

ekran

revija za film in televizijo



vol. 28 ■ letnik XL ■ 7-8 2003 ■ 700 SIT



6. festival slovenskega filma ■ ekranove perspektive na 14. liffu ■
festival: benetke 2003 ■ teorija: avtorstvo in sodelovanje pri filmu

december v kinodvoru

www.kinodvor.si



deset minut starejši: trobenta

(Ten Minutes Older: The Trumpet)

režija Aki Kaurismäki, Victor Érice, Werner Herzog,
Jim Jarmusch, Wim Wenders, Spike Lee, Chen Kaige



božje posredovanje: kronika ljubezni in bolečine

(Divine Intervention / Yadon ilaheyya)

režija Elia Suleiman

11'09"01 – 11. september

(11'09"01 – September 11)

režija Samira Makhmalbaf, Claude Lelouch,
Youssef Chahine, Danis Tanović, Idrissa Ouedraogo,
Ken Loach, Alejandro González Iñárritu,
Amos Gitai, Mira Nair, Sean Penn, Shohei Imamura

vse za ljubezen

(It's All About Love)

režija Thomas Vinterberg

laži

(Gojital)

režija Jang Sun Woo



Celoletni festival avtorskega filma.



KINODVOR
centralna filmska postaja

ali
kamor gre film v kino

Ekran

revija za film in televizijo



The Dreamers, Bernardo Bertolucci – Festival: Benetke 2003

Na naslovnici:

Pod njenim oknom, Metod Pevec, 2003

Peterka: leto odločitve, Vlado Škafar, 2003

vol. 28 letnik XL 7-8 2003 700 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek **uredništvo** Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Jože Dolmark, Silvan Furlan, Ženja Leiler, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn **tajnica uredništva** Nika Bohinc **lektorica** Mojca Hudolin **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **osvetljevanje filmov in tisk** Matformat **naslov uredništva** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; revija.ekran] guest.arnes.si; www.ekran.kinoteka.si **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2800 SIT (tujina 30 EUR) **transakcijski račun** 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica!**

2 novi slovenski film

- 2 Zdenko Vrdlovec **Samo ena strast**
- 5 Mateja Valentinčič **Pod njenim oknom**
- 6 Mateja Valentinčič **Intervju z Metod Pevcem**
- 10 Simon Popek **Peterka: leto odločitve**
- 11 Jurij Meden **Intervju z Vladom Škafarjem**
- 15 Christine Dollhofer **Pogled od zunaj: festival slovenskega filma, Celje 2003**
- 17 Zdenko Vrdlovec **Na planincih**
- 18 Mateja Valentinčič **Kajmak in marmelada**
- 20 Aleš Čakalič **Kleščar, boš pa mrzlo jedo, Che Sarà: Arbitrarna refleksija slovenskih lokalnih filmskih scen in letošnje študentske produkcije**

21 ob otvoritvi kinodvora

- 21 Melita Zajc **Kino – ko podobe s platna zaživijo v nas**
- 23 John Ellis **Cinefilija**

24 ekranove perspektive

Vlado Škafar, Koen van Daele, Simon Popek
Ekranove perspektive na 14. LIFFu

28 festival

- 28 Simon Popek **Benetke 2003**
- 32 Ingrid Kovač Brus **Intervju z režiserko Rando Shahal Sabbag**

34 kritika

Nika Bohinc, Aleš Čakalič, Gorazd Trušnovec

36 kinoteka

Miša Gams **Magija in psihoanaliza filmov Jana Švankmajerja**

38 teorija

Berys Gaut **Avtorstvo in sodelovanje pri filmu**



SAMO ENA STRAST



Rezervni deli

zdenko vrdlovec

Kaj je pravzaprav slovenski film? Ali je to tisto, kar vidimo v kinu, ali tisto, kar vidimo na festivalu slovenskega filma? "Kinematografska" in "festivalna" podoba slovenskega filma se namreč ne pokrivata. Lani, denimo, sem v kinu videl devet slovenskih celovečercov – *Amir*, *Ljubljana*, *Na svoji Vesni*, *Pozabljeni zaklad*, *Slepa pega*, *Šelestenje*, *Varuh meje*, *Zgodba o gospodu P. F.* in *Zvenenje v glavi* –, na 5. festivalu slovenskega filma (lani spomladi) resda dva manj (*Pozabljeni zaklad* in *Slepa pega*, ki tedaj še nista bila gotova), zato pa je bila tam še cela množica kratkih filmov, nekaj video arta in precej televizijskih del. Enako velja za vsa leta, odkar obstaja festival (tj. od leta 1998), torej bi lahko rekel, da ta institucija že najmanj šest let razvija koncept slovenskega filma, ki bo verjetno tudi uzakonjen kot "avdiovizualno delo" (zadnji dan letošnjega festivala v Celju je ekipa ministrstva za kulturo predstavila delovno gradivo z naslovom *Zakon o pospeševanju avdiovizualne kulture*, po katerem naj bi se tudi Filmski sklad preoblikoval v Avdiovizualni sklad). Če pa se omejim le na letošnji festival, bi vprašal: ali je slovenski film tisto, kar je bilo predstavljeno v tekmovalnem programu, ali pa vse tisto, kar se je znašlo v spremljevalnem in informativnem programu ter na posebni projekciji? Če je odgovor to, drugo, moram priznati, da je slovenski film nekaj, kar me presega, se pravi nekaj, česar v štirih festivalskih dneh nisem zmožal ali uspel videti.

Tako mi preostane prvi odgovor, se pravi, da je slovenski film tisto, kar je bilo prikazano v tekmovalnem programu. Seveda bi bilo pretirano reči, da je to res odgovor na vprašanje "kaj je slovenski film". Rajši bom rekel, da je to preprosto tisti korpus slovenskega filma, ki je predmet tega prispevka.

Ta korpus sestavljajo naslednji filmi: *Kajmak in marmelada*, *Kleščar*, *Na planincih*, *Peterka: leto odločitve*, *Pod njenim oknom*, *Pozabljeni zaklad*, *Prstan*, *Rezervni deli* in *Slepa pega*. Večino teh filmov smo že lahko videli v kinu ali na televiziji (*Kleščar*), kar pomeni, da so bili le štirje – *Kajmak in marmelada*, *Peterka: leto odločitve*, *Pod njenim oknom* in *Prstan* – na festivalu prikazani premier-

no. S "spektaktorialnega" vidika je bil torej ta korpus slovenskega filma sestavljen iz že videne in še ne videne. Seveda pa je še vse drugače in pomenljivejši raznolik. Vzemimo najprej produkcijski vidik, še zlasti glede na to, da obstaja državni Filmski sklad, ki je zadolžen za t.i. nacionalni filmski program in je tudi glavni prireditelj nacionalnega filmskega festivala. Ali so torej tekmovalni program sestavljali "skladovski" filmi? Da, tekmovalni program so v glavnem sestavljali "skladovski" ali, točneje, bolj ali manj "skladovski" filmi: prvi bi bili tisti, ki so šli skozi vso Skladovo proceduro (od prijave na natečaj, pretresa na programski komisiji do odobritve realizacije), drugi pa tisti, ki so nastali mimo te procedure, Filmski sklad pa jim je finančno pomagal pri postprodukciji oziroma zlasti pri povečavi. V prvo "kategorijo" spadajo *Na planincih*, *Rezervni deli* in *Slepa pega*, v drugo pa *Kajmak in marmelada* (TV Slovenija, Ata produkcija) in *Peterka: leto odločitve* (TVS, Gustav film). "Neskladovski" so štirje filmi: *Kleščar* (TVS, Perfo Production), *Pod njenim oknom* (TVS, Emotion film), *Pozabljeni zaklad* (TVS, Timaro Production) in *Prstan* (TVS, Scottish Screen). S produkcijskega vidika je torej uradni korpus slovenskega filma razpet med državni ustanovi, Filmski sklad in TV Slovenija, ki sta teh devet filmov programsko odobrili in finančno podprli, trije ali štirje celovečerci, ki so nastali neodvisno od teh institucij, pa so pristali zunaj uradne selekcije, v spremljevalnem in informativnem programu. Potem avtorski vidik: naj so celovečerni prvenci (*Kajmak in marmelada*, *Kleščar*, *Peterka: leto odločitve*, *Slepa pega*) ali ne, so vsi filmi uradnega korpusa "avtorski", vsaj v tem formalno-pravnem smislu, da so njihovi režiserji tudi scenaristi ali koscenaristi; v tem smislu je najbolj "avtorski" film *Kajmak in marmelada*, saj je njegov scenarist in režiser Branko Đurić tudi glavni igralec. Z izjemo najmlajše med režiserji devetih filmov, Hanne A.W. Slak (29 let), in najstarejšega med njimi, Tuga Štiglica (57 let), je ta korpus slovenskega filma delo srednje generacije oziroma trideset- in štiridesetletnikov. Edino najstarejši režiser se je zatekel k žanrski rutini, če je otroški film

Pod njenim oknom



Kajmak in marmelada



sploh kakšen žanr; verjetno bi bilo bolje reči, da se je Tugo Štiglic, ki je pred leti hudo zavozil s "političnim trilerjem" *Patriot* (1998), s *Pozabljenim zakladom* (2002) rajši vrnil v varno naročje otroške komedije, s kakršno je nekoč začel (*Poletje v školjki*, 1988) in ki je tako rekoč drugo ime za tržno uspešnost slovenskega filma (dejstvo je, da so v vsakem desetletju zgodovine slovenskega filma imeli največ gledalcev prav mladinski filmi: v 50. letih *Kekec* in *Vesna*; v 60. letih *Srečno*, *Kekec* in *Ne joči*, *Peter*; v 70. letih *Sreča na vrvi*; v 80. letih *Poletje v školjki* in v 90. letih *Outsider*).

Damjan Kozole sicer spada v srednjo generacijo, vendar ima za sabo enako število filmov kot Tugo Štiglic. Sicer pa vse kaže, da se ne namerava meriti s Štiglicem, saj ne snema otroških in mladinskih filmov, marveč se je z *Rezervnimi deli* poskusil v kriminaliki. Čeprav bolj takšni, ki se rajši zanaša na samo snov – tihotapljenje beguncev – kot pa na žanrske konvencije. Snov je vzeta iz slovenske črne kronike in je bila nekaj časa pravi medijski "hit". Namesto po knjižni uspešnici, kot Tugo Štiglic (knjiga Ivana Sivca *Pozabljeni zaklad* se menda vztrajno drži na vrhu lestvice knjižničnih izposoj), je Damjan Kozole posnel film po "socialnem hitu", s katerim si je zagotovil vsaj "tranzicijsko aktualnost". Glede slednje pa, denimo, Antonio Negri in Michael Hardt v *Imperiju* menita, da je vse prej kot samo tranzicijska: "*Nelegalne migracije so prekosile legalne in dokumentirane migracije. Vse oblasti starega sveta so združene v neusmiljeni operaciji proti nelegalni migraciji, vendar je gibanje nezaustavljivo ... Nova nomadska horda, nova rasa barbarov bo vstala, da bi zavzela ali izpraznila Imperij.*" Nič čudnega torej, če Negri in Hardt ta pasus o nelegalnih migracijah vpeljeta s parafrazo uvodnega stavka *Komunističnega manifesta*: "*Pošast straši po svetu, in ta pošast je migracija.*"

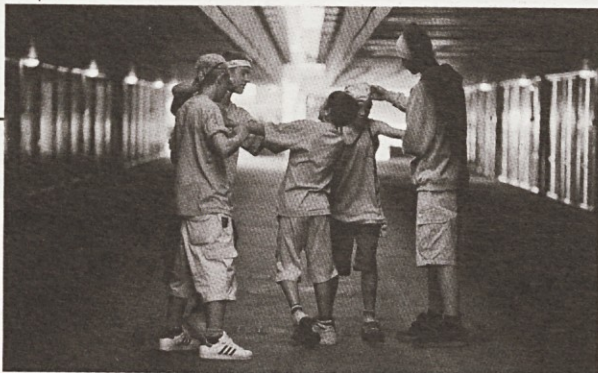
S tega vidika, ki migracijska gibanja primerja s komunističnim, bi bili torej tihotapci beguncev (oziroma "dezertjerjev iz bednih kulturnih in materialnih pogojev imperialne reprodukcije", kot jih imenujeta Negri in Hardt) prej zarotniki revolucionarnega gibanja kakor pa navadni kri-

minalci. Dejansko oziroma po kazenskem zakoniku seveda so kriminalci, saj počnejo nekaj, česar država ne dovoljuje oziroma prepoveduje – vstop tujcev brez veljavnih papirjev. Da, takšne ilegalce so v Franciji imenovali *sans papiers*, kar omenjam seveda zato, ker je pred sedmimi leti, ko so v Franciji nameravali sprejeti zakon proti nelegalnem priseljevanju, skupina mlajših cineastov (Mathieu Amalric, Xavier Beauvois, Arnaud Desplechin, Pascale Ferran, Mathieu Kassovitz idr.) v tedniku *Les Inrockuptibles* objavila manifest, v katerem je pozivala k državljski nepokorščini – vrh tega so se sami prijavili, da so pred kratkim sprejeli na dom tujce brez dovoljenja za bivanje, zato od oblasti zahtevajo, da proti njim uvede kazenski postopek. Najbrž je tudi te ilegalce nekdo moral pritihotapiti, toda omenjeni francoski cineasti niso posneli filmov o tihotapcih ilegalnih imigrantov, marveč so rajši nastopili kot politični aktivisti, ki so delovali v duhu nekega grafita iz tistega časa: "*Tujci, prosimo, ne pustite nas samih s Francozi!*"

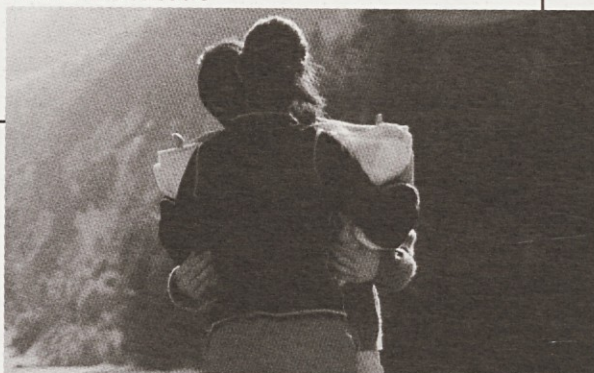
Seveda mi ne gre za to, da bi te francoske cineaste postavljaj za zgled slovenskim ali da bi na osnovi njihove družbenopolitične angažiranosti presojal slovenski film. Navsezadnje živimo v državi, katere pripadniki ne le da ne protestirajo proti zakonom o tujcih, marveč nekateri rajši protestirajo proti temu, da bi se izbrisanim iz registra državljanstva vrnilo državljanstvo, ki jim je bilo protiustavno odvzeto. Kar pa zadeva slovenski film in njegove avtorje, se le-ti niso nikoli izkazali kot politični aktivisti (razen kot nekdanji partijski sekretarji), njihovi filmi pa se niso niti približali kritični ostrini kakšnega Kena Loacha. Kar velja tako za filme iz slovenskega *ancien régime* kot za t.i. poosamosvojitvene.

In seveda tudi za *Rezervne dele*, ki jih bolj kot begunci zanimajo njihovi tihotapci oziroma njihovo formiranje. Protagonista sta tihotapca iz Krškega, ki svoje "blago", torej nesrečne ilegalce, prevzameta na slovensko-hrvaški meji, pobereta od njih denar in jih v kombiju mimo vseh policijskih zased prepeljeta do slovensko-italijanske meje. Starejši, Ludvik (Peter Musevski), je že formiran tihotapec,

Na planincah



Peterka: leto odločitve



ki mlajšega kompanjona, Rudija (Aljoša Kovačič), vpeljuje v posel. Podoben tihotapski par se pojavi tudi v Dju-ričevem filmu *Kajmak in marmelada*, kjer stlačijo ilegalce v cisterno prav tako kot v nekem prizoru *Rezervnih delov*. Vendar je to tudi edina sorodnost med obema filmoma. *Kajmak in marmelada* je še kar posrečena komedija o ljubljanskem Bosancu, lenem in brezdelnem, toda "dobrega srca", ki pa si vseeno mora poiskati neko delo, ko se ženska, s katero je živel in ki ga je vzdrževala, naveliča njegovega poležavanja pred televizorjem in ga zapusti; seveda ne drži povsem, da si išče delo, saj rajši vzame vsako, ki mu ga ponudi njegov sumljivi južnjaški prijatelj (Dragan Bjelogrič) – in neki tak priložnostni posel je prav prevoz ilegalcev. Vendar res samo priložnostni, ki pa ga "Bosanec-dobrega-srca" in njegov južnjaški prijatelj niti ne opravita (brž ko zagledata policijski avto, za prvim ovinkom zapeljeta s ceste in ilegalce naženeta v bližnji gozd), zaradi česar imata potem tudi težave z mafijskimi šefi. Torej ne le da nista priložnostna, ampak sta bleferska tihotapca ilegalcev (Bjelogrič v spakedrani italijanščini hlina prihod na cilj, tj. slovensko-italijansko mejo), s katerim film ni toliko irealiziral samega dejstva (tj. tihotapljenja ilegalcev), kot pa je irealiziral ali vsaj osmešil oba tipa kot resna ali prava kriminalca.

Nasprotno pa sta Ludvik in Rudi v *Rezervnih delih* prava tihotapca, kakor se tudi sam film predstavlja kot resna kriminalka, ki ji gre za neke vrste socio-psihološki portret obeh protagonistov. V *Kajmaku in marmeladi* je v tihotapski epizodi najboljši (oziroma tipično komediografski) moment ta, da posla ne zavozi "Bosanec-dobrega-srca", ki je ves zgrožen, ko vidi, za kaj gre, marveč prav njegov samozavestni, gobeždaški in v poslu domnevno izkušen južnjaški prijatelj, ki ga prestraši že prvi policijski avto. Južnjaško gobeždalo je torej rajši oportunistično kot pa junaško, toda prav s svojim oportunizmom reši moralo "Bosanca-dobrega-srca", ki jo je ta izgubil tisti hip, ko je eno govoril (zgražanje nad prevažanjem ljudi v cisterni), drugo pa delal (prevažal ilegalce). V *Rezervnih delih* pa je morala drugače eliminirana. Najprej s tem, da oba tihotapca prejmeta človeške, "še preveč človeške" poteze, tako v dobresednem kot prenesenem pomenu. Še zlasti Ludvik s svojo smrtno boleznijo, od katere nazadnje umre, s svojo kariero nekdanjega speedwayskega prvaka, s pokojno ženo, ki ji na grob nosi kremšnite, in ne nazadnje s svojim pitjem piva, v katerem utaplja ostanke slabe vesti, ter prdenjem, s katerim te ostanke izloči. Kljub temu ni

mogoče reči, da bi *Rezervni deli* s tem človeškim humusom opravičevali svojega junaka – prej nasprotno, s tem ga ravno utemeljujejo kot bedno kreaturo kontrabandarja s človeškim "blagom". Problem je videti novinec v poslu, Rudi: ta ima namreč nekaj moralnih zadržkov in ne opravi "iniciacijskega obreda" (v obliki spolnega izkoriščanja makedonske ilegalke), vendar ne ostane na ravni svoje etične geste oziroma moralnega odpora. Z upornikom bi film dobil dramatično zgodbo in pozitivnega junaka, vendar bi obenem izgubil realizem. Vsaj realizem z aluzijo na slovensko tranzicijsko realnost, v kateri je poslovno-kriminalna etika resničnejša od vsake druge.

To pa je tudi največ, kar je znal letošnji slovenski film povedati o domači realnosti. V podobi slovensko-bosanskih odnosov se je dotaknil tudi film Mihe Hočevarja *Na planincah*, in sicer zelo politično korektno, čeprav tudi malo satirično. Predvsem pa z enakim posluhom za slovensko (moško in fantovsko) agresivnost do bosanskega "aliena" kot za (žensko) erotično naklonjenost, ki je prvič v filmski zgodovini slovensko-bosanskih odnosov premagala ksenofobijo.

Ampak ta se je, kot kaže, spravila nad Škota v Sloveniji, kot je videti na koncu dokumentarca *Prstan*, kjer se režiser Angus Reid pokaže s pretepenim obrazom. Sicer ne pove, kdo ga je pretepel in zakaj, toda glede na to, da ta finalna sekvenca sledi bosanski epizodi oziroma pripovedim preživelih iz srbskega taborišča v Kamenicah med vojno v Bosni, bi morda lahko sklepali, da jo je Reid v Sloveniji vendarle bolje odnesel kot bosanske žrtve srbskega terorja. Seveda pa je ta "sklep" zelo poljuben, saj je *Prstan* ne le geografsko raznolik, marveč tudi kompozicijsko precej raznovrsten (esejistično-poetičen slog prepleta z dokumentarno reportažo) in ničesar zares ne "spne". To je film "odprte strukture", ki jo je mogoče napolniti z različnimi interpretacijami, za katere pa ni nujno, da bi imele v filmu kakšno podlago.

V uradnem korpusu slovenskega filma ni veliko smrti. Največ je je v *Rezervnih delih*, kjer pa doleti samo ilegalne migrante – toda ti so že obravnavani tako, kot da so zapisani pogubi. Povsem drugače je v *Slepi pegi* Hanne W. Slak, kjer je samomorilski in za aidsom oboleli džanki prav tako zapisan smrti, toda njegova požrtvovalna in ljubeča sestra naredi vse, da bi ga rešila. S to pasijonantno ljubeznijo do umirajočega je *Slepa pega* nedvomno najbolj osamljen slovenski film. •

POD NJENIM OKNOM

mateja valentinčič

35 mm, barvni, 90 min

producent Emotionfilm in RTV Slovenija, Video produkcija Kregar **režija** Metod Pevec
scenarij Metod Pevec **fotografija** Žiga Koritnik **glasba** Aldo Kumar **montaža** Janez Bricelj
igrajo Polona Juh (Duša), Marijana Breclj (Vanda), Saša Tabaković (Jaša), Robert Prebil (Ljubimec), Zlatko Šugman (dedek), Tijana Zinajić, Jožica Avbelj, Andrej Nahtigal, Primož Petkovšek



Pod njenim oknom ni velik film, je pa pomemben film, sploh v okviru sodobne slovenske kinematografije. Iz več razlogov. Prvič, končno se nam je zgodil klasični, *mainstreamovski* pripovedni film z aktualno zgodbo, karakterizirajočimi dialogi, predvsem pa z dramaturško izdelanostjo, ki vključuje vsem znan, a v slovenskem filmu doslej težko dosegljiv standard: močan identifikacijski potencial, verodostojnost situacij, likov in njihovih medsebojnih odnosov, suspenz, inteligen ten zaplet in povrh še niti najmanj deprimirajoč, celo optimističen razplet. Skratka, lep, v vseh segmentih dodelan film, vsebinsko privlačen, s pravim izborom igralcev, ki mu dajejo življenje, in z uravnovešenim ritmom, v katerem je čutiti zrelo, suvereno režijsko roko.

V nasprotju s tem smo v zadnjih letih videli kar nekaj slovenskih filmov, ki so se trudili z realizmom, ne da bi dosegli kakršen koli estetski učinek. Vedno jim je nekje zmanjkalo. Mednje lahko uvrstimo tako Pevčev prvenec, abstraktno melodramatično *Carmen* (1996), ki bi s svojo fatalnostjo bolj sodila v kakšno drugo stoletje ali pač v pogrošno literaturo, kot Šmidovo *Brezno* (1997), ki mu za kritiko katolištva na slovenskem podeželju ni pomagal ne napol žanrski okvir psihološke drame/grozljivke niti dejstvo, da naj bi se zgodba dogajala v sedemdesetih letih. V isto kategorijo filmov, ki trpijo zaradi sindroma "*kot (slaba) knjiga berljivega scenarija*" sodita tudi Zupaničeve *Barabe* (2001), ki za tezo o tragiki mladostniške delikventnosti potrebuje osladno predzgodbo o "Janku in Metki" iz popravnega doma, in najnovejši primerek – tu bom najbolj ostra in heretična – Kozoletovi *Rezervni deli* (2003), ki niti s produkcijskim sijajem niti z izjemnim Petrom Musevskim ne morejo prikriti v oko bijočega dejstva, da so bili narejeni za stereotipni zahodnjaški pogled povprečnega festivalskega selektorja na Vzhodno Evropo.

Drugič. Tisto, kar navdušuje pri filmu *Pod njenim oknom*, je avtorjeva nepretencioznost pri izbiri tematike, majhne zgodbe o ljubezni, in način, kako je z minimalnimi sredstvi, s premišljenim scenarijem in nadaljnjimi odločitvami iz razpoložljivega iztisnil maksimum čisto pravih emocij. Malo slovenskih režiserjev zna tako dobro režirati čustva kot Metod Pevec. Kar smo pravzaprav videli že v tisti sceni v *Carmen*, ko naslovna junakinja pomaga umreti svoji bolni in zavrženi materi. Ni čudno, da sta v obeh njegovih celovečercih tako Nataša Barbara Gračner kot Polona Juh nemudoma dobili nagradi kot najboljši igralki. V slovenski kinematografiji so bili ženski liki vedno zapostavljeni, nekako v drugem planu, kot da imajo njihova življenja premalo eksistencialne globine, da bi se okrog njih lahko spletale filmske zgodbe.

Če pustimo ob strani Slakovo *Evo* (1983) in Jurjaševičeve *Ljubezni Blanke Kolak* (1987), se zdi, da poleg Pevčevega *Pod njenim oknom* obstajajo zgolj trije relevantni filmi, v katerih je glavna junakinja ženska: to so Pretnarjeva *Lažnivka* (1965), Klopčičeva Karolina Žasler (*Vdovstvo Karoline Žasler*, 1977) in seveda Čapova *Vesna* (1953), ki je obenem tudi eden najpopularnejših slovenskih filmov sploh. Film, kakršnih imamo v naši filmski zgodovini premalo. Film, ki dokazuje, da popularno ni nujno populistično. Film predvsem kot sredstvo za pripovedovanje zgodbe, vendar pripovedovanje z občutkom, taktom, s pripovedno spretnostjo, ki površini, klišejem, zmore dati težo življenja, čustev, ki potegnejo gledalčev interes, ga zgrabijo v identifikacijski odnos. Torej film, kakršnih je Holivud v boljših časih produciral na tone ... In film, kakršnega smo Slovenci od nekdaj zavidali našim epsko, dramsko in žanrsko, zlasti komedijsko nadarjenim južnim bratom. Slovenski film je imel svoj modernizem in artizem, klasični pripovedni film pa mu nikoli ni šel dobro od rok, kar se mu pozna še danes, tako v pozitivnem

kot negativnem smislu. V negativnem smislu žal tako, da mu še vedno manjka gledalcev. Zato je Pevčev *Pod njenim oknom*, upam vsaj, potencialna uspešnica, vsekakor pa korak v smeri krepitve samozavesti mladega slovenskega filma.

Tretjič. Pri tem ni zanemarljivo, da *Pod njenim oknom* obdeluje zelo aktualno zgodbo. Osamljenost in iskanje ljubezni sta v današnjem svetu univerzalni, ne le tipično ženski temi. Pevc ju je utelesil v Duši, tridesetletnici, ujeti v neosrečujoče razmerje s poročenim moškim, ki se ji nekega dne začenja dozdevati, da jo nekdo zasleduje in celo vdira v njeno stanovanje. Tu se začne klasični suspenz, stopnjevanje napetosti, ko je gledalec v dvomih, ali je ženska zgolj depresivna, na drogah ali postaja paranoična. Lepota te zgodbe, ki jo Pevc pripoveduje tako "naravno", tekoče, elegantno, skoraj me mika, da bi rekla "narusejevsko", v pretežno statičnih kadrih, znotraj katerih daje prostor ekspresivnosti igralcev, je zlasti v tem, da se – presenetljivo – z enako intenzivnostjo nadaljuje vse do konca tudi po "razkritju storilca". Kar je seveda stvar izvrstnega scenarija, ki je tako konsekvntno speljal žanr romantične drame, da je estetsko prerasel TV okvir, čeprav se bo na malem ekranu gledal, kot da bi bil ustvarjen zanj. S takšno dopadljivostjo, ki ni niti malo plehka in banalna, ker ima substanco, saj premore tako eksistenčialno občutljivost kot formalno-vsebinsko celovitost, se ne more pohvaliti veliko filmov ... OK, strinjam se, da je *Pod njenim oknom* daleč od mojstrstva tipa Kieślowskega in realizma *Kratkega filma o ljubezni* (Krotki film o miloši, 1988), vendar nima po drugi strani tudi nič skupnega z vsečnostjo Vinčijevega prvenca *Babica gre na jug* (1992) ali Košakovega *Outsiderja* (1996). Zato pa je Pevčev film dobro povedana zgodba za današnji čas, z občudovanja vrednim obrtniškim "štihom" in s prepoznavnim avtorskim pridihom: zdi se, da so ženske v novem slovenskem filmu dobile svojega režiserja. Končno! •

mateja valentinčič



Za tabo je Carmen, tvoj celovečerni prvenec, ki ga kritiki nis(m)o najbolj prijazno sprejeli, čeprav je že nakazoval smer in zametke tvojih režijskih vrlin. Že Nataša Barbara Gračner je na festivalu v Valladolidu dobila nagrado za najboljšo igralko ... Mene pa zanima, kaj je tisto, česar si se naučil kot režiser, in tisto, kar si spoznal v tem času – od filma *Carmen* do *Pod njenim oknom*?

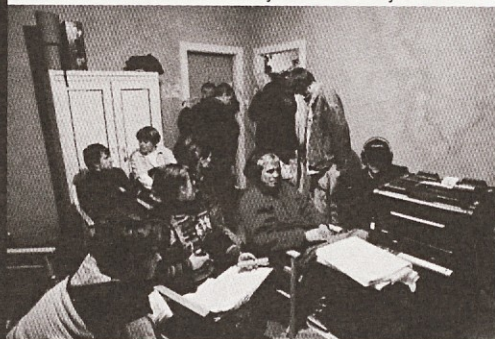
Ta odgovor bi bil lahko dolg sedem let, ker se v sedmih letih s človekom dogaja marsikaj. Ko sem končal *Carmen* in potem, ko sem doživel vse reakcije, domače in tuje – čeprav moram reči, da so ga gledalci lepo sprejeli, predvsem pa je bil zelo lepo sprejet na tujem –, sem spoznal, kako smo bolj občutljivi do lastnega filma, natančneje do filma v lastnem jeziku, da je senzibilnost percepcije precej bolj prefinjena, bolj ostra. Odkrito povedano, v teh sedmih letih, o katerih govoriva, sem prebolel kar težko krizo, leta dvoma, a sem znal iz vseh teh odzivov izvleči bistveno; mislim, da sem se skozi delo pri dokumentarnih filmih, pri marketinških filmih in skozi pisanje literature precej naučil. Kaj je tisto, kar sem se naučil, je spet zapleteno ... Ampak glavna stvar je gotovo distanca do lastnega dela, distanca do lastne besede. To je krut kriterij. Pri *Carmen* sem gotovo še bil v fazi ... ne narcisoidnosti, temveč pomanjkanja distance, kar je dobro, v kolikor to daje osnovno erotično energijo ustvarjalnemu delu, hkrati pa lahko prinese tudi izgubo orientacije. Po drugi strani je bil scenarij za *Pod njenim oknom* boljši, bolj temeljito premišljen, v njem so že bili vzpostavljeni varovalni mehanizmi, ni bilo toliko nevarnosti, da bi zapadel v nek absolutni sentiment ... Že v scenariju so bile postavljene varovalke, ves ta humor, ironija. Neko blaženje osnovne romantično komedijske drže.

Janez Lapajne, predsednik strokovne žirije na Festivalu slovenskega filma v Celju, je povedal, da je bila

INTERVJU Z METODOM PEVCEM:

"dokler je bil živ kieślowski, je bil prav gotovo eden mojih najljubših, najmilejših režiserjev"

Metod Pevc na snemanju filma *Pod njenim oknom*



odločitev za nagrado scenariju filma *Pod njenim oknom* njihova najhitrejša, se pravi najbolj konsenzualna. Kaj pa geneza tega scenarija?

Dejansko je imel scenarij zapleteno genezo, v kateri sem bil deloma krivec sam, deloma pa tisti, ki so brali scenarij. Ta odnos med selektorji, bralci scenarijev in avtorji projektov bo vedno delikaten. Po eni strani mi je manjkalo suverenosti, samozavesti, da bi kljub slabim ocenam šel v realizacijo, deloma pa je res, da tudi jaz v nekih fazah in verzijah scenarija še nisem bil absolutno zadovoljen in je bil to razlog za pomanjkanje moje borbenosti. Navsezadnje se je iz tega rodilo nekaj dobrega. Danes natančno vem, kako zrel mora biti scenarij v vseh detajlih in dramaturški celovitosti, funkcionalnosti, da se ga sploh lahko lotiš, sicer si *a priori* obsojen na neuspeh. Prepričan sem namreč, da je s samo režijo težko narediti dober film. Z režijo je mogoče narediti zanimiv filmski artefakt, ne pa dobrega filma, kot ga imam jaz rad.

Katere so bile tiste točke v scenariju, s katerimi si se najdlje ukvarjal, ki so ti povzročale največ preglavic, s katerimi si bil najmanj zadovoljen?

Mislim, da je osnovni problem ta, da je bil to prvotno televizijski film, in da je bil glavni junak fant, ki ga zdaj igra Saša Tabaković. Šlo je za izrazito romantično-komedijski tekst, ki zaradi finančnih omejitev ni bil realiziran na televiziji. Potem sem napisal filmsko verzijo, ki je imela na začetku ravno to slabost, da se je v njej čutil TV dramski tloris. Največji problem je bil, kako opravičiti kinematografsko dimenzijo te zgodbe. In to se je zgodilo zelo preprosto, ko sem se odločil, da je glavna junakinja pravzaprav ženska. Potem sem zgradil njen lik, spremenil vse odnose okrog nje in zgodba je naenkrat stekla. Ampak tudi potem, ko sem vse spremenil, je bil scenarij na Filmskem skladu še vedno ocenjen samo s petimi točkami (od desetih

možnih, op. av.). Res je, da je od prve verzije do končne v scenariju ostalo bore malo, res pa je tudi, da se v zadnjih treh letih scenarij skoraj ni več spreminjal.

Kot tak je bil ocenjen s petimi točkami?

Najprej celo z več točkami, ker je bil uvrščen v program FS še pod prejšnjim direktorjem, Filipom Robarjem Dorinom, ki je podpisal pogodbo z Ministrstvom in dobil 28 milijonov tolarjev – o tem imam seveda dokazila, pogodbo, izplačila –, ta denar pa je potem porabil za druge načrte ... To se je dogajalo mimo moje in producentove vednosti. Izvedel sem šele naknadno in imel možnost, da film bodisi začnem s tožbo – kar bi se mi zdelo preveč blasfemično, čeprav mi je odvetnik to priporočal – bodisi v tej ekstremno *low budget* varianti, za katero sem se nato odločil in mi ni žal.

Se ti zdi, da je nizkoprorračunska produkcija prinesla filmu kakšno kvaliteto, na primer glede izbire nekaterih še neuveljavljenih sodelavcev, ki pa so se izkazali izjemno pozitivno?

Logično je, da če ne morem angažirati najboljših sodelavcev, angažiram najbolj ambiciozne. To so bili ljudje, ki so že imeli izkušnje, pa so vendarle prvič delali samostojno. Na ta način sem sestavil ekipo, ki je pri priči vzljubila film in je delala z vso svojo ustvarjalno potenco. Po drugi strani pa bi o teh *low budget* projektih rad povedal še nekaj. Ta film, četudi bi ga delal s Skladovim denarjem, ni bil zamišljen kot razkošen film. Prav tako bi bil poceni, a vsi ti sodelavci bi bili normalno plačani. Pri takih projektih je problem v tem, da vsak režiser lahko samo enkrat posname tak film, ker po njem ostaneš moralno in tudi sicer dolžan vsem svojim prijateljem, vsem svojim sodelavcem. To ni profesionalno in tega ne moremo ponavljati. Jaz mislim, da je ključnega pomena, da si režiser za svoj film izbere pravi format. Če ne potrebuje ravno 35-milimetrskega,

naj premisli, če ni morda 16-milimetrski ali celo digitalni format dovolj dober za neko zgodbo. Pa ne iz kakšne načelne skromnosti, ampak zato, ker je velik format dosti težje napolniti, če pa ga ne napolniš, te pusti na cedilu, te izda, pokaže vse nezapolnjenosti, vso nezasičenost, medtem ko manjši formati te praznine lažje zakrijejo.

Kako si zadovoljen z delom Žige Koritnika, direktorja fotografije, zdaj, ko je film doživel premiero na velikem platnu? In z drugimi sodelavci – scenografko Katjo Šoltes, ki je prav tako delala prvič, in s skladateljem Aldom Kumarjem?

Jaz sem bil zadovoljen ves čas, ker smo delali usklajeno. Odločili smo se, da bomo delali z diskretno, minimalno, ambientalno lučjo, vendar filmsko postavljeno; v ekipi sta bila dva zelo dobra osvetljevalca, Drago Jarič in Andrej Gorenc, in luč je predpogoj za dobro fotografijo. Seveda digitalna kamera prinese plosko, dvodimenzionalno sliko s precej agresivnimi, nekoliko neokusnimi barvami, ampak v postprodukciji je danes mogoče z računalniško obdelavo sliko zelo prilagoditi. Za Katjo Šoltes sem se odločil takoj, ker mi je bilo jasno, da za tak film potrebujem žensko scenografko. Moški mi ne bi zgradil ženskega stanovanja, tako kot bi si želel. Prvič je delala samostojno, kar je bil zanjo dodaten izziv, šlo pa je tudi za izjemno garanje v tem stanovanju, kjer so bile zgolj gole stene. Pol stanovanja je dejansko Katjinega, pol stvari je mojih in iz stanovanja Urške Kos. Kar se tiče glasbe, sem Alda Kumarja vedno cenil kot komponista, vendar so njegove skladbe kompozicijsko in izvedbeno prezahtevne za uporabo pri filmu. Poznal sem nekaj manjših stvari, ki jih je delal za dokumentarne filme, in vedel sem, da potrebujem precej klasično filmsko glasbo. Aldo Kumar je še en zaljubljenec v to, kar počne: nikoli mu ni bilo težko priti v sinhro studio na drobne korekcije in spet poslušat ... To je ljubezenska pripadnost temu poslu. V takih okoliščinah in s takimi ljudmi je res lepo delati.

Pod njenim oknom je v osnovi ljubezenska zgodba, ki ima močan identifikacijski nastavek; je aktualna in univerzalna hkrati. Od kod se ti je porodila ideja zanjo? Si morda prebiral kakšne statistike?

Jaz sem z ženskami od nekdaj v prijateljskih odnosih, kar se zdi morda nemogoče, pa je. Napisal sem tri romane, precej kratkih zgodb in dva scenarija, v katerih so v ospredju intenzivni ženski liki. Verjetno zato, ker nasploh simpatiziram z ženskim življenjem, z ženskim pogledom na svet, ki se mi zdi bolj odprt in pošten v vseh odnosih. Na primer, v ljubezenskih odnosih ženske vedno tvegajo več kot moški. V družinskih kontekstih so spet ženske tiste, ki nosijo večje breme. Mislim, da gre za neko uzurpacijo. Moški so si prilastili politični svet, svet moči, in lažje živijo samostojno, manj so odvisni od odnosov. Zato je realno v življenju več močnih in več tragičnih ženskih usod, kot jih je v literaturi ali na filmu. Na filmu in v literaturi je ravno obratno. Vedno so moški vitezi metafizičnih spopadov za velike ideje, ženske pa ne. Zame je ženski emocionalni svet bistveno bolj zanimiv od moškega.

Od Klopčičeve Karoline Žašler pa vse do tvoje Duše se v največjem slovenskem filmu dejansko ne spomnim nobenega drugega tako močnega osrednjega ženskega lika ali pa tako izrazito ženske teme ... Si dosti premišljeval o odnosu med materjo in hčerjo, ko si pisal scenarij?

