

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

VOL. 32/LETNIK XLIV/FEBRUAR-MAREC/2007/700 SIT/2,92€

3EKRAN



FOKUS: FILMSKA KRITIKA

EKRANOV IZBOR: SVET, DIVJE MODRO ONOSTRANSTVO KINOTEKA: LUBITSCH SLOVENSKI

FILM: PLAN B ZRCALO: KATALONSKI FILM ESEJ: APOLOGIJA PODOBE: PRIMER NOLLYWOOD

TEORIJA: KONFIGURACIJA POLITIČNEGA FILMA REALITY CHECK: POT V GUANTANAMO

9. MEDNARODNI FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA

15. do 21. marec 2007

 cankarjev

9. festival
filma

www.cd-cc.si

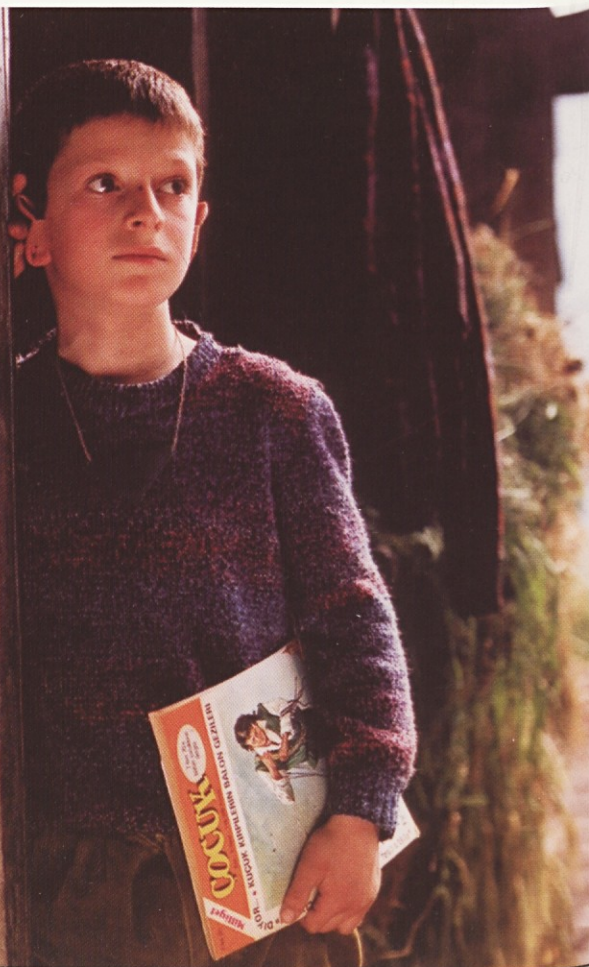


cankarjev dom

čimernost
Turčije

TURŠKI FILM 2000+

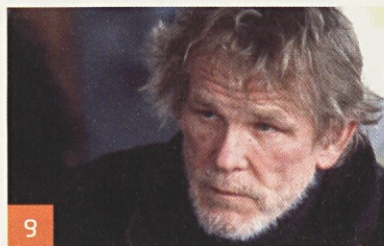
Od četrtnka, 22.,
do ponedeljka, 26. marca



4 SCENOSLEDNIK

Odmev Notre musique - Novo v sedanjosti je zgodovina prihodnosti (Markus Keuschnigg) **-4** Animateka (Špela Štandeker) **-4**

Filmske razglednice Beograd (Aleksandra Ilić) **-5** Čikago - São Paolo (Gabe Klinger) **-6**



Išče se distributer Bobby (Jurij Meden) **-7**

Portret Louis Garrel (Špela Barlič), Uroš Rakovec (Goran Vojnović) **-8**

Spregledano Čista (Špela Barlič) **-9**

Televizijski gledalec Štirje vesterni (Simon Popek) **-10**

Domača scena Lekcija iz razumevanja ali zakaj je moj studio prazen? (Vesna) **-11**

12 POVEČAVA

Ekranov izbor Divje modro onostranstvo (Matic Majcen) **-12** Svet (Nil Baskar) **-15**

Kinoteka Lubitshev dotik v zgodnjem ameriškem obdobju (Simon Popek) **-18**



21 SLOVENSKI FILM

V središču Plan B (Goran Vojnović) **-21**

22 KINO SVET

Festivali Dragulji danske krone – IDEFA (Saša Goropevšek, Samo Dekleva) **-22**

Zrcalo Katalonski film (Manuel Yáñez Murillo) **-24**

Esej Apologija podobe: primer Nollywood (Melita Zajc) **-27**

V spomin Danièle Huillet (Adrian Martin) **-30**



34 KONTRA-PLAN

Fokus Filmske besede: Kritični simpozij o mednarodni filmski kritiki **-34** Pogovor z Adrianom Martinom (Nil Baskar) **-42** Pometanje Rimske ceste – Na kratko o pisanju o filmu na spletu (Jurij Meden) **-45** Manny Farber: Slonovska umetnost proti termitski umetnosti **-48**

Teorija Konfiguracija političnega filma (Luka Arsenjuk) **-51**

60 DIGITALIJE

Digitalna filmska revolucija, 6. del (Aleš Blatnik) **-60**



Reality-check Pot v Guantanamo (Primož Krašovec) **-54**

Branje v temi Odkrivanje Wellesa – »Ko dar« (Koen van Daele) **-56**

Čitalnica Poglej z novimi očmi! (Goran Vojnović) **-58** Kubrick (Mateja Valentinčič) **-58** Poslušalnica Kič – orientalizem »jugovzhodne inventivnosti«? (Miha I. Zadnikar) **-59**

Revija Ekran, št. februar - marec, so podprli sponzorji Cankarjev dom, Mobitel in Tiskarna Schwarz.

Na naslovnici:

vol.32 / letnik XLIV / februar - marec / 2007 / 700 SIT / 2,92 €

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije; izdajatelj Slovenska kinoteka; sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; glavna in odgovorna urednica Nika Bohinc; uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Simon Popek, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Melita Zajc; svet revije Marko Crnkovič, Jože Dolmark, Nerina Kocjančič, Metod Peyec, Staš Ravter, Samo Rugelj, Marcel Štefančič, jr.; lektorica Mojca Hudolin; oblikovanje Maja Rebov; tisk Schwarz; naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; www.ekran.si; stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure; naročnina celoletna naročnina 2800 SIT / 30 EUR; transakcijski račun 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.

Arzenal

Časopis
za avtonomno
mišljenje

www.arzenal.si

Ni miru:

Tudi to
je **muska***

www.gms-drustvo.si

* glasbena revija

FILMSKE BESEDE

Zakaj pisati film? Odgovorov na zastavljeno vprašanje je najbrž toliko kot filmskih piscev. Pišemo zato, da bolje vidimo. Da filme povezujemo z drugimi deli kulture in družbenega življenja in raziskujemo, kako jih osvetlujejo, da iščemo njihov pomen znotraj filmske umetnosti, filmske zgodovine, analiziramo filmske forme in strukture, razpiramo njihov filozofski pomen ... in jih približujemo bralcem, gledalcem. Pišemo zato, ker imamo filme radi in z njimi mislimo svet. Tudi zato, ker je tisto, kar nas gane, premakne in navdušuje, lepo še s kom deliti.

Kadar filmski kritiki ne pišejo o filmih, pišejo o sebi. Zlobneži bi rekli, da kritiki pravzaprav skoraj vedno več kot o filmu (na)pišejo o sebi, v čemer je tudi zrno resnice, saj je pisanje intimno in vselej subjektivno početje. Tudi Ekran tokrat vsaj toliko kot filme preizprašuje samega sebe in razmišlja o pisanju o filmu.

Razlogov je kar nekaj: 1. Filmskim besedam je bila posvečena *Ekranova Zimska filmska šola*, ki se je ukvarjala z različnimi pristopi k pisanju o filmu (z vidika filmske zgodovine, cinefilije, akademske tradicije teoretske misli in kritiško-subjektivnega pogleda ...). 2. Pisanju filmske kritike in brušenju kritiškega pogleda je namenjena *Ekranova Mala šola pogleda*, ob kateri se zbira dvajset mladih, radovednih peres. 3. Ekran o tem na tihem razmišlja prav vsak dan in skrajni čas je bil, da spregovori na glas ter k dialogu povabi svoje bralce. 4. Ker se v teh razmišljanjih srečujemo z drugimi filmskimi kritiki in revijami po svetu ter ugotavljamo, da nas mučijo podobne težave: uredniki in založniki, ki pod pritiski »svobodnega« trga angažirano filmsko pisavo zamenjujejo z obfilmskim paberkanjem v službi promocijskih strategij filmske industrije. 5. Ker se je z novim obrazom »globalne« cinefilije v zadnjih letih spremenilo tudi pisanje o filmu.

Ekranov *Fokus* z imenom *Filmske besede* odpira Kritični simpozij mednarodne filmske kritike, ki ga je lansko zimo objavila ameriška filmska revija *Cineaste* in k sodelovanju povabila najuglednejše filmske kritike vsega sveta. Izbrali smo nekaj najzanimivejših razmišljanj in pridali odgovore najvidnejših filmskih piscev domačega prostora: Simona Popka, Marcela Štefančiča, jr., in Zdenka Vrdlovca. V *Intervjuju* smo besedo predali avstralskemu filmskemu publicistu in kuratorju Adrianu Martinu, v *Pometanju Rimske ceste* na kratko preleteli spletne prostore,

kamor se je v minulem letu zatekla marsikatera preganjana filmska misel (besedilo bo z aktivnimi povezavami dostopno tudi na www.ekran.si). Ne nazadnje pa objavljamo esej Mannyja Farberja, slovitega ameriškega filmskega pisca (in slikarja), ki mu bo v letošnjem letu sledil niz prevodov ključnih ameriških filmskih kritikov in njihovih najodmevnejših zapisov.

V letošnjem letu bo revija Ekran praznovala častitljivih petinštirideset let. V tem razdobju so si jo predajale različne generacije, vsaka izmed njih je pustila svoj pečat, vodila samosvojo uredniško politiko. A vsakič, ko odprem omaro, v kateri so shranjeni vsi letniki Ekranu od 1962 naprej, v njej najdem dragoceno branje. In spoštovanje do filmske zgodovine, popisane v revijah, do znanja, zbranega na teh nepreštetih filmskih straneh, do tiste strasti, ki je z Ekranom previharila filmu še tako nenaklonjena leta. 15. februarja se bomo na *Filmskih zgodbah* v knjigarni Konzorcij (na pobudo DSFU) zbrali Ekranovci različnih letnikov in filmskih prepričanj. Dobrodošli!

NIKA BOHINC



La Libertad, 2001, Lisandro Alonso

*Hello, Hello, can you hear me?
Are your skies clear and sunny down
there?*

Jim O'Rourke, Eureka

Trenutek, ko kinodvorana izgine in podoba s platna gledalca vsrka vase: zadnjih deset minut filma *Eureka* (Yureka, 2000) Shinjija Aoyame na nenavaden način ponazarja moč filmskega medija. Ko kamera drsi preko roba vulkanskega kraterja in prvič po več kot dvesto minutah filmsko platno preplavijo barve, gledalca prevzamejo lepota, slojevitost in čistost podob. Aoyamova mojstrovina je ponudila vrhunsko gledalsko izkušnjo ambiciozno zasnovane retrospektive, ki jo je pripravila Avstrijska kinoteka (Österreichische Filmmuseum) v okviru festivala *New Crowned Hope* pod taktirko umetniškega vodje Petra Sellarsa. Za retrospektivo *Notre Musique* (ime so si sposodili pri zadnjem družbenopolitičnem esejju filmskega misleca Jean-Luca Godarda) je bilo izbranih 40 filmov, ki v polifonijo sodobnega filma vsak na svoj način vnašajo svežo, polnokrvno filmsko govorico. Obenem že lahko potegnemo konceptualno vzporednico z izjemno retrospektivo, ki jo je Avstrijska kinoteka pripravila septembra 2004 ob 40-letnici svojega obstoja, *Film utopije. 100 predlogov* (Die Utopie Film. 100 Vorschläge). In če je ta za izhodišče vzela teoretski spis Aleksandra Klugeja, ga je *Notre Musique* našla v »teoretskem« filmu. Prav takšna zasnova obeh

retrospektiv nazorno kaže, kako Alexander Horwath, direktor Avstrijske kinoteke, misli (tudi) film: kot specifično izrazno formo, katere pravo vrednost lahko izluščimo šele z umestitvijo v široko polje različnih umetniških smeri. Dva filma smo lahko videli v obeh retrospektivah: pozno delo pokojnega filmskega ustvarjalca Johana van der Keukena *Velike počitnice* (De grote vakantie, 2000) in prvenec *Svoboda* (La Libertad, 2001) Lisandra Alonsa. Argentinec Alonso s svojimi zdaj že tremi filmi (poleg *Svobode* še *Mrtvi* [Los Muertos] in najnovejša *Fantasma*) tako ponazarja novo smer sodobnega filma: mladi umetniki iz manj razvitih držav povezujejo lokalno zavest z radikalno estetiko in tako izumljajo originalno filmsko govorico, ki deluje naravnost osupljivo predvsem v industrijsko razvitih državah, obsojenih (zaradi industrijsko pogojene produkcije) na večno ponavljanje. Alonso svoje reducirane, psevdodokumentarne pripovedi zaokrožuje z uvodno in zaključno sekenco v barvah ter elektronsko glasbo, ki spodnesejo siceršnjo stojičnost in mrtvilo dogajanja. Njegova argentinska kolegica Lucrecia Martel je k »naši glasbi« s filmoma *Močvirje* (La Ciénaga, 2001) in *Sveto dekle* (La Niña santa, 2004) prispevala kar dva tona: v svojih delih razvija neko predmoderno čutnost, ki ji dodaja filozofski okvir in tako neposredno in obenem na ravni umetniške govorice pripoveduje o duševnih stanjih.

NOTRE MUSIQUE: ANIMATEKA NOVO V SEDANJOSTI JE ZGODOVINA PRIHODNOSTI

MARKUS KEUSCHNIG
PREVOD: ANDREJA KUHELJ

ŠPELA ŠTANDEKER

Poleg v retrospektivi prevladujoče filmske govorice »spregledanih« kinematografij, kot so indonezijska (Garin Nugroho), filipinska (Lav Diaz) in burkinafaška (Fanta Régina Nacro), je bila kanonu dodana še zvrhana mera žanrske govorice: od bollywoodske mojstrovine *Veer-Zaara* (2004) Yasha Chopre do zombijev, ki pustošijo po *Deželi živih mrtvecev* (Land of the Dead, 2005) Georgea Romera.

Če je torej mogoče misliti »filmsko zgodovino sodobnega časa«, je retrospektiva *Notre Musique* predstavila vsekakor obvezujoč izbor. Prizadevanja Alexandra Horwatha, da bi relativiziral akademsko filmsko ustvarjanje, prevetril domnevno visoko umetnost ter Avstrijsko kinoteko spremenil v mesto srečevanj, ki ne bo zgolj utiralo poti stari-novi buržoaziji, so obrodila sadove. Retrospektiva je tako številnim obiskovalcem približala zavest, da je Novo v sedanosti zgodovina prihodnosti, ki se dogaja pred našimi očmi. Raznoliko govorico »naše glasbe«, njeno domnevno heterogenost – ob vsej kritični refleksiji in pesimizmu – vendarle povezuje neko upanje. Film je in ostaja film utopije.

Tretja izvedba mednarodnega festivala animiranega filma Animateka se je zgodila med lanskim 12. in 16. decembrom ter v Ljubljano prinesla najboljše, kar se trenutno dogaja na področju animacije. Programska usmeritev na vzhodno- in srednjeevropsko produkcijo kratkometražnih animiranih filmov je še enkrat dokazala, da je pravilna, saj postaja Animateka z vsakim letom bolj pomembna referenčna točka v krogu mednarodnih festivalov animiranega filma.

V tekmovalnem programu je bilo prikazanih 52 filmov, ki so se razlikovali tako po tehnikah animacije in avtorskih stališčih kot tudi po vsebinskih in estetskih pristopih, razveseljivo pa je tudi dejstvo, da so se v program uvrstili trije slovenski animirani filmi, med katerimi je film *Dvorišče* Nejca Sajeta prejel nagrado po izboru občinstva.

Petčlanska žirija pa je za zmagovalca določila film *Igra* švicarskega avtorja Georgesa Schwizgebela, ki je osvojil nagrade že na letošnjih festivalih v Otawu, Hirošimi in Leipzigu. Schwizgebel je avtor štirinajstih animiranih filmov in sodi med vidnejše ustvarjalce sodobne animacije. Njegov zaščitni znak je virtuosno povezovanje barv in oblik, pogosta uporaba geometrijskih likov in barvitost premikajočih se podob, s katerimi poustvarja notranja stanja junakov in pred gledalcem razgrinja spremenljive atmosfere svojih, pogosto abstraktnih, zgodb. Že predlani smo



lahko na Animateki videli njegov film *Mož brez sence*, v katerem je interpretiral staro legendo o menjavi človekove sence za bogastvo in v gibanju podob, brez uporabe besed, poustvaril tragičnost junaka. Letos se je v tekmovalni program uvrstil z eksperimentalnim filmom *Igra*, s katerim je ustvaril svojstveno interpretacijo Prokofjevega klavirskega koncerta št. 2.

Ob tekmovalnem je festival ponudil tudi zanimiv spremljevalni program, ki ga je napovedal otvoritveni film Normana McLarna *Pas de Deux*. S projekcijo se je Animateka pridružila praznovanju Kanadskega nacionalnega filmskega sveta, ki je ob svoji 65. obletnici premierno izdal zbrana dela mojstra improvizacije v glasbi in ilustraciji Normana McLarna. Slednji je bil ustvarjalni in tehnični inovator na področju animacije in je v več kot 50 letih delovanja ustvaril izjemen opus. Njegove filme bi lažje kot v polje animacije uvrstili med eksperimentalne, vsi pa so rokodelske umetnine – McLaren sam je na animatorje gledal kot na rokodelce, ki nadzorujejo vsak korak produkcije filma. Njegov film *Pas de Deux* je v bistvu posnetek baletne koreografije, pri kateri je McLaren iste posnetke osvetljeval tudi po desetkrat, s tem pomnožil podobe balerine in njenega partnerja ter ustvaril zgodbo o mladi ženski, v kateri se prebudi ljubezen.

Med novostmi v spremljevalnem programu je treba omeniti Svetovni

jagodni izbor, kjer so bili predvajani najboljši sodobni kratkometražni animirani filmi iz držav, ki ne morejo sodelovati v tekmovalnem programu, in glede na to, da je pri nas v zadnjih letih skorajda nemogoče spremljati razvoj avtorskega animiranega filma, je ta izbor še posebej pomemben.

V program je bilo uvrščenih 13 filmov, nagrajenih na različnih mednarodnih festivalih v letih 2005 in 2006, med njimi tudi filma mlade avtorice Regine Pessoa *Tragična zgodba s srečnim koncem* in film angleške veteranke Joanne Quinn *Dreams & Desires – Family Ties*, ki je prejel številne nagrade, med drugim tudi letošnjo nagrado Cartoon d'Or, evropsko nagrado, namenjeno animiranemu filmu, nominiran pa je tudi za najpomembnejšo britansko nagrado na področju filma – Bafta.

Kot pravijo organizatorji, je cilj Animateke, da vsako leto predstavi novo produkcijo kratkometražnega animiranega filma v vzhodni in srednji Evropi ter obenem ponudi možnost mednarodnih srečanj in izmenjav izkušenj avtorjev, študentov, selektorjev, novinarjev in občinstva. Prepoznavnost in razvoj festivala potrjujejo vedno številnejši tuji gostje in vedno večja gostujoča avtorska imena, poleg tega pa Animateka zapolnjuje tudi vrzel v spremljanju animacije pri nas, saj razen nekaj dni na leto, ko poteka festival, to skorajda ni mogoče.

V PLAŠČU, POD KAPO, Z ROKAVICAMI – IZ BEOGRADA

ALEKSANDRA ILIĆ ZADNIKAR

Mularija, ki si dandanašnji z interneta prelaga filme, pa tudi tisti, ki se ne morejo odtrgati od svojih plazma televizorjev in elcede ekranov, ne vedo več, v čem je bistvo filma. Ne vedo, da je bilo tudi v Beogradu nekaj najlepšega, če si jo z ljubljeno osebo – oziroma s tisto, ki bi to šele utegnili postati – mahnil v kino. In medtem ko je mularija v devetdesetih letih XX. stoletja boljčala v zasnežene, večidel obrabljene VHS kopije, je bilo v sedemdesetih in osemdesetih povsem drugače.

Starši so ti dali stotko za kino, javni prevoz in priboljšek. Peš si se ob pol desetih dopoldan sprehodil do centra, in: hajd na matinejo! Za vstopnico niso jemali več kot petdeset dinarjev, filme pa vsak dopoldan prikazovali v mestnih kinematografih Jadran, Kosmaj, Balkan in Zvezda. V sladki družbi si si ogledal film, potem pa šel h »giftarjem« na Sremsko še pojest šampito. Bilo je v časih, ko je znamenita firma Beograd film poslovala dobro: v njihovem zenitu (60., 70.) si si lahko v njenih dvoranah ogledal celo do 200 tujih in 100 domačih naslovov na leto. Nekaj let so imeli tudi do 10 milijonov obiskovalcev. (Beograd film je bil svojčas med petimi najuspešnejšimi prikazovalci filmov v Evropi!) Njihov najekskluzivnejši kinematograf je bil Kozara, rezerviran za veleuspešnice, v obeh dvoranah kina XX. oktobar so ponujali akcijske filme, medtem ko so mame, sestre in babice točile solze in z njimi med ogledom ljubezenske

drame topile pod v Balkanu in Jadranu. Med krizo v prejšnjem desetletju pa je bilo domala nemogoče iti v kino. Tako pozimi kakor tudi poleti je bilo hladno, tako da si si bil resno projekcijo primoran ogledati v plašču, pod kapo, z rokavicami. In še danes je 95 % kinematografov po Srbiji v tehnično (podoba-zvok) in nasploh infrastrukturno (ogrevanje, napeljave ...) katastrofalni situaciji.

Kar sledi, je suha, gola realnost – deloma odložen, a pričakovan svetovni trend, deloma žalostna lokalna zgodba o tem, da za kinematograf nikakor ni več nujno, da to tudi ostane. Od nekdanjih 500 kinematografov po Srbiji (1946-) jih je danes ostalo le še 170. Medtem ko daje piratski posel v svetu povprečno od 5 do 7 odstotkov vsega filmskega prihodka, ga daje v Srbiji kar 95. Tam je s piratstvom že dvajset let mogoče zaslužiti bolje kakor s preprodajo mamil ... Nekaj desetletij po letu 1946 je bilo v mestu Beograd okrog 50 kinematografov, danes jih je komajda še polovica. Med temi je Beograd film lastnik štirinajstih: Kozara, Odeon, Jadran, XX. oktobar, Balkan, Kosmaj, Central, Slavica, Avala, Jedinstvo, Drina, Zvezda, Partizan in Voždovac. Funkcionalnih je polovica, toda zaradi stavke vodstva in delavcev v Beograd filmu v njih že od srede novembra 2006 ni projekcij. Po centru mesta in v Zemunu je okroglih 20.000 kvadratnih metrov kinematografskih objektov, katerih lokacijo in medse-



bojno bližino jim zavida prenekatera druga firma. Kinematografa Zvezda in Odeon sta tudi kulturno zgodovinska spomenika. Radoslav Zelenović, direktor Jugoslovanske kinoteke, pravi posebej za *Ekran*, da »seveda ni treba prodati vseh kinematografov, čeprav je situacija zelo težka, saj velja poskrbeti za 123 zaposlenih, ki že dvajset mesecev niso prejeli plače. Ta hip nihče ne ve, ali bo dejavnost v teh prostorih ostala enaka ali pa se bodo kinematografi čez noč spremenili v igralnice. Najboljša rešitev bi bila, da za vsak nesrečni kino prevzame patronat po ena mestna skupščina.« Situacija je dejansko absurda: ministrstvo za kulturo financira filme, ki jih ni mogoče prikazati nikjer. Tik pred stavko je bil obisk v povprečju 10 gledalcev na film. Cena vstopnice za kino je 250 dinarjev, na cesti pa lahko kupite DVD za okrog 100 din (en evro in pol). Projekcijski standardi v kinematografih so izjemno slabi, tudi gretje dela slabo, tako da je doma bistveno več kvalitete in užitka ... Edini mestni cinepleks je tačas Takvud, pet dvoran s skupno 500 sedeži, last distribucijskega podjetja Tuckvision, ki je imelo konec leta 2006 povprečen obisk 45.000 gledalcev na mesec. V splošnem je beograjske kinematografe leta 2005 obiskalo milijon gledalcev, kar je desetkrat manj kot v osemdesetih letih. Prvi multipleks je tik pred začetkom gradnje. Stal naj bi v Novem Beogradu, največji beograjski občini z okrog 450.000 prebivalci. Tam so bili nekdanj štirje kino, ki jih zdaj že zdavnaj ni več – novo poslopje s 87.000

kvadratnimi metri naj bi bilo v velikem trgovskem središču Delta City 67 ...

Dolgo pričakovana dražba družbenega podjetja za proizvodnjo, distribucijo in prikazovanje filmov Beograd film se napoveduje 16. februarja 2007. Izklicna cena bo 388,7 milijona dinarjev. Od kupca pričakujejo, da bo v objekte podjetja, ki je že tri mesece v stavki, investiral vsaj 17,5 milijona dinarjev. Skupna vrednost kapitala, ki se ima privatizirati, je 20,2 milijona evrov.

Na tejle mračni razglednici pa nahajamo tudi sončni topos: svetovni gigant Jugoslovanska kinoteka bo v središču mesta na Uzun Mirkovi 1 (v poslopju nekdanjega Zveznega patentnega urada) še letos odprl tri nove dvorane (450 + 250 sedežev + ena dvorana za projekcije DVDjev). Kakor pravi direktor Zelenović, se kinotečna dejavnost, ki je zdaj po Beogradu razdeljena na deset lokacij, tako počasi koncentrirana na eno samo.

ZMOŽNOST GIBANJA V NEZNOSNI NEMOBI L NOSTI

GABE KLINGER
PREVOD: LEA FLIS



Dvojnost je v mojem pisanju, saj pišem iz dveh mest, mest, ki sta mi bili, bolj kot katero koli drugo mesto, vsiljeni zaradi življenjskih okoliščin: São Paulo, Brazilija, in Čikago, ZDA – mest, ki imata v vseh mogočih pogledih zelo malo skupnih lastnosti, z izjemo velikih medsebojnih razlik, seveda. Po mesecu dni v južnoameriškem megalopolisu sem se pravkar vrnil v »vetrovno mesto«, kjer živim večino časa in zato lahko sedaj te razlike opredelim s precejšnjo lahkoto: São Paulo je tropsko in zmerno prijetno mesto, medtem ko ima Čikago navado iti v skrajnosti, ko gre za letne čase; São Paulo se nahaja v državi v razvoju in revščina je povsod, medtem ko Čikago svojo bedo ponavadi skriva (izolira) pred bleščečim poslovnim pejzažem osrednjih delov mesta; in zadnja opomba, São Paulo je hitro razvijajoče se industrijsko mesto, ki si je tudi prislužilo naziv gospodarskega središča Latinske Amerike, Čikago pa je izgubil svojo pravico, da se imenuje »drugo mesto« (za New Yorkom), saj so se industrijske panoge Srednjega Zahoda že pred četrto stoletja začele uspešno razširjati v okoliška mesta, in sicer z namenom povišanja delavskih plač (za ta fenomen imamo elegantno besedo: restavriranje). Seveda postane rast mest bistvena v diskusijah o kulturah in tako São Paulo kot Čikago sta, s svojima zgodovinskima tradicijama, kulturno bogati mesti. Lahko pa rečemo, da so v obeh mestih prebivalci indierentni do kulture – v kolikor seveda

ne mislimo na nogometno kulturo in kulturo igranja basebala –, kar ima za posledico razblinjanje ambicij dobro namernih zavetnikov kulturne dediščine in njihovih poskusov doseganja kulturne prefinjenosti, ki bi parirala pariški, newyorški ali pa tokijski.

Moja izkušnja pravi, da v mestu, kot je SP, indiferentnost izvira iz obstoječega gospodarskega stanja, ki se kaže v visoki stopnji nezaposlenosti prebivalcev, posledična zmešnjava in težavnost bivanja ne dopuščata resnične možnosti za zastavljanje zgodovinskih ali estetskih vprašanj. In prav zaradi tega varuhi kulture v São Paulu KRIČIJO po potrebi identifikacije problemov, istočasno pa mora brazilski sistem subvencioniranja neprestano utemeljevati namen svojega obstoja skorumpiranim in samoljubnim vladnim organom. Po drugi strani pa v Čikagu indiferentnost prihaja tako iz javne sfere kot tudi iz institucij – začarani krog, ki mu botruje le uspešnost posamezne predstave in število prodanih vstopnic. Situacijo pa še slabša dejstvo, da v mestne umetniške hrame vlagajo bodisi posamezniki ali pa znanstvene institucije. To pomeni, da je vsa moč v rokah samoimenovanih vodij podjetij ali pa nedotakljivih posameznikov iz univerzitetnih krogov, ki nevarno ostajajo na vodilnih položajih tudi po več desetletij. Ampak takšno kulturno hrepenenje se kaj hitro obrne v smer snobizma (in zavisti); poskušal bom analizirati dva primera tega, kar lahko imenujemo institucionalne perversije

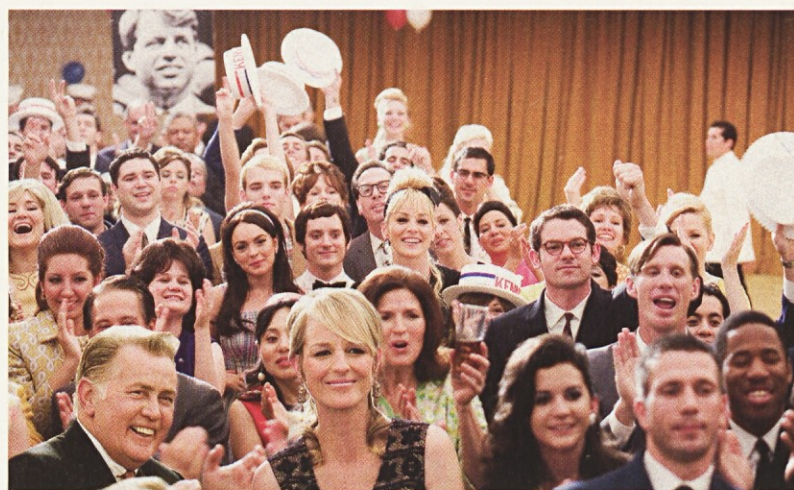
in na kar sem naletel v obeh krajih. Najprej je tu Cinemateca Brasileira v SP, danes edini iz javnih sredstev financirani, vsevključujoči filmski arhiv v Braziliji (resnično izjemen kraj), ki mu manjka bolj opazen razstavni in projekcijski prostor, namenjen restavriranim projektom ter filmski zbirki. Pogosto se zgodi, da le po nekaj sporadičnih projekcijah nov izdelek brazilske filmske produkcije takoj roma na DVD in tam velikokrat tudi ostane. (Če dobro pomislim, pa je to v tem času verjetno trend kar povsod po svetu.) Ko sem pred nekaj leti obiskal Cinemateco, mi je eden od tamkajšnjih arhivarjev povedal, da je njihovo plačilo vezano na posamezne projekte, torej lahko človek pride na delo in pričakuje, da morda ne bo dobil nikakršnega plačila za osnovne dejavnosti, kot so vzdrževanje arhiva in katalogiziranje. Ko pa kakšen slaven brazilski film, o katerem se je na dolgo in široko pisalo v pomembnih časnikih, zagotovi finančna sredstva, je večina, če ne kar celota tega (fiskalnega) poudarka na žalost usmerjena izključno na to delo, in tako se ustvarja zgodovinska pristranskost v že tako omejeni zgodovini brazilskega filma. Druga perverzija: čikaški Film Center of the School of the Art Institute, nekoč svetilnik drznih programov, je postal navaden kino. Pred nekaj leti se je tudi preselil na novo lokacijo in mora sedaj zaradi strateško dobre pozicije plačevati precej visoko najemnino (ponovno stvar zajebanega restavriranja). In tako je Filmski center, kot tudi mesto, v katerem si neutrudno prizadeva preživeti, razmajan vektor z zmožnostmi, ki jih oblikuje sistem števil. Umetniško tkivo je nekoč obstajalo na neki osnovni, bazični ravni, celo na krajih, kot je Filmski center; a sedaj je nemogoče uporabljati omenjeni center – oziroma katero koli čikaško institucijo, ki je usmerjena k filmu – na interaktivni ravni.

Kar pa zadeva obiskovalce kinematografov v São Paulu in Čikagu: to je druga razglednica. Naj tokrat le rečem, da število narašča, in predvsem mlajša generacija me navdaja z optimizmom – če parafraziramo Balzaca: mladi vidijo možnost gibanja v neznosni nemobilnosti, ki nas obdaja.

BOBBY

JURIJ MEDEN

Za eno najlepših presenečenj filmskega leta 2006 je poskrbel Emilio Estevez: nekdanji najstniški idol, avtor kulturne komedije *Men at Work* (1990), manj eksponirani član filmske rodbine Sheen (oče Martin, brat Charlie), se je po sedmih letih mukotrpnega piljenja scenarija in zbiranja denarja podpisal pod politično enega najbolj učinkovitih, ambicioznih in najverjetnejše tudi dragocenih filmov leta, ki ga je zaznamovalo prelivanje krvi v imenu ekonomskih interesov in razmah desničarskega populizma za ceno razuma. Estevezov *Bobby* je tehnično gledano zgodovinski *kammerspiel*, ki si ime izposodi pri vzdevku ameriškega demokratskega senatorja in predsedniškega kandidata Roberta F. Kennedyja (brata bolj znanega JFK-ja), vendar ima njegova »zgodovinskost« identično vlogo, kakršno je igrala že v Clooneyjevem *Lahko noč in zbogom* (Good Night, and Good Luck., 2005): v danes, še bolj pa v jutri zasajen žolčen opomin, da je »svet (spet) snet s tečajev«, orodje za popravilo pa v naših rokah. *Bobby* je namišljena poustvaritev 4. junija leta 1968 v losangeškem hotelu Ambassador, v katerem je bil zvečer istega dne, tik pred predsedniškimi volitvami, ki bi mu utegnile prinesiti zmago, ustreljen Robert F. Kennedy. Tragično preminuli senator, znan po gorečem zavzetanju za človekove pravice in konec vojne v Vietnamu, je obenem edina figura, ki v filmu ne nastopa oziroma se pojavlja zgolj v arhivskih posnetkih. Spremljamo usode dobrih



dvajsetih, ohlapno povezanih likov različnih starosti in kulturnih ozadij, ki jih zares preplete šele sklepni kaos in nato molk, ki sledi atentatu na koncu filma. Tovrstna dramaturška struktura seveda v spomin priključuje dela Roberta Altmana, še zlasti njegov *Nashville* (1975), čigar tokove na koncu prav tako vsaj navidez poveže in nato abruptno prekine atentat, še bolj morda zato, ker tudi *Bobby* – kot večina Altmanovih filmov – po šivih poka od zvezdnških imen. Pod Estevezovo taktirko, včasih le za slabih pet minut, muzicirajo Harry Belafonte, Laurence Fishburne, Heather Graham, Anthony Hopkins, Helen Hunt, William H. Macy, Martin Sheen, Christian Slater, Sharon Stone, Demi Moore, Elijah Wood in še plejada drugih znanih hollywoodskih obrazov, vsak zgolj za drobiž, simboličen honorar, iz veselja sodelovati pri projektu. Vendar se morajo vsakršne primerjave z Altmanom na tem mestu prekiniti, sicer zdrsnemo v past, v katero se je skoraj enoglasno ujela kritiška recepcija Estevezovega mikroepa in ga raztrgala na koščke. Kjer je Altman demiurg in psiholog, tankočuten opazovalec nravi, neprekosljiv v slikanju izrečenega in neizprosno v razgaljanju neizrečenega, jo Estevez ubere v diametralno nasprotno smer in svoj film dosledno napolni s kričavimi stereotipi – jezna črna mladina, idealistična bela mladina, modri starci, omamljeni hipiji, izkoriščani latino delavci, pijane barske pevke, prevarane žene/možje, potrpežljive žene/možje, omahujoči naborniki – ter tako

doseže troje: brez pretiranega napora, tako rekoč z levo roko, poustvari specifičen občutek časa, v marsičem – in v retrospektivi v marsičem zgolj navidezno – prelomnega konca šestdesetih, ter tako prvič jasno nakaže, da ga manj kot *včeraj* zanima nekaj *drugega*; nadalje – tudi s pomočjo najbolj zljajanih popevk tistega časa – film ovije v plašč nostalgije, sicer zadušljivega fenomena, ki pa na tem mestu deluje tako, da grobo začrtane časovne koordinate prelevi v zamenljivo metaforo kateregakoli časa (tako kot je metafora tudi *Bobby*), ter tako nakaže, da je tisto *drugo*, kar Esteveza zares zanima, interakcija med *včeraj* in *danes*; in si naposled pusti obilo maneverskega prostora za poustvaritev in analizo bistvenega, kar je bilo lastno tistemu času, pa bi moralo biti brezčasno: *iskrena in samoumevna vera v možnost družbenih sprememb*. V tej luči gre Estevezov dosežek brati kot osvežujoč, naravnost unikaten prelom s prevladujočim trendom družbene kritike, ki jo zaznamuje utrujen cinizem; *Bobby* je eksplicitno političen tekst, ki zgodovinski ris izrablja le kot podčrtavanje nujnosti prepričanja v možnost transformacije, kot kľofuto v obraz impotentnim ruminacijam nad kriznim stanjem stvari; navsezadnje o aktualnosti podviga najbolj zgovorno priča že slogan filma, parafraza besed, s katerimi je Edward M. Kennedy leta 1968 sklenil govor nad bratovo krsto: »He saw wrong and tried to right it. He saw suffering and tried to heal it. He saw war and tried to stop it.«

Uroš Rakovec: Filmski skladatelj

» B i l

sem na koncertu Dra-
ga Ivanuše, kjer je Uroš igral solo
kitaro. Super so našigali. Ivanuša se je
skoraj valjal 'od patosa' po odru in se kremžil.

