

Maša Peče
Film,
kot je bil mišljen

38. FESTIVAL IL CINEMA RITROVATO

22. – 30. JUNIJ 2024 | BOLOGNA

Največjega arhivskega in retrospektivnega filmskega festivala, bolonjskega *Il Cinema Ritrovato*, se je dolgo držal vzdevek »cinemski raj«. Težave v raju so se začele, ko so prevladujoče 35-milimetrske projekcije v izjemno kratkem času, v letu ali dveh, drastično izpodrinili digitalni nosilci. Nato je začel pred nekaj leti program gledati tudi vsebinsko. Če je bila Bologna za nas, cinefile, prej prostor nenehnih novih odkritij, se zdijo filmi zadnja leta mnogo bolj dostopni, vse preveč poznani. To je sicer res, a s pomembnimi pristavki. Najprej, ko takole jadikujemo, to počnemo s sila privilegirane pozicije. Bologna morda ni več perverzno nabreknjena od odkritij in užitkov, a še vedno je polna izjemnih privilegijev. In po drugi strani: če sem letos prvič gledala filme, ki jih do obisti poznam, ob nekaterih sem celo odraščala, sem te iste filme letos videla prvič – prvič *takšne, kot so bili mišljeni*.

Nekateri privilegiji v Bologni so hipni in osebni, rezervirani za tiste, ki smo tam. Drugi imajo obči, bolj daljnosežen pomen, denimo novorestavrirani filmi, ki so poslej na voljo širnemu gledalstvu. **Taborišče Thiaroye** (Camp de Thiaroye, 1988) velikega senegalskega režiserja Ousmana Sembèna govori o resničnem dogodku, brutalnem pokolu afriških vojakov po dru-

gi svetovni vojni. Malo znano, kaj šele opevano dejstvo je, da so se prav prisilno rekrutirani zahodnoafriški vojaki v Franciji med vojno prvi in prostovoljno pridružili de Gaullovemu odporu proti Nemcem. Tiste, ki so kot redki temnopolti možje preživeli nacistična taborišča za vojne ujetnike, so leta 1944 osvobodili Američani. Francoska kolonialna oblast je nato te vojake iz držav podsaharske Afrike poslala v vojaško taborišče Thiaroye v bližini Dakarja, od koder naj bi se vrnil v svoje domovine. Toda ko so jim hoteli odtegniti upravičeno in obljubljeno plačilo, so se uprli, francoska vojska pa je v noči na 1. december 1944 nad svoje zaslužne afriške veterane poslala tanke in granate. Sembènovu osupljivo neposredno in srdito obsodbo ter uporniški *tour de force* so leta 1988 v *Cannesu* zavrnil. Film so sprejeli v *Benetkah*, kjer je prejel posebno nagrado žirije. Po zaslugi Projekta afriške filmske dediščine (*African Film Heritage Project*), o katerem sem poročala s festivala v Bologni leta 2019,¹ je zdaj restavriran in široko dostopen filmski javnosti.

Na drugi strani spektra so, kot rečeno, tisti drugi, bolj intimni privilegiji. Denimo projekcije »*vintage*« filmskih kopij, ki jih za festival iz svojih bunkerjev izpustijo različni filmski arhivi. Spielbergovo **Žre-**

lo (*Jaws*, 1975) sem v življenju videla vsaj dvajsetkrat, na vseh mogočih analognih in digitalnih nosilcih. A nikoli v kinu in nikoli na filmski kopiji, vse do zdaj. Od stoletnice technicolorja leta 2015 sekcija »Ritrovati e Restaurati« (ponovno odkriti in restavrirani filmi) redno vključuje razdelek »Technicolor Dye Transfer Print«. Tu arhivi ne razkazujejo svojih najnovejših podvigov restavriranja, temveč redko videne filmske kopije, izdelane s Technicolorjevo slovitto metodo tiskanja s prenosom barv (*dye*