Kar precej. V prvih petih verzijah je bil to odnos dveh prijateljic, ekstrovertirane in introvertirane. Potem mi je

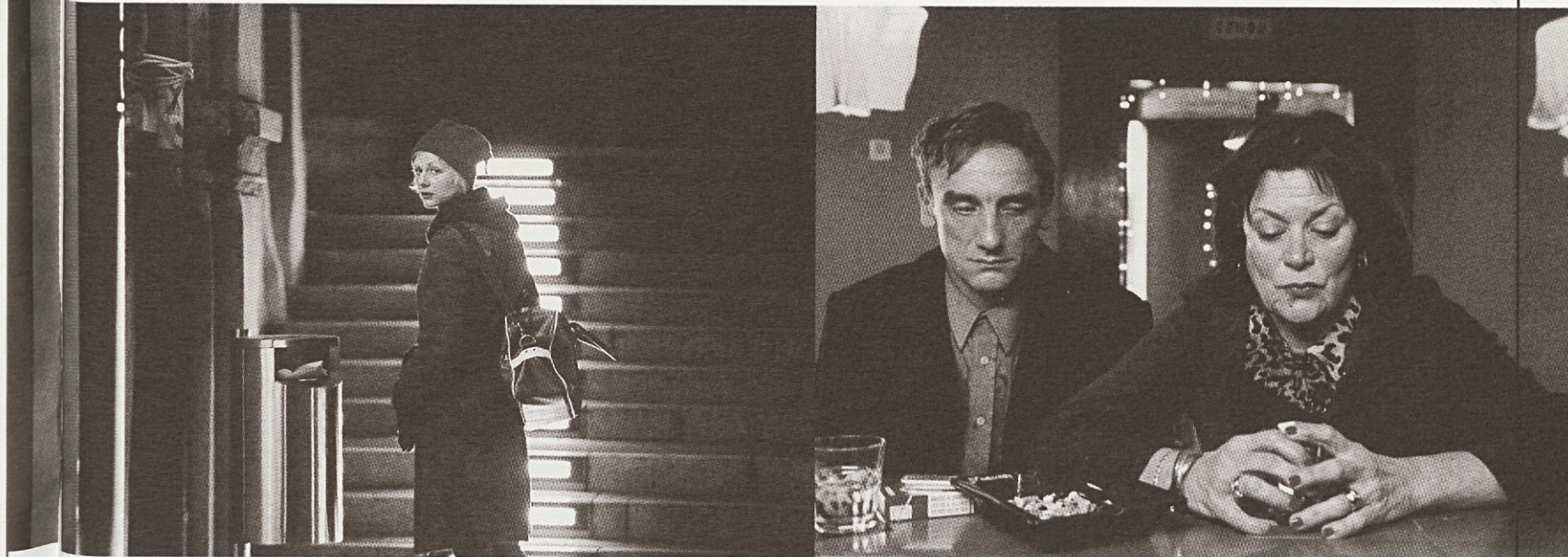
šinilo v glavo, da bi bilo ekstrovertirano prijateljico bolje spremeniti v mamo, ker bi to prineslo dodatne dimenzije. Tako ima mama neko intenzivno emocionalno življenje, neko dominantnost in suverenost, in je zato hči še bolj ujeta; naložil sem ji še eno breme, pri čemer sem vnaprej vedel, da jo bom na koncu razbremenil. Ker tudi mati konec koncev postane babica in to vlogo sprejme, se razvije in spremeni svoj prejšnji dominantni položaj. Zdi se mi, da sem se zdaj nekaj naučil o fabulativni strukturi, da zdaj natančno vem, kdaj zgodba stoji, kje ji manjka ... pa vprašanje ritma, tempa ... Še vedno pa mi je težko postaviti karakter, vse dimenzije značaja nekega lika. Včasih imam celo kakšen model, a ko ga postavim v svoj kontekst, se izkaže za navadnega mutca. Takrat ko lik z lahkoto spregovori, ko mu z lahkoto pišem dialoge, je stvar rešena in me ni več strah. Če v odnosu spregovorita obe osebi, potem sem lahko popolnoma miren. Vanda, Dušina mati, je spregovorila takoj, še preveč odločno in s krepkimi besedami. Iz njenih dialogov je bilo črtanih ogromno replik. Dušine besede pa niso tako transparentne, zaradi tega je nekoliko težje govorila. In jaz sem strašno hvaležen Poloni Juh, ker bi brez tako dobre igralkke lahko ostal le na tistem zgornjem sloju besed. Vedel sem, da bo brez igralkke, ki je tem dialogom zmožna priti do dna, film pogorel.

Še eno stvar moram omeniti. *Pod njenim oknom* mi ni “padel” le v oči, temveč tudi v ušesa – v njem je slišati zelo lep jezik. Kako ti je uspelo tako zorno slovenščino, kot jo govorijo v tvojem filmu, narediti tako filmsko, filmično?

Za dober filmski dialog je treba poznati predvsem ritem jezika. Če ima stavek v sebi ritem, bo stekel dosti lažje, kot če je ritmično okoren. Druga stvar je že sam izbor vokabularja, ki ga pripišeš liku. Ta izbor mora biti res dosleden, da se igralec v njem lahko udomači. Meni so pri pisanju dialogov zelo pomagale igralske in radijske izkušnje. Nekoč sem napisal kar nekaj radijskih iger. To je vaja iz discipline in dialogov, ki zahteva striktno ekonomijo besed. Karakter nekega lika moraš graditi samo skozi dialog in nimaš slike, ki bi ti pomagala ... Ampak zdi se mi, da je uporaba slovenščine sčasoma dozorela. Slovenci smo malce zamujali, kar se tiče suverenosti pri rabi jezika v javnosti. V gledališču je Oton Župančič šele tik pred drugo svetovno vojno ukinil t.i. elkanje, literarni jezik. Pri slovenskem filmu smo imeli lektorje, ki so nas krotili z nekimi polglasniki itn.; to je bilo pred desetimi leti. Potem smo se na vrat na nos vrgli v vulgarni pogovorni jezik in smo šele zdaj spredvideli, kako lahko v filmu slovenščino speljemo kot suveren, uporaben jezik. Mislim, da mora jezik prihajati iz teksta in iz igralca, če hočemo, da je živ.

O čem po tvoje spregovarja film *Pod njenim oknom*? Koga nagovarja?

Ja, govori o ljubezni ... Čim bom začel razlagati širše, se bom zapletel. Ampak govori absolutno o vseh dimenzijah ljubezni. O utrjeni ljubezni med Dušo in njenim poročenim ljubimcem, ki jo ugotovimo na začetku, o materinski ljubezni, ki se pojavlja na več segmentih med mamo in hčerko, in potem o ljubezni med dedkom in Jašo. Govorimo o prebujeni materinski ljubezni, ki se zgodi takrat, ko se Duša začne zavedati, da je noseča in da si pravzaprav želi otroka. In govorimo o ljubezni, ki se zgodi in obstaja kot nežen in ranljiv potencial med Dušo in tem mlajšim fantom. Namenoma sem hotel odpreti ljubezen, ki nakazuje paletu vseh teh možnosti in zato film spregovori o ljubezni tudi malce ironično. Namenoma spregovori o



tej biologistični, reproduktivni vlogi ljubezni, ampak zgolj zato, da bi opozoril, da je to čustvo, s katerim je v življenju treba delati resno. Ravno lik dedka, ki ga sijajno igra Zlatko Šugman, je, moram priznati, najbolj avtorski, nekakšen alter-ego ...

Tvoj film, se mi zdi, je v novejšo slovensko kinematografijo končno prinesel realizem v neki zelo klasični formi, kjer je bistvena dramaturgija pripovedi, suspenz, identifikacijski moment ... in nenazadnje eksistencialna problematika. Zanima me, kakšne filme imaš rad?

Dokler je bil živ Kieslowski, je bil prav gotovo eden mojih najljubših, najmilejših režiserjev. Ampak v zadnjem času se je zgodilo toliko filma. Ljubljanski festival nam je odprl svet ... Name je, recimo, precej vplivala iranska kinematografija, ko sem sploh izvedel zanjo in jo odkril, ta brutalno direkten verističen pristop do zgodbe, do teme ... Dobro lekcijo nam je dal Von Trier s svojim virtuoznim manipuliranjem zemocijami, medtem ko je pri Kieslowskem lepa ravno umirjenost njegovih filmov. Sicer pa mi je bila vedno pri srcu angleška šola realizma, od navadne BBC drame do Mikea Leigha. Zdi se mi, da so ravno oni najbolj zavezani svojemu času, okolju, najbolj spoštujejo te osnovne realistične zakonitosti. Včasih se nagibajo celo k naturalizmu v odnosu do pripovedovane snovi. Ali pa v Franciji Guediguian in filmi newyorškega Žida Amosa Kolleka z igralko Anno Thomson – ti so me prav tako pretresli s svojo realistično brutalnostjo ... Ampak s slovensko kinematografijo je tako kot z evropsko – nikoli ne bo imela kontinuirane filmske proizvodnje, kot jo ima Amerika. To nas bo teplo, vedno bomo bolj razpršeni.

Kaj pa na splošno vprašanje slovenske scenaristike? Kje vidiš probleme?

Scenarij je v slovenski kinematografiji pankrt.

V ta segment ni nikdar nihče investiral. Honorarji za scenarije so ponižujoči, to je sramota. V take okoliščine ne bomo nikoli zvalili nobenega dobrega pisca. Kvečjemu bodo pisali za gledališče, kjer so honorarji dobri. Le kaj potem ostane režiserjem? Mi scenaristov sploh nimamo. V DSFU ni nobenega aktivnega scenarista, ki bi od tega lahko živel. Tudi režiserji moramo početi marsikaj, da preživimo, a pri scenarijih je stanje najbolj obupno. Na začetku je še šlo, ko smo imeli na zalogi dovolj kakovostne lastne literature, romanov. Zdaj nam je to pošlo. Tisto, kar je ostalo, so bodisi predrage teme za film bodisi sodobna literatura, ki ni zelo filmska, ker je preveč samoizpovedna in zanemarja zgodbo, fabuliranje pa je za film neizogibno. Zato smo režiserji obsojeni, da si pišemo scenarije sami. Meni bi bilo najlepše, da bi me zdaj, ko sem končal *Pod njenim oknom*, nekdo financiral, da bi dodelal scenarij za naslednji film, ki ga pripravljam. Pa se to ne bo zgodilo. Trenutno moram delati stvari za denar, da bi kompenzirал izgubo, ki sem jo naredil s tem, ko sem prejšnji film delal v takšnih pogojih.

Lahko izdaš, o čem govori tvoj naslednji film?

Na Skladu je bil scenarij že v prejšnji rundi odobren in ocenjen bolje kot *Pod njenim oknom*. Dali so ga na listo za dodelavo. Jaz sem se povezal z Abdulahom Sidranom, ki mi je pomagal napisati novo verzijo. Govori pa o ženski (smeh) pri petinpetdesetih, ki ob smrtni postelji svojega moža, uspešnega umetnika, violinista, spozna njegovo ljubico in ugotovi, da je imel vseskozi neko paralelno življenje.

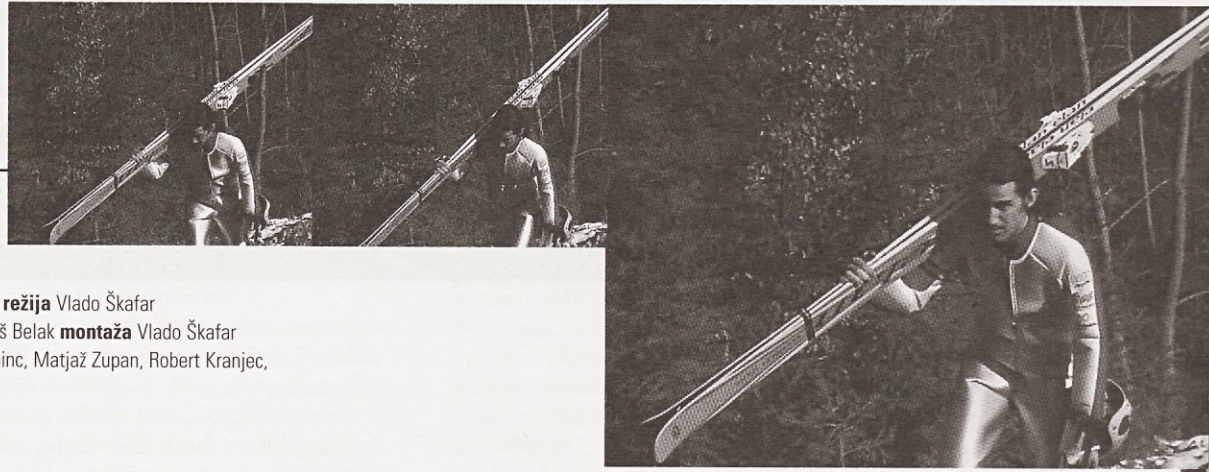
Nastavek zgodbe nekoliko spominja film Kieslowskega *Tri barve: Modra* ...

Ja, tako kot *Pod njenim oknom* na kratki film o ljubezni.

Vso srečo pri tretjem celovečercu in hvala za pogovor. •

PETERKA: LETO ODLOČITVE

simon popek



35mm, barvni 120 min.

producent Gustav Film, RTV Slovenija **režija** Vlado Škafar

scenarij Vlado Škafar **fotografija** Aleš Belak **montaža** Vlado Škafar

nastopajo Primož Peterka, Renata Bohinc, Matjaž Zupan, Robert Kranjec, Uroš Peterka

Pri oceni celovečernega dokumentarnega prvenca Vlada Škafarja se bom, hočeš-nočeš, moral obregniti tudi ob prevladujoče (bolj ali manj strokovne) reakcije, ki so ob premiernem prikazovanju v Celju do mene pricurljale bodisi prek medijev bodisi prek osebnih stikov. Več ko je bilo – povečini negativnih – odzivov na Škafarjev film, bolj mi je postajalo jasno, da je Slovenijo in tukajšnjo kinematografsko javnost po dolgem času doletela malodane neznana (ali vsaj neobičajna) filmska forma, celovečerni avtorski dokumentarec, predvajan s 35-milimetrskega filmskega traku.

Če odštejem lanskoletno *Zgodbo gospoda P.F. Karpa* Godine, ki je izhajal iz televizijskega medija in kot takšen niti ni mogel prevzeti prave kinematografske formule, potem se sploh ne spomnim, kdaj je bil slovenski dokumentarni film nazadnje predvajan v kinu. Ta podatek je v kontekstu mojega pisanja zgolj trivialen in kvečjemu odraža mačehovski odnos do dokumentarca na Slovenskem, ki je povečini getoiziran, deklasiran in zreduciran na televizijski format. Kadar seveda sploh lahko govorimo o klasičnem dokumentarcu, ki z redkimi izjemami (Helena Koder, Maja Weiss) na naših tleh tako rekoč ne obstaja več. Ob številnih negativnih reakcijah, ki so za glavni argument "proti" navajale dolžino filma in njegovo skrajno neinformativnost, je vse bolj postajalo jasno, da prihaja do temeljnega nesporazuma o tem, kaj sploh je filmski dokumentarec; kakšna je pri njem vloga režiserja in kaj gledalec lahko pričakuje oziroma kaj je sploh upravičen pričakovati.

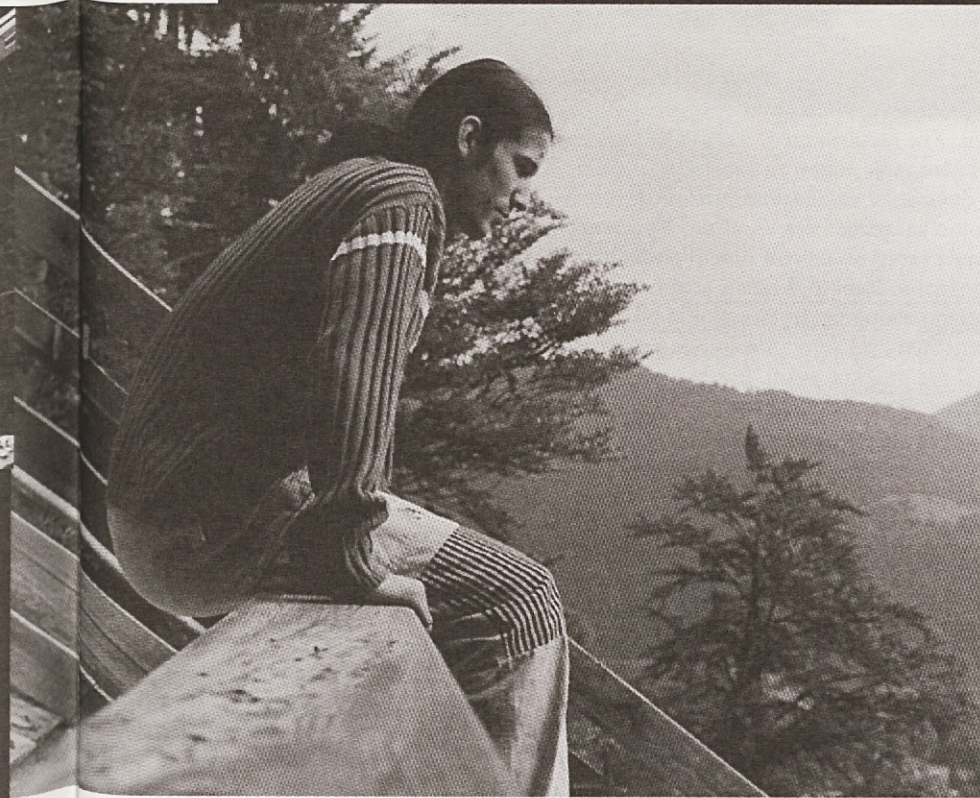
Na tem mestu bi lahko posegel po zgodovinskih knjigah, enciklopedijah ali teoretskih spisih in začel navajati citate, a se bom vzdržal in sledil "profani" razlagi, ki ji sam najbolj zaupam in je zame merodajna. Namreč: filmski dokumentarec se v svoj najzlahtnejši obliki ne razlikuje dosti od fikcijskega filma, je podobno režiran in občasno manipulira tako z gledalcem kot s svojim subjektom. Skratka, nekateri najboljši dokumentarci v gledalcu vse skozi sprožajo dvome o svoji avtentičnosti, resničnosti, "čistosti". Predvsem pa ne nastajajo zato, da bi gledalca informirali – vsaj ne v klasičnem pomenu besede. V tem grmu tudi tiči zajec; od Škafarja so (pre)množi pričakovali informativni portret padlega šampiona, kakršne običajno naplavi televizijska produkcija, z vsemi ključnimi fazami njegove zgodbe, prvih uspehov in konfrontacij s trene-

ri ter Smučarsko zvezo, medijsko izpostavljenimi aferami, ki so vključevale prepire okrog Primoževih dolgih las, avtomobilske nesreče ipd.

Peterka: leto odločitve pač ni celovečerni novinarski prispevek iz športne redakcije, temveč avtorski film, ki z vso legitimnostjo izkorišča strog, subjektiven pogled režiserja. Kar ne pomeni, da je film brez napak. Da ne bo pomote, s *Peterko* imam mestoma hude težave; v film se občasno prikradejo številni odvečni elementi in male nedoslednosti, kar gre pripisati režiserjevi neizkušenosti oziroma neodločnosti. Od prvega prizora dalje (piknik v naravi), ki ga Škafar tako po načinu kadriranja, osebнем angažmaju (komentarji režiserja v *offu*) in skrajno intimnem razpoloženju bržkone dolguje pokojnemu Robertu Kramerju (*Ghosts of Electricity*, 1997), učinkuje *Peterka*, vsaj zame, na dveh nivojih – kot ljubezenska zgodba med Primožem in Renato ter kot prikaz Primoževe osebne in profesionalne rehabilitacije. In prav zato v tem skrajno intimnem družinskem filmu številni prizori (pogovor z bratom, trenerska strategija ipd.) delujejo kot tujki, moteč element, brez katerih bi film deloval veliko bolj konsistentno. Trdim ravno nasprotno od tistih, ki pogrešajo informativno razsežnost, namreč: *Peterka* je še premalo radikalen film in bi se moral še bolj potopiti v družinsko intimo Primoža in Renate, medtem ko bi lahko bil v pogledu Primoževe športne reafirmacije veliko bolj elegantno izpeljan. Pogrešal sem drugačne rešitve, kakšno sugestivno elipso, ki bi na primer nadomestila nemogočo – in hudo predolgo – sekvenco v nočnem baru, kjer domači proslavljajo bron iz Salt Lake Cityja. Prav sklepni del filma, Olimpiada in reakcije na ekipni uspeh, se izkaže kot najbolj problematičen, saj je očitno, da je v teh trenutkih dihotomija med Škafarjem-režiserjem in Škafarjem-navijačem največja, ter da pregrete strasti in emocije slednjega s premišljeno avtorsko vizijo, ki jo je zasnoval Škafar-režiser, ni povsem kompatibilna. Kar pomeni, da "navijaški pol" dokumentarca v skrajni konsekvenci zminira prefinjeno zastavljeno družinsko dramo. Zato pa se od Škafarja marsikateri slovenski režiser lahko uči, kako – tudi znotraj igranega filma – pristopiti k režiranju intimnih situacij, ki v slovenskem filmu povečini še vedno delujejo neprepričljivo. Letošnjo slovensko filmsko bero si bom zapomnil po dveh filmih, ki ta intimni moment suvereno presežeta: *Peterka* in *Pod njenim oknom*.

INTERVJU Z VLADOM ŠKAFARJEM: avtor filma peterka: leto odločitve

jurij meden



Vlado Škafar in ekipa na snemanju filma



uvodna beseda

Vlado Škafar, še predvčerašnjim eden živahnejših članov uredništva revije *Ekran*, se je nekje med montažo svojega celovečernega prvenca *Peterka: leto odločitve* odločil za truffautovsko gesto in potihem izstopil iz uredništva. Čeprav sam zagotavlja, da sta filmska refleksija in praksa dve plati istega kovanca, je ta gesta – če drugega ne – prijazno zagotovila zdravo etično podlago za pričujoči pogovor.

Prve kritiške omembe tvojega filma po premieri na festivalu v Celju je zaznamovala prevladujoča negativna nota. Brali smo lahko, da je film neobvezen, slabo montažno obdelan, da v nedogled ponavlja iste obrazce, da sploh ni film ... Sam sem nasprotnega mnenja in negativne ocene pripisujem premalo odprtemu gledanju oziroma zakoreninjenim vnaprejšnjim predstavam o tem, kako bi film moral izgledati oziroma kaj film sploh je. Resno vprašanje zate: kaj je film?

Porabil sem že ogromno časa in napisal ogromno tekstov o filmu, v katerih sem si skušal odgovoriti na to vprašanje. Odgovor najbrž tiči na koncu dolgotrajnega procesa razmišljanja, na koncu dolge ljubezni do filma. Eni se s filmom ukvarjamo bolj, drugi manj, eni iz takšnih, drugi spet iz drugačnih interesov; plod vsega tega ukvarjanja je neresljivo tudi neka ideja, kaj film sploh je, in njena dokončna potrditev mogoče – mogoče pa tudi ne – pride čisto na koncu. Te ideje so si seveda lahko radikalno nasprotne, tako da ob ogledu istega filma lahko prihaja do precejšnjih polarizacij. Sam omenjenih kritik nisem bral, sem pa seznanjen z njimi. Taka je bila pač izkušnja Celja. Mogoče bo tole zvenelo malo naivno, ampak pričakoval sem, da bo moj film vsem bolj ali manj všeč. Zdaj pa se mu dogaja skoraj isto, kar je doletelo že moj prvi film, pri katerem pa sem že od samega začetka vedel, da bodo mnenja zelo deljena. V tem smislu se trenutno dogajanje odvija proti mojim pričakovanjem.

Vprašal sem te zato, ker se mi zdi to vprašanje eno izmed dveh ključnih, ki si jih mora zastaviti vsak avtor ...

Naj te popravim. To sploh ni bistveno vprašanje. Bistveno vprašanje,

ki si ga mora zastaviti vsak režiser, je: "*Zakaj ta film?*" Se pravi ta konkreten film, ki ga imaš trenutno pred sabo. Isto vprašanje je seveda ključnega pomena tudi za gledalca. Če se lotiš snemanja ali gledanja filma, pri tem pa imaš v glavi vprašanje, kaj je to film, potem boš zgrešil snemanje in zgrešil gledanje in zgrešil nasploh vse. Zato tudi pravim, da odgovor vedno pride šele nekje na koncu. Nič čudnega, da so teoretiki in zgodovinarji poslovilna dela naslavljali z naslovi, v katerih so se spraševali o pomenu svojega ustvarjanja. Kaj je filozofija? Kaj je film? Takrat si šele zares lahko zastaviš takšno vprašanje, ne pa pri dvajsetih ali tridesetih letih. Bistveno vprašanje je vedno: "*Zakaj ta film?*" Ne glede na to, ali si v poziciji gledalca ali v poziciji ustvarjalca.

Drugo ključno, generalno vprašanje, se mi zdi: zakaj snemati filme?

Odgovor na vprašanje, zakaj snemati filme, se spet lahko vrne nazaj v obliko vprašanja, kaj je to film. Če se odločiš za filme, potem se moraš za dosego resnih rezultatov odločiti z vsem svojim bitjem. Zakaj bi se sicer sploh ukvarjal s filmom? Sam ne vidim nobene razlike med ustvarjanjem filma, gledanjem filma in tistim mostom vmes, ki mu lahko rečeva kritična refleksija, pa naj slednjo motivirajo propedeutični ali promocijski vzgibi. Zame so vse to trenutki ene in iste zgodbe. Enkrat imaš v rokah filmsko kamero, filmski trak in ekipo, drugič pero, tretjič svoj pogled, v bistvu pa razlike ni nobene. Vprašanje "zakaj film" sem si zastavil sredi svojega študija, ko sem se nato posvetil filmu in poslovil od literature in filozofije. V tistem obdobju me je film zanimal kot nekaj z največjim izraznim potencialom v vseh smislih: od najbolj banalnih tez, da je film najbolj razširjen, dostopen in ljudski medij, do tiste znane, da je film sinteza več umetnosti, s čimer se sicer ne strinjam ...

Zakaj?

Nobena umetnost ni sinteza več umetnosti. Vulgarno in samopašno bi bilo trditi, da je film sinteza drugih umetnosti. Vsaka umetnost ima svoj jezik in ga samostojno razvija. Skratka, ko se na začetku odločaš

za film, se zanj ne odločaš skupaj z vso prtljajo tega težkega vprašanja, zakaj snemati filme, ampak se odločaš na podlagi intelektualnega in čustvenega potenciala, ki ga v filmu prepoznavаш. In največji čustveni in intelektualni potencial med vsemi umetnostmi sem takrat, na začetku devetdesetih, našel v filmu. Če bi se danes še enkrat odločal, nisem prepričan, da bi se spet tako odločil. Ampak ko enkrat zakoračiš na to pot, potem ti ne preostane nič drugega. Kot je že davno dejal Béla Balázs, film je novo razodetje človeka. In najvrednejše, kar lahko daš drugim, je tvoj pogled.

Zanimivo, da si omenil ta “tvoj pogled”. Prav “pogled” se mi z eno besedo zdi najlepši in najbolj točen opis obeh tvojih filmov. *Stari most* kot dobesedno, tudi v konceptualnem smislu, nič več (in nič manj) kot pogled ter *Peterka* spet kot nič več (in nič manj) kot tvoj pogled tja, kamor sami nikoli ne bi pogledali oziroma ne bi mogli pogledati. Prvi pogled je pogled-opomin, drugi pogled je pogled-darilo. Upošteva je dejstvo, da sta oba pogleda tako zavezujoča, je *Peterka: leto odločitve* dobesedno organski podaljšek *Starega mostu*. Najverjetneje podobnosti med obema filmoma obstajajo, čeprav sta na prvi pogled radikalno različna. Nekateri, ki so bili nad *Starim mostom* navdušeni, so zdaj sicer razočarani, vendar sam mislim, da bodo vsi tisti, ki bodo filmu dali možnost oziroma jih bo to sploh zanimalo, videli, da sta si filma zelo podobna. Podaljšek je sicer malo smešna beseda, sam bi raje vztrajal na podobnosti. To podobnost sem začutil zelo kmalu potem, ko sem začel snemati film *Peterka: leto odločitve*. V tej podobnosti med obema filmoma se skriva moj resnični interes. Tisto, kar me v filmu zanima. Seveda to v končni fazi ni tako izrazito, saj je bil namen filma navsezadnje povsem drug. Pri *Starem mostu* je bil moj pogled res stoodstotno vsiljen, konec koncev gre za stvar enega kadra. V novem filmu pa svojega pogleda nikakor nisem hotel vsiljevati, zato sem mogoče pričakoval, da bo film manj sporen. Ta polarizacija pri strokovni javnosti, če ji smemo tako reči, ki je v tem trenutku skoraj tudi edina, ki je film videla, me je v tem smislu presenetila in jo kljub številnim racionalnim debatam, ki sem jih imel s številnimi ljudmi, zelo težko razumem. Veseli me, da se je formiral krog gledalcev, ki so v *Starem mostu* brez težav spregledali, da poanta filma ni v njegovi konceptualni zastavljenosti, temveč so v tem navidezno konceptualnem trenutku začutili še nekaj drugega, neko intimno prizadetost. Upam, da se bo podobno zgodilo tudi *Peterki*.

Če se vrneva malo nazaj, bi ti zastavil vprašanje, ki si ga sam označil za najpomembnejše. Zakaj torej ta film? Film in šport sta moji veliki ljubezni, a sta večinoma zelo vsaksebi. Z Dimitrijem (Dimitrij Gračner, producent filma, op.p.) sva malo sanjara o nizu portretov slovenskih športnikov na filmski način, česar se pri nas ne počne že dvajset let. Danes je to domena instant TV produkcije in novinarstva. Včasih pa so t.i. športne filme snemali naši največji filmarji, Badjura, Povh, Pogačnik, celo Klopčič. Potem je prišla izjava Primoža po nekem novem razočaranju, mislim da na državnem prvenstvu v Planici, da se prihodnje leto namerava vrniti med najboljše. Ta presenetljiva,

kljubovalna in, če se prav spomnim, samoiniciativna izjava, ki je zelo odstopala od resničnosti trenutka, se mi je zazdela polna duha, energije, celo poezije. Prepričala me je in želel sem biti priča.

Osebnost me šport ne zanima preveč, zato sem bil po ogledu filma navdušen, saj ga lahko gledaš na več povsem samostojnih načinov, npr. zgolj kot ljubezensko zgodbo. Zakaj je ta zgodba pritegnila tebe? Oziroma: te je bolj pritegovala zgodba ali zelo specifičen način, na katerega si jo podal? Obstajalo je več interesnih področij. V projekt sem se spustil kot filmar in kot navijač, tako da mi zanesljivo ni bilo vseeno, kako se bo ta zgodba razpletala. Hkrati pa sta bili osebi filmarja in navijača dostikrat tudi precej ločeni. Kot filmarja me je zanimalo predvsem, da so izpolnjeni moji pogoji za začetek snemanja. Zahteval sem dovoljenje za nenehno prisotnost filmske ekipe in popolno zaupanje brez vprašanj. Vprašanja so se lahko porajala samo ob mojem prvem srečanju, pogovoru s Primožem in Renato, kasneje sem hotel samo še nemo, neopazno zaupanje. In ta pogoj je bil izpolnjen, kar je presenetljivo, saj vemo, da so bile Primoževe izkušnje z mediji vse prej kot nekaj, kar bi upravičevalo tovrstno zaupanje. Prva zmaga je bil tako že ta prvi pogovor in že takrat sem vedel, da bo nastal film, kakršen me zanima. Ne glede na to, ali bo Primožu dejansko uspelo ali ne. Vse ostalo, vse pozitivne stvari, ki jih je nato na lastno pest dodal Primož, so samo še bolj poudarile, izrazile način, na katerega sem se lotil tega portreta. Od vsega začetka pa je bilo najlepše prav tisto, kar smo utemeljili s prvim pogovorom, se pravi, da bi s Primožem naredil tak portret, kakršnega bi pravzaprav naredil s katerimkoli človekom. Zanimala me je dvojnost: človeka, ki je vse prej kot običajen, prikazati kot običajnega človeka. Potem pride tretji obrat. Če se resno posvetiš običajnemu človeku, vselej spoznaš, kako izjemen je. V tem se skriva univerzalnost. Zato me niso zanimale nobene anekdote, nobene senzacije, samo tih tek nekega življenja.

Prav ta običajnost je lahko nekaj zelo lepega ... Ne zelo lepega, pač pa izjemnega. To, da je človek običajen, je izjemno. Tega zadnjega obrata v bistvu ne naredim jaz, pač pa preprosto obstaja. Konec koncev je to osnova ljubezni. V ljubezni si ponavadi izbereš enega človeka, vsaj v enem obdobju, ampak če si daš možnost in se mu zares posvetiš, potem boš zanesljivo naletel na njegovo izjemnost. Zato leto odločitve ni ena tekmovalna sezona, saj na začetku nismo vedeli niti tega, ali bo Primož sploh še skakal. Lahko bi se zgodilo, da bi skočil samo še enkrat in nato postavil smučke v kot, mi pa bi vseeno snemali celo leto. Bistvena je bila ravno ta vnaprejšnja pripravljenost, pozornost, čas, ki smo si ga vzeli za to dolgo dobo enega leta, kar je psihološko precej zahtevno, obenem pa omogoča precejšnjo verjetnost, da boš naletel na izjemnost. Christine Dollhofer (nekdanja direktorica filmskega festivala Diagonale v Gradcu, direktorica festivala Crossing Europe v Linzu, op.p.) je rekla, da se ji je zdelo neverjetno, kako pametno Primož razmišlja, kako on reflektira. Rekla mi je, da takega filma z nekim njihovim Goldbergerjem ne bi mogel narediti. Povedal sem ji, da bi z Goldbergerjem lahko naredil zelo podoben film.



Kako? Na kakšen način? Tvoj film je prežet z občutjem neverjetne intimnosti, hkrati pa je šlo najbrž za povsem drug način doseganja te intimnosti kot npr. pri Jonasu Mekasu, prvaku tega početja, ki v svojih filmih iskreno razgalja samega sebe. Ti ne govoriš o sebi, temveč o drugem, torej si poleg dobršne mere iskrenosti moral biti še dodatno rahločuten in najbrž tudi precej prebrisan? Postopki so različni. Tvoja naloga kot naloga avtorja je nastaviti past življenju, biti potrpečljiv in čakati, da se življenje ujame vanjo. Za to potrebuješ malo modrosti in precej sreče. Če nastaviš pravo past na pravo mesto, obstaja velika verjetnost, da se bo vanjo ujel zeleni košček vsakdanjosti. Nobenih banalnih trikov, nobenih asov iz rokava. Gre samo za zvrhano mero koncentracije, ki jo moraš vzdrževati ves čas, vsak dan, celo leto snemanja. Gre za neke vrste eksorcizem, ko skušaš iz vsakdanjosti, iz portretiranih ljudi potegniti tisto, kar te zanima in kar že tako ali tako obstaja v njih samih. Izjemnost obstaja že prej, to lahko začutiš ob vsakem sprehodu, ob vsakem trenutku, ki ga doživiš na nebanalen način. Tvoja naloga je to izjemnost samo izvabiti.

Moja izkušnja z gledanjem filmov včasih vključuje poseben trenutek, v katerem me film zasvoji in prepriča. Od tega trenutka dalje se užitek le še pogloblja, film le še pridobiva na teži. Ob gledanju tvojega filma se je tak trenutek zgodil že v prvi minuti, ko intimno šepetanje zaljubljenega para, ki ga sprva poslušamo v popolni temi, zdrсне v podobo, najprej trepetajočo in oddaljeno, nato počasi bližnjo. Ta skrajno preprost poseg kot počasno odpiranje vratc v neko sicer nedostopno intimnost me je nemudoma navdal z gotovostjo, da gledam enega tistih filmov, ki jim bom lahko na koncu rekel “moj film”. Si morda v kakšnem trenutku snemanja tudi sam začutil kaj podobnega, to gotovost? To gotovost, ki jo omenjaš, sem sam začutil takoj po koncu prvega pogovora s Primožem, še preden sem začel snemati. Njemu in Renati sem razložil svoja pričakovanja in takoj dobil odgovor, kakršnega sem si želel, v katerega nisem niti malo dvomil in ki me je takoj navdal z gotovostjo, da film bo. Tisto dokončno potrdilo pa je prišlo že na prvem snemalnem dnevu, ko smo se na Jasni pogovarjali o njuni ljubezni. Ko sem pogledal skozi objektiv kamere in videl, kako neverjetno fotogenična sta Primož in Renata, je bilo vse popolnoma jasno.

Kakšno vlogo je glede na to gotovost potem sploh igrala montaža? Montaža filma je proces, ki se začne s prvo idejo o filmu in konča z začetkom montaže v glavi gledalca. V montaži nisem potreboval veliko časa, konec koncev ga tudi imel nisem. Zame montaža ni sedenje za montažno mizo – oziroma v današnji dobi za računalnikom – in piljenje nekih stvari. Zame je montaža srečevanje idej in podob, njihov stik, njihove eksplozije ... in to se dogaja v glavi, ne v računalniku. Z računalnikom samo realiziraš tisto, kar imaš že prej v glavi. Jaz ne montiram tako, da gledam, kaj zdaj sodi skupaj. Montaža se dogaja že prej, dogaja se ves čas, in to ne glede na to, ali pišem tekst, scenarij ali snemam film.

Sprašujem tudi zato, ker so nekateri očitki filmu leteli na domnevno pomanjkanje dramaturgije in slabo montažno obdelavo. Meni se, nasprotno, film zdi dramaturško izjemen v toliko, kolikor je dramaturgija v klasičnem pomenu besede popolnoma nevidna, skrita. Film te preprosto objame in odnese. Tehnični vidiki neke “prave” montaže, zlatih rezov in pravil režiranja me sploh ne zanimajo. To vse so samo orodja. Normalno je, da se film dogaja neke drugje in da se dogaja ves čas. Je to zdaj dramaturgija ali ne? Dramaturgija je vse, toda ne v gledališkem smislu kvazipsiholoških podlag za dejanja, ampak v najbolj čistem filmskem smislu stikov (montaže) idej, podob, pomenov. To je tisto, kar me pri filmu zanima, to je zame bistvo filma.

Si med snemanjem sploh kdaj podvomil v uspeh filma ali vsaj v uspeh Primoža, ki vanj najverjetneje ni mogel biti tako prepričan, kot si bil ti v tvojega? Na drugi del tega vprašanja lahko odgovori samo Primož. Glede svojega dela lahko rečem samo, da bi film nastal v vsakem primeru in da ne bi bil nič krajši. Kot filmarja me je zanimala predvsem njegova odločitev, odločenost, da se z vsem bitjem in duhom posveti doseg cilja, ki si ga je sam določil in se mu je leta izmikal. Njegov uspeh mi kot filmarju ne pomeni nič, kot navijaču pa ogromno. Uspeh filma v moji predstavi ni bil odvisen od Primoževega uspeha, je pa bila ves čas prisotna navijaška strast in ustvarjalna nečimrnost, da mu uspe ravno vpriči naše kamere. No, res je vsa ekipa od začetka verjela, da mu bo tudi naša prisotnost pomagala – oziroma da je to glavni cilj našega podjetja. Dvomil sem zgolj toliko, kolikor je dvom zapisan v vsako racionalno vero.

Film si na Filmski sklad prijavil kot igrano dokumentarni projekt. Ob ogledu končnega izdelka mi res ni jasno, kako bi igrani vložki lahko kakorkoli pripomogli h končni podobi. Film smo res prijavili kot igrano dokumentarni, ker bi samo na tak način lahko dobili dovolj velika sredstva za snemanje. Če kandidiraš z dokumentarnim projektom, to na žalost pomeni, da dobiš približno pet dni snemanja in minimalno ekipo, kar smo tako ali tako tudi imeli. Če pa uporabiš formulacijo igrano-dokumentarni film, lahko zraven razmišljaš bolj gosposko. Takoj ti pripada več snemalnih dni, trikrat več denarja ... In pri nas je očitno treba ravnati na ta način. Treba se je znajti, kajti očitno ne obstajajo niti vedenje niti reference za to, kaj je dokumentarni film in kaj lahko tak film zahteva. Dejstvo, da je film dokumentaren, še ne pomeni, da avtomatično spada v take in take produkcijske okvire. Produkcijski okviri vedno izhajajo iz idej in scenarija, ne pa iz zvrsti, pod katero prijavljaš projekt.

Spet sem te vprašal zato, ker se mi ideja igrano-dokumentarnega portreta zdi zelo zanimiva. Odnos avtorja in portretiranega mora narekovati objektiv filmske kamere. Resnico lahko proizvede le napetost med njima, med tistim za kamero in tistim pred kamero, prava mešanica brezpogojnega

zaupanja in temeljne negotovosti dveh ljudi, ki si lahko prideta zelo blizu, ne da bi za korak premostila brezno ločenosti dveh svetov, dveh interesov. Fikcija in resnica hodita z roko v roki, zakaj bi ju ločeval?

Glede na to, da te bolj kot filmskega avtorja poznam kot cinefila, so nate oziroma na tvoj film zanesljivo vplivala kakšna imena in filmi. Jih lahko nekaj našteješ? *Spomini s potovanja v Litvo* (Reminiscences of a Journey to Lithuania, Jonas Mekas), *Prva ljubezen* (Pierwsza miłość, Krzysztof Kieślowski), *Maria* (Aleksandr Sokurov), *In življenje teče dalje* (Va zendegi edameh darad, Abbas Kiarostami), *Belfast, Maine* (Frederick Wiseman), *Beli nomadi* (Jože Pogačnik), *Ljubezen* (Žare Lužnik), *Prizori iz življenja pri Hlebanjevih* (Helena Koder).