Uroš je bil v obraz in telo kot kamen, brez emocij,
iz kitare pa je istočasno z lahkoto stresal najbolj emo-
cionalne latino zvoke. Mogoče je nekaj v tem, da je Ivanuša
Prekmurec, Rakovec pa Gorenjec ...« mi je o Urošu Rakov-

cu zaupal Janez
Lapajne, ki je Uroša
»odkril« kot filmskega
skladatelja. Spoznala sta
se na Akademiji, kjer je Uroš
glasbeno opremljal gledališko
produkcijo. Od takrat sta stalna
sodelavca in Uroš je skladal glasbo



za Lapajnetova celovečerna filma, gledališke predstave in televizijske oglase. Za
glasbo, ki jo slišimo v *Kratkih stikih*, je Uroš na Festivalu slovenskega filma prejel
vesno. O njunem sodelovanju Lapajne doda: »Rad delam z Urošem, ker lahko kot
glasbeni laik rečem karkoli. Uroš vedno sledi mojim željam in pripombam. Brez težav
pripravi nove rešitve.« Na to Uroš z nasmeškom odvrne: »Janez je morda res laik,
a natanko ve, kaj želi. Predvsem pa nama je obema všeč intimna glasba, največkrat
zaigrana z enim samim glasbilo.«

Glasbo, ki smo jo slišali v filmu *Šelestenje* (2002), je Uroš z mandolino izvajal sam,
v zelo omejenem času pa so jo z zvokovnim mojstrom Boštjanom Kačičnikom in
režiserjem Janezom Lapajnetom posneli kar v cerkvi. A njena šelesteča lepota je tako
preslepila kritika Petra Kolška, da je v Delu pisal kar o celem orkestru, medtem ko se je
direktorju filmskega festivala v Veroni zazdela »očarljivo slovenska«. Glasbo za *Kratke
stike* izvajajo Rožmarinke, v vsaki od treh zgodb, ki sestavljajo film, pa prevladuje
drugačen godalni inštrument – violina, viola ali čelo. Tudi tu skozi cel film prevladuje
intimna glasba. Le ob zaključnih napisih slišimo godalno zasedbo igrati skupaj.

Uroš Rakovec je kitarist, rojen v Kranju, po končani glasbeni šoli pa je študij
kitare nadaljeval na Berklee College of Music v Bostonu ter diplomiral na Kon-
servatoriju v Celovcu. A začel je kot jezni mladi roker, ki je že pri dvanajstih
letih osnoval svoj prvi rock bend. Še danes v svojem ustvarjanju brez zadržkov
deluje na področju rocka, folka in jazza ter se zlahka prilagaja samosvojim
avtorskim projektom, ki mešajo najrazličnejše glasbene prvine. Trenutno je
tako stalni član skupin Amala in Ira Roma ter mednarodno zelo uspešne
zasedbe Tamara Obrovac Transhistria Ensemble, ki svetu odkriva zvoke
istrske glasbe. Uroš redno sklada glasbo za gledališke predstave (za
Roberta Waltla in Mini teater, sodeloval pa je tudi z Miletom Koru-
nom, Dušanom Mlakarjem, Borisom Cavazzo in drugimi), poleg
tega je pred kratkim v Škofji Loki začel delati tudi kot glasbeni
pedagog. »Raznovrstnost je ena tistih čudovitih prednosti, ki
ti jih ponuja naš majhni in dostikrat omejujoč prostor. V
tujini si se slej ko prej prisiljen osredotočiti na zgolj
eno plat glasbenega ustvarjanja.« Uroš s strastjo
počne vse v povezavi z glasbo, a če bi se res
moral odločiti, vseeno prizna, da bi
najbrž prevladalo igranje
kitare.

Louis Garrel : Filmski igralec

Louisa

povijejo junija 1983
v Parizu. Oče Philippe Garrel
je režiser, mama Brigitte Sy igralka in
gledališka režiserka. Pri šestih letih ga oče
prvič postavi pred filmsko kamero in ga posveti
v skrivnosti družinske obrti. Mali Louis debitira v
filmu *Les baisers de secours* (1989). Izkušnja mu je všeč
– malo ga zmede le dejstvo, da v vlogah njegovih filmskih
staršev nastopita njegova prava starša (poleg njiju pa še dedek
Maurice) in da mamo na setu pogosto vidi v postelji z drugimi
moškimi. Čeprav mu mama ves čas polaga na srce, naj se igralske-
ga poklica loti le v primeru, če res ne bo imel nobene druge izbire,
mu igralska žilica ne da miru. Pri štirinajstih se priključi srednješolski
gledališki skupini. Pri tem neizmerno uživa, zato se dokončno odloči, da



bo navzlic prigovarjanju svoje
matere od nje prevzel igralsko
štafeto. Vpiše se na Konservato-
rij za dramsko umetnost, kjer leta
2004 diplomira. Že tri leta pred tem
mu Rodolphe Marconi zaupa glavno
vlogo v filmu *Ceci est mon corps*, nato v
drami *La guerre a Paris* (2002) Yolande

Zauberman odigra manjšo vlogo, Bernardo Bertolucci pa njegovo dandyjevsko, bo-
hemsko pojavo vključi v svoj trio *Sanjačev* (The Dreamers, 2003). Zgodba o treh
nabritih cinefilih, ki v času študentskih demonstracij maja 1968 ob nostalgичnem
sprehajanju skozi filmsko zgodovino dražijo meščansko moralo z zlivanjem svojih
teles v eksplozivno mešanico čustev in spolnosti, zaradi seksualne eksplicitnosti med
gledalci in kritiki dvigne veliko prahu ter, posledično, Louisovo ime brncne daleč prek
domačega plota. Pred zahtevnim snemanjem kočljivih prizorov Louisu uspe razblin-
iti tremo svojih dveh soigralcev, Eve Green in Michaela Pitta, in sicer tako, da se prvi
znebi oblek in kriče poskakuje po prizorišču snemanja. S sanjačem Theom torej
deli svobodnega duha, medtem ko je do cinefilije sam precej zadržan. Rad ima
Godarda, Truffauta, Desplechina in Assayasa, a meni, da naknadno premlevanje
o videenu izniči edinstveno napetost, ki se ob gledanju vzpostavi med filmom
in njegovim konzumentom. Ker mu je spopadanje s kontroverznimi temami
in incestuoznimi razmerji že domače, ne okleva in svoj renome igralca brez
zadržkov okrona z dekadentno vlogo v promiskuitetno mater zagledanega
najstnika v filmu Christopha Honoréja *Ma Mère* (2004). Leta 2005 spet
stoji pred očetovo kamero in znova obuja kulturno-politično vrenje Pari-
za v poznih šestdesetih. Portret poeziji in opiju predanega Françoisa
v *Rednih ljubimcih* (Les Amants réguliers), bolj prizemljenem, manj
stiliziranem, novovalovsko navdahnjenem odgovoru na Bertoluc-
cijeve *Sanjače*, mu leta 2006 prinese Cezarja za najobetavnejšega
mladega igralca. V istem letu ga ponovno angažira Christophe
Honoré, tokrat za vlogo razigrano-uživaškega protipola
čemernemu, k depresiji nagnjenemu bratu v družinski
drami *Dans Paris*, letos pa je bil dokončan tudi
njegov zadnji projekt, film *Actrice*, posnet
pod režijsko taktirko Valerie Bruni Te-
deschi. *Redna ljubimca* sta že na-
javila obisk na domačih
platnih.



ČISTA

ŠPELA BARLIČ

V *Čisti* (Clean, 2004) režiser Olivier Assayas združi svojo kozmopolitsko odprtost v svet z ljubeznijo do ameriškega alternativnega rocka in igalskim potencialom (svoje nekdane soproge) Maggie Cheung, ki je za portret kompleksne mešanice ranljive negotovosti in samozatajevanja na eni strani ter trdne odločenosti za spremembo in drzne iskrenosti na drugi iz Cannesa odnesla zlato palmo za najboljšo igralko. Maggie Cheung je tokrat Emily Wang, zadirčna, egocentrična, na heroin priklopljena rokerska nevesta, ena tistih zloglasnih črnih vdov tipa Courtney Love in Yoko Ono, ki jih po nesrečni smrti slavnějšíh mož doleti usoda medijskih grešnih kozlov. Potem ko njen mož, obrabljeni rock pevec Lee Hauser, v motelski sobi podleže prevelikemu odmerku mamil, jo zaradi posedovanja droge za pol leta strpajo v ječo, njenega šestletnega sinka pa prepustijo skrbi Leejevih staršev.

Assayas zelo insajdersko, v skoraj dokumentarnem slogu portretira svet glasbene industrije, mikrokozmos, ki vsrka duha in obsede telo ter deluje po sebi lastnih zakonitostih. Emily se mora otresti tega trdovratnega sveta, da bi lahko spet našla samo sebe. Če hoče dobiti nazaj svojega sina, mora na novo izumiti sebe. Prelomni trenutek, ki jo požene na pot samoodrešitve, je obenem tudi eden najbolj čarobnih trenutkov filma. Ko si Emily v samotnem zavetju svojega avta, parkiranega pred horizontom tovarniških dimnikov, vbrižga heroin, nočno nebo nad

industrijskimi obrati v ozadju razžari tiha eksplozija. Ta vizualna metafora ne meri le na strup, ki v tistem trenutku zalije Emilyjine žile, ampak tudi na toksičnost njenega socialnega okolja. Assayas nas zelo angažirano vpleta v svet glasbene industrije, postopoma lupi njegove plasti in z vročnim ritmom kamere že nakazuje, da se bo ta zagatna paralelna realnost zdaj zdaj začela sesuvati sama vase. Emily se, še preden se tega dobro zave, znajde pod težo njenih ruševin.

Če nas je režiser uspel spretno pretihotapiti v svet droge in rokenrola, pa Emily, nasprotno, opazuje z veliko mero zadržanosti. Vse informacije o njej filtrira skozi subjektiven pogled njenih znancev in ljudi, s katerimi prihaja v stik, da bi pokazal, da je Emily le konstrukt, skupek različnih gledišč, ki so jo skozi leta zabetonirala v kalup, iz katerega se mora izviti, če želi zaživeti v resničnem svetu. Njen notranji svet skozi ves film ostaja relativna uganka. Na podoben način Assayas izpušča večino ključnih dramatičnih poudarkov in obratov, ki bi lahko zaigrali na karto gledalčevih čustev. Do intimnih stisk ohranja spoštljivo distanco. Bolečine Leejeve matere ob izgubi sina ne prikaže melodramatsko, v velikem planu njenega obraza, ampak iz ptičje perspektive sledi njenemu telesu, ki brezglavo blodi po domačem dvorišču. Leejeva smrt in pogreb, Emilyjino prestajanje zaporne kazni in proces odvajanja ter bolezensko hiranje Leejeve mame ostanejo onkraj filmskega

platna. V podobah na platnu so samo sledi teh dogodkov in Emily je ves čas le v tranzitu med njimi. Nепrestano je v gibanju, seli se sem in tja, išče sidrišče in poskuša dohiteti lastno življenje. Na ta način film elegantno obide vse pasti, ki bi ga lahko zanesle v pretirano sentimentalnost, in se odmakne od ustaljene prakse klasičnih džankijevskih filmov, prepolnih abstinenčnega patosa in gangrenoznih vbodnih ran. Toda iz istega razloga gledalca nikoli ne spusti zares blizu, nikoli povsem ne zleze pod kožo. Pa vendarle je tudi v tem pogledu *Čista* neusmiljeno realističen portret sodobnega urbanega sveta, v katerem nas težke usode drugih ljudi le še tu in tam oplazijo, nikoli pa zares ne prizadenejo.

Bolj kot za izpoved ozdravljene narkomanke gre za vero v to, da se lahko ljudje, če so v to zares primorani, tudi spremenijo. *Čista* ne moralizira in ne demonizira narkomanije. Ponuja drugo priložnost. Emilyjina na novo akumulirana moč in samostojnost se utelesita v njenem golem, čistem glasu v snemalnem studiu, v sklepnem prizoru pa pogled kamere zdrsnе prek svetlega, odprtega neba nad zalivom San Francisca in vzpostavi optimistično antitezo zapacanemu ozračju kanadskih industrijskih poljan z začetka filma.

9. MEDNARODNI FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA

15. - 22. MAREC, 2007

www.cd-cc.si

REDNA LJUBIMCA

LES AMANTS RÉGULIERS, 2005, PHILIPPE GARREL



Reinkarnacija francoskega novega vala. Pariz, maj 1968. Med študentskimi demonstracijami se spoprijateljita dvajsetletna mladeniča. Ko policija zaduši ulične spopade, se njuna revolucija preseli v malomeščansko stanovanje.

ZADNJI ŠKOTSKI KRALJ

THE LAST KING OF SCOTLAND, 2006, KEVIN MACDONALD
"Imam se za najbolj vplivno osebnost na svetu," ugandski diktator in kanibal Idi Amin. Glavna vloga Foresta Whitakerja.

ZASTAVE NAŠIH OČETOV

FLAGS OF OUR FATHERS, 2006, CLINT EASTWOOD



KRALJICA

THE QUEEN, 2006, STEPHEN FREARS



ŠTIRJE VESTERNI:

TVS1, SOBOTA OB CA. 15.00:

03. 03.

Shane (1953, George Stevens)

10. 03.

Dvoboj pri O. K. Corralu (1957, John Sturges)

17. 03.

Hud (1963, Martin Ritt)

24. 03.

Kavboj brez miru (1971, Peter Fonda)

OSTALA PRIPOROČILA V MARCU:

TVS1, SOBOTA OB CA. 23.30:

03. 03.

Citta violenta (1970, Sergio Sollima)

10. 03.

Ju-on: The Grudge (2003, Takashi Shimizu)

17. 03.

Ognjemet. (Hana-bi, 1997, Takeshi Kitano)



TVS1, NEDELJA OB CA. 23.00:

25. 03.

L'Anglaise et le duc (2001, Eric Rohmer)

PONOVI TVE:

01. 03.

Lepi mesec maj (Le joli mai, 1963, Chris Marker)



08. 03.

I Vampiri (1957, Riccardo Freda & Mario Bava)

15. 03.

La Maschera del demonio (1960, Mario Bava)

22. 03.

La Ragazza che sapeva troppo (1963, Mario Bava)

29. 03.

I Tre volti della paura (1963, Mario Bava)

MAREC:
ŠTIRJE
VESTERNI

SIMON POPEK

Zgodovino vesterna je nemogoče zajeti s štirimi filmi, zato lahko marčevski cikel predstavlja zgolj pavšalni vpogled v nekdanj paradni ameriški žanr. Kako sploh osmisлити štiri tako različne vesterne, ki pripadajo različnim razvojnim stopnjam žanra? Nemogoče, sploh ker so jih posneli režiserji, ki se – z izjemo Johna Sturgesa – sicer niso kaj prida posvečali vesternu; George Stevens je bolj slovel po romantičnih komedijah, Martin Ritt je bil naklonjen socialnim temam in levičarskemu *statementu*, kar ga je pripeljalo navzkriž s senatorjem McCarthyjem, medtem ko je Peter Fonda utelešal hipijevsko gibanje s konca šestdesetih let. Od Fonde bi najmanj pričakoval preskok v vestern, toda prav to je storil po *Golih v sedlu* (Easy Rider, 1969); za svoj režijski prvenec *Kavboj brez miru* (The Hired Hand, 1971) si je na višku ameriške kontrakulture in v zlatem obdobju t. i. postvesterna oziroma antivesterna izbral intimno zgodbo o Harryju Collinsu (igra ga sam), ki se po večletnem vandrangu po ameriškem Zahodu naveliča brezciljnega pohajkovanja in se odloči vrniti domov k Hani, ženski, ki ga je nekoč ljubila. Njegov partner Arch (Warren Oates) bi rad prišel do Kalifornije in videl ocean, a se mu kljub temu pridruži, prepričan, da se bo Harry hitro naveličal rančerskega življenja.

Kavboju brez miru so prilepili ogromno predikativ; »hipijevski vestern«, »psihadelični vestern«,



Kavboj brez miru

»dekadentni vestern«. Če je uvodna sekvenca, krasna montaža prelivov ob svetlikajoči se reki, psihadelična, potem naj bo; toda *Kavboj brez miru* transcendirata vsakršne oznake in še danes predstavlja enega najlepših postvesternov, ki je pravo veljavo dobil šele pred časom, ko so ga ob tridesetletnici ponovno poslali v distribucijo, in enega redkih vesternov nasploh, kjer (spiritualno) močan ženski lik igra centralno vlogo.

Če je *Kavboj brez miru* tradicionalen vestern o koncu Divjega zahoda, je Rittov *Hud* (1963), zgodovinsko gledano, »modernejši« vestern o obdobju, ko so kavbojske vrednote že zdavnaj izginile in se v celoti podredile modernizaciji. *Hud* je bil eden prvih »modernih« vesternov, ki so se v začetku šestdesetih let (poleg Hustonovih *Naprilagojenih* [The Misfits, 1961], Millerjevega *Osamljeni so hrabri* [Lonely Are the Brave, 1962] in Fordovega *Moža, ki je ubil Liberty Valancea* [The Man Who Shot Liberty Valance, 1962]) izrazito ukvarjali s koncem divjega zahoda in tradicionalnih vrednot. Razkol med generacijama je tule morda pretirano »šolsko« izražen v razmerju med očetom Homerjem (Melvyn Douglas) in sinom Hudom (Paul Newman), vendar je Rittov film tako suverena dramska in karakterna študija, da grabi od začetka do konca. Homer je rančer, ki je živel in dihal z zemljo, in ko mu po pomoru krav veterinar predlaga, naj svojo zemljo odda naftni družbi, smo priča tradicionalnemu odgovoru starega kav-

boja, »da s konjem ne moreš jezdit med naftnimi vrtinami, ker so brezosebne, ker jih ne moreš vzgajati kot živino.«

Dvoboj pri O.K. Corralu in *Shane* oba pripadata klasičnemu vesternu; a če je prvi tipični predstavnik zvezdniskega vesterna, ustvarjen za nekritično eksploatacijo na tedaj še obsežnem in več kot rentabilnemu trgu, potem *Shane*, malce pretirano sentimentalna moralka o zmagi Dobrega (Alan Ladd) nad Zlim (genialni, v črno oblečeni Jack Palance), vendarle predstavljata enega ključnih členov socialno zavednega vesterna – Rieupeyroux ga bo poimenoval tudi »nadvestern«, Bazin »supervestern« – , ki sta ga v prvi polovici petdesetih skupaj s *Shaneom* lepo zaznamovala vsaj še *Točno opoldne* (High Noon, 1952, Fred Zinnemann) in *At Gunpoint!* (1955, Alfred L. Werker). Ti filmi spremembe niso prinesli le z novim motivom (posameznikova odgovornost se razširi na širše okolje, kjer živi, ali pa se – kot v *Točno opoldne* – bori proti inertni skupnosti), temveč so žanr preoblikovali, ga upočasnili, vrgli iz dinamičnega/akcijskega ritma, ki je z redkimi izjemami (Ford je najočitnejši primer) prevladoval vse od svojega nastanka. Prijel se jih bo vzdevek »vesterni za ljudi, ki ne marajo vesternov«. Če bi vestern koncem petdesetih usahnili, bi počasni, socialno motivirani »supervesterni« obveljali kot perfektno ogledalo »dekadence« žanra in njegovega grobarja.

LEKCIJA IZ RAZUMEVANJA ALI ZAKAJ JE MOJ STU- DIO PRAZEN?

VESNA

Zadnjič sem odletela k ministru. Zanimalo me je, zakaj je moj studio prazen. Minister je imel ravno sestanek z režiserji in sem odprla ušesa. Moram reči, da zdaj bolje razumem g. Ministra. Izbirati med toliko različnimi režiserji je res težko. Eden je slovenski film izumil, drugi ga je rešil, tretji je v tujini znan bolj kot kakšen Bono Vox, četrti je novi Tarkovski, peti je tako nadarjen, da ga oskarji že čakajo, šesti je zaslužni borec za osamosvojitve, sedmi pozna ministrovo ženo, osmi je bil v savni s Francisom Fordom Coppolo, deveti snema odlične videospote, deseti je že star in morda ne bo dočakal naslednje ga razpisa. Denarja pa ima minister le za tri. Hmmm. Glasujem za Francisa, Forda in Coppolo.

Razumem tudi režiserje. Imajo g. Ministra, v. d. direktorja in direktorja direktorata! Bi vi ob teh nazivih uganili, kdo je tu glavni in s kom je treba iti na kavo? Ne? Bi bili direktor Filmskega sklada, edinega sklada, ki varčuje z državnim denarjem? Ne? Bi bili predsednik društva filmskih ustvarjalcev, edinega društva, ki po neenotnosti prekaša slovensko opozicijo? Ne? Bi prevzeli Festival slovenskega filma, edini festival, kjer je program znan šele po koncu festivala? Ne? Tudi vi bi na njihovem mestu bili le še šefi ljubljanskega filmskega festivala. Vsako leto bi zavrteli sto tujih filmov in vsem, ki niso zadovoljni, rekli, naj naslednje leto previdneje izbirajo. Namesto vas, seveda.

Gledam naše režiserje in mislim, da vem, v čem je njihova težava. Slovenci jih premalo cenijo. Ko namreč osvojijo pomembne nagrade in se iz tujine, kjer jih prav po božje častijo, vračajo na Brnik, režiserji že na letalu pripravijo skromno izjavo za novinarje, se polepijo z logotipi naših podjetij in se pripravijo, da bodo v slogu smučarjev pozdravili zbrano množico navijačev. Tam pa nikogar. In potem se morajo seveda ob vsaki priložnosti hvaliti sami in razlagati, koliko nagrad so že osvojili. Ljudje so pa potem še tako žleht, da rečejo, da so naši režiserji navadni napihnjenci. Kdaj ste zadnjič na ulici ustavili režiserja in se slikali z njim, ali ga vsaj prosili za avtogram? Nikoli?

Ne razumem pa, zakaj se po novem v okviru nacionalnega kulturnega programa ne sme snemati seksa! Slovenskega filma brez seksa namreč sploh ne bi bilo. Če že naši režiserji niso snemali filmov o seksu, so snemali filme, da bi prišli do seksa. A tu so bili vsi direktorji enotni: seks ni del slovenske kulture! Seks ni imel nobene vloge pri ohranjanju naše nacionalne identitete! Ubogi Hladnik se obrača v grobu, Marcela mlajšega in Maxa Modica je skoraj kap, Dražen in Ven pa sta se obrisala pod nosom.

A ti naši direktorji res nimajo sreče. Ravno ko prepovejo seks, začne film snemati Vinko Möderndorfer. Glavno vlogo ima vzhajajoča evropska filmska zvezda Marko Mandić, igrajo pa še Maja Martina Merljak, Rifle, Barbara Cerar in seveda Pero Musevski. Ste mislili, da bi šlo brez njega? Malo sem pokukala v scenarij. Seksa bo kot v Maškaradi, pobijali se bodo pa kot v dobrih starih partizanskih filmih. Ni čudno, da je bil Lazar Ristovski predrag in da si je Mustafa Nadarevič hitro premislil.

Medtem je Boris Petković v Franciji že posnel nov slovenski film. Ima naslov *Paris.love* in je v francoščini. Vem, da se bo zdaj ponovno našel nekdo, ki bo rekel, da to ni slovenski film, še bolj pa se bodo borci za spodobnost razburjali, ko bodo slišali Srečka Katanca in Đura gučati po prekmursko, ko bodo ugotovili, da se *L ... kot ljubezen* dogaja v Pragi in da v njem Marko Mandić igra žensko, ko bodo zvedeli, da je *Estrelita* slovensko-bosansko-

nemško-makedonska koprodukcija, da je bila *Instalacija ljubezni* posneta v vili pokojnega črnogorskega mafijca, da je Cvitković zagrozil, da bo novi film posnel za novo državo in da je zvezda *Petelinjega zajtrka* Severina.

In ko smo že pri Severini ... Od vsega začetka mi ni bilo jasno, zakaj je Severina po mednarodno uspešnem enajstminutnem prvencu svoj novi film posnela prav v naši mali Sloveniji. Najbrž si samo ni želela, da bi jo spet vsi gledali, in naši vrli producenti so ji zagotovo dobro razložili, koliko ljudi gleda slovenske filme. Seve, lahko si popolnoma mirna. Ne le da slovenskih filmov nihče ne gleda, ampak v zadnjih letih sploh ne pricurajo v javnost.

Zadnjič sta bila pri nas velika brata Tavianiani in sta se s Francijem Zajcem pogovarjala o koprodukciji. Sem malce prisluskovala in so omenjali Fulvia Tomizzo – to je tisti edini Italijan, ki je imel rad Slovence. Pa še tega smo nekoč pregnali. Upam, da ne bomo tudi bratov Tavianiani.

V Slovenijo pa končno pride tudi Hollywood. V Bovcu bodo namreč snemali *Narnijo 2*. Baje bodo postavili tak bazni tabor, da bo garderoba v Avstriji, režija pa že v Italiji. V Sloveniji bodo najbrž le statisti. So pa naši hotelirji tako navili cene, da so tudi ti statisti skoraj pobegnili. Takšni so naši hotelirji. Zagotovo preveč berejo Ekran in so se nafurali na Kiarostamija in filipinsko kinematografijo.

In medtem ko letam po praznem studiu, razmišljam, ali naj se tudi sama preselim na Filippine in se nafuram na njihovo kinematografijo. Res je, da se mi še zdaleč ne ljubi gledati enajsturnih filmov, a je moja usoda pri nas povsem negotova. Niso me namreč vključili v novi filmski zakon in vprašanje je, ali bodo na nastajajočem filmskem inštitutu dovoljevali svobodno letanje po slovenskem filmskem prostoru.

PARIŠKI MUZEJ LOUVRE je pod novim vodstvom oživil staro tradicijo mecenstva, prvič v zgodovini bo podprl dva igrana celovečerca, in sicer *Faces* Tsai Ming-lianga (ki naj bi bil tudi posnet v Louvru, v njem pa bo zaigral Jean-Pierre Leaud) ter *Therese* Alaina Cavalierja. V počastitev dvajsete obletnice avdiovizualnega oddelka pa bo filme koproducirali tudi Musée d'Orsay. Izbrani so štirje režiserji: Olivier Assayas, Hou Hsiao-hsien, Raoul Ruiz in Jim Jarmush. Prvi klapi HHH-ovega *Red Baloon* in Assayasovega filma (zaigral bo Francois Cluzet) sta že padli, v vseh štirih filmih naj bi zaigrala Juliette Binoche.

STEFAN ARSENIJEVIČ, režiser (A)torzije, bo končno posnel svoj celovečerni prvenec pri katerem bo sodelovala tudi slovenska produkcijska hiša Arkadena. Direktor fotografije bo Simon Tanšek.

MADŽARSKI REŽISER BÉLA TARR je naposled dokončal svoj novi film *The Man from London*, snemanje katerega je bilo leta 2005 prekinjeno zaradi samomora njegovega producenta.

ISLANDEC DAGUR HÁRI, ki je predlani Ljubljano očaral s svojim *Skritim adutom* (Dark Horse, 2005), snema svoj prvi film v angleščini, v katerem bo igral Tom Waits.

V ŠVICI GOSTIJO IZRAELCA AMOSA GITAIJA, ki tam snema svoj novi film. Film nosi naslov *Disengagement/Gaza*, glavno vlogo pa bo odigrala Juliette Binoche.

PEDRO ALMODÓVAR bo pri svojem novem projektu naslovljenem *El Piel que habito* zopet sodeloval s Penelope Cruz in Antoniom Banderasom.

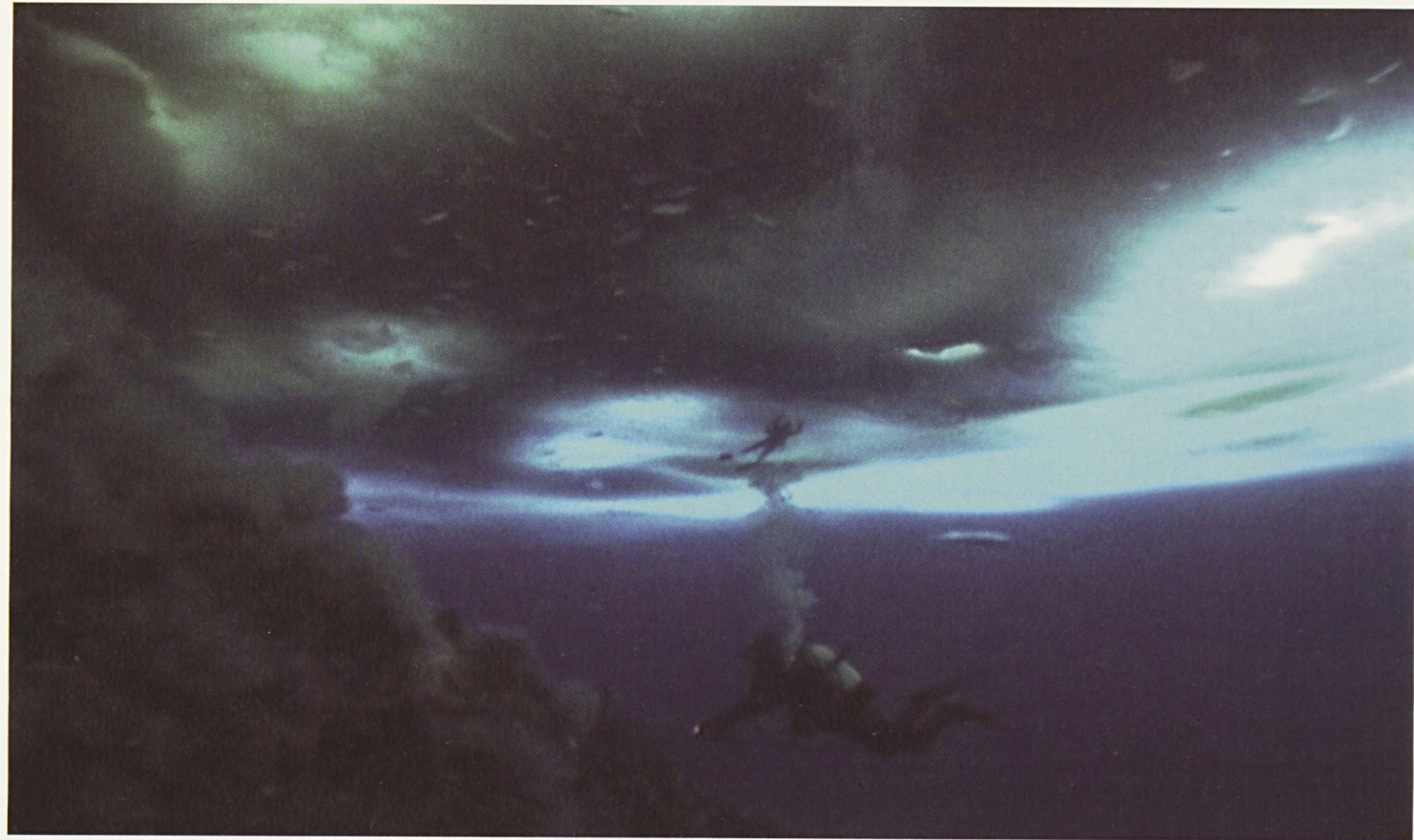
V MAKEDONIJI je film *Senke* posnel Milčo Mančevski, režiser filmov *Pred dežjem* (Pred doždot, 1994) in *Prah* (Dust, 2001).

SLOBODAN ŠIJAN, legendarni srbski režiser filma *Kdo neki tam poje* (Ko to tamo peva, 1980), je končal snemanje novega filma, ki govori o začetku hrvaško-srbskih spopadov na Plitvicah leta 1991.

CLAIRE DENIS vzporedno pripravlja kar dva različna projekta. Prvi, *White material*, se bo dogajal v Kamerunu, igrala pa bosta Isabelle Huppert in Christophe Lambert. Po njem bo Claire Denis v Franciji posnela še 35 *Rhums*, zgodbo o očetu, ki mora po smrti žene sam vzgajati hčerko.

POLJSKI VETERAN ANDRZEJ WAJDA se po letu 2002 vrača z zgodovinsko dramo *Post mortem. Opowieść katyńska*.

AMERIŠKI REŽISER SPIKE JONZE, avtor filmov *Biti John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999) in *Prilaganje* (Adaptation, 2002), bo posnel film *Where the Wild Things Are*, adaptacijo klasične otroške zgodbe Mauricea Sendaka.



DIVJE MODRO ONOSTRANSTVO

WERNER HERZOG JE LETA 1985 V WENDERSOVEM TOKYO-GA NA VRHU TOKIJSKEGA NEBOTIČNIKA GOVORIL O TEM, DA SI ŽELI ITI V VESOLJE, KER JE LE OD TAM ŠE MOŽNO POSNETI »ČISTE IN TRANSPARENTNE« PODOBE. DVE DESETLETJI POZNEJE JE TU DIVJE MODRO ONOSTRANSTVO, NJEGOVA VIZIJA PA KONČNO URESNIČENA.

MATIC MAJČEN

Kaj je sploh to, *Divje modro onostranstvo*? Če je to spokojno breztežnostno stanje, prostor prostolebdečih teles in mehkih gibanj, od koder se odpira spektakularen pogled na Zemljo, če je to tam, kjer se zdi, da glasba končno dobi svoj pravi pomen, potem smo to nekje že videli. To je bila *Odi-seja v vesolju* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick) in ta prizor je bil opisan kot eksemplaričen primer vizualne poezije. Le da ima zdaj svojega naslednika: Herzogovo lastno tavanje po neznanem, *Divje modro onostranstvo* (The Wild Blue Yonder, 2005), 52. film sedaj 64-letnega Bavarca, za katerega lahko brez težav rečemo, da v tem obdobju doživlja svojo drugo, tretjo ali katerokoli že ustvarjalno pomlad. Že samo podatek, da je to le eden izmed štirih filmov, ki jih je Herzog posnel v osemnajstih mesecih, je za avtorja njegove starosti fascinanten. Koga drugega bi pri teh letih počasi začeli pospravljati med staro šaro, a njega ne: Herzog tudi tokrat misli resno.

