrhunec vseh romantičnih podtekstov se v filmu pripeti na samem koncu, ko zadnjega preživelega japonskega vojaka američani odložijo na obalo med lastne ranjence in ko na horizontu zahaja sonce – jasno, hoče reči film, cesarstvo sonca je v zatonu. »Svetost« japonske zemlje in stare navade se morajo ukloniti učinkovitosti prihajajočega kapitalizma; vojna je le neizbežna sekvenca v naraciji »razvoja«. Da Eastwoodova filma v teh »dejstvih« najdeta zgolj vir lirične inspiracije, nekaj včerajšnjih spoznanj o naravi ideologije in politične oblasti in žal tudi priložnost za »politično korektno« in kratkovidno revizijo japonskega fašizma, je samo po sebi veliko razočaranje. V opravičilo Eastwoodu dodajmo vsaj to, da gre velik del odgovornosti vsekakor pripisati producentu Spielbergu ter scenaristu Haggisu, ki sta se že dodobro izkazala

In kjer je Eastwoodova vojna obsedena z žrtvovanjem in odpuščanjem, je Verhovnova vse kaj drugega: karnevalska, parodična, amoralna, groteskna, dvoumna, razsrediščena in žanrsko promiskuitetna.

v historičnih didaskalijah in pokroviteljskih lekcijah o toleranci.

Na povsem drugem koncu spektra vojnega filma pa se nahaja zadnji film Paula Verhoevena, *Črna knjiga* (Zwartboek, 2006). Kjer Eastwood sklanja glavo v spomin padlim, se Verhoeven navdušeno poigrava z usodami, kot bi gradil hišico iz kart. Kjer Eastwood vojno laboratorijsko izolira daleč od kakršnekoli družbene realnosti, jo Verhoeven vrača globoko vanjo, tako rekoč med rjuhe. Kjer Eastwoodovi borci do zadnjega verjamejo v neizbežnost spopada civilizacij, je pri Verhoevnu težko najti koga, ki bi verjel v karoli nesnovnega. Kjer so Eastwoodovi resnični heroji nesebični sleherniki, so Verhoevnovi garači, ki glavo pogosto tvegajo za lastno korist ali užitek. In kjer je

Eastwoodova vojna obsedena z žrtvovanjem in odpuščanjem, je Verhovnova vse kaj drugega: karnevalska, parodična, amoralna, groteskna, dvoumna, razsrediščena in žanrsko promiskuitetna.

S *Črno knjigo* se Verhoeven v resnici vrača »domov«, tako geografsko (po dvajsetletnem egzilu v Hollywoodu), kot tematsko: film je na prvi pogled *remake* zgodnjega filma *Soldaat van Oranje* (1977), v katerem se je prvič polotil nemške okupacije Nizozemske, ki jo je sam doživljal kot fantič: v spomin so se mu očitno vtisnile podobe zavezniških bombnikov, ki so nad obalami tu in tam odvrgli kakšno bombo, zlasti pa orgiastičnega brezpravja, ki je zavladalo po osvoboditvi in ki ga je spremljal neizogibni obračun z nemškimi simpatizerji, drugačna oblika »konstitutivnega nasilja«, ki smo ga srečali pri Eastwoodu.

Prav v prikazu osvoboditve – ki si ga delita oba filma – pa je *Črna knjiga* tudi bistvena nadgradnja izvirnika. V *Soldaat van Oranje* se ikonični Rutger Hauer iz oportunega jebivetra prekvalificira v agenta na misiji njenega veličanstva – kraljice Beatrix – nato v »letečega Holandca« in naposled še priložnostnega narodnega junaka, ki betežno »mati naroda« pospremi ob njeni triumfalni vrnitvi na domača tla – kolikor se to sliši smešno, uspe Verhovnu v prizor vdihniti dostojanstvo in patriotski sentiment. V svojem norčavo odkritem prerisovanju zgodovine gre Verhoeven celo tako daleč, da rekreira arhivske posnetke, v katere zeligovsko na ključnih mestih prilepi še svojega junaka.

Nasprotno pa se zaključno dejanje *Črne knjige* odvija daleč od uradne, arhivske zgodovine, tam, kjer se vojna ne konča, temveč spremeni v absurdno opombo. Junakinja filma je iznajdljivo judovsko dekle Rachel, ki se med Anne Frank in Mato Hari odloči za slednjo – postane fatalna odporniška agentka, a ker se ogreje za nacističnega oficirja, je po kapitulaciji v drugo »ožigosana« kot »nacistična kurba«. Vojna je zanjo – podobno kot za junaka *Soldaat van Oranje* – priložnost za tako rekoč popolno emancipacijo: osvobodi se družine (sicer ne po svoji krivdi, saj jo umorijo nacisti), identitete (iz Rachel se preimenuje v Ellis), preteklosti, iluzij in seksualnih zadržkov. Takšne radikalne preobrazbe Verhoevnovih junakov olajša določen prezir do psihologije – njegovi junaki se redko ukvarjajo s seboj, dvomijo, žalujejo ali ne vedo, kaj jim je storiti – v prvi vrsti obstajajo kot figure čistega filmskega gibanja in ne statične refleksije; bistveno je preživeti, se izogniti nastavljenim pastem, preslepiti nasprotnika. Rivette je za Verhoevena ustrezno ugotovil, da so »njegovi filmi zelo neprijazni: govorijo o preživetju v svetu, ki ga naseljujejo kreteni.«

Črna knjiga je zanimiv hibrid številnih paradoksov: klasično strukturiran film akcije – tako rekoč obuditev določenih, izgubljenih kvalitet ameriškega filma –, ki pa ga je Verhoeven lahko posnel le v Evropi, hkrati pa sarkastičen pogled na najbolj občutljivo obdobje evropske zgodovine, kot bi si ga lahko privoščil le Hollywood. Verhoeven je mojster narativnih intrig, ki

film neprenehoma premetavajo po žanrskem registru ter perversnih hitchcockovskih domislic, ki ga prevrtajo z določeno paranoično slutnjo, da se v ozadju še vedno nekaj skriva, da se igra ne more nikoli zares končati. Največja domislica – s katero Verhoeven naposled udari po mizi in sporoči, da se je šarada zaključila – je epilog filma, kjer se komajda končana vojna izteče v začetek druge, vloge pa se zamenjajo: Ellis postane učiteljica v kibucu, v Palestini pod izraelsko okupacijo.

In če smo Eastwoodu očitali romantiziranje japonskega nacizma in določenega bojevnikega »duha«, povejmo, da je Verhoevnova stilizacija nacizma izrecno posvetna in tako kičasto naphana s sublimno cenenimi referencami, da meji na žanrski *camp*. S tem v osnovi oživlja tisto, čemur je Susan Sontag v sedemdesetih rekla »fascinantni fašizem«, ko je določen del evropskega (in zlasti nemškega) filma (Fassbinder, Syberberg) tematiziral kontinuiteto med pompoznim nacističnim spektaklom in sodobno medijsko industrijo, zlasti pa njegov fetišizem telesa in moči, ki je vojno ne le preživel, temveč postal prevladujoča govorica potrošništva v povojnih zahodnih družbah. Verhoeven k temu dodaja še drug zanimiv pogled na prepletenost estetskih načinov kapitalizma in fašizma, ki sta v *Črni knjigi* domala nerazločna – težko je razbrati, kje se konča ideologija in začne posel (oziroma kriminal), kje idealizem prehaja v oportunizem, toleranca v sovraštvo. Fašizem je za Verhoevena strukturno povsem kompatibilen s kapitalizmom, celo njegov legaliziran del – poražena nemška vojska lahko tudi

Verhoeven dodaja še drug zanimiv pogled na prepletenost estetskih načinov kapitalizma in fašizma, ki sta v Črni knjigi domala nerazločna – težko je razbrati, kje se konča ideologija in začne posel (oziroma kriminal), kje idealizem prehaja v oportunizem, toleranca v sovraštvo.

v novem režimu, ki ga vzpostavijo zavezniške enote, obsodi svojega oficirja izdajstva in izvrši kazen, četudi bi ta lahko po novem obveljal tako rekoč za »junaka«.

Vojna je v Verhoevnovi viziji torej predvsem ekonomska priložnost in manj stvar ideologije ali načel – celo odporniško gibanje v *Črni knjigi* deluje bolj kot nekakšen *lifestyle*, kot trendovska subkultura, ki jo je rajh deloma že kooptiral, jo naredil za partnerja v zločinu, se z njo trudil pogoditi. *Črna knjiga* je skorajda delo historičnega materialista, ko trdi, da živimo v stanju permanentne nerazločnosti med vojno in mirom (morda bi bilo bolje reči, »nevojno«), da oboje obstaja sočasno, prepleteno in sporadično.



ZDENKO VRDLOVEC

NAVADNA LJUBIMCA

V članku o Garrelovem filmu *Skrivni otrok* (L'Enfant secret, 1982) je Alain Philippon zapisal: »V svojih treh ali štirih zadnjih filmih je Philippe Garrel odšel zelo daleč – in že skoraj na strašljiv način – v osamljenost in zaprtost. V teh filmih smo lahko občudovali določeno lepoto, obenem pa smo Garrelu vse težje sledili: na svojem tripu se je dvignil zelo visoko, nad plast atmosfere, kjer gledalec še lahko prejme svojo dozo kisika. Garrel se je znašel povsem sam v stratosferi filma; vsak gledalec ima svoje meje, svoje odpore in nezadržno potrebo, da se mu pripoveduje. Garrel, ki je bil previsoko in predaleč, ni več mogel imeti svojega naslovnika: gledalec je bil izključen. Skrivni otrok dolguje svoj uspeh prav dejstvu, da se je garrelovski film dotaknil zemlje, znova našel realno ali, natančneje, to realno v realnem, kar je avtobiografija. Večina sekvenc v tem filmu je namreč povezana z dogodki (poskus samomora, agresija, toksikomanija, terapija z elektrošoki v psihiatrični bolnišnici) v Garrelovem življenju« (L'Enfant-cinéma, Cahiers du cinéma, 1983, št. 344).

Dogodki iz Garrelovega življenja, ki jih omenja Philippon, so povezani s cineastovo krizo po ločitvi od pevke Velvet Underground, Nico, s katero je živel deset let (od 1968) in z njo posnel ravno toliko filmov, o katerih poznavalci pravijo, da se odlikujejo z izjemnimi likovnimi kvalitetami in s skoraj hipnotičnimi velikimi plani ženskih obrazov, obenem pa prevajajo mučno psihodramo ljubezenskega para, ki jo je včasih (zlasti v nemih filmih) težko spremljati. Tudi v *Skrivnem otroku* (1982) gre za ljubezenski par, ki premaguje dvojno težavo: kako posneti film in obenem živeti uravnovešeno družinsko in družbeno življenje, ne da

bi se to dvoje (torej filmska in banalna realnost) preveč pomešalo. Verjetno gre res za Garrelovo vrnitev k »avtobiografskemu realnemu«, toda gledalca, ki o tem »realnem« ne ve veliko, lahko film očara predvsem s svojim vtisom »realnosti snemanja«, tj. s tem, da skoraj vsak prizor poteka tako, kot da se poraja hic et nunc, tukaj in zdaj, kjer in ko je posnet (torej ob popolni negaciji »scenarija«, pač »scenarija« v pomenu vnaprej napisanega dogajanja).

Navadna ljubimca (Les Amants réguliers, 2005) sta Garrel petindvajseti film, ki se je pojavil istega leta 2005, ko so v pariških predmestjih goreli avtomobili. To pa je tudi edina skupna točka med temi in legendarnimi majskimi dogodki leta 1968, ki so evocirani v *Navadnih ljubimcih*, a najbrž ne toliko zaradi kakšnih aktualističnih aluzij, kot pa zaradi še ene »vrnitve k avtobiografskemu« (Philippe Garrel je bil član ene izmed anarhističnih skupin v majskih dogodkih). V tem njegovem filmu namreč ne gre niti za kakšno zgodovinsko obnovo tedanjega prevratnega dogajanja niti za analizo političnih učinkov in socioloških posledic Maja '68, marveč za individualno in eksistencialno izkušnjo »praznine«, ki je nastopila po revolucionarni noči.

Vse majsko dogajanje je namreč zgoščeno v eni sami, epsko dolgi noči (posneti v »sanjski« črno-beli tehniki), v kateri je Pariz pogreznjen v temo in vidi-mo samo barikade iz uničenih avtomobilov in kock cestnega tlaka, za katerimi se zbirajo demonstranti, na drugi strani pa čete policistov v dolgih črnih usnjenih plaščih. Prav ta »abstraktna« scenografija tudi omogoča, da so bolje poudarjeni nekateri detajli, tako ideološki (»organizacija je za čredo, mi smo anarhi-

sti!«) kot individualni in tako »alegorični«, kot je tisti, ko neki demonstrant urinira po kipu Device Marije, medtem ko prijatelju pripoveduje o spopadih s policijo. Na koncu dolge noči se mladi demonstranti vrnejo domov, s sajastimi obrazi kot rudarji po šihu ali kot otroci, umazani od igre, ki jih mame umijejo in dajo spat.

Po tej epski noči, v kateri so se razblinile romantične sanje o revoluciji (»delavci se bolj bojijo revolucije kot buržoazija!«), se skupina udeležencev prevratnih dogodkov umakne v »notranjost«, tako fizično (stano-vanje) kot mentalno, in uničene sanje zamenja z opijem, s katerim jo oskrbuje mladi buržuj, za katerega je bila edina »revolucija« tista, ko je dobil bogato dedščino. Toda tudi ta skupina se polagoma porazgubi oziroma se atomizira v ljubezenske pare. Z banalnostjo življenja, ki se je znova utirilo, se torej formira tudi par »navadnih ljubimcev«, mladega pesnika François (Clotilde Hesme). In od tega trenutka postane film mračna in mojstrsko režirana pripoved o tem, kako mlada in umetniška ljubimca povozí sama banalnost s prav tistimi »aduti« (glavni je kajpada denar), ki sta jih kot romantična revolucionarja prezirala. Pri Garrelu se praviloma vse zgodi v dolgih kadrih in nekaj elipsah, toda konec razmerja »navadnih ljubimcev« je napovedan v enem samem montažnem spoju dveh kadrov: v prvem Lilie, ko zapuša atelje kiparja, ki jo je povabil v New York, na stopnicah povzroči hrup, v drugem pa se François na drugem koncu mestu nena-doma prebudi v postelji, kot prestrašen od tega hrupa, po katerem bo ostal sam.

NEKAJ MISLI OB PODOBAH S FESTIVALA DOKUMENTARNEGA FILMA

ZA PREGLED LETOŠNJEGA, ŽE DEVETEGA FESTIVALA DOKUMENTARNEGA FILMA, SMO IZBRALI TRI FILME; VSAK NA SVOJ NAČIN SE LOTEVAJO TREH KLJUČNIH PROBLEMŌV, KI SO JIH POTISNILI V OSPREDJE ZGODOVINSKI PROCESI OB KONCU 20. STOLETJA: IZGINJANJA DELAVSKEGA RAZREDA, DRUŽBENEGA NADZORA IN MOŽNOSTI OSVOBODITVE V POSTMODERNEM URBANEM KAOSU.

PRIMOŽ KRAŠOVEC

»NEKOČ SO BILI DELAVCI«

Po padcu realno obstoječega socializma je moral svobodni svet nekako opraviti še z referentom revolucionarnih projektov, delavskim razredom. Metoda, ki je bila največkrat uporabljena, je bilo izganjanje duhov. Ena izmed prvih in najpomembnejših eksorcistk je bila Margaret Thatcher, ki je (v domišljiji) odmisllila kar celotno družbo (in z njo tudi razrede) v korist posameznikov. Sodobni eksorcisti uporabljajo bolj sofisticiran besednjak in tako poslušamo, da materialno delo čedalje bolj izginja v korist nematerialnega, da globalizacija prinaša kapitalizem brez dela in podobno. Sodobni produkcijski način se prikazuje kot mešanica sofisticirane in zmogljive tehnologije in nemejene človeške kreativnosti, potenciala, podjetniške iniciative ... Ob tem se mora odmislliti vprašanje, kako vsa ta vsemogočna tehnologija prihaja na svet, saj v tem procesu verjetno ne gre za čudeže ali brezmadežno spočetje, temveč prej za proces materialne produkcije. Delavci, ki se je udeležujejo, pa veljajo za mrtve.

Iz te iluzije (a nujne iluzije) izginjanja/izganjanja delavskega razreda se duhovito norčuje *Smrt delavca* (Workingman's Death, Michael Glawogger, 2005). Film prikazuje usodo delavcev in dela v času, ko tisto pravo, industrijsko delo kot vrednoto vse bolj izpodrivajo kreativnost, spontanost in komunikativnost, pri čemer se nam vsiljuje imaginarna predstava, da pravega dela sploh ni več, da je izginilo skupaj s socializmom. Film je razdeljen na pet delov, od katerih dva, prvi in zadnji, prikazujeta delo in delavce v post-socialističnih deželah. Prvi del kaže usodo rudarjev iz Donbassa v Ukrajini, pokrajine, kjer je postavljaj sve-

tovne rekorde v kopanju premoga sovjetski proletarski heroj Stahanov in ki je bila inspiracija za Vertovovo filmsko himno prvi petletki *Entuziazem* (Entuziazm: Simfoniya Donbassa, 1931, Dziga Vertov). Danes so sloviti rudniki zaprti. Skupina rudarjev še zmeraj koplje po njih, a, kot pravijo, ne več iz entuziazma, danes je njihova motivacija preživetje – če ne bi kopali premoga, bi pomrli od lakote in mraza. Ob robu post-socialističnega opustošenja se v nekdanji rudarski regiji uveljavlja delavsko samoupravljanje: skupnica rudarjev nima ne organizatorja dela ne odjemalca presežne vrednosti in deluje po načelih tovarštva in solidarnosti.

Če kitajski del kaže, da delavci še zmeraj obstajajo, da so le prestavljeni in s tem umaknjeni izpred oči tistih, ki na bogatem Zahodu živijo na račun njihovega dela, pa »Epilog« kaže, kako je na Zahodu, z uporabo svetlobnih efektov in nedolžne zabave, uprizorjeno njihovo izginotje.

Drugi, tretji in četrti del prikazujejo podobe dela na obrobju svetovnega kapitalističnega sistema. Drugi del se ukvarja z rudarji v Indoneziji, ki na gori nabirajo žveplo in ga v košarah, ki tehtajo okrog 100 kilogramov, po dolgi poti nosijo v dolino. Plačani so glede na težo izkopa. Delavskih pravic in sindikatov ne pozna- jo. Ko eden izmed njih na svoji poti sreča razred šo-

larjev, ki gredo na goro na izlet, ga ti sploh ne opazijo. Povsem mirno gredo mimo njega in pojejo udarniško pesem. Delavci obstajajo in ne obstajajo hkrati; delajo, producirajo, a so nevidni. V tretjem delu nigerijski mesarji koljejo in žgejo krave in kože in jih za majhen denar prodajajo nazaj lastnikom – tako kapitalizem naddoloča tradicionalno, živinorejsko produkcijo, ki prevzame mehanizem kapitalistične eksploatacije. Četrti del prikazuje »ladjedelnico« v Pakistanu, kjer ladij ne izdelujejo, temveč jih razgrajujejo. Množica delavcev zapušča svoje družine in enajst mesecev na leto preživi na delovnem mestu, kjer ob težakem delu in za slabe plače vsak dan tvegajo življenja.

Zadnji del filma z naslovom *Prihodnost* kaže jeklar- no na Kitajskem. Ta je mesto nadvse materialne produkcije v eni izmed gospodarsko najuspešnejših in najhitreje razvijajočih se držav na svetu. Kitajska dejansko uresničuje socialistično napoved o »dohitevanju in prehitevanju« kapitalističnega Zahoda – a cena, ki jo Kitajska za to plačuje, je mešan družbeni sistem: kapitalistično izkoriščanje brez političnih svoboščin in avtoritarna vladavina brez socialne države hkrati. Zato je naslov zadnjega dela zlovesč – kitajski model predstavlja zelo verjetno prihodnost celotnega svetovnega sistema. Obenem kitajski del prikaže, da delo še zmeraj realno obstaja, in to ne kjerkoli, temveč celo v ponosu Kitajske že vsaj od časov Velikega skoka naprej, v jeklarski industriji.

Film se zaključi z *Epilogom*, ki kaže nedelujočo jeklar- no v Nemčiji, z uporabo barvnih luči predelano v umetniško instalacijo, ki pa je (v duhu časa) obenem funkcionalna, saj ob večerih in ob koncu tedna služi kot zabaviščni park za nemške šolarje. Če kitajski del



Smrt delavca

kaže, da delavci še zmeraj obstajajo, da so le prestavljeni in s tem umaknjeni izpred oči tistih, ki na bogatem Zahodu živijo na račun njihovega dela, pa »*Epilog*« kaže, kako je na Zahodu, z uporabo svetlobnih efektov in nedolžne zabave, uprizorjeno njihovo izginotje.

IDEOLOGIJA IN REPRESIJA NA SODIŠČU

Film *Sodna zaslišanja iz 10. okrožja* (10^e chambre – Instants d'audience, 2005, Raymond Depardon) je sestavljen iz dokumentarnih posnetkov zaslišanj in izrekov kazni na sodišču za prekrške in prestopke v Parizu. V filmu se pred stoično sodnico zvrsti množica obtožencev. Posamezni primeri so izbrani glede na dva kriterija: nenavadnost in družbena relevantnost. Med nenavadne spadata nastop starejše ženske, obtožene vožnje pod vplivom alkohola, katere igro bi lahko klasificirali kot teater absurda, tako da si še izjemno hladnokrvna sodnica ne more pomagati in obtoženko zbode, da »ima težave z izražanjem«, ter zagovor duševno nestabilnega gospoda, ki pod očitnim vplivom pomirjeval pripoveduje, kako je za zabavo s puško streljal po Parizu. Družbeno relevantni primeri predstavljajo prerez urbanega francoskega prestopništva. Tako se pred kamero zvrstijo večinoma tatovi, pijani vozniki in mali dilerji. Skozi njihova pričevanja se razkrivajo družbene institucije, ki veljajo za nedotakljive (predvsem zasebna lastnina) in družbene prakse, ki veljajo za kriminalne (predvsem nasilje in kraja). Film se dotakne tudi dveh tem, ki nista pomembni le za Pariz oziroma Francijo, temveč za Evropo nasploh: migracij in nasilja v družini. Prva je prikazana skozi zgodbo o Afričanu, ki stori zločin brez zločina; njegova krivda je že njegov obstoj sam – je brez dokumentov in zato ilegalen. Ilegalno ni kakšno posebno dejanje obtoženca, ki bi bilo v nasprotju z zakonom, ampak dejstvo, da živi v Franciji. Njegova

kazen je izgon iz države. Druga tema je prikazana z dvema pričevanjema. Najprej se moški neprepričljivo zagovarja pred nedvoumnimi dokazi o nadlegovanju svoje bivše, s katerimi ga sooča sodnica, nato pa ženska odločno in pogumno, z izjemnim socialnim čutom in brez moraliziranja, predstavi družinsko tragedijo, v kateri je obtoženec s psihološkim in telesnim terorjem igral glavno vlogo. Kazen, ki je izrečena obtožencu za sedem let nasilnih izpadov, je sodna prepoved približevanja.

Sodna zaslišanja predstavljajo kratek, a natančen

Sodna zaslišanja predstavljajo kratek, a natančen vpogled v institucionalno logiko in mehanizme delovanja sodne oblasti. Logika sodišča temelji na zahtevi po racionalni presoji in zavestnem nadzoru nad lastnimi dejanji pri obtožencih.

vpogled v institucionalno logiko in mehanizme delovanja sodne oblasti. Logika sodišča temelji na zahtevi po racionalni presoji in zavestnem nadzoru nad lastnimi dejanji pri obtožencih. Izguba enega ali drugega se lahko ali kaznuje (v primeru pijanih voznikov, ki so kaznovani zaradi uživanja substance, ki onemogoča racionalno presojo) ali pa upošteva kot olajševalna okoliščina (v primeru slaboumnosti in drugih »naravnih« razlogov izgube razuma), v obeh primerih pa obravnava racionalnosti reproducira pravno ideologijo. V tej subjekt nastopa kot izvor in zavestni nadzornik lastnih dejanj, njegova duša pa kot mesto krivde, naklepa, motiva, kesanja ... Prikaz mehanizma delovanja sodišča potrjuje Althusserjevo omahovanje pri določanju razlike med ideološkimi in represivni-



Sodna zaslišanja iz 10. okrožja

mi aparati države. Oboji namreč delujejo s pomočjo obojega, razlika je le v tem, katero sredstvo nastopa primarno in katero sekundarno. Sodišče kot ideološki aparat države tako deluje primarno z ideologijo in sekundarno z represijo, vendar je te sekundarne represije vseeno občutno več kot v drugih ideoloških aparatih države. Lahko bi tudi rekli, da je sodišče prehodni, vmesni državni aparat, kjer ideologija le rahlo prevladuje nad represijo. Sodišče namreč uspeh osnovne ideološke operacije, interpelacije, zagotavlja z grožnjo represije. Višina in strogost izrečenih kazni je odvisna predvsem od tega, ali se v postopku zgodi brezpogojna identifikacija obtoženca s stališčem, ki ga zastopa sodnica – če se to zgodi, če obtoženec prepozna in sprejme pravičnost sodnega reda in lastne kazni, če spozna svoj greh in se pokesa, oziroma šele, ko se izpolni ta pogoj, pride na vrsto obravnavanja zločinskega dejanja. Samo v primeru obtoženčevega brezpogojnega sprejetja moralnega stališča sodišča je zločinsko dejanje edini kriterij določanja višine kazni.

V nasprotnem primeru se obtožencu ne obeta nič dobrega. Voznik, ki je vozil brez voznškega dovoljenja, trmasto ugovarja sodničinim argumentom s stališča lastne socialne situacije – če neha voziti, bo izgubil službo kurirja in tako mu bo preostalo le še beračenje ali kriminal. Stoji za svojimi razlogi za kršenje zakona in se noče pokesati. Sodnica se znajde v zadregi – po eni strani je obtoženec iskren in govori resnico (izraža svoje resnične misli in občutke), a po drugi strani te misli niso ne dobre ne pravilne. Iskrenost je sodnici sicer všeč, a le če se iskreno izražajo prave misli. Sodnica poskuša obtožencu popraviti napačne ideje, a to ji ne uspe, zato poseže po represiji in mu izreče drakonsko kazn. Na višino kazni ne vpliva toliko prekršek sam, kot odnos, ki ga ima storilec do prekrška. To velja tudi za izkušenega žeparja, ki se norčuje iz strukture sodne racionalnosti. Po izreku stroge kazni, kjer sta obsojena tako njegov zločin proti lastnini kot njegovo

nepokoravanje moralni avtoriteti sodišča, lahko le še upravičeno zakliče: »*To je pravica!*«

ANARHO-EKSISTENCIALIZEM

Vzhodno od raja (East of Paradise, 2005, Lech Kowalski) je sestavljen iz dveh, na prvi pogled povsem nepovezanih zgodb. Prva je pretresljivo pričevanje simpatične in dobrodušne starke, režiserjeve matere, ki jo je 20. stoletje presenetilo. Vojna in revolucija sta ji dejansko vdrli skozi vrata, ko jo je leta 1939

Kowalski govori o sebi, o svojem prihodu v Ameriko, o svojem prvem srečanju z dokumentarnim filmom, o svoji karieri, o raziskovanju resničnosti urbane Amerike konec 20. stoletja.

na Poljskem zajela Rdeča armada in jo odpeljala na prisilno delo v Sibirijo. Tam je morala, v mrazu in v premočenih oblačilih, od zore do mraka predelovati les za železniške tramove, ob večerih pa jo je zasliševala in mučila Sovjetska tajna služba NKVD. Objektivno nasilje revolucije je do pripovedovalke prišlo v obliki posmehovanja sojetnikov, ki so jo zmerjali z buržujko, saj je bila lepa in negovana, in v obliki sadističnega izživljanja tajnih agentov. Po izpustitvi iz gulaga je sledilo še brezciljno tavanje po Sovjetski zvezi, polno lakote, mraza in bolezni, ki so ga občasno razsvetlili tudi redki lepi trenutki. Srečnega konca ne izvemo – dobra gospa se po slabi uri čustveno izjemno intenzivne pripovedi zlomi in ne more nadaljevati.

Drugi del filma je alegorija režiserjevega življenja in dela. Kamera sledi avtorjevemu prijatelju z umetniškimi



Vzhodno od raja

imenom Gringo, bohemskega džankiju. Gringo se na rolki podi skozi temno stran ameriškega sna, po getih, beznicah in džankijevskih prebivališčih, tam smo priče pretepom, heroinu, policijskemu nasilju, revščini in brezposelnosti. Gringove dogodivščine spremlja režiserjeva naracija. Kowalski govori o sebi, o svojem prihodu v Ameriko, o svojem prvem srečanju z dokumentarnim filmom, o svoji karieri, o raziskovanju resničnosti urbane Amerike. Gringo proti koncu filma umre za aidsom. Gringovo zgodbo občasno prekinjajo avtobiografski posnetki, od režiserjevega spremljanja ameriške turnee Sex Pistols do projekta, v katerem je dokumentiral življenje hašišarskega para, a je kmalu obupal, saj se v njunem življenju ni kaj dosti dogajalo. Od Gringa se poslovimo z dolgim, statičnim kadrom v bolnišnični mrtvašnici in s pogledom na ogromen grafit, na katerem je ovekovečen njegov obraz. Nato sledi obrat – zagledamo delavce, ki so ostali brez službe in ki protestirajo s plesom ter skandiranjem ritmičnih in rimanih političnih sloganov. Udarnost protesta vsaj malo popravi precej deprimirajoč vtis, ki ga pušča predhodno prikazovanje nihilizma in dekadence velemestnih bohemov.

Obe zgodbli poveže režiserjevo pripovedovanje v drugem delu filma, ki je polno aluzij na usodo njegove matere, ki jo je v zgodovino odpeljala »rdeča horda«. Kowalski se ves čas trudi povleči vzporednice med lastno in Gringovo usodo na eni ter materino na drugi strani. Ugotovi, da se obeh vrst trpljenja ne da izenačiti, a se ju da primerjati. Primerjavo izpelje s pomočjo ugotovitve, da so vsi junaki filma žrtve oblastnih struktur, ki lahko na človeka pritiskajo tako ali drugače. V Sovjetski zvezi je bil teror oblasti bolj intenziven, kot je v sodobnih ameriških velemestih, a v načelu gre za isto stvar. Iz te zastavitve avtor izpelje anarhistično poanto – vsak človek se po mora po svojih močeh truditi iztrgati se pritisku oblastnih struktur. A osvoboditev je lahko le osebna, oblastnih struktur

ne more nihče uničiti ali spremeniti, osvobajajoči se posameznik se jim lahko le do neke mere izmakne. Osvoboditev je nujno sebično dejanje.

Drugo povezavo obeh zgodb v zadnjem prizoru filma predlaga režiserjeva mati. Njen svetovni nazor je drugačen od sinovega. Govori z eksistencialističnega stališča in trdi, da je sodobni svet preveč materialističen – kar je razumljivo, saj izkušnja gulaga v človeku težko pusti kakršnekoli simpatije do materialističnih teorij –, zaradi česar je v njem težko najti resničnega človeka in resnično človečnost. Materino stališče potrjuje njena pripoved. Divjanje privržencev materialističnih naukov jo je nasilno iztrgalo iz meščanske idile, v kateri je vladala pristna človečnost. Prav tako je človečnost – redki trenutki dobrote, sočutja in usmiljenja – tista, ki ji je omogočila, da je preživela žalostno odisejo po Sovjetski zvezi med drugo svetovno vojno. Lahko bi rekli, da je izbira meščanske gospe za ponazoritev grozot in trpljenja v »totalitarni« Sovjetski zvezi nekam cinična, saj ne smemo pozabiti, da so pred revolucijo desetine milijonov kmetov v carski Rusiji preživljale svoje zime v veliko slabših razmerah kot junakinja prvega dela filma, desetine milijonov delavcev v socialistični SZ pa v neprimerljivo boljših.

A s prikazom te primerjave bi se podrla narativna struktura filma. Zgodovine se tako ne bi dalo več reducirati na trpljenje nedolžnih posameznikov in osvoboditve ne več na miselni eksperiment, kar je osnovni namen *Vzhodno od raja*. Zgodbli, od katerih je ena spomin na nasilni vrhunec 20. stoletja, druga pa prikaz muk, v katerih stoletje umira, se stakneta v svojem patosu. Človek se rodi v svet, ki ga ne razume, obvladujeta ga kruta usoda in oblastne strukture. Sreče mu ne more dati nihče, lahko si jo zagotovi le sam. Obe pripovedi romantizirata zgodovino in jo s tem ukinjata.

»OM BE MY SAVIOUR«, JE PREPEVAL GINSBERG

VČASIH (NITI NE TAKO POREDKO) SE ZDI, DA JE SLOVENSKEMU FILMU BOLJ KOT DOMOVINA NAKLONJENA TUJINA. NA ODKRIVANJE NADVSE ZANIMIVEGA, SKRIVNOSTNEGA ARHIVA DOMAČE OM PRODUKCIJE JE BILO POTREBNO ODPOTOVATI DO ROTTERDAMA, KJER SO GA PREDSTAVILI POD NASLOVOM »SUPER 8 TREASURES FROM SLOVENIA«. PONOVI TEV NA IZOLSKEM KINO OTOKU.

OLAF MÖLLER
PREVOD: ANDREJA KUHELJ

V bistvu je bilo tako, kot v svoji *Operation Mammoth* (2006) pripoveduje Jurij Meden – čeprav ni dokumentirano –, posamezni drobci pa so seveda ostali izpuščeni.

Naj zgodbo povem še s svojimi besedami, kot se je sam spominjam. Vasja Bibič, mislim, da je bil on, je nekega večera, ali pa je bilo morda popoldne, načel zgodbo o pozabljenem, domnevno pogrešanem mojstru slovenskega avantgardnega filma – vsekakor subkulture, ki se ji danes namenja komaj kaj pozornosti –, človeku, ki je v 70. in 80. letih posnel ogromno filmskega materiala s standardno, super-8 in 16-milimetrsko kamero, potem pa nekega dne preprosto odnehal in naj bi se danes preživljal kot ribič v vasi ob morju. Temu človeku da je ime Slobodan Valentinčič, v sodobnih tekstih o jugoslovanski filmski avantgardi se ne pojavlja – da bi našli kaj o njem, bi morali pogledati v *Ekrane* iz tistega časa –, na internetu ni o njem ne duha ne sluha. Jurij – ali pa morda Vasja – se je nemudoma vrغل v iskanje. Kmalu je imel telefonsko številko in redkobesedni gospod strogega glasu naju je povabil, da ga obiščeva, kakšen dan proti večeru. Prvo, vendar pa tudi edino razočaranje: Valentinčič živi v Kopru, ki je vse prej kot vas, in se ne preživlja z ribištvom, ampak kot novinar. Že sem si lahko predstavljal, kako bova vstopila v koč in se bo v nekem kotu na filmskih kolutih nabirala sol obmorskega zraka, ki se mu stoži po slikah in zvokih, prevzela me je melanholija ter priklicala v spomin tisti kiselkasti vonj marinade in globoko v sebi sem se že sprijaznil

z dejstvom, da filmi najbrž že dolgo niso več primerni za projekcijo. In tako sva se z Jurijem nekega večera zapeljala proti Kopru, malce nervozna zaradi tona Valentinčičevega glasu, predvsem pa zelo, zelo vznemirjena. Slobodan Valentinčič menda zelo nerad telefonira: sprejel naju je gospod sijočega videza, ob katerem ti postane jasno, zakaj pravijo za moške okoli petdesetih, da so »v najboljših letih«, skratka, izjemno ljubezniv človek, odprt, šarmanten, potrpečljiv in vedno razpoložen za še kakšno presenečenje. Tudi filmi so bili večinoma v odličnem stanju, čeprav so zadnjih dvajset let mirovali.

Kakorkoli že, Valentinčič ni posnel nobenega od tistih filmov, ki nama jih je tisti večer predvajal vse do zgodnjih jutranjih ur.

Sam pravi, da je bil samo kustos OM Produkcije, združenja svobodnih ustvarjalcev, ki so, če hočete, delovali preko Valentinčiča. Med OM-avtorji, 41 jih je, se pojavljajo imena Florjan Gorjan, Angelca Bombardelli, Ismailhaci Cankar, Amanda Flor Daliso, Marta Žnidaršič, John Francis Gadart, ali Emerician Havaši, deloma so med njimi tudi OM-kritiki/apologeti, predvsem pa jim je skupno to, da je vsak posnel samo en film, kar je bil najbrž tudi razlog, da se je vsa ta dela takrat pripisovalo Slobodanu Valentinčiču. Ljudje si pač niso mogli predstavljati, da celo v širni Jugoslaviji obstaja 41 genijev z bizarnimi imeni, ki so se odločili posneti vsak samo en film. Tisti nagnjeni k hitremu sklepanju bodo seveda porekli, ampak saj to so samo hetero-, včasih celo samo psevdonimi, in tudi v tem je najbrž zrno resnice. Toda 41 OM-avtorjev še ne naredi

Slobodana Valentinčiča, sploh pa so imena zvoki brez smisla – kaj ne pravi že OM-Opus 2: »Jedna slika znači 10.000 riječ?« Tisto, kar šteje, so filmi, torej to, kar je dejansko pred nami, če lahko pri nečem tako izmuzljivem, kot je film, sploh govorimo o »dejanskosti«. Morda sem celo jaz samo OM-iluzija, Valentinčičev članek – ko OM piše o OM, je sleherni dvom o transcendentalni pasti upravičen.

OM Produkcija se je, kot že rečeno, podpisala pod 41 del; prvo, *Document Carrousel 77*, je bilo posneto z 8-mm kamero, zadnje, *Kumbum* (1975/87), je bilo končano leta 1987 na 16-mm traku. OM Produkcija je prehodila celotni spekter nenarativnega filmskega ustvarjanja, v nekaterih primerih celo v enem samem filmu, kot je to primer OM-Opus 3, *Galactic Supermarket Presents Cosmic Rainbows* (1977), ki se gladko sprehodi od nemirnega Jonasa Mekasa do ekstatičnega Stana Brakhaga, ali OM-Opus 7, *All Is One* (1977/78), pri katerem že naslov vse pove. Nekatera dela, kot na primer filmi o Pankrtih, so bolj dokumentarno obarvana, kot fiksacija duha časa, pri čemer je zanimivo, da jih bolj vodi ton kot slika, in so tako pravzaprav nasprotje ideala *cinéma vérité*. Druga spet, predvsem med letoma 1983 in 1987 nastala dela v sklopu *Dislocated Third Eye Series*, dajejo večji poudarek performativnemu momentu. In potem so tu še hardcore dela z materialistično/metrično strukturo, kot na primer suma vseh OM-iskanj, *Kumbum* (1975/87), ki povzame vsa OM-dela, razdrobljena, razbita na drobne koščke, da bi jih sestavil v celoto. Pri dveh od 41 filmov gre za verzijo zgodnejšega dela: OM-Opus 27, *Aura / in*

aurovision (1981), je povečava OM-Opus 12, *Aura / in aurovision* (1978), na 16-mm traku z izvirnim zvočnim zapisom, medtem ko je OM-Opus 19, *Mangiafuoco II* (1979), na 16-mm trak posneta dvojna projekcija OM-Opus 18, *Mangiafuoco* (1979), posnetega na superosmički. Pri čemer je Valentinčič pred kratkim naredil še tretjo verzijo *Mangiafuoco* (in s tem prvi post-OM-Opus?), namreč trojno projekcijo super-8-cum-16-mm, pri čemer OM-Opus 18 na robovih spremlja OM-Opus 19 – vsaj tako je bil *Mangiafuoco* prikazan v retrospektivi OM Produkcije na letošnjem filmskem festivalu v Rotterdamu, kjer so bila po desetletjih OM-dela znova predvajana pred svetovnim občinstvom. Priložnosti primerno smo lahko videli tudi svetovno premiero: OM-Opus 37, *Tetraplan* (1981/85) je bil prvič prikazan kot četverna oziroma peterna projekcija s 64 sličicami (štiri filmske podobe, ki se na koncu razmnožijo vsaka na 16 podob; pri prehodu z enega na štiri projektorje je nekaj časa na platnu kar pet filmskih podob, torej vključenih pet projektorjev).

Le redkim je bilo dano spojiti se z zvišeno silovitostjo *Tetraplana*: ta izbruh ritma in pomena, simetriji in zakritih pomenov je marsikoga frustriral s svojo neobvladljivostjo – pa saj ga niti ni mogoče obvladati. In kako kontemplativno deluje *Tetraplan* ob *Kumbumu*: najbrž bi si ga lahko ogledal enkrat na leto in vsakič gledal drug film, pri čemer te ves čas spremlja občutek, kako gredo nezavedno mimo mirijade drugih filmov.

OM Produkcija je nehala snemati filme, ko sta male in še manjše formate za potrebe avantgarde in domačega filma začela nadomeščati video in zatem

digitalna poplava: Valentinčič se je tem tehnologijam odrek, zdele so se mu odvratne. Ker je lepota pot do resnice, so nove tehnike snemanja in predvajanja lahko le slepa ulica laži.

Razen odlomkov, ki so bili posneti zgolj za potrebe filma *Operation Mammoth* – in ki naj bi navsezadnje le pokazali, da teh filmov preprosto ni mogoče gledati v tej tehniki –, so vsa OM-dela na celuloidu, videti pa jih je mogoče samo, ko jih Valentinčič komu pokaže. In še tedaj gledaš vsakič drug film, kajti kustos predstavo rad naredi za enkratni dogodek. Dvakrat sem, mislim, videl OM-Opus 4, *Velika pot nima vrat / Gata gate paramgate* (1977/78), in se spominjam dvoje različnih del. Tudi OM-Opus 5, *Yin-Yang* (1977/78), sem videl dvakrat, prvič v Valentinčičevi dnevni sobi in drugič v posebej opremljenem kotičku v Lantaren 2 v Rotterdamu, kjer je bila slika sicer bolj jasna, film pa je deloval manj plastično, morda tudi zato, ker ga je Valentinčič predvajal za las počasneje kot doma. Tudi OM-Opus 34, *Dislocated Third Eye Series: Next Movie – High Noon (Homage to Fred Zinnemann)* (1983/84), sem videl dvakrat in zdaj mi je dokončno jasno, da je razlika v percepciji filma stvar različnih hitrosti projekcije, načina, kako med projekcijo Valentinčič hitrost upočasni ali pospeši, včasih tako pretanjeno, da imaš občutek, kot da se je čas prilepil, nakar se ekstatično spet zavihti, pohiti naprej, te potegne s sabo, medtem ko glasba – s traku, kot skoraj vedno – ohranja svoj ritem (Valentinčič je bil v Rotterdamu presrečen, da je imel na voljo projektorje, pri katerih je mogoče spreminjati hitrosti brez stopenj – pri nje-

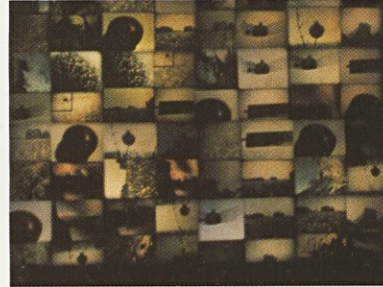
vem domačem projektorju je zmeraj opazen preskok z ene hitrosti na drugo).

Meni najljubši OM-film sem videl samo enkrat, vendar bi mi lahko zadoščal do konca življenja: *Dislocated Third Eye Series: Bismillah* (1984). Štiri dejanja na superosmički, tri na agfi, ki se počasi raztaplja, kot jesensko listje letijo koščki čez platno, le zadnje, edino posneto na kodaku, blešči kot spoznanje samo. Štiri dejanja, štiri gibanja kamere: kamera se zaniha na stativu, enkrat v smeri (>), drugič kontra (<), potem je podaljšek stativa (^) – posnetek se nepričakovano konča (zaradi poškodbe je bilo snemanje za eno leto prekinjeno), in končno, v zadnjem dejanju, ob stativu gleda nazaj na tistega, ki jo vodi, Slobodana Valentinčiča: mlad, krepkih mišic, razgaljen, stoji na vzpetini in svet kroži okoli njega, v edinem dejanju, v katerega se čas ni zažrl. Zraven glasbena podlaga Dollar Brand, samo nekaj tonov, ki s svojim kristalnim zvokom gledalca uročijo. Ko je okoli dveh zjutraj vstavil film v projektor in vključil magnetofon ter začel »slikati« z gumbom za hitrost, kazal morda tri sličice na sekundo, ko so torej neko jutro v Kopru nenadoma v prostoru vstale barve in forme, kot jih nikoli ni bilo in jih ne bo nikoli več, ko sta torej čas in z njim življenje – tudi z razpadom filmskega materiala – postala tam pričujoča in dejanska, sem ...

Mangiafuoco



Tetraplan (part IV)



Next Movie



Mangiafuoco



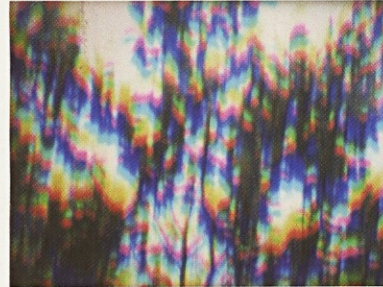
Tetraplan (part I)



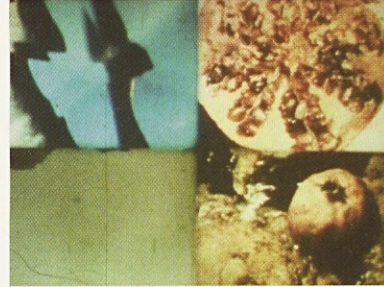
Galactic Supermarket Presents Cosmic Rainbows



Galactic Supermarket Presents Cosmic Rainbows



Aura (In Aurovision)



Tetraplan (part II)



Bismillah

UPORNIŠKO JE BITI ISKREN: POGOVOR S PETRO SELIŠKAR IN BRANDOM FERROM

GORAN VOJNOVIĆ

Petra Seliškar in Brand Ferro sta vse bolj dejavna in prepoznavna dokumentarista, ki sta bila s svojim zadnjim projektom, filmom *Babice revolucije*, uvrščena v tekmovalni program najbolj prestižnega dokumentarnega festivala na svetu, amsterdamske IDFE. Ona je režiserka, on snemalec, skupaj raziskujeta in razvijata svoje zgodbe. Povsod jima sledi njuna mala hčerka Terra, ki ji je omenjeni film tudi posvečen. Medtem ko čakava na Branda in Terro, mi Petra razloži, da so oni trije sodobni nomadi. Vseskozi na poti, vsi trije skupaj. V Makedoniji živijo zaradi nižjih stroškov, ki jim omogočajo preživetje v svetu angažiranega in predanega filmskega ustvarjanja. Tudi v Sloveniji sta poskusila, a ni šlo.

Petra, posnela si nekaj kratkih igranih filmov, danes pa si zaprisežena dokumentaristka. Kako je prišlo do tega miselnega preskoka?

Petra: Na začetku sem si res, kot vsak normalno entuziastičen filmar, želela snemati igrane filme. Dokumentarni filmi so se mi zdeli brezvezni. Mislila sem si, kaj bom jaz s temi dokumenti in arhivi, to je vse tako dolgočasno. Kasneje sem po nekaj kratkih filmih dobila naročilo za film *Balkan – Kri in med* in ugotovila, da to delo sploh ni nekreativno. Poleg tega se je v tem času, v obdobju zadnjih petih ali desetih let, začel pojavljati

kreativni dokumentarec, ki ne temelji zgolj na zgodovinskih in drugih dejstvih, ampak nudi avtorski pristop k obravnavani temi. Ker ne glede na temo, ki si si jo izbral, s tem nočeš reči, da je temu tako, ampak imaš o tem le svoje mnenje. Mislim, da je to nujno, saj sama kot gledalka ne morem več gledati filmov, ki mi mnenje usmerijo in se potem z njimi strinjam ali poistovetim, in to je to. Rada imam filme, ki ti pustijo misliti, kar je redkost. Odkrila sem, da je to možno edino pri dokumentarnem filmu.

Kako je prišlo do filma Babice revolucije? Kakor sem sam razumel, je nastanek filma neločljivo povezan z vajino ljubezensko zgodbo.

Petra: Z Brandom sva se spoznala na snemanju filma *Velika voda* Iva Trajkova. Sama sem delala režijo druge kamere, ki jo je upravljal Brand. Ko smo končali s snemanjem, sva začela skupaj živeti (smeh). In že med snemanjem sva začela govoriti o najinih babicah, ki so bile za svoj čas zelo nenavadne. To so zelo odštekane zgodbe. Bistvo je, da se one najbrž ne bi strinjale, če bi se skupaj usedli, a še bolj pomembno je, da sva se midva našla in da ima zdaj najina Terra vse te gene, ki jih nosi s seboj.

Protagonisti filma so precej stari ljudje. Snemanje je bilo zato, predvidevam, zelo težavno. Mene je

navdušila kubanska babica, ki se je obnašala, kot da kamere sploh ni.

Petra: Nemesia je genialna (smeh). Od trenutka, ko smo prišli na Kubo, se je obnašala, kot da kamere ni.

Brand: Pripravili smo razdelano taktiko. Pripeli smo ji brezžični mikrofoni, ki ga je imela vsočasno vključena. Imeli smo dve kameri in tri snemalce in lovili smo trenutke, ko je pozabila na tehniko.

Petra: Pri starejših ljudeh je to morda edini način, saj potrebujejo veliko časa, da se sprostijo in da dobiš, kar želiš. Govori se o njihovem življenju, to so velike teme, veliko imajo za povedati, osemdeset let življenja je za njimi. Verjetno bomo tudi mi nekoč takšni. Kot stare mašine bomo potrebovali čas, da se bomo zalaufali.

Brand: Petra je vsočasno stala v ozadju, jo opazovala, in potem ko je kaj videla, nam je dala znak. Tako smo čisto po naključju posneli, kako je babica obešala oprano majico svojega brata s podobo Che Guevare na vrh za perilo.

Mislita, da je možno na ravnanja nam bližnjih ljudi gledati s potrebno distanco? Sicer se mi zdi, da filmu to v veliki meri uspe, pa vendarle.

Petra: Niti ne. Ko sva začela prekopavati preteklost, sva trčila ob probleme, ob stvari, ki jih ljudje skrivajo, držijo v sebi, in ko začneš enkrat rovariti ... To je veliko enega sranja. Sploh ni tako nedolžno, še najmanj pa pri



ljudeh, ki so ti blizu. Nekaterih stvari najraje sploh ne bi slišal. Ampak mislim, da je vse to pomembno, saj babice in dedke zapustimo in generacija naših otrok ne živi več skupaj z njimi. Mislim, da je to problem. Stare starše pošljemo v domove, otroke pa v vrtec. Ampak oni imajo najmlajšim zagotovo kaj za povedati. Mogoče nam niti ne, ker smo si preblizu, njim pa zagotovo. To je v celi družbi narobe: eni nimajo kam s svojimi zgodbami, drugi pa rastejo z varuškami.

Film se dogaja v Sloveniji, Makedoniji in na Kubi. V vsaki izmed teh dežel o revoluciji govorijo na drugačen način. Pri nas še vedno bojazljivo, previdno, v Makedoniji bolj sproščeno, celo nostalgичno, medtem ko na Kubi še vedno čutiš revolucionarni zanos.

Petra: Gre za tri zelo različne zgodbe, ki so si v osnovi zelo podobne. Kar praviš, je res. Kuba je mogoče še zadnji rezervat, v katerem vse to še nekako funkcionira. Nikoli nisem srečala človeka, ki bi tako dobro razložil kapitalizem, kot Nemesia razlaga komunizem. Tako prekrasno pove, da so čakalne vrste pred trgovinami dobra stvar, ker se potem vse pokupi. So stvari, ki jih danes težko razložiš ljudem, obsedenim od nakupovanja. Da potrebuješ samo toliko, kolikor imajo Kubanci na voljo, ne pa vsega, ker potem stvari samo stojijo na policah trgovin. To so fine paralele, ki se pojavljajo tudi

v drugih delih zgodbe. Danes je edina ideologija, ki jo živimo, denar.

Tudi odnos do revolucionarjev je v treh deželah precej različen.

Brand: Po mojem mnenju je revolucija umrla osemindesetega leta s Che Guevaro. To je bil zadnji poskus revolucije. Danes je ni več. Kar se nekje predstavlja kot revolucija, je nekaj povsem drugega. Problem pa je v tem, da se je etika v zelo kratkem času obrnila za 180 stopinj. O tem smo hoteli govoriti. Kot pravi tudi Petra, današnja ideologija je zgolj denar, naši stari starši pa so imeli drugačne ideologije in so se borili zanje. Danes obstaja le še boj za denar, za preživetje. Tisti, ki vodijo svetovno politiko, so uspeli doseči, da ideologija ne obstaja več, kar jim ustreza.

V filmu se predstavita kot upornika. Glede na to, da revolucije, kot pravita, ni več, me zanima, kako lahko danes potemtakem manifestiraš lastno upornišvo.

Petra: Tako, da si iskren. Mislim, da je velika stvar to, da greš do konca, da ne kloneš takrat, ko bi bil čas, da nekaj rečeš. Mislim, da je to edini način. Ker je vse tako zavito v neke pakete in imaš včasih težavo že s tem, da vidiš, da si vzameš potrebno distanco in sploh pogledaš, kaj se nam dogaja. Vsakodnevno smo namreč na raz-



ne načine bombardirani z vseh strani. In proti temu se midva boriva. Želiva ostati čista in iskrena ter na stvari gledati po svoje.

Pa mislita, da ima film danes moč, da resnično premika stvari, ne samo da posreduje zgodbe, mnenja, prepričanja?

Petra: Mislim, da ima. Če ne bi tako mislila, ne bi snemala filmov. Veliko je mladih ljudi, ki imajo potrebo po spoznavanju, ki razmišljajo podobno in se trudijo najti ovinke okoli tega, kar se jim ponuja. Mogoče ne gledajo televizije vsak dan, ampak si želijo nekaj drugega, drugačnih pogledov. Na dokumentarnih festivalih vidiš polne dvorane, avtorski dokumentarec je dobil moč in gre počasi v kina. Mislim, da se budi neka zavest. Film je močan medij.

Brand: Z avtorskim dokumentarcem se lahko pove veliko tega, česar v igranem filmu ni mogoče povedati zaradi denarja in zaradi kontroliranosti. Vsi govorijo o *entertainmentu*, ampak gre prej za masovno hipnozo. Tja spada tudi televizija. Naše možgane bombardirajo z vseh strani in nas usmerjajo, kaj naj počnemo. Visokopračunski film je del masovne hipnoze, medtem ko je z nizkopračunskimi igranimi in dokumentarnimi filmom še mogoče govoriti o pomembnih stvareh, ne da bi bil cenzuriran ali ujet v mašinerijo.

Petra: V njem si lahko dovoliš biti iskren.

BABICE REVOLUCIJE: REVOLUCIONARNI MILI POGLEDI



GORAN VOJNOVIĆ

Družinska zgodba slehernega posameznika na Balkanu neizbežno izriše tudi politično zgodovino nemirnega območja, na katerem živimo, pri čemer se skoraj nobena balkanska družina ni uspela izogniti tragičnim in krvavim epizodam treh vojn, ki so zaznamovale preteklo stoletje. Prepletanje najbolj intimnih človekovih doživetij z globalnimi grozotami je seveda nemudoma našlo pot v umetnost, še najboljši primer tega pa je morda prav pokojni velikan slovenske literature, Lojze Kovačič, ki je v *Prišlekih* s popisovanjem zgodbe lastne družine izpisal enega najiskrenjših in najprepričljivejših dokumentov o drugi svetovni vojni na naših tleh. Na narodnostno močno premešanem področju Balkana se pogled nazaj namreč hitro razceplja na v vojni različne sprte strani, na naše in na njihove, ki jih pravzaprav vsebuje že vsaka malo številčnejša družina.

Mlada režiserka Petra Seliškar v svojem prvem celovečernem delu, dokumentarnem filmu *Babice revolucije*, ustvari družinsko deblo svojega še nerojenega otroka, ki se bo kmalu rodil materi Slovenki in očetu (tudi snemalcu in koscenaristu filma Brandu Ferru), ki je po materi Makedonec, po očetu pa Kubanec. Film opisuje zgodbe otrokovega slovenskega pradedka ter makedonske in kubanske prababice, v njihovih življenjskih zgodbah pa se vrstijo revolucije od Slovenije prek Makedonije pa vse do Kube. Te se v filmu zrcalijo skozi oči revolucionarjev in njihovih žrtev, pa tudi skozi oči bolj ali manj vpletenih opazovalcev. A skozi tri različne otožne človeške zgodbe so revolucije in njihove nekoč opevane ikone, od Tita in Stalina do Fidela Castra, potisnjene v ozadje oziroma so postavljene na zdravo oddaljenost in v filmu Petre Seliškar odigrajo svoje vloge le še kot zbledele podobe davno minule

zgodovine. Brez vsakršnega obsojanja, jeze ali želje po maščevanju poslušamo pričevanje o dvanajstih letih zapora po koncu druge svetovne vojne, o nemirnih in pogubnih časih leta 1948, o Kubancu Carlosu Ferru, ki je kot mladenič odšel od doma in se ni vrnil več kot 40 let. Od revolucije in revolucionarjev ostane tako le še idealizirana podoba nesmrtnega Cheja na rdeči majici enega od Juan Carlosovih sinov, ki jo sveže oprano na vrv za perilo obeša njegova kubanska babica.

Če Petra Seliškar kaj polaga na dušo svojemu še nerojenemu otroku in gledalcem svojega filma, je to vsakakor sprejemanje preteklosti in njenih grehov. Tem smo včasih prisiljeni izkazati hvaležnost, saj je zgodovina v svojih najbolj krvavih trenutkih spotoma ustvarila tudi številne lepe življenjske zgodbe. Večna prepletenost lepega in žalostnega, srečnega in tragičnega, je pač neusmiljena resnica našega obstoja in zato se nostalgični občutki pri ljudeh pojavijo tudi takrat, ko govorijo o najtežjih trenutkih lastnega življenja. Le kako drugače razložiti nasmešek, ki se nenadoma pojavi na obrazu človeka, pripovedovalca dogodkov v Kočevskem gozdu? Nasmešek, ki pomeni njegovo veliko zmago nad nesrečo, ki se mu je pripetila. Nasmešek, ki ga razkrije kot človeka, sposobnega odpuščanja in velikih besed: »Zagotovo so se tudi oni sami kesali zaradi stvari, ki so jih počeli. Vem, da se je eden od njih ustrelil v Notranjih Goricah.« Z današnje perspektive, ko z vseh strani dežujejo obtožbe in grozeči pozivi, pa prav ti mili pogledi junakov filma nosijo v sebi nekaj revolucionarnega.

Da bi presegla formo televizijskega dokumentarnega feljtona, se režiserka morda celo pretirano trudi iskati izvirne vizualne rešitve, zvočno podobo pa sestavlja iz številnih pomenljivih pesmi, znanih melodij in različnih komentarjev, med katerimi zaslišimo tudi

glas nepogrešljivega Noama Chomskega. Vse to sicer vsebuje določeno atraktivnost in ima pri gledalcu tudi svoj učinek, a hkrati pri njem vsaj delno ruši občutek skladne celote.

Petri Seliškar uspe težka naloga ohranjanja gledalčeve pozornosti skozi uro in pol trajajočo pripoved, ne da bi umetno ali prisiljeno ustvarjala napetost v svojih treh zgodbah. Namesto tega v filmu prevlada nežen duh ljubečega odnosa do bližnjih. Režiserka brez zadržkov sprejema usode svojih junakov in vsa njihova pretekla dejanja, ne da bi pri tem skušala kakorkoli soditi o njih. Njena kamera je tu, da prisluhne. *Babice revolucije* so zato film, ki je kljub svojemu odkritemu uporniškemu in revolucionarnemu zanosu, ki ga podari tudi režiserkin glas v offu, najmočnejši kot preprosta zgodba o otrocih in starih, o vnukih in starih starih. Kot zgodba o medsebojnem spoznavanju in razumevanju. Vsakemu še nerojenemu otroku so seveda sorodniki že vnaprej dodeljeni in vse, kar lahko naredi, je, da jih spozna, razume in sprejme. Le iz tega se lahko razvije ljubezen.

Petra Seliškar, ki je filmsko režijo in produkcijo študirala v tujini, najprej v Amsterdamu nato pa v Sheffieldu, je v preteklih letih posnela nekaj kratkih filmov. Eden od njih, igrani film *Iz prahu sončnih žarkov*, je bil predstavljen na filmskem festivalu v Rotterdamu, v njem pa je v toplem mediteranskem okolju ločila podobe prebujajoče se ljubezni, povezane v malce preohlapno celoto. A režiserka se je odlično našla na področju osebnega dokumentarnega izpovedovanja, na katerem je vredno vztrajati. Nenazadnje temu pritrjuje tudi uvrstitev v tekmovalni program prestižnega amsterdamskega festivala in nedavna nagrada na vse bolj relevantnem ZagrebDoxu.

VEDNO ME JE ZANIMAL SVET – TAK, KOT JE

DRUŽBENA KLIMA V ŠESTDESETIH LETIH PREJŠNJEGA STOLETJA JE NANJ VPLIVALA BLAGODEJNO, PREDVSEM PA USTVARJALNO. VEČINA FILMOV MAKSA SAJKA JE NASTALA RAVNO V TEM OBDOBJU. KOT DRŽNI AVANTGARDIST JE S FILMSKO KAMERO BELEŽIL POJAVE SOCIALNEGA, KULTURNEGA, EKOLOŠKEGA IN POLITIČNEGA ŽIVLJENJA.

TINA LEŠNIČAR

Dokumentarist, ki pravi, da zanj celovečerci niso dovolj resnični in igralcem le redko verjame, je s svojim opusom sedemnajstih kratkih dokumentarcev jugoslovansko kinematografijo obogatil za 24 mednarodnih in domačih nagrad. Letos, ko praznuje svojo osemdesetletnico, se je njegovih v javnosti redko prikazanih del spomnil 9. mednarodni festival dokumentarnega filma in predstavil retrospektivo Maksa Sajka.

Vaša dela bi teoretično lahko razvrstili v dva sklopa. Na družbeno kritične dokumentarce, ki vas uvrščajo med predstavnike cinéma vérité, in na filme, s katerimi ste poleg udarnih tem odkrivali tudi osnovna filmska izrazna sredstva. S tem iskanjem filmskega grala, kot ga sami imenujete, ste se srečali med študijem na beograjski akademiji, kjer je pri vas pustil velik pečat profesor Slavko Vorkapić. Kako ste nadaljevali njegovo dediščino?

Profesor Vorkapić, ki je sicer naredil veliko kariero v Hollywoodu kot montažer posebnih učinkov, je bil dedič Eisensteinove teorije iskanja filmskih izraznih sredstev, kar se je preneslo tudi name. Veliko smo se posvečali Eisensteinovemu študiju kompozicije in tudi MacLarenovim poskusom z izraznimi sredstvi. V svojem ukvarjanju s filmom sem hotel spoznati film kot samostojen medij, takšno raziskovanje pa zahteva, da odstranimo s filma vse ostale medije. To so recimo igralci, ki so prvenstveno gledališki igralci. Tudi besedilo, bodisi dialog ali komentar, vpliva na film. Včasih vpliva celo glasba ... Če odstranimo vse to, najdemo prečiščena izrazna sredstva. In tak film je mednarodni izdelek. Ni ga treba prevajati, ves svet ga razume.

Ostane torej čista poetika. Gibljiva slika.

Točno. A pri gibanju mas – senc in svetlobe ter gibanju kamere – je pomemben ritem. Montaža. Montaža je osnova. Moja montažerka Marička Pirkmajer mi je vedno govorila: »Kako si ti en čuden režiser. Vsi drugi se oklepajo svojih scen, jaz pa jih moram metati ven. Pri tebi je ravno obratno. Ti bi vse pometal stran, jaz pa se borim za kadre.«

Pri svojem prečiščevanju izraznih sredstev ste bili zelo dosledni, posebej v filmu Strupi, ki prikazuje onesnaževanje okolja in je celo brez glasbe.

Velikokrat me je mikalo, da bi uporabil tekst. Posebej pri *Strupih* (1964) bi lahko dodal zelo slikovito tekstovno podlago. S tekstom lahko v filmu sugeriraš določen občutek. Na primer: ta dimnik spusti na leto v ozračje 20 ton žvepla, to žveplo uniči 40 hektarov gozda. Ampak hotel sem zbuditi emocijo brez vsega tega. Kar se glasbe tiče, pa sem komponistu Branimirju Sakaču naročil, naj ne uporabi niti enega instrumenta oziroma naj instrumenti ne bodo prepoznavni. Kot sintetični izdelovalec zvokov je to izpeljal perfektno. Kasneje je to glasbo, brez filma, predstavil na glasbenem festivalu in zanj prejel nagrado.

Na drugi strani pa ste posneli vrsto filmov, ki imajo močno tekstovno podlago, zelo ironično, kritično, hudomušno ... To so Narodna noša (1975) z etnografsko tematiko, gospodarsko kritični Muzej zahteva (1967), film o relativnosti meja Kje je železna zavesa (1961)?

Pri *Železni zavesi* sem sodeloval z Janezom Menaratom, ki je moje komične vloške v filmu zelo dobro artikuliral. Ostale tekste pa sem pisal sam.

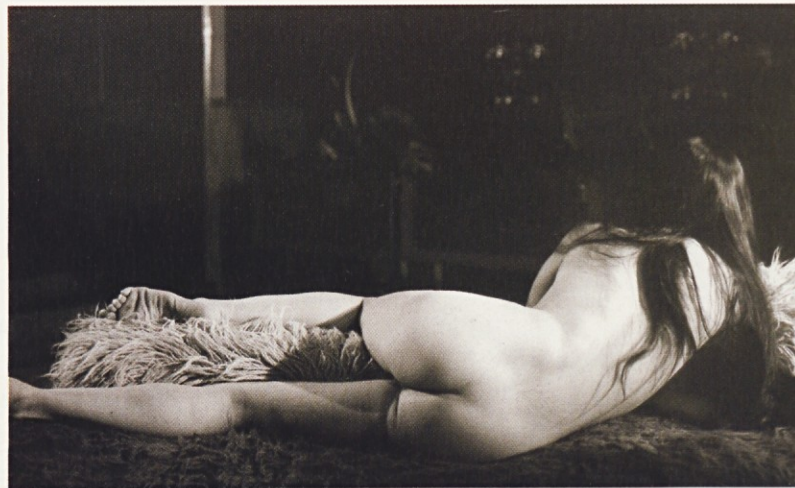
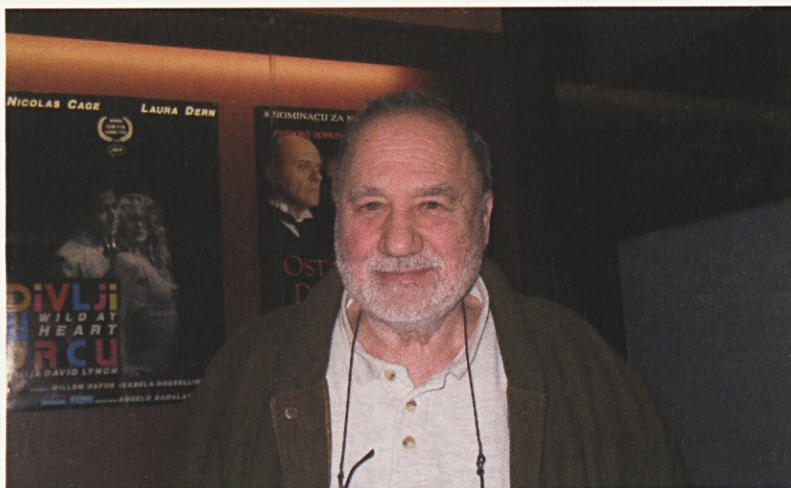
Vaše teme so bile za tisti čas presenetljive in so aktualne še danes.

Absolutno. Vroče teme sem takoj zgrabil, čeprav večina ni bila filmogenična. To niso bile hvaležne teme za film. Gnala me je neka nuja, da s tem medijem nekaj povem, povzročim nek premik, zato sem se spuščal v tako tematiko. Vedno me je zanimal svet – tak, kot je. Ne izmišljene zgodbe, ampak realnost.

Eden takih filmov je bil Samomorilci, pozor! iz leta 1967, za katerega ste dve leti pozneje prejeli tudi nagrado Prešernovega sklada. Kako in zakaj ste se lotili tako težke ali kot sami pravite nefilmogenične teme?

V nekem strokovnem članku sem izbrskal šokanten podatek, da je bilo v šestdesetih letih v Sloveniji čez 700 samomorov samo med mladimi v starosti do 25 let. To je pomenilo, da smo po tem prvi v svetu, in me je tako osupnilo, da sem bil pripravljen narediti vse, da opozorim na to dejstvo. Veliko strokovnjakov je zavrnilo sodelovanje pri raziskavah in niso hoteli posredovati informacij na to temo. Med mediji in strokovnjaki je obstajal dogovor, da o samomorih ne poročajo in ne pišejo. Šele dr. Lev Milčinski, psihiater, ki je bil specialist na tem področju, mi je dal svojo študijo na to temo, v katero sem se nato poglobil za leto dni. Vedel sem, da bodo težave, in sem se zaradi tega strogo držal znanstvenih temeljev. Pri raziskavah mi je veliko pomagala tudi policija in mi dala v vpogled svoje dosjeje. Bili so celo zelo hvaležni, da se je nekdo lotil tega tako temeljito, saj so morali sami vsak samomor raziskati in dokazati, da ni umor.

Zelo socialna tema, a film je buril duhove na drugih ravneh.



Slavica Exception, 1971

Zdi se, da je takrat res odprl neka dotlej zaprta vrata. Domači novinarji so začeli pisati članke o samomarih, kar je prej veljalo za tabu temo. Sledil jim je tuji tisk. Čeprav nisem zaznal, da bi ti članki kakorkoli povezovali samomare s tedanjo družbeno ureditvijo, je kmalu za tem CKJ opozoril CKS, da film povzroča škodo, saj je sprožil plaz svetovnih odzivov, kar škoduje ugledu Jugoslavije. CKS je ustanovil komisijo, ki naj bi raziskala, koliko sem s tem filmom škodil ugledu Jugoslavije in Slovenije. Ker pa je bil film podprt z znanstvenimi dejstvi, nikogar nisem okrivil in ničesar potvarjal, mi niso mogli dokazati, da sem škodil ugledu države.

So ti zapleti otežili prikazovanje filma?

Ni ga sicer prepovedala cenzura, pač pa so na bolj eleganten način preprečili njegovo predvajanje v kinematografih. Predvajan je bil interno, strokovni javnosti. Gledali so ga sociologi, psihologi, vlada, politiki ...

Posneli ste kar nekaj filmov, ki mimo tedanjega političnega vrha niso šli neopaženo. So vam bile raziskave za kakšno temo kakorkoli preprečene?

Nikoli. Med raziskavami za film *Strupi* so mi na primer vodstva tovarn zelo rada priskočila na pomoč in mi z veseljem pokazala vse dimnike, izpuhe, odplake ... Vprašali so me celo, če hočem, da se iz dimnika še bolj kadi, saj je to pomenilo, da tovarna dela s polno paro. Bolj kot z okoljevarstvenimi vprašanji so se ubadali z drugimi problemi. CKJ je namreč Sloveniji za nekaj let prepovedal uvoz novih strojev, ker je bil med gospodarsko razvojno stopnjo Slovenije in ostalih republik prevelik razkorak. In to mi je dalo povod za novo temo ...

... Nastal je film *Muzej zahteva* (1967), v katerem ste s svojimi komentarji zelo duhoviti in seveda tudi kritični.

Seveda, nekatere tovarne so delale s stroji iz časa Prešerna. Ker jim je grozilo zaprtje zaradi dotrajanosti strojev, sem na koncu filma hudomušno pripomnil, da bomo potem pač začeli izvažati delovno silo. Mislim, da je vodilne ta zaključek med drugim tudi spravil k

V svojem ukvarjanju s filmom sem hotel spoznati film kot samostojen medij, takšno raziskovanje pa zahteva, da odstranimo s filma vse ostale medije. To so recimo igralci, ki so prvenstveno gledališki igralci. Tudi besedilo, bodisi dialog ali komentar, včasih celo glasba.

razmišljanju ... Ta film je imel neverjeten učinek na beograjskem festivalu in kolegi so me spraševali, koliko mi je slovenska republika plačala, da sem posnel ta film. Spet je sledila vrsta internih projekcij na raznih forumih in CK. Mislim, da so tudi zaradi tega filma uvideli, da bodo na ta način uničili kokoš, ki nese zlata jajca. Kmalu nato so ukinili ukrep proti uvažanju za Slovenijo.

*Film *Narodna noša* iz leta 1975 pa je doletela bolj drastična usoda. Prepovedala ga je cenzurna komisija. To se zdi iz današnje perspektive presenetljivo, saj vaša ironija v komentarjih in arhivskih posnetkih iz življenja narodnih noš nikakor ne*

odstopa od ostalih vaših del. Kako ste se odzvali na ta ukrep?

Zelo me je prizadelo. Čustveno in materialno. Zaradi prepovedi nisem bil upravičen do honorarja in sem se moral zaposliti. Mislil sem si: če prepovejo tako nedolžen film, kot je *Narodna noša*, mi lahko prepovejo katerikoli film, to pa je znak, da neham snemati. Tako sem zaznal to sporočilo.

Pa so vam vsaj razložili, zakaj so film prepovedali?

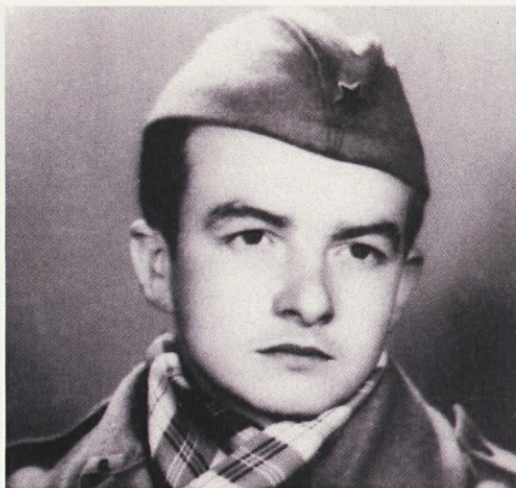
Takrat nihče. Šele čez petnajst let sem izvedel, da naj bi moj film prikazoval, kako različni politični režimi izkoriščajo narodno nošo, da bi se na ta način prikupili ljudem. Predsednik cenzurne komisije je bil takrat France Štiglic, ki je bil med drugim tudi predsednik izpitne komisije, ki me je sprejela na beograjsko akademijo. No, v *Narodni noši* sem uporabil arhivski posnetek, kako noše pozdravljajo zmagovito partizansko brigado, ki pa naj bi bil zrežiran, torej rekonstruiran. Vendar sem tako imenovano izkoriščanje narodne noše s strani režimov zmontiral v zeleni sepiji, ko pa sem prikazoval iskreno življenje narodnih noš, sem uporabil rdečo sepijo. In omenjeni posnetek je bil v rdeči sepiji. Toda komisija je očitno menila, da družbeni sistem prikazujem v napačni luči.

Dokumentarne filme, kot prikaz realnosti, velikokrat povezujemo s politično situacijo tistega časa. Včasih tudi po krivici. Se vam je zdelo, da se je v vaše filme po nepotrebnem vmešavala država?

Da, tudi pri filmu *Samomorilci, pozor!*, ki je bil dejanski odraz stanja. Ni me zanimala kritika režima, le radikalno sem opozarjal na posamezne probleme v narodnem telesu. Menil sem, da bi bilo mogoče pod



Plamen v dvonožcu, 1968



Samomorilci, pozor!, 1967



Priprave na podvodno snemanje pri filmu Strupi, 1964

obstoječim režimom tudi bolje živeti.

Ali lahko rečemo, da sta bila v šestdesetih z režiserjem Jožetom Pogačnikom med dokumentaristi največji trn v peti obstoječemu sistemu?

Na nek način. Vendar je treba povedati, da smo filmarji tedaj nekaj časa uživali veliko svobodo. Snemali smo lahko zelo kritične filme, celo tako kritične, da so se na Zahodu čudili, kako lahko neka socialistična dežela prenaša tako kritiko v filmih. Zaradi tega smo uživali tudi velik ugled na festivalih po svetu. To je bil nekakšen izraz demokratičnosti. Dokler spet ni glas iz tujine uzurpiral CKJ, da je postala pozorna na tovrstne filmske izdelke. Pristavili so jim pridevnik »črni film« in jih preganjali. Kot tedanjega predsednika društva filmskih ustvarjalcev so me povabili na CKS, da bi jim razkril, kdo v Sloveniji dela črni film. Zatrdil sem jim, da česa takega pri nas nimamo. V sosedskih republikah so imeli režiserji, ki so jih spoznali za »črne«, velike težave.

Kljub temu ste se lotevali tem, ki so na nek način spremenile družbeno mišljenje, zavedanje ... Vaši filmi apelirajo na gledalca, zbujajo občutke krivde, odgovornosti.

Reciva, da se gledalec čuti nagovorjenega. Mišlim, da je to efekt, ki naj bi ga dosegel vsak film. Moja lestevica uspeha filma je taka: največji uspeh je, če film sprejmejo kritiki in širša publika. Naslednji klin je, da ga sprejmejo kritiki, široka publika pa ne. Tak film ima še vedno možnost, da ga sprejme publika, ko dvigne svoje kriterije. Tretja stopnja je, da film sprejme publika, kritiki pa ne. Zadnji klin na tej lestevici pa je, da film sprejme samo avtor.

Toda vaši filmi niso imeli klasične poti. Kako je na vas vplivalo to, da vaših filmov ni videla javnost?

Ta segment je za vsakega avtorja najbolj pomemben. Zato sem pri tej retrospektivi rekel, da prvič gledam svoje filme z normalno publiko. Avtorja zanima reakcija publike, kako dvorana diha s filmom. Kako določeni detajli funkcionirajo, se vidi šele na projekciji. Je pa še nekaj. Avtor, ki je odtrgan od gledalcev,

Pri gibanju mas – senc in svetlobe ter gibanju kamere – je pomemben ritem. Montaža. Montaža je osnova.

praktično dela filme zase. Pri meni se je to pokazalo proti koncu, ko sem začel v filmu eksperimentirati. Z eksperimentiranjem mislim na to, da med snemanjem ne veš, ali bodo film sprejeli kritiki ali ga bodo sprejeli gledalci. V filmu *Promiskuiteta* (1974) sem uporabljal toliko mešanih tehnik, da še sam ne vem več, katere so bile. Prej si tega nisem dovolil. Dovolil sem si iskati filmski izraz. Vendar pa 35-milimetrski filmski trak ni dimenzija za eksperimentiranje.

Niste doživeli reakcij publike. Pa tudi kritiko vam je dajala bolj vlada ...

No, na festivalih so kritiki že pisali o mojih filmih. Ampak to za avtorja ni dovolj. Tudi festivalska publika je drugačna. Spomnim se, da sem šel nekoč v unionsko dvorano gledat nek film, kot predfilm pa so vrteli *Muzej zahteva*. To je bilo zame največje in najlepše preseenečenje. Samo takrat sem doživel nekaj takega kot na tej retrospektivi. To je doživetje mojega življenja.

Svoje filmsko znanje ste med drugim pridobivali tudi pri Bavaria filmu v Münchnu in v Parizu kot štipendist francoske vlade. V Parizu ste leta 1964 spoznali režiserja Luisa Buñuela, Julesa Dassina in nekaj svetovnih igralskih zvezd. Kako se je to zgodilo?

Med trimesečnim potepanjem po Parizu sem zaradi štipendije dobil prost vstop do vseh filmskih študij, gledaliških predstav, muzejev, knjižnic, projekcij v kinoteki ... Ravno sem si bil ogledal Buñuelov hommage in izvedel, da snema film *Dnevnik sobarice* (Le Journal d'une femme de chambre, 1964). Šel sem na snemanje in vprašal, ali lahko gledam. Buñuel mi je dodelil stol in gledal sem, kako nastaja film po njegovo. Jeanne Moreau je bila takrat moj ideal. Fantastična igralka. Pogovarjala sva se, ampak na bolj osebni ravni, kdo sem, kaj delam ... Potem pa sem se na snemanju filma *Topkapi* (1964) priključil še Julesu Dassinu. Tam sem spoznal Melino Mercouri in Petra Ustinova, ki mi je povedal par vicev in po vsakem vicu zaspal.

Kakšne izkušnje ste odnesli s teh snemanj?

Videl sem, da ti režiserji skrbijo za vzdušje v ekipi, predvsem Buñuel. Zjutraj je prijazno pozdravil vse do zadnjega električarja in jim dal roko. Naučil sem se torej bolj teh organizacijskih posebnosti. Opazil sem, kako prefinjeno je njegovo delo z igralci. Sicer pa je on eden redkih režiserjev, ki v svojih filmih preseneča. To je ta šarm njegovih del. Skozi ves film drži gledalčevo koncentracijo. Ima izreden smisel za humor, zna biti pa tudi zelo krut.

Ste kot mlad filmar dobili kakšen napotek od njih osebno?

Ah kje pa, za kaj takega pa res nimajo časa.



Zato pa ste z mlajšim rodovi delili svoje filmske izkušnje vi. Na celovški univerzi ste izobrazili kar nekaj generacij študentov ORF. Kaj ste predavali?

Predmetu sem moral dati nek akademski naslov. Tako sem svoja predavanja poimenoval Relativna in absolutna avdiovizualizacija. Sliši se zelo abstraktno, vendar je v resnici zelo preprosto. Pri relativni avdiovizualizaciji si pomagamo z vsemi sredstvi, tekstom in igralci, pri absolutni pa so ti mediji izvzeti. Menim, da bi vsak, ki se s filmom ukvarja, moral spoznati ta ekstremna filmska izrazna sredstva, da bi znal angažirati ostale medije. To pomeni, da zna človek teme v prvi vrsti obravnavati filmsko, nato pa pokliče na pomoč še ostale medije.

Ves čas pa ste se posvečali filmski vzgoji mladih in napisali tudi knjigo – učbenik Pogled skozi majhno kamero.

Knjiga je v bistvu priročnik o tem, kako snemati, kadrirati, oblikovati sekvence – na to se pri filmu najraje pozabi. Pisal sem o filmskih trikkih, učinkih in o tedanji najnovejši tehnologiji, ki je zdaj že zastarela. Knjiga je napisana zelo sproščeno, z veliko humorja, da mladim ne bi bila preveč suhoparna.

Napisali ste tudi kar nekaj scenarijev za igrane celovečerne filme. Kaj se je zgodilo z njimi?

Napisal sem scenarije *Pod svobodnim soncem*, *Cvetje v jeseni* in *Martin Krpan*. Vsi so bili odklonjeni. Približno petnajst let za tem so posneli *Cvetje v jeseni* po drugačnem scenariju, *Krpan* pa je izginil v arhivih. Nikoli ga niso našli. Tudi zadnja kopija se je izgubila. Tega scenarija mi je zares žal, napisan je bil v stilu *Železne zavese*, *Muzej zahteva*, bil je dinamičen, zabaven. Slišal sem, da so ga zavrnil zaradi tega, ker naj bi šlo za kostumski film, ki naj bi preveč stal.

Kot pripadnika NOV so vas privlačile partizanske teme. Napisali ste še dva scenarija, v katera ste vložili nemalo časa in truda. A sta tudi ta dva na Filmskem skladu doživela svojevrstno zgodbo ...

V Celju sem prišel v stik s skupino nekdanjih partizanov, ki so deset let prej izvedli eno najbolj spektakularnih akcij. Zelo dobro poznam zgodovino odpora proti okupaciji in nasploh zgodovino druge svetovne vojne, zato me je ta zgodba navdušila. Torej, skupina partizanov je sredi gestapovske močno zastražene jetnišnice osvobodila 200 jetnikov. Od tega bi jih moralo biti 100 ustreljenih naslednji dan. Pol leta sem se pogovarjal z akterji in pisal scenarij. Pobudnik akcije naj bi bil partizan, katerega zaročenka je bila med ujetimi. To je bil za filmsko zgodbo nepričakovan in dobrodošel zaplet. Akcija in ljubezenska zgodba ... Napisal sem scenarij po njihovih pripovedovanjih in hotel posneti rekonstrukcijo, kjer bi resnični junaki igrali glavne vloge. Scenarij sem poslal dramaturgu na

Avtorja zanima reakcija publike, kako dvorana diha s filmom. Kako določeni detajli funkcionirajo, se vidi šele na projekciji. Je pa še nekaj. Avtor, ki je odtrgan od gledalcev, praktično dela filme zase.

Sklad, poklical me je čez 14 dni in mi povedal, da ta film že snemajo. Nastal je film *Akcija* (1960) v režiji pokojnega Janeta Kavčiča.

Pa se je res držal vaše predloge?

Prvi zagotovo. Drugi pa je bolj odstopal.

Se vam to ni zdelo čudno? Niste zahtevali vsaj avtorskih pravic?

Ah, kakšne avtorske pravice, tega takrat ni bilo. Ne, mislil sem si celo, saj to je res dobra zgodba, zanimiva tema, ni čudno, da se je je nekdo lotil pred mano. Verjel sem.

Vas je ta izkušnja izučila?

Ne, podobna zgodba se mi je ponovila. Napisal sem še en scenarij, o izdajalskem učitelju, ki je po naključju postal narodni heroj in se uspešno infiltriral med partizane, kjer je dobil celo svojo četo. Ko so se nemške zasede vrstile in postajale vse bolj očitne, so partizani posumili v učitelja in začeli zbirati dokaze proti njemu, saj ni bilo lahko obsoditi narodnega heroja. Pripravili so mu zasedo in ga razkrinkali. No, tudi ta scenarij, ki mi je vzel približno pol leta, so mi na Skladu čez čas zavrnil, rekoč, »joj, imaš smolo, to že delamo«. Film z naslovom *Peta zaseda* je bil posnet leta 1968. So mi pa vsaj ponudili mesto asistenta režije ...

In potem ste s pisanjem scenarijev odnehali?

Torej, napisal sem šest scenarijev za celovečerne filme in ugotovil, da stvar ni rentabilna.

Kakšno socialno realnost pa bi recimo posneli danes? Zagotovo obstajajo teme, za katere bi bilo vredno spet vzeti kamero v roke ...

Težko vprašanje. Takrat sem zavestno presekalo z režiranjem, ker bi sicer čutil bolečino ves ta čas. S tem sem se sprijaznil. Ko sem se zaposlil, sem šele videl, kaj pomeni vsak mesec dobiti plačo in odobren stanovanjski kredit ... Odkril sem blagodat normalnega življenja.

Pa vendar je film medij, skozi katerega ste toliko časa govorili ... Se v vas ne prebudi filmska strast?

Mogoče ob gledanju dokumentarcev, posebej tistih, snemanih pod vodo. Kot avtorju zgodnjih podvodnih filmov in strastnemu jadralcu mi je to zelo všeč. Morda bi se lotil kakšnega znanstvenega filma. Rad berem astronomske knjige, se poglobljam v fiziko in tudi meteorologijo. Morda bi posnel kaj takega ...

FILMSKA BAGATELA!

FILMSKA SANJA RADKA POLIČA – RACA, IMENITNEGA GLEDALIŠKEGA IN FILMSKEGA IGRALCA, LETOŠNJEGA PREŠERNOVEGA NAGRAJENCA, V ZGODOVINO SLOVENSKEGA IN JUGOSLOVANSKEGA FILMA VTISNJENEGA V VEČ KOT PETDESETIH VLOGAH.

RADKO POLIČ - RAC

O bračam se okrog sebe in prisluškujem. Grobna tihota. Okrog mene pusta, črna, prazna dvorana. Hladna, surova, grozeča in neskončna tema!

Oziram se v tej gluhi temi in vsakič znova se mi zazdi, da sem ga videl. Da sem se videl? In vedno znova, ko se ozrem, ko pogledam v to temo, da bi ga res videl, se z njim pogovoril, spoznal – izgine. Izgine v neskončno temo. Niti nisem vznemirjen, kot se zdi, da bi moral biti. Vsaj zdi se mi, da ga poznam! Saj ga poznam, to čudno kreaturo, poznam iz pripovedovanja. Slišim jih. Slišim sotrpine v »igri«! Rac, pavlihasta figura, se mi zareži iz grobne tihote. Rac se mi reži v obraz in me opominja v prazni dvorani na »storijske« kritikov. Spomin, ta kuzla režerja, mi laja v obraz in me opominja na »pravljice« režiserjev. Na »visoko dvignjeni prst« dramaturgov. Na »neopravičeno ogorčenje« dramatikov. Na »slinasto smehljanje« filmskih direktorjev. Na »radovedno neučakane« direktorje gledališč. Na »blatne in zlagane« politike. Dvorana molči. Obrazi iz spomina so brez besed. Obrazi brez besed. Spomin pa bezlja s kompjutersko svetlobno hitrostjo. Natančno, računalniško brezobzirno, in me opominja na večno skrivnostno publiko – gledalce, poslušalce –, ki je mimo mene že zdavnaj izoblikovala svoje lastne vrednote sveta in svoj že dodelan in zapечат življenjski stil.

Na splošno so mi ideje tega Norca, z dvora imenovanega Slovenija, zelo blizu srca in sivih možganskih celic. Saj jih v tej gluhi dvorani lahko celo otipam. Saj celo okusim to njegovo blebetanje: ljubezen, mir, domovina, narava, poštenost, dobrota, ljubi svojega bližnjega, ne kadi, na kradi, ne kolni ...???

On, Norec z dvora, veruje neomajno in strastno veruje v besede tolažbe, besede sreče, besede lepote, besede spoznanja. Res verjame v to zemeljsko frnikulo sredi veselja gluhot. Znova se ozrem in za neizmerljivo majhen trenutek opazim obris, silhueto ..., vsaj zdi se mi, da se mi je slika v očesu zapisala v spomin. Čuden občutek imam, da sem ta neizmerljivi majhen delček časa že nekoč videl. Sem ga videl? Ja, videl! V

milijoninki sekunde ga prepoznam, v tisočinki sekunde spoznam in v sekundi poznam?

Kako je mlad! Saj je še mladenič. Pred očmi mi skozi spomin polzi celuloiden filmski trak in na majhnih sličicah iz *Nočnega izleta* se mi v obraz mačje reži mladenič Radko Polič – Rac. V rokah drži napol izpito flašo. Zakaj se tako kretensko smehlja, in komu? Kaj je ta sivosrebrna svetloba nad mojo glavo? Obračam se okrog sebe in buljim v prazno dvorano. Temo režerjo sivosrebrni prameni in sedeži okrog mene se grozeče svetlikajo skozi tihoto teme.

Sedim v kinodvorani? Tam pred mano, to niso sličice, to je ogromno belo platno, popackano s sivo-belimi premikajočimi se madeži! Sedim v Kinoteki? Ja, sedim v kinu na Miklošičevi cesti v Ljubljani, leta 1961. Za trenutek se mi zdi, da ga vidim na platnu, tega mladca. Glej, tu so že druge celuloidne filmske sličice, *Po isti poti se ne vračaj*. V roki mladenič drži štamprle, še vedno se smehlja, ampak ne več tako bebavo. Ali ima ta film konec? *Zgodba, ki je ni, Sedmina, Oxygen*. Kakšni čudni naslovi! Strah me je in težko diham, srce mi buta v sencih. Saj imam svojo zgodbo, saj še nisem mrtev in še zmeraj diham. Srce bije tako hitro, da se šum srca stopi s šumom filmskega projektorja, ki mačkasto prede in na platno zariše *Mrtvo ladjo*. Bo te filmske more konec, in sploh, kakšen je to naslov? Ladja, ki je mrtva, so to blodnje? Groza me je, oziram se po dvorani, iščem ljudi, obraze, pa naj si bodo tudi brez besed. Popolnoma sam sem. Brnenje kinoprojektorja, snop srebrnosivih žarkov nad prestrašeno glavo, in končno v morečo praznino tihote privolovi človeški glas. Čudovit ženski glas poje angelsko žalostno in v dušo se mi naseli melanholijska. Oh, glej, *Idealist*. Solza mi spolzi na harmoniko, ki skozi počeni meh zašvistne; zakaj si odšla v *Vdovstvo Karoline Žašler*! Mladič poskuša igrati na harmoniko, ki je spustila svojo dušico. Zaluča jo v kot in ves razposajen in še vedno poln otroške razigranosti in skodranih las zavriska *To so gadi*! Češnje se oblačijo v belo, lepote breze v zeleno, dušo preplavi najnežnejše *Praznovanje pomladi*. Oh to srce, hoče se ustaviti, *Draga moja*

Iza. V želodcu krč in vsa ta prazna kinodvorana me hoče dobesedno prisiliti v *Iskanje*. Plašno se ozrem, in šok: saj ne morem verjeti; Mirko Grobler, Jože Babič, Matjaž Klopčič, Rajko Ranfl, Igor Pretnar, Jože Bevc, France Štiglic, Vojko Duletič, Božo Šprajc.

Počutim se kot *Deseti brat*, ki je končno našel svojo izgubljeno družino, svojo ljubljeno družino, svoje brate po krvi, svoje dobre starše. Moji dragi, večni prijatelji, niste me zapustili. Vesel sem do blaznosti, poskakujem kot norec, kot otrok, ki je dobil svojo najljubšo igračo, svojega medvedka za vse življenje. Zakaj me tako karajoče gledate, saj sem bil priden, saj sem naredil vse domače naloge, saj sem ubogal! Ne, ne bom nagajal, res bom ubogljiv, nočem nazaj v sličice celuloidne, nočem, nočem! Nočem, da bi bil *Trije prispevki k slovenski blaznosti*! Zakaj ne bi bil trije prispevki k slovenski genialnosti? Branko Baletič se zareži in me stlači v nemško oficirsko uniformo, me posadi na vlak *Balkan Ekspres* in me ekspresno hitro vrže v vrtnice vojne. Začaran strmim v platno, ker me vojna prej spominja na potujoči cirkus kot pa na kri in krike vojne. Vojni vlak se ni niti ustavil in že mi prišepetavajo: *Dediščina* te čaka, me šepetaje sprašujejo, če mi je res ime *Christophoros*? Zdrami me realnost krvavo rdeče vojne, gledam krvavo Hitlerjevo zastavo s kljukastim križem in to na naši zemlji, slovenski zemlji. Srce divje bije, hoče se ustaviti, pekoča bolečina reže v srce. Srce mi vedno znova zastane ob teh vojnih grozotah. Zakaj je bilo toliko gorja na naši ljubljeni slovenski zemlji?

Neslišno prisedejo Jurjaševci, Lužnik, Milavec in me tolažijo, šepetajo besede *Ljubezni Blanke Kolak*. Pred mano se usede Jože Gale, se ozre in me s prstom na ustih opomni, da *Ljubezen nam je vsem v pogubo*. Obrnem se k Šprajcu in mu zabrusim, da bom postal *Odpadnik* in da odhajam, on pa se samo skrivnostno nasmiha in zamrmra, da se bom zelo kmalu vrnil v domačo dvorano, ko bo začel padati *Decembrski dež*, Jurjaševič ga prekine, me prime za roke in pogleda v dlani, Šprajcu namigne, glej, čaka ga *Srčna dama*. Zmeden sem, tako bebasto sem zmeden, in kot izgubljen otrok kar naprej ponavljam: rauspatatis, rauspatatis.

Srčna dama, 1991



cis, rauspatadis ...! Skoraj se poščijem v hlače, ko me po rami potrepja Tugo Štiglic. Daj daj, pomiri se že, ej, *Tantadruj* te čaka, pomiri se! Ne ne, jaz sem *Patriot*. Živojin Pavlovič si briše solze smeha, me zvedavo opazuje, še vedno nasmejan. Hej, Janez, a je kaj narobe, če si patriot? Kakšen Janez, Jaz sem Radko Polič – Rac, si pozabil, ste vi vsi pozabili, kdo sem; Živojin pa skrivnostno in zelo konspirativno izusti *Država mrtvih*.

Država mrtvih? Dragi Stvarnik, daj mi ponižnega potrpljenja. Koliko prekratkih vojn mi boš še naložil v mojo prekratko življenjsko bisago? Dejan Ačimovič pa kot iz topa: Še, še, *Jel ti jasno, prijatelj*? Ni mi jasno in mi noče biti jasno. In lepo prosim brez floskul – kakšen prijatelj neki! Obračam se in iščem, kje so moji pravi prijatelji. Sašo Podgoršek me tolaži in me pomirjenega zaziblje v *Sladke sanje*, ki pa jih grobo prekine *Zvenenje v glavi*. Odprem oči in v obraz mi strmi Andrej Košak. Poboža me – greva na sprehod po Ljubljani? Oh, Ljubljana, že sem v Ljubljani. Ah, Kinoteka na Miklošičevi cesti! Kino, film! Ljubljana, oh *Ljubljana je ljubljena*. S Klopčičem zavriskava, zaukava, zapojeva in se objameva. Koliko let je že minilo, Matjaž, koliko let sem že v tej kinodvorani v Kinoteki na Miklošičevi cesti v Ljubljani, sredi Slovenije? Obračam se okrog sebe in dvorana je nabito polna, zrak zatohel, a

prijateljski, in nad glavami sivosrebrni žarki. Oh, koliko let je že minilo v tej najlepši med vsemi lepoticami, med vsemi evropskimi lepoticami – Ljubljana!

Sproščeno se skoraj uležem – zlekнем v usnje obloženi sedež, v Kinoteki sredi Ljubljane, zaželim si *Tri četrtine čajne skodelice čaja* in z globokim priklonom mi jo ponudi Slobodan Maksimović. Hvaležno ga gledam, ki me gleda s spoštovanjem, in za milijardinko sekunde se mi zazdi, ko se oziram po znanih obrazih, da sem se srečal.

Ne oziram se več. Začarano strmim v filmsko platno in skoraj do bolečine spokojen pomaham mladeniču, ki skozi celuloidno slikico preskoči na platno in v rokah drži moj obraz. Obraz je neverjetno miren, s pridihom zasanjanosti, in kot v nemih filmih odpira usta. Objame me najčudovitejša glasba v veselju in – *The End!* Mladec in Rac v njegovih rokah razločno zavzdihneta; a je že *Konec!*? Aplavz navzočih ne jenja. Traja in traja, in ko mi postaja že nerodno, vstanem in jih poskušam utišati. Prosim, nehajte, saj ni nič posebnega ...! Jecljam in se cmerim in slinim ...! Ozrem se ... in sam sem ... in prisluškujem sam ... Sam! Grobna tihota, okrog mene pusta, črna, prazna dvorana, hladna, surova, grozeča in do neskončnosti temna.

Kje ste, ne bodite jezni, filma še ni konec, dragi igralci, igral bom samo še komedije, drage igralke, farse, smešnice, vice bom pokal, satiro si bom v srce zatlačil in pavliho igral in cirkusantskega klovna oponašal, norca iz sebe bril. Kje ste? Milena Zupančič, Duša Počkaj, Nataša Matjašec, Berta Meglič – Bertoluči, kje ste, dame? Ej, Polde Bibič, Lojze Rozman, Boris Cavazza, Zlatko Šugman! Kje ste zvezde slovenskega igranja, kje ste, gospoda? Snemalci tona, direktorji fotografije, snemalci, fotografi, šoferji, kuharji, scenografi, kostumografi, električarji, šarferji, tehniki. Kam je odšla vsa ta falanga filmskih delavcev, vsi scenaristi in režiserji in vsi tisti neimenovani! Kolegi, partnerji, soigralke ...? Vem, tu ste, v moji duši, v mojem srcu, tu ste z menoj, v Kinoteki, kjer skupaj vrtimo in gledamo naš slovenski film.

PREDSTAVE POKRAJINE

REDKO ZATOČIŠČE SREDI ROTTERDAMSKEGA STAMPEDA NAJNOVEJŠIH, NAJBOLJ DRZNIH, EKSCESNIH IN VIZIONARSKIH NAJDEMO V DVOJNEMU POSVETILU JAMESU BENNINGU. 'TEN SKIES' IN 'ONE WAY BOOGIE WOOGIE': DESET SLIKARSKIH »NEBES« IN DVAKRAT ŠESTDESET ARTEFAKTOV SPOMINA JE V »VELIKI PODOBI« IN AMALGAMU FILMSKIH VTISOV OSVOBOJENO OZEMLJE POGLEDA TER REFLEKSIJE, SPIRITUALNEGA Z MAJHNO IN HKRATI POLITIČNEGA Z VELIKO ZAČETNICO.

NIL BASKAR

Vse skupaj je zelo preprosto: na platnu se odvijajo podobe najbolj »naravnih« stvari, kar si jih lahko zamislimo: 10 statičnih posnetkov neba, napolnjenega z oblaki vseh oblik, barv, tekstur in gibanj. Včasih se kaj zgodi – nebo preči oddaljeno letalo ali ptica, v zunanosti polja zaslišimo zvoke, še pogostejše pa nič, vsaj nič takšnega, kar bi sprva lahko razumeli kot »dogodek«, tako v kontekstu eksperimentalnega, kaj šele narativnega filma.

Kljub temu pa je zmotno Jamesa Benninga oklicati za kakšnega umetnika »nežive narave«, slikarja sproščujočih krajinskih razglednic ali nostalgčnih, barvitih detajlov očarljivo zanemarjenega ameriškega predmestja. Onkraj lepote kompozicij in barvnih harmonij je bistvena poteza njegove kinematografije znotraj tradicije severnoameriškega avantgardnega filma, natančnejše, strukturalnega filma, kot se je temu svojčas še reklo. Benningovo »vračanje k naravi« in raziskovanje podob ameriške mitologije hkrati izdaja tudi pripadnost zgodnejšim avantgardnim izročilom romanticizma in ritualnosti, ki so se – začenši z Mayo Derren – vtisnili v dela Jamesa Broughtona, Stana Brakhaga, Jonasa Mekasa in ostalih, a tudi privrže-

nost določeni ironični distanci in sodobnosti, s katero je Andy Warhol v 60-ih avantgardo iztrgal iz njenega politično naivnega sanjarjenja.

Benningovi natančni (preden se je pri tridesetih polotil filma, je predaval srednješolsko matematiko), a mestoma izredno humoristični avtorski prijem se v marsičem približujejo tudi delu Kanadčana Michaela Snowa, druge »eminence« strukturalnega filma. Podobno kot pri Snowu se Benningove filmske »enote« zdijo nabite s potencialom, z možnimi dogodki, ki pa z vsako sličico filma takorekoč odteka – trajanje vsake enote zaznamuje paradoksalno prehajanje med brezskrbno potopitvijo in nestrpnostjo pogleda: da bi se vendar že kaj zgodilo, preden bo prepozno! V tem je pravzaprav tudi čar »operacij«, ki jih Benning izvaja nad »neživo« pokrajino: navkljub gledalkini in gledalčevi globoko vsajeni navadi *nerazločnega* pogleda (ki ustreza pogledu iz premikajočega se vlaka, denimo), nas prepriča, da se v pokrajini vselej nekaj dogaja, da vsak detajl pripada tudi možnosti določene izjave ali pripovedi – Benningova ideja pokrajine, če nadaljujemo z Badioujevo pomočjo, tako presega pozabljenost preproste estetske sodbe (kako lep oblak!) ali kritično pripisovanje posebnosti (ta oblak pripada določene-mu rodu!).

In nemara je mogoče opusa Benninga in Snowa sestaviti celo v hipotezo komplementarnih filmskih gibanj: če je pri Snowu izčrpavanje potencialnih možnosti filmskega dogodka vselej posledica gibanja kamere (pogosto destruktivne in proto-kibernetične: v *Région Centrale* [1971] njene premike in izbire uravnava nevidna algoritemska »zavest«, v *Presents* [1981] pa kot buldožer dekonstruira lasten filmski set), je Benningovo odštevanje (jezer, nebes, prizorov, besed ...) izključno funkcija časovne ureditve in subjektivnih percepcij časa. Njegovim rezom bi navsezadnje celo Bazin težko priznal status montaže, saj delujejo bolj kot robovi podobe, kot »naravni« pojavi v izmenjavi intervalov.

Benningovo delo se – kot se v tradiciji strukturalnega filma spodobi – ves čas odvija v serijah, di/trip-tihih in variacijah: *Ten Skies* (2004) je tako »naravni« podaljšek *13 Lakes* (2004), *One Way Boogie Woogie/27 Years Later* (2005) je, kot pove naslov, vračanje k zgodnjemu delu *One Way Boogie Woogie* (1977), filmi *El Valley Centro* (2000), *Sogobi* (2001) in *Los* (2004) sestavljajo »kalifornijsko trilogijo«. Temu ustreza bogato mreženje pomenov in samonanašanj, ki pogosto delujejo kot majhne uganke, rebusi v obliki filmskega gega: ko v *One Way ...* avtor z ravnilom izmeri di-



Foto: Jap Vergeer



Ten Skies



13 Lakes



One Way Boogie Woogie

menzije kadra, je rezultat 11 x 14 palcev, kar ustreza naslovu zgodnejšega dela *11x14* (1977). Obsedenost z metričnimi detajli in referencami se še bolje razkrije v drugem prizoru istega filma, kjer avtor s pomočjo prijateljice izmeri globino polja: odvijajoč klobčič rdečega sukanca dekle oddaljuje od kamere in »razpira« tretjo prostorsko dimenzijo. Ko medtem prestopi železniško progo, se seveda zdi le vprašanje časa, preden se bo pojavil vlak in znova sploščil novo odkrito globino prostora – a ker vlaka naposled ni, se pripeti preobrat arhetipskega, lumièrovskega filmskega suspenza. Tovrstne igrive domislice pogosto evocirajo določeno idejo materialistične komedije (zapis Jonathana Rosenbauma o izvirnem *One Way ...* iz l. 1984 izrecno predlaga vzporednice z Jacquesom Tatijem), v kateri povezave med telesi in okoljem uravnavajo zgolj principi fizičnega: nenehni trki, trenja in *ad hoc* ritmične kompozicije. Lep primer je prizor z dvojicama: v sinkopiranem ritmu tovarniške piščalke (ki očitno narekuje ritem »dela« tudi med odmorom) prva k ustom dviguje pločevinko Coca-Cole, medtem ko druga s podobno mehanično gesto vleče cigareto. Drobna epizoda sicer izvira iz avtorjevega spomina na šolska dekleta, ki so kadila med odmori, a hkrati nima nikakršne narativne »vrednosti« onkraj »kristaliziranega« detajla v celoti gibanj in relacij, ki jih film raziskuje. Kot pravi sam Benning, je *One Way ...* film, ki »uporablja veliko narativnih priprav, a se hkrati ne pretvarja, da je narativen kot ostali filmi«. Po kakšni logiki torej Benningovi filmi zares »delujejo« in vzdržujejo tek svoje navidezne naracije, ki nikoli ne deluje arbitrarno, je težko reči; kolikor že zveni puhlo, je *One Way ...* glasba podob, kompozicija, ki je v enaki meri

vizualna in muzikalična. Mondrianova slika *Broadway Boogie Woogie*, po kateri si film nadene ime, ustrezno združuje obe prevladujoči »napetosti« filma: igrivost glasbene improvizacije ter strogost arhitekturne ureditve.

Z vračanjem na »kraj zločina« dopolnjeni *One Way Boogie Woogie/27 Years Later* pa hkrati pridobi tudi izrazito socialno-politično dimenzijo. Avtor je s prvotno polovico želel dokumentirati kraj svojega odrasčanja, po ameriško zjahano in komajda urbano delavsko mesto v Milwaukeeju. A če je bil izvirnik »naslikan« predvsem v toplih in skorajda nostalgčnih barvah kakšnega *ghost towna*, v katerem celo odsotnost žive duše še vedno napeljuje na organske vezi med telesi in okoljem, so v *27 Years Later* ista prizorišča (dandanes) postala post-fordistični *wasteland* zbledelih barv in tovarniških relikvij – ballardovska periferija, v kateri so meje med javnim in intimnim zabrisane, kjer so organske vezi pretrgane in nerazumljivo preusmerjene. Rekreativne idilične podobe vsakdanje Amerike 70. let postane nemogoča partija igre *memory*, ko si skupaj z avtorjem v vsakem prizoru prizadevamo poiskati ujema, ki se par oziroma tisto nedeljivo »esenco« vsakega prizora, ki se je še ohranila, a hkrati tudi odkriti, kaj se je z njo vmes zgodilo. Benning z *One Way ...* izumlja obliko dvojne filmske ekspozicije v času, ki po eni strani vsebuje avtentično filmsko napetost – tako rekoč film detekcije –, po drugi pa v osnovi poziva k refleksiji socialnega prostora in zunanje politične realnosti. Slednja je najbolj nedvoumno skoncentrirana v posnetku zastave, ki je pred 27-imi leti plapolala v vsem svojem sijaju, danes pa visi z droga razcefrana in obledela (avtor sicer razkrije, da je pri omenjenem

posnetku »edinokrat« goljufal in ga posnel na povsem drugi lokaciji).

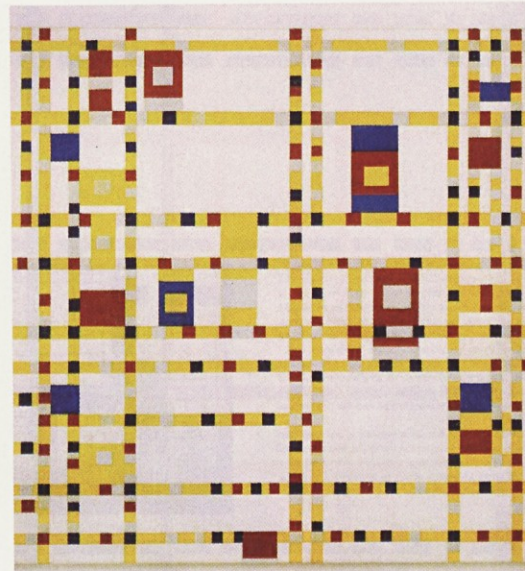
Enigmatičnost svojevrstne detektivke, za katero *One Way ...* ponuja množico ključev, se pri *13 Lakes* in *Ten Skies* pomakne v ospredje, celo izoblikuje v konkretno vprašanje – skozi čigave oči sploh gledamo film? Kar gledamo, je povrh vsega v resnici »dolgočasno« (na najbolj vznemirljiv način, bi lahko dodali): gre preprosto za posnetke različnih jezer in »nebes«, ob različnih urah, podnebnih okoliščinah ... A konec koncev, kdo se ne mara zazreti v oblake na nebu ali valove na površini jezera, se predajati dramatičnemu spektaklu narave, ki ne potrebuje začetka in konca, temveč zgolj neskončno fluktuacijo oblik? Užitek, ki ga ponuja elementarnost obeh filmov, je užitek, ki nas vrača v trenutke iracionalne prevzetosti nad sublimno močjo naravnega. Ali rečeno drugače, je tudi zadoščenje, kompenzacija izgubljenega časa, zapravljenega pozornosti in investicij v narativne konstrukte, koncepte in iluzije, ki jih filmi poredko vračajo. Oba filma – rečeno z vrhano mero afekta – času vračata čas, ko opominjata, da onkraj vsakega ekrana, platna in zaslona obstaja še druga, vztrajna in neprebojna »membrana«, ki ji ne moremo zarisati meja ali je zaobjeti s pogledom. Membrana, ki se hkrati upira filmski komifikaciji, saj zahteva pozornost, vztrajnost in potrpljenje, za katere film – pod diktatom učinkovitosti – navadno nima časa.¹ Poskusi komifikacije narave se zato navadno zatekajo k predvidljivim iznajdbam: personifikaciji živali, časovnim zgostitvam, ki naravne cikle konzervirajo v obvladljive proizvode (*time-lapse* animacija kot dejansko »oživljanje« nežive narave?) in utrujajoče podtikanje metafizičnih pomenov (v *new-*

agerski konfekciji tipa *Koyaanisqatsi* [1982] ali *Potovanje cesarskih Pingvinov* [2005]). V resnici realno narave vselej srečamo prav tam, kjer bi ga najmanj pričakovali – denimo v skulpturalni plastičnosti pokrajine v vesternu Anthonyja Manna, Budda Boetticherja itd. In Benningove skulpture pokrajine so dejanski naslednik te avtentične ameriške kulturne forme, filmi pokrajine v času – *landscape is actually a function of time*, kot pravi sam –, v kateri odkrivamo sedimente pionirske mitologije: erozijo in posege v okolje, preživetelo infrastrukturo, popularne napeve iz minulih dni ter – zlasti v primeru *One way ...* – semantične odpadke: prometne znake, reklamne napise, neonske kompozicije, zastave ipd.

Kljub svoji eteričnosti sta *13 Lakes* in *Ten Skies* skorajda dražljiva – pogled in čutila usmerjajo materialne senzacije fizičnega okolja: žarki svetlobe, piš vetra, odkruški naravnih zvokov. A če v *13 Lakes* gledišče še vztraja na stični točki elementov, na bregu jezera, je v *Ten Skies* »raz-zemljeno«: v odsotnosti horizonta in »trdne zemlje« ga ni moč postaviti v konkretno okolico, prepuščeni smo izključno akuzmatičnim informacijam, ki vdirajo iz zunanosti polja. Gledišče, osvobojeno okoliščin in pogojev fizične realnosti – breztelesno in nikogaršnje –, postane inverzija »nebeškega pogleda« na pokrajino, mesta, telesa, meje. Znova smo pred neprebojno skrivnostjo – »skrivnostjo tistega, skozi katerega oči gledamo film« –, ki je povrh vsega povsem slepeča. Zvočni ključ, ki jih avtor razporeja v *offu*, niso »resnični«, temveč so nasneti, privzeti iz drugih virov – realistična enotnost posnetka je v srži načeta, a hkrati zopet zadobiva konkretne pomene: pod jasnim poletnim nebom slišimo pesmi mehiških



One Way Boogie Woogie



Broadway Boogie Woogie, Piet Mondrian, 1942-43

migrantskih delavcev, pod težkim sivim nebom zlovešče odmevajo strelji (lovci, družina na nedeljskem izletu?). *10 Skies* se tako izkaže za »interpretativno past«: ko se objekt interpretacije (film) izenači in neločljivo zveže z beganjem gledalčevega pogleda (in misli) po svoji površini, z iskanjem in prepoznavanjem hipnih oblik, ki jih na robovih in spojih oblakov izrisujejo sence, je delo interpretacije zaman – tako kot oblike oblakov se film izmika dokončnemu poimenovanju in umestitvi z estetsko sodbo. V tem ironičnem upiranju interpretaciji se *Ten Skies* odmakne daleč od Benningovih siceršnjih obsesij – celo *13 Lakes*, ki ga sicer lahko gledamo kot del iste serije, je povsem zavezan avtorjevemu skrbem za kompozicijo, za jasno ločljive ploskve, kjer horizont vsak prizor razpolavlja v enaka dela. Nasprotno je v *Ten Skies* okvir vidnega polja, »slike trajanja«, le neznatna živa meja, ki objema amorfna, »nebeška« telesa in ne več dinamični element kompozicije. Nebesa niso kvadrature, iztrgane določeni pokrajini v določenem trenutku – prej postajajo avdiovizualne *prikazni*, ki prikličejo konfiguracijo svetlobe, hitrosti, teksture, volumna in barve, in ki se – v svoji notranji dramaturgiji – iztečejo brez vidnih sledov. Hlapljenje oblakov je gibanje, v katerega celo filmska pisava ne more vpisati zgodovine, saj je brez jasnega začetka in konca, zgolj interval. In *prikazni* so hkrati sinestetične figure; enkrat je njihova prevladujoča »tonalnost« hrupna, razglašena in celo fantastična (industrijski dimnik, iz katerega se v prvem planu valijo oranžni dimni izbljuvki), drugič odmaknjena, suspendirana, skorajda nezemeljska (mesečina, ki se prebija skozi ekspresionistične sivo-modre koprene). Vse te *prikazni* vsebujejo prostor in čas določenega

singularnega (in potencialnega) dogodka, ki intenzivno napolnjuje polje zvočnega ali vidnega, ga preči, izginja in se zopet pojavlja ... V teh dogodkih se pojavljajo resnični »igralci« benningovskega filma, igralci, ki prikličejo neko drugo »zgodovinsko« umeščenost in sorodstvo njegove kinematografije. Njuno bistvo nehoti povzame Serge Daney v opisu filma *Trop tot, trop tard* (1982) Jean-Marie Strauba & Danièle Huillet: »Igralec ima tekst, ki naj ga recitira: Zgodovino (kmetje, ki se upirajo, dežela, ki preživi), kateri je živa priča. Igralec nastopi z določeno mero nadarjenosti: oblak, ki prečka nebo, vzletanje ptic, gruča v vetru upognjenih dreves, razpiranje oblakov; iz tega je narejena predstava pokrajine. Takšna predstava je meteorološka. Česa takšnega nismo videli že kar nekaj časa. Že od časa nemega filma, če smo natančni.«

[1] V luči tega se Warholova zahteva, da se *Empire* (1964) namesto z 24-imi predvaja s hitrostjo 18-ih sličic na sekundo – da bi čas filmskega »gibanja« prignal prav do njegove fizične meje, zdi povsem razumljiva!



Rescue Down

BUÑUEL VS. DE OLIVEIRA, HERZOG VS. HERZOG

SIMON POPEK

Rotterdamski festival letos ni prinesel posebnega odkritja, kar sta po svoje nakazali že retrospektivni sekciji, posvetili preverjenima klasikoma afriške celine (Abderrahmane Sissako) in hongkonškega žanra (Johnnie To), avtorjema, s katerima se je vsaj v grobih obrisih seznanilo tudi slovensko občinstvo. Tigri – po pričevanjih tistih, ki so izboru v konkurenci precej bolj naklonjeni od mene – prav tako niso prinesli velikega filma, čeprav je treba omeniti film *Ex Drummer* Belgijca Koena Mortierja, enega treh dobitnikov zlatega tigra, ki je s svojo neposredno, mestoma brutalno, mestoma duhovito ter absolutno dinamično podobo belgijske rokerske realnosti, zasnovano na predlogi popularnega romanopisca Hermana Brusselmansa, vnesel prepotrebne kisika v svet pretirano introvertiranih in premalo drznih prvencev. Tako neposrednega portreta neprivlačne, umazane, z alkoholom in drogami postlane realnosti (neuspešnega) rokerskega življenja na platnu nismo videli že dolgo, film pa kljub nekaterim pomanjkljivostim napoveduje zanimivega cineasta.

V čem smo v Rotterdamu potemtakem uživali? V tistem, v čemer na festivalih vse pogosteje uživamo zadnja leta, v filmih zrelih cineastov, ki kljub vzponom in padcem vedno znova presenečajo, bodisi s formalnimi eksperimenti bodisi s čvrsto prepoznavnim rokopolisom oziroma vztrajanjem na »klasiki«. V tem kontekstu je Manoel de Oliveira še vedno avtoriteta brez primere;



Belle de jour



Belle toujours

Portugalec bo kmalu slavlil prvo stoletnico, zato takoj vklopimo števec, brez katerega ne gre več noben zapis o njegovem delu: maestro bo letos decembra dopolnil 99 let. Če se vam informacija zdi fascinantna, naj dodamo, da je de Oliveira v zadnjem času vsako leto posnel vsaj dva celovečerna filma ter da v tem trenutku končuje snemanje dveh kratkometražcev, načrtuje snemanje novega celovečerca in pripravlja sodelovanje v še enem omnibusu!

V stoletni karieri se je de Oliveira lotil mnogih tem, še nikoli pa tako odkritega *hommaga* kot v primeru filma *Belle toujours* (Še vedno lepota), posvetila *Lepotici dneva* (Belle de jour, 1966) Luisa Buñuela in scenarista Jean-Clauda Carriera, bolje rečeno, nadaljevanja, katerega dogajanje režiser prestavi v sedanost, štirideset let po seksualnih avanturah Séverine Serizy, ki jo je v izvirniku odigrala Catherine Deneuve. Zvezdnica se boja »ni hotela ponavljati« in je povabila zavrnila, zato pa sodelovanja z de Oliveiro ni zavrnil Michel Piccoli, ki je lik sarkastičnega Henrija Hussona, najboljšega prijatelja moža »lepotice dneva«, ki v sklepnem delu poskrbi za eno številnih dvoumnosti (ali je Séverininemu možu izdal ženino skrivnost ali ne?), izvrstno prenesel v okolje sodobnega Pariza.

In kje de Oliveira najde povezavo z Buñuelom? V neporavnanih računih (vsaj tako misli Henri) s Séverine, ki jo v novi inkarnaciji odigra Bulle Ogier, še ena ikona francoskega filma. Henri jo po naključju zagleda na pariških ulicah in ji prične slediti; a bolj

ko si želi srečanja, bolj se mu lepota izogiba, in bolj ko se mu izogiba, pogostejše Henri visi v nočnem baru luksuznega hotela, ki v *Belle toujours* prevzame vlogo skrivnega bordela Madame Anais, kar poudarjata tako stalni gostji, premalo zaposleni prostitutki, kot olje na platnu z motivom gole ženske, prisotno v obeh filmih. Henrija sprva dojemamo kot ranljivega, osamljenega in v intimnem življenju razočaranega starca, toda de Oliveira nam pripravi prvovrstno presenečenje, (zelo dolgo) sklepno sekvenco, formalno konzervativen, a delikatno osvetljen prizor intimne večerje med Henrijem in Séverine, ki naj bi med nesojena ljubimca prinesel spravo, v resnici pa lepotici prinese ponižanje in Henriju moralno zadoščenje. *Belle toujours* prinaša številne de Oliveirove konstante, na primer formalno in dramaturško strogost, medtem ko preudarnost in režiserjevo pregovorno poglobljenost (nekomunikativnost?) dopolnjujejo razigrane vinjete in vseprisotni črni humor.

Werner Herzog, drugi veliki cineast, se je v težnji po predelovanju že obstoječega materiala lotil kar lastnega opusa, dokumentarca *Mali Dieter hoče leteti* (Little Dieter Needs to Fly), ki ga je z Dieterjem Denglerjem, veteranom zgodnjih dni ameriške vpletenosti v Vietnamu, človekom, ki si je v življenju želel le eno, leteti, posnel leta 1997. Ponovimo neverjetno zgodbo: Dieterju Denglerju po drugi svetovni vojni ni bilo usojeno postati pilot. Pri osemnajstih se je iz Nemčije preselil v ZDA, tolkel revščino, dve leti lupil krompir v

vojski, nakar so se mu končno uresničile sanje; postal je pilot, leta 1966 so ga poslali na misijo v JV Azijo (Laos), toda takoj po prihodu so ga sestrelili in zajeli Vietkongovci. Po večmesečnem mučenju in stradanju je z nekaj ameriški ujetniki pobegnil, a pravi test vzdržljivosti – nepregledna džungla – jih je šele čakal.

Herzog je z *Rescue Dawn*, holivudsko dramatizacijo Denglerjeve avanture (film je koproduciral MGM!), presenetil, saj se v petinštiridesetletni karieri ni vračal k starim temam, sploh pa ne z zvezdniško zasedbo (Denglerja igra Christian Bale) in v formi razmeroma konzervativnega akcijskega (anti)spektakla, ki s sklepnim patriotskim zanosom in vihtenjem ameriške zastave nevarno evocira idejo holivudskega populizma. Da gre za zdravo obliko samoironije, nemara potrjuje naziv Herzogove priložnostne produkcije (Top Gun Productions!); da pri pretirano čustvenem zaključku ne gre za slepi patriotizem, temveč za posledice edinstvene izkušnje človeka, ki mu je tuja dežela (ZDA, ne Laos) uresničila dolgoletne sanje, pa je potrdil že *Mali Dieter*. Če je Denglerjevo čustveno izpoved v *Malem Dietru* prizemljal Herzogov nezgredljivi »ironični sadizem« (ekipa se je vrnila na resnična prizorišča JV Azije, kjer je moral postarani Dengler z lokalnimi Vietnamci ponoviti agonijo in beg, med drugim so ga ponovno zvezali in vlačili skozi džunglo!), potem *Rescue Dawn* prizemljita avtentičnost in nesenzacionalistično prikazovanje boja človeka z naravo. Kar je dandanes precej redka vrlina.

DOMINANTNI FORUM MLADEGA FILMA

BERLIN 2007 NI BIL OBIČAJEN FESTIVAL; PRVO TRETJINO SEM ZAMUDIL, KO PA SEM SE ZNAŠEL SREDI FESTIVALSKEGA VRVEŽA MED POTSDAMER PLATZEM IN ZOOLOGISCHE GARTNOM, JE BILA SPLOŠNA KLIMA OKROG URADNEGA PROGRAMA IN ŠE POSEBEJ TEKMOVALNEGA SPOREDA TAKO PESIMISTIČNA, DA SEM SE ODLOČIL, KAR SEM SE NA BERLINALU OBIČAJNO SPOSODEN ODLOČITI TUDI BREZ POMOČI KOLEGOV, IGNORIRATI KONKURENCO IN PRESEŽKE ISKATI V STRANSKIH SEKCIJAH.

SIMON POPEK

Kar je bila znova dobra odločitev, čeprav razvpita Panorama že nekaj časa ne prinaša svežega vetra, ki vse izrazi-teje polni jadra Foruma mladega filma, še pred leti zaprašene in najbolj pogrešljive sekcije festivala, ki se mi je prikupila kvečjemu s programom polnočne ekstravagance ali izbranimi retrospektivami kakšnega pozabljenega japonskega maestra, npr. Nobua Nakagawe, ki nas je z žanrskimi biseri o fantomskih bitjih, ženskah-mačkah in agresivnih vampirkah razveseljeval lani. Kihachi Okamoto, letošnji Forumov retro *auteur*, me ni navdušil v tolikšni meri kot lanski Nakagawa, čeprav drži, da *Human Bullet* (1968), politična satira na temo idealističnih *banzai* samomorilcev ob koncu druge svetovne vojne, sodi v japonsko filmsko klasiko, če ne drugega zaradi neposrednosti in radikalne kritike Velikega japonskega imperija in ideje časti za vsako ceno.

Ker medvedov ne morem komentirati, bom omenil edini spodoben film med (videno) konkurenco, in še tega je prispeval evropski veteran Jiří Menzel, od katerega verjetno nihče ni pričakoval statusa favorita za glavno nagrado (ki je ni dobil), čeprav se je zgodilo prav to; predzadnji dan festivala je demoralizirana strokovna publika z najmočnejšim aplavzom pospremila prav film *Služil sem angleškemu kralju* (Obsluhoval jsem angleškeho kralja), s katerim se je Menzel med žive cineaste vrnil po dvanajstletni pavzi, znova po literarni predlogi starega prijatelja Bohumila Hrabala in – seveda – znova v formi satirične alegorije češke zgodovine in zgodovine njenih sosed. Tokrat skozi oči natakara in služabnika Jana, ki si je v življenju vedno želel le dve stvari, obogateti in voditi lasten hotel. Jan

Dite (dobesedno: »Jan Otrok«) se od dvajsetih let 20. stoletja spretno giblje med aristokratsko elito, sprva kot natakara v gostilni, potem v vse bolj elitnih hotelskih kompleksih, da bi se v tridesetih, ko je nacizem trkal na vrata, poročil z Nemko Liso. Ne brez težav, a vendarle; uspelo mu je dokazati arijske korenine ... kar ga po koncu vojne privede v ječo, kamor ga komunisti obsodijo na petnajst let.

Forum je bil letos, kot rečeno, torišče mladih idej in stare elegance, s čimer imam (pri slednjih) v mislih suverenost prepoznavnega rokopisa in kontinuiteto čistega izražanja. Užitek je namreč gledati dva veterana, ki vztrajata na dolgoletnih principih dela, ki se ne bojita očitkov o upehanosti in ponavljanju in ki z vsakim novim filmom dokazujeta, kako konstantna, nespremenjena »estetika« ne zmanjšuje izrazne moči. Govorim seveda o Fredericku Wisemanu, največjem sodobnem ameriškem režiserju, in Guyju Maddinu, največjem sodobnem kanadskem režiserju (po Cronenbergu), ki sta, vsak na svoj način, Forum mladega filma prestrukturirala v Forum mladega filma in predstavnikov »sil kontinuitete«, če se izrazim v popularnem političnem žargonu. Kar je opazka na mestu, sploh kar se tiče Wisemana, ki je s skoraj štiriurnim filmom *State Legislature* dosegel nekaj skoraj nemogočega: formatiral oziroma posnel je idejo demokracije. Wiseman je dobil dovoljenje, da je v senatu zvezne države Idaho, ene najmanj obljudenih ameriških zveznih držav, tri mesece – kolikor vsako leto trajajo zasedanja izvoljenih predstavnikov – potrpežljivo snemal predstavnike senata in senatorje, ki imajo v dveletnem mandatu v rokah škarje in platno za predlaganje in sprejemanje novih zakonov. Wiseman jih spremlja

povsod, na javnih zaslišanjih, po hodnikih, med neformalnimi pogovori in srečanju s kolegi, volivci in številnimi lobisti, skratka vsemi, ki jih zanima legislatura, osnovna demokratična institucija vsake zvezne države. Rezultat je prepričljiva analiza ameriškega političnega in socialnega sistema na lokalni ravni, kjer se križajo osebni in javni interesi, včasih ujeti v paradokse, a vedno »v dobro ameriške demokracije«. *State Legislature* je Wisemanov 34. film od leta 1966, v tem času pa je obdelal tako rekoč vse vidike ameriške družbe in njenih javnih institucij, od mentalnih bolnišnic (*Titticut Follies*, 1967), policije (*Law and Order*, 1969), šolskega (*High School*, 1968; *High School II.*, 1994), zdravstvenega (*Hospital*, 1969) in socialnega sistema (*Welfare*, 1975), do vojske (*Missile*, 1987), problema brezdomcev (*Public Housing*, 1997) ali družinskega nasilja (*Domestic Violence*, 2001). S pričujočim filmom je Wiseman po štiridesetih letih sklenil krog, saj v *State Legislature* – ki ga je posnel v svojem prepoznavnem slogu »muhe na steni«, brez vmešavanja, intervjujev ali kakršnega koli komentarja – dokumentira logistiko in način delovanja vrhovnega organa, ki vsem naštetim javnim institucijam omogoča eksistenco in delovanje.

Drugi veliki klasik, Guy Maddin, kanadski retro ekscentrik, ljubitelj nemega filma, bujne melodrame, ekspresionizma, dinamičnih montažnih tehnik in vseh nenavadnosti, ki se jih sodobni *mainstream* film izogiba, je z *Brand Upon the Brain!* ustvaril verjetno svoj najboljši film doslej, prepoznavno mešanico estetike nemega filma, družinske melodrame in avanturistične detektivske zgodbe v slogu Feuilladovih serij *Judex* (1916) ali *Fantomas* (1913). Film se odvija na osamljenem otoku s svetilnikom, kamor se po dolgih



Brand Upon the Brain



Fay Grim

letih vrne lik z imenom Guy Maddin; zdaj ima nalogo svetilnik pobarvati z dvema plastema barve, kar prinese boleče spomine na mladost, ko sta dominantna mati in oče, ki je neprestano delal v laboratoriju ter eksperimentiral s skupino sirot, nadzorovala vsak gib Guya in njegove sestre. Stvari so postale bolj dinamične (in nevarne), ko sta se na otoku znašla »The Light-ball Kids«, mlada detektiva, zvezdnika šund literature, ki nista sprožila le preiskave proti nečednostim Guyevih staršev, temveč čustvo prve ljubezni. Da bo Maddinova nova posebnost popolna, je Isabella Rossellini, režiserjeva aktualna muza, zasedla »vlogo« *benshija*, naratorja v živo, ki je na Japonskem za časa nemega filma občinstvu podajal osebno interpretacijo zgodbe na platnu. *Brand Upon the Brain!* obstaja v dveh verzijah, v »cenejši«, s posneto orkestrsko partituro, vsemi zvoki in naracijo, in »dražji«, redko predvajani inčiči, kjer glasbo izvaja enajstčlanski orkester, zvoke skupina mojstrov ustvarja v živo, *benshi* se skriva visoko nad odrom, medtem ko pevec odpove serijo komadov v kastratu!

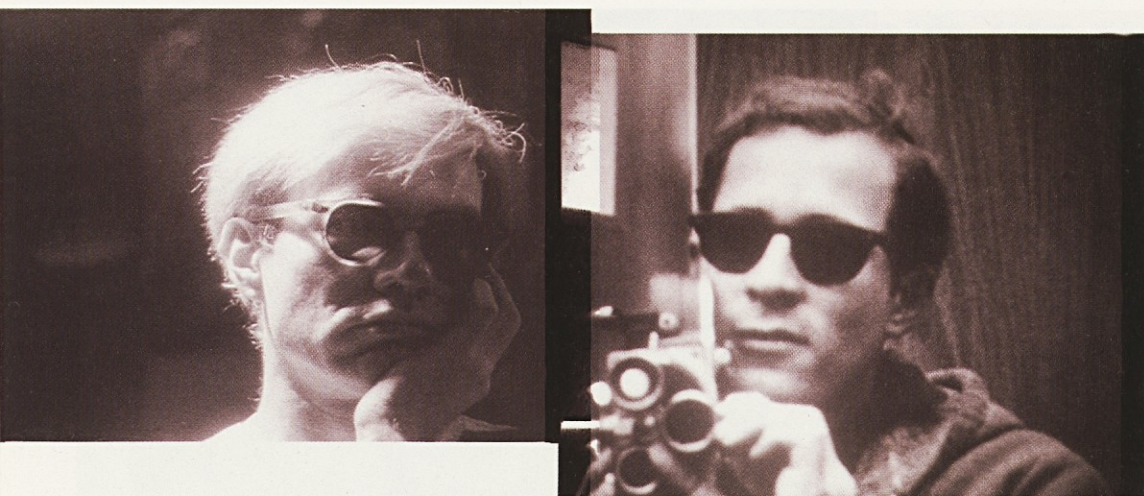
Dokumentarci o Andyju Warholu se zadnja leta kar množijo, Berlinale pa je letos prikazal kar dva, štiriurni *Andy Warhol: A Documentary Film* Rica Burnisa, precej tradicionalni prelet umetnikovega življenja in dela, ter *Walk Into the Sea: Danny Williams and the Warhol Factory* režiserke Esther B. Robinson, film, ki se Warhola dotika zgolj posredno, zato pa toliko bolj neposredno obdela ustvarjalni center The Factory, ter spletke, podtikanja in manipulacije Warholovih sodelavcev ... in številnih ljubimcev, med katerimi se je sredi šestdesetih znašel tudi Danny Williams, fant iz provincialne Amerike, ki se je po študiju na Harvar-

du preselil v New York, kjer se je prebil v umetniški krog Tovarne in sprva skrbel za osvetlitev Warholovih performansov (tudi za Velvet Underground), snemal eksperimentalne filme ter postal Andyjev ljubimec, s čimer si je v že tako tekmovalnem in licemerskem okolju še poslabšal svoj položaj. Potem je Danny nekega dne preprosto izginil. Je utonil v oceanu? Nihče ga ni našel, za seboj ni pustil nobenih sledi ali posebne zapuščine, zgolj skrinjo s posnetki, ki so postali last The Warhol Estate in kasneje newyorške MoME. Po dolgoletnih pravnih bitkah je Dannyjeva nečakinja, režiserka in producentka Esther B. Robinson, končno prišla do »družinskih« posnetkov ter sestavila pričujoči dokumentarec, ki ne razkriva le talenta Dannyja Williamsa, temveč še v večji meri nezdravo in tekmovalno ozračje med Warholovimi priveski v Tovarni, hipokritov ki so se borili za Andyjevo naklonjenost in pri tem kot kaže stopali tudi prek trupel. Robinsonova intervjuja številne člane Tovarne; nekateri o Dannyju govorijo z veliko simpatij, drugi (npr. Paul Morrissey) njegov vpliv v celoti negirajo, tretji (John Cale) zavzamejo zdravo distanco, medtem ko četrti, npr. Dannyjeva sestra, odkrito priznavajo, da zaradi nekontroliranega hedonizma (in predvsem uživanja drog) nimajo ravno najboljšega spomina. Edina pomanjkljivost dokumentarca je, da avtorica – očitno je bila čustveno motivirana – ni bolje raziskala nekaterih pomembnih aspektov tega obdobja, npr. družinskih vezi in še posebej težav z Dannyjevo filmsko zapuščino, o kateri je na izjemno dolgi tiskovni konferenci pripovedovala po projekciji.

Forum mladega filma je prikazal tudi dva zanimiva igrana prvenca; prvi je *Faro, kraljica voda* (Faro, la rei-

ne des eaux) malijskega režiserja Salifa Traoreja, zgodba o Zangi, ki se po letih študija vrne v vasico ob reki Niger. Domačini nanj nikoli niso gledali s spoštovanjem, saj je bil rojen v izvenzakonski zvezi, zdaj s svojimi naprednimi pogledi povrh vsega podžiga neuko in vraževerno prebivalstvo, v celoti odvisno od ribolova. Stvari se zaostrijo, ko reka po prepričanju domačinov postane smrtonosna in ko poglavar prepove približevanje ter ribarjenje, vsega hudega pa obtoži Zango. Več kot spodoben prvenec govori o konfliktu med napredkom in tradicijo, ali, bolje rečeno, ignoranco. Traore povrh tega spregovori še o zadržti patriarhalni in mizogini malijski skupnosti, ki do žensk (in otrok) ne goji spoštovanja. Kar nazadnje privede do revolta žensk in zmage razuma.

Drugi prvenec, vreden vse pozornosti, je *Shotgun Stories* mladega Američana Jeffa Nicholasa, postavljen v režiserjevo domače okolje južnjaškega Arkansasa, kjer se odvija krvna bitka sedmih polbratov. Oče je tri sinove iz prvega zakona zapustil daleč nazaj in si ustvaril novo družino, kjer je vzgojil štiri nove sinove. Zdaj je umrl in Son, najstarejši »pankrt«, na pogrebu o očetu spregovori skrajno zaničljivo in pljune na krsto, kar sproži srdit spopad med družinama, ki se konča s smrtjo po enega brata na vsaki strani. Glave pa se s tem ne ohladijo ... Krasno atmosfero južnjaškega brezdelja podkrepi ležerna glasba skupine Lucero, po štimungu film spominja na Milgardov biser *Dandelion* (2002), daleč ni niti Malickovo zgodnje obdobje (npr. *Badlands*, 1973). Toda največjo vrednost Nicholsovega prvenca, posnetega v hišni produkciji in ob vikendih, prinaša zrelo tematiziranje maščevanja in družinskih vezi, dveh motivov, kjer se Nichols v celoti



Walk Into the Sea, Danny Williams and The Factory, 2007



Woman on the Beach, Hong Sang-soo

izogne klišejem. *Shotgun Stories*, ki ga je koproducirал veliki ameriški up David Gordon Green, je trpek in brutalen na številnih nivojih, dovolj zgovorno je denimo dejstvo, da trije »pankrti« sploh nimajo pravih, krščanskih imen (Son, Boy, Kid), ter da je oče pravilno poimenoval šele otroke iz nove družine, še več, najstarejšega sina iz nove družine je poimenoval po sebi ter s tem v celoti negiral obstoj prvih treh sinov! Konec je optimističen in elegičen hkrati, brez odvečnih besed in sentimentalnosti.

Dotakniti se velja vsaj dveh filmov iz Panorame. Prvi je *Fay Grim*, zadnje delo že malce pozabljenega Hala Hartleyja, ki je nadaljevanje svojega filma *Henry Fool* (1997) časovno zamaknil za desetletje, pri tem pa seveda upošteval vse pripadajoče socialnopolitične spremembe Združenih držav in »svobodnega sveta«. Nastala je huronska, paranoična komedija zmešnjav, križana z elementi političnega trilerja, duhovita in z bombastičnimi dialogi nabita traparija, ki zmeša vse sodobne teorije zarot in na isto grmado zmeče vse zgodovinske sovražnike (in zaveznike) Združenih držav: Iran, Irak, Afganistan, Čečenijo, Rusijo, Turčijo, Izrael, Saudova Arabijo, Libanon, Severno Korejo. Močno dvomim, da je imel Hartley nadaljevanje v mislih že v času nastanka izvirnika; gre za očitno satiro na sodobno ameriško vseprisotnost, znotraj katere so junaki filma *Henry Fool* dobili povsem nove vloge: pesnika Simona Grima (James Urbaniak) so zaprli, ker naj bi Henryju pomagal pobegniti, Fayin (Parkey Posey) sin je na tem, da ga izključijo iz šole, nihče pa ne ve, kaj se je zgodilo s Henryjem. Agent CIE Fulbright (Jeff Goldblum), ki se vse bolj smuka okrog Fay, trdi, da je mrtev, hkrati pa se želi dokopati do dragocenih zapis-

kov, Henryjevih *Izpovedi*, ki bojda niso zgolj literarno delo, temveč spretno zakodirana vojaška skrivnost, ki naj bi vodila do afganistanskih teroristov! Še več, Henry naj bi vse od sedemdesetih let naprej sodeloval v mednarodni špijonaži ter v tretjem svetu organiziral politične prevrate! Fay se na lovu za zapiski prek Pariza znajde v Istanbulu, kjer naj bi se nahajal tudi Henry. Hal Hartley je v pričujočem filmu tako divji in dialoško neartikuliran, da zadeve ne moremo dojemati drugače kot totalno dekonstrukcijo »hartleyjevskega sloga«, s katerim je od konca osemdesetih let dodobra prevetрил ameriški neodvisni film. Vse skupaj ima, roko na srce, bore malo smisla, toda film drvi s takšno hitrostjo, da gledalec preprosto nima časa dojemati in procesirati vseh informacij. Kar niti ni bila Hartleyjeva namera in kar se v sklepni četrtini, ko se strasti umirijo in ko je treba zadeve vsaj malo osmisliti, izkaže za precej pogubno strategijo, saj se film s Fayinim prihodom v Turčijo dobesedno ustavi.

Najlepše presenečenje festivala je s filmom *Woman on the Beach* pripravil korejski velikan in ljubljeneц francoske kritike Hong Sang-soo, režiser, s katerim se v dosedanjih šestih filmih nisva najbolje ujela. *Woman* je njegov brez dvoma najbolj sprejemljiv (komercialen?) film, duhovita, delikatna in naravnost šarmantna »ljubezenska zgodba« o filmskem režiserju Kimu, ki skuša dokončati scenarij za novi film. Prijatelja čez vikend povabi na obalo, kjer naj bi delala na scenariju, slednji pa s seboj pripelje novo prijateljico. Kim in dekle se hitro zagledata, njenega fanta odstranita iz čustvenih registrov, a tu se zadeva ne konča; Kim kmalu spozna še drugo muzo in tudi z njo se čez noč romantično zaplete. Krasna je predvsem prva polovica filma, na-

polnjena z duhovitimi dialogi, minimalističnim pristopom in čudovitimi momenti ruralnega vsakdanjika ter obnašanja med sveže zaljubljenimi ljudmi, kar zmoro samo režiser z izrazitim čutom za opazovanje, medtem ko druga polovica prinaša novost v njegovem opusu, saj Hong, ki tule nadaljuje s prepoznavnimi stalnicami (portretiranjem moškega poželenja, z vsemi pripadajočimi frustracijami in elementi mačistične topoglavosti) zgodbo nenadoma prične pripovedovati iz zornega kota ženske ... na plaži.

MALEZIJSKA RENESANSA

JUGOVZHODNA AZIJA ZADNJIH NEKAJ LET VELJA ZA ENO IZMED NAJZANIMIVEJŠIH ŽARIŠČ NEODVISNEGA FILMA. IZ MALEZIJE PRIHAJATA NAGRAJENKI NEDAVNEGA ROTTERDAMA IN BERLINALA. KATERI FILMSKI USTVARJALCI NAJBOLJ VZTRAJNO PLAVAJO PROTI TOKU, O ČEM PRIPOVEDUJEJO IN V KAKŠNEM FILMSKEM OKOLJU DELUJEJO? ZA EKRAN POKRAJINO MALEZIJSKE KINEMATOGRAFIJE PREGLEDUJE V KUALA LUMPURJU ŽIVEČI PREDAVATELJ IN FILMSKI KRITIK BENJAMIN MCKAY.

BENJAMIN MCKAY
PREVOD: UROŠ ZORMAN

Tistih, ki smo spremljali novejšo neodvisno filmsko produkcijo iz Kuala Lumpurja in zadnjih sedem let podpirali njen razvoj, nedavni uspeh malezijskih filmov na mednarodnih festivalih ne more presenečati. V malezijski prestolnici smo priča brsteči neodvisni filmski kulturi in tudi druge filmske kulture jugovzhodne Azije so se začele intenzivno zanimati za razvoj nove malezijske kinematografije. Nedavni uspeh Tana Chui Muia v Pusanu in Rotterdamu s filmom *Love Conquers All* ter nagrada mednarodne žirije v Berlinu za film Yasmin Ahmad *Mukhsin* kaže, da je svet končno prepoznal vrednost del, ki nastajajo v Maleziji.

Neodvisna filmska skupnost v Kuala Lumpurju deluje vzporedno z dobro uveljavljeno komercialno filmsko industrijo. Vendar je malezijska komercialna produkcija v zadnjih štirih desetletjih le redko pustila opazen pečat zunaj državnih meja. Produkcija filmov v malajskem jeziku, z malajskimi igralci in zgodbami običajno zapostavlja kulturno, etnično, versko in jezikovno raznolikost, ki je značilna za pluralno malezijsko družbo. Prevladujoča kinematografija je tako prejetnična kot državna kinematografija. Prihajajoča neodvisna filmska kultura se zaveda raznolikosti družbe, v kateri nastaja, in se spopada z omejenostjo glavnega kulturnega toka.

Filmska industrija v malajskem jeziku vseeno šteje veliko družino ustvarjalcev, ki izhajajo iz kulture studijske produkcije z glavnim središčem v Singapurju. Singapur je bil do leta 1965, ko je postal samostojna mestna država, del britanske kolonije, ki je nadzorovala širši malajski svet. Prve filmske projekcije so se začele

le leta 1901 v kratni Malaji in obisk kinematografov je bil od tedaj vselej med največjimi na svetu. Lokalne filme v malajskem jeziku so začeli producirati v tridesetih. Med japonsko okupacijo je produkcija zastala in se v povojnem obdobju leta 1947 znova prebudila.

Studia, ki sta vodila tisto, kar danes poznamo kot zlato obdobje (*Era Emas*) malajske kinematografije, sta bila Malay Film Productions in njegov tekmeč Cathay-Keris – oba pod nadzorom Shaw Brothers. Studia sta obvladovala lokalno filmsko produkcijo, oblast pa sta imela tudi nad distribucijo in prikazovanjem vseh filmov v koloniji. Imela sta močne povezave po vsej regiji in produkcijske oddelke v Hongkongu, tako sta zadostila tudi filmskim potrebam lokalnega kitajskega prebivalstva kolonije. Studia sta bila pod kitajskim nadzorom, a producirala sta malajske filme, ki so jih vsaj v zgodnjem obdobju režirali Indijci.

Petdeseta in šestdeseta so bila resnično plodna leta malajske kinematografije. V burnem obdobju – ko smo bili priča gverilski vojni, kompromisnemu sporazumu o neodvisnosti od britanske nadvlade, ustanovitvi Malezije in končno izključitvi Singapurja iz federacije – je filmska industrija še naprej cvetela. Režiserji, kot Hussain Haniff in M. Amin, so dosegali velike uspehe in pohvale kritikov, vsestranski in ikonični P. Ramlee je blestel kot igralec, pevec, skladatelj, režiser in scenarist; ustvaril je neverjetno množino del, ki tri desetletja po njegovi smrti še vedno močno zaznamujejo sodobno malezijsko in singapursko kulturno pokrajino. V tem plodnem obdobju je na območju nastalo približno 350 filmov. Med filmi iz tega časa, ki so še vedno zelo gledani in priljubljeni, velja omeniti *The Trishaw Driver* (Penarik Beca, 1955, P. Ramlee), *Hang*

Tuah (1956, Phani Majumdar), *Between Two Classes* (Antara Dua Darjat, 1960, P. Ramlee) in *Dang Anom* (1962, Hussain Haniff).

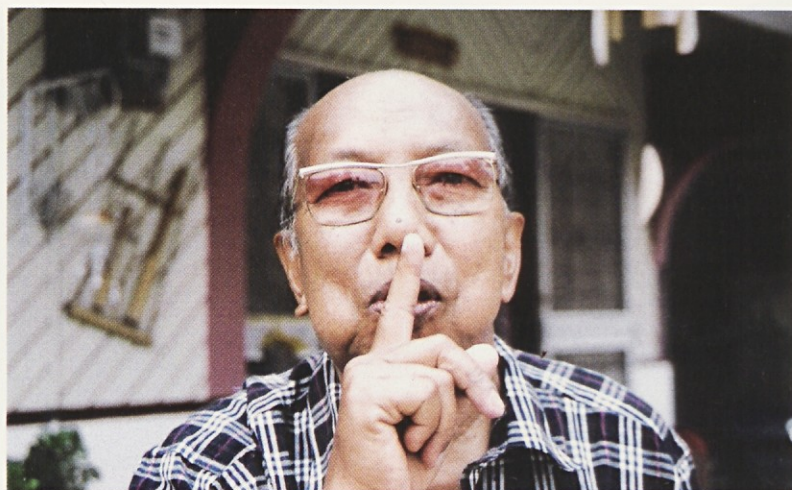
K padcu studijskega sistema je prispevalo več dejavnikov: odcepitev Singapurja od Malezije, potreba po selitvi produkcije v Kuala Lumpur, rast televizijskega lastništva in nedobičkonosnost lokalnih produkcij. Do leta 1972 je studijska kultura z jedrom v Singapurju večinoma zamrla in v obeh državah je sledilo obdobje zatona filmske industrije. V osemdesetih pa smo bili počasi priča razvoju peščice kakovostnih filmov, ki so nastali s podporo zasebnih studiev ter s sodelovanjem in pomočjo vladnih agencij in usmeritev, s katerimi so skušali znova okrepiti lokalno industrijo, med drugim z ustanovitvijo državne uprave za razvoj kinematografije FINAS.

V osemdesetih in devetdesetih so malezijsko kinematografijo zaznamovali režiserji, kot so Rahim Razali, Shuhaimi Baba in U-Wei Hajisaari – njegov film *The Arsonist* (Kaki Bakar, 1993) je bil uvrščen v sekcijo Un Certain Regard v Cannesu. Med pomembne neodvisne filme tega časa sodijo *Death of a Patriot* (Matinya Seorang Patriot, 1984, Rahim Razali), *The Veiled* (Selubung, 1992, Shuhaimi Baba), *The Lost Hero* (Seman, 1987, Mansor Puteh) in *From Jemapoh to Manchester* (Dari Jemapoh Ke Manchestee, 1998, Hishamuddin Rais). Ti filmi so se vseeno morali kosati z množičnimi, komercialnimi filmi, ki so bili narejeni po med lokalnim občinstvom dobro sprejetih obrazcih.

Nova generacija filmskih ustvarjalcev pa je lahko začela film raziskovati kot sredstvo pripovedovanja novih, zanimivih in kulturno vsevključujočih malezijskih zgodb po zaslugi velikega napredka v digitalni



Love Conquers All



The Last Communist,

tehnologiji ter dostopnosti snemalne in programske opreme. Ta nova generacija se je zavedala tudi družbenih, političnih in kulturnih sprememb, ki so se v državi zgodile po padcu tako imenovanega gibanja *reformasi* konec devetdesetih. Usmeritev neodvisnih filmskih praks se je zrcalila tudi v novem duhu sicer šele nastajajoče, a vendar otipljive demokratizacije. Novo tisočletje je pripeljalo nove možnosti.

Prvi celovečerec, ki se je ukvarjal z medrasnimi odnosi, ljubezenskimi odnosi med različnimi kulturaми in gejevsko ljubeznijo, je bil ambiciozni film Tecka Tana *Spinning Top* (Spinning Gasing, 2001). Film je precej klišejski in je skušal doseči široko občinstvo, a izbira tem, ki so bile na malezijskih platnih do tedaj v veliki meri tabu, je bila drzna. Izločitev nekaterih prizorov je bila le dodatni dokaz omejitev, ki jih filmom in ustvarjalcem postavlja malezijska cenzura. Film je pomemben tudi zato, ker je v glavne vloge postavil nemalajske Malezijske, ki so med seboj komunicirali predvsem v angleščini.

Eden najzgodnejših neodvisnih filmov je zelo neposredno delo diplomanta Malezijske filmske akademije Osmana Alija *Open Fire* (Bukak Api, 1999), ki se ukvarja s prostitutkami in transvestiti v četrti Kaula Lumpurja Chow Kit. Filmu, ki je bil sprva zastavljen kot izobraževalni video za mestne prostitutke, je avtor vlil dovolj pripovednih vsebin, da je si je v državi pridobil kulturni status in se uvrstil na mednarodne festivale. Na mednarodnem festivalskem prizorišču je nekaj pozornosti pritegnil tudi nenavaden in zabaven film *Lips to Lips* (2000) mladega pisatelja in filmarja Amirja Muhammada. Da bi se izognil državnim cenzorjem je Amir svoje delo prikazoval kot del multimedijskega gledališča/instalacije v prostorih, ki prvenstveno niso kinematografi. Razvila se je kultura zasebnih ali član-

skih projekcij, ki traja vse do danes.

Pomembna lastnost gibanja neodvisnih filmskih ustvarjalcev, ki se je rodilo v Kuala Lumpurju leta 2000, je občutek pripadnosti in duh sodelovanja. Gibanje samo je majhno in ne obrača velikih količin denarja, tako da ga je potreba po sodelovanju zelo povezala in duh medsebojne pomoči mu druge jugovzhod-

Pomembna lastnost gibanja neodvisnih filmskih ustvarjalcev, ki se je rodilo v Kuala Lumpurju leta 2000, je občutek pripadnosti in duh sodelovanja. Gibanje samo je majhno in ne obrača velikih količin denarja, tako da ga je potreba po sodelovanju zelo povezala in duh medsebojne pomoči mu druge jugovzhodnoazijske neodvisne filmske kulture pogosto zavidajo.

noazijske neodvisne filmske kulture pogosto zavidajo. Režiser je tako pogosto lahko snemalec ali montažer pri filmu svojega kolega – številne špice filmov so dejansko videti kot popoln seznam privrženecv gibanja. Vsekakor pa moramo omeniti tudi, da voditelji malezijskega neodvisnega filma zelo resno jemljejo svojo mentorsko vlogo, tako da na površje že prihaja drugi val mladih ustvarjalcev.

Neodvisnega gibanja pa ne bi bilo brez nenehne podpore majhne, a zelo pomembne organizacije Kelab Seni Filem Malaysia (Malezijsko društvo za art film),

ki jo vodi neutrudni Wong Tuck Cheong, podpirajo pa lokalni ugledneži, na primer Hassan Muthalib, ter filmski ustvarjalci Bernard Chauly, Ho Yuhang in Amir Muhammad. Številne obetavne in pomembne kariere mladih malezijskih ustvarjalcev so se začele ravno na rednih projekcijah kratkih filmov in dokumentarcev.

Amir Muhammad ima s svojimi esejističnimi dokumentarci, ki brišejo meje žanra, v neodvisnem malezijskem filmu zelo veliko vlogo. Med drugim je naredil *Big Durian* (2003), vroč, angažiran potret sodobnega političnega, etničnega in družbenega razpoloženja v Kuala Lumpurju. Delo kritizira razkole in spore, ki jih je v tem velikem in zapletenem mestu treba vsakodnevno razreševati. Prav tako analizira način, kako v družbi, ki ljubosumno varuje informacije, govorice postanejo dejstvo. V filmu *The Year of Living Vicariously* (2005) Amir raziskuje povezave med spominom, politiko in mitom v sosednji Indoneziji. *Tokyo Magic Hour* (2005) je inovativno eksperimentalno delo, ki ob vizualnem ozadju odtujenosti na Japonskem iz zbirke dejanskih izjav sestavi zgodbo o začetku in nato razpadu nekega gejevskega razmerja.

Dokumentarna filma Amirja Muhammada *The Last Communist* (Lelaki Komunis Terakhir, 2006) in *Village People Radio Show* (Apa Khabar Orang Kampung, 2007) sta časovni in prostorski potovanja, ki se ukvarjata z malezijsko komunistično zapuščino ter pokrajinami in urbanimi okolji, v katerih se skriva ta zabrisana zgodovina. Deli sta bili v Maleziji eno za drugim prepovedani, a sta dosegli precejšen mednarodni uspeh. Avtorjeva zgodnejša zbirka kratkih filmov *6hours* (2002) skupaj deluje kot niz esejev, ki se ukvarjajo s številnimi pomembnimi temami, ki oblikujejo sodobno malezijsko življenje.



Slant-Eyes



Before We Fall in Love Again

Naslednji pomembni režiser je James Lee, ki je ustvaril izrazito raznolika dela. Ob vrsti kratkih filmov, med katerimi je veliko precej eksperimentalnih, je James posnel tudi nekaj drznih in odločnih celovečerc. V neposrednih *Snipers* (2001) in *Ah Beng Returns* (2001) se je s spretnim mešanjem značilnosti visokega filma noir in ostrine neodvisne produkcije odlično spojil zvok in sliko. V svojih filmih je prikazal množico različnih disfunkcionalnih odnosov in se nikoli ni ustrašil niti nadrealističnih niti hiperrealističnih prvin. Druga pomembna avtorjeva dela so *Room To Let* (2002), *The Beautiful Washing Machine* (2004) in *Before We Fall in Love Again* (2006).

Yasmin Ahmad je posnela tri filme, ki so bili prikazani v komercialni distribuciji in so doživeli zelo dober sprejem pri kritikih. Prvi, *Slant-Eyes* (Sepet, 2003), je v Maleziji povzročil pravo razburjenje; govori namreč o medrasnem ljubezenskem razmerju mlade Malajke iz sorazmerno privilegiranega okolja in mladega kitajskega Malezijca, ki se preživlja s prodajo piratskih DVD-jev na tržnici. Rasna, verska in razredna vprašanja so v Maleziji zelo kočljiva in konservativni tabor je delo Yasmin Ahmad javno napadel. Njen vpliv na temeljne spremembe v malezijski kinematografiji je vsekakor neizpodbiten.

S filmoma *Panic* (Gubra, 2005) in *Mukhsin* (2007) je avtorica še globlje zakoračila prek meja sprejemljivosti. Bila je prva malajska režiserka, ki se je v celovečernem igranem filmu spoprijela s težavami drugih malezijskih narodnosti in spregovorila o njihovi odrinjenosti. Njeni nasprotniki se niso strinjali z njeno kritiko posebnih privilegijev, ki jih Malajcem podeljuje zakonodaja. Yasmin Ahmad je s svojo nadarjenostjo in refinjenostjo na platno prikazala predstavo zamišljene Malezije. Trije celovečerci so med seboj poveza-

ni – precej likov nastopa v vseh filmih – a vsak film se rahlo odmika od ostalih. In ko pogledamo celoto, smo priča čarobnemu svetu, ki ga vsaj toliko oblikujeta domišljija in poetika kakor tudi humor in zanesenjaški naboj.

Na Ho Yuhanga so tako kot na Jamesa Leeja do neke mere vplivala dela Tsai Ming-lianga (ki prihaja iz

Vpliv neodvisnega gibanja pa se kaže tudi v komercialni kinematografiji – ne le zaradi ustvarjalcev, ki se selijo na to področje, temveč tudi zato, ker se industrija vse bolj zaveda, da si domače občinstvo želi inteligentnejše, bolj vsestranske kinematografije, ki nagovarja vse Malezijce.

Malezije) in Hou Hsiao-hsien iz Tajvana. Kljub vplivom pa so njegovi filmi močno zasidrani v Maleziji – bodisi v predmestni vsakdanjosti in širjenju Petaling Jaya v filmu *Sanctuary* iz leta 2004 ali na obrobju malega podeželskega mesta in *Rain Dogs* iz leta 2006. Z dolgimi kadri in pogosto v počasnem ritmu Ho Yuhang na prelep način pripoveduje mučno boleče zgodbe. Njegovo mračno in temeljito prikazovanje življenja na robu je zaradi predanosti skrbni kompoziciji in dosledni estetiki vedno zelo človeško. Ho Yuhang je velik umetnik in s svojimi filmi je zelo popestril razgibano neodvisno gibanje – čeprav v Maleziji njegove filme zaradi uporabe kitajskih narečij uvrščajo med »mednarodne« (ne ustrezajo namreč zelo ostrim in prav-

zaprav šovinističnim uradnim kulturnim definicijam malezijskega filma).

Tan Chui Mui sodi k, lahko bi rekli, drugemu valu mladih malezijskih režiserjev. Razpon njenih filmov sega od kratkega, toda sublimnega filma *A Tree In Tanjung Malim* (2005) do duhovitega, vendar bolečega pogleda na moškost v *Company of Mushrooms* (2006). Z uspehom njenega filma *Love Conquers All* (2006) na mednarodnih festivalih in vse prijaznejšim sprejemom pri domačem občinstvu so ti neodvisni filmi končno dosegli platno po državi in prihodnost malezijske kinematografije se zdi svetlejša. Med mladimi ustvarjalci, ki jih je vredno poiskati, naj omenim še Azharja Rudina and Deepaka Kumaran Menona.

Vpliv neodvisnega gibanja pa se kaže tudi v komercialni kinematografiji – ne le zaradi ustvarjalcev, ki se selijo na to področje, temveč tudi zato, ker se industrija vse bolj zaveda, da si domače občinstvo želi inteligentnejše, bolj vsestranske kinematografije, ki nagovarja vse Malezijce. Nekateri filmski ustvarjalci so se odločili za prestop v komercialni tabor, denimo Bernard Chauly z zelo uspešnim *Gol & Gincu* (2005), ki mu je pred kratkim sledil očarljiv najstniški road movie *Goodbye Boys* (2006). Celu Amir Muhammad bo letos predstavil svoj prvi komercialni film *The Charm* (Susuk) in številni neodvisni ustvarjalci se spogledujejo z možnostjo trajnejše premostitve ločnice, ne da bi pri tem ogrozili svojo neodvisnost ali občutek pripadnosti skupnosti in duh sodelovanja. Kljub omejitvam cenzure, ki še naprej ostajajo enake, in uveljavljanju nekaterih najverjetneje zastarelih in nepotrebnih usmeritev državne kulturne politike, se je malezijska kinematografija v zadnjih sedmih letih razcvetela in malezijska platna osvetlila z lučjo novega rojstva.

LYNCHEVA KRAVA

GABE KLINGER
PREVOD: VARJA MOČNIK

Pređaja – le tako se lahko prepustimo zadnjemu filmu Davida Lyncha. Avtor filma *INLAND EMPIRE* poskuša prvič v karieri občinstvo pritegniti mimo uveljavljenih kanalov promocije, ki so postali sestavni del njegovega dela po filmu *Eraserhead* (1977). Zaveda se, da zahteva veliko, in zato je na dan potegnil krave. V Los Angelesu, kjer lahko kult filmarjeve osebnosti izkoristijo kot promocijsko strategijo za oskarje, je na Sunset bulvarju Lynch sedel na vrtnem stolu ob kravi in velikem panoju filma *INLAND EMPIRE* z napisom »za vašo pozornost«. Reklamo je osredotočil na Lauro Dern, katere nastop v *INLAND EMPIRE* je prav tako niansiran, drzen in osvobojen marketinga kakor sam film. (In ne, Akademija ni opazila.) Ironija, da lahko *INLAND EMPIRE* z značilnima materialnostjo in zasnovno pritegne mainstream občinstvo le, če domišljija filma v kravi najde neke vrste emblem – v slikovitem nadrealizmu, površinski naključnosti potegavščine, kar postane skrajno razvrednotenje Lynchevega celotnega uspeha.

Lynch morda svoje krave ne naznanja kot idioma tičnega »elephant in the room« (v nebo vpijoča, a neizgovorjena težava ali vprašanje, za katerega se vsi navzroč pretvarjajo, da ga ne opazijo, op. p.), čeprav se zdi, da mu ni vseeno za mnenje Akademije in se zato še zmerom nekako od zunaj drži sistema. Na srečo *INLAND EMPIRE* ni potegavščina kakor krava: je tenkočutno uglašeno, intimno delo, ki svojim gledalcem odkrito prizna svojo grobo materialnost (narejen na digitalni video) in ohlapno zasnovno (posnet brez scenarija), ju v nobenem trenutku ne skriva in je kljub temu prepričljiva artikulacija tistega, kar poznamo kot lynchevsko.

Reinvenija pri filmu ni nekaj enostavnega. Gus Van Sant, ki se je pri zadnjih treh filmih skrbno lotil novih usmeritev, se je ravnal po zgledu drugih filmskih vplivov. A Lynch počne, kar je počel zmerom. Smešno bi bilo trditi, da sta najradikalnejša vidika filma *INLAND EMPIRE* pomanjkanje budžeta in nespoliranost. Ne, najradikalnejša je njegova neposrednost. Film je usmerjen le v eno – ustvariti neki svet, in natanko to stori prek zmedene mentalne prizme enega

V Los Angelesu, kjer lahko kult filmarjeve osebnosti izkoristijo kot promocijsko strategijo za oskarje, je na Sunset bulvarju Lynch sedel na vrtnem stolu ob kravi in velikem panoju filma *Inland Empire* z napisom »za vašo pozornost«.

lika. Po približno uri draženja z zapletom nas Lynch, z nekaj brezbrizne sproščenosti in nekaj formalne čvrstosti, ki ju je zmožen le veteran, popelje v pravcat blodnjak zvokov in podob. Drugi del filma je najdaljši in najbizarnejši prosti pad, v kakršnega nas je Lynch kadarkoli pahnil, amorfna zverina, ki je v mislih ne moremo katalogizirati. V tretji uri se večina prijazni s prejšnjima deloma – padec se mora odviti nazaj.

V filmu je povsem očitno eno: Lyncheva naklonjenost strukturalnim odklonom. Zdaj, ko je našel digitalni video, nekam hitro pritisne na sprožilec,

vendar ga tovrsten »naredi sproti« eksperiment žene nepredvidenim izzivom naproti. *INLAND EMPIRE* ni zares film. Prej gre za video umetnino ali kvazi instalacijo (odločilnega pomena je, da ga vidimo v kinu, in če je le mogoče, v polni dvorani). To postavi delo v nenavadno kvalitativno razmerje z dogajanjem v ameriškem filmu. Med še živečimi je Lynch izjemen. Morda bom z določenimi kategorijskimi distinkcijami lažje ilustriral svojo poanto. Najprej imamo tiste režiserje, ki se – naj so pri tem uspešni ali ne – predajajo nostalgiji in arhaičnim formam: Maddin, brata Coen, Haynes. Potem so tu filmi Jarmuscha, Scorseseja, Wesa Andersona in Sofie Coppola, vsi prežeti s tradicijo evropskega art filma. Nato imamo odpadnike, ki nadaljujejo studijske vzorce svojih predhodnikov: Spielberg, Friedkin, Scorsese (njegovi »cinofilski« filmi so razred zase), Eastwood, De Palma. V to skupino bi mogoče lahko umestili še mladega Linklaterja, morda najpristnejšega ameriškega *auteurja* v jeziku Andrewa Sarrisa. Pomembnejši esteti so Michael Mann, Abel Ferrara in Terrence Malick.

Ostane nam še nekaj opaznejših filmarjev: David Cronenberg (čudovit odpadnik in umetnik – zagotovo maslena skorja na kolaču), Lodge Kerrigan (impresiven, a porota še zaseda), Tarantino in Rodriguez (filmi, ki izhajajo iz njunih, vključno s tistimi Paula W.S. Andersona in Zacka Snyderja, so daleč nadležnejši kakor kateri koli izmed njunih dinamičnih dosežkov), Soderbergh (eksperimentator na oddaljenem obronku paradiza), Shyamalan (formalist slabega okusa), Harmony Korine (leni provokator), Michael Bay (uradnik načičkanim producentom), Renny Harlin (uspeva mu, kar Bay poskuša v akcijskem žanru), Tony Scott (kriti-

ka Christoph Huberja in Marka Peransona je prepričal, četudi nas ostalih ni) in prej omenjeni Van Sant.

Če pustimo možne prezrte ob strani (na misel pridejo P.T. Anderson, David O. Russell in Atom Egoyan), dela zgoraj naštetih režiserjev oblikujejo predstavo – v tem primeru izjemno individualno – o vodilnih trendih v severnoameriškem narativnem filmu. Pri nekaterih spornejših ima forma prednost pred idejami (brata Coen, Coppola, De Palmo, Wesa Andersona, Manna,

Smešno bi bilo trditi, da sta najradikalnejša vidika filma *INLAND EMPIRE* pomanjkanje budžeta in nespoliranost. Ne, najradikalnejša je njegova neposrednost.

Tarantina, Soderbergha in Shyamalana pogosto obsojajo površinskosti); pri drugih vztrajanje pri novih in nekoliko okornih formah dejansko ustvari nekaj vidno vznemirljivega. Na primer filmi *Bubble* (2005), *Miami Vice* (2006) in *Mesto greha* (Sin City, 2005), ki vsi vsebujejo porodne muke nedavnega prehoda na video. Gre za dela s pomankljivostmi, a za dela, ki se vendarle veselijo reinvenije.

INLAND EMPIRE ima nekaj skupnega s slednjo skupino filmov. Lynch dela na video, a njegov video je nekoliko zastarel (mini-DV *INLAND EMPIRE* se ne more primerjati z hi-definitionom, ki ga za snemanje uporabljajo Soderbergh, Mann in Rodriguez). A hkrati Lynch video deproblematizira tako, da v njegovih

inherentnih lastnostih poišče osnovne elemente, s katerimi ustvari mračni svet filma *INLAND EMPIRE*. Estetika filma z malo globinske ostrine nikoli ne prehiteva ali zaostaja za idejami. Z drugimi besedami, ne gre za Lynchev film, v katerem se nadrobni indici in izrazi likov zasenečeni skrivajo v najmračnejših kotičkih kadra: vse je na dlani, očitno v vsakem posnetku, če le *gledamo*. To je precej velik korak od bazinovske globinske ostrine pri *Miami Vice* in *Mesto greha* Michaela Manna in Roberta Rodrigueza.

Še vedno je prisotne nekaj tipične Lyncheve osvetlitve. Lynch od nekdaj ljubi stroboskopske osvetljalne efekte in v *INLAND EMPIRE* jih pogosto uporabi natanko kakor v prejšnjih filmih. A vidimo občutno več bližnjih planov kakor v prejšnjih Lynchevih filmih in zares številne dobro osvetljene bližnje plane obrazov. To žal spominja na tropus *small-screen* iPod/YouTube videa, četudi so Lynchevi posnetki kot manjši deli bogate celote vendarle močnejši. (*INLAND EMPIRE* navdihuje celovito, če naj bi iz njega črpali neko bistvo.)

Torej je Lynch s stališča materialnega še vedno izjemen kot severnoameriški filmar. Kot režiser, ki se ne ukvarja z nasledstvom studijskih ali evropskih modusov, je tudi očitno neodvisen. Lynchevi rojaki so namreč na obrobju, so avantgarda.

Engram Sepals (1994–2000) je eno izmed ključnih del ameriškega eksperimentalnega filma minulega desetletja. Naklonjenost *INLAND EMPIRE* seksualnim perversnostim v oguljenih miljeih – z močnim priokusom humorja – nekoliko spominja na *Neu Wave Hookers* nastopaškega, a domiselnega videasta Eona McKaia. In s skrivnostnimi narativnimi vzorci je Lynch bližnji sosed plodnega Jamesa Fotopoulusa, čigar filma *Back Against the Wall* (2002) in *Christabel*

Torej je Lynch s stališča materialnega še vedno izjemen kot severnoameriški filmar. Kot režiser, ki se ne ukvarja z nasledstvom studijskih ali evropskih modusov, je tudi očitno neodvisen. Lynchevi rojaki so namreč na obrobju, so avantgarda.

(2001) lahko poiščete na DVD-jih.

A kateri laični ljubitelj severnoameriškega filma pozna Snowa, Klahra, McKaia ali Fotopoulusa? Na srečo obstaja še na ducate podobnih, ki nam ponujajo načine reinvenije. Hollywood zaenkrat le še ni dojel – in verjetno nikoli ne bo. In krava Davida Lyncha nam je lahko v zgled, da množično občinstvo ne bo spremenilo percepcije filma. A po drugi strani ima *INLAND EMPIRE* prehodni potencial, da ljudi vodi – hudiča, *pahne* – v nove oblike ustvarjanja podob.



O SPECIFIČNOSTI NOVEGA TURŠKEGA FILMA



Majski oblaki

FREDRIC JAMESON
PREVOD: LUKA ARSENJUK

Pojav novega turškega filma je vznemirljiv dogodek. Mnogi sodobne turške filmske ustvarjalce primerjajo z Antonionijem, Tarkovskim in Kiarostamijem. Čeprav je komično opazovati, kako se ljudje vedno zatečejo k domačemu in dobro poznane- mu, zato da bi se lahko spoprijeli z neznanim in nepričakovanim, nam lahko morda prav te prve miselne asociacije omogočijo začasno triangulacijo sodobnega turškega filma.

Kiarostami in Iranci: no, seveda. Skupaj s Turčijo pripada Iran skupini tistih redkih azijskih nesocialističnih držav v procesu modernizacije, ki jih v preteklosti niso zasedale kolonialne sile. V obeh obstaja edinstvena tranzicijska oblika kombinacije kmetijske proizvodnje in urbanega industrijskega kapitalizma; in v tem smislu sta njuni kinematografiji brez ustrezne primerjave kjerkoli v svetu, celo v Vzhodni Aziji. Tukaj vas in skupnost vztrajata na načine, ki jih ni mogoče opaziti drugod v tretjem svetu, in hkrati soobstajata s kapitalizmom. Od takšne kombinacije lahko pričakujemo, da bo proizvedla značilne forme in vsebine. Nekaj jih želim na tem mestu opisati.

Toda naj mi bo najprej dovoljenih nekaj besed o preostalih dveh pogostih asociacijah, ki jih zbuja novi turški film – o Tarkovskem in Antonioniju. Lotiti se ju želim s pomočjo ene od mojstrov in novega turškega filma, namreč *Majski oblaki* (Mayis Sıkintisi, 1999) Nuriya Bilgeja Ceylana. Kot eno izmed asociacij in referenc, skupnih tako Ceylanu kot Zekiju Demirkubuzu, bi lahko dodali še francoski novi val, saj je refleksivna lastnost teh filmov nenehno prisotna, ne da bi bila hkrati izumetničena ali vsiljiva. Pri De-

mirkubuzu je nenehno prisotna televizija, ki takorekoč gloda filmsko platno, in nas opominja na dvojno nevarnost zasvojenosti s podobami in praznega časa prisilne brezposelnosti: na tem mestu moram opozoriti na nenavadno dejstvo, da v svojem (izredno omejenem) stiku s turškim filmom doslej še nisem videl filma, v katerem ne bi pomembne vloge igrala (morda kot nasprotni si aktivnosti) ali gledanje televizije (še posebej v hotelskih preddverjih) ali ustvarjanje filmov. Ne vem, kaj to pomeni, toda povezujem ju z brezposelnostjo in prisilnim prostim časom, še posebej pa z domnevo, da je prosti čas na splošno zaznamovan z (reprezentacijskimi) mediji in da kot tak zaseda ključno mesto v družbeni nadstavbi poznega kapitalizma. V tem primeru je nova tehnologija protisloven znak, ki kaže v dve smeri: označuje rastočo privatizacijo komunikacije v postmoderni dobi, toda hkrati (hotelsko preddverje!) tudi njeno kolektivno funkcijo, ekran, okoli katerega se zbere atomizirana urbana skupina izoliranih posameznikov in deli svojo samoto.

Pri Ceylanu je refleksivnost vpisana s prisotnostjo filmskega režiserja. V *Oblakih* je režiser, s katerim imamo opravka, tisti, ki poskuša posneti Ceylanov prejšnji film *Mestece* (Kasaba, 1997). Toda pastoralno okolje, kjer filmske osebe spijo in se pogovarjajo, ni ravno vas, temveč hosta blizu kmetije, last v mestu živečih protagonistov, ki podeželje obiskujejo ob vikendih. Čeprav urbanega okolja, iz katerega so prispeli režiser in njegova ekipa, ne vidimo prav veliko, na njegovo prisotnost nenehno namiguje lik podeželskega bratranca, ki si na vso moč želi službe v mestu, da bi lahko zapustil dolgočasno ruralno okolje.

Ceylanov naslednji film *Oddaljen* (Uzak, 2003)

predstavlja organsko nadaljevanje *Clouds* in se ukvarja z istimi liki. Tokrat v Istanbulu, kjer režiserja zdaj obišče bratranec in ga tako kaznuje za lažno obljubo, da bo slednjemu poiskal službo. Kot gre pričakovati: film z užitkom razvija režiserjev egoizem in vsa zadeva se razplete precej klavrno. To je refleksivni proces, ki ga nadaljuje Ceylanov film iz leta 2006 *Podnebje* (İklimler), s to razliko, da zdaj v film kot igralec vstopi Ceylan sam. Kljub temu se mi zdi, da teh filmov ne smemo razumeti kot serije avtobiografskih vaj, ampak v smislu raziskovanja na poti k novi medijski refleksivnosti.

Prisotnost bratranca v prejšnjih filmih pa poudarja še eno glavnih tem. Gre za temo dela in brezposelnosti: celo režiser v *Oblakih* je nenehno odslovljen kot brezdelnež, ki ni sposoben narediti ničesar, kar bi mu prineslo zaslužek. K temu se vrnem. Kot sem že nakazal, je brezposelnost hrbtna stran nenehnega in strupenega gledanja televizije, ki nikakor ni le režiserjeva tematska obsesija, temveč družbeni problem, ki ga drugače in celo bolj očitno razvija Demirkubuz v filmih *Innocence* (Masumiyet, 1997) in *Usoda* (Yazgi, 2001).

Do zdaj sem govoril o filmskih likih, toda na neki način je glavni junak *Majskih oblakov* prostor sam, tista mala hosta, ki ji grozi državna zaplemba. Prisotnost narave je nedvomno priložnost, da se soočimo s primerjavo s Tarkovskim. Narava je v Ceylanovih filmih nedvomno veličastna, še posebej Bosfor v *Oddaljen*. Tudi nobeden od pomembnih elementov ne umanjka: prst na poljih, dež, okorno premikajoča se želva na blatni poti, nebo samo in formacije oblakov na njem. Toda pri Tarkovskem so vsi ti elementi (vključujoč



Oddaljen

ogenj, povezan z grozljivim žrtvovanjem) snov za nekakšen naravni misticizem, ki nam skozi filmski medij obljublja, da bo razrahljal naše plitve družbene vezi in nas vrnil v bolj avtentično razmerje z zemljo in bitjo. Na nekem drugem mestu sem opozoril na globlje protislovje pri Tarkovskem med temi elementarnimi podobami in visoko tehnologijo, s pomočjo katere so nujno posredovani. Ceylan jih demistificira na povsem drugačen način.

Ta pod-tema *Oblakov* – zdaj imamo torej tri: snemanje filma, brezposelnost in naravo – ima opraviti z očetovo strastno odločenostjo, da bo obdržal svojo ped zemlje in ohranil ta majhen kos narave – preživela drevesa! –, ki ga želi država povsem nerazumljivo uničiti. Vsi turški filmi, ki sem jih videl, obžalujejo ekonomski razvoj zadnjih dvajsetih let, ki je v tej državi, tako kot povsod drugod – tretjem, prvem in drugem svetu – raztresel po podeželju najgrše visoke gradnje in gladko izbrisal, kar je bila v veliko primerih baje-slovnar naravna lepota. To bi bila lahko torej obtožba birokracije (četudi se veliko razvoja, o katerem govorimo tukaj, dejansko dogaja v odsotnosti vsakršne regulacije) in lik očeta (ki je režiserjev resnični oče: kako fotogenična družina!) lahko razumemo kot utelešenje najbolj herojskih in tragičnih ekoloških vrednot.

Toda pogledajmo si pobliže: nihče ne ubeži nedotaknjen pred tem posebnim filmskim pogledom. Vemo, da je podpora kmečkega prebivalstva – v različnih revolucijah, ki so spremljale tranzicijo od fevdalizma v kapitalizem, v francoski revoluciji pa vse do sovjetske in do Atatürka – da je zavezništvo s kmečkim prebivalstvom vedno sklenjeno s pomočjo privatizacije zemljišč, z zasebnim lastništvom kmetov, trmasto in

prastaro povezanostjo kmeta s parcelo, ki jo poseduje.

Če želimo biti metafizični v duhu Tarkovskega, potem je veliko politično-metafizično vprašanje, kako si lahko sploh predstavljamo, da bitja, ki se rodijo in umrejo, posedujejo ta ogromni in prvinski element, ki je zemlja sama? Podobe odprtega morja in življenja v stratosferi na globlji in bolj impliciten način demistificirajo takšne pretenzije, ali pa vsaj odprejo možnost neposrednega razmerja do biti. Toda Ceylan se vsemu temu izogne: tarkovskijansko naravo zaobseže in vključi ter jo hkrati tudi problematizira, s tem da postavi alternativo med nostalgijo in zasebno lastnino, lik očeta pa potisne v globljo dvoumnost: ali si ta posestnik v resnici želi biti zvest preteklosti in ohraniti naravno okolje ali ga preprosto žene prvinski kmečki nagon po posedovanju zemlje, četudi je ne potrebuje več? S tem je vprašanje narave vrnjeno na družbena tla. Ne zgolj v političnem razmerju do države, temveč tudi v družbeno-ekonomskem smislu razvoja kapitalizma, opustošenja, ki ga povzroča trg.

Lahko bi rekli, da takšna družbena in politična rekontekstualizacija blesteče filmske podobe, vizije naravne lepote na širokem platnu, ustreza tudi primerjavi z Antonionijem. A na tem mestu lahko dodamo še nekaj. Gotovo izreden zamah v *Oddaljen*, od zasneženih polj do nemirnih valov in gibanja Bosforja, spominja mnogo bolj na Antonionija kot na Tarkovskega, že zaradi dejstva, da so tu v podobo vključeni tudi motivi modernizacije in urbanega: grde tovarne so lahko lepe v plastičnem smislu, sijaj kamere spremeni vse, čemur je priča. Toda spomniti se moramo, da Antonionijeve podobe niso avtonomne, temveč so integralni del večje vizualne reprezentacije, ki v film vključi točko

pogleda: ti hipnotični prizori so eno s paralizirajočim dolgčasom ali *ennui*, izčrpanostjo, ki ogroža življenje in ki jo lahko poplača le lepota kot taka in kot čutna zaznava. Antonionijeva Italija je ranjen prostor, v katerem postane moška seksualnost obsesiven in patetičen simbol pogubnega uroka, usmerjenega na to izjemno družbo, v kateri niti ljubezen ni več možna.

Seveda bi bilo nesmiselno zagovarjati superiornost Ceylanovih filmov nad Antonionijevimi. Takšen argument bi zgodovinsko spodkopaval samega sebe. Gre raje za to, kako je tu Antonionijev vizualni stil inkorporiran in prisvojen na nepričakovan način. Tukaj so *ennui* in paraliza, praznina modernega življenja, Web-rovo moderno razočaranje sveta (*Entzauberung*) – pri Antonioniju takoj ponovno začarano v primatu vidnega – ponovno motivirani in preimenovani, identificirani na način, ki reagira vnačez na Antonionijeve filme in da tudi njim nov pomen. Na dolgčas, ki ga imam tukaj v mislih, sem že namigoval: grozljivo izčrpanje življenjskih sil, ki ga povzroča strukturna brezposelnost – niti ne obup in frustracije, ki spremljajo spodletelo iskanje dela – temveč raje mizerija neaktivnosti, potrata življenja, v katere vsiljenem brezdelju brezposelni vseh vrst zrejo v televizijski zaslon in celo, kot v nekakšni parodični referenci na Tarkovskega, oddaje o naravi in živalskem svetu.

V primerjavi z iranskim filmom pa lahko izpostavimo še vedno obstoječe komunalno tkivo teh družb, v katerih se ljudje na ulicah še vedno naslavljaajo z »brat« ali »stric«, s »sestra«; v katerih kolektivno vztraja znotraj modernega urbanega življenja in ne kot kakšna obubožana vas v vsesplošnem opustošenju poznega kapitalizma in globalizacije. V Iranu in Turčiji še



Usoda



Malo mesta

vedno obstajata fenomena selitve s podeželja in preobljudenosti v mestih, ki ju lahko opazujemo na vseh koncih zemeljske oble: vendar ne gre za takšen razkroj, kot ga vidimo v velemestih Latinske Amerike, niti za besno in univerzalno podjetniško agitacijo, kot je na delu v vzhodnoazijskih mestih. Skupni dolg turškega in iranskega filma italijanskemu neorealizmu, z neprofesionalnimi igralci, predanosti vsakdanjemu življenju, poudarja sorodnost teh dveh kinematografij, četudi se obe dotikata neorealizma z nasprotnih strani: iranski film izvira iz njegovih začetkov, iz Rossellinija; turški film iz kulminacije in transformacije neorealizma pri Antonioniju.

Vse to v zelo sodobni situaciji globalizacije in njenih simultanosti. Tako obe kinematografiji, vsaka na svoj način, registrirata svojske kombinacije tradicionalnega, modernega in postmodernega – kombinacije, ki zahodnjaško publiko fascinirajo nedvomno zato, ker odkrivajo strukturne pomanjkljivosti in odsotnost kakršnihkoli tradicionalnih ali kolektivnih elementov v zahodnih družbah samih.

S temi splošnimi opazkami ne želim trditi, da obstaja v novem turškem filmu enotnost stila, občutek kulturne identitete (terminološki problem, s katerim se soočamo je prav ta, da o turškem filmu govorimo kot »nacionalnem«, z besedo, ki v primeru teh protinacionalističnih in kozmopolitskih filmov gotovo ni na mestu). Kakorkoli, redkokateri filmi so tako različni kot filmi Ceylana in tistega drugega pomembnega mlajšega turškega režiserja, Zekija Demirkubuza. Tudi filmi slednjega so vzbudili svoje lastne, drugačne, stereotipne primerjave. Če je Ceylan ponavadi primerjan z Antonionijem in ostalimi, potem je pri Demirku-

buzu glavna primerjava Dostojevski, kar se ujema z neskončnimi in strastnimi prepiri ter nerazrešljivimi pogovori, ki jih najdemo v njegovih filmih; četudi se Dostojevski, če se prav spominjam, ni kaj dosti zanimal za probleme med pari in zakonsko nesrečo. Pogovor med policajem in osumljenim je tu predelan na svojstven način; in prostitucija postane neizogiben element situacije, v kateri so tudi ženske povečini brezposelne, »kurba« tako postane avtomatična karakterizacija vsake relativno osvobodene ali samostojne ženske.

Zaključil bom s tremi kratkimi opazkami o Demirkubu: najprej o obsesivnem detajlu, ki se mi zdi prav čudovit. Ne gre ravno za avtorski podpis, ampak za manjši bloden zakon tega univerzuma, kot na primer prevladujoči vetrovi ali povprečna temperatura v nekem letnem času. Ta zakon velja zgolj v zasliševalnih situacijah, v pisarnah šefov in uradnikov, kot so tožilci ali policijski načelniki. Stojiš in čakaš, dostojanstvenik nakaže podrejenemu, naj zapusti sobo in zapre vrata; in potem razdražljivo kot živčen tik ali tiha trma živali, zapah na vratih popusti, vrata zdrsnejo in se spet odprejo, kot slaba navada, krivda zgrajenega prostora samega, povzročajoč vznemirjenje države, pričujoč o nesposobnosti delavcev, razkrivajoč morda, da nič ne ostane skrivnostno in da bo vse, kar je rečeno v tem notranjem svetišču, slej kot prej postalo splošna vednost, znana celemu mestu. Kdo ve. To je povsem filmska gesta, ki je nima smisla preveč drezati, da bi iz nje iztisnili nek pomen, kot da bi imeli opravka s simbolom.

Druga opazka ima opraviti s pojavom Camusa ob Dostojevskem v Demirkubuzovi *Usodi* (ki naj bi bila

filmska verzija *Tujca*). A tako kot enkratna in nevzdržna prerekanja niso ravno dostojevskijanska in so raje ustvarjena po modelu nekega drugačnega pekla, tako je tudi Musina apatija daleč od nabite in skrivnostne indifferenca Camusovega prvoosebnega junaka. Razlika tudi ni zgolj v srečnem koncu. Musin strasten zagovor samega sebe je brez ustreznika v tistih »krikih sovraštva«, ki jih na koncu pred eksekucijo spodbuja Camusov junak. Tukaj moramo prepoznati dialektično gibanje. Zdi se, da je po neznosnih in vreščecih prizorih iz ostalih filmov snemalni aparat poiskal njihovo polarno antitezo. Musina indeferenca je prav to. Ni negacija občutka neznosnosti in neustavljivega izraza: saj je ujeta v isto paradigmo, izjema, ki potrjuje pravilo, odsotnost, ki ratificira in vnovič potrdi prisotnost. Gre za preganjavično predstavo, ki vpotegne celotno urbano in družbeno okolje v situacijo izredne vizualne jasnosti.

Kljub temu bo gledalce dolg (dostojevskijanski) intervju na koncu najbrž zmedel. In to me privede do moje zadnje opazke, ki ima opraviti s tempiranjem časa. Po mojem mnenju filozofska vsebina ni tako pomembna. Bolj pomembna je zahteva po muzikalčni koordinaciji časa, tempo, formalna potreba po ustvarjanju sekvence, ki vsebuje tako pripovedni čas kot zaporedno odvijanje nečesa radikalno drugačnega, tako kot slikar vstavi radikalno drugačen prostor, ki vrešče ubeži prejšnjemu sistemu narativnih kategorij in se nastani v novih, poudarjajoč prelom, namesto da bi ga poskušal zglediti in spremeniti v gladek prehod. To je brez dvoma begajoče. Ampak moramo biti zbegani, kot nas zbega sodobni turški film.

TROCKI IN FILM

NEPOSREDNA INTERVENCIJA MNOŽICE V
ZGODOVINSKI DOGODEK JE NAJBOLJ NEDVOMNA
LASTNOST REVOLUCIJE.

KLJUB TEMU DA JE LEV TROCKI ŽE ZGODAJ PONUDIL NEKAJ
TEMELJNIH SPOZNANJ O POMENU FILMA KOT UMETNOSTI DRUŽBENE
EMANCIPACIJE, JE NJEGOV PRISPEVEK K REFLEKSIJI FILMA
ZNOTRAJ ŠIROKEGA KORPUSA NJEGOVEGA PISANJA KOMAJDA
REGISTRIRAN. SKRAJNI ČAS ZA NJEGOVO PONOVRNO BRANJE.

ERIC OWENS
PREVEDEL LUKA ARSENJUK

Pero Leva Trockega se ni izognilo pisanju o najpomembnejših stvareh njegovega časa. Seveda v njegovem delu obstajajo praznine in razpoke, toda malo piscev v 20. stoletju je tako dobro pisalo o toliko stvareh.

Negativna sodba zdrave pameti, ki obsoja Trockega ali kot krivega za vse zločine zoper socializem ali kot politično nerelevantnega za preurejeni svet, je zatemnila njegove ključne prispevke. Zato mora vsaka »vrnitev« k Trockemu poudariti nujnost teoretičnega ukvarjanja s prakso politične opozicije. Da bi lahko bolje razumeli odnos Trockega do razmerja med umetnostjo in politiko, se bom na tem mestu osredotočil na nekaj kratkih, vendar pomembnih opazk, ki jih je Trocki zapisal za *Pravdo* in ki so kasneje izšle pod naslovom *Problemi vsakdanjega življenja*. Raziskal bom dve razmerji, ki nam bosta omogočili tematizacijo njegovega poskusa razumevanja filma kot revolucionarnega orodja. Ti dve razmerji sta: 1) vsakdanje življenje kot prostor, kjer se upirajo zgodovinske določenosti, in 2) film kot apoteoza krize buržoazne umetnosti.

Nenehno vztrajanje Trockega, da je za revolucijo v umetnosti potrebna revolucija v materialni bazi vsakdanjega življenja, se kaže v obliki srečanja med nakopičenimi zgodovinskimi navadami in ustvarjalno prilastitvijo zgodovine. Kot pravi Trocki v *Problemih vsakdanjega življenja*: »Bolj kot kjerkoli drugje se pri vprašanjih, povezanih z bitjo, jasno pokaže mera, do katere je posameznik bolj kot ustvarjalec proizvod svojih okoliščin. Bit, tj. okolje in vsakodnevna praksa, se celo bolj kot ekonomija skriva 'za hrbtom človeka' (če uporabimo Marxov izraz). Zavestna ustvarjalnost (če področju *biti* zaseda v človeški zgodovini nepo-

membno mesto. *Bit* se kopiči skozi spontano človeško izkustvo, se spontano spreminja ... in kot taka mnogo bolj kot sedanjost izraža preteklost človeške družbe.« (To je tema, ki jo je slavno nadaljeval francoski marksist Henri Lefebvre v projektu z naslovom *Kritika vsakdanjega življenja*, čeravno znotraj drugačnega niza nerevolucionarnih determinacij.) Vsakdanje življenje uprizarja zgodovinske določenosti kot nezavedno gledališče, v katerem se igralci nekritično gibajo skozi svoje vloge. Iz navedenega je jasno, da *bit* ne pomeni zgolj banalnih ekonomskih premislekov, ki pogosto morijo vsakdanje življenje, temveč da gre za celoten niz medsebojno prepletenih kulturnih, moralnih, hi-

*Umetnost, ki se ni pripravljena
spoprijeti z določenostmi vsakdanjega
življenja, je obsojena na nostalgijo in
nepomembnost.*

gienskih in političnih navad, ki tvorijo rezidualni in nevštetni element, s katerim se ljudje ukvarjajo večino svojih življenj. Vsakdanje življenje je dinamični palimpsest zgodovine, živeče utelešenje zgodovinskih sil, polnih zmožnosti in regresivnih nagnjenj. Trocki problema vsakdanjega življenja ni mislil v vakuumu. Svojo kritiko je namreč usmeril proti tistim, ki so verjeli v moč kulturnih reform, da presežejo bolj temeljnejše probleme materialnega življenja.

Trocki je bil nepopustljiv kritik gibanja *Proletkult* in prikazni revolucionarne umetniške produkcije, ker si je nestrpnost želel premika onkraj diktature proletariata v prihodnost, v kateri bi bilo človeštvo sposobno

svobodno, brez ekonomskih in političnih ovir, razvijati svoje ustvarjalne potenciale. Predpostavka, s katero je začel, je bila, da za obstoj revolucionarne umetnosti, tako kot za obstoj gladko delujoče revolucionarne družbe, ni dovolj, da si jo preprosto želimo. Utopična energija, ki teče skozi pisanje Trockega o umetnosti, literaturi in kulturi, stoji v ostrem nasprotju z njegovimi strogimi sodbami o poskusih ustvarjanja političnih utopij z umetniškimi sredstvi. Umetnost, ki se ni pripravljena spoprijeti z določenostmi vsakdanjega življenja, je obsojena na nostalgijo in nepomembnost. Trocki ni verjel, da se bo v komunizmu umetnost znila z življenjem v nekakšni združitvi *tekhne* in *poiesis*. Najbolj neodložljiva naloga sta bili po njegovem mnenju množična izobrazba in propaganda, ki imata nalogo vtisniti vrline socializma kot način življenja in kot niz kulturnih prepričanj in ne zgolj kot politično ideologijo. V tem smislu umetniško samozavedanje ni pomenilo brezšivne združitve z življenjem v obliki samo-ustvarjanja (oblikovanja lastnega sebstva), temveč vztrajanje, vsaj za določen čas, v napetosti z bolj vsakdanjimi elementi življenja. V svoji dialektični viziji umetnosti je Trocki zavrnil vsakršno prelahko identifikacijo umetnosti z revolucijo in bil kritičen do tistih, ki so poskušali stisniti revolucionarno teorijo v mehanizem zagovarjanja umetnosti in obratno. »Ne zgolj s politiko« je bil slogan poskusa ustvariti revolucionarno kulturo. To je pomembno poudariti, saj so tisto, za kar gre v revolucionarni reorganizaciji kulture, natanko tista habitualna, zdravorazumska tla, na katerih stoji »dobro življenje«. Takšen proces je neizogibno počasen in boleč, sublimirajoč lekcije buržoazne kulture in



Lev Trocki, Mehika, 1939-40 (foto: A. H. Buchman)

preteklosti. Trocki je *Proletkult* grajal, ker je slednji po njegovem prepričanju hipostaziral pojem proletarske kulture. V knjigi *Literatura in revolucija* Trocki piše: »Temeljno napako storimo, če zoperstavljamo buržoazni kulturi in buržoazni umetnosti proletarsko kulturo in proletarsko umetnost. Ti slednji ne bosta nikoli obstajali, saj je proletarski režim začasen in prehodni. Zgodovinski pomen in moralna veličina proletarske revolucije je v dejstvu, da polaga temelje za kulturo, ki bo nad družbenimi razredi, in ki bo prva kultura, ki bo resnično človeška.« Revolucionarna umetnost bi tako bila prva resnično človeška umetnost, osvobodjena političnih ovir, ki onemogočajo prisiljene poskuse razvoja revolucionarne zavesti zgolj s pomočjo umetnosti. To ne pomeni, da je Trocki mislil, da umetniki ne zmorejo Revoluciji ponuditi ničesar koristnega, le

da gre za perspektivo, ki je ni mogoče prisiliti v obstoj z izključno estetskimi sredstvi.

V nasprotju s pogosto napačno razumljenim »konzervativnim« pristopom k revolucionarnemu potencialu tradicionalnih umetnosti je bilo navdušenje Trockega nad filmom neizpodbitno. Prepričan je bil, da je moč s filmom nasprotovati navadam, zapeljivosti in neumnosti alkohola ter poslušnosti, ki jo proizvaja cerkev. O filmu je razmišljal kot o močnem protistrupu za navade, neumnost, neizobraženost želja, zabave in razvedrila, ki so na molekularni ravni spodkopavali pridobitve oktobrske revolucije. Gola kritika ni sposobna spremeniti teh razmer. Z gledišča Oktobra se lahko vse spremeni, toda problemi vsakdanjega življenja delujejo na ravni rezidualnih sledi, ki niso vidne neposredno na ravni zavestnega delovanja. Trocki

ni predlagal ukinitve obredov in razvedrila. Poskušal jih je dvigniti na raven konkretne zavesti. To je bila, kot pravi Trocki v svoji avtobiografiji, naloga samega marksizma: »Marksizem razume samega sebe kot zavesten izraz nezavednega zgodovinskega procesa. Toda 'nezavedni' proces, v zgodovinsko-političnem smislu te besede – ne v psihološkem – sovpade s svojim zavestnim izrazom zgolj v najvišji točki, ko množice pod čistim elementarnim pritiskom prebijejo družbeno rutino in dajo zmagovit izraz najgloblji potrebam zgodovinskega razvoja. In v takšnih trenutkih se najvišja teoretska zavest združi z neposredno akcijo tistih zatiranih množic, ki so drugače najbolj oddaljene od teorije. Ustvarjalno združitev zavednega in nezavednega ponavadi imenujemo 'navdih'. Revolucija je navdihnjena blaznost zgodovine.« Film je lahko pedagoško ogledalo

vsakdanjega življenja, ki zrcali »navdihnjeno blaznost zgodovine« nazaj množicam samim. Tega ne smemo razumeti kot glorifikacijo proletariata. Gre prej za trmasto prepričanje v zmožnost proletariata, da preseže konzervativne meje zgodovine. Film je nujen, ker se blaznost navdiha po vsakem izbruhu množic na oder zgodovine umakne globoko utrjenemu konzervativizmu vsakdanjega življenja.

Ko je Trocki leta 1924 napisal *Probleme vsakdanjega življenja*, je bil film še otrok, ki se je boril, da bi ga kot umetnost jemali resno. Toda Trockemu se je zdelo, da se moč filma razlikuje od moči ostalih, bolj statičnih umetniških oblik. Prav tako je jasno napovedal neizbežno prepletanje množične produkcije podob in politične zavesti. Ne pretiravamo, če rečemo, da je pojav filma naznanil zlom vseh starih estetskih problemov.

Ustvarjalno združitev zavednega in nezavednega ponavadi imenujemo 'navdih'. Revolucija je navdihnjena blaznost zgodovine. Film je lahko pedagoško ogledalo vsakdanjega življenja, ki zrcali 'navdihnjeno blaznost zgodovine' nazaj množicam samim.

Nespravljivo napetost med umetnostjo in vsakdanjim življenjem, s katero se je pred tem več kot stoletje ukvarjala estetika, je na začetku 20. stoletja spravila v krizo množična reprodukcija podob. (Esej Walterja Benjamina *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* še vedno ostaja najpomembnejši poskus teoretske obravnave estetske krize v luči množičnega poglobljenja. Benjaminov poskus je bil seveda določen z njegovim položajem na Zahodu, kjer je sanjal o Vzhodu, toda nobenega dvoma ni, da je tudi on s filmom videl možnost pojava novega čutnega režima.) Film tako postane glavni estetski problem 20. stoletja in torej imenuje poleg specifične umetnosti tudi splošnejši teren krize. Ni presenetljivo, da je Trocki tako močno verjel v zmožnosti filma. Toda tisto, kar je najbolj poučno, so razlike v njegovi apropiaciji filmske umetnosti. Debate o tem, kakšna uporaba filma je prava, niso bile redke in vseh na tem mestu ne morem obravnavati. (Ena izmed polemik, ki je v luči njegovega poudarka zgodovinske določenosti vsakdanjega življenja in njegovega slavljenja sposobnosti filma, da vpliva na navade ljudi, morda najbolj zanimiva, je gotovo Eisensteinova kritika Dzige Vertova. V napadu na Vertovovo filmsko formo in v obrambi svoje lastne, dialektične montaže, Eisenstein trdi, da je bila (zoper Vertovovo nabiranje fragmentov od vsepovsod) »Stavka revolucionaren film, ker svojega načela ni vzel izmed 'umetniških pojavov', temveč naravnost iz sfere utilitarne: še posebej načelo konstrukcije predstaviti-

ve proizvodnega procesa na filmu ... V materialnem smislu je bila pravilno dognana tista sfera, katere načelo edino mora določati revolucionarno umetnost na enak način, kot je določalo revolucionarno ideologijo nasploh: težka industrija, tovarniška proizvodnja in oblika proizvodnega procesa.« Trdili so, da film deluje direktno na pasivno zavest in jo z migotajočo podobo zbujajo iz dremeža; »traktor, ki orje po psihi gledalcev v posebnem razrednem kontekstu«. Ta podoba brutalnega izkoreninjenja je ključna pri želji Trockega, da bi videl stare običaje raztrgane. Njegovo nasprotovanje pojmu proletarske kulture je jasno vidno v njegovi viziji horizonta prihodnje brezrazredne družbe, v kateri bi se ideja proletarske umetnosti zdela tako absurdna kot ideja kapitalizma. Kako bi ta nova umetnost izgledala? Trocki je konsistentno zavračal možnost, da bi ji dal kakršnokoli podobo. Želel si je, da bi bil film umetnost determinacij, orožje, ki bi delovalo natanko na ravni medsebojnega prepletanja zavestne in nezavedne aktivnosti, ki bi tako oblikovala nov niz navad, nov niz užitkov, in ki bi delovala na zavestno pedagoški ravni: »Brezpomenskega rituala, ki leži na zavesti kot negibno breme, ne moremo uničiti zgolj s kritiko; nadomestimo ga lahko le z novimi oblikami življenja, novim razvedrilom, novimi in bolj kultiviranimi gledališči. Tudi tukaj gredo misli k najmočnejšemu – ker je najbolj demokratičen – gledališkemu inštrumentu: filmu ... Film zabava, izobražuje, spodbudi domišljijo in vas osvobodi nuje, da bi prestopili cerkveni prag. Film je veliki nasprotnik ne le gostilne, ampak tudi cerkve. To je instrument, ki ga moramo zagotoviti na vsak način!«

V invokaciji »brezpomenskega rituala« Trockega prepoznamo odmeve Marxa iz *Osemnajstega Brumaira*, kjer v diskusiji o vlogi določenosti v zgodovini Marx uporabi presunljivo podobo: »Tradicija vseh mrtvih pokolenj leži kakor mōra na možganih živih ljudi.« Ta stavek sledi dobro znanemu gambitu o ponovitvi v zgodovini: vsi zgodovinski dogodki se zgodijo dvakrat: prvič kot tragedija in drugič kot farsa, kar pomeni, da se bo vsaka praksa, ki se ne zaveda svojega lastnega delovanja, končala s ponavljanjem najslabših aspektov preteklosti v še bolj degradirani obliki v sedanjosti.

Inventar zgodovinskih določenosti lahko morda upajoče uprizori pogoje za preboj skozi krizo estetike. A na neki način bi bil to le rezidualni učinek revolucionarne prevetritve vsakdanjega življenja. Interpretirana v tej luči se navidezno sitna in nasprotovalna drža Trockega do revolucionarne umetnosti (»revolucionarna umetnost še ne obstaja« ali »umetnost je po svoji naravi konzervativna; umaknjena je iz življenja in kaj malo sposobna ujeti dogodke v trenutku, ko se zgodijo«) pokaže kot preračunana strategija, ki se želi izogniti temu, da bi v revolucionarni sedanjosti ustvarili toliko kulturne tesnobe, da bi ta začela reproducirati farsične verzije preteklosti. Kajti, če ni presežena nejasna določenost vsakdanjega življenja, potem bo ta preplavila vsakršno spodbujanje revolucionarnih ukrepov na ravni zgolj estetskega.

Trocki torej vpelje distinkcijo: »Ko govorimo o revolucionarni umetnosti, mislimo s tem na dve vrsti umetniških pojavov: dela, katerih teme odsevajo Revolucijo, in dela, ki z Revolucijo niso tematsko, ampak povsem prežeta z njo in obarvana z novo zavestjo, ki izhaja iz nje.« Distinkcija tukaj predstavlja razliko med propagando in umetnostjo (med katerima je meja pogosto zabrisana), ki je morda ne gre razumeti v smislu ali/ali, ampak kot spekter vseh kontradikcij, ki nihajo v skladu z družbeno tektoniko. Oba momenta sta nujna, toda drugi se lahko pojavi zgolj v revolucionarni družbi. To pomeni, da če se ne pojavi revolucionarna družba, potem ne bo revolucionarne umetnosti. Ampak kje to pusti film, ki je umetnost krize in družbenih determinacij par excellence? Trocki konec koncev ni bil strokovnjak za estetiko in to ni želel nikoli posta-

Film zabava, izobražuje, spodbudi domišljijo in vas osvobodi nuje, da bi prestopili cerkveni prag. Film je veliki nasprotnik ne le gostilne, ampak tudi cerkve. To je instrument, ki ga moramo zagotoviti na vsak način!

ti. Nenehno se je izogibal preskripciji umetnosti in se usmerjal na razkrivanje luknjičavih protislovij, vsebovanih v določanju, ki se estetskega loteva od zunaj. Protislovja njegovega časa niso naša, vendar lahko potisnejo naše lastne predpostavke do njihovih skrajnih meja, meja mišljenja resničnega, živečega komunizma. Kje drugje bi bilo torej bolj primerno začeti premislek o teoriji in praksi nasprotovanja?

FRAGMENTALNO PO BRESSONU

VZTRAJATI NA IKONI, KO
TA MORE BITI NAMIZNOST
(DESKTOP & COFFEE TABLE),
HOROSKOPSKO ZNAMENJE,
TIP TEMPERAMENTALNEGA,
NASLOVNICA, KI RAZVPITOST
ZAMENJUJE Z RAZPETOSTJO.

MARKO BAUER

»Na to je Sofroniska hitro odvrnila, da je glasba matematična umetnost, in razen tega je Bach, ki je iz svojih kompozicij izgnal ves patos in vso človečnost ter pustil veljavo edinole številu, ustvaril kvečjemu abstraktno mojstrovino dolgočasje, neke vrste astronomski tempelj, v katerega lahko prodrejo le redki posvečenci.«¹

Očitek hladnosti, kakršen obletava Spinozo, Kafka ali Borgesa, ki isto opaža na Swiftu ... Bresson bi odgovoril, če bi mu bilo do odgovarjanja:

- Čustva se rodijo iz pritiska mehanične uravnave, torej iz mehanike. To bomo razumeli, če se spomnimo nekaterih velikih pianistov.
- Velik pianist Lipattijevega kova, ki ni ravno virtuozi, igra strogo enake note: polovinke so enako dolge in enako močne; osminke, šestnajstinke itn. enako. Ne vnaša čustev z udarjanjem. Čaka nanje. Pridejo in prevzamejo njegove prste, klavir, njega, dvorano.
- Čustva, ki jih dosežemo tako, da se jim upiramo.
- Bach pri orglah odvrne učencu, ki ga občuduje: »Gre za to, da udariš tipke ravno o pravem času.«

Glede Bressonovega filma bi se naivnost mogla izreči, da je teatralen. Kako teatralen, če se odceplja od gledališča? Naivnost bi se, da se ji ne bi bilo treba popravljati, dopolnila z neživljenjski.

Ravno življenje, kot je znano pod imenoma vsakdanje-resnično, je gledališko. Njega uspešnost je odvisna od tega, kako dobro-prepričljivo se igra sebe.

Ne toliko izobilje kot izobolje mimike in gestikuliranja, afektografija in afektogrami, zlahka preberljivi ready-steady-made, emfatična nedoživetost ali doživljaj, neosvobojen človeka ... ne nagon, zavest je čredna. Kriterij oskarja in vprašanje zanj: kako igrati nekoga, ki se slabo igra?

Bresson je predan natančno določeni gledališkosti, ne da bi jo, kot pristaja eliptikom, izrekel v *Zapiskih o kinematografu*. Kleistovi. Esejema *O postopnem dovrševanju misli pri govorjenju* in *O marionetnem gledališču*.

Medgovor.

Kleist: »Prepričan sem, da marsikateri veliki govornik, v trenutku, ko je odprl usta, še ni vedel, kaj bo povedal.«

Bresson: »Kar sem vam pravkar povedal, nisem načrtoval.«²

Kleist: »Rekel sem, da prav dobro vem, kakšen nered v človekovi naravni gracioznosti povzroča zavest.«

Bresson: »Ljudje so očarljivi, ker se ne zavedajo svojega čara.«³

Kleist: »Kajti ne vemo mi, ve zlasti neko naše določeno stanje.«

Bresson: »Kadar ne veš, kaj delaš, in je tisto, kar delaš, najboljše, je to navdih.«

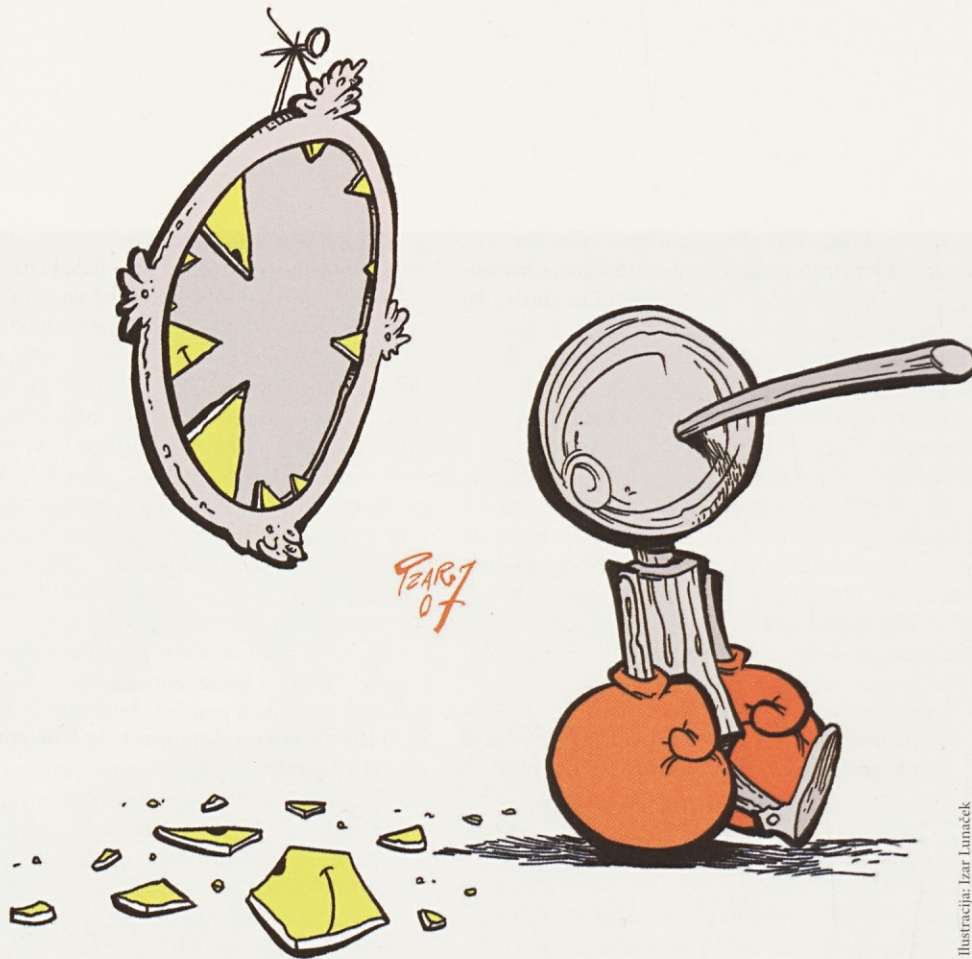
Lutka ne igra. Model, avtomatizirani inhibicionist. Brez sprenevedenja (con science); zadržanje, ki upraviči imenovanje. Šele resetiran obraz, odrezan od (izrezan iz) ogledala, lahko kaj sprosti. Refleks namesto

refleksije.

V Musilovem eseju, ki požira roman, *Mož brez posebnosti*, se Ulrich razgovori o izmenjavanju udarcev:

»Njihov čar je namreč zares v tem, da moramo v najkrajšem časovnem razdobju, z naglico, ki je sicer v meščanskem življenju nikjer ni, in pod vodstvom znamenj, ki jih je komaj opaziti, opraviti toliko različnih gibov, močnih in vendarle nadvse natanko ubranih med seboj, da jih je čisto nemogoče nadzirati z zavestjo. Nasprotno, vsak športnik ve, da je treba trening ustaviti že nekaj dni pred tekmo, in to se dogaja samo zato, da se morejo živci in mišice dokončno dogovoriti, ne da bi volja, namen in zavest smeli biti zraven ali se celo vmešavati. /.../ če posije v to temo po nesreči tudi le najmanjši svetlobni žarek preudarjanja, podjetje redno spodleti. /.../ je ta doživljaj, ko je zavestna oseba skoraj povsem odmaknjena ali neupoštevana, v bistvu soroden izgubljenim doživetjem, ki so bila znana mistikom vseh verstev, tako da je to v nekem pogledu sodoben nadomestek za večne potrebe, in četudi slab, vendarle nadomestek; in boksanje ali podobne športne panoge, ki spravljajo to v pameten sestav, da so torej nekakšna teologija, čeprav ne moremo zahtevati, da bi bilo to že splošno spoznanje.«

Ring Božjih lutk. Ples na robu katastrofe, z vrstico okoli vratu. »Večji ko je uspeh, bliže je robu polomije.« Jezus je, vsaj takrat ko je v formi, nezaveden-vsezaveden⁴ – marioneta. Vse gre po planu, do razpela, ko se oglasi zavest: »Oče, zakaj si me zapustil?«



Ilustracija: Izar Lunaček

Dnevniškost, esejizem, aporizem Bressonovega programa kinematografa (Pascal, Montaigne, Chateaubriand). Kako bi mogel mimo Benjamina, mučenika (ne meje, vrata so vselej odprta):

»Tako postane očitno, da je narava, ki govori kamere, drugačna od tiste, ki govori očem. Drugačna predvsem zato, ker namesto prostora, ki je prepojen s človekovo zavestjo, nastopi prostor, prežet z nečim, česar se ne zavedamo. Če je že v navadi, da človek presoja hojo ljudi, čeprav samo v grobih obrisih, pa gotovo nima pojma o svoji drži v delčku sekunde, ko se prestopi. In če nam je v grobih potezah znan gib roke, ko segamo po vžigalniku ali žlici, pa vemo le malo o tem, kaj se v tem hipu dogaja med roko in kovino, kaj šele o različnih razpoloženjih, v katerih smo.«⁵

Bressonovsko vsaj toliko kot Bresson:

- S kamero ne ujamem samo fizičnih gibov, ki so za svinčnik, čopič ali pero neulovljivi, marveč tudi drobna znamenja določenih duševnih stanj, ki jih brez nje (kamere) sploh ni mogoče odkriti.
- Neobičajen pristop k telesom. Prežanje na najbolj neopazna, najbolj notranja gibanja.

Stvari prehitro končajo pri niču/praznini/zevi/vrzeli, običajno v bližini stremljenj, da bi se besede sidrale v pojem. Creatio ex nihilo ali kaj ustvariti iz nič? Dosežek.

Flaubert: »Knjiga o ničemer, knjiga brez zunanjih vezi, ki jo povezuje le notranja sila sloga.«

Bresson: »Kinematograf, umetnost, da s slikami ne predstavlja nič.«

Constanza: »The show is about nothing!«

Samo da ni o niču.

Preprosto srce Flaubertove Félicité si s težavo zamišlja podobo Svetega Duha ravno zato, ker ta ni podoba, marveč kombiniranje, transformiranje, transsubstanciranje – kot film po Bressonu. »Ni bil namreč samo ptič, temveč tudi plamen, pa spet dih. Mogoče njegova luč brli ponoči ob robu močvirij, njegov dih žene oblake, njegov glas daje zvonovom ubranost ...!«

Kaj je tako filmskega na Devici Orleanski? (Filmično ne interesira.) Kot pove že »Bodi luč«: glas, ki vdihuje, prihaja s svetlobo in nagovarja brez telesa (tako kot množica, ko vzklika »Bodi ogenj«), ne tudi nujno brez obraza, ki spet ne potrebuje glave.

Dieta vaškega župnika sestoji izključno iz Kristusa – kruha, namočenega v vino. Anemičen, angel in vampir hkrati, še en križanec, kakor vojak-duhoven alias medjasec (bogočlovek kot model). Ne bi umrl, če ne bi bilo zapisano v delovnem nalogu. A saj ni preminil, premenil (se) je. Vrnil se je – naprej.

»Vse je milost,« zapre *Dnevnik vaškega župnika*.

Denar uporabi prvi del Tolstojeve novele *Ponarejenj ni kupon*. Izogne se drugemu, ki je milost.

Bog v elipsi. Apokelipsa.

»Čisti računi, dobri prijatelji.« Rek, ki ga je gimnazijski profesor tako redno ponavljal, da so učenci znali prepoznati tišino, ki ga je uvajala. Ritualno listanje po redovalnici, šelestenje, ob katerim si potiskal glavo v šolsko torbo in ki se vselej ni izšlo v proglasitev izžrebanca, se kasneje zgosti v besedi austeritas. Tiščal kakor noj, v pesek? Nesporazum, on se ne skriva in si ne prikriva; preizkuša perspektive puščave. Kakor grm, glava in vrat, poravnana s tlemi, kakor strela, puščica puščave, ki leti, ne da bi frlela. Zakopan v molitev in delo – mikroskopiije. Ptičja perspektiva ni ena sama, razkropi se, zaleze povsod, kakor mivka. Plinij starejši ni imel prividov, marveč previd. Noj je pascalovec.

Resonanca matematike in morale. Riziko aritmetike preračunljivosti, ki ga ne kaže preračunavati (Bentham).

Odstavljena Pascalova stava: igre na srečo lahko prireje le Loterija.

Pickpocket.

Tat za petami.

Denarnica drhti v zadnjem žepu.

Prepuštil mu jo boš.

Tat obstane; noče miloščine.

Charles v *Hudič*, verjetno povzame Victorja Hugoja: »Katedrala in cerkev sta božanski. Toda če se pojavi duhovnik, Boga ni več.« Je enako s kinematografom, ko platno prevzame film? (Kot formula: slejkoprej se najdemo v puščavi in tam bodo le skušnjave.⁶) »Pretirava, se ti ne zdi?« dostavi Charles.

Priklicati prisotnost? Resnično je tisto, kar je strukturno nemogoče. Renesansa: Bresson v multipleksu, po možnosti nikogarničesar v dvorani. Kino se izplete iz pajčevine družabnosti.

Klub golih pesti? Charlesova odvrnitev od tovarišev, ki v molitvenike vstavljajo pornografske podobice, ni edini kontakt z njim. Dvom v strategijo, ki v pospeševanju uničenja vidi vrhunec kreacije. Četudi gre za naslednjo, vselej izboljšano generacijo: odredi samomorilcev, ki v izvršitev ne bi potegnili nikogar razen sebe, a bi pri tem povzročili katastrofalno gospodarsko škodo (kot bi se izrazil nastavljen medijem). Razlastiti (se). Leming terorizem.

Če je osel Balthazar podoben potepuhu Charlieju, je Charles na tem, da umre od zasmeha. Noče učenec, teži k neposnemljivosti. »Vem, da sem inteligentnejši od drugih, lucidnejši. Popolno se zavedam lastne superiornosti.« Druge omenja po nepotrebnem. (Negativne) primerjave so neprimerne. Boljši je. Ne od drugih. Ne najboljši. Boljši. Dokler ljubezen temelji na premagovanju, lahko še vselej premaga samo sebe.

Serge Daney zapiše v *Orgle in sesalec*:

»Ko Charles med neko točko lažne verbalne spretnosti kljubuje doktorju Mimou, ne zna storiti nič drugega kot to, da z osladnim glasom naveličanega snoba bere iz neke revije iztrgan seznam tistega, kar se

njemu zdijo 'grozote' moderne civilizacije. Edino, kar zmore, je ponavljanje.«

Vsako ponavljanje ni ponovitev (kot vsaka mizerija ni ubornost), a prej gre za li-citiranje in nujnost negativnega programa. Če bi imel pozitivnega, bi bil »koristen v svetu, ki se mi gnusi, izdal bi lastne ideje, še bolj bi grešil. Raje vem, da ni izhoda.« Potemtakem smrt? »Nočem umreti /.../. Preziram življenje, toda preziram tudi smrt.«⁷ Kljubovanje nanese samomor, pri katerem se ustrelji dvakrat (with a little help from my friend). Enkrat za življenje in enkrat za smrt. Praznino, katere vizija-občutje po Bressonu definira samomorilca, zapolni truplo. Pasti skupaj, vrnitev celote, ki je po meri krste – defragmentacija. Z Bergsonovim obratom: kar neha biti koristno, čisto preprosto začne biti. Postane tišina, ki je uslišana; silence, pleased.

(Orgle in leteči sesalec. Gotski over-the-top. Tokata in fuga v d-molu nista Bachovi.)

Charles na poti k pokopališču zastane ob pritličnem oknu, sliši Mozarta, *Koncert za klavir in orkester št. 23*, drugi stavek. Ko pogleda v stanovanje, vidi, da uhaja iz televizorja. Bi stopil naprej tudi, če bi bila na tistem ekranu in istem stavku Malickov *The New World* ali *Duhovni glasovi* Sokurova? Zakaj ne, tudi talent, evanجيلialno, sublimno, kakor že milo in drago, se le kopicijo.

Kako družino ohraniti skupaj? Zapreti jo (se) v hišo, se privezati k postelji (v tem položaju se ljubezen ne more izgubiti v nepovratno). Izmisлити si vesoljni potop in stesati barko. Noetovo, ki nasede na *Sedmem kontinentu*, ali Noéjevo, na kateri se čezmerna ljubezen kristalizira v incest.

Ne pri Bressonu. Kri je razvodenela. Ni debla, iz katerega bi bila ladja. Oče mimo sina in sin mimo očeta; mati mimo hčere in hči mimo matere; tašča mimo svoje snaha in snaha mimo tašče.

Kinematograf ni pankrt, temveč sirota.

Ne režiser ne cineast. Un metteur en ordre. Tisti, ki vzpostavlja, spravlja, spravi, pospravi red. (Soredja.) Bresson.

[1] André Gide, *Ponarejevalci denarja*, str. 177–178

[2] Charles Thomas Samuels, *Encountering Directors – Robert Bresson*

[3] *Un metteur en ordre: Robert Bresson* (1966)

[4] Deleuze prek Bergsona: »Zavest, ki se širi povsod, a se ne razkriva.«

[5] Benjamin, *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, str. 170

[6] So tudi tisti, ki jih šele tam najdemo.

[7] Taras Kernauner: »Zamišljam si bitje, ki ne bi temeljilo na načelu življenja; kar sodi v sfero življenja, sodi v sfero smrti. Življenje je agresivno ekspanzivna moč, ta terja napad in obrambo, ki je protinapad, terja strukturni konflikt – vojno. V krogu življenja – smrti ni rešitve, le večno spovarčanje istega.«

V SLUŽBI NJENEGA VELIČANSTVA

O SENTIMENTALNIH UPODOBITVAH FREARSOVE »KRALJICE«, MONARHISTIČNIH FANTAZIJAH TONYJA BLAIRA, UČLOVEČENJU ELISABETH WINDSOR, SVETNIŠTVU PRINCESE DIANE IN IZVZETOSTI SUVERENA IZ ČLOVEŠKEGA OBČESTVA.

DUŠAN REBOLJ

Film *Kraljica* (The Queen) režiserja Stephena Frearsa je skrajno nazorna študija prepleta monarhije in parlamentarne demokracije v Veliki Britaniji, hkrati pa lep primer procesa antropomorfizacije v filmu. Na splošno omenjeni proces v filmskih pripovedih deluje kot mehanizem približanja upodobljenega predmeta sentimentom gledalstva, v pričujočem filmu pa ta njegova funkcija pripomore k pačenju podobe razmerja med monarhičnimi in demokratičnimi vidiki politične ureditve. Te trditve bom osvetlil z analizo nekaj najbolj bistvenih vsebinskih elementov *Kraljice*: upodobitve Elizabeth Windsor kot britanske kraljice, upodobitve Tonyja Blaira kot novoizvoljenega britanskega ministrskega predsednika, prikaza njenega odnosa v tednu neposredno po nezgodni smrti kraljice nekdanje snahe Diane Spencer ter morda najbolj bistvenega pripovednega elementa, upodobitve Elizabethinih javnih in zasebnih reakcij na snahino smrt.

ŠTIRI UPODOBITVE

Prvi obraz, ki ga scenarij nadene Elizabeth Windsor, je obraz monarhinje. Film se začne s Shakespearovim citatom iz Henrika IV. o nemiru, ki da navdaja vsako kronano glavo. Prizor, ki sledi, nedvoumno locira priletno kraljico vis-à-vis podložništva, ki je za vladarkinega prvega služabnika ravnokar izvolilo laburista Tonyja Blaira. Kraljica v pogovoru z ustrezljivim črnskim portretistom razkrije svoje obžalovanje nad dejstvom, da se ne more udeleževati volitev – volivcem najbolj zavida »golo radost pristranskosti« – hkrati pa najde »delno tolažbo« v slikarjevi pripom-

bi, da »morda res ne smete voliti, zato pa je vlada vaša«. Tema kraljičinega lastništva nad britansko vlado se nadaljuje v prizoru, v katerem se pride novoizvoljeni ministrski predsednik pokloniti svoji bodoči »svetovalki«. Ko Blair kleče in s sklonjeno glavo zablebota »Zdaj vas prosim za dovoljenje, da sestavim vlado,« ga kraljica blagohotno popravi: »Vprašanje postavim jaz. V skladu s svojimi dolžnostmi vas vabim, da postanete ministrski predsednik.« Elizabeth Windsor ni državljanka, temveč utelešenje institucije suverena, ki je zavezan varovati svoje podložnike in jim v ta namen pokroviteljsko odobriti voditelje, ki si jih demokratično izvolijo. Vse Elizabethine odločitve, torej izpolnjevanje odgovornosti, ki ne da miru okronani glavi, so zaznamovane s to idejo monarhičnega pokroviteljstva.

Tony Blair stopi v zgodbo kot napol smrkvav novinec, ki se mu nekaj malega sanja o laburistični »modernizaciji« Velike Britanije, ko v vladarski družini nastopi kriza v zvezi z načrtovanjem javnega odziva na usodno nesrečo še v smrti problematične lady Diane Spencer, pa se začne sprva rahlo nevoljno, a sčasoma vse bolj zagrizeno obnašati kakor kraljičin piarovec. Scenarij nakaže dve možni razlagi za Blairovo angažiranost, najjasneje izraženi v enem od njegovih pogovorov z ženo. Blairu se zdi že sama zamisel, da bi Velika Britanija utegnila postati republika, »butasta«, saj si tega »nihče ne želi«. Njegova pomoč kraljici v trenutku, ko ji zaradi hladnosti do novic o Dianini smrti drastično upada javna podpora, je neposredna obramba ljubelega mu sistema parlamentarne monarhije. Poleg tega, sugerira njegova soproga, vidi v kraljici surogat za svojo umrlo mater, ki je bila natanko enake starosti, enako »stoična« in »staromodna«.

Blair v kontekstu dogodkov, povezanih z Dianino smrtjo, v pripovedi pravzaprav ne nastopa kot avtonomni protagonist, temveč malodane kot gola funkcijska vrednost kraljičinega poslanstva. Vsa njegova dejanja motivira Elizabethina stiska, in če lik Tonyja Blaira ne bi imel realne aktualnopolitične kilometrine, bi bil znotraj filma *Kraljica* skoraj nepredirljiva enigma. Na obnašanje Windsorjevih se odziva s presenetljivimi vzkliki: »Naj že kdo reši te ljudi pred samimi sabo!« in: »Mislim, da je nekaj grdega na tem, kako se vsi spravljajo nanjo.« Njegova ljubezen do monarhije je z izjemo pavšalne trditve, da si republike nihče ne želi, brez empirične utemeljitve in ga skupaj z domnevno sinovsko navezanostjo na kraljico dela zgolj za bingljav, brezsnoven privesek delovanja glavne junakinje. Ta vtis se še poglobi, ko pozdravi kraljičino vrnitev z dopusta med vodstva željno ljudstvo in žalni nagovor iz buckinghamske palače s holcarskim »Hvala bogu!« ter ko se v zaključnih prizorih na Elizabethino ugotovitev, da je kriza po Dianini smrti njemu koristila še bolj kakor njej, odzove s kratkim, a nekako skrušenim molkom. Najbolj živopisen eksemplar Blairove čustvene privrženosti nemirni okronani glavi pa je njegov izbruh ob malomarnem komentarju vladnega šefa za stike z javnostjo Alastaira Campbella. Slednji pravi, da je s svojimi predlogi skušal doseči, da bi kraljičin nagovor podložnikom »zvenel, kakor da prihaja od človeškega bitja«. Blair mu kričé razloži, kako grozno da se moti o ženski, ki se trudi, da bi »vodila svet v žalovanju« za nekom, ki je preteklih nekaj let zavzeto »uničeval vse, kar ji je najdražje«.

Blairova sentimentalna vpletenost v vladarkine dileme, ki vpliva na njegovo izvrševanje funkcij ministr-

skega predsednika, je v pripovednem okviru vzporedna kraljičini reakciji na Dianino smrt v Parizu. Oboje služi kot scenaristični instrument, s katerim je zadevni lik izpuljen iz konkretnega političnega ter prestavljen v občečloveški kontekst. Iz kraljice zasebne sfere, ki jo sestavljajo najtesnejši sodelavci in ožje sorodstvo, prihajajo različni signali o tem, kakšen bi bil najprimernejši odziv na smrt »ljudske princeze«, seveda pogojeni z nevšečno skupno preteklostjo tradicionalno togih Windsorjevih ter radožive, množicam všečne Diane Spencer, ki po usodnem karambolu počasi dobiva status svetnice. Princ Charles jo posthumno kuje v zvezde kot čudovito mater, ki ni otrokoma nikoli dovolila pozabiti, kako ju ima rada, in je pristaš Blairovega nasveta, naj kraljeva družina javno obravnava Dianino smrt kot smrt lastne članice. Kraljičina mati in mož Philip sta pristaša stare šole vedenja, ki naj bi pritikalo birtanskemu suverenu. Kakor se izrazi njena mati: »Sediš na najmočnejšem prestolu v Evropi. Načeljuješ neprekinjeni nasledstveni liniji, daljši od tisoč let. Misliš, da bi kateri od tvojih predhodnikov na vrat na nos oddivjal v London samo zato, da bi potolažil kup histerikov s svečami v rokah?«

Kraljica se postopoma zmehča do odločitve, da bo iz kraljevega letnega posestva Balmoral na Škotskem odpotovala v London in se javno poklonila spominu na Diano. Do tega jo spravijo predvsem Blairova skrbna prizadevanja, da bi ji predložil resnico o javnem nezadovoljstvu z njenim ravnanjem in z monarhijo na splošno. Njeno notranje sprijaznjenje s spominom na mrtvo princeso pa popisuje stranska zgodba o jeleni, ki ga Philip preganja po posestvu skupaj z osirotelima Princema, da bi fanta laže prebolela izgubo matere.



Ko se kraljici na izletu po posestvu pokvari džip, se med čakanjam na osebje, ki prihaja ponjo, razgleda po okoliških hribih in plane v jok. Potem se od nekod vzame preganjeni jelen. Kraljica se zastrmi v čudovito, rogato pojava, uokvirjeno v idilično škotsko krajino, potem pa se od daleč zaslišijo strelji. Jeleni pomigne, naj zbeži, in žival jo uboga. Elizabeth kasneje izve, da je jelena ustrelil eden od gostov na sosednjem posestvu, in obišče njegovo truplo. Skrbnik posestva ji razloži, da je dotični gost, neki londonski bankir, jelena samo obstrelil in da so ga morali zasledovati še več milj. Preganjeni jelen je torej topoglavo očitna pripodoba za ubogo dobrosrčno plemkinjo, ki jo je na koncu pokončala brezčutna, škandalov željna javnost, kraljičino slovo od ubite živali pa je, analogno, osebna pomiritev z mrtvo Diano.

SKLEP

Louis Antoine de Saint-Just je 13. novembra 1792 podal svojo znamenito tezo, da Ludviku XVI. ni mogoče soditi kot državljanu, ker je bil kot kralj izvzet iz državne pogodbe. Ker monarha ne vežejo določila, ki združujejo druge državljane, nastopa v politiki kot tujek. Elizabeth Windsor je na začetku filma izrecno umeščena v ta položaj. Kraljica ne voli, temveč s svojo od boga požegnano razsodnostjo zgolj potrdi – ali teoretično zavrne – konsenz, ki se oblikuje med plebsom. Kot monarhinja je po svojem bistvu ločena od polisa, od sfere človeških zadev.

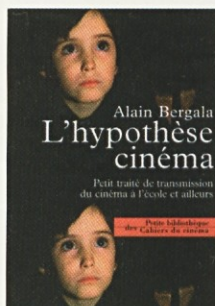
Po Aristotelu je tisti, ki živi izven človeškega občestva, žival ali bog. Protagonist, v katerem so pomešani elementi božanskosti in živalskosti oziroma

zverinskosti, pa je ena od klasičnih stalnic umetnosti popularnega filma. Seveda ne v čisti, pošastni formi. Če naj bo ta pošastni protagonist privlačen gledalstvu, je treba njegovo pošastnost, tujost, nevtralizirati z redukcijo na najnižji skupni imenovalce »človeškega« čustvovanja. Po rugeljansko, treba ga je učlovečiti, ga spraviti v človeško obliko, antropomorfizirati.

Kraljica bi bila s svojimi zahtevami po »zadržani žalosti«, »treznem žalovanju v zasebnosti«, »tihem dostojanstvu«, zaradi katerega menda ves svet občuduje Angleže, z le majhno uteho, ki jo najde v dejstvu, da je od ljudstva izvoljena vlada dejansko njena, trdno zaveznanostjo protokolu, ki počiva na verovanju, da jo od podložnikov loči nepredušni ovoj božje volje, videti kot brezčuten kip, akcidenca kraljevega ideala – Frears pa jo s solzavimi zgodbicami o groteskno brezčutni žlahti in ustreljeni divjačini umakne iz okvirov, v katerih de facto nastopa kot nosilka blagohotne diktature, ter jo umesti v neko dislocirano sentimentalno sfero, v kateri lahko skupaj z napol zatreskanim Blairom, ki je prav tako osvobojen značaja demokratično izvoljenega vodje, sprevrača razmerje med treznemu opazovalcu boleče jasnimi koncepti plemenite in neplemenite krvi.

Učlovečenje je dovršeno. Elizabeth Windsor sredi nadlog, ki pritiskajo nanjo, ne spominja toliko na Henrika IV., kakor na King Konga, ki se na vrhu Empire State Buildinga otepa vojaških letal, na Hannibala Lecterja, ki si iz same ljubezni do Clarice Starling odseka roko, ali navsezadnje na E.T.-ja, ki bi rad telefoniral domov.

CINÉ ALFA



ŽE OD NEKDAJ SE POČUTIM NEPRIJETNO, KO GRE ZA RAZVOJ STRATEGIJ IN SISTEMOV UVAJANJA OTROK IN MLADIH V FILMSKO UMETNOST. VEDNO SEM MISLIL, DA GRE ZA VPRAŠANJE OKUSA. IN OKUSA NI MOGOČE PRIUČITI, ŠE TEŽJE GA NEKOMU VSILIMO.

KOEN VAN DAELE
PREVOD: VARJA MOČNIK

V šolah lahko govorimo o filmih ali organiziramo tečaje, na katerih razpravljamo o določenih vidikih filma, a to ima le majhno vlogo pri oblikovanju osebnega okusa. Oblikovanje okusa je dolgotrajen proces, seštevek številnih – pogosto celo trivialnih – aspektov. Za začetek tega procesa je značilno, da se najbolj nepozabni in vplivni trenutki skoraj zmerom zgodijo spontano in nepričakovano in udarijo na intimni, osebni ravni. Večina cinefilov se živo spominja tovrstnih trenutkov. Retrospektivno mnoge izmed teh trenutkov težko označimo za prva srečanja z mojstrovinami filmske umetnosti. In kljub temu vselej zasedajo posebno mesto in z ljubeznijo se jih spominjamo kot temeljev tistega, kar se je postalo naš okus.

V mojem primeru so bila to sedemdeseta leta, čas, ko so v mojem vaškem kinu Ciné Alfa igrali filmi nesreč in katastrof (na primer *Peklenski stolp* [The Towering Inferno, 1974, John Guillermin] ali *Potres* [Earthquake, 1974, Mark Robson]), grozljivke (*Carrie* [1976, Brian De Palma], *Žrelo* [Jaws, 1975, Steven Spielberg], a tudi *Piranha* [1978, Joe Dante]), verzija *King Konga* iz sedemdesetih (1976, John Guillermin; in zatem ko sem jo videl v rokah King Konga, nisem nikoli več izgubil sledi za Jessico Lange), komedije (od *Herbie Rides Again* [1974, Robert Stevenson] do nepozabnih pustolovščin Buda Spencerja in Terenca Hilla) ...

Nekoč veličastna dvorana – z velikanskima parterjem in balkonom, z ogromno, težko, rdečo žametno zaveso, za katero se je skrivala kot peresce lahka, bela prosojna tančica, na katero se je film že projiciral, ko se je počasi razpirala (nekdo je nekoč ritual odpiranja druge zaves domiselno opisal kot striptiz) – je obuja-

la čase, ki so bili vsekakor predpretekli. Tu in tam smo lahko zaslutili, kako je bilo med *widescreen* revolucijo. Vsako veliko noč je lokalni prikazovalec pripeljal De-Millovih *Deset Zapovedi* (The Ten Commandments, 1956) in rimski stebri – ki so stali ob robovih odra, za katerim se je veličastno razgrnila VistaVision slika – so spet pridobili svoj prvotni pomen. In ko so zadoneli velikonočni zvonovi, je bilo kakor vstajenje petdesetih. A v taisti dvorani, katere arhitektura je bila le sled preteklosti, ki zaostaja v teku s časom, so se zavrteli filmi, ki so presunili s svojo *sodobnostjo*, s svojo radikalno drugačnostjo. Lokalni filmski klub je v Alfi prikazoval filme, ki so bili navzkriž z vsem, kar sem tam gledal. *Dersu Uzala* (1974, Akira Kurosawa), *Drevo za cokle* (L'albero degli zoccoli, 1978, Ermanno Olmi), *Taksist* (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese), *Zadnji val* (The Last Wave, 1977, Peter Weir), *Žepnina* (L'Argent de poche, 1976, François Truffaut), *Una giornata particolare* (1977, Ettore Scola), *Skrivnost Kasparja Hauserja* (Kaspar Hauser – Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974, Werner Herzog), *Kitajska četrt* (Chinatown, 1974, Roman Polanski), *Ana in volkovi* (Ana y los lobos, 1972, Carlos Saura), *Prometna gneča* (Trafic, 1972, Jacques Tati), *Smrt v Benetkah* (Morte a Venezia, 1971, Luchino Visconti) ... Iz mešanice *mainstreama* sedemdesetih let in – čemur smo takrat rekli – »drugega filma« se je počasi začel oblikovati moj okus.

V koraku z globalnim razvojem je zaradi bliskovito usihajočih blagajniških izkupičkov lastnik mojega vaškega kina poskusil obrniti srečo s projekcijami *Emmanuelle* (1974, Just Jaeckin), bavarskih seksi komedij oziroma *Ilse, She Wolf of the SS* (1975, Don Edmonds) na za tovrstne filme prevelikem platnu. Ko sem zapustil vas in odšel v filmsko šolo, je bilo zaprtje že neizogibno. Nekega sončnega popoldneva, ko sem

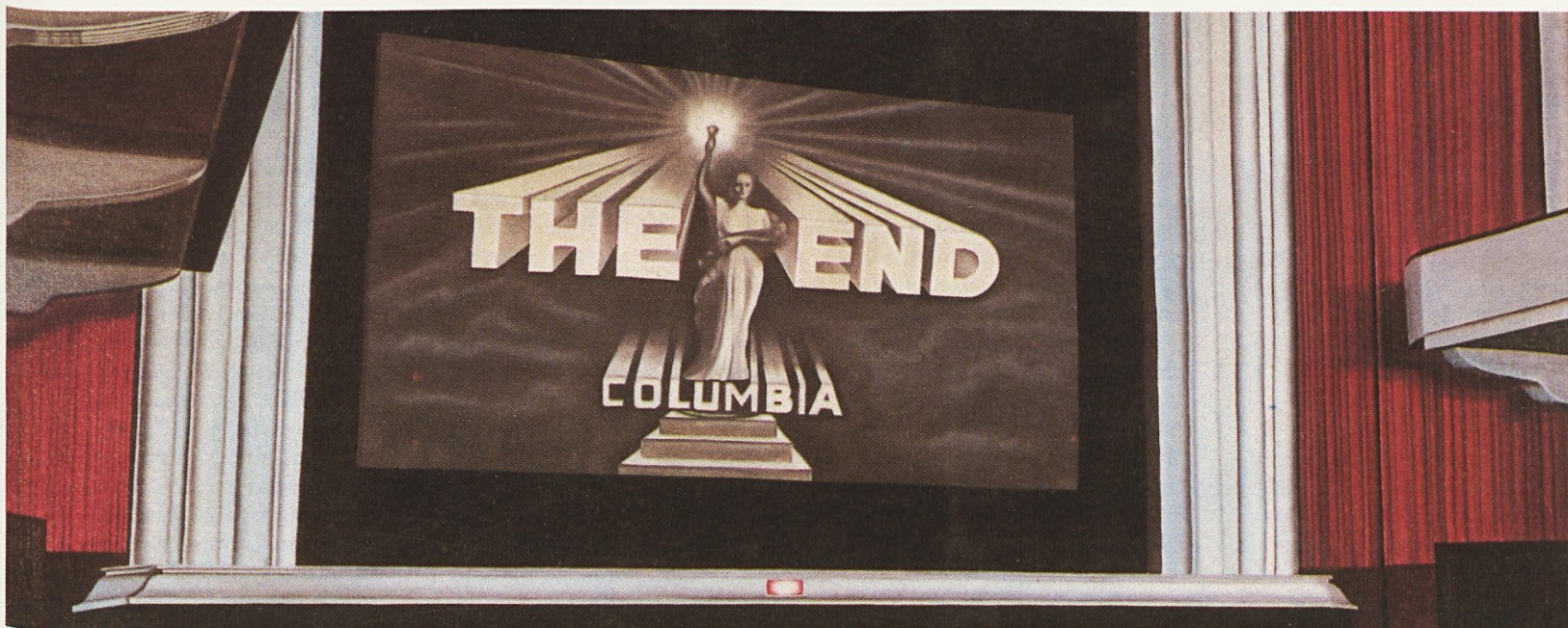
se z avtobusom vračal domov, sem zagledal velikanski oblak dima, ki se je valil iz centra vasi. Ker je bil moj oče gasilec, sem bil še toliko bolj vznemirjen. Videti je bilo, da gori del centra, a gorel je Ciné Alfa. Požar je zame zaznamoval konec nekega začetka.

Po tem kratkem izletu v del moje neinstitucionalne filmske izobrazbe se vračam na začetek. Naj dejavno usmerjamo uvajanje mladih v filmsko umetnost? Ali naj stvarjem pustimo, da gredo »naravno« pot?

Najprej je treba poudariti, da ta pot ni kaj prida »naravna«. Industrija zabave porabi milijone za oblikovanje okusa in širjenje zavesti o tem, kaj filmi so oziroma kaj naj bi bili. V ritmu takta zlatega bobna se najstniki učijo, da je dober film *blockbuster*. Če se temu poskušamo upreti, sodelujemo v zelo neenakovredni, a tudi jalovi in vnaprej izgubljeni bitki. Biti v koraku s trenutkom, s trendom, je del bistva mladosti. Otroka, ki bi filmsko uspešnico označil za »slab film«, bi verjetno stigmatizirali kot outsiderja, kakor bi bilo tudi »čudno« reči »ne, hvala« kokakoli in McDonaldsu po filmu. Čeprav je otroku iz zdravstvenih razlogov več kot upravičeno prepovedati fast food, se to ob upoštevanju družbeno diskriminatornih posledic zdi skrajno kruto.

Tu je torej vzgojna dilema: po eni strani pomeni stvarjem pustiti, da uberejo »naravno pot«, in dati mladim »pravico izbire«, dovoliti tistemu z največjim budžetom, da oblikuje presojo in okus. Po drugi strani pa dobro vemo, da se dober okus nikoli ne more in se nikoli ne bo oblikoval iz prevelikega odmerka smeti.

Shane Danielsen, bivši umetniški direktor edinburškega filmskega festivala, je na mednarodnem festivalskem sestanku (ki se je odvil letos januarja na filmskem festivalu v Tromsu) rekel, da je filmsko kuratorstvo zanj kakor plezanje po velikanskem kupu



Adelin Guyot

dreka, da bi dosegli in povohali vrtnico na vrhu. Težava je v tem, je dodal, da moraš biti zelo previden, da do takrat, ko prideš na vrh, ne izgubiš občutka za vonj. Metaforo lahko primerno prenesemo na vprašanje vzgoje mladih o filmski umetnosti. Še posebej danes, ko kvantiteta »dreka« dosega fenomenalne razsežnosti.

Drugi dejavnik v debati o izobraževanju je, da se moramo sprijazniti in priznati, da je film izgubil osrednje mesto, ki ga je imel večji del dvajsetega stoletja. In to ni nič dramatičnega, prav nasprotno. To pomeni le, da je tisti sodobni film, ki kaj šteje, lahko preprosto zgolj umetnost (prav kakor so nepomembni filmi v najboljšem primeru uspešne video igre). Pri nalogi, katere cilj je učiti in pridigati, kaj določa dober ali slab film, smo obsojeni na neuspeh. Ko torej danes razmišljamo, kako pridobiti pozornost mladega občinstva za filmsko umetnost, je pomembno, da se tega ne lotimo kot predavanja o množičnem mediju, temveč kot procesa senzibilizacije za umetnost. Na krajih, kamor vladavina komercialnih imperativov ne seže (na prvem mestu doma, a tudi v šolah, centrih za umetnost in kulturo ...), se lahko torej obranimo »dreka« in imamo vselej pri roki izključno kakovostne filme. In tovrstne okoliščine naj ne bodo alternativa, vsiljena strategija zabave, temveč le način, kako biti prisoten in potemtakem ustvariti pogoje, ki bi lahko dovolili srečanje drugačne vrste.

Filmski kritik, nekdanji glavni urednik revije *Cahiers du cinéma*, filmski ustvarjalec in profesor Alain Bergala nam v žepni knjigi *L'hypothèse cinéma: Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs* ponudi nekaj navdihujočih misli o našem vprašanju. Leta 2000 je francoski minister za šolstvo Jack Lang (kot minister za kulturo v osemdesetih letih znan po

inovativnih in zglednih kulturnih stališčih in politiki) Bergalo povabil, da mu kot strokovnjak za filmsko področje pomaga pri razvoju petletnega načrta za uvajanje umetnosti v francoski nacionalni izobraževalni sistem.

Langova hipoteza je, da moramo pri uvajanju umetnosti v izobraževanje upoštevati, da je umetnost – zato, da je in da lahko ostane umetnost – nujno navzkriž z normami izobraževalnega sistema. Bergala: »Umetnost že po definiciji povzroča nemir v instituciji.« Če hočemo torej umetnost uvajati v izobraževalni sistem, ne smemo izničiti prej omenjenega protislovja, temveč ga moramo ohraniti. »Umetnosti se ne moremo učiti, lahko se z njo srečamo, z njo eksperimentiramo, lahko jo posredujemo le z načini, ki so drugačni od diskurza znanja; pogosto celo brez kakršnega koli diskurza.«

Na vprašanje, ali je šola primerno mesto za oblikovanje nesvete zveze med izobraževanjem in umetnostjo, Bergala odgovori, da je danes za veliko večino otrok šola preprosto edino mesto, kjer se to srečanje še lahko zgodi. Če se ne bo zgodilo v šoli, se najverjetneje sploh ne bo zgodilo.

Bergala izpostavi tudi, da je pri izobraževanju o filmu dolgo časa prevladovala zamisel o filmu kot jeziku. Ne da bi ovrget to gledišče, se poteguje, da bi pozornost usmerili na specifično filma in njegove kreativne dimenzije. Namesto da beremo, dešifriramo, da v filmih iščemo pomen ali ideologijo, nam predlaga, da k filmu pristopimo kot k »zadnji sledi kreativnega procesa«, kot k umetnosti. Namesto klasične »analize filma« predstavi »analizo ustvarjanja«. Cilj je »naučiti se postati gledalec, ki čuti čustva ustvarjanja samega«. Da bi definiral namen poučevanja umetnosti (naj gre za književnost, film ali pravzaprav katero koli umet-

nost), Bergala citira Nabokova, ki v *Lectures on Literature* zapiše: »Iz vas sem poskusil narediti dobre bralce, ki ne berejo z otročjim ciljem identifikacije z liki knjige; in ne z mladostniškim ciljem naučiti se, kako živeti; niti ne z akademskim ciljem prepustiti se posploševanju. Poskusil sem vas naučiti brati knjige zaradi njihove forme, zaradi njihovih vizij, zaradi njihove umetnosti. Poskusil sem vas naučiti zaznavati vznemirjenje umetniške zadovoljitve, da ne bi delili občutkov z liki knjige, temveč z veselji in težavami njenega ustvarjanja.«

Drugi vidik »filmske hipoteze« je, da mladih ne bi smeli ločeno učiti »branja« filmov in »ustvarjanja« filmov. Osredotočeni na film kot na ustvarjanje, na umetnost, so lahko del istega pedagoškega sistema. Posledično – kot del konkretnih predlogov o tem, kako uvesti filmsko umetnost v osnovni šolski sistem – Bergala predlaga »analizo ustvarjanja« in praktično »ustvarjanje v učilnici«, s poudarkom, da ustvarjanje ni nasprotje analizi. Oba nadrobno izdelana elementa – in številni drugi konkretni predlogi – predstavljata sveže poglede in argumentacije, a prav tako ponudita številne konkretne predloge za vsakogar, ki ga zanima, ali je dejaven v tem dragocenem, zahtevnem izobraževalnem projektu.

Alain Bergala, *L'hypothèse cinéma – Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Pariz, 2006 (prva izdaja: 2002).

O FILMSKI BITI

O knjigi: Daniel Frampton:
Filmosophy, Wallflower press, 2006,
London

Daniel Frampton v svoji manifestni knjigi *Filmosophy* (naslov bi v slovenski jezik lahko prevedli kot »filmozofija«) ponuja nov način razumevanja kina in gibljevih slik nasploh. Z nasprotovanjem ideji filma kot neposredni reprodukciji real-

nosti zahteva vzpostavitev svojstvenega filmskega sveta. Prav tako kritizira pristope filmske kritike, ki izvirajo iz literarne in dramske teorije, saj se ti po večini osredotočajo zgolj na zgodbo in igro, film pa naj bi zaobjemal veliko več. S poplavo gibljevih slik, ki smo je deležni danes, Frampton zahteva vzpostavitev novega celovitega konceptualnega razumevanja – filozofije gibljevih slik –, ki bi ustrezno obravnavalo vso izrazno moč teh medijev.

Knjiga skozi strnjen, a informativen sprehod po najrazličnejših idejah in razumevanjih filma opozarja na njegovo kompleksno naravo. Film je nekaterim predstavljal utelešenje delovanja uma, za druge analogijo naših sanj in nezavednega, spet tretji so opozarjali na njegovo podobnost z našim spominom ... Framptona predvsem zanima, kakšen učinek ima film na gledalca glede na njegovo kompleksno vizualno in zvočno razsežnost. Zagovarja prepričanje, da gre pri filmu za interpretacijo, recepcijo, »mišljenje« o realnem, ki ga posredno reprezentira, pri čemer se opira na podobne ideje, kot jih je v svoji filozofiji razvijal Gilles Deleuze.

Filmozofija zagovarja neke vrste »filmsko mišljenje« realnosti, ki se izraža s pomočjo večplastne in raznolike filmske izraznosti. Tako se film »odlepki« (osvobodi) od prikazovane realnosti, saj sam tvori svojstveno filmsko bit in ločen (filmski) svet. Frampton s tem namenom vpelje dva teoretična koncepta: filmski um in filmsko mišljenje. Z njima opredeli filmsko bit in filmsko

formo, ki tako postane svojevrstna misel o svetu. Namreč to, kako je nekdo posnet, postane znotraj filma svojstven prikaz, misel o tej osebi. Gledalec tako prek filmskega mišljenja dobi točno določene informacije, ki jih izbrano posreduje filmski um. Barva, ostrenje, montaža, gibanje kamere, kadriranje, zvok ..., vsi ti dejavniki soustvarjajo filmsko realnost in določajo gledalčevu filmsko izkušnjo. Film tako postane v celoti načrtna interpretacija, saj forma bistveno določa sporočilnost filma, kar poveže formo in vsebino. Frampton zato opozarja, da je filmska kritika namenjala premalo pozornosti sliki in zvoku filma ter s tem zanemarila celosten potencial filmskega izraza in gledalčevega doživetja v kinu.

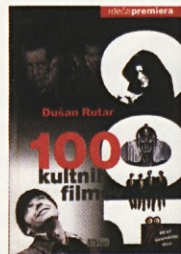
Temeljni prispevek *Filmozofije* se zdi njeno razumevanje filma v vseh njegovih razsežnostih, torej kot celostno mišljenje. S tem namreč vzpodbuja novo kritično pozornost do vseh gibljevih slik, ki gledalcu omogoča veliko polnejše dojetje gibljeve vizualne izraznosti.

MARTIN MARZIDOVŠEK

100 KULTNIH

Dušan Rutar: *100 kultnih filmov*
(Rdeča premiera, UMco, Ljubljana
2005)

Nočem izpasti dlakocepsko, toda pri nekaterih pojavih so stvari tako jasne in preproste, da kričijo po čistem uživanju in negirajo filozofske interpretacije. Na primer interpretacijo definicije



kultnega filma, ki ga v svoji knjigi obravnava Dušan Rutar, čigar namen je bil, kot kaže, premešati in redefinirati pojem kultnega filma. Kar je povsem legitimno dejanje. Toda

v tem primeru njegova knjiga nujno potrebuje podnaslov, ki bi bralca opozoril na ezoteriko misli; njegova knjiga namreč ne govori o kultnih filmih, temveč o filmih, ki si jih kot kulturne razlaga sam in jih kot takšne razume samo on.

Okrog pojma kultnega filma že dolgo časa vlada precejšnja zmešnjava, ki se s pojavom interneta, ljubiteljskih spletnih strani (npr. www.cultmovies.info, kjer je inspiracijo očitno iskal tudi Rutar) in klepetalnic samo še pogloblja. Za »kulturno robo« dandanes največkrat obveljajo »malce drugačni« filmi, običajno znanstvena fantastika ali trilerji; nekritični apologeti pop-corn kulture in multiplex estetike jim pravijo tudi »filmi z robom«. Rutar v uvodni definiciji kulta pravi takole: »Naša osnovna ideja je namreč tale: filmi niso dobri le za gledanje, ampak so dobri tudi za razmišljanje. In razmišljanje je dobro v strogo filozofskem pomenu.« Kar še lahko sprejememo, toda zadeva postane problematična z naslednjimi trditvami: »Mnogi kulturni filmi so čez desetletja že čisto pozabljeni, in velika večina ljudi zanje sploh ne ve.« Kar je skregano z logiko; prav po zaslugi ljubiteljev filma so ti filmi po desetletjih potegnjeni iz pozabe in običajno postavljeni na mesto, ki jim pripada! In naprej: »Za kulturne filme je namreč značilno, da ne navadno natančno in zelo kompleksno, temeljito obdelajo eno samo idejo, ki je v temelju tega, kar imenujejo človeška eksistenca.« Nakar Rutar med esencami kulta (pravilno) navaja Woodov *Plan 9 From Outer Space*. Toda *Plan 9* ni ne kompleksen ne temeljit, kot mnogi drugi.

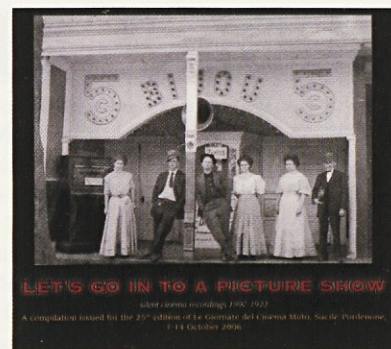
Vsaj zame (in, hvala bogu, za mnoge druge) pojem kultnega filma ni stvar interpretacije, temveč stvar »stanja stvari« oziroma nepredvidenega poteka dogodkov. Povedano drugače, kulturnega filma se ne posname, kulturnega ga naredijo gledalci, cinefili, ljubitelji, oh, tudi kritiki (oziroma »kritiki«, kot jim pravi Rutar), ki obiskurne, neuspešne, zavržen film postopoma »popularizirajo«, običajno v majhnih, specializiranih krogih. Kulturni filmi niso povezani z višino proračuna, produkcijskimi pogoji ali globino avtorjeve misli, temveč veliko bolj s prvotnim (finančnim, kulturnim, kritičnim) neuspehom in posledično reafirmacijo. Klasičen primer kultnega filma je Scottov *Iztrebljevalec*; ko je leta 1982 prispel v kina, je finančno pogorel, kritiki so ga povečini raztrgali, šel je v pozabo. Če bi nastal v času nemega filma, bi ga producenti verjetno vrgli v smeti in

pristal bi med osemdesetimi odstotki za vedno izgubljene filmske dediščine. Ker je nastal v času tedaj vse popularnejšega video formata, je postopoma, tekom osemdesetih let ... pridobival na kulturnem statusu. Tudi v Sloveniji, kjer mu je pričujoča revija v knjižni zbirki *Imago* ob desetletnici nastanka posvetila zbornik s prevodom scenarija.

Rutarjevi knjigi najbolj manjkajo zgodovinska zavest, faktografija in širina družbenega in sociološkega konteksta, ki je kriminalno odsoten; niti z besedo niso omenjeni nujni pogoji za vzpostavitev kulturnega statusa; v petdesetih in šestdesetih so bile to kinoteke ter ruralne kinodvorane in dvorane za sekundarno distribucijo, v sedemdesetih fenomen polnočnega kina oziroma *midnight movieja*, v osemdesetih popularizacija VHS kaset in zadnje desetletje eksplozija DVD-ja. Osebnost lahko požrem marsikaj, celo Rutarjeve filozofske akrobacije, ne sprejemam pa trditve, da so kulturni filmi *Dogville*, *Sedem*, *Trumanov show*, *Matrica*, *Blues Brothers*, *Kaznilnica odrešitve*, *Odiseja v vesolju*, *Čudovito življenje*, *Veliki diktator*, *Peti element*, *Diplomiranec*, *Boter*, *Taksist*, *Let nad kukavičjim gnezdom*, *Sedem samurajev* in *Šund*. Če naštejemo samo najbolj eklatantne primere popolnega brcanja v temo. In sploh če avtor, čigar zgodovinski spomin redko seže dlje kot do sredine šestdesetih let, pozabi na takšne esence kulta (izgovor, da »vseh kultov na tem mestu seveda ne moremo omeniti«, ne drži vode), kot so *Carnival of Souls*, *Glen or Glenda*, *Detour*, *Fear and Desire*, *The Girl Can't Help It*, *Scorpio Rising*, *Punishment Park*, *Our Nazi*, *Harold and Maude*, *Re-Animator*, *Reefer Madness* in seveda *Donnie Darko*, najlepši primer kulta znotraj »DVD generacije«.

SIMON POPEK

MED IZKORIŠČANJEM IN DISTANCO



Let's Go in to a Picture Show

Silent Cinema Recordings 1907–22 (kompilacija
so za svojo 25-letnico izdali Dnevi nemega filma,
Sacile-Pordenone, Italija, oktobra 2006)

Naslovna pesem s pričujoče cedejke, posneta leta 1909 (sic!), ima v refrenu verza, ki pravita: »So, let's go in to a Picture Show / For a good old time.« Leta 1909 nas torej vabijo, da gremo v kino zaradi »dobrih, starih časov«: dovolj neverjetno. Rekli bi torej, da je naratorjev, objektivni glas kratko malo humoren in v svoji »vnaprejšnosti«, »vizionarjenju« tudi stereotipno ameriški. Seveda pa se skozi trditev v refrenu plete še en dodaten in verjetnejši stereotip. Izjava je namreč dolgoročna, navsezadnje pa se izjavlja skozi pesem, torej jo kaže še brati poetično. »Dobri, stari časi« so namreč v kinu tudi tisti, ki evocirajo spomin-pozabo začetne, leta 1909 nedavno-davne vodvilske, teatarske, »predkinske« sheme zgodnjega kinematografa. Obenem se »dobri, stari časi« v njem delajo kar sproti, z drugimi besedami: Kinematograf poleg industrijske inercije, poleg v sebi zapisane tehnične želje vztraja (in naposled zgodovinsko uspe) tudi zaradi posebnega nezavednega procesiranja, po katerem je sam sebi »že kar sproti« in *ab ovo* del »dobrih, starih časov«. Navsezadnje je danes, v razdobju drobljenja kinske družabnosti, individualizacije, domačega, hišnega kina in DVDja povsem na dlani in kristalno jasno, kaj je s tem »mislil« zgodnji ki-

nematograf: Ujemite mojo predstavo, prepustite se »dobrim, starim časom« že kar med njo, kajti kinematograf je v svoji gibkosti narejen kot »preteklost v sedanjosti«, kot nenehno zmuzljiv trenutek – kot *sprotna kreativna nostalgija*. Ta postopek v ZDA »kulturnopolitično« seveda ni neznan, res pa je, da ni pretirano razvpit, očiten. Kar zadeva njegovo notranjo logiko, se zgodovina jazza (tistega »pravega«) poganja prav identično; deluje na *historiziranje trenutne inkluzivnosti*. Sliši se na moč učeno, v resnici pa je reč povsem preprosta, a zato nič manj teoretska. Radikalizirajmo torej tezo: kadar koli je kaj videti/slišati intelektualizacija; kadar koli kaj diši po izdajstvu; kadar koli kdo domnevno izkoreninja, izkorišča, pervertira tradicijo – takrat pri ameriškem produktu vemo, da gre za »pravo stvar«. Tako v jazzu kakor v kinu. In to od njunih začetkov, ki si očitno tudi niso tako vsaksebi.

Tole edicijo lahko, nadalje, mirno poimenujemo z novejšim izrazom »exploitation (silent) cinema«, saj se v svojem gradivu podaja v ozadje, med občinstvo, preigrava se s poznavanjem trenutnega filmskega materiala, himnami za poznane, priložnostmi za romantiko, seks ... *moving picture* je vsekakor premočna metafora, da bi se

ji nadebudni tekstopisec uprl ... »His Cute Moving Picture Machine« pa je zgolj čutno nazoren vrhunec iz zbirke zgodnjih priložnostnih pesmi, *prigodnic*, ki zadevajo kinematograf. Veliko močnejši dokaz za »exploitation (silent) cinema« pa se skriva globlje, in to kar pri samem velikem izumitelju Thomasu Alvu Edisonu. Lahko bi rekli, da gre za še en dokaz, kako je ta mož znatnost pojmoval »manj resno« od svojega tekmeca Nikola Tesla – današnji vrli ekonomisti iz predsmithovske spojine neoliberalnega konservativizma bi kajpak rekli, da je bil Edison »podjetnejši« kakor Tesla. Vsi uvodni, najstarejši glasbeni valji s cedejke – posnetki brez navedbe uradne založbe – so seveda iz njegovega zasebnega arhiva, ki je poleg znamenitih stotin kratkih »filmskih« kopij na papirju ena izmed največjih muzejskih dragotin Kongresne knjižnice v Washingtonu. Toda podjetje-perverzija gre v eksploataciji do konca: Edison je namreč tudi prvi v zgodovini, ki ima svoj lasten ansambel, glasbeno skupino. Že v letih 1906–7 preseže koncept studijske oziroma hišne zasedbe za izvajanje filmske glasbe. Omisli si namreč Edison Military Band, pihalno godbo, ki v njegovi izumiteljski delavnici snema na valje in z igranjem kruto »belih« koračnic reklamira stripe, ri-

sanke, filme ...

S to »podjetno« gesto pa se Thomas Alva Edison odmika od kina in pridružuje zgodbi o izkoriščanju godbe, jazza. Na koncu prispevka si namreč ne moremo kaj, da bi ne našli še ene, grenkejšje paralele med filmom in jazzom v ZDA. Edison Military Band namreč počne natanko to, kar je zmeraj počela uradna ameriška zgodovina jazza. Edisonova promocija je oklešček, fraza, namenjena vsakdanji promociji. Oropan vsake distance, humornega pristopa k sočasni filmski zgodovini, s čimer nas sicer zadovoljujejo drugi prispevki, je Edisonov bend tisto, kar nekaj pozneje postane holivudski napovednik, *trailer*. Svoj odgovor kaj kmalu najde tudi v uradni interpretaciji jazza, oženju, nerazumevanju in izkoriščanju črnskih glasbenikov za potrebe nadaljnjih postopkov uradne ameriške administracije – rodijo se nič kaj intelektualne, okleščene pravoverne, domnevno tradicijske godbe. Vam je kaj podobnega morda znano tudi iz zgodovine ameriškega filma?

MIHA I. ZADNIKAR

KROGI IN STAROKOPITNEŽI

RADOSTI IN SARRIS

PAULINE KAELE JE BILA ENA NAJBOLJ BRANIH, NAJBOLJ KONTROVERZNIH IN NEMALOKRAT TUDI OSOVRAŽENIH FILMSKIH KRITIKOV. V SVOJIH STRASTNIH FILMSKIH RAZPRAVAH JE RADA OBRAČUNAVALA TAKO S FILMARJI KOT S SVOJIMI KRITIŠKIMI KOLEGI. V PRIČUJOČEM ESEJU, KI VELJA ZA ENEGA NJENIH NAJMARKANTNEJŠIH ZAPISOV, NEPOSREDNO NAPADE ANDREWA SARRISA IN PRIVRŽENCE NJEGOVE TEORIJE AVTORJA.

PAULINE KAELE

PREVOD: MAJA LOVRENOV

... prva premisa teorije avtorja je režiserjeva tehnična sposobnost kot vrednostni kriterij. ... Druga premisa teorije avtorja je prepoznavna osebnost režiserja kot vrednostni kriterij. ... Tretja in odločilna premisa teorije avtorja zadeva notranji pomen, višek filma kot umetnosti. Notranji pomen je ekstrapoliran iz napečnosti med režiserjevo osebnostjo in njegovo snovjo ...

Včasih moramo oluščiti kar precej koruze, da dobimo nekaj zrn notranjega pomena. Pred kratkim sem videl *Every Night at Eight* (1935), enega od mnogih v bespravljalnih rutinskih filmov, ki jih je v svoji dolgi karieri režiral Raoul Walsh. Glavne vloge v tem poskusu iz leta 1935, eni izmed znanih zgodb o radijskih šovih tistega obdobja, so odigrali George Raft, Alice Faye, Frances Langford in Patsy Kelly. Film teče v prijetno nepretenciozni maniri, ki bi jo pričakovali od Walsha, vse do nekega nesorazmerno intenzivnega prizora, v katerem se George Raft premetava v spanju in pri tem mrmrajoč v spancu razkrije svoje notranje strahove. Dekle, ki jo ljubi, sredi njegovih nezavednih čustvenih priznanj vstopi sobo in sočutno posluša. Ta nenavaden prizor je bil pozneje okrepljen v *High Sierra* (1941) s Humphreyjem Bogartom in Ido Lupino. Poanta je v tem, da je eden izmed najbolj moških filmskih režiserjev za dramatisacijo čustvene ranljivosti svojih junakov uporabil bistveno žensko narativno sredstvo. Če ne bi bil pozoren na Walsha v *Every Night at Eight*, bi ključna povezava s *High Sierra* ostala neopazna. Take so radosti teorije avtorja.

Andrew Sarris, »Notes on the Auteur Theory in 1962«, *Film Culture*, Zima 1962–1963.

Mogoče bi res morali oluščiti še malo koruze; na primer, lahko odluščimo besedo »notranji« (je »notranji pomen« kaj drugačen od »pomena«?). Lahko bi

se vprašali, zakaj je povezava »ključna«. Ali zato, ker je bilo sredstvo »nesorazmerno intenzivno« v *Every Night at Eight* in je tako kazalo na poskus nečesa globljega z Walsheve strani? Toda če je njegova odlika njegova »prijetno nepretenciozna manira« (kar verjetno pomeni, da je prepoznal omejitve scenarija in ni poskušal narediti veliko), potem je bilo nesorazmerno sredstvo verjetno napačno zastavljen poskus, ki je zmotil maniro – kot slab dramatik, ki preseka komični prizor, ker se ne more upreti priložnosti, da bi igral na naše srčne strune. Lahko bi se tudi vprašali, zakaj je to narativno sredstvo »bistveno žensko«: ali je bolj žensko kot moško spati ali govoriti v spanju ali razkriti čustva? Bi se morda vprašali, ali Sarris razume sredstvo kot žensko, ker poslušajoča ženska postane sočustvujoča figura in je čustveno razumevanje v tem »možatem« kontekstu predpostavljeno kot bistveno žensko? Mogoče le s tem, da sprejmeš ozko pojmovanje možatosti, ki je tako pogosto v naših akcijskih filmih, lahko ta prizor vidiš kot »bistveno ženski«, in zabavno je, da lahko kritik hkrati podpira te klišeje moškega sveta in je tako vesel, ko se jih krši.

Tako bi lahko dlakocepili s kake druge vrste kritikom, ampak s Sarrisom ne bi prišli nikamor, če bi poskusili preučiti, kaj govori, stavek za stavkom.

Torej se vprašajmo, kaj je pomen tega pasusa. Sarris je opazil, da je v *High Sierra* (ne preveč dober film) Raoul Walsh ponovil nezanimivo in očitno sredstvo, ki ga je prej uporabil v še slabšem filmu. In zaradi nekega nerazumljivega razloga Sarris zaključí, da ne bi imel te radosti odkritja brez teorije avtorja.

Toda v vsaki umetniški zvrsti kritiki običajno opazijo in opozorijo na način, kako si umetniki sposojajo od samih sebe (prav tako kot od drugih) in kako se ista sredstva, tehnike in teme ponovno pojavijo v njihovih delih. To je očitno pri poslušanju glasbe, gledanju

dram, branju romanov, gledanju igralcev; samoumevno se nam zdi, da tako dojemamo razvoj ali nazadovanje umetnika (in mogoče je kritike teorije avtorja nujno treba opozoriti, da je ponovitev brez razvoja nazadovanje). Ko vidiš Hitchcockovega *Saboteurja* (*Saboteur*, 1942), ni nobenega dvoma, da je močno in nerodno črpal iz *39 stopnic* (*The 39 Steps*, 1935), in ko si pogledaš *Sever-severozahod* (*North by Northwest*, 1959), lahko vidiš, da se še enkrat poigrava s sestavnimi *39 stopnic* – in se očitno zelo zabava z njimi. Bi Sarris ne opazil ponovitve v Walshevih filmih brez teorije avtorja? Ali naj privzamemo bolj ciničen pogled, da brez neke zaveze do Walsha kot avtorja verjetno ne bi preživel svojega časa z gledanjem teh filmov?

Če nam je dovoljena literarna analogija, si lahko predstavljamo Sarrisa, kako raziskuje v arhivih *Saturday Evening Posta*, zasleduje razvoj Clarence Budingtona Kellanda, ki bi se z uporabo nečesa takega, kot je teorija avtorja, izkazal za veliko bolj pomembnega pisatelja kot Dostojevski, saj so bili v njegovem primeru Sarrisovi trije krogi, tri premise teorije avtorja, dosledno skladni. Kelland je tehnično sposoben (celo »prijetno nepretenciozen«), noben pisatelj nima bolj »razpoznavne osebnosti«, in če je »notranji pomen« to, kar lahko ekstrapoliramo iz recimo *Hatari!* (1962, Howard Hawks) ali *Advise & Consent* (1962, Otto Preminger) ali *Kaj se je zgodilo z Baby Jane* (What Ever Happened to Baby Jane?, 1962, Robert Aldrich), potem so Kellandove zgodbe z njihovimi poskusi, da vsilijo nekaj značaja in humorja v že znane zaplete, nabite s temi. Ubogi zapeljani Dostojevski, ki je prepoln tega, kar ima povedati, da bi se ukvarjal s »tehnično sposobnostjo«, ki se spopada s pomembnimi temami v vsakem delu (zagotovo najhujši zločin v knjigi teorije avtorja) in s svojo skoraj neverjetno enotnostjo osebnosti in snovi ne pušča ničesar, iz česar bi lahko

ekstrapolirali, ne bo nikoli uspel. Če bi uredniki revije *Movie* razvrščali pisatelje, tako kot razvrščajo režiserje, bi bil Dostojevski verjetno in tisti skoraj nedotakljivi kategoriji »ambicioznih«.

Morali bi opozoriti, da je Sarrisova obramba teorije avtorja utemeljena ne le na estetiki, ampak na precej čudni pragmatični trditvi: »Tako ugovarjati teoriji avtorja v Ameriki pomeni predpostaviti, da imamo nekoga z Bazinovo senzibilnostjo in privrženostjo, ki bi ponujal alternativo, ampak ga enostavno nimamo.« To razumem, kot da je teorija avtorja nujna spričo odsotnosti kritika, ki je ne bi potreboval. To je nov pristop k estetiki in upam, da Sarrisova ponižnost ne prekrije njegovega dvoreznega argumenta. Če je njegova estetika osnovana na primernosti, potem bi bilo lahko primerno opozoriti, da uporaba kakršnekoli teorije v umetnosti zahteva izredno inteligenco, sposobnost razločevanja in okus in da brez teh lastnosti teorija postane okorela formula (kar se zares dogaja med kritiki teorije avtorja). Veličina kritikov, npr. Bazin v Franciji in Agee v Ameriki, je morda povezana s tem, da uporabljajo cel razpon svoje inteligence in intuicije, prej kot da se zanašajo na formule. Kritizem je umetnost in ne znanost, in kritik, ki sledi pravilom, bo spodletel v eni svojih osnovnih funkcij: opaziti, kar je originalno in pomembno v novem delu, in pomagati drugim, da vidijo.

ZUNANJI KROG

... prva premisa teorije avtorja je režiserjeva tehnična sposobnost kot vrednostni kriterij.

To se zdi manj premisa teorije kot banalnost sodb, kot Sarris sam nakaže, ko jo parafrizira z »velik režiser mora biti vsaj dober režiser«. Toda ta banalnost, čeprav se sliši razumna in osnovna, je majava premisa: včasih največji umetniki na določenem področju zaobidejo ali kršijo enostavno tehnično sposobnost, ki je tako nujna za mazače. Na primer, vprašanje je, ali bi Antonioni zmogel opraviti rutinsko režisersko nalogo, katere mojster je John Sturges (*Veliki beg* [Escape from Fort Bravo, 1953] ali *Slab dan v Black Rocku* [Bad Day at Black Rock, 1955]), toda zagotovo je Antonionijeva *Avantura* (L'avventura, 1960) delo velikega režiserja. In veličina režiserja, kot je Cocteau, nima nič opraviti z golo tehnično sposobnostjo: njegova veličina je v tem, da je sposoben doseči svoj lastni osebni izraz in stil. In prav tako, kakor so obstajali pisatelji kot Melville in Dreiser, ki so premagali različne vrste tehnične nesposobnosti in so bili, kot umetniki, neprimerljivo večji od spretnih tehnikov tistega časa, se lahko pojavijo novi veliki filmski režiser, čigar sama veličina je v njegovem stremeljenju k imenitnosti ali v ogromni akumulaciji detajlov. Umetnik, ki ni dober tehnik, lahko zares ustvari nove standarde, ker so standardi tehnične sposobnosti osnovani na primerjavah z že ustvarjenimi deli.

Prav tako, kot je novo delo v drugih umetnostih pogosto napadeno, ker krši sprejete standarde in se tako zdi surovo, grdo in nekoherentno, je zelo verjetno, da bodo velike nove režiserje obsodili prav na osnovi tega, da niso niti dobri režiserji, da ne poznajo svojega »posla«. Kar je v nekaterih primerih res, toda ali je to pomembno, ko ta »posel« nima veliko opraviti s tem, kar hočejo izraziti v filmih? Lahko je celo ovira, ki jih vodi do banalne všečnosti namesto do odkritja lastne metode. Vsaj glede nekaterih ima Cocteau lahko prav: »Edina tehnika, ki jo je vredno imeti, je tehnika, ki jo izumiš sam zase.« Režiserja moramo ocenjevati na podlagi tega, kar proizvaja – njegovih filmov – in če lahko dela dobre filme, ne da bi poznal standardne metode, brez običajne obrtniške »dobrega režiserja«, potem je to način, kako dela. Dopolnila bi Sarrisovo premiso do: »V delih nižjega ranga tehnična sposobnost lahko pomaga ublažiti pomanjkljivosti snovi.« Dejansko se zdi, da je prav ta kategorija tista, ki najbolj zanima kritike teorije avtorja – rutinska snov, ki jo dober obrtnik lahko spremeni v hiter in zabaven film. Toda, kar naredi te kritike tako nerazumljive, ni njihova preferenca do del te kategorije (v tem le sledijo zgledu otrok, ki prav tako dajejo prednost enostavnim akcijskim filmom, vesternom in grozljivkam pred deli, ki zahtevajo kaj od njihovega razuma), ampak njihova resnično presenetljiva nezmožnost, da bi uporabili okus in sodbo znotraj svojega preferenčnega območja. Otroci, ki hodijo v kino, so, mislim da, veliko bolj zanesljivi vodiči pri teh filmih kot kritiki teorije avtorja: vsak otrok, s katerim sem se pogovarjala, ve, da je *North to Alaska* (1962) Henryja Hathawayja presenetljivo smešen, zabaven film in da je bil *Hatari!* (ki so ga polovica *Cahiers Conseil des Dix*, Peter Bogdanovich in drugi klasificirali kot »mojstrovino«) strašno dolgočasen.

SREDNJI KROG

... Druga premisa teorije avtorja je razpoznavna osebnost režiserja kot vrednostni kriterij.

Do te točke praktično ni bilo nobene teorije, in ko se Sarris loti svojega temelja, se zruši celotna zgradba civiliziranih standardov okusa, medtem ko skuša on zabiti svoje talne deske. Ponavadi so bile v vsaki umetnosti osebnosti vseh sodelujočih pri ustvarjanju dejavnik pri ocenjevanju, toda da bi bila razpoznavna osebnost režiserja sama po sebi vrednostni kriterij popolnoma zmede normalno presojo. Vonj dihurja je bolj razpoznaven kot dišava vrtnice; pa ga to naredi za boljšega? Zagotovo bolj razpoznavna Hitchcockova osebnost v filmih *Klič M za umor* (Dial M for Murder, 1954), *Dvoriščno okno* (Rear Window, 1954), *Vrtoglavica* (Vertigo, 1958) kot osebnost Carola Reeda v filmih *The Stars Look Down* (1940), *Begunec* (Odd Man Out, 1946), *The Fallen Idol* (1948), *Tretji človek* (The Third Man, 1949), *Pregnanec z otokov* (An Outcast of

the Islands, 1952), če ne zaradi drugega, ker Hitchcock ponavlja, medtem ko se Reed spopade z novo vsebino. Toda kako ta razpoznavna osebnost funkcionira kot kriterij za presojo del? Prepoznamo poteze Carnéja in Préverta v *Ob zori* (Le Jour se lève, 1938), toda to ni tisto, kar ga naredi za lep film; enako lahko brez težav prepoznamo njune prijeme v *Obala v megli* (Le Quai des brumes, 1938) – ki ni tako dober film. Lahko prepoznamo, da sta tako *Le Plaisir* (1952) kot *Madame de...* (1953) deli Ophulsa, toda *Le Plaisir* ni dober film in *Madame de...* je.

Pogosto so filmi, v katerih se najbolj zavedamo osebnosti režiserja, njegovi najslabši filmi – ko se zateče k sredstvom, ki jih je uporabil že na smrt pogostokrat. Ko slaven režiser posname dober film, gledamo film in ne mislimo na režiserjevo osebnost, ko ustvari šund, opazimo njegove znane poteze, ker ni veliko drugega, kar bi lahko gledali. Ko Preminger posname večšo, zabavno kriminalko kot *Laura* (1944), ne iščemo njegove osebnosti (postala je del teksture filma), ko posname ostudnost, kot je *Whirlpool* (1949), je dovolj časa za iskanje njegove »osebnosti« – če je to vaša ideja zabave.

Mislim, da bi lahko celo zagovarjali tezo, da Hitchcockova enoličnost, njegovo obvladovanje zvijač in njegova prebrisanost pri tem, da pripravi občinstvo do reakcije glede na njegove izračune – reakcije, ki jo hoče in dobi od njih –, ne razkrivajo toliko osebnega stila kot osebno teorijo psihologije občinstva, to, da njegove metode in pristop niso toliko umetniški kot slepanski. Kritiki teorije avtorja reagirajo natančno tako, kot Hitchcock pričakuje od lahkovernih. To ni tako presenetljivo – pogosto so dela, ki jih ti kritiki imenujejo mojstrovine, tista, za katera se zdi, da razkrivajo prezir režiserja do občinstva.

Težko verjamemo, da Sarris resno poskuša uporabiti »razpoznavno osebnost režiserja kot vrednostni kriterij«, saj ko ta premisa postane težavna, skuša le nesramno poiskati pot iz teh težav. Na primer, zdaj ko je delo Johna Hustona postalo nezanimivo,¹ ga Sarris mimogrede odpravi z naslednjim: »Huston je dejansko pozabljen človek z nekaj igralskimi klasikami za sabo ...« Če *Malteški sokol* (Maltese Falcon, 1941), mogoče najbolj prelomen triler, kadarkoli posnet v Ameriki, film, ki ga je Huston tako napisal kot režiral, ni režiserski film, kaj potem je? In če je razpoznavna osebnost režiserja – ki tako očitno pride na dan v filmih *Zaklad Sierra Madre* (The Treasure of the Sierra Madre, 1948), *Afriška kraljica* (The African Queen, 1951) ali *Udari vrata* (Beat the Devil, 1953), ali celo v skaljenem houstonovskem filmu, kot je *Otok Largo* (Key Largo, 1948) – vrednostni kriterij, kako lahko Sarris potem odpravi Hustona? Če so to igralski filmi, kaj zaboga je potem režiserski film?

Ali ni teorija avtorja ovira za jasno presojo Hustonovih filmov in njegove kariere? Če odmislimo teorijo, vidimo nekaj odličnih filmskih dosežkov in opazimo posebno značilen režiserski talent, vidimo tudi inter-

vale šibkih, mlačnih nalog, kot so *Čez Pacifik* (Across the Pacific, 1942) in *In This Our Life* (1942). Potem pa po *Moulin Rouge* (1952) razen balzama *Udari vraga* spremljamo kariero, ki se razlije v ambicioznih polomijah, kot je *Moby Dick* (1956), zmedenih projektih kot *The Roots of Heaven* (1958) in *Neprilagojeni* (The Misfits, 1961) ter na skrivaj komercialnih projektih kot *Heaven Knows, Mr. Allison* (1957). In taka kariera se zdi bolj značilna za zgodovino filma, še posebej v ZDA, kot zoreč razvoj in dokončno mojstrstvo, kot si ga zamišlja teorija avtorja – teorija, zaradi katere je skoraj edino pravilno, da Hitchcockove ameriške filme obravnavamo kot boljše od njegovih zgodnjih angleških. Ali je Hustonova kariera tako drugačna od recimo tiste Fritza Langa? Kako to, da moramo Hustonovo zgodnje dobro – skoraj veliko – delo zavreči skupaj z njegovim povprečnim nedavnim delom, medtem ko so v primeru Fritza Langa, ki je posvečen kot avtor, njegova zadnja slaba dela hvaljena skupaj z njegovimi dobrimi? Če uporabimo bolj običajne norme, če spoštujemo Fritza Langa, ki je ustvaril *M – morilec* (M, 1931) in *Samo enkrat živite* (You Only Live Once, 1937), če uživa v pretiranosti stila in veličastnih absurdnostih filma, kot je *Metropolis* (1927), potem je edino smiselno, da zavrneš grdo neumnost *Journey to the Lost City* (1959). Za umetnika je žaljivo, če hvališ njegovo slabo delo skupaj z dobrim; to nakazuje, da si nesposoben presoati oboje.

Pred nekaj leti je prijatelj, ki je ocenjeval uprizoritev drame Jeana Renoirja *Carola* v produkciji University of California, to hvalil kot »delo genija«. Ko sem vprašala prijatelja, kako je lahko tako opisal to zelo pomilovanja vredno dramo, je rekel: »Ja, seveda je delo genija, Renoir je genij, in zato je vse, kar naredi, delo genija.« To bi skoraj lahko bila zgoščena verzija teorije avtorja (le zamenjajte *Hatari!* s *Carola*) in v tem *reductio ad absurdum* je ogled dela odvečen, saj je sodba apriorna. To je tako kot kupovanje oblek glede na znamke: to je Dior, torej je dobro. (Tudi ni tako daleč od načina dela kritikov teorije avtorja.)

Sarris niti ne igra svoje lastne igre s kakršnokoli spodobno pozornostjo do pravil: prav enako absurdno je hvaliti Langova nedavna slaba dela kot odpraviti Hustonova zgodnja dobra dela; zagotovo bi bilo bolj konsistentno, če bi poskušal upravičiti Hustonove slabe filme. To bi bilo bolj konsistentno kot izmisliti si kategorijo po imenu »igralske klasike«, da bi s tem razložil njegove dobre filme. Če sta *Malteški sokol* in *Zaklad Sierra Madre* igralski klasiki, kaj potem naredi Hawksova *Imeti in tudi ne* (To Have and Have Not, 1944) in *The Big Sleep* (1946) – oba očitno prikrojena osebnostim Bogarta in Bacallove – za deli avtorja?

Sarris verjame, da je tisto, kar naredi avtorja, »elan duše«. (Ta kritični jezik je barbarski. Od kod drugod pa naj bi elan prišel? To je isto kot reči »prebava želodca«. Ni potrebno, da je filmski kritik teoretik, toda nujno je, da zna uporabljati besede. To bi zares lahko bila prva premisa za teorijo.) Tisti, ki imajo ta elan, ga imajo domnevno za večno in njihovi filmi razkri-

vajo »organsko enotnost« režiserjeve kariere; in tisti, ki ga nimajo – no, ti lahko delajo le »igralske klasike«. Ironično je, da kritik, ki skuša vzpostaviti enostavna »objektivna« pravila kot vodilo kritikom, za katere misli, da niso dovolj nadarjeni, da bi uporabili okus in inteligenco, konča – kjer je v bistvu začel – s teorijo, ki je osnovana na mističnem vpogledu. To bi lahko zares zahtevalo kaj od kritikov teorije avtorja, če ti ne bi enostavno izbrali lahkega izhoda arbitrarnih odločitev o tem, kdo »ga« ima in kdo ne. Poleg tega, da njihove odločitve niso osnovane na njihovi teoriji, so tudi onstran kritizma. To je tako, kot če nam ženska reče, da čuti, da določena obleka nekaj *naredi* zanjo: njen občutek je prav toliko povezan s kritično presojo kot občutek kritika teorije avtorja, da »ga« Minnelli ima, Huston pa »ga« nikoli ni imel.

Tudi če ga je dekle imelo veliko, ni bilo pričakovati, da ga bo obdržala za vedno. Toda na ta »elan« naj ne bi vplivala spremenljivost usode, industrijski pogoji snemanja filmov, nemiri v državi ali zdravje režiserja. Zares, Sarris reče: »Če režiserjev in ostalih umetnikov ne moremo iztrgati iz njihovega zgodovinskega okolja, je estetika reducirana na podrejeno vejo etnografije.« Ali smem reči, da kritiki teorije avtorja, če morajo za presojo filmov najprej iztrgati režiserje iz njihovega zgodovinskega okolja (kar je milo rečeno nemogoče), da bi se tako lahko osredotočili na odkritje tistega »elana«, reducirajo estetiko na formo idiotizma. Elan kot permanentni atribut, kot ga postavi Sarris, lahko razložimo le v smislu kulta osebnosti. Mislim, da je bolj smiselni opis elana tisto, kar človek čuti, ko dela na višku svoje moči – in na kar reagiramo v umetniških delih z navdušenim vzlikom »Tokrat mu je zares uspelo« ali »To pokaže, kaj lahko naredi, če mu je dana priložnost« ali »Našel je svoj stil« ali »Nikoli si nisem mislil, da lahko naredi kaj tako dobrega« – odgovor na njegovo radost v ustvarjalnosti.

Sarris izkuša »radost«, ko prepozna bedno neznatno povezavo med dvema filmoma Raoula Walsha (nikoli pravzaprav ne razloži, ali zaradi tega odkritja misli, da sta filma kaj boljša), toda umetnike hoče videti v njihovem prvotnem stanju – njihova bistva mogoče? –, razločene od vsega življenja, ki jih je oblikovalo in ki mu poskušajo dati izraz.

NOTRANJI KROG

Tretja in odločilna premisa teorije avtorja zadeva notranji pomen, višek filma kot umetnosti. Notranji pomen je ekstrapoliran iz napetosti med režiserjevo osebnostjo in njegovo snovjo.

To je nenavadna formulacija: je nasprotna od tega, kar smo vedno vzeli v zakup v umetnosti, da se umetnik izraža v enotnosti oblike in vsebine. Za kar Sarris verjame, da je »višek filma kot umetnosti«, je tisto, kar je bilo splošno pojmovano kot frustracija človeka, ki dela proti dani snovi. Smešna kot ta formulacija je, naredi nekaj, kar prvi dve premisi nista: razjasni zani-

manja kritikov teorije avtorja. Če smo bili zbegani, ker so se ti kritiki zdeli tako globoko vpleteni, celo zavzeti za to, da postanejo poznavalci šunda, zdaj iz te teoretične formulacije lahko vidimo, da je šund res njihovo izbrano področje filma.

Njihov idealni avtor je človek, ki podpiše dolgoročno pogodbo, režira katerikoli scenarij, ki mu ga vročijo, in se izraža tako, da poriva koščke stila v razpoke zgodbe. Če je njegov stil v nasprotju s potekom zgodbe ali vsebino, toliko bolje – več možnosti za napetost. Zdaj lahko vidimo, zakaj je bilo v tej estetiki toliko uporabe pojma »osebnost« (pojem, ki se zdi tako neprimeren, ko razpravljamo o umetnosti Griffitha ali Renoirja ali Murnaua ali Dreyerja) – rutinski, komercialni film zagotovo potrebuje malo »osebnosti«.

Zdaj ko smo dosegli notranji krog (sredina tarče, se izkaže, je prazna jamica), lahko vidimo, zakaj je največji šund pogosto najbolj hvaljen. Vsebinska je irelevantna (če le ni obravnavana na občutljiv način – kar je slabo) in se je bodo ti kritiki hitro znebili, ker vedo, da pametni režiser ni odgovoren za to, prešli bodo na pomembno temo – njegovo mizansceno. Režiser, ki se bori, da bi naredil nekaj, za kar mu je mar, je starokopitnež. Zdaj vsaj lahko začnemo razumevati, zakaj je bilo toliko zaničevanja do Hustona zaradi nečesa, kar je bil, na svoj način, precej izreden napor – *Moby Dick*, ki je propadel; zakaj *Movie* smatra Rogerja Cormana za boljšega režiserja od Freda Zinnemanna in uvršča Josepha Loseyja poleg Boga, zakaj Bogdanovich, Mekas in Sarris kritično najvišje ocenjujejo *Kaj se je zgodilo z Baby Jane* (izredno velike razpoke tukaj). Če bi Carol Reed naredil le filme, kot je *The Man Between* (1953) – v katerem je očitno poskušal narediti nekaj iz vreče oguljenih koščkov snovi –, bi ga lahko tudi imeli za »briljantnega«. (Toda to je dvomljivo: čeprav je tudi najslabši Reed boljši od Aldrichevega *Baby Jane*, bi Reeda prepoznali in zavrgli kot človeka, ki ga zanima substanca prej kot senzacionalizem.)

Jezna sem, toda ali sem nepravilna? Tukaj je Sarris:

Cukor, ki dela v vseh mogočih projektih, ima bolj razvit abstraktni stil kot Bergman, ki lahko svobodno razvija svoje scenarije. Ne da bi Bergmanu manjkalo osebnosti, ampak njegovo delo je nazadovalo z izčrpanostjo njegovih idej v veliki meri zato, ker njegova tehnika nikoli ni bila enaka njegovi senzibilnosti. Joseph L. Mankiewicz in Billy Wilder so drugi primeri režiserjev-scenaristov brez primerne tehnične spretnosti. Nasprotno sta Douglas Sirk in Otto Preminger napredovala po lestvici, ker njuni raznovrstni projekti razkrivajo konsistenco v stilu.

Kako je to vse krasno – Bergmanovo »delo je nazadovalo z izčrpanostjo njegovih idej v veliki meri zato, ker njegova tehnika nikoli ni bila enaka njegovi senzibilnosti«. Ampak kaj za vruga to pomeni? Kako je Sarris zaznal Bergmanovo senzibilnost, če ne skozi njegovo tehniko? Ali Sarris govori to, kar se zdi, da govori – da če bi Bergman razvil več »tehnik«, potem njegovo delo ne bi bilo odvisno od njegovih idej? Bojim se,

da to je to, kar misli, in ko se sklicuje na Cukorjev »bolj razvit abstraktni stil«, misli z »abstraktni« nekaj, kar ni povezano z idejami, na tehniko, ki ni odvisna od vsebine filmov. To na čuden način spominja na pogled, ki je dovolj pogost v poslovnem svetu, da je bolje, da se ne vpleteš preveč globoko, da se ne zanimaš preveč osebno za poslovne probleme, saj drugače prevzamejo tvoje življenje; in poleg tega ne funkcionira tako dobro, ko enkrat izgubiš svojo objektivnost. Toda to je nasprotno od tega, kako deluje umetnik. Njegova tehnika, njegov stil je določen z njegovim razponom vpletenosti in s preferenco določenih tem. Cukorjev stil ni nič bolj abstrakten (!) kot Bergmanov: Cukor ima razpon vsebin, ki jih lahko obravnava, in ko dobi dober scenarij znotraj svojega razpona (*The Philadelphia Story* [1940]) ali *Pat and Mike* [1952]), opravi svoje delo dobro; toda v primerjavi z Bergmanom je v veliko slabšem umetniškem položaju, ker je odvisen od idej tako veliko (pogosto slabih) scenaristov in snovi, ki je pogosto tuja njegovim talentom. Zabavno (in/ali zaskrbljujoče) je videti, kako so kritiki teorije avtorja nagnjeni k temu, da ponižujejo scenariste-režiserje, ki so v najboljši poziciji, da uporabijo filmski medij za svoj osebni izraz.

Sarris na hitro nepošteno opravi s Hustonom in Bergmanom; zakaj enostavno ne prizna, da so scenaristi-režiserji diskvalificirani z njegovo tretjo premiso? Ne morejo doseči tistega »notranjega pomena, viška filma«, ker scenarist-režiser nima nobene napetosti med svojo osebnostjo in svojo snovjo, zato ni ničesar, od koder bi kritik teorije avtorja ekstrapoliral.

Kaj je ves ta nesmisel o ekstrapoliranju »notranjega« pomena iz napetosti med režiserjevo osebnostjo in njegovo snovjo? Sposoben komercialni režiser ponavadi naredi najbolje, kar zna, s tem, kar mu je dano. Kje je »napetost«? In kakšen pomen lahko vidimo v tej napetosti, če je nekaj vseeno najdemo, razen da se režiser ne počuti dobro z ušivo snovjo ali snovjo, ki mu ni všeč? Ali pa mogoče poskuša pospešiti prekleto produkcijo, da bi lahko počel kaj drugega, za kar ima še nekaj upanja? Ali ti kritiki iskreno (in zaman) iščejo »notranji pomen« ali je to samo neka forma intelektualnega sleparjenja, ki jim pomaga ohraniti njihov ponos, medtem ko gledajo bedaste filme? Kje je napetost v filmih Howarda Hawksa? Ko ima dobro snov, je sposoben več kot dobre režije, kot je pokazal v filmih *Twentieth Century* (1934), *Vzgoja otroka* (Bringing Up Baby, 1938), *Njegovo nezvesto dekle* (His Girl Friday, 1940); medtem ko v *Imeti in tudi ne* in *The Big Sleep* pokaže, da s pomočjo igralcev lahko poživi nesmiselne scenarije. Toda kakšen »notranji pomen« lahko ekstrapoliramo iz zabavnega, neškodljivega kosa kiča kot *Samo angeli imajo krila* (Only Angels Have Wings, 1939); kaj lahko kritiki teorije avtorja vidijo v njem onstran seksa, glamurja in fantazij v univerzumu srednje solca – natančno to, zaradi česar je bil všeč množičnemu občinstvu? In ko je Hawksova snov in/ali zasedba dolgočasna in ko ni s srcem pri produkciji – ko bi po teoriji avtorja moral pokazati svojo »osebnost«, je

rezultat nekaj mlačnega kot *The Big Sky* (1952).

Skromna izjava Georga Cukorja: »Dajte mi dober scenarij in bom stokrat boljši režiser,«² nam da neko predstavo o tem, kako lahko režiser izkusi problem dane snovi. Kaj drugega lahko Cukor naredi s scenarijem kot *The Chapman Report* (1962), kakor da se poskuša šaliti z njim, ga malo polepšati, prikazati talente Jane Fonda in Clair Bloom in Glynis Johns in dati celotni produkciji nekaj stila in mojstrstva. V najboljšem primeru lahko naredi zabaven slab film. Režiser z nečim takim, kot je čarovniški dar, lahko naredi svilen torbico iz svinjskega uhlja. Toda če ima v sebi več kot željo, kot da bi celo življenje izdeloval svilene torbice, je zmagozlasje postransko – tudi če je torbica obrobjena z zlatom. Le z uporabo teorije avtorja ta majhna zmaga postane »višek«. Iz nekega nerazumljivega razloga tisti, ki se sprehajajo po krogih teorije avtorja, verjamejo, da je narediti tisto torbico iz svinjskega uhlja neskončno večji dosežek kot narediti trden kovček iz dobrega kosa usnja (kot na primer to stori Zinnemann z *Od tod do Večnosti* [From Here to Eternity, 1953] ali *The Nun's Story* [1959]).

Verjetno bi morali biti veseli za Sirka in Premingerja, ki so ju povzdignili po »lestvici« vrhunskosti, toda sumim, da bi lahko bila »stilistična konsistenca«, recimo Premingerja, stvar njegovih meja; le zaradi tako pogoste uporabe istih igralcev (Linda Darnell, Jeanne Crain, Gene Tierney, Dana Andrews ... so dali njegovim filmom tisti premingerski videz) lahko vemo, da je posnel nekatere svojih filmov. Toda primer je tako ali tako smešen, ker če Preminger kaže stilistično konsistenco z vsebinami, ki so tako raznovrstne kot *Carmen Jones* (1954), *Anatomija umora* (Anatomy of a Murder, 1959) in *Advise & Consent* (1962), potem bi ga po vseh razumnih kriterijih morali napasti prej kot povzdigniti. Ne mislim, da so ti filmi stilistično konsistentni, niti ne mislim, da je Preminger velik režiser – iz zelo enostavnega razloga, ker so njegovi filmi konsistentno površinski in površni. (Za *Advise & Consent*, mojstrovina po teoriji avtorja – Ian Cameron, Paul Mayersberg in Mark Shivas iz revije *Movie* in Jean Douchet iz *Cahiers du Cinéma* ga postavljajo na prvo mesto svojega seznama najboljših deset let 1962 in Sarris mu daje svojo najvišjo oceno – se ne zdi, da bi ga režiral toliko Preminger kot ostali. To je, zdi se, da premišljeno poskrbi za to, kar hoče videti čim večje število različnih skupin: tu je nekaj za liberalce, nekaj za konzervativce, nekaj za homoseksualce, nekaj za družino.) Uredniški uvodnik v *Movie* navaja: »Da bi užival v Premingerjevih filmih, mora gledalec uporabiti inteligenco brez predsodkov; od njega se vseskozi zahteva, da izpraša kvaliteto ne le odločitev likov, ampak tudi svojih reakcij,« in »Predpostavlja inteligenco, ki je dovolj aktivna, da dovoli gledalcu, da povezuje, primerja in presoja.« Če lahko pripomnim, da gledalec bi imel kaj boljšega za početi kot uredniki *Movie*, ki izdajajo številke, posvečene Premingerju. Ti seveda lahko uživajo v radostih pri odkrivanju povezav med *Centennial Summer* (1946), *Forever Amber* (1947), *That Lady*

in *Ermine* (1948) in *Trinajsto pismo* (The Thirteenth Letter, 1951), toda preprosto ne morem verjeti v te vse tako intelektualne izjave. Kritiki teorije avtorja niso preveč prepričljiva skupina.

Predpostavljam, da Sarrisova teorija avtorja ni osnovana na njegovih premisah (nujna vzročna razmerja so odsotna), ampak da so bile premise prej izumljene v nerodnem poskusu, da bi podprle »teorijo«. (Dobra stvar je, da se je ustavil pri treh: še par krogov in bi res pristali v peklu, kar bi se lahko izkazalo za zadnje prečiščenje filmskih okusov – komedije Abbotta in Costella mogoče?) Ti kritiki sramotno trdo delajo na tem, da poskušajo dati neko podobo intelektualnega ugleda ukvarjanju z nespametnimi, ponavljajočimi se komercialnimi produkti – s take vrste akcijskimi filmi, ki so bili vedno všeč nemirnim, izkoreninjenim moškim, ki tavajo po 42. cesti in v klubskem predelu vseh naših velikih mest, le zato ker so lahko reagirali nanje brez razmišljanja. Ti filmi požrejo naš čas. Rekla bi, da ne opravljajo precej drugačne funkcije za Sarrisa ali Bogdanovicha ali mlade fante iz *Movie* – čeprav si izmišljujejo zapletene teorije, da bi upravičili zapravljjanje časa. Izobražen človek se mora kar precej močno potruditi, da bi intelektualni horizont postavil na stopnjo *Bil sem vojna nevesta* (I Was a Male War Bride, 1949), ki mimogrede ni bil niti dober komercialni film.

»Notranji pomen«, se zdi, je tisto, kar ljudje, ki so pripušeni v to vednost, vedo. Je mistika – in zmota. Kritiki teorije avtorja nam nikoli ne povedo, s pomočjo katerih bajalic so odkrili elan Minnellija ali Nicholas Raya ali Lea McCareyja. Niso kritiki, so insajderji. Mora biti še en krog, ki se ga je Sarris pozabil lotiti – tisti, v katerem so shranjene vse skrivnosti.

Se nadaljuje.

[1] In, mimogrede, po mojem mnenju obrat ni prišel z *Moby Dickom*, kot nakazuje Sarris, ampak veliko prej, z *Moulin Rouge*. Lahko da to ni tako očitno kritikom teorije avtorja, ki jih v prvi vrsti zanima stil in individualne poteze, saj je bilo tisto šokantno v *Moulin Rouge* to, da je bila vsebina sentimentalna juha. Toda kritikov, ki sprejmejo tudi najslabše od Minnellija, verjetno ne bi motilo dejstvo, da je bil *Moulin Rouge* mehek v jedru, ko pa je imel toliko dovršenih potez na robu.

[2] V drugem smislu je mogoče neskomna. Jaz bi rekla, dajte Cukorju pameten scenarij z lahkotnim, duhovitim dialogom in vedel bo, kaj storiti z njim. Toda ne bi pričakovala več od bleščече zabave. (Zdi se skoraj preveč očitno, da bi omenili, toda ali lahko Sarris res opazi »razpoznavno osebnost« Georgea Cukorja in njegov abstraktni stil v filmih kot *Bhowani Junction*, *Les Girls*, *The Actress*, *A Life of Her Own*, *The Model and the Marriage Broker*, *Edward, My Son*, *A Woman's Face*, *Romeo and Juliet*, *A Double Life*? Želim si, da bi ga lahko preizkusila. Lahko le sumim, da bi bilo za mnogo kritikov teorije avtorja težko videti tiste značilne sledi ljubljenčkov v njihovih delih.

V PRIHODNJI ŠTEVILKI



RAZGLEDNICA IZ VANCOUVRA



KINO OTOK



ZORAN SIMJANOVIĆ

RAZGLEDNICA:

Vancouver, Nova Zelandija

FOKUS:

DVD cinefilija

EKRANOV IZBOR:

Kino Otok

V SPOMIN:

Jane Kavčič, Jean Baudrillard

INTERVJU:

Zoran Simjanović

FESTIVALI:IndieLisboa, Hong Kong, Udine
Far East Film Festival, Crossing
Europe**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

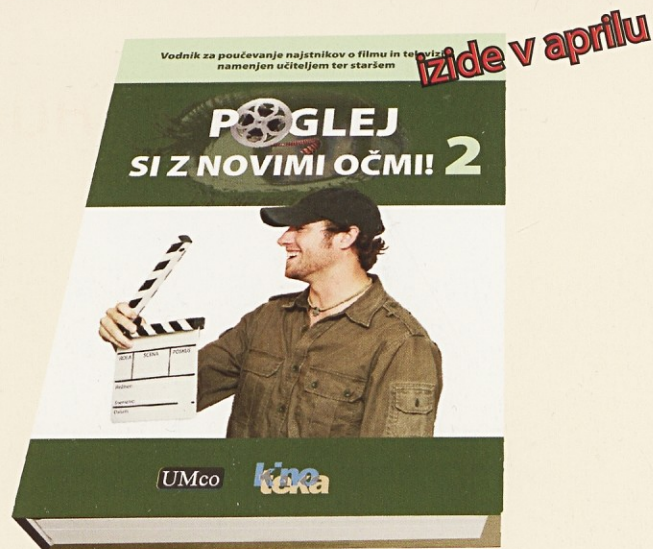
1000 LJUBLJANA



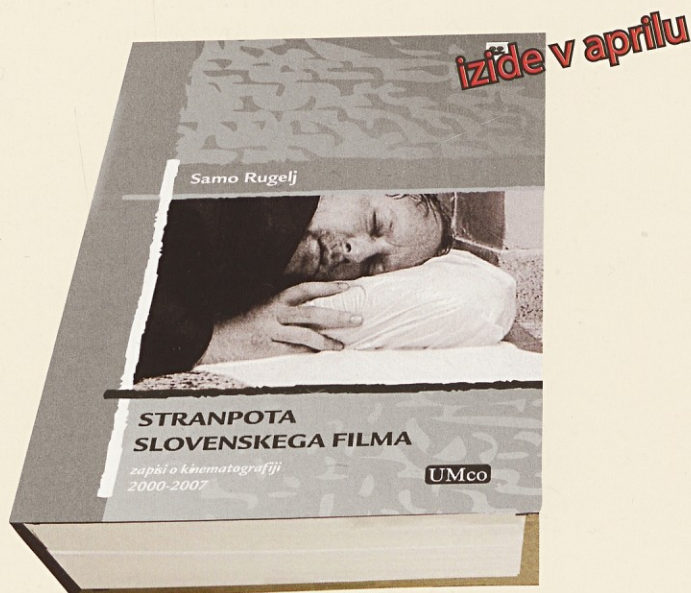
NOVO v knjižni zbirki **premiere**



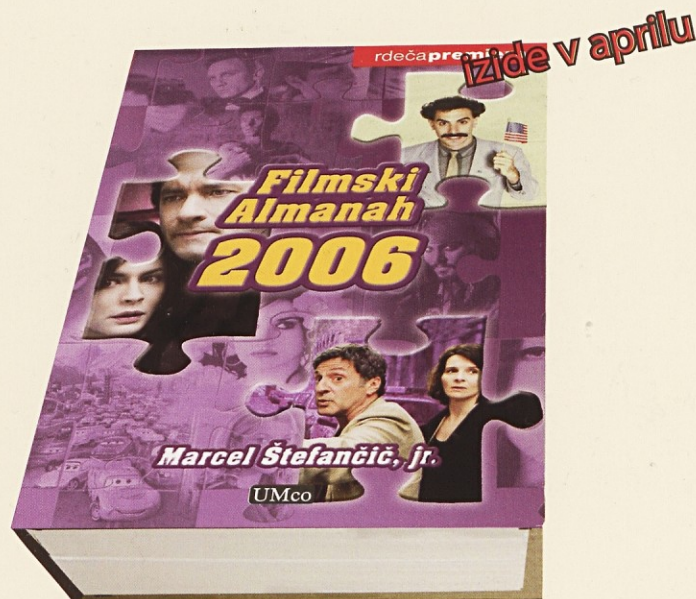
Jovan Jovanović:
UVOD V FILMSKO MIŠLJENJE
redna cena: 19,90 €
cena v prednaročilu: 14,90 €



**PRIROČNIK BFI ZA POUČEVANJE
NAJSTNIKOV O FILMSKI VZGOJI**
redna cena: 16,90 €
cena v prednaročilu: 12,90 €



Samo Rugelj:
STRANPOTA SLOVENSKEGA FILMA
redna cena: 19,90 €
cena v prednaročilu: 14,90 €



Marcel Štefancič, jr.:
FILMSKI ALMANAH 2006
redna cena: 19,90 €
cena v prednaročilu: 14,90 €

Cene knjig v prednaročilu veljajo do 15. 4. 2007.

Knjige knjižne zbirke **Premiera** bodo po izidu na voljo v vseh knjigarnah.
Prednaročila in naročila sprejemamo tudi po telefonu 01/ 520 18 30 in e-pošti: info@umco.si.

DS

186 642/2007



920071123,2

COBISS 0

SCHWARZ



vaše ideje na papirju

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