Katalonski cineast José Luis Guerín je izjavil: “*Da ne bi bili arogantni, moramo pred snemanjem filma vedeti, kdo pred nami je že obdelal isto tematiko. In tisto, kar mi je najbolj všeč, je nato ustvarjanje plodnega dialoga s filmskimi avtorji, ki so prišli tja pred menoj.*”

Reference na moje najljubše avtorje ali avtorje, ki so se ubadali s podobnimi tematikami na podobne načine, seveda obstajajo. Vendar je bilo vse skupaj povsem nezavedno. Zadnjič mi je na primer Sandra rekla, da smo imeli češnje na pikniku v filmu seveda zato, ker sem kiarostamijev. Pa do takrat nisem niti enkrat pomislil na to. Češnje so bile pač tam, ker so sestavni del nekega spomladanskega piknika. Film, ki sem jih naštel, so duhovni sorodniki mojega filma. Širši opusi teh avtorjev pa so duhovni graditelji ne zgolj mene kot filmarja, ampak tudi kot osebnosti. Nekih direktnih povezav nisem nikoli iskal ali vzpostavljaj.

Edina filma o smučarskih skakalcih, ki jih poznam, sta Herzogov *Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* in Pogačnikov *Sledim soncu*. Če se za hip pomudiva pri slednjem: čeprav je slogovno gledano Pogačnikov film radikalno nasprotje tvojemu, iz obeh vendarle izžareva ista toplina, isti zanos ...

Sledim soncu je napačna sled. Nisem hotel napraviti takega filma. Gre za zelo *zeitgeistovski* film, ki gradi na psihološkem momentu, lahko bi rekli celo na filozofiji oziroma ontologiji smučarskega skoka, letenja. V tem smislu je podoben Herzogovemu filmu. Herzogov film je sicer izjemen, tako kot Pogačnikov, vendar v čisto drugi smeri, v kolikor gre pač za film o največjem smučarskem skakalcu vseh časov, Walterju Steinerju. Herzogov film je ekspresija, kar je v veliki meri nasprotno mojemu dispozitivu. Skupna nama je edino fascinacija nad skokom, vendar sam nisem želel delati filma o tem. Imel sem sicer material, ki je lepo obravnaval tudi to in bi lahko na neposreden način ljudi prepričeval o veličastnosti skoka, vendar sem se mu z veseljem odpovedal, ker se je film razvijal v čisto drugo smer, ki se mi je zdela bolj bistvena in me je bolj zanimala. Veliko rajši sem v film uvrstil prizor, ki na posreden način opisuje to izkušnjo; to je trenutek, v katerem Renata opiše svoj najljubši spomin. Začetek razmišljanja o snemanju dokumentarnega filma o športu ali o športnikih je izšel iz dejstva, da ne samo v Sloveniji, temveč tudi drugod po svetu, športnih dokumentarnih portretov z nekim minimalnim občutkom za avdio-vizualno kulturo preprosto ni. To početje je prepuščeno športnim novinarjem, športnim zgodovinarjem ..., skratka ljudem, ki o filmu nimajo pojma. Ki ne rastejo iz filma ampak rastejo iz športa. Sam sicer rastem tako iz filma kot tudi iz športa, ampak pri tem filmu je bilo bolj bistveno to, da rastem iz filma. Dejstvo, da me zanima šport, je igralo vlogo samo v nekem trenutku, ko sem si rekel, aha, to me zanima.



Peterka: leto odločitve



Slepa pega

Športnikom je treba nameniti čas in prostor, treba jim je priti blizu, treba jih je pokazati. Pokazati drugače kot samo lutke dnevno-informativnih oddaj in prenosov. Treba je dati priložnost njihovi človečnosti. Športnih referenc torej ni bilo. Za ključno referenco v pristopu bi lahko označil Fredericka Wisemana, ki sicer išče druge tematike, v glavnem družbene in politične, vendar se jih loteva s podobnim odnosom in podobnim filmskim dispozitivom. Zato je moja referenca Wiseman in ne Herzog.

Zanimivo, da omenjaš Wisemana, ki svoje filme dokončno oblikuje šele v klasičnem montažnem procesu, ki ga sam zavračaš. Najprej beleži na tisoče in tisoče trenutkov, nato pa šele v montaži material strukturira in na ta način spregovori, komentira, rodi smisel ...

Mislím, da gre za popolnoma napačno razmišljanje. Zdaj nasprotujeva vsemu, o čemer sva se prej pogovarjala. Ne gre za nobeno beleženje, gre za izvajljanje. Moj film ni beležka leta odločitve. Tega koraka preprosto ni. Če bi šlo za beleženje, bi na koncu ostal brez filma. Zelo verjetno. In ne morem pristati na to, da je Wiseman nekdo, ki samo snema, samo beleži. Wiseman je človek, ki izredno selektivno, z ogromno izkušnjami in človeške modrosti, nastavlja pasti življenju in situacijam, za katere vnaprej pričakuje in ve, da jih bo ujel. Ne strinjam se tudi, da v njegovih filmih obstaja kakršenkoli komentar. Če je v njegovih filmih kaj navdušujočega, je to dejstvo, da se mu ni treba postaviti na nobeno stran in ničesar komentirati. Wiseman verjame in zaupa gledalcu, da bo sam od sebe razumel. Vsak fenomen samo predstavi na način izvajljanja bistvenih stvari. Ta način seveda ni nevtralen ali objektivni, zelo subjektiven je, vendar je ta subjektivnost tudi zelo neopazna. •

christine dollhofer

POGLED OD ZUNAJ: festival slovenskega filma, Celje 2003

Z dunajske Südbahnhof si v Celju v komaj petih urah, tako da niti ne dobiš zares občutka, da si prišel v tujino – pa vendar je bila še dve leti nazaj slovenska filmska pokrajina zame povsem neznan teritorij. Začelo se je s povabilom v Portorož aprila 2002, sledila so številna srečanja in odkritja.

Komaj še kje v Evropi bi si lahko tako hitro ustvarila obsežen pregled nad nacionalno filmsko produkcijo in spoznala njene soustvarjalce; resda je na dvomilijonskem trgu pač ustrezno manjša, po drugi strani pa sta mi izredna gostoljubnost in pripravljenost odgovoriti na sleherno vprašanje takoj odprli vsa vrata. To pa je hkrati prineslo s seboj dejstvo, da po dobrem letu spremljanja skorajda vem preveč za ohranjanje kritične distance.

Nihče pa mi ne more oporekati, če zapišem, da je slovenski film prisoten v mednarodnem prostoru, uspešen in cenjen. Že portoroški festival so spremljali trije filmi, ki so bili pred tem prikazani in nagrajeni drugje: *Ljubljana* (ki mi je prekrizala pot še na mnogih festivalih, preden smo jo lahko prikazali na naših graških Diagonalah), *Varuh meje*, ki me je vodil do dokumentarnega ustvarjanja Maje Weiss (*Cesta Bratstva in enotnosti*), in z oskarjem za tuji film nagrajena *Nikogaršnja zemlja*, ki je medtem tudi v Avstriji – kot prva slovenska koprodukcija – že našla distributerja in prišla v kinodvorane. Poleg tega sem imela priložnost spoznati tudi vselej zgovorno mlado generacijo slovenskih cineastov.

Sledilo je srečanje slovenskih in avstrijskih filmskih ustvarjalcev in producentov, filmski program po izboru Slovenske kinoteke, predstavitev dveh sodobnih slovenskih filmov na Diagonalah v Gradcu, teden slovenskega filma na Dunaju in številna srečanja na drugih festivalih.

novi začetek v celju

Če je bilo v Portorožu festivalsko dogajanje še skoncentrirano na eni lokaciji z eno samo projekcijsko dvorano, celjski festival ponuja več prizorišč, močnejše prežema mestni utrip, postregel pa je tudi z novo podobo, ki poudarja svež, moderen pristop. Informativni katalog odlikuje eleganten črno-beli tisk s premišljeno izbranimi prizori iz filmov. Organizatorji so se potrudili s koordinacijo gostov in novinarjev ter v primerjavi z lanskim letom precej razširili podporo. Zdi se, da organizacijo festivala aktivno podpira tudi mestna uprava, pa tudi med domačim prebivalstvom ni ostal neopažen.

Toliko o zunanjih okvirih, ki ponujajo kar najboljše možnosti za uspešen razvoj festivala slovenskega filma. Upati je le, da bo uspešneje nago-

varjal in pritegnil tudi domače filmsko občinstvo. Če je bil portoroški festival še zaprtega tipa, pa je celjski že dobil pridih internacionalnosti: srečanje o koprodukcijah Hrvaške, Madžarske in Slovenije, predstavitev programov Media plus in Eurimagesa, pogovori o aktualnih temah filmske politike in tuji festivalski gostje so nakazali korak k odpiranju. Smiselna dopolnitev bi bila lahko različna programska okna za tuje produkcije (npr. v sodelovanju z drugimi festivali), z ustreznim programom, seveda, in če bi proračun to omogočal.

Za vse tiste, ki ne razumemo slovensko, se je festival omejil na kino Union; ta je namreč edini ponujal prevod prek slušalk. Zakaj ni organizator uporabil obstoječih kopij z angleškimi podnapisi? S tem bi nam zelo olajšali spremljanje predstav. Poleg tega projekcije niso bile vedno brezhibne, marsikatero premiero so spremljale težave z ostrino in presvetlitve; to se sicer dogaja tudi na najboljših festivalih, je pa zelo boleča izkušnja za režiserja in iz lastnih festivalskih izkušenj vem, da filmski ustvarjalci upravičeno zahtevajo brezhibno projekcijsko tehniko.

filmi

V selekciji celovečernih igranih in dokumentarnih filmov je bilo v tekmovalnem programu prikazanih devet filmov; vse združujeta visoka umetniška raven in profesionalnost.

Film *Kajmak in marmelada*, lahkotna komedija odnosov, deloma “buddy-buddy” film (odličen par Branko Djurić in Tanja Ribič), je bil nedvomno uspešnica občinstva. Šarmantni Branko Djurić se, kot bi stresal iz rokava, ponorčuje iz cvetk slovenske in bosanske mentalitete ter pri tem nasmeje vso dvorano. Omenjenemu žanru skuša dodati več globine *Pod njenim oknom* Metoda Pevca z odlično glavno igralko Polono Juh in sploh celotnim ansamblom. Toda tudi tu smo pogrešali novo, inovativno pisavo; čeprav je zgodba dobro napisana in gladko teče, je bila v filmski zgodovini že vznemirljiveje izpeljana, npr. v Wong Kar-Waijevem *Chungking Expressu* (1994), kjer se obsesivno čaščenje prav tako poveže s skrivnim vdiranjem v stanovanje objekta poželenja. Vseeno pa filmu lahko zaželimo uspeh pri občinstvu, vsekakor si ga zasluži.

Na planincah je bil premierno prikazan že na mednarodnem filmskem festivalu v Sarajevu, kjer je bil lepo sprejet; pripoveduje zgodbo o dveh bratih, ki se zaradi ekonomskih razlogov iz Bosne preselita k sorodnikom v Ljubljano. Medtem ko se starejši hitro postavi na noge, dobi delo, se odloči za študij in si najde punco, mlajši ne more pozabiti Mostarja in se le s težavo vključi v novo okolje. Film odlikuje dobra igral-

ska zasedba; splošni vtis je obrtniško spodoben izdelek, a brez presežkov, za vse generacije od osmega do osemdesetega leta starosti.

Tako ostaja pri tem, da sta starejša filma letne produkcije, *Slepa pega* in *Rezervni deli*, še najbolj prepričljiva in inovativna. Hanna Slak je gotovo največji slovenski mladi talent; čeprav ima *Slepa pega* v dramaturgiji in zgodbi, ki jo hoče povedati, nekaj šibkih točk, naravnost osupnejo klavstrofobične, izčiščene podobe in stanja, ki jih opisuje v tesnobni drami sestrške ljubezni. Komaj čakam njena naslednja dela; upam, da bo dobila podporo zanje.

Rezervni deli Damjana Kozoleta, dobitnik vseh pomembnejših nagrad v Celju, so film, ki izstopa, vzemirja, polarizira. Tako kot je globoko razklal slovensko filmsko kritiko, ga po drugi strani cenijo v mednarodnih festivalskih krogih. Od kod takšno nesorazmerje? *Rezervni deli* so seveda odličen festivalski film: prebežniki, tihotapci, schengenska meja so v Evropi aktualna tema, ki so ji, tako kot filmom s podobno tematiko (npr. *Loin* Andréja Téchinéja, *In this World* Michaela Winterbottoma), odprta vrata art kinematografov in filmskih festivalov. Čeprav se takšen izbor morda zdi preračunljiv, je upravičen, saj gre za spremembe, ki dajejo pečat življenju v Evropi in imajo svoje mesto v nacionalnih kinematografijah. Podmena, kako da so slovenski tihotapci samo posredniki in pravi izkoriščevalci delujejo iz Italije, pa bi kritičnega gledalca lahko napeljala na misel, da je hotel režiser slovenske trgovce z belim blagom razbremeniti krivde. Film se mi ne zdi tako zanimiv zaradi samega okvira zgodbe, tihotapljenja prebežnikov, pač pa zaradi portreta obeh protagonistov in mesteca, v katerem živita. Krško, Kozoletov rojstni kraj, je s svojo industrijsko krajino čudovita lokacija za film; direktor fotografije Radislav Jovanov-Gonzo jo je mojstrsko posnel, režiser pa obogatil s krajevnimi posebnostmi (npr. dirka v motokrosu). Nekdanji prvak (po *Kruhu in mleku* še ena odlična vloga Petra Musevskega) in njegov tihotapski pomočnik sta psihološko izdelana lika; čeprav nista pozitivna junaka, razkrivata – zlomljena ob katarzičnih dogodkih – izkrivljeno ideologijo evropskega družbenega sistema. Dejstvo, da so ilegalci v filmu pogosto bolj za okras, nekateri dramatični dogodki pa zgolj nakazani, je, kot rečeno, morda nekoliko preračunljivo, "manj" bi tu pomenilo "več", vseeno pa ne pokvari splošnega vtisa. Živahna razprava o *Rezervnih delih* – tako zavračanje kot priznanje – pa je predvsem znamenje, da je film pomembno prispeval k razpravi o slovenski kinematografiji.

Kleščar se žal v prvih petih minutah razkrije kot kvazidokumentarec in gledalcu zato popusti pozornost, je pa vsekakor zanimiv poskus filmskega eksperimentiranja.

Od obeh dokumentarnih filmov v tekmovalnem programu, *Prstan* (ki je po informacijah iz kataloga veliko obetal, žal pa sem ga zamudila, ker je bil prikazan še pred mojim prihodom) in *Peterka: leto odločitve* Vlada Škafarja, se je zadnji izkazal kot pravo "odkritje". Primož Peterka je smučarski skakalec, čigar športna biografija se najbrž lahko primerja z drugimi mladimi asi (npr. avstrijskim Andreasom Goldbergerjem), ki so se po začetnem uspehu zlomili pod pritiskom in pozneje načrtovali po-

novno vrnitev na zmagovalne stopničke. V dveurnem filmskem esejju Škafar eno leto spremlja Peterko na njegovi poti. Ljubzenski par leži objet na travniku v bližini reke. Veter se jima zaletava v lase. Pred kame- ro pripovedujeta zgodbo svojega prvega srečanja, kaj cenita drug pri drugem in kako si zamišljata skupno prihodnost. Izpoved doseže vrhunec z razkritjem, da je na poti otrok, s čimer film dobi časovno dimenzijo – po osvojitvi medalje na olimpijskih igrah v Salt Lake Cityju Renata položi spat njunega sina. Ta njuna tesna povezanost, skorajda simbiotična bližina, v trenutku prevzame gledalca. Priče smo zagrizenemu boju za uspeh, ki ga spremljajo strahovi zaradi odpovedi, porazi in grenke samoanalize, trdemu treningu v ozadju, za glamurno zaveso belega cir-kusa, pa tudi povsem vsakdanjim ljubzenskim in življenjskim situacijam. Le številne postaje na poti do uspeha, različna tekmovanja, trgajo pripoved, upočasnjujejo ritem in bi se jih dalo tudi omejiti. Čeprav se Primožu in Renati zelo približamo, ju režiser nikoli senzacionalistično ne razgalja, sledi jima z občutkom, s spoštovanjem do njune zasebnosti, in ju ovije v eterične podobe in zvoke.

novi zakon o pospeševanju filma

Zadnji dan festivala je kulturno ministrstvo predstavilo osnutek novega zakona o pospeševanju filma, ki bo bržkone pomemben mejnik za prihodnost slovenskega filma. Osnutek predvideva črpanje sredstev iz obdavčenja kino vstopnic (6 odstotkov), distributerjev (5 odstotkov), videotek (5 odstotkov) in televizijskega oglaševanja. Poleg obstoječih proračunskih sredstev (2,9 milijona evrov) naj bi z omenjenimi pristojbinami zbrali še enkrat toliko denarja za filmsko produkcijo, distribucijo in kinematografsko infrastrukturo, skupaj približno 7 milijonov evrov. Seveda bodo nekateri nasprotovali posameznim predlogom osnutka, a dolgoročno gledano se bo izplačalo tudi njim, kajti izkušnje iz drugih evropskih držav kažejo, da je za majhne države – poleg tesnejšega povezovanja v evropskem prostoru – to edina možnost, da ohranijo konkurenčno raven nacionalne kinematografije, distribucije in prikazovanja. Za konec morda še kratka primerjava z zgodovino avstrijskih filmskih festivalov, ki so jo zaznamovali številni prelomi in ponovni vzponi. Pokazalo se je, da se festival domačega filma lahko obdrži le, če poveže celotno filmsko sceno, od režiserjev, producentov, interesnih združenj, ustanov in iniciativ do akademije, filmske teorije in publicistike, ter jim omogoči skupni forum za odprto razpravo o filmski politiki. "Od zgoraj" dirigirani festival, kjer se embalaža in vsebina ne ujemata, ne izpolni svojega namena. Le participacija vseh ustvarjalcev, predstavitev vseh plasti nacionalne kinematografije in njenega diskurza o filmski produkciji, od celovečernih igranih do eksperimentalnih videofilmov, dolgoročno zagotavljajo uspeh. Za tuje goste je najpomembneje, da jim je ponujen skupni kraj srečanja s filmi in ustvarjalci, če naj si enkrat na leto zagotovijo zgoščen pregled nad nacionalno produkcijo. V tem pogledu so osnove v Celju že postavljene. Festival s prihodnostjo. •

Prevedla Andreja Kuhelj

Kajmak in marmelada



NA PLANINCAH

35mm, barvni, 90 min.

producent Studio Arkadena d.o.o. **režija** Miha Hočevar **scenarij** Miha Hočevar, Ozren Kebo
fotografija Slobodan Trninić **glasba** Mitja Vrhovnik Smrekar **montaža** Olga Toni **igrajo** Milena
 Zupančič, Filip Djurić, Saša Tabaković, Mustafa Nadarevič, Karin Komljanec, Sabina Kogovšek

Slovenci so ksenofobi, ugotavljajo sociološke ankete, toda vsaj v slovenskem filmu ženski spol popravlja to stanje, ker "ljubi Bosance". V uvodni sekvenci filma Mihe Hočevarja *Na planincih*, kjer se mostarska mularija zabava ob Neretvi, nekdo vzklikne Saniju, ki se odpravlja v Slovenijo, naj se pazi Slovenk, ker ljubijo seks, Sani pa je Bosanec, čeprav šele 12- ali 13-leten. *Na planincih* s to uvodno sekvenco, pa tudi poznejšim dogajanjem, ki potrjuje opozorilo o spolnih preferencah Slovenk, morda aludira na film Jožeta Babiča *Po isti poti se ne vračaj* (1965), ki se je prvi lotil problematike t.i. sezonskih delavcev – iz takrat še "drugih republik" – v Sloveniji. Že tu se je namreč v mladega bosanskega delavca Abdula (Ljubiša Samardžić) zagledala Lenka (Miranda Zaharija), zaradi česar je prišlo do glavnega konflikta oziroma gostilniškega pretepa, v katerem so slovenski fantje reševali svoj "ranjeni ponos". Babičev film se odlikuje z mračnim, depresivnim realizmom, ki ni niti najmanj naklonjen zaničljivemu slovenskemu odnosu do prišlekov iz drugih republik. Vendar ni tako zajedljiv kot Filip Robar-Dorin v *Ovnihi in mamutih* (1985), kjer morajo slovenska fanta Marka (Marko Deržanc) in Blaža (Blaž Ogorevc) zaradi njunih izgrede, porojenih iz patološkega sovraštva do Bosancev, zapreti v norišnico. V Klopčičevi *Zgodbi, ki je ni* (1967) je glavni junak, prav tako sezonski delavec, sicer iz neimenovane "druge republike", a mora vseeno skozi ves film bežati, ker ga preganja občutek krivde, čeprav ni zagrešil nič drugega kot to, da se je znašel v tuji deželi, Sloveniji.

Hočevarjev film *Na planincih* se precej oddaljuje od te tradicije slovensko-bosanskega razmerja, kolikor jo pač predstavljajo omenjeni trije

filmi, kar predvsem pomeni, da iz tega razmerja ne dela kakšnega posebnega problema. Resda se tu in tam nakaže neka stopnja slovensko-bosanske napetosti, vendar je brž umirjena ali nevtralizirana – in to gibanje nakazovanja nekega problema in njegovega brisanja ritmizira ves film. Kar zapusti precej hladen, nevtralen vtis, kot da se Hočevarjev film ni želel zameriti slovenskemu občinstvu ali vsaj ne toliko, kot je s svojimi ženskimi liki pokazal prikupen obraz do bosanskih priseljencev. Natančneje, do dveh, Ada in njegovega mlajšega brata Sanija, ki ju igra v Sloveniji rojena bosanska potomca, Saša Tabaković in sin Branka Djurića, Filip. Morda je že sama igralska zasedba "kriva", da v filmu ne pride do večje nesreče v slovensko-bosanskih odnosih, razen tiste prave oziroma dobesedne nesreče, ko Sani pade s strehe garaže naravnost pred avto. Naslednji prizor je sicer vpeljan, kot da se je ta padec končal tragično, vendar je – kot finalni poudarek omenjenega ritma nakazovanja in brisanja težav – brž humorno zasukan oziroma ublažen z mavcem.

Bolj kot na kakšnih težavah v slovensko-bosanskih odnosih je torej poudarek na "mednacionalni erotiki"; po zaslugi kar štirih ženskih likov – materinske stričeve žene Marije (Milena Zupančič), njene seksistične sosede (Karin Komljanec), ki jo mika celo mladoletni Sani, natakariče oziroma študentke meteorologije (Sabina Kogovšek), ki se naveže na Ada, in končno Mojce, ki bi pogrešala Sanija, če bi se vrnil v Bosno – je življenje bosanskih priseljencev v Sloveniji vendarle znosno, saj se celo slovenski mačo prej zapije, preden jim ga poskuša zagreniti. In prav ti prizori "mednacionalne erotike" tudi zagotavljajo filmu neko privlačnost. •



KAJMAK IN MARMELADA



Kajmak in marmelada je še en *mainstreamovski* film letos, ki je prijetno presenetil, in spet v žanru, ki Slovencem ni najbolj pisan na kožo. Komedijska je sama po sebi ena najzahtevnejših zvrsti, medtem ko lahko romantična komedija na filmu – kot nas zadnje čase vsakič znova “prepričuje” Holivud – še prehitro spolzi v osladen sentimentalizem, stereotipizacijo spolnih vlog in povičevanje družinskih vrednot, skratka v ideologizacijo vsakdanjega življenja in prodajanje cenenih potrošniških receptov za instantno srečo v dvoje, troje itn. Bolj ko hoče biti “realistična”, romantična, gledalcu prijazna in simpatična, bolj postaja abstraktna in anemična. Komedijska je nevaren žanr, v katerem se napake seštevajo, nedoslednosti ne pozabljajo, na poti do cilja pa se zlahka izgubi njeno bistvo: nasmejati gledalca. Branko Djurić se je kot izvrsten komediograf v *Kajmaku in marmeladi* tej nevarnosti intuitivno izognil s komičnim pretiravanjem, s premišljenim parodiranjem slovensko-južnjaških stereotipov. Pogonski mehanizem romantične komedije je vedno konstitucija para, ki mora, preden mu je dano priti skupaj, skozi serijo dejanskih in namišljenih ovir. Djuro in Tanja sta v filmu kajpak kajmak in marmelada, postopaški Bosanec Božo in delavna Slovenka Špela, ki “pašeta en na drugega”, pa čeprav naj bi se po običaju in dobrem okusu ne jedla skupaj. Ovine na njuni skupni poti so torej zunanje in notranje: na eni strani Božova brezposelnost, lenoba in ignoranca, zaradi katere se lepega dne Špela besno preseli nazaj domov k staršem, na drugi Špelini slovensko zadrta, ksenofobični starši, ki ob nedeljah ob poslušanju goveje muz'ke obvezno jejo govejo žup'co, hčerki edinki pa vsekakor želijo “kaj boljšega”. Ker Božo v bistvu ni slab fant, se resno zamisli nad partnersko krizo in sklene, da si bo po vzoru pridnih Slovencev poiskal službo. Po tej akcijski dramski ekspoziciji, obilno začinjeni z verbalno in situacijsko komiko, katere višek in humorni presežek je prizor na ulici,

v katerem se prvič po prepiru srečata Špela in Božo v kostumu Miki Miške ter si javno izmenjata par krepkih, se začenja veseli tobogan stereotipizacije “enih in drugih”: mafijaških, oboroženih, sebe polnih Balkancev, ki se znajo ukvarjati zgolj z nelegalnimi posli in “izigravati” nasilniške frajerje, in zafrustriranih, neuživaških, samomorilskih, malenkostnih, servilnih Slovencev z manjvrednostnim kompleksom, ki jim je provincialna, oktoberfestovska Avstrija “ideal jaza”, zaradi česar se tudi v gostilni lahko zabavajo le z grotesknimi “einerji in zweijerji”. V tej satirično kritični poantiranosti sta preprosta in naivna Božo in Špela kot protagonista ljubzenske zgodbe, ki presega družbene predsodke, ob vseh človeških napakah in smešnosti edina prava pozitivca. V komediografski praksi izkušeni in nadarjeni Branko Djurić se namreč dobro zaveda, da junak v komediji ne more biti negativec, da se gledalca lovi na pozitivno identifikacijo, zato bo njegovo razvedrila, konzuma željno špateatrovsko in poptevejevsko občinstvo zagotovo prišlo v množicah kljub temu, da mu drži ogledalo, ki izkrivlja njegovo samopodobo. Pa čeprav samo zaradi njegove “blagovne znamke” in štosov, ki te hočeš nočeš nasmejejo. To pa je navsezadnje tudi osnovni namen in funkcija komedije. *Kajmak in marmelada* seveda ni kakšen filmski ali režijski dosežek, je pa nedvomno še en Djurov komediografski *tour de force*, ki me je kot “družinski projekt” zakoncev Djurić-Ribič s svojo pogumno neposrednostjo in iskrenostjo, za katero se zdi, kot da izrašča iz nekega napol avtobiografskega zaledja, prepričal bolj kot večina v zadnjih letih posnetih slovenskih komedij. Vsekakor me je nasmejal bolj kot Srebotnjakova sofisticirana *Oda Prešernu* (2001) ali Burgerjev *V leru* (1999), bolj kot Kozoletov oziroma Magnificov *Stereotip* (1997), bolj kot Hočvarjev *Jebiga* (2000) in bolj kakor kot *Kajmak* ljudska *Zadnja večerja* (2000). Res pa je tudi, da se v kinu že dolgo nisem smejala ...

35 mm, barvni, 90 min

producent Ata produkcija d.o.o. in RTV Slovenija **režija** Branko Djurić **scenarij** Branko Djurić
fotografija Sven Pepeonik **glasba** Saša Lošić **montaža** Miran Miošić **igrajo** Branko Djurić
(Božo), Tanja Ribič (Špela), Dragan Bjelogrić (Božov prijatelj), Igor Samobor (sosed), Vlado Novak (Špelin oče), Teja Glažar (Špelina mama), Rene Bitorajac, Sasha Dragaš, Magnifico

mateja valentinčič



Kleščar



Ko bom umrl, bo en majhen pogreb

KLEŠČAR, BOŠ PA MRZLO JEDO, CHE SARÀ: arbitrarna refleksija slovenskih lokalnih filmskih scen in letošnje produkcije agrft

aleš čakalič

od lokalcev ...

Če se za začetek pomudimo v preteklosti, pri naši ne tako skromni filmski dediščini, nam že ob površnem preletu seznama celovečercov ne more uiti, da se je nešteto slovenskih klasik odvrtilo zunaj Ljubljane, denimo na Koroškem (*Samorastniki*), Štajerskem (*Vdovstvo Karoline Žasler*, *Rdeče klasje*), Goriškem (*Na svoji zemlji*, *Tistega lepega dne*), Gorenjskem (*Kekec*, *Cvetje v jeseni*), v Prekmurju (*Povest o dobrih ljudeh*) itd., toda z nekaj svetlimi izjemami so vsi ti stari slovenski "lokalni" filmi obšli regionalne dialekte in se posluževali bolj ali manj knjižne slovenščine, govornice, ki se s časom sicer spreminja in prilagaja, a kljub temu zmeraj obstaja le na papirju. V tem vztrajanju filmarjev pri zborni izreki sicer ne kaže videti ničesar šokantno nenavadnega – mnogi stari slovenski filmi so bili pač ekranizacije literarnih klasikov (Voranca, Kosmača, Kranjca, Potrča), ki so kljub svojemu regionalnemu profilu zvečinoma pisali brez narečnih fines, njihov prečiščen jezikovni register pa je nato obveljal tudi na platnu. Drugače povedano, jezik literature je brez posebnih adaptacij postal jezik filma. Nobena skrivnost ni, da so filmarji z "destilirano" slovenščino operirali tudi v zgodbah, umeščenih v Ljubljano, vendar tam ta značilnost seveda ni prišla do izraza tako silovito kot v kakem "primorskem" ali "prekmurskem" filmu.

Za resnično revolucijo je bilo na tem področju treba počakati do srede devetdesetih, ko se je z nastopom slovenske filmske renesanse vendarle začel uveljavljati "lokalni realizem", ki je postal predpogoj za univerzalnost in prepričljivost, ob jezikovni aдекватnosti pa je v scenarije vnesel še atributa sodobnosti in prizemljenosti. Najboljši zgled tovrstnega lokalnega realizma, tolminsko alkodramo *Kruh in mleko* (2001), je njen avtor Jan Cvitkovič v intervjuju z Jurijem Medenom (*Ekran* 3,4/2001) pookomentaliral takole: "Zavestno smo šli v snemanje najbolj orto slovenskega filma vseh časov. Kot takega sem si ga zastavil, ker verjamem, da je pri filmu zelo važno, da je izjemno lokalno. Lokalno pa zaradi tega, ker je lokalnost predpogoj za natančnost. Stvari, ki jih poznaš, stvari, ki izhajajo iz tvojega okolja, so predpogoj za to, da boš natančno formuliral svoje misli." Kdor je Cvitkovičeve besede o *Kruhu in mleku* kot prvem pravem slovenskem filmu vzel zares, se je verjetno spomnil, da se je velika večina slovenskih filmskih mojstrov in dogajala med drugo svetovno vojno ali pa še precej prej – in da potemtakem s stanjem duha sodobne družbe ti filmi niso imeli posebne

zveze, bolje rečeno, stanje duha so – s pomočjo metaforike in simbolike – prej generirali kot pa ga reprezentirali. *Kruh in mleko* je stanje duha seveda reprezentiral. In reprezentiral ga je tako dobro, tako natančno je znal formulirati svoje misli, da smo začeli verjeti, da je vsa prihodnost slovenske kinematografije ravno v njeni čim doslednejši lokalizaciji. Toda že naslednjo pomlad je v kino prispel novomeški digitalni odštek *Na svoji Vesni* (2002), izrazito lokalno, a prav nič realističen produkt, z eno besedo, ekstremno ohlapen set internih dolenjskih fint, zgodba brez zgodbe. Marcel Štefančič jr. je v recenziji te "kompenzacije za film" (*Filmski almanah* 2002) zabeležil naslednje: "Kakšen slovenski film neki! Na Primorskem, Štajerskem in Dolenjskem slovenskih filmov nočejo gledati, toda na Štajerskem bi gledali štajerske filme, na Primorskem primorske in na Dolenjskem dolenjske. Vsaka slovenska regija potrebuje svojo kinematografijo." Primerjajmo zdaj Cvitkovičevo in Štefančičevo izjavo in brez težav bomo iz njiju odčitali razliko – da ne rečemo prepada – med *Kruhom in mlekom* in *Na svoji Vesni*: če je prvi film tako slovenski, da bolj slovenski ne bi mogel biti, je drugi izrazito dolenjski; če se prvi lokalizira zato, da bi ujel esenco slovenstva (recimo temu "antropološki pogled"), se drugi lokalizira zato, da bi arhiviral in konzerviral dolenjsko pop-kult sceno ("etnološki pogled").

Na tem mestu se avtomatično zastavi vprašanje, kakšne tendence k lokalizaciji slovenske kinematografije je bilo mogoče razbrati na letošnjem festivalu slovenskega filma v Celju? Kam plujejo naše lokalne barke? Tekmovalna selekcija je postavila na ogled kar štiri 35-milimetrske celovečerce, ki jih smemo po geografiji in prevladujoči *stimung* označiti za "ljubljske" (*Slepa pega*, *Na planincah*, *Pod njenim oknom* in *Kajmak in marmelada*), kontraplani pa sta jim predstavljala dva "mariborska" celovečerca, tekmovalni in na beto posneti *Kleščar* ter netekmovalni, na Super 16mm posneti *Gangl*. Čeprav bi bilo mogoče tudi naštetje "ljubljske" filme v nekem smislu opredeliti za lokalne (v tem pogledu sta se "lokalni realizem" in esenca slovenstva nemara še najbolje posrečila Pevčevemu filmu *Pod njenim oknom*), nas na tem mestu zanima zlasti letošnja "mariborska" produkcija.

Matjaž Latin, gledališki režiser in igravec, znan po vlogi Čarlija v Kozoletovem *Porno filmu* (2000), je z Aljošo Ternovškom posnel *Kleščarja*, psevdodokumentarec o brezposelnem Mariborčanu Dušanu Vaupotiču – Duletu,

zapriseženem karnivoru, homofobu, družinskem človeku, zbiralcu vinilk (Marian Smode, Agropop, Deep Purple, itn.) in vnetem navijaču NK Maribor, ki se odloči, da bo kandidiral za predsednika države in poskrbel za boljši jutri malih ljudi: s svojo "visico" kroži po mestu in someščane sprašuje, "... kam gre ta svet, a sploh še smo ljudje, zakaj se samo grebemo ...". Duletove širokopotezne načrte prekine bolezen in film se konča, ko hospitaliziran pričakuje izvide, ki naj bi potrdili sum na raka; sledita še družbeno kritična obsodba sistema, krivega za to, da je Dule živel v nemogočih socialnih razmerah, ki so bolezen predisponirale, in posvetilo "slovenskemu JFK-ju", leta 1992 pokončanemu Ivanu Krambergerju. *Kleščarja* je moč brati kot kritiko kapitalistične iluzije o človeku, ki potrebuje le močno voljo, da se skozi trnje prebije do zvezd, da torej iz nikogar postane nekdo: če se mu že nekako uspe prebiti dovolj daleč, prejme pod noge polena (a la Kramberger), večino tovrstnih pretendentov pa "sistem" onemogoči, zatre že v kali (a la Dušan Vupotič). S tega stališča lahko *Kleščarju*, ki po ne prav visokem produkcijskem standardu sodi v isto ligo kot *Na svoji Vesni*, za razliko od le-tega pripišemo vseslovenskost in antropološkost – vseslovenskost zato, ker bi se lahko zgodba *mutatis mutandis* dogajala kjer koli, pa bi še vedno posredovala enako sporočilo, antropološkost pa zato, ker je Duletova pripoved le "tezna (mono)drama" na temo univerzalnega zakona družbenih razmerij: ta, ki se otepa trnja, ogroža užitek tistega, ki se sonči v zvezdah. Ob solidnem Aljoši Ternovšku, čigar monologi predstavljajo lep zgled mučne neartikularnosti vsakdanje, spontane oziroma improvizirane dikcije, kaže izpostaviti še edino sekvenco, ki ne daje vtisa dokumentarnosti, tj. lucidni *flashback*, s katerim Dule ilustrira svojo tezo o vse večji sli človeštva po denarju: avtomehanik Ruda (Nenad Tokalič, štajerski korelat Billyja Boba Thorntona iz Stoneovega *noir trilerja U-Turn*, 1997) od njega brutalno izsili plačilo popravila, ki naj bi ga sploh ne bil opravil.

... do študentov

Gangl, 93-minutni televizijski omnibus Marka Radmiloviča, sestavljen iz treh dokaj nepovezanih zgodb (o mrtvi ženski, ki se po telefonu pogovarja z živimi, o smetarih, ki se kratkočasita s kvizom iz geografije, in o cinefilu, ki hoče posneti ultimativni kung-fu film), kljub pretežno mariborski ekipi ni izrazito lokalno obarvan (lokacije niso vitalnega pomena za scenarij), zato pa ni mogoče prezeti "mariborskosti" študijskega igranega kratkometražca *Boš pa mrzlo jedo*, ki ga je podpisal Miha "My Way" Mlaker. Gre za preprost utrinek iz blokovskega življenja na mariborskem Pobrežju: enajstletni deček ob asistenci starejših sosedov obračuna z zoprnim vrstnikom, pravim *pain in the ass*. Mlaker na to rdečo nit pritrdi drobne detajle, ki mu pomagajo orisati prizorišče in epizodne karakterje – deklico, ki gurmansko konzumira mačjo hrano, konkupiscentno frizerko, sofisticirano učiteljico francoščine – tako dobro, da se gledalcu zazdi, da jih pozna že dolgo. Vse, kar se zgodi in izreče, je v mejah mogočega, zato je *Boš pa mrzlo jedo* fina *insajderska* razglednica iz gosto obljudenega predmestja, spodoben poganjek *Kruha in mleka* (spomnimo: lokalnost kot predpogoj za natan-

čnost), le vtisa, da bi bil lahko Mlakerjev scenarij manj eliptičen, da se torej prizori večinoma prehitro končajo in so zato mestoma nedorečeni, se je težko znebiti.

Z Matjažem Ivanišinom se od tematike lokalnih scen oddaljujemo in se povsem prepuščamo letošnji AGRFT-jevi produkciji. Sicer je tudi Ivanišin Mariborčan, toda njegov prvi študijski izdelek, dokumentarec *Che Sarà*, presega lokalno, da bi zajel transcendentno. Naslov je, kot pri mnogih filmih Neila Jordana in Michaela Winterbotoma, le naslov nosilnega komada, v tem primeru pač znanega – morda niti ne tako transcendentnega, vsekakor pa zelo indeterminističnega – italijanskega šlagerja iz 70-ih (skupine Ricchi e poveri), metoda, kako Ivanišin obdela zgodbo Sare Poje, najstnice iz okolice Ljubljane, ki trdi, da je ves čas v stiku z Bogom (za konzultacije in priprošnje se je potrebno pri njenih starših, očitno zaradi velikega povpraševanja, naročiti), pa na moč spominja na način, s katerim je Hanna A.W. Slak v srhljivem študijskem dokumentarcu *Brez štruma* (1998) spregovorila o rakotvornem radijskem oddajniku nekje ob slovenski obali. Večje število intervjuvancev opisuje svoja bizarna bližnja srečanja z višjo silo. Primer: ena od intervjuvank, strastna kadilka, razloži, da ji je Sara svetovala, naj vsakič, preden prižge cigareto, prosi Boga, če bi ji odvzel nikotin, in se potem s to cigareto še pokriža – odtlej čuti, kako v njenih cigaretah ni več nikotina. *Che Sarà* izpričuje odlični smisel za *découpage* (ko se na začetku filma Sarina procesija pomika proti velikanskemu križu na hribu, štirje premišljeno izbrani kadri zelo ekonomično vzpostavijo celotno prizorišče) in predvsem občutek za zgoščeno antitezo: potem ko prvih petnajst minut film predstavlja samo en – tj. Sarin – vidik zgodbe, se čisto na koncu, tik preden platno zalijejo Ricchi e poveri, zasliši glas Alenke Arko iz Pop-TVjeve oddaje *Preverjeno*, ko pravi, da bi Sarin primer marsikdo naslovil na psihiatre in socialne delavce; tako Ivanišin elegantno strne vsa potencialna nasprotna stališča.