Film pripoveduje hipotetično zgodbo o skupini astronautov, ki v vesoljskem plovilu kroži okoli Zemlje, ker se ne more več spustiti v njeno atmosfero – ta je namreč opustošena zaradi sevanja in onesnaženja. Zato v vesolje lansirajo sondo (Galileo), ki naj bi poiskala planet, kamor bi se lahko naselili. Na drugi strani pa na Zemljinem površju spremljamo Vesoljca (igra ga Brad Dourif), ki na Zemlji biva že dolga leta – v skladu s projektom njegove vrste, ki želi na njej ustvariti kolonijo. Vendar ni šlo vse po načrtu: ni jih prispelo veliko, pa še od teh je mnoge zagrabilo domotožje, obupali so, nekateri celo storili samomor. »*Aliens suck*,« nam pravi in podaja neko popolno novo »mock« verzijo

filmskega Nezemljana. Prostor, od koder prihaja on, je *Divje modro onostranstvo*.

Brad Dourif, le kdo drug kot prav on? Izbira je že od začetka očitna in samoumevna: človek, čigar

Če v sodobni družbi še obstaja kakšen človek, ki zna prisluhniti tistemu prvotnemu klicu narave, potem je lahko samo tujec, neprilagojenec, norec, ali drugače – genij. Človeštvo je namreč stik z glasom, ki ga opominja o bistvu njegovega obstoja, že zdavnaj zgubilo.

zgodovina vlog kaže popolno naklonjenost takšnim ali drugačnim neuravnovešencem – *freakom*, psihi-patom, nevrotičnim znanstvenikom – in pri katerem vloga Nezemljana predstavlja zgolj običajen dan v službi: od nestabilnega Billyja v Formanovem *Letu nad kukavičjim gnezdnom* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975), Mentata de Vriesa v Lynchevem *Dune – puščavski planet* (Dune, 1984), prek Chuckyja v petih *Otroških igrach* (Child's Play, 1988-2004), nevrotičnega dr. Gedimana v Jeunetovem *Osmem potniku 4* (Alien: Resurrection, 1997) do dvočelnega Grime v zadnjih dveh *Gospodarjih prstanov* (Lord of the Rings, 2002-03). Ni presenetljivo, da je Herzog ob priložnosti celo izjavil, da je Dourifa izbral, ker »celo v hrbet izgleda kot Vesoljec«. A *match made in heaven*, torej, in če odmislimo Dourifovo kratko epizodo s Herzogom v

Kriku iz stene (Cerro Torre: Schrei aus Stein, 1991), je pravzaprav presenetljivo, da je do naveze prišlo tako pozno. Sploh zato, ker se popolnoma zlije z eno izmed stalnic v Herzogovem opusu: tisto s filmskimi subjekti, v katere je vedno tako slepo zaljubljen in ki jim slepo sledi, kamorkoli se obrnejo. Walter Steiner, Bruno S., Klaus Kinski v njegovih petih preobrazbah, člani plemena Wodaabe, Timothy Treadwell – Dourifov lik je le zadnji v veliki sestavljaniki, ki konstituira Herzoga kot avtorski konstrukt. Sporočilo, ki so ga ti izobčenci vedno prinašali s svojega odmaknjenega sveta, ostaja isto: če v sodobni družbi še obstaja kakšen človek, ki zna prisluhniti tistemu prvotnemu klicu narave, potem je lahko samo tujec, neprilagojenec, norec, ali drugače – genij. Človeštvo je namreč stik z glasom, ki ga opominja o bistvu njegovega obstoja, že zdavnaj zgubilo.

Divje modro onostranstvo je torej predvsem fiktivna pripoved, a njen material ni tako zelo izmišljen. V tipično postmodernističnem in netipično Herzogovem stilu je tisto, kar sestavlja vizualni aspekt tega filmskega dela, več precej različnih fragmentov: kot prvo so tu neuporabljeni arhivski posnetki agencije NASA, ki prikazujejo resnično vesoljsko misijo Galilea STS-34 iz leta 1989, drugo, računalniško izdelane animacije sončnih eksplozij in aktivnosti na njem, tretje, različni arhivski črno-beli filmi, kjer nekateri segajo celo nazaj v leto 1903, četrto, gradivo s potapljaške misije na Antarktiko, ki je delo glasbenika in Herzogovega prijatelja Henryja Kaiserja, peto, neuporabljeno gradivo s snemanja filma *Beli diamant* (The White Diamond, 2004), šesto, intervjuji z raznimi Nasinimi znanstveniki in matematiki, ter, kot sedmo, že omenjeni mono-



logi Brada Dourifa, ki po jimcarreyjevsko nagovarja kamero in s prstom v kvazipostapokaliptičnem okolju kalifornijskega Slab Cityja (ki se ne razlikuje tako zelo od tistega Wendersovega v *Do konca sveta* [Bis ans Ende der Welt, 1991]) žuga celotnemu človeštvu, ker poskuša naseliti njegov neokrnjeni planet. Izključno za *Divje modro onostranstvo* je bila torej (tako kot za *Človeka grizlija* [Grizzly Man, 2005]) posneta le manjšina celotnega gradiva.

A prav v tem je tokrat Herzogov triumf, da se ponovno redefinira kot filmar. Pravzaprav je bila vedno težavna že prvotna definicija: če mu slehernik zatrdi, da gre za dokumentarec, je to že skorajda žaljivka, prej gre za nenehno skakanje med realnim in fiktivnim, v

Herzog v glasbenem studiu stoji na sredini te skupine neznancev ter jim gestikulira, s kakšno intenziteto naj pojejo, kajti dovolj je, da ga vidijo in razumejo, kakšne podobe nosi v sebi: njegova vizija je namreč še vedno Fitzcarraldo (Fitzcarraldo, 1982), ki po Amazonki pluje skozi neokrnjeno džunglo, glas Enrica Carusa pa se kot glasnik civilizacije prebija med množično glasbeno inscenacijo opic vriskačev. (Syllovo petje in recitiranje je namreč med gledanjem *Divjega modrega onostranstva* tudi dejansko obdano z glasovi teh južnoameriških opic, ki jih je v velikih količinah zajel na trak med snemanjem *Belega diamanta*). Kadar je že pred projektom postavljena tako čista vizija, se ni bati, da se deli sestavljanke ne bi ujemale, treba jih je le še zlepit skupaj.

S praktičnega vidika je *Divje modro onostranstvo* predvsem vaja v filmanju, je 77 minut lekcije o tem, kako iz minimalnih sredstev s skrajno pragmatičnimi prijemi narediti zelo učinkovit film. Lahko pa tudi takole: vaja v filmski manipulaciji, torej kako gledalca prelisičiti, da bo prestopil to mejo, ko ne bo več dvomil, ampak osupel z roke jedel tisto, kar mu je ponujeno. Po drugi strani pa je tudi refleksija o sami izumetničenosti vizualnega zajemanja realnosti – kako neko docela vsakdanje dejanje potem, ko je ujeto v podobi, pridobi povsem nove lastnosti. Naenkrat ni več pomembno, kdo je moralno čist in kdo ne, temveč to, kakšno fotogeničnost kaže na velikem platnu; naenkrat rutinsko tehnično opravilo postane filmska sekvenca visokih estetskih standardov; in naenkrat trenutek, ko nekdo kihne (v tem filmu je to matematik Martin Lo), v kinu postane enako pomemben kot rojstvo celotnih galaksij.

Vsej iznajdljivosti navkljub pa so tematski odmihi minimalni: gre za klasičnega Herzoga. Genealoške linije, ki prečijo *Divje modro onostranstvo*, so povsem enake tistim, ki so z njim že od začetka njegove filmske kariere. Poleg nadaljevanja niza genialnih subjektov je tu še en, prav tako nedokončan niz. Film je namreč šele drugi del tematske trilogije, ki jo sestavlja še ena znan-

stvena fantastika, *Fata morgana* (1971), tudi po formi neposreden prednik *Divjega modrega onostranstva*, s to razliko, da se je takrat po radiu vrtel Leonard Cohen, vlogo neskončne modrine pa je prevzela Sahara s svojimi omamnimi slepili. In čeprav njegova tokratna vesoljska odiseja po ekstremnosti ni na višini lastnih standardov – kje so časi, ko je šel plezat na vrh planiške velikanke (*Velika ekstaza rezbarja Steinerja* [Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner, 1974]) ali pa žrtvovat življenje pod grozeč vulkan (*La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe*, 1977) samo zato, da bi pridobil nekaj posnetkov –, je rezultat tu in je uspešen. Podobe so čiste, so spektakularne, neberljive in transparentne. Prav takšne, kot jih je opisal na tistem nebotičniku pred dvema desetletjema.

Če je film torej zadovoljiv izdelek, ki brez težav prepriča gledalca, pa se ob njegovi umestitvi v širši kontekst vendarle odpira drugačno branje opusa, ki demantira avtorjevo vrednotno shemo. Ali ni to evforično hlastanje po podobah, ki ga ponesejo *do konca sveta* in za katere se spleča postavi človeško nogo na še tako tuje pejsaže, po drugi strani tudi ideološki argument ekspanzionističnega kapitalizma? Ali ni prav poseg v neokrnjen prostor, kot je planota Roraima v Venezueli, ki je Arthurju Doylu služila za inspiracijo pri pisanju *Izgubljenega sveta* in s katero se *Divje modro onostranstvo* tudi konča, le eden izmed nasilnih posegov v tisto danes komaj ohranjeno *Drugost* kaosa in naključja, ki jo planet še premore? In ali ni pravzaprav to, da se film konča s klasičnim hollywoodskim *happy endom* le rezultat Herzogove omamljenosti od ekstaze, ki mu jo nudijo ti vizualni spektakli, in ki v stanje hedonističnega užitka mimogrede ponesejo še gledalca, medtem ko je današnja realnost vse prej kot takšna in ne dopušča več tovrstnih antihumanističnih konfrontacij z naravo, s katerimi je zaznamovan Herzogov opus?

Podobe so vendarle še vedno zgolj človekove stopinje.

In naenkrat trenutek, ko nekdo kihne, v kinu postane enako pomemben kot rojstvo celotnih galaksij.

katerega tako uspešno vnese še razmerje med vizualnim in diskurzivnim, med zamolčanim in nakazanim. *Divje modro onostranstvo* je »znanstvenofantastična fantazija«, je »poema«, tako avtor sam.

Filmsko delo, kjer dejstvo, da gre za vizualno-narativni *pastiche*, ni tako v oči bijoče, ker je osredotočenost prenesena na *momentum*, na stičišče glasbe in podobe, v prostor, kjer ni prostora za misel. In v tem Werner Herzog ni več režiser, pač pa dirigent: še preden je začel sestavljati projekt, se je, približno tako kot Paul Simon z albumom *Graceland* dve desetletji poprej, odpravil iskat kulturno neznano, in našel ga je v Moli Syllu, senegalskem glasbeniku, čigar petja v jeziku wolof režiser do zadnjega ni razumel, ker tega niti ni hotel – samo da bi bil bližje podobi in daleč od teksta. Potem je ta koralni vokal združil še z enim »tujim«: sardinsko skupino Tenore e Cuncordu de Orosei in njihovimi sakralnimi zvočnimi objemi, kot piko na i pa še s čelistom Ernstom Reijseggerjem. In zdaj

SVET KOT JEČA

SPOZNAJTE SVET, NE DA BI ZAPUSTILI PEKING. TAKO PRAVI REKLAMNI SLOGAN SVETA, ZABAVIŠČNEGA PARKA V PREDMESTJU PEKINGA, SVETA V MALEM, GALERIJE GROTESKNIH PONAREDKOV SVETOVNIH ZNAMENITOSTI, KJER NEWYORŠKA DVOJČKA ŠE VEDNO STOJITA, DRUŽBO PA JIM DELATA BIG BEN IN TAJ MAHAL. ILUZIJO GLOBALNE VASICE VZDRŽUJE SKUPINA ARTISTOV, KI ZA TURISTE VSAK DAN UPRIZARJAJO BARVITE, A BANALNE SPEKTAKLE ODDALJENIH KULTUR, HKRATI PA SO IZTRGANI IZ LASTNEGA SVETA.

NIL BASHAR

Svetovi, ki jih obiskujejo prvi trije – štirje, če smo natančnejši in zraven prištejemo še redko omenjeni in predvajani študentski prvenec *Xiao Shan Goes Home* (Xiao Shan Hui Jia, 1995) – filmi Jiaja Zhangkeja, so svetovi v izgradnji, svetovi, kjer se na ruševinah maoizma in kulturne revolucije gradi »nova« kitajska družba. Za fasado »novega« se seveda skriva zgolj nerafinirana (in stara) oblika poznega zahodnega kapitalizma, ki pa je v kitajski različici projekt faraonskih ambicij, eksperiment socialnega in političnega inženiringa brez primere. Redkokateri filmski ustvarjalec ima dandanes bolj neposreden dostop do »zgodovine v nastajanju«, do obsežnih sprememb v družbi – a tudi njenih notranjih nasprotij – kot kitajski filmski avtor. In bolj kot karkoli drugega je ta možnost pričevanja tisti imperativ, v katerem se rojeva kinematografija Jiaja Zhangkeja in mnogih drugih sodobnih avtorjev »postgeneracije«, ki so – v nasprotju z uveljavljenimi imeni »pete generacije« (Zhang Yimou, Chen Kaige itd.) – ostali zvesti kritičnemu avtorskemu pogledu. Pomembnost te generacije postaja nemara primerljiva z nekim drugim poglavjem filmske zgodovine, vrenjem evropskega neorealizma: podobno kot pri slednjem je gibalo te nove senzibilnosti (zlasti v Jiajevem delu) v prvi vrsti praktičen pristop, določena estetska paradigma, s katero je mogoče beležiti in misliti spremembe družbenih razmerij. Sorodnost se nenazadnje izriše tudi v uporabi tehnologije, tako v smislu »demokratske obljube«, ki jo prinaša digitalizacija, kot tudi v posledičnem osvobajanju podobe od zahtev naracije in odrekanju prvenstva montaži, pogosto v korist preiščljene rabe daljših prizorov ter kompleksnih mizanscen (za katere se v opusu Jiaja zdi, da živijo povsem svoje življenje). Imena, ki jih Jia navaja kot vzornike, so nenazadnje dovolj zgovorna: De Sica, Rossellini, Bresson in Hou. S takšnimi simbolnimi očeti lahko nastane kino, ki je obenem humanističen, izprašujoč, poetičen, luciden in transparenten, a hkrati zavezan sodobnosti, odprtega duha, nikoli dokončen.

Specifična raba tehnologije hkrati umešča Jiajevo delo v nepričakovane kontekste: zmotno namreč prevladuje – kot se zdi – ideja, da so nezahodne kinematografije predvsem zavetišče, kjer film ohranja tradicije humanizma in klasičnega avtorstva, še več, da ponujajo zrcalo, ki ohranja izgubljene tradicije zahodnega filmskega modernizma. Redkeje pa uvidimo, kako so prav te kinematografije pogosto tudi žarišče invencij v govorici filma (zlasti v primerih kinematografij, kot so japonska, kitajska, filipinska ...). Paleta Jiajevih stilističnih in avtorskih strategij je zatorej pomembno razumeti tudi kot zavestno raziskovanje zmogljivosti filmske govorice, ne pa kot nekakšno naturalizirano obliko določene kulturne estetike, ki bi kar sama od sebe narekovala poseben »umetniški« stil. V primeru *Sveta* (Shijie, 2004) se hkrati zdi, da je vloga digitalne rabe iz omenjenega »gibala demokratizacije« prerasla v samostojno kritično filmsko obliko: neposrednost, cenenost in instantnost digitalnega postajajo v pravih rokah orodje filmske govorice, ki temelji na dialektični napetosti med lastno »tujostjo« in »organsko« (romantično) idejo kinematografske izjemnosti, njene forme ter ekonomije.

Posebna občutljivost za vprašanja in odgovore – ki jih zastavlja in ponuja nova tehnologija – pa se pri Jiaju hkrati prelija tudi v samo filmsko besedilo, pogosto na usoden in tragikomičen način: junaka v *Xiao Wu* (1997) pokoplje odzivnik, ki se oglasi v napačnem trenutku – med njegovo žeparsko rutino na ulici. Kljub nesreči, ki jo prinaša »nova« tehnologija, je ta za junaka vseeno postala življenjskega pomena – po aretaciji si želi le prebrati sporočilo, ki mu ga je poslala njegova nesojena ljubezen. Podobno ključno vlogo igra tehnologija tudi v *Svetu*, kjer postane komunikacija prek kratkih sporočil eno osrednjih gibal pripovedi – v obliki kratkih animiranih pasaž, ki oglašujejo vznemirljivo možnost »oddaljene bližine« ter nezavezujočo prostost odnosov, ki jih omogoča tehnologija. Jiajeva kritika komunikacije je tukaj dvodelna – ne le da tehnologija ponuja iluzoren izhod iz siceršnje ekonomske

in politične ujetosti protagonistov, ki sanjajo o odhodu, potnih listih, letalih, temveč je tehnologija postala tudi *de facto* instrument kolonizacije imaginarnega. Idealizirani svet »mobilnosti« se sanja kot vznesena in nematerialna pravljica neskončne prostosti, za katero se skriva resnični svet »imobilnosti« in konkretnih, nepremostljivih meja.

Onkraj tehnologije je *Svet* predvsem film o družbenih nasprotjih in ljudeh, ki se znajdejo v kolesju sprememb. Na tematski ravni se srečujemo s številnimi stalnicami Jiajevega opusa, ki problematizirajo družbene odnose v obdobju tranzicije. Izpostavljena sta ekonomska razseljenost ter odtujitev in z njima povezano sesutje tradicionalnih družbenih temeljev, zlasti družine: že v Jiajevem prvencu, *Xiao Shan Goes Home*, se Wang Hongwei, avtorjev ikonični antiheroj, želi med prazniki iz Pekinga vrniti domov na deželo, k družini, a se sooči z eksistencialnimi težavami, ki mu prekrizajo načrte. V *Xiao Wuju* se naposled prikladi do doma, le da bi se dokončno sprl s starši, ki se mu odrečejo. Zhao Tao, glavna junakinja *Sveta*, je v mnogočem ženska različica Wang, slabo adaptirana, trmoglavega in od tesnobe načrtega luzerja, ki se želi skozi življenje prebijati pod svojimi pogoji in ki nikakor ne pristaja na anomalije novega časa, dokler sam ne postane motnja, zapreka napredku. Zhao je podobno »neprilagojena«, ker kljub svoji frivolni in izpraznjeni površini intimno vztraja pri »arhaičnih« vrednotah in duhu solidarnosti – medtem ko se njene prijateljice oportuno predajajo priložnostim (ena izmed njih skoči v posteljo z direktorjem in na koncu napreduje v upravnico ansambla), so njena visoka pričakovanja in integriteta vzrok, da na koncu »izpade iz igre«. Ne le da zavrača materialne priložnosti, ki se ponujajo, zavrne celo svojega fanta Taishenga, ko ji ta ni pripravljen obljubiti absolutne zvestobe in jo naposled tudi dejansko prevara.

Svet je tudi pripoved o ponaredkih, o ponarejenih krajih in o ljudeh, ki se bodisi odločijo postati ponaredki tudi sami ali pa – nasprotno – tako kot Zhao,



zavrnejo priložnosti in narek okolice in (p)ostanejo radikalno avtentični, celo tako zelo, da jih to stane življenja: postanejo subjekti zgodovine in ne le surovina biopolitike, ki jo je mogoče oblikovati v standardizirane potrošnike in upravnike. Ta zavrnitev in njene usodne posledice so značilni za Jiajeve protagoniste, razumemo pa jih lahko le kot etične investicije v sicer razvrednotene odnose: žeparja, denimo, v resnici že prej pogubijo njegovi trmoglavi etični zadržki. V družbi, kjer vsi pospešeno kradejo na veliko, obvelja njegova majhna kraja za nezaslišano neumnost – če bi se »spametoval« in namesto z rokami pričel delati (si prisvajati) z glavo, bi tudi sam zagotovo uspel. Njegovo žeparsko znanje postane odvečno in pogubno, a pogubno je lahko tudi nepoznavanje »obrta«: junaka *Neznanih užitkov* (Ren xiao yao, 2002), oborožena roparja po sili razmer, ki se inštruirata z gledanjem *Šunda* (Pulp Fiction, 1994), postaneta poslednji, ironični žrtvi nove ekonomske konfiguracije, kjer ni več prostora niti za »profesionalca«, ki se ravna po lastnem etičnem kodu, še manj pa za neveščega »amaterja« – oba pokoplje nepripravljenost/nezmožnost, da bi svoja dejanja prevedla v razmerja tržnega kapitalizma.

Peron (Zhantai, 2000) je edini Jiajev film, kjer se zdi, da je mogoče tranzicijo preživeti brez etičnih popuščanj: glavna protagonista se na koncu popotovanja skozi ruševine ideološko bankrotirane družbe uspeša združiti in preživeti, a za ceno obljubljenе emancipacije. Preživetje je mogoče takrat, ko se umaknemo v zavetje celote tradicionalnih družbenih struktur, poroke, družine, produkcije otrok ... A le težko je reči, ali je to, kar svojim junakom ponuja *Peron*, dejansko tudi rešitev: je skromna in nestalna sreča, ki jo par najde v zavetju drug drugega, vredna upanja, ali je nasprotno, njuno intimno zavetišče le ujetost v primež novega gospodstva,

prav tistega, v katerega so ujeti prebivalci *Sveta*.

Rečemo lahko, da prav *Peron* in *Svet* skupaj predstavljata celotno podobo tranzicije kitajske družbe, ko zajemata »nastanek« posameznika, iztrganega iz kolektivismu in domnevno brezrazredne družbe ter njegov »konec« znotraj novega režima simulakrov in etičnega relativizma. Solidarnost in komunalnost potujoče skupine umetnikov iz *Perona* sta v *Svetu* le še cenen spominek, ki ga je mogoče prodati turistom; na njuno mesto stopa darvinistično tekmovalstvo »osvojenih«, a dezorientiranih posameznikov. In če kje, se subtilnost, s katero Jia opisuje to diametralno preobrazbo, najlepše vidi v spreminjanju pomena prostora in časa, ki ju naseljujejo njegovi junaki. *Peron* je magistralno delo iskanja »izgubljenega časa«, v katerem prihodnost le počasi pronica skozi oklep preteklosti – sedanjost je takorekoč za svojim časom; aspiracije protagonistov so povezane s čimprejšnjim prihodom »novega« in izbrisom »starega«. Svet, ki nastaja, je svet nakopičenih slojev in zapisov časa, bizarnih kontrastov in prelamljanj. V *Svetu* pa je prihodnost evidentno že nastopila – nakopičeni sloji preteklosti so že skorajda prekrili »stari« svet, resnična preteklost in spomin obstajata le še v razpokah – v hotelski sobi, na gradbišču, v zakotni ulici ... Hrepenenje za časom se preusmeri: junaki *Sveta* so očitno izgubili prostor, ali bolje rečeno, trčili so ob njegove meje, ob nevidne zidove. Zabavišni park svetovnih čudes je ječa, znotraj katere se zdi, da čas nima več pomena – hrepenenja ujetnikov so povezane s potovanjem in mobilnostjo, resničnimi komoditetami »nove« Kitajske.

Ob determinantah, ki urejajo Jiajevo vizijo sveta, hitro naletimo na moreče vprašanje: je solidarnost smiselna, imajo medčloveški odnosi pomen onkraj efemernih socialnih potreb, ki jih tako zlahka izpolnjujejo, a nikoli

zares ne izpolnijo – je možno ostati človek, obkrožen s simulakri in vsakdanjim izkoriščanjem? Vprašanje je še toliko bolj neznosno, ker Jia usod svojih protagonistov, prebivalcev *Sveta* in drugih, ki prečijo njegove filme, prihajajo in odhajajo, ne izkorišča za hitro uporabne moralne poduke, temveč za bogato in mnogoglasno fresko, v kateri je mogoče razbrati recipročnost menjav in določene ekonomije življenja. Fatalizem *Sveta* je tako dvoumen in pogosto ironičen; Rusinja Ana kljub ponižanju (ali prav zavoljo njega) uresniči svoj načrt in se odpravi v iskanje svoje sestre; oportunitizem plesalk je sicer le naravni podaljšek njihovih predvidljivih ambicij, a hkrati tudi način preživetja. Tudi ko recipročnost postane dejanska in neizprosna – ko v nesreči umre Taishengov mladi sorodnik s podeželja, gradbeno podjetje njegovim staršem »kompenzira« izgubo z mizerno odškodnino –, je nekomu drugemu uspelo, denimo Taishengovi priležnici, ki zapusti državo, da bi se v Parizu pridružila svojemu možu.

Prav zaključna gesta filma, bedna in dostojanstva oropana smrt obeh protagonistov, morda ena najokrutnejših, kar jih je zadnje čase sproduciral film, na določen način vsebuje idejo radikalne emancipacije. Telesi, ki se v času življenja nista zmogli povezati v kaj več kot komajda stabilno molekulo, na koncu postaneta prav to, nerazločna, zamenljiva (stežka je mogoče ugotoviti, katero truplo pripada komu) in zadušena gmota, odpadek razvoja, ki v medlem soju siromašnega predmestja, strupenih tovarniških hlapov in plesnivih zidakov prispe domov, v tisto »resničnost«, s katero se hrani parazitska simulacija *Sveta*. Upanje *Sveta* preostane kot upanje ničelne točke, upanje *Pekinga v letu nič*: v smrti življenja vselej postanejo resnična, prostorska in časovna, njihova zavrnitev pa je dejanje absolutne in nedeljive solidarnosti.

CINEASTE

Published regularly since 1967, *Cineaste* is today recognized worldwide as America's leading quarterly magazine on the art and politics of the cinema. *Cineaste* features contributions from the most articulate critics and scholars writing today, and offers thought-provoking coverage of the entire world of cinema—including Hollywood, American independents, and foreign films—through exclusive interviews, topical articles, special supplements, as well as in-depth film, book, and video reviews.

"Sick of all the fluff on film. Looking for serious criticism? Cineaste is a great alternative to all that junk at the check-out counter. Cineaste bills itself as 'America's leading magazine on the art and politics of the cinema.' To this title it aspires aggressively, with gusto as well as erudition. It is aimed at the connoisseur, the professor and student, and the professional."—Small Magazine Review

"A trenchant, eternally zestful magazine...in the forefront of American film periodicals. Radical in mind, catholic in spirit, Cineaste always permits its writers more space to develop ideas than most magazines."—The International Film Guide

"Cineaste is a model Film Studies journal. Committed both politically and to the art of film, it is refreshingly jargon-free and eclectic...Cineaste is lively, essential and accessible reading for any teacher of Film Studies and should be made available in all school and college libraries."—www.MediaEd.org

☐ Payment of \$20 in the U.S. (\$27 Canada or Mexico, \$30 overseas)

is enclosed for a one-year (four issues) subscription

☐ Payment of \$6 is enclosed for a sample copy of the current issue

Credit Card ☐ Visa ☐ Mastercard ☐ American Express

Credit Card # _____ Expiration Date _____

Signature _____

Name _____

Address _____

Country _____ Postal Code _____

Send All Orders to *Cineaste*, P.O. Box 2242, New York, NY 10009

You may also subscribe online at www.cineaste.com

LUBITSCHEV DOTIK V ZGODNJEM AMERIŠKEM OBDOBJU

V LJUBLJANO SE PO DVANAJSTIH LETIH VRAČA KRALJ, NAJVEČJI, NAJIZVIRNEJŠI IN NAJDUHOVITEJŠI REŽISER PRVE STOLETNICE FILMA.

SIMON POPEK

Kdor detajlno ne pozna opusa Ernsta Lubitscha, ne pozna definicije filmske režije, vizualne naracije, pojma pripovedne elipse, subverzivnega sesuvanja in smešenja takšnih ali drugačnih kodexov, skratka inteligentnega ustvarjanja, ki ni zastaralo niti po slabih stotih letih od maistrovega prvega stika s filmom.

Filmsko zgodovinopisje in enciklopedije so polne velikih besed o Griffithovi paralelni naraciji, Eisensteinovi montaži atrakcije, Chaplinovem humanizmu, Langovi inovatorski uporabi zvoka. Vsi po vrsti pa bolj ali manj pozabljajo na njihovega sodobnika in tako rekoč edinega med njimi, ki je enako suvereno – in uspešno – soustvarjal razvoj filma, vse od zgodnje neme faze (prve filme je režiral leta 1914), prehoda na zvok, do barvne tehnike v štiridesetih letih. Da je enako uspešno ustvarjal na dveh komercialno najzahtevnejših teritorijih (nemškem in ameriškem) ter ob tem vseskozi obdržal avtonomijo in popolno ustvarjalno svobodo, je še posebej fascinanten dosežek, ki mu ni pariral niti Chaplin. Lubitschevi komercialni dosežki nas na tem mestu ne zanimajo pretirano, čeprav primerno ilustrirajo redko spodobnost in veličino – ugajati okusu množice in ostati zvest osebnim normativom in afinitetam.

Vsej Lubitschevi veličini navkljub pa se zdi, da kanonizirana filmska dediščina vseskozi pozablja na nesporne dosežke ciničnega satirika in pronicljivega analitika družbenih anomalij; v najboljšem primeru jih postavlja nekako na rob ali ga deklarira »zgolj« kot uspešnega režiserja romantičnih komedij (z vrhunci v ameriškem nemem obdobju), operet (z vrhunci v zgodnjem zvočnem obdobju) in razkošnih zgodovinskih fresk (z vrhunci v nemškem obdobju).

Zakaj je Lubitsch vseskozi »drugi« na različnih seznamih? Zakaj je v polju zgodovinskih fresk vedno za De Millom ali Griffithom? Zakaj kot najboljšo opereto vedno navajajo Mamoulianov resda genialni *Ljubi me noč* (Love me Tonight, 1932), ko pa je Lubitsch v istem času posnel pet enakovrednih operet? In zakaj med romantičnimi komedijami tridesetih let najvišje

Lubitsch gledalca jemlje kot integralni del filmske predstave, saj gledalec soustvarja prizor s tem, da nepovezane (neprikazane / neizgovorjene) delčke sestavi v smiselno celoto. Nakar se smeji.

vedno kotirajo Hawksove, Caprove in McCareyjeve bravure in skoraj nikoli Lubitscheve? Vsi vedno govorijo o »Lubitshevem dotiku« (»Lubitsch touch«), teh finih, brezčasnih rešitvah, verbalnih ali vizualnih domislicah, s katerimi so posejani njegovi filmi, redko pa o filmih kot celotah, kot da bi bil Lubitsch genialni satirik, »mojster trenutkov«, sicer pa avtor nekonstistentnih del. Andrew Sarris, eden redkih strastnih in popolnoma nerezerviranih apologetov njegovega dela, ki je Lubitscha brez pomisleka postavil na svoj Panteon, je pravilno ugotavljal, kako so vsi obsedeni zgolj z »Lubitschevimi dotiki«, nihče pa z ostalimi stvarmi, ki jih je zapustil na filmskem platnu. V teh kritičnih obsesijah gre med drugim iskati razloge, zakaj so njegovi »netipični« filmi – npr. »resna« *Pahljača gospo Windermere* (Lady Windermere's Fan, 1925) ali pretirano sentimentalni *Angel* (1937) – običajno dojeti

kot neuspeli.

Drži, verjetno vsi najbolj uživamo v romantičnih komedijah in operetah, in brez dvoma vsi najbolj uživamo v detektiranju »dotikov«, teh magičnih trenutkih, ki transcendirajo realnost. Ali kakor pravi Sarris, »privlačnost in okras transcendirata cilj oziroma vsebino«, kar se je najočitneje kazalo ob mojstrovini *Biti ali ne biti* (To Be Or Not To Be, 1942), moji najljubši komediji vseh časov, ki so jo ob nastanku kritizirali zavoljo neprimerne in farsične obravnave nacističnega terorja. V *Biti ali ne biti* se je na najlepši način kristaliziral verjetno najpomembnejši, dostojanstveni element »dotika«, namreč da se v najboljše med veseljaškimi, nemoralnimi (nikoli žaljivimi, vedno dobrodušnimi) in razuzdanimi prizori prikradejo elementi bridke otožnosti.

Herman G. Weinberg je v knjigi *The Lubitsch Touch – A Critical Study* (1966) analiziral različno serijo »dotikov«, ki niso zaznamovali le posameznih prizorov, temveč delo v celoti; njegove domislice je celo razdelil v različne kategorije. Tule so najočitnejši primeri:

- »Freudovski lapsus« ali nezavedna akcija: Pauline Frederick se v *Treh ženskah* (Three Women, 1924) »nespodobno« igra s kravato ljubimca.
- Zavedna akcija: v *Pahljači gospo Windermere* hoče mož pred ženo prikriti ljubezensko pismo; med objemom skuša za njenim hrbtom doseči pismo, nakar mu ga po številnih neuspeših poskusih poda ženin prijatelj.
- Simbolna akcija: Marie Prevost v *Zakonskem vrtiljaku* (The Marriage Circle, 1924) odvrže šal, ki ji ga je nadel Monte Blue, saj ne drhti zaradi hladnega večera v parku, temveč zaradi vroče strasti do ljubimca.
- Metaforična akcija: v *Smejočem poročniku* (The



Pahljača gospe Windermere

Smiling Lieutenant, 1932) mora Maurice Chevalier zabavati svojo ženo; ponuja ji partijo dame, nad katero sta oba zdolgočasena, zato šahovnico vrže na posteljo, kjer naj bi se njuna »igra« nadaljevala.

Moj osebni favorit je uvodni prizor iz *Sinjebradčeve osme žene* (Bluebeard's Eighth Wife, 1938), kjer smo »Lubitschevega dotika« deležni že v uvodnem prizoru: Gary Cooper želi kupiti le zgornji del pižame; prodajalci ga prepričujejo, da nihče na svetu ne nosi (kaj šele kupuje) samo polovice pižame, zato Coop zahteva pogovor s šefom. Ko prek nekaj posrednikov (in nadstropij veleblagovnice) kamera vendarle stopi v spalnico lastnika, le-ta iz postelje vstane ... samo v zgornjem delu pižame!

Lubitsch si ni mogel kaj, da ljudi ne bi prikazal v najbolj prismojenih situacijah; za svakogar je našel primeren prizor, najsi je šlo za aristokracijo (kralj v spodnjicah, hlače so obešene na klin) ali plebs (beneški gondoljer v mesečini zaneseno prepeva *O sole mio*, čeprav v gondoli prevaža smeti); njegov »dotik« je bil univerzalen, toda največjo genialnost je dosegal z znamenitimi elipsami, ki so bile v času Haysovega kodeksa še posebej priljubljena metoda (spolnega) namigovanja. Lubitsch elips seveda ni uporabljal zaradi cenzure (uvajal jih je že v nemškem obdobju), temveč iz preprostega razloga, ker je favoriziral vizualno govorico oziroma alternativne rešitve »problemov«, na primer kako prikazati dogodek, ne da bi ga zares pokazal (ali verbaliziral). Bistvo elipse leži v izogibanju neposredne konfrontacije z dano temo ali problemom, zato se kamera skoraj v vsakem njegovem filmu vsaj enkrat ustavi pred zaprtimi vrati ... in čaka; povedano drugače, Lubitsch gledalca jemlje kot integralni del filmske predstave, saj gledalec soustvarja prizor s tem, da nepovezane (neprikazane / neizgovorjene) delčke sestavi

v smiselno celoto. Nakar se smeji. Ali kakor je rekel Truffaut: »Na Lubitschevih zvočnih zapisih so dialogi, zvoki in glasba, pa tudi smeh gledalcev.«

Z vsemi Lubitschevimi elipsami bi lahko napolnili knjigo; tule so trije osebni favoriti:

– *Težave v raju* (Trouble in Paradise, 1932): gostu na aristokratski zabavi se zdi Gaston, znameniti goljuf

*V puritanskih in s tabuji
zaznamovanih Združenih državah
dvajsetih let se je odločil Američanom
nastaviti zrcalo; kočljive tematike
se je lotil šaljivo, občasno burkaško,
ameriško občinstvo je želel nasmejati
ob nečem, kar so jemali tako resno.*

in tat, presenetljivo znan; nikakor ga ne more postaviti na pravo mesto, prepričan je, da ga je nekje že videl (gledalec ve, da ga je Gaston okradel v Benetkah), nikakor se ne more spomniti njunega prvega srečanja. Premišljuje in premišljuje, nazadnje pa cigareto ugasne v pepelniku v obliki ... gondole. Seveda, Benetke!

– *Vesela vdova* (Merry Widow, 1934): kamera gledalca pusti pred vrati apartmaja, kjer polkovnikova žena ljubimka z nižjim oficirjem, suhljatim možicljem. Polkovnik, silak z zajetnim trebuhom, vstopi, da bi se malce pohecal s svojo ženo. Kamera pa vztraja pred vrati apartmaja; ljubimec se je kot kaže pravočasno skril, toda ko polkovnik končno zapusti apartma ter hiti zapenjati uniformo, ugotovi, da je pas odločno prekratek. Jasno, pograbil je



Ernst Lubitsch

pas ženiniga ljubimca!