¹ AFHP so leta 2017 soustanovili Panafriška federacija filmskih ustvarjalcev FEPACI, Scorsesejeva neprofitna organizacija The Film Foundation (posvečena ohranjanju in restavriranju svetovne filmske dediščine), UNESCO in Cineteca di Bologna. Njegova prva naloga je locirati in restavrirati 50 afriških filmskih klasik z namenom zagotoviti preživetje teh filmskih del v prihodnosti in njihovo dostopnost gledalcem širom sveta. To je zgolj začetek, zgolj *prvih* petdeset filmov, poudarjata vodja raziskovalnega oddelka Bolonjske kinoteke Cecilia Cenciarelli in Aboubakar Sanogo, profesor filmskih študij na Univerzi Carleton v Ottawi in severnoameriški sekretar združenja FEPACI. Več o projektu najde bralec v besedilu »Afriška filmska dediščina: afrooptimizem in izzivi« (*Ekran* februar/marec/april 2020).

transfer) – metodo, ki še vedno *ne bleedi*. Ob besedi technicolor seveda avtomatično pomislimo na divje nasičene pasteles filmov iz zlate dobe tega barvnega postopka, na Flemingova filma **Čarovnik iz Oza** (The Wizard of Oz, 1939) in **V vrtincu** (Gone with the Wind, 1939), pa na Fordove, Peckinpahove, Leonejeve vesterne. Toda razen Minnellijevega **Pojmo v dežju** (Singin' in the Rain, 1952) so vsi filmi na letošnjih technicolor kopijah nastali v tonalno treznejših, bolj spranih sedemdesetih letih: **Odrešitev** (Deliverance, 1972, John Boorman), **Želo** (The Sting, 1973, George Roy Hill) in **Žrelo**. Technicolorjeve kamere so se upokojile že sredi petdesetih, toda podjetje je še dve desetletji tiskalo filmske kopije s svojo nebledečo metodo. Vse do leta 1975, ko so zaprli hollywoodski laboratorij in ko je v kino prišlo tudi Spielbergovo **Žrelo**. Filma tako niso samo posneli na Eastman-Kodakov film – kar je bilo tisti čas povsem normalno. Na isti, notorično bledeč Kodakov film so natisnili tudi vse ameriške distribucijske kopije – ki so danes bržkone vse zbledele, rdeče. Toda! Podružnico v Londonu so zaprli šele tri leta kasneje, in ker so **Žrelo** tam za britansko distribucijo tiskali z *dye transfer* postopkom, smo lahko v Bologni gledali **Žrelo** na filmski kopiji v takšnih barvah, kot je bil film zamišljen in posnet.

Spet tretji bolonjski privilegiji so osebni, a imajo dobre možnosti, da postanejo bolj obči. Na *Kurji polti* sem si dolgo želela pokazati film **Oklofutani** (He Who Gets Slapped, 1924), kultno mojstrovino klovnskega filma v režiji Victorja Sjöströma z Lonom Chaneyjem v vlogi ponižanega in prevaranega klovna, čigar tragika sprva preraste v groteskni mazohizem, nato v morilski bes. Leta sem zaman iskala dostopno filmsko kopijo v Evropi (da bi film pripeljali iz ZDA in ga hkrati živo uglasbili, finančno ni bilo mogoče). Ko se je na mojo veliko radost letos pojavil v sekciji »Cento anni fa« (pred sto leti), si skoraj nisem

drznila upati, da bo napovedana 35-milimetrska kopija prišla iz katerega od evropskih arhivov, povrh še kakšnega z bolj odprto, prijazno politiko izposoje, in da bo ta kopija nato še dobro ohranjena. Pa se je vse uresničilo – in upam, da jo bomo videli tudi v Ljubljani. Delamo na tem.