Drugi letošnji filmi iz AGRFT-jeve produkcije so bili direktna opozicija Ivanišinovemu, saj so Boga večinoma razumeli bistveno bolj nietzschejansko: v *Izletu* Martina Turka mlada, socialno ogrožena družina iz obupa razgraja po ljubljanskem BTCju, *Fužine zakon* Gorana Vojnoviča so naturalistična študija surovega predmestnega okolja, ki najstnika sili v prvi fiks, *Odlepljeni* Nine N. Blažin so zgodba o mladem žurerskem paru, ki ga pri življenju ohranjajo le še sanje o Amsterdamu, *Ukradeni otroci* Hane Kovač opominjajo na travmatično otroštvo nekaj sto Slovencev, ki so jih med drugo svetovno vojno ugrabili okupatorji, v *Selitvi* Jurija Grudna klošar dobi novega, ne najbolj razumevajočega sosedo, v filmu *Ko bom jaz umrl, bo en majhen pogreb*, z dvema vesnami (za najboljši kratki in za najboljši študentski film) nagrajenem dokumentarcu Florijana Skubica, pa spremljamo usodo hendikepiranih ljudi, izločenih iz družbe in odrinjenih na margino. Če teh šest študentskih izdelkov postavimo v vrsto, ugledamo obširen pejzaž sveta, ki ga je transcedenca zapustila, in zaslišimo krik, ki bi ga rogaški rock ansambel Mi2 povzel z vprašanjem *kje si, Bog, ko gre na jok*. A na dnu Pandorine skrinjice je, celo v slovenskem filmu, še zmerom ostalo upanje. •

Gangl

Izlet

Selitev



KINO – KO PODOBE S PLATNA ZAŽIVIMO V NAS

melita zajc

Ob robu vasi, na neporaslem, od sonca, vetra in morskih valov izsušenem in razbrazdanem rtu nekje na drugi strani sveta, nekega jutra otroci iz plitvine ob obali potegnejo mrtveca, ki ga je ponoči prineslo morje. Ženske, ki ga očistijo oblata in morske trave, da bi ga pripravile za pokop, presenetijo lepe in plemenite poteze utopljenčevega obraza; ob njegovem krepkem in močnem telesu se jim njihovi lastni možje zazdijo majhni in ubogi, ob velikih utopljenčevih dlaneh se prepustijo mislim o tem, kako visoke bi bile njihove koče, ko bi jih gradil s temi rokami, in kako nežno bi te roke božale njihovo kožo; utopljencu sešijejo najlepša oblačila, in ko se možje vrnejo z morja, jih pogled na prazne oblečeno truplo sprva vznejevolji, slednjič pa tudi može, tako kot pred njimi žene in otroke, prevzame neznanski ponos nad tem, da je prav v njihovo vas naplavilo tega lepega, močnega in, po visokem čelu sodeč, tudi nadvse pametnega utopljenca. In ko je slednjič pokopan, v vasi prav nič ni več tako, kot je bilo, strehe hiš se zde višje, vrata in okna večja, oboki nad vrati krepkejši, celo sonce sije bolj nežno in veter bolj blago zavija med hišnimi vogali. Odtlej je to vas, v katero je naplavilo Estebana, najlepšega utopljenca na svetu.

Svet, v katerem živimo, je na prvi pogled videti bistveno drugačen od te Marquezove vasi na koncu sveta, impulzi, ki poganjajo človeško domišljijo, so praktično povsod – plakati ob cesti in oglasi na televiziji že dolgo niso več edine točke, s katerimi ljudje primerjamo svoja življenja in v katerih lahko najdemo svoje sanje, novi mediji in tehnologije so jih neskončno razmnožili, in ker pri tem sodelujejo tudi t.i. bio znanosti in medicina, se silikonski junaki in junakinje iz video spotov in računalniških iger že selijo tudi na ulice. Ima te, da bi pobegnil na kako skrajno točko polotoka ob obali Pacifika, kjer ni drugega kot morje, veter in sonce, a kaj, ko je tudi to Marquez že vpisal na zemljevid človeške domišljije: vsaka, tudi najbolj odročna vas tega sveta ima svoje truplo. In to je to – med nami in Marquezovimi vaščankami in vaščani ni bistvene razlike. So samo različne stopnje in različne metode.

Imamo drugačne pripomočke – proteze, bi rekel Freud –, a v bistvu smo vsi kot prebivalci revne kolumbijske vasi. Potrebujemo trupla, da bi lahko sanjali: ob njih se zavemo, kako majhna in nepomembna so naša življenja, hkrati pa nas v stiku z njimi prevzame čista sreča. Ta nerazumna, a z njegovo pomočjo lahko razumljiva dvojnost je tisto, kar z zgodbo *Najlepši utopljenec na svetu* Marquez prispeva novega univerzalnemu zemljevidu domišljije – pojasni, nazorno, toplo in človeško, zakaj besedo sanjač redko razumemo pozitivno, hkrati pa je to temeljni pogoj človeške sreče. Najlepši utopljenec na svetu. Najbolj tipični, takorekoč vzorčni sanjači smo seveda kino gledalke in gledalci. Ne samo metaforično, zato, ker v kinu takorekoč živimo tuja življenja in sanjamo tuje sanje, temveč tudi zares, fizično – naj nam bo film, ki smo ga gledali, še tako všeč, iz kina vedno prihajamo blede in malo odsotni ..., kot da smo pravkar videli truplo.

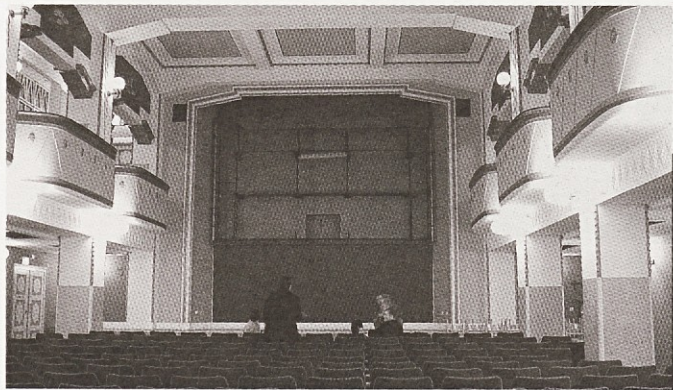
Skrivnost, ki jo je Marquez tako poetično opisal v zgodbi o najlepšem utopljencu na svetu, ostaja; kljub usedlini nelagodja človeštvo ne more brez domišljije. V novozgrajeni galeriji Kunstlerhaus v Gradcu, stavbi, ki je še najbolj podobna morski kumari in zagotovo ne palačam iz 18. in 19. stoletja, ki stojijo v neposredni bližini, ne bodo po naključju prve odprli prav razstave, ki bo domišljijo povezala z zaznavo. Kaj pravza-

prav je zaznava in kako poteka, je še danes uganka, kognitivna psihologija in nevropsihologija odkrivata vedno nove načine, kako spoznavni procesi in živčevje pogojujejo in določajo našo zaznavo. Kajti zaznava je vedno že tudi predstava. Celo umetnost vse manj velja za kreacijo in jo vse bolj obravnavajo kot spoznavni aparat. Za sodobne fiziologe je slikarstvo neke vrste uporabna znanost o delovanju možgan, podvigi likovnega iluzionizma so vedno prinašali tudi spoznanja glede zakonitosti vida.

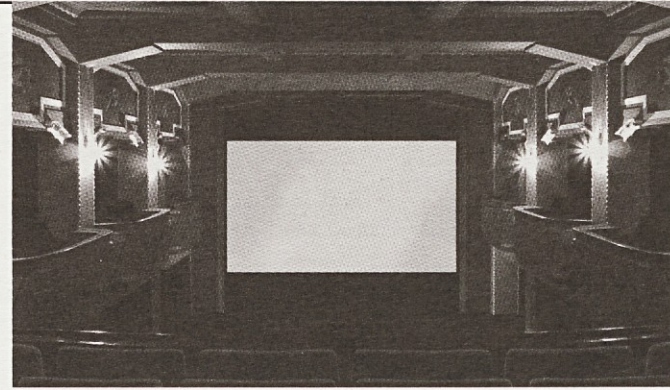
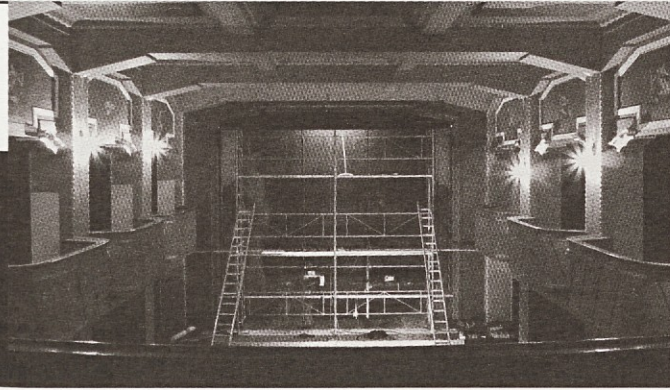
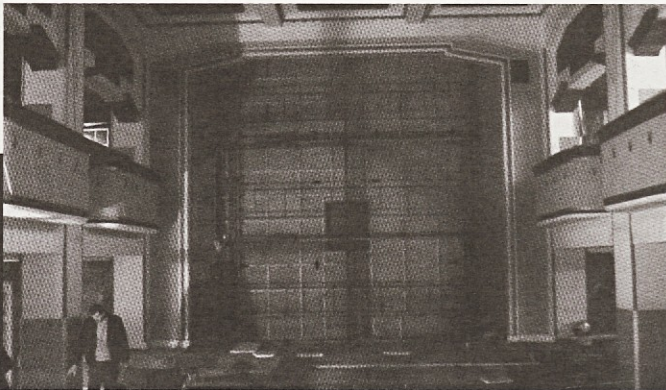
Kar nas seveda spet pelje v kino. Na eni strani je kino harem iluzionizma, čisti razvrat domišljije, na drugi pa sam film velja za rezultat (a bolj primerno bi bilo reči stranski produkt, nosilci niso imeli v mislih filma) raziskovanj na področju fiziologije zaznav, ki cvetijo v zahodni Evropi 19. stoletja. Sam način gledanja filmov v kinodvoranah, pravila in prepovedi, ki uravnavajo delovanje te kulturne institucije, veljajo za fiziološki temelj iluzionizma: tema, tišina, prisilna negibnost ..., vse to naj bi povečalo koncentracijo in omogočilo temeljito poglobitev v svet na platnu – pravzaprav potopitev, v kateri se v migotajočih odsevih svetlobnih žarkov naseli kri in mrtve podobe na platnu oživijo.

Eden tistih, ki so se najbolj temeljito ukvarjali z dogajanji v kinodvorani, je bil Jean Louis Baudry. Zaslovel je po tem, da je kinodvorano primerjal z dvema antologijskima prizoriščema – Platonovo votlino in Freudovo sceno sanj. Primerjava kina z votlino, s katero Platon opiše svojo filozofijo, mu služi za kritiko prvin idealizma, ki so zanj temeljna sestavina kinematografske institucije; primerjava kinematografske izkušnje z mehanizmom, s katerim v *Interpretaciji sanj* Freud opiše sanje, pa Baudryju pomaga pojasniti tisto veliko, pravzaprav največjo skrivnost kina – kako da ob gledanju filma v kinu verjamemo, da je vse, kar vidimo na platnu, res, četudi vemo, da ni. Baudry si je sicer prislužil sloves tvorca definicije, da je kino stroj za sanjanje v Platonovi votlini; ob vsem radikalizmu njegove teorije, ki ga kritiki seveda še potencirajo, pa seveda ostaja dejstvo, da je postavil osnovo za razumevanje učinka identifikacije – da bi se identificiral z liki filmske fikcije, se mora gledalka ali gledalec identificirati s specifično subjektno pozicijo. In kakorkoli kriptično že utegne to zveneti današnji razvajeni bralki ali bralcu, s tem je Baudry sprožil dva temeljna premika v teoriji filma in avdiovizualne kulture.

Prva je premik pozornosti od filmskih zgodb in od mehanizmov filmske pripovedi k samima gledalki in gledalcu. Največ teoretskega kapitala iz tega premika je slednjič pripadlo britanskim kulturnim študijem, ki danes slovijo po tem, da se namesto z avdiovizualnimi deli ukvarjajo z njihovimi uporabnicami in uporabniki, vendar so premik utirala besedila druge vrste. Baudryju je namreč sledila prava poplava tekstov o kino gledalcu. Enega bolj poetičnih, *Ko grem iz kina* Rolanda Barthesa, imamo tudi v slovenskem prevodu (Vrdlovec, 1987), avtor knjige *Navadni človek iz kina* Jean Louis Schefer pa ima intervju v *Ekranu* (1983). Tam najdemo tudi citat iz nekega drugega Scheferjevega intervjuja, ki kiho – bolj, kot lahko mi na tem mestu – poveže z Marquezovo zgodbo: "Mi smo tisti, ki že od desetega leta naprej lahko rečemo: tile so mrtvi, ponavljajo se kot podobe, toda ne zaživijo z njimi." Vendar živijo. V intervjuju za *Ekran* Schefer misel nadaljuje in pojasni idejo svoje knjige, namreč "... vsa ta izjemna aparatura, da vsa ta industrijska mašinerija (...) lahko obstaja samo zato, ker obstaja neka točka, neka stalna slikov-



kino Dvor, marec 2002



Kinodvor, oktober 2003

na točka, prek katere lahko fantazmatsko življenje oseb, njihova čustva, njihove pustolovščine pri nekom trajajo. Lahko ga dosežejo, tako da ob njih vztrepeta, se prestraši, uživa in tako naprej. Zanimalo me je zlasti, kako lahko filmani svet, to se pravi, ustvarjeni svet, konstituira trajanja zelo posebne vrste (...), a da bi to obdelal, je bilo treba spregovoriti o eksperimentalnem subjektu, o subjektu, ki sem ga najbolje poznal, ki ni bil abstrakten subjekt, o subjektu, ki sem bil navezadnje jaz sam; prav ta subjekt je pogoj za obstoj filma." (Ekran, 1983)

Pomen tekstov o kino gledalki in gledalcu sega daleč prek teorije – kot reflektirani opisi lastne kinematografske izkušnje so iskrena izpoved ljubezni do kina, poklon cinefiliji. Poklon, ki ga je, kot rečeno, sprožil Baudry s tem, ko je z alegorijo votline opozoril na specifičnost kinematografske izkušnje. Konceptualno spoznanje in teoretska elaboracija te specifičnosti predstavlja drug premik v teoriji filma, ki ga kaže pripisati Baudryju. Gre za teorijo dispozitiva, katere poudarek je v tem, da je kino zgolj eden od načinov gledanja filmov. Tu je teorijo izdatno podprl razvoj tehnologij – danes je za gledanje filmov na voljo toliko distribucijskih mehanizmov in naprav za prikazovanje, da se včasih res zdi, da kino izumira in da so izpovedi cinefilije dokumenti časa, ki ga ni več. Filme je mogoče distribuirati po internetu, festivali prek interneta predvajajo celo celovečerce, kratke filme si lahko predvajate po mobilni telefonski mreži. Televizijskih sprejemnikov je toliko vrst, da je skoraj nemogoče naštet vse; najnovejši so ravnega zaslona in visoke ločljivosti, osnova je lahko plazma, lahko tekoči kristali, katodna cev zanesljivo izginja, lahko pa izgine tudi televizor in namesto njega uporabite projektor, podobno kot v kinu. Seveda lahko uporabite tudi računalnik, kjer je zaslonov spet malo morje, tudi po dimenzijah računalnikov, od stacionarnega in prenosnega do sub-notebooka in dlančnika. Tu so seveda tudi zasloni v javnih prostorih, ki praktično po celi zemeljski obli izrivajo plakate – ne le kot je to prislovično še iz časov billboardov, na newyorškem Times Squaru, temveč na vseh postajališčih podzemnih železnic in podobnih javnih krajih, od Tokia do Dunaja, plakate nadomeščajo zasloni, kjer lahko med čakanjem preberete, kdaj pripelje naslednji vlak in kakšno bo vreme, predvsem pa seveda gledate (kratke, informativne ... a vsekakor) filme.

Vse to na prvi pogled zanika aktualnost Baudryjeve rabe alegorije votline za opis izkušnje filma, a hkrati mu, na drugi ravni, prav to toliko bolj odločno pritrđi. Kajti zakaj, čemu bi – ob vseh možnostih, ki jih imamo danes za to, da gledamo filme, brez zapovedane nepremičnosti in drugih prisil in omejitev, kadarkoli, kjerkoli – še vedno hodili v kino? Zakaj bi se, ob vsesplošnem pomanjkanju časa, prepuščali zamudnemu ritualu obiskovanja kinodvoran – ko bi kinematografska izkušnja ne bila posebna izkušnja, tako posebna, da je ne more nadomestiti nič drugega.

Zakaj kino ni izumrl? Zato, ker nikoli ni bil izumljen. Na neki način, kot možnost, kot želja, je vedno že obstajal, v tem smislu ga ni bilo prav nič treba izumljati. Za Baudryja je alegorija votline znamenje želje, ki poganja izum kina in zgodovino njegovega izumljanja. Zgodovinarji kina, pravi, so primorani brskati po predzgodovini, da bi našli njegov začetek, a to počno zaman. Magična lanterna, praxinoskop, optično gledališče, kamera obskura ..., več kot je novih izkopanin, več je izumov in težje je najti izvor tistega pravega prvega v verigi kinematografskih izumov. Morda sta bila celo slikarstvo in gledališče, zaradi pomanjkanja primernih tehnoloških in ekonomskih pogojev, zgolj predhodnica v pri-

bliževanju temu, kar je čisto poseben aspekt njegovega delovanja in kar samo kino lahko v polnosti udejanji. V tem smislu ni nobenega prvega pravega izuma kina, kajti preden se pojavi kot rezultat določenega stanja družbenega razvoja in določenih tehničnih pogojev, ki so bili potrebni za njegovo izpopolnitev, je kino obstajal na ravni potencialne možnosti, kot želja po neke vrste izogubljeni zadovoljitvi. Po tem, česar ni. Česar si niti ne predstavljáš, a ko na to naletiš, veš, da je to to. Ne vsekar-si-želiš za rojstni dan ali novo leto, temveč – čimveč-tega-za-kar-niti-ne-veš-a-ko-boš-spoznal-boš-vedel-da-je-to-tisto-kar-si-si-od-nekdaj-želel. Obstoj produktivnega potenciala domišljije. Kinematografska izkušnja je izkušnja pozitivnega pomena, te produktivne podmene domišljije. Vsak drug način gledanja filma sicer lahko prinaša isti film, ne pri-nese pa tistega, česar ni – zadovoljena so pričakovanja, ne pa tudi pričakovanje nepričakovanega. Dobite, kar so vam obljubili – informacije, zgodbe, zvezde ..., ob njih se vam zazdi tudi vaše življenje bolj obveščeno, bolj vznemirljivo in bolj zvezdniško, vendar ste prikrajšani za proces – za tisto skrivnostno, nikoli v celoti doumljivo transformacijo, ki se v celoti odvije v vas samih, ne da bi točno vedeli, zakaj in kako, ko se iz razpadajočega, z morsko travo prekritega trupla na morski obali razvije najlepší utopljenec na svetu.

Morda, ob poplavi drugih načinov gledanja filma, res postopoma pozabljam, da je kaj takega sploh mogoče – tako se zdi, ko na primer poslušamo, da Škafarjevemu filmu *Peterka: leto odločitve* manjka informacij, kot bi bila televizija merilo za ocenjevanje kina. A nas Marquezova pripoved o *Najlepšem mrtvecu na svetu* spomni, da vendar obstaja tudi kino brez kina, da kina ni bilo treba izumiti, ker je vedno že bil, in obenem opiše, nazorno, prijazno in razumljivo, proces, ki ga vedno znova doživimo v kinu in zaradi česar kino potrebujemo in ga bomo potrebovali, razvoju novih možnosti gledanja filmov, in preziru do sanjačev navkljub.

Pravzaprav sta oba, Platon in Marx, enako prispevala k temu, da domišljijo razumemo skoraj še izključno negativno – kot utvaro, iluzijo, slepilo. Jean-Michel Roux je posnel izjemen celovečerec o nevidnih prebivalcih Islandije (*Enquête sur le monde invisible*/Raziskovanje nevidnega sveta, 2002), veliko vrst jih je, škrti, palčki, duhovi ..., kot "nevidna bitja" so postali skoraj enakopravni prebivalci te države – zemljevidi njihovih naselij in poti postajajo legitimen del zemljevida Islandije, upoštevajo jih pri načrtovanju novogradenj in gradnji cest, o srečanjih z njimi pripovedujejo ne samo otroci in vidci, temveč tudi policisti, učitelji, državniki. Pa je doslej vsak, ki sem mu, kot neko mini antropološko študijo, želela pokazati ta film v Ljubljani, hitro menjal temo. Ljudje se pogovarjamo težko o nečem, česar ni, kar nima neposredne uporabnosti, neposrednega namena. Umetnost in znanost, zadnja stoletja še edini, ki sta si smeli privoščiti, da sta neuporabni – celo po definiciji, umetnost naj bi bila nekaj drugega od uporabne umetnosti –, so sodobni načini financiranja celo v Evropi, tej privilegirani enklavi nekoristnega v utilitarističnem univerzumu multinacionalnk, podvrgli diktatu razpisnih pogojev in neposredne izmerljivosti rezultatov. Domišljija je pregnana na skrajni družbeni rob. Sposobnost predstavljanja onkraj vidnega in neposredno dostopnega nima nobene pozitivne vrednosti, samo še neproduktivno sanjarjenje je.

Pozabili smo – tudi tisti, ki prisegajo na izjemen pomen znanosti, ali pa denimo branja, morda oni najprej –, da bi brez sposobnosti, da si predstavljamo nepredstavljivo, ljudje ne znali brati, tudi osnovnih matema-

tičnih operacij bi ne zmogli, kajti tudi števil ne bi prepoznali. Zgodovinski, morda celo največji korak v razvoju človeka je bila pač sposobnost zamišljanja – da številka dve lahko pomeni dve kravi (šlo je, zgodovinsko, za beleženje stanja, evidenco, inventuro) tudi, kadar nista fizično prisotni, še več, da ima 2 isti pomen, ne glede na to, ali gre za kravi ali hruški, pa celo, če je eno krava in drugo hruška.

Seveda med sodobnimi tehnologijami najdemo tudi drugo linijo razvoja. Poleg tiste, ki gibljive slike razširja na najbolj nemogoče nosilce in najbolj vsakdanje situacije, situacije, kjer je pozornost še bistveno bolj minljiva in manj zanesljiva kot pred televizorjem, ki jo vodi zahteva po popolni razpoložljivosti, do zasičenosti, nekakšen antikino, kamor seveda sodi tudi multipleks – poleg teh torej obstajajo tudi tehnologije vizualnega, ki jih poganja tista želja, katere vzorčno utelešenje je kino. Gre za zelo različne tehnologije potopitve, ki – kako pa drugače – vse po vrsti temeljijo na alegoriji votline, na dispozitivu kina, razvitem do skrajnosti, na sposobnosti, da te totalno prevzamejo, zajamejo, posrkajo. Za razliko od tehnologij multipleksa, ki ponujajo informacije, zgodbe in zvezde, se ta druga vrsta tehnologij osredotoča na sam proces: informacije, zgodbe ali zvezde so nepomembne ali jih celo ni, to, kar šteje, je sama potopitev. Spekter je širok, od običajnih računalniških iger do interaktivne televizije, od zabavišnih parkov do trodimenzionalnega kina, celo kiberprostor je, z besedami njegovega izumitelja Williama Gibsona, ena taka konsenzualna halucinacija.

Mnogi so v zgodbo o konsenzualni halucinaciji vključili tudi branje, za B. Andersona je na primer narod zamišljena skupnost – skupnost ljudi, ki ob isti uri berejo jutranji časopis in si ob tem v svojih glavah zamišljajo iste dogodke.

Ko se knjiga in kino skupaj znajdeti v območju domišljije, se običajno začne tekma, katere zmagovalec je znan. Knjiga menda daje bistveno več prostora domišljiji enostavno zato, ker nima podob. Ugovor, da je tudi film treba znati brati, dodatno zaplete stvari – pokaže pa, da je vprašanje o intenzivnosti v osnovi zgrešeno, saj ne gre za stopnjo bližine, temveč enostavno drugačen odnos. Kar nam, nazorno in brez vrednostnih in ideoloških pretenzij, pokaže Marquez, ko z zgodbo o dogodku v revni kolumbijski vasi na obali Pacifika opiše to, kar je bistvo kina in kar ljudje širom sveta vsakodnevno doživljamo v kinu. Knjiga opisuje, v kinu doživljamo. *Najlepši utopljenec na svetu* opisuje, kako se razpadajoče truplo transformira v najlepšega utopljenca na svetu. V kinu vsakič znova doživljamo transformacijo, ko mrtve podobe na platnu zaživijo v nas samih. Knjiga prinaša nekaj drugega, bralka ali bralec potrebuje opis, naš postopek zamišljanja je voden, usmerjan, interpretiran. Kino je prostor, kjer poteka proces zamišljanja sam. Knjiga je interpretacija – kino je prava stvar. A tudi v kinu, vemo, je potrebnih kup vodil, od vstopnice do teme in tišine v dvorani. Dva dispozitiva, potrebujemo oba – ker bi se brez možnosti, da v sebi oživljamo mrtvece, mi sami spremenili v žive mrličke.

Literatura:

Ekran 9–10/Problemi 12 (1983)

Gabriel Garcia Marquez: *The Handsomest Drowned Man in the World* (1972)

M. Rieser, A. Zapp (ur.): *New Screen Media* (BFI in ZKM, 2003)

P. Rosen (ur.): *Narrative, Apparatus, Ideology* (Columbia University Press, 1986)

Z. Vrdlovec (ur.): *Lekcija teme* (DZS, 1987)

CINEFILIJA

(odlomek iz eseja *Kino in televizija: Laj in Ojdip*)

Kino je poseben prostor, v katerega nam je dopuščen zgolj omejen dostop. To ni naš prostor, to je nadzorovan javni prostor, kamor vstopamo v skladu s predpisanimi pravili – plačilo vstopnice, prihod ob določeni uri – in se pri tem strinjamo, da se bomo obnašali skladno z drugimi uveljavljenimi navadami. Te navade se nedvomno razlikujejo glede na kulturno okolje, v katerem se odvija projekcija, vsaj v Evropi pa velja ustaljen dogovor, da v kinu sedimo, ne govorimo in posvečamo pozornost filmu. Uklonimo se – in s tem, ko smo se uklonili, lahko vstopimo v drugačen način bivanja, v kraljestvo fantazije. Ta postopek je v svojem bistvu posvečen. Sam po sebi ni religiozen, vendar je zelo blizu delovanju religije. Kolektivno podrejanje pravilom in ritualom omogoča posamezniku neko stopnjo epifanije. Tako ni nič čudnega, da gre lahko film v tem posebnem prostoru tudi prek roba.

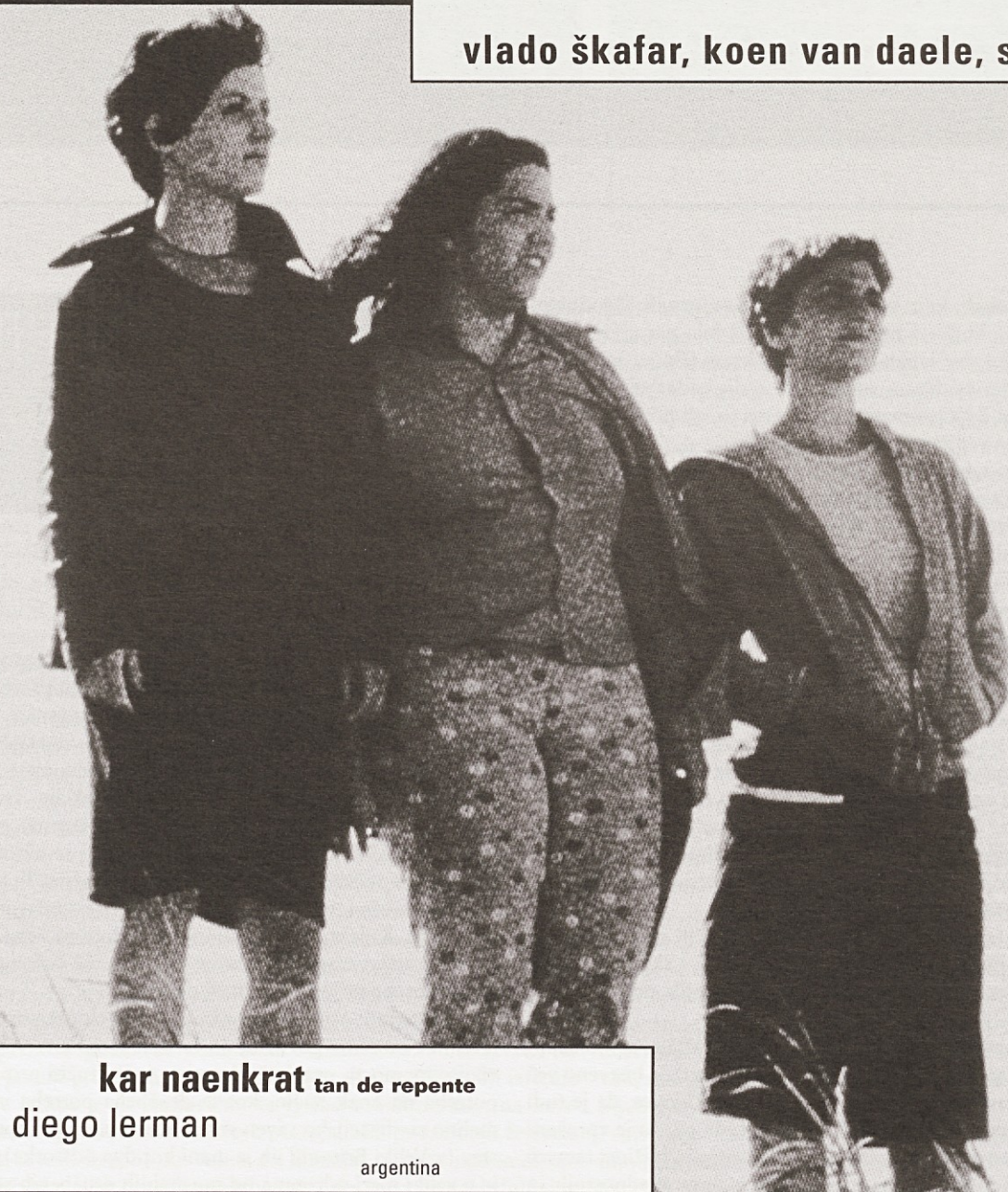
Po drugi strani pa televizija zavzema popolnoma drugačen prostor, o katerem ne moremo govoriti, da vsebuje kako posvečeno razsežnost. Televizijo imamo za pravico, ki nam v naši družbi pripada. To je družbena potreba na enak način, kot je družbena potreba vodovod. Določa temeljno civilizacijsko raven sodobne zahodne Evrope. Peščica gospodinjstev (v Veliki Britaniji jih je manj kot dva odstotka), ki nima televizorja, je v veliki meri odrezana od normalnih družbenih stikov. Njihovi prebivalci težje sledijo tekočim dogodkom, časopisna poročila pa so zanje polna lukenj, kajti v načinu, kako naša družba govori sama s seboj, ima televizija temeljno in osrednjo vlogo.

Prevedel G. B.

john ellis

EKRANOVE PERSPEKTIVE NA 14. LIFFu

vlado škafar, koen van daele, simon popek



kar naenkrat tan de repente
diego lerman

argentina

Ko smo pred štirimi leti v Benetkah videli *Svet žerjavov* (Mundo grúa) takrat neznanega mladega Argentinca Pabla Trapera, si kljub navdušenju nismo mogli predstavljati, da smo poleg nove *Ekranove perspektive* odkrili tudi nov kontinent, pravzaprav pravo zakladnico novega filma. Danes je vsemu svetu znano, da je Argentina najperspektivnejša filmska dežela tega trenutka. Eden izmed mnogih, ki so sledili Pablu Traperu, po čisto svoji poti, je tudi Diego Lerman s črno-belo miniaturo socialne, sentimentalne in eksistencialne drame *Kar naenkrat*, za katero je bil najprej nagrajen s srebrnim leopardom v Locarnu, v Franciji pa so ga razglasili za režiserja leta.

Kar naenkrat se začne nekoliko zaletavo, značilno za prvence, z nenavadnim lezbičnim parom; imenujeta se Mao in Lenin in v svoji punkerski opravi pohajkujeta po ulicah Buenos Airesa. V trgovini s spodnjim perilom naletita na debelušno prodajalko njunih let in Mao se odloči, da jo vzameta s seboj, ker se je v njo na prvi pogled zaljubila. Lenin ne protestira, njena ljubezen do Mao pomeni, da ji želi v vsem ustreči, tudi pri ugrabitvi prodajalke Marcie. Dobimo nekoliko neverjeten lezbični trikotnik,

toda kako bi človek lahko sodil zakon želje – bolje se je prepustiti in s trikotnikom odpotovati na morje, Marciino mesto otroške želje, ki ga v zmedenosti in strahu razodene svoji nenavadni dvorljivki.

Tipični nenavadni eksistencialni *road movie*, začnjen z ljubezenskim trikotnikom, pa se kar naenkrat ustavi, ko se Mao v trenutku nežnosti odloči, da obiščejo teto Blanco, nenavadno staro gospo z veliko posluha in energije za življenje. Pri njej nenavadne junakinje in film dobijo svoj dom. Kar naenkrat se film napolni z nežnostjo, s posluhom za drobne note človeških odnosov, ki kljub črno-beli sliki nenadoma pokažejo neskončno paleto barv. Kar naenkrat to postane drug film, kot bi dirigentsko palico mlademu vihariku prevzela izkušena stara gospa za nevsiljivo lekcijo o čustvovanju in življenju. Kar naenkrat prisluhnemo pripovedi v zamaknenosti, kot ob kakšni davni pesmi. Čeprav se po sobah tetine hiše trgajo in vne-majo srca v najrazličnejših kombinacijah, se poraja enoten občutek, da je film pred našimi očmi vzcvetel, kar naenkrat.

V.Š.



izpit emtehan
naser refaie

iran

Refaie začne svoj film *Izpit* pred zaprtimi železnimi vrati na prazni teheranski ulici. Prihajajo mlade ženske – nekatere same, nekatere v parih ali v majhnih skupinah – in se začnejo zbirati pred vrati. Iz njihovih jutranjih pogovorov izvemo, kaj družijo to raznovrstno skupino mladih iz vseh družbenih slojev: ženske čakajo na sprejemni izpit, ki jim bo omogočil vpis na univerzo. Ko se vrata odprejo, se na dvorišču zbere več kot sto žensk. Kamera se diskretno pomika med njimi ter tu in tam ujame kosce pogovorov. Nevidna kamera se pri dekletu ali majhni skupini deklet ne zadrži več kot nekaj minut; prisluškuje upanjem, strahovom, obrekovanju, skrbem, banalnostim. Postopoma se ti kosci sestavijo v nazoren mozaik, ki govori o stanju in težnjah žensk urbane sodobne iranske družbe. Približno osemdeset minut pozneje se odprejo vrata učilnic, kandidatke vstopijo in železna vrata se zopet zaprejo. *Izpit* se bo začel.

Film *Izpit* sem februarja leta 2002 videl na Mednarodnem filmskem festivalu v Teheranu, kjer je prejel posebno nagrado žirije. Tudi prisotni mednarodni kritiki in kurtorji so Rafaijev prvenec toplo sprejeli, kot eno odkritij tistega filmskega leta (režiserjeva mednarodna kariera pa se je začela na festivalu v Benetkah). Filma od takrat nisem videl, zato si v spomin težko priključim določene like, okoliščine ali prizore. To bi morda lahko govorilo o šibkosti inkohherentnega, slabotno sestavljenega narativnega filma, vendar moji jasni spomini in navdušenje nad filmom kot celoto dokazujejo nasprotno. Kakor vsa najboljša iranska kinematografija je *Izpit* na prvem mestu natančno sestavljen konceptualni film (in ne nadrobno načrtovan narativni film). Za primerjavo bi lahko rekel, da imam ob *Izpit*u enako močna občutja kakor pri filmu *Krog* (Dayereh, 2002, Jafar Panahi). Čeprav se komaj spomnim podrobnosti Panahijevega filma, se vseeno jasno spominjam celotne strukture filma, njegovega vtisa, in

povsem jasno mi je, zakaj se je zapisal v zgodovino sodobne iranske in svetovne kinematografije.

Izpit ima veliko skupnega s *Krogom*. Očitnih povezav je več, na prvo mesto pa bi postavil krožno strukturo. Celotno dogajanje obeh filmov se odvija v prostoru med dvojimi zaprtimi vrati. Med vrati porodnišnice (novo življenje, rojstvo), zaprtimi železnimi vrati šole (začetek, možnost, upanje) in vrati zapora (izguba upanja), pa zapiranje vrat pred šolo (izločitev tistih, ki so ostale zunaj, in velike večine tistih, ki so sicer notri, a bodo kmalu izločene, saj le majhno število prijavljenih dejansko naredi izpit). Refaie svojo povezanost s *Krogom* še potrdi: pred vrati med zgodnjimi prišleki vidimo mlado žensko z dojenčkom. Navdušena zaradi čudovitih novih priložnosti, ki jih nudi izpit (v življenju, ki se je odvillo prehitro), čaka na svojega moža, ki je obljubil, da bo prišel in med izpitom poskrbel za dojenčka. Čaka vse do konca filma, vse dokler se vrata spet ne zaprejo, vse do reza na temo. Zaman?

Refaie nam ne da zadosti časa, da bi se identificirali z določenim likom – pravzaprav še veliko manj kakor *Krog* –, vsaka od mladih žensk je enako pomembna. Ne ženska (v ednini, z velikim ž), temveč vse ženske – v vsej svoji individualnosti in izjemnosti – so protagonistke pričujočega filma. S tega vidika se zdi nemški naslov filma *Hundert Frauen* (Sto žensk) primeren.

Po drugi strani pa naslov *Sto žensk* zgreši bistveni zorni kot izvirnega (in mednarodnega) naslova. Z naslovom *Izpit* in s snemanjem stotih žensk v realnem času, v osemdesetih minutah, ki tečejo pred izpitom (tako izpita v filmu očitno ni), nas Refaie spomni, da življenje (resnični dogodki, izpit, oboje – možnost in izločitev ...) vselej ostane *hors-champs*.

K.V.D.



zadnji vlak poslednj poezd' aleksej german, ml.

rusija

Aleksej German mlajši se je za svoj prvenec odločil posneti "homage" nemškemu vojaku, ki je pozimi leta 1944 na ruski fronti rešil življenje njegovi mami in babici. Na nekem drugem mestu je medtem nemški vojak ustrelil njegovega dedka. Film govori o humanih dušah, ki se niso strinjale z idejo nacizma in so se bile prisiljene boriti v nesmiselni vojni, pripoveduje zgodbo o zdravniku, ki se v zadnjih dneh vzhodne fronte znajde med deklasiranimi nemškimi vojaki, napol poraženo in premraženo vojsko, ki želi najti izhod in ki nikoli ne bo dočakala okrepitev iz domovine.

Film je povsem fokusiran na zdravnikov lik; German prične s splošnimi plani, z generalnim prikazom vojaške bede (prva sekvenca je maestralna, kamera je v poziciji zdravnikovega subjektivnega pogleda, ki iz avtomobila opazuje bedo na fronti) in počasi prodira v notranjost zdravnikovega lika in njegovih razmišljanj, od globalnega k individualnemu torej. German celo spremeni resnično družinsko zgodbo, saj dekle pred zdravnikom nazadnje umre, kar pa je logična odločitev, saj gre za zgodbo o nemškem zdravniku, humanem bitju, ki ga Germanovi po vojni – kljub temu da so poznali njegovo ime – nikoli niso našli. Črno-beli film neverjetne vizualne poezije, kakršne na platnu že zelo dolgo nisem videl (večina se odvija v snežnem viharju in megli, tavajoče figure so včasih kot duhovi), in krasno posvetilo človeštvu in humanosti.