– *Angel*: ljubezenski trikotnik Marlene Dietrich/Melvyn Douglas/Herbert Marshall se končno snide v hiši zakoncev Dietrich/Marshall, čustveno razburkanost skrivnih in po dolgem času združenih ljubimcev pa v celoti ilustrira dogajanje v kuhinji, kamor služinčad prinaša krožnike s kosila: hrana Dietrichove ostane nedotaknjena, na Douglassovem krožniku je zrezek nasekljan na drobne koščke in v celoti nekonsumiran, le (s skrivno romanco neseznajneni) Marshall je kosilo použil v celoti!

Paul Mayersberg je leta 1971 lepo definiriral »Lubitschev dotik«: »V tridesetih letih so ljudje pričeli govoriti o 'dotiku', sposobnosti režiserja, da v enem izgovorenem stavku, obrazni mimiki ali telesni gesti obenem izrazi zmes komedije in tragedije, smeja in solz. Lubitscha ni toliko zanimala struktura filma kot želja po izražanju trenutkov ironične resnice znotraj človeške tragedije. Definirati Lubitscha kot režiserja komedij je popolnoma neprimerno. Bil je Nemec, toda tudi Dunajčan, Grk, Žid, Parižan, Američan – in seveda Lubitsch.«

Je bil Lubitsch nemški ali ameriški režiser? Vsekakor je bil najmanj »nemški« med nemškimi, sploh v razmerju do Murnaua ali Langa. A po drugi strani nikoli ni obveljal za prepoznavno ameriškega, čeprav je – v primerjavi z drugimi nemškimi emigranti, ki so v Hollywood povečini prispeli z dvigom nacizma – dve tretjini opusa posnel v Združenih državah (Nemčija: 1914–1922, Amerika: 1923–1947). Bil ni torej niti prepoznavno »nemški« (oziroma ekspresionističen) niti »ameriški«, pravo nasprotje Fritza Langa torej, najbolj »germanskega« med nemškimi režiserji, ki se je takoj po prihodu v ZDA asimiliral, sprejel tamkajšnjo kulturo in snemal prepoznavno ameriške (žanrske) filme. Ko je Mary Pickford leta 1922 Lubitscha povabila v



Ninotchka



Pahljača gospe Windermere

ZDA, da bi jo režiral v *Rositi*, je izjavil, da namerava snemati »sodobne, prepoznavne ameriške filme«, a zgodilo se je ravno obratno, snemal je skoraj izključno filme o evropski aristokraciji, postavljene v preteklost in v – resnične in še večkrat namišljene – srednje in vzhodnoevropske kraljevine, nemalokrat z evropskimi igralci (in pripadajočimi akcenti), npr. Polo Negri, Greto Garbo, Marlene Dietrich in seveda Mauriceom Chevalierjem kot posebljenjem vzhodnoevropskega šarmerja – z izrazitim francoskim naglasom!

Fiktivna prizorišča Lubitschvih zgodb – omenjene namišljene srednjeevropske kraljevine, npr. Silvania v *Paradi ljubezni* (*The Love Parade*, 1929), Flausenthurm v *Smejočem poročniku*, Bergamo v *Dami v hermelinu* (*That Lady in Ermine*, 1947) – niso bila le posledica režiserjevega navdušenja nad malo znanimi vzhodnoevropskimi dramatikami in pisatelji tipa Ferenc Molnár, Nikolaus Laszlo, Hans Székely, Laszlo Aladar, Dimitri Merejkowski in Lajos Biro, katerih dela so služila kot podlaga za lepo število njegovih ameriških filmov, temveč so služila za sofisticirano izogibanje težavam z ameriškimi cenzorji. Hollywood je bil po mnenju varuhov javne morale koncem dvajsetih in v začetku tridesetih let še posebej spervertirano središče greha, razuzdanih zabav in notoričnih umorov, zato so pritiskali na lastnike studiev, da so sprejeli moralno zavezo, obliko samocenzure oziroma »samoregulacije«, ki je s t. i. Haysovim kodeksom stopila v polno veljavo leta 1934, čeprav je bila moralna neoporečnost avtorjem sugerirana od sredine dvajsetih let dalje.

Vsej veseljaškosti in (latentni) seksualni nebrzdanosti navkljub Lubitsch s cenzuro skoraj ni imel težav; razlog je bil seveda znameniti »dotik«, znotraj kate-

rega je Lubitsch iznašel nemalokrat duhovite odvode, rešitve, s katerimi je/ni prikazoval spolnih aktivnosti protagonistov. Lubitschevo hladnokrvno metodo spolnega namigovanja je občudoval že Josef von Sternberg, navdušen nad popolno odsotnostjo ne le samega akta, temveč tudi protagonistov, saj je kamera običajno ostala pred vrati spalnice, kar pa ni izničilo rizičnega učinka nespoštljive satire, ki jo je v enaki meri sprejemalo tako konzervativno kot liberalno občinstvo; skratka, Lubitsch je predstavljal radost za

Vsej veseljaškosti in (latentni) seksualni nebrzdanosti navkljub Lubitsch s cenzuro skoraj ni imel težav; razlog je bil seveda znameniti »dotik«, znotraj katerega je Lubitsch iznašel nemalokrat duhovite odvode, rešitve, s katerimi je/ni prikazoval spolnih aktivnosti protagonistov.

cenzorje, čeprav se je v tematskem okvirju zgodnjega ameriškega obdobja dotikal tako občutljivih tem, kot so seks in pohlep oziroma obsedenost z denarjem. Še več, seks je tako rekoč institucionaliziral, tradicijo erotične senzibilnosti je prepoznal kot radostno življenjsko dejstvo, s katerim je treba ravnati razposajeno, neresno, občasno nežno, podobno kot sta spolnost na slikarskih platnih prikazovala Watteau ali Boucher.

Paradoksalno je, kako je Lubitsch v liberalnejši Evropi k spolnosti na platnu pristopal precej bolj res-

no, medtem ko se je v puritanskih in s tabuji zaznamovanih Združenih državah dvajsetih let odločil Američanom nastaviti zrcalo; kočljive tematike se je lotil šaljivo, občasno burkaško, ameriško občinstvo je želel nasmejati ob nečem, kar so jemali tako resno. Smešenju spolnosti je Lubitsch kmalu dodal še drugi ameriški fetiš, denar, in nastala je klasična seksualna komedija, ki pa se nikdar in nikoli ni odvijala na ameriškem ozemlju, temveč bodisi v namišljenih kraljevinah bodisi v centrih evropske aristokratske dekadence (Pariz, Dunaj, Benetke). Sporočilo je bilo jasno, Američanom je bil spolni razvrat na evropskih dvorih sprejemljiv, domovina je morala ostati čista.

Lubitsch je bil v tem kontekstu dejansko revolucionaren, naredil je korak naprej od svojih vzornikov, Stroheimovih *Norih žensk* (*Foolish Wives*, 1921) in Chaplinove *Parižanke* (*A Woman of Paris*, 1923), ameriškega občinstvu je namreč s filmi *Zakonski vrtljak*, *Forbidden Paradise* (1924), *Kiss me Again* (1925) in *So This is Paris* (1926) predstavil nov tip ženske, dominantne in agresivne zapeljivke, ki je moškemu vzela primat. Spolnost je bila v teh filmih zgolj razvedrilo, o poroki praviloma ni razmišljal nihče (grof Almaviva v *Zakonskem vrtljaku*: »Bodiva prijatelja, ljubimca, vse kar želiš, samo ne mož in žena, za božjo voljo!«), moški je bil v očitno podrejenem položaju ... vse do *Parade ljubezni*, režiserjevega prvega zvočnega filma, glasbene verzije *Ukročene trmoglavke*, v kateri Lubitsch stvari postavi na svoje mesto; resda samo za hip, saj bo že *Smejoči poročnik* dve leti kasneje napovedal nadaljevanje Lubitschevega nagnjenja k dominantnim ženskim likom.

PLAN B: NEŽNA ŽENSKA INTIMA

GORAN VOJNOVIČ

V svetu se je v zadnjem času uveljavilo precej ženskih avtoric, ki so avtorske-mu filmu vdihnile nekaj prepotrebne krhkosti in občutljivosti ter se podale v prefinjeno raziskovanje ženske intime in odnosov med ženskami. Od mlade ameriške dive slovitega imena, Sofie Coppola, prek Argentine Lucrecie Martel, Francozinj Julie Bertuccelli in Eleonore Faucher, Japonke Naomi Kawase, do Izraelk Dalie Hager in Vardit Bilu ter nenazadnje Bosanke Jasmile Žbanić, če naštejemo le nekaj aktualnih imen, se njihovi filmi povečini odlikujejo s subtilnimi, a trdnimi dramaturgijami, temelječimi na drobnih psiholoških impulzih, ki izrisujejo njihove junakinje ter jih medsebojno zbližujejo in razdvajajo. Poleg tega režiserke filmski izraz pogosto gradijo na svojem izpovednem občutku za detajl, s katerim pronicljivo preiskujejo vsakdanjost.

Slovenija je s filmoma *Varuh meje* (2002) in *Slepa pega* (2002) ponudila samosvoj odgovor svetovnemu trendu, konec minulega leta pa smo si na TV Slovenija lahko ogledali še *Plan B*, novi slovenski celovečerni film, ki ga je režirala ženska. Na režiserski stolček je tokrat sedla Urška Kos, ki se je po odličnem študentskem filmu *Rop stoletja* (1998) uveljavila predvsem v vlogi pomočnice režije. Scenarij za film je napisala Urškina prijateljica Veronika Klančnik, v prometni nesreči tragično preminula mlada avtorica, ki ji je film tudi posvečen.

Priznam, da je delitev na moški in ženski film nevhvaležno in nekorektno opravilo, vendar bi želel le opozoriti na določene skupne značilnosti t. i. ženskega filma in njegove odlike, ki so obogatile svetovni in

slovenski filmski prostor in jih lahko do neke mere zaznamo tudi v *Planu B*.

Zgodba filma preplete prizadevanji sester Bilke (Medea Novak) in Jane (Marjuta Slamič), da bi obranili svoja skromna domova, svoji zatočišči pred pretečim svetom. Bilka se bori za babičino hišo, v kateri živita puncici skupaj z babico (Ivanka Mežan) in ki je v procesu denacionalizacije pripadla trgovki Irmu (Jožica Avbelj), knjižničarka Jana pa se bojuje za Potujočo knjižnico, svoj dom na kolesih, ki mu zaradi pomanjkanja denarja in modernizacije sodobne družbe grozi ukinitve. Njuna boja sta milo rečeno brezupna, saj Bilka s pomočjo sestanovke Lili (Ana Ruter) ugrabi Irminega sina, izgubljenega in osamljenega pop pevc Erika (Gregor Gruden), in upa na bogato odškodnino, Jana pa se poda na večdnevni potep z bibliobusom, da bi opozorila na resnično vrednost knjig na kolesih. Ko se Bilka in Lili pridružita Jani na potepu, Erika pa skrijeta na stranišče avtobusa Potujoče knjižnice, se njuna boja na nenavaden način povežeta.

Subtilnejša dramaturška nit je ujeta v osrednjem liku Bilke, jezne mladenke, iz katere pa z obrazom ljubezni do Erika spregovori zrejša, predvsem pa čutna in ljubeča ženska. Prebujanje ženstvenosti v uporniškem dekletu je podano skoraj netelesno, s komaj drobci seksualnosti, a je postopna in skladno izpeljana Bilkina preobrazba morda najboljši del filma, ki vsaj na trenutek prikljči v spomin dela zgoraj omenjenih avtoric. Te se znajo namreč pozorno zazreti v svoje junakinje in jim s kamero dobesedno prisluhiti, pri čemer njihove čustvene portrete največkrat izrisujejo zunaj zgodbenih okvirov in ne s pomočjo dramaturških klišejev. Tudi Urška Kos nevsiljivo razvija in gladi zaos-

tren odnos sester Bilke in Jane, katerih nerazumevanje in nezaupljivost sta v filmu lepo utemeljena na različnosti njunih osebnosti. Razhajanja glede odnosa do z alkoholom zasvojene mame, sestanovke Lili, usode babičine hiše in Janinega fanta učinkovito orišejo njun odnos, nato pa ju režiserka s pomočjo odmerjene igre glavnih igralk skozi film polagoma zbližuje.

Plan B zaznamuje nežno, nostalgичno pripovedovanje, ki kljub dramatičnim dramaturškim nastavkom ohranja pomirjujoč, skoraj elegičen ton filma, k čemur prispeva tudi pogosta uporaba lahkotne glasbe (Drago Ivanuša), minimalistična igra in scenarij, ki film proti koncu zapelje v smer simpatične romantične komedije in vse zagate brez večjih žrtv elegantno razreši. Urška Kos se žal ne poda v odločnejše poglobljanje nakazanih problemov, katerih obravnava je zato nekoliko površinska. Njena režija gledalcu omogoča predvsem nemoteno spremljanje zgodbe, dobro vzpostavi glavne in stranske osebe ter z občutkom vpelje komične situacije in like.

Škoda je tudi, da se *Plan B* prehitro zadovolji s svojo na začetku zamišljeno naravo mladinskega filma in se ne poda čez mejo, temveč se odloči za ohranjanje varne, nerazburljive razdalje. Z njim je zato slovenski film dobil prvi celovečerni izdelek ženske avtorice, v katerem avtorska govorica režiserke ni postavljena v prvi plan, marveč je Urška Kos za razliko od Maje Weiss, Hanne A.W. Slak in tudi Dafne Jermeršič v ospredje potisnila svoje junakinje. Ali bi lahko z več osebnega oziroma avtorskega vložka gledalca izrazitejši film in bi to vsečno delo dvignila nad raven korektno televizijske produkcije ter filmu zagotovila večjo odmevnost pa ostaja, vsaj zame, odprto vprašanje.



DRAGULJI DANSKE KRONE

SAŠA GOROPEVŠEK,
SAMO DEKLEVA

Sezona večjih filmskih festivalov, specializiranih za predstavljanje in trženje dokumentarnih filmov, se je po nemškem *DokLeipzig*, danskem *cph:dox*, portugalskem *Doclisboa* in češkem dokumentarnem festivalu v Jihlavi v svojem zgodnje-zimskem delu že devetnajstič zapored zaključila z druženjem in »mreženjem« na Mednarodnem festivalu dokumentarnega filma Amsterdam – IDFA. Ob specializiranih festivalih Cinéma du réel v Parizu, sheffieldskem Docfestu, Visions du réel v Nyonu in Hot Docs v Torontu je IDFA eden najpomembnejših svetovnih festivalov dokumentarnega filma. V zadnjih letih se je profiliral kot festival, ki predstavlja t. i. kreativni dokumentarec in ga zna tudi prodajati. Še posebej je naklonjen mladim filmskim ustvarjalcem ter po besedah direktorice Ally Derks iskreno verjame, da »dokumentarni film daje moč posamezniku in ima zmožnost spreminjati svet«.

NI RASTI/NI SMRTI/JE SAMO MEŠANICA/JE SAMO SPREMENBA/ŠTIRIH VEČNIH ELEMENTOV/TEMELJEV VSEGA (EMPEDOKEL, 490 – 430 pr. n. št.)

Jiska Rickels je v svojem kratkem diplomskem filmu *Dnevispodaj* (Untertage, 2004) z vso ljubeznijo vzpostavila pogled na delo. Ko je kratki film o nemških rudarjih postal del njenega postmodernega omnibusa o štirih Empedoklovih elementih, se poetika ljubezni pretaka v poetiko strahu. Režiserkine podobe globalnega dožemanja dela so blizu Glawoggerjevemu epu o delu, dokumentarcu *Delavska smrt* (Workingman's Death, 2005). Film predstavlja tesno povezanost človekovega življenja in dela z naravo, saj predstavlja štiri poklice – gasilce gozdnih požarov, ribiče, nemške rudarje, ruske kozmonavte – ter vsakega od štirih elementov, tesno povezanega z eno od oblik dela v težkih naravnih razmerah. Posnetki delavcev v njihovem naravnem delovnem okolju vizualno fascinirajo, bližnji

MEDNARODNI FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA AMSTERDAM – IDFA JE ENA NAJVEČJIH SVETOVNIH PLATFORM DOKUMENTARNEGA USTVARJANJA. EKRAN POROČA O VRHUNCIH LETOŠNJEGA PROGRAMA.

kadri delavcev se pogosto izmenjujejo s posnetki narave. Bežeča kamera skuša sredi vrveža ujeti poglede, gibe in občutke, ko je delo opravljeno, je kamera umirjena, skoraj statična, po intenzivnem boju z naravo prinaša pomiritev in sprostitve. Besed je malo, saj film glasno govori z zvoki in glasbo. Posnetki so podprti s sopenjem in klici gasilcev v gorečem gozdu, kjer gledalci z njimi lovijo sapo, z bičanjem morja in pljuski čez ribiško palubo, ki nam dajejo občutek, kot da sami krotimo valove. Ko z rudarji vstopamo v temo in globino zemlje, kjer je zvok zadušen in komunikacija poteka s svetlobnimi signali, gledalca preseneti tesnoba občutek, da bo ostal ujet v rudarskih rovih. Ob zvokih komunikacije baze z astronautom, katerega mehko plavanje po prostoru določa breztežnostno stanje, gledalca spreleti podoben srh ob misli, da se lahko izgubi v veselju. Človek je določen s svojim delom, je njegov ujetnik, prav tako je določen z naravnim tokom stvari.

Ritem Rickelsinega debitantskega celovečerca poleg štirih snovnih »korenin« pravzaprav slavi Empedoklov postulat ljubezni in boja, dveh aktivnih človeških gibal, ki štiri večne elemente mešata v katerokoli snov našega sveta. Ritem je montažerju Kristianu Claasu narekovala glasba Horsta Rickelsa (režiserkinega očeta, eksperimentalnega glasbenika, s katerim skupaj ustvarjata že 15 let), ki se je spojila in prepletla z naravnimi zvoki, kot se delavec ob svojem delu staplja in bojuje z naravnimi elementi.

Kot Empedoklovi binarno si nasprotni gibal sveta spajata štiri elemente, programska načela festivala spajajo stilistično in avtorsko izraznost dokumentarnega filma z aktualnostjo predstavljanih družbenih tem ter zmožnostjo filmov, da svoje sporočilo prenesejo do širokega občinstva. Danes ima IDFA tri glavne tekmovalne kategorije (v kategoriji *Joris Ivens VPRO* tekmujejo celovečerni dokumentarni filmi, v kategoriji *Silver Wolf* filmi televizijske dolžine in v *Silver Cubu* kratka dokumentarna dela), podeljuje nagrado za prve

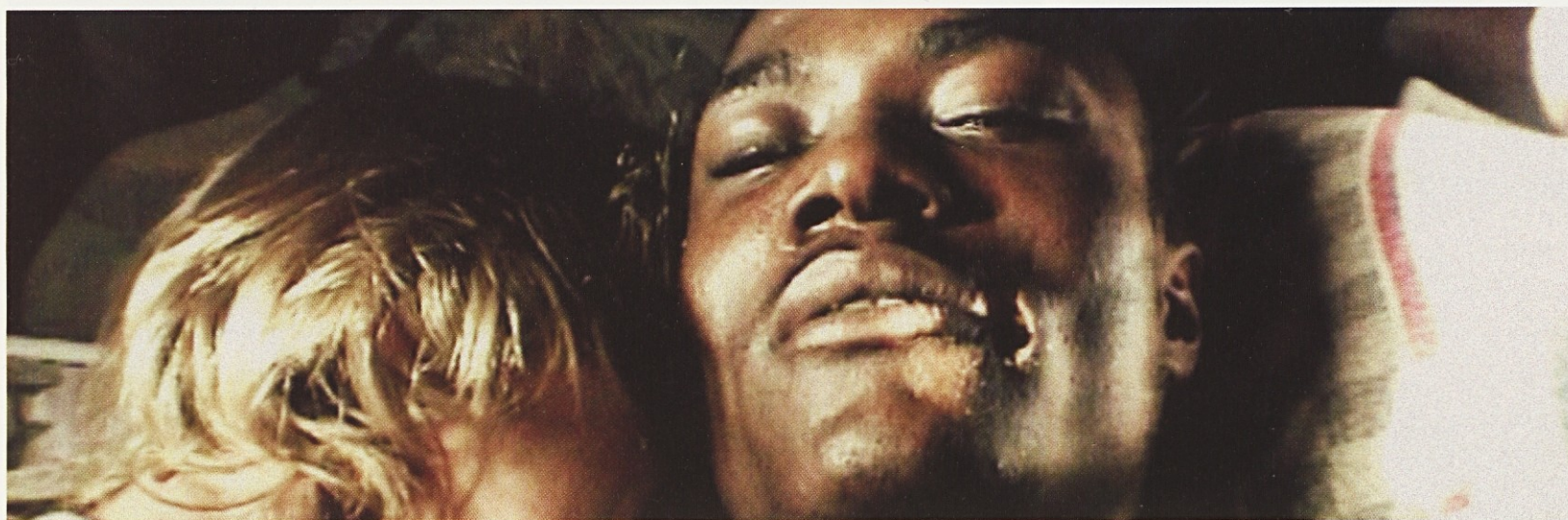
filme mladih avtorjev v kategoriji *First Appearance* ter pripravlja številne spremljevalne programe (kot so *Reflecting Images*, v katerem predstavlja odkritja drugih večjih festivalov ter spremlja uveljavljena režiserska imena; nacionalni nizozemski program *Highlights of the Lowlands*, retrospektivni program izbranega avtorja in njegov seznam desetih najljubših filmov ter mladinski program *DocU!*). Vsega skupaj se na festivalu letno predstavlja prek 200 naslovov, festival pa izda 130.000 vstopnic občinstvu in številnim gostom iz filmske industrije dokumentarnega filma. Slednjim je namenjen predvsem premierni filmski program festivala, koprodukcijski *Forum* z dostopom do največjih dokumentarnih soinvestitorjev in sofinancerjev dokumentarnega filma ter sejamski *Docs for Sale*.

Organizatorjem nekateri očitajo, da se festival bolj kot filmu in avtorjem posveča estradnemu, poslovnemu vrvežu. Zgovoren je obstoj »proti IDFA festivala« oziroma festivala v IDFA senci, ki si je nadel tudi takšno ime in bil ustanovljen z namenom, da bi avtorji svoje filme predstavljali z več dialoga, v bolj osebnem kontekstu. Sčasoma med programoma obeh festivalov ni več toliko razlik, nekateri filmi se celo pojavijo na obeh festivalih.

DANSKO ZMAGOSLAVJE

Skromni udeležbi šestih danskih dokumentarnih produkcij navkljub se je s kar tremi glavnimi nagradami festivala v domovino vrnila ravno mlajša generacija avtorjev danske nacionalne filmske šole. Plodna dokumentarna produkcija vsekakor ni rezultat minulega leta, saj je Danski filmski inštitut, sledeč trendom v nordijski regiji, svojo zavezo dokumentarni produkciji finančno potrožil že leta 2001. V preteklosti so festival zaznamovale drugam usmerjene žirantske odločitve, prednjačile so Nizozemska in države vzhodne Evrope.

Nagrado Jorisa Ivensa za celovečerni dokumentarec je žirija podelila filmu *The Monastery: Mr. Vig and*



Ghosts of Cite Soleil

the Nun režiserke Pernille Rose Gronkjaer, ki s kamero spremlja postavitev samostana na samotnem otočku ob danski obali, kar je življenjski projekt duhovnika Viga. Ekscentrični Vig se po blagoslovu ruske ortodoksne cerkve pri obnovi starega gradu Hesjeberg sooči s svojeglavima ruskima nunama. Režiserka kot ženska, ki je duhovnika spoznala pred ambiciozno mlado nuno Amvrosyo, izza kamere dostopa do filozofskih razmišljanj o življenju, ženskah in ljubeznih starega duhovnika. V ospredje filma se pomakne binarni odnos med moškim in ženskim principom delovanja.

Za nagrado Jorisa Ivensa, ki jo festival podeljuje avtorskim filmom, se je s celovečercem *Babice revolucije* (2006) potegovala tudi slovenska avtorica Petra Seliškar. Prvi domači predstavnik v osrednjem tekmovalnem programu festivala IDFA se je izvalil na francoski delavniški šoli dokumentarnega filma EuroDoc in v ospredje postavlja družinske odnose ter korenine ideoloških podstat v družinah avtorice in njej bližnjih. S prepletanjem zgodb treh babic (avtoričine slovenske ter makedonske in kubanske babice koproducenta filma Branda Ferra) je Petra Seliškar v (avto)biografski dokumentarni formi našla izraz za zgodbe, ki jih je poprej v svojem kratkem filmu *Iz prahu sončnih žarkov* (2002) skušala umestiti v igrano filmsko formo.

Enemies of Happiness režiserke Eve Mulvad (nagrada srebrni volk za dokumentarni film televizijskega formata – leta 2000 je festival IDFA umaknil pristopni pogoj analognega nosilca avdiovizualnega materiala, ki je izrecno veljal dotlej) spregovori o emancipacijskih prizadevanjih afganistanskih žensk znotraj talibanskega režima. Protagonistka Malalai Jola je ženske pravice iskala celo v talibanskem parlamentu, od koder je bila izgnana zaradi neolikanega vedenja. V današnjem, novem Afganistanu, Jola sama kandidira za poslanko. Zaradi njenih političnih stališč do ureditve Afganistana je njeno življenje ogroženo ob vsakem pojavljanju v javnosti. Film afirmira ženska gibanja

muslimanskega sveta, ne glede na to, ali jih ogroža takratna ali sedanja oblast, afganistansko ljudstvo ali politični nasprotniki.

Montažer *Enemies of Happiness*, Adam Nielsen, je prispeval tudi dinamične reze *Ghosts of Cite Soleil* (2006) Asgerja Letha. Film v objektiv jemlje rapersko kulturo haitijskih *chimerasov*, paravojaških/gangsterskih skupin v barakarskih naseljih Cite Soleil v predmestju glavnega mesta Haitika in se dogaja v času državljanske vojne. V filmu, ki se razrašča v odnosih med voditelji posameznih skupin, predvsem med bratoma, ki se zaradi svojega občudovanja do raperske kulture okličeta s psevdonimoma Billy in 2Pac, se meja med ustvarjalci in nastopajočimi v dokumentarnem filmu kmalu zabriše z raperskimi vložki in z intimno zvezo, ki se razvije med Billyjem in Lele, članico filmske ekipe. Žanrsko obarvan (spominja na postmoderne, hitro montirane kriminalke) film ne skuša biti objektiv, temveč zavzame osebno stališče do predmeta, ki ga prikazuje, in se v dokumentirano tudi neposredno vplete. Ob Lelejinem posredovanju pri pogajanjih z novo državno oblastjo film večplastno pripoveduje o posameznikih, družinah, politiki in ljubezni.

Nasploh bi lahko rekli, da je 19. edicijo IDFE zaznamoval izbor filmov, ki se pri obravnavi – za občinstvo morda zahtevnejših, težje gledljivih – vsebin, kot so vojna, politični spopadi, nasilje, bolezen, beda ... naslanjajo na glasbo. Naj omenimo le še enega izmed predstavnikov tega pristopa: *We Are Togheter* britanskega režiserja Paula Taylorja, nagrajenca za celovečerni dokumentarni debut. V njem nas postavi v sirotišnico črnih otrok, okuženih z virusom HIV, ki v »všečnem« filmu s petjem iščejo in najdejo motivacijo za življenje. Tudi prejemnik nagrade občinstva.

DIGITALNA PRIHODNOST

Med avtorji, ki jih je odkrila IDFA, je tudi Viktor Kozakovski. Za film *The Belovs* (Belovy) je leta 1993

prejel glavno nagrado in nagrado občinstva. Tokrat je Kozakovski vodil mlade udeležence delavnice, da so impresije s festivala strnili v deset epizod, ki so bile dnevno objavljene na spletnih straneh IDFA Daily. Snemali so jih z digitalno kamero po naslednjem postopku: avtor prve epizode je po prvem dnevu predal kamero drugemu udeležencu po svoji izbiri, ta je izbral avtorja tretjega dne itn. Zadnjo, deseto epizodo je posnel Kozakovski. Delavnica je potekala v okviru izobraževalnega programa IDFAcademy, namenjenega študentom filmskih šol in avtorjem filmov, uvrščenih v filmski program obetajočih diplomskih filmov iz evropskih filmskih šol. Poleg Kozakovskega so delavnice vodili še Alan Berliner (posvečena sta mu bila tudi programa z retrospektivo njegovih filmov in Top 10 po njegovem izboru), Jennifer Fox ter Niels Pagh Andersen. Program IDFAcademy je zajemal tudi nekatera strokovna soočenja, predvsem na temo ustvarjanja spletnih filmov, distribucije in avtorskih pravic.

Ob jubilejni, dvajseti ediciji festivala se bo IDFA soočila s prostorskimi vprašanji za predstavitev obsežnega nabora programskih draguljev, debat in dogodkov. Do tega leta so se aktivnosti festivala povezovale ob trgu Leidseplein, ki je ob svojih robovih združeval strokovne aktivnosti s prikazovanjem filmov in poslom. Z zapiranjem multipleksa City, ki je v lasti francoske distributerske verige Pathe, se v dvajsetem letu festivala IDFA napoveduje selitev iz starega mestnega jedra v bolj oddaljen kino Tuschinsky. Lokacijski in infrastrukturni izzivi festivala takšne velikosti pospešujejo načrte organizatorjev za nadaljnjo digitalizacijo festivala, ki bi omogočala širšo distribucijo in lokacijsko razpršenost festivala. Prvi segment, ki naj bi se popolnoma digitaliziral, je sejmski program Docs For Sale, filmski trg festivala IDFA.

LOKALNI JUNAKI

MINULO LETO EVROPSKEGA FILMA JE ZAZNAMOVAL POHOD KATALON-SKIH REŽISERJEV. KDO SO IN OD KOD PRIHAJAJO, KAKŠNA JE ZGODOVINA KATALONKEGA FILMA IN KATERI AVTORJI SO JO PISALI? ZA EKRAN POROČA SOUREDNIK ŠPANSKE FILMSKE REVIJE LET-RAS DE CINE MANUEL YÁÑEZ MURILLO.

MANUEL YÁÑEZ MURILLO

PREVOD: KATJA KREIGHNER

Kulturno dinamiko in umetniško zapuščino Katalonije v veliki meri povezujemo z njeno kozmopolitsko podobo. Umetniška dediščina Picassa, Mirója in Dalíja, Gaudyjeva modernistična arhitektura in barcelonska oblikovalska tradicija so zgolj najvidnejše reference. Vendar katalonski film nikoli ni dosegel močne prepoznavnosti, pa naj bo to doma, v Španiji ali na mednarodni ravni. Ovirajo ga njegove značilnosti: je atomiziran, razpršen in večinoma brez koherentnih gibanj in valov, skozi katere bi filmski ustvarjalci lahko vzpostavili dialog, da kakega trdnega modela filmske industrije sploh ne omenjamo. Doživlja tudi krizo identitete, za katero je tipično, da so filmi, paradoksalno, večinoma v španščini, čeprav je katalonščina najjasnejši izraz kulturne drugačnosti regije. Vzroki so tako politični – zakoreninjeni v repesiji diktature generala Franca – kot kulturni. In vendar je katalonska družba, ki je medse sprejela številne migrante in zato dvojezično realnost pojmuje kot dano, odprta.

Na začetku zgodovine filma sta se v Kataloniji razvili dve estetski šoli: prva, ki jo je vodil Fructuós Gelabert, je bila v splošnem realistična; druga, ki je temeljila na delu Segunda de Chomóna, je bila edinstveno fantazijska. Chomón, ki se je rodil v Aragónu in leta 1902 začel delati v barcelonski filmski industriji, velja za velikega mojstra optičnih učinkov zgodnjega filma. Bil je tudi najboljši mednarodni španski cineast tega obdobja, saj je v Parizu delal z brati Pathé in v Torinu za produkcijsko hišo Itala Film ter leta 1927 sodeloval z Abelom Ganceom pri *Napoléonu*. Začel je z ročnim barvanjem Pathéjevih negativov in se hitro uveljavil

kot genij filmskega iluzionizma, zlasti zaradi mojstrskega obvladovanja stop-motion animacije. V njegovem *The Electric Hotel* (El hotel eléctrico, 1908) se par nastani v hotelu, kjer vse storitve in naprave delujejo v ritmu električne omarice z lastnim umom. Chomón je bil več kot zgolj španski Méliès: bil je umetnik, ki je dojel, kako lahko film izvede evolucijski preskok od sejemске atrakcije k pripovednemu mediju.

Po državljanski vojni (1936–39) je Francov režim iz filmskega sveta eliminiral vsakršno sled katalonske identitete, vendar so od leta 1947 v Kataloniji kljub temu delali filme, s katerimi so hoteli publiko odtegniti od uvoženih hollywoodskih izdelkov. Med njimi je najbolj omembe vreden *Life in Shadows* (Vida en sombras, 1948) Llorença Llobeta Grácie. Čeprav filmu manjka odkrite družbene kritike, je njegov drzni in strastno cinefilske duh zadostoval, da so ga prepovali. Predrznost, da osebe v filmu poslušajo radio v katalonščini – da njegove politične dvomnosti (ki jo lahko razlagamo kot nasprotovanje režimu) niti ne omenjamo –, je imela tedaj večjo težo kot njegova zanimiva formalna in naracijska odkritja, denimo zrcalna igra, ki jo film igra s Hitchcockovo *Rebecco*.

Približno sredi šestdesetih, ko se je vojaški režim, ki je želel izboljšati svojo mednarodno podobo, odločil, da bo zavzel liberalnejšo politiko, je skupina mladih cineastov ustanovila barcelonsko šolo. Njen vzpon je bil odziv na novi španski film in njegove očitne realistične omejitve. Barcelonsko šolo so oblikovale ideje iz preostanka Evrope – francoski novi val in novo vznikne modernistične forme v oglaševanju, oblikovanju, modi in fotografiji. Gonilna sila avantgardnega duha in formalistične ostrine gibanja



V izgradnji

je bila trojica cineastov: Joaquim Jordà, Jacinto Esteve in Carlos Durán; film, ki je resnično ustoličil gibanje, pa je bil *Fata Morgana* Vicenteja Aranda (1965), ki je s kolažem literarnih referenc – od Borgesa prek *Alice v čudežni deželi* do *Hamleta* – prelomil s konvencionalno naracijo. Kmalu mu je sledil manifest gibanja *Dante Isn't Only Severe* (Dante no es únicamente severo, 1967), ki sta ga skupaj režirala Jordà in Esteve. *Dante* namerno razgalja lastno mehaniko, prikazuje junake brez psihologije in kot narativni model uporablja digresijo in fragmentacijo (vključno s citatom iz *Norega Pierrota* [Pierrot le fou, 1965, Jean-Luc Godard]). Po prologu, v katerem vidimo ekipo, ki se pripravlja na snemanje, vstopimo v prostor, kjer sanje postanejo eno z resničnostjo: film se sklicuje na nekatere podobe iz nadrealističnega arzenala (denimo Buñuelovo in Dalíjevo prerezano oko) in udejanja prevlado forme nad vsebino. Po drugi strani je Duránov *Every Time That ...* (Cada vez que ..., 1967) v nasprotju z izjavami šole. Čeprav se izogibajo načelom realizma, so Duránovi filmi v splošnem natančni portreti nekaterih družbenih navad, denimo barcelonskih »salonov za zabavo«, ki jih obiskuje buržoazna mladina, zaslepljena s popartom, oglaševanjem in tedaj še zametki glasbenega videa. Barcelonska šola se je izkazala za kratkoživo, saj je ugasnila zaradi pomanjkanja zanimanja, a tudi zaradi pomanjkanja strukture in sredstev, notranjih bitk in sovražnosti nekaterih krogov popularne kritike, ki so režiserje obtoževali nezadostne politične predanosti in ideologije.