Zdaj pa je čas za vrhovne užitke. Čeprav smo lahko v Bologni letos videli komaj prvi del **Napoleona** (Napoléon vu par Abel Gance, 1927), kot ga je videl Abel Gance, in mi je teh 220 minut minilo, kot bi trenil, se mi je film kot mrzlični sen vžgal naravnost v možgansko skorjo. Osebna zgodovina Ganceove megalomanske mojstrovine epskih razsežnosti je, kot vemo, problematična. Film je v svoji integralni verziji skoraj stoletje veljal za izgubljenega. Od zgodnih 80. let dalje je po zaslugi neumornega dela ameriškega filmskega zgodovinarja Kevin Brownlowa nastalo nekaj restavriranih različic, dolgih od slabih do dobrih 5 ur. Pred 16 leti pa se je nove in, kot pravijo, definitivne restavracije filma pod vodstvom Georgesa Mourierja lotila Francoska kinoteka. Ta *rekonstrukcija* filma, kot sta v uvodu večkrat poudarila prva moža Francoske kinoteke Costa-Gavras in Frédéric Bonnaud, temelji na novoodkritih pisanih virih, iz katerih je bilo mogoče izluščiti, kako si je Abel Gance film dejansko zamislil, vključno z dolžino okoli 7 ur in dvodelno strukturo. Svetovna premiera (obeh delov) filma je potekala v Franciji 4. in 5. julija. Mi, bolonjska publika (pa tudi občinstvo letošnjega *Cannes*), bomo morali na drugi del, kot kaže, počakati še eno leto. Bo pa film morda že popjutrišnjem dostopen na Netflixu, čigar logo tiho ždi med partnerji projekta. A čeprav bi ta orjaški film prenesel celo ogled na malem ekranu, si ga velja prihraniti za veliko platno.

Ganceov **Napoleon** je vsebinsko evforičen, estetsko hipnotičen, predvsem pa tehnično kar šokantno inovativen film, prava revolucija. Njegov veliki finalni triptih, zasnovan

v sistemu *polyvision*, ki je vključeval tri kamere, kolute, projektorje in platna, si je prislužil tako rekoč mitološki status. Najbrž tudi zato, ker ga je takšnega, kot je bil mišljen, v skoraj stoletni zgodovini filma videla le peščica gledalcev. Tudi v Bologni ga letos nismo videli, ker smo, kot rečeno, gledali le prvi del. Pa vendar mi ni nič manjkalo. Pomen in virtuoznost filma presegata njegov mitološki konec. Nenehno gibanje in menjava zornih kotov, bliskoviti rezi, vzporedna projekcija, ročna kamera, podvodni posnetki, vse to v štiriurnem rafalu brez predaha. Prizori patriotskega zanosa in divje avantgardne montaže in kamere so iz moškega občinstva izvabljalile evforične vzklike »Grande! Grande!«. Jaz pa sem si mislila »ah, ti fantje, vedno navdušeni nad vojnim pokom in slavospevi«. A nekaj ur kasneje sem se hiteč naslednjemu filmu naproti zalotila, kako na široki aveniji glasno brundam Marseljezo.² **Napoleon** je bil videti kot najbolj sodoben film festivala. Kot čisti anahronizem. Film iz leta 1927, ki izgleda, kot bi bil – kot da *bo* – posnet leta 2027.

Nasprotno je **Pat Garrett in Billy the Kid** (Pat Garrett and Billy the Kid, 1973) Sama Peckinpaha, moj drugi vrhovni užitek letošnje Bologne, utripajoča inkarnacija svojega časa. Še bolj kot se filmu navadno pripisuje. Bil naj bi ne le duhovni naslednik in bolj zrela reinkarnacija **Divje horde** (The Wild Bunch, 1969), temveč sama apoteoza Peckinpahovega projekta vesternovske re-

2 »Nihče ni popoln,« bi sklenila ta prizor, če bi bila lik v katerikoli od čudovito inteligentnih in sarkastičnih klasičnih hollywoodskih komedij 30. let, ki so še ena stalnica in privilegij bolonjskega festivala. Letos je bila to denimo protiboljševiška komedija in aristokratska satira **Tovariš** (Tovarich, 1937) ukrajinskega prebežnika v Hollywood Anatola Litvaka s Charlesom Boyerjem in Claudette Colbert v glavnih vlogah, ki jo toplo priporočam.