S.P.



poletje v zlati dolini ljeto u zlatnoj dolini srdjan vuletić

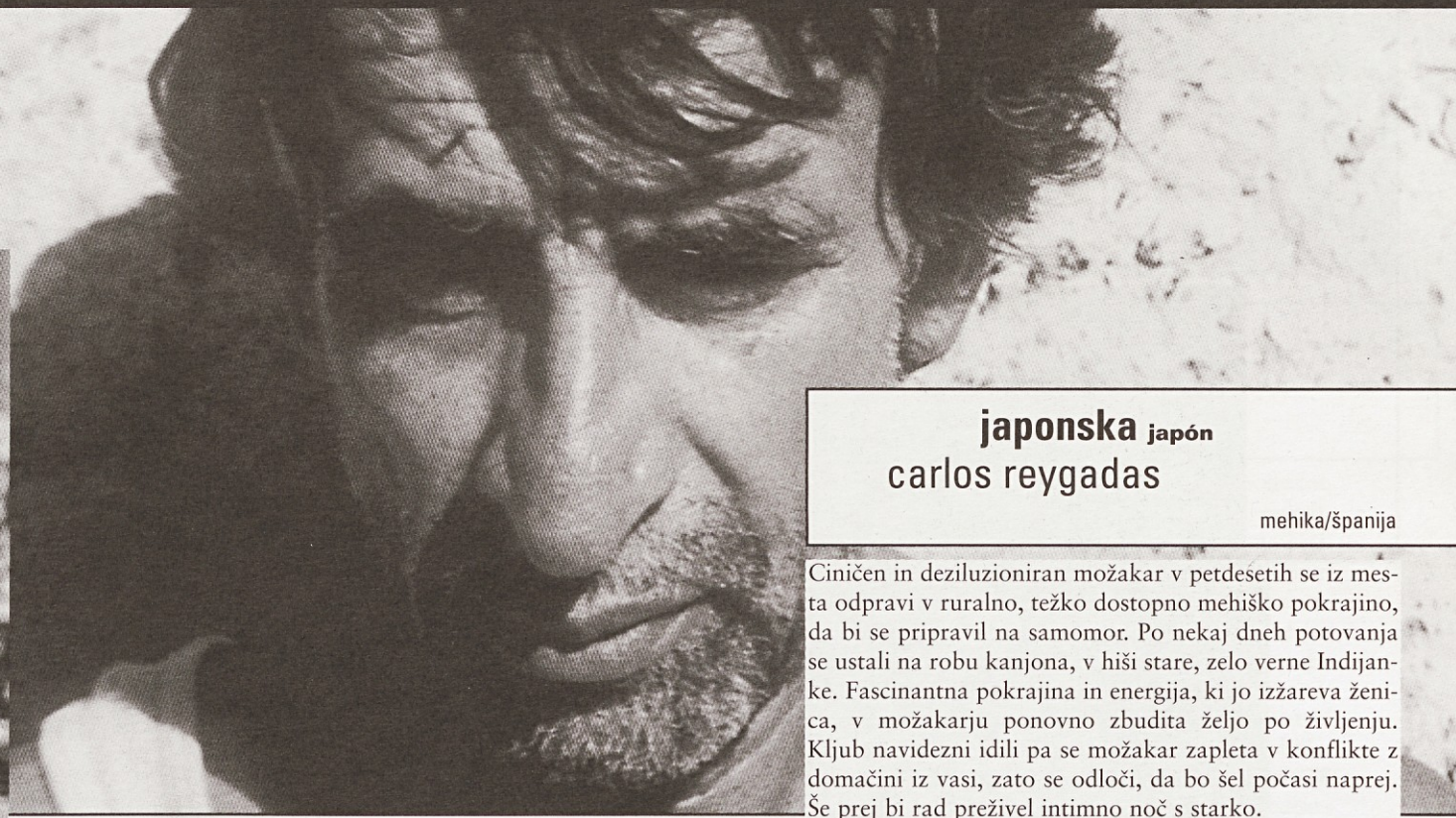
bih

Letošnji sarajevski filmski festival je prikazal kar tri bošnjaške celovečerce; vsi trije so spregovorili o rehabilitaciji življenja ter duha v Bosni in Hercegovini po vojni: *Remake* Dina Mustafića, *Gori vatra* Pjera Žalice ter *Poletje v zlati dolini* Srdjana Vuletića. Gre za tri mlade avtorje, ki so se s svojimi celovečernimi prvenci lotili iskanja pravega bošnjaškega povojnega junaka, novega človeka, ki bo lahko prinesel očiščenje družbe. *Remake* kljub deklarirani protivojni noti vidi odrešitelja v zavednem umetniku, ki se po begu iz vojne vrne nazaj v Sarajevo in prime za orožje. Še vedno torej ostajamo pri primitivni potrebi po klasičnem mitološkem junaku. *Gori vatra*, absolutni zmagovalac sarajevskega festivala, postavi v duhoviti farski medetnične sprave v ospredje naivnega junaka, preprostega gasilca, ki prostodušno krmari med svetom tragičnih blodenj svojega očeta in realnostjo medetnične sprave v Tešnju pod diktatom mednarodne skupnosti. Žalica ponuja neozaveščenega junaka, ki s svojo "dobro dušo" nehoti pokaže pot do resnične sprave, ne tiste na globalni in deklarativni etnični ravni, pač pa na intimni ravni sosedov in kolegov.

Ta kontekst je pomemben za razumevanje izjemnega pomena filma Srdjana Vuletića *Poletje v zlati dolini*, ki strahovito natančno definira bistvo problema povojne Bosne in zanj najde sijajen umetnikov pogled na njegovo rešitev. Naravno stanje novega Sarajeva (in celotne Bosne) je v radikalnem nasprotju s predvojnimi pregovornimi vitalizmom – nihilizem. Toda ta nihilizem ne izvira iz nezmožnosti povojne medetnične sprave v Bosni, kakor nameno-

ma prepričuje politika in kot to vidi večina bošnjaške inteligence, vključno z umetniki. Ta globalna zaslepljenost je prav neverjetna. Bistvo in resnična tragedija bošnjaškega nihilizma tiči v jedru vsake posamezne etnije, v tem primeru muslimanov oziroma "bosancev". Glavni problem povojnega Sarajeva ni medetnično sovraštvo, pač pa splošni nihilizem onkraj etničnih delitev, ki je zavladal po vojni. Tragedija vojne ni le v tem, da iz človeka izvabi najslabše, marveč da na nivoju družbe izvabi na vrh najslabše ljudi na vseh področjih življenja. Po vojni navadno ostanejo na vrhu največji nizkotneži – in to je problem današnje Bosne. Vuletić prek svojega mladega junaka, ki iz nezainteresiranega, zadržanega najstnika po nareku težke usode (ob pogrebu očeta izve za njegov ogromen dolg, ki ga mora zdaj on, njegov naslednik, poplačati, da očisti njegovo ime) preraste v trmasto samozavestnega in pozneje ozaveščenega mladeniča, pokaže na prvi pogled naivno, v resnici pa globoko premišljeno alternativo sarajevskemu nihilizmu: očiščenje ne bo prišlo prek medetničnega pobotanja, ampak v čisto ekspresionističnem smislu, prek novega, očiščenega posameznika, prek novega sarajevskega človeka, ki se lahko zgodi v vsakem izmed "nas". Očiščenje družbe je možno samo prek očiščenja posameznikov, to očiščenje posameznika pa je realno in ni odvisno samo od usode, kot bi sledilo iz filma na prvi pogled, ampak predvsem od samega sebe, od lastne odločitve.

V.Š.



japonska japón carlos reygadas

mehika/španija

Ciničen in deziluzioniran možakar v petdesetih se iz mesta odpravi v ruralno, težko dostopno mehiško pokrajino, da bi se pripravil na samomor. Po nekaj dneh potovanja se ustali na robu kanjona, v hiši stare, zelo verne Indijanke. Fascinantna pokrajina in energija, ki jo izžareva ženska, v možakarju ponovno zbudita željo po življenju. Kljub navidezni idili pa se možakar zapleta v konflikte z domačini iz vasi, zato se odloči, da bo šel počasi naprej. Še prej bi rad preživel intimno noč s starko.

Kratko izhodišče Reygadasovega celovečernega prvenca bi lahko narekovalo dinamičen ritem in razburljivo filmsko avanturo, sploh če se naslonimo na sodobni mehiški film, ki je v zadnjih treh letih s naslovi kot *Pasja ljubezen* (Amores perros, 2000), *Jaz pa tebi mamó* (Y tu mamá también, 2001) in *Zločin očeta Amara* (El Crimen del padre Amaro, 2002) dodobra opozoril nase in se predstavil kot tržno zanimiva kinematografija, ki poleg podiranja domačih *box-office* rekordov uspešno konkurira tudi na tujih trgih. A nič ni dlje od resnice, vsaj kar se tiče Reygadasove *Japonske*. Če so Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón in Carlos Carrera predstavniki "novega vala" mehiškega filma, ki je neločljiv del komercialnega (in veliko manj kreativnega) aspekta tamkajšnje produkcije, potem Raygadas ne stoji le na nasprotnem polu, temveč deluje kot njihova antiteza.

Japonska je vizualno osupljivo delo, posneto na 16mm trak in preneseno na cinemascopski (!) format, morbiden film, ki bi mu težko pripisali suvereno režijo ali konsistenten scenarij. Ne, *Japonska* še zdaleč ni perfekten film, temveč (mestoma) improvizirano delo, ki impresionira ravno s svojo rudimentarnostjo; je kot neizbrušen dragulj, delo umetnika-primitivca, ki raziskuje meje medija, svoje igralce-naturščike pa v fassbinderjevski maniri potiska do skrajnih meja. *Japonska* je film mitoloških razsežnosti, definira ga močan dokumentarni pečat, še posebej pa gre za izrazito enigmatično delo. Že naslov predstavlja svojevrsten misterij, prav tako "gibalo" filma, nepojasnjeni samomorilski vzgibi našega (anti)junaka, zaradi česar je dnevnik *Libération* film celo primerjal z *Okusom češnje* (Taste of Cherry, 1997), Reygadasovega Moškega pa z enako skrivnostnim Kiarostamijevem gospodom Badijem. Junaki povečini nimajo imen, povečini so definirani po svoji (biblični?) vokaciji ("lovec", "pevec"), če so sploh poimenovani, kot starka Ascen, zvenijo imena alegorično (*ascensión*=vnebovohod). Pravzaprav je najbolje, če o *Japonski* ob prvem ogledu veste čim manj; tako vas bo Raygadasov film, ki mu spiritualnega sopotnika lahko najdemo tudi v *Gerryju* Gusa van Santa, v svoji transcendentalnosti še najbolj zadel.

S.P.

festival

BENETKE 2003



The Dreamers

Festivalsko leto treh velikih (Berlin-Cannes-Benetke) se je ob fanfarah šestdesete Mostre v Benetkah sklenilo presenetljivo zadovoljivo. Berlinski festival, ki sem ga letos izpustil, je obveljal za najboljšega zadnjega časa (kar ob poraznih izdajah zadnjih štirih let niti ni težko), Cannes se je po letu 1997 znova znašel v programskem breznu, medtem ko so se Benetke, kot najšibkejšje med trojico, letos držale presenetljivo dobro. Sploh prva polovica festivala je narekovala oster tempo in držala visok kvalitativni nivo; nase so opozarjali mladi režiserji (Sofia Coppola, Aleksej German mlajši), presenečali so odpisani (Bertolucci, Bellocchio), "zvezdniki" devetdesetih (Kitano, Lvovsky, Tsai) so se predstavili po pričakovanjih. Zmagovalca festivala, Rusa Andreja Zvjaginceva, in njegove *Vrnitve* (Vozvračenje), žal nisem videl v celoti, zato bom komentar prihranil do projekcije na letošnjem LIFF-u, kjer bo zagotovo predvajal, medtem ko bom nekatere druge skušal čimprej pozabiti, še posebej stupidni humor bratov Coen v *Intolerable Cruelty* ter neskončno pretenoznost Bruna Dumonta v *29 Palms*. Med velika razočaranja moram, žal, uvrstiti tudi *Sjaj u očima*, novi film Srdjana Karanovića, ki mu dvajstletna režijska abstinenca očitno ni koristila, a se je po nekem čudnem ključu znašel v konkurenci za nagrade. Iz letošnjih Benetk lahko kljub raznolikemu programu izluščimo eno sporočilo, poziv k miru, "bojkotu" vojne in vseh vrst – političnih, etničnih ... – konfliktov. Med beneškimi ulicami, kjer na mnogih oknih in balkonih visijo večbarvne zastave z napisom "Pace", ter gostujočo instalacijo Yoko Ono z naslovom *Imagine Peace*, so se na rahlo odročnem Lidu znašli filmi, ki iščejo (in najdejo) ljubezen in razumevanje v središču takšnih ali drugačnih konfrontacij: Bertolucci v Parizu '68, Bellocchio med Rdečimi brigadami, Aleksej German mlajši med drugo svetovno vojno, Randa Chahal Sabag na libanonsko-izraelski meji. Pred vami je deset filmov (Germanov *Poslednji vlak* najdete v rubriki *Ekranove perspektive*), po katerih bom pomnil letošnji festival; med njimi na bližajočem se Ljubljanskem filmskem festivalu nikar ne prezrite filmov dveh režiserk, Sofie Coppola in Rande Chahal Sabag, s katero objavljamo zanimiv pogovor.

simon popek



the dreamers
bernardo bertolucci

vb

Po zelo dolgem času je v polno spet zadel Bertolucci, v šestdesetih radikalni filmar, v sedemdesetih provokativni estet epskih dimenzij, zadnji dve desetletji pa nič več kot senca nekdanje avtorske veličine. Njegovo delo je bilo tako v krizi, interesne sfere pa tako neosebne in oddaljene, da ga je lahko reafirmirala le globoko osebna izkušnja, klic iz mladosti. Odrešitev je Bertolucci našel v svojem drugem domu, Parizu, in v obdobju, ki je izostrilo čute neke generacije. Sanjači so trije mladeniči – dva fanta in dekle –, ki se spoznajo v turbulentnih časih pariškega maja 1968. Ameriški študent Matthew je priča hitrim kulturnim spremembam, ki se odvijajo v francoski prestolnici in po celi Evropi. Študentje na ulicah zahtevajo spremembe, spopadi s policijo so vse silovitejši, sam pa se kot zagrizen cinefil udeležuje protestov pred Francosko kinoteko, kjer demonstranti nasprotujejo odstavitvi ustanovitelja kinoteke Henrija Langloisa. Pred vhomom v zakladnico filma Matthew spozna Isabelle in njenega brata Thea, vsi trije kot filmoljubci hitro najdejo skupen jezik. Theo in Isabelle ob odsotnosti staršev Matthewa povabita v svoje stanovanje, kamor se pred hrupom z ulic nepredušno zaprejo, izklopijo resničnost in ustvarijo zaprto cinefilsko komuno; njihove uganke in igrice o poznavanju filma pa hitro dobivajo izrazito seksualne podtone. *The Dreamers* je ljubezensko pismo velikega cineasta zapriseženim cinefilom, eden tistih redkih filmov, ki obreda gledanja filmov in filmske religije ne obravnavajo kot vmesno fazo v odrasčanju, temveč kot način življenja. Spomnite se Antoina Doinela, kako v Truffautovem *Štiristo udarcev* (Les 400 coups, 1959) iz izločbe pred kinom kraje slike *Državljana Kana*, ali nestanovitnega Sonnyja, ki na *Zadnji kino predstavi* (The Last Picture Show, 1971) gleda Hawksovo *Rdečo reko*. Truffaut in Bogdanovich ljubezni do filma nista prenesla na svoje junake, temveč sta "zgolj" za hip odražala lastne filmske obsesije, medtem ko Bertolucci svoje junake dobesedno prepoji s filmom. Silovitost družbenih sprememb okrog njih jim ne onemogoča sanjarjenja (Kinoteka je zaradi demonstracij zaprta), realnost zanje ni opcija, zato so se prisiljeni zapreti v komuno, kjer si delajo lasten film; debatirajo, gredo se filmske kvize, uprizarjajo antologijske filmske prizore (npr. ljubezenski prizor med Johnom Gilbertom in Greto Garbo v *Kraljici Kristini*), prepirajo se okrog klasičnih dilem (Keaton ali Chaplin?), med drugim se podajo v Louvre, kjer hočejo podreti šprinterski rekord, ki so ga v Godardovi *Nesposobni bandi* s tekom skozi vse hodnike muzeja postavili Anna Karina, Sami Frey in Claude Brasseur. Bertolucci vse igrice, impresije in reference naših treh junakov pospremi s številnimi filmskimi odlomki, ki ilustrirajo njihovo "realnost", iz česar ustvari montažno krasno koreografirane sekvence, kakšnih sam ne pomnim. *The Dreamers* so najlepši film beneškega festivala in bržkone najlepši film leta.

buongiorno, notte dober dan, noč
marco bellocchio

italija

Drugi italijanski povratnik, ki je z radikalno politično držo zaznamoval evropski film šestdesetih in sedemdesetih, je Bellocchio. Če se, denimo, spomnite filma *Dajte pošast na naslovnico* (Sbatti il mostro in prima pagina, 1972), v katerem je razkrival politično korupcijo in zmanipulirane medije, in če primerjate njegove anemične filme zadnjega časa, potem vrnitev k političnemu filmu deluje kot prvovrstno presenečenje. Bellocchio svojo zgodbo postavi deset let pozneje kot Bertolucci. Študentski ideali so se vmes razblinili, nastopila je radikalna oblika politične "subkulture", mednarodni terorizem. Leta 1978 štirje pripadniki Rdečih brigad v krvavi akciji v središču Rima, v kateri so umrli štirje telesni stražarji, ugrabijo pomembnega politika Alda Mora. Idealistični ugrabitelji ob prihajajočih pogajanjih z oblastjo računajo na simpatije javnosti, saj želijo poleg izmenjave političnih zapornikov opozoriti na socialne nepravilnosti in korupcijo, toda javnost na krvavo akcijo reagira z neodobravanjem. Vse kaže, da bodo pogajanja padla v vodo. Med ugrabitelji se Bellocchio osredotoči na Chiaro, zavezano ideji revolucije, in na njen vsakdan; kljub temu da s pajdaši v najetem stanovanju skriva Mora, opravlja vsakodnevna dela, nakupuje, kuha, dela v knjižnici, družijo se s prijatelji. Sčasoma pride v konflikt s svojimi pajdaši, saj se ne strinja z destruktivnostjo za vsako ceno. *Dober dan, noč* seveda ni radikalno političen film; tudi če je Bellocchio nekoč gojil levičarske ideje, so se medtem bodisi omehčale bodisi jih je v interesu pričujočega filma omehčal oziroma prikril. *Dober dan, noč* je namreč kljub močnim političnim podtonom intimna, *kammerspiel* drama in se povečini odvija v interierju stanovanja ugrabiteljev, resnični dogodek s konca sedemdesetih pa v svoji viziji prilagodi časovni distanci; nikogar ne obsoja ali zagovarja, proti koncu celo vpelje številne dvomne, "sanjske" prizore (gledalec, denimo, ni prepričan, ali so Mora ubili ali mu je s Chiarino pomočjo uspelo pobegniti), s katerimi odraža lasten dvom. Kar ni znak nemoči, temveč zrelosti.

lost in translation zgubljen v prevodu
sofia coppola

zda

Z drugim celovečernim filmom je Sofia Coppola pripravila totalno presenečenje; ustvarila je zrelo, sofisticirano, elegantno in duhovito zgodbo o osamljenosti, komuniciranju med ljudmi, ljubezni. V tokijskem luksuznem hotelu običita starejši moški in mlada ženska, oba Američana. Bob Harris (Bill Murray) je filmski zvezdnik, ki na Japonskem posname reklamo za viski, nato pa ga še nekaj dni zadrži v mestu, da bi sodeloval v popularni televizijski oddaji. Charlotte (Scarlett Johansson) je žena



The Five Obstructions



Les Sentiments



zatoichi takeshi kitano

japonska



Goodbye, Dragon Inn

fotografa rockovskih skupin, vendar se ob moževi preza-poslenosti bolj ali manj dolgočasi v svoji hotelski sobi. Vsak posebej skušata zabiti odvečni čas, počasi pa se prek hipnih srečanj v hotelskem baru spoznata in pričneta dru-žiti. Režiserka najbolj preseneti v svoji fokusiranosti in odločenosti, da zgodbo pove neposredno, da je ne obteži z balastom in predvsem ne podleže ekstravagantnim de-tajlom, ki tovrstne zgodbe vse prevečkrat prevzamejo in nadvladajo. Film se v prvi tretjini še spopada s tovrstnimi “motilci” – npr. s komičnimi prispevki Billa Murraya, demonstracijo kulturnih in vedenjskih razlik med Zahod-njaki in Japonci –, vendar jih Sofia pravočasno ukroti. Preostanek filma spremljamo sijajno zrežiran, na trenutke melanholičen odnos med moškim in žensko različnih ge-neracij (on bi ji lahko bil oče), njun prefinjen, kultiviran in aseksualen odnos, ki prinaša v igralskih intepretacijah Scarlett Johansson in Billa Murraya (kako dober je lahko, če ima pravo vlogo!) eno najprepričljivejših igralskih ke-mij zadnjega časa.

film mora biti animiran, kar oba sovražita, a vendarle), do nadvse absurdnih pravil; Leth mora drugi film posneti na “najbolj groznem mestu na svetu” (izbere revno četr-t neke v Indiji), vendar se groza ne sme odražati na platnu (kar razreši s polivinilastim platnom, razpetim za igral-cem, s čimer zamegli ozadje). Nastal je en psevdodo-kumentarec in pet rimejkov, ki si jih Trier skupaj z Le-thom sproti ogleduje, jih komentira in mu na osnovi sprotnih ugotovitev za prihajajoča snemanja postavlja nove obstrukcije. Zafrkancija, začinjena s Trierjevim zna-čilnim nihilizmom.

les sentiments čustva noemie lvoovsky

francija

V filmu *Soseda* (La femme d'à côté, 1981) Truffaut pove zgodbo o novih sosedih neke na francoskem podežlju ter tragičnem razpletu pretirano intimnega medsosedskega odnosa. Ne bi si drznil trditi, da je Noemie Lvoovsky mislila na njegov film ali da se je lotila rimejka, no, njena zgodba ima mnogo stičnih točk. François in Edith, mlad poročen par, postaneta soseda starejšega zakonskega pa-ra, Jacquesa in Carole. François naj bi prevzel mesto zdravnika na terenu, kjer je Jacques delal dolga leta, zato se četverica hitro spoprijatelji. Vsakodnevne večerje, sku-pni vikendi in pogovori o intimnejših stvareh postanejo stalnica, vse kaže, da bosta družinici uživali harmonično podeželsko življenje, potem pa odnos med Jacquesom in Edith počasi preraste prijateljsko raven.

Noemie Lvoovsky je zaslovela z duhovitimi, razigranimi “generacijskimi” komedijami (npr. *PuncelPetites*, 1997), v katerih je svoje mlade igralke-naturščice spremljala tudi v resničnem življenju in jih kasneje vključila v nadalje-vanje *Ne bojim se življenja* (La vie ne me fait pas peur, 1999), zato smo potihem pričakovali, da bo njen zadnji film junakinje morda prestavil v novo, post-adolescentno oziroma zrelo obdobje. V *Čustvih* je Noemie uporabila profesionalno igralsko zasedbo, dogajanje je iz sedem-desetih let prestavila v sodobnost, a po duhu vendarle spominja na predhodni deli. Edith je bržkone ena tistih deklet, ki so se v *Ne bojim se življenja* počasi, a zanesljivo oddaljevale druga od druge. Zdaj je punca postala žen-ska, se poročila in ustalila; še vedno ji občasno po glavi hodijo traparije, ena od napak v življenju (prešuštvo) pa ji nazadnje vzame srečo. Čustva se po dveh tretjinah ki-časte komedije tako radikalno prelomijo, prelevijo v dru-žinsko tragedijo, da se zdi, kot da je Noemie Lvoovsky tudi sama želela pretrgati določeno tradicijo svoje neuradne trilogije o odraščanju ter se prestaviti v novo fazo ustvar-janja. Nadaljevanje sledi.

Lik Zatoichija je v japonski popularni kulturi pravi kult; najprej je bil literarni junak, pozneje je oživel na stripu, od petdesetih let dalje pa je nastopal v stotinji pogrošnih, Zahodu povečini neznanih akcijskih filmov. Zdaj, ko se ga je lotil še Kitano, ki bo – sodeč po ekstatičnih reakcijah v Benetkah – njegovo slavo brez dvoma ponesel daleč naokrog, lahko na digitalnih nosilcih pričakujemo male antologije Zatoichijev, podobno kot se je pred leti zgodilo s fenomenom Godzile. *Zatoichi* je Kitanov prvi kostum-ski film, postavljen v 19. stoletje. Slep samuraj Zatoichi (Kitano) vandra po japonski pokrajini, preživlja se s koc-kanjem in masiranjem. Njegova rdeča palica se lahko v hipu spremeni v samurajski meč, s katerim je nepremag-ljiv. Ko se znajde v gorski vasici, katere prebivalci trpijo pod železno roko tolpe Ginzo, spozna kockarja Shinki-chija, ki postane njegova desna roka. Istočasno se v mestu znajdeta gejši, ki prodajata svoje usluge, toda v resnici ju je v mesto pripeljalo maščevanje: najti in ubiti hočeta družino. Predvidevam, da osnovna premisa ne odstopa od tradi-cionalnih zapletov samurajskih filmov z Zatoichijem. Psi-hologizacija je nekako ob strani, prevladuje spektakelska razsežnost, hipni, zelo kratki, a brutalno krvavi dvoboji med našim roninom (samurajem brez gospodarja) in sa-muraji vaškega despota. Kitano bržkone ni želel posegati v ustaljeno naratologijo klasičnih Zatoichijev, zato pa je pop kulturni fenomen predružil v režijskem in ikono-grfskem smislu. Film je izvirna, mestoma duhovita in su-vereno zrežirana avantura; Kitano dokazuje mojstrstvo s perfektno orkestriranimi sekvencami, posrečeno meša “realne” zvoke in minimalistično glasbo, ki tvorijo im-presivno zvočno paletto, postopoma pa vpeljuje vse bolj absurde elemente: ko Zatoichi pobije vse nasprotnike in vsi pričakujemo odjavno špico, se pred gledalci zarola še glasbeno-plesna sekvenca s samurajskimi step plesalci v tehno izvedbi!

goodbye, dragon inn tsai ming-liang

tajvan

Na predvečer zaprtja gromozanske kinodvorane v središ-ču Taipeija pride kljub močnemu dežju na predstavo mla-da Japonka. Dvorana je skoraj prazna, na platnu se vrti star *wuxia pian* film Kinga Huja, *Dragon Gate Inn* (1967), ki ga je, mimogrede, hongkonški maestro posnel prav na Tajvanu. Mladi Japonki, ki išče družbo, se vse bolj zdi, da dvorano naseljujejo izključno duhovi; med drugim naleti na Miao Tiena, igralca iz Hujevega filma, le da zdaj izgleda veliko, 35 let starejši ...

Tsaijev film lepo deluje predvsem na simbolni ravni, kot anti-nostalgičen krik za časi, ko so bile kino dvorane razprodane, ko so ljudje masovno in emocionalno

reagirali na dogajanja na platnu; preden so v življenja ljudi vstopili video, DVD, internet ... in preden so se ljudje za zidovi stanovanj dokončno dehumanizirali. Ne, film ni topla sentimentalna drama o odraščanju v slogu Tornatorejevega *Kino Paradiža* (Nuovo cinema Paradiso, 1989), temveč naporna “vampirski” alegorija; Tsai je šel s pričujočim filmom do skrajnih meja, do pripovedne abstrakcije. Film ne vsebuje Tsaijevih običajnih referenc na aktualne problematike (mladostna delikvenca, osam-ljenost, prelom tisočletja ...), vendar imaš po 82 minutah kljub vsemu občutek (malce perverznega) spiritualnega zadoščenja. Konec filma je za Tsaija konec sveta.

21 grams alejandro gonzález inárritu

zda

Po dobrem tednu dni katastrofalnih tekmovalnih filmov, ki jih je ponujala letošnja Mostra, je drugi Inárritujev film deloval kot razodetje. Režiser, ki je s svojim prvencem *Pasja ljubezen* (Amores perros, 2000) dodobra razvnel svetovno festivalsko občinstvo (mene malce manj), je s formalno izpiljenostjo *21 gramov*, scenariistično konse-kventnostjo in suvereno režijo navdušil povsem obupano poročevalsko srenjo. Tri ljudi in njihove družine združi serija tragičnih dogodkov. Paul (Sean Penn) je univerzi-tetni profesor matematike; njegovo oslABLJENO srce nujno čaka na presaditev, in ko se zdi, da bo donacija prišla pre-pozno, se njegova žena (Charlotte Gainsbourg) odloči za umetno osemenitev, saj bi pred neizbežno smrtjo rada za-nosila z njegovim otrokom ... Nekdanji prestopnik, več-krat zaprti Joe (Benicio Del Toro), po poroki postane religiozni fanatik in v tem duhu vzgaja svoje otroke. Po-tem nekega dne povzroči hudo prometno nesrečo in po-begne s prizorišča ... Cristina (Naomi Watts) po smrti moža in dveh hčera postane zasvojena z mamili; povečini obiskuje nočne lokale, potem pa sreča možkega, ki ima z njo in njeno družino več, ko si je kdaj koli mislila ... Logika Inárritujeve sestavljanke gre takole: Joe do smrti povozi Cristininega moža in otroka, možovo srce pa pre-sadijo Paulu. Slednji hoče izvedeti, čigavo srce mu je rešilo življenje, zato izsledi Cristino in se ji počasi pribli-ža. V neprimernem trenutku ji pove, da nosi srce njenega moža. Cristina znori, kasneje od Paula “v povračilo” zah-teva, naj ustrelí Joeja, saj ugotovi, da bi ena hči preživela, če ne bi pobegnil s kraja nesreče in jo takoj prepeljal v bolnišnico.

Inárritu očitno obožuje tripartitno strukturo in prepre-danje zgodb. Največji problem *21 gramov*, sicer režijsko prepričljivega mozaika človeških usod, pa je vendarle –

the five obstructions jörgen leth, lars von trier

danska

Za Trierja velja, da rad manipulira in provocira, zato ne preseneča, da si je med dvema “uradnima” celovečercema privoščil pričujočo simultanko, psevdodokumentarec *Pet obstrukcij*, ki ga je posnel skupaj s svojim vzornikom Jør-genom Lethom. Leth je leta 1967 posnel kratek film z naslovom *The Perfect Human*, ki ga Trier obožuje, in pri-kazuje mladeniča v beli sobi, *off-glas* pa komentira njego-vo navidezno popolnost. Potem je Trier leta 2000 dobil idejo, da bi skupaj posnela – ne enega, temveč pet rimej-kov, vse pa zapakirala v film o nastajanju rimejka. Lethu je predlagal, naj svoj film posname znova, v petih razli-čicah, sam pa bi mu kot vodja projekta in provokator, nekakšen *master of ceremony*, za vsakega posebej naložil po štiri obstrukcije, štiri zapovedi, ki bi jih moral pri snemanju dosledno upoštevati. Diši po Dogmi? Brez dvo-ma; Trierjevi filmi že dolgo niso navadni filmi, temveč težijo k statusu posebnih projektov, statementov, estet-skih mejnikov. Lepota pričujočega filma je prav v duhovi-tem pristopu, nevsihljivi, jasni in preprosti zgradbi, ter seveda v gledalčevi dilemi, ali res spremlja resničen, “do-kumentaren” odnos med režiserjema, ali pa je vse skupaj vendarle potegavščina oziroma klasičen, dramaturško zgrajen film. Trier z vsakim novim rimejkom Lethu nala-ga vse bolj nemogoča pravila, od tehničnih akrobacij (da en rez ne sme presegati 24 sličic), osebnih odvrčanj (en



21 Grams

vsaj za moj okus – pretirano shematski, kar preračunljiv scenarij ter obsesivno vztrajanje pri biblični grandioznosti in mesijanstvu, kar se odraža v stalno prisotni dramatični glasbi in še posebej skozi Del Torov lik. Predstavljajte si, kako togo in pusto bi izgledal Tarantinov *Šund* (od katerega si Inárritu v celoti sposodi pripovedno križanje) brez vseh tistih vinjet, malih vsakdanjih banalnosti, in kako potemtako izgleda Inárritujev izdelek z visoko umetniškimi afinitetami. Na papirju suvereno, na platnu pa malce brez duše.

le cerf-volant papirnati zmaj randa chahal sabag

libanon/francija

Politični konflikti Izraela in njegovih sosed se vse pogosteje odražajo tudi na platnu. Lani je s filmom *Divine Intervention* v Cannesu slavil palestinski režiser Elia Suleiman, v Benetkah pa so s posebno nagrado žirije nagradili drugi film libanonske režiserke, ki – kot sama pravi – bi lahko zgodbo postavila tudi na turško-grško, izraelsko-palestinsko ali korejsko mejo. Tema je univerzalna: življenje v razmerah, ki jih poraja absurda situacija, da si nenadoma lahko tujec na lastni zemlji. Šestnajstletna Lamia mora na dan svoje poroke preplezati ograjo iz bodeče žice; ta ločuje njeno libanonsko vas od vasi njenega bratranca in zaročenca, ki je bila priključena Izraelu. Meja med vasema je pod strogim vojaškim nadzorom, na kontrolni točki pa parom s poročnim certifikatom in umirajočim posameznikom dovolijo prehod meje in vrnitev na dom. Lamia najde družino svojega zaročenca, za seboj pa pusti mlajšega brata, mater, šolo, papirnatega zmaja – svojo preteklost. Počasi se naveže na vojaka, ki jo opazuje od dne, ko je prvič prečkala mejo. Režiserka lepo navigira med družbeno kritiko in politično satiro; *Papirnati zmaj* je manj ciničen kot Suleimanov film, vendar bolj poetičen. V prizorih, ko sorodniki prek zastražene meje drug čez drugega komunicirajo z megafoni (!), se režiserka približa meji absurdnega, vendar nikdar ne prestopi nevarne meje gole satirične eksploatacije. *Papirnati zmaj* ni destruktiven, temveč lep ljubezenski film in kočljivo situacijo obravnava brez motečega didaktičnega elementa, ki se v podobnih filmih vse prevečkrat prikraje v podtonih.

INTERVJU Z RANDO SHAHAL SABBAG:

ingrid kovač brus

"o tragičnih stvareh

Randa Chahal Sabbag je Libanonka, pred petdesetimi leti se je rodila v Tripoliju. Študirala je v Parizu, posnela številne dokumentarne filme (*Nos guerres imprudentes*, 1995) in tudi nekaj igranih (*Civilisées*, 1999), ki so jih gostili festivali v Locarnu in Benetkah. Tema njenih filmov je vedno ista – dvajsetletna vojna v Libanonu. Kljub temu da je prvič režirala že leta 1979, je bilo do letošnjega septembra njeno ime v svetovni filmski javnosti komaj znano. Na beneškem filmskem festivalu pa je s filmom *Papirnati zmaj* že po prvih projekcijah veljala za eno od favoritinj. Preprost protivojni film, sanjo o Romeu in Juliji z Bližnjega vzhoda, ki ju loči na videz nepremagljiva bodeča meja z minskim poljem, je nagradila tudi uradna žirija – z veliko nagrado, srebrnim levom. *Papirnati zmaj* je del programa letošnjega Ljubljanskega filmskega festivala.

V filmu *Papirnati zmaj* pripovedujete o šestnajstletni Lamii, ki živi ob izraelski meji, sosednja vas, iz katere je njen bratranec, ženin, je le streljaj daleč, vendar ju ločuje meja, ki jo lahko premaga le leteči zmaj. Kaj ste še posebej želeli sporočiti?

Predvsem sem želela pripovedovati o okupaciji, potem o svobodi in spremembi identitete, kadar pride do absurdnosti, kot je vojna. Ko se spremeni meja, lahko zamenjaš svojo identiteto in nacionalnost. V filmu pripovedujem o vojni, način pripovedi pa je ljubezenska zgodba. V resnici pa govorim o okupaciji in o meji. V moji državi, in mislim, da tudi v vaši, je bilo vprašanje meja, obstoja meja in spreminjanja meja ves čas zelo krvavo. Rodila sem se v Libanonu in bila sem najstnica, ko se je v Libanonu začela državljanska vojna; moje mesto, Bejrut, so razpolovili na Vzhodni in Zahodni del. Dvajset let sem živela na razcepljenem ozemlju, in absurdnost mesta, ki je razdeljeno na dva dela, je zame zelo pomembna.

Priložnosti za ogled libanonskega filma so zelo redke, filmi, ki jih prikazujejo na festivalih, pa vedno govorijo o vojni. Je sploh mogoče, da bi režiser iz vašega dela sveta pripovedoval o čem drugem?

Zame ne. Za mlajše morda je. Ljudje iz Libanona in s celotnega območja preprosto nismo tako svobodni, da bi mislili le o sebi. Vedno premišljujemo o regiji, o celotnem področju. Kot bi nam ukradli individualnost. Nepristano si na preži, ves čas si buden in čakaš, kaj se



Papirnati zmaj

Randa Shahal Sabbag



ne morem pripovedovati v tragični maniri"

bo zgodilo jutri. V Izraelu in Palestini, v Iraku in Libanonu, povsod. Nimaš časa, da bi razmišljal o sebi kot o posamezniku. Zato tudi vojak iz filma, jaz mu pravim kar filozofski vojak, pravi: "*Nikoli ni v nas enega samega čustva, vedno jih je neskončno.*" V življenju nikoli ne občutiš samo enega čustva. Nikoli se ne počutim kot posameznica, nepristano imam občutek, da nosim probleme vsega področja. Želim si, da ne bi govorila o vojni, rada bi se zjutraj zbudila in premišljevala o glasbi, nogometu, čebelah in o muhah in metuljih. Nepristano ponavljam, kako zavidam vsem evropskim režiserkam, ki pripovedujejo o svojih ljubimcih, težavah z možmi in potem z ljubimci in potem spet z možmi. Vsi njihovi filmi pripovedujejo o njih samih, o njihovih egih, o tem, kar čutijo. Kako se počutijo v postelji, zunaj postelje, kaj jedo. Mi preprosto nimamo časa za vse to. Ne dajo nam časa, da bi o tem premišljevali.

Kar je v vašem filmu drugače kot v številnih filmih o vojni, je izjemna liričnost pripovedi.

Zame je nemogoče, da bi o tragičnih stvareh pripovedovala v tragični maniri, da bi stvari obravnavala resno. Režiser ima dve izbiri: ali je zelo težek ali pa humoren in liričen, romantičen. Mislim, da je najboljši način za pripovedovanje o vojni in o tovrstnih čustvih tisti z veliko humorja. Tako ustvariš distanco, dovolj prostora za tisto, kar v resnici čutiš, in za dejansko resničnost. Če pripovedujemo samo o resničnosti, je to škoda za ljudi, ker je težko. Lirične elemente dodajam, da bi stvar nekoliko olajšala in jo naredila komunikativnejšo. Sporočilo filma je univerzalno, vsak lahko razume liričnost, humor, romantičnost in ljubezensko zgodbo. Ne moreš pripovedovati naravnost, izbrati si moraš ovinek. Izbereš si torej ljubezensko zgodbo, da pripoveduješ o vojni, o meji, o ločitvi. Deluje pa kot ljubezenska zgodba.

Še posebej humorno pokažete ženske na obeh straneh meje.

V resnici niso take. Kot sem že povedala, mislim, da bi bilo zelo težko, če bi o tej temi govorila z vso resnostjo. Če bi se rodila v kakšni drugi državi, z manj konflikti, bi nepristano snemala komedije. Mislim, da absurde situacije, drama, vojna, dajejo ljudem, ki živimo v tem

delu sveta, občutek za absurdno. Zelo močno ljubim tragične stvari. V času vojne močno ljubimo. Tudi jočemo, vendar tudi ljubimo. Tudi Kusturičevi filmi so taki. Ne zdijo se mi smešni. Tudi on je absurden pri obravnavanju tragičnih situacij.

V vašem filmu preseneča izjemna odraslost in odločnost skoraj-še-otrok, ki živijo ob minskem polju, ob bodeči žici.

Mislim, da v krajih, kjer potekajo veliki konflikti, ljudje živijo zelo dramatično. Zelo hitro odrasejo, saj nimajo časa, da bi ostali otroci, da bi bili radoživi. Lamia iz filma je taka kot vsi najstniki ali celo otroci iz naše države, ki so rojeni na meji in gledajo vojno. Ukradli so jim otroštvo. Tudi mlajši od nje so že zreli. Veste, otroci iz Palestine, Libanona, Sirije, Izraela vedo o vojni prav vse. Desetletni deček tu ni tak, kot je desetletnik v Ameriki. Desetletni deček iz Amerike je, oprostite, neumen. Deček s konfliktnega območja se zaveda svojega položaja.

Ste kdaj koli občutili svoje izkušnje kot prednost?

Nisem kot Shakespeare, ki je lahko pisal o vojni, ne da bi jo živel. Mi lahko govorimo o vojni in nasilju, ker ju je poln naš vsakdan. To ni privilegij, to je usoda. Morda nam je dan drugačen pogled na življenje, ki ga prečkamo na drugačen način, bolj zavzeto. Zavzetost tudi pri nepomembnih stvareh, zakaj pa ne? Mislim, da ni privilegij, da sem se rodila na konfliktnem območju.

Imate v Libanonu filmske šole?

Imamo kar štiri. Vse so popolnoma nove. Delujejo v okviru univerz in na njih študira veliko mladih žensk. Študentska videoprodukcija je zelo številčna, mislim, da študentje posnamejo letno več kot dvesto filmov. Film in celo avdiovizualno področje se v Libanonu res hitro razvijata, kar je zelo pomembno.

Koliko filmov posnamete v Libanonu letno?

Ne prav dosti. Mislim, da enega na leto. Če govoriva o igranem dolgometražnem filmu, potem posnamemo enega, morda kdaj dva. Libanonska kinematografija je še zelo mlada. V vojni smo bili do leta 1992, ko se je začela vojna v Jugoslaviji.

Pogovor je bil izvirno objavljen na Radiu Slovenija.



Gerry

gerry

ZDA 2002 103'

režija Gus Van Sant

scenarij Cassey Affleck, Matt Damon, Gus Van Sant

fotografija Harris Savides

glasba Arvo Pärt

igrajo Cassey Affleck, Matt Damon

zgodba

Prijatelja Gerry in Gerry se odpeljeta v puščavo in se izgubita. Neskončne peščene sipine, gore, od vetra razsuta skalovja, oblaki, nebo in sonce, ki odreja rumeni pekel dneva, ter črno brezupje noči ...

Kjer padejo vse papirnatne iluzije in svet vse bolj izgublja domač(n)e oblike ter se pričinja sesipati v prah, tam se začne puščava. Tudi Van Santova; vanjo je režiser naselil svoj štirinajsti film (za najnovejšega, *Elephant*, je letos dobil zlato palmo ter nagrado za režijo) in njegova protagonista, prijatelja, ki se izgubita na poti do neznanega mesta, kamor je namenjenih nešteto ljudi in do koder peljejo mnoge ceste. To je vse, kar izvemo o njima, in hkrati tudi celotna zgodba, kolikor je obstaja varno in trdno zapisane vnaprej. Na tem mestu se film razrahlja, zgodba se razcepi na neskončno število fragmentov in se pravzaprav še enkrat začne, tokrat za vsake oči, ki gledajo na platno, drugačna, (p)osebna, z drugimi motivi in drugim ciljem ... Le podobe dveh izmučenih teles, plazečih se po tem odrinjenem, osupljivo lepem in obenem nepopustljivo krutem koščku sveta, ostajajo stičišče razbežanih misli.

Gerry je tako najprej eksistencialna drama, ki gledalca suvereno in z lahka povleče v njegovo lastno 'podzemlje', ga sooči z intimnimi gerryjevskimi puščavami in (deleuzevskimi) izvornimi svetovi, čakajočimi, da vdrejo v realnost – je eksistencialna drama *par excellence*, ki ima vse pogoje in potenciala, da postane kult, obvezno čtivo naše dobe, saj ujame vso zagatnost modernega življenja, kot ga živi današnji človek, občutek tujstva in izgubljenosti, ogrožujočo popolno svobodo, izgubljeni smisel, strah pred osamljenostjo, pred samoto ... Gre za emocionalni (in ne nazadnje miselni) naboj, ki bi ga po intenziviteti lahko postavili ob bok literarnim delom Samuela Becketta, Jeana Paula Sarrtra ali Camusovim romanom, hkrati pa gre Gus Van Sant še dlje: človeški svet razdre še bolj temeljito in dokončno, ko vzame tisto zadnje, kar so veliki eksistencialisti tik pred drugo svetovno vojno ali po takoj po njej svojemu

bralcu/gledalcu vendarle puščali v oporo – razmeroma jasno in tradicionalno formo. *Gerry* je zagotovo vse prej kot klasičen filmski tekst, saj se že kar ikonoklastično loteva kanona zahodnega filma, 'podobi akcije' zapisanega ameriškega kina pa še posebej: odtuja svoja protagonista in prikriva njuno identiteto (drug drugega sicer kličeja z imenom Gerry, a je pravzaprav nemogoče trditi, da je to njuno pravo ime; še več, zdi se, da bi bil ta Gerry lahko kdorkoli oziroma vsakdo), cepi zgodbo, jo prevrača, namesto s sugestivnimi znaki jo tke z večpomenskimi nastavki, jo prepleta s sanjskimi podobami in prividi, rajši kot z besedami in glasbo jo podlaga s tišino in praznimi prostori v pripovedi (ti so tisto kinematografsko platno, na katero se projicira ta film) ter jo naposled pusti brez dejanskega konca, ki bi opravil z zasejanimi dvoumnostmi in podobe postavil na 'pravo' mesto ...

Gusa Van Santa je v pustnjo morala pripeljati ljubezen do filma; ta ga družijo z največjimi imeni sedme umetnosti, pri katerih se je učil gledanja in ustvarjanja gibljev podob – v *Gerryju* prepoznamo Antonionijev raztreščeni čas in izpraznjene prostore, kiarostamijevsko potrpežljivost pri odpiranju sveta in polnjenju obzorij, mestoma tudi negibne, že kar groteskno razvlečene sekvence Béla Tarra ... Ob tej malodane neskončni ponudbi referenc in izhodišč za nadaljnja preizpraševanja tako posameznikove eksistence kot filmske umetnosti pa je Van Sant vse prej kot hermetičen – od gledalca na silo ne zahteva prav ničesar niti mu ničesar ne vsiljuje; povsem prostodušno mu dovoli, da samostojno prebira, odstira in vrednoti pomenske sloje ter odtenke gerryjevskega univerzuma. V tem letu (vsaj doslej) daleč najlepše in najboljše presenečenje je v redni kinematografski distribuciji na Slovenskem.

N.B.

krvava nedelja

Bloody Sunday

VB/Irska 2002 103'

režija Paul Greengrass

scenarij Paul Greengrass

fotografija Ivan Strasburg

glasba Dominic Muldoon

igrajo James Nesbitt (Ivan Cooper), Allan Gildea (Kevin McCorry), Gerard Crossan (Eamonn McCann), Mary Moulds (Bernardette Devlin), Carmel McCallion (Bridget Bond), Tim Pigott-Smith (General Ford), Nicholas Farrell (brigadir MacLellan), Kathy Kiera Clarke (Frances)



Krvava nedelja

zgodba

Film dokumentira dogodke, ki so neke zimske nedelje leta 1972 zaznamovali severnoirsko mesto Derry: na civiliste, ki so razmeroma mirno demonstrirali proti vse bolj diskriminatorni politiki britanske zvezne vlade, je začela brez utemeljenega povoda streljati britanska vojska in jih trinajst pobila, štirinajst pa ranila. Priče smo vsemu: pripravam demonstrantov, pripravam vojske in končno tudi samemu masakru.

Če dobro pogledamo, lahko opazimo, da *Krvava nedelja*, ta atmosferska in veristična dokudrama o dnevu, ko se je britanska vojska brutalno znesla nad irskimi demonstranti (30.1.1972), kljub svoji urgentni instinktivnosti, ki spominja na Scottovega *Sestreljenega črnega jastreba* (Black Hawk Down, 2001), v resnici ni bistveno manj postmodernističen film od Burtonovega retro sci-fija *Mars napada* (Mars Attacks!, 1996), Haynesove retro melodrame *Daleč od nebes* (Far From Heaven, 2002) ali praktično celotnega opusa bratov Coen: Greengrass s svojo revizijo "krvave nedelje" pravzaprav samo reciklira velik del otoške kinematografske tradicije – od političnega angažmaja Kena Loacha prek dokumentarističnega gibanja free cinema do irsko-britanskih isker Neila Jordana in Jima Sheridan. A *Krvava nedelja* je kljub temu še kako ažuren izdelek; takšnega ga dela predvsem razplamenelo politično ozračje, v katerega se je svet odel po napadih na newyorški WTC – le kako naj si drugače razložimo dejstvo, da so po 11. septembru 2001 glavne festivalske nagrade (v mislih imamo seveda Berlin, Cannes in Benetke) šle samim političnim, zgodovinskim, kratka neizprosni družbenokritičnim filmom (*Krvava nedelja*, *Pianist*, *Sestre magdalenke*, *In This World*, *Elephant*?) *Krvava nedelja* resda secira britansko vojaško intervencijo na ozemlju neposlušne Severne Irske, toda takorekoč identično fabulo bi lahko brez preostanka aplicirali na palestinsko-izraelski konflikt, ki velja za mater današnjega globalnega nasilja: ko imajo Irci/Palestinci tujega (britanskega/izraelskega) teptanja na lastnem ozemlju dovolj, ko se jim torej "dvigne pokrov", postanejo teroristi in svojim rabljem vrnejo milo za drago; ko pa se nato britanska/izraelska vojska odloči za posredovanje, neredko udari kar po civilistih. S tega stališča je *Krvava nedelja* politični film *par excellence* (cf. blok o političnem filmu v *Ekranu* 3,4/2003), a tudi nazoren prikaz, kako film kot umetnost izpolni svoje poslanstvo:

tako, da vso pripovedno energijo usmeri v notranje psihološko-sociološke mehanizme, najgloblje vzgibe obravnavanega dogajanja. Greengrass doseže, da je gledalcu po ogledu scela jasno, kaj je bila "krvava nedelja", kako je potekala in zakaj je v bistvu šlo. Gospodar je ostal gospodar, hlapec pa je še vedno hlapec.

A.Č

hulk

ZDA 2003 138'

režija Ang Lee

scenarij John Turman, Michael France, James Schamus, po stripu Stana Leeja in Jacka Kirbyja

fotografija Frederick Elmes

glasba Danny Elfman

igrajo Eric Bana (Bruce Banner), Jennifer Connelly (Betty Ross), Sam Elliott (Ross), Josh Lucas (Talbot), Nick Nolte (oče), Cara Buono (Edith Banner), Celia Weston (gospa Krenslor)

zgodba

Dr. Bruce Banner "podeduje" modificirane gene in odraste v neke vrste supereroja: če se razjezi, pozeleni in postane strahotno močan. Za njim se zapodi vojska, na čelu z obsedenim generalom Rossom.

Tajvanski cineast Ang Lee si je za prvi projekt po fenomenalnem *Prežetem tigru*, skritem zmagu (Wo hu zang long, 2000) izbral *Hulka*, visokopračunsko ekranizacijo Marvelovega stripovskega seriala *The Incredible Hulk* (1962) o silaku z nadnaravnimi močmi. Ta Leejeva poteza je v očeh članov krožka njegovih fanov, vajenih emocionalnega realizma – kdo bi, z Deleuzom, rekel "hladu in krutosti" – prejšnjih celovečercjev (*The Ice Storm*, 1997; *Ride with the Devil*, 1999), hipoma postala kontroverzna; nekatere je sprva navdala z obupom, druge morda celo razjarila – in to z razlogom, saj so hollywoodske "marvelizacije" zadnjih let (*Možje-X*, *Spider-Man*, *Daredevil*) vse po vrsti obveljale za *fast food* robo brez roba, brez prepričljivega scenarističnega pristopa k emocionalno-motivacijski plasti karakterizacije. Pa? No, četudi končni kristal Leejevih treh ustvarjalnih let z nobenega zornega kota ni njegov magnum opus, lahko paniko fanov kljub vsemu razglasimo za preuranjeno. *Hulk* ima pred ostalimi marvelizacijami dve izraziti prednosti. Za prvo se gre zahvaliti filmarjem – scenarij je pomagal strojiti Leejev tradicionalni kolaborant James Schamus, mojster tragiške dramaturgije, na katerega bi bil bržčas

ponosen celo sam Sofoklej –, za drugo pa kar stripovski predlogi, ki že v osnovi precej izstopa iz Marvelovega superherojskega univerzuma, saj za Brucea Bannerja njegova supersposobnost ni toliko blagoslov, kolikor je predvsem prekletstvo: ko izgubi nadzor nad sabo, ko ga popade strahoten gnev in se spremeni v velikansko zeleno pošast, ne začne pravičniško loviti razbojnikov in reševati sveta, ampak se želi v prvi vrsti znebiti tistih, ki mu zaradi njegovih moči "dihajo za ovrtnik" (npr. ameriške vojske). Filmski *Hulk* ponuja nekaj fascinantnih, predlogi adekvatnih režijskih prijemov (stripovski kadiranje itd.), kopico cinefilske referenc (na *King Konga*, *Frankensteinovo nevesto*, *Državljana Kanea*), pa tudi dostojno obravnavo nekaterih socialno-filozofskih (status izobčencev, genetski eksperimenti) in psihoanalitičnih tematik (potlačeni spomini, nerazčiščeni odnosi z očetom). Slednjega od marvelizacije res nismo pričakovali.

A.Č.

laurel canyon

ZDA 2003 101'

režija Lisa Cholodenko

scenarij Lisa Cholodenko

fotografija Wally Pfister

glasba Craig Wedren

igrajo Christian Bale (Sam), Kate Beckinsale (Alex), Frances McDormand (Jane), Alessandro Nivola (Ian), Natascha McElhone (Sara)

zgodba

Laurel Canyon je miniaturna četrt buržoaznih boemov; med njimi je tudi glasbena producentka Jane, ki je vzela pod okrilje obetavno britansko skupino in v svojo posteljo njenega pevca. Jane, prava "seks, droge in rock'n'roll" mama, ima iz enega od svojih številnih razmerij tudi sina lanove starosti, ki je doštudiral psihiatrijo in se s svojo zaročenko, ki končuje doktorat iz medicine, seli na Zahodno obalo ZDA. V hiši, kjer naj bi začasno stanovala, naletita na ekipo hedonistov, ki predstavlja resen izziv za mlad, zadržan in rahlo snobovski par.

Lisa Cholodenko je opozorila nase pred petimi leti s prvencem *High Art* (1998), estetično melodramo o dveh fotografkinjah, začetnici in mojstrici, ki se čustveno zapleteta. S filmom, predvajanim na festivalu Sundance, je avtorica postala ena od zastavonoš sodobne neodvisne kinematografije. Bljuz Hollywoodu – fizično in metaforično – se je pomaknila že s svojim drugim filmom. Če je bil prvenec še melanholičen, rahlo temačen sprehod po divji strani newyorške scene, je *Laurel Canyon* kalifornijsko sproščena, komunikativna in tudi konvencionalna pripoved o pasteh varnega življenja in skušnjavah nevarnega, katere največja pomanjkljivosti je njena predvidljivost. Res je, da Lisa Cholodenko ni vrhunska v pripovedovanju zgodbe, zato pa je v elementu, ko ustvarja situacije, atmosfero, vizualno podobo in tudi pri vodenju igralcev. Tako pri Frances McDormand kot Christianu Baleu gre verjetno za najboljše vloge v zadnjih nekaj letih. To, da igra Janinega sina *Ameriški psihi*, je morda naključje, morda pa tudi ne – znano je namreč, da je večina serijskih morilcev produkt hipijevskih staršev. Čeprav vloga Frances McDormand ni bistveno manj "shematična" od ostalih likov – njena

Jane je nekakšen *Veliki Lebowski* v svetu glasbene industrije –, jo odigra s tako življenjsko energijo in prizemljenostjo, da dobesedno zasenči ostale. Pri njej celo banalni dialogi zvenijo zares, in v tem je sama tudi boljše od filma, v katerem nastopa: zdi se namreč, da so bile ambicije avtorice večje od rezultata, ki se giblje na robu karikature; hote ali nehote ironizira tako glasbeno sceno in življenjski stil kvazi zvezdnikov kot disfunkcionalne družinske in partnerske odnose, pri tem pa postavi kvalitativni enačaj med tistimi, "resnimi" odnosi, in tistimi, ki so že v osnovi bežni. Nenazadnje bi veljalo omeniti še glasbeno opremo, ki hkrati igra eno od osrednjih vlog in zna biti nevsiljiva. Zanj je zaslužna Karyn Rachtman, ki je postala po sodelovanju s Tarantinom ena od najplavnejših glasbenih svetovalk v filmski industriji in zaslužna za "kul" zvočno podobo številnih neodvisnih filmov zadnjega desetletja, ki bi se radi spogledovali z množičnostjo. In tak je tudi *Laurel Canyon*.

G.T.

odpri srce

Elsker dig for evigt

Danska 2003 114'

režija Susanne Bier

scenarij Susanne Bier, Anders Thomas Jensen

fotografija Morten Søborg

glasba Jesper Winge Leisner

igrajo Sonja Richter (Cecilie), Mads Mikkelsen (Niels), Paprika Steen (Marie), Nikolaj Lie Kaas (Joachim), Stine Bjerregaard (Stine), Birthe Neumann, Niels Olsen

zgodba

Joachim in Cecilie sta srečna in zaljubljena zaročenca. Na poti v službo njega zbije avto in mu zdrobi hrbtenico. V bolnišnici je po naključju tudi zdravnik Niels, mož šoferke Marie, ki je v nesreči zbila Joachima. Cecilie travmira, ker Joachim, zdaj zagrenjen paraplegik, ne sprejme njene podpore in ljubezni, in Maria iz občutka krivde spodbuja moža, da jo hodi tolažiti. Tolažbe postanejo zmenki in Niels, oče treh otrok, je do vratu zaljubljen v Cecilie.

Niti upoštevanje nekih pravil niti njihovo kršenje samo po sebi ne zagotavlja kvalitete, očitno pa je, da se Dogmin stil še najbolje obnese pri melodramah in družinskih dramah: pri mnogih drugih filmih je ta stil deloval kot vsiljen eksperiment oziroma je bil stil bolj sam sebi namen, kot pa da bi se spojil s pripovedjo v nedeljivo celoto. Film *Odpr srce* je oboje, melodrama in družinska drama, na njegovo siceršnjo žaljasto osnovo pa bolj kot slovenski prevod namiguje izvirnik, *Večno te ljubim*. Film preplete odnose štirih partnerjev oziroma mladega para z družino in jih spoji v dvojno vijačnico življenja. Pri tem pa nikomur od vpletenih ni jasno, ali gre zgolj za strasten skok iz monotoni okvirjev družinskega življenja srednjega razreda oziroma kakšno prihodnost bo imela zgodba, predvsem zaradi nenavadne krivde dinamike, ki poganja ta štirikotnik. Fabula filma je klišejska, narejena iz iste snovi kot torkove resnične zgodbe na TV, toda brez cenene moraliziranja. Po začetnem preobratu postane film za povprečnega gledalca povsem predvidljiv – edino vprašanje glede suspenza je, za



katerega od treh običajnih koncev se bo režiserka odločila. Ker film traja skoraj dve uri, velja še posebej izpostaviti to 'predvidljivost' – njegova pripovedna moč je drugače. Je resen in trpek, preprost in neposreden, in če gre v osnovi za *soap-opero*, se tega mila drži kar precej umazanije vsakdanjega življenja. Pomembni so detajli; ti ljudje so živi, dihajo, vonjajo, uživajo in trpijo. Režiserka Susanne Bier seveda mestoma krši pravila Dogme 95, tako kot velika večina filmov, ki so prejeli ta certifikat: z glasbeno spremljavo, prelito krvjo, subjektivnimi vložki, barvnimi filtri, itd., ampak to je zgolj opomba pod črto za pikolovce. Za projektom je čutili nekaj ambicioznosti producenta Larsa Von Trierja, ki pogosto vidi svoj izziv v tem, da konvencije nekega žanra preoblikuje povsem po svoje, hkrati pa jim ostane zvest; celo nekaj fabulativnih nastavkov smo že videli pri njem (bolnišnični milje v *Kraljestvu* (Riget, 1994), paraplegik v *Lomu valov* (Breaking the Waves, 1996)). Vendar je tokrat na delu drugačna senzibilnost. Ljudje, ki jih gledamo na platnu, bi zlahka bili naši sosede ali celo mi sami. In ko že govorimo o senzibilnosti: morda gre za enega prvih Dogminih filmov, za katerim ni čutili scenarista, režiserja in neke ideje, ki nam bi jo avtorji hoteli posredovati. In v tem je film *Odpr srce* pravi Dogmin film, spontan, čist in prirejen.

G.T.

terminator 3: vstaja strojev

Terminator 3: Rise of the Machines

ZDA 2003 110'

režija Jonathan Mostow

scenarij John Brancato, Michael Ferris

fotografija Don Burgess

glasba Marco Beltrami

igrajo Arnold Schwarzenegger (T-101), Nick Stahl (John Connor), Claire Danes (Kate Brewster), Kristanna Loken (Terminatrix)

zgodba

Sin Sarah Connor življenja izobčenca ne živi brez razloga: pred desetletjem sta z materjo komaj ušla atentatorjem iz prihodnosti. Toda stroji, ki so po jedrski kataklizmi prevzeli oblast, pošljejo v preteklost izboljšano različico likvidatorja, ki naj bi mu preprečil postati partizanski vodja. Hkrati pa mu pride na pomoč tudi dobri stari Terminator.

Trilogija, ki je bila spočeta pred slabima dvema desetletjema, je najbolj zanimiva zaradi paradoksa, kako je prav futuristično

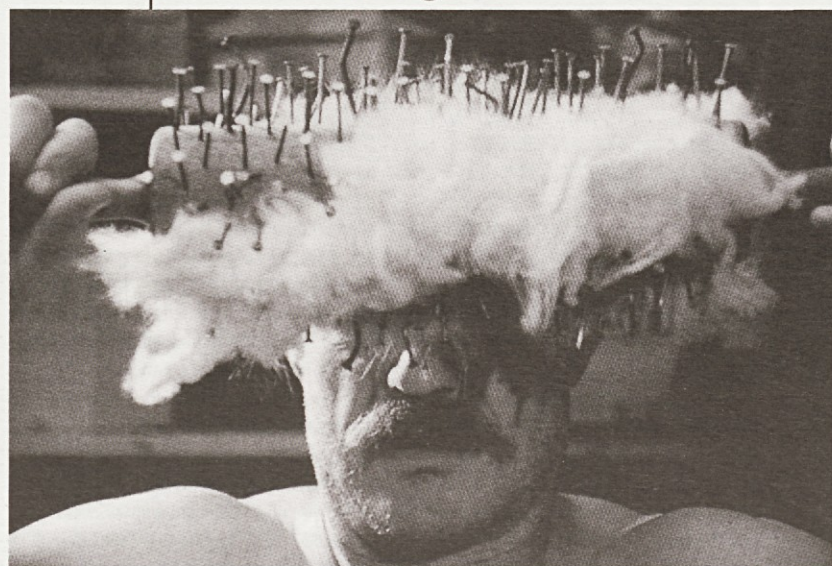
fascinirana nad razvojem tehnologije, hkrati pa je taista tehnologija predstavljena kot grožnja človeštvu. Proti stroju se je mogoče učinkovito boriti le s strojem. Če nam je vsak del serije povedal nekaj o času, v katerem je bil posnet, potem je *Vstaja strojev* vsaj v eni stvari nedvoumna: terminator prihodnosti je ženska. Vendar vse to pravzaprav ni nič novega, saj je od vsega začetka slavila ženska moč: spomnimo se samo Linde Hamilton kot neodvisne, nabil dane in ozaveščene samohranilke. Zato ni čudno, da zveni tokratna Connorjeva ugotovitev "spominjaš me na mojo mamo" kot ultimativna ljubezenska izjava. Da pa vendar ne gre za slavljenje emancipacije kot take, kaže konzervativna kiborgova misija (ki je enaka premisi iz Zemeckisove *Vrnitve v prihodnost* (Back to the Future, 1985)): kako zagotoviti, da bi njegova oče in mati oziroma komandant in prva oficirka sploh omogočila njegov obstoj. Očitno se dobri stari seks lepo ujema s humanim gverilskim gibanjem. Kot v večini znanstveno-fantastičnih filmov je tudi v *Terminatorju* seme mesijanstva, Prometejstva, podloženega z zgodbo o Frankensteinu. V osnovi gre za staromodno zgodbo o mladeniču, ki se hoče izogniti vlogi odrešitelja (John Connor živi sprva samotarsko, odpadniško življenje zunaj sistema), vendar mora, slejkoprej, odrasti in prevzeti nase breme odgovornosti. Tako kot Skywalker v *Vojni zvezd* ali Neo v *Matrici*. In če smo že pri *Matrici*, ki pokriva podoben teren tekne človeka s stroji, velja omeniti, da je vsaj z vidika gledljivosti *T3* učinkovitejši. Kombinacija scenaristov, ki sta se podpisala pod paranoično Fincherjevo *Igro* (The Game, 1997), in režiserja, ki je doslej posnel dva solidna akcijska filma, se je izkazala za uspešno. Jonathan Mostow je ustvaril povsem spodobno nadaljevanje franšize. Paradoksom časovnega potovanja, vprašanju usode in zapletenejšim idejam se je sicer izognil (kot tudi pretirani uporabi posebnih učinkov in vsiljivemu pospeševanju z montažnimi rezi), zato pa se je osredotočil na klasično dinamiko, na ekonomično vizualno pripovedovanje in koreografijo borilnih sekvenc. Ker so osnovna fabula in liki že vzpostavljeni, film stoji tudi brez dodatne karakterizacije in vrhunski igralci tu niti niso potrebni: zato sta Mr. Universe in manekenka tako učinkovita v robotskih vlogah. Film vsebuje manj antologijskih sekvenc kot prva dva dela, vendar je prepričljiv vsaj ulični pregon z žerjavom.

G.T.

Nika Bohinc, Aleš Čakalič, Gorazd Trušnovc

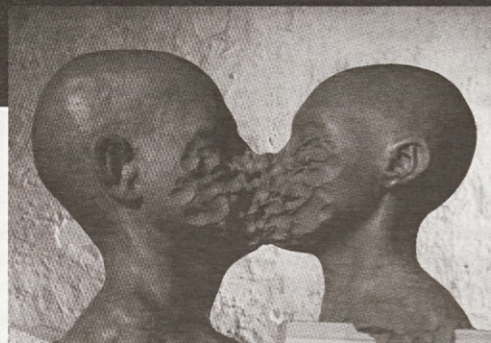
MAGIJA IN PSIHOANALIZA FILMOV JANA ŠVANKMAJERJA

miša gams



Zarotniki užitka

Možnosti dialoga



Retrospektiva filmov Jana Švankmajerja, ki se je odvrtela oktobra v Kinoteki, nam je ponudila širok vpogled v delo tega češkega animatorja, lutkarja in režiserja, ki se je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja pridružil skupini praških nadrealistov. Nadrealistični stil je opazen v vseh njegovih filmih, tako kratkih kot celovečernih. Podobe, ki učinkujejo hkrati kot simboli, talismani, fetiši in sanjska videnja, podpirajo neko osnovno zgodbo, rdečo nit, ki se vleče skozi zgodnje filme v poznejše. Princip delovanja Jana Švankmajerja je vedno isti – zaupati svojim instinktom, telesu, delovanju vseh petih čutov, zlasti tipu, ter obuditi vonjave in sanje iz otroštva, ko je domišljija igrala odločilno vlogo v našem življenju. Tako igrače in otroške igrice v številnih filmih igrajo vodilno vlogo. Po drugi strani pa gre za prikaz infantilnosti odraslih, ki so tako kot otroci ujeti v svoje fantazije, katerih vodilo je užitek in silovit mehanizem želje.

V filmih dostikrat zasledimo simbole, kot so hiša, soba, omara, klet, ki v psihoanalitični teoriji predstavljajo človekovo telo oz. sam koncept duševnosti. V filmu *V kleti* (Do pivnice, 1982) gre glavna junakinja po stopnicah v klet, kjer jo čakajo same grozljive in groteskne stvari, ki jih ne moremo razložiti z logiko razuma. Moški, ki se pokriva s premogom, ko gre spat, ženska, ki iz premoga dela kolače, krompirji, ki se valijo iz košare ... Vse to nam daje slutiti, da s sestopom po stopnicah pridemo v človekovo nezavedno, v govorico sanj, za katero je Freud že zdavnaj rekel, da jo moramo analizirati kot rebus, kot uganko metafor in metonimij, zgoščevanja in premeščanja podob in pojmov. Tudi v celovečernem filmu *Alice* (Alice, 1987), ki je posnet po zgodbi *Alice v čudežni deželi*, potuje junakinja filma z nekakšnim dvigalom v svet "podzemlja" in z vsakim sestopom nižje odkriva vedno bolj grotesken svet živali in lobanj. Ko pride na najnižji nivo, se premika zgolj še vzporedno, iz sobe v sobo, in vsakič potrebuje nov ključ, ki jo spusti v nekakšno vzporedno realnost. Čeprav se režiser ne obremenjuje ne z definicijo ne z ločitvijo realnega in fiktivnega sveta, je včasih ta meja vendarle začrtana, kot npr. v *Faustu* (Lekce Faust, 1993), ko glavni junak skozi gledališko kuliso vstopi v

svet alkimističnega čarovnika. V filmu *Hrana* (Jidlo, 1992) gre za drugačno niveliranje realnosti: v prvem delu smo priča nekakšni delavski *fast-food* menzi, kjer človeški stroj streže kruh in klobaso, v drugem delu gre za restavracijo višjega ranga, kjer gosta zaradi neustrežljivega natakara pojesti pribor, mizo in drug drugega, v tretjem delu pa za restavracijo najvišjega razreda, kjer bogataši jedo dele svojih teles. Tukaj ne gre za prikaz človeške duševnosti, zavest – nezavedno, temveč za različno hranjenje razrednih slojev in njihov drugačen pogled na lastno telo.

Nasploh lahko v vseh filmih Jana Švankmajerja zasledimo obupno željo po hranjenju, konzumiranju. Bodisi da gre za navadno, češko hrano bodisi za hrano, ki je konzumirana skupaj z orodjem in neprebavljivimi stvarmi bodisi za konzumiranje lastnih delov telesa. Hrana, ki na začetku deluje povsem simpatično in užitno, se v območju ust prelevi v nekaj gnusnega, grotesknega, odvratnega. Mislim, da nobenemu drugemu režiserju ni uspelo gledalca pripraviti do tega, da bi ob filmu doživel mešane občutke lakote in gnusa. Ta ambivalentnost občutij, ki jih lahko zasledimo skoraj v vseh Švankmajerjevih filmih, izhaja ravno iz nasprotja med nezavedno željo in zavestno cenzuro užitka. Če še enkrat uporabimo psihoanalitični koncept, gre za delovanje dveh mehanizmov: *erosa* in *tanatosa*. Gre za željo vseh ljubimcev: pojesti svojega drugega kot vrhunski dokaz ljubezni in hkrati biti del nekoga, biti z nekom eno. V filmu *Hirošima, ljubezen moja* (Hiroshima mon amour, 1959) francoskega režiserja Alaina Resnaisa eden od ljubimcev izjavi: "Použij me. Preoblikuj me v svojo podobo, tako da nihče ne bo izvedel vzroka tako mogočne želje ..." Želja biti samosvoj se preoblikuje v željo biti drug. Ta mehanizem želje gre še dlje in razpade na parcialne objekte ter postane predvsem, kot izjavi na nekem mestu francoski psihoanalitik Lacan, želja Drugega. Použitje lastnih delov telesa, ki smo mu priča v tretjem delu *Hrane*, kaže tako na pretiran egocentrizem bogatašev kot na samodestruktivno željo po izginjenju, izničenju. Ta isti gon, ki nastopi kot začetek erotične sle, se hkrati kaže kot gon po samodestrukciji.

Konec stalinizma na Češkem



V kleti



Otesanek



Tema, svetloba, tema



Švankmajer na več mestih namerno ali nenamerno pokaže na delovanje kastracijskega kompleksa. Nož, ki zareže v moške genitalije in jih prekrije z roko v filmu *Hrana*, krvave odtrgane noge v *Faustu*, rezanje faličnih oblik in njihovo konzumiranje v nekaterih drugih filmih. Vzrok, zakaj prizori s hrano izpadejo groteskno, je v tem, da so posneti zelo naturalistično, medtem ko deluje mletje zob in premikanje ust nekoliko animatorsko. Ambivalentnost občutij, ki se porajajo, je v tem, da seksualni prizvok, ki ga ima akt dajanja hrane v usta, prekrije zvok destrukcije hrane v ustih. Nekaj, kar je bilo dvojno, postane eno, da je na koncu lahko zgolj nobeno. Švankmajer s tem poseže v sam seksualni akt in z drugimi besedami (verjetno bolj nezavedno kot zavestno) opozori na Lacanovo tezo, da spolno razmerje ni možno. Spolno razmerje ni možno že s tem, ker ko je na tem, da postane eno, v istem trenutku postane nobeno. Vedno je nekdo tretji, neki prežitek, ki onemogoča uspešno razmerje med dvema človekoma. To Švankmajer lepo ponazori v najlepšem tovrstnem posnetku svojega opusa, v drugem delu filma *Možnosti dialoga* (Možnosti dialogu, 1982). V tem posnetku sta figuri moškega in ženske, izdelani iz plastelina, ki po ljubljenu ugotovita, da je ostal med njima majhen košček, ki ne spada ne k enemu ne k drugemu. Oba se ga otepata, ker bi s tem, če bi ga sprejela za svojega, opozorila na svojo ne celost, na svoj manko. Ko ga mečeta drug drugemu v obraz, se med njima razvije pretep, dokler se medsebojno zopet ne ovijeta in ne izgubita svoje identitete. Spolno razmerje bi z drugimi besedami lahko bilo večno iskanje lastne identitete za ceno njene hkratne pogubitve v drugem. Tudi v *Zarotnikih užitka* (Spiklenci slasti, 1996) spolno razmerje ni možno. Glavni junaki so tako okupirani s svojimi perverzimi užutki, da niti ne pomislijo na seksualni odnos. Vsak od njih živi v svetu svojega fetiša, okrog katerega gradi spolno in osebno identiteto. Poštarka si iz kruha izdeluje kroglice, ki jih sladostrastno vtika v nosne in ušesne odprtine, policijski inšpektor doživlja vrhunec v delavnici, ko se drgne s krtačami, puhki in kuhinjskimi pripomočki, njegova žena, ki je televizijska napovedovalka, pa doživlja orgazme,

ko ji ribe sesajo palce na nogi. Da o glavnem junaku, ki se preoblači v kokoš in prakticira nekakšen perverzen *voodoo*, ter o časopisnem prodajalcu, ki izdela masturbatorsko mašino, ki ga zadovoljuje med TV novicami, niti ne govorimo. Ta film vidim kot nekakšno satiro na današnje individualistično življenje, obsedeno z določenimi fetiši, ki jih propagirajo mediji in ki jih sestavlja želja po posedovanju določenih delov telesa. Shizofrena slika, ki jo vidimo na televiziji, ustreza po eni strani shizofreniji posameznika in njegovi seksualni konstrukciji, po drugi strani pa kaže na razcepljenost in deformiranost same družbe.

Kdor pozna Jana Švankmajerja, ve, da sociološka analiza in moralni nauk v njegovih filmih nimajo mesta. Civilizacija je kritizirana, v kolikor zatira instinkte in gone posameznikov, vendar ne gre za anarhistično kritiko ideologij in sistema, kvečjemu za črn humor in satiro kot edini način interpretacije kapitalistične družbe. Na nekem mestu zapiše: "Civilizacija, ki je lahko v času enega stoletja ustvarila tako pošastna sistema, kot sta fašizem in stalinizem, in ni zmožna opraviti z grozljivo ekološko katastrofo, v katero se vedno globlje pogreza, taka civilizacija mora biti nora in ji ni mogoče zaupati. In ravno o tem govorijo moji filmi. Pri takih razmerah si mislim, da so sarkazem, črni in objektivni humor ter cinizem fantazije ustreznejša izrazna sredstva kakor pa lirizem in tako imenovana 'človečnost'." V filmu *Konec stalinizma na Češkem* (Death of Stalinism in Bohemia, 1990) izstopa prizor za tekočim trakom, kjer se izdelani odlitki telesnih delov sestavljajo v mogočne modele delavcev, ki jih na koncu traku čaka obglavljenje in povratak v brezoblično maso gline. To je lep prikaz, kako Švankmajer gleda na ideologijo, ki v svojih vrstah klonira ljudi za ceno lažnih idealov, ki ne samo da delajo ljudi glede na vzorčni model, temveč jih na koncu žrtvujejo kot nekaj brezobličnega, odvečnega in zamenljivega.

Švankmajerjev odpor do ustaljenih in naučenih vzorcev, vrednot in predstav se kaže v prikazanih predmetih, ki združujejo pojmovne skrajnosti – podoba pipe, skozi katero namesto vode pada kamenje (*Igra s kamenjem*/ Spiel



Faust

mit steinen, 1966), pipa, ki je postavljena sredi mize in iz katere od neznano kod priteče vino (*Faust*), pipa na obrazu nogometaša, ki ob odprtju utekočini njegov obraz (*Možate igre/Mužne hry*, 1988), seciranje glave iz mavca, v kateri se nahaja drobovje (*Konec stalinizma na Češkem*), glavi iz mavca si posredujejo predmete, ki nimajo nič skupnega (*Možnosti dialoga*), jajce, ki pade skozi mizo (*Stanovanje/Byt*, 1968), kruh, ki je prepreden z žebli (*Alica*). Zdi se, kot da režiser te prizore jemlje skrajno resno, kot da nam želi pokazati, da je kruh sicer dober za številne namaze, je pa hkrati lahko sredstvo za shranjevanje žeblijev ali jajca, za izdelovanje majhnih kroglic iz kruhove notranjosti, ki nam popestrijo telesno in duševno vzdušje. Tisto, kar se zdi čarovnija, je povsem samoumevna posledica zaznavanja stvari okoli sebe glede na spremembo razpoloženja. Tudi takrat, ko se o alkimiji in magiji resno razpravlja skozi predstavitev vseh štirih osnovnih elementov in skozi ustrezno zgodbo (*Faust*), ne moremo mimo cinizma glede stereotipov dobrega in zla, privabljanja in odganjanja hudiča, boja in posiljevanja med angelčki in hudički, spolnega občevanja človeka z lutko, za katero se izkaže, da je pod njo sam Mefisto, itd. črna mačka kot prisposodba za čarovništvo in črno magijo bodisi zasleduje junake (*V klet*) bodisi podira zgrajeno strukturo iz kock, na kateri skozi labirint iščemo pot v slepo ulico (*Žvahlav ali obleka Slamnatega Huberta/Žva-*

hlav aneb šatičky Slameného Huberta, 1971). Tudi simboli t.i. prostožidarjev, kot so šestilo, ravnilo in drugi pisalni pripomočki, nastopajo tako, da zbodejo začetek pravljičice (*Alica*) ali pa da "pogoltnejo" posode in pribor, skratka predmete, s katerimi operira ženska roka (*Možnosti dialoga*). V filmu *Tema, svetloba, tema* (Tma-svetlo-tma, 1989) je na ironičen način prikazana konstrukcija človeka, ki vznikne iz teme in skozi proces oblikovanja delov telesa iz gline in svetlobe zgradi človeka, ki je prevelik za bivanje v prostoru, katerega luč moti njegovo gibanje. Zato na koncu človeku ne preostane drugega, kot da ugasne luč in se znova znajde v temi. Zanimivo bi bilo interpretirati film skozi vidik evolucije človeštva, ki kljub razsvetljevanju, nenehnemu tehnološkemu izpopolnjevanju in racionalizaciji vsega, kar počne, lažje živi v iluzijah, utopijah in namišljenih svetovih.

Čeprav je Jan Švankmajer zagovornik vsega preprostega in enostavnega, priznava, da so njegovi filmi večdimenzionalni in odprti do različnih interpretacij. V redko katerih filmih drugih režiserjev zasledimo tako očitno simboliko, ki dobesedno kliče po interpretaciji in ki po drugi strani zahteva odmik od družbeno priznanih stereotipov. Podobe, ki jih ustvarja, hrepenijo po tem, da so občutene na čim bolj organski način, in včasih se nam dozdeva, da lahko sestopijo med nas kot najbolj znane in najbolj grozljive prikazni, ki jih rojeva naše nezavedno. •

AVTORSTVO IN SODELOVANJE PRI FILMU

berys gaut

uvod

Po francoski "politiki avtorjev", *politique des auteurs*, iz 50. let (prejšnjega stoletja) je ameriški kritik Andrew Sarris zasnoval "avtorsko kritiko" (s slavnim panteonom ameriških cineastov); temu prodoru pojmovanja filmskega režiserja kot avtorja so sledile monografske študije in nove teorije o filmskem avtorstvu, nekatere prav "učene" oziroma podprte s strukturalistično terminologijo, nekatere bolj simplistične oziroma bolj gostobesedne kot prepričljive. Vsekakor pa jih je že dovolj, da so jih (zlasti anglo-ameriški) filmski teoretiki zajeli s pojmom "avtorizem", medtem ko so zagovorniki raznih avtorskih teorij imenovali "avtoriste" (pač podobno, kot poznamo marksiste ali eksistencialiste). Škotski profesor moralne filozofije ter avtor več študij o filmski teoriji, estetiki in politični filozofiji Berys Gaut pa se je pojma avtorizma lotil na malo nenavaden način – namreč v stilu aristotelovske logike, ki obravnava posamezne "avtoristične" teze kot silogizme oziroma jih olupi kot čebulo; potem seveda od njih ne ostane več prav veliko, nam pa se kot pri lupljenju čebule včasih zasolijo oči. Njegova študija "Avtorstvo in sodelovanje pri filmu" ("Film Authorship and Collaboration") je izšla v zborniku *Film Theory and Philosophy* (New York: Oxford University Press, 1997, 1999), ki sta ga uredila Robert Allen in Murray Smith.

dve uganki

Mnenje, da so določeni filmi avtorski, je eden najmočnejših in najbolj razširjenih nazorov v sodobnem razmišljanju o filmski umetnosti. Navdušenec, ki željno pričakuje film, o katerem premišljuje kot o novem "Scorseseju", "Allenu", "Rohmerju" ali "Tarantinu", se s tem priklanja ideji režiserja-kot-avtorja. Omenjeni pogled, ki korenini v spisih Truffauta in drugih francoskih kritikov iz 50. let, je v Združene države presadil Andrew Sarris v zgodnjih 60. letih in mu nadel vzdevek "the auteur theory". Lik filmskega avtorja, za katerega je bilo nekoč videti, da so ga pogoltnili tokovi semiotike in post-strukturalizma, ki so preplavili filmske študije v 70. letih, je vendarle preživel in se nepričakovano spet pojavil, toda ne v podobi dejanske osebe, ampak kot sestavljena entiteta. Kot opazata Bordwell in Thompsonova, ostaja pojem režiserja-kot-avtorja "verjetno najbolj široko sprejeta podmena v filmskih študijah danes".¹

Vendar pa je predstava o filmskem avtorstvu – enako privlačna tako za laično intuicijo kot za učenjaški duh – nenavadno skrivnostna in zelo težko opredeljiva. Ugotoviti je mogoče, da lahko za avtorja filma obvelja režiser, scenarist, zvezdnik ali studio; da je lahko filmski avtor dejanski posameznik ali pa teoretski konstrukt; da ne obstaja en sam avtor filma, ampak jih je več; postavka o filmskem avtorstvu je prvotno izhajala iz težnje po vrednotenju oziroma interpretaciji ali pa preprosto iz stališča, da obstajajo avtorji filmov, prav tako kot obstajajo avtorji literarnih del. Vsaki od teh trditev so oporekali in ob vsakem nasprotovanju je prišlo do nove obrambe ali popravka osnovne teze. Eno od mogočih pojasnil za takšno stanje stvari, za to nejasnost v izražanju, združeno s trajno intuitivno privlačnostjo, bi lahko bilo, da privlačnost vsake od različic te teze izhaja iz nekakšnih skupnih temeljnih resnic. Ali pa bi

morali potegniti bolj skeptičen zaključek: da v trditvi o filmskem avtorstvu, ki ji njena zmožnost nenehnega spreminjanja omogoča zgolj to, da ostaja korak pred svojimi kritiki, resnice ne moremo najti? To je prva uganka avtorstva.

Če v postavkah o avtorstvu, kot bom skušal dokazati, zares obstaja neka jedrna resnica, potem se soočimo tudi z vprašanjem, ali lahko k tej dodamo še kakšne tehtne trditve. Najbolj uspešna pot, da bi odgovorili na to vprašanje, nas vodi prek soočenja z drugo uganko. Prevladujoči pogled na avtorstvo je, da imajo mnogi filmi enega samega avtorja, navedno naj bi bil to režiser. Pa vendar je običajno, da je večina filmov plod velike mere sodelovanja, to sodelovanje pa poteka na načine, ki vplivajo na umetniške poteze filma: igralci, scenaristi, producenti, direktorji fotografije, vsi pustijo svoj odtis na poti do končne vidne in zvočne podobe filma. Kako bi torej lahko obstajal en sam avtor, če so v nastanek filma vključeni tako številni ustvarjalci? Kako je lahko film enak romanu, ki ima lahko načeloma vedno, ponavadi pa tudi dejansko, enega samega avtorja? Privrženci avtorske kritike oziroma avtoristi* so razvili različne strategije, da bi pokazali, kako je to mogoče: izkazalo se bo, da vse spodletijo. Priznati bomo morali, da imajo filmi več avtorjev. Iz tega izhajajoče končne, bolj neodvisne in na bistvo usmerjene teze o avtorstvu so, kot bom pokazal, teoretsko bolj upravičene in kritično bolj plodne kot prevladujoče videnje posamičnega (*single*) avtorstva. In pojem mnogoterne (*multiple*) avtorstva nam bo ponudil razlog, da podvomimo v literarno paradigmo, ki še vedno prevladuje v filmskih študijah.

različice avtorizma

Za začetek je potrebno sistematično urediti zmešnjavo avtorističnih trditev. Katera koli ustrezna taksonomija postavk o avtorstvu mora razločevati med vsaj petimi razsežnostmi, po katerih se lahko razlikujejo:

Vrsta postavke. (a) *Eksistencialna postavka*: ko je Truffaut podal svoje trditve v prid filmskemu avtorju, je postavil nasproti dva pojma, *auteur* in *metteur en scène*; slednji zgolj dodaja podobe k literarnemu besedilu, ne da bi ob tem prispeval kako novo pomembnejšo pomensko razsežnost. Njegove namere so bile polemične: pokazati je hotel, da filmski umetniki obstajajo na enak način, kot obstajajo literarni umetniki.² Tako lahko naredimo eksistencialno postavko: filmski umetniki obstajajo. Posebej moramo to trditev razumeti v smislu, da so določeni filmi izdelki filmskih umetnikov. (b) *Hermenevitična postavka* izraža najbolj splošno zahtevo avtorske kritike, torej kritike, ki interpretira filme tako, da jih tolmači kot izdelke njihovih ustvarjalcev (ponavadi naj bi bil to režiser): interpretacija filma zahteva razumevanje tega, kar je naredil

* Z uveljavljenim slovenskim izrazom "avtorska kritika" sem prevajal le izraze, kot sta "auteur theory" ali "auteurist criticism", izraz "auteurism" in njegove izpeljanke, na primer "auteurist", pa kot "avtorizem", "avtorist" in tako dalje. (Op. prev.)

njegov ustvarjalec (ali, redkeje, več ustvarjalcev). Pri nekaterih bolj specifičnih različicah te postavke velja, da so nameni ustvarjalcev tisti, ki so relevantni za razumevanje filmov, druge pa tovrstni intencionalizem zavračajo.³ (c) *Vrednostna postavka*: zgodnji avtoristi, zlasti Andrew Sarris, so se v veliki meri ukvarjali predvsem z vprašanjem vrednotenja filmov, ki ga je Sarris izvajal skozi izrazje "panteona" režiserjev.⁴ Avtorist te vrste bi utegnil trditi, da je dober film izdelek dobrega režiserja. Toda predmet razprave ostaja, ali imamo pri filmu enega ali več filmskih umetnikov (razsežnost 5), pa tudi, komu ta vloga sploh pripada (razsežnost 4). Še več, avtoristi bi morali priznati tudi možnost, da bi skupina nenadarjenih filmskih ustvarjalcev po naključju proizvedla mojstrovino.⁵ Najbolj splošna oblika vrednostne postavke bi torej zatrejala, da je dober film izdelek dobrih filmskih ustvarjalcev. V okviru te splošne doktrine lahko razločimo številne variacije. Na primer, obstajajo razne teorije o tem, kako filmski umetnik naredi svoj film dober: bodisi skozi izražanje lastne prepoznavne osebnosti ali pa prek sprevrčanja ustaljenih kodov in načinov pogleda, s tem pa odpiranja novih načinov branja in gledanja.⁶ Očitno je, da lahko vse tri vrste postavk o avtorstvu – eksistencialna, hermenevtična in vrednostna – na konsistenten način veljajo hkrati.

Ontologija avtorja. (a) *Realna oseba*: o tem, katera bitnost lahko velja za avtorja, so v zgodnjem avtorizmu menili, da gre za realnega posameznika: John Ford, Jean Renoir itd. (b) *Teoretski konstrukt*: z vzponom strukturalistične avtorske kritike na začetku 70. let se je uveljavilo stališče, da je avtor pravzaprav konstrukt, ki so ga proizvedli kritiki in teoretiki, da bi lažje doumeli in ovrednotili filme. V tem pogledu je naloga kritika, da "izsledi avtorja pripovedi, ki nikakor ni razpršen, temveč nas v 'svoji' idejni skladnosti oskrbi s sredstvi, da zajamemo tekst v trenutku njegove produkcije".⁷ Tudi novejša teoretika pogosto privlači podoba avtorja-kot-konstrukta. Stephen Heath piše, da "se lahko avtor pojavi skozi pripoved ... Razumljen na ta način ... avtor postane del aktivnosti pisanja-branja".⁸

Avtorji in umetniki. (a) *Kot umetnik*: čeprav je imela literarna paradigma na avtorizem izreden vpliv, pa so zgodnji avtoristi avtorja le redko razumeli v dobesednem pomenu, torej kot ustvarjalca besedila. Sarris kot primere auteurjev omenja Shakespeara, Beethovna in Bacha. S tega vidika je avtor preprosto umetnik.⁹ (b) *Kot (dejanski) avtor*: ob rastočem zanimanju za semiotiko v 70. letih so teoretiki film vedno bolj obravnavali kot tekst, saj so menili, da obstaja jezik filma kot tak. V tem pogledu gre za avtorja v dobesednem pomenu.

Nosilci vlog(e) avtorja. Teoretiki so imeli različna stališča o tem, kdo šteje za avtorja filma: (a) večina jih daje prednost režiserju, vključno s Sarrisom in Perkinsom; (b) za nekatere je to scenarist, tako meni npr. Corliss; (c) v primeru določenih filmov so nekateri kot *auteurja* videli tudi zvezdnika, na primer McGilligan in Dyer; (d) nekateri teoretiki dajejo prednost producentu ali studiu, npr. Thomas Schatz.¹⁰ Te postavke je mogoče najbolj naravno izpeljati, kadar veljajo za avtorja kot realnega posameznika, vendar njihove analogije obstajajo tudi za avtorja kot konstrukt (tako lahko govorimo o implicitnem režiserju, scenaristu itn.). **Število avtorjev.** (a) *Posamično avtorstvo*: videti je, da je prevladujoči pogled avtoristov še vedno ta, da v večini primerov obstaja en sam avtor filma (seveda se lahko tu pojavijo izjeme, kadar dva posameznika – ali več – zelo tesno sodelujeta in si tudi delita ključne vloge, kot na primer brata Coen ali pa Powell in Pressburger). (b) *Mnogoterno avtorstvo*: v tej optiki naj bi obstajalo več avtorjev filma, ki po vsej verjetnosti zavzemajo nekatere ali vse glavne produkcijske vloge (režiser, scenarist, igral-

ci, direktor fotografije, skladatelj itd.) in ki so lahko – ali pa tudi ne – med seboj usklajeni glede na končni cilj produkcije. To stališče, vsaj kolikor je izraženo v nedvoumni in eksplicitni obliki, je manj običajno kot sklicevanje na posamično avtorstvo: Richard Dyer očitno meni, da to velja za večino filmov.¹¹

Teh pet razsežnosti posameznih variacij je med seboj logično neodvisnih; če iz vsake izmed njih izberemo po eno od postavk, dobimo posebej izraženo avtoristično tezo.¹² Na primer, trdimo lahko, da (1a) obstaja filmski avtor, ki je (2a) realna oseba, (3b) dejanski avtor, (4a) režiser in (5a) edini avtor pri nekem filmu. Ali pa lahko menimo, da je (1a in 5b) avtorjev več, da so (2b) teoretski konstrukti, da so (3a) bolj umetniki kot pa dejanski avtorji in da gre za (4a–c) režiserske, scenaristične in zvezdniške konstrukte. Lahko trdimo, da (1b) moramo za razumevanje filma vedeti, kaj je avtor nameraval narediti, pri tem pa avtorja tolmačimo kot (5a) posamični (4a) režiserski (2b) konstrukt in kot (3b) dejanskega avtorja. Očitno so možne še številne druge različice.¹³ Znotraj vsake razsežnosti bi bilo mogoče narediti še nadaljnje delitve med različnimi možnostmi, nekatere od njih so bile že omenjene (na primer razlike v pogledih na to, kaj filmu podeljuje vrednost, vloga nameravanih ciljev pri hermenevtični tezi). Zato bi se dalo taksonomijo še izpopolniti, toda ilustracija velike raznoterosti postavk o avtorstvu nam za trenutne namene zadostuje.

minimalni avtorizem

Ta recept za izdelavo lastnih tez o avtorstvu, celo s precej osnovnimi sestavinami, je seveda v podporo skeptiku, ki zatrjuje, da je avtorizem navadna farsa. Ta skeptik meni, da je avtorizem tako raznolik, da se kritiziranju izogne s preprostim spreminjanjem svojega izraza: kadar naleti na kritiko, ponudi novo teorijo namesto stare različice, ki je izgubila ugled; ampak ta nova teorija bo sčasoma ravno tako ovržena. Za skeptika je prevlada različnih pogledov na avtorstvo zgolj stranski produkt dejstva, da nimajo nobene trdne osnove. Vendar pa, drugače kot misli skeptik, obstajajo nekatere resnične avtoristične teze. Za primer vzemimo naslednji dokaz:

Nekateri filmi so umetniška dela.

Nekateri od teh filmov so nenaključni proizvodi njihovih ustvarjalcev.

Nenaključni proizvodi, ki so umetniška dela, so proizvodi umetnikov.

Torej so nekateri filmi proizvod filmskih umetnikov.

Filmski umetniki torej obstajajo.

Sklep nam ponuja različico, sestavljeno iz eksistencialne postavke (1), ki velja za realne osebe (2), vendar neopredeljeno glede postavk pod 3, 4 in 5 – umetnik bi lahko bil dejanski avtor (če film razumemo kot tekst), vloga ali vloge, ki jih zavzemajo posamezni ustvarjalci, niso podrobneje določene, odprto je tudi vprašanje, ali je ustvarjalec filma en sam ali jih je več.

Ta dokaz – dokaz za minimalno eksistencialno postavko – je skladen. (i) Nekateri filmi so umetniška dela: *Pravila igre* (Regle du jeu, 1939), *Rashomon* (Rashomon, 1951) in *Šund* (Pulp Fiction, 1994), na primer, so očitni primeri umetniških del. (ii) Ustvarjalci teh in številnih drugih filmov jih niso naredili po naključju, ampak so vedeli, kaj počnejo (o tem priča že njihova sposobnost, da so naredili še več dobrih filmov). (iii) Zato, da nekoga označimo kot umetnika, zadostuje, da je proizvedel umetniško delo, seveda ne po naključju (nekomu bi se lahko po naključju posrečilo posneti mojstrovino in v tem primeru bi mu lahko oporekali, da je umetnik).¹⁴ Zato (iv) so filmi, ki so umetniška dela in hkrati nena-

Šund



Pravilo igre



ključni proizvodi svojih ustvarjalcev, nedvomno tudi proizvodi umetnikov. Torej (v) obstajajo filmski umetniki.

Ta rezultat ni trivialen: ne nazadnje dejstvo, da (i) drži, ni nekaj nepomembnega; narediti film, ki je umetniško delo, je zahtevna naloga, in (ii) precej znanja, premisleka in skrbnega načrtovanja je potrebno, da nam uspe narediti film, ki ne bi imel številnih naključnih potez. Toda to je dosežek filmskih ustvarjalcev, ne pa filmskega teoretika. In (iii) se opira na pojmovno bistvo pojma umetnika: pojmovna bistva prav tako niso nekaj trivialnega (sicer ne bi potrebovali analiz pojmov). Seveda pa s tem ne moremo prikriti dejstva, da minimalna eksistencialna postavka ne dosega ambicij avtorizma: konceptualno izhaja iz eksistence filmov, ki so umetniška dela in nenaključni proizvodi tistih, ki so potentakem filmski umetniki, to pa je tudi vse. Iz tega ne moremo izpeljati niti Truffautove trditve, da obstajajo filmski umetniki, katerih prispevek presega golo dodajanje podob k predlogi.

Minimalna hermenevitična postavka trdi, da razumevanje filma zahteva razumevanje tistega, kar je naredil njegov ustvarjalec. To izhaja iz splošne trditve, da interpretacija umetniškega dela zahteva razumevanje tega, kar je naredil njegov ustvarjalec, ter že priznanega dejstva, da so nekateri filmi umetniška dela.¹⁵ Minimalna hermenevitična postavka sprejema (1b) in (2a), pri ostalih razsežnostih pa pušča možnosti odprte. Intencionalizem ne izhaja nujno iz minimalne postavke: obstajajo številni vidiki razumevanja tega, kaj je nekdo naredil, ki presegajo raven pojasnjevanja (celo v primeru, da je vsa razlaga intencionalistična, čemur bi bilo sicer mogoče oporekati), kot recimo različni načini podrobnejšega opisovanja dogajanja, pri čemer ni nujno, da so bile vse poteze dogajanja (ali filma) tudi načrtovane. Bolj izčrpne teze, kot sta intencionalistična z dejanskim avtorjem in intencionalistična z implicitnim avtorjem, torej ne morejo izhajati iz te minimalne postavke.¹⁶ Spet smo nekam prišli, a ne prav daleč.

Minimalna vrednostna postavka trdi, da je dober film proizvod dobrih filmskih ustvarjalcev. Ta trditev, ki se naslavlja na značilne primere, dopušča možnost naključne mojstrovine, ali pa – bolj splošno – dobrega filma, ki ni proizvod dobrih filmskih ustvarjalcev, saj njegova kakovost deloma izhaja iz slučajnih dejavnikov, kot so na primer nepredvidene interakcije med nenadarjenimi sodelavci. Dobri filmski ustvarjalci so tisti, ki so nenaključno proizvedli vsaj en dober film.¹⁷ Iz tega sledi, da je dober film značilno proizvod dobrih filmskih ustvarjalcev. Ta dokaz je sicer skladen, vendar pa njegov sklep prav tako ni ravno uporaben za izpopolnitev filmske teorije in kritike. Recimo, iz njega ne izvira nič o tem, kako ustvarjalci podelijo filmom umetniško vrednost (bodisi z izražanjem svojih osebnosti ali pa z ustvarjanjem večplastnih in subverzivnih struktur).

Iz teh treh tez je razvidno, da v avtorizmu obstaja minimalna jedrna resnica, vsaj kar se tiče vseh treh vrst postavk, navedenih v okviru razsežnosti (1). Ta zadostuje za zavrnitev skeptika, obenem pa tudi pojasnjuje, zakaj ni mogoče odpraviti nekaterih intuitivnih vzgibov, ki delajo avtorsko kritiko tako privlačno. Vendar pa so te teze skrajno minimalne in ne morejo bistveno prispevati k filmski teoriji, ponujajo pa tudi zelo malo smernic pri kritičski praksi. Če je to vse, kar lahko avtorska kritika pokaže, potem je to resnično mlahav nauk. Vprašanje je, ali lahko katero koli od teh tez postavimo bolj natančno, zmanjšamo obseg njenih nedoločenosti in pridemo do kakšnih bolj trajnih uvidov. Te naloge se bom lotil z dokazovanjem, da so vse različice teze o posamičnem avtorju (4a) napačne.

dokazi za posamično avtorstvo

Kot smo že omenili, je prevladujoči pogled na filmsko avtorstvo ta, da ima film na splošno največ enega avtorja. Videli smo, da naša druga uganka za ta pogled že *prima facie* predstavlja težavo. Nedvomno seveda obstajajo nekateri filmi, kot je na primer *Mothlight* Stana Brakhagea, ki so proizvodi enega samega posameznika, toda avtorski pristop naj bi veljal tudi in predvsem za tiste, ki imajo več kot enega igralca, ali pa sta igralec in režiser dve različni osebi. V tem primeru dejstva, da gre za sodelovanje, ni mogoče zanikati.

Pritisk, da bi priznali mnogoterno avtorstvo, ni zanemarljiv. In res zagovorniki posamičnega avtorstva včasih obdajajo svoje poglede s tako številnimi opombami o sodelovalni naravi filmske produkcije, da na koncu že vključujejo prepričanja, ki si med seboj skoraj nasprotujejo. Sarris priznava ustvarjalni vložek še številnim osebam poleg režiserja in trdi, da "film niti v najugodnejših okoliščinah ne more biti v popolni meri umetnost posameznika", vendarle pa meni, da "konec koncev avtorska kritika ni toliko teorija kakor pa drža, register pomenov, ki preoblikuje filmsko zgodovino v režiserske autobiografije".¹⁸ Victor Perkins prepričljivo našteje elemente sodelovanja, ki so prisotni pri filmu, a vseeno meni, da je režiser "avtor" filma (in sicer edini).¹⁹ Dva pomembna avtorista torej zagovarjata posamično avtorstvo, pri tem pa razodevata tolikšno rahločutnost za zapletenost filmske produkcije, da bi bilo mogoče njuna stališča z malo nasilja predstaviti tudi kot zagovor mnogoternega avtorstva, pa četudi tiste vrste, ki bi trdila, da ima vsak film, vreden truda, za svojega glavnega avtorja režiserja. Ker skušam na tem mestu dognati predvsem to, katero od bolj stvarnih stališč o avtorstvu je pravilno, manj pa me zanimajo podrobnosti njihovih razlag, bom preizkusil vzdržljivost čiste postavke o posamičnem avtorstvu in pri tem črpal iz del teh avtoristov, ne da bi poskušal dokončno določiti, kakšen je njihov lastni pogled.

Druga uganka – kako lahko obstaja več umetniških sodelavcev, toda en sam avtor – predstavlja problem za postavke posamičnega avtorstva. Ena možnost za njegovo razrešitev bi bila v tem, da je avtor ustvarjalec filmskega teksta, vsi drugi ustvarjalci pa prispevajo k njegovim netekstualnim elementom (torej bi izbrali literarno razlago filmskega ustvarjalca, kot pri razsežnosti 3). Toda to predpostavlja, da lahko o filmu razmišljamo dobesečno kot o tekstu in da torej filmske konvencije tvorijo jezik, kar pa je zelo sporna teza.²⁰ In celo v primeru, da bi razumeli film kot tekst, bi morali tekstualni elementi kot objekti interpretacije obsegati tudi takšne stvari, kot so načini igre, snemanja in glasbe, kar so prispevki drugih ustvarjalcev, ne pa režiserja. S to strategijo potemtakem ni mogoče oporekati zahtevam drugih ustvarjalcev po enakovrednem soavtorstvu.

Bolj obetavne so tri druge strategije, ki jih ima na razpolago zagovornik posamičnega avtorstva, da bi se z njimi obranil grožnje, ki jo predstavlja sodelovanje.

1. Omejevalna strategija. Robin Wood v svoji avtorski študiji *Hitchcockovi filmi* (Hitchcock's Films) pravi, da je bila njegova glavna premisa ta, da "filmi, vsaj kolikor so pomembni, pripadajo izključno Hitchcocku".²¹ Wood torej meni, da vloga Hitchcockovih sodelavcev ni vplivala na umetniški pomen filma, temveč zgolj na njegove neumetniške poteze. To stališče bi bilo lahko nekako analogno trditvi, da je pomočnik sicer res sestavil lesen okvir in vanj vpel platno, vendar pa izključni ustvarjalni vložek umetnika, ki je naslikal sliko, s tem še ni bil ogrožen. Avtorski nadzor je omejen na umetniško pomembne značilnos-



ti del: glede na njih obstaja en sam ustvarjalec, režiser. Bolj izdelane različice takšnega stališča sta razvila Wollen in Perkins. Prvi loči med strukturo filma, ki jo režiser lahko nadzira, in "šumom", ki je za presojo nebitven, povzročati pa ga utegnejo igralci ali snemalci, ki silijo v ospredje; Perkins pa dokazuje, da lahko režiser naredi film za svoj, ne glede na prispevke drugih, z nadzorovanjem razmerij, ki določajo bistvo filma.²²

Omejevalna strategija v svoji preprosti različici potone takoj, ko zapusti pristan: skoraj vsak vidik filma je potencialno umetniško pomemben, zato ostane le malo vidikov, ki bi jih lahko nadzorovali sodelavci. Stvari, kot so perforacije na filmskem traku, so res umetniško nebitvene. Toda kot umetnost nas film lahko zanima le, kakor ga vidimo in slišimo. In dejansko je vse, kar na filmskem traku, projiciranem na platno, vidimo in slišimo, potencialno pomembno pri presoji pomena in vrednosti filma. Zaradi redkih izjem, kot so praske na traku ali signali ob menjavi zvitek, pač ni mogoče reči, da prispevki igralcev, skladateljev ali snemalcev zadevajo zgolj umetniško nepomembne poteze. Pomembna je še ena temeljna zadrega omejevalne strategije: pri končanem filmu skoraj ni vidika, ki bi ga lahko pripisali izključno režiserjevemu delovanju na osnovi njegove režiserske vloge. Ko si ogledamo umetniško pomembne vidike filma – pa naj gre za igralske, montažne, scenaristične ali kakršne koli –, vidimo rezultate delovanja drugih, delovanja, ki ga je režiser nadzoroval in ga ne moremo pripisati samo njemu. Če gre za scenarista-režiserja, je scenarij njegov; toda scenarij je le ena od niti v zapleteni mreži filma. Razen tega v primeru igranega filma vsaj ene od igralskih vlog ne zaseda režiser; tako bo vselej obstajala neka umetniško pomembna poteza, ki ne bo zgolj njegov proizvod.

Te ovire pri preprosti omejevalni strategiji zapirajo pot tudi bolj prefinjenemu stališču Perkinsa. S tem, ko razlikuje med elementi filma in njihovimi sintetičnimi razmerji, Perkins trdi, da sta stil in pomen filma proizvoda teh razmerij, ki določajo *film qua film*. Ker ta razmerja nadzoruje režiser, obvladuje tudi umetniško območje filma. "S tem, ko ureja razmerja, ustvarja sintezo, upravlja tudi s tem, kar naredi film za film."²³ Toda Perkinsovo avtoristično prizadevanje s to razliko med elementi in razmerji v resnici ne pride prav daleč. Čeprav ne ponudi nobene kriterija za razločevanje med obojim, vztrajno trdi, da režiser nadzoruje stil, pomen in vrednost filma z upravljanjem njegovih sintetičnih razmerij. Tako ga lahko razumemo, kot da kateri koli vidik filma ne zadeva njegovih elementov, temveč njegova razmerja. Ob takem tolmačenju težave, nakazane že zgoraj, ponovno priplavajo na površje, saj je očitno, da je potrebno skoraj vsako potezo filma šteti za predmet njegovih razmerij: zgodba, scenografija, načini igre, osvetlitve ali snemanja in tako naprej so vse lahko pomembna določila stila, pomena in vrednosti filma. S sklicevanjem na razliko med umetniško pomembnimi in umetniško nebitvenimi lastnostmi filma torej ni mogoče podpreti katere koli postavke o posamičnem avtorstvu.²⁴

2. Strategija zadostnega nadzora. Slikarji so pogosto imeli pomočnike, ki niso opravljali le nalog, kot je napenjanje platna čez okvir ali mešanje barve, ampak so na platno tudi slikali kakšne manj pomembne podrobnosti; pa vendar smo še vedno pripravljeni imenovati nastalo sliko kot Rubensovo ali Tintorettovo. Pisatelji so včasih deležni izdatne pomoči svojih urednikov, ne le pri črtanju ali premeščanju delov, ampak tudi s konkretnimi predlogi o novih načinih razvijanja zgodbe (v tem pogledu je dobro znana pomoč Maxwella Perkinsa Thomasu Wolfeju). Ali pa vzemimo primer arhitekture, kjer imamo arhitekta običajno za edinega ustvarjalca, odgovornega za zgrajene stavbe, čeprav jih ni zgradil on sam. Zato umetnik ni nujno nekdo, ki ima popoln nadzor, ampak je dovolj, da

ima zadosten nadzor nad umetniškim delom. Zadostni nadzor se kot tak ne izkazuje le v umetnikovem neposrednem osebnem vložku v njegovo delo, temveč tudi v dejstvu, da uporablja sposobnosti drugih in jih vsrkava v svoje lastno delo.

To strategijo zadostnega nadzora razvija Perkins: priznava, da režiser nima popolne moči nad filmom, vendar trdi, da je režiser "v glavnem odgovoren za učinek in kakovost končanega filma", to pa je dovolj, da ga naredi za njegovega avtorja.²⁵ Režiser filma ne obvladuje le s tem, česar se domisli sam, ampak tudi s tistim, kar dovoli početi igralcem, snemalcem in drugim: "Končni učinek 'pripada' režiserju v enaki meri, kot mu pripadajo podrobnosti, ki jih predlaga." Hitchcock, na primer, je znal vloge razdeliti tistim igralcem, ki so najbolj ustrezali modelu njegovih filmov, in je bil tako "zmožen vsrkati močne osebnosti Granta in Stewarta v tkivo svojih filmov".²⁶

Vseeno pa tudi pri slikah, romanih in arhitekturi velja, da je v primeru, če obstajajo še drugi, ki dajejo pomemben umetniški prispevek k delu, edino pošteno le-te priznati kot umetniške sodelavce, in sodobna znanstvena praksa to počne v vse večji meri (vzemimo le pripisovanje slik Rembrandtu in njegovi delavnici, ne pa zgolj Rembrandtu). S sklicevanjem na te druge umetnosti torej ne moremo podpreti postavk posamičnega avtorstva. V vsakem primeru pa gre za šibko podobnost, saj so umetniški učinki sodelovanja pri filmu precej bolj pomembni kot pri teh drugih umetnostih. Za zgled vzemimo arhitekturo. V tistih primerih, ko se ne moremo strinjati, da so zidarji enakovredni umetniški sodelavci arhitekta, je razlog v tem, da njihov prispevek ne vpliva na umetniške kvalitete stavbe.²⁷ In sicer zato, ker lahko arhitekt dovolj natančno določi, kaj in kako naj naredijo (velikost prostorov, vrsto materiala, uporabljenega za gradnjo in kritje itd.). Obstajajo nekatere filmske zadolžitve, ki jih je mogoče natančno določiti, kot je na primer ta, ko režiser ukaže montažerju, naj odreže posnetek po 240 sličicah, in sodelavec lahko nalogo izvrši, ne da bi o njej preudarjal. Toda večina filmskih zadolžitev še zdaleč ni te vrste, kajti razsežnosti možnih odstopanj pri izvrševanju opravila so brezmejne. To je še posebej očitno v primeru igre: pomislimo na neštete načine, kako je mogoče izgovoriti stavek, kot je "Iskreno rečeno, draga moja, mi je popolnoma vseeno", ali na to, kako je mogoče premeščati poudarek na posamezne besede, vstavljati premore različnih dolžin, izraziti neizmerno raznolika čustva, od plemenite vdanosti do malenkostne hudobije. Ne glede na to, kolikokrat je prizor posnet, režiserska navodila v praksi ne morejo biti dovolj natančna, da bi določila samo en način, kako izgovoriti vrstice dialoga in jim dati točno niansiran čustveni pomen. Vsak igralec bo neizbežno vnesel nekaj svoje lastne osebnosti in izurjenosti v način, kako izgovarja svoje vrstice, jih modulira v odtenke, izpeljane iz besednega manirizma in edinstvenih glasovnih tonalit, ter bo obarval svoj nastop z osebnim spominom in občuteno izkušnjo, ki ju uporablja pri domišljajskem projiciranju sebe v svojo vlogo. Glede na to, da mnogih filmskih zadolžitev ni mogoče podrobno določiti in da je pri tem potrebno upoštevati enkratnost človeških bitij, način, kako oblika njihovega izražanja neogibno odseva njihove osebnosti (njihovo značilno individualnost), je očitno, da je stopnja nadzora, ki jo ima režiser nad delom, manjša od tiste, ki jo ima arhitekt.

Drugič, vzemimo za primer vzporednico v literaturi, ki bi imela enako stopnjo nadzora, kot jo Perkins podeljuje režiserjem pri filmih: predpostavimo, da bi se izkazalo, da Flaubert ni napisal celotne *Madame Bovary*, temveč je pooblastil več piscev, da so napisali posamezna poglavja, zavrnil nekatere od njihovih osnutkov, druge sprejel in jim dodal uredniške popravke, ter potem vstavil odlomke, s katerimi je povezal izdelke v celoto. O Flaubertu ne bi govorili kot o edinem avtorju tega romana. Knjiga bi

bila delo, ki je nastalo s sodelovanjem, v katerem je bil Flaubertov prispevek (najbrž) najbolj pomemben, kjer pa bi moralo biti ustvarjalno delo vseh udeležencev primereno priznано. Še več, ko Perkins trdi, da učinki sodelavcev "pripadajo" režiserju, tega ne smemo vzeti, kot da pripadajo izključno njemu. Če bi se Stewart odločil, da bo svoje besedilo izgovarjal tako, da bo lik, ki ga igra, zvenel nevrotično, in bi Hitchcock to interpretacijo dopustil, potem bi Stewart izvršil umetniško dejanje, pa čeprav bi tudi Hitchcock z odobritvijo takšnega podajanja vloge sam izvršil umetniško dejanje. Tudi dejstvo, da lahko režiser v zasedbo uvrsti igralce po lastni izbiri, ga še ne naredi za izključnega avtorja filma. Nekateri igralci imajo izrazito filmsko podobo, ki jo lahko režiser uporabi in modulira, vendar pa niso neživi predmeti s trdno določenim pomenom, ki bi jih režiser vstavljali v svoj filmski kolaž. So umetniki, ki se s svojim značilnim načinom igre izmikajo režiserjevemu nadzoru. Igralci spadajo med soustvarjalce filma.

3. Konstrukcijska strategija. Obe prejšnji strategiji je mogoče najbolj naravno izvajati glede avtorjev kot realnih posameznikov. Kot je bilo že omenjeno, pa od začetka 70. let naprej prevladuje obravnavanje filmskega avtorja kot teoretskega konstrukta. Ta pristop je osupljivo podoben stališčem številnih literarnih teoretikov in filozofov, ki menijo, da je potrebno razlikovati med avtorjem in piscem besedila, pri čemer je prvi zgolj postulat v okviru določil, po katerih je mogoče interpretirati delo, slednji pa je realni posameznik, ki je zapisal svoje besede. V literaturi ima takšno razlikovanje velike prednosti: tako je mogoče ugotavljati, da je lahko avtorjeva oseba, kot se odraža v delu, radikalno drugačna od njegove realne osebnosti, in s tem trditi, da je delo proizvod avtorskih dejanj, ne da bi bili pri tem zavezani mnenju, da pisateljevi dejanski nameni določajo pravilno interpretacijo njegovega dela.²⁸ Pri filmu ima uporaba tega razlikovanja še dodatno prednost, saj je mogoče trditi, da konstruirani avtor ni nujno proizvod ene same realne osebe, ampak je lahko rezultat skupnega truda več sodelavcev.²⁹ Priznanje mnogoterne sodelovanja pri ustvarjanju filmov je potemtakem združljivo s tem, da obstaja postulirani posamični avtor filma. Takšno tolmačenje avtorja tako ponuja dobrodošlo (pa čeprav skonstruirano) rešilno bilko v pomoč tezi o posamičnem avtorstvu.

Oblikovanje na ta način sestavljene teze o avtorstvu zahteva nekaj previdnosti. Če nadomestimo pojem realnega avtorja s pojmom postuliranega avtorja, bi eksistencialna teza trdila, da so igrani filmi včasih proizvodi implicitnega posamičnega avtorja. Toda to je neskladno. Govoriti o filmu kot o proizvodu avtorja pomeni, da ga imamo za posledico njegovih dejanj, vendar pa avtor kot zgolj postulirano, ne-dejansko bitje ne more posedovati te vrste vzročne moči. Ko Nehamas na enako težavo naleti v primeru literature, domneva, da bi si morali avtorja predstavljati v smislu, kot da se odraža v tekstu, in podobno Wilson meni, da se implicitni filmski ustvarjalec manifestira v svojih filmih.³⁰ Če pojem manifestacije razlagamo dobesedno, se naš problem ponovno pojavi, saj se zgolj konstruirane osebe ne morejo manifestirati: če se manifestiram pred tabo, se ti tudi pokažem; kazanje je proces, pri katerem povzročim, da me vidiš; in videnje je vzročni proces. Vendar pa lahko v vzročna razmerja z resničnimi ljudmi vstopajo le realne entitete. Kakor koli že, Nehamas napeljuje na misel, da bi morali avtorja teksta razumeti ne kot učinkujoči, ampak kot formalni vzrok teksta. Toda avtor kot realna oseba je učinkujoči vzrok teksta; če torej predstava o učinkujoči povzročitvi teksta kot proizvoda ni imela nikakršne vloge pri oblikovanju konstruktivističnega pogleda, bi mogli utemeljeno zanikati, da lahko o postulirani entiteti razmišljamo kot o avtorju v katerem koli pomenu. V tej luči je za avtoristično pozici-

cijo obetavnejša tale pot: kadar govorimo o postuliranem avtorju z določenimi značilnostmi, ki se manifestira v tekstu, hočemo s tem reči, da moramo pri interpretaciji in ovrednotenju teksta le-tega razumeti, kot da bi bil proizvod enega samega ustvarjalca s tovrstnimi (osebnostnimi) značilnostmi. Ta formulacija ohranja temeljno izhodišče, na podlagi katerega avtorja postuliramo zato, da bi tekst ustrezno razumeli in ocenili (hermenevtična in vrednostna postavka sta tisti, ki poganjata videnje avtorja-konstrukta), in dopušča predstavo teksta kot avtorjevega proizvoda; obenem pa tudi priznava, da je avtor lahko konstrukt, bitje, za katerega si lahko zamislimo, da je ustvarilo tekst, in z osebnostjo, ki jo lahko razložimo od osebe realnega pisca. Potemtakem bomo konstruktivistično avtoristično pozicijo tolmačili tako, kot da trdi, da se v nekaterih igranih filmih manifestira posamični postulirani ustvarjalec, in jo razlagali na način, ki smo ga ravnokar predočili.³¹

V svoji interpretaciji Ophülsovega *Pisma neznanke* (Letter from an Unknown Woman, 1948) Wilson pokaže, kako in čemu se utegnemo sklicevati na implicitnega filmskega ustvarjalca. Dokazuje, da so načini namestitve in gibanja kamere, scenografija, scenarij, glasba in način igre oblikovani tako, da ustvarjajo sočutno, vendar objektivno gledanje na dejanja in osebnost Lise, protagoniste filma, ter omogočajo gledalcu takšen vpogled v njen položaj, kot ga sama nikoli ne doseže. V luči širokega razpona spremenljivk, ki so bile uporabljene, da bi podprle takšno videnje Lise, dobimo dokaz za upravičenost in nujnost implicitnega filmskega ustvarjalca: "*Nemogoče je, da ne bi dobili vtisa inteligentnega in na trenutke ironičnega opazovalca, tako rekoč implicitnega filmskega ustvarjalca, ki nenehno opazuje dogajanje s posebnim uvidom v ozadje, ki se dozdevno odraža v liku Lise.*"³²

Ali lahko konstrukcijska strategija reši tezo o posamičnem avtorstvu? Vsekakor moramo potrditi obstoj konstruiranega avtorja, kadar lahko prepoznamo avtorsko osebnost, ki utegne biti drugačna od tiste, kot jo ima dejanski pisec. Brez dvoma obstaja Hitchcockova osebnost, ki se kaže v njegovih filmih. Toda prav tako imata osebnosti Stewart in Grant – kot jo, kajpada, imajo Bernard Herrmann in drugi sodelavci v Hitchcockovih filmih, ki niso igralci – in te osebnosti so v filmih vidne. Glede na kriterij umetniške osebnosti, na katerega se sklicujejo konstruktivisti, bi morali priznati, da je v tovrstne filme vpletenih več umetnikov.

Če bi hoteli za vsak film konstruirati samo enega avtorja, bi bil ta tako različen od ljudi, kakršne poznamo, da bi uporaba tega konstrukta za interpretacijo in ovrednotenje filmov sistematično popačila našo dovtetnost za film. Kolikor je odgovoren za vse vidike ustvarjanja filma, se mora avtor odražati v scenariju, režiji, delu s kamero, glasbeni partituri, montaži in tako naprej; torej bi morali o njem razmišljati na način, kot da bi šlo za bitje, ki je naredilo vse te stvari. Kakšna vrsta bitnosti bi lahko obvladovala celotno področje teh opravil? Vsekakor bi morala biti najmanj genij, katerega sposobnost za izvrševanje različnih nalog pri ustvarjanju filma bi presegala celo Chaplinove neštete veščine, in najbolj vsakdanji film bi morali oceniti kot izreden dosežek, proizvod čudovito obdarjenega in osupljivo mnogostranskega talenta. Kakor so ti izsledki videti nenavadni, pa šele tedaj, ko konstruiranega avtorja pripišemo igralskim nastopom, sprožimo resnični razcvet bleščečih se neverjetnosti. Kajti o teh nastopih moramo razmišljati, kot da bi bili proizvod enega samega ustvarjalca: ob doslednem tolmačenju bi bilo delovanje vseh nastopajočih pravzaprav delovanje tega ustvarjalca, ki bi jih vodil na enak način, kot jaz premikam svojo roko. S takšnim razmišljanjem o igralcih odpravimo njihovo vlogo posrednikov in s tem temeljito pohabimo našo izkušnjo igranega filma, v katerem igralci predstavljajo določene like. Še več, avtorja bi si morali

zamisliti kot sposobnega, da nastopajoče animira na enak način kot premikamo lutke; to je zmožnost, ki daleč presega človeške sposobnosti. Kdo ve, čemu bi bilo podobno takšno bitje? Za konstruktivista je v interpretaciji zaobseženo videnje tistih lastnosti, ki jih izkazuje implicitni avtor filma: toda kaj je mogoče pridobiti s tuhtanjem o psihologiji nekakšne super-inteligentne hobotnice, katere lovke upravljajo z nešteti filmskimi mehanizmi in segajo v same duše igralcev? Upoštevajoč to nespoznatno psihologijo bi bili lahko znaki, ki jih imamo za znamenja sočutnosti do filmskega lika, v resnici znamenja izkrivljenega užitka, silovitega besa ali čustev, kakršnih si sploh ne moremo zamisliti.³³

Tako konstruktivizma ne moremo uporabiti v zagovor teze o posamičnem avtorstvu. Toda Wilsonova občutljiva analiza *Pisma neznanke* je nedvomno pravilna pri razbiranju znamenj večše rabe scenografije, scenarija, glasbe, igre in dela s kamero pri izražanju sočutnega pogleda na Liso. Vendar pa ni tako, da bi iz znamenj inteligentne produkcije brez-pogojno sledilo, da mora produkcijo izpeljati ena sama inteligenca. Prej kot da bi se v filmu odražal posamezen implicitni ustvarjalec, se v njem manifestira implicitna skupina filmskih ustvarjalcev: igralci, scenaristi, režiser, skladatelj in tako naprej. S pomočjo uskladitve njihovega delovanja k doseganju skupnih ciljev vsak med njimi jasno kaže naklonjenost do nesrečne protagonistke. Z lahkoto pa si predstavljamo film, pri katerem se tovrstna skladnost poruši in implicitni igralec izkazuje naklonjenost liku, do katerega implicitni režiser izraža sovražnost. Možnost, da pride do takšnih nasprotovanj, nazorno kaže na ustreznost mnenja, da se v filmu manifestira implicitna skupina; in samo z vidika mnogoternega avtorstva je mogoče ustrezno teoretizirati takšne primere filma-kot-bojišča, kot je nekaj resničnih zgledov, ki jih bomo preučili v nadaljevanju. Igrani film ne odraža samo enega implicitnega ustvarjalca. V njem se jih manifestira zelo veliko.³⁴

ontologija in mnogoterno avtorstvo

Nekatere bolj obetavne strategije, da bi drugo uganko razrešili v prid posamičnemu avtorstvu, spodletijo. Če je tako, moramo priznati, da imajo filmi več avtorjev, saj smo videli, da imajo številni sodelavci pomemben ustvarjalni vložek pri filmu. Delno bi lahko neuspeh strategij v podporo posamičnemu avtorstvu pojasnili s temeljno razliko med ontologijo filmov in literature.

K temu predmetu lahko pristopimo s primerjavo vloge konstruiranega avtorja pri filmu in njegove vloge v literaturi. Osebnost Tolstoja, kot se izraža v *Ani Karenini*, je zelo drugačna od osebnosti resničnega človeka, kot se izkazuje v njegovem življenju, kar je zadosten razlog, da prvo razločujemo od slednje (kako pomembna naj bi bila vloga tega teoretskega konstrukta za naše razumevanje dela, je seveda drugo vprašanje). Prav nič težko si ni zamisliti osebe, ki bi imela značajske poteze tega konstrukta in bi spisala roman: potrebovala ne bi nikakršnega izrednega obvladovanja široke palete veščin in opravil, kar bi bilo potrebno pri izdelavi filma. Ravno tako za portretiranje likov v romanu ne potrebujemo igralcev, zato podpiranje teze o enem samem avtorju ne more spodkopati njihovega prispevka ali izraznosti, kot se to zgodi, kadar posamično avtorstvo vpeljujemo pri filmu; niti ni potrebno, da bi zmožnosti literarnega avtorja napihili do grotesknih razsežnosti in ga imeli za sposobnega nadzorovati obnašanje igralcev. Obstajajo torej naravne razlike med literaturo in filmom, zaradi katerih je tolmačenje avtorja v primeru slednjega neustrezno, če se ga lotevamo na način, ki je primeren za literaturo.

To vprašanje nesorazmerja med literaturo in filmom je vredno skrbne

preiskave, kajti vodilno načelo avtoristov je, da med obema oblikama umetnosti obstaja strukturna podobnost. Ob tem pa so mnogi dokazi, ki smo jih razvili zgoraj, da bi ovrgli postavko o posamičnem avtorstvu, črpali iz elementa filmske igre. Toda avtorist bo ugovarjal, da tudi gledališka predstava na podoben način vsebuje nastope več igralcev, pa vendarle dramatiku nihče ne oporeka izključnega avtorstva. Kaj lahko torej rečemo o odnosu med literaturo in filmom?

Romani, pesmi in drame so besedila (pri tem razumem besedilo kot semantično entiteto in ne preprosto kot niz natisnjenih znakov), ki so jih ustvarili pisci; filmi pa so gibljive podobe z zvokom.³⁵ Ta nepodobnost med literarnimi deli in filmi se odraža v njihovih pogojih individuacije: literarna dela so individualno določena s svojimi besedili (ter morda tudi s svojimi pisci in časom nastanka³⁶), filmi pa niso individuirani na ta način, kajti po istem besedilu lahko nastanejo skrajno različni filmi: *Nosferatu* iz leta 1922 (Murnau) in istoimenski film iz leta 1978 (Herzog) imata v grobem enak scenarij, vendar sta povsem različna. Prav tako filmi niso individuirani prek svojih snemalnih knjig, če te obstajajo, kajti tudi pri realizaciji iste snemalne knjige lahko nastanejo zelo različni posnetki in različni igralski nastopi. Filmi so pravzaprav individuirani s celotnim razponom svojih akustičnih in vizualnih lastnosti ter z njihovimi vzročnimi viri.³⁷ Razen tega je mogoče literarna dela zaradi njihovega besedilnega statusa izvajati (romane in pesmi izvajamo tako, da jih beremo, kot je bilo v navadi do nedavnega), filmov pa ne moremo izvajati, prav tako kot ne slik ali fotografij. (Predvajanje filma ni njegovo izvajanje, saj ne moremo na primer govoriti o predvajanju, ki bi napačno interpretiralo neko delo.) Izvajanje pri filmu je kvečjemu notranje samemu delu: posnetki nastopov so del tega, kar naredi film za to, kar je.

Iz teh temeljnih ontoloških razlik med literarnimi deli in filmom izhaja razlika v razmerju igralca do njegove vloge v gledališki predstavi in v filmu, ki ima neposredne posledice za avtorstvo. Prav nič težko ni razumeti, kako je lahko Shakespeare edini avtor *Othella*, saj je mogel zavih-teti pero barda in napisati besedilo. To besedilo natanko določa Othellov značaj s tem, ko mu podeljuje določene lastnosti (od tega, da je Maver in da ubije svojo ženo, do tega, da z recitiranjem veličastne poezije razglša svojo nedolžnost), vrsto drugih potez pa pušča nedoločenih znotraj nekih omejitev (natančen način, kako izgovarja rapsodije, kakšne so pri tem njegove kretnje in izraz na obrazu). Slednje ponujajo igralcem polje, v katerem lahko predstavijo svoje različne interpretacije ali karakterizacije njegovega lika, tako da znotraj svojega nastopa oblikujejo te nedoločenosti na tak ali drugačen način (nekaterih vrstic na primer ne izgovorijo z globoko gorečnostjo, temveč z nevrotičnim nela-godjem). Toda način, kako Robeson ali Olivier označita Othella, ne vpliva na samo dramsko osebo: ta je pod popolnim nadzorom Shakespeara.³⁸ Če torej uprizoritev dramskega besedila nastane s sodelovan-jem, v katerega je vpletenih več različnih igralcev in režiser, to še ne spodkoplje posamičnega avtorstva drame kot take.^{**} Toda medtem ko drama označuje svoje like na podlagi besedila, jih film določa s svojimi zvočnimi in vizualnimi potezami. Te poteze vključujejo posnetke igral-

^{**} Avtorstvo dramskega besedila, vključno z dramskimi osebami, kot so v njem vsebovane, je seveda v izključni domeni dramatika, vendar pa to ne pomeni, da je dramatik tudi edini avtor pri konkretni uprizoritvi neke drame; predstava je več kot zgolj podaljšek besedila. V skladu z Gautovimi izvajanjem bi tudi pri gledališki uprizoritvi lahko prepoznali kvečjemu mnogoterno avtorstvo, razen v nekaterih primerih avtorske monodrame. (Op. prev.)

Nosferatu: Simfonija groze



Pismo neznanke ženske



skih nastopov, zato so ti nastopi sestavni del opredeljevanja oseb, ki jih film portretira. Filmski igralec torej so-določa (skupaj s scenaristom, režiserjem ali komer koli že) osebo, ki jo igra v filmu. Igralčev videz in način, kako izgovarja besedilo svoje vloge, postaneta videz in način izgovorjave, ki ju ima filmski lik; in če bi vlogo odigral drug igralec, bi bila tudi filmska oseba ustrezno drugačna.³⁹ Dovolj je, če si predstavljamo, da vloge Julie Marston v filmu *Jezebel* (1938) ne bi igrala Bette Davis, ampak Claudette Colbert.⁴⁰

Posledice za vprašanje filmskega avtorstva so očitne. V gledališču so igralске kreacije nekaj zunanjega glede na samo dramsko delo, nasprotno pa so igralski nastopi (oziroma njihovi posnetki) filmu notranji. Torej ima lahko dramatik – ne glede na sodelovalno naravo gledališke uprizoritve – popoln nadzor nad osebami v svoji igri; precej težjo nalogo pa bi imel dozdevni filmski avtor, če bi hotel enako stopnjo nadzora vzpostaviti nad filmskimi liki. V primeru, da avtorja tolmačimo kot dejansko osebo, bi moral v celoti določiti način igranja vseh igralcev, ki zasedajo različne vloge, in videli smo že, kako neverjetna bi bila taka trditev. Če avtorja razumemo kot teoretski konstrukt, je seveda prost omejitev, kakršnim so pri svojem delovanju podvrženi ljudje, kot jih poznamo. Toda če bi o njem razmišljali, kot da ima nadzor nad vsemi igralskimi kreacijami, enako kot tudi nad vsemi drugimi nalogami, ki so povezane z ustvarjanjem filmov, bi si morali tako njega kot nastopajoče predstavljati kot popolnoma drugačne od človeških bitij, kakršnih smo navaženi. V tem primeru bi bili prisiljeni v teoretiziranje o psihologiji bitja, tako drugačnega od oseb, ki dejansko ustvarjajo filme, da bi se morali pri tem odvrniti od vseh prepoznavnih oblik našega razumevanja in vrednotenja filmov. Mnogi od ugovorov proti enemu samemu avtorju, pa naj gre pri njem za dejansko osebo ali za konstrukt, so torej zakoreninjeni v čvrsti in plodni prsti temeljne ontološke razlike med literaturo in filmom.

izpopolnjeno stališče o mnogoternem avtorstvu

Da bi pokazali privlačnost stališča o mnogoternem avtorstvu ter njegove prednosti za spodbujanje kritičnega razumevanja v primerjavi z nazorom o posamičnem avtorstvu, bi bilo koristno, da na kratko primerjamo filme z drugimi umetniškimi oblikami, ki temeljijo na sodelovanju.

Pri umetniških dejavnostih, utemeljenih na sodelovanju, lahko uporabno razlikujemo dve razsežnosti, pri katerih prihaja do odklonov. Prva zadeva stopnjo, do katere je ustvarjalna moč pri določanju umetniških posebnosti filma osrediščena ali razpršena. Pri nekaterih filmih lahko ena sama oseba ali manjša skupina oseb prevladuje nad ostalimi sodelavci, ta premoč pa izhaja iz njihove organizacijske vloge ali pa temelji na njihovi umetniški moči; pri drugih filmih utegne obstajati bolj izrazita razpršenost moči med več sodelavcev, ki so si med seboj bolj ali manj enakovredni. Druga razlikovalna razsežnost pa zadeva raven, do katere se različni sodelavci strinjajo o namenu filma in o svoji vlogi pri njegovi produkciji. Stopnja strinjanja lahko sega od popolnega soglasja do skrajne nezmožnosti ustvarjalcev, da bi se v tem pogledu sporazumeli. V slednjem primeru lahko iz filma nastane pravo razsulo, utegnejo pa se poroditi tudi spori, ki pomagajo k izrazitemu povišanju umetniške vrednosti filma. Dejstva, da med seboj soglašajo ali pa si nasprotujejo, se lahko sodelavci zavedajo ali pa tudi ne. Različice, ki so možne vzdolž teh dveh osi, in interakcije med njimi lahko porodijo zapletena razmerja znotraj filmov, ki jih stališče posamičnega avtorstva ne more ustrezno teoretsko obravnavati.

Možnost, ki je še najbolj sorodna stališču o posamičnem filmskem avtorstvu, je tista, pri kateri ima en sam posameznik prevladujoč ustvarjalni nadzor nad filmom. Najbolj verjetni kandidati so scenaristi-režiserji, kot so na primer Ingmar Bergman, Preston Sturges, Quentin Tarantino in Woody Allen. Tudi drugi, na primer producenti (David Selznick) in zvezdniki (Mae West), lahko včasih uveljavijo umetniški nadzor – okoliščina, ki pojasnjuje neskončne in brezplodne polemike znotraj tabora avtoristov (razprave pod razsežnostjo 4). Kot smo že videli, pa tudi takega posameznika, celo kadar obstaja, ne moremo upravičeno označiti za edinega avtorja filma. Veliki Sturgesovi filmi, ki jih je v 40. letih prejšnjega stoletja posnel pri Paramountu, so se opirali na družbo igralcev, za katere je pisal vloge in katerih kreacije so bile neogiben del samih filmskih likov ter uspeha njegovih filmov. Podobno sta se tudi Bergman in Allen zanašala na nadarjeno skupino umetniških ustvarjalcev: vloga Svena Nykvista, Bergmanovega direktorja fotografije, je bila odločilnega pomena za končno podobo njegovih filmov. Res, nekatere od lastnosti teh filmov, ki so jih pogosto pripisovali režiserjem, lahko bolj verjetno zasledimo v delu drugih sodelavcev. Šegavo razpoloženje v Allenovih filmih je postalo bolj resnobno, ko je v njih namesto Diane Keaton začela igrati Mia Farrow; spremembo tona lahko deloma pripišemo različnim sposobnostim, ki sta jih imeli kot komični igralki. Obstoj filmov s prevladujočim avtorjem pojasnjuje, zakaj se je mnenje o posamičnem avtorstvu mnogim zdelo verjetno.

V drugih filmih je umetniška moč bolj razpršena. Veliki muzikali, ki jih je producirala Freedova enota pri MGM, pričajo o sposobnostih dolge vrste umetnikov, vsak med njimi pa je odtisnil svoj pečat na platnu.⁴¹ Cel film, kot je *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, 1982), ki s tem, da so ga po desetih letih predstavili še v režiserjevi različici (*director's cut*), jasno priča o ideologiji posamičnega avtorstva, je podvig, kakršen je možen le z izredno mero sodelovanja. Izvirni roman Philipa K. Dicka; temeljita predelava tega gradiva v scenariju Davida Webba Peoplesa (ki poudarja jalovost maščevanja, torej motiv, ki je prisoten tudi v scenariju filma *Neoproščeno* (*Unforgiven*, 1992) istega pisca); zavzetost režiserja Ridleyja Scotta za nemočne in na rob odrinjene člane družbe (vidna je tudi v filmu *Thelma in Louise*, 1992); čudovita vizualna predstavitev premočnega in razpadajočega megapolisa, ki jo je zasnoval Syd Mead, mešanica postmodernega pastiša in distopične more; Vangelisova futuristična, nežno eterična sintetizatorska glasba; mučna nebogljenost lika, ki ga je odigral Harrison Ford – delo vseh teh in še drugih umetnikov se je sinergično združilo pri nastanku filma visoke vrednosti.

Namesto da jih togo razporejamo po njihovih režiserjih, bi morali filme razvrščati v več pogledih: po igralcih, snemalcih, montažerjih, skladateljih in tako naprej. Raziskati bi bilo treba razvojno pot vseh filmskih umetnikov in pokazati, kako se njihovo delo prilagaja novim kontekstom; s tem bi nazorno razodeli, kako vsaka interakcija spremeni sestavine in začimbe filmske mešanice. Včasih je zasledovanje kariere kakega ne-režiserja najboljši način za spremljanje pomembnih razvojnih gibanj v filmski zgodovini: tako lahko zelo plodno raziščemo poklicno pot direktorja fotografije Gregga Tolanda, enega od tistih, ki so v 30. letih ponovno odkrili globinsko ostrino; svojo tehniko je razvil pri Williamu Wylerju, radikaliziral pa jo je v sodelovanju z novopečenim režiserjem Orsonom Wellesom, ki so mu nekaj časa pripisovali inovacije, ki niso bile čisto njegove. Vse več resnih študij se ukvarja z vlogo zvezdnikov in drugih ne-režiserjev pri ustvarjanju filmov, in postavka o mnogoternem avtorstvu bi morala podpreti in poudariti pomen takšnih raziskav.

Tudi druga razlikovalna razsežnost, ki smo jo omenili zgoraj, znotraj nje

David O. Selznick in Alfred Hitchcock



pa predvsem vloga konflikta med avtorji, je pomembna pri oblikovanju številnih filmov. Eden najpogostejših okrasnih izrazov sodobne kritike, tako filmske kot literarne, je "protislovni tekst", ideja, da utegnejo biti dela razklana z napetostmi med ideologijo, ki jo zagovarjajo, ter svojo dejansko upodobitvijo sveta; pri tem utegne potlačeno nasilje igralske kreacije pognati v zrak hinavsko pobožnost uradne linije filma. Kar ironično je, da se sodobna teorija v splošnem ni okoristila s to zamislijo; videti je celo, da predstava o protislovnem filmu v veliki meri izhaja iz polja konstruktivističnih stališč o posamičnem avtorju.⁴² Tudi tukaj se pokaže premoč različice o mnogoternem avtorstvu. *Do The Right Thing* (1989), nemara najboljši film Spika Leeja, ima v Salu osebo, ki je presenetljivo sočutna, kljub njegovi sokrivdi za rasno tragedijo, ki doseže vrh z grozljivim umorom. Sal je pomemben sestavni del bogastva in zapletenosti tega filma in nekateri so ga pozdravljali kot znamenje domiselnega oblikovanja likov, ki ga je sposoben Lee.⁴³ Resnica je drugačna: "Dokumentarni posnetek prerekanja na prizorišču *sne-manja*, ki ga je zabeležil St. Clair Bourne v Making Do The Right Thing, ponuja zanimiv vpogled v način, kako lahko igralec prevlada nad auteurjem. V razpravi o Salovih značajskih potezah Lee odločno izjavi, da je Sal po njegovem mnenju rasist. Aiello se ne strinja – in na platnu, če že ne v samem scenariju, je njegova upodobitev tista, ki ima zadnjo besedo v tem prepiru."⁴⁴ Primerov umetniško plodnih nesoglasij ali jalovih zmešnjav je na pretek: kot je pokazal Richard Dyer, lahko večplastnost Hawksovega filma *Moški imajo raje plavolaske* (Gentlemen Prefer Blondes, 1953) delno pripišemo smeli zavrnitvi Marilyn Monroe, da bi se pokorila Hawksovi ponižujoči zasnovi lika, ki ga je igrala; dobro znana je tudi zgodba o prepirih med Mayerjem in Janowitzem ter Langom in Wienejem, katerih posledica je bila ta, da so zgodbi filma *Kabinet doktorja Caligarija* (Das Kabinett des dr. Caligari, 1919) dodali okvir spletkarjenja in podtikanj. Pri upoštevanju pomena, ki ga ima sodelovanje za nastajanje filmov, se je mogoče marsičesa naučiti iz teoretskega diskurza, ki obdaja druga področja umetniškega sodelovanja. Ker filmi vključujejo posnetke igralskih nastopov, so v ta namen posebno primerne študije o sodelovanju pri gledaliških predstavah. Uprizoritve dramskih besedil, vključno z ustvarjalnim sodelovanjem dramatika, režiserja, igralcev in drugih umetnikov, omogočajo uporabno primerjavo za razmislek o izdelovanju filmov: ideologija posamičnega avtorstva je opazno manj očarljiva na področju gledaliških študij, saj kult režiserja tam (še) ni zršel do napihjenih razsežnosti, ki jih je privzel v filmskih študijah.

Tudi glasbeni nastopi nastajajo s sodelovanjem, saj na končni izid vplivajo načini igranja vsakega od udeležencev. Posebno razsvetljuječa je primerjava med filmom in jazzom. Pri jazzu je v največji meri pomemben predvsem improvizirani nastop, ne pa skladba kot taka: prav tako kot lahko na podlagi istega scenarija nastanejo skrajno različni filmi, so lahko iz iste skladbe izpeljane zelo različne improvizacije. Posledica tega je, da se kritično zanimanje osredotoči na različne glasbene stile, izvajalce, na interakcijo improvizatorjev v zasedbi, torej na vplive, ki so prisotni tudi v primeru, ko ima eden od članov skupine prevladujočo vlogo. Oblike takšnega vzajemnega delovanja so zelo zapletene. Glasbenikovo igranje se lahko spreminja odvisno od sposobnosti njegovih sodelavcev, ali pa v raznolikih glasbenih kontekstih preprosto drugače izzveni: Bill Evans ni nikoli igral bolje kot takrat, ko je delal skupaj s Scottom LaFarom in Paulom Motianom; v zasedbah Milesa Davisa in Johna Coltrana je nežna krhkost Davisovega zvoka skozi soočanje s Coltranovimi žgočimi izbruhi izražena še bolj bridko. V jazzu je nakan ideal demokratičnega individualizma – kroga močnih glasbenih osebnosti, ki med seboj občujejo skozi svoje

igranje in ustvarjajo glasbo, bogatejšo od tiste, kot bi jo lahko vsakdo izmed njih ustvaril sam. Teorija o mnogoternem avtorstvu filmov nas spodbuja, da se na filme ozremo na enak način kot na jazz: kot na izdelke mnogih posameznikov, katerih delo je na zapleten način prežeto z medsebojnim učinkovanjem. Film ni izdelek enega samega posameznika v nič večji meri, kot je to glasba improvizatorske jazz zasedbe.

Stališče mnogoternega avtorstva lahko razumemo, kot da izhaja iz bolj splošnega pogleda na film. Prevladujoči vzorec razumevanja filmov je bil literarni. Avtorsko kritiko je navdihnili primerjava filmov z literarnimi deli, čeprav je omenjena teorija omogočala tudi strukturalne vzporednice s slikarstvom in kompozicijsko glasbo. Povezavo med filmi in literaturo je razglašala tudi filmska semiologija, ki je dokazovala, da so filmi pravzaprav lingvistični teksti (oziroma so z njimi vsaj v bližnjem sorodstvu). Menim, da je literarna paradigma privedla do resnih popačenj v našem razumevanju filma, ki ga je v resnici potrebno obravnavati kot avdio-vizualni medij, pri katerem so natančne lastnosti podob in zvokov, odvisne od določenih posameznikov, ki so jih proizvedli, bistvene za umetniške odlike filma. Film so gibljive slike, ki so se naučile govoriti, zato jih ne moremo uspešno obravnavati, kot da bi bile besedilo. In kot smo videli pri vprašanju ontologije, obstajajo pomembne razlike med filmi in literarnimi deli, tudi če pustimo ob strani vprašanje filmskega jezika.

pot naprej

Ko se podamo onkraj minimalnih postavk o avtorstvu iz drugega poglavja, vidimo, da imajo mainstream filmi več avtorjev (kar pomeni, da je pravilna izbira 5b). Ogledali smo si pomen igralcev za film in prav tako bi z lahkoto vzeli v premislek tudi pomembnost piscev scenarija in tistih producentov, ki si dajejo opravka z dejansko izdelavo filma. Zato ni razloga, da bi zanikali morebiten umetniški prispevek in s tem tudi soavtorstvo kogarkoli od tistih, ki smo jih našli pod razsežnostjo 4, ali seveda tudi mnogih drugih, na primer strokovnjakov za posebne učinke. Umetniški pomen različnih sodelavcev se bo od filma do filma verjetno razlikoval in teorija mnogoternega avtorstva bi morala biti odprta za možnost zelo številnih različnih ustvarjalnih vlog, ki bi imele umetniški vložek pri filmu. Nakazal sem že, da o filmskem avtorju ne bi smeli razmišljati kot o avtorju v dobresednem pomenu, kajti film ni tekst (razsežnost 3). Če ga na tem mestu kljub temu še vedno imenujem "avtor", je to iz obzirnosti do tradicije, ne pa iz kakega prepričanja, da obstaja jezik filma. Ob upoštevanju mnogoternega avtorstva ni nobenega razloga, da bi odklanjali bodisi dejanskega bodisi konstruiranega avtorja kot nosilca določene vloge pri nastanku filma (razsežnost 2). Ker je v *mainstream* filme vključenih več dejanskih umetniških ustvarjalcev, je ena od spodbud za priznavanje konstruiranega avtorstva odpravljena. Po drugi strani pa imajo mnogi od teh umetnikov osebnosti, očitne v njihovih filmskih "podpisih", pa naj gre za igralske nastope, režiserske pečate, značilne vsebine, s katerimi se ukvarja scenarist, ali karkoli drugega.

In končno, kako je z razsežnostjo 1? (a) Videli smo, da obstaja mnogo dejanskih in konstruiranih avtorjev *mainstream* filmov: dejanski avtorji so vzročne sile, ki privedejo do uresničitve filma, konstruirani avtorji se v filmu odražajo v smislu, kot smo ga navedli. (b) Razumevanje filma zahteva razumevanje tega, kar so naredili njegovi dejanski avtorji (minimalna hermenevitična postavka, združena s postavko o mnogoternem avtorstvu). Kot smo že prej pokazali, to ne vodi v intencionalizem z dejanskim avtorjem. Vsekakor je ob upoštevanju obstoja več avtorjev čar intencionalizma oslavljen, saj smo preučevali tudi primere, kjer so nasprotovanja med sodelavci privedla do potez filma, ki jih ni načrtoval nobeden od njih. Primerne

tej razlagi bodo tudi lastnosti konstruiranih avtorjev, kajti doumetje njihovih domnevnih osebnosti utegne biti pomemben vidik razumevanja filma (spomnimo se Wilsonove analize *Pisma neznanke*). Kljub temu pa to vseeno ne pomeni, da je intencionalizem z implicitnim avtorjem ustrezna splošna teorija tolmačenja filmov.⁴⁵ (c) Dober film je značilno proizvod dobrih filmskih ustvarjalcev (mnogoterno avtorstvo, združeno z minimalno vrednostno postavko). Toda ponovno je zaradi obstoja več avtorjev bolj verjetno, da se utegne tisto, kar so dejansko naredili, razlikovati od tistega, kar so nameravali narediti, in zavoljo tega bo v filmu več naključnih potez (pomen pogoja "značilnosti" se tako poveča, saj je zdaj več možnosti za nastanek naključne mojstrovine, kot bi to dopuščal nazor o enotnem avtorstvu). Če vrednostno postavko oblikujemo v odnosu do videnega na platnu, da bi lahko z njo zajeli tudi primer konstruiranega avtorja, je prav tako ustrezna: v dobrem filmu se bodo po pričakovanju manifestirali dobri konstruirani filmski ustvarjalci, saj bomo filmske ustvarjalce konstruirali kot kakovostne ravno takrat, ko se bodo odražali v dobrem filmu, ki ne bo videti, kot da bi nastal po naključju. Vendar pa številni vidiki vrednotenja presegajo te še vedno precej osnovne vrednostne trditve.

Mnoge trditve o avtorstvu so torej pravilne; obstajajo pravilne ontološke, hermenevtične in vrednostne postavke, izražene skozi določila – tako dejanskih kot tudi konstruiranih – mnogih avtorjev. Nobena od različic, ki vključuje enega samega avtorja ali avtorja v dobesednem pomenu, ni ustrezna. Nekateri od bolj utemeljenih pogledov na avtorstvo imajo zanimive posledice: raziskali smo na primer pomen mnogoternega avtorstva za oplemenitenje našega razumevanja filmov. V tej smeri bo potrebno opraviti še precej dela, predvsem pri nadaljnjem izpopolnjevanju razvrščanja različnih podmožnosti pri različnih razsežnostih in raziskovanju vprašanj, ki se bodo pri tem zastavljala: vprašanje o tem, kako avtorji filmu ustvarijo vrednost, vprašanje pomena prispevkov različnih ustvarjalnih vlog k vrednosti filma in tako naprej. Stališča o avtorstvu so v svojih formulacijah trpela zaradi precejšnje nerazločnosti in razpršenosti, kar je pripeljalo do pomanjkanja jasnih pogledov celo v trditvah uglednih avtoristov. Kar potrebujemo, sta skrbnejša in natančnejša razvrstitev oziroma artikulacija različnih možnosti ter za odtenke bolj dovezetna preučitev ustreznosti teh natančnejše določenih pozicij.

Filmskega avtorstva ne moremo zaničljivo zavrniti, kot so to storili nekateri njegovi kritiki: toda ravno tako ga ne moremo braniti na nejasen način, s katerim so se ga lotili njegovi zagovorniki. Teorije avtorstva si zaslužijo bolj skrbne obravnave, kot so je bile v splošnem deležne. •

Prevedel Gregor Butala

Opombe

- David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, četrta izdaja (New York: McGraw-Hill, 1993), str. 38.
- Francois Truffaut, "A Certain Tendency of the French Cinema", v: Bill Nichols (ur.), *Movies and Methods*, vol. I (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976).
- Na primer, V. F. Perkins v delu *Film as Film* (Harmondsworth: Penguin, 1972) na neki način zagovarja avtorsko tezo, vendar pa je obenem tudi formalist, ki zanika pomembnost ustvarjalčevih namenov pri presojanju končne podobe filma (str. 176).
- Glej Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962", v: Gerald Mast, Marshall Cohen (ur.), *Film Theory and Criticism*, tretja izdaja (New York: Oxford University Press, 1985); in Andrew Sarris, "Towards a Theory of Film History" v: Nichols (ur.), *Movies and Methods*.
- Perkins priznava možnost 'naključne mojstrovine' v smislu filma, ki je mojstrovina, čeprav za njegovo celostno skladnost ni zaslužen režiserski nadzor, vendar dodaja, da ne pozna nobenega dejanskega primera: Perkins, *Film as Film*, str. 185.
- Posebej glej Sarrisove pripombe o 'prepoznavni osebnosti režiserja kot kriterija vrednosti' v "Notes on the Auteur Theory in 1962", str. 537–538; tudi Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, tretja izdaja (Bloomington: Indiana University Press, 1972), str. 171–172.
- Geoffrey Novell-Smith, "Six Authors in Pursuit of The Searchers", v: John Caughie (ur.), *Theories of Authorship* (London: Routledge, 1981), str. 222.
- Stephen Heath, "Comment on 'The Idea of Authorship'", v: Caughie (ur.), *Theories of Authorship*, str. 220.
- Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962", str. 529.
- Prav tam; Perkins, *Film as Film*, 8. poglavje; Richard Colliss, "The Hollywood Screenwriter", v: Mast, Cohen (ur.), *Film Theory and Criticism*; glej tudi Richard Dyer, *Stars* (London: British Film Institute, 1979), za diskusijo McGilligana, in postavke Dyerja glede zvezdnikov kot avtorjev, str. 174–175; Thomas Schatz, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (New York: Pantheon, 1988), uvod.
- Glej Dyer, *Stars*, str. 175–176.
- Izjema pri pravilu 'ene postavke' se pojavi pod (4), kjer je v primeru, da nekdo verjame v mnogoterno avtorstvo, potrebno izbrati več postavk.
- Dejansko obstaja 180 tez, ki jih je mogoče izpeljati iz danih možnosti, deloma tudi zaradi različnih kombinacij, ki jih je mogoče izbrati pri razsežnosti (4) v primeru, da zagovarjamo mnogoterno avtorstvo.
- Trditve je morebiti pretirana: najbrž mora nekdo nenaključno proizvesti več umetniških del, da bi bil umetnik. Vendar to ne vpliva bistveno na dokaz, saj so mnogi ljudje proizvedli več filmov, ki so umetniška dela. Kaj je potrebno za nenaključno produkcijo umetniškega dela? To ne pomeni, da mora biti vsaka umetniška poteza filma proizvedena namerno, saj bi morali v tem primeru ustvarjalcu pripisati neverjetno mojstrstvo. Trdili bi lahko zgolj, da mora biti namerno proizvedeno dovolj veliko število umetniških lastnosti; to pušča precejšnjo stopnjo nedoločenosti pri uporabi tega koncepta, kar je videti primerno, hkrati pa ne vpliva na dokaz v besedilu.
- Glej moj članek "Interpreting the Arts: The Patchwork Theory", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51: 4 (1993), str. 597–609. Tam se ukvarjam s splošno postavko o interpretaciji (str. 605–606). Ta postavka je skladna s tezami, ki jih razvijam v besedilu "Making Sense of Films: Neoformalism and its Limits", *Forum for Modern Language Studies*, 31: 1 (1995), str. 8–23.
- Glej Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 8. poglavje, za obrambo intencionalizma z implicitnim avtorjem. Currie trdi, da je to stališče neopredeljeno glede resnice avtorizma (str. 258–259), vsaj delno tudi zato, ker Currie dozdnevno domneva, da stališča o mnogoternem avtorstvu ne sodijo med poglede avtoristov.
- Mogoče bi bilo trditi, da morajo dobri filmski ustvarjalci proizvesti več dobrih filmov; da bi ohranili resničnost minimalne postavke, bi morali pogoj značilnosti omiliti do mere, ki bi dopuščal

čala možnost dobrega filma kot izjeme.

18 Sarris, "Towards a Theory of Film History", str. 247 in 246.

19 Perkins, *Film as Film*, str. 181.

20 Za nekatere dokaze proti stališču o jeziku filma glej Currie, *Image and Mind*, 4. poglavje.

21 Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited* (London: Faber & Faber, 1991), str. 5. Ta knjiga vsebuje zgodnejšo študijo, ki je izvirno izšla leta 1965. Na isti strani Wood zapiše svoje trenutno stališče, da Hitchcockovi filmi "ne pripadajo izključno njemu".

22 Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, str. 104–105, in Perkins, *Film as Film*, str. 184.

23 Perkins, *Film as Film*, str. 184.

24 Opominjam, da Perkins sam morda ne verjame v posamično avtorstvo: z njegovimi izvajanjem se ukvarjam zgolj zato, da bi preveril, ali je mogoče z njimi podpreti postavko o posamičnem avtorstvu.

25 Prav tam, str. 179 in 181.

26 Prav tam, str. 181–182.

27 Nasproti temu lahko postavimo vlogo kiparjev pri proceljih gotških katedral, kjer nam prostor, ki je na voljo individualnemu umetniškemu izrazu, ponuja razlog, da govorimo o več umetnikih.

28 Glej Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, druga izdaja (Chicago: University of Chicago Press, 1983), posebej str. 70–77 in 151–153, za pojem implicitnega avtorja; tudi Alexander Nehamas, "The Postulated Author", *Critical Inquiry*, 8: 1 (1981), str. 133–149, za nekoliko drugačen pogled na avtorja kot konstrukt ter presojo njegovega pomena za interpretacijo. Za naše namene te razlike v pogledih niso pomembne in v nadaljevanju bom uporabljal izraze "postulirani avtor", "implicitni avtor" in "avtor kot konstrukt" kot medsebojno zamenljive.

29 "John Ford" je enako prisoten v delu sodelavcev, ki so naredili film skupaj z režiserjem (in zanj), kot v delu režiserja (Johna Forda) osebno, meni Novell-Smith, "Six Authors in Pursuit of The Searchers", str. 222.

30 Nehamas, "The Postulated Author", str. 145; tudi George Wilson, *Narration in Light: Studies in the Cinematic Point of View* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986), str. 134–139, posebej 134. Wilson pokaže, da v svojih izvajanjih na splošno soglaša z Boothovim pojmom implicitnega avtorja.

31 Currie (*Image and Mind*) uporablja implicitnega avtorja v interpretativne namene in njegov predlog, kako tolmačiti implicitnega avtorja, je soroden mojemu, s to izjemo, da želi ohranjati možnost bodisi posamičnega bodisi mnogoterne implicitnega avtorja.

32 Wilson, *Narration in Light*, str. 123. Vseeno ni povsem jasno, zakaj je moral Wilson tu govoriti o opazovalcu, kajti to je domnevno nekdo, ki je del istega sveta kot Lisa; pojem implicitnega avtorja se nanaša na bitje, o katerem razmišljamo, kot da je proizvedlo filmski svet, in zaradi tega ne more biti njegov del.

33 Privrženec posamičnega avtorstva bi utegnil odvrniti, da bi morali po njegovem igralce vseeno obravnavati kot posrednike, toda kot posrednike, ki jih je v popolnosti izuril avtor, zato je potrebno vsak odtenek njihovega nastopa pripisati njegovemu pouku. Vendar pa ta različica naleti na iste težave nadčloveškega filmskega ustvarjalca, čigar psihologija je nespoznatna, in igralce izropa njihove izrazne individualnosti.

34 Paisley Livingston v svojem pomembnem članku "Cinematic Authorship" (v: Richard Allen, Murray Smith (ur.), *Film Theory and Philosophy*, New York: Oxford University Press, 1997) obravnava štiri primere filmskega ustvarjanja in meni, da prva dva ne vsebujeta avtorja, tretji ga vključuje delno, četrti pa vsebuje enega samega avtorja. V skladu s pogledom, ki ga zagovarjam na tem mestu, vse štiri različice, ob domnevi, da gre za umetniška dela (četudi slaba), vključujejo mnogoterno avtorstvo. Del razlik v najinih stališčih lahko razložimo z Livingstonovo uporabo tega, kar imenujem strategiji omejevanja in zadostnega nadzora, del pa jih je mogoče pripisati najinemu različnemu razumevanju tega, kaj je avtor. (...) Vendar pa se z Livingstonom strinjava o pomembnosti naslonitve na pojem posredovanja pri razumevanju umetniških del, pa tudi o neuspehu konstruktivističnih pogle-

dov, da bi podprli teorije posamičnega avtorstva.

35 Tega seveda ne smemo pomešati s trditvijo, da so filmi preprosto posneto gledališče: način, na katerega so nastopi posneti, je zelo pomemben, podobe, ki pri tem nastanejo, so običajno podvržene precejšnji meri tehnične obdelave, in to, kar je prikazano v filmu, vsebuje številne elemente, ki ne sodijo k samemu nastopu, na primer posebne učinke.

36 Glej Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990), str. 63–106. Ontološke razlike med literaturo in filmom tudi pri tem pogledu ostajajo: pisatelj, ki v določenem časovnem obdobju ustvari neko delo, z uporabo istega besedila ne bi mogel spisati drugačnega romana, toda režiser bi lahko v določenem časovnem obdobju ustvaril različne filme, četudi bi sledil istemu scenariju; in očitno še vedno velja, da filmov ne moremo izvajati, literarna dela pa lahko.

37 Sklicevati se moramo na vzročne vire podob, saj moramo za različne šteti tiste filme, ki so sicer identični v vseh svojih zaznavnih lastnostih, vendar pa so jih izdelali različni ljudje ob različnem času. Ker so nove kopije filma narejene s fotografiranjem starih kopij, moramo istovetnost vzročnih virov podob razumeti v smislu objektov, ki so bili izvir podob pri prvem posnetku, na podlagi katerega so bile narejene poznejše kopije.

38 Seveda igralec določa lik-v-predstavi, torej določeno različico dramske osebe, prikazano v določeni predstavi: toda lik-v-predstavi se razlikuje od osebe v dramskem besedilu (prvi na primer obstaja zgolj med trajanjem te določene predstave, slednja pa v tem pogledu ni časovno omejena).

39 Tudi filmski igralec bo, razumljivo, nekatere poteze svojega lika pustil nedoločene – vendar pa bodo te zadevale predvsem takšne stvari, kot so različni vidiki motivacije tega lika, ne pa natančne intonacije ali fizične zunanosti osebe.

40 Za podobne premisleke o pogojih individuacije in razliki, ki jih imajo gledališki in filmski igralci v odnosu do njihovih vlog, glej E. Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", v: Mast in Cohen (ur.), *Film Theory and Criticism*, str. 243; Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, razširjena izdaja (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979), str. 27–29; Arthur Danto, "Moving Pictures", *Quarterly Review of Film Studies*, 4 (1979), str. 1–21, poglavji I in III.

41 Glej intervjuje s sodelujočimi pri baletu *An American in Paris* v: Donald Knox, *The Magic Factory*, izveček iz katerih je ponatisnjen v Mast in Cohen (ur.), *Film Theory and Criticism*, str. 572–592.

42 Uredniki revije *Cahiers du cinéma*, "John Ford's Young Mr. Lincoln", v Mast in Cohen (ur.), *Film Theory and Criticism*, str. 695–740.

43 Glej, na primer, Lisa Kennedy, "Is Malcolm X the Right Thing?", *Sight and Sound*, 3: 2 (NS) (1993), str. 6–10, na str. 9.

44 Thomas Doherty, "Review of Do the Right Thing", *Film Quarterly*, 43: 2 (1989–90), str. 35–40, na str. 38.

45 Za zavrnitev tako intencionalizma z dejanskim avtorjem kot intencionalizma z implicitnim avtorjem v smislu vseobsegajočih teorij interpretacije, glej moj članek "Interpreting the Arts: The Patchwork Theory", str. 599–601.

distribucija Kinoteka
predstavlja

oleg jankovski
erland josephson
domiziana giordano



FESTIVAL DE CANNES

1983
GRAND PRIX DU CINEMA DE CREATION
NAGRADA MEDNARODNE KRITIKE
NAGRADA EKUMENSKE ZIRJE

nostalgija

(nostalghia)

andrej tarkovski

scenarij ANDREJ TARKOVSKI, TONINO GUERRA direktor fotografije GIUSEPPE LANCI
igra OLEG JANKOVSKI, DOMIZIANA GIORDANO, ERLAND JOSEPHSON, DELIA BOCCARDO,
MILENA VUKOTIC, LAURA DE MARCHI, ERNESTO COLLI, PATRIZIA TERRENO, ALBERTO CANEPA
produkcija RENZO ROSELLINI, MANOLO BOLOGNINI
(OPERA FILM PRODUZIONE s.r.l. - RAI-RADIOTELEVISIONE ITALIANA Rete 2TV) GAUMONT

Nakup filma je omogočil
Studio Moderna.

ART KINO

Kinoteka OKINODOR