Leta 1975 so se s Francovo smrtjo in posledičnim prihodom demokracije odprla vrata za vrnitev katalonske kulturne dediščine, vključno s filmom. Leta



Dante Isn't Only Severe



The Legend of Time

1981 je bila v poskusu krepitve temeljev filmske industrije ustanovljena vsakoletna Konferenca katalonskega filma (*Conversas del Cine de Catalunya*), ki je privedla do stvaritve institucionalnega modela, namenjenega izražanju katalonske dediščine in identitete skozi jezik, zgodovino in literaturo. Vendar iz nje porojeni filmi niso imeli nobenega vpliva zunaj regije, tako da je model na koncu propadel. Preživele so nekatere pobude – denimo sinhronizacija španskih in tujih filmov v katalonščino – ki pa niso neposredno povezane s produkcijo. Tako je razpravo o katalonskem jeziku v filmu pogoltnila domnevna potreba po sinhronizaciji hollywoodskih izdelkov v katalonščino.

V tem kontekstu se je nekaj cineastov odločilo, da bodo delovali zunaj institucionalnega modela. Med njimi je verjetno najbolj eksperimentalen Pere Portabella. Od prvih poskusov v vampirskem žanru, *Cuadecuc: Vampir* (1970) in *Umbracle* (1972), do esaja o mešanju umetniških jezikov, *Pont de Varsòvia* (1989), je Portabella vedno izražal močan odpor do ortodoksnih form. Slednje je najmočneje izraženo v njegovih filmih-kolažih, ki imajo zaradi sanjskih resonanc in političnih simbolov dvojno perspektivo. Kot je opozoril kritik Domenech Font, se jezikovno zavedajo samih sebe in zahtevajo sodelovanje gledalca v »zgodbi brez zapleta«, ki jo vzdržuje zgolj pogled. Drug cineast, ki izhaja iz odpora, je Agustí Villaronga. Njegov *In a Glass Cage* (*Tras el cristal*, 1985) je obenem morbidna pripoved o skvarjenju nedolžnosti in alegorija nacističnih grozodejstev, hkrati pa zgledna vaja v transgresiji. Z enakim pristopom se je lotil tudi filmov *The Sea* (*El mar*, 2000) in *The Child of the Moon* (*El niño de la luna*, 1989), onkraj meja igranega filma pa se je podal

z delom Aro Tolbukhin in *the Mind of a Killer* (Aro Tolbukhin: *En la mente del asesino*, 2002).

Pregled katalonskega filma ne bo popoln, če ne omenimo Venture Ponsa. Plodni opazovalec barcelonskih navad in miljejev je mednarodno najbolj priznani cineast regije. Od filmov, ki obravnavajo post-frankistična družbena vrenja (denimo dokumentarec *Ocaña, an Intermittent Portrait* [*Ocaña, un retrato intermitente*]) iz leta 1978, ki raziskuje razredne napetosti, slavljenje homoseksualnosti in novo pridobljene pravice), do socialnih komedij o eksistencialnih konfliktih in odnosih v buržoaziji (*Beloved/Friend* [*Amic/Amat*, 1999]) in delavskem razredu (*Anita Takes a Chance* [*Anita no perd el tren*, 2001]) je Pons vedno ostal kronist družbenega sveta katalonske prestolnice. To je v nekaterih pogledih namišljen svet z nadihom gledališča in literature, ki ga pogosto navdihuje pisanje enega najpomembnejših avtorjev moderne katalonske literature Quima Monzója in dveh izjemnih sodobnih katalonskih dramatikov, Josepa Marié Beneta i Jorneta in Sergija Belbela. *What It's All About* (*El perquè de tot plegat*, 1994) je denimo zgrajen iz poglavij, ki temeljijo na raznih Monzójevih kratkih zgodbah.

Izpostaviti velja, da najzanimivejša dela zadnjih let spadajo v eksperimentalni okvir dokumentarnih filmov. Primer tega pristopa so dokumentarci Joséja Luisa Guerína in njegovega vrstnika iz barcelonske šole Joaquima Jordàja, ki je s čudovitim *Monkeys Like Becky* (*Monos como Becky*, 1999) doživel ustvarjalni preporod. Jordà v filmu lucidno obravnava tanko črto med duševnim zdravjem in norostjo ter ustvari pravo dvorano ogledal, ki temelji na reprezentaciji in fikcionalizaciji: posname paciente umobolnice, ki vadijo

predstavo o uboju izumitelja lobotomije Egasa Monisa, obenem pa se tudi sam kot nedavna žrtev možganske krvavitve postavi med subjekte filma in izpostavi fizično in psihično škodo, ki mu jo je povzročila bolezen. Potem ko je zamajal same temelje psihiatričnega sistema, se je Jordà s filmom *About Children* (*De nens*, 2003) lotil še sodnega. V njem skozi sistematično študijo procesa proti domnevnim pedofilom v Barceloni razkrije pomanjkljivosti sojenja in njegovo podvrženost moči medijev. Obenem izriše izostren portret ljudskega odpora proti urbanistični prenovi, ki jo je vsilila vlada. Ta drži njegov film postavlja ob bok Guerínovi mojstrovini *V izgradnji* (*En construcción* 2001), ki v časovnem razponu dveh let popisuje rušenje stavbe in gradnjo nove v barcelonski rdeči četrti (*Barrio Chino*), na območju, danes znanem kot Raval. Guerín v tem esejskem filmu o preobrazbi sedanosti in nostalgiji po preteklosti – vključno s preteklostjo filmske zgodovine, ki odzvanja v nekaterih pristno hawksovskih osebah in neposrednem citatu iz *Dežele faraonov* (*Land of the Pharaohs*, 1955) – ustvari hvalnico identitetam, ki jih je pokopala rekonstrukcija mesta, in opazuje minevanje časa. V prejšnjih filmih je Guerín obiskal najbolj fantomske koticke filmske arheologije – *Shadow Train* (*Tren de sombras*, 1997) – in se poklonil svojim mojstrom: Johna Forda je počastil v dokumentarcu *Innisfree* (1990) o posledicah snemanja filma *Mirni človek* (*The Quiet Man*, 1952) v istoimenskem mestu; zapuščina Bressona, Dreyerja in Victorja Ericea je očitna v *Berta's Motives* (*Los motivos de Berta*, 1985).

Delo teh dveh mojstrov dokumentarca je ustvarjalno kontinuiteto poiskalo v magistrskem programu



August Days

študija dokumentarnega filma na barcelonski Univerzitetat Pompeu Fabra. Jordà in Guerin sta v programu predavatelja in sta svoje zadnje filme razvila v njegovem okviru, hkrati pa sta med študenti našla obetajoče naslednike. Najizrazitejši primer je za zdaj Mercedes Álvarez, katere *The Sky Turns* (El cielo gira, 2004) je mračna študija neizbežnega izumrtja njenega rojstnega mesteca Aldeaseñor. Film je nostalgичno obujanje spominov, ki opisuje spomin in minevanje časa s stapljanjem dokumentarnih elementov in strategij igranega filma. Ta kombinacija uteleša največje vrline sodobnega katalonskega filma.

Na tej mejni enklavi med dokumentom in fikcijo, med spontano gesto in premišljenim gibom domujejo trije najrelevantnejši filmi katalonske kinematografije iz leta 2006: *Honour of the Knights* (Honor de cavalleria, 2006) Alberta Serre, *The Legend of Time* (La leyenda del tiempo, 2006) Isakija Lacuesta in *August days* (Dies d'agost, 2006) Marca Reche. Dela Lacuesta in Reche bi lahko umestili v kreativni tok, ki ga je sprožil »podiplomski študij dokumentarnega filma«. Oba cineasta namreč veljata za učenca nedavno preminulega Joaquima Jorde, teoretskega in duhovnega očeta akademskega projekta, ki je v letu 2006 predstavil svoje posthumno delo *Beyond the mirror* (Mes enllà del mirall, 2006). V perspektivi, kot jo pokaže čas, se potrdi, da je že podiplomsko delo doseglo zrelost, zaznamovano s plodnim ustvarjanjem in konstrukcijo kolektivne identitete, ki presega posamezne lastnosti vsakega filma in avtorja. Te okoliščine skupinskega podjetja – z umetniškim žigom – imajo očitne prednosti (soočenje različnih teoretskih izhodišč, možnost delitve tehničnih in človeških virov, skupinsko učenje, promocija filmov pod prepoznavno oznako), za katerimi pa se brez dvoma skriva tudi tveganje, kot je naraščajoč občutek »predčasno izdelanega produkta«, ki se začne razkrivati v določenih filmih. V zadnjih dveh letih so po podiplomskem programu sodelovali še v produkcijah *Black Earth* (Tierra negra, 2005) Ricarda Iscarja in *Aguaviva* (2005) Ariadne Pujol. Njegov vpliv je prepoznaven celo v projektih, ki niso formalno po-

vezani z njegovo dejavnostjo, kot v primeru *The magicians* (La doble vida del faquir, 2005) Esteve Rimbaui in Elizabete Caveza.

Vrnitev k triu, ki ga oblikujejo Recha, Lacuesta in Serra. Če je mogoče izpostaviti skupno značilnost njihovih treh filmov, bi to bila njihova sposobnost usklajevanja z najbolj zanimivimi kreativnimi tokovi iz panorame svetovne kinematografije, medtem ko se obdržijo na trdnih zgodovinsko-filmskih temeljih. Na neki način so Lacuesta, Recha in Serra uspeli integrirati katalonski film v tok sodobnega filma, poudarjenega močnim mutacijam in mejnim premikom. V tem pogledu je pomembna sposobnost uglaševanja Lacuestovega *The Legend of Time* z bolj naprednimi poskusi fiktivnega kadriranja dokumentarne resničnosti (kot npr. pri filmih Pedra Coste), ki se nagiba k bolj konceptualnim in eksperimentalnim filmom ter se materializira v njegovi dvodelni fiziognomiji (ta Lacuesta povezuje z delom Apichatponga Weerasethakula). Film raziskuje poetično razsežnost, v kateri se skrivata dve zgodbi o žalovanju: dečka Isre, ki se v poklon svojemu mrtvemu očetu odpove petju, in Japonke Makiko, ki pripotuje na otok San Fernando (na jugu Španije), da bi se naučila peti kot Camarón, legendarni pevec flamenka.

Marc Recha z *August days* doseže zenit svojega raziskovanja ozadja odnosov med človeškimi bitji v njihovem naravnem okolju, človekovega spomina in ustvarjanja. Avtobiografska fikcija, osnovana na literarnih referencah Josepha Plaia (ključne osebe katalonske sodobne literature) in mračnih, peckinpaških junakov, je avtentičen multigeneričen delirij, ki združuje road-movie, filmski esej, avanturistični film, western in filmsko pripoved. Z razstavljanjem njegovih osebnih in kreativnih konfliktov pred kamero se Recha približa tako Jordi kot Naomi Kawase. Zreducirana lika Reche in njegovega brata dvojčka Davida v pustih pokrajinah katalonske notranjosti spominjata na zmedene like iz Van Santovega *Gerryja* (2002). Film prehaja skozi nenavadno hibriden prostor, v katerem se označenci, da bi igrivo zasedli področje abstrakcije,

pojavi iz neposredne fizične realnosti. Gre za enako vrzel, v katero bi se lahko umestil film *Honour of the Knights* Alberta Serre, ki ga je mednarodna kritika označila za avtentično vznemirljiv film lanskoletne katalonske kinematografije.

Ob ogledu Serrinega artefakta, posnetega na minidv, je enostavno pomisliti na Van Santa ali Apichatponga. Prav tako kot sklicevati se na Pasolinija, Ozuja, Bressona, Herzoga ali Hellmana. Serra se spopade z najznamenitejšim romanom španske literature *Don Kihot iz Manče* Miguela de Cervantesa, oddalji od literarne adaptacije besedila in zaveže konceptualnemu in abstraktnemu pristopu. Film zapusti v še skoraj embrionalnem stanju (brez živov in zaprtega konca) in prek mrtvih časov romana išče stvarjenje resnega in razmišljujočega filmskega prevoda. Režiser izprazni tradicionalno epsko pripoved, da bi poudaril človeško razsežnost (tako ekscentričnost in tiranstvo kot toploto in nežnost) Sanča in Kihota, ki ju sijajno upodobita naturščika Lluís Carbó in Lluís Serrat.

Ti trije režiserji, predvsem pa Serra (distanciran od celotne industrijske koncepcije in njenih interesov) katalonskemu filmu vračajo njegovo možnost za avantgardo in ponujajo, vsak na svoj način, resnično alternativo industrijskemu katalonskemu filmu, ki sega od ponovnega zgodovinskega branja frankizma (v nepomembnem *Salvador* [2006] Manuela Herge) do modela fantastičnega filma, ki upa na osvojitve mednarodnega trga (njegov največji predstavnik je Jaume Balagueró, ki je leta 2005 predstavil *Fragile* [Frágiles]), mimo manihejskih melodram Isabel Coixet (*The secret life of words* [La vida secreta de las palabras, 2005]).

Katalonski film živi trenutek vznemirjenja in spremembe. Medtem ko se te vzorci utrjujejo in njihovo število narašča, se s pojavom novih avtorjev ruši celotna tematska in formalna ortodoksija; zdrava umetniška dinamika, priporočljiva za katerokoli kinematografijo, ki upa nadaljevati s pisanjem svoje lastne zgodovine.

APOLOGIJA PODOBE – PRIMER NOLLYWOOD

NOLLYWOOD JE DRUGO IME ZA NIGERIJSKO KINEMATOGRAFIJO – PO ANALOGIJI S HOLLYWOODOM KOT IMENOM KINEMATOGRAFIJE ZDA IN BOLLYWOODOM KOT IMENOM INDIJSKE KINEMATOGRAFIJE. A MNOGI RAJE KOT KINEMATOGRAFIJA UPORABLJAJO SINTAGMO »VIDEO FILMSKA KULTURA«, SAJ V NOLLYWOODU KINEMATOGRAFI NE IGRAJO VELIKE VLOGE.

MELITA ZAJC

Vsekakor to, kar se na področju filma dogaja v Nigeriji, ni primerljivo z ničemer, kar smo poznali doslej. In prav zato je ime Nollywood koristno, saj, čeprav po metonimiji, ki izhodiščne- mu imenu samodejno pripiše prevlado, vendarle vzpostavlja primerjavo ter podobno samodejno prizna obstoj nigerijske filmske produkcije, ki je po številu letno posnetih filmov tretja največja filmska produkcija na svetu. Zato ni neumestno govoriti o priznanju, saj je bil na Festivalu afriškega filma v Parizu maja 2006 predvajan en sam nigerijski film, pa še ta iz leta 1972, torej časov daleč pred začetkom digitalnega buma. Strokovna javnost priznava počasi.

A razčistimo raje, od kje primerjava iz naslova – kaj ima Nigerija skupnega s podobo? Kajti seveda ni naključje, da je Nika Bohinc, ki je organizirala letošnje filmsko šolo in ljubeznivo določila temo ter naslov tega predavanja, izbrala »Apologijo podobe«. Kot tudi ni naključje, da sem bila sama v tem času v Nigeriji, od koder sem se vrnila pred nekaj dnevi in bom zato tudi na tem mestu o »Primeru Nollywood« govorila pod vtisom vsega, kar sem spoznala tekom tega potovanja. Nasprotno, ne da bi se dogovorili, sva med apologijo podobe in Nollywoodom vzpostavili povezavo. Nigerija udejanja to, kar v knjigi *Digitalne podobe* postavljam kot hipotezo. Namreč, da je odnos zahodnega sveta do podobe temeljno določen s tem, da je izražanje v podobah privilegij. Ko z rabami digitalnih tehnologij izginja privilegij, izražanje v podobah doživlja pravi razmah, osvobaja pa se tudi sama podoba kot sredstvo izražanja, ki omogoča diskurze, enako ali celo bolj kompleksne in večpomenske, kot je to s pisano in govorjeno besedo. Sodobni nigerijski filmi temu pritrjujejo bolj, kot bi si mogli misliti. Z Nollywoodom se namreč podoba ni samo osvobodila, postala je – in to prav kot gibljiva, filmska podoba – nosilec padca kolonializma. A besedila, ki bi to argumentirala, bo treba šele napisati. Kot vzpodbuda temu je nastal tudi tale zapis, ki je skrajšana različica predavanja Ekranove Zimske filmske šole 20. decembra 2006.

OBLJUBE

Nietzsche pravi, da je človek edino živo bitje, ki daje obljube. Danes postaja vse bolj jasno, da ne obljubljam samo z besedami, pač pa tudi s podobami. Digitalne tehnologije, s svojo dostopnostjo, mobilnostjo in prilagodljivostjo, omogočajo tako široko uporabo, da postaja podoba besedam enakovredno sredstvo izražanja. Hkrati ko postajajo podobe izrazi obljub, pa so same že tudi izpolnitev obljube, namreč tiste o tem, da bodo žrtve kolonializma, ki so do zdaj lahko le posnemale kulturo kolonialistov, razvile svojo, sodobno avdiovizualno kulturo.

Prve filmske uspešnice so v Nigeriji nastale na začetku devetdesetih let. Danes ima nigerijska filmska industrija ime, ustvarjalce, produkcijsko okolje in primerne poklice, distribucijsko mrežo in občinstvo. Vse

Odnos zahodnega sveta do podobe je temeljno določen s tem, da je izražanje v podobah privilegij. Ko z rabami digitalnih tehnologij izginja privilegij, izražanje v podobah doživlja pravi razmah, osvobaja pa se tudi sama podoba kot sredstvo izražanja, ki omogoča diskurze, enako ali celo bolj kompleksne in večpomenske, kot je to s pisano in govorjeno besedo.

to omogoča, da v Nigeriji posnamejo prek 1000 filmov letno (številka velja za leto 2006). Nollywood pa ni samo tretja največja kinematografija na svetu, je tudi prva digitalna kinematografija sploh, saj vse stopnje filmskega cikla – produkcija, postprodukcija in distribucija – potekajo digitalno. Format ostaja filmski, kolikor se je kot model filma uveljavil format celovečernega filma, dejstvo pa je, da je kultura kina slabo razvita, in šele zadnja leta, na pobudo države, ki je v

filmski produkciji odkrila pomembno gospodarsko panogo, po državi rastejo kinodvorane v obliki multipleksov. Kinematografska dolžina torej ni zavezujoča. Zaradi zgodovinske povezave s televizijo in popularnimi gledališkimi predstavami na eni ter ekonomike produkcije na drugi strani ima pogosto en film že v izhodišču dva dela dolžine celovečernega filma. Proračun obeh skupaj je med dvema in tremi milijoni nair (med 12 in 18 tisoč evrov). Snemajo z digitalnimi kamerami, na lokaciji, kjer celotna ekipa ostane ves čas trajanja filma. Skupaj s postprodukcijo, ki je prav tako digitalna, torej poteka v računalnikih, je film narejen v največ mesecu dni. Distribucija je danes že skoraj v celoti v rokah trgovcev (»marketers«), poteka na mobilnih nosilcih, do pred nekaj leti VHS kasetah, danes VCD (video cedeh), v nakladi, ki ni nižja od 20 tisoč (po nekaterih podatkih celo 50 tisoč) izvodov, pri uspešnicah je seveda bistveno višja. Nigerija je pač država z več kot 130 milijoni prebivalcev.

Za večino med njimi je postal film vsakdanja kultura. Podobno kot mi s seboj na potovanja nosimo knjige, nigerijski izobraženci, ki potujejo po svetu, s seboj v kovčkih prenašajo video cedeje z nigerijskimi filmi. Video centri so stalnice tržnic in ulic nigerijskih krajev in mest: s filmskimi plakati ob vhodu in hladno, temachno notranjostjo, pogosto s prižganimi televizorji, povsod tudi z možnostjo izposoje, prodajajo najnovejše filme na video cedeh in malo starejše na VHS kasetah. Prvi stanejo 350, drugi 200 Nair. Prodajalci po video centrih so praviloma tudi sami filmski fani, in čeprav pogosto še otroci, niso brez zgodovinskega spomina – če boste iskali katerega od klasikov, vam bodo v smehu pojasnili, da je film, ki ga iščete, starejši od njihovega video centra in ga zato seveda ne morejo imeti.

MI IN ONI

Frankofonski, z njim pa pravzaprav ves zahodni filmski svet ignorira nigerijsko kinematografijo, in to ne samo zato, ker ta ne uporablja filmskega traku. V nigerijskih filmih ni lepih kadrov in elegantne mon-



Video center, Mankurdi, glavno mesto zvezne države Benue



Franca Aernan, igralka in producentka, predavateljica igre in soustanoviteljica Združenja nigerijskih igralcev

taže, kakršno poznamo iz filmov, ki jih vrtijo filmski festivali in art kinematografi. Če v njih že iščemo vplive, so to filmi Hongkonga, Bombaya in tretjerazredne, zlasti televizijske hollywoodske produkcije. Kajti v Nigeriji je film predvsem način zaslužka.

Biografija mnogih režiserjev, igralcev in drugih filmskih avtorjev Nollywooda vključuje podatek, da so tudi producenti. Avtorski honorarji – do 200 tisoč Nair za direktorja fotografije, 700 tisoč za direktorja filma – so seveda bistveno nižji od prihodkov producenta, investitorja. Ki seveda pričakuje neposredno povračilo vložka, po čemer se Nollywood kot neposredno profitna dejavnost bistveno razlikuje tudi od Hollywooda, kjer je produkcija povsem ločena od distribucije in predvajanja ter s tem tudi od prihodkov.

Kot pravi Chico Ejiro, eden od najbolj znamenitih režiserjev Nollywooda, »... to je posel. Tržnik ali producent je poslovenž. V Hollywoodu imate velike korporacije, na primer banke, ko hočete snemati film, jim pošljete predlog in oni ga financirajo. Veste, kako pa snemamo filme mi v Nigeriji? Če bi bili vi moj stric in bi imeli denar, bi šel k vam in vas prosil, da mi posodite 2 ali 3 milijone. (...) Torej, če je vaš življenjski sen, da bi bili filmski producent in vam mama da očetovo zemljo, jo vi prodate, denar pa porabite za to, da producirate film in dobite ta denar nazaj ... Mi nimamo velikih korporacij, ki bi nas financirale.«

Zahteva po tem, da so stroški produkcije neposredno povrnjeni, ustvarjalcem, ki so pogosto sami investitorji, ne pušča veliko prostora. Posledica so nekatere značilnosti, ki jih običajen zahodni pogled ne pričaku-

je. Igra se zdi absurdno ekspresivna, obrtnih spretnosti ne zaznaš nobenih, razen da so igralci v kadru, a ne nujno ostri, zvok je tako slab, da pogosto ni slišati dialoga ... Skratka, produkcijska vrednost filmov je praviloma nižja od amaterskega porna, hkrati pa tudi zgodbe niso take, kot jih je vajena zahodna – najsibo multipleksna ali festivalska – publika. Zdi se »ultra

Z Nollywoodom se namreč podoba ni samo osvobodila, postala je – in to prav kot gibljiva, filmska podoba – nosilec padca kolonializma.

zapletene«, govorijo o moči nadnaravnih sil, ljubezni in denarja, končajo pa se z moralnim sporočilom, ki je »tako težko, da bi ga moral dvigniti z žerjavom«, kot je zapisal Olaf Möller.

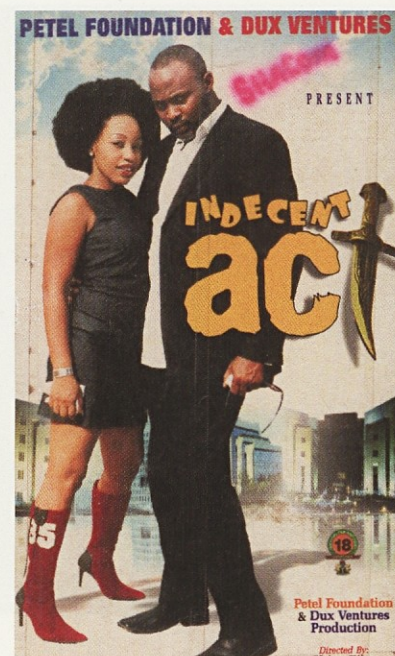
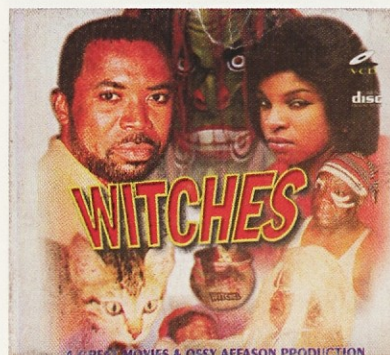
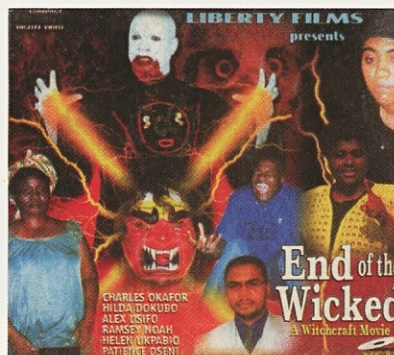
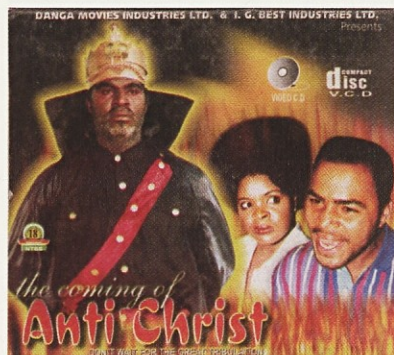
BOLNICA V LAGOSU D.O.O.

A to, kaj si o njih mislimo mi, je za uspeh nigerijskih filmov čisto vseeno. Ne nastajajo za nas, imajo svoje občinstvo. Vzrok težke moralnosti sodobnih nigerijskih filmov sta dva. Eno je aktualna državna politika, konkretno Državna cenzorska komisija, ki mora odobriti vsak film, preden gre v distribucijo. Drugo je poetična, torej specifična, nerealistična raba podob, ki je ena od temeljnih značilnosti Nollywooda kot posebne filmske govorice. Zlasti v tisti točki, kjer je ne-

realističnost, celo antirealizem, obenem resen, izrazito zavzet govor o resničnih stvareh.

Eden od mnogih primerov te enkratne kombinacije nelogičnega razpleta, moralne lekcije in hkrati govora o resnih stvareh je komedija *Fork-up* (2003, Adim Williams). Popularni komik John Okafor igra Caseyja, ki dela v javni hiši, dokler se s prijateljem madame ne zamerita in ju ta nažene, po tistem pa se preživljata tako, da preoblečena v prostitutki stranke zapeljeta, opijeta, jim pobereta denar in pobegneta, kar je večna moralna nollywoodskih filmov: »kdor hodi k prostitutkam, je kaznovan« Slednjič ju ujame policija in ju, skupaj z madame, odpelje v ječo (kar je drug moralni nauk filmov te vrste: tudi kdor se ukvarja s prostitucijo, mora biti kaznovan), čeprav se madame izgovarja, da je njena stranka sam predsednik države, ter poudarja, da je njena hiša ugledna nevladna organizacija, NGO. To kritiko razvija film od samega začetka, začenši z uvodno sekvenco, naravnost antologijskim prizorom advicije, na kateri nevladna organizacija izbira svoje sodelavke.

Med vsemi mediji – časopisi, radijskimi postajami in televizijo, na čelu z nacionalno NTA – je najbolj kritičen medij v Nigeriji prav njihov film. Podobno kot se je v zahodnih družbah kritična javnost – kot ključni nosilec nadzora političnega odločanja – oblikovala ob časopisih, je v Nigeriji film agent kritične javnosti. Podobno uporabljajo za to, da bi govorili o svojih intimnih zadregah, a tudi o svoji kulturni, socialni, politični realnosti. Skozi fikcijo govorijo o tem, kako živijo. Najbolj neverjetne zgodbe pripovedujejo zato, da bi



govorili o vsakdanjem življenju.

Film *Indecent Act* (2003, Chico Ejiro) je film o dekletu, ki je prisiljeno v prostitucijo, z neobičajnim, a vsekakor »moralnim« razpletom: bogat moški se zalubi in hoče poročiti z njo, vendar njegova mama temu nasprotuje in ona sama se strinja ter slednjič prepriča tudi njega, češ, »ne moreš se poročiti z bivšo prostitut-

Produksijska vrednost filmov je praviloma nižja od amaterskega porna, hkrati pa tudi zgodbe niso take, kot jih je vajena zahodna – najsibo multipleksna ali festivalska – publika. Govorijo o moči nadnaravnih sil, ljubezni in denarja, končajo pa se z moralnim sporočilom, ki je »tako težko, da bi ga moral dvigniti z žerjavom«, kot je zapisal Olaf Möller.

ko«. Kakorkoli apologetsko že z razpletom pritrjuje vladajoči morali, pa je sam uvod, ki razgrne razloge za to, da se ukvarja s prostitucijo, vse prej kot apologetski – oče se med delom ponesreči, a čeprav je v smrtni nevarnosti, v bolnišnici zahtevajo denar, preden ga bodo začeli zdraviti. Dekle odide k delodajalcu, na čigar delovišču se je oče ponesrečil, in ta ji ponudi denar v zameno za spolne usluge. Najprej odkloni, a ko

slednjič pristane, pobere denar in ga odnese zdravniku v bolnico, je že prepozno, saj oče umre, kamera pa za več trenutkov obstane na mrtvečevi glavi, ki počiva na blazini z napisom: »Bolnica v Lagosu d.o.o.«.

Melodramski zaplet praviloma izhaja iz ovir, pred katerimi se znajde ljubezen, in ki jih v melodrami pre-maga. Pogosto te ovire postavlja družba in avtorji so od nekdaj uporabljali melodramo, da bi kritično govorili o svoji družbi. V Nemčiji 2. polovice 20. stoletja je bil to Rainer Werner Fassbinder. Mojster melodrame v sodobni Nigeriji, nollywoodski Fassbinder, je Chico Ejiro, ki s prek 80 filmi velja za najbolj plodnega nigerijskega režiserja in je torej tudi po tem podoben Fassbinderju. Svojo hitrost pripisuje spretnostim, ki jih je pridobil tekom kariere, ko je opravljal vse filmske poklice, a mu je pri tem v oporo tudi enostavna melodramska formula, ki se, tako kot v filmu *Indecent Act* (2004, Chico Ejiro), tudi v drugih njegovih filmih razpenja med krivičnimi družbenimi pogoji in visokimi moralnimi zahtevami. Kako velik je razkorak med enim in drugim, govori tudi to, da ima včasih težave z Državno cenzorsko komisijo, celo policijo, drugič pa kar v filmih spregovori neposredno, brez metafor. Tako na primer Franca Aernan v filmu *Computer Girls* (2003), kot pastoreva hči, ki se je odločila za prostitucijo, na očitke o nemoralnosti odvrne, »vrzite moralo psom, vse, kar v Nigeriji šteje, je denar«. Krik bolečine, ki usode njegovih junakinj poveže z milijoni državljanek in državljanov in z njihovo vsakodnevno razpetostjo med neizprosno bitko za obstoj v pogojih globalnega kapitalizma ter osnovno potrebo po človečnosti.

Nigerijska kinematografija je najhitreje razvijajoča se industrija celovečernih filmov, ki po vsej Afriki izpodriva tuje filme, širi pa se tudi na druge celine. Proizvede tudi do 50 filmov na teden, zaposluje na tisoče ljudi, letno v njej zaokroži prek 200 milijonov evrov. Kdaj in zakaj se prvič pojavi ime Nollywood, ni čisto jasno, nobenega dvoma pa ni, da je danes Nollywood, po Hollywoodu in Bollywoodu, tretja najmočnejša kinematografija na svetu.

Nigerija ima 130 milijonov prebivalcev in je najgostejše poseljena afriška država. Neodvisnost od kolonialne Britanije je dosegla leta 1960 in že v 60. so posneli tudi prve celovečerne filme. Vendar se zaradi visokih stroškov nastajanja filma avdiovizualna kultura razmahne v okviru televizije. Ker je zakon prepovedoval uvožene televizijske vsebine, so producenti začeli za televizijo snemati popularne gledališke produkcije. Posnetki so začeli krožiti na videu in razvil se je neformalen trg video filmov, ki so jih Nigerijci poimenovali »domači video«.

Prvi nollywoodski filmi so bili posneti na tradicionalen analogen video, kot je Beta SP, danes so vsi nollywoodski filmi narejeni z digitalno video tehniko. Eden od razlogov za njihov uspeh je gotovo dejstvo, da uporabljajo angleščino. Pa seveda agresivni prijemi tržnikov, kot so posterji, napovedniki in TV oglasi. Med samimi filmi velja za prvo pravo uspešnico in začetek vzpona Nollywooda *Living in Bondage* (1993), film o poslovnežu, ki se zaplete v kult denarja in zato izgubi ženo. Temu so sledili tisoči filmov s podobnimi zgodbami o moči ljubezni, denarja in magije, zgodbami, ki si jih pripovedujejo tisočletja. Z Nollywoodom, ki ga ne obremenjujejo stroški, potrebni za snemanje na filmskem traku in za predvajanje v kinu, pa so našle pot tudi v film. (M. Z.)

Danièle Huillet

RADOVEDNOST / ZAHTEVA

ADRIAN MARTIN

PREVOD: VARJA MOČNIK

Ko sem pred dvajsetimi leti prvič razmišljal, da bi pisal o delu Danièle Huillet in Jean-Marieja Strauba, sem hotel besedilo nasloviti »Radovednost«. Ali celo: »Entuziazem«. Nasproti takrat razširjeni težki, teoretični refleksiji o duetu Straub-Huillet sem namreč hotel poudariti tisto, kar je njunemu delu dajalo izjemnost, neposrednost in užitek. Na vseprežemajočo svežino: rezov, barv, oblik in tekstur objektov, zvoka bližnjih ptic in oddaljenega prometa, kretenj in glasov njunih vselej recitirajočih nastopajočih. Nenaden izbruh lepote, ko se film *Class Relations* (Klassenverhältnisse, 1984) začne (kakor je zapisano v mojem spominu) z le nekaj sličicami, na katerih moški spusti kovček na tla – bam! Občutki, ki jih je cenil Philippe Grandrieux, ko se je kot mlad, prizadeven umetnik nenadno soočil s filmom *Moses and Aaron* (Moses und Aron, 1974): »... kar so izražala telesa, fragmentirana telesa, noge, izjemno ploska zemlja, svetloba sonca v zenitu, brutalnost posnetkov,« kakor je povedal za revijo *Rouge*. In ta drevesa, listje, veter, živi kakor orehi v roki v Bressonovem *L'Argent* (1983) – dogaja se skoraj cinefilski kliše, ko razpredam o drevesih, zemlji, nebu, vseh teh stvareh bazinovskega »besedišča«, a filmi Huilletove in Strauba sestavljajo enega tistih opusov, ki prepričljivo preseže sanjavo new age postavljanje glede »resničnega« (kar le redki med nami prepoznamo, razen če tega ne vidimo v filmu!) in tudi Sokratovo

večno obsodbo, da nas drevesa ne morejo naučiti ničesar, da nas lahko česa naučijo le mestni ljudje ... To je godardovski del dosežka Huilletove in Strauba, uresničen davno, preden je Godard tja sploh prispel: združevanje – z montažo koncepta in ritma ter montažo posnetkov ali s sopostavljanjem podob in zvoka ali z nivoji kompozicije sličice – dveh stvari, ki sta si resnično zelo daleč: žvrgoleča ptica, recimo, in brechtovsko

Filmi Huilletove in Strauba sestavljajo enega tistih opusov, ki prepričljivo preseže sanjavo new age postavljanje glede »resničnega« in tudi Sokratovo večno obsodbo, da nas drevesa ne morejo naučiti ničesar, da nas lahko česa naučijo le mestni ljudje ...

razdelavo superstrukture Rimske države. In, kakor tudi pri Godardu, resnično življenjski odnos z vsem, kar šteje za Zgodovino: ni staro, ni niti še preteklo, vse je tu pred nami, da si ogledamo v slojih, sledovih, v pretrgani in prikriti »vertikalnosti« ...

Realizem, ki je postal hiperrealizem – in potem postal spet nekaj drugega. Ko sem prešel od branja knjige Elia Vittorinija *Pogovori na Siciliji* v angleškem prevodu z uvodom Ernesta Hemingwaya h gledanju

imenitnega dokumentarnega filma Pedra Coste *Where Lies Your Hidden Smile?* (Où gît votre sourire enfoui?, 2001) – pri katerem smo priča procesu montiranja zgodnjega dialoga v knjigi (zakaj na univerzah po svetu študiji »s knjige na platno« izbirajo smeti, kakršna je *Angleški pacient*, ko pa je ena izmed redkih adaptacij, ki jih je vredno proučevati, interpretacija Vittorinija v filmu *Sicilia!* [1999]?) – sem se čudil, kako sta Huillet in Straub v enem samem, statičnem, črno-belem posnetku zgostila in ujela vse, kar Vittorini in njegovi liki povedo o izbiri, pripravi, kuhanju in uživanju določene ribe. Zadeva leži tam in se kuha: to bi lahko ponaredil vsak filmski ustvarjalec, ponaredil trenutek v kateri koli ali vseh njegovih razsežnostih. A ko opazujemo posnetek v *Sicilia!*, vemo, da Straub in Huilletova nista ponarejala ničesar, da sta si vzela čas, potreben za ta posnetek, ta dogodek, v vsej njegovi otipljivi resničnosti. Vsaka anekdota – podana bodisi šaljivo ali kvazireligiozno –, ki sem jo kadar koli prebral ali slišal o njunem procesu ustvarjanja in postopkih, ki sta se jih posluževala, je lekcija o izredni brezkompromisnosti, o natančnosti, o opravljanju stvari na pošten, najbolj human, najbolj etičen način: vse od izbire »edinega možnega kota kamere« do skrbi za udobje starejših statistov ali za varnost živali. Obstaja beseda, pojem, ki ga v francoščini naravnostje kakor v angleščini uporabljamo za opis tovrstnega načina: *exigency*, zahteva, postavljena samemu sebi in



sodelavcem, svojim subjektom in materialom. Skrb za vse: od rekvizitov (ljubeče izbranih kot »živeče relikvije zgodovine«, še vedno v obtoku in v uporabi) prek filmskega traku do plačila igralcem in ekipi (na začetku tedna, v duhu zaupanja, in ne ob koncu tedna kot kapitalistično-sadističen korenček, ki naj zagotovi še en teden dela). In, očitna v vsem tem, žari in sije naravnost skozi nesporno »strogost« dela – zares, in-

In, očitna v vsem tem, žari in sije naravnost skozi nesporno »strogost« dela – zares, intrinzično zvezana z strogostjo – izredna ljubezen do stvari, do sveta, do kmetov in delavcev in do pristnih profesionalcev, do kuharjev, mater in živali na kmetijah: določena nežnost.

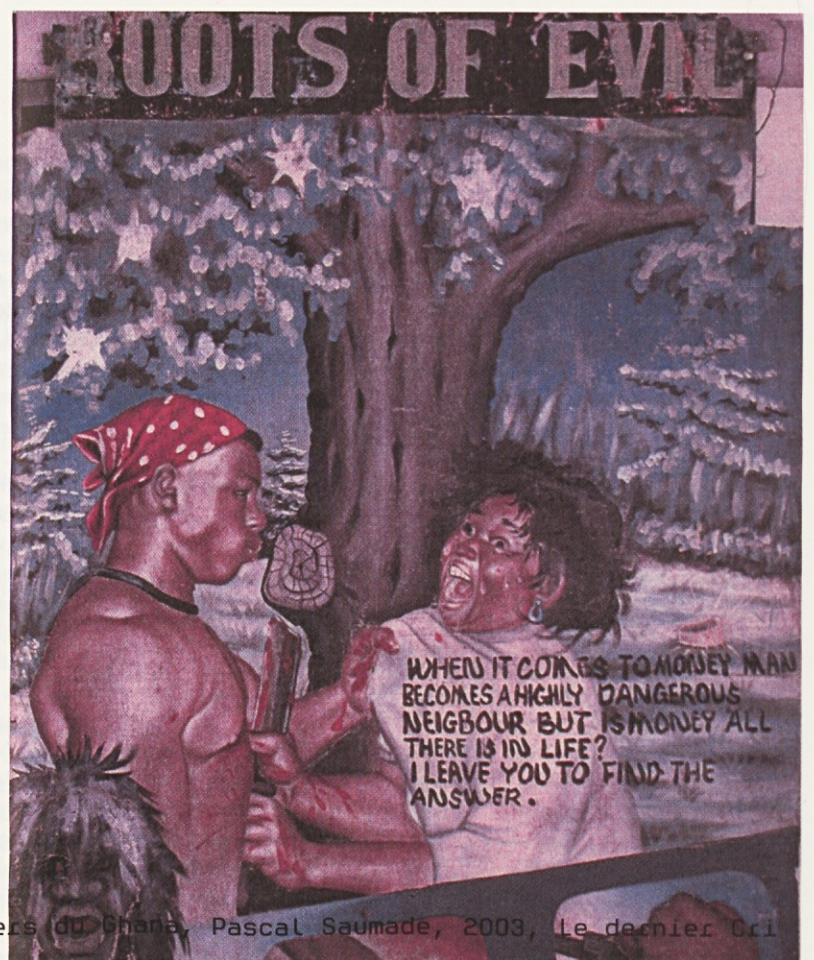
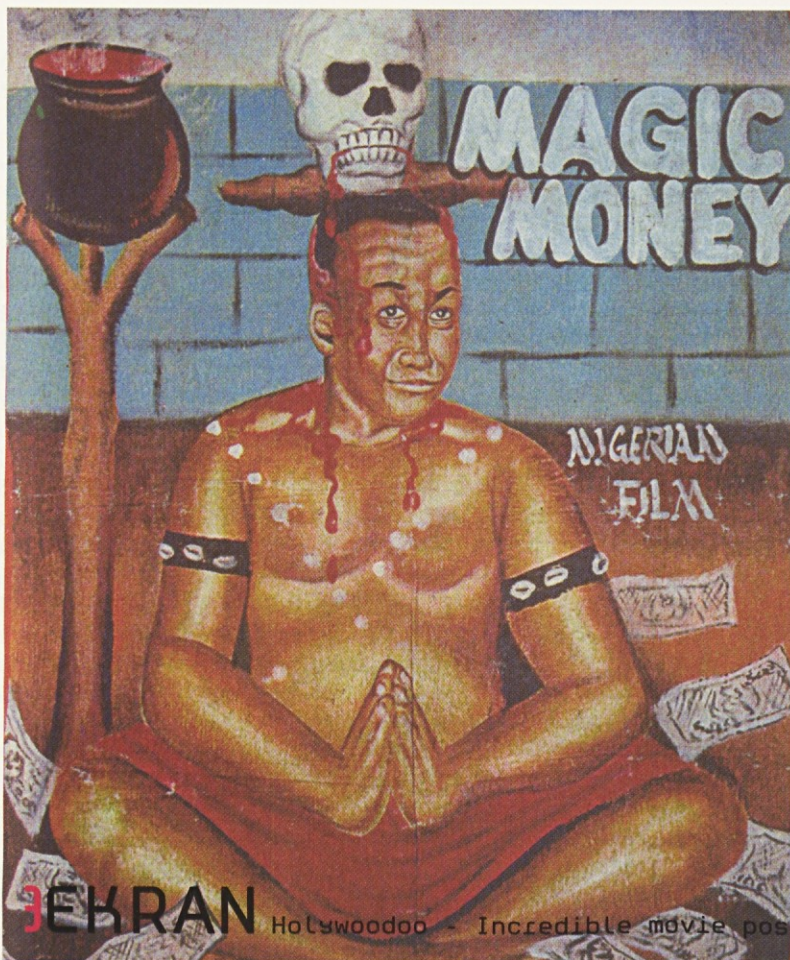
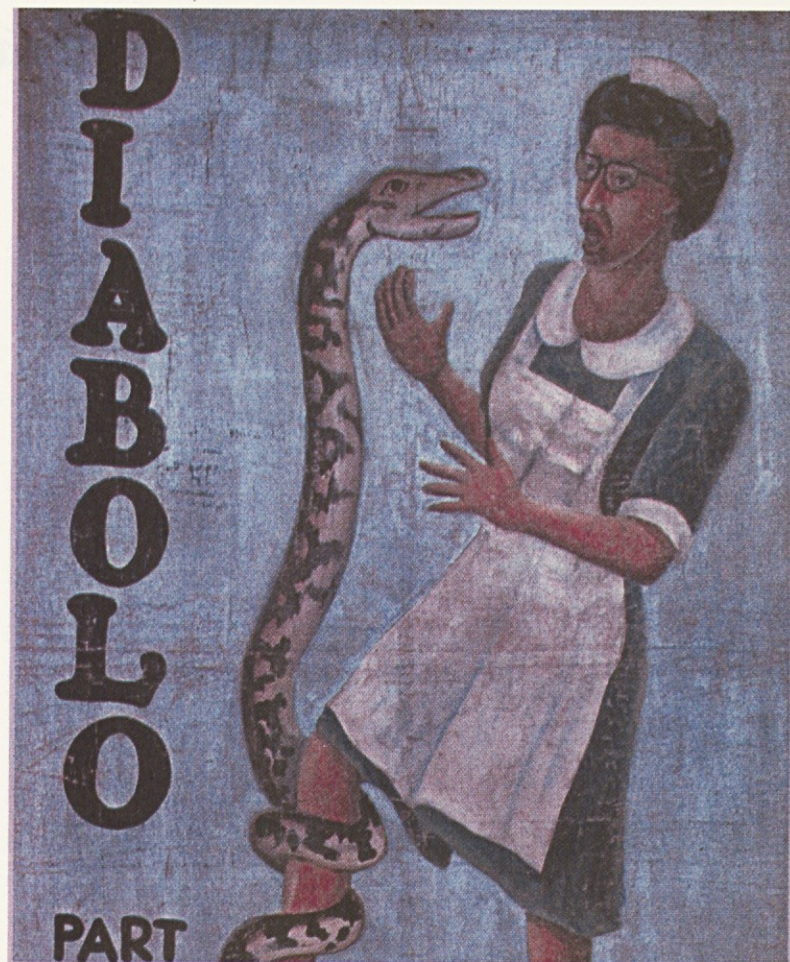
trinzično zvezana z strogostjo – izredna ljubezen do stvari, do sveta, do kmetov in delavcev in do pristnih profesionalcev, do kuharjev, mater in živali na kmetijah: določena nežnost. Ne brez razloga je nemška feministična filmska revija v zgodnjih osemdesetih letih podelila Huilletovi in Straubi častno mesto v dosjeju, posvečenemu tistemu znamenitemu idealu nealienacije: *Ljubezen in delo*. Nič sentimentalnosti (vsaj ne

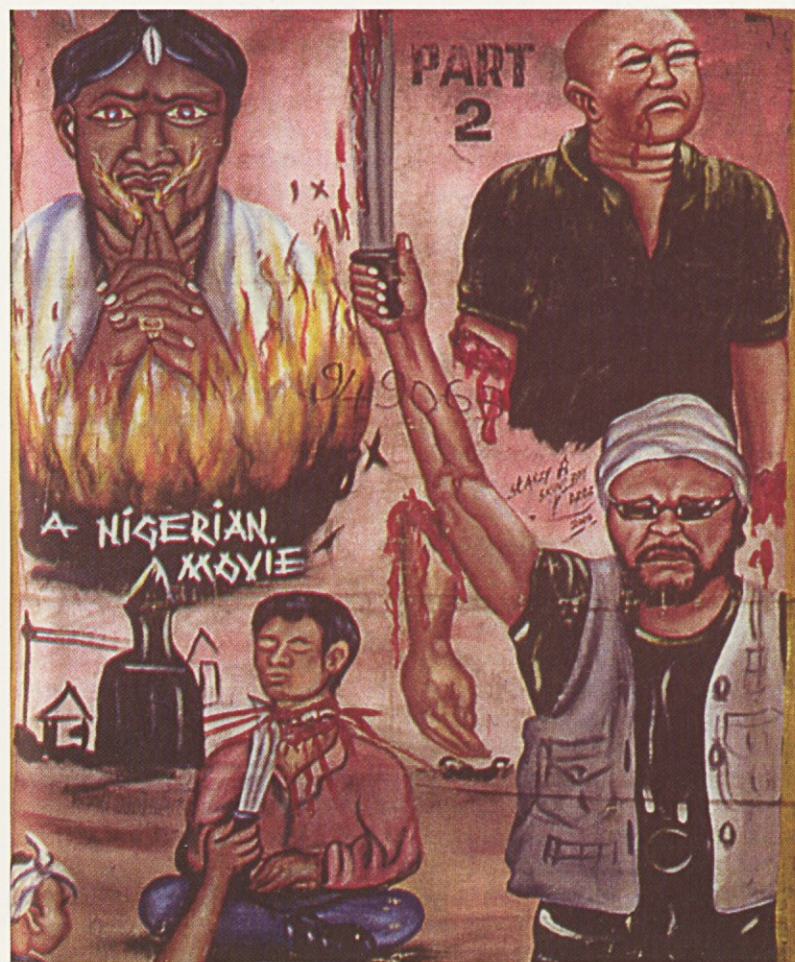
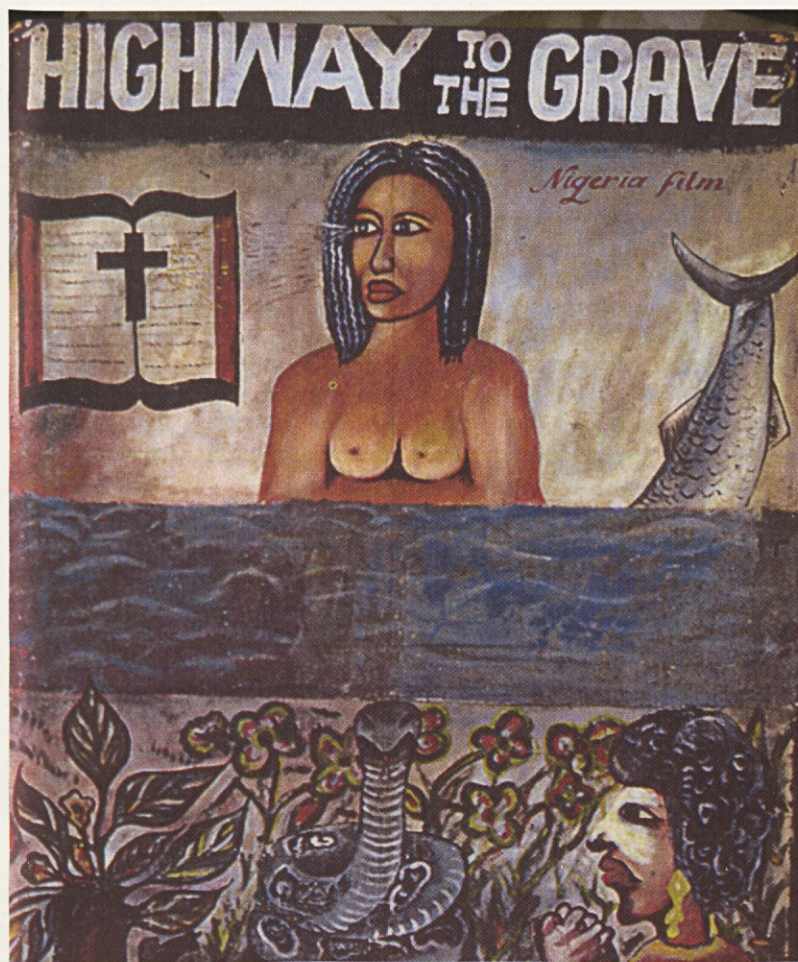
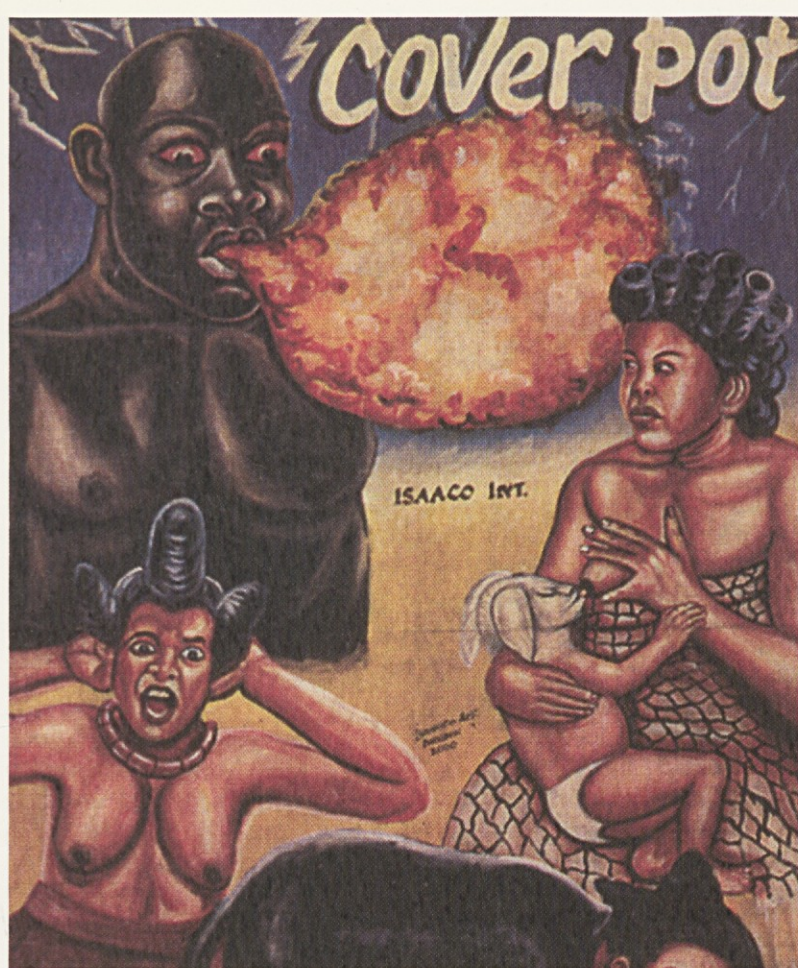
odkrite), le enoglasno sodelovanje sorodnih duš, v izhodišču temelječe v »razliki ene sličice«, ki jo Costa zabeleži v akciji, v tem, kar je domiselno poimenoval »komedija remontaže«.

Godard v *Hélas pour moi* (1993) umesti spreten gag: film Strauba in Huilletove (mislim, da *Antigone*, 1991) v lokalni videoteki. Gag gre na račun legendarnega/razvpitega »purizma« para: kakor Brakhage nista dovolila video kopij in komaj kakšen DVD. Pravzaprav me v žalostnem trenutku, v katerem izrekamo pričujoči poklon, to veseli. Tako je, kakor je nekoč jezno in enako šaljivo rekel Cassavetes: morali bi se potruditi, da bi videli moje filme, morali bi prehoditi dolgo pot, da bi jih videli na velikem platnu, in, fant, privilegij bi morali plačati! Nič, kar bi doživetju znižalo ceno, nič kompromisov. (Bila sta, na primer, fantastično dlakocepska glede podnaslavljanja v druge jezike in sta celo zavrnila ponudbo za predvajanje s strani nekega direktorja festivala v Avstraliji, ker je bil *grand-hall* slog dvorane *prebahav za njun film*.) Ugotavljam, da se natančno in jasno, kakor občutka na koži, spominjam vsake posamezne projekcije filmov Huilletove in Strauba, ki sem jih videl v obdobju petindvajsetih let: drugače kakor pri katerem koli drugem filmskem ustvarjalcu se spomnim, kje sem bil, kateri del dneva, s kom. Nazadnje v Parizu zgodaj leta 2004 in v sezoni (ob majhni, a vneti podpori tega, kar je Serge Daney čudovito poimenoval I. S. – *Internatio-*

nale Straubienne) filma *Prodigal Son/The Humiliated* (Le Retour du fils prodigue – Les humiliés, 2003). V tem filmu – polnem silovite lucidnosti, politične jeze, pomešane s človeškim sočutjem, ki obenem izraža osebnosti in »pozicije« Huilletove in Strauba – nena- vadno čarovnijo ustvari mirnost nameščanja, recitiranja, kretenj »neprofesionalnih« (čuden izraz v tem kontekstu!) igralcev na teh poljih, na teh cestah: trdo delo, a tudi radost, v sublimnem, popolnem svetu, ki je povsod zadušjen in umorjen, a vendarle vselej navzoč in možen ...

Eden izmed najboljših primerkov filmske kritike vseh časov, spisan pred več kot tridesetimi leti, vzame za predmet filme Huilletove in Strauba: esej Jean-Andréja Fieschija, naročen za knjigo urednika Richarda Rouda, *Cinema – A Critical Dictionary* iz leta 1980. Nihče ne more povedati bolje kakor Fieschi, da sta ta filmska ustvarjalca bila in sta *materialista* v vsakem pogledu: materialna zgodovina, materialni svet, material filma. Danes moramo izražati nekaj drugega, neki drugi odtenek ali vidik njunega dela, v poklon nedavno preminuli Huilletovi. Radovednost? Entuziazem? Strogost? Etična estetika, estetska etika? Prav danes bi zadevi prišel do dna z besedo: *zahteva*.





KRITIČNI SIMPOZIJ O MEDNARODNI FILMSKI KRITIKI

V mednarodnih filmsko-publicističnih krogih zadnja leta vse glasneje in pogostejše pretresajo »stanje stvari« v filmski kritiki. Časi, ko so občinstvo in mediji nestrpno pričakovali nove filme velikih filmskih avtorjev in so se filmske razprave odvijale na prvih straneh najuglednejšega časopisja, so nepreklicno minili. Pisanje o filmu se je umaknilo v specializirane revije in na maloštevilne strani, namenjene kulturi, kjer se prostor, namenjen filmski kritiki, iz leta v leto le še krči, zlasti kadar si pisanje za svoj predmet jemlje nekomercialne filme – ob tem da priložnosti za pisanje o filmih, ki ne nastajajo v velikih filmskih industrijah, že v izhodišču ni prav dosti.

Beseda torej teče o globalizaciji – kar v filmskem besednjaku pomeni hegemonijo Hollywooda, ki prevladuje na filmskih programih domala v vseh državah. To kajpak ni nikakršna novica. »Film je globalen od svojega prvega dne. In drugi dan so ameriški studii začeli odpirati svoje distribucijske izpostave povsod po svetu,« je zapisal argentinski kritik Quintin. Hollywoodski studii pa že dolgo niso več le multinacionalni, postali so tudi ena izmed vplivnejših glav multimedijskih mogulov, kar je postopoma privedlo do njihovega nadzora nad pisanjem o filmih. Medtem ko filmska kritika izginja iz družbenega, kulturnega diskurza, mediji vse več prostora namenajo vsebinam t. i. entertainmenta, ki se rajši kot s filmi ukvarja z vsem, kar jih obdaja (zvezdniške novice, promocijski intervjuji ...).

Globalizacija v filmskem svetu pa ima tudi drugo plat. Utrdila je digitalne

novotarije, s katerimi cinefili nekoč težko dostopne filme živahno in množično pretakajo po medmrežju, ter možnost »globalne« filmske debate, filmske skupnosti. Kar prav tako pušča sled v filmski kritiki.

Takšna so bila izhodišča Kritičnega simpozija o mednarodni filmski kritiki, ki je zbral najvidnejša kritiška imena in jim zastavil naslednja vprašanja:

1. Kaj vam pomeni biti filmski kritik? (Natančneje: zakaj pišete kritike? Koga skušate doseči in kaj skušate sporočiti?)

2. Katere lastnosti ima opazna filmska kritika? (Menite, da so take kritike bolj pozitivne ali negativne? Se vam zdi razprava o družbenih ali političnih vidikih filma enako pomembna kot razprava o njegovih kinematografskih kvalitetah in umetniški ter zabavni vrednosti?)

3. Kako ocenjujete opazno globalizacijo filmske industrije (oziroma se borite proti njej)? Koliko prostora imate v svoji publikaciji na voljo za filme vaše nacionalne produkcije?

4. Ali imate med kritiki – bodisi še vedno dejavnimi bodisi iz prejšnjih generacij – vzornike ali mentorje? Kako so vplivali na vaš način pisanja filmskih kritik?

5. S katerimi pritiski – ki omejujejo ali določajo, kaj kot kritik lahko napišete oziroma kako lahko to napišete – se soočate?

Simpozij je pripravila ameriška filmska revija Cineaste (zima, 2005). Ekran pa objavlja nekaj prispevkov k tej raziskavi, ki obenem tudi odpira Ekranov Fokus pričujoče številke. Več o tem, zakaj smo Filmskim besedam posvetili toliko pozornosti, pa v uvodniku.

SIMON POPEK DELO

1) Termin »filmski kritik« se mi je vedno nekako upiral; na vprašanja o svoji dejavnosti običajno odgovarjam, da »pišem o filmu«. Če pogledamo aktualno stanje stvari, lahko hitro ugotovimo, da – vsaj v množičnih oziroma visokonakladnih medijih – prevladujejo »filmski hvalisavci«, »filmski promotorji«, skratka pojem »filmske PR službe«, ki nekritično in s hudo omejenim



zgodovinskim znanjem deluje predvsem v službi promoviranja že tako razbobnane »multipleks estetike«. »Filmski kritiki«, če jih moramo tako imenovati, torej na nek način izumirajo, tudi v Sloveniji, kjer se medijski prostor za resno kritično misel (iz katere koli branže) alarmantno oži. Zakaj pišem o filmu? Ker mislim, da je stvari treba postaviti v (pravi) kontekst, ker ljudi rad napotim na ogled dobrega filma in ker jim rad širim obzorja, kar jemljem kot profesionalno nadgradnjo tega, kar počnem že desetletja; ljudem, ki jim film ni prva stvar na svetu (in ti so v veliki večini), posojam filme iz svoje zbirke, filtriram jim festivalsko ponudbo, skratka »ustvarjam jim dan«, če parafraziram Harryja Callahana. Še vedno mi več pomeni, če je nekdo navdušen nad filmom, ki sem mu ga priporočil, kot če je navdušen nad mojim tekstom, ker sem v prvi vrsti cinefil in šele potem »kritik«.

2) Kritik mora predvsem spregovoriti o stvareh, ki jih običajen gledalec ne opazi; njegova teorija je lahko še tako divja, toda če tekst odpre neko novo dimenzijo, je – kar se mene tiče – opravil nalogo. Zato se nikdar ne posvečam splošnim stvarim, dobrim ali slabim igralskim interpretacijam, »čudoviti fotografiji«, »sugestivni glasbi«, ker te stvari opazi (in subjektivno vrednoti) vsak laik. Na »čudovito fotografijo« opozorim samo takrat, kadar trivializira tematiko, katere se film loteva, in to se največkrat zgodi pri studijskih filmih, ki estetizirajo revščino, t. i. turističnih razglednicah, postavljenih denimo v Afriko. Kadar mi kdo hvali lepe podobice, »mitske razsežnosti filma«, ob tem pa ne dojamem, da režiser ni imel nobenega interesa po resni obravnavi (politične, socialne itd.) tematike, se mi kar stemni pred očmi. Potem naj gleda National Geographic. Enako velja za vulgarno uporabo violinskih orkestrov v službi čustvenih poudarkov. Naj gredo v opero.

Dobri filmi vedno odražajo duha časa, v katerem so nastali, in najboljši to počnejo nevsiljivo, subverzivno, včasih komaj opazno; predvsem žanrski filmi, ki jih t. i. resna kritika, naklonjena izključno umetniškemu filmu (oziroma iluziji umetniškega filma) gladko spregleda. Veliko kritikov je blazno snobovskih, kar lepo ilustrirajo različne lestvice naj filmov vseh časov, na katere uvrščajo izključno preverjene, kanonizirane klasike. Nobene drznosti ne premorejo, vse skupaj je en sam dolgčas. Človeku, ki kot vrhunec navaja samo Bergmana, Antonionija, Fellinija ali Kubricka, preprosto ne verjamem, da ljubi film.

Od filma oziroma režiserja osebno zahtevam predvsem eno, da je v tem, kar počne, iskren; pri tem mi je vseeno, ali se je lotil umetniškega filma, žanra ali čiste eksploatacije, kot mi je vseeno, ali je film stal sto milijonov dolarjev ali ga je posnel z digitalko na svojem vrtu.

Ljubim Russa Meyerja, ker je bil popolnoma in brezpogojno predan svojim prsatim divam; ljubim Johna Watersa, ker je ameriško kontrakulturo in dvig ženskega gibanja videl na drugačen način; ljubim Sergia Sollimo in Sergia Martina ter njuno predanost trdemu žanru, in ljubim Kojija Wakamatsuja in Yasuja Masumuro, njune ekstremne erotično-politične izpade. Ne trdim, da je *Mondo Topless* zgodovinsko relevanten v enaki meri kot *Avantura*, je pa denimo precej bolj strasten. Hočem reči, da leta 2007 ne vidim nobenega smisla v poudarjanju Antonionijeve veličine znotraj filmskega modernizma šestdesetih, ker o tem vsi vedo vse. Zelo pa se mi zdi smiselno opozarjati na spregledane in pozabljene (še huje, nikoli prepoznane) mojstre, ki jih zgodovinske knjige, enciklopedije in nacionalni pregledi vztrajno in totalno ignorirajo. Kar lašje mi gredo pokonci, ko mi kak starejši kritiški gospod, udobno nameščen med svojimi kanoniziranimi avtorji, reče, da so v zgodovini filma vse pomembne stvari tako ali tako odkrite in da se nima smisla matirati z odkrivanjem in afirmiranjem nekih minornih figur. To so leni in ignorantski kritiki. Nasploh sem mnenja, da bi bilo potrebno večino zgodovinskih pregledov napisati znova, dekanonizirati zgodovino, obstoječemu kritiškemu konsenzu ponuditi alternativo.

3) Doslej sem imel srečo, da sem objavjal v medijih in delal pod uredniki, ki so se požvižgali na komercialne trende. Nisem še spisal teksta, ki bi mi ga urednik zavrnil, bodisi zaradi kvalitete bodisi zaradi »ideološke« neprimernosti.

4) Name so vplivali pisci, ki so mi širili obzorja in me stimulirali k drugačnemu načinu gledanja filmov in razmišljanja o filmu. Pri tem je pišček okus povsem irrelevanten; šteje moč argumenta. Z določenim piscem sva lahko vedno in brez izjeme istega mnenja, pa me njegov slog dolgočasi, in obratno, nekatere pisce rad berem izključno zaradi njihovega sloga in strasti. Vse manj berem strogo teoretske tekste, ker že

dalj časa ugotavljam, da teoretiki oziroma akademiki v resnici ne marajo filma (glej zgornji odgovor), predvsem pa, da gre v večini primerov za silo priučenosti »filmofile«, ki preko filma prodajajo svoje teoretske koncepte, brez kakršne koli predstave o socialno-politični klimi, v katerih je določeno delo nastajalo (glej recenzijo knjige *100 kulturnih filmov*). Povrh vsega so strašansko za časom. Ne morem recimo verjeti, da leta 2006 dansko Dogmo kdor koli še jemlje resno, kaj šele, da o njej nastajajo teoretski spisi. Sploh ker so se v svetovnem kinu medtem zgodile veliko pomembnejše reči ... ki teoretsko očitno niso uporabne. Pred desetimi leti sem se še šalil, da mora teoretik za neprestano recikliranje in »relevantnost« tekstov znotraj zaprtega akademskega kroga poznati samo pet filmov, Fordova *Iskalka*, Hitchcockovo *Vrtoglavo*, Scottova *Iztrebljevalca* in *Thelma in Louise*, ter seveda Lynchev *Modri žamet*. Danes z grozo ugotavljam, da se stvari niso dosti spremenile; dodal bi lahko še *Matrico*, *Klub golih pesti* in *Idiote*.

5) Najbolj smešno se mi zdi, kadar mi ljudje, povezani z reproduktivno kinematografijo, očitajo, da z negativnim pisanjem škodujem njihovemu biznisu. Takrat jih običajno povprašam, če so prepričani, ali so v pravem biznisu, ker očitno ne poznajo realnosti, stanja stvari, razmerij moči in vpliva, ki ga ima določen medij na določeno poslovno dejavnost. Preprosto vprašanje se glasi: ali povprečen obiskovalec multipleksa – človek, ki gre najprej na hamburger, v dvorano nese *king-size* pokovko in liter gazirane pijače, nakar pol filma preždi na mobitelu, drugo polovico pa v pogovoru s sosedom – bere kulturno stran *Dela*, *Dnevnika* in *Mladina*? Ne. Ali jih bere obiskovalec art kina in kinoteke? Verjetno ja; zato verjamem, da danes pozitivna ali negativna kritika (morebiti) vplivata zgolj na ta segment obiskovalcev.

Enkrat je na *Delo* priromalo pismo višjega uradnika pri lokalnem kino prikazovalcu, ki me je obtoževal, da sem jih zaradi posrednega razkritja (bojda senzacionalnega) preobrata ekonomsko oškodoval, češ da so mase zdaj ostale doma. Brez komentarja. Malce bolj resno smo zastrigli z ušesi, ko je lastnik verige kinematografov kupil dvajset odstotni delež v mediju, kjer objavljam, pa

so malo skušali pritiskati na uredniško politiko. A kot rečeno, doslej sem objavjal za urednike s pokončno držo in karakterjem.

Simon Popek je prvo filmsko pero časnika Delo in dolgoletni urednik revije Ekran. Nedavno je izšel njegov knjižni prvenec Kubrick.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR. MLADINA

1) Filmski kritik si lahko vedno zastavi tri vprašanja: prvič, zakaj je postal filmski kritik, drugič, zakaj je filmski kritik, in tretjič, zakaj kljub temu, da slej ko prej naleti na slabe filme, na serije slabih filmov in na slabe sezone, ki bi v drugih kontekstih iztirile stoletja, države in umetnosti, še naprej ostane filmski kritik? Zakaj sem postal filmski kritik? Iz preprostega razloga: ker sem bil od malega obseden s filmi. Ker sem bruhal, če nisem smel ali pa mogel v kino. Ker me je bilo strah, če nisem šel v kino. Ker je bil kino tedaj brez konkurence, brez tekme, brez alternative. Film je bil edina opcija. Ni mi preostalo drugega, kot da postanem filmski kritik. Zakaj sem filmski



kritik? E, to je nekaj čisto drugega. To je povezano s tistim vašim »zakaj pišete kritike«, s tistim vašim »koga skušate doseči« in s tistim vašim »kaj jim skušate sporočiti«. Vsaka filmska kritika je odgovor na ta tri vprašanja. Ali bolje rečeno, filmski kritik stalno odgovarja na ta vprašanja. Zakaj? Ker lahko. Ker si to lahko praktično edini privoščiti. Ker je v nekem smislu privilegiran? Zakaj? Ker piše o filmu. In zakaj je privilegiran, ker piše o filmu? Spet iz preprostega razloga: v 19. stoletju so še verjeli, da vse umetnosti stremijo h glasbi, toda že ob koncu 19. stoletja se je vse spremenilo. Prišel je film – in nenadoma je začelo vse stremeti k filmu. Literatura, slikarstvo, gledališče – in tudi glasba, se razume. Toda k filmu niso začele stremeti le umetnosti, ampak tudi filozofija: si predstavljate Slavoj Žižka brez filma? Brez filma ne bi nikoli postal to, kar je. In seveda, k filmu je začela stremeti tudi

politika. Vizualni jezik, vizualna naracija, vizualna dramaturgija, mizanscena, nastopanje pred kamero in tako dalje – vse to so postali ključni do anatomije 20. stoletja. Če si hotel »brati« družbo, si moral znati »brati« filme. Če znaš »brati« filme, znaš »brati« družbo. Film je pač zapeljal in uročil 20. stoletje. Ko so šli generali na vojne, so imeli občutek, da snemajo svoj veliki film. Vojni načrti so bili bolj podobni filmskim scenarijem kot filmski scenariji sami. Romani so postali filmski scenariji. Gledališke predstave so postale filmski scenariji. Rock & pop albumi so postali filmski scenariji. Bitke so imele smisel le, če je bilo mogoče iz njih narediti film. Ljudje v 20. stoletju so se obnašali kot oni ljudje v filmih. Kot liki. Ljudje so si svoja življenja zapomnili po filmih. Filmi so postali njihov spomin. Če si hotel v 20. stoletju videti film, ti ni bilo treba v kino. Je bilo kaj bolj fascinantnega in vizualno hipnotičnega od atomske bombe? Je bilo kaj bolj napetega in dramatičnega od hladne vojne? Je bilo kaj bolj emocionalnega od Woodstocka? Je bilo kaj bolj komičnega od tabloidov, soap oper in supermarketov? Je bilo kaj bolj srhljivega od plinskih celic, Velikega brata in serijskih morilcev? Je bilo kaj bolj fantastičnega od civilizacije, ki je uživala v svoji lastni destruktiji? Evo, zato sem filmski kritik. In zakaj kljub soočanju z gromadami slabih filmov še naprej ostajam filmski kritik? Iz dveh razlogov. Prvič, ker v literaturi – ali pa glasbi ali pa filozofiji – ne morem več videti le literature. In drugič, ker tako kot zgodovina 20. stoletja ni le zgodovina dobrote, humanizma in velikih dosežkov, tudi zgodovina filma ni le zgodovina dobrih filmov. Ali kot so rekli nadrealisti: Nauči se gledati slabe filme – včasih so že kar sublimni! Dodal bi le: slabi filmi o filmu povejo več kot dobri filmi. In kot je nekoč rekla Pauline Kael: *Filmi so tako redko dobri, da nima smisla hoditi v kino, če ne znaš ceniti trasha.*

2) Opazna filmska kritika ima lastnosti dobrih filmov. Ali če naj povem drugače: filmska kritika je lahko opazna le v času, ko so opazni tudi filmi, ko je torej opazen sam film. Recimo: Pauline Kael je bila ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih zelo opazna, ker so bili tedaj filmi zelo opazni. Film je bil tedaj prioriteta – filmi so tedaj še nekaj pomenili. In narobe, v drugi polovici

sedemdesetih Pauline Kael ni bila več tako opazna. Zakaj? Iz preprostega, tako rekoč banalnega razloga: filmi, ki so jih posneli ameriški renesančniki, so rušili vse rekorde gledanosti – *Boter* (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola), *Izganjalec hudiča* (The Exorcist, 1973, William Friedkin), *Žrelo* (Jaws, 1975, Steven Spielberg) in *Vojna zvezd* (Star Wars, 1977, George Lucas) so postali finančni fenomeni, blockbusterji, ki so korenito spremenili tudi marketing in distribucijo filmov. Prej filmov niso oglaševali na TV – zdaj so jih. In to vse bolj agresivno, bombastično. A ne le na TV. Marketing – okej, ad & pub – je postal vse. Prej so filme tudi štartali le na nekaj platnih, ponavadi v velikih mestih (New York, Los Angeles). Z *Botrom*, *Izganjalcem hudiča* in *Žrelom* se je to tektonsko spremenilo – zdaj so filme premierno štartali na 400 platnih hkrati. In število premiernih platen je hitro poskočilo, s čimer so drastično poskočili tudi budžeti za marketing. S filmi so zdaj trg preprosto napadli – na hitro, s pompom, eksplozivno, s čimer so vzeli težo in opaznost filmskim kritikam, ki so prej »delale« film. Zdaj je filme delal marketing. Filmski kritiki so morali po novem tekmovati s filmskim marketingom – in posledično z vsem, kar film obkroža, z Umwelto filma. Plus: film ni več prioriteta. Filmi sicer še pomenijo, toda ne več tako, kot so pomenili nekoč. Z vidika sodobnega filmskega kritika je »razprava o družbenih ali političnih vidikih filma« bolj pomembna »kot razprava o njegovih kinematografskih kvaliteta in umetniški ter zabavni vrednosti«. In to iz preprostega razloga: kinematografske, umetniške in zabavne vrednosti filma je danes mogoče ustvariti z računalnikom. Mogoče jih je zrenderirati. Danes je zelo lahko posneti dober film. Problem je ravno v tem, da je veliko dobrih filmov, toda njihova tragedija je v tem, da so dobri na isti način. Filmski kritik, ki piše le o dobrih filmih, tvega, da bo zamudil glavni žur – vse tiste trenutke, ko film govori iz svojega trebuha. Življenje je prekratko, da bi ga napravili le za dobre filme. Slabi filmi so slabi na več načinov, kot so dobri filmi dobri. Filmska kritika pa je preveč resna stvar, da bi jo lahko prelevili v mašino za glorificiranje dobrih filmov.

3) Ko se govori o globalizaciji film-

ske industrije, se pozablja predvsem na eno: da je film eden izmed največjih globalistov in globalizatorjev. In to že od dneva 1 – od leta 1895. Tisti, ki globalizacijo pripisujejo Hollywoodu, so zato v večji riti, kot mislijo. Filmu je to v karakterju. Kar pa zadeva filme naše nacionalne produkcije: tako so redki, da kakega logističnega problema ni. Še več, vsake toliko časa moram objaviti kak tekst o starih slovenskih filmih, da bi sploh ustvaril vtis, da imamo nacionalno produkcijo.

4) Mentorjev nisem imel, moji vzorniki in vzornice pa so mrtvi. Dokler so bili še živi, si verjetno niso znali predstavljati, da bi lahko vplivali na filmskega kritika iz jebene Slovenije.

5) Nobenih pritiskov. Nikoli. Lahko pišem, kar hočem. In kakor hočem. Pišem za *Mladino*.

Marcel Štefančič, jr. je filmski kritik tednika Mladina in najplodnejši avtor izvirne domače filmske literature, nekaj naslovov: Na svoji zemlji – zgodovina slovenskega filma, Ubij vse in vrni se sam, Državljan Kane, serija Filmskih almanahov.

ZDENKO VRDLOVEC DNEVNIK

1) Glede na to, da kot novinar, zaposlen pri časopisu *Dnevnik*, že več kot 30 let pišem tudi filmske kritike, je verjetno edino pravilen odgovor na vprašanje, »kaj mi pomeni biti filmski kritik«, ta, da mi to pomeni poklic. Ki pa ima seveda neko »genezo«: filmske kritike sem začel pisati po naročilu tedanjega urednika kulturne redakcije dnevnika Sandija Sitarja, in sicer kot študent filozofije in primerjalne književnosti, ki je verjel,



da ga za to usposablja že pogosto obiskovanje kina in kinoteke. Ko sem začel intenzivneje brati filmsko literaturo, je pisanje postalo strast, ki se je seveda hranila tudi s preferiranimi filmskimi avtorji in poetikami. To kritiško strast je potem malo nevtraliziralo zanimanje za filmsko teorijo, malo pa jo je načela »kritiška rutina«, ki je lahko glavna nevarnost za filmsko kritiko. Neka re-

šitev pred »rutinskim« pisanjem je ta, da pišeš le o izbranih filmih (v mojem primeru »poklicnega« časopisnega kritika so izjema le slovenski filmi, ki jih moram vse »pokriti«).

Na vprašanja v oklepaju ne morem odgovoriti, ker si jih pri kritičnem pisanju ne postavljam.

2) »Opazne« filmske kritike so nedvomno tiste, ki so bolj negativne kot pozitivne. V mlajših letih sem užival v negativnih kritikah, zdaj pa jih pišem zelo nerad.

Vprašanje, ki ločuje družbene ali politične vidika filma od estetskih kvalitete, se mi zdi zgrešeno. Res pa je, da se mi umetniška kvaliteta ne zdi tako pomembna, kadar je neki film družbeno-politično radikalen in inovativen.

3) Kot kritik, ki spremlja redni kinematografski spored, se ne borim proti »globalizaciji filmske industrije«, če je ta drugo ime za svetovno prevlado ameriškega filma; lahko se le veselim dobrega »neameriškega« filma, če se znajde v kakšnem ljubljanskem kinu.

4) Moji vzorniki so bili trije pisci pri Cahiers du cinéma: Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli in Serge Daney.

5) Kot časopisni filmski kritik poznam samo omejitve glede dolžine kritike, pa še te so lahko »produktivne«.

Zdenko Vrdlovec je filmski kritik časopisa Dnevnik, nekdanji član uredništva revije Ekran, prevajalec in avtor oziroma ko-avtor številnih filmu posvečenih knjig, med njimi Filmski leksikon, Ples v dežju, Boštjan Hladnik, Filmografija slovenskih celovečernih filmov.

JEAN-MICHEL FRODON CAHIERS DU CINÉMA, FRANCIJA

1) Filmske kritike pišem, ker verjamem, da filmi ponujajo tako užitek kot tudi priložnost za boljše razumevanje sveta, v katerem živimo. O filmski kritiki razmišljam kot o načinu prepletanja teh navidez nasprotujočih si motivov. Pišem v upanju, da me bodo brali tisti, ki se ne bojijo lastne svobode presojanja, da bi iz filma iztisnili tisto, kar sami želijo: estetske kot tudi socio-politične ugotovitve. Na bolj zasebni ravni o filmu pišem tudi zato, ker sem tako plačan za dve početji, ki jih imam v življenju najraje: gledanje filmov in pisanje. Ver-

jamem, da sem zelo srečna oseba.

2) Dobra kritika je tista, ki razprebralčevo percepcijo v nova razmerja s filmom. To je lahko (in naj bi tudi bilo) storjeno na številne načine prek številnih pristopov, ki kritiku omogočajo razvijanje kar najbolj kompleksnega razmerja med njim in posameznim filmom. Izhodišče je lahko zgodba, slog (lahko zgolj zgovoren detajl znotraj širše slike, kakršne pogosto najdevamo v umetniških delih), posamezen prizor, politična tema, uporaba barve, ritem, nastop posameznega igralca, razmerje med zvokom in podobo itd. V vsakem primeru se kritika v veliki meri naslanja na kvaliteto in bogastvo domišljije samega pisanja. In, seveda, nima prav nobene zveze z golo obrambo ali napadom na obravnavani film.

3) Opažam dve nasprotujoči si in komplementarni gibanji. Prvo je dobrodejna širitev filmskega planeta, ki nam omogoča dostop do več slogov, kultur, zgodb (in ne-zgodb) kot kdajkoli poprej v zgodovini filma. Z druge strani se soočamo z globalizacijo množične zabave, ki je dosegla stopnjo, kakršne nikoli poprej nismo poznali. V resnici to, čemur pravimo Hollywood, ni več severnoameriška filmska industrija, temveč globalizirana in prevladujoča oblika pripovedovanja zgodb in reprezentacije. Gre za tip filma, kakršnega bodo v vse večjem obsegu začeli proizvajati na vseh koncih sveta, z denarjem različnih držav ter igralci in režiserji z različnih koncev sveta. Gre za velikansko grožnjo – če ne celo najhujšo doslej – svobodi



razmišljanja in delovanja. Sam lahko spremljam, podpiram in pomagam odkrivati in razumevati prvo gibanje, ter se hkrati

borim proti drugemu.

Drugi del vašega vprašanja v tem trenutku zame nima pomena, saj kot urednik revije *Cahiers du Cinéma* sam odrejam poljubno količino prostora tematikam, ki jih štejem za pomembne. Vendar sem na tem položaju šele nekaj let – potem ko sem dvajset let delal za nespecializirane publikacije (sedem let za tednik *Le Point* in trinajst let za dne-

vník *Le Monde*), kjer nisem nastopal v vlogi šefa – daleč od tega. Z nemalo ponosa priznam, da mi je v tem obdobju – za obe publikaciji – uspelo izboriti prostor za kritiko, ki je ni motivirala le promocija tržnih uspešnic in zvezdniški sistem. Čeprav je bilo včasih naporno. Filmski kritiki se morajo med drugim boriti proti nagnjenju izrabe filma kot pretveze za pisanje o čem drugem – kot priložnosti krepitve socialnih ali zgodovinskih debat na račun zanemarjanja kinematografskih specifik. Ta spopad mora biti izhodiščna točka vsakega pristopa k filmu – pa čeprav vsebuje film, po svoji naravi in k sreči, socialne, politične in psihološke prvine. Na filmskih straneh časopisa morajo biti ti predmeti naslavljani izključno prek izhodiščno filmskega pogleda.

4) Mnogo kritikov je vplivalo name. André Bazin, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jean Douchet, André S. Labarthe, Jean Narboni, Jean-Louis Comolli, Jean-Claude Biette, Bernard Eisenschitz, Serge Daney, Alain Bergala, Pascal Bonitzer so nekatera kritiška imena, ki so mi pomagala razmišljati o lastnem odnosu do filma. Pierre Billard, Jean-Louis Bory in Michel Cournot so gojili bolj afektiven, pa zato zelo intenziven in radodaren odnos do filmov in pisanja o njih. Med mlajšimi kritiki (mlajšimi od mene) čutim veliko spoštovanje do pisanja Jacquesa Mandelbauma in Emmanuela Burdeauja; od njiju se dostikrat tudi kaj naučim. Izmed tujih kritikov neskončno občudujem naslednja imena: Shigehiko Hasumi, Naum Kleiman, Adriano Apra, Jonathan Rosenbaum, Manny Farber, Victor Erice (ki ni samo odličen filmar, temveč tudi odličen kritik). Odgovor se nanaša na kritike, ne filozofe, akademike ali teoretike. Obstaja tudi nekaj režiserjev, katerih pisanje je bilo pogosto bolj vplivno kot njihovi filmi.

5) Moje šibke točke so pritiski. Pri *Cahiers du Cinéma* med najhujše tegobe spadajo občasna čakanja na premiero nekega filma, da se ga boš nato lahko lotil – če tisti, ki vleče niti, noče, da bi ga videl predčasno. Kar ni zares nikakršen problem. Pri delu za časopisje so obstajali pritiski vseh vrst; od šefa, ki je ljubil film, ki si ga ti sovražil (še huje je bilo, če je film ljubila šefova žena), prek oglaševalskega oddelka, pa vse do kolegov, prijateljev in družinskih

članov, ki povzročajo preglavice, če zagovarjaš film, ki ga sami ne marajo (v tem primeru pomaga pogovor), ali ne razumejo tvoje navezanosti na film (s kolegi se nehaš pogovarjati, prijatelje zamenjaš, od družine zahtevaš ločitev). Lastna izkušnja me uči, da dovolj čvrsto stališče premaga vse navedene pritiske. Kar se tiče trenj med ljudmi v industriji, so ogroženi le novinarji rumenih strani, ne pa kritiki. Kot novinarju ti lahko preprečijo dostop do informacij, kot kritik – vse dokler lahko vidiš film, vsaj v rednem sporedu – si običajno zaščiten pred pritiski industrije. Kot eno izmed poglavitnih nalog mora kritik prepričati svojega urednika (in ga/jo ponovno prepričevati vsako jutro), da je filmska kritika edinstvena zvrst pisanja, drugačna od običajnega novinarstva, drugačna od oglaševanja, drugačna od opravljanja, in drugačna od množične sociologije. Če kritik uspe v tem, kar je težko, potem lahko opravlja svoj posel.

Jean-Michel Frodon je kot filmski kritik pisal za Le Point (1983-1990) in Le Monde (1990-2003) in je trenutno urednik revije Cahiers du Cinéma. Je tudi avtor številnih knjig, med njimi Lage moderne du cinema français, Hou-Hsiao-hsien, Print the Legend: cinema et journalisme in Conversations avec Woody Allen.

CHRISTOPH HUBER DIE PRESSE, AVSTRIJA

1) Verjetno so vsi resni filmski kritiki začeli pisati iz neustavljive želje, da bi izrazili svojo strast do kinematografije



in/ali kinematografske izkušnje (ta dejavnik danes morebiti izginja) ter njun pomen. Občasno naletimo na filme, ob katerih lahko navedemo zgolj najbolj očitno (takrat bi morali biti vsaj zabavni), a kljub temu seveda vselej upamo, da bomo povedali kaj zanimivega in pomembnega. Ni pravega odgovora na »zakaj« v tako splošnem smislu, prav tako kot je nesprejemljiva tudi pomirjujoča misel – naj se zdi še tako prikupna – da v tem privilegiranem položaju zdaj pišete natanko tisto, kar ste kot mlad

filmski navdušenec željno iskali v časopisih in filmskih revijah. Ljudje se spreminjajo, prav tako razmere (in filmske politike). Mislim, da moramo skušati vplivati na spremembe, da bi vodile na bolje, zasaditi semena misli.

2) Filmsko kritiko si lahko zapomnimo iz veliko različnih razlogov (celo zaradi strašanske prismojenosti), a to, ali je pozitivna ali negativna, ne igra prav nobene vloge. Za in proti sta postali oznaki, ker je to tako preprosto, in trženje nas prepričuje, da je danes to tako zelo pomembno, pa ste kdaj videli, da bi kdo govoril le o oceni brez razlogov zanj? A vseeno se tu kaže potreba po oznakah, ki običajno vodijo le k lažjemu predalčkanju; kot delitev na umetnost in zabavo ali kinematografske kvalitete in politiko v vašem vprašanju, ki je lahko prej ovira kakor v pomoč. Kritika, ki bi ji v določenem primeru uspelo združiti najpomembnejše dejavnike, bi bila očitno idealna, a ker je kritika zgoščen izdelek, ne nazadnje zaradi prostorskih omejitev, je nekatere dejavnike treba odmisli. Zgodi se tudi, da je kdaj kakšna nepričakovana, vznemirljiva misel v sicer ne pretirano zanimivem članku tista, ki se zapiše v spomin in je pomembna.

3) V Avstriji pri peščici publikacij, ki še poznajo pravo filmsko kritiko, deluje (večinoma tihi) dogovor: določeni filmski »dogodki« (denimo *Propad – Epizoda I, Potterjev Pasijon*) so brez izjeme široko pokriti, a v zameno imam kot urednik filmske rubrike sicer precej svobode, tako da se skoraj vedno neodvisno odločam o tem, kako (obsežno) bomo o čem pisali – o retrospektivah, novostih vseh vrst, v časopis skušam vključiti festivalska poročila. (Najtežje je še vedno zapisati, a običajno si to veselje lahko privoščim, da je Takeshi Kitano recimo zakon, Nora Ephron pa cepec.)

Prav tako hollywoodski globalizacijski model morda vlada v dolarjih, a v zadnjem desetletju je prišlo do bistveno opaznejšega neke vrste artglobalizacijskega filtriranja filmov, za katere se je domnevalo, da so »preveč tvegani«: delež lahкотnega sranja, ki prihaja v kinodvorane, je zaskrbljujoče visok, vendar se še vedno lahko zanesete, da si boste lahko ogledali nove filme režiserjev, kot so Martin Scorsese, Michael Mann, Richard Linklater in brata Farrelly (nedavno spet celo George A.

Romero!), najverjetneje ne boste dobili Arnauda Desplechina, Hou Hsiao-hsien ali Claire Denis, da ne omenjam Jeffa Laua in Miikeja Takashija – ravno to je sicer segment, pri katerem bi pretehtane odločitve imele pomembne učinke. Navedeno seveda še toliko bolj velja za nacionalno kinematografijo: pokriti skušam skoraj vse avstrijske filme, kajti kritična analiza doma je najpomembnejša in ima najverjetneje tudi največji vpliv. V časopisu filmom prostor dodelimo večinoma glede na ocenjeno pomembnost, pri čemer se ne oziram na nacionalni status. Na primer Michael Haneke, Ulrich Seidl, Gustav Deutsch ali Michael Glawogger običajno dobijo glavni naslov na prvi strani kulturnega razdelka.

4) Kritika Mannyja Farberja na primer verjetno močnejše od ostalih sporoča, kako je pisanje o filmu tovarna misli in poetično dejanje. Enako pomembno je njeno drugo sporočilo: ne skušajte imitirati, poiščite svoje glas.

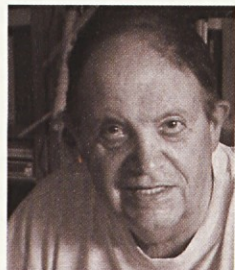
5) Največja težava je verjetno prostor, ki je v primerjavi s tistim, kar si lahko privoščijo pri resnih časopisih v ZDA (ali celo v Nemčiji), le droben kosček, in pri večini publikacij je opazna usmeritev k dodatnemu krčenju prostora zaradi odločitev grafičnega oblikovanja. Prav tako lahko le v redkih izdajah uporabljate bolj eksperimentalne in esejistične oblike pisanja.

Christoph Huber, glavni filmski kritik dunajskega dnevnika Die Presse, evropski urednik revije Cinema Scope in stalni sodelavec Ekрана, piše tudi za Senses of Cinema in nemški tageszeitung, objavil je prispevke v knjigah o Petru Lorreju, Robertu Franku in Georgu Tresslerju, pripravlja tudi programske objave za avstrijski Film Museum.

TULLIO KEZICH CORRIERE DELLA SERA, ITALIJA

1) Filmska kritika je eden izmed mnogih načinov, na katere si skušamo razložiti resnični svet, kot ga vidimo v neskončni zrcalni podobi, ki jo ponuja film. Za to pot sem se odločil pred mnogimi leti in vse do danes še nisem naveščen. Moja odločitev je verjetno vezana na leto 1946, ko je na svetovno prizorišče eksplodiral italijanski neorealizem z imeni, kot so Rossellini, De Sica,

Visconti in ostali. Posvečati pozornost filmu, ki je tedaj stal na prvih okopih, je bil privilegij; in ko se je zdelo, da je rudnik izčrpan, sta na prizorišče stopila Fellini in Antonioni, nato Olmi in Pasolini, za njima številni drugi. V določeni meri so bili tako italijanski filmski kritiki v privilegiranim položaju.



2) Ni pomembno, ali kritik o filmu piše pozitivno ali negativno. Pomembno ni celo, ali bralec deli mnenje o

kritikovi sodbi. Pomembno je, da kritik pomaga razumeti delo, da razkriva nove in drugačne poglede, usmerja pozornost na probleme sloga in vsebine. Moč filma posega na področje bitke idej – celo v političnem smislu – vendar mora kritik vedno vedeti, kako prepoznati kvaliteto kinematografskega dela neodvisno od svojega strinjanja ali nestrinjanja s perspektivo filma. *Rojstvo naroda* (The Birth of a Nation, D. W. Griffith, 1915) je apologija ku-klux-klan, vendar je obenem mojstrovina. *Oklepnic Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Sergej M. Eisenstein, 1925) se oklepa omejenih, propagandističnih predstav o revoluciji leta 1905, vendar ne bo nihče zavrnil filma na podlagi tega. Če se lepota forme ujame z dušo filma (kot v filmih *Moderni časi* [Modern Times, 1946, Charles Chaplin], *Poštna kočija* [Stagecoach, 1939, John Ford], *Paisà* (1946, Roberto Rossellini) ali *Schindlerjev seznam* [Schindler's List, 1993, Steven Spielberg]), so rezultati seveda popolni. Kritika mora poskusiti obrazložiti, ali se filmarjevi nameni ujemajo s celoto končnega izdelka; mnogo bolje je, če to stori v dobro napisani recenziji ali eseju.

3) Film je lep, kadar je dostopen vsakomur, kar lahko velja tako za tržno uspešnico kot tudi za umetniški film in film idej. Zdravo filmsko tržišče načeloma vzpodbuja tudi financiranje eksperimentalnih filmov. V času blagajniške krize, v kakršnem se nahajamo v tem trenutku v Italiji, najprej trpijo neodvisni, inovatorji in umetniške kinodvorane.

4) Izmed ameriških filmskih kriti-

kov mi je všeč Todd McCarthy, ki piše za *Variety*, zavoljo svoje sposobnosti povezovanja diskurza o umetniški kakovosti z zahtevami trga. Robert Ebert, hišni kritik časopisa *Chicago Sun-Times* in mojster interneta, je precej podkovan in razumen. Sovražim pariško kritiko, prepirljivo in šovinistično, zlasti ne kupujem več revije *Cahiers du Cinéma*. Med Italijani so moji vzorniki Francesco Pasinetti (eden prvih velikih zgodovinarjev), Filippo Sacchi in Pietro Bianchi; med Francozi André Bazin; med Američani pa Pauline Kael – bolj zavoljo izredno živahnega sloga kot zaradi občasno nekonsistentnih idej.

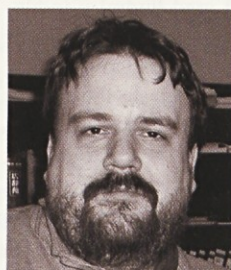
5) Italijansko časopisje vztrajno namena manj in manj prostora kritiki ter raje objavlja tako imenovana raznovrstna filmska pisanja – novice, intervjuje, opravljanja. Dnevnik stremljivo k čim krajšim objavam; mnogi od svojih piscev zahtevajo samo glasovanja in ocenjevanje z zvezdicami; tovrstna nepravilna praksa primerjanja producentov in režiserjev je povsem nezaslužna naziva kritika. Tako bralci, ki iščejo koherentne, dobro argumentirane članke, ki jim bodo pomagali razumeti in razpravljati o filmu, ostajajo nepotešeni. Najbolj radikalen izmed duhovnih očetov vojne proti kritiki je bil Goebbels, ki je leta 1936 v Nemčiji ukinil kritiko. Ni šlo za dober precedens.

Tullio Kezich je filmski kritik vodilnega italijanskega dnevnika *Corriere della Sera*. Je tudi avtor vrste knjig, med njimi Dino: The Life and the Films of Dino De Laurentiis, Salvatore Giuliano, in prihajajoča Federico Fellini: His Life and Work. Je tudi reden intervjuvanec na mnogih DVD izdajah italijanskih klasik pri založbi The Criterion Collection.

OLAF MÖLLER NEODVISNI FILMSKI KRITIK, NEMČIJA

1) Ker mi je učitelj nemščine v srednji šoli, tip po imenu Jochen Hufschmidt, rekel naj jih. Rekel je, da ker toliko časa preživim s filmi – z gledanjem, razmišljanjem in oblikovanjem mnenj o njih – in ker sem več pisanja, poleg tega pa imam še nekaj značajskih potez, zaradi katerih bi bil lahko dober novinar ... da bi zato moral postati filmski kritik. In ker me je tako iskreno podpiral, sem postal. Ko sem bil še v letih, ko večina ljudi niti

pomisli ne na kaj drugega kot na šolo, mi je priskrbel prve plačane posle pisanja; uredil je tudi moje prvo potovanje na Berlinale, in sicer med zaključnimi izpiti! (Če bi kdo rad izvedel kaj več o tem neverjetnem učitelju, ki je imel ogromen vpliv na veliko ljudi z moje srednje šole, naj si ogleda dokumenta-



rec Sebastiana Winkelsa *Sieben Brüder* (2003): pol stoletja nemške zgodovine, ki jo pripoveduje sedem bratov Hufschmidt, najmlajši izmed katerih je Jochen – odo protestantski oralni kulturi, ki je vsaj toliko fascinantna, kot je stroga.) Moji starši, s katerimi sem živel do petindvajsetega leta, so bili drug velik dejavnik mojega izoblikovanja. Z njuno podporo sem lahko pisal, ne da bi kdaj koli razmišljal o zaslužku: vzel sem si čas za oblikovanje sloga, počakal, da so me opazili, spoznali mojo držo in načela – kdor ima opravka z mano, ve, v kaj se spušča ... V bistvu pišem filmske kritike, ker sem imel veliko srečo in ker me je veliko ljudi brezpogojno podpiralo.

A na to lahko gledamo tudi drugače: zakaj PIŠEM o KINU? Odgovor na prvi del vprašanja bi bil: vsaka druga oblika življenja s kinematografijo mi preprosto ni blizu – delanje filmov je preveč nazihistično početje (vsaj v Nemčiji), distribucija preveč trgovinska, enako velja za vodenje kina; po drugi strani pa rad sestavljam programe, kar se mi zdi logično nadaljevanje pisanja. Pisanje po drugi strani popolnoma obožujem. Pri pisanju o kinu gre zame vsaj toliko za dejanje pisanja samo kot za misli in premišljevanja, ki tako vodijo v najrazličnejše smeri.

In drugi del: ker kaže, da je kinematografija edina umetnost, o kateri je vredno pisati – ker je edina umetnost, ki je še ostala (ali ima vsaj dejanski potencial) resnično popularna kultura v najlepšem pomenu. Lahko bi pisal tudi o književnosti ali slikarstvu, a ... čemu bi to koristilo? In če ostanemo pri pisanju na splošno: nimam tistega uma, ki ga potrebuje dober pripovedovalec – edino, o čemer bi lahko pisal leposlovje, bi bil seks ... kdo ve, morda me čaka

pornografska prihodnost, kar bi bilo zanimivo.

Nazadnje vprašanje o bralcih: pišem za kogarsizebodi, ki si to želi brati in lahko v tem kaj najde ... Pišem, da povem svoje (kar koli to je) na način, ki se mi zdi primeren in pravičen – nekaterim je to blizu, drugim ne in nekateri potrebujejo nekaj časa; tako je tudi prav.

2) Velikokrat imam občutek, da se negativna ocena/kritika/prispevek bolj vtisne v spomin kakor nekaj pozitivno naravnega, kar je drža, s katero nujno ne soglašam, kajti raje imam rad, hvalim in osvetljujem. Vendar to še ne pomeni, da z veseljem ne raztrgam največjih žalivcev – to mi gre kar dobro od rok. Če sesujem prevarante/demagoge/demiurge, kot so Moore, Kusturica, Park (Chan-wook), Meirelles, Altman in kaj vem kdo še vse, to naredim preprosto, ker »es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht.« Kar verjetno pomeni, da so družbeni/politični vidiki tako pomembni kot vse ostalo – jebenti!, je lahko, bi morala biti kakšna umetnost, ki v svojem bistvu ne bi bila politična, in zabava, ki ne bi bila družbena? In zakaj bi obstajalo nekaj takega kot umetnost, ki nima nič opraviti z našimi življenji?

3) Naj na prvi del odgovorim z nizom vprašanj. Katera globalizacija: neoliberalno-industrijska ali konservativna modernistično-intelektualna, se pravi liberalno konsenzualna? In kaj je večji problem: kvazi kriptofašističen način, na katerega skuša kapital zaščititi svoje investicije, jih na veliko oploditi, ali univerzalizem dominantnega diskurza sodobne filmske kritike? Mar ne gre za dve plati istega kovanca, mar nista na določen način celo odvisni ena od druge?

Glede drugega dela: odvisno katera publikacija imate v mislih in katero vrsto nacionalne kinematografije. Obožujem denimo pisanje o določeni vrsti nemške kinematografije, ki pa se ji v kinodvorane ne uspe prebiti tako zlahka in tako pogosto: naša tradicija esejijskega filmanja – kinematografija na robu stroge senzualnosti, izzivalna in pozitivno napredna, ki je predana prevpraševanju zgodovine in premisleku o realnosti. Včasih je urednike težko prepričati v objavo prispevka o filmu, ki se prikazuje samo enkrat (tudi samo na televiziji, za katero je veliko teh filmov uradno produciranih) ali sploh ne (in bi

si prav zato mislili, da je o takem filmu še toliko bolj strašansko nujno treba pisati). A v bistvu ne gre za problem nacionalnosti, temveč dostopnosti, prisotnosti (na tržišču): *Lai Nürje Aidelmana* in *Gonzala de Lucasa* je prav toliko »off« kot *Malerei heute* Anje-Christin Remmert in Stefana Hayna, gre za dva najlepših filmov leta 2005. Pravo vprašanje se torej glasi: ali me uredniki tolerance po jajcih, vsakič ko hočem pisati o nečem, kar ni preprosto »tam«?

4) Zagotovo: avtorji revije *Filmkritik* sedemdesetih in osemdesetih, posebej Hartmut Bitomsky, Peter Nau, Helmut Färber, Harun Farocki, Wolf-Eckart Bühler in Gerhard Theuring, večinoma tudi sami filmski ustvarjalci. To, da so tisti med njimi, ki sem jih osebno spoznal, dokaj navdušeni nad mojim delom, je ... no, nekaj kar mi res dosti pomeni: če je všeč njim, potem imam glede česa že prav. Dodatek k temu je bil program Wernerja Dütscha in drugih pri WDR Filmredaktion: veliko sem se naučil od njih, iz filmov, ki so jih predvajali, in iz tistega, kar so o filmih povedali (svoje oddaje so pogosto pospremili s čudovitimi dokumentarci).

Naj navedem še nekaj ljudi, četudi iz različnih razlogov na nobenega od njih ne morem gledati kot na vzornika ali mentorja: Raymonda Durngata sem vedno imel za sorodno dušo (ena mojih prvih knjig je bila pravzaprav njegova študija Franjuja); pred kratkim sem podobno začutil za Francisca Lacassina, s katerim bi se zelo rad srečal in zelo rad bi si ogledal njegove filme; Manny Farber je ... recimo: na voljo, nekdo, s komer se lahko povežete; in končno Hans Schifferle ter Ulrich von Berg – ko sem nekje sredi osemdesetih začel pisati, prav zaradi njih nisem bil tako osamljen in zmeden, zaradi tistega, o čem so pisali in kako.

Glede drugega dela vašega vprašanja, naj le po spominu obnovim, kaj mi je nekoč napisal Peter Nau: da sem eden redkih, ki razumejo, da imamo pri pisanju o filmu opravka s pisanjem ... (glej vprašanje številka 1). Še veliko več je, a vzelo bi zelo veliko prostora – naj rečem le, da so opredelili intelektualno bistvo moje predstave o tem, kaj je pri kinu in življenju razumno in kaj ni – za čustveno bistvo je poskrbel Kurosawa Akira ...

5) Uredniki so le izjemoma sposob-

ni in pripravljeni moje stvari pustiti na miru – moji prispevki so vedno predolgi, moje pisanje je preveč ... drugačno: kriv sem, povejte že kazen in gremo naprej. Druga stvar je, da ne morem vedno pisati o tistem, o čemer bi si želel, iz dveh razlogov: 1. zgodi se, da imam občasno o čem drugačno mnenje in uredniki, no, nočejo mešati bralcev; 2. redko lahko pišem o novejših filmih, ki veljajo za »pomembne«, ne le zaradi morebiti »antagonističnih« stališč, pač pa tudi zato, ker se vedno najde kdo, ki je videl te filme, ni pa videl česa »manjšega«, »bolj obskurnega«, kar sem najverjetneje videl jaz (Captain Maverick, prvak prezrtega in preganjanega – haha), tako da na koncu ponavadi pišem o »off« stvareh, o »on« stvareh pa pišejo drugi. Zato se težko vključim v sodobne razprave ... Ampak, k vragu s tem!

Olaf Möller je v Kölnu rojeni in živeči filmski kritik in kurator. O filmu piše za različne nemške in tuje medije, je evropski urednik Film Commenta, kjer objavlja tudi kolumno Olaf's World. Prebiramo ga tudi v Ekranu.

JONATHAN ROMNEY INDEPENDENT ON SUNDAY, VELIKA BRITANIJA

1) Kritiki smo vedno pod pritiskom uravnavanja samih sebe z različnimi pozicijami. Včasih se predpostavlja, da predstavljamo glas naše publikacije; ali da govorimo v imenu filma med ostalimi interesnimi področji, ki jih pokrivajo kulturne strani našega časopisa; ali da smo celo glas predvidenega okusa naših bralcev. Kritiki morajo nastopati neodvisno od navedenih pozicij – vendar ima to kakršenkoli pomen le v primeru, če je kritik neodvisen tudi od lastnih predsodkov. Iz teh razlogov v svojem delu uživam najbolj takrat, kadar mi nekako uspe presenetiti celo samega sebe, z odzivom na filme na način, kakršnega sicer ne pričakujem; odkar sem nedavno užival v filmu dvojca Merchant-Ivory, ne izključujem nobenih možnosti več.

S pisanjem za tedenski nedeljski časopis ne naslavljam specifično cinefskega bralstva (kot to počnem, npr., s pisanjem za *Sight & Sound*). Rad si predstavljam, da moja kolumna nima vzpodbudi bralca k ogledu filma, ki ga sicer ne bi zamikal, ali ga pripravi k

ponovnemu razmisleku o posameznem filmu. Ne zanima me dajanje nasvetov potrošnikom ali pripovedovanje, česa ne smejo zamuditi. Recenzijo raje obogatim s špekulacijami in tako razpiram vprašanja. Olajšan sem, da mi (v tem trenutku) filmov ni treba ocenjevati z zvezdicami, kar vsaki recenziji nalepi predznak dogme, ne glede na način pisanja.



2) Zame ni tako pomembno, ali je kritika napisana v pozitivnem ali negativnem duhu. Kar šteje, so novi vpogledi, pa naj si bodo osrednji ali robni: celo burkaste opazke lahko razprejo film na zelo zavezujoč način. Resnično uživam, kadar me kritika opozori na nekaj, kar mi je samemu popolnoma ušlo: navsezadnje tisto, kar v filmu spregledamo, priča tako o načinu, na katerega gledamo, kot tudi o tem, kar gledamo. Težko je na tak ali drugačen način ne govoriti o socialnem pomenu filma, pa čeprav ne pišem iz specifično politične perspektive. Nasprotno se je zelo lahko osredotočiti na »pomen« filma in povsem zgrešiti njegovo kinematografsko naravo in načine, na katere ga bo verjetno sprejelo ali uporabilo občinstvo. Nekoč sem delal za publikacijo, ki je zahtevala ločene sisteme ocenjevanja s petimi zvezdicami za faktorja »zabave« in »politike«: igrice je bila zabavna, vendar v končni fazi precej absurdna.