vizije. Jaz ga vidim kot duhovnega naslednika, pravzaprav vrstnika, brata **Golih v sedlu** (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper). Billy the Kid ni bandit, temveč upornik, hipi. Dogajanje filma in njegov zgodovinski kontekst sta res stoletje prezgodna, da bi lahko Billy the Kid dejansko pripadal generaciji cvetja, pa vendar je tako potenten emblem kontrakulture kot jezdeca na motorjih Wyatt in Billy (Peter Fonda in Dennis Hopper). Njihovi liki, vloge, etosi so tako rekoč zamenljivi; on je hipi in onadva sta kavboja. Pa ne samo liki, tudi igralska zasedba malodane kriči »to ni vestern, to je Woodstock!«. Kris Kristofferson je Billy, utelešena svoboda. Njegova ženska je Rita Coolidge (tisti čas Kristoffersonova žena) in tudi njuna ljubezen je svobodna. Ko ga ni, leže z drugim. Kot omamljen mu sledi skrivnostni anonimni možic Alias, Bob Dylan. Njegovi pajdaši niso banda roparjev in revolverašev, temveč komuna, zadnji branik svobode in odpora zoper neustavljiv morilski, genocidni pohod govedorejskih, naftnih in bančnih baronov, zadnja utrdba kontrakulture in antiestablišmenta. Oni so trubadurji in film je njihova balada. Resda je žalostinka, toda ne za izgubljenim mačističnim duhom in dobo Divjega zahoda, kot

so bentili kritiški sodobniki filma, temveč za izgubljeno priložnostjo in upi generacije šestdesetih let. Dylan, ki bi moral za film izvirno prispevati zgolj naslovno pesem, prevzel pa je vlogo avtorja celotne zvočne podobe, v njej ni *uporabil* svoje slovite pesmi »Knockin' on Heaven's Door«. Za Peckinpahov film jo je šele *ustvaril*. Tako kot »Ballad of Easy Rider« Rogerja McGuinna tudi Dylanova glasba in Peckinpahov film utelešata trpko razočaranje pogorelih sanj o svobodi, solidarnosti, skupnosti.

Na festivalu smo videli novo in tudi v tem primeru bojda dokončno verzijo – film, kot si ga je Peckinpah zamislil. In tudi **Pat Garrett in Billy the Kid** je film s problematično osebno zgodovino. Zaradi spopadov med režiserjem in studiem, ki sta imela kajpak različne želje in viziji, obstaja film v nekaj različicah: Peckinpahov prvi rez je bil dolg 165 minut; distribucijsko verzijo je studio MGM porezal na 106 minut; Peckinpah je hkrati ustvaril svojo različico, tako imenovano »preview« verzijo, dolgo 122 minut (ta je postala dostopna za javnost leta 1988, ko jo je na videu lansiral Turner Home Entertainment); Criterion Collection pa je zdaj, ob petdesetletnici fil-

ma, napravil novo, 117 minut dolgo verzijo, ki naj bila doslej najbolj zvesta inkarnacija Peckinpahove vizije. Nastala je v tesnem sodelovanju z glavnim montažerjem filma Rogerjem Spottiswoodom³ in Paulom Seydorjem, avtorjem študije *The Authentic Death and Contentious Afterlife of Pat Garrett and Billy the Kid: The Untold Story of Peckinpah's Last Western Film*. Spottiswoode je dan po projekciji šarmantno, a brez dlake na jeziku razpravljal o nastajanju filma, o svojem delu s Samom Peckinpahom in o njem, velikem, problematičnem režiserju. O tem, kako je k filmu po naključju, nenačrtovano prišel Bob Dylan, ko se je na eni Peckinpahovih zabav, ki so vselej potekale v režiserjevi kopalnici, znašel ob vznožju kadi, v kateri se je Peckinpah namakal, srkal svoj viski ali konjak in kramljal s svojo filmsko ekipo. Ta je prav tako posedala po kopalnici in srkala svoj viski. In tam ob kadi je Dylan, sprva rekoč, »oprostite, preslaven sem, da bi opravljal avdicije«, nazadnje nejevoljno le pograbil kitaro, izposojeno menda od nekega mariachija na zabavi, in iz glave zabrenkal naslovno pesem filma. Ostalo je zgodovina.



³ Roger Spottiswoode je kasneje postal režiser akcijskih in policijskih komedij svoje rane mladosti, kot so **Turner in Hooch** (Turner & Hooch, 1989), **Air America** (1990) in **Stoj – ali moja mama strelja** (Stop! Or My Mom Will Shoot, 1992).