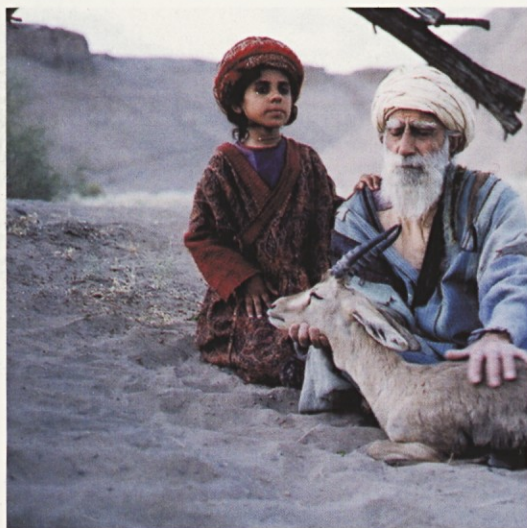


REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

VOL. 31/LETNIK XLIII/JUNIJ-JULIJ/2006/700 SIT/2,92€

3EKRAN



FOKUS: KINO OTOK 3

EKRANOV IZBOR: ALTMAN - KOREOGRAF, KRALJI IN KRALJICA, SHARASOJYU - DREVO SORODNIH DUŠ **SLOVENSKI FILM:** INTERVJU S HANNO PREUSS **KINO SVET:** CROSSING EUROPE, FAR EAST FILM FESTIVAL, NOVI GODARD **ZRCALO:** AVSTRIJSKI FILM **TEORIJA:** BADIOU IN SODOBNA FILMSKA TEORIJA **REALITY CHECK:** ZAKAJ BI GLEDALI FILME GLOBALNEGA JUGA?



28. junija, CANKARJEV DOM
 ▶Rabih Abou-Khalil & Joachim Kühn
 Trio *feat.* Jarrod Cagwin
 ▶Zlatko Kaučič Project "Vizionarja"
feat. Paul McCandless & Irene Aebi
 ▶Electric Barbarian featuring Kain

29. junija, KRIŽANKE
 ▶David Murray & The Gwo-Ka
 Masters
 ▶Val Inc
 ▶Medeski, Martin & Wood

30. junija, KRIŽANKE
 ▶Soweto Kinch
 ▶Mihaly Dresch Quartet
 ▶Trio Beyond *feat.* Jack
 DeJohnette, John Scofield &
 Larry Goldings

1. julija, CANKARJEV DOM
 ▶Jure Pukl Quartet *feat.* Aaron
 Goldberg & Howard Curtist
 ▶Alexander von Schlippenbach &
 Die Enttäuschung: play Monk

program:

JAZZ

47. jazz festival ljubljana 28. junij–1. julij 2006

© cankarjev dom

Ljubljana, Slovenija
www.ljubljana jazz.si

Glavna pokroviteljica:

NLB

Medijski pokrovitelj:

RADIO SI

POL STOLETJA RUSKEGA FILMA

© cankarjev dom

v sodelovanju z Mosfilmom iz Moskve predstavlja:

2. 6. **BALADA O VOJAKU**, Grigorij Čuhraj 1959
3. 6. **KAVKAŠKI UJETNIK**, Leonid Gajdaj 1966
4. 6. **ANA KARENINA**, Aleksandr Zarhi 1967
5. 6. **ZLATA ROKA**, Leonid Gajdaj 1968
6. 6. **ZRCALO**, Andrej Tarkovskij 1974
7. 6. **MOSKVA NE VERJAME SOLZAM**, Vladimir Menšov 1979
8. 6. **CARJEV MORILEC**, Karen Šahnazarov 1991
9. 6. **ZVEZDA**, Nikolaj Lebedev 2002
10. 6. **JEZDEC Z IMENOM SMRT**, Karen Šahnazarov 2004



TƏDƏM MOSFILMA

www.cd-cc.si

2. - 10. junij

10 POVEČAVA

Ekranov izbor Plesni ansambel (Marcel Štefančič, jr.) **_10** Kralji in kraljica (Špela Barlič) **_13** Sharasojyu – Drevo sorodnih duš (Miklavž Komelj) **_16**

Fokus Kino Otok 3 uvod (Simon Popek) **_19** Ovira za risanje št. 9 (Markus Keuschnigg) **_20** Čarobni filmski svet Apichatponga Weerasethakula (Cis Biernix) **_21** Dokumentaristova vrnitev (Denis Valič) **_22** Bog, usmili se me!!! (Nebojša Popović) **_23** Na drugi strani sonca (Nika Bohinc) **_24** Kdo



6



10

30 SLOVENSKI FILM

Moj prizor Crash / Moj skoraj zadnji prizor (Sašo Podgoršek) **_30**

Intervju Na glas: Hanna Preuss (Nil Baskar) **_34**



30

49 KONTRA-PLAN

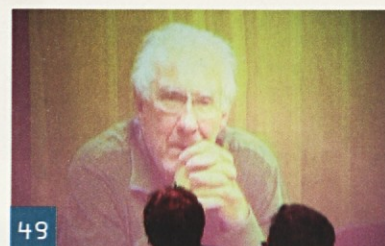
Teorija Nekaj misli o uporabi Badioujeve filozofije v sodobni filmski teoriji (Nico Baumbach) **_49**

Esej Trans Amerike II (Marko Bauer) **_52**

Reality Check Zakaj bi gledali filme globalnega juga? (Nikolai Jeffs) **_54**

Čitalnica The Dream Life: Movies, Media and the Mythology of the Sixties (Simon Popek), Rdeči trakovi – reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu (Mateja Valentinčič) **_56**

Poslušalnica Obnova, opredelitev, zagon (Miha Zadnikar) **_57**



49

4 SCENOSLEDNIK

Odmev IndieLisboa (Jorge Mourinha) **_4** PI-FF (Igor Harb) **_5** Gibanje podob (Mateja Valentinčič) **_6**

Filmske razglednice Moskva (Daša Cerar), Buenos Aires (Sabina Đogić) **_7**

Spregledano Muhasti oblak (Nil Baskar) **_8**

Iz zadnje vrste Nič ni zastoj, vprašanje je le, kakšna je cena **_9**

je BozoTexino? (Simon Popek) **_25**
Na kolesu vidiš svet (Nil Baskar) **_26**

Kinoteka Utopisti in pretiranci v filmih bratov Taviani (Jože Dolmark) **_27**

38 KINO SVET

Festivali Crossing Europe: Vprašanje forme v mladem evropskem filmu (Jurij Meden) **_38** Far East Film Festival: Mogočna azija, surova azija: dežele izobilja (Olaf Möller) **_41**

Zrcalo Težave v rastlinjaku (Christoph Huber) **_45**

Na obzorju Vrai faux passeport ali Godard kot mojster prvega pogleda (Melita Zajc) **_48**

60 DIGITALIJE

Digitalna filmska revolucija, 2. del (Aleš Blatnik) **_60**



Festival slovenskega filma 2006



9. FESTIVAL
SLOVENSKEGA
FILMA

9. festival slovenskega filma, ki ga organizira Filmski sklad RS – javni zavod, je vsakoletna prireditev, ki je namenjena pregledu tekoče filmske produkcije in promociji posameznih filmov ter filmskih ustvarjalcev skozi luč tekmovalnosti. Zaradi številčnega obsega produkcije, saj je prikazano skoraj vse, kar je nastalo v preteklem letu, je festival razdeljen na dva dela, in sicer na tekmovalni spored ter informativni program. Tako si lahko na festivalu slovenskega filma vsako leto ogledamo igrane, dokumentarne, kratke in animirane filme, in letos ne bo nič drugače. Poleg tekmovalne dimenzije in predstavitve mnoštva dobrih domačih

filmov, ima festival še veliko drugih nalog: predstavitev retrospektiv, srečanja in pogovori s filmskimi ustvarjalci, izmenjavo mnenj s tujimi in domačimi gosti, sproščen klepet ... Cilj festivala je narediti svečan in zanimiv dogodek z velikim številom spremljevalnih dogodkov ter utrditi njegov pomen pri širši slovenski javnosti. Organizacija filmskega festivala je že v polnem teku, zato je čas, da obiščete spletno stran festivala, ki jo najdete na www.fsf.si, na njej poiščete prijavnico za filme, ki jo čim bolj natančno izpolnite in nam jo čim hitreje vrnete, zato da bi bila naša skupna prizadevanja za kakovosten festival čim bolj uspešna. Filmi se bodo tudi letos potegovali

za prestižne nagrade vesna v kategorijah za najboljši celovečerni film, kratki film, najboljši scenarij, najboljša ženska in moška vloga ter najboljša stranska ženska in moška vloga. Poleg tega pa lahko strokovna žirija podeli nagrade vesna še za posebne dosežke. Tako bomo skupaj držali pesti in navijali za zmago nam najljubšega filma.

Vljudno vabljeni na Festival slovenskega filma, od 14. do 17. septembra 2006, v Avditorij Portorož.



Tudi to
je **muska***

www.gms-drustvo.si

* glasbena revija

POTUJOČE OKO

V minulem mesecu in pol se je Ekran izdatno potepal po filmskih festivalih. Obiskal je avstrijski Crossing Europe in preveril stanje stvari v mladem evropskem filmu, na italijanskem Far Eastu je odkrival sveže žanrske raritete in si privoščil lekcijo iz zgodovine azijskega mjuzikla. Na domačem terenu je sledil Politično nekorektnemu filmskemu festivalu in se spoprijateljil s portugalskim festivalom neodvisnega filma IndieLisboa, se pripravljaj na tretji Kino Otok, ko nastaja tale uvodni zapis, pa je že na poti v Cannes, o katerem vam bo poročal prihodnjič. In to je šele uvod v živahno festivalsko poletje: Pesaro, goriški Amidei, Pulj, Motovun, Sarajevo, če omenim le največje in najbolj poznane filmske dogodke v širši regiji.

Medtem ko se v kinematografih obrača kapital zahodne filmske industrije, se filmska umetnost seli s festivala na festival. Kdor želi danes slediti filmu, potuje. Film je potovanje že sam na sebi, skozi prostor in čas potuje prek širnega sveta človeškega bivanja, ki iz teme kinodvoran vstaja v nova in nova življenja. Festivali so mesto srečanja, kjer se ta življenja zgostijo in soočijo svoje izpovedne moči. So filmska križišča, ki gledalca mamijo z neštetimi potmi, na katere se da zaviti.

A tudi festivali imajo več obrazov. Če je bila nekoč njihova primarna naloga ta, da so odkrivali neznane teritorije in nove režiserske moči ter gradili prostor dialoga med gledalci, filmom in njegovimi ustvarjalci, zdaj vse pogosteje sklepajo zaveznitva s prodajalci in producenti. Organizirajo filmske tržnice (Berlinale, Cannes, Toronto ...), scenaristične natečaje (Rotterdam, Sarajevo ...), ustanavljajo podporne fundacije (Locarno, Fribourg, Rotterdam) ... – kar je obenem dobro in zaskrbljujoče. Svetovna festivalska mreža namreč deluje kot distribucijski sistem avtorskega filma, na velikem platnu naj bi prikazovala predvsem tisto, za kar filmski trgovci nimajo posluha. Ob vedno agresivnejšem festivalskem marketingu in razcvetu festivalske trgovine pa je vse težje najti tiste festivale, ki so v prvem planu ohranili raziskovanje filmskega medija in njegovo refleksijo.

Pa vendar: festivali so in bodo nujna izkušnja za vsakega strastnega filmskega navdušenca. Tudi zato, ker ob veliki količini raznovrstnih filmov, ki jih tam pokonzumiraš, lahko dodobra prevetriš in preveriš svojo filmsko širino. Najbogatejše filmske izkušnje so največkrat tiste, ki te odpeljejo nekam, kjer še nisi bil, pokažejo nekaj, česar še nisi videl. Pojdi, kamor te vodi film, pogovarja tudi

tretji Kino Otok. Tako je poimenoval festivalsko sekcijo, v kateri je zbranih nekaj najbolj aktualnih in najbolj samosvojih, brezkompromisnih avtorjev svetovnega filma. Na papirju in za prvi okus jih nekaj gostuje v Ekranovem *Fokusu*.

Kaj še prinaša novi Ekran? V pariškem Pompidouju smo obiskali razstavo Gibanje podob in pregledno retrospektivo Godarda, na kateri je doživel predpremiero njegov najnovejši film. *Zrcalo* tokrat jemlje pod drobnogled avstrijsko kinematografijo, ki si je zadnja leta v mednarodnih filmskih krogih s svojimi dokumentarnimi in igranimi deli zgradila status ene najbolj vitalnih in angažiranih v Evropi, poročilo pa priča o notranjih težavah, ki bi utegnile ogroziti nadaljnjo rast. Opozoriti velja tudi na prvo objavo iz serije tekstov o sodobni filmski teoriji v *Kontra planu*, ki jo je prispevalo Ekranovo dopisništvo iz ameriške univerze Duke. V bloku *Slovenski film* se pogovarjamo s Hanno Preuss, mojstrico zvočne pokrajine slovenskega filma, v *Mojem prizoru* pa se s Sašom Podgorškom in belim medvedom potikamo po severnem tečaju. Zazvene so uvodne besede Ekranove *Poslušalnice*. V *Ekranovem izboru* pišemo o filmih, ki se bodo v juniju mudili na rednem kinematografskem sporedu, in v rubriki *Kinoteka* o bratih Taviani, katerih kratka retrospektiva se je odvila v dvorani Slovenske kinoteke.

NIKA BOHINC

NAPOVEDNIK

APOKALIPSA ZDAJ
(APOCALIPSE NOW)

r: Francis Ford Coppola



Dopolnjena, razširjena verzija izvirnika, ki mu je Coppola dodal je izpuščene prizore. »Film, v katerem se od vojne vsem zmeša, je postal film režiserja, ki se mu je med snemanjem skoraj zmešalo. Film o vietnamski vojni je postal resnica o vietnamski vojni, the big picture, realnost vietnamske vojne - ljudje so si poslej pod izrazom 'vietnamska vojna' predstavljali to, kar so videli v *Apokalipsi zdaj*. In imeli so kaj videti.« Marcel Štefančič, jr.

IZGUBLJENI (LES ÉGARÉS)

r: André Téchiné



Čeprav so *Izgubljeni* posneti na zgodovinskem ozadju francoske kapitulacije, do katere je prišlo poleti leta 1940, gre vseeno za izrazito intimističen film, v katerem avtor raziskuje redefiniranje medčloveških odnosov, kot posledico izjemnih okoliščin. Čudovita fotografija Agnès Godard ter impresivna igra glavnih igralcev (Emmanuelle Béart, Gaspard Ulliel) še dodatno poudarita skladnost in uravnoteženost tega filma, katerega scenarij mestoma krene v nepričakovano smer.

INDIELISBOA



Tri leta po svoji prvi izdaji je IndieLisboa, lizbonski neodvisni filmski festival, dokazal, da se lahko obdrži. Organizatorji festivala so menili, da je ta, tretja izdaja, ki je potekala od 20. do 30. aprila, pravi preizkus Indiejeve trajnosti, saj je bil letošnji festival največji do zdaj – na šestih platnih se je zvrtilo skoraj 300 filmov (kratkih in celovečernih), izbranih iz lanske bere svetovne kinematografije. Občinstvo se je podobno odzvalo v velikem številu, kar za IndieLisboa 2006 pomeni velikanski uspeh; končni obračun: 28.000 ljudi na projekcijah (veliko več od pričakovanj organizatorjev) in najširše medijsko pokritje doslej, s čimer je IndieLisboa dokazal svojo odločenost, da zapolni odsotnost pravega mednarodnega »resnega« filmskega festivala v Lizboni.

Močna uradna tekmovalna sekcija – omejena na režiserje prvencev ali drugega celovečerca – je obveljala za najboljšo doslej. Mednarodna žirija (ki je vključevala selektorja Sundancea Johna Cooperja in argentinsko režiserko Albertino Carri) je podelila svojo grand prix filmu *Play*, žalostni komediji osamljenosti, ki je zaznamovala samozavesten prvenec čilске pisateljice/režiserke Alicie Scherson. Posebno omembo si je zaslužil film romunskega režiserja Cristija Puiuja, priznani *Smrt gospoda Lazarescuja* (Moartea domnului Lazarescu, 2005), zmagovalac sekcije Un certain regard v Cannesu 2005. *Smrt gospoda Lazarescuja*, ki je posnet v dokumentarističnem stilu, je tudi izpostavil ključno temo letošnjega izbora: izginjajoče meje med dokumentarcem in fikcijo, ko filmarji iščejo nove načine pripovedovanja starih zgodb z uporabo nedragih sredstev, kot je digitalni video. Ostali zmagovalci so bili *Grain in Ear* korejsko-kitajskega režiserja Zhanga Luja, tiha formalistična tragedija, ki je dobila nagrado FIPRESCI, in dokumentaristična fikcija o irskih popotnikih britanskega fotografa Perryja Ogdena, *Pavee Lackeen, the Traveller Girl*, ki je prejela nagrado Amnesty International Human Rights.

Letošnja izdaja je tudi razširila festivalske sprem-

ljevalne sekcije s prihodom Laboratorija, ki naj bi predstavljal bolj zahtevna in eksperimentalna dela, in IndieMusic, zelo obiskanim izborom glasbenih dokumentarcev. Med močnimi lokalnimi premierami so se zvrstili: *The Proposition* Johna Hillcoata po scenariju Nicka Cavea, *Mary Abela Ferrare* in *Ovira za risanje št. 9* (Drawing Restraint 9) Matthewa Barneyja. Iz prejšnjih let so se ohranile naslednje sekcije: Observatorij (za režiserje z več kot tremi celovečerci), Director's Cut (restavrirane verzije izgubljenih klasik, ki so letos vključevale novo verzijo *Pat Garrett in Billy the Kid* [Pat Garrett & Billy the Kid, 1973]) Sama Peckinpaha, IndieJunior (otroški filmi) in Independent Hero, retro-spektivna sekcija, ki se je poklonila Japoncu Nobuhiru Suwaju, Avstrijcu Michaelu Glawoggerju, Američanu Jayu Rosenblattu in Portugalcu Edgarju Peraju. Pera je bil tudi na čelu letošnjega portugalskega izbora, ki je bil s štirimi filmi največji doslej. Perajev nekonvencionalni dokumentarec, poklon pokojnemu glasbeniku Carlosu Paredesu, *Movimentos Perpétuos*, je dobil nagrado mednarodne žirije za najboljši portugalski film, dobil pa je tudi nagrado občinstva.

JORGE MOURINHA

POLITIČNO NEKOREKTNI FILMSKI FESTIVAL



Uspešni filmski festivali v načelu sledijo trendu vsesplošne rasti iz leta v leto (več filmov, več prizorišč, več gostov ...), vendar pa morajo obstajati tudi izjeme. Politično nekorektni filmski festival se je v svoji četrti inkarnaciji odločil postati takšna izjema. Potem ko so se lansko leto razširili iz Metelkove tudi na Kinodvor in atrij ZRC SAZU, so se letos osredotočili na »odprti javni prostor Tovarne Rog«, kjer so v zares gverilskih pogojih – elektrika iz generatorja, lastno skonstruirano filmsko platno, poziv gledalcem, naj prinesejo lastne stole – predstavili izvrsten nabor filmov, ki se načelno znajdejo »pod radarjem«.

Festival se je začel udarno, v Mariboru. Organizatorji so podprli vseevropsko protestno Parado Euro-MayDay, ki se je zaključila v Pekarni, kjer je dvorana Gustaf služila tudi za otvoritev PI-FF-a. Že drugi dan se je festival preselil v atrij ZRC SAZU v Ljubljano, a tudi tja le za en dan, saj je bil za sredo 3. maja načrtovan začetek obnovitvenih del objekta. Zaradi zasedenosti Metelkove je ves preostali del festivala potekal v tretjem nadstropju tovarne Rog.

Protestni pa niso bili le organizatorji, temveč tudi filmi. Med šestindvajset prikazanimi je bila, podobno kot prejšnja leta, večina kratkih, nekaj pa tudi dolgotrajnih, tako dokumentarcev kot eksperimentalnih in igranih. Letos sicer niso pripravili tako odmevnih projekcij, kot je bilo lansko *Zavzetje* (The Take, 2004) režiserja Avija Lewisa in scenaristke Naomi Klein, ene izmed glavnih osebnosti protiglobalizacijskih gibanj. Medtem ko je *Zavzetje* pokazalo, kako delavci v Argentini zasedajo tovarne v stečaju in ustvarjajo samoupravne kolektive, pa je letošnji *The Weather Underground* Sama Greena in Billa Siegla prikazal razvoj levičarske teroristične skupine, ki je v začetku sedemdesetih s serijo izjemno organiziranih bombnih napadov uspela prizadeti nekatere centre državne in korporativne moči, a brez ene same žrtve. Film pa vseeno ni povsem »underground«, saj je bil leta 2002 nominiran za oskarja, med producenti pa najdemo tudi

Mary Harron, režiserko *Ustrelila sem Andyja Warhola* (I Shot Andy Warhol, 1996) in *Ameriškega psiha* (American Psycho, 2000).

Drugi odmevni film festivala je bil *Hotel Gondolin* Fernanda Lopeza Escribe, dokumentarec o skupini transvestitov, ki je zasedla propadli hotel v Buenos Airesu in ga preuredila za življenje, ki jim pa v tej katoliški državi vseeno ni lahko. Sveže ovenčan z lovoriško glavne nagrade na Dnevih hrvaškega filma pa je na PI-FF prišel dokumentarec *Kaj početi sam s seboj čez dan* (Što sa sobom preko dana) Ivone Juke, ki nas spusti v svet hrvaškega zapora. Dodelan dokumentarec nam najprej predstavi projekt zapornikov – priprava predelave Shakespearovega *Sna kresne noči* –, ki ga prikazuje skozi zgodbe treh jetnikov (dveh morilcev in enega bančnega roparja), a nato postopoma premakne fokus na njihove osebne zgodbe in odnose do lastnih zločinov, pri čemer premiera predstave pomeni katarzo in zagotovilo, da so na pravi poti.

Z letošnjo popolno gverilo je PI-FF dokazal, da noče biti samo še en filmski festival v prestolnici, temveč da si hoče vsako leto znova postaviti drugačne, alternativne temelje. In ob tem zmore brez kakršnihkoli sredstev ali promocije vseeno pritegniti gledalce.

IGOR HARB

NAPOVEDNIK

TEDEN MOSFILMA (2. – 10. JUNIJ)

V sodelovanju z eno največjih produkcijskih hiš v Rusiji, MOSFILM-om, Cankarjev dom predstavlja izbor ruskih filmskih klasikov (Tarkovski, Čuhraj, Gajdaj, Menšov) kot tudi nekaj mlajših avtorjev in novejših filmskih del.

JAPONSKI FILM (12. – 31. JUNIJ)



Slovenska kinoteka v juniju predstavlja izbor japonskih filmov. Mala Retrospektiva japonskega filma prinaša klasične filme Yasujira Ozuja, Kenjija Mizoguchija, Akira Kurosawe, Keisukeja Kinoshite, Masake Kobayashija. Spremlja jo serija Japonska na filmu, v katero so uvrstili sodobnejše režiserje in pa zahodne filme, ki obravnavajo japonsko družbo.

2. FESTIVAL EVROPSKEGA FILMA (22. – 30. JUNIJ)

V Portorožu, Piranu in Novi Gorici bodo organizatorji drugič zapored predstavljali evropske filme (program v času zaključevanja redakcije ni znan, lani je bil sestavljen iz tistih evropskih filmov, ki smo jih čez leto lahko videli v kinematografih). Obljubljajo delavnico na temo Kako narediti dober evropski film in spremljevalni program z razstavami in koncerti.

GIBANJE PODOB



Tematska razstava, ki jo je v pariškem Centre national d'art et de culture George Pompidou skupaj s sedmimi drugimi kustosi postavil Philippe-Alain Michaud, prikazuje umetniška dela iz obsežne zbirke Musée national d'art moderne in prinaša ponovno branje sodobne umetnosti 20. stoletja skozi filmsko optiko. Z digitalno revolucijo v zadnjih dveh oziroma treh desetletjih gibajoče podobe vse bolj naseljujejo najprestižnejše muzeje in galerije po svetu, kar zahteva redefiniranje filma kot umetniške forme ne le znotraj konteksta zgodovine filma, temveč v širšem polju umetnostne zgodovine. S projekcijami na galerijskih stenah se na razstavi Gibanje podob (Le Mouvement des images) v korpus avantgardnih in eksperimentalnih filmov vpisuje nova časovnost, ki ob sopostavljenih delih različnih sodobnih umetnikov vzpodbuja nove načine njihovega gledanja in refleksije. Razstava je po analogiji s temeljnimi značilnostmi filmske izkušnje – Zaporedje, Projekcija, Naracija in Montaža – razdeljena na štiri tematske sklope, ki postanejo principi obnove produkcije in recepcije umetniških del nasploh. Umetniki najrazličnejših profilov, umetniških smeri in generacij, če naštejemo le najbolj znana imena, kot na primer Alvar Aalto, Francis Bacon, John Baldessari, Joseph Beuys, Stan Brackhage, Constantin Brancusi, George Braque, Chris Burden, Joseph Cornell, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Nan Goldin, Mona Hatoum, Damien Hirst, Jenny Holzer, Derek Jarman, Jasper Johns, Ilja Kabakov, Vasilij Kandinski, Rem Koolhaas, Peter Kubelka, Le Corbusier, Fernand Léger, Roy Lichtenstein, Robert Longo, Man Ray, Henry Matisse, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Francis Picabia, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Aleksandr Rodčenko, Edward Ruscha, Kurt Schwitters, Richard Serra, Cindy Sherman, Frank Stella, Andy Warhol in drugi, so na razstavi predstavljeni s tistimi svojimi deli, ki simulirajo, subvertirajo, dekonstruirajo ali transcendirajo filmske učinke, zlasti

iluzijo kontinuiranega gibanja in podobe kot mimezis, realističnega odraza resničnosti. Avantgardni film je z raziskovanjem medija že na samem začetku subvertiral filmske konvencije in ustvaril svojo lastno zgodovino, raz-ločeno od tiste t. i. narativnega filma, podobno kot se je sodobna umetnost od historičnih avantgard dalje jasno ločila od t. i. klasičnega slikarstva. Ne glede na same materialne elemente filma, filmski trak, kamero, projektor, filmsko platno in temo, ki pogujejo filmsko projekcijo – s čimer se je konec 50. let poigral Peter Kubelka v svojih eksperimentalnih »metričnih« filmih ter eden od pionirjev videoarta Nam June Paik v delu Zen for Film (1964) –, pa je film definiran znotraj splošnih parametrov časa in prostora. V fotografiji, kiparstvu, slikarstvu in arhitekturi so umetniki z uporabo serij, ponavljanja, s sinkopiranim, diskontinuiranim ritmom ustvarjali variacije, nize zaporedij, ki so priklicevala kinematografski mehanizem 24. fotogramov na sekundo, ki producira iluzijo kontinuiranega gibanja. Warholovo delo Ten Lizes (1963), deset identičnih fotografij igralko Elizabeth Taylor, ovite v pop-kulturno auro filmskih vlog, ki jih je odigrala v karieri, je hkrati zbanalizirana podoba, ki je zlahka vedno znova reproducirana: fetišistična logika ikone v Benjaminovi dobi tehnične reprodukcije. Stan Brackhage, eden velikih inovatorjev povojnega eksperimentalnega filma, je leta 1963 zapisal: »Sanjam o filmskem plesu, ki se razvija iz možnosti, ki so lastne le filmu in ne temeljijo zgolj na dejstvu, da lahko film kaže premikajoče se stvari.« Njegovo delo *Chartres Series* (1994) je nastalo, ko je opazoval vitraže v katedrali v Chartresu; z virtuosnim delom kamere in barvo, nanešeno na sam filmski trak, je ustvaril občutek materialnosti, ki spominja na poslikana okna v gibanju. Fernand Léger je v letih 1923–24 v svojem, danes klasičnem filmu *Mehanični balet* (Ballet mécanique) izumil novo formo hitre montaže-kolaža, ko je v film vnesel kubistične principe formalne analize. Braqueovi in Picassovi kubistični kolaži, nadrealistič-

ni kolaži Maxa Ernsta in Mana Raya, pop-artistični asemblaži so bili statični ekvivalent filmske dinamike, njenega zaporedja kadrov in planov. V filmu *Deadpan* (1997) se je ameriški umetnik Steve McQueen poigral s kadriranjem, ko je re-kreiral slaven prizor iz filma *Steamboat Bill* (1928) Busterja Keatona, v katerem se nanj zruši pročelje hiše, a sam ostane živ, uokvirjen v odprtini za okno. McQueen večkrat ponovi prizor, ga posname iz različnih zornih kotov, da gledalcu vcepi čut za filmski dispozitiv. Po drugi svetovni vojni, ko je popularna kultura zasedla svoje mesto v svetu umetnosti, je igrani film, predvsem holivudski žanrski film, močno vplival na delo vizualnih umetnikov. »Mislim, da je bila ameriška javnost vedno fascinirana nad fotografijami mrtvih ali umirajočih ljudi,« je pojasnil Robert Longo, avtor serije *Men in Cities* (1980-1999). »Film in televizija sta ponudila stilizirano verzijo teh podob.« Chris Burden je 19. novembra 1971 izvedel legendarni performans, ko ga je prijatelj ustrelil v roko; dogodek je na skrajno nespektakularen, dokumentarističen način posnet na super osmički in traja zgolj 8 sekund. Ironične dekonstrukcije naracije holivudskega filma se je lotil tudi Mark Lewis v delu *Two Impossible Films* (1995-97); nemogoča projekta iz naslova sta Eisensteinova ekranizacija Marxovega Kapitala in ljubezenski film, za katerega bi Samuel Goldwyn, solastnik studia MGM, najel strokovnjaka za to področje, Sigmunda Freuda. Lewis v cinemaskopu z dolby stereo zvokom pokaže le najavno in odjavno špico obeh filmov ... Razstava Gibanje podob duhovito, z veliko mero erudicije konceptualizira misel Walterja Benjamina, da je manj nujno vedeti, kaj imata fotografija in film opraviti z umetnostjo, kakor razumeti, kako spreminjata njeno percepcijo. Še posebej na prehodu v 21. stoletje, bi lahko dodali.

MATEJA VALENTINČIČ

CINE FANTOM IZ
MOSKVEBUENOS AIRES,
5. MAJ 2006

V približno dvanajstmilijonskem mestu je za ljubitelje filma pravzaprav še kar slabo poskrbljeno; poleg Muzeja kino (Kinoteke), ki – odkar so mu decembra odvzeli stare prostore – z dvema večernima predstavama gostuje v otroškem kinu Saljut, in dvorane Gosfil'mofonda (Nacionalnega filmskega arhiva) je prostorov, kjer bi lahko na velikem platnu videli avtorske ali, bog ne daj, eksperimentalne filme, malo. V nekaterih kinematografih občasno sicer prirejajo manjše retrospektive in festivale tako kratkih in celovečernih kot tudi animiranih filmov.

Je pa zato kar nekaj klubov, v katerih si je z videokaset ob hrani in pivu mogoče ogledati filme, ki redne distribucije tukaj nikoli ne bi dočakali. Ali pa po mnenju zbirateljev sodijo v svetovno filmsko dediščino in jih je zato treba precej pogosto predvajati.

Večina klubov nima posebno izdelanega programa, vse skupaj deluje bolj po principu domače videoteke, trenutnega zanimanja in skupinskega gledanja ter komentiranja. V nekaterih izmed njih so celo posebni tedenski termini, namenjeni pogovorom o filmski umetnosti.

Na podoben način deluje tudi Klub Cine Fantom; ob sredah v udobni dvorani Fitol-kluba vrtijo sodobne filme, ki jih je sicer težko videti v kinih in po televiziji: eksperimentalne, avantgardne filme, filmske raritete, unikatne filmske performanse, videoart ... Pri tem nimajo nobenih posebnih omejitev, načelno lahko

sodeluje vsak, ki se je potem pripravljen tudi osebno predstaviti; vsaki projekciji namreč sledi pogovor z avtorjem/avtorji, tako nastajajo t. i. »Slavne debate«, ki jih snemajo in jih nameravajo izdati na DVD-ju, v pisni obliki pa so dostopne na spletni strani www.cinefantom.ru. Poleg tega izdajajo tudi tednik, ki je v celoti posvečen predstavitvi ter obravnavi avtorja in njegovega dela. Za okus: v maju Cine Fantom na ogled postavlja deset videodel moskovske umetnice Olge Černiševe, premiero filma skupine NOM, program najboljših videoart izdelkov iz zbirke MediaArtLaba, kratke filme in film madžarskega režiserja Miklósa Jancsa *The Bus has arrived*.

V okviru Cine Fantoma in ,paralelnega kina' deluje tudi filmski festival, katerega namen je propagirati neodvisni ruski film. Zgodovina festivala sega v leto 1987, prva izdaja pa je bila podtalna. Od takrat naprej je deloval neperiodično, brez posebne omejitve števila tekmovalnih filmov, kot se za take vrste festival tudi spodobi. Po nekaterih podatkih je bilo festivalov doslej sedem, zadnji je bil novembra 2005, že povsem na očeh javnosti. V enem tednu so bili predstavljeni najboljši dosežki pretekle sezone.

In kljub temu, da uradnih prostorov za prikazovanje drugih (neameriških in ruskih akcijskih) filmov ni tako veliko, se da s kančkom volje sestaviti prav zanimiv tedenski program, še posebej če v študentski sobi nimaš televizije in računalnika. Potem brezplačne videoprojekcije pridejo še kako prav.

DAŠA CERAR

Ko me sprašujejo, zakaj sem tu in ne v Pragi ali Łódžu ali Parizu, jim odgovarjam, da tam ne bi mogla nikoli posneti 15-minutnega cestnega *travellinga*, ne da bi mi v kader vstopil kakšen objekt, ki ga je ustvaril človek. Argentina ima toliko filmskih študentov kot vsa Evropa skupaj. Študirati film tukaj, v tem času, ni nič posebnega. Vsi ga hočejo študirati, predvsem pa hočejo biti vsi režiserji. Vsi poznajo kanon zgodovine filma, celo taksisti ti bo znal kaj povedati o Orsonu Wellsu, in vsem je všeč Tarkovski. Včasih ti je to morda kaj povedalo, danes gre za eno najbolj izrabljenih fraz. »Namreč, nič posebnega nisi, če ti je všeč Tarkovski. Veliko bolj zanimiv si, če te fascinira, recimo, Končalovski ...« je iz reminiscenc obujen stavek z zadnje silvestrske noči v Sloveniji, ki je name deloval izjemno preroško. Vedno so mi govorili o filmih, ki jih moram poznati, po osmih letih sem ugotovila, da je veliko dragocenejše odkrivanje filmov, ki jih nihče ne pozna. Načelno so to filmi, ki na festivalih niso razprodani, in tej logiki sledim v zadnjih letih. Še vedno obstajajo režiserji z zajetno filmografijo, ki jih svet ne pozna. Popek v zadnjem Ekranu piše o Shunichiju Nagasakiju, meni se na Baficiju (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) pred slabim mesecem dni prek dveh filmov *Last chants for a slow dance* (1977) in *Bang Bang* (1970) razkrijeta kar dva, Jon Jost in Andrea Tonnacci, avtorja, ki sta v moj register vnesla nov pristop, ki ga na platnu še nisem videla. Morda ju tudi nikoli ne bi odkrila, če ne bi bila uvrščena v program kakšne kinotečne retrospektive ali na mednarodni filmski festival, meni edina koridorja institucij, ki še prikazujejo filme. Gre pri tem za kulturno ignoranco ali blokado distribucije s strani države, iz katere prihajajo, mi ostaja nepojasnjeno.

V mestu se povsod nekaj snema in skoraj povsod nekdo umre. Privlačnost filma leži v strahu pred smrtjo, je rekel Jim Morrison in mi dal izhodiščno misel za prvo vajo v enem kadru-sekvenci, moj avtoportret. Veliko nas je hotelo posneti lasten fiktivni samomor, moj



MUHAŠTI OBLAK



naj bi bil v slogu Irene Tomažin iz plesne predstave *Kaprica*, ki so jo celo označili za začetniško. Zagotovo je v ideji, da se hočeš ob svojem prvem javnem nastopu ritualno ubiti, nekaj začetniškega, vendar le v ideji. Mimogrede, tudi Žižek je v zadnjem dokumentarcu o sebi začutil, da se mora ubiti (*Žižek!*, 2005, Astra Taylor). Zaradi množičnih »samomorilskih nagnjenj« sem kljub vsemu v zadnjem trenutku zamenjala idejo. In zgodilo se je to, da sem v kader-sekvenci zaobjela mrtvega ptiča, ne da bi ga sploh opazila. Odkrili so ga drugi, na projekciji. Smrt je bila za t. i. prvo delo očitno neizogibna.

Bergman se o svojih filmih nima s kom pogovarjati, je priznal v televizijskem dokumentarcu, ki govori o njem (*Bergman and Farö Island*, 2005, Marie Nyreröd). S tisoči »fanov« po svetu (fani, kot tisti Tarkovskega) se avtor njihovih »svetih del« počuti osamljenega. Vsi ga preveč spoštujejo, da bi si upali biti odkriti oziroma bi bili sposobni misliti film. S tem problemom, se mi zdi, bi se moral ukvarjati vsak bodoči filmski ustvarjalec, da bi izničil ta, vse prevečkrat paralizirajoči, tesnobni odnos med režiserjem in gledalcem. Preseči »začetniški« ritualni samomor, ki odkrito simbolizira smrt režiserjevega ega, s tem ko mu odvzame mesto velikega stvarnika in ga postavi v vlogo avtorja, ki zastopa pogled in ne resnice.

SABINA ĐOGIĆ

Muhasti oblak (Tian bian yi duo yun, 2005) je srečanje dveh Tsajjevih del: *Koliko je tam ura?* (Ni neibian jidian, 2001) ter starejše *Luknje* (Dong, 1998), od katere je podedoval fantazijske pevsko-glasbene točke ter nekatere specifične obsesije, s katerimi sta okužena oba filma: izredno stanje kot posledica pomanjkanja/presežka vode, fobija pred insekti, luknje v tleh in stenah ter seveda lubenice. Hsiao-Kang (Lee Kang-sheng), prodajalec ur iz *Koliko je tam ura?* in njegovega kratkometražnega nadaljevanja *The Skywalk Is Gone* (Tianqiao bu jianle, 2002), se tokrat prekvalificira v porno igralca, Shiang-chyi (Chen Shiang-chyi) pa se vrne iz svojega potovanja po Evropi, da bi »zaživela« zanj bolj tipično življenje odtujene in seksualno nepotešene prebivalke velikanskega, labirintu podobnega kompleksa, seveda prav v stanovanju, nad katerim se zadržuje ekipa pornografov.

Poleg eksplicitnih prizorov snemanja porniča, ki jih Tsai s prepoznavno surovimi komičnimi učinki, zlasti zvočnimi, popolnoma deerotizira in prikaže zgolj kot banalne simulacije resničnega akta, pa ostane v filmu tokrat tudi prostor za »resnično« ljubezen. V *Muhastem oblaku* so prvič v Tsajjevem opusu protagonistoma dopuščeni trenutki tople naklonjenosti in skorajda romantične sreče, ki so jima bili v preteklosti sčela nedosegljivi. Morda se prav zaradi kontrasta, ki ga film izriše med njuno ranljivo, a resnično ljubeznijo ter groteskno potvorjenostjo pornografskih prizorov zdi, da je *Muhasti oblak* nekakšna obsodba pornografije, a za vsakogar, ki pozna ambivalentno naravo Tsajjevih junakov, je ta poanta seveda popolnoma neuporabna.

Hkrati tudi ni potrebe, da bi *Muhasti oblak* potiskali v kontekst odkrivanja eksplicitne spolnosti v sodobnem avtorskem filmu (Breillat, Dumont, Clark, Gallo, Winterbottom itd.), avtorjev in filmov torej, ki nas neredko poskušajo prepričati v svojo emocionalno avtentičnost prav s prizori zaresnega seksa. *Muhasti oblak*, kot tudi sam Tsajjev opus, se ne trudi dokazati avtentičnosti emocij, temveč govori kvečjemu obratno

– avtentičnost emocij je pred kamero nemogoča, mogoča je le za njo, kot produkt filmske govornice, montaže, trajanja ... »Pornografskost« *Muhastega oblaka* je zato namenoma le banalna simulacija, enodimenzionalna serija gest, ki poskuša napolniti mesto »avtentičnega« spolnega odnosa. V tej igri simulacije in parodije tiči tudi vzrok, zakaj je brutalna zaključna sekvenca *Muhastega oblaka* na nek način predvidljivo (namerno?) spodletela in pod vprašaj postavila celoten film: spolni akt, ki je dotlej v filmu le lastna parodija, želi tokrat Tsai predstaviti kot avtentično »gesto«, ki naj bi spregovorila o resnici medčloveških razmerij in vsakdanji perversnosti njihovih želja.

Z drugimi besedami, na tistem mestu, kjer se je v *Luknji* Hsiao-Kang svoji izbranki fantastično ponudil kot deus ex machina iz nebes (zgornjega stanovanja), ji tukaj skozi okno v usta brutalno porine svojega tiča in (očitno) čaka (upa), da se bo pojavila tista katarzična solza, zaradi katere je *Živela ljubezen* (Aiqing wansui, 1994) Tsajjev film z najlepšim in avtentično ganljivim koncem. Solza se sicer zares pojavi, a izgubi se nekaj drugega, veliko bolj dragocenega, morda celo kar »nedolžnost« Tsajjevih junakov in njihovega sveta, ki je doslej sploh nismo zares opazili.

Muhasti oblak torej na nek način »uniči« prav režiserjeva trda in – kar je za Tsajja netipično – neučakana roka, ki filmu ne dopusti, da bi nakopičil tisto represivno, a odrešujočo intenzivnost, ki odlikuje njegova najboljša dela. Brez nje sta tudi nedvomna formalna lepota in dovršenost filma v končni enačbi le bolj ali manj izpraznjena kulisa, ki stežka obudi spomin na poetično lepoto predhodnika *Zbogom, Dragon Inn* (Bu san, 2003), v katerem je Tsai svojčas nakazoval drugačno smer v razvoju svoje filmske poti.