3) Ko pišeš za britansko časopisje, moraš pogosto prepričevati urednike o tem, kaj je pomembno, saj film ni nujno isto kot tisto, kar se šteje za »novico«, kar v tem primeru pomeni zgolj velike hollywoodske premiere. Redki časopisni kritiki v Britaniji si lahko privoščijo dovolj prostora za pokritje neanglofonskega filma. Pri časopisu, za katerega pišem, imam srečo, da lahko pokrivam širok spekter mednarodnega filma, včevši filme, ki jih imajo mnogi britanski časopisi za pretirano nedostopne za širše občinstvo (pomislek, ki te filme drži pod površino in tako perpetuira njihovo domnevno nedostopnost). Ne poznam kakšnih posebnih pritiskov, ki bi me silili v pisanje o britanskem filmu, čemur se v vsakem primeru raje izogi-

bam, saj me večina proslavljenih britanskih filmov praviloma bodisi razočara bodisi navdaja z občutki sramu – ali še huje, gre za navadne hollywoodske produkte. Vseeno se rad posvetim zanimivim izjemam, redkim kot so.

Na splošno rad pokrivam kar najširši spekter filmov – nič bolj kot kritik iz multipleksa nočem biti identificiran kot kritik striktno umetniških filmov.

4) Zelo me je navdihnil pokojni Serge Daney, tako zavoljo kompleksnosti njegovih odzivov na filme kot tudi zaradi sposobnosti, da se je posvetil nekemu navidez obrobnemu vidiku posameznega filma in v njem prebral kazalec trenutnega stanja filma ali filmskega jezika. Na sploh me bolj navdušujejo ameriški kot britanski kritiki, zaradi njihove sposobnosti ukvarjanja s filmom na način, ki je obenem entuziastičen in analitičen. V Britaniji je film kot predmet kritike še vedno vsesplošno pojmovan za manj vrednega od ostalih umetnosti. Zato se norčav ali vzvišen pristop k filmu šteje za nekaj spodobnega.

5) Najhujši pritisk je vedno prostor. Pri pisanju za časopise nikoli ne veš, koliko prostora bo tvoji kolumni namenjeno v posameznem tednu, in včasih si primoran k večji jedrnatosti, kot bi zares želel. Sicer nimam občutka, da bi mi *The Independent on Sunday* postavljala kakšne ovire, večje od tistih, ki si jih postavljam sam: ne maram razkriti, na primer, več od minimuma filmskega zapleta, v kolikor to dopušča prostor, najraje pišem na esejističen način.

V tem trenutku se morajo filmski kritiki upirati zadržkom, ki bi jih radi uvedli distributerji: slednji imajo kritike vse bolj za neko nepomembnost, ki se postavlja po robu blagajniškim izkupičkom, veliki studii pa medtem še naprej sledijo ideji filma, ki mu kritike ne pridejo do živga. Ko kritik končno dobi priložnost pisati o filmu, so njegove besede – naj si bodo pozitivne, negativne ali neprizadete – vnaprej porazgubljene v masi nekritičnega novinarskega poročanja, ki je orkestrirano okrog premiere filma. To nas ne bi smelo navdajati z občutki nemoči ali nekoristnosti: gre zgolj za razlog več, da kritiko razumemo kot svojevoljno zadovoljstvo, in da so kritike nato lahko tako igrive, polemične ali ravnodušne do zahtev trga, kot se to pač zahoče kritiku.

Jonathan Romney je filmski kritik za

nedeljsko izdajo časopisa *The Independent* in avtor večjega števila knjig, med njimi *Short Orders: Writings on Film*, Atom Egoyan in *Celluloid Juicebox: Popular Music and Movies Since the 50's*.

JONATHAN ROSENBAUM, THE CHICAGO READER, ZDA

1) Kaj vam pomeni biti filmski kritik?

Kaj pomeni biti filmski kritik? Zame to pomeni imeti forum, da lahko pišem o zadevah, ki mi veliko pomenijo, tudi o filmu – čeprav nikakor ne le o njem. Želim priti v stik z ljudmi, ki se strastno zanimajo za iste stvari, in podajati si želim predvsem strast in interes, ki sta nam skupna.

Ni se nam treba strinjati. »Sebe rad vidim kot letalo in ne kot letališče,« mi je nekoč v intervjuju rekel Jean-Luc Godard in sam mislim enako. Drugače povedano, v nekaterih primerih bi me veselilo, če bi me



bralci uporabljali za potovanje nekam, kamor hočejo sami, ne pa jaz, in se potem izkricali – ne pa da imajo

za končno destinacijo mene in to, kar imam povedati. Dialog prinese več od monologa, če le vsebuje več stališč in ne zgolj preprostega strinjanja.

Seveda je res tudi, da poskušam s kritiko pogosto »spreobračati« gledalce v korist filmov in filmskih ustvarjalcev, ki so všeč meni, kar pomeni, da se na-dejam, da bo nekatere stvari videl širši krog ljudi. A to ne pomeni, da se največ naučim od kritikov, s katerimi se strinjam, ali da nujno pričakujem, da bodo bralci moje mnenje sprejeli brez razprave ali debate. Kakor je predlagal Manny Farber, se pogosto pokaže, da je vrednotenje poslednji pomembni vidik kritike; še zlasti me prevzamejo tisti trenutki njegovega pisanja, ko ne vemo več, ali nekaj zasmehuje ali hvali.

Nasploh najbolj odobravam vse, kar film potegne iz področja biznisa, saj se zdi skoraj vse v našem življenju in v naši kulturi podrejeno tovrstnemu do-
jemanju filma – in to se mi zdi popol-

noma omejeno in monotono. Zavedam se, da se morajo poslovneži zanimati za film kot biznis, a zame je še vedno popolna uganka, zakaj bi kogar koli drugega zanimalo, koliko denarja zasluži drugi. Obstaja toliko drugega, o čemer lahko razmišljamo in pišemo, čeprav postane včasih nujno razpravljati tudi o nekaterih vidikih posla, ki kritiko ovirajo – s čimer se merim v svoji knjigi *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See*.

Nadalje je žal razširjeno mišljenje, da naj bi filmska kritika govorila o filmu in o ničemer drugem in bila tako omejena le na preproste porabniške nasvete – precej skopa in dolgočasna dejavnost sama po sebi. Preden sem sploh pomislil, da bi pisal filmsko kritiko, sem se imel dolga leta za pisatelja, in del izziva in pomena pisanja o filmu je zame pogosto raziskovanje tematik, ki so s filmom povezane, na primer téma dokumentarca, roman, zgodba ali drama kot predloge igranega filma, kaj film govori o nekem času in prostoru, in tako naprej. Po mojem mnenju velja enako za druge vrste kritike in pravzaprav tudi za druge vrste pisanja.

2) Katere lastnosti ima opazna filmska kritika?

Provokativnost, izvirnost, informiranost, angažma, čut za etiko in ideološki učinek, poznavanje snovi, občutek za podrobnosti, humor, dober slog pisanja, dovolj širok kontekst, občutek za to, kako film vpliva na nas, medtem ko ga gledamo in po predstavi, ter energija – seveda ne nujno v tem zaporedju. Pravzaprav dam pogosto prednost informacijam, saj so morda najbolj podcenjen in zanemarjen element filmske kritike. Nedaven očiten zgled za to, takih zgledov je veliko, je film *Rosetta*, ki je maja 1999 prejel glavno nagrado v Cannesu in pol leta pozneje v Belgiji navdihnil sprejetje novega zakona, »le plan Rosetta,« s katerim se je spremenila minimalna mezda najstnikov. Kolikor vem, sem pravzaprav jaz »razbobnal« zgodbo – ki mi jo je povedal Bill Krohn, ki piše za *Cahiers du cinéma*, potem ko jo je izvedel od kolega iz Pariza –, ko je film januarja 2000 začel igrati v Chicagu, kajti noben novinar zunaj Belgije ali ameriški distributer o tem ni poročal.

Ameriška levičarska filmska kritika je omejena, ker si ves čas prizadeva, da

bi družbene in politične vidike filma ločila od njegovih filmskih kvalitet in njegove vrednosti, ki jo ima kot umetnost in zabava – gre za nekakšno puritansko nezaupanje užitku, ki ga redno spremlja pomanjkanje zanimanja za formo. V Evropi, kjer sem živel skoraj osem let, sem spoznal, da so bili kritiki z največ čuta za formo skoraj brez izjeme komunisti. V tej deželi so komunisti in njihovi simpatizerji bolj večji vsaj estetskega, če ne intelektualnega filistrstva, ki se nanaša na formo. Tovrstna tendenca se zdi pogosto povezana z osiromašenim čutom za to, kaj užitek sploh je; videti je, da latinski narodi hitreje ugotovijo in potem cenijo – in naredijo radikalen korak k odkritju – to, da je umetnost bližje igri kakor delu. V ameriški kulturi je to relativno vprašljivo stališče, kajti umetnost pogosto po nepotrebnem mešamo z imenitnostjo. Vendar pa je po mojem mnenju najboljša kritika tista, ki mi pokaže, kako naj se zabavam. In v nasprotju z nekaterimi razširjenimi predstavami o zabavi, to nujno ne pomeni, da se izogibam kakršnim koli moralnim vidikom.

3) Kako bi opisali odnos med filmskimi kritiki in filmsko industrijo? Bi bili filmski kritiki lahko vplivnejši v tem odnosu? Kako?

Eksistencialno rečeno, danes večino posameznikov, ki se imajo za filmske kritike, nadzoruje filmska industrija – če jih nima dobesedno v svoji lasti. (Včasih gre tudi za dobesedno ali vsaj figurativno lastništvo.) Glede na finančne vire filmske industrije in vnemo *mainstreamovskega* tiska, da bi rajši služil tem virom kakor pa javnemu interesu, se tako stanje zlepa ne bo spremenilo. To pomeni, da je »odločitev« večine tiska o tem, kateri filmi na sporedu so sorazmerno pomembni (na primer, *Mularija* [Kids, 1995, Larry Clark], *Šund* [Pulp Fiction, 1994, Quentin Tarantino], *Let bele golobice* [The Wings of the Dove, 1997, Iain Softley], *Življenje je lepo* [La vita è bella, 1997, Roberto Benigni]) in kateri so sorazmerno nepomembni (na primer, *Pod oljkami* [Zire darakhata zeyton, 1994, Abbas Kiarostami], *The Glass Shield* [1994, Charles Burnett], *Gospodične iz Rocheforta* [Les Demoiselles de Rochefort, 1967, Jacques Demy, Agnès Varda], barvna verzija filma *Praznični dan* [Jour de fête, 1949, Jacques Tati]), v rokah bratov Weinstein

in ne kritikov. Razen tega bo drugače misleče kritike – in če sodimo po dokazih, jih ni veliko – verjetno onemogočilo to, da se studio Miramax obotavlja ali pa sploh noče ponovno razmisliti o prioritetah pri oglaševanju ali izdelovanju razpoložljivih kopij, klipov ali videov. Če bi obstajalo več neodvisnega raziskovanja – na primer, več zanimanja za filmski spored v tujini ali za tisto, za kar »slišimo«, a potem zaradi takega ali drugega razloga tako rekoč izgine –, bi morda lahko imeli filmsko kritiko in ali filmsko novinarstvo, ki bi bila vredna svojega imena in bi ne bila le preprosto preslikavanje odločitev industrije. Začuden sem, da večina kritikov implicitno sprejema in odobrava kaos ponovnega montiranja ali celo ponovnega snemanja, ki ga spodbuja najljubša oblika vudu znanosti studiev – testni marketing. In seveda, če nočeš ali ne moreš spremljati posebnosti tovrstnih postopkov, si tako ali drugače obsojen na to, da sam postaneš del nje-ga in sprejmeš, da so njegove operacije kot pomembne dokončne ustvarjalne odločitve.

V veliki meri so za tovrstne okoliščine krivi uredniki in producenti, ki izberejo promocijo pred raziskovanjem. V *mainstreamovskem* tisku je večina gradiva o filmih tako ali drugačno oglaševanje, zamaskirano v novice; ni videti, da bi se to stanje kaj spreminjalo, in tudi ni videti, da bi vsaj priznali, da tako pač je. A kritiki bi bili lahko bolj vplivni v tem odnosu, če bi delali v okviru nečesa, bolj podobnega svobodnemu tisku. Nasploh je ameriškem tisku pri ocenjevanju, kaj je pomembnega pri filmu, dovoljeno biti svoboden – torej pluralističen in neodvisen od studiev in multikorporacij – le, kadar je njegov vpliv sorazmerno nepomemben. Pravilno ali nepravilno domnevam, da je v tem razlog, zakaj Miramax, vsaj kolikor vem, ni dvignil hrupa okrog svojih kampanj proti praksam studia; zakaj bi se obremenjeval, ko ima toliko prominentnih kritikov že v rokah?

4) Katere so največje ovire, s katerimi se soočate pri pisanju filmskih kritik?

Pri tedniku *Chicago Reader* se imam za nenavadno in neizmerno srečnega, saj imam manj omejitev, ki se nanašajo na *deadline*, prostor in izbor filmov, o katerih lahko pišem, kakor moji kolegi – ali vsaj tisti kolegi, za katere vem, da

redno pišejo za tedenske publikacije. Tako je deloma zaradi tradicije pisanja o filmu za *Reader*, ki jo je v veliki meri v sedemdesetih in osemdesetih letih vzpostavil Dave Kehr; to je precedens, kateremu ostajam hvaležen. Le žalosten komentar o vrednotenju filmske kritike v Združenih državah: Kehr udtelje vsakič, ko ga za oceno filmov najamejo pri drugih časopisih – pri *Chicago Tribune*, *The New York Daily News* in nazadnje pri *City Watch* – zmanjšajo prostor za polovico in hkrati povišajo plačilo. S pisanjem filmske kritike lahko domnevno torej obogatiš tako, da se naučiš govoriti kot zvočni citati na televiziji – kar dejansko pomeni, da molčiš in dovoliš posnetkom, da govorijo. (Tudi če je tisto, kar govoriš, premišljeno, ostane zlasti promocijski vidik.)

Pred nekaj leti je *Reader* najel drugo rezervo, Liso Alspector, ki za časopis oceni toliko filmov, kolikor ji jih dam, meni pa zato ostane več časa, da pišem daljše kritike. Povsem sem prepričan, da je največja težava pri filmski kritiki že dolgo časa nekakšna borbena utrujenost, zaradi katere smo pogosto prekomerno hvaležni za filme, ki so rahlo boljši od povprečja. Bolj splošno povedano, vsak kritik verjetno vidi več filmov, ki so na sporedu, od povprečnega navadnega gledalca in to strašansko spremeni naša splošna merila in naše odzive – to je faktor, ki ga le redko upoštevamo.

5) *Vas kaj še posebej ježi? Ste zavezani kakšni posebni maksimi, dediščini vaših predhodnikov?*

Večino stvari, ki me najbolj ježi, sem zapisal zgoraj. Tole pa je moj kritični kredito: Najboljša filmska kritika se skoraj zmerom porodi iz kritične skupnosti – kar na splošno pomeni populacijo cinefilov, ki se lahko družijo in razpravljajo o filmih, drug drugega berejo in/ali ohranjajo stike po telefonu, faksu ali elektronski pošti. Nekateri kolegi trdijo, da ne marajo razpravljati o filmih ali brati tujih kritik, preden ne napišejo svoje kritike. A prepričan sem, da so izolirani odmevi pogosto sorazmerno osiromašeni. Tudi v preteklosti so mnogi kritiki odsevali skupnosti, iz katerih so izhajali in/ali se pri njih napajali: v amerškem kontekstu se gotovo spomnite Jamesa Ageeja, Mannyja Farberja in njunega širokega polja referenc na druge umetnosti in umetnike, aluzij Andrewja Sarris na

druge avtorje in tega, kako kraljevsko je Pauline Kael uporabljala zase »mi« in citirala prijatelje in kompanjone. Vem, da tovrstne prakse mnogi obravnavajo negativno, a jaz jih imam za zemljo, iz katere rastejo dragoceni pogledi in razumevanje stvari.

V francoskem kontekstu imamo Bazina, poznejše režiserje novega vala in Sergeja Daneyja – da niti ne omenim ekscentrikov, kakršna sta Henri Langlois in Noël Burch, ki ju tudi moramo videti kot del kolektivnih razmer. Celotno Harry Alan Potamkin, zapostavljen ameriški kritik dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, je bil nekoliko yenta (opravljiv), in prav tako pravzaprav tudi Sergej Eisenstein. Seveda, tudi samotni lik, kakršen je John Simon, opravlja, a pri njem je bolj verjetno, da bo se bo pri dejstvih zmotil – denimo, pred kratkim je v *National Review* trdil, da je Raúl Ruiz homoseksualec. Vrh tega je treba reči, da je samotni strokovnjak oboje: mit in neke vrste domača obrt, ki jo je treba opustiti, ker le redkokdaj pripomore k zdravemu okolju. Pomislite, na primer, koliko bolj sveže bi bile lahko stvari, če bi imeli štiri ali pet knjig o Johnu Cassavetesu, ki bi jih (namesto enega samega) napisali štirje ali pet ameriških kritikov.

Kolegi, ki nočejo, da bi jim ukradli ideje, ponavadi že v izhodišču nimajo kdove kakšnih idej (seveda gre za nekaj povsem drugega pri kritikih, ki zaradi tega ali onega razloga nočejo, da bi se njihova mnenja o filmih v javnosti razvedela vnaprej – a mnenj ne gre enačiti z idejami ali kritiko.) Sam sem včasih navdušen, če mi kdo ukrade idejo – priznam, to se ne zgodi prav pogosto –, ker je to eden izmed načinov vplivanja. Priznati moram tudi, da je eden pomembnejših vplivov na moje pisanje *feedback* in tudi delci informacij, ki mi jih prišepnejo bralci. Takole sem zapisal v svoji zbirki *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*: »Če to priznavamo ali ne, je tako rekoč ves kritični diskurz samo del konverzacije, ki se začne pred začetkom kritike in se nadaljuje še dolgo potem, ko je kritike konec, in vsi najboljši kritiki na neki način namigujejo, pa četudi zelo posredno, na ta dialog. Najslabši kritiki nas ponavadi poskušajo prepričati, da so edini strokovnjaki daleč naokoli.«

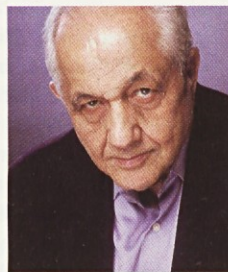
Jonathan Rosenbaum je filmski kri-

tik pri The Chicago Reader. Je avtor knjig: *Moving Places: A Life in the Movies* (Harper & Row, 1980), *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (University of California Press, 1995), *Movies as Politics* (University of California Press, 1997), *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See* (A Capella Books, 2000), *Dead Man* (BFI/Indiana University Press, 2000), *Abbas Kiarostami* (University of Illinois Press, 2003; soavtor z Mehrnazom Saeed-Vafo) in *Essential Cinema* (Johns Hopkins University Press, 2004).

ANDREW SARRIS NEW YORK OBSERVER, ZDA

1) *Kaj vam pomeni biti filmski kritik?*

Ukvarjam se s filmsko kritiko, in to počnem že zadnjih šestinštirideset let oziroma od leta 1955, ko sem Jonasa Mekasa prepričal, da mi je v zameno za



urejanje tujih rokopisov v negotovi angleščini dovolil recenzirati (in skritizirati) *The Country Girl* Georgea Seaton

Clifforda Odetsa. Za oboje nisem bil plačan. Torej mi, vsaj na začetku, denar ni predstavljal motivacije, in bil sem preveč neznan, da bi se soočil s skušnjavami korupcije v filmski industriji. Rad sem imel filme. Rad sem pisal in govoril o njih. Še danes je tako. Morda je to edina stvar, ki sem jo sposoben delati. In koga hočem s kritiko doseči? Mislim, da kogar koli in vsakogar, ki zna brati. Nadejam se, da s pisanjem sporočam, kako rad imam in cenim filme, da jih lahko imajo radi in jih cenijo tudi moji bralci in poslušalci. Seveda, v ozadju so kot sami po sebi častni cilji, *belles lettres* in retorično ustvarjanje. Rad bi vplival na način, kako ljudje filme gledajo in kako o njih razmišljajo. Svojim študentom z besedami Oscarja Wilda govorim, naj filme ne le gledajo, temveč naj jih tudi vidijo.

2) *Katere lastnosti ima opazna filmska kritika?*

»Opazne filmske kritike« so lahko

pozitivne ali negativne, čeprav pogosteje pozitivne. Vsi filmi, celo tisti najbolj eskapistični, imajo družbene in politične vidike. Mislim, da imajo filmske kvalitete in vrednost filma kot umetnosti ali zabave prednost pred njegovimi neizbežnimi družbenimi in političnimi vidiki.

3) *Kako bi opisali odnos med filmski kritiki in filmsko industrijo? Bi bili filmski kritiki lahko vplivnejši v tem odnosu? Kako?*

Filmska kritika morda variira s kritikom in z ljudmi iz filmske industrije. Od slednjih sem se večinoma distanciral in tudi oni so se držali stran od mene. Mislim, da kritiki ne bi smeli poskušati »imeti vpliva« na filmske ustvarjalce. Na prvem mestu so zavezani svojim bralcem in poslušalcem. Poznal sem kar nekaj filmskih ustvarjalcev, a dvomim, da sem na katerega izmed njih vplival. In mislim, da je tako prav.

4) *Katere so največje ovire, s katerimi se soočate pri pisanju filmskih kritik?*

Ne spomnim se, da bi si z objavami na pot postavil kakršne koli ovire. Da pa ne bi izgubil dela, sem moral zadovoljiti svoje založnike. Prostor v publikacijah je zmeraj omejen in čas do *deadline* je vselej nadležna stvar. To je prekletstvo novinarstva.

5) *Vas kaj še posebej ježi? Ste zavezani kakšni posebni maksimi, dediščini vaših predhodnikov?*

Zdaj imam dvainsedemdeset let, in ko dirkam proti poslednjemu *deadlinu*, je mnogo prepozno, da bi se glede česar koli pritoževal. Moj kredito je preprost: prizadevaj si biti pošten in pravičen, a predvsem si prizadevaj biti natančen.

Andrew Sarris od leta 1989 dela kot filmski kritik pri tedniku New York Observer, med letoma 1960 in 1989 pa je bil filmski kritik pri The Village Voice. Je avtor številnih knjig, med drugimi *The American Cinema Directors and Directions, 1929–1968*, *Interviews with Film Directors*, *Confessions of a Cultist*, *The Primal Screen*, *The John Ford Movie Mystery*, *Politics and Cinema and You Ain't Heard Nothin' Yet*, *The American Talking Film, 1927–1949*, *History and Memory*.

BOGASTVO, INTENZIVNOST IN GESTA: POGOVOR Z ADRIANOM MARTINOM

NIL BASKAR

Rečemo lahko, da je svetovna geografija filmske kritike tradicionalno razpeta med evropskimi in ameriškimi centri »moči«, med Parizom, Londonom in New Yorkom – centri, ki hkrati narekujejo tudi njene orientacije, estetske, avtorske in politične odločitve. A hkrati lahko poskušamo – v dobi transnacionalnih sinhronosti (in neenakosti) – isto geografijo zapisovati tudi v drugačnih merilih in projekcijah, ki vključujejo nove centre in periferije, tako strogo geografske kot tudi kulturne: zanimivo, inventivno, relevantno pisanje o filmu lahko danes odkrivamo na doslej nevidnih mestih: v JV Aziji, v Južni Ameriki, pa tudi v drugačnih »stratah« (družbenih in ekonomskih) starih centrov. Nova kultura ljubiteljske kritike, pogosto v kontekstih, ki se izmikajo utrujenim označevalcem »akademskega«, »fenovskega« ali »profesionalnega«, v mnogočem predstavlja utelešenje demokratičnega potenciala globalnih internetnih kultur. Tistih, ki bogatijo »uveljavljene« kritiške tradicije z specifičnimi kulturnimi in estetskimi intervencijami, a hkrati predstavljajo tudi izziv legitimnosti in ekonomiji samega pisanja o filmu.

Med redkimi pisci, ki se poleg »svojega dela« danes posvečajo tudi »izpraševanju vesti« je zagotovo avstralski kritik Adrian Martin: zajeten del njegovega avtorskega korpusa je posvečen prav spremembam v statusu filmske refleksije in kulture. Zbornik *Movie Mutations*, ki ga je leta 2003 uredil skupaj z ameriškim kritikom Jonathanom Rosenbaumom, je ključno delo raziskovanja in poskusa oblikovati določeno empirično antropologijo trenutnih kultur filmske recepcije in percepcije, ki bi vključevala vso njuno različnost ter bogastvo. In četudi je zastavek tovrstne kulturne »zgodovine v teku« vselej vnaprej obsojen, da izpusti nekatere ključne fenomene ali podleže zobu časa, so *Movie Mutations* v prostor filmske refleksije po dolgem času vrnile dragoceno polemičnost in samokritiko.

A seveda Martinov kritiški opus poleg *Movie Mutations* obsega še marsikaj: *Phantasms*, zbirko esejev, posvečenih filmu in popularni kulturi; *Film: Matters of Style*, zbornik, posvečen teoriji filmske estetike; monografije Terrencea Malicka in Abela Ferrare;

poglobljene analize filma *Nekoč je bilo v Ameriki* ter Millerjeve trilogije *Mad Max*. In še množico kritiških zapisov, ki se pojavljajo v širokem spektru publikacij – od avstralskega dnevnika *The Age*, do številnih filmskih revij, tako tiskanih kot spletnih. Vsekakor pa ne gre izpustiti *Rouge*, spletne publikacije, ki v praksi udejanja »utopične« ideje *Movie Mutations*: zahtevo po interdisciplinarnosti ter polemičnosti znotraj področij filmske kritike in refleksije.

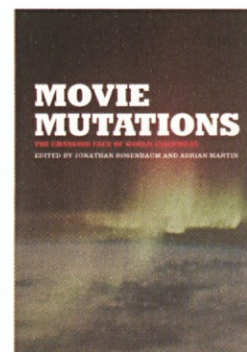
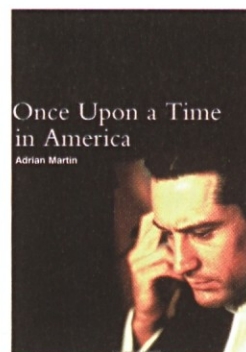
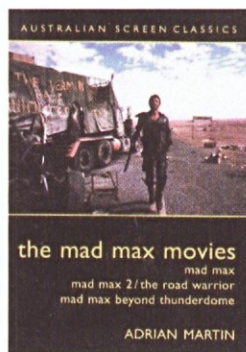
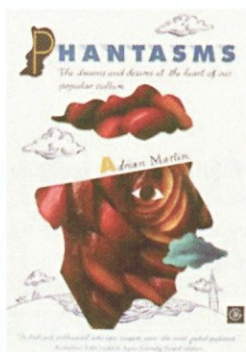
Tipično uvodno vprašanje: kateri kritiki, pisci, filmi ali knjige so te inspirirali pri odločitvi, da postaneš filmski kritik? Katera so kanonska imena in teksti?

Pogosto mislim, da je formativni spisec »kanoničnih imen« vsakega kritika v veliki meri naključen – nastaja preko niza naključnih srečevanj s tistimi viri, ki so v danem trenutku na voljo, pri roki. V mojem primeru sem kot mladostnik največji vir kritiškega navdiha našel v tistem, kar je bilo na voljo v lokalni knjižnici (bolj kot v filmskih mesečnikih ali v starih, razpadajočih knjigah o »filmu kot umetnosti«), kar je bilo mogoče kupiti pri prodajalcih časopisov (mnogo več »resnih« filmskih revij kot danes) in v tem, kar je bilo moč najti v določenih knjigarnah (v otroštvu sem bil mahnjen na znanstveno fantastiko in veliko časa preživel v knjigarni z imenom »Space Age Bookstore«!). Spominjam se, da je v letih 1975–78 velik vtis name naredilo pisanje Jonathana Rosenbauma o Bressonovem *Lancelot du Lac*, ki je izšlo v *Sight and Soundu*, pisanje Jean-Pierra Coursodona o Jerryju Lewisu v *Film Commentu* ter (v skladu z mojimi zf/horor preferencami) knjiga o Rogerju Cormanu, ki so jo leta 1970 izdali pri edinburškem filmskem festivalu – moje prvo srečanje z »britansko teorijo« (Wollen, Willemen itd.), povezano s študijami žanra, mitološko-poetično kritiko itd. Raymond Durnatu sem bil izpostavljen zgodaj – naj omenim njegov zapis o »populizmu in žanru« za *Film Comment* iz leta 1975, pa tudi knjigo *Films and Feelings* iz šestdesetih – ne pa tudi Pauline Kael (ki je bila za povprečen okus že takrat zelo priljubljena) in Mannyju Farberju, s katerim sem se srečal šele veliko kasneje. Ko sem se pri

sedemnajstih znašel v srednji šoli, sem prebral vse, kar je premogla knjižnica: *Praxis du Film* Noëla Burcha ter *Film as Film* Victorja Perkinsa, sta bili zame – kljub temu, da sta si bili do skrajnosti različni – ključni besedili (kot sem pojasnil v članku v *Undercurrent*¹, sta ti knjigi postali moja »sprta starša« – in sta to verjetno še danes); požiral sem tudi Stephen Heatha, Robina Wooda, Raymonda Bellourja ... pri sedemnajstih sem s hrepenenjem občudoval naslovnice francoskih revij kot *Cahiers*, se nebogljeno prebijal skozi njihove strani in se tako naučil, besedo za besedo prevoda, kako jih brati! Radio je pogosto izpuščen iz tovrstnih »sentimentalnih pripovedi«, morda zato, ker je tako lokalni in efemer: veliko svoje zgodnje izkušnje filmske kulture sem prejel preko radija, s poslušanjem lokalnih akademikov, ki so recenzirali najnovejše filme, preko serije oddaj Petra Harcourta iz Kanade, posvečenih »umetniškemu filmu«, pa tudi 15-minutnem kritičnem programu, ki se je imenoval *Teden filma* (*The Week in Film*) in pri katerem sem dvajset let kasneje sam prebil tri leta!

Živiš v Avstraliji, ki – vsaj doslej – ni uživala slovesa pretirano cinefilske kulture. Kako ta relativna odmaknjenost od nekaterih bistvenih virov sodobnega filma, Evrope in ZDA, vpliva na tvoje delo?

Da bi odgovoril na to vprašanje, bi moral ponoviti celotno vajo iz geopolitične zgodovine filmske kritike! Zares bom odgovoril na podoben način, kot bi odgovoril katerikoli resni filmski kritik z Irske, Tajvana, Kanade in mnogih drugih podobnih krajev, ki so se znašli »v senci velikih svetovnih moči«. Govorimo namreč o dolgotrajni zgodovini (ki jo omenja tudi knjiga *Movie Mutations*), znotraj katere – povsem enako kot v svetu umetnosti ali drugih kulturnih/intelektualnih sfer – so za »centre« ali prestolnice filmske misli in govornice vselej veljale le Francija, ZDA, v manjši meri Velika Britanija ... Ne glede na to, kako bogata ali živa je bila filmska kultura v tvoji »lokalni sceni« – če nisi izvirar ali se nahajal v enem teh centrov, potem v »svetovnem merilu« preprosto nisi mogel obstajati kot kritik. (To vem iz lastnih izkušenj: kot pisec sem v svojih prvih



15 let komajda kdaj doživel objave izven Avstralije. Kasneje je sledilo še mnogo podobnih pripovedi.). Zaradi tega danes (na splošno) poznamo le redke med najboljšimi kritiki (ali najboljšimi učitelji, novinarji), ki so v preteklem stoletju delovali po celem svetu ... Ne gre zgolj za »majhne države«: Španija, Nemčija, Avstrija, Italija in Japonska (če izberem povsem naključne primere) imajo izjemne zgodovine filmske kulture, ki pa so, po vsem tem času, na filmskem »zemljevidu sveta« še vedno komajda prepoznavne.

Če se vrnem k tvojem vprašanju: ali »relativna odmaknjenost«, kot to sam imenuješ (uporabiti bi bilo mogoče tudi manj vljudne besede kot imperalizem, geopolitično izkoriščanje, kolonializem itd.) vpliva na moje in na delo mojih avstralskih kolegov? Seveda; nevidnost je hkrati težavna (počutiš se odtujen od toliko vsega, kar se dogaja drugje v svetu), a tudi osvobajajoča (trudiš se lahko za svoje sanje, za svoj Šangri La, za Utopijo!). A ta vpliv se najmočneje odraža v možnostih za obstoj določene skupnosti: pri sebi doma ne moreš vselej najti svoje skupine ali klana ali »kabale«; pri *Movie Mutations* je šlo za radosti in možnosti, ki so se sproščale ob poskusu, da bi svojo skupnost spletel *onkraj* lastnih nacionalnih meja. A kakorkoli že, pred recimo desetimi leti v Sloveniji nisi slišal za nobenega zanimivega filmskega kritika, sam pa v Avstraliji nikoli nisem slišal za nobenega zanimivega slovenskega kritika (z izjemo Slavoj Žižka). Internet je tu povzročil resnično spremembo: v omejenem obsegu je na novo zarisal geopolitični zemljevid filmske kulture, še zlasti v konjunkciji z vzponom nekaterih naprednejših filmskih festivalov (denimo rotterdamškega). Seveda to ne pomeni, da ljudje na internetu nekaj preberejo in si potem rečejo – »ah, Avstralija (še zlasti Melbourne) je nova prestolnica filmske misli in kulture, je novi center sveta, novi Pariz ali Dunaj!« – no, morda nekdo dejansko misli tako! – temveč predvsem to, da pisanje o filmu včasih doseže stanje *brezdržavnosti*, nekakšnih »vesti od nikoder«, ki so na internetu dostopne vsakomur. *Brezdržavnost* ni vselej utopična (po začetnem zanosu lahko v dolgem teku postane vir močne odtujitve), a je, znova, lahko tudi osvobajajoča – in v resnici je odtajala ledena pokrivala filmske oble.

Velik del tvojega kritičnega dela je posvečen refleksiji same kritike: ideje, ki prelevajo Movie Mutations, govorijo v prid nekakšne postkritike, ki bi skušala vzpostaviti globlje in bolj smiselne

povezave med odtujenimi prostori filmske misli: delom akademikov in študentov na eni ter filmskih kritikov, tako lokalnih kot mednarodnih, na drugi strani. Ali sam lahko vidiš kakšna otipljiva znamenja teh povezav?

Na določen in pomemben način se je to vselej dogajalo v delu nekaterih posameznikov, drznih *passeurjev*: njihova orientacija je bila intelektualna, a pisali so za popularne ali polpopularne kanale, pogosto na populističen način: Durnatt, Wood, Farber, Rosenbaum, Richard Dyer, Serge Daney, Judith Williamson, Jairo Ferreira ... Toda, ali poleg tovrstnih posameznikov (ki jih je mnogo), obstaja bolj splošno stičišče akademizma in popularnega filmskega pisanja? Če nič drugega, mislim, da so filmski festivali v zadnjih letih najbolj uspešno ustvarjali takšen prostor na polovici poti: precej univerzitetnih programov se posveča raziskovanju zgodovine in kulture filmskih festivalov, področju filmskega zgodovinopisja, ki je bilo doslej v veliki meri zanemarjeno. Vse več pa je

Seveda se je treba vselej boriti z »nazadnjaškimi« glasovi antiintelektualizma, ki so v dobi interneta vse glasnejši in vse bolj napadalni, vendar zadnje čase opažam tudi vedno več »množične želje« za resnično refleksijo in kulturo filma, ki presega navadno fenovstvo.

tudi »interdisciplinarnega« zanimanja – v obliki, ki ni obstajala vse od sedemdesetih let – za kreativno pisanje, za kritiko kot ekspresijo, kot »umetniško obliko« samo po sebi ... Seveda se je treba vselej boriti z »nazadnjaškimi« glasovi antiintelektualizma, ki so v dobi interneta vse glasnejši in vse bolj napadalni, vendar zadnje čase opažam tudi vedno več »množične želje« za resnično refleksijo in kulturo filma, ki presega navadno fenovstvo.

Zdi se tudi, da tvoje delo vseskozi raziskuje predvsem eno vprašanje: kako in zakaj določen film deluje, in če ne, kje je šlo narobe? Kateri so bistveni kriteriji in kritična orodja, ki omogočajo takšne odgovore? Raymond Durnat, ki je zate pomembna referenca, je govoril o integriteti, kompleksno-

sti in bistvenosti. So tovrