



Chikamatsu's "Love in Osaka"



A Fugitive From the Past

JUŽNOVZHODNA AZIJA IN

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

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

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

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



Yoshiwara: The Pleasure Quarter

TOMU UCHIDA

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

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

Znotraj okvira retrospektivnih programov velja omeniti še štiri zanimivosti.

1.) Sklop v šestdesetih in sedemdesetih letih ustvarjenih

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

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

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

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

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

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

Izo

9 Songs



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

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

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

Vital