NIL BASKAR

NIČ NI ZASTONJ, VPRAŠANJE JE LE, KAKŠNA JE CENA

Občasno spijem kavo s kakšnim slovenskim režiserjem ali producentom in potem rečem par modrih o filmski politiki. Zadnjič je padla debata o tem, zakaj se slovenski filmski projekti tako redko potegujejo za evropske denarce. Eurimages, sklad, ki podpira evropske koprodukcije, je – kot že dolgo vemo – za naše skromne produkcijske budžete neosvojljiva trdnjava. Občasno kdo malo ponegoduje, a ne dovolj naglas, da bi prenehali plačevati visoko članarino (ta je ob včlanitvi leta 2002 znašala 73 000 € oz. 16,5 milijona tolarjev!), ki se kljub ambicioznim napovedim ne vrača. Eurimages sicer pomaga tudi prikazovalcem in distributerjem, vendar le v primeru, da niso članice Medie Plus. Kar Slovenija že od leta 2004 je, lahko rečemo, da uspešna, saj jo pridno molzejo tako distributerji kot producenti in še kdo, ki se mu da pravočasno spraviti nad zahtevano papirologijo.

Vprašanje je, koliko časa še, so zaskrbljeni naši filmarji, katerim so novo uvedeni javni pozivi že začeli kazati zobe. Čeprav osnovani po evropskem zgledu razslojevanja različnih faz filmske produkcije (od razvoja scenarija prek razvoja projekta do same produkcije, kar so režiserji in producenti sprejeli z odobravanjem), so z evropskimi podpornimi sistemi v rahlem navzkrižju. Kar so mi razložili nekako takole: delež denarja, ki ga Media v najboljšem primeru lahko pokrije, je petdeset odstotkov, drugo polovico mora producent zagotoviti sam oziroma drugod in zanjo predložiti ustrezna dokazila. Recimo, da filmar kandidira na razpisu za razvoj projektov, kjer Media podeljuje podporo v zneskih 20, 30, 40 ali 50 000 evrov. Domači javni poziv na tej isti stopnji (torej razvoj projekta – kar pomeni, da se ga poskuša razviti do te faze, ko je goden za začetek smiselne in uspešne produkcije, ali pa se ugotovi, da je bolje, če se ga ovrže, saj bi bila realizacija nemogoča) mu lahko v idealnem primeru prinese 2 milijona tolarjev, kar ne zadostuje niti za pridobitev najnižje evropske podpore. Seveda v primeru, da – kot večina naših producentov – pristajamo na logiko, po kateri se filmi v celoti

snemajo s takšnimi in drugačnimi proračunskimi viri (državni filmski sklad, televizija ...). No, ta logika mi osebno ne leži, si pa mislim, da bi se dalo producente ustrezno stimulirati (ugodna posojila, davčne olajšave) pri iskanju zasebnega kapitala. Sploh glede na to, da slovenski filmi v smislu box officia niso kakšne kure z zlatimi jajci.

Obstaja pa še ena reža za pridobivanje evropskih cekinov, to so scenariistični »pitchi«, ki jih že nekaj let organizirajo festivalske fundacije kot sta recimo rotterdamski Cinemart in sarajevski Cinelink. Gre za natečaje, na katere producenti prijavijo scenarije in se jim potem na podlagi teme, teritorija in zalogaja projekta na živahnih festivalskih kosilih in večerjah (beri sestankih) išče potencialne partnerje. To je teren, ki ga Slovenci še zelo slabo poznamo, čeprav se vsaj na prvi pogled za »butične« slovenske filme zdi kar primeren pristop.

Se pa ob vseh teh natečajih in podpornih sistemih zastavi naslednja pereča dilema: po kakšnih merilih se izbira kandidate in kakšna je dejanska cena teh podpor. O njih odločajo posebne komisije filmskih strokovnjakov, med katerimi so prikazovalci, distributerji in script doktorji, ki si v zameno za dodeljeno finančno pomoč jemljejo pravico, da posegajo v kreativni proces nastajanja filma. Scenarij mora obravnavati dovolj evropsko temo, da lahko prenese ustrezno evropotvorno sporočilo, imeti mora jasno in tržno zanimivo zgodbo, po možnosti pisano evropsko igralsko zasedbo in snemalno lokacijo, ki bo aktivirala infrastrukturo evropske filmske industrije. Si mislim, da so tako nastali vsi tisti krasni evropski filmi, ki nam jih v velikem obsegu ponujajo na televiziji, v kinu in na Liffu – podobni so si kot jajce jajcu in so temu primerno dolgočasni in mi je kot gledalcu prav vseeno, tudi če so jih lahko posneli zastonj.

Z rahlo razburjenimi, a vseeno odličnimi pozdravi,

PROF. NAPLETE



svet
diplomacije

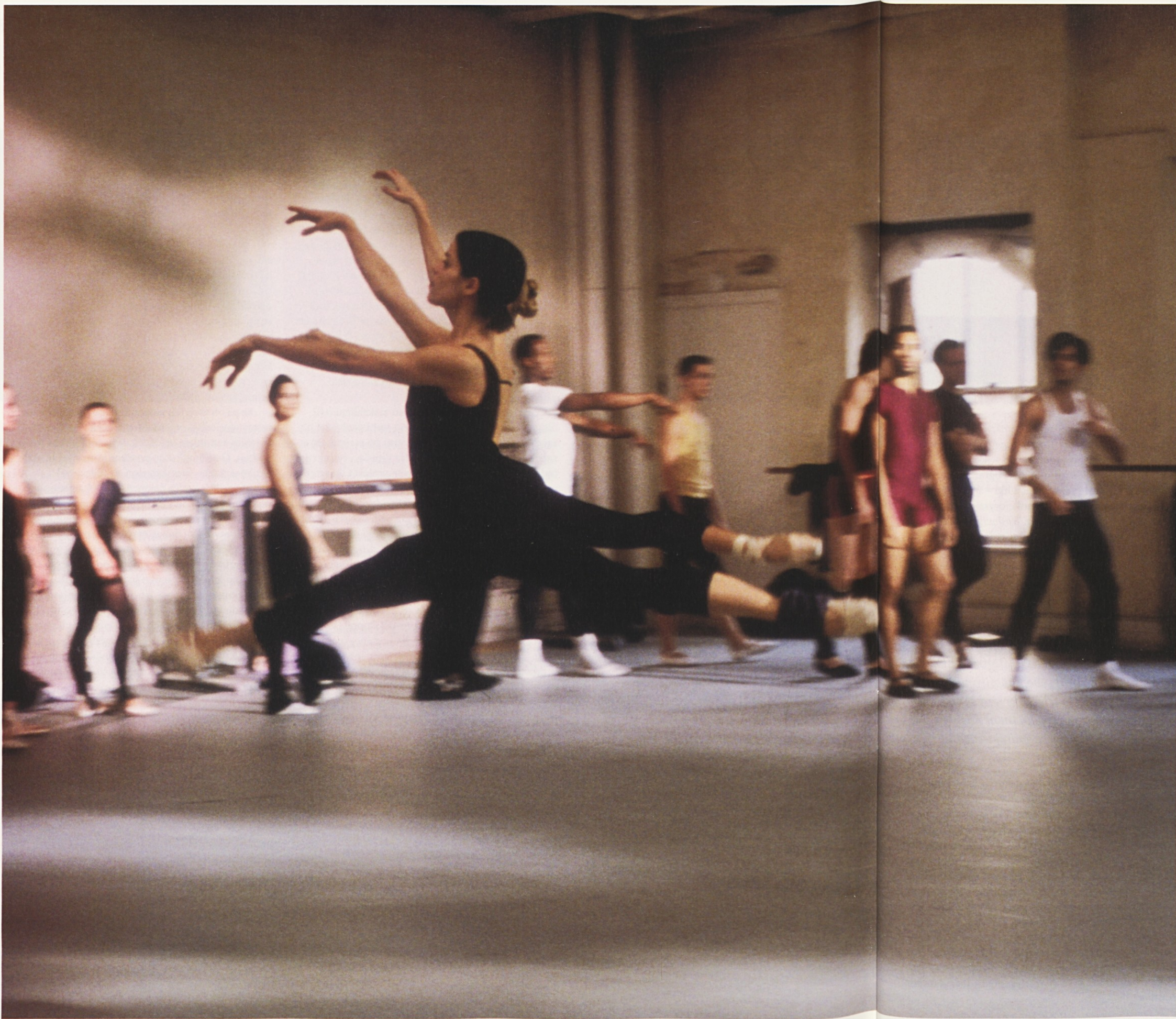
MONDE
diplomatique

V SLOVENŠČINI

The global view ♦ La vision globale ♦ Der globale Blick ♦ Globalni pogled

Kdor hoče razumeti naš svet - vse, kar se
dogaja in vse, kar ga poganja, ta bere
Le Monde Diplomatique.

Noam Chomsky



ALTMAN, KOREOGRAF

FILM SEBE PO MALEM VIDI TUDI KOT KOREOGRAFA, ZATO NE ČUDI, DA JE V PLESNEM ANSAMBLU, METAFILMU O KOREOGRAFIJI, OHRANIL RESEN, SPOŠTLJIV OBRAZ. TAKO KOT JE RESEN, SPOŠTLJIV OBRAZ OHRANIL V VINCENTU & THEU, FILMU O UMETNIKU, KI SE NI NIKOLI PRODAL – HEH, KOT SAM ALTMAN.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Robert Altman se je vedno gibal po zunanjem robu fikcije, po njenem obodu, toda v tem njegovem miksanju fikcije in realnosti ni bilo nič brechtovskega, hotel je le pokazati, kako zelo sta fikcija in realnost v Ameriki zmiksani – kako zelo je torej realnost v Ameriki prežeta s fikcijo. *Plesni ansambel* (The Company, 2003) je film o baletnem ansamblu, o Joffrey Company iz Chicaga. Joffrey Company iz Chicaga igra Joffrey Company iz Chicaga – in tudi oba koreografa, Lara Lubovitcha in Roberta Desrosiersa, igrata Lar Lubovitch in Robert Desrosiers, koreografa Joffrey Company iz Chicaga (tudi baletne točke, ki jih vidimo, so del repertoarja tega ansambla). V to doku-realnost, ki igra samo sebe, kar pomeni, da je malce vendarle fiktivna, ali še bolje, fiksijska, pade fikcija, balerina, ki jo igra Neve Campbell, toda tudi Neve Campbell, zvezdnica TV serije *Miza za pet* in filmske serije *Krik* (Scream), v tem kontekstu ni le nekaj fiktivnega – kariero je namreč začela kot balerina (National Ballet of Canada). Da bi bila poanta jasna, v filmu pleše sama – brez dvojnic, brez kaskaderk, brez digitalnih retuš, brez pomoči fikcije. Neve Campbell pleše po obodu fikcije – tako kot Malcolm McDowell, ki igra energičnega, pompoznega režiserja baletnega ansambla, Alberta Antonellija, toda tudi Antonelli je le travestija Geralda Arpina, resničnega režiserja tega čikaškega ansambla.

Film popisuje eno sezono ansambla, specifično – priprave na baletno predstavo *Blue Snake*. Vidimo, kako se plesalci in plesalke urijo in pilijo, kako se ženejo, kako garajo, kako se ugonablajo, kako se izžemajo, kako se uničujejo, kako se ubijajo, kako vključujejo svoje zasebno življenje in kako zanemarjajo realnost, da bi se lahko povsem, čisto in scela posvetili le baletu, svojemu nastopu, svojemu fiktivnemu liku v

baletni predstavi. Drillu sledi drill. In potem spet drill. Intenzivno, fizično, agonično, mučeniško – stalno so na robu poškodbe, bolečine in norosti, kot bi se skušali kaznovati. Zasebnega življenja praktično nimajo, bolje rečeno, njihova zasebna življenja niso omembe vredna – Altman jih komaj »omeni«, le mimogrede, fragmentarno. Njihova življenja – »realnost« – so le kolekcije nedokončanih stavkov, nerazvitih emocij, nepredelanih odnosov.

Vse je podrejeno nastopu, drillu, konstrukciji fikcije, prehajanju v »lik«. Melodrame ni – to ni *Flashdance*. Altman celo pusti, da se Ry (Neve Campbell) romantično zaplete s Joshem (James Franco), ki se preživlja kot kuhar, toda to stori le zato, da bi lahko pokazal, da je njen *Funny Valentine*, njen romantični *pas de deux*, le reality check njene baletne točke (*My Funny Valentine*), njenega »fiktivnega«, toda zelo seksualnega *pas de deux* s soplesalcem Domingom (Domingo Rubio). Njene emocije prežema njen *performance*, fikcija. Bolj ko zlorablja svoje telo, bolj čiste, bolj elegantne, bolj graciozne, bolj fluidne in bolj fiktivne so njene emocije. Balet je ta, ki formatira njene emocije. Kot da bi nam hotel Altman reči: fikcija je v življenju Amerike ultimativni *reality check*. Plesalci in plesalke, vključno z Neve Campbell, so voljni plesati, vaditi do krvi – tako kot glavna junakinja *Rdečih čevljev* (The Red Shoes, 1948, Michael Powell in Emeric Pressburger). Ko se poškodujejo, odpadejo – »umrejo«. In v tem je nekaj tragičnega, antično tragičnega: pokoplje jih to, kar je pokopalo Ahila. Z eno besedo: plesalci in plesalke naredijo vse, da bi bili njihovi nastopi čim bolj prepričljivi – da bi bila torej njihova fikcija čim bolj popolna. In v skrajni liniji: čim bolj realna. Kot da bi skušal Altman reči, da je realnost v resnici konstru-

Igralec



Nashville



irana, da je strukturirana kot fikcija, da je le variacija fikcije. Telesa, ki gredo onstran sebe, so tu le alegorija fikcije, ki gre onstran sebe, toda ironija je v tem, da se ta telesa, ki igro sprejmejo in ki hlepijo po popolnem nastopu, same realnosti ne morejo znebiti – vsi po vrsti niso le vrhunski umetniki, kralji modernega baleta, ampak tudi vrhunske umetnine, toda kljub temu morajo za preživetje delati, in to fizično, manualno, proletarsko: Ry, *ingenue*, ki postane *prima donna*, dela kot natakara. Fikcija je ne izčrpava le emocionalno, fizično, ampak tudi finančno.

Vsi ti baletniki in balerine izgledajo kot podaljški Vincenta Van Gogha iz filma *Vincent & Theo* (1990) – umetnika, ki za svojega življenja ni prodal niti ene svoje umetnine. *Plesni ansambel* se konča z ekstravagantno točko – tako kot *Pret-a-Porter* (1994). Altman v *Plesnem ansamblu* stalno variira isto pesem (*My Funny Valentine*) – tako kot je v *Privatnem detektivu* (*The Long Goodbye*, 1973) stalno variiral temo *The Long Goodbye*. V *Plesnem ansamblu* se skušajo plesalci in plesalke transformirati onstran svojih teles, onstran fizikalnih zakonov, onstran človeških zmožnosti – tako kot se je hotel *Brewster McCloud* (1970) transformirati v ptiča. V *Plesnem ansamblu* skušajo plesalke in plesalci postati fiktivni – v *Prividih* (*Images*, 1972) so vse realne osebe, ki se pojavijo, le fikcije v glavi Susannah York, del njene psihoze. V *Plesnem ansamblu* plesalci in plesalke plešejo zaradi plesa, zaradi umetnosti, ne pa zaradi denarja, profita – v *Kalifornijskem pokru* (*California Split*, 1974) George Segal in Elliott Gould nista hazardirala zaradi denarja ali profita, ampak zaradi hazarda, zaradi igre, zaradi ambienta, zaradi fiktivnosti samega »doživljanja« in lasvegaške scene. Tu je tipična Altmanova množica likov. Tu je tipična Altmanova fluidna kamera, ki vse te like povezuje. Tu so tipični Altmanovi dialogi, ki se prekrivajo, ljudje, ki govorijo drug čez drugega, neslišne ali pa komaj slišne replike. Tu je tipični Altmanov katastrofizem (poškodbe ipd.). In seveda, *Plesni ansambel* je film o ameriški

ambiciji, ki stalno meji na norost in samoparodijo – tako kot *M*A*S*H* (1970), *Kockar in prostitutka* (McCabe & Mrs. Miller, 1971), *Nashville* (1975), *Buffalo Bill in Indijanci* (Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson, 1976), *Zdravje* (Health, 1980) in *Igralec* (*The Player*, 1992). Razlika je le v tem, da ima Altman tokrat resen, spoštljiv obraz.

Zakaj? Za začetek, ko je šel Altman snemat *Plesni ansambel*, je rekel, da o baletu nima pojma. Ironično, tudi o country glasbi ni imel pojma, ko je šel snemat *Nashville* – vsaj tako je rekel. Tedaj je Joan Tewkesbury, scenaristki filma *Vsi smo barabe* (*Thieves Like Us*, 1974), naročil, naj gre za nekaj časa v Nashville in tako rekoč dnevniško popiše vse, kar bo videla, in vse, kar se ji bo zgodilo – vse detajle, vse anekdote, vse opazke, vse incidente. In Joan Tewkesbury je storila natanko to. Pred snemanjem *Plesnega ansambla* je nekaj takega naročil Barbari Turner, scenaristki Grosbardove *Georgie* (1995) in Harrisovega *Pollocka* (2000): naročil ji je, naj z Joffrey Company preživi nekaj časa in dnevniško popiše vse, kar je videla in doživela. Vse plesne točke v filmu so ustvarili kar sami plesalci in koreografi – podobno kot so v *Nashvillu* vse country songe napisali sami igralci, od Keitha Carradina in Henryja Gibsona do Karen Black in Ronee Blakley. Tudi v *Nashvillu* je Altman pokazal, kako zelo prežeti sta fikcija in realnost – na koncu se ne zgodi atentat na politika, ampak na pevko, na *entertainerko*, Barbaro Jean (Ronee Blakley). *Entertainment* ima težo politike, še več – *entertainment* je zamenjal politiko. Politika je postala tako irealna, da se mora šlepati na *entertainment*, da bi izgedala realno: aktivisti Hala Philipa Walkerja, kandidata Nadomestne stranke (Replacement Party), krožijo po Nashvillu, trosijo predvolilne slogane in snubijo country zvezde, da bi nastopile na velikem predvolilnem shodu. Toda Hala Philipa Walkerja ne vidimo, ne pokaže ga, tudi na predvolilnem shodu ga ni – atentator zato ubije pevko, ne pa njega. Hal Philip Walker je dokaz, kako brezosebna in kako fiktivna je

postala politika. Če hoče politik preživeti, mora obvladati tehniko, estetiko in logistiko *entertainmenta*, kar pomeni, da mora obvladati režijo – koreografijo. In prav Altman je bil vedno tudi koreograf: ne pozabite, da so njegovi filmi preplavljeni z liki – in ne pozabite, da »zgodbe« vseh teh likov funkcionirajo kot »točke« Altmanove velike koreografije. *Nashville* je bil Altmanova koreografija countryja. *Igralec* je bil Altmanova

Kot da bi skušal Altman reči, da je realnost v resnici konstruirana, da je strukturirana kot fikcija, da je le variacija fikcije. Telesa, ki gredo onstran sebe, so tu le alegorija fikcije, ki gre onstran sebe, toda ironija je v tem, da se ta telesa, ki igro sprejmejo in ki hlepijo po popolnem nastopu, same realnosti ne morejo znebiti.

koreografija Hollywooda. *Pret-a-Porter* je bil Altmanova koreografija visoke mode. *Kansas City* (1993) je bil Altmanova koreografija jazza. *Kratke zgodbe* (*Short Cuts*, 1996) so bile Altmanova koreografija losangeškega primestja. *M*A*S*H* je bil Altmanova koreografija vojne. *Svatba* (*A Wedding*, 1978) je bila Altmanova koreografija ameriške poroke. *Gosford Park* (2001) je bil Altmanova koreografija razrednega boja. *Tanner* (1988) je bil Altmanova koreografija predvolilne kampanje. Film torej sebe po malem vidi tudi kot koreografa, zato ne čudi, da je v *Plesnem ansamblu*, metafilmu o koreografiji, ohranil resen, spoštljiv obraz. Tako kot je resen, spoštljiv obraz ohranil v *Vincentu & Theu*, filmu o umetniku, ki se ni nikoli prodal – heh, kot sam Altman.



KRALJI IN KRALJICA

ŠPELA BARLIČ

KAJ SE ZGODI, ČE
SHAKESPEARE IN CHAPLIN
SREČATA SODOBNO
ŽAJFNICO, BERGMANA IN
HITCHCOCKA, SVETOVNO
LITERATURO IN GRŠKO
MITOLOGIJO?

Dobimo film, v katerem se lepa dekleta poročajo z mrliči, prodajalci v špecerijah citirajo Apollinaira in varovanci psihiatričnih ustanov z breakdancem (uspešno) zapeljujejo medicinske sestre. Dobimo *Kralje in kraljico* (Rois et reine, 2004), eruditsko filmsko poslastico francoskega režiserja Arnauda Desplechina, ekstravagantno, maratonsko tragikomedijo, ki raziskuje teme družinskih odnosov, samospoznavanja in odnosov med spoloma.

Če smo čisto natančni, v resnici dobimo kar dva filma v enem. *Kralje in kraljico* namreč sestavljata dve kontrastni, žanrsko različni zgodbi, vsaka s svojim protagonistom, in dodatek, ki oba lika združi ob edinem skupnem interesu v njunem življenju – malem dečku Eliasu. Prva se nam predstavi Nora (Emmanuelle Devos), elegantna, krhka, skoraj otroška 35-letnica, lastnica majhne prodajne galerije v Parizu, kjer nekega dne naleti na reprodukcijo slike Lede in laboda iz 18. stoletja. Podoba jo tako prevzame, da jo odkupi in odnese v dar svojemu očetu (Maurice Garrel), univerzitetnemu profesorju grščine in uveljavljenemu pisatelju, ki živi v Grenoblu in skrbi za Norinega sina Eliasa (Valentin Lelong). Kmalu po prihodu v Grenoble Nora izve, da ima oče raka v zadnjem stadiju in da je pred njim le še nekaj dni življenja. Medtem spoznamo Ismaëla (Mathieu Amalric), ekscentričnega, vihravega violista, ki ga preganjajo davčni uslužbenci in ki je na zahtevo sestre in prijatelja prisilno odpeljan v psihiatrično bolnišnico. Kot Nora se torej tudi on znajde med bolnišničnimi zidovi, le da je njegova izkušnja povsem drugačna. Čeprav kar naprej nejevoljno godrnja, je njegovo bivanje v ustanovi ena sama velika zabavna dogodivščina, v kateri mu uspe zapeljati bolničarko, s

pomočjo svojega opiatom naklonjenega odvetnika izropati lekarno in se spoprijateljiti z očarljivo pacientko. Film enakomerno preklaplja med obema zgodbama in počasi izvemo, da je Ismaël Norin drugi bivši mož (prvi, Eliasov oče, je umrl pred sinovim rojstvom) in da si Nora v pričakovanju očetove smrti in na pragu svoje tretje poroke prizadeva Ismaëla prepričati, da bi

Desplechin, zasledujoč Truffautovo maksimo »vsako minuto štiri ideje«, nanaša en pomenski sloj čez drugega, preigrava celo mavrico čustev in pri tem ves čas vztraja na prepihu tragike in komike.

posvojil Eliasa, ki bodočemu očimu ni preveč naklonjen, Ismaëla pa ima zelo rad.

Nora in Ismaël sledita vsak svoji pripovedni liniji, ki tečeta paralelno in trčita šele ob koncu filma, da bi nekdanja ljubimca na skupni šahovnici odigrala poslednjo partijo. Norina pripoved je podana skozi žanr melodrame, ki svojo tragično heroino premetava iz ene boleče preizkušnje v drugo, Ismaëlove pustolovščine pa so postavljene v okvir burkaške komedije. Tako komika kot tragika sta prignani do skrajnosti, kljub temu pa so prehodi med žanroma izpeljani tekoče in skoraj neopazno. Osnovna zgodba nemalokrat skrene na stranpoti, se zavrtinči v slepih ulicah in spotoma naplavi kopico nenavadnih stranskih oseb. Vse te obrobne epizode in liki skupaj z glavno pripovedjo stkejo gosto pripovedno mrežo, v katero režiser neutrudno vpleta



še najrazličnejše mitološke, filozofske, popkulturne in literarne aluzije. Kar nastane, je prava postmodernistična lepljenka, kjer liki mimogrede zrecitirajo kakega Yeatsa ali Emily Dickinson, prizorišča napolnjujejo podobe prizorov iz antične mitologije in ljudje nosijo imena slavnih literarnih junakov. Vsebino posamezni zgodbi ustrezno nadgrajuje še eklektična zvočna ku-

di, v drugem jih razsuje, v epilogu pa jih spet postavi na lastne noge.

Glavna lika (v dveh odličnih igralskih kreacijah!) sta zasnovana polarno, kot absolutni nasprotji, a sta obenem tudi izrazito večplastna in iz trenutka v trenutek bolj dvoumna. Če je Nora kraljica, lahko rečemo, da je njen oče kralj (Lear), Ismaël pa ne more biti nič drugega kot dvorni norec. Šaljivec in ironik, filozof brez pravega občinstva, v marsičem spominja na lik norca v Shakespearjevem kralju Learu, ki ga režiser navaja kot enega ključnih navdihov za ta film (še eno vzporednico najdemo v prikazu odnosa očehči, medtem ko imeni dveh bolničarjev, Prospero in Canibal, aludirata na dramo Vihar). Njegova trditev, da »ženske živijo v časovnih mehurčkih, moški pa na ravnih linijah«, se v filmu utelesi na dva načina. Najprej formalno, v povezavi s časovno perspektivo. Norina zgodba je podana deloma linearno, deloma pa skozi flashbacke, sanje in posmrtno izpovedi, medtem ko je Ismaëlova pripoved docela premočrtna. Nora je vklepenjena v svoje spomine, Ismaël vedno gleda le naprej in se podaja v vedno nove in vedno bolj absurde dogodivščine. Drugi moment Ismaëlove misli, ki pravzaprav še bolj zadeva njeno nadaljevanje, da »moški živijo, zato da umrejo, ženske pa pač samo živijo«, pa je bolj vezan na vsebino filma in karakterizacijo junakov. Norina zgodba je neke vrste notranje krožno potovanje nazaj k svojemu bistvu. Svojo pot začne obkrožena z moškimi, skozi katere se poskuša osmisliti, kar seveda rezultira le v kopičenju krivde zaradi nezmožnosti izpolnjevanja vseh njihovih pričakovanj, in jo konča »z obema nogama na tleh«, neodvisna in osvobodena krivde. Njena literarna matrica je Nora Henrika Ibse-

na (pisatelj portret lahko za trenutek vidimo viseti na steni očetovega kabineta), velika ikona (ženskega) spoznanja, da je za osebno srečo treba raztreščiti kalupe, v katere nas stiska okolica, obljubiti zvestobo lastnim nazorom in poiskati duhovno vrednost znotraj sebe. Tudi Desplechinova Nora najde notranji mir šele, ko se dokončno izvije iz primeža očetovih živ-

Končni izdelek deluje ravno nasprotno, kot prikaz vsakdanjega življenja in družinskih razmerij, ki večkrat kontrolirano pljuske čez rob realizma – samo zato, da bi bili obe zgodbi videti še bolj resnični od življenja samega.

Kralji in kraljica so namreč svojevrstna igra videzov; film, v katerem ni nič tako, kot je videti na prvi pogled.

lisa, na kateri se družijo najrazličnejši glasbeni slogi, od rapa, hip hopa in jazza, do judovskega klezmerja in sodobne klasike. Desplechin, zasledujoč Truffautovo maksimo »vsako minuto štiri ideje«, nanaša en pomen-ski sloj čez drugega, preigrava celo mavrico čustev in pri tem ves čas vztraja na prepihu tragike in komike, kar zna biti na trenutke skrajno naporno. Še posebej ko se, zasipani z besednimi plazovi, trudimo razločiti prav vsako lucidno iskrico dialoga in poskušamo ob tem ujeti še vse tiste majhne, a tako zelo pomenljive vizualne detajle. Da se v tem pragozdu pomenov ne bi dokončno izgubili, režiser razbije pripoved na dve poglavji in epilog. V prvem poglavju like skrbno zgra-

ljenjskih napotkov in sprejme svojo usodo. Ismaël se, nasprotno, bolj obrača navzven. Je tipičen romaneskni junak, sodobni Don Kihot, neprestano v konfliktu z zunanjim svetom. Upornik brez razloga, vedno na sledi nove nesmiselne avanture (njegova mitološka paralela je Herkul, junaški borec zoper zlo usodo), v trenutkih največjega zanosa celo odet v mušketirsko ogrinjalo, je norčavi, trivialni kontrapunkt Norinemu resnobnemu portretu.

Antična mitologija prežema celoten film, osrednje mesto pa pripada mitu o Ledi in Zeusu, ki privzame podobo laboda, da bi se lahko približal mikavni smrtnici. Ta mit deluje na več ravneh. V prvi vrsti načjenja vprašanje potvarjanja lastne podobe. Kralji in kraljica so namreč svojevrstna igra videzov; film, v katerem ni nič tako, kot je videti na prvi pogled.



Potem ko že mislimo, da dobro poznamo tako oba protagonista kot njune relacije z drugimi liki, nam režiser v drugem delu spodnese tla pod nogami. Norina nedolžna, vilinska pojava dobi pošastne, strašljive dimenzije. Očetov ljubezensko-sovražni dnevniški zapis deluje kot zaušnica iz onstranstva, ki nanjo vrže temno senco. Tudi vzrok smrti Eliasovega očeta postane vprašljiv. Ga je ubila Nora ali je storil samomor in ona le zvrča krivdo nase? Podobno kot pri Nori se skozi film radikalno spremeni tudi naša prvotna percepcija Ismaela. Iz neotesanega, pohlepne in vase zaverovanega psihotika se prelevi v sicer rahlo teatraličnega, a prijaznega in skrbnega moškega, ki se je pripravljen odpovedati delu dediščine v korist posvojenega bratranca in ki malemu Eliasu v epilogu virtuosno natrese celo prgišče življenjskih modrosti.

Vprašanja, s katerimi nas Desplechin skozi film drega pod rebra, so torej, kakšno podobo imamo sami o sebi, kakšno podobo sebe želimo projicirati navzven in kakšno podobo o nas imajo v resnici drugi? Kako se te podobe med seboj razlikujejo in katera je prava? Kakšne mite o sebi konstruiramo – za sebe in za druge? Nora in Ismael sta v filmu soočena s šokantnimi mnenji, ki jih imajo njuni bližnji o njiju (Nora s strani očeta, Ismael pa s strani svojega sodelavca), gledalci pa imamo pred očmi toliko različnih in pogosto nasprotujočih si plasti njunih značajev, da lahko na koncu zmedeno ugotovimo le to, da nimamo pojma, kaj naj si sploh mislimo o njiju. Toda prav ta prikaz neštetihih faseta njunih značajev, podanih z različnih zornih kotov, naredi oba lika še kako človeška in našo zmedenost ob tem prikazu presneto pomenljivo. Razplatenost značajev je še dodatno poudarjena s hitro montažo, ki v

en prizor zlepi različne igralčeve interpretacije teksta (zgodí se celo, da isto besedilo slišimo dvakrat, na dva različna načina) in iz kadra v kader premešča lik po površini platna.

Druga aluzija osrednjega mita morda meri na odnos med Noro in njenim očetom, ki ga spet lahko povežemo s kraljem Learom. Prikaz očetove ljubezni do starejše hčerke ima vseskozi neprijeten pridih incestuoznosti. In kje je v tej zgodbi mati? Nikoli je nihče ne omenja, in čeprav je očetovo stanovanje polno slik obeh hčerk in vnuka, na nobeni ni matere. Nora je zasedla izpraznjeno mesto očetove družice, potem je očetova zagrobna jeza pa je jeza kralja Leara, ki razdedini in zavrže hčer Cordelio, ko ta noče odstopiti od izjave, da ga ljubi le kot očeta – nič bolj in nič manj. V tej luči očetovi zapiski izgubijo verodostojnost, Norinemu razjedajočemu občutku krivde zavoljo smrti Eliasovega očeta pa se pridruži še očitke, da očetu ni mogla dati tistega, kar je želel od nje.

Po Desplechinovih besedah je bil njegov namen prikazati dve pravljici, eno temačno in eno veselo, obe pa takšni, da bi se lahko zgodili tudi v resničnem svetu. Končni izdelek deluje ravno nasprotno – kot prikaz vsakdanjega življenja in družinskih razmerij, ki večkrat kontrolirano pljuske čez rob realizma – samo zato, da bi bili obe zgodbi videti še bolj resnični od življenja samega. Mestoma režiser vrine kak nadrealističen vsebinski drobec (npr. ko očetove kritične besede Nori povzročijo opekline na trebuhu), drugič se na ta način poigra s formo. V prizoru Norinega prepira s prvim možem, ki se konča z njegovo smrtjo, denimo kombinira posnetke istega prizora, odigranega dvakrat, na dveh različnih lokacijah – najprej na gle-

dališkem odru z minimalistično scenografijo in črnim ozadjem, potem pa še v pravem, popolnoma opremljenem stanovanju. S tem postopkom realizem okrne le toliko, da mu lahko doda pridih veličastnosti.

Kralji in kraljica so film, v katerem nas za vsakim vogalom čaka novo presenečenje. Desplechinov velikopotezno zastavljeni projekt zahteva spočitega, aktivnega gledalca, opremljenega z dobro kino kondicijo in pripravljenega na vse. Čeprav je film včasih videti kot en sam obširen osebni *hommage* vsemu, kar režiser ceni in ljubi, nosi tudi univerzalno sporočilo. Njegovo bistvo se skriva v zoperstavljanju tistemu, kar je strnjeno v Ismaelovi priljubljeni besedici *impedimenta* (ovira-razum) – obremenjujoči psihološki navlaki, ki jo ljudje tovorimo na svojih plečih in ki je naša največja ovira na poti do samouresničitve. To je tisto, kar Nora v filmu premaga in pred čimer Ismael svari Eliaša, ko pravi, da moramo sprejeti svoje pretekle zmote, ker ravno te naredijo življenje tako nepredvidljivo in zanimivo.

FILM KOT OPRIJEMANJE VIDENEGA NA ROBU IZGINOTJA

NAOMI KAWASE V SVOJIH FILMIH VEDNO PRIPOVEDUJE (TUDI) O SVETLOBI; ŠE VEČ: PUSTI SVETLOBI, DA V NJENIH FILMIH NASTOPI. SHARASOJYU – DREVO SORODNIH DUŠ SPLOH NI SVETEL FILM, AMPAK FILM, V KATEREM NASTOPI (TUDI) SVETLOBA.



MIKLAVŽ KOMELJ



Ko na začetku filma *Sharasojyu – Drevo sorodnih duš* (Sharasojyu, 2003) med tipajočim kroženjem kamere po praznem temnem prostoru za hip posije pramen svetlobe skozi strešno okno, se simultano oglasi prvi človeški glas v filmu, preblisk smeha. Zasmeh se deček, ki bo nekaj trenutkov zatem izginil.

Svet je skrajno krhek. V nekem trenutku filma se kamera ustavi na niti pajčevine, razpeti med dvema cvetovoma; nit se nihajoče svetlika, zdaj »je«, zdaj »ni«. Vse je treba skrajno pozorno spremljati s pogledom, ker lahko vse vsak trenutek nepričakovano izgine. Na začetku filma – ko se kamera iz tipanja po temnem interierju prebije na prosto – dva dečka, brata Kei in Shun, tečeta po ulicah in kamera jima sledi. Radostno tečeta v svetlobi. Ves čas ju spremljamo, posneta sta tako, da lahko skoraj fizično podoživljamo njun tek – a vendar vsaj ob prvem gledanju ne moremo določiti trenutka, v katerem eden od njiju, Kei, izgine. Izgine v smrt. Gledalec jima ves čas sledi s pogledom in vidi vse, a vseeno se lahko zgodi usodno izginotje, ne da bi ga registriral.

Svet je zaznamovan s to travmo. Vsak hip se lahko razleti na svoje drobne delce. Vse je krhko in lahko razpade. Stvari so spete naključno. Občutek absolutne determiniranosti vsega, kar se zgodi – do najmanjšega premika kamere –, pa vznika prav iz naključja. In usodne stvari so lahko v tem filmu povedane mimogrede, na cesti, med vračanjem z nakupovanja – tako dekle Yu izve od svoje mame, da ni njena prava mama.

Shun riše in slika. Njegov pogled se vztrajno in pozorno oprijema videnega. Njegov brat je izginil, on je ostal. Toda ko spremljamo Shunove korake skozi svet, se zdi, kot da so to koraki izginulega. In v tej atmosferi se tiho spleta ljubezenska

zgodba med Shunom in Yu. Obenem pa je film pripoved o nosečnosti Shunove mame, ki jo igra – v resnici noseča – režiserka sama. Krhkost sveta je občutljivost stanja nosečnosti.

Režiserka sijajno obvlada vizualne finese in njihov emotivni učinek. Film v tem pogledu doseže višek v sekvenci plesnega festivala, kjer Yu pleše v prvi vrsti. Z obrednimi gibi se poveže najbolj notranji izbruh ekstaze in na plesalce se ulije dež. Režiserka je dosegla učinek ekstaze, kot jo v *Neravnodušni naravi* definira Eisenstein: »Izstop iz pojma – izstop iz predstave – izstop iz slike – izstop iz območja vsakršnih rudimentov zavesti, da bi stopili v sfero čistega afekta, čustva, občutka, stanja.« Eisenstein pa govori še o nečem: o tem, kako se na ta »zunajvsebinski« učinek lepi ideologija. Na koncu plesa organizator festivala, Shunov oče, vpije v mikrofona, kako ima vsakdo možnost, da – samo na ta dan – zunaj vsakdanjika zablesti z vso svojo močjo: »Vsak človek bi moral imeti vsaj enkrat priložnost, da zares zablesti.« To je – ne glede na »avtentičnost« ekstaze, pravzaprav ravno zaradi nje – izrazito ideološki nagovor. Ob njem zlahka razneženo rezoniramo o stari japonski modrosti, a njegovo sporočilo prav tako zlahka prevedemo v Warholovih pet minut slave. Tu navsezadnje lahko vidimo, kako lahko danes resnična »vzhodnjaška duhovnost« funkcionira kot idealno ideološko dopolnilo kapitalizma. Stari rituali



v končni konsekvenci ne predstavljajo alternative in osvoboditve, ampak v spektakelski funkciji omogočajo občutje sprostitev v stresni realnosti, občutje »notranje izpolnitve« v uklenjenosti. Pri sekvenci plesa me je prav do bolečine pretreslo, kako se sproščajo energije, kako se v najčistejši ekstazi in sreči za hip razklene celo nebo, vse to pa je sproti prevajano nazaj v ritual, v zakovanost, v perpetuiranje obstoječih odnosov. Če citiram verza iz Pavesejeve pesmi *Disciplina*: »Mesto nam dovoli, da dvignemo glavo / [...], saj dobro ve, da jo potem spet sklonimo.«

Tega filma ne vidim kot pomirjujočega, ne morem ga sprejeti v smislu ganljive pripovedi o zacelitvi neke rane v družini (en brat je izginil, rodi se nov brat), o izravnavi sence in svetlobe, o harmonizaciji sveta po izgubi. Vse pomirjanje ima v sebi preveč grozljivosti, in v družini, ki jo spremljamo, lahko navsezadnje zaslutimo vse prej kot idilične patriarhalne odnose. In v udarcih menih po gongu, ki jih v filmu zaslišimo vsake toliko časa, ne slišim sprave s kozmosom, ampak religiozno manipulacijo, v zadnji instanci nič prijaznejšo od nabijanja cerkvenih zvonov, čeprav subtilnejšo.

A ta film ne more biti na strani religiozne manipulacije; v njem je preveč razrešene tesnobe. In preveč svetlobe.

Tik pred koncem filma se kamera v svojem gibanju vrne na začetek; ponovi se tipajoče kroženje v trenutku pred izgubo; a iz tistega trenutka se kamera ne vrne na isto mesto kot na začetku filma, ampak nekam drugam. V tem filmu ni pomembno to, da se krog skorajda sklene: pomembno je tisto, kar ostane razprto, razlika, ki jo na koncu filma vidimo kot pogled iz zraka na sive strehe mestnih hiš in samotni grič.

KINO OTOK 3

SIMON POPEK

Ob prvem Kino Otoku se mi je zapisalo, da bi festival lahko postal filmski ekvivalent Druge godbe, ki je pred več kot dvajsetimi leti pričela v Slovenijo (sramežljivo) uvažati glasbo tretjega sveta ter sčasoma postala dogodek evropskega formata. Kino Otok še ni dogodek evropskega formata, a več kot očitno izpolnjuje svoje osnovno poslanstvo: pripeljati filme iz oddaljenih in eksotičnih dežel, vključno z njihovimi ustvarjalci, brez katerih je družabni (in strokovni) utrip precej osiromašen.

Nič hudega, če se kdaj pa kdaj na spored prikra-de kakšen »neeksot«, pretirano »zahodnjaški« film ali film s komercialnimi aspiracijami. Ne gre za kompromitiranje, temveč za kulturno dopolnjevanje; ne nazadnje, ste že videli festival, ki ne bi zavrtel niti enega ameriškega ali japonskega filma? Kino Otok bo predvajal tako prvega kot drugega (*Bozo Texino* [Bill Daniel]; *Linda, Linda, Linda* [Nobuhiro Yamashita]), in v obeh igra glasba pomembno vlogo. Vidite, smo že bližje Drugi godbi. In če bolje pomislim, je Kino Otok v tretjem letu še najbolj podoben berlinske-mu Forumu mladega filma, vedno fascinantni zbirki eklektičnega okusa, kjer se programski selektorji ne ustrašijo še tako izključujočih poetik in estetik. Zjutraj dokumentarec, opoldan iranski ali burkinofaški film, popoldan retrospektiva pozabljenega, a pomembne-ga avtorja, zvečer popularni Daljni vzhod, opolno-či kung-fu. Na prvi kung-fu Kino Otoka še čakamo (»dajmo času čas«), toda lani smo že bili deležni žlah-tne eksploatacije s fenomenalnim naslovom *Potepuš-ke rokerske mačke – Lovec na seks* (Nora-neko rokku: Sekkusu hantaa, 1970, Hasebe Yasuharu).

Ostalo je tako rekoč na mestu, dobri dokumentarci (*Rakov povratnik* [Trópico de Cáncer, 2004, Eugenio Polgovsky Ezcurra]), iranski (*Polno ali prazno* [Gol ya puch, 2005, Abolfazl Jalili]) in burkinofaški film (*Tasuma - ogenj* [Tasuma - le Feu, 2003, Kollo Daniel Sanou]), retrospektiva pozabljenega (oziroma neveljavljenega) Petra Mettlerja (s poudarkom na *Podobi svetlobe* [Picture of Light, 1994]). Plus prgišče legendarnih ikonoklastov šestdesetih in sedemdesetih (Werner Herzog; Koji Wakamatsu), v boljši formi kot kdajkoli prej. Da izjemno redke priložnosti za spoznavanje z (novim) filipinskim filmom, o katerem je Ekran v zadnjem letu izdatno pisal, niti ne omenjam.



OVIRA ZA RISANJE ŠT. 9

MARKUS KEUSCHNIGG

Oseba položi darilo v škatlo, to zavije z nekaj natančnimi in popolnoma nadzorovanimi gibi ter okraši z različnimi okraski, preden živo rdeč pečat ovalne oblike odigra konkretno in abstraktno vlogo zaključka za otvoritveno sekvenco zadnjega umetniškega filma Matthewja Barneya, *Ovira za risanje št. 9* (*Drawing Restraint 9*, 2005). Te prve minute izdelanega rituala lahko gledamo kot prolog, predigro ali filmsko miniaturo, toda v bistvu predstavljajo umetnikove glavne diskurze in raziskovanja v malem, hkrati pa služijo tudi kot vez med izvirno idejo in dejanskim nastankom tega filma.

Barney, rojen v San Franciscu, diplomiral na Yaleu, čigar zgodnja strast do nogometa je pustila sledi na umetni športnosti njegovih likov, je začel s serijo performansov z naslovom *Drawing Restraint*, v katerih je bil umetniški proces otežen z različnimi ovirami. Pred nekaj leti so mu ponudili razstavo v Japonskem muzeju 21. stoletja za sodobno umetnost v Kanazawi pod pogojem, da ustvari novo delo za to posebno priložnost. Ko je moral ustvariti darilo, da bi vzpostavil delujočo atmosfero med gostom in gostiteljem, je to pri njem vzbudilo zanimanje za ritualno strukturo komunikacije.

Čeprav se zadnji del serije *Drawing Restraint* vrača nazaj v njegova zgodnja leta, je Barney znan po sredn-

jem obdobju svojega dela: *The Cremaster Cycle* je serija petih filmov, narejenih v letih od 1995 do 2002, ki so jih kritiki hvalili in so dosegli precejšen svetovni vpliv. Ta cikel je predstavljal uspešno kombinacijo vzvišene filozofske vsebine z barvitimi in živimi podobami, ki spominjajo tako na antično mitologijo kakor tudi popularno kulturo, kar je rezultiralo v sofisticirani umetniški ekstravaganci. Medtem ko so bili Barneyjevi zgodnejši performansi zgolj vaje v naumanovski metarefleksiji, je zadnja 30-minutna sekvenca tega velikanskega projekta prikazala slavnega kiparja Richarda Serraja, kako stoji na vrhu petnadstropne zgradbe in z železno roko vlada svojemu umetniškemu kraljestvu. Nekateri avtorji so opozorili na analogije med videoigricami in strukturo Barneyjevih panteonov, toda lahko jih razumemo tudi kot predhodnike ritualnega fetišizma v *Ovira za risanje št. 9*.

Dozdevno togo in preračunano izumetničenost filma vseskozi postavlja pod vprašaj in/ali dopolnjuje Barneyjeva zapletena fiksacija s človeškim in sintetičnim telesom ter njegovimi materialnimi kvaliteta. Kri, sperma in slina delujejo kot lubrikanti – med širnimi surrealističnimi tabloji, ki jih je ustvaril ta *entrepreneur extraordinaire*. Osrednje delo *Ovira za risanje št. 9*, postavljeno na krov razvpite japonske kitolovske ladje *Nisshin Maru*, prikazuje želatinast bazen vazeli-

na, ki nenehno raste in mutira v gigantski, organski, iz sluzi narejen duplikat Barneyjevega logotipa: oval s črto po sredini. Medtem se režiser-igralec Barney in njegova žena Björk Gudmundsdottir, ki sta vseskozi označena kot Moški in Ženska, pripravljata na veličasten poročni obred, po koncu katerega bosta drug drugega prerezala na pol, kar bo olajšalo njuno transformacijo v drugo stanje bivanja, namreč v kite, ki jih lahko v končnem posnetku vidimo, kako plavajo ob ladji in brizgajo curke vode v zrak. Čeprav obstaja minimalna zgodba, mora glasba proste dele povezati skupaj, da bi tako vzpostavila koherenten atmosferski prostor, skozi katerega se gledalec lahko giblje. Očitno je, da je Barney želel delati s svojo resnično soprogo, že prej omenjeno pevko Björk, ne le da bi ustvaril dopolnjujoči element, ampak tudi drugo plast, s katero lahko prva razvije odnos, osnovan na vzajemnem oplojevanju. Ustvarjena mešanica zvokov iz resničnega življenja, elektronskih ritmov in tradicionalnih napevov *No* pusti podobam, da se potopijo v evokativno, sanjsko razpoloženje, ki po drugi strani omogoči, da vznikne resnična kvaliteta: *Ovira za risanje št. 9* vzpostavi prostorske izraze v luči leitmotiva gost/gostitelj, ki se razvije v prelep ikonoklazem, daleč od sodobnih diskurzov in z lepoto, ki je še nismo videli.



Duhovi azijskih obal

ČAROBNI SVET APICHATPONGA WEERASETHAKULA

CIS BIERINCKX

Bila je ljubezen na prvi pogled. Pred nekaj leti, pozno zvečer, ne vedoč, kateri film naj izberem, sem kar priletel v eno od kinodvoran, kjer so vrteli program rotterdamskega filmskega festivala. Rekli so mi, da predvajajo tajski dokumentarec. Črno-bela uvodna sekvenca iz avta posnetih prizorov bangkoških cest me je takoj prepričala. Kmalu zatem je postalo jasno, da to ni navaden dokumentarec, ampak prej zanimiv eksperiment v filmskem jeziku in narativnem pristopu. Film *The Mysterious Object at Noon* (2000) je dokumentirano poročilo o potovanju po Tajski, ki se prepleta s fiktivno okvirno zgodbo. To delo takoj razkrije nekatere elemente, ki jih bomo srečali tudi v kasnejših Apichatpongovih filmih: postavljanje mesta nasproti podeželskemu in skrivnostnemu/rajskemu okolju džungle, elementi tajskih TV limonad in drzen, nepredvidljiv filmski pristop. Toda Apichatpong je moral za pravo prepoznanje počakati do svojega naslednjega filma, *Blaženo tvoj* (Sud sanaeha, 2002). Čeprav morada to ni takoj razvidno, je ta film njegov najbolj političen do zdaj. Prikazuje dve ženski in mladega ilegalca, ki zapustijo svoje vsakdanje okolje in se odpravijo na dolgo potovanje v džunglo, da bi na koncu pristali v nebeškem paradižu, kjer se bo zgodilo očiščenje duha in duše. Apichatpong s tem filmom prelomi določene sprejete filmske kode, ko postavi začetno špico na

sredo filma, da bi razmejil dolgo predigro/uvod od bistvenega potovanja, na katerega se podajo njegovi trije liki. V prvem delu meša fiksijske in dokumentarne elemente, da bi tako primerjal like, medtem ko se v drugem delu osredotoči na čistost podobe in časa. V vmesnem času se je Apichatpong s svojim projektom Haunted Houses počasi uveljavljal tudi v svetu vizualnih umetnosti. Za to delo je izbral elemente popularne tajske limonade in povabil fene – večinoma iz nižjih razredov –, da odigrajo svojo najljubšo zvezdo, potem pa je z njimi poustvaril svojo verzijo te limonade. Tako se je poigral z željo, slavo in hrepenenjem ljudi po predstavi lažnih resnic. Kot vmesni korak in filmsko parodijo na mit in mačizem Indiane Jonesa je s svojim prijateljem Michaelom Shaowanasaijem posnel odbit transvestitski mjuzikl *Dogodivščine jeklene muce* (Hua jai tor ra nong, 2003). »To sva posnela le zato, ker sva se hotela zabavati,« je priznal. In res je zabaven. Film je bil narejen tudi zato, da bi zapolnil luknjo, saj bi se Apichatpong moral soočiti s težavami pri financiranju svojega naslednjega projekta, če z *Blaženo tvoj* ne bi dosegel mednarodnega kritičnega priznanja. Po nekaj zgrešenih poskusih je končno našel potrebno pomoč in podporo pri francoskem podjetju Anna Sanders Film, katerega ustanovitelji, med drugimi Pierre Huyghe, Dominique Gonzales-Foerster in Phillippe Parreno, prihajajo s področja vizualnih umetnosti. Med gledanjem *Tropske bolezni* (Sud pralad, 2004) nam lahko postane jasno, zakaj so ti umetniki, ki se sami zelo zanimajo za gibljive podobe (Parreno je skupaj z Douglasom Gordonom pravkar končal film o francoskem nogometnem zvezdniku Zidanu), želeli vlagati v Apichatponga. Ta film gre še bolj kot *Blaženo tvoj* čez

tradicionalno kinematografijo in se približa področju vizualnih umetnosti. Je odtujevalen, toda moramo reči, da se njegova vizualizacija in zgodba vračata k bistveni čistosti filma: podobi in zvoku. Je izjemen film o ljubezni in hrepenenju. Apichatpong, razporežen za ljubezen in z ljubeznijo, postavi nasproti dve različni zgodbi, rastočo ljubezen med dvema mladima moškima in tradicionalno tajsko zgodbo, v kateri vojak v džungli išče svojo izgubljeno ljubezen, ki se je spremenila v tigra. Z izredno ekonomijo podob in dialoga mu uspe ustvariti edinstveno in očarljivo filmsko izkušnjo. Zagotovo v džungli doseže hipnotično lepoto, ki je edinstvena. S tem filmom mu uspe gledalce, ki so za to še odprti, prestaviti v drug svet, daleč od vsakodnevnega stresa in skrbi. V tem smislu transformira hojo po džungli iz *Blaženo tvoj* v duhovno potovanje. Zen ni daleč od *Tropske bolezni*.

Zdaj čaka na svoj naslednji projekt, *Syndromes and a Century* (prej *Intimacy*); produciran bo v okviru projekta New Crowned Hope, ki ga je začel Peter Sellars v povezavi z Mozartovim letom in proslavami na Dunaju. Ko sva se, že pred časom, nazadnje srečala v Rotterdamu, mi je povedal, da bo to film, ki mu je zelo blizu, saj se posredno ukvarja z delom in ljubeznijo njegovih staršev. Ta film ga ne odpelje nazaj v džunglo, ki jo občuduje, ampak v džunglo ljubezni.

Se nadaljuje že kmalu, med drugim tudi na izol-skem Kino Otoku, kjer bosta predstavljeni dve Apichatpongovi krajši deli: *Duhovi azijskih obal* (Ghost of Asia, 2005) in *Posvetna poželjenja* (Worldly Desires, 2005).

DOKUMENTARISTOVA VRNITEV

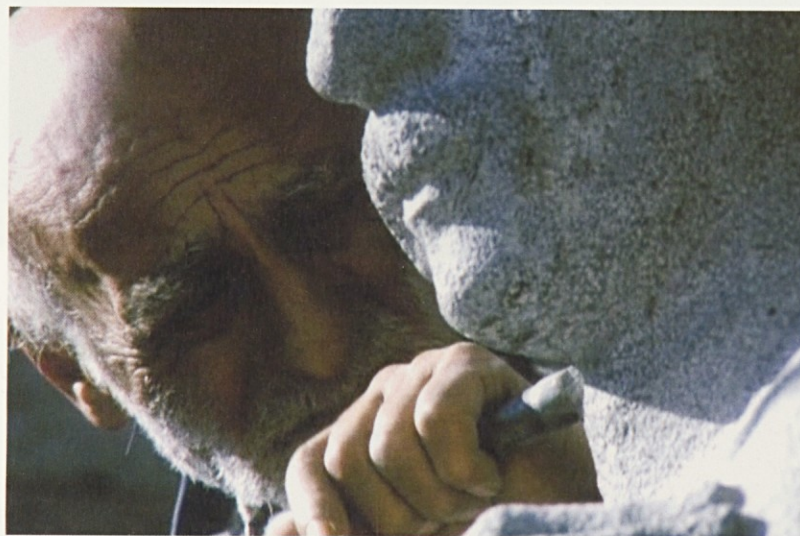
DENIS VALIČ

Po perestrojki, ki je v nekdanji sovjetski imperij vnesla nekaj kreativne svežine in dvignila na površje nove cineaste, se je z vstopom v devetdeseta, ki ga v teh deželah zaznamuje obdobje družbene tranzicije, nenadoma skoraj nehalo govoriti o cineastih in kinematografijah teh dežel. Res je sicer, da je vsaj v nekaterih državah nekdanjega sovjetskega socialističnega imperija filmska produkcija za nekaj let skoraj popolnoma zastala, toda prav tako je nesporno, da je zahodna filmska kritika s svojim izključujočim in produkcijsko lastnega okolja favorizirajočim pristopom veliko nesporno relevantnih avtorjev in del preprosto spregledala ter jih s tem obsodila na neobstoje, vsaj v okviru zahodnega cinefilskega kanona.

Armenska kinematografija je v preteklosti rodila nekaj izjemnih cineastov, ki so z leti postali integralni del svetovne filmske tradicije. Daleč najbolj znan armenski režiser je seveda Sergej Paradžanov, v ožjem cinefilskem krogu pa je ob njem enako cenjen tudi Artavazd Peleshian, katerega opus ni prav obsežen, zato pa je toliko bolj impresiven. Armenska filmska diaspora je v zgodovino svetovnega filma prav tako vpisala nekaj izjemnih posameznikov, med katerimi ne gre spregledati vsaj Roubena Mamouljana, Atoma Egoyana ter širšemu občinstvu morda manj znanega Yervanta Gianikiana (deluje v paru z italijansko avtorico Angelo Ricci Lucchi), s katerim pa smo se lahko seznanili tudi pri nas. A vsi naštetih so avtorji, ki so bodisi delovali v šestdesetih in sedemdesetih letih, v okviru armenske kinematografije, ali pa so bili dejavni

v okvirih zahodne filmske produkcije, medtem ko se za armensko kinematografijo zadnjih dvajsetih let zdi, kakor da je sploh ne bi bilo. Vsaj če sodimo po zapisih zahodne filmske publicistike in festivalski ponudbi, ki jo ta v marsičem pogojuje.

K sreči pa obstaja rotterdamski filmski festival, ki s svojo politiko odprtosti in iskanja novega nudi možnost, da se ob primerni pozornosti (korpus del, ki jih predstavijo, je namreč tako obsežen, da je odkrivanje novih teritorijev v največji meri odvisno od gledalca samega) soočiš tudi z avtorji in deli, ki jih »uradni« kanon zahodne cinefilije sicer ne šteje med »velike«. Tako smo na začetku februarja 2005, v zadnjih dneh rotterdamskega festivala, skoraj naključno – samo ime ni povedalo nič, zato pa je k odločitvi pripomogla tradicija armenske kinematografije – odkrili Harutyuna Khachatryan in njegovo fascinirano, lirčno raziskovanje teritorija med igranim in dokumentarnim filmom, ki nam ga podajajo podobe njegovega *Dokumentarista* (Vaveragroh, 2003). Čeprav je bilo to naše prvo srečanje z njim, vsekakor ne gre za mladega avtorja, temveč za profiliranega cineasta, katerega opus danes obsega sedem kratko-, srednje- in dolgometražnih dokumentarnih del ter štiri celovečerne filme, ki se gibljejo med fikcijo in dokumentarizmom. Kontinuirano ustvarja od srede osemdesetih let, sprva izključno na področju dokumentarnega filma, leta 1990 pa predstavi svoje prvo dokumentarno-igrano celovečerno delo, *Qamin unaynutyan* (Veter pozabe), v katerem se s pesnikom in skladateljem



Roubenom Hakhverdianom poda med pripadnike armenske diasporje v svetu. Podobno je zasnovan tudi film *Vrnitev v obljubljeni deželo* (Veradardz avetyats yerkir, 1991), le da tu skoraj klasično formo dokumentarnega filma okuži z elementi igranega. Khachatryan nam prek lirčnih podob izjemne emotivne silovitosti poda intimno študijo posledic zadnjega genocida nad armenskimi prebivalstvom, tistega, ki ga Armenci v drugi polovici osemdesetih doživijo v Gorskem Karabahu (»gorski črni vrt«), mejni pokrajini sosednjega Azerbajdžana. V film nas popeljejo arhivski posnetki, ki podajo osnovni historiat in nekaj podatkov, nato pa Khachatryan preide na intimno zgodbo armenskega kmeta, begunca, ki se pred genocidom z družino zateče v matično Armenijo, v opuščeno in v led vkovano gorsko vasico. Neverjeten je kontrast, ki ga Khachatryan ustvari med grobo, negostoljubno naravo in toplo, ljubečo predanostjo, s katero se kmet in njegova družina lotevajo vsakdanjih opravkov. Že tu pa je zaznati posebno pozornost, ki jo Khachatryan namenja spoju avdio in vizualne podobe. V devetdesetih so ga nemogoče razmere v domači kinematografiji prisilile v mirovanje oziroma v institucionalno

reševanje krize. V tem času posname le igrani celovečerec *Zadnja postaja* (Verjin kayan, 1994). Nato pa se leta 2003 vrne z izjemnim enournim *Dokumentaristom*, v katerem nam prek magične, sepia črno-bele fotografije poda epizodno, skoraj brezdialoško zgodbo o popotovanju skupine dokumentaristov po rodni Armeniji, s katero briše meje med dokumentarnim in igranim. V film nas vpelje krožna vožnja kamere, ki opazuje majhno skupino mladih, zbranih okrog samega Khachatryan in oboroženih s snemalno opremo, stoječih na kamionu z odprtim tovornim delom. Posnetek spremlja presunljiva zvočna kulisa, v kateri je zaznati pasji lajež in cviljenje, a njen izvor nam Khachatryan razkrije šele v zaključku filma. Najprej nas s skupino popelje na pot, iz katere vzniknejo podobe iskrenega portreta sodobne armenske družbe in njenega življenjskega pulza. Ta portret je sestavljen kot mozaik dokumentarnih epizod, obiskov kamnoloma, delovnega taborišča, sirotišnice, ulic urbanih središč. Sledijo si hrupna, mehanizirana gradnja cest, bolečina in radost rojstva, ekstaza ljubljenja, beda uličnega življenja brezdomcev. Smrti sledi novo rojstvo, novo upanje se rodi iz popolnega brez-upa. Khachatryan vses-

BOG, USMILI SE ME!!!

NEBOJŠA POPOVIĆ

kozi kontrastira in spaja nespojljivo. V montažo vnaša ironijo, kar je še posebej zaznavno v prizoru, ko govor upravnika delovnega taborišča prekinja s podoba-mi pokola psov. Khachaturyanov *Dokumentarist* je resnično izjemno delo, ki klasični dokumentarec potiska v območje avantgardnih stremeljenj.

Podoben pristop je ubral tudi v svojem zadnjem delu, nenavadnem posvetilu vodilnemu armenskemu pesniku 19. in 20. stoletja, Ashughu Jivaniju, z naslovom *Pesnikova vrnitev* (Poeti veradardze, 2005). Gre za lirično in vseskozi malce skrivnostno delo, ki nas popelje na irealno popotovanje po moderni Armeniji. Na nek način ima film dvodelno strukturo: prvi del bi lahko označili za fascinantno študijo ustvarjalnosti, saj sledimo umetniku, kiparju, ob njegovem procesu ustvarjanja Jivanijevega kipa; v drugem delu pa v nasprotju s pričakovanjem tega kipa ne posadijo v kako ustanovo ali vrt, temveč ga umetnik sam, osebno, natovorjenega na kamionu, popelje na potovanje po Armeniji. Tako je Khachaturyan ujel duha Jivanijeve osebnosti, saj je tudi sam pesnik veljal za vandravca, ki je pohajkoval po deželi in pel neznanecem. Tudi tokrat je Khachaturyan ustvaril fascinantno zvočno podobo, ki jo zaznamujejo pesmi z besedili iz Jivanijevih poezij ter Terteryanova vznemirljiva sodobna koralna glasba. Kljub svoji neprisotnosti v kanonu zahodne filmske kritike je Khachaturyan nedvomno eno najpomembnejših imen sodobnega dokumentarnega filma.

Ta obupani krik stare Romke, ki so ji sina, snaho in vnuke ne krive ne dolžne deportirati iz Nemčije, brez pravice do vrnitve nadaljnjih nekaj let, je izpostavil eden najboljših, če ne celo najboljši dolgometražni dokumentarec Želimirja Žilnika, *Kenedi se vrača domov* (Kenedi se vrača kući, 2003) – film, ki se ukvarja z brezdušno »repatriacijo« (!) Romov, ki so zaradi vojne pobegnili s Kosova v Nemčijo, kjer so dobili azil, zdaj pa jih vračajo v Srbijo, kjer nimajo nikogar, ne znajo jezika in ne vedo, kaj bodo s svojim življenjem. Bog je visoko in ljudje daleč. Razlagalec usode v tem filmu je Kenedi Hasani; noče odigrati vloge, ki so mu jo namenili politiki. Odločen je, da se bori, ne zgolj za golo življenje, ampak za tisti drobec dostojanstva, ki je jeziček na tehtnici, ko se človek odloča, na katerem svetu bo živel.

Kenedi se vrača domov je film, ki je obiskal veliko število svetovnih festivalov in Žilniku prinesel marsikatero priznanje. Toda na teh festivalih, še celo v Hercegovnem, ni bilo glavnega junaka Kenedija Hasanija. Kot da bi izginil z obličja zemlje. Toda Žilnik kot izkušen lovec na življenje ni pozabil svojega heroja oziroma antiheroja niti ni dovolil, da bi se med vrsticami ali zgolj mimogrede z njim ukvarjali nočni dežurni novinarji. Podal se je v iskanje Kenedija in ga našel na Dunaju. Tu se začne nadaljevanje filma *Kenedi se vrača domov* z naslovom *Kje je bil Kenedi dve leti?* (Gde je Kenedi bio 2 godine?, 2005). Srečamo Kenedija v popolnoma novi podobi, v obleki, z dolgimi naoljenimi lasmi, medtem ko prizna, da filma o sebi še ni gledal in ga bo zdaj videl prvič. Vse deluje slučajno, in da bi podprl to življenjsko pomembno »slučajnost«, Žilnik privzame vlogo reporterja, ki Kenedija sprašuje, kje je preživel zadnji dve leti. Tako dobimo surov, odkrit duel dialogov in monologov, v katerem se bo v srži razkrila narava romskega Sizifa, ki jo definira njegovo nagovarjanje dunajske publike: »Vseskozi sem sam. Boril se bom še naprej!« Kaj drugega še preostane človeku, ki je v obdobju med obema filmoma živel v več kot desetih zahodnoevropskih državah, jedel enkrat na dan (večinoma zvečer), se skopal enkrat mesečno



na železniški postaji in se zdravil zaradi sestradanosti in izčrpanosti. Človek, ki mu ne priznajo, da je človek, in njegovemu narodu ne, da je narod, saj mu na sodišču v Avstriji dodelijo za prevajalca Albanca, glavni odlok o izgonu pa napišejo v ruskem jeziku! Človek, ki je navkljub popolnemu uničenju ponosen in lep.

Zelo zanimiva je kamera, ki se ne gre »dogme 95«, pač pa v spoznanju moči Kenedijeve izpovedi v ozadju, na obrobju kadra, lovi scenografske detajle, ki jih lahko izgradi samo življenje. Sredi Dunaja Kenedi v plašču in klobuku, kot kak turbofolk dendi, pred ponovnim izgonom v Srbijo govori o svojem novem »biti ali ne biti«, medtem ko na samem robu kadra kot neizpodbitne priče stvarnosti in lično razporejene ob steni stojijo njegove stvari, katerih vsebina in količina nas bosta vpeljali v absurd tragike, ki se ji morate od žalosti vsaj za trenutek nasmejati.

In ravno ta oksimoronska bolečina, bolečina, ki je *perpetuum mobile*, toda kljub temu znosna in včasih ozdravljivo smešna, zaznamuje nadaljevanje Žilnikovega filmskega življenja s Kenedijem Hasanijem. Ističasno ta film dokončuje fresko (ali vsaj njen bistveni del), ki bi jo lahko poimenovali »Evropa in kako jo doseči«, saj vanjo spadajo vsi nerazumljeni, pozabljeni, razžaljeni in razočarani marginalci iz *Trdnjave Evrope* (2001), *Kam pluje ta ladja* (Kud plovi ovaj brod, 1999), *Marmornata rit* (Dupe od mramora, 1995), *Tito drugič med Srbi* (Tito po drugi put medju Srbima, 1994) ... Marginalci, ki niso nič drugega kot razgaljeni, toda povsem običajni ljudje, ki plačujejo na račun tujih predsodkov.

NA DRUGI STRANI SONCA

NIKA BOHINC

Monoblok je ogromna zapuščena betonska zgradba, v kateri živi Nena s svojo mamo in sosedo. Mama je bolna in Nena jo vsak dan odpelje na menjavo krvi. S sosedo se namakata v bazenu na strehi stavbe, občasno si priredijo zabavo, sprejema obiske nevidnega (namišljenega?) moškega, medtem pa čas odteka v drobcih komajda smiselni besed in opravil. Dnevi minevajo in v življenju treh žensk se ne zgodi nič zares velikega, le njihova osamljenost je iz trenutka v trenutek bolj otipljiva. To je svet, zapuščen od boga in ljudi. Ceste v njem so prazne, na oknih posedajo krokarji. Prežgan je od sonca in iz daljave nanj pritiska zlovesče brnenje. To je statičen svet, v katerem je vsako gibanje napor, svet, ki mu ni mogoče ubežati.

Monoblok stoji »na drugi strani«, nekje onkraj zakonov razuma. Vir Orteginega navdiha je revolucionarna energija nezavednega, sanj in halucinacij, svobodnih asociacij, ki jim gledalec sam določa vrednost in pomen. Razpira svet vzporedne resničnosti človeškega bitja, ki se razteza med njegovo zunanjo in notranjo (psihično) realnostjo in hkrati sega onkraj obeh. Je tista dimenzija realnosti, ki je ne moremo do kraja dojeti niti s čuti niti z razumom, pa vendarle vemo, da je resnična. Vsej svoji bizarnosti in nepriljudnosti navkljub je *Monoblok* svet, ki ga v sebi nosi sleherni človek.

Jean Cocteau, njegovo *Pesnikovo kri* (Le Sang d'un poète, 1932) je Luis Ortega izpostavil kot ključno re-

ferenco pri ustvarjanju svojega drugega celovečernega filma, je film afirmiral kot območje »čiste nadrealnosti«. In *Monoblok* se res utegne zazdeti kot vaja iz nadrealizma, v kateri se odslikava apokaliptičnost današnjega časa. Ali kot tesnoben posnetek Caravaggiovega platna, iz katerega nas, obsijana z božjo svetlobo, gledajo izkrivljena človeška telesa. Njegova govorica je dramatična, polna močnih barvnih kontrastov, ki uročijo pogled, naphan je s simboli, ki ostajajo odprti ter nenehno rušijo in gradijo zgodbo, sestavljajočo se za gledalčevimi očmi. Pa vendar je v Orteginem objektivu nekaj, kar je močnejše in resničnejše od konceptov in zgledov nadrealistične šole, pri kateri se film napaja: napolnjen je s hrepenenjem in melanholijo, ki počasi, a zanesljivo opraviča z občutkom filma kot pretencioznega, kaotičnega miselnega konstrukta. Le predati se je treba, pustiti, da se pretipata pod kožo, prevzameta razum.

Za tiste, ki so videli Ortegin prvenec *Črna škatla* (Caja negra, 2003), je *Monoblok* najbrž precejšnje presenečenje. Na prvi pogled je diametralno nasprotje minimalističnega realizma, mozaika tihih, preprostih podob iz življenja treh ljudi, ki so se sestavile v zgodbo o rehabilitaciji družine. Toplo in skorajda naivno v neposrednosti, s katero je bila izpovedana. A meja med radikalnim naturalizmom in iracionalnimi podobami, ki »edine lahko dosežejo resnično realno – nadrealno« (kot je v svojem manifestu nadrealističnega gibanja

zapisal André Breton), je tanka, in Ortega je čeznjo stopal že v *Črni škatli*. Živo se spomnim prizora, v katerem gledamo očeta in hčerko, med njima se počasi in sramežljivo plete bližina, ki se sprehajata po robovih mesta in najdeta sončni zahod. Ne ustavita se, da bi ga doživela, kar hodita in hodita, naravnost proti soncu gresta, in šele ko ju svetloba popolnoma posrka vase, se posnetek konča. Spomnim se, kako me je ta prizor ganil in film »zadel« z neko povsem novo realnostjo – tisto »na drugi strani sonca«. Tisto, ki jo v celoti razpira *Monoblok*.



KDO JE BOZO TEXINO?



SIMON POPEK

Bozo Texino je mrtev! Ne, Bozo Texino je strojevodja, ime mu je McKinley! Kje neki, Bozo Texino je kretničar za železnico in živi v Houstonu! Je resnica ena ali jih je več? Je Bozo Texino resnična oseba ali mit, zmes različnih anonimnih risarjev, ustvarjalcev kolektivne identitete, ki s hitrimi risarskimi impresijami na tovornih vagonih železnice združuje različne elemente *hobo* kulture?

Kdo je Bozo Texino (Who is Bozo Texino?, 2005), film teksaškega filmskega ustvarjalca Billa Daniela, ni Državljan Kane (Citizen Kane, 1941), čeprav ga vodi vsaj tako intrigantni misterij kot sloviti Wellesov prvenec. Skrivnost skuša režiser razrešiti s številnih zornih kotov, film govori o Ameriki 20. stoletja, vizualno je kljub ekstremno nizkemu proračunu enako fascinantna mešanica dokumentarca, antropološke raziskave, umetnostnega traktata in družbene refleksije. Z drugimi besedami, Bozo Texino je hudo izviren ameriški film in čudovito posvetilo izgubljenemu idealu svobodne Amerike. Brez odvečnega moraliziranja ali romantične nostalgije, ki praviloma skazijo podobna »ljubezenska pisma« izginjajočim subkulturam.

O Bozu Texinu morda izvemo malo ali skoraj nič, zato pa Bill Daniel njegov mit postavi v kontekst t. i. *hobo* subkulture, »potepuške umetnosti« z železniških vagonov, ki je stara natanko toliko, kolikor je stara ameriška železnica. Iz holivudskih filmov poznamo lik zanemarnjenega postopača, ki skače na tovrne

vagone in se zastoj vozi po 50-ih ameriških zveznih državah; Preston Sturges je v *Sullivanovih potovanjih* (The Sullivan's Travels, 1944) uspešnega režiserja poslal na raziskovalno nalogo med revno populacijo; Martin Scorsese je v *Vagonarki Berti* (Boxcar Bertha, 1972) junake postavil v kontekst sindikalnega boja in paranoje pred komunizmom v tridesetih letih. Robert Aldrich je v *Vlaku za dva klateža* (The Emperor of the North Pole, 1973) še najbolje opisal vsakdan klatežev z železnice, toda zdi se, da se nihče ni odlepil od stereotipa potepuhov za časa depresije tridesetih let. Drži, v tem času je število vagonarskih potepuhov skokovito naraslo, a to so bili povečini ljudje, ki so se na cesti (železnici) znašli zavoljo ekonomske krize in *hobo* izročilo niso prispevali ničesar. Bill Daniel pripoveduje zgodbo o ljudeh, ki jim je *hobo lifestyle* izbrani način življenja, pa naj gre za arhetipske predstavnike *hobo* subkulture – pojavili so se kmalu po koncu državljanske vojne, v drugi polovici 19. stoletja – ali moderne postopače, brez osebnih izkaznic, socialnega zavarovanja ali stalnega naslova, skratka ljudi, ki se gibljejo pod socialnim radarjem in ki so prenehali verjeti v ameriški sen. »Ta dežela naj bi temeljila na trdem delu, integriteti in veri v boga. Bullshit! Temelji na umorih, kraji, suženjstvu in nasilju v vseh oblikah,« lepo razloži eden izmed postopačev, ki jih je Daniel intervjuval tekom desetletja in pol, kolikor je potreboval za zbiranje materiala (večinoma na super osmički in 16

mm). Drugi doda: »Razlikovati morate med *hobom*, trampom in bumom.« *Hobo* v stiski pomaga sočloveku, deli hrano z drugimi in vedno pospravi za seboj; *tramp* prav tako vandra naokrog, vendar poskrbi samo zase, medtem ko je *bum* večinoma zapit, asocialen in se redko premakne z enega mesta.

Danielu so leta 1983 pritegnile pozornost številne risbe, grafiti in karikature na železniških vagonih – povečini narisani s kredo –, ter zvoneči podpisi avtorjev, npr. »The Rambler«, »Coaltrain«, »Kid Idaho« ali »Colossus of Roads«. Zdelo se mu je, da sledi skrivni *hobo* skupnosti, zato je risbe pričel fotografirati, sploh po srečanju z »Bozom Texinom«, mitičnim simbolom, ki predstavlja obraz s kavbojskim klobukom in cigareto v kotičku ust.

V zenitu *hobo* kulture, koncem 19. stoletja, se je motivika predhodnikov grafiti subkulture raztezala od politične satire in propagande do poezije, verskih pozivov, nespodobnih podob ženskega telesa in seveda šifrirane simbolike (načina komunikacije in opozarjanja med postopači), medtem ko je dandanes informacijski aspekt tako rekoč izginil. Povečini ostajajo le še na ravni identifikacije, kar je deloma tudi posledica vse večjega razslojevanja oziroma odtujevanja; bratstvo »klasične« *hobo* kulture je povečini izginilo. Ostajajo vizualni simboli, med katerimi je izvor in pomen »Boza Texina« enigmatičen v enaki meri kot sloviti *rosebud* na Wellesovih sankah.

NA KOLESU VIDIŠ SVET

NIL BASKAR

Konec šestdesetih, ko je tudi Japonsko zajel vihar militantnih političnih dejavnosti, je skupina režiserjev, scenaristov in teoretikov nastopila z radikalno kulturno-politično predpostavko. Po njihovem je postindustrijska pokrajina kapitalističnih dežel prenehala biti le uniformirana žrtev industrijskega napredka – postala je otipljiv podaljšek strukturne moči, ki v ideološkem smislu odreja pogled in dejanja, zato jo je treba uničiti in preurediti, jo vrniti v njeno »naravno« stanje. Nastal je film, ki predstavlja manifest »teorije pokrajine«: A.K.A. *Serial Killer* (Ryakushô: Renzoku shasatsuma, 1969). V tem materialističnem in eksplicitno političnem filmu 19-letni fant potuje po Japonski; podobe pokrajine, ki jih vidi, v njem povzročijo neposredni odpor – postane množični morilec. V širšem krogu avtorjev, ki so film posneli (Adachi, Matsuda in Sasaki), lahko najdemo tudi Kojija Wakamatsuja.

Zakaj je to pomembno? *Kolesarska kronika: pokrajine, ki jih je videl sedemnajstletni deček* (17-sai no Fûkei – shônen wa nani o mita no ka, 2004) je ob površnem ogledu le prelepa meditacija na temo sodobne odtujenosti, kjer režiser spravi človeštvo z družbo in naravo. A v resnici se pod to enoznačno površino skriva eden najbolj politično artikuliranih japonskih filmov zadnjih let, ki ga povrh lahko razumemo tudi kot posvetilo in hkrati epilog radikalnim idejam izpred tridesetih let, kot novo opredelitev »teorije pokrajine«.

Francoski zgodovinar filma Noël Burch je Wakamatsuja nekoč laskavo oklical za režijskega »primitivca«, ki se ne trudi z elaborirano filmsko govorico, temveč filme stresa z elektrošoki nasilja, deviantne spolnosti in fantastičnih družbenih vizij. Razkorak med nakopičenimi transgresijami in estetiziranimi podobami postane vir subverzivnega nelagodja, ki spodkoplje sam okvir filmske reprezentacije in hkrati neprizanesljivo kaznuje gledalca za njegovo voajeriistično »sokrivdo«.

Drži, razvpiti filmi Wakamatsujevega plodnega obdobja med leti '68 in '75, ko si je dajal duška s *pinku*



eiga eksploatacijami, celo danes delujejo kot preizkusi tolerance brez katarzične obljube; *Embryo Hunts in Secret* (Taiji ga mitsuryosuru toki, 1966), *Go, Go Second Time Virgin* (Yuke yuke nidome no shôjo, 1969) in *Ecstasy of Angels* (Tenshi no kôkotsu, 1972) so kljubovalni filmi, ki nas pustijo v moralnem vakuumu.

Kolesarske kronike torej niso izključno film starega mojstra, ki se je v jeseni ustvarjalnega življenja odločil izstopiti iz vlaka, da bi se naposled posvetil esencialnim vprašanjem bivanja. Prav nasprotno, če film gledamo strogo skozi objektiv avtorstva, so *Kolesarske kronike* – podobno kot Lyncheva simplistična *Resnična zgodba* (Straight Story, 1999) – najbolj »wakamatsujevski« med njegovimi filmi, z gostitev notranjih napetosti njegove kinematografije in hkrati njegovo najbolj ekonomično delo, v katerem so gonilni principi oklesani do ireduktibilnega bistva. Neizprosno nizanje »šokov« zamenja nizanje pokrajine in dečkovih ponotranjenih muk – režiser preizkuša, ali je moč »teorijo pokrajine« prenesti v sedanost in pokrajino razumeti ne le kot klasično formalno odslikavo junakove konfliktnosti (v katero film verjame, kljub njegovemu zločinu), temveč tudi kot drugačno ideološko predpostavko, kot pokrajino, v kateri je možen pogled onkraj dominantnega režima podob.

Wakamatsu se je zato odrekel tudi nekdanji dekonstrukciji pogleda, učinkom potujitve in agit-propovski montaži ter na poti odkril »primitivno« čistost filmske govorice. Njen temelj sta dve montažni sekvenci, okoli katerih je speljan celoten film – pripoved dveh »starih« učitelja, ki se spominja vojne in opozarja na kontinuiteto japonskega fašizma, in korejske žene, ki je vojno preživela kot prostitutka za potrebe ja-

ponskih vojakov. Obe pripovedi sta razločeni v skladu z njunima diskurzoma: medtem ko je starčkova pripoved zgrajena skorajda analitično (prehaja od osebnega – partikularnega – v univerzalno izkustvo spomina), je starkina pripoved strukturirana diametralno; podana je kot podoba sveta, v kateri s povečavo odkrijemo žalostno zgodbo njene – partikularne – usode. Dialektiki primerni sta režiserjevi formalni odločitvi: v prvem primeru je starčkova pripoved »razstavljena« s *split-screen* kompozicijo ter disonantnim glasbenim komentarjem, ki poudarjata analitično delo pripovedi in filmske reprezentacije. V drugem primeru je pripoved »uprizorjena« na takorekoč mitološki način, pri čemer avtor uporabi vse »trike« sintetične naracije afekta: dvojno ekspozicijo, kohezivno glasbo (starkino pesem), simbolizem (galebi), folklorizem, mentalno podobo itd., ki ne pripadajo le konkretnemu/kolektivnemu korpusu spomina, temveč napeljujejo tudi na zunanje filmsko označeno, na obstoj mitološkega (brez)časa, ki ga v filmu nadvse redko vzremo v tako izčiščeni obliki.

Seveda je povsem mogoče *Kolesarske kronike* gledati tudi povsem mimo njegovega historičnega konteksta, a prav takrat pademo v usodno evrocentrično past, kjer film gledamo kot eksotično, celo ezotično duhovno potovanje, katerega politika je zreducirana na družbeno »problemskost« mladinskega nasilja in impotentno spoznanje, da tudi idealizirana preteklost skriva črna poglavja, zaradi česar je najbolje ubežati v surov objem narave. Varljivost *Kolesarske kronike* je v tem primeru tudi zagotovilo njene pomembnosti – filma, ki se spominja zgodovine, zaveda sedanosti in razume prihodnost.

UTOPISTI IN PRETIRANCI V FILMIH BRATOV TAVIANI

POETIČEN KINO Z MOČNIMI POLITIČNIMI IMPLIKACIJAMI. MORALNE NAPETOSTI IN MELODRAMSKI RAZPONI, RAZUM IN VIZIONARSTVO V INTERAKCIJI FILMA, LITERATURE, ZGODOVINSKE KRONIKE IN PRIPOVEDNIH SKRIVNOSTI.

JOŽE DOLMARK

Brata Vittorio in Paolo Taviani, svojevrstna italijanska režiserja po rodu iz Toscanne, se začneta ukvarjati s filmom v petdesetih letih po ogledu znamenite Rossellinijeve mojstrovine *Paisà* (1946) v kinoklubu v Pisi. Film ju je zaznamoval in privedel do odločitve, da se tudi sama preizkusita v režiji. V istem kinoklubu sta spoznala tudi Valentina Orsinija, s katerim sta nato tesno sodelovala nekje do leta 1963. Šlo je za čas, ko se je neorealizem že iztekel in ko so se v Italiji v številnih kinoklubih, ki so igrali pomembno vlogo današnjih art kinodvoran, izobraževali filmski navdušenci, bodoči režiserji. Šlo je tudi za čas začetkov italijanskega ekonomskega booma in zapleteno politično ozračje po smrti komunističnega voditelja Togliattija, torej za vznemirljive razmere, v katerih je nekaj mladih režiserjev iskalo pota, kako dediščino neorealizma spojiti z modernim in socialno angažiranim filmskim pristopom, ki se je v mnogočem razlikoval od sočasnih novovalovskih naporov francoskih kolegov.

Tavianija s kolegom Orsinijem leta 1954 pripravi prvo skupni projekt, h kateremu pristopi tudi eden najpomembnejših akterjev italijanskega neorealizma, scenarist Cesare Zavattini, dokumentarec *San Miniato luglio 1944* (1954), ki je rekonstruiral nacistični pokol v katedrali mesteca, sicer rojstnega kraja bratov Taviani. Kmalu zatem se brata preselita v Rim, kjer vse do začetka šestdesetih let snemata skoraj izključno dokumentarna dela. Iz tega obdobja velja omeniti njuno sodelovanje z velikim nizozemskim dokumentaristom Jorisom Ivensom pri projektu *Italija ni revna dežela* (Italia non è un paese povero, 1959). Ko je Ivens montiral prva dva dela v Rimu, ju je poslal na Sicilijo, da posnameta preostanek filma, to pa je bilo za njuno

nadaljnjo pot usodno. Na otoku sta našla navdih za prvo celovečerno igrano zgodbo, pa tudi Ivens jima je po ogledu posnetega materiala telegrafiral: »... *posnetki so dobri, toda slike so takšne, kot bi bile iz igranega filma, ne pa iz dokumentarca*«.

Tako leta 1962 sledi zanju prvo tipično delo, politično začinjeni igrani prvenec *Človek, ki bi ga bilo potrebno zažgati* (Un uomo da bruciare). Že v tej prvi zgodbi o tragični usodi sicilijanskega sindikalista Salvatora Carnevala je prepoznati osnovne ikonografsko-oblikovne premise filmov bratov Taviani.

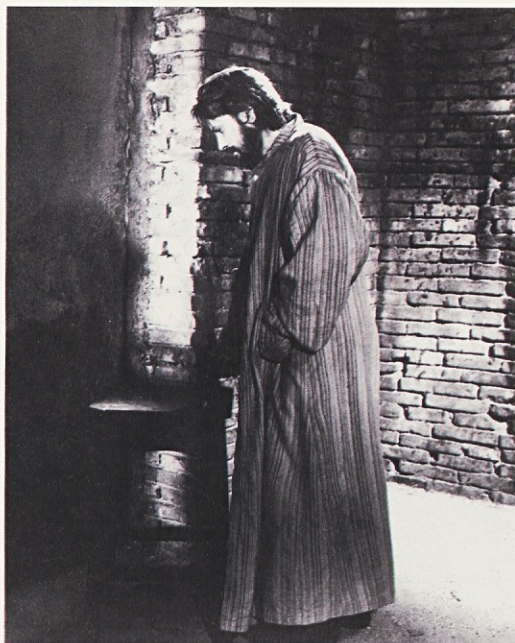
Gre za poetičen kino z močnimi političnimi implikacijami, za svojevrsten stilistični most med direktno strogostjo neorealistične poetike in modernim ter kompleksnim pojmovanjem odnosa med realizmom in mizansceno; za delo, v čigar pripovedi se moralne napetosti in melodramski razponi, razum in vizionarstvo nenehoma prepletajo v interakciji filma, literature, zgodovinske kronike in pripovednih skrivnosti. Prvenec je oblikovno precej stroga pripoved, obenem pa resnoben socialno-političen razmislek o osebi sindikalista Carnevaleja, ki ga je ubila mafija. Junak se od protagonistov neorealizma razlikuje po svojem ironičnem in antipopulističnem značaju: ni »pozitiven« heroj, čeprav se bori za pravice obubožanih kmetov. Je problematičen človek, poln protislovij, na trenutke nerazsoden in celo nasilen, vseskozi egocentričen v mejah ekshibicionizma in mitomanije. Takšen junak, ki je razčistil z miti partizanskega odpornišva in povojnega pauperizma, moderen junak torej, nepredvidljiv v svoji paradoksalni osebni odtujenosti in čudni komunikativnosti, čeravno počenja pogumna socialna dela, ki naj bi vodila k razumu in socialni pravičnosti.

Nekaj brechtovskega ali celo tolstojevskega je v njegovem osebno brezupnem iracionalnem boju. Junak, ki ga je z odliko upodobil Gian Maria Volonte v svojem filmskem debiju, zaradi svoje neuravnovešenosti morda spominja na podobne protagoniste novega vala, toda ves ostali duhovni kontekst ima druge, družbeno bolj zavezujoče korenine, in v tem je čutiti polemične odmeve na francoski novi val.

Subverzivni (Sovversivi, 1967) pomenijo konec sodelovanja z Orsinijem, ki bo krenil po lastni poti s prelepim filmom *I dannati della terra* (1967). Tavianija pa posnameta ravno tako lep film, kjer v lucidni in nežni zgodbi obravnava usodo štirih simpatizerjev komunistične partije v dnevih pogrebnih slovesnosti za umrlega sekretarja P. Togliattija. V zgodbi štirih oseb, ki se nikoli ne srečajo, pomeni pogreb partijsko-ideološkega očeta istočasno tudi neko časovno mejo, ko se bo določen politično-militantni svet italijanske levice postavil povsem na novo. V milijonski množici, ki se pride posloviti od voditelja, med morjem rdečih zastav nad Bottegami Oscurami, se Giulia, Ermanno, Ettore in Ludovico odločijo za »subverzivno dejanje«, da preprosto ne bodo več »komunisti«, ker se je njihov revolucionarni naboj izmuznil iz okolja skupne ideologije v osebno osvobajajočo silo, ki jih sili, da razmislijo o lastnih življenjih in se podajo na nova pota. *Subverzivni* predstavljajo za svoje junake srečanje s smrtjo, smrtjo njihovega očeta, in z občutenjem lastne smrtnosti v dinamiki življenja lastnih življenj znotraj časovnega labirinta človeške eksistence, v osebnih življenjskih dramah, ki so tako daleč od katekizma ideologij.



Izborna privlačnost



Sveti Mihael



Oče gospodar

So pa tudi film o »pogrebu nekega italijanskega poveljnega sveta, o pogrebu neorealizma«, pa vendarle temeljit razmislek o nekih novih časih in v tej luči neverjetna anticipacija majskih dogodkov iz naslednjega leta, ko se je pisalo 1968. Izreden film, ki je režiserja vodil k naslednjim delom o velikih političnih utopijskih metaforah v filmih *V znamenju škorpiona* (Sotto il segno dello scorpione, 1969), *Sveti Mihael je imel petelina* (San Michele aveva un gallo, 1972) in *Alonzafon* (Allonsanfàn, 1973). Do popolnega mednarodnega priznanja pa sta morala še malo počakati; tega jima je prek zlate palme na festivalu v Cannesu prinesla njuna mojstrovina *Oče gospodar* (Padre padrone, 1977).

V *znamenju škorpiona* je zgodba, ki se odvija v prazgodovini. Po izbruhu vulkana se kopica preživelih zateče na bližnji otok. Tam povzročajo nered in spore ter skušajo prepričati prebivalce, ki so jih sprejeli, naj se preselijo na celino, kjer naj bi osnovali novo skupnost. Ko jim to ne uspe, se zatečejo k nasilju. Da bi čimbolj nazorno predstavila konflikt med reformisti in revolucionarji ter prepad med generacijama, sta se brata Taviani zatekla v svet prispodob ter k metafizičnemu in metaforičnemu razmišljanju. Film krasi sugestivni trenutki, ki marsikaj dolgujejo Brechtu, Godardu, celo Pasolinijevi mitski metaforiki. S stilis-

tičnega vidika je film precej racionalen, iz ideološkega pa abstrakten in morda voluntarističen. Zgodba je pač mitološka rekonstrukcija rojstva družbe, kjer je čutiti prizvok materialistične misli, da gredo zasluge za pomembne spremembe v zgodovini človeštva odločnosti revolucionarjev. Misel, ki je bila v takratnih prevratnih časih okoli leta 1968 v svetovni modi med levičarskimi intelektualci in ki se ji je »novi film« zelo globoko priklonil.

Sveti Mihael je imel petelina nadaljuje s problematiko predhodnega filma in velja za eno najlepših Tavianijevih del. Scenarij je nastal po Tolstojevi pripovedi Božje in človeško, ki je prestavljena v italijansko okolje in govori o neuspelem poskusu borca, da bi sprožil revolucijo. Tako je Giulio Manieri aretiran in obsojen na doživljenjsko kazen v samici, kjer si dolga leta prizadeva ohranjati tisto, kar si sam predstavlja za osnovno človeško držo zdrave pameti. To pa so namišljena politična zborovanja in podobne aktivnosti. Vsak pre-bliisk svoje domišljije uresniči in postavi na oder svojih zaznav. Pokonci ga drži upanje, da so politične ideje, zaradi katerih je slednjič tudi zaprt, padle na plodna tla. Upanje pa se podre, ko ga premestijo v drug zapor, kjer lahko izmenja nekaj besed z mlajšimi političnimi zaporniki. Ugotovi namreč, da zunaj zaporinskih zidov ni niti junak niti mučenec, da tam zunaj sploh ne obstaja. Revolucija je pozabila nanj. Film počasnega tempa in linearne pripovedi, kjer se nam tako lepo kaže osrednja tematika kina bratov Taviani: kontrast med človekom kot aktivistom in biološko-zgodovinskimi danostmi, ki ga omejujejo v njegovi samoizpolnitvi. Nasprotje, ki presega metaforo o dveh čolnih na koncu filma. Na prvem orožniki vozijo Giu-

lia, na drugem pa mlade revolucionarje v drug zapor. Nihče nima ničesar proti drug drugemu, vsi si želijo samo tretje barke, ki bi jih odpeljala nekam proč po laguni, kjer bi stvari začeli na novo.

Dve leti po *Svetem Mihaelu* sledi *Alonzafon*: revolucija se je transformirala v restavracijo. Če Giulia »beg v družbeni naprej odnese v osamitev«, Fulvia »umik s položajev v zaledje prisili k izdajstvu«. Ne gre več za zgodbo človeka, ki se postavi zase in ohrani svoja politična prepričanja, ampak za pripoved o človeku, ki se svojim prepričanjem odreče. Film pripoveduje zgodbo

Čista in preprosta filmska govorica z inovativno uporabo klasičnih režijskih prijemov, vožnje kamere, dolgi posnetki v širokem izrezu, bressonovska uporaba zvoka, nobenih pripovednih trikov in nič filmskih učinkov, samo gola reprezentacija še bolj golega življenja in njegove velike zmage.

o po-Napoleonovi Evropi, ko je imperator poražen in so družbene svoboščine ponovno potisnjene v ozadje. Revolucionarji se razpršijo in med njimi se tudi Fulvio Imbriani skuša rešiti pred ponorelim svetom političnih obračunavanj in likvidacij. Pade v čudno odpadniško družino, kjer ni več mesta za ponos in ideale, gre le še za golo preživetje. Ne pomaga mu več niti družina, h



Noč svetega Lovrenca



Kaos

kateri se je zatekel, ne ljubezen in ne slavna preteklost. Ujet v mrežo prevar in izdajstev mora na begu pred člani tolpe reševati svoje golo življenje do presenetljivega preobrata na koncu filma.

V filmu *Alonzafon* se v prosti formi prepleta realistično podajanje zgodbe z nadrealističnimi vložki, s prividi in halucinacijami glavnega junaka. Fotografija je bogata in polna detajlov obdobja, z natančno scenško in kostumografsko postavitvijo časa, ki je kakor vsak postrevolucionaren čas neusmiljen do svojih najboljših otrok.

V mojstrovini *Oče gospodar* se brata Taviani lotita skorajda dokumentarnega načina pripovedi z naturalistično sliko nekega časovnega in krajevnega okvirja. Zgodba o fantu s Sardinije, ki mora svoji volji navkljub postati pastir; tiranski oče ga namreč izpiše iz šole, ker meni, da je izobrazba le za privilegirane sloje. Oče je sicer nasilnež, a ni sadist. Ima svoj pogled in svoje lastno, trdno stališče. Lahko ga razumemo, čeprav se z njim ne strinjamo. Njegov sin ni upornik, niti mazo-hist. Je samo človek s svojo *via crucis*, z upanjem, da bi pobegnil proč in se česa naučil. To mu uspe, ko ga oče pošlje v vojsko. Gavino se med služenjem vojske odloči, da bo nadaljeval študij na univerzi. Ko se vrne domov, se vname poslednji spopad z očetom. V njem so Gavinova osnovna orožja obrambe pismenost, znanje in izobrazba.

Zgodba temelji na avtobiografski knjigi Gavina Ledde o tem, kako je iz nepismenega pastirja postal doktor znanosti. Film je tako močno prepleten z njegovo zgodbo, da se avtor knjige v posebni vlogi pojavi na začetku in koncu, s svojo pripovedjo o neznanosti želji po izobrazbi, želji po tem, da bi se učil, naučil bra-

ti in pisati, vse od tistega trenutka, ko mu je to možnost odvzel oče.

Film je nasilen, šokanten in direkten s prizori, vendar je vsa ta brutalnost drugačna od tiste v sodobnem filmu in je zaradi tega na svoj način privlačen. Čista in preprosta filmska govorica z inovativno uporabo klasičnih režijskih prijemov, vožnje kamere, dolgi posnetki v širokem izrezu, bressonovska uporaba zvoka, nobenih pripovednih trikov in nič filmskih učinkov, samo gola reprezentacija še bolj golega življenja in njegove velike zmage. Nič več ni poražencev, subver-

V nekem židovskem tekstu piše, da je nekdo svet najprej napisal, v primeru opusa bratov Taviani pa kakor da ga je nekdo najprej spravil v slike in zvoke, šele hip zatem pa ustvaril.

zivnežev ali sanjačev iz prejšnjih filmov. Tu je samo preprost človek in njegova velika zmaga: da je veden in radoveden.

V osemdeseta leta sta brata Taviani vstopila z morda najpomembnejšim italijanskim delom desetletja, s filmom *Noč svetega Lovrenca* (La Notte di San Lorenzo, 1982), pretresljivo dramo s konca druge svetovne vojne, kjer v noči, ko padajo zvezde z neba in izpolnjujejo skrite želje, pride do nesmiselnega pokola ljudi, ki so bili siti fašizma in njegovega zverinstva in so hoteli sanjati boljše čase prezgodaj, samo malo prezgodaj. V *Kaosu* (1984) avtorja sežeta med Pirandellove Novele

za eno leto, da bi nam pričarala zaustavljeni svet arhaične Sicilije, njenih urokov, sentimentov in ljudskih nagajivosti. Čeprav zgodbe v filmu stojijo same zase, jih prepleta čudovita sicilijanska pokrajina, mediteranski melos in vzdušje globokega italijanskega juga. Popoln film z izredno transpozicijo pisanega v specifično filma in spoštovanjem pirandellovske krožne pripovedne strukture v adekvatno filmsko konotacijo.

Zatem se brata lotita enega najbolj kontroverznih filmov osemdesetih, *Good Morning Babylon* (1987), nenavadne rekonstrukcije Hollywooda z začetka 20. stoletja, iz DeMillovih in Griffithovih časov, zgodbe dveh preprostih italijanskih bratov, emigrantov tesarjev, ki se znajdetta na začetku filmske zgodovine, gredoč s trebuhom za kruhom. Malce zrele ironije ali avtorske samokritike bratov Taviani iz nekega drugega filmskega časa.

Vittorio in Paolo pa sta tudi še v devetdesetih v izjemni ustvarjalni formi, saj sta v svojem filmu *Izborna privlačnost* (Le Affinità elettive, 1996) ustvarila eno najlepših interpretacij Goethejevega dela.

V nekem židovskem tekstu piše, da je nekdo svet najprej napisal, v primeru opusa bratov Taviani pa kakor da ga je nekdo najprej spravil v slike in zvoke, šele hip zatem pa ustvaril.

CRASH / MOJ SKORAJ ZADNJI PRIZOR



SAŠO PODGORŠEK

Aprila sem bil dva tedna na Arktiki. Zelo na vrhu Kanade, malo pod severnim tečajem, med Inuiti. Včasih so jim rekli Eskimi, marsikdo še sedaj. Na ta poseben trip me je povabil prijatelj in sodelavec Marko Peljhan. Njegov cilj je, da po desetih letih od prve predstavitve na kasselski Documenti postavi Makrolab na teh na videz negostoljubnih področjih in njegovega dvojčka na južnem polu zemeljske oble.

In sva šla, v filmskem žargonu, na ogled terena.

Iz majhnega letala sva se izkrcala v Iglooliku. To je eden od kakih petnajstih krajev, posejanih po ogromnem področju Arktike, kamor je kanadska vlada v petdesetih letih pod pretvezo, da jim bo življenje lepše, elegantno strpala do tedaj nomadske Inuite. Dala jim je elektriko, dizel, motorne sani, televizijo, trgovino, junk food, socialne podpore, arktične olimpijske igre in skoraj vse ostale dobrine moderne civilizacije. In iz njih naredila bolj ali manj normalne kanadske državljanke.

Na letališču (bela pista in modra hiška) so naju pričakali Zacharias Kunuk, režiser prvega filma v inuitskem jeziku, *Atanarjuat* (Atanarjuat: hitri tekač, 2001), dobitnik priznanja Camera d'Or 2001 v Cannesu, njegova asistentka Katarina in Markov sodelavec Steve iz rotterdamskega V2, ki je tja uletel dan pred nama. Sneg je bil suh in bel, nebo kristalno in vidljivost neskončna. Temperatura je bila prikovana na minus 25.

Ker namen tega sestavka ni antropološko, etnološko, sociološko ali kakorkoli flahertyjevsko niansiranje večdnevnihih zanimivih dogodkov, bom počasi prešel na opis mojega skoraj zadnjega prizora.

Za vikend smo se odpravili na lov. Zach; režiser, Paul; župan Igloolika, Kulitulik; nedvomno šaman v

nekih drugih časih, in še en Paul; nekakšen *consigliere*. Spominjali so me na *Temne angele usode*. Oni so pilotirali motorne sanke-skidooje, Steve in midva z Markom smo se posedli v dvojce lesenih, precej naložanih sani. Puške, harpune, gorivo, hrana, rezervni deli za motorje, kože, spalne vreče in ostale dnevno uporabne reči.

Oblečen sem bil v kakih 9 layerjev, ki so navzven kulminirali v Baffin bootskah za minus 100 stopinj, karibujevih hlačah, kanadski gosji parki in rokavicah iz polarne lisice. Ko sem si nataknil še svoja smučarska očala Uvex, sem deloval precej profesionalno. Namečili smo se čez ocean pod ledom, kakih 120 km stran, do Zachove kočice, kjer so lani posneli glavni del novega inuitskega filma *The Journals of Knud Rasmussen*. Filma, ki bo odprl letošnji torontski festival.

Bela in modra sta barvi, ki se pojavljata na tej geografski višini v nešteti odtentkih. Dražljiv kontrast vzpostavi rdeča barva krvi tjulnja. Radovedno žival, ki je pokukala iz odprtega morja blizu roba ledu, je s puško večje ustrelil Paul – *consigliere*. S čolnom, ki smo ga pripeljali s sabo, jo je potem stoično prišlepal nazaj na obalo, stari šaman Kulitulik jo je odril in potem smo jo vsi, kar tako, surovo, na ledu pojedli. No, ne cele. Sushi porcija. Ta mala dopoldanska lovska izkušnja, pravzaprav prisotnost na posebnem in enostavnem ob(r)edu, nas je navdala z nekakšno dolgotrajno adrenalinsko zadetostjo, ki je hlepela po novi, še močnejši dozi – vse do poznega popoldneva te lepe sobote.

Moj skoraj zadnji prizor se potem odvije nekako takole in traja vsega skupaj približno petnajst minut:

Pijemo čaj iz termoske. Sonce na horizontu in dolge sence čez ledeno pokrajino, a še zmeraj svetlo kot



sredi dneva. Zach primakne daljnogled k očem. Čez nekaj časa, vsekakor ne takoj, po dolgem in počasnem švenku čez pokrajino, mirno in glasno reče: »Nanuk.« (beri: beli medved) Vsi Inuiti brez besed skočijo proti svojim skidoojem, mi trije Evropejci se zbašemo v sani in že drvimo po zaledenem arktičnem oceanu. Vključim kamero SONY DVCAM DSR PD100, premetava me kot otroka, a vseeno snemam. Po kakšnih petih minutah dohitimo nanuka. To je fascinantna žival, ki niti v enem trenutku ne pokaže, da bi ga bilo strah pred vsiljivci. Giblje se presunljivo lepo. Pleše, drsi, teče. Kot hitrostni drsalec. Malo je na trenutke zmeden, ker ga zasledujemo in obkrožamo s štirih strani. Potem se ustavi. Blizu smo si. Premražen od hitre vožnje zinem: »Ti, a ga mislijo ustreliti?« Marko odgovori: »Ne vem, ampak saj nihče nima puške pri sebi!« Precej nadrealna situacija. Beli medved in štirje rohneči skidoosji sredi Baffinovega zaliva. Nanuk se zažene proti najbližji vpregi. Kulitulik pravočasno spelje, tako da se nanuk potem požene za najinimi sanmi. Ne čutim ravno njegove sape, ampak ni daleč. Kdo zdaj koga lovi? Kdo se s kom igra? Zach, moj grip master, zategne ročico za gas na skidooju in nanuka pustimo za sabo. Ta vzorec igre in neke meni nedoumljive inuitske zajebancije, v kateri glasno smejoč uživajo, se ponovi v naslednjih minutah še dvakrat. Opazim, da nas je nanuk mimogrede zapeljal na skidoojem precej neugoden teren, kjer se pojavijo zameti snega, razpoke in veliki kosi ledu. Vsekakor teren, ki mi deluje bolj kot njegova dnevna soba. Vozimo se paralelno z njim, občutek je skoraj idiličen, eno tako sožitje začutim. Človek in divja žival sredi neokrnjene narave. Nanuk razmišlja identično, nenadoma pospeši in zavije pravokotno na

našo špuro. Očitno nas napada. Marko kriči: »Where are the spears?« Jaz razširim zoom objektiv, precej instinktivno, in čakam, kaj bo. Na kratko pomislim, da je skoraj tako kot v živalskem vrtu, samo da ni tu nobene ograje ali mreže, ki bi ločevala predatorja od obiskovalcev. Nanuk teče bočno na Zachov skidoo. Zach se ozira nazaj pa naprej. To akcijo ponovi večkrat v zelo kratkem času. Izmakne se nanuku, ravno toliko, da se enotonska mrcina naslednjo sekundo zaleti v najine sani. Poči in privzdigne naju. Letiva, mimo, v kontra smeri, zelo blizu moje glave leti beli medved. Pristaneva, zaropota, les zaškripa, a šponamo naprej. Ozrem se nazaj in vidim v snegu sedečega belega medveda, ki mu ni nič jasno in zmajuje z glavo. Vprašam: »Smo živi?« Marko reče: »Fuck.«





NA GLAS: HANNA PREUSS

NIL BASKAR

Brez Hanne Preuss bi slovenski film zadnjih dvajsetih let zvenel povsem drugače. Mnogokrat je prav njeno delo s filmskim zvokom slovenskim filmom dajalo potrebno substanco, mnogokrat je bilo bolj zanimivo od samih filmov, nekajkrat se je filme splašalo gledati izključno zaradi zvoka. Sodelovala je z mnogimi najvidnejšimi imeni slovenskega avtorskega filma, gledališča in plesne umetnosti in se na koncu odločila, da bo zvok predstavila iz strogo kinematografskega okvirja v druge, fizične in socialne prostore in ga hkrati tudi osvobodila diktata filmske – mnogokrat omejujoče – naracije in dialoškega filma. Marca je navdušila z zvočno-svetlobno instalacijo *Sonoria*, ki združuje elementarno moč zvoka, giba in gibljivih podob. Nadaljevala bo v zvočnem laboratoriju, ki ga s prostovoljci te dni postavlja v osvobojenih prostorih tovarne Rog. Njen pristop k zvočnemu delu je poetičen, spiritualen in skorajda alkimističen: z zvokom se je potrebno ukvarjati tako dolgo in tako intenzivno, da iz njega privretna resnica in lepota, ki se lahko skrivata v filmskih podobah in telesih igralcev. Verjame, da ji bo slovenski film nekoč izpolnil željo in ji ponudil priložnost ustvariti zvok za pravi mjuzikl ali triler.

Začniva s tvojim delom za slovenski film. Ne bom pretiraval, če rečem, da si sama ali v tandemu z Borutom Berdenom takorekoč ozvočila sodobni slovenski film. Vprašanje je morda malo paradoksalno, a vseeno: se ti zdi, da je v slovenskem filmu zvoka preveč ali premalo?

Mislím, da ga je preveč ... preveč in premalo. Ali nastajajo filmi, ki nimajo izrazite selekcije, principa, ki mu je treba zelo dobro slediti pri konstrukciji zvočne podobe, ali pa je zvoka premalo, kar pomeni, da se omejujejo na dialog in glasbo. Zlato sredino, ki naredi pravi pristop in bogatstvo, bolj redko srečamo v slovenskem filmu.

Ampak v filmih, za katere si ti delala zvok, je tega vedno veliko ... zelo si pozorna na veliko plasti in

izvorov zvoka. Koliko si se pripravljena prilagajati željam režiserja ali ideji filma pri tem, koliko zvoka posnameš in vključiš v zvočno podobo filma?

Sama ne bi rekla, da je v mojih filmih veliko zvoka. Rekla bi, da je veliko posegov v zvok, veliko idej, veliko kreacije. Veliko zvoka pomeni, da zveni trideset, štirideset zvokov hkrati, ki ustvarijo nekontrolirano kakofonijo. Jaz delam vedno na tak način, da sledim zgodbi in poskušam dešifrirati predvsem čustvena stanja, ki naj bi se rojevala v teku zgodbe. Ta čustvena stanja prenašam in bogatim z zvokom na tak način, da potem besede postanejo odveč, ker se emocija in informacija prenašata z zvokom. Torej, ne toliko količina zvoka, kolikor veliko pozornosti in novih pogledov. Kar pa se tiče prilagajanja režiserjem, je to dolga zgodba – so režiserji, ki so že od samega začetka zelo naklonjeni zvoku in so režiserji, ki zvoka enostavno ne prenesejo. Lahko rečem, da se nekateri režiserji zvoka celo bojijo. V toku pisanja scenarijev, v toku nujne verbalizacije, se zgodba opere vseh čustev. Potem gre v montažo, se suhoparno zmontira, nakar po enem letu pridem jaz in začnem to zgodbo bogatiti, jo polniti s sokovi in s čustvi. Moje delo je v bistvu deverbilizacija, vračanje čustev, ki jih je imel avtor filma v podzvesti, na katere pa je pozabil, ko je film zmontiral z dialogi. Včasih se režiserji boleče upirajo tem čustvom, ker so mogoče že pozabljeni ali se jim celo zdijo odvečna, za film in zgodbo pa so nujna.

Neizogibno vprašanje govornice v slovenskem filmu je vprašanje zvena besede: je problem res v tem, da je raba jezika neživljenska, dikcija pa teatralična? Še huje, ko se ustvarjalci trudijo biti bolj vsakdanji, kolokvialni, vse skupaj lahko deluje še bolj umetno. Kaj misliš o tem, glede na to, da slovenščina ni tvoj prvi jezik?

Če gledam s profesionalnega vidika, lahko povem, da je slovenščino težko kvalitetno posneti. Ne samo zaradi artikulacije, ampak zato, ker je zelo pasiven jezik. Nima izbruha kot angleščina, portugalsčina,

nemščina... Slovanski jeziki na splošno niso glasovno ekspanzivni, govorjeni so bolj navznoter, kar je verjetno povezano s čustvovanjem teh narodov. Ekspresija je obrnjena v notranjost in ne navzven, zato je težko

Moje delo je v bistvu deverbilizacija, vračanje čustev, ki jih je imel avtor filma v podzvesti, na katere pa je pozabil, ko je film zmontiral z dialogi.

prenesti jezik v film. Kar pa se tiče same umetnosti jezika, mislim, da gre v zadnjih letih zelo na bolje. Ko sem začela delati s slovenskim jezikom, se spominjam še poklica lektorja, ki ga nikoli nisem mogla razumeti – lektor se je trudil, da popači interpretacijo in prepreči, da bi bila govorica naravna. Zadnje čase si režiserji želijo uporabljati urban in bolj naraven jezik. Na žalost pa ni rečeno, da je to zajeto že v fazi scenarija. Mislim, da mora vsak od igralcev govoriti z jezikom, s katerim raste, ki mu je lasten. Vem, da v Sloveniji obstaja veliko jezikovnih različic in dialektov – to je bil eden večjih problemov, s katerimi sem se srečevala, ko sem se učila slovenščine. Resnično je vsakih petdeset kilometrov jezik drugačen. To bogastvo, ki dela ta jezik nenavaden, bi se moralo ohraniti tudi na filmu.

Kaj storiš, ko si v montaži in se ti zazdi, da besede kakšnega igralca izzvenijo v prazno ali so izumetničene? Jih nasnameš čez prejšnjo verzijo?

To delam na snemanju, sem eden tistih neznosnih toncev, ki se vmešavajo v interpretacijo. Imam zelo intenziven odnos z igralci in sem v bistvu prvi človek, ki sliši film. Če zasluhim, zaslišim, začutim napačno interpretacijo, se pogovorim. Če delam z režiserjem, ki noče, da bi imela kontakt z igralci, se pogovorim z njim, če pa imam direkten dostop do igralca, takoj reagiram in posnamem toliko verzij, da se že na samem snemanju besede ujamejo v iskrenosti. Kar pa se tiče same nasinhronizacije, jo zelo sovražim.



Foto: Tina Smrekar

Zdi se mi, da je pri filmih, za katere si delala zvok, zelo močan občutek imerzije, želja, da bi gledalca potopila v neko avdio-vizualno pokrajino. Skratka zvoki, ki te želijo potegniti v emocionalne zaznavnosti, ne le te očitne, ki se izrisujejo na platnu in pripadajo nekemu fiktivnemu filmskemu svetu.

Ne samo to, mislim, da zvok služi predvsem širjenju zavesti, in glede na to, da se pred njegovo artikulacijo gledalec ne more braniti, postane instrument širjenja in bogatenja vsega tistega, česar se v sliki ni dalo ujeti. Zelo rada imam to razprostiranje perspektive in dodajanje enigmatičnih občutkov, ki jih igralci morda celo čutijo med snemanjem, pa se jih ne da potegniti iz suhe registracije dialoga in slike. Te plasti se potem na nek način sestavljajo, množijo in večajo, predvsem pa prispevajo ogromno informacij, ker je mogoče z zvokom ustvariti celotno podobo sveta, ki ga ne vidimo.

Posebno impresivna je podoba zvoka, ki si jo ustvarila v Slepí pegí, ki zelo natančno dopolnjuje celotno teksturo razmerja med protagonisti, ki je zelo disonantno, hkrati pa vsebuje vse te nedoločljive, akuzmatične zvoke iz ozadja, ki dajejo prostoru oddaljen, hladen zven. Kar pa je vsaj

zame tudi problematično, saj se mi zdi, da vsa ta kompleksna senzorna podoba filma, vključno s fotografijo, na nek način zaduši emotivni potencial filma in nas distancira od zgodbe. Je mogoče s preveč kompleksnim zvokom spremeniti in prepisati 'tekst' določenega filma – v smislu ideje in govornice?

S preveč agresivnim zvokom se da zadušiti vse, idejo in sliko. S preveč kompleksnim pa ne, ker se zvok diskretno umakne in pridejo do izraza vsi ostali elementi: kamera, montaža, igra ... *Slepa pega* je bil zelo specifičen film. Režiserkina odločitev, da se film dela skoraj brez avtorske glasbe, ter dejstvo, da sta junaka popolnoma izolirana in ujeta v lastnem mentalnem svetu, je vplivala na to, da je zvočna podoba intenzivno strukturirana. Ne v smislu dodajanja zvokov, ampak eliminiranja. V filmu se stalno soočajo različni svetovi, njun zaprti svet in izbruh eksterierjev, skozi katere nezadržno vdira realnost. Ta kontrast tvori estetiko filma, res pa je, da ima ta film problem, ker je zelo pogumen in govori o problemih, s katerimi se slovenska javnost zaenkrat še noče soočiti.

Na drugi strani je Šterkov Ekspress, Ekspress, kjer gre za drugačen princip zvočnega dela, rekel

bi, da je bolj konkretno, tudi bolj utilitarno, brez skritih subliminalnih podtonov, a vsaj za mene je film deloval bolj humorno in življensko.

Kar se tiče *Ekspress, Ekspressa*, je tam zvok povsem avtorski. Sliko sem namreč dobila brez enega samega sinhronega zvoka, film je bil posnet nemo. Vse, kar slišite v filmu, je šlo skozi moje roke in je moje doživljanje ter interpretacija slike. Sta pa ta dva filma neprimerljiva: v prvem primeru gre za socialno dramo, v drugem pa za lahek in nežen ljubezenski film.

Poskušam primerjati tvoj pristop k zvočnemu delu, ne samih filmov ... Gre za dva zelo različna pristopa?

Vsak film zahteva svoj pristop. Kar se tiče *Ekspress, Ekspressa*, sem morala izjemno selektivno najprej rekonstruirati realnost filma; zvok v filmu je v celoti rekonstruiran in interpretiran. Lahko bi bil tudi popolnoma drugačen. Je pa to eden od filmov, v katere sem nesmrtno zaljubljena, in mi je žal, da ga v Sloveniji ni videla širša publika.

Je to potemtakem tudi film, s katerim si najbolj zadovoljna in za katerim absolutno stojiš?

Mislim, da za vsakim posebej stojim absolutno,

razen v enem primeru, ko sem v film vložila resnično veliko truda, a je bila potem tonska steza filma uničena v nekem poceni moskovskem laboratoriju, ki se še ni srečal z digitalno tehniko.

Kateri film je to?

Blues za Saro. Na moj apel je Filmski sklad sprožil preiskavo in potem smo dosegli, da smo negativ tona delali še enkrat, v zagrebškem laboratoriju. Izdelane so bile nove, kvalitetne tonske kopije, ampak tega potem ni nihče videl, ker se je film iztekel. Nesreča tega filma je padla kot slab znak na celotno mojo ustvarjalnost, čeprav sem naredila izjemno kvaliteten zvok za skoraj sto dvajset drugih filmov.

Zvok v filmu ponavadi opazimo samo takrat, ko iz njega izstopi, poruši skladje – je asinhron, diskontinuiran, preveč umeten ... Zdi se, da se mora zvok ves čas s podobo spopadati, jo preglasovati ali ironizirati, da bi ga sploh zaslišali. Kako se lotevaš tega razmerja, si kdaj zaželiš, da bi film preglasila?

To je bila moja začetniška napaka. Danes vem, da pravilno konstruiran zvok služi temu, da posrka podzavest in čustva gledalca, ki pa tega ne sme opaziti. Zvok je dober, če ga ne slišimo.

Zvok v filmu je torej umetnost samozanikanja?

Nazalost bi lahko tako rekli. Manj je zvok opazen, manj se z njim ukvarjamo med gledanjem filma, boljši je. Tudi v primerih, ko na poseben način z zvokom gradimo določen šok, želimo presekat dogajanje, pretresti gledalca, mora to izhajati iz podobe in ne iz zvoka. Zvok mora biti v službi kreacije imaginarne podobe in ne umetnost sama po sebi. Kar pa ne pomeni, da mora biti reven in zgolj ilustrativen. Lahko je izjemno prepreden, mora pa ostati v funkciji zgodbe, ki jo pripoveduje.

Če razmišljam o sodobnem filmskem zvoku, bi rekel, da sta za njegov razvoj bistvena dva žanra – zvočna komedija in zgodnja srhljivka. Oba sta zvok razumela kot objekt, ki je enakovreden podobam. Verjetno je tudi zaradi tega danes najtežje ustvariti kaj inventivnega prav v teh žanrih. Bi te mikalo delati zvok za žanrske filme, recimo horror?

Absolutno, moje sanje so triler in mjuzikl. V teh dveh žanrih še nisem delala; delala sem bolj razvodele kriminalke, s trilerjem se po *Varioli Veri* (Goran Marković, 1981), nisem več srečala. Ampak slovenska kinematografija je dinamična in se razvija. Imamo vse več ekscesov, kar je dobro za film, ker pomeni, da je živ. Kinematografija, ki ima samo filme A kategorije je mrtva, če pa imamo filme kategorije A, B in Ž, to pomeni, da je živa, da se je umetnost približala ljudem in zrasla. Gojim velika upanja v slovenski film, mislim, da se zadnja leta tukaj dogajajo lepe stvari.

Pa misliš, da je mjuzikl v Sloveniji možen?

Ko se je pojavila skupina Videosex in sem začejala svojo kariero, je bila Anja Rupel še vsa sladka in idealna za divo v mjuziklu. Računala sem, da bo nekdo napisal scenarij in da bomo to posneli ... danes pa ne vem, morda Katalena?

Ampak zakaj mjuzikl? Ni mjuzikl na nek način antiteza tvojemu delu, saj vse stavi na glasbo, ki je zate nek že pred-izdelan element v končni podobi zvoka?

Nikakor ne, v mjuziklu je nivo korespondence zvoka in glasbe najvišji, v smislu totalnega prepletanja in popolnega skladja. Mjuzikli so fantastični, ker v njih pojejo s prelepimi glasovi in ker imamo možnost, da zvočne rozine primešamo v film, tako kot v dobro narejenem pecivu.

Govoriva o harmoničnem prepletanju glasbe in zvoka v mjuziklu, nečemu, kar je Chion poimenoval zvočni kontinuum, kjer se glasba in zvok neločljivo in trajno prepleteta. Zame to utelešajo dela Vladimira Persova za filme Sokurova, ki jih lahko poslušamo brez podobe, saj evocirajo in tudi kontekstualizirajo celoten imaginarij filma. Je Persov eden najpomembnejših umetnikov filmskega zvoka?

Morda v Evropi, v svetu z zvočno okupacijo prednjači ameriški film, ki popolnoma dominira s svojo tehnično perfekcijo. Sama ne bi podcenjevala

Manj je zvok opazen, manj se z njim ukvarjamo med gledanjem filma, boljši je. Tudi v primerih, ko na poseben način z zvokom gradimo določen šok, želimo presekat dogajanje, pretresti gledalca, mora to izhajati iz podobe in ne iz zvoka.

zvoka v ameriškem filmu, saj mislim, da devetdeset odstotkov sodobnega ameriškega filma živi prav od zvoka. Če v ameriških filmih ugasnete zvok, ni praktično ničesar za gledati, stvar postane povsem banalna. Lahko si ogledate trideset insertov iz različnih filmov in ne veste, kateri film je to. Ko vključite zvok, pa se vzpostavi identifikacija in podoba se osmisli.

Se je potemtakem ameriški film najbolj oddaljil od govornice nemega filma, ki je znal obstajati brez zvoka, čeprav vemo, da ni bil predvajan nikoli zares nem, ampak pospremljen z glasbo, komentiranjem ...?



Variola Vera

V nemem filmu so bile informacije o zvoku zajete že v sliki. Ko govorimo o estetiki filmskega zvoka, mislim, da se je v vsaki nacionalni kinematografiji razvila specifično. Nazadnje sem v Kinodvoru gledala francoski film *Ko je zastalo moje srce* (De battre mon cœur s'est arrêté, Jacques Audiard, 2005, op. p.), ki je primer evropskega filma z vrhunsko konstruiranim zvokom. Zvok je narejen tako, da skupaj z junakom filma popolnoma neboleče večkrat prehajamo iz objektivnega v subjektivno. To plimovanje, zibanje publike je narejeno na mojstrski način, saj sploh ne občutimo trenutkov spoja. Dogaja se samo na nivoju zvoka, v podobi tega ne zaznamo.

Ko hodiš v kino, verjetno gledaš filme na drugačen način od večine gledalcev? Se prepustiš filmu ali si vedno pozorna na razmerje med podobo in zvokom?

V kino grem dvakrat. Enkrat grem tako, kot sem hodila v otroštvu: grem nekaj doživeti. Tudi če mi kdo film priporoči, češ da ima film izjemen zvok, grem prvič samo zato, da film doživim, šele drugič pa zato, da bi ga poslušala in analizirala. Na ta način se ves čas učim, glede na to, da ne obstaja nek univerzalni nauk o zvoku. Razvijala sem se tako, da sem spremljala in analizirala stvari, ki so me najbolj zanimala. Zato mi je zelo žal, da v Kinoteki in Kinodvoru ne srečujem študentov, ker se z gledanjem, primerjavo in analizo največ naučimo.

Če se še za hip vrneva k Persovu; ustvarjalna svoboda in sinergija njegovega sodelovanja z Sokurovom bi bila verjetno za vsakega ustvarjalca zvoka neko idealno izpolnjenje dela s filmskim zvokom?

Sama žal še nisem bila deležna takega sodelovanja, ne pri filmu, niti kje drugje. Vedno obstajajo rahla nesoglasja med tem, kar si želim jaz, in med tem, kar si upa režiser. Opažam, da sta ta omejitve in strah prisotna tudi v drugih medijih. Zato sem se odločila,



Hudodelci



Sonoria

da se spustim tudi v samostojno kreacijo in sem začela delati svoje sonorične predstave – šele zdaj imam popolno svobodo in gledalca povsem v svojih rokah.

Torej boš slej kot prej morala tudi sama posneti film, če boš dejansko hotela imeti kreativni nadzor nad zvokom?

Režija filma me ne zanima. Zavedam se, da nimam potrebnega znanja, da bi se s tem spoprijela. Imam pa veliko željo po neverbalnem izražanju. Pišem scenarij za celovečerni film brez dialoga, zelo intenzivno, sodobno dramo brez posedanja, statike in interesantnih tišin. Resnično dinamično sodobno dramo, ki temelji na tem, da dobimo vse verbalne informacije preko sodobnih prenašalcev, kot so: ozvočenja na letališčih, radiji v taksijih, SMS-i, telefonske tajnice, internet, stvari, ki nas stalno spremljajo. Scenarij pišem preko zvočnih idej, ki sem jih preverila na seminarju s študenti v Babelsbergu. Tam smo v petih dneh razvili scenarije ter posneli, zmontirali in ozvočili kratke filme, ki so izhajali izključno iz ene zvočne ideje. Ti filmčki so bili fantastični. Veliko različnih vsebin se da povedati hitreje in bolj strastno brez dialoga.

Bi lahko rekli, da se je zvočna umetnost pojavila bolj ali manj v trenutku, ko je tudi film odkril zvok kot izrazno sredstvo in ne le kot kanal za prenašanje glasbe? Je bilo podoba in zvok treba najprej zvezati, da bi ju lahko nato zopet razvezali? Ali je, nasprotno, izvirno mesto zvočne umetnosti izključno v drugih tradicijah, recimo sodobni resni glasbi in radiu?

Razvoj same tehnologije, kot tudi estetike zvoka, izhaja povečini iz filma. Redkokdo ve, da se je stereofonija rodila v filmu, zaradi potrebe razlikovanja leve in desne strani vidnega polja, diskografija jo je posvojila šele kasneje. Tudi prostorsko razmišljanje, *sourround* zvok, ki se širi najprej po straneh, nato pa še nazaj, se je rodilo v filmu in sicer zaradi potrebe

biti znotraj prostora. Tudi to si je prisvojila glasba in danes je trend, da glasbo zapisujemo v formatu DTS 5.1, ki omogoča prostorski zvok. Vse to izhaja iz filma, iz želje, da gradimo čedalje bolj popolno doživetje. Razlika med videnim in slišanim je v tem, da vidimo vedno isto kot kamera, slišimo pa lahko celotno veselje, ker nas zvok obdaja z vseh smeri. To se najbolje opazi v znanstveno-fantastičnih filmih, kjer so novi svetovi zgrajeni predvsem z zvokom. Ti svetovi so popolnoma izolirani od realnih svetov. Sprejemamo jih zato, ker ustrezajo ideji novega univerzuma.

V kino grem dvakrat. Enkrat grem tako, kot sem hodila v otroštvu: grem nekaj doživeti. Tudi če mi kdo film priporoči, češ da ima film izjemen zvok, grem prvič samo zato, da film doživim, šele drugič pa zato, da bi ga poslušala in analizirala. Na ta način se ves čas učim, glede na to, da ne obstaja nek univerzalni nauk o zvoku.

Vem, da poleg filma z zvokom delaš tudi v drugih prostorih, gledališčih, instalacijah. Kaj pa radio, ni to potencialno najbolj 'čisti' sonorični medij, ki je povsem osvobojen podobe?

Radio kot medij me nikoli ni pritegnil, čeprav gre za čisti zvok. Žal se radio večinoma ukvarja le z informacijami in glasbo in ne izkorišča svojega potenciala. Poslušalec je fizično odsoten, anonimen, ni povratnih informacij. Komunikacija teče le v eni smeri. V zvočnem gledališču je odziv publike takojšen. Eden mojih prvih samostojnih projektov je *Sonoria*, ki je imela velik uspeh, tako po odzivu publike kot kritikov,

kar je zame še ena potrditev, da je zvočna umetnost močno orožje pri odpiranju človeške podzvesti, direktna povezava med človekom in božanskim, izvor moči in zdravilne energije. Vse starodavne kulture so se ukvarjale s pomenom in močjo zvoka. Danes se k temu vračamo na drugačen način, z zavestjo, da je vsaka celica v našem telesu zvočni rezonator. Biokemični, elektromagnetni energetski sistemi smo. Vibriramo in sprejemamo vibracije. Živimo pa v svetu rastoče, nekontrolirane zvočne polucije ...

Je zvok, za katerega bi se odpravila na konec sveta?

Ne, mislim, da sem v svojem življenju že posnela nekaj zvokov, ki so unikatni. Posnela sem zvok največje strune na svetu – splezala sem na piransko anteno s snajperjem (ozko usmerjen mikrofoni, op. p.). Tam so ogromne žice, ki držijo anteno v vertikali. Videla sem te predimenzionirane žice, podobne strunam pri kontrabasu, splezala gor, pritaknila mikrofoni in zaslišala fascinanten zvok; kot da bi predla mačka, ki je dvakrat večja od Zemlje. Čakala sem nekaj let, da bi ta zvok lahko uporabila, ker je bil tako neverjeten in dragocen. Vtkala sem ga v zvočno kompozicijo za *Mezzanino*, plesne predstavo Maje Delak. Tam mačka prede v intru - to je zelo srhljiv trenutek, ko se v mraku izrisujejo silhuete.

Za konec še hipotetično vprašanje: obstaja kakšen – katerikoli – film, za katerega bi si želela narediti povsem novo zvočno podobo?

Dva človeka z omaro (Dwaj ludzie z szafa, *Roman Polanski*, 1958, op. p.), kratki film Polanskega. Film ima sicer zelo lepo glasbo Krzysztofa Komede, ki je s Polanskim delal vse filme, do svoje prezgodnje smrti. Ampak podoba tega filma je neverjetno stimulativna in naredila bi še dve, tri, štiri variante, če bi bilo to mogoče.

JURIJ MEDEN

VPRAŠANJE FORME V MLADEM EVROPSKEM FILMU

ŽE TRETJIČ ZAPORED FESTIVAL CROSSING EUROPE V AVSTRIJSKEM LINZU SVOJE PROGRAMSKE SMERNICE POVZEMA Z AMBICIJO PREDSTAVLJANJA (PRE)SLABO RAZISKANIH PROSTOROV MLADEGA EVROPSKEGA FILMA, TAKO V GEOGRAFSKEM KOT TUDI – IN MORDA PREDVSEM – V SMISLU SNOVNIH IN SLOGOVNIH INOVACIJ.

13



Od naštetega je v retrospektivi prav vprašanje forme deležno najmanj kritične misli, kar je svojevrsten paradoks, saj – resda posredno, pa zato nič manj zgovorno – ponuja nemara najbolj pregledno kazalo sodobnih trendov, skupnih imenovalcev in obetov za prihodnost. V tej luči se ogledano v grobem razporeja v tri kategorije.

V prvo – najštevilčnejšo – sodijo filmi, za katere se zdi, da lastno obliko pojmujejo kot stranski, celo odvečen produkt osrednje kreativne linije oziroma hotenj, ki se v celoti istovetijo z bolj ali manj čvrsto, klasično strukturirano pripovedjo. Tovrstno poveljevanje scenarija kot edine možne odskočne deske in edinega možnega načrta za končni izdelek niti ni toliko »krivda« avtorjev kot logična posledica prevladujočih evropskih sistemov za financiranje filmov, vedno bolj birokratske mašinerije, ki prvotne vizije včasih tudi leta in leta maliči v brezdušno uniformiranost. Po vzoru francoskih pridelovalcev krompirja zakurjena grmada neprilagojenih, invalidnih scenarijev bi najbrž ožono svetila desetletja v preteklost in prihodnost. Upogljivi rezultati so pogosto všečni in gledljivi, pretežno neškodljivi, predvsem pa zanemarljivi; če kje, smemo o krizi evropskega filma govoriti na tem mestu. Nekaj tipičnih primerov iz tekmovalnega sporeda: nemški *Gisela* (Isabelle Stever), nemško-poljski *Molly's Way* (Emily Atef), makedonsko-nemški *Kontakt* (Sergej Stanojkovski).

V drugi, manjši skupini se nahajajo filmi avtorjev, ki razumejo, da ustvarjajo znotraj specifičnega medija z izraznimi močmi, ki daleč presegajo preprosto izkušnjo pripovedovanja zgodb, vendar specifično pojmujejo kot dodatek, kot dobrodošlo nadgradnjo; rezultat so ponavadi neprijetne, moteče disonance med snovjo in načinom njenega podajanja, ki jih nekoliko nesramno lahko strnemo v besedo pretencioznost. Spet dva tipična primera iz tekmovalnega programa: belgijski *Guernsey* (Nanouk Leopold), ki se obupano trudi intimno zgodbo raztegniti na cinemascopski format, in francoski *Douches froides* (Antony Cordier), ki v jedru trd, socialno angažiran pogled po nepotrebnem mehča z naivnimi poetičnimi vložki.

Tretjo, najmanjšo kategorijo, predstavljajo filmi, s katerimi bomo vstopili v jutri in se jih spominjali po-jutrišnjem. Film, ki – banalno rečeno – razumejo, da se kvaliteta (tako v smislu umetniških presežkov, širše relevantnosti in neponovljive – čustvene, intelektualne in fizične – izkušnje gledalca) lahko poraja le iz avtorjeve avtentične izkušnje in/ali neustavljive nuje po izrazu znotraj prav tega medija. Izrazu, ki podob ne ponižuje na prevod teksta, temveč prvini (dve izmed mnogih) že v štartu razume kot neločljivi in vzajemno prepleteni.

V tem kontekstu je vredno spregovoriti predvsem o treh filmih festivalskega programa, ki tako rekoč lastnoročno poskrbijo za ohranjanje žlahtnosti zgodovinske sintagme »evropski film« v vsej njeni pestrosti. Celovečerni igrani prvenec *13* (Tzemeti) mladega, v Parizu živečega Gruzijca Géla Babluanija, je tako najprej živ spomenik zgodovinskemu spominu, nato študija suspenza, kakršne se ne bi sramovala Hitchcock in Leone hkrati, ne nazadnje pa čuteča, pretresljiva prisopodoba »tujosti v tuji deželi.« Zgodba filma je nadvse

preprosta: mlad gruzijski priseljenec v Franciji (vlogo prepričljivo odigra kar režiserjev mlajši brat Georges) se napol iz radovednosti, napol iz želje po hitrem zaslužku zaplete v ilegalno igro na srečo, v primerjavi s katero se klasična ruska ruleta zazdi kot Človek, ne jezi se. Ekspresivna črno-bela fotografija in sugestivna raba prostora prek cinemascopskega formata v prvem delu filma, ki opisuje junakov vsakdan, ustvarjata dušeče vzdušje brezperspektivnosti, mrtvega časa, ki ga v umeten tok poganjajo le mehanski gibi teles. Kamera je od slednjih odmaknjena, vztrajno jih riše kot drobne, senčne figure na ozadju oblačnega neba, zapuščenega dvorišča in siromašnih interierjev; vse skupaj bi spominjalo na zgodnjega Jarmuscha, ko ne bi iz ozadja pritiskala zavest, da gre – za razliko od skic večnih študentov, zapitih muzikantov in zldolgočasenih zvodnikov – tokrat prekleto zares; da se mrtvilo lahko pogrezne še globlje. Ko se mladenič – ne vedoč, kaj ga tam čaka – v drugem delu filma spusti v podzemlje, se pogled nekoliko zoži: Babluani z isto izrazno paletto naenkrat poustvari vzdušje noir filma štiridesetih in petdesetih, natančneje, vzdušje kulturnega *Force of Evil* (1948) Abrahama Polonskega, ki je prvi na edinstven način zmešal arhetipe mračnega žanra, bivanjsko stisko posameznika in levičarski socialni angažma (ter posledično štrbunknil na hollywoodsko črno listo); John Garfield in Georges Babluani celo na podoben način zapolnjujeta in obvladujeta prostor, s hitrimi

Gisela



premiki oči in utrujenimi gibi preganjane živali, ki jo lahko oropajo vsega, tudi življenja, samo dostojanstva ne. Ameriško gostobesednost režiser Babluani nadomesti z dolgimi pasusi molka in se tako pokloni še enemu preroditelju žanra, Jean-Pierru Melvillu in njegovim usodnim pogledom. V tretjem delu filma, kjer se končno razgali mehanizem peklenske igre na srečo, se pogled kamere pripne na obraze protagonistov in skupaj s kapljami potu (in krvi) drsi po njihovi koži. Slutnjo suspenza raznese v nasilen vlakec smrti, melvilovski pogled postane leonejevski, pogled gledalca fizično izčrpujoč, iztek filma pa mešanica navdušenja in olajšanja.

Na podoben način – kot test vzdržljivosti pogleda, ki je obenem nenehno zapeljevan – se v branje kaže *Process* (C. S. Leigh), še ena francoska produkcija z nefrancoskim avtorjem. Zgodba je tokrat še bolj pre-

prosta: Igralka – njenega imena nikoli ne izvemo, v filmu ne spregovori ene same besede, s pošastno prepričljivostjo je ne upodobi, temveč preprosto utelesi Beatrice Dalle – se odloči, da bo napravila samomor. V nekaj več kot dvajsetih, s perversno natančnostjo uokvirjenih kader-sekvencah nato poldrugo in pretežno nemo uro spremljamo mučen proces njenega psihofizičnega razkroja. Na sistematičen in pogosto grozovit način se Igralka poslavlja od svoje okolice, svoje preteklosti, svojih čutov in naposled še sama od sebe. »Lepota« procesa je v svoji srhljivosti dvojna: po eni strani ni kino najbrž še nikoli zarezal tako globoko in boleče v svoje voajersko prapočelo, po drugi strani avtorjeva hladnokrvnost pri namišljanju in motrenju še tako neznosnega mestoma prehaja v ironijo, v formalnem smislu pa kar že parodijo. Distanca – v smislu znanega pojava histeričnega smeja, ki v tem primeru ostaja cmok v grlu – se kaže kot nujnost, če želimo proces sploh vzeti resno (ali ga celo razumeti; poistovetenje z njim bi bilo najbrž smrtonosno), na kar Leigh nekajkrat celo eksplicitno namigne, najbolj očitno v odjavni špici filma, prek katere se kot deus ex machina kotili katarzičen komad *That's Entertainment* kulturnega pank benda The Jam. Spet po tretji plati se *Process* gleda kot parada stereotipov moreče, poduhovljene evro-art-juhe, ki zlepljeni skupaj in potencirani v neskončnost tvorijo nekaj povsem novega, občudovanja vrednega, tako kot je iz najhu-

Between the Devil and the Wide Blue Sea



jših stereotipov vesterna nekoč vzniknila avtonomna in spoštovanja vredna forma špageta. Je Leigh iznašel evro-rezanec? Da občinstvo na radikalno vizijo ni pripravljeno, zgovorno pripoveduje žalosten podatek, da projekcije filma od premiere v Berlinu leta 2005 do letošnjega aprila v Linzu lahko preštejemo na prste ene roke; distribucijske pravice niso bile prodane v nobeno državo, film ni bil izdan na videu. Pa čeprav je šlo za sodelovanje smetane talentov: Poleg Beatrice Dalle v filmu »nastopi« še Guillaume Depardieu (pozornemu očesu se nastavijo vsaj še Daniel Duval, Leos Carax in Juliette Binoche), izvirno glasbo je napisal John Cale, za fotografijo pa poskrbel Yorgos Arvanitis, sicer zaslužen za izjemne vizure filmov Thea Angelopoulosa in Catherine Breillat. Kino, kot ga še ni bilo.

Kar nas pripelje do še enega novuma. *Between the Devil and the Wide Blue Sea* nemškega ikonoklasta



Romualda Karmakarja se uradno predstavlja kot študija različnih strategij proizvajanja/podajanja elektronske glasbe; kot etnografski pogled na evropsko subkulturo elektronskih glasbenikov/performerjev in njihove publike. Brez intervjujev, brez besed, brez komentarjev. Ekipa enega človeka: Romuald Karmakar z majhno videokamero. Devetdeset minut, šestnajst plan-sekvenc, devet akterjev: Alter Ego, Captain Comatose, Cobra Killer, Fixmer/McCarthy, Lotterboys, Tarwater, T. Raumschmiere, Rechenzentrum, Xlover. V živo. Vsak, ki se je v preteklosti srečal s Karmakarjevimi konceptualnimi miniaturnimi (*196 BMP* [2003], *Das Himmler Projekt* [2001], *Der Totmacher* [1995]), je že pred ogledom lahko posumil, da je sveta preproščina samo navidezna; *Between the Devil and the Wide Blue Sea* je namreč študija (če je čista naslada še vedno lahko študija) sodobne elektronske glasbe natanko v toliko, v kolikor gre tudi za študijo samega fenomena filma; natančneje, izolacijo in demonstracijo delovanja nekaterih temeljnih, mediju inherentnih izraznih sredstev; še natančneje, »prevod« ključnih Bazinovih spoznanj o naravi medija oziroma umetnosti v prakso. Znana Godardova modrost, da je (bo) video dober predvsem kot sredstvo filmske refleksije, je tu uresničena na način, diametralno nasproten – tudi povsem tuj – staremu mojstru (*Histoire(s) du cinéma*, 1989), ki je k filmu pristopal »od zunaj« ter »za nazaj«; Karmakarjev »video« se kot cronenbergovski virus naseli v njegovo notranjost, od tam eksplodira navzven in razgali njegovo anatomijo, še toplo in krvavo.

Konkretno: v prvem prizoru/sekvenci se Karmakar s kamero nastavi pred par DJ-jev (Alter Ego), ki zavzeto vijači za nevid(e)no občinstvo: posnetek je v celoti statičen, sploščen (za umetnikoma je stena, pred njima nič), uokvirjen na način, ki ga ne zanima, kaj se skriva za robovi kadra. Tako edina(!) filmska prvina, ki ga »ohranja pri življenju«, ostaja trajanje posnetka

v času oziroma »notranja napetost« nezmontiranega izreza iz stvarnosti; priložnost dejansko nekaj *videti* (oziroma si ogledati) in *slišati* (oziroma poslušati). Da Bazinova teorija zdrži v Karmakarjevi praksi in deluje tudi nezavedno, najlepše priča odziv občinstva (tudi številnih takšnih, ki so kasneje vneto jeli zatrjevati, da ogledano ni bil film ... temveč nič od nič), ki je na dveh festivalskih projekcijah uročeno zrló v platno od prve minute naprej. V drugem prizoru (disko komad dvojca Captain Comatose) Karmakar obdrži že osvojeni element temporalnosti – kot tistega nemara najbolj bistveno filmskega – in ga dopolni z naslednjo ključno sestavino: prostorom, natančneje, občutkom prostora. Še vedno statičen kader kaže polje, ki se razteza po osi pogleda: pred umetnikoma poplesavajo silhuete, za njima se rišejo obrisi oddaljenih zidov. Zakasneli občutek globine polja je tisti, ki v resnici prereže oba kadra. Dejanski montažni rez, pripet na konec starega in začetek novega komada, je domala neopazen, neobstoječ. Približno na polovici trajanja posnetka Karmakar znova preseneti in ga nadgradi z novo ključno sestavino filmskega izraza: gibanjem pogleda. Kamera se nenadoma zdrzne (znak življenja, napoved razširitve palete), nato izvede tri osnovne figure: a) zdrsne naprej, v kader, po osi pogleda, b) se obrne po lastni osi, c) v loku obkroži protagonista. S časom, prostorom in gibanjem pod streho, Karmakar v štartu tretjega posnetka vpelje dva nova, za umetnost filma spet bistvena koncepta: prvi je suspenz, drugi ločitev slike od zvoka. Posnetek se začne s skrivnostno statično podobo negibnega možaka – Douglas McCarthy, glas elektronsko-terorističnega dvojca Fixmer/McCarthy (sicer bolj znan kot vokalist avantgardnih elektronikov iz osemdesetih Nitzer Ebb) – v neopredeljenem, s soncem obsijanem eksterierju, podloženem s pridruženim utripanjem glasbe, ki ji tokrat prvič ne vidimo izvora; povsem tuj, akuzmatski zvok je obenem vir

suspenza. McCarthy se naenkrat požene v tek, kamera mu sledi, okrog polja pogleda nenadoma zazeva misterij zunanosti polja (kam teče možak?), še eno ključno sredstvo filmskih govoric. V to zunanost se umesti vedno glasnejša glasba in tako dobi oprijemljivejši, bolj domač status off-zvoka, proti katerega izviru teče protagonist. Izkaže se, da se je slednji ogreval v zaodrju na prostem, saj se kmalu znajde na odru, pod katerim se gnete večstoglava množica, in začne s svojim nastopom. Sledeč principu uvodnega giba ostaja kamera prilepljena nanj in skupaj z njim poplesava po deskah. Tako se – v odnosu na prejšnji posnetek – naenkrat izčrtata dva temeljna tipa mizanscene: tista, ki pogledu dopušča, da znotraj podobe sam vzpostavlja hierarhijo; in tista, ki pogledu isto narekuje (čemur smo priča zdaj). V četrtem posnetku Karmakar najprej preseneti tako, da ponovno pokaže nastop dvojca Fixmer/McCarthy, s čimer da prvič nedvoumno vedeti, da ne gledamo le konceptualnega mimohoda n-elektronskih bendov v n-število posnetkov in da (drugo) bistvo filma tiči drugje. McCarthy se tokrat preganja po mnogo manjšem in nižjem odru, ves nastop poteka v znamenju obojestranske komunikacije s publiko, ki tokrat prvič ne nastopa zgolj v vlogi pasivnega opazovalca. Posnetek se tako napolni z vsebino (ki je bila prej v klasičnem pomenu besede odsotna), pojem mizanscene nadgradi z novo dimenzijo: ne gre več le za odnos med očesom in podobo, opazovalcem in videnim, temveč (tudi) za interakcijo elementov znotraj podobe. Peti posnetek (Tarwater) globino polja nadgradi z renoirovsko idejo sočasnega dogajanja na različnih planih. Karmakar je v demonstraciji spet sila preprost in nazoren: v ospredju slike je tokrat bend, za njegov hrbet se na platno projicirajo podobe. Razumevanje teh podob kot mentalne slike glasbe nadalje vpelje idejo komuniciranja planov oziroma zlitja dveh pomenov v tretjega, novega. Za nadaljevanje natančne analize bi bil potreben ponoven ogled in več prostora. Naj zaenkrat ostane pri tem, da se v preostalih enajstih sekvencah filma paleta izraznih možnosti medija sistematično širi, dokler na koncu – za vrhunec oziroma kot najbolj kompleksno sestavino – Karmakar ne vpelje pojma montaže: rez med predzadnjim in zadnjim posnetkom v filmu je namreč edini, kjer se s sliko in zvokom ne zgodi le nevidna, avtomatična prekinitev in nov začetek. Učinek je katarzičen, zadnji posnetek pa – kot počitnice po napornem šolskem semestru – čista ekstaza: *you can run but you can't hide / you can look but you can't touch / lucky in love unlucky in life / between the devil and the wide blue sea / you want it you got it*.

MOGOČNA AZIJA, SUROVA AZIJA: DEŽELE IZOBILJA

OLAF MÖLLER

PREVOD: MAJA LOVRENOV



Third Sister Liu

Toda spremembe, ki jih Italija potrebuje, so se šele imele začeti. Tak poster pa ima z Italijo opraviti le toliko; sranje je širše, časi so hudi: tak poster se lepo vklaplja v to, da Yesilcumski (turška produkcijska hiša) *blockbusterji* služijo na račun protizahodnih, antisemitskih in protikrščanskih čustev – očitno imajo nekateri dovolj tega, da so le podljudje v ideologiji *blockbusterjev* sanjske dežele, kakor tudi tega, da je LR Kitajska pred kratkim prepovedala *Spomine Gejše* (Memoirs of a Geisha, 2005), ne zato ker bi bil ta film odvraten primerek orientalističnega dolgočasia,

»NE KITAJSKIM IZDELKOM« JE Z ZIDOV V SREDIŠČU UDIN KRIČAL KUP PROPAGANDNIH POSTERJEV SEVERNE LIGE, KO SE JE V TEM FURLANSKEM GLAVNEM MESTU 21. APRILA ODPRL 8. FAR EAST FILM FESTIVAL – VOLITVE SO BILE KONČANE IN ODLOČENE, ČETUDI SE JE BERLUSCONI VES IZ SEBE TRUDIL UPORABITI BUSHEVO TAKTIKO NA PRODIJU ...

ampak ker v njem Japonce igrajo kitajske zvezde (čeprav je ena od teh Kitajcev zares Malezijka ...).

Nasprotujoč temu duhu časa bi se lahko Far East Film Festival (FEFF) vzpostavil kot vodilna sila v mednarodni kulturi zahodnih festivalov, specializiranih za azijske kinematografije. Razlog za to postane očitno takoj, ko preučimo program festivala: FEFF s svojim poudarkom na »popularni kinematografiji« prikazuje filme, ki jih večina ostalih festivalov in tudi kinotek dandanes navadno ignorira, kar pomeni, da to zagotovo ni mesto za ljudi, ki bi iskali klone ali posnemovalce Jiaja Zhang-keja, tj., za kustose in programske vodje, ki skušajo najti take stvari, ki brez težav ustrezajo dominantnemu diskurzu in v luči njegove omejenosti precej orientalističnim predstavam azijske kinematografije. Medtem ko je dominanten diskurz še kar zapet (nekateri bi rekli strog in odločen glede svoje estetike ...), je FEFF velikodušen: njegov duh se razteza od blage satire *D»Anothers* (2005), svobodomiselnega, norega filma Joyce Bernal z Vhongom Navarrom v glavni vlogi; do domačno ostre izumetničenosti *Dear Dakanda* (Puensanit pheuan sanit, 2005), super-konvencionalnega filma Khomkrita Treewimola; do silovito naturalističnega zadnjega filma Yanga Yazhouja, *Loach Is Fish Too* (Niqiu ye shi yu, 2005), avtorja, ki je izjemno priljubljen pri gledalcih v LR Kitajski, ampak komaj znan zunaj države; do rahločutnosti in skrbnosti naravnost populističnega *Linda Linda Linda* (2005) Yamashite Nobuhiroja, dela, ki je med tukaj ponujenimi filmi kanonu najbolj primerno; do genija Meikeja Mitsuruja, čigar levičarski *double bill Bitter Sweet* (2004) in *The Glamorous Life of Sachiko Hanai* (Hanai Sachiko no karei no shogai, 2005) – prvi izredno nežen, ganljiv in pameten izsek iz odraslega življenja; drugi nenavadna politično-filozofska farsa – je bil med vrhunci letošnje izdaje festivala. Mednarodna skupnost, ki se zbira na FEFF-u, je torej sestavljena večinoma iz resnih specialistov, akademikov, kakor tudi novinarjev, dejstvo, ki ga je festival začel upoštevati v nedavnih izdajah tako, da je resno razširil svojo sekcijo retrospektiv. Medtem ko



Desno: Singing Lovebirds
Spodaj: Rambo Noir



je v zgodnjih letih festival novejšim avtorjem posvečal le manjše poklone, zdaj pripravljajo nekoliko večje zgodovinske programe, v tej izdaji še kar neroden, toda deloma prijetno poučen in v celoti izredno, izredno zabaven pregled glasbenih filmov iz te regije.

Ena od prednosti/slabosti FFFF-a je njegova heterogena sestava programa: ni vidnega jasnega estetskega koncepta – seveda ima vsaka produkcijska kultura svojo agendo –, izbira filmov je odvisna od selektorja za vsako posamezno državo – čeprav bi bilo zanimivo vedeti, kdo dejansko določi število mest, ki so na voljo vsaki državi ... Za nekatere – posebej Marka Schillinga za Japonsko in Tima Youngsa za Hongkong (PAR) – se zdi, da težijo k bolj raznovrstnemu preseku letne produkcije v »svoji« državi, medtem ko se zdijo drugi – kot Darcy Paquet za Republiko Korejo in Anchalee Chaiworaporn za Tajsko – hudičevo odločeni, da zadovoljijo vse po vrsti s tonami industrijskih žlahtnih odpadkov (zagotovo se v Koreji in na Tajskem dogaja več!); izbor del iz LR Kitajske – ki ga je opravila trojka Maria Barbieri & Shelley Kraicer & Maria Ruggieri – je ponavadi najmanj predvidljiv in je bil letos presenetljivo skop, medtem ko je bil izbor s Filipinov – po zaslugi Rogerja Garcie – sam po sebi premajhen v primerjavi z drugimi državami glede na pomembnost Pinoyske (Filipinci doma in po svetu) filmske industrije; Tajvan in Singapur, zadnja in nekako najmanj pomembna, nista zares stalnici festivala: da obstaja vsakoletno poročilo o obeh v

– izjemno uporabnem – katalogu, ne pomeni, da je vsakič na programu tudi kak njun film; Malezijo, Indonezijo in Vietnam FFFF v programu in katalogu tako rekoč ignorira, izjema gor ali dol, verje-tno zato, ker nobena nima filmske industrije kot take – ampak te nimata niti Tajvan in Singapur ...; vsi naredijo nekaj filmov na leto – kar je neke vrste izgubljena priložnost: če bi imeli na programu film (ali dva ali tri) iz teh držav, bi to zagotovo obogatilo program – npr., do zdaj islamska stran te regije na FFFF-u ni bila zastopana –, dvignilo bi razumevanje kompleksnosti v regiji, kot tudi privabilo nove gledalce k festivalu (kakor kaže primer majhnega, dosledno zanimivega festivala CineAsia v Kölnu, ki je v svoji zadnji izdaji radikalno razširil obseg in tako dosegel nepričakovan uspeh, ker ni ustregel le fenom in fenicam – najmanj zanesljivemu segmentu občinstva, ki si ga lahko zamislimo, zaradi njihove znane brezbriznosti do kinodvoranske izkušnje –, ampak tudi ljudem s širšim kulturnim zanimanjem za Azijo).

Medtem ko se lahko programska politika FFFF-a, namreč prepuščanje stvari v roke selektorja vsake države, obnese v primeru sodobne kinematografije, pa je povzročila nekaj problemov v letošnji retrospektivni sekciji. Mark Schilling, na primer, je izbral priložnost, da je postregel še z dodatno porcijo akcijskih filmov produkcijske hiše Nikkatsu (lanskoletna retrospektiva na FFFF-u), pod pretvezo poklona Inoueju Umetsuguju, ki je bil predstavljen kot mojster mjuziklov (no, niso bili vsi Inouejevi filmi na FFFF-u del programa mjuziklov, ampak vseeno ...). Zdaj ne moremo reči nič proti poklonu Inoueju kot takemu, razen da ni posebne omembe vreden režiser: je izurjen profesionallec, ki je posnel okoli 12 še kar v redu filmov, nekateri od teh so zgodovinsko pomembni v žanrskem smislu, ampak to velja tudi za množico

filmov Leslieja Selanderja, še posebej ker je Inoue še vedno živ in je lahko tudi prišel. Toda: glede na to, da nekateri pomembnejši japonski režiserji mjuziklov niso bili zastopani na programu – Sugie Toshio, Sugawa Eizo, *kayo eiga* (vrsta mjuzikla) *meisterkatsudoya* (mojstrski obrtnik) Sasaki Yasushi ... –, enako kot so popolnoma zaobšli določene še kar pomembne podžanre/trende/modne muhe kot *sannin musume eiga* (vrsta mjuzikla) –, se zdi poudarjanje Inoueja več kot le rahlo pretiravanje. To zagodrnjano: to je bila v enaki meri posledica Schillingovih strasti kot dejstva, da je veliko stvari, ki so umanjale, producirala hiša Toho, kar naj novinec bere »neznosni za sodelovanje in super-dragi«; to pomeni, da so z vztrajanjem pri hiši Nikkatsu (in Shochiku, še en studio, s katerim je nekoliko lažje poslovati) sledili liniji najmanjšega odpora.

Dodaten problem je bil, da so samo tri osrednje države FFFF-a dejansko imele nekaj takega kot kulturo mjuziklov: Japonska, Hongkong in Filipini; druge – predvsem Kitajska – so imele drugačne kulture kinematografij mjuzikla, če sploh: vtis je bil, da so bile produkcije iz Tajske, Koreje in Tajvana predstavljene le iz nekakšnega čuta dolžnosti kot neke filmsko zgodovinske nuje, medtem ko so se Filipinov odkrižali s pičlim enim filmom. Namig na običajne probleme s kopijami, pri čemer so predvajali pet filmov (glej Ekran, poročilo o Torinu, št. 5-6, 2005). In tako bi lahko nadaljevali v nedogled – še celo neofiti so lahko, zahvaljujoč bojevitemu in zelo informativnemu zvezku »Asia canta! / Asia sings!«, ki ga je uredil Roger Garcia in ga je izdal festival v spremljavo retrospektivi, razbrali večino teh ... nerodnosti.

Na koncu je program sestavljalo 17 filmov, v katerih so ljudje kdaj tudi peli. Trije od teh so resne mojstrovine: predvsem Makino Masahirov *Singing Lovebirds* (Oshidori utagassen, 1939), strasten,



Ashima
Desno: The Wild Wild Rose



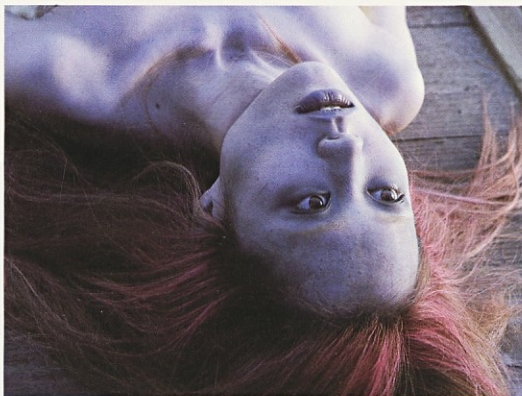
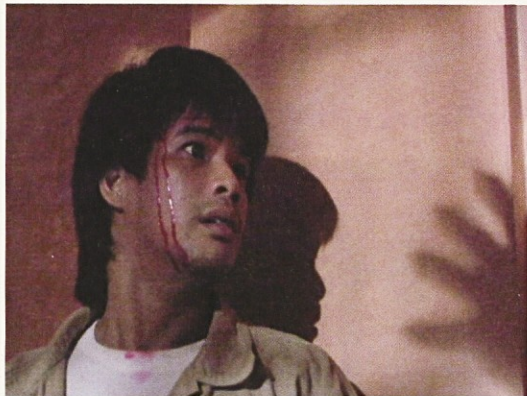
razigran in realističen *jidai* mjuzikl s funky partituro jazz mojstra Okuboja Tokujiroja in z resnim političnim jezikanjem; potem Wang Tianlinova trmasta, noirovska parafraza Carmen *The Wild Wild Rose* (Ye meigui zhi lian, 1960), katere bahanje tipa »jaz sem mandarinski mjuzikl« bi lahko navdušilo še najbolj nergavega skeptika; in končno nepričakovani zmagovalec, Liu Qiongov *Ashima* (1964), opera o etnični manjšini v stilu ponarejene folklore, katere elegantna, pretanjena režija, navdahnjena s šanghajskim levičarskim modernizmom 30. let – začinjena z nenadnimi eksperimentalnimi poskusi – je dodobra izkoristila svoje čudovite posnetke eksteriera – z veličastnim gibanjem skozi epske pokrajine – in svoje divje navdihnjene studijske scene. Ljubitelji komunistične popularne kulture so se navdušili tudi nad dvema pravima maoističnima lepoticama, Su Lijevim *Third Sister Liu* (Liu Sanjie, 1961), pogosto posnemanim vzorom glavne glasbene zabave, in Xie Tian & Chen Fangqian & Xu Fengovim *The Red Guards of Hong Lake* (Honghu chiwei dui, 1961), zgodnjim modelom za kinematografijo, ki je s pomočjo Wang Pingove matere vseh maoistično kičastih spektaklov s kmečko-delavsko-vojaškim vrhuncem, *The East Is Red* (Dongfang hong, 1965), našla svojo končno obliko v *Yang ban xi* (edine opere in baleti, ki so bili dovoljeni med kulturno revolucijo) adaptacijah obdobja kulturne revolucije – ki so pred kratkim spet začele zanimati delovno ljudstvo – od nove levece do neoliberalnih amnezicnih strokovnjakov nostalgije – kot izrazi nekakšnega maoističnega pop arta, z vrhovodci, kot so Zhang Yimou, ki je *The Red Detachment of Women* (Hongse niangzi jun) in *Third Sister Liu* postavil na odru, ter Zhang Yuan s filmsko adaptacijo *Zhang Jie* (2004): delček zgodovine je povrnjen in nepozabljen, nepredstavljen ...

Obstajajo pa tudi zakladi, ki bi jih lahko izkopal iz kopice trenutnih filmov. No, naokoli je bilo kar nekaj precej zadovoljujočih filmov – naj samo omenimo: vedno zanesljivega režiserja grozljivk Cheang Po-soja in njegov ganljiv, čeprav nekoliko neuravnotežen *Home Sweet Home* (Gwai mut, 2005); Miike Takashijev za ameriško televizijo, za katero je bil sploh posnet, preveč nasilen slog, ki gre skozi vse nesmisle *ero gro* (erotično groteskni) filmov, *Imprint* (2005); Edmond Pang Ho-cheungov udeleženec berlinskega tekmovalnega programa, spretno izdelana evokacija šele nedavno izgubljenega Macaa, *Isabella* (Yi sai bui lai, 2006); Otani Kentarov očarljiv *Nana* (2005); Wai Ka-faieva bolj prepričevalna kot prepričljiva vaja iz histerične družbene kritike, *The Shopaholics* (Jeui ngoi lui yan gau mut kwong, 2006); očarljiv, toda glede na spolno politiko nekoliko vprašljiv prvenec Fukagawe Yoshihiroja, mladega talenta s PIA festivala, *When the Show Tent Came to My Town* (Okami shoyo, 2005); in Kobayashi Masaki & Mashima Richirov *mockumentary Sky Jumping Pairs – Road to Torino 2006* (2006) –, toda le peščica izbranih, poleg že omenjenih mojstrov in carja Meikeja Mitsuruja, je imela tisto iskrico briljantnosti, ki zares naredi razliko.

Največje presenečenje je bil verjetno Law Wing-cheongov *2 Become 1* (Tin san yat deui, 2005) – resnično topla, praktično didaktična komedija o raku na prsih! Zveni preveč čudno, da bi si predstavljali? –

no, Lawju, montažerju nekaj filmov Johnnieja To Keifunga (kot tudi občasnemu korežiserskemu koleščku v Milkyway mašineriji), to uspe s čarom, taktom in brezhibnim občutkom za gibanje: kako balansirati in potem zmiksati navidezno antagonistične tone in registre, kako usmerjati ta nasilen izbruh čustev, kako utemeljevati politiko bolezni, kako biti izobraževalen, ne da bi iz muhe delal slona itd. *2 Become 1* je tiste vrste mojstrovina, ki jo lahko ustvarijo samo filmske kulture, kot je Hongkong: saj je še vedno v bistvu nerazdeljena – umetnost, zabava in družbena vprašanja spadajo v skupen prostor.

Na tem vztraja tudi film, kot je Huang Jianxinov *Gimme Kudos* (Qiuqiu ni, biaoyang wo, 2005), čeprav se zdi, da je filmska kultura LR Kitajske vse bolj odločena, da se razdeli in tako sledi zahodnemu modelu kot del ekonomskega/kulturnega prerazvoja v privatizacijo in potrošništvo. Huang, pridružen član pete generacije (k filmu je prišel prek študija kitajske književnosti kot scenarist v Xi'an Film Studio) in mojster, ki bi ga morali nujno na novo oceniti, je bil po zgodnjem uspehu s svojim prvencem *The Black Cannon Incident* (Heipao shijian, 1985) po hitrem postopku izključen iz zahodnjaškega izbora režiserjev, ko je postalo jasno, da njegovih filmov ni moč klasificirati pod Zhang-Chenov diskurz melodramatičnega spektakla, ki je tu postal glavno vodilo na trgu – kajti Huangova odlika je satira, ki jo zelo redko srečamo v kitajski filmski zgodovini (mimogrede: njegova edina potrjena polomija je bil poskus posneti nekaj Zhangovskega ...). Medtem ko so imeli njegovi prvi filmi določen domačen proto-kafkovski ton, začinjen z nekaj ščepci norosti – njegova spretnost stilizacije jim je dala nekaj divje edinstvenega, intelektualno poživljajočega –, so njegova kasnejša dela postajala vse bolj poudarjeno zaznamovana z občutkom melanholije: nekaj bistvene je počasi izginjalo, nekaj, česar so se ljudje



Levo: Beneath the Cogon
Sredina: Imprint
Sredina spodaj: Isabella
Spodaj desno: The Shopaholics



instinktivno spominjali, ampak kar se je do zdaj izrodilo iz moralnega vzgiba v formo, ki ji sledimo brez prepričanja. V njegovem zadnjem filmu novinar postopoma spozna ta občutek izgube, kar je posledica raziskave brez pravega rezultata – ker se film na eni od svojih ravni ukvarja z vsakdanjo kulturo igranja vlog, zadevni primer ostaja nejasen, medtem ko postopoma popolnoma izgubljam občutek o tem, ali nekdo govori resnico ali igra: medtem ko je spoštovanje resnice v središču vsega dogajanja tu, se noben ne zdi zaupanja vreden. Razpoke idiosinkrazij in absurdnosti se pojavljajo v gladki realistični površini filma – na koncu so črepinje edino, kar zlepi razpoke skupaj in tako pripelje do tega, da novinar prelomi s svojim življenjem.

V določenem smislu je Rico Maria Ilardejeva mojstrovina *Beneath the Cogon* (Sa ilalim ng Cogon, 2005) nasprotujoči spremljevalni film Huangovemu izkazu moči: to je film, ki je ves v razpokah, ki izključno zaradi čiste briljantnosti avtorja najdejo določeno notranjo harmonijo. *Beneath the Cogon* je roparska burka v obliki političnega šunda, grozljivka z Moreaujevskimi razsežnostmi, ki postane film s pošastmi, ki postane ljubezenska zgodba, ki postane – zgodba o pogledu postrani. To je film, ki ga sestavljajo zgolj žanrski deli, motivi in spomini, uporabljeni s ponižno, visoko modernistično resnostjo pravega vernika, poznavalca in ljubitelja – v filmu ni nobene realnosti: vse je zgolj duhovna/duševna pokrajina misli, sanj in vizij, skozi katere lebdimo mirno, tudi ko se stvari zaostrijo ali pa se prikaže sanjska pošast iz mavca. *Beneath the Cogon* je delno Roger Corman,

delno Lucio Fulci, delno Gerardo de Leon, in v tem je edinstven in izrazito originalen.

Najboljši primerek celotnega festivala je prišel na koncu z Japonske, najbogatejše in najbolj raznovrstne filmske kulture v regiji, mogoče na svetu: *Rampo Noir* (Rampo jigoku, 2005), projekt omnibusa, posvečen pisanju Edogawe Rampoja, ki se ponaša z impresivnim naborom režiserjev: velika živina iz sveta videospotov in reklam, Takeuchi Suguru (*Mars Canal/Kasei no unga*), stari odpadnik in ekscentrik, ki vedno znova usklajuje sadomazohistične mesene užitke z zahtevami budistične misli, Jissoji Akio (*Mirror Hell/Kagami jigoku*), odgovor *pinku eiga* (erotičnega filma) Davidu Cronenbergu in Atomu Egoyanu, obsesija, ki je popolnoma njegova, *shitenno* (božanstvo) Sato Hisayasu (*Caterpillar/Imomushi*), in na koncu še *mangaka* (mojster mang) s svojim režijskim prvencem, Kaneko Atsushi (*Crawling Bugs/Mushi*). V prvih treh epizodah je *Rampo Noir* zadeva, ki se stoodstotno uvršča med prvih deset: način, kako prvi trije filmi delujejo skupaj, a so še vedno popolnoma zvesti posebni viziji svojih režiserjev, je osupljiv – ni le posebnost kozmosa Rampovih tem in podob, ki vse avtomatično poveže, kot pokaže *Crawling Bugs* ..., in niso le podobne texture in odtenki, ki se uporabljajo od filma do filma, tisto, kar kaže na poenotujočo vizijo nekje v ozadju (Jissoji je v bistvu tisti, ki je začel projekt) – predvsem je to način, kako se te arhetipske Rampove podobe gibljejo in se jih prisili v razvoj skozi te tri filme, začeniši z ekstremno kratkim eksperimentalnim *Mars Canal*, ki deluje kot neke vrste

prascena, ki potem naplete eksemplarično zgodbo iz teh Rampojskih podob, ki razjasnijo Rampovo temo: nasilno zlitje zahodnih in japonskih nazorov, ki tvorijo kulturo Taishojeve ere, vsi pa dosežejo kritično maso v *Caterpillar*, totalni *shuri* (sceni pokola), ko Sato izdela pokrajino idej iz okoli pol ducata Rampojskih zgodb v pandemonij kot veliko zgodbo japonskega modernizma. In mogoče obstaja celo način, kako utemeljiti *Crawling Bugs* v njegovi neokusni kičastosti: kot postmoderna Rampov potem – toda vseeno zadnja epizoda predstavlja razočaranje.

Še posebej po sijajnosti Jissojija: *Mirror Hell* daje vtis apoteoze Jissojijevega kina, način, kako zgosti toliko vsega – podob in motivov – v to eno samo kratko delo; FEFF bi moral posvetiti retrospektivo njemu (in ne Inoueju), namesto, da so prikazali le njegovi dve zgodnejši, enako mojstrski adaptaciji Rampoja, *A Watcher in the Attic* (Edogawa Rampo monogatari - Yaneura no sanposha, 1994) – odlična vaja v zvočnem filmu – in *Murder on D-Street* (D-zaka no satsujin jiken, 1997) ... no, ampak Jissoji je mojster, ki ne bo nikoli prišel iz mode, ker sploh nikoli ne bo prišel v modo: njegova umetnost neuporabnega in praznega, zrcaljenja v neskončnost, prevzetnosti in propada namerno vzdržuje distanco z vsemi trendi, preteklimi in sedanjimi – vedno bo čas za potomca družine budističnih duhovnikov.

TEŽAVE V RASTLINJAKU

AVSTRIJSKA KINEMATOGRAFIJA SE JE V ZADNJIH LETIH UVELJAVILA KOT ENA IZMED BOLJ PERSPEKTIVNIH SVETOVNIH KINEMATOGRAFIJ. TODA STVARI LE NISO TAKE, KOT SE ZDIJO. CHRISTOPH HUBER RAZKRIVA OZADJE, KI BI LAHKO OGROZILO NADALJNJO RAST AVSTRIJSKEGA FILMA.

CHRISTOPH HUBER
PREVOD: MAJA LOVRENOV

Današnji sloves avstrijske kinematografije je brez primere. Po desetletjih naporov se je uveljavila kot – imenovano v festivalskem in poslovnem jeziku – »žarišče« mednarodne kinematografije. Naj to ponazorimo z enostavnim primerom. Recimo, da ste letos marca obiskali vsakoletno avstrijsko predstavitev filmov, nacionalni festival Diagonale. Med drugim bi si lahko tam ogledali naslednje filme: kot prvo, *Skrito* (Caché, 2005), cenjen triler umetniških kinodvoran, s katerim je Avstrijec Michael Haneke utrdil svoj sloves enega vodilnih avtorjev sodobne kinematografije. Nedvomno bi vam tudi povedali, da se trenutno končujeta še dva celovečerca drugih priznanih režiserjev in bosta v doglednem času povzročila veliko senzacijo na svetovnih festivalih: enega režira vedno kontroverzni in razvpiti stilist Ulrich Seidl in drugega Barbara Albert, plodna ključna figura mlajše generacije, ki se je pojavila v poznih 90-ih. Zbrani so okoli Coop 99, neodvisne produkcijske hiše, ki jo je ustanovila Albertova skupaj s tremi podobno mislečimi sodobniki, da bi lahko delali filme po svoje.

Drugič, morali bi si ogledati *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005), zadnji avantgardni kratki film Petra Tscherkasskyja, ki je bil prav tako sprejet z navdušenjem, sicer pa je avtorjev sloves enega največjih živečih eksperimentalnih filmarjev uveljavljen že vsaj pol desetletja. Pravzaprav je avstrijsko močno eksperimentalno gibanje (upravičeno) priznано veliko dlje kot avstrijsko filmsko in dokumentarno ustvarjanje, z že dolgo kanoniziranimi, inovativnimi pionirji prvega vala (pozna 50. in zgodnja 60. leta),

kot sta Peter Kubelka in Kurt Kren; ustoličili so tradicijo eksperimentalnega upora, ki se od takrat nikoli ni polegel. Avantgardna scena je k programu Diagonal prispevala še druge dobre kratke filme, toda dve najbolj ambiciozni odkritji bi lahko razumeli kot poskus izvrstnih mladih avantgardistov, da zapolnijo luknjo med kratko formo, na katero so običajno omejeni, in celovečernim filmom. V *Notes on Film 02* (2005 – 2006) je Norbert Pfaffenbichler prignal svoje formalne raziskave do novih skrajnosti: v jedru je kratki film, dolg skoraj 10 minut, z vidnimi vplivi modernizma (Antonionija in drugih referenc je na pretek). Toda material je strukturno dekonstruiran, tako da ponuja (vedno z alfanumeričnimi opombami opremljene) variacije na svojih 26 prizorov, ki se odpirajo neštetim možnostim, toda na odločno krhek način. Film napreduje v strogem, razširjujočem se loopu: vedno znova se začenja in vsakič je dodan nov prizor, medtem ko se prejšnji ponujajo v alternativnih posnetkih, tako da v 96-ih minutah, kolikor je film dolg, vidiš prvi prizor v 26-ih različnih verzijah, zadnji (in hkrati »zaključeno« obliko kratkega filma) pa samo enkrat – ali pač ne? Z nekaterimi spremembami, ki so tako majhne, da jih skoraj ne opaziš (ali jih pa mogoče sploh ni), ti lahko ta film zmeša glavo. Ko že govorimo o krožnem gibanju, naslov drugega odkritja je bil *Life in Loops* (2006) – Novotnyjev samodeklarirani popolni »remiks« priznanega poetičnega svetovno-popotniškega dokumentarca *Megacities* (1998) Michaela Glawoggerja, ki pričara moderno mestno simfonijo, večinoma iz izsečkov originala; navrže še malo novega materiala, ki ga je posnel predvsem Glawoggerjev



zanesljivi direktor fotografije Wolfgang Thaler – Vertovski podvig video ere, prepleten z zvoki popularnih avstrijskih elektro rockerjev Sofa Surfers. Ne da bi žrtvovala svoje korenine, sta oba režiserja posnela dolgometražni film, ki kaže na željo, da bi pobegnili iz – kakorkoli že ponosnega – avantgardnega geta, ki je izjemno cenjen, ampak le v manjših krogih, in si priborila del širšega pripoznanja, za katerega se zdi, da ga avstrijska kinematografija dandanes avtomatično zapoveduje.

Pravzaprav je avstrijsko močno eksperimentalno gibanje priznано veliko dlje kot avstrijsko filmsko in dokumentarno ustvarjanje, z že dolgo kanoniziranimi, inovativnimi pionirji prvega vala (pozna 50. in zgodnja 60. leta), kot sta Peter Kubelka in Kurt Kren; ustoličili so tradicijo eksperimentalnega upora, ki se od takrat nikoli ni polegel.

In lani ni v avstrijski kinematografiji nič privabilo toliko pozornosti kot dokumentarci: tretja točka zanimanja na festivalu bi lahko bil izbor le-teh, na čelu s Sauperjevim *Darwinova nočna mora* (Darwin's Nightmare, 2004), za oskarja nominiranim uspešnim ciklom o divji globalizaciji, Glawoggerjevim *Workingman's*



Workingman's Death

Death (2005), izjemnim portretom ostankov svetovnega ročnega prisilnega dela, ki je osvojil številne mednarodne nagrade, in še enim nagrajenim dosežkom osrednje figure, Nikolausa Geyrhalterja, resnično, a hkrati surrealistično simfonijo evropske prehrambene industrije *Our Daily Bread* (Unser Tägliche Brot, 2005), večplastno, kvazi-nemo delo osupljive vizualne in ritmične natančnosti. Zanimivo pa je, da je Wagenhoferjev, tematsko podobno zastavljen, toda popolnoma televizijski (glede estetike kot tudi forme ekspezeja) dokumentarec *We Feed the World* (2005), ravno postal najuspešnejši avstrijski dokumentarec vseh časov, s tem ko je v kinodvorane privabil 190.000 ljudi; verjetno ga prekaša le Michael Moore s *Fahrenheit 9/11* (2004).

Iz zgornjega se lahko zdi, da je avstrijska kinematografija zares v blaženem stanju, toda ko jo pogledamo pobliže, se to izkaže za površno sodbo. Enostavna razlaga za uspeh Wagenhoferjevega filma, ki je v bistvu zelo podobna Moorovi utemeljitvi, je dobro izhodišče za premislek o težavah, ki ne tako skrivnostno pestijo nacionalno filmsko industrijo: ker se avstrijska državno financirana televizijska postaja ORF v imenu dozdnevno vsemogočnih ratingov vse bolj približuje plehki zabavi privatnih tekmecev, postajajo izobraževalne oddaje, podobne Wanghoferjevi, vse bolj redke, ne glede na to, da ljudi očitno zanimajo. (In videti bomo morali, ali lahko Geyrhalterjev resnično izzivalen, v svojem zanikanju kazanja s prstom veliko bolj sporen film, ki je ravnokar prišel v kino, privabi vsaj toliko gledalcev kot *We Feed the World*.) Vzemimo na primer še eno odkritje Diagonal, tokrat iz sekcije dokumentarcev, prelepo študijo izginjajočih staromodnih trgo-

vin na Dunaju Haralda Friedla, *Out of Time* (Aus der Zeit, 2006): glede na programsko shemo ORF bi temu dokumentarcu v najboljšem primeru dodelili nočni termin, če sploh. Še celo komercialno uspešen, le da idiosinkratično bizaren celovečerec, kot je Glawoggerjev *Nacktschnecken* (2004), je bil odrinjen na termin tedenskih premier ob enih ponoči! Kar je še huje, ORF ostaja najpomembnejši koproducentki izvor denarja, vendar hitro poklekne ne le pred komercialnim, ampak tudi političnim pritiskom: dokumentarec Thomasa Korschila in Eve Simmler *Člen 7 – Naša pravica!* (Artikel 7 – Unser Recht!, 2005), suhoparno, a korektno poročilo o večdesetletnih avstrijskih kršitvah zakona v zvezi s koroško slovensko manjšino, je njegov koproducent ORF nenadoma odstranil s programa, domnevno zaradi »manka objektivnosti«. Toda ta film je le popravljanje krivic, ki jih je državna televizija pomagala širiti. In niti ne upam, da bo kaj kmalu prikazan še bolj izzivalen dokumentarec, *Operation Spring* (2005) Tristana Sindelgruberja in Angelike Schuster, natančen pregled nezaslišanih zlorab zakona v zvezi s prvo avstrijsko uradno prisluškovalno operacijo.

Ironično je, da je bila avstrijska konservativna vlada, ki je ne le – kot kaže zgornji primer – izvajala nadzor nad televizijsko politiko, ampak tudi nad še vedno žalostno nizkim proračunom državnega financiranja, tista, ki je omogočila zadnji trenutek zmagoslavja nacionalne filmske scene: nasprotnik je bil Franz Morak, državni sekretar za kulturo, in, kakor kaže vsaka njegova izjava, brezupno neumna (in očitno nepremišljena) oseba, kar zadeva vprašanja avstrijske kinematografije – to, da je nagnjen h konstantnemu zatirjanju nasprotnega, naredi njegovo ignoranco še hujšo. Po

festivalski izdaji leta 2003 je Morak poskušal prevzeti Diagonale, saj ga je vidno jezilo njihov podaljšan politični upor proti konzervativnim silam, vse od njihove zmage leta 2000. Ampak njegov slabo premišljen novi načrt so preprečili filmarji sami, ki so vsaj tokrat pozabili na avstrijsko nagnjenje k notranjim sporom in so skupno zavrnili sodelovanje: namesto tega so uspešno pripravili majhen proti-festival, medtem ko je Morak moral odpovedati svojega. Kot ponavadi so sramoto (in tratenje davkoplačevalskega denarja) pospravili pod preprogo, medtem ko je Morak molče počakal, da se stvari poležejo – konec koncev so se filmarji morali znova obrniti nanj za financiranje. Medtem pa je bilo doseženo dvomljivo stanje premirja z Diagonalami: v nasprotju s proti-festivalom leta 2004 so zdaj spet uradno sofinancirane s strani države, njihove usmeritve pa sledijo poti mirne koeksistence.

Toda mirna koeksistenca ni na avstrijski filmski sceni nikoli dolgo vzdržala. Vrnimo se še zadnjič k letošnjim Diagonalam, za dokončni obračun. Že pred začetkom so krožile govorice o razcepu v Združenju avstrijskih filmskih producentov. Na eni strani so že dolgo uveljavljene, večje produkcijske hiše, na čelu s predsednikom Helmutom Grasserjem iz Allegro Filma, ki tipično producirajo komercialno zabavo, povzeto z rekordnim obiskom nad 600.000 gledalcev filma *Hinterholz 8* (1998), sredstvo popularnega odrskega komika Rolanda Düringerja – mimogrede, naslednji val surovih komedij, pisanih na kožo podobnim zvezdam, je med edinimi filmi, ki jih ORF sprejme v osrednje termine te dni; ostali so še bolj brezoblični TV filmi in serije, ki predstavljajo drugi

ORF ostaja najpomembnejši koproducentki izvor denarja, vendar hitro poklekne ne le pred komercialnim, ampak tudi političnim pritiskom: dokumentarec Člen 7 – Naša pravica! je njegov koproducent ORF nenadoma odstranil s programa, domnevno zaradi »manka objektivnosti«. Toda ta film je le popravljanje krivic, ki jih je državna televizija pomagala širiti.

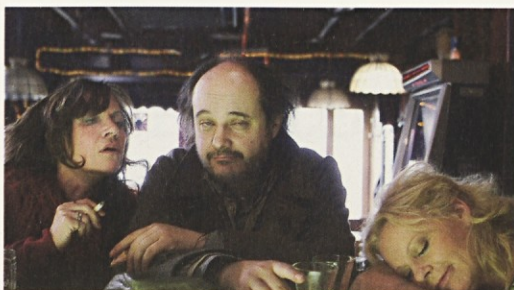
steber Allegro produkcije. Če hočemo biti pravični, moramo povedati, da velike hiše producirajo tudi, bolj ali manj, zahtevne podvige – *We Feed the World* je lani Allegru nepričakovano prinesel največ denarja. Toda ne da bi ga motila dejstva, je Grasser predstavil interni dokument za reformacijo financiranja, ker je bilo namreč v zadnjih letih ustanovljenih veliko manjših hiš in se je tako proporcionalno zmanjšal denar,

namenjen posameznim producentom: po njegovem mnenju bi morali biti filmi, ki privabljajo občinstvo, kot so Allegrove komedije in TV filmi, tisti, ki bi dobili zagotovljeni levji delež denarja. Seveda so manjše hiše v Združenju ostro protestirale – konec koncev sta Geyrhalter in Seidl ustanovila svoji, po sebi poimenovani majhni podjetji, da bi lahko ustvarjala brez vmešavanja, prav tako kot sta se Coop 99 ali Amour fou, še ena omembe vredna mlada hiša, osredotočili na »festivalske filme«. Haneke, ki je očitno predhodnik tega pristopa, je večkrat opozoril, da lahko svoje zahtevne filme naredi v večjem obsegu le zahvaljujoč večinski francoski koprodukciji.

Že bežen pregled programa Diagonal je posvečenim pokazal, da tega razcepa ni bilo mogoče premagati s festivalsko strategijo nevmešavanja: manjkali so novi filmi z obeh strani, relativno veliki kot *Slumming* (2006), Glawoggerjeva izredna nova epizodna drama, ki je nedavno doživela premiero na berlinskem tekmovalnem programu, in relativno majhen *Zorro's Bar Mitzva* (2006) ravno tako spoštovane dokumentaristke Ruth Beckermann, ki je bil premierno prikazan v Parizu. Še več, osrednja okrogla miza o stanju avstrijske kinematografije se je kmalu izrodila v že znano tekmo zamer, v primeru producentov podžgano z dejstvom, da je njihov notranji spor pricurljal v medije. V trenutku, ko ni bilo več neposrednih zunanjih groženj, se je avstrijska filmska scena vrnila k samopohabljanju. Kmalu po festivalu se je generalna skupščina Združenja končala z Grasserjevim odstopom z mesta predsednika; skupaj z vsemi člani velikih hiš se je umaknil iz organizacije. Preostali majhni producenti so podali izjavo, v kateri se zavzemajo za raznovrstno nacionalno kinematografijo, ki bo zavezana drznemu in nekomercialnemu filmu, hkrati pa so tudi napovedali novo generalno skupščino. V času pisanja to vprašanje ostaja nerešeno.

Tj., v svojih podrobnostih: saj je to, za kar gre, očitno že leta. Avstrija je premajhna za samozadostno filmsko industrijo, delež domačih izdelkov pri prodanih kinovstopnicah se vrti okoli minimalnih dveh odstotkov. V resnici najboljši avstrijski film ni *Hinterholz 8*, ampak film, ki je imel le šestino njegovih gledalcev (skoraj 100.000) doma: toda s svojimi prodajami po svetu Hanekejeva *Učiteljica klavirja* (La Pianiste, 2001) ostaja nepremagana. Upravičeno lahko zaključimo le, da mora iti avstrijski film v smeri »raznovrstnosti« in udejstvovanja na mednarodni sceni, ne s posnemanjem hollywoodskih uspešnic brez njihove strukture (in oglaševalskih proračunov), ampak z lastno vizijo. Toda tu se je vmešal še en, v manjši meri prav tako omejujoč vzorec, ki smo ga spregledali najprej v navdušenju nad mednarodnim uspehom v luči Hanekejevih in Seidlovih glavnih festivalskih zmag ter prebojem mlade generacije, in potem v nenadni solidarnosti v boju za nacionalni filmski festival, posvečen filmarjem.

Toda kot z vsako vročo nacijo v festivalskem krogu



Zgoraj levo: *Slumming*
Zgoraj: *Instructions for a Light and Sound Machine*
Levo: *Darwinova nočna mora*

so določene prevladujoče teme in estetike avstrijske kinematografije do zdaj že postale uspešni klišeji, ki niso vedno preseženi z avtorsko vizijo: depresija in odtujitev sta prevladujoča tona, ki ponavadi vodita k pomenljivim izbruhom nasilja in/ali nesrečnemu seksu. Družbeni pesimizem je predstavljen v stilu, ki se izdaja za »realizem«, čeprav je pogostokrat stiliziran in – le primerjajte Hanekeja in Seidla, na primer – to na zelo različne načine. Vendar pa so ti vplivi vodili k

Toda kot z vsako vročo nacijo v festivalskem krogu so določene prevladujoče teme in estetike avstrijske kinematografije do zdaj že postale uspešni klišeji, ki niso vedno preseženi z avtorsko vizijo.

površinskim podobnostim in ustrezajo mednarodnim pričakovanjem (ravno tako kot so v preteklih desetletjih iranski, tajvanski ali korejski filmi ponavadi morali, in še vedno morajo, slediti določenim formulam, da bi dosegli mednarodni uspeh kot predstavniki svoje »vroče« države). Značilen primer je prvenec Ruth Mader, *Struggle* (2003), v produkciji hiše Amour Fou, čigar radikalno reducirana forma kaže na nič več kot parodiistično zgostitev teh tendenc, pa je ravno ta film imel eno najbolj uspešnih festivalskih življenj med vsemi avstrijskimi filmi zadnjih let. In čeprav ne bi nikoli zatajil posebne omembe, ki jo je hiša Coop 99 dobila na letošnjih Diagonalah za svoje tri filme v lanskem letu (v kategoriji je sicer dolgočasno, a neizpod-

bitno zmagal *Skrito*) – njihova ambicija zasluži dolžno pripoznanje –, na žalost ta trojica filmov skupaj eksimplarično predstavlja boj za preživetje, ki ga zdaj nedvomno občutijo avstrijski fimarji: dva, oba mednarodni koprodukciji, na tuja področja prinašata enako didaktičnost, ki pogosto pokvari realistične stilne tendence hiše Coop 99 – zanimiva, ampak konec koncev naddoločena parabola münchenskega terorizma *Schläfer* Benjamina Heisenberga (2005) in sarajevska povojna drama *Grbavica* (2006) Jasmine Žbanić, ki je nedavno dobila zlatega medveda za svojo tehtno temo, zagotovo pa ne za svoj estetski uspeh – stilistično se komaj lahko kvalificira za (kakorkoli občudovanja vredno) družbeno zavedno TV dramo tedna. Tretji film *You Bet Your Life* (2005) Antonina Svobode predstavlja poskus osvoboditi se kalupa, ampak se pri tem ukine – kot se je pred tem Coopova Jessica Hausner s primerljivim, čeprav bolj žanrskim podvigom *Hotel* (2004).

Kako naj v kontekstu te krize avstrijske fikcijske samoreprezentacije razumemo dejstvo, da se veliko dokumentarcev – Sauper, Geyrhalter, Glawogger, Wagenhofer, vsi pridejo v poštev – obrne stran od domovine (ironično, le da pogosto odkrijejo depresijo in opresijo tudi drugje). Ali da avantgarda, navkljub vsem svojim mogočnim dosežkom, prebiva v oddaljenosti slonokoščenega stolpa? (Tscherkassky, mogoče največji mojster med vsemi, se v svojem skrbnem ustvarjanju umakne v temnico – če to ni simbolna podoba, potem ne vem, kaj bi bila.) Medtem ko so se pomanjkljivosti tega, da je Avstrija končno dobila »vroči« status, vidno zasedrale v zavest, lahko le upamo, da bodo prizadeti dovolj pametni za ugotovitev, da je zdaj trenutek, ko morajo ostati mirni in razmisliti.

VRAI FAUX PASSEPORT ALI GODARD KOT MOJSTER PRVEGA POGLEDA



Histoire(s) du cinema

MELITA ZAJC

Igra z resničnim in lažnim je stara kot človeštvo, nerešljiva kot paradoks o lažnivcu, ki zase pravi, da laže, omamna kot film, ki je, bolj kot se oddaljuje od svojih začetkov, vse bliže temu, da postane največja umetnost vseh časov (ker mu je uspelo, kot je Benjamin prebral na obrazu delavca, ki se smeje ob Chaplinu, izogniti se antagonizmu elit in množic; in samo tam je zares velik, kar vemo po tem, da tisti filmi, ki se razvrščajo na eno ali drugo stran spopada, niso drugega kot minorne replike). Godard, eden največjih živčih mojstrov filma in največjih zaljubljenecv v film, tudi svoj zadnji film – še bolj deklarativno od drugih – postavi v polja te igre. Sintagma »vrai faux passeport« ima tudi lokalno in seveda politično zgodovino. Prvič naj bi jo bila uporabila novinarja revije Le Monde 13. decembra 1986 za resnično-lažni potni list, ki naj bi ga v času notranjega ministra Charlesa Pasque država izdala Yvesu Chaliereju, visokemu državnemu uradniku, osumljenemu korupcije, odtlej pa naj bi, tako kritiki, vsako omembo lažnega spremljal pridevnik resničen. Resnično lažen.

Film je lažno resničen. Na filmskem platnu ne vidimo drugega kot svetlobne odseve, pa vendar ob ljudeh in dogodkih, ki jih v teh odsevih prepoznavamo, v sebi čutimo, da so resnični. Včasih tako zelo, da se moramo prepričevati, da to ni res, temveč je vse skupaj le iluzija. Da so to le odsevi, lažno resnični. Razlikovanje znotraj nekoč jasno ločenih kategorij resničnega in lažnega ni samo rezultat potrebe sodobnih medijev, da si nenehno izmišljajo kaj novega. Resnično lažno in lažno resnično nam omogočata, da se izognemo strahovom levičarskih kritikov podobe in njihovi viziji sveta kot simulakra, ene same laži. Podobno nas

Godard s svojim delom opominja, da nas prav nič, še najmanj podobe, še manj filmske podobe, ne zavezuje prekletstvu tega, da smo vse že videli. Godard nam reči, ki smo jih že videli, pokaže tako, da je, kot bi jih videli prvič.

Do zadnjega diha (À bout de souffle, 1960), njegov prvi celovečerec, ima vse elemente klasične hollywoodske kriminalke – kriminalca na begu pred policijo, lepotico, njun beg in njegovo smrt –, a hkrati je pravo nasprotje hollywoodskega filma. Pokaže nam klasično kriminalko, pokaže njene meje, in hkrati odpre pogled onkraj teh meja. Naslov filma je *Do zadnjega diha*, govori pa o možnosti prvega pogleda. Ko gledamo *Do zadnjega diha*, je tako, kot da bi kriminalko videli prvič. In tako je bilo tudi poslej – medtem ko so njegovi kolegi svarili pred lažnivostjo pogleda, nas je Godard učil, da samo nevedno oko ne vidi drugega kot laž. Ob njem smo spoznavali, da je vsak pogled lahko prvi pogled. Svojevrstno mojstrstvo gledanja so seveda njegove *Histoire(s) du cinéma*, ki jih je leta 1988 začel snemati za Canal+, ARTE in Gaumont, in so po svoje zamelek njegovega najnovejšega projekta. *Vrai faux passeport* je film, ki je bil premierno predvajan 24. aprila letos in ga je Jean-Luc Godard posnel kot uvod v veliko razstavo in generalno filmsko retrospektivo, ki so ju zanj pripravili v Beaubourgu (francoski Nacionalni center umetnosti in kulture Georges Pompidou), skupaj z Gaumontom in Nacionalnim inštitutom za avdiovizualno (INA) med 14. aprilom in 24. avgustom 2006.

Podobe, ki smo jih videli mnogokrat, a nikdar tako kot tokrat, odlomki različnih avdiovizualnih vsebin, komentirajo aktualne probleme sodobnega sveta,

zlasti njihovo izrazito vizualizacijo in mediatizacijo. Mojster prvega pogleda svojega esejičnega projekta seveda ne pospremi s komentarjem v obliki glasbe ali besedila, pač pa to stori v maniri televizije, ki je po povezavi z mobilnimi telefoni in računalniki na novo odkrila moč grafičnih elementov slike – z napisi ob robu podobe. Poenostavljenimi, kot so poenostavljene sodobne medijske vsebine, ki so idejo interaktivnosti zničile na glasovanje – bodisi besedo »bouns« bodisi »malus«, včasih obema.

Eisenstein je opozarjal, da ni dokumentarne fotografije, ker vsaka fotografija vključuje izbor objekta, izrez, osvetlitev, skratka interpretacijo. Raymond Williams je kritikom igranih dokumentarcev očital sprenevanje glede odnosa dokumentarcev do realnosti, saj ti niso nič bolj blizu, gre zgolj za različne načine posredovanja realnosti. Teoretiki kulturnih študijev so opozarjali, da delitev na informativne in fiktivne televizijske vsebine izhaja iz zaupanja avtorjem in nima veze z vsebino. Tudi Godard se s svojim delom, s filmom *Vrai faux passeport* pa še posebej, saj ga ponuja kot igrani dokumentarec, uvršča v to tradicijo, obenem pa da jasno vedeti, da našeto niso razlogi za to, da bi odvrčali pogled, kajti treba je veliko gledati, da bi videli prvič. Inovacijo, kreativnost in avtorstvo postavlja v novo luč. Kot pravi sam: samo s citati lahko povem, kar mislim.

NEKAJ MISLI O UPORABI BADIOUJEVE FILOZOFIJE V SODOBNI FILMSKI TEORIJI

NICO BAUMBACH

PREVEDEL LUKA ARSENJUK

ALAIN BADIOU JE NEDVOMNO ENO KLJUČNIH IMEN SODOBNE EVROPSKE MISLI, KATEREGA ŠTEVILNA DELA PREHAJAJO IZ POLJA ČISTE FILOZOFIJE IN SE DOTIKAJO MNOŽICE PODROČIJ, OD POLITIČNE TEORIJE TER PSIHOANALIZE DO ESTETIKE IN NE NAZADNJE TUDI FILMSKE TEORIJE, KI GA DRUŽI TUDI S SODOBNIKIMA DELEUZOM IN ŽIŽKOM. O POMENU IN UPORABNOSTI BADIOUJEVE MISLI ZA FILMSKO REFLEKSIJO NA RAZPOTJU RAZMIŠLJA NICO BAUMBACH.

Dogmo filmske teorije iz šestdesetih in sedemdesetih let je mogoče povzeti z izjavo Christiana Metza: naloga filmske teorije je »osvoboditi filmski objekt izpod imaginarnega in ga osvojiti za simbolno«. Na tej točki so se najprej v kontinentalni Evropi, še posebej v Franciji šestdesetih, nato pa v sedemdesetih še v anglo-ameriškem akademskem svetu, plodno srečali semiotika, Althusserjev marksizem in lacanovska psihoanaliza. Film je bil stroj imaginarnega in teorija je predstavljala politično intervencijo s tem, da je vsilila vprašanja reprezentacije in subjekta v fenomenološko izkustvo, ki je ta vprašanja zabrisovalo. Naloga teorije, kot je trdil Pier Paolo Pasolini, je bila dodati nekaj naši vednosti in se tako ločiti od »mračnega ontološkega ozadja«, ki vznikne, kadar »razlagamo film s filmom«. Pasolinijev primer nas mora opomniti, da to obdobje ni bilo antifilmsko, temveč da je bilo trdno zavezano filmu simbolnega; pa naj bo to kamera-pero (camera-stylo) Nicholasa Raya ali Johna Forda, pri katerih mizanscena nastopa v vlogi pisave in kot taka razkriva kontradikcije uradne filmske pripovedi, ali pa odkrito opozicionalni filmi Jean-Luca Godarda ali Pasolinija, v katerih je filmsko imaginarno nenehno pod izbrisom. Problem, kot je rekel Godard, ni bila reprezentacija realnosti, temveč realnost reprezentacije; torej ne imaginarno, temveč simbolno.

Danes nihče več ne verjame v to dogmo, toda težava je v tem, da vsi verjamejo v njeno nasprotje. Danes je glavno prepričanje vseh, ki pišejo o gibljivih podobah, naslednje: film je treba osvoboditi izpod simbolnega in ga ponovno vzpostaviti v njegovi imanenci kot heterogeno telesno izkustvo.

Privilegiranje tistega, čemur se danes ne reče več

imaginarno, temveč afekt ali občutje, druži bliskovito rastoče število knjig v angleškem jeziku, posvečenih Gillesu Deleuzu in filmu z nedavnim povratkom k fenomenologiji v filmski teoriji in teoriji novih medijev.

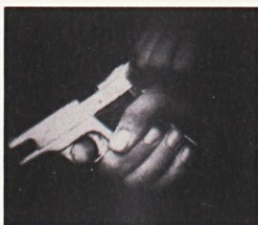
Ti teksti bi se radi omejili od tega, kar sta filmska učenjaka David Bordwell in Noel Carroll poimenovala »post-teorija«, tj. gibanje, naperjeno proti velikim zgodbam in usmerjeno k lokalnim, empiričnim raziskavam, uporabljajoč terminologijo kognitivnih znanosti ali filozofije uma. Četudi je za Deleuzove privržence Bordwellovo zanimanje za »biološka nagnjenja« in »kognitivne univerzalijske« morda preveč normativno in premalo nomadsko, lahko vendarle določimo, kar jim je skupno: oboji zavračajo mišljenje medijev skozi problematiko subjekta ali reprezentacije, prav tako kot zavračajo uporabnost konceptov, kot so identifikacija, ideologija, in ostale terminologije privzete iz psihoanalize ali Saussurjeve lingvistike. Na kratko: skupen jim je poskus obvarovanja filmskega izkustva pred učinkom, ki ga ima nanj teoretska vednost.

Uporaba Lacana je ohranjena v novi eklektični lacanovski kulturni kritiki, ki jo povezujemo predvsem s Slavojem Žižkom. Tudi v njegovem delu gre za premik stran od simbolnega, toda tukaj gre ta premik v smeri spodletelosti simbolizacije – ne k materializmu telesa, temveč k načinom, kako filmi, predvsem filmske pripovedi, artikulirajo neko nemožnost v travmatični praznini realnega. Žižek eksplicitno napada obrat k post-teoriji kot zatajitev obljube, ki jo je predstavljala filmska teorija, in obračunava z Bordwellovo in Carrollovo trditvijo, da je prav psihoanaliza temeljni problem filmske teorije kot specifične discipline. Toda tisti, ki smo še vedno zvesti psihoanalizi, lahko

na tem mestu prepoznamo premestitev. V post-teoretskem projektu je bolj pomenljiva odsotnost marksizma in radikalnega feminizma. Psihoanaliza je za tiste, ki zavračajo filmsko teorijo iz sedemdesetih, priročen grešni kozel, saj obstaja domneva, da gre za zastarelo hermenevtiko brez nujne politične vrednosti. Ob tem je zlahka pozabljeno, da je bila uporaba psihoanalize v sedemdesetih nedvoumen del feminističnega projekta in trdno vsidrana v tradicijo marksistične kritike ideologije.

Psihoanaliza je za tiste, ki zavračajo filmsko teorijo iz sedemdesetih, priročen grešni kozel, saj obstaja domneva, da gre za zastarelo hermenevtiko brez nujne politične vrednosti. Ob tem je zlahka pozabljeno, da je bila uporaba psihoanalize v sedemdesetih nedvoumen del feminističnega projekta in trdno vsidrana v tradicijo marksistične kritike ideologije.

Toda težava z novejšim lacanovskim pisanjem o filmu ni ne odsotnost marksizma, ne obrat k Realnemu, temveč to, da razmerje med filmom in teorijo pre pogosto prikazuje kot prav to – kot razmerje, in ne kot nemožnost razmerja (non-relation) v lacanovskem smislu. Žižek ob svoji uporabi Kieslowskega pravi, da



Mož s kamero, Dziga Vertov, 1928



cilj »ni govoriti o njegovem delu, temveč se sklicevati na njegovo delo, da bi opravili delo teorije. Prav takšna neusmiljena uporaba umetniškega preteksta je mnogo bolj zvesta interpretiranemu delu kot kakršnokoli plitvo spoštovanje neizmerljive avtonomnosti umetniškega dela.« Tendencia Žižkovega dela je, da igra film v njem zgolj instrumentalno vlogo pri ilustraciji lacanovskih konceptov. To torej niso filmski koncepti, temveč gole ponovitve istega. Žižek ima prav, da teorija ne sme ležati razprta pred umetniškim delom kot avtonomno entiteto, toda to hkrati ne pomeni, da lahko umetnost obstaja zgolj kot pretekst za teorijo. Za Žižka je učinek umetniškega dela v končni instanci imaginaren.

Predlagajmo zato, skupaj s francoskim filozofom Alainom Badioujem, da obstaja nekaj, kar lahko imenujemo filmske ideje, in da se filozofija podvrže učinkom teh idej.

Badiou razloči dva običajna načina govorjenja o filmu. Prvi način je naš neposreden, neumen odziv, ki ga Badiou imenuje »nerazložna sodba«: »všeč mi je bilo«, »dolgočasilo me je« itn. Imel sem takšen in takšen občutek. Mnenja. Norma sodbe je nejasna.

Drugi način govorjenja o filmu poskuša ohraniti nekaj, kar se v neposrednosti nerazložne sodbe izgubi. Pred lenimi navadami potrošnje poskuša rešiti naš užitek. V tem načinu predlagamo normo in sistem vrednotenja. Poudarjamo filmske ustvarjalce namesto igralcev, zaplet ali izolirane učinke – ime *auteurja* na tem mestu simbolizira učinke nekega določenega stila. Badiou imenuje takšno sodbo diakritična sodba, ki vključuje poleg bolj sofisticirane filmske kritike tudi večino tradicionalnega akademskega pisanja o filmu.

Badiou predlaga tretji način, ki je v odnosu do sodbe indiferenten in hkrati ni normativen. Imenuje ga »aksiomatski«. Ta pozicija »si postavi vprašanje, kakšne so posledice takšnega in takšnega filma za misel«. V tem načinu razumemo film kot obliko misli, ki ne razo-

deva že obstoječih konceptov, temveč proizvaja svoje lastne, izvirne koncepte.

Gotovo ni boljše ponazoritve takšne aksiomatike filma, kot sta Deleuzovi knjigi o filmu (*Podoba-gibanje* in *Podoba-čas*). Pomena Deleuzovih filmskih knjig ne gre iskati v zavračanju psihoanalitskih in lingvističnih modelov, temveč v poskusu podvreči filozofijo (ali

Deleuze in Badiou razumeta umetnost kot mesto proizvodnje, na katerem vznikajo koncepti. Koncepti ne pripadajo niti umetnosti niti filozofiji. Umetnost ne more ustvariti konceptov in filozofija, kadar misli umetnost, ne more aplicirati svojih konceptov na umetnost.

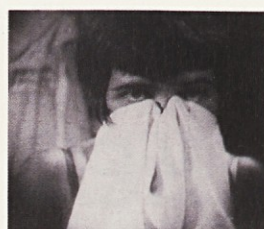
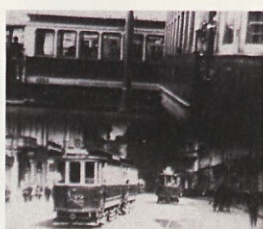
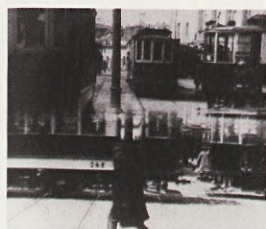
teorijo) filmu kot enemu izmed njenih pogojev. Deleuze predlaga obrat v tradicionalnem razumevanju razmerja med filmom in teorijo. Gre za poskus, ki ne misli teorije filma, ampak misli film sam kot teorijo – misli, na kakšen način je film sam ustvarjal.

Kadar je v boju zoper filmsko teorijo iz sedemdesetih, o kateri mnogi še vedno nepošteno razpravljajo, kot da gre za prevladujočo strujo, Deleuzovo ime uporabljeno na strani materializma telesa, je skoraj po pravilu izpuščeno Deleuzovo avtorstvo (*auteurism*). Avtorstvo mnogi razumejo kot elitistično in konzervativno prakso cinefilov, saj jim ne predstavlja drugega kot seznam velikih imen in ločuje film od njegovih bolj imanentnih užitkov, ki so povezani z njegovo popularnostjo. Toda če je film umetnost v Deleuzovem smislu, potem mora biti sposoben stati zase, kar pomeni, da morajo biti znakom, ki jih proizvaja, pripeta

imena. Deleuzova uporaba *auteurjev* ni diakritična, saj njihova imena označujejo singularne načine proizvodnje konceptov. Prelom z avtorstvom je po Deleuzovem prepričanju poskus »poravnati razliko med komercialnim in ustvarjalnim delom«. Gre za lažno demokratsko gesto, ki preda vso avtoriteto v teoretikove roke. Težnjo trenutne ameriške akademske teorije lahko opišemo kot poskus ovržbe diakritične sodbe v prid povratku k nerazložnim sodbam, ki zdaj služijo diskurzu univerze. Predlagajmo torej, da projekt sedemdesetih še ni zasičen, ampak da mu spodleti (kjer spodleti tudi Žižku) na mestu, kjer postanejo filmski ustvarjalci zamenljivi kot pretekst, ki naj ilustrira teoretske koncepte.

Deleuze in Badiou razumeta umetnost kot mesto proizvodnje, na katerem vznikajo koncepti. Koncepti ne pripadajo niti umetnosti niti filozofiji. Umetnost ne more ustvariti konceptov in filozofija, kadar misli umetnost, ne more aplicirati svojih konceptov na umetnost. Kadar filozofija misli tisto, kar misli umetnost, ustvarja koncepte, ki jih izpeljuje iz čutne produkcije umetnosti. Po Badioujevem prepričanju filozofija zagrabi ali se podvrže pogojem resnice umetnosti. Po Deleuzovem prepričanju prispeva filozofska ustvarjalna praksa konceptualno konstistenco umetniški logiki občutja. Ne gre za neizmerljivo avtonomnost umetniškega dela, temveč za nemožnost razmerja, ker umetniška dela so Realno in ne učinek ali predstava Realnega.

Opomniti je treba, da je za Badiouja razmerje med filmom in umetnostjo negotovo. Avtonomija filma je neločljiva od njegove heteronomije. Singularnost filmskega postopka, kot trdi Badiou, ima opraviti z bistveno nečistostjo filma. Kar je pri filmu resnično filmskega, je namreč dejstvo, da nosi sledove tako ne-umetnosti kot vseh ostalih umetnosti. Film ni sedma, ampak plus-ena umetnost. Badioujev skeptičen odnos



do filma podobno kot pri Theodorju Adornu izhaja iz dejstva, da je mogoče v filmu prepoznati družbeno funkcijo, ki ni preprosto ločljiva od njegove estetske razsežnosti. Kot je trdil Adorno: nobene estetike filma brez sociologije filma. Pri Badiouju to pomeni, da filmski postopek resnice, drugače od Mallarméjeve knjige, ne more stati sam zase, ampak mora opraviti

Nič ne bomo pridobili z nostalgijo po dobrih starih časih od Chaplina do Hitchcocka, ko se je zdelo, da lahko film priskrbi konsistenco izrazu »množična umetnost«. Hkrati se nima smisla pretvarjati, da še vedno živimo ta trenutek. Filmski esej mora biti usmerjen k operacijam, ki nas učijo videti podobo.

svoje delo v obliki intervencije v prevladujoče krogo-
toke gibljivih podob. Nečistost filma je dvojna, obstaja
tako v odnosu do neumetnosti kot v odnosu do ostal-
ih umetnosti. Film se, kot način komunikacije in kot
snemalna naprava, ki lahko obstaja, tudi če je avtor
odsoten, ne more povsem osvoboditi svoje zgodovine.
Hkrati pa zaobjema vse ostale umetnosti. Pomisliti
moramo zgolj na Dzigo Vertova in na njegov poskus
ustvariti sui generis jezik podob: odtegnitev vsakršne
naslombe na literarno, gledališko ali slikarsko je mož-
na le skozi stvaritev ritmične montaže, ki se konec
koncev sklicuje na glasbo kot analogno filmskemu
jeziku. Vertov je nedvomno ustvaril nove filmske ide-
je, vendar le skozi razkritje eksplozivne moči filmske
nečistosti.

Zaradi tega ne smemo kar tako mimo posebne vlo-

ge, ki jo filmu namenja Badiou. Badiou želi ohraniti
status filma kot umetnosti, filma kot sposobnega pro-
izvodnje imanentnih singularnosti, toda te so tako za
Badiouja kot tudi za Deleuza odvisne od trditve, da
obstaja nekaj, kar je lastno umetnosti in nekaj svojске-
ga v vsaki umetnosti, medtem ko je filmu lastno prav
to, da mu ni nič lastno. Badiou se zaveda, da se je s tem
spopadel že Deleuze. Kar naprej nas mora opozarjati,
da tisto, kar počne Mallarmé, ni isto kot tisto, kar poč-
ne Nietzsche – občutenje koncepta je neločljivo od
koncepta občutenja.

Predlagamo, da Badioujeve teze o filmu kot plus-
eni umetnosti ne smemo ločevati od spoznanja Wal-
terja Benjamina iz tridesetih, da so zdaj vse umetnosti
pod pogojem filma; film zaseda simptomatično mesto
v posebnem trenutku zatona avtonomije umetnosti.
Nečistost filma moramo razumeti kot značilen izraz
intrinzične nečistosti vseh umetnosti v obdobju, ki ga
je Jacques Rancière poimenoval estetski režim umet-
nosti. Badioujevo nagnjenje, podobno kot pri Adornu,
k iskanju resnice vse umetnosti v subtraktivni poetiki,
iz katere sta umaknjena ritem in podoba, je posledica
nepopolnega sprejetja resnične vsebine filma. Po
drugi strani, kot je pripomnil Jean-Luc Nancy, postane
pri Deleuzu filozofija sama filmska. Kar ostane od
Deleuzovega projekta v njegovem pisanju o filmu, je
vrnitev – izhajajoča iz zavrnitve simbolnega – k tiste-
mu mračnemu ontološkemu ozadju, v katerem mora
teorija, kot je njeno nalogo definirala Pasolini, napraviti
rez.

Po Badioujevem mnenju nas zasičenost velikega
modernističnega filma in odsotnost znakov kakrš-
negakoli novega dogodka v filmski produkciji napo-
tujeta k preskripciji neoklasicizma. Naj namesto tega
predlagamo, da je naš trenutek trenutek za filmski esej.
Film – ki naj vzame iz političnega ali »proti-filma«
sedemdesetih, kar si želi – mora predvideti odnose do

gibljivih podob, ki so možni danes, in ki so hetero-
geni v razmerju do novih, nenehno utrjujočih se do-
minantnih teženj, ne da bi obenem poskušal ponovno
uvesti obliko gledalstva, ki je v zatonu, in ki temelji
na predpostavki, da obstaja nekaj filmu lastnega. To
pomeni eksperimentalni film, v katerem so žanrske
konvencije, distinkcija med fiktivnim in dokumentar-
nim ter časovnost celovečernega filma odtegnjene od
surovega materiala. Nič ne bomo pridobili z nostalgijo
po dobrih starih časih od Chaplina do Hitchcocka, ko
se je zdelo, da lahko film priskrbi konsistenco izrazu
»množična umetnost«. Hkrati se nima smisla pretvar-
jati, da še vedno živimo ta trenutek. Filmski esej mora
biti usmerjen k operacijam, ki nas učijo videti podobo.
Serge Daney je trdil, da se kliše o »moči podob«
vsak dan izkaže za lažnega. Podobe same na sebi vse bolj
izgubljajo kakršnokoli moč. Moč podob izhaja iz časa
in prostora, ki ga zasedajo, in iz števila ljudi, ki jih gle-
dajo. Trend prikazovanja šokantnih podob krutosti,
nasilja in eksplicitne seksualnosti v umetniškem filmu
ni drugega kot posthumni poskus obuditve te moči.
Namesto tega bi morali opraviti obrat k subtraktivni
pedagogiji podobe, ki mora prelomiti z načini, ki nas
učijo, kako *ne* videti podobe. Kot je rekel Deleuze:
podoba danes ni več okno ali okvir, temveč tabela s
podatki. Iskati moramo dela, ki nam omogočajo videti
tisto, kar ni všteto kot informacija, kot vidno ali slišno.
To ne pomeni nujno proizvodnje novih podob, ampak
usmeritev k novim oblikam montaže podob in zvokov,
ki so že v obtoku. Potrebujemo nove oblike povezo-
vanja in razvezovanja, ki niso ne osebne, ne žurnalistične
in niso usmerjene ne k neskončnim spajanjem ne k
dekonstruktivističnim gestam ponovno zmontiranih
posnetkov, ampak stremijo k prijemu heterogenega
čutnega izkustva, ki je izključeno iz tega, kar štejemo
med zaznavne in afektivne oblike življenja.

Kje so danes nove filmske ideje?

TRANS AMERIKE II

KJE HERZOG IN HERMAN MELVILLE STAKNETA GLAVI IN KAJ IMA S TEM CHRISTIAN BALE? »BELA LUČ. MISLIL SEM, DA JE ŠLA DUŠA GOSPE VICTOR V NEBESA,« SE POSVETI JIMU V CESARSTVU SONCA; RAZCEPIL SE JE ATOM. VIDENJA-POSTAJANJA: METULJ-LETALO-PSIHO-SONCE-NETOPIR-JEZUS-MACHINIST ... KOT PRAVI LEIBNIZ: »NOBENE METEMPSIHOZE NI, OBSTAJA SAMO METAMORFOZA.«

MARKO BAUER

Na začetku je bil izvod Medvedka Puja, prispel v okviru Marshallovega plana. Herzogova prva knjiga. Potem je bil nemški novi film: »Vedno sem imel občutek, da smo sirote, da nismo imeli očetov, od katerih bi se učili.« Kein Vaterland. Je Marshall obljubljal družbo brez fotrov, bratovsko družbo? Je v vsakem povojnem Nemcu nekaj Američana? Obljuba traja, dokler se ne izpolni.

DH Lawrence je invencijo ameriške književnosti, sploh tiste Hermana Melvilla, videl v tem, da je »proti evropski morali odrešitve in usmiljenja postavila moralno življenje, kjer se duša uresniči samo, če gre na pot, brez drugega cilja«. Herzog ne more ne pritrditi: »Precej ameriške civilizacije je še vedno zelo nomadske v nasprotju z evropsko, ki je tako stacionarna.«

Kje se srečata Herzog in Melville, kje »tvorita akorde«, naj bo v bežnem stiku ali tiščanju glav skupaj? Deleuze v Bartleby ali formula: »Melvillovska psihiatrija stalno opozarja na dva pola: na monomane in na hipohondre, na demone in anjele, rablje in žrtve, na Hitre in na Počasne, na Udarne in na Udarjene, na Nekaznljive (onstran vsake kazni) in na Neodgovorne (tostran vsakršne odgovornosti). /.../ Na eni strani monomani ali ti demoni, ki postavijo neko monstruozno preferenco in ki jih žene volja nič: Ahab, Claggart, Babo ... Na drugi strani pa angeli ali hipohon-

drični svetniki, ki so skoraj bedasti, nedolžna in čista bitja, z neko prirojeno slabostjo, pa tudi nenavadno lepoto, po naravi okameneli in ki imajo raje ... sploh ne volje, prej nič volje kot pa voljo po niču (hipohondrični 'negativizem'). Preživijo lahko samo, če postanejo kamen /.../ To so Cereno, Billy Budd in predvsem Bartleby. In čeprav si pripadniki teh dveh tipov v vsem nasprotujejo, eni so rojeni izdajalci, drugi po svojem bistvu izdani, eni pošastni očetje, ki žrejo svoje otroke, in drugi zapuščeni sinovi brez očeta, vendarle strašijo isti svet /.../«

Mar ne gre za raz-pol, analogen tistemu na Herzogove Velike in Majhne iz Podobe-gibanja? »V prvi temi čezmerni človek naseljuje okolje, ki je samo čezmerno, in snuje akcijo, ki je tako velika kot okolje.« Izdajalec Aguirre, Fitzcarraldo, Cobra Verde, Gesualdo, Hanussen ... »V drugi temi /.../ pa Majhno postane Ideja, ki se najprej realizira v pritlikavcih, ki 'so bili prav tako nekoč majhni, nato pa se nadaljuje v ljudeh, ki niso nehali biti pritlikavci. To niso več 'osvajalci neuporabnega', temveč so sami 'neuporabna bitja'. To niso več vizionarji, temveč debili in idioti.« Gluhoslepi iz *Dežele tišine* in teme, Stroszek, Woyzeck, Kaspar Hauser, Nosferatu ...

Toda »Majhno – tako kot pri Platonu – ni nič manj Ideja od Velikega«. Za oba tipa Melvillovih protago-

nistov velja, da so »Originali«, »bitja prve narave, ni pa jih mogoče ločiti od sveta ali od druge narave, kjer učinkujejo in razkrivajo njeno praznino, nepopolnost zakonov, mediokriteto posamičnih bitij, svet kot maškarado«. Kot bi Deleuze govoril o Herzogovih; tak je Kaspar Hauser, v odnosu do katerega je pokroviteljski odnos civilizacije tako nebogljjen. On, ki naj bi prišel kasneje, je tu že od nekdaj, a ni otrok, ki bi mogel odrasti, nikdar ne bo nehal biti mali, vztraja v Lenzovi pozi: »Stegnil se je in legel čez zemljo, zakopal se je noter v veselje, bila je naslada, ki je bolela.« Tak je Cobra Verde, ki nazdravi: »Suženstvo je element človeškega srca. Na naše uničenje!« Sredi afriške vročine, »zle in brezizhodne«, leži po Kafkovo, »kot ležejo sem in tja otroci v sneg pozimi, da bi umrli od mraza«, in z dikcijo poveljnika Kurtza izdahne: »Der Schnee, der Schnee.«¹ Bežal bi na Melvillovo območje »proti-naravnih povezav«, skrajni sever, Arktiko, Kafkova »območja ledenih gora«, tam, kjer se konča lov med Frankensteinom in Stvorom.

»Končno pa pri Melvillu obstaja še tretji tip junaka, tistega, ki je na strani zakona, čuvár božjih in človeških zakonov druge narave: to je prerok /.../ sposoben so, kolikor se le da, doumeti in razumeti bitja prve narave, velike monomanične demone oziroma nedolžne svetnike, včasih pa celo oboje. /.../ Vendar jim ne uspe



zaustaviti demonov, saj so le-ti za zakon prehitri, vse preveč presenetljivi. In nedolžnega, neodgovornega ne rešijo: darujejo ga, v imenu zakona, izvedejo Abrahmov žrtvovanje. /.../ Torej izdajajo, vendar na drugačen način. /.../ Še naprej ljubkujejo nedolžnega, ki so ga obsodili /.../.

Pri Herzogu kot da so protagonisti sami svoji preroki. Preroki »vaškega zraka«, kakor Kafka kliče Walter Benjamin, ali, herzogovsko, preroki »podeželske-

Film je Oklahomsko naravno gledališče.

ga sejma in cirkusa, ne umetnosti in akademizma». Film je Oklahomsko naravno gledališče. Še najbolj se melvillovsko-deleuzovskemu pojmu preroka morda približa Hias v *Srcu iz stekla* (tisti, ki se spopade z nevidnim medvedom), saj spregleda preobrazljivost med demoni in svetniki, hitrimi in počasnimi: »Vidim veliko ljudi, ki tečejo gor na hrib, brez diha se ustavijo na vrhu in se, paralizirani, spremenijo v kamen, eden poleg drugega. Cel gozd iz kamna.«

Cela džungla. Kateri film premore več variacij junakov, ki med sabo še bolj brišejo razlike, kakor vojni, kadar seže onkraj humanizma? V Malickovi *Tanki rdeči črti* vsak s svojim nepojenljivim monologom: podpolkovnik Gordon Tall (Nick Nolte) kot monoman herzogovskih izjavljanj »Poglej to džunglo, pogledaj te plezavke, način, kako se ovijajo okoli dreves, dušijo vse«, hrib je njegov, naj stane, kar mora; stotnik James Staros kot Tallov kontraplan, oče, ki noče žreti otrok in zato izgnan, raz-rešen blaženosti vojne; višji praporščak Edward Welsh (Sean Penn) kot prerok-cinik, prehajajoč v kamen; vojak Witt kot svetnik »oceanske Narave«, nenehno na robu solz in begu, dezertir-puščavnik, ki ne le vidi, ampak oddaja »čudovito luč«, tisto, ki po Melvillu »v Genezi spremlja začetek stvari«

»Znotraj svoje oblike akcijskega filma se Treadwell verjetno ni zavedal, da so imeli navidez prazni momenti čudno, skrivno lepoto. Včasih podobe same razvijejo lastno življenje, lastno misteriozno zvezdnitvo.« Skrivna lepota rastlinja, kateregakoli že, ki nosi veter v laseh. Se je Herzog zavedal, da so ga v zapuščini Grizzly Mana prevzeli ravno tisti momenti-podobe², ki jih je mogoče najti v filmografiji, imenovani po njem; podobe sicer, ki se ne dopustijo avtorizirati? V uvodu *Enigme Kasparja Hauserja* klasje s trepetanjem (pred čim?) priključ vzhid Büchnerjevega Lenza³: »Mar ne slišite tega strašnega kričanja krog in krog, ki mu človek običajno pravi tišina?«

Moment-podoba, spričo katere se v Dialektiki razsvetljenstva Adorno & Horkheimer⁴ vključita na temperaturo prezira, le da ji pripneta drugega avtorja:

»Valoveča žitna polja na koncu Chaplinovega filma o Hitlerju postavljajo na laž antifašistični govor o svobodi. Podobna so svetlim pramenom las nemškega dekleta, katerega taboriščno življenje v poletnem vetru fotografira Ufa. Ravno s tem, ko družbeni mehanizem oblasti naravno dojema kot zdravilno nasprotje družbe, ta postane neozdravljiva in zabarantana. Figurativno zatiranje, da so drevesa zelena, nebo modro in da oblaki potujejo, naredi iz njih kriptograme tovarniških dimnikov in bencinskih črpalk.«

Žitna polja v *Velikem diktatorju* ne valovijo, kvečjemu je tam vinograd. Kot bi Adorno & Horkheimer pravzaprav videla prizor iz Kasparja, ki ga faktografsko gledano nista mogla, spet ta ekstatična resnica. Tudi če sta mislila Chaplina: dekle zasliši Wagnerja in brado ji svečano cukne kvišku, kar se neba tiče, je nacizem in cionizem družil isti sen – država-koncentrat Judov. Da klasika dialektike nista opazila deklarativnosti protislovja, priča o določeni tendenci zoper film nasploh.⁵ Morda tudi zato, ker ne poznata razlike med begom in svobodo?

Herzog ni noben glasnik matere narave, džungle: »Seveda je veliko trpljenje, a to je isto trpljenje, ki je povsod okoli nas. Drevesa tu trpijo, ptice tu trpijo. Ne mislim, da pojejo, one kričijo od bolečine. /.../ Če od blizu pogledamo, kaj je okoli nas, obstaja neke vrste harmonija. Harmonija neustavljivega in kolektivnega umora /.../«. Harmonija zla. Transplatonik Herzog. »To je nedokončana dežela, še vedno je prazgovinska. Edina stvar, ki manjka, so dinozavri. /.../ To je zemlja, ki jo je Bog, če obstaja, ustvaril v besu. To je

Kakor džungla so nedokončani in nedokončljivi Kafkov roman, Turnerjeva slika, Büchnerjeva drama, Bergova ali Schönbergova opera ... in kot taki – dovršeni.

edina zemlja, kjer je stvarstvo še nedokončano.« Na isti zemlji so nedokončani in nedokončljivi Kafkov roman, Turnerjeva slika, Büchnerjeva drama, Bergova ali Schönbergova opera ... in kot taki – dovršeni. Adorno navaja Valeryja, ne da bi bil ta v nasprotju z Deleuzom: »Narave ni. Ali natančneje: tisto, kar sprejemamo kot dano, se vselej, prej ali pozneje, izkaže kot narejeno. Misel, da reči spet dojemamo v njihovi prvobitnosti, je poživljajoča. Predstavljamo si, da tako prvobitno obstaja. Toda morje, drevesa, sonca – in celo človeško oko – vse to je umetnost.« Van Gogh odloži paleta, nato še sebe tesno k zemlji in postane sonce. Postane (lastna) slika.

Herzog pove naprej: »Toda ko to govorim, govorim poln občudovanja do džungle, ni, da jo sovražim, ljubim jo zelo, a ljubim jo zoper svojo boljso presojo.« Ljubi kot najljubšega sovražnika – Kausa Kinskega:

»Vidim naju nazaj v džungli, skupaj v čolnu. Ves svet nama pripada. Toda za Kausa se zdi, kot da hoče odleteti. Ali ne bi moral opaziti, da je to njegova duša, ki je hotela odprhutati stran? Potem ga vidim z metuljem, povsem mirno, povsem lahno. Majhno bitje, ki noče stran od njega, in je tako neprestrašeno, da se mi včasih zdi, da se Klaus sam spremeni v metulja. In vse, kar je bilo težko med nama, se umakne, postane dobro.« Psyché. Pri Kafki se razkrili lovec Gracchus, mrtvec, ki je zgrešil smrt, Nosferatu. V taoizmu Zhuang Zi sanja, da je postal metulj, oziroma metulj sanja, da je postal Zhuang Zi.

Žizek v Spielbergovem *Cesarstvu sonca* odkrije enak odnos med fantom Jimom Grahamom (Ballardom) in letalom. Ne »Ko bom velik, bom pilot«, temveč »Ko bom velik, bom avion«. Tako Žizek: »Med vojno v taborišču ne drži z Japonci, ker bi šlo za preprosto 'identifikacijo z agresorjem' /.../, ampak zato, ker mu japonska letala, lovci, omogočijo kontinuirano objektno identifikacijo (že pred vojno je sanjaril o letalih in pilotiranju in razmišljal o tem, da bi se pridružil japonski aviaciji).«

Dieter Dengler iz *Little Dieter Needs to Fly* je ta isti deček. Prva letala, ki jih je zagledal, so bili lovci-metulji z misijo izbrisati njegovo rodno vas Wildberg v Schwarzwald. »Jasno se spominjam, eden izmed avionov je pikiral na našo hišo in bilo je tako nenavadno, ker je bila kabina odprta, pilot je imel črne naočnike, ki so sedeli na njegovem čelu, in dejansko se je obrnil, zrl je v okno, in strojnice so streljale, ker bliski ... ne neham jih videti, kako prihajajo ven ... In levo krilo je zgrešilo hišo za dva ali tri čevlje, ko je švignil mimo. Bil je le delček sekunde, bilo je kot vizija zame. Bilo je kot vsemogočno bitje, ki se je prikazalo⁶, bilo je preprosto kot nekaj Drugega, težko je opisati. Toda od tega trenutka naprej sem vedel, da hočem biti pilot, da hočem biti letalec, od tega trenutka naprej je mali Dieter potreboval leteti.« A need to butterfly. Tudi on bo pristal v taborišču, še prej v Ameriki.

Herzog se vrača v *Rescue Dawn*, vrača se tudi Dieter Dengler. Igra ga Christian Bale, nekdo z enakim imenom je bil Jim v *Cesarstvu sonca*. Prazni pogledi se sprašujejo, kaj »matinejski zvezdnik« počne v Herzogovem filmu.

[1] Obraz so mu prebarvali v črno, da bi za Rimbaudom ponavljal: »Pripadam rasi, manjvredni na vse večne čase ... sem zver, Zamorec.«

[2] Ki se zmorejo razviti v bergsonovsko trajanje.

[3] Tudi uvodno referenco Antiojdipa.

[4] Herzog in Kinski. Deleuze in Guattari. Marx in Engels. Adorno in Horkheimer. Zakaj se zdi, kot da je drugi vsakič predpostavljen za šibkejši člen? Zakaj se zdi, kot da more drugi obstajati le v navezi, medtem ko prvi zadostuje, tudi če je sam?

[5] Čeravno delno korigirata: »Chaplinov film je vsaj s podobnostjo med brivcem v getu in diktatorjem zadel nekaj bistvenega.«

[6] »Morda je on naš sen, mi pa njegov,« Jim sluti glede Boga.

ZAKAJ BI SPLOH GLEDALI FILME GLOBALNEGA JUGA?

NIKOLAI JEFFS

ZATO, DA BI V ČASU SPREVRNjene GLOBALIZACIJE VSAJ PRIBLIŽNO
VIDELI SVET TAKŠEN, KAKRŠEN V RESNICI JE.

V prevladujoči vrsti zahodnega filma, ki je dolga leta dominiral kinodvoranam in našim podobam o tretjem svetu oziroma o globalnem jugu, so ljudje in kraji tega juga praviloma prikazani kot statisti in kulise. Podobno marginalno so upodobljeni tudi pripadniki manjšinskih in migrantskih skupnosti. Namreč, z izjemo tistih igralcev, ki so se prebili v najvišje range zvezdniskega sistema, denimo hollywoodskega (kot npr. Denzel Washington, Morgan Freeman, Whoopi Goldberg ...), Afroameričani največkrat igrajo stranske ali pa povsem stereotipizirane vloge (nevarni zvodnik, diler, tečni šef policijske postaje, komični detektiv). Še dandanašnji je najbolj tipična vloga

V angleškem imaginariju je Balkan sinonim za nedopustno fragmentacijo državnih tvorb, nečloveško krvoločnost in perverzno spolnost onkraj običajne politične in kulturne omike.

Afroameričanov ta, da igrajo »črnuharje«, ne nazadnje celo v realnosti, ki jo prikazujejo televizijski posnetki New Orleansa v lanskem letu. Kar grozljivo reducira in maliči pomen in vlogo afroameriškega prebivalstva v ameriški družbi.

Nič kaj drugače ni z ostalimi etničnimi skupinami. V svoji študiji o načinu reprezentacije balkanske kulture v Veliki Britaniji je Vesna Goldsworthy pokazala, da je mogoče njeno določenost povzeti s tremi v angleščini najbolj pogosto rabljenimi besedami balkanskega izvora. Te besede so politična balkanizacija, vampir in »bugger« (slednja je izpeljanka iz besede za Bolgara, označuje pa analni spolni odnos). Torej: v angleškem imaginariju je Balkan sinonim za nedopustno fragmentacijo državnih tvorb, nečloveško krvoločnost in perverzno spolnost onkraj običajne politične in kulturne omike. Sumljivi Balkanci, kot jih kažejo zahodne kinematografije, niso daleč od

pritrjevanja temu sprevrženemu pogledu na človeka in svet. Filmska vloga, s katero se je Rade Šerbedžija sicer resda prebil na Zahod, je tipična vloga »vzhodnega Evropejca«. In vse odtlej smo Šerbedžijo gledali predvsem kot »profesionalnega čfurja«, kakšne bolj poglobljene identitete mu zahodni režiserji navadno niso namenili. V tem duhu je tudi sama podoba vzhodne Evrope kot prostora pogosto taka, da je bodisi zaznamovana s hobbesovskim »stanjem narave« oziroma vojne vseh proti vsem bodisi prikazana kot izmišljena deželica Ruritania, katere zaplete lahko reši le Zahodnjak.

Besede, s katerimi je nedavno prav v Ekranu Primož Krašovec v svojem tekstu (o »antiglobalističnem« objektivu zahodnjaške filmske industrije) označil reprezentacijo Afričanov v zahodnih filmih, so dovolj zgovorne: enkrat so Afričani prikazani kot mirne in ubogljive ovčke, drugič pa »prenašajo svoje tegobe in revščino stoično, vselej nasmejani«. To pa zato, ker so »preprosti, a srečni in nedolžni ljudje – pravi plemeniti divjaki«.

Če naredimo še korak naprej: Kwame Nkrumah, prvi predsednik neodvisne Gane, je v svoji sloviti knjigi *Neocolonialism: The Last Stage of Imperialism* (1965), ki je dala temu pojavu tudi ime, opozoril na strahovite politične posledice, ki jih lahko generirajo rasistične podobe v zahodnem žanrskem filmu. Pravi, da so hollywoodski filmi »nabiti« s sporočilom: medtem ko se na platnu vrši pokol nad rdečkožci ali Azijci, množice navdušeno vzdikajo. V tovrstnem filmskem svetu so po Nkrumahovem mnenju ločnice jasne: »Sindikalist, revolucionar, temnopolti ... je v glavnem prikazan kot negativec, medtem ko je policaj, ovađuh, federalni tip, agent CIE ... pozitivni junak.« Nepismena občinstva sprejemajo ideologijo tovrstne karakterizacije in zavoljo nje zavračajo identifikacijo s svojimi lastnimi razlaščenimi skupnostmi, kakor tudi z radikalno politiko, ki bi jih sicer lahko osvobodila.

Mnogi filmi globalnega juga se tej ideologiji in njenim izpeljankam postavijo po robu. Navedimo



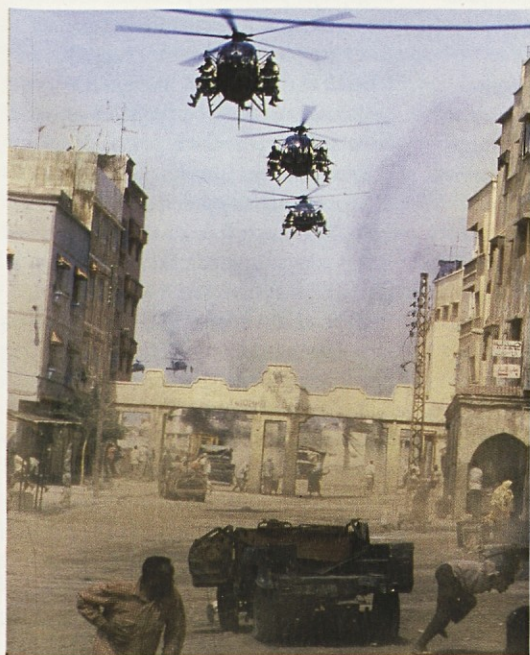
Bitka za Alžirijo

nekaj zgovornih primerov individualizacije in heterogenizacije Drugega ter načinov, kako ne-evrocentrični film upodablja tisti del zgodovine, ki ga zahodni filmski spektakel pogosto zamolči. Sloviti film *Bitka za Alžirijo* (La Battaglia di Algeri, 1964) italijanskega režiserja Gilla Pontecorva prikazuje dekolonizacijo na način, kot je ne bi mogel noben francoski film. Pred objektivom se razkrijeta dobro organizirano osvobodilno gibanje domačinov in barbarstvo francoske vojske. *Bab El Oued City* (Merzak Allouache, 1994), postavljen na isto prizorišče, gre še korak naprej. Ta alžirski film se res navezuje na svojega predhodnika, toda tu družbeni boj ni več omejen na kolonizatorje in kolonizirance, temveč je zajel same Alžirce, ki se soočajo s krvavo državljansko vojno.

Številni evropski filmi se, kljub deklaracijam dobrih namenov, z reprezentacijo Drugosti lovijo v lastne

evro-centrične pasti. V *Rezervnih delih* (Damjan Kozole, 2003) slovenski domačini, ki se ukvarjajo s tiho-tapljenjem prebežnikov, niso arhetipski balkanski zlikovci, temveč posamezniki, zaznamovani z različnimi motivacijami. Film prikazuje post-socializem na bolj kompleksen način – protagonisti imajo biografsko ter psihološko globino, zavoljo katere lahko sklepamo, da so avtentični. Res pa je, da so sami prebežniki v filmu predvsem obrobne osebe, katerih usoda še zdaleč ni tako pomembna kakor tranzicijske dileme, s katerimi se spopadajo sami domačini.

Žal se zdi, da lahko vrzel reprezentacije, ki jo evropski »angažirani« filmi zapolnjujejo z utrujenimi multikulturalističnimi slogani, v katere niti sami ne verjamejo zares, avtentično zapolnijo samo filmi z juga, bodisi geografskega ali političnega. V mavretanskem filmu, kot je *Čakajoč na srečo* (Heremakono, 2002) režiserja Abderrahmana Sissaka, so prebežniki in migranti vseh vrst tisti, v katere je uperjena režiserjeva pozornost. Ali v filmu drugega, evropskega juga – Italije, kamor alžirski švicar Mohammed Soudani postavi svojo



Sestreljeni črni jastreb

neolepšano pripoved o brezpravnih črnih migrantih *Walo Fendo: tam, kjer zemlja zmrzuje* (Walo Fendo: Là où la terre gèle, 1997).

Prav tako lahko na jugu najdemo ugovor k Nkrumahovi brezkompromisni kritiki popularnih filmskih žanrov. Kajti prav nezahodni žanrski filmi borilnih veščin, ljubezenskih melodram in trilerjev so tisti, ki spodrivajo dominacijo zahodnih zabavljaskih žanrov in vanje vnašajo presežke. Medtem ko zapolnjujejo potrebo domačega občinstva po sprostitvi, vendarle prikazujejo svet, ki temu občinstvu ni sovražen ali odtujen. S kom, mislite, da se dandanes identificirajo Iračani ali Iranci? Z marinci iz filma *Sestreljeni črni jastreb* (Black Hawk Down, Ridley Scott, 2001) ali z brezimno somalsko »drhaljo«, ki mora umreti, da bi se hrabri vojaki iz peklenskega juga lahko vrnili domov?

Še en pereč problem sodobnih procesov globaliza-

cije je ta, da vesti o deželah globalnega juga postanejo del novičarske agende in so v vsebine velikih medijskih hiš ter »svetovnih« agencij vključene šele takrat, ko so povezane z zelo konkretnimi interesi matičnih držav teh dotičnih medijskih korporacij. Šele potem – in šele zato, ker so te vesti postale evroatlantski *headlines* – jih bodo povzeli tudi drugi nezahodni mediji.

S podobnim problemom korporativizma se pri možnostih distribucije kajpak spopada tudi film. Toda spremljanje filma globalnega juga vendarle omogoča komunikacijo pol-perifernih in perifernih območij brez posredništva centra. Na primer: uspehi balkanskih filmov v Sloveniji, indijskih filmov v Južni Afriki ali pa nigerijske videoprodukcije po vsej afriški regiji pripomorejo k ustvarjanju policentrične in multikulturene podobe sveta mimo zunanjih stereotipov o tem, kakšne so kulture globalnega juga, kot nam jih pogosto posredujejo CNN, Sky News ter Discovery Channel.

To so lahko, dobesedno, zadeve življenja ali smrti. Vojno-hujskaškim medijem ni do tega, da bi Iran prikazali drugače, kot so pred tem prikazovali iraško družbo. Kajti iraška družba (kot je opozoril ugledni teoretik in kritik Edward Said) je bila v času zalivske vojne leta 1991 prikazana kot družba, ki »nima kulture«, je polna »kameljih jahačev« in »ljudi, ki imajo z brisačami ovite glave«. Sodobni Arabec iz zahodnih televizijskih zaslonov je predvsem potencialni član Al-Kaide. Dandanes se le redki svetovni mediji poglobljeno ukvarjajo s kompleksnostjo Irana kot naslednje družbe, ki je na spisku za vojaško »discipliniranje«. Vendar pa se nasproti dominantnim medijskim podobam današnjega Irana uspešno postavlja sodobni iranski film. Ta prikazuje iransko družbo kot razvejeno in kompleksno. Del te družbe je veren, res pa je tudi, da je drugi del nje sekularen. Želje povprečnega »malega junaka« iz iranskega filma niso bistveno drugačne od želje »malega človeka« povsod po svetu. Ženske v iranskem filmu tudi niso tiste brezoblične, nemočne in pasivne žrtve islama, ki jih lahko reši samo zahodni liberalizem ali pa tisti pokroviteljski feminizem zahoda, ki ga tako ostro kritizirata indijski teoretičarki post-kolonialnega feminizma Gayatri Spivak in Chandra Mohanty in po katerem je zahodna ženska prikazana kot privilegirano merilo ženskosti same. Skratka, sodobni iranski film prikazuje iransko družbo kot družbo, sestavljeno iz posameznikov in množice različnih družbenih skupin, interesov ter praks, ne pa kot družbo versko fanatičnih robotov. To ni družba neke homogene množice, ki je soglasna v svoji želji, da zgradi atomsko bombo in razstreli svet, ker ji je to prišepnil Alah.

Nekateri evrocentrični kritiki še vedno odklanjajo nezahodne filme, češ da so fabulativno in tehnično nedovršeni. Sicer je splošni problem materialne determiniranosti nekoč posrečeno rešil Thomas Sankara, nekdanji karizmatični voditelj Burkine Faso. Bivšim francoskim kolonialistom je nekoč pokazal plemensko masko in rekel: »To je afriška tehnologija.« Mogoče se je pri tem kakšen snobovski francoski inženir zahahljal, toda – ali bi bil on zmožen iz lesa izrezljati podobno masko? In ali bi ta maska v lokalni skupnosti igrala podobno vlogo kot tista, ki jo je naredil

domačin? Pa tudi sicer imajo različne kulture različne tehnologije ter različne pripovedne načine, nimajo le specifičnih ekonomsko-tehnoloških možnosti za njihovo izpovedovanje. Kadar se določen režiser odloči za nelinearno pripoved, za naturščike, za naravno svetlobo, za statično kamero in za *on-site* snemanje ..., so to lahko kreativne odločitve, ki nakazujejo ustvarjalni presežek, ne pa njegovo nedovršenost. Prav na to pa je v svoji sloviti teoriji filmov tretjega sveta iz 60. in 70. let preteklega stoletja opozoril Teshome H. Gabriel. Namreč, prav z zgornjimi pristopi želi režiser v svoj projekt vključiti pripovedne načine, značilne za njegovo neposredno skupnost. In to skupnost narediti za aktivno pripovedovalko ter ustvarjalko svoje lastne zgodovine. Ob tem tudi tehnološke zahteve same produkcije – kamere, osvetljave, montaže – ter vprašanja forme ne bodo več diktirali vsebine filma, temveč ji bodo podrejeni. Prav s tem pa bosta nezahodna režiserka ali režiser dokazala svojo izredno kreativnost, ki za nameček še ne bo omejena in obremenjena zaradi dragih snemalnih, produkcijskih, dis-

Sodobni iranski film prikazuje iransko družbo kot razvejeno in kompleksno.

Del te družbe je veren, res pa je tudi, da je drugi del nje sekularen.

Želje povprečnega »malega junaka« iz iranskega filma niso bistveno drugačne od želje »malega človeka« povsod po svetu.

tribucijskih ali marketinških postopkov.

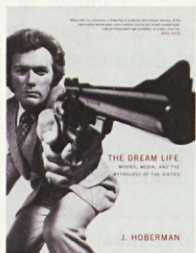
Dandanes taisti problem materialne determiniranosti na svojevrstno produktiven način rešuje digitalni film. Po nekaterih ocenah lahko prehod iz klasičnega na digitalni film zmanjša stroške izdelave samega filma za najmanj 500-krat. To pomeni, da zgodba oziroma sporočilo digitalnega filma globalnega juga ponovno postajata podrejena tehnologiji in ne obratno, kakor je sicer lahko simptomatično za nekatere hollywoodske filmske spektakle. Kot pravi filipinski režiser Khavn De La Cruz: »*Delaj z minimalnim budgetom, zasedbo, ekipo, lokacijo in programom snemanja. Umetna svetloba ni potrebna. Zgodba je kralj. Vse sledi iz tega.*«

Ne nazadnje pa je treba poudariti tudi to, da mnogi še vedno menijo, da je film juga zmeraj lokalno omejen, interesno partikularen in provincialen. Svojevrsten paradoks je v tem, da je ravno nezahodni film vedno in a priori svetovljanski. Zahodni film je tako globalno dominanten, da se mu ni mogoče izogniti, in vsak nezahodni režiser vedno in nujno ustvarja v dialogu s tem zahodnim filmom. Vsak nezahodni režiser ve za *Državljana Kanea* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles) in Quentina Tarantina. Toda – ali vsak zahodni režiser pozna nezahodne klasike in njihove sodobne naslednike? In če jih ne, ali si lahko tovrstni evroatlantski režiser privoščijo, da se ima za svetovljanskega cineasta? Ali si to lahko privoščijo občinstvo, ki se sicer ima za strpno in razgledano?

THE DREAM LIFE

O knjigi: J. Hoberman: *The Dream Life: Movies, Media and the Mythology of the Sixties*, The New Press, 2004, New York

Jim Hoberman, senior kritik newyorského Village Voicea, je po mnenju mnogih najboljši ameriški kulturni



zgodovinar oziroma zgodovinar tistega momenta, ko se politika zmeša s filmom in obratno. Šestdeseta so njegova specialnost, kar ne čudi; v

tem obdobju je odraščal, se formiral in strastno vsrkaval pop kulturne vplive. In ko so divja šestdeseta minila, je kulturno dediščino pričel povezovati s politično realnostjo tedanjega časa. Njegov sklep, da je politika v šestdesetih letih prvič jasno imitirala (hollywoodski) film ter da je (hollywoodski) film še kako odražal realnost, ni bil nič posebnega ali revolucionarnega. Posebna pa je njegova obsežna knjiga (460 strani) *The Dream Life*, lucidna, duhovita in natančna analiza fenomena, ki ga danes poznamo kot Šestdeseta.

Knjiga na police ne bi mogla priti v primernejšem času, v obdobju, ko ameriški film znova kaže znake družbene kritike in politične ozaveščenosti in ko se zdi, da aktualna politična garnitura ponavlja stare strateške napake. Hoberman je v svojem kritičnem diskurzu najbolj prepričljiv, kadar filmi mislijo politiko oziroma kadar politika misli na *entertainment*, zato je struktura njegove knjige logična; fenomena Novega Hollywooda se loti skozi prizmo šestih predsedniških volitev, od leta 1960 do 1980 (Kennedy, Johnson, Nixon/Ford, Reagan), najbolj dinamičnega, šokantnega in nasilnega obdobja ameriške zgodovine 20. stoletja. Kar pomeni, da se posveča predvsem filmom, ki so se jasno in glasno naslanjali na politično realnost, ali obratno, politični retoriki, ki je posamezne filme ali vzela za svoje ali jih diskreditirala. Hoberman obdeluje tako filmsko klasiko kot povprečne ali slabe filme, ki pa v svoji politični retoriki odzvanjajo tako močno, da jih ni

mogoče spregledati. In v tem je čar njegovega dela, ker v slabih filmih razkriva podzavestno »globino« ter jih v kombinaciji s klasiki osmisli in postavi v širši kulturno-zgodovinski kontekst. Boljšega primera kot »dvoboj« dveh povprečnih filmov, Kubrickovega *Spartaka* in Waynevega *Alama*, ki sta v kina prišla istočasno (oktobra 1960, tik preden je Kennedy na volitvah premagal Nixona), preprosto ni moč najti. *Spartak*, delo ožigosanega komunističnega scenarista Daltona Trumba, je naznanil vrnitev hollywoodske levice. In *Alamo*, produkt hollywoodske desnice, konzervativne Filmske zveze za zaščito ameriških idealov, je bil *Spartakov* predvolilni rival. Kot ideološko polarizirana *blockbusterja* sta zagovarjala različna stališča. *Spartak*, alegorija hollywoodskega »stalinističnega bazena«, je celo obsojal ovajanje (in s tem napadal Nixona kot nekdanjega McCarthyjevega lovskega psa), saj poraženi sužnji nazadnje nočejo identificirati pravega *Spartaka* (*»I'm Spartacus! I'm Spartacus«*). Na drugi strani je Waynev Svobodni svet v *Alamu* kompromitiran zaradi tolerance suženjstva; edini temnopolti lik, resda osvobojen, je tako zvest svojemu gospodarju, da raje ostane ob njem in umre!

Spisek lucidnih interpretacij je dolg, zato naj naštejemo le nekatere najvidnejše: *Mandžurski kandidat* (The Manchurian Candidate, 1962) nastopa kot kvintesenčni kennedyjevski politični triler; *Mož, ki je ubil Liberty Valancea* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) zaznamuje somrak vesterna, saj si je Ford drznil trditi, da zgodovina Amerike temelji na laži; *Major Dundee* (1965) je bil Peckinpahov odgovor na Johnsonovo invazijo na Vietnam; *Bonnie & Clyde* (1967) Pennov odgovor na mladinsko kulturo konca šestdesetih; *Noč živih mrtvecev* (The Night of the Living Dead, 1968) je utelešal *eve of destruction*, čas protestov, urbanega divjanja in socialnega kolapsa; Ashbyjev *Hollywoodski frizer* (Shampoo, 1975) je bil Beattyjev odgovor na Nixonovo ponovno izvolitev; Ritchiejev *Kandidat* (The Candidate, 1972) je bil ukoreninjen v predvolilni norišnici '68; De Palmov *Strel ni bil izbrisan* (Blow Out, 1980) pa je vse hudo zadnjega desetletja in pol – atentata na brata Kennedy, Watergate, avtomobilsko nesrečo pri

Chappaquiddicku, aktivnosti serijskega morilca, imenovanega The Son of Sam – združil v ultra paranoidni zaroti. Drži, ameriški filmi po srečanju s Hobermanom izgledajo še bolje.

SIMON POPEK

PRVA CELOSTNA ANALIZA SLOVENSKEGA PARTIZANSKEGA FILMA

O knjigi: Peter Stankovič: *Rdeči trakovi. Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*, zbirka Kiosk, Fakulteta za družbene vede, 2005, Ljubljana

V kontekstu jugoslovanske popularne kulture v času socializma so partizanski filmi odigrali pomembno



vlogo pri osmišljevanju in strukturiranju družbeno-zgodovinske resničnosti. Kar nekaj povojnim generacijam je v obdobju skoraj štiridesetih let pogled

na polpreteklo zgodovino oblikovala tudi tovrstna fikcija, ki jo avtor *Rdečih trakov* s poststrukturalističnim analitičnim aparatom razkriva kot specifične režime reprezentacije sveta in identitet ter na konkretnih primerih – gre za 26 slovenskih partizanskih filmov od Štiglicvega *Na svoji zemlji* iz leta 1948 do Ranflovega *Živela svoboda* iz leta 1987 – obravnava mehanizme konstruiranja različnih ideoloških konotacij v njih. Avtor ugotavlja, da ima slovenski partizanski film v nasprotju z jugoslovanskim vsaj dve izraziti vsebinsko formalni posebnosti: za razliko od vojnih spektaklov, kakršni sta klasiki tega žanra *Bitka na Neretvi* (Veljko Buljajić, 1969) ali *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973), je bolj subjektivistično eksistencialističen, saj se namesto velikih tem in spopadov loteva usod in dilem malih ljudi, po drugi strani pa ga zaznamuje prepoznavna gledališko literarna nota. Stankovičeva analiza produkcije ideoloških pomenov v slovenskem partizanskem filmu izhaja iz teze, da ideološki konflikt med NOB ni bil zgolj konflikt

med levimi in desnimi, med ideologijo socialne pravičnosti in ideologijo kato licizma, temveč predvsem konflikt med njima za prisvojitve ideologije nacionalizma, kajti komunisti so zmagali ravno z uspešno reprezentacijo svojega boja kot boja za narodovo osvoboditev. Že od prvega igranega slovenskega celovečerca *Na svoji zemlji* je legitimacija NOB prisotna predvsem v nacionalnih terminih: partizani so bili dobri zato, ker so bili dobri Slovenci, belogardisti pa slabi, ker niso bili dovolj narodno zavedni. Kot v vsaki mitologiji so tudi v slovenskih partizanskih filmih neke do prve polovice 60. let glavni nosilci dogajanja, partizani, prikazani idealizirano kot topli, čuteči slovenski korenjaki v nasprotju z okupatorji, predvsem Nemci, ki delujejo kot hladni, depersonaliziran vojaški stroj, zgolj kot vztrajna konstanta negativnosti; pomenska os, pravi avtor, seka filmsko pripoved neke drugje, na mestu opravičevanja legitimnosti NOB, zaradi česar temeljna binarna opozicija oz. ideološki konflikt ne obstaja med partizani in Nemci, temveč med partizani in domačimi izdajalci, ki se jih – zanimivo – drži podoba nezdravih ljudi, ki gledalcu sugerira, da gre za maligno tvorbo na zdravem narodovem telesu. Dvomi v ideološko enoznačno interpretacijo NOB se začnejo kazati konec 60. let z novim tipom partizanskega junaka, ki postane pasiven, zmeden in negotov, zlasti očitno v dveh filmih, nastalih po scenariju disidenta Vitomila Zupana, *Peta zaseda* (France Kosmač, 1968) in *Nasvidenje v naslednji vojni* (Živojin Pavlović, 1980), kjer prideta do izraza tako komunistično sektaštvo kot deziluzija v ideale revolucije. V knjigi, katere namen je po besedah Petra Stankoviča v prvi vrsti identifikacija ponavljajočih se vzorcev v tem žanru, ki tvori velik del zgodovine slovenskega filma, avtor poleg partizanov in legitimacije NOB analizira tudi reprezentacijo Nemcev, Italijanov, »domačih izdajalcev«, slovenskosti, »južnjakov«, pa tudi ženskosti in moškosti v partizanskih filmih. *Rdeči trakovi* so nedvomno informativna kulturološka študija, ki se bolj kot po interpretativni moči odlikuje po celostnem analitičnem pristopu.

MATEJA VALENTINČIČ



Michael Gordon: Light Is Calling (CD audio/video, Nonesuch 2004)

OBNOVA, OPREDELITEV, ZAGON

Novo Ekranovo Poslušalnico gre razumeti, da ne bo kasneje kakšnega nesporazuma, strogo filmično. To se pravi, da njeno »podobo« opredeljuje tudi in predvsem vse tisto, kar je nabrano okoli izdelka, ki mu z učenim izrazom iz tehnične kulture – navkljub vsem vrvečim tehnološkim iznajdbam, navkljub posledično novim kulturnim formacijam – še vedno in, videti je, da celo raje in raje, pravimo: *soundtrack*. Več ko je okoli tega zvočnega izdelka imaginarne navlake, ponevednih pasti, tragikomičnih zadržkov, spodletelih srečanj, zgodovinskih prevpraševanj, več je tudi možnosti, da ta izdelek zaživi svoj poseben »film zunaj filma« in si prisluži osveženo nivelizacijo skozi tekst. Odločitev in odgovornost sta prejkone torej tudi na vajini strani, prizanesljiva »gledalec, gledalka tekstov«.

Ekran je vsaj v zadnjem desetletju in pol rad poskrbel za *soundtrack*ke, za filmsko glasbo, za kinsko godbo. Pisec teh vrstic, ki je v zagonu te skrbi svojčas že enkrat sodeloval, pa ima lep privilegij, da je za desetletje in več zginil iz refleksije in se posvetil neki drugi praksi – produkcijsko-organizacijski in radijski. Ta privilegij pa evocira grenko spoznanje, brez katerega bi tudi ne bilo privilegirane distančne sladkobe: problemi se zaostrejejo; zgodba po imenu *soundtrack* postaja vse zapletenejša; tisto »okoli nje« se kaže kot samoumevno, pa temu še zdaleč ni tako. Od tod potreba po obnovljeni refleksiji.

Obsedenost s konzumom, kot vedno bolj vidimo, prvič, stvari nikakor ne naredi dostopnejših, samo razširi nujnostno ponudbo in se tako izmika zmedi. Izbira je skrčena na neobhodne, vsakdanje predmete, na tisto, »kar nam je že tako ali tako znano«. Tudi medij deluje podobno, ne glede na obseg njegovega gradiva. Tako se kljub prostranstvu svetovnega spleta in dobri digitalizaciji vsem nam, ki nam je količkaj do javnosti in do ne preveč poceni sveta, še zmerom pripeti, da uvidimo, kako so najboljše stvari skrite. V svoji odmaknjeni ponudbi te stvari terjajo »konzervativno« rabo in sprožajo analogen užitek v brskanju in poznejšem imetju. *Soundtrack* je lepo gojišče, zgled za tiste kulture, kjer se je do ključnih reči treba še podati, se zanje potruditi posebej. Pri tem seveda nimamo v mislih običajne ponudbe, ki spremlja utečena (hollywoodska in podobna) filmska pota ali obča mesta iz zgodovinenja popularne kulture, pač pa vse tisto, kar ta pota in mesta spremlja, velikokrat – z zamudo – nanje vpliva in sugerira novosti, ki potem,

čez čas, preidejo v *mainstream*. Ta je kakopak zmeraj v zamudi.

»Konzervativna« raba je seveda, kadar živimo v okolju, ki ne omogoča nikakršnih pretiranih posebnosti, raba prav posebne konservacije predmetov. Podpisani kajpak ne gre med tiste čudake, ki bi se za vsako ceno izogibali možnosti za elektronska naročila blaga, toda pri tem ima neki neomajen kriterij urba-

Tisti flat položaj, v katerem ni več slabo, ne vemo pa, ali bomo kdaj še zmožni biti up.

nosti: svet blaga mora biti vzporedno dostopen tako elektronsko kot telesno. Računalniška pismenost in opremljenost z internetom v državi sta sicer prečudovit del »zgodbe o uspehu«, toda prestolno mesto države naj bi bila vendarle tista enostavna naselbinska tvorba, v kateri lahko kakšno sredo ob treh zjutraj kupiš knjigo, film, ploščo ..., ki si jih želiš in pri tem na cesti celo koga srečaš. Takšna konservativna morala daje v svoji navidezni neupravičenosti in pretiravanju misliti dvoje: kako je mogoče, da prebivalstva kljub tolikšni računalniški pismenosti in opremljenosti z internetom že tamkaj zlahka dosegljivo blago le ne zani-ma tako zelo, da bi se to poznalo »v kulturi«? oziroma, drugič, rečeno z besedami stare ekonomske znanosti: kako je mogoče, da toliko blaga filmske narave (z njim pa tudi ustrezne muzike), ki bi zanesljivo imelo svoje odjemalce, odjemalke, ostaja v skladiščih in po čumnatah distribuciji zavezanih subjektov. Ker gre za lokalno posebnost brez primere, se zdi odločitev za tekste v *Ekranovi* »Poslušalnici« (kulturno)političen akt.

In navsezadnje, tretjič. Medtem ko se tukajšnja uradna skladateljska srenja še zmerom na veliko obremenjuje z docela izmišljenim, torej z ahistoričnim, predvsem pa neproduktivnim vprašanjem, kako usodna je za kulturno opredeljenost »razlika« med »klasiko« in »popom« (slednje je za to srenjo vse, kar se ne umešča v resne in »opazne« šolske zapovedi), dodobra že živimo v svetu, kjer so kompozicijski in produkcijski postopki to »razliko« suvereno ukinili, če že niso s prelomom stoletja (vnovič) dokazali, da te in takšne »razlike« v glasbeni zgodovini sploh nikdar ni

bilo. Kadar jo je kdo, pač, skušal vzpostaviti, je bila to stvar »nacionalne varnosti« in strokovne samozaščite ali pa ideologem, drastično interna, nepremišljena odločitev muzikološke znanosti oziroma posledica njene predstave, kaj sodi v univerzitetni kurikulum. V našem okolju, denimo, je bil poseg kar obojehkraten. Med krivično, prenahitro označenimi izdelki so slej-koprej tudi *soundtrack*i, filmska glasba, kinska godba.

Založba Nonesuch, pri kateri izdajajo »žanrsko« komaj ali slabo umestljiva, toda zvensko čisto posebna dela, je zgolj osamljen primer za nediferencirano, junaško muzično držo. Z delcem iz njene ponudbe za konec, po predstavitvi temeljnih problemov, tudi uvajamo rubriko. Pričujoča kinska godba se skriva za glasbenim »absolutom«, kot se reče, za albumom *Light Is Calling* – razkrije nam jo šele neki dodatek, vizualizacija, ko ta album naposled vtaknemo v računalniški pogon. Tedaj se v osmih minutah razpre odškrnjen svet, ki ga lahko še najnatančneje pojasnimo z besedami depresivnega zapažanja: Zdaj živim v nekakšni vati, pod steklenim zvonom ... Bo splošno občutenje, bodo konkretna čustva sploh še kdaj takšna, kot so v spominu od prej? Bo ta melanholična sprememba, bo ta vdrtna in z neizrekljivo izgubo vseh izgub zamazana misel vztrajala na vekov veke, tja do smrti? Ali pa je bilo »napačno«, »poškodovano« tisto, kar je bilo prej, tako da se misel po novem ne plete več iluzorno, sanjavo, vsa zaverovana v tisti »kot naj bi bilo«, pač pa suvereno dopušča le tisto pomembno življenjsko gradivo, »kar ga sploh je«. Osem minut tistega, »kar sploh je«, gre v okrušek filma *The Bells* (režija James Young, 1926) – po optični obdelavi je okrušek zakrnel, komaj gledljiv in komaj viden obenem; »navadno opazovanje« ne ve, ali gre za slabo ohranjeno, krhko podobo ali za naknadno mazaško akcijo, za digitalno obdelavo »srebrnega ekrana«. In kakor pri depresivni motnji tudi tukaj dileme mahoma ni več: razreši jo *tertium datur*, zvok, ki prihaja iz peresa Michaela Gordona (širšemu občinstvu bolj znanega iz glasbene zasedbe Bang on a Can). Gordon je s tem delom dosegel nevtralnost, linearno stopnjo, tisti *flat* položaj, v katerem ni več slabo, ne vemo pa, ali bomo kdaj še zmožni biti up. Ali povedano z besedami nemega filma: Michael Gordon nas postavi v svet, kjer je »svetloba, ki vabi«, močnejša od »gorljivih strasti«. Nitratna občutljivost in njena digitalna razrešitev hkrati.

MIHA ZADNIKAR

iTIVIjev najbolj priljubljeni paket

Ménage à trois



Samo 4.700 SIT na mesec za neomejen užitek!



14-dnevni brezplačni poskus

Ne tvegaj, poskusi brezplačno! Za vse nove uporabnike nudi družba iTIVI dvotedenski brezplačni poskus, v katerem lahko preveriš, ali ti je storitev spletne izposoje DVDjev všeč ali ne. Brezplačni poskus začneš na spletnem mestu www.itivi.si, kjer dobiš še druge informacije o naši storitvi.

Moj seznam

V seznamu si ustvariš svoj izbor filmov, ki jih želiš pogledati. Določaš prioritete, ocenjuješ in komentiraš filme.



Katalog

V katalogu te čaka pravcato razkošje izbora. Filme izbiraš po žanrih, naslovih, igralcih, režiserjih ali pa se prepustiš posebnim izborom za vsako priložnost.

Priporočila

Na podlagi spremljanja preteklih izbir, seznama priljubljenih naslovov, igralcev in režiserjev ter s pomočjo drugih uporabnikov ti pripravimo priporočila filmov, ki ti bodo morda všeč.



Izbiri

Posebni oddelek spletnega mesta so tudi filmski izbori, ki jih pripravljamo zate skupaj z našimi prijatelji in strokovnjaki v uredništvu iTIVija.

iTIVI je naročniški sistem izposoje DVDjev, ki deluje preko spleta in poštne dostave filmov v tvoj domači nabiralnik.

Bistvena razlika med storitvijo iTIVI in klasičnimi videotekami je v tem, da iTIVI temelji na naročniškem sistemu. Uporabnik plačuje fiksno mesečno naročnino, ne glede na to, koliko filmov si na mesec izposodi. Število mesečnih izposoj je neomejeno. Zamudnin ni!



www.itivi.si

DIGITALNA FILMSKA REVOLUCIJA, 2. DEL

AMERIŠKI FILMSKI STUDII ZAČNEJO V SEDEMDESETIH FILME TRŽITI V STOTINAH DVORAN HKRATI, KAR TEMELJITO SPREMEMI NAČINE KLASIČNE FILMSKE DISTRIBUCIJE. LE NEKAJ LET POZNEJE PA FILMSKO SCENO DODOBRA RAZBURKA ŠE VIDEO TRG.

ALEŠ BLATNIK

**BOTER JE PONUDIL POGOJE, KI JIH KINEMATOGRAFI NISO MOGLI ZAVRNI-
TI, ŽRELO PA JE DOKONČNO POŽRLO
DOTALANJE NAČINE DISTRIBUCIJE**

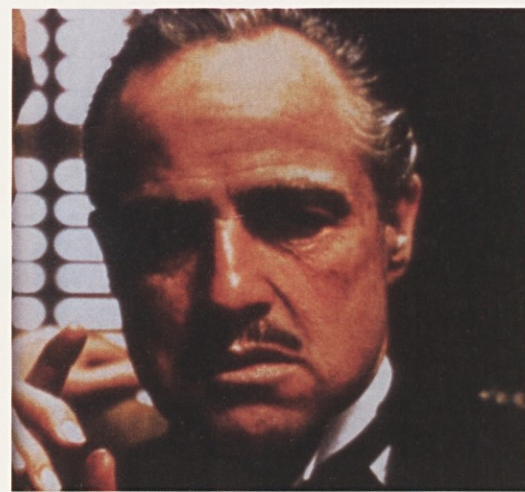
Sedemdeseta niso bila pomembna samo po tem, da je bila to dekada izjemne kreativne eksplozije, ki je dala mnoge najboljše hollywoodske filme. V tem obdobju se je tudi temeljito spremenil način trženja filmov. Pred tem je bila ustaljena praksa takšna, da so posamezen film začeli predvajati najprej v nekaj izbranih, eminentnih dvoranih, potem pa so kopije iz teh dvoran počasi začeli pošiljati v sekundarne kinodvorane. Distribucija posameznega filma je lahko trajala tudi nekaj let, preden je zaključil svojo kino pot. Veliko besedo pri uspehu filma so imeli tudi kritiki, saj jih je javnost – pa naj se danes sliši še tako nenavadno – dejansko kar upoštevala, in slaba kritika je lahko film potopila. In nasprotno: o dobrih filmih se je počasi začel širiti glas in filmi, ki so morda začeli svojo pot na blagajnah sorazmerno zaspano (od tod izraz *sleeper*), so z vztrajnostjo še vedno lahko zaslužili prav zgledne vsote denarja.

A studii so ugotovili, da obstajajo hitrejši načini. Začeli so se zavedati, da ni najbolje porabiti precejšnjih vsot denarja za reklamo (sicer majhnih zneskov v primerjavi z današnjimi marketinškimi proračuni) v prvih tednih prikazovanja filma, če večina kinematografov predvaja film daleč po tej kampanji – dojeli so, da na ta način mnogo potencialnih gledalcev na film dobesedno pozabi. Poleg tega je denar od distributerjev pritekal nazaj silno počasi, včasih tudi po več let skupaj. Frank Yablans, tedanji predsednik Paramounta, se je zavedal, da ima v rokavu film, ki si ga lastniki

kinodvoran krvavo želijo. *Boter* (*The Godfather*, 1972, Francis Ford Coppola) je po vseh merilih že vnaprej kazal, da bo postal megaluspešnica. Posnet je bil po popularnem literarnem delu, imel je bleščečo igralsko zasedbo z razvpitim Marlonom Brandom na čelu in imel je ogromno publicitete. Yablans je torej od kinematografov zahteval predujem, kar je bilo takrat popolnoma nezaslišano, in kar je bilo še bolj nezaslišano: za prvih 12 tednov prikazovanja je Paramountu izbral kar 90 odstotkov vseh prihodkov filma. Z *Botrom* se je tako rodila doba *blockbusterja* (izraz sicer izhaja iz starega izrazoslovja, ko so ljudje čakali za karte v vrstah, ki so se dobesedno vile nekaj mestnih blokov). Da bi zaslužili čimveč, saj je bil uspeh odvisen od prvih tednov, so film začeli hkrati predvajati v tedaj neverjetnih 316 dvoranih, zaradi česar je v ekspresnem času pokasiral takrat nepredstavljenih 86 milijonov USD.

Ko so nekaj let kasneje na podoben način odprli še poletno uspešnico po romanu Petra Benchleya *Žrelo* (*Jaws*, 1975, Steven Spielberg), je bilo jasno, da poti nazaj ni več. Z *Žrelom* so štartali v 409 dvoranih in pobrali 129 milijonov, kar je bil blagajniški rekord vseh časov, ki je zdržal celi dve leti, vse do *Vojne zvezd* (*Star Wars*, 1977, George Lucas).

Recept je bil jase. V naslednjih desetih letih so štarte poletnih uspešnic začenjali v vedno več dvoranih: ko je padla številka 1.000, je kmalu sledila 2.000. Danes pa je že skoraj stvar rutine, da filme, za katere pričakujejo, da bodo *blockbusterji*, odprejo na 3.500 do 4.000 platnih. Jasno, da to ni slika, ob kateri bi se mali neodvisni filmarji počutili dobro, zato so novi digitalni distribucijski kanali zanje malodane edina možnost.



Boter I

**VOJNA ZVEZD ZA VSELEJ SPREMEMI
SVET VISOKOPRORAČUNSKIH FILMOV**

Z *Žrelom* je bila *de facto* ustoličena praksa odpiranja potencialnih uspešnic na stotinah, kasneje tisočih platen. To je bil tudi začetek trenda vedno večjih stroškov marketinga in tega, da je ta marketing postajal vedno bolj znanstven. To, da so studii vedno bolj stavili na prve tedne filma in čim širši štart, je seveda pomenilo tudi začetek konca vpliva filmskih kritikov. Če so imeli še nekaj besede pri tem, kako uspešni bodo majhni filmi, je njihov glas postal popolnoma nepomemben pri trženju *blockbusterjev*. In studii so si želeli v glavnem le še *blockbusterjev*, saj so ti najhitreje prinesli največ denarja. Zavedali so se, da teh poletnih uspešnic ne bodo dobili, če ne bodo pripravljeni metati v filme ogromnih količin denarja: za znane zvezdnike in za posebne efekte, ki bodo iz bedastih zgodb z nepričljivimi dialogi naredili megaluspešnice. Ni naključje, da se je Roger Corman v tej dobi začel pritoževati, da veliki studii vstopajo na njegovo področje. Snemali so namreč B-žanrske filme, le da so zanje porabili stokrat več kot kakšen B-producent tipa Corman.

Formula je bila preprosta in učinkovita in po spletu naključij se je pred produkcijskim komitejem družbe Fox znašel zmeden sinopsis, ki ga ni nihče v celoti razumel. Šlo je za znanstvenofantastično soap opero, žanr, za katerega se je zdelo, da se ga ne bo dalo prodati, z v glavnem popolnoma neznanimi igralci in ne prav izkušenim mladim režiserjem, ki pa je imel za sabo en hit. Čudežno so projekt odobrili in *Vojna zvezd* (*Star Wars*, 1977) je šla v produkcijo.

Poleg tega, da je *Vojna zvezd* postala najbolj dobičkonosna filmska franšiza vseh časov, je bila po-



Boter II

Boter II



Žrelo

membna predvsem zaradi načina, kako je to postala. V tistih časih ni še nihče verjel, da se filmski dobički lahko ustvarjajo kakorkoli drugače kot v kinu ali iz naslova, ki so ga pobirali od televizij (video bum je bil šele za vogalom). Tako je George Lucas, producent, scenarist in režiser filma, sprejel nižji honorar, kot bi ga prejel sicer, v zameno pa je dobil pravice za trženje promocijskih produktov na osnovi filma. Iz tega naslova filmska industrija vse dotlej ni pobirala omembe vrednih dohodkov. A ko je *Vojna zvezd* postala huronski hit, so studijski šefi svojo odločitev – za katero so verjetno celo mislili, da z njo vlečejo za nos naivnega mladega filmarja – seveda zelo obžalovali. Lucas je namreč te pravice kasneje spretno unovčil: prodajati je začel licenčnine za igrače, knjige, stripe, igre, majice in kar je še podobne šare, ki pa so skupaj prinesle take gore denarja, da je postal eden najbogatejših zemljanov.

Pravila igre so bila tako za vedno spremenjena. Avtorski film je šel skozi okno, studii pa so se začeli ozirati za filmi, ki jih bo mogoče snemati v nadaljevanjih, ob katerih bo možno štancati igrače in iz njih delati računalniške igrice. Če se danes zazrete v spored povprečnega multipleksa, vam bo vse to jasno.

SODERBERGH VLIJE UP NEODVISNIM FILMARJEM

Hollywood je torej z *Vojno zvezd* odkril, da, hej, filmi v večini niso glavni produkt, če se da več zaslužiti z vso tisto šaro, ki jo prodajajo na račun filma. Začela se je pot do današnjih dni, ko filmi v kinu malodane niso drugega kot reklama. Reklama za stranske produkte in druge trge oziroma distribucijske kanale, kjer te filme

zares prodajajo. Tudi ni naključje, da so vsi uspešni filmi začeli dobivati nadaljevanja. Prvemu *Botru* sta sledila še dva. *Žrelo* je grizlo štirikrat, *Vojne zvezd* pa so doslej posneli že kar šest delov. Vsi ti filmi so imeli že vgrajeno občinstvo, kar pomeni, da je bilo manj tvegano snemati nadaljevanje uspešnice, kot metati gore denarja za nov film, za katerega nihče nikoli ni slišal. Na veliko (kar so sicer radi počeli že moguli v zlati dobi Hollywooda) so začeli kupovati pravice za razne knjižne uspešnice. Vedno bolj aktualen – še posebno v zadnjem desetletju – pa je postajal strip.

Ker je ravno takrat prav dobro začel uspevati video trg, so se filmi tudi estetsko začeli podrežati temu trgu. Zgodbe so postajale vedno manj pomembne, prizori pa so se zaradi dramske praznine nizali vedno hitreje. Velik vpliv na to je imela tudi priljubljena mladinska televizijska postaja MTV, ob kateri je odrasla cela generacija novih filmskih gledalcev.

Režiserji, ki so bili pravi carji filma v sedemdesetih, so tako znova zgubljali svoj vpliv. Intelektualce z ostrino in robom, ki so imeli kaj povedati, so zamenjavali režiserji reklamnih in glasbenih spotov, ki so več pozornosti posvečali pravilni osvetlitvi scene in make-upu kot pa stanju človeške psihe.

Avtorski film je bil s tem mrtev, film pa je dokončno v osnovi postal čista zabavna industrija, v kateri za intelektualce in senzibilneže ni bilo prostora. Če si bil mlad režiser in nisi želel biti del te zabaviščne industrije, ti je ostalo bore malo, saj so bili osebni filmi obsojeni na životarjenje po obskurnih festivalih.

Tako je bilo, vse dokler ni Steven Soderbergh posnel filma *Seks, laži in videotrakovi* (*Sex, Lies, and Videotape*, 1989), ki ga je na festivalu Sundance za

distribucijo pobrala takrat malo znana in sorazmerno majhna družba Miramax. Z agresivno distribucijo in s taktiko, ki so jo studii uporabljali za poletne uspešnice (gora denarja v marketing), je naredila iz filma nekaj, za kar si nihče ni mislil, da je mogoče narediti s tako majhnim filmom z neznanimi igralci: finančno uspešnico. To je pomenilo rojstvo novega neodvisnega ameriškega filma. Jasno je bilo, da pohoda trapastih poletnih hollywoodskih uspešnic ne bo mogoče ustaviti, a neodvisni filmarji so dobili – prvič po *Vojni zvezd* – nov up (ironično, da se prvo poglavje *Vojne zvezd* ravno tako imenuje *Nov up*), da osebni, avtorski film morda še ni popolnoma poražen.

Naslednja dekada je bila zlata dekada za neodvisne filmarje, saj so male filme (največkrat na festivalu Sundance) začeli kupovati tudi veliki studii. To je bil čas, ko je postala »pomembna« nova generacija filmarjev: Quentin Tarantino, Kevin Smith, Matt Damon, Ben Affleck, Robert Rodriguez ... Vendar je bilo vsem jasno, da – čeprav prihaja ta generacija iz bolj od studiev neodvisne scene – tudi ti filmarji v prvi meri lovijo okus čim širše publike. Bolj kot filmarji sami pa je bilo pomembno to, da je ves ta »neodvisni« paralelni filmski svet poslovno vsaj za silo funkcioniral oziroma se je vsaj zdelo, da filmarji imajo neke možnosti, da bo njihov trud opažen. Ravno po teh kanalih (poleg bogatega video trga) so pozneje začeli prihajati prvi nizkoproročunski, z digitalno tehnologijo posneti filmi.



Seks, laži in videotrakovi

VIDEO BUM

VIDEO KOT BOSTONSKI DAVITELJ

Ko je *Vojna zvezd* v drugi polovici sedemdesetih končala svoj uničevalski kino pohod in postala najbolj dobičkonosen film vseh časov, so studii slavili. Ne samo da so odkrili, kako lahko s hkratnim štartom na čimveč platnih poberejo neverjetne zaslužke (kar jim je bilo jasno že od prej), temveč se jim je končno posvetilo tudi, da je mogoče s filmom služiti še na druge načine (prodaja stranskih produktov) in da je film le začetek dolgega procesa v tovarni za pridelovanje denarja.

Opiti od velikih zaslužkov in šampanjca, s katerim so slavili uspeh za uspehom, so si bili edini v enem: formula, ki so jo ravno pogruntali, je tako dobra in nese takšna zlata jajca, da je nikakor ne gre menjati.

Ni torej čudno, da so s precejšnjim nezaupanjem gledali na novo tehnologijo, ki se je ravno takrat začela prijemati: video.

Video sicer ni bil ravno nov izum. Že v petdesetih so si ameriški inženirji izmislili prvi videorekorder, a naprava je bila ogromna in kompleksna, da sta jo morala upravljati kar dva človeka, posnela je le 20 minut materiala, stala pa je kar 800.000 USD. A to je bilo obdobje, ko so Japonci miniaturizirali čisto vse, kar jim je prišlo pod roke, in Akio Morita, šef družbe Sony, se je odločil, da bo kupil pravice za ta izum. Nekaj časa je preteklo, da so naredili produkt, primeren za množično tržišče. Februarja 1976 je prišel na trg prvi Betamax videorekorder, njegova cena pa je bila dokaj sprejemljivih 1.295 USD.

Ker vseeno ni bil poceni, zadeva ni ravno letela s polic. Še večji razlog, zakaj videorekorderjev ljudje niso prav divje kupovali, pa je bil ta, da enostavno niso

imeli kaj gledati. Studii so se namreč paranoično bali, da če bodo prodajali filme na kasetah, to avtomatično pomeni konec njihovega kino in TV biznisa – in to ravno zdaj, ko jim je šlo tako dobro.

Jack Valenti, nekdanji »posebni asistent« predsednika Lyndona Johnsona, sicer pa šef MPAA-ja, ameriške filmske zveze, notorične zastopnice interesov velikih filmskih studiev, je leta 1982 (ko se je video že prav lepo in vedno hitreje prijemal) pred kongresom celo izdal izjavo, s katero se je za vedno zapisal v anale filmske industrije, in sicer, da »je videorekorder ameriškem filmskem producentu in ameriški filmski publiki enaka grožnja, kot jo ženski, ki je sama doma, pomeni bostonski davitelj«.

VIDEO POSTANE NOVA ZLATA KURA

Naj se je Hollywood še tako branil videa in proti njemu celo agresivno lobiral, naj je v njem videl še tak babbav (nekaj, kar se sedaj ponavlja z internetno sceno) – video trg je bil od samega začetka obsojen na uspeh.

Niso se bali le tega, da bodo ljudje zaradi videa manj hodili v kino (to niti ni bil glavni razlog, saj tudi televizija kina ni uničila); bali so se, da bodo ljudje besno snemali svoje najljubše filme in televizijske programe (ki so jih v teh časih v veliki meri producirali filmski studii sami), zato ne bo potrebe, da bi televizije te programe vrtele vedno znova kot do tedaj – s tem pa bodo prikrajšani za izredno velik vir prihodkov. Od petdesetih, ko je bila največja sovražnica studiev prav televizija, je torej minilo veliko časa in časi so se, kakopak, spremenili.

Seveda se je tako kot pri televiziji in kot se bo prej

ali slej pri internetu tudi strah pred videom izkazal za nepotrebnega. Potrdilo, da je video prava zlata jama, pa je prišlo iz porno industrije. Medtem ko so se studii videa otepali, so ga porno producenti sprejeli z odprtimi rokami. Porno filmov jim ne bo več treba predvajati v zanikrnih kinodvoranah slabega slovesa, kamor so stranke vstopale nadvse previdno in nič kaj sproščeno. Porno filme bodo zdaj s poceni video kasetami ponesli naravnost tja, kamor spadajo – v spalnice svojih strank.

S porno poslom so nastajali tako gromozanski zaslužki, da so to opazili celo studii, ki so se obračali po trendovskih vetrovih s hitrostjo letalonosilke. Začeli so eksperimentirati. Najprej so ponudili stare filme, na katerih se jim je nabiral prah, potem pa so (po precej visokih cenah) začeli vedno bolj ponujati tudi novejša naslove, ki so studiem prinašali dodatni dobiček – in ni bilo videti, da na račun njihovega kino ali TV trga. Kmalu so se začele rojevati prve videoteke in tudi te so studii pravno želeli uničiti (če bodo filme posojali, kdo jih bo kupoval?), a je prevladala zdrava pamet ameriškega sodnega sistema. Video, za katerega so si na začetku tako srčno želeli, da ne bi obstajal, danes prinaša filmski industriji več kot še enkrat več v primerjavi s kino blagajnami. Resda tudi zato, ker je ponudba naslovov na videu neprimerno večja kot v kinu, a dejstvo je, da je s prihodom videa kino trg res v glavnem postal le promocijska izpostava za druge kanale. Danes ameriški studii za svoje filme s kino distribucijo dobijo le še okoli 18 odstotkov vseh prihodkov. Video je postal novi kralj, vladavina kina pa je za vselej končana. Ali, če nekoliko predrugačimo Davida Cronenberga, bi temu lahko rekli: »Long live the video flesh.«

VIDEO KILLED THE CINEMA STAR

Video se je hitro prijemal. Filmofili so kmalu odkrili prednosti gledanja filmov doma. Sicer se še danes najdejo nostalgiki, ki kljub vedno večjim domačim zaslonom in prihajajoči visokoločljivostni kakovosti slike, ki lahko mirno parira kinu, zatrjujejo, da nič ne more nadomestiti vzdušja kina in doživetja filma med popolnimi neznanci, ki govtajo kokice in žlampajo gazirane sladke pijače.

No, da je manjšina teh cinefilov vedno manjša, zgovorno govorijo finančni podatki, ki kažejo, od kod denar zares prihaja. Še leta 1948 so studii v ZDA pokasirali 100 odstotkov vseh prihodkov iz kinodvoran. Leta 2003 je ta številka padla pod 18 odstotkov. Leta 1947 so v ZDA prodali 4,7 milijarde kinovstopnic, leta 2003 pa le še 1,57 milijarde, kljub temu da se je populacija skoraj podvojila. Ali opazite trend? Kino je vedno bolj mrtev, ne glede na to, o čem vas želijo prepričati nostalgiki.

Ljudje so načelno radi doma, in če pri svoji zabavi še kaj prihranijo, toliko bolje. V osemdesetih so filmski potrošniki video sprejeli z odprtimi rokami, še posebej ko je bilo jasno, kateri video format bo prevladal v boju med dvema konkurenčnima formatoma – beto

in VHS-om. Zaradi daljšega trajanja traku in boljše ponudbe filmov je prevladal tehnično slabši format – VHS, ki se je trgu sicer prvič predstavil septembra 1976.

Navdušenje nad videom je bilo tolikšno, da so filme začeli gledati ljudje, ki jih prej niso. Povpraševanje po novem filmskem produktu se je povečalo do te mere, da studii niti približno niso mogli več zadovoljevati vseh potreb. Filmi so bili dragi, saj je bila strategija filmskih studiev, da so jih najprej izdali s precej zasoljeno ceno, ki so jo lahko plačale le videoteke, šele precej pozneje pa so jih ponudili na voljo širokemu trgu po nižji ceni. Filmi so seveda na video prihajali 6 do 12 mesecev ali še dlje za kinom, da so sveto kino kravo ohranili pri življenju. To prakso so poimenovali *windows*, okna. In prav ta založniška okna so tista, ki jim bodo dobri dve desetletji pozneje delala ogromne preglavice.

VZNIK IN RAZCVET VIDEOTEK

Ker so bile izdaje novih filmskih naslovov na videu v osemdesetih cenovno zasoljene, si je večina filmofilov raje, kot da bi jih kupovala, filme izposojala. Ni bilo nenavadno, če je bila videokaseta novega filma tudi petnajstkrat dražja od kinovstopnice. Tako so si studii zagotovili, da so filme prodajali dvakrat: najprej videotekam, potem pa še filmskim zbirateljem. A za zbiratelje se niso dosti zmenili, saj so nanje vedno gledali le kot na *nišni* trg. Prepričani so bili, da ljudje ne bodo kupovali filmov, ki so jih že videli (kako zelo so se motili, so odkrili šele veliko let pozneje).

Zaradi takšne cenovne politike so cvetele videoteke, ki so se odpirale ena za drugo. V zelo kratkem času so po ZDA odprli na tisoče videoteke, od katerih je bila večina garažnih: takšnih, ki so jih odprli posamezni-

ki. Šele pozneje so se te videoteke začele združevati v verige, iz katerih so zrastle Movie Gallery, Hollywood Video in največja med njimi, Blockbuster Video, ki jo je vodil Wayne Huizenga. Huizenga je bil pravi človek za ta posel, saj je izhajal iz smetarske industrije in je vedel, kako mora počistiti nastlano videotekarsko pokrajino. Kariero je začel z enim samim smetarskim tovornjakom, pa je bil tako uspešen, da je iz tega skromnega začetka zgradil Waste Management, eno največjih sanitarnih družb. Tudi na video področju je bil agresiven. Levo in desno je kupoval male videoteke, dokler video veriga Blockbuster ni štela več kot 5.000 poslovalnic na ameriških tleh in še nekaj več kot 3.000 na trgih zunaj ZDA. Blockbuster je postal imperij, ki je kmalu lahko diktiral cenovne pogoje, časovne okvire izdaj, marketinške prijeme in še marsikaj.

RAZMAH FILMSKIH SEJMOV

Množico videotek in videotečnih verig po vsem svetu je bilo seveda treba sistematično in neprestano polniti s svežimi filmskimi produkti. Povpraševanje je namreč iz dneva v dan le naraščalo in filmov ni in ni bilo zadosti. Za hip je svet znova, kot na samem začetku filmske ere, stopil v pravi raj za filmarje: denarja za snemanje filmov je bilo povsod dovolj. Cveteli so filmski sejmi, kjer so filme prodajali le na osnovi polpečenih idej. Filmski trg v Los Angelesu, filmski boljšak v sklopu uglednega »festivala« v Cannesu in kar dvakrat na leto na stotine štantov na milanskem Mifedu, če omenimo le najbolj znane.

Veliko filmov so seveda snemali izključno za video trg. In izračuni so bili sila preprosti. Če ti je film uspelo prodati nekaterim glavnim videotečnim verigam, in te so praviloma vedno kupovale po nekaj kosov po-

samezne izdaje, si lahko računal na 20.000 do 30.000 prodanih kaset. Tudi če si za filme računal manj, kot so kasirali veliki studii, si še vedno lahko prodajal svoje naslove po 70 do 80 dolarjev in so šli za med. Produkcijski stroški kasete in distribucije? Okoli 20 dolarjev, če si bil nesposoben in nisi znal pritisniti dobaviteljev. Pri 25.000 prodanih kasetah si torej samo s prodajo kaset zaslužil več kot milijon dolarjev – če si kaj prodal še televizijam (takrat so vedno bolj cveteli razni kabelski programi) in raznim drugim trgov po vsem svetu (prav video je v dobršni meri zaslužen za zmagovalni pohod ameriškega filmskega imperializma), toliko bolje.

In verjemite, za razliko od slovenskih je bilo takrat zelo veliko filmskih producentov, ki so filme snemali za dosti dosti manj kot milijon dolarjev. Roger Corman jih je recimo snemal po okoli 200.000 dolarjev (kar je avtor teksta zvedel iz prve roke: vprašal je Cormana samega). Z vsakim filmom je torej potencialno lahko zaslužil dober milijon. In kaj je bilo najlepše? Da je šlo za *easy money*, če si le imel spodoben žanrski film z začetkom in koncem. In niti ni bilo nujno, da je v njem igral Chuck Norris. Proces si uspešno ponovil nekajkrat na leto in lahko si postal zelo bogat.

Ni torej čudno, da je ta trg pritegnil pozornost ljudi z vseh koncev in vetrov. Še leta pozneje se je na Mifedu šušljalo, kako je bil ta ali ta producent pred svojo filmsko kariero specialec Mosada (izraelska protiteroristična organizacija), kateri drug pa naj bi celo dejansko prihajal iz bolj umetniških krogov – morda iz gledališča ali literarnih voda. Nobenega dvoma pa ni bilo, kdo je za filmski posel bolj usposobljen in kdo bo preživel.

Vojna zvezd I



Vojna zvezd II



V PRIHODNJI ŠTEVILKI



NOVI SVET



POROČNO POTOVANJE



FESTIVALI

IŠČE SE DISTRIBUTER:

Novi svet, Terence Malick

SLOVENSKI FILM:

Portret Dražen Štader

POGOVOR:

Avtorji petih kontinentov

FOKUS:

Distribucija filmov v Sloveniji

FESTIVALI:Cannes, Cinema Ritrovato, Pesaro,
Transilvania**SREČANJE:**Sodobne tendence v
videoumetnosti**KINOTEKA:**

Izbor japonskega filma

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

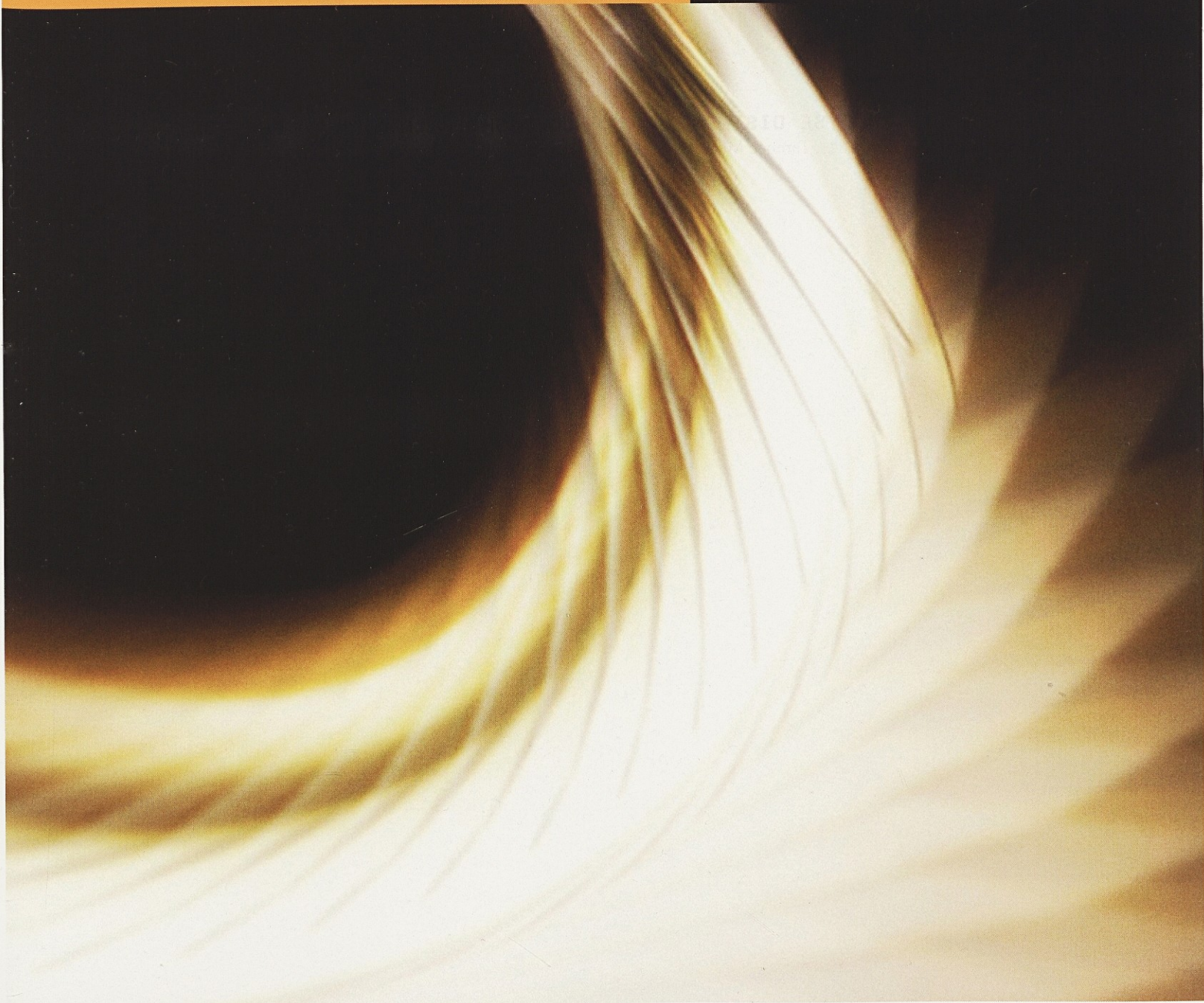


SCHWARZ



vaše ideje na papirju

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





DS

186 642/2006

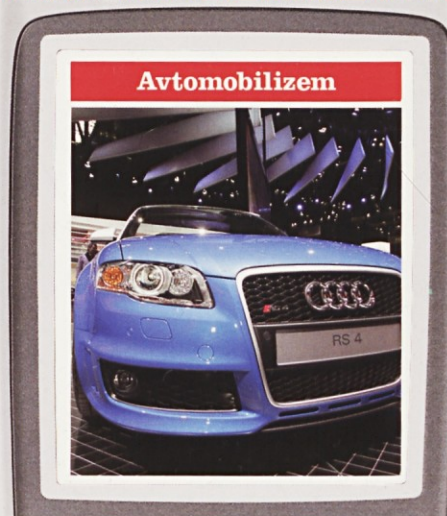


920062404,4

COBISS 0

**NOVOST: Povezava za hitri dostop do vsebin na mobilnem Planetu**

Do posameznega sklopa, ponekod tudi do konkretne vsebine, odslej že z enim samim klikom na povezavo! Na 1919 pošljite SMS z ustrezno kodo (npr. za sklop Prosti čas: **P PROSTICAS**) in v povratnem SMS-u boste prejeli povezavo – bližnjico do zelenega.



Kadarkoli ste lahko na tekočem z najpomembnejšimi svetovnimi temami – avtomobilizmom (**hitri dostop: P AVTOMOBILIZEM**), športom (**hitri dostop: P SPORT**) in erotiko (**hitri dostop: P EROTIKA**).



Informacije na brezplačnih številkah:

naročniki Mobicel GSM/UMTS: 031/041/051 700 700,

Mobiluporabniki: 031/041/051 121,

ostali: 080 70 70.

Planet

WWW.PLANET.SI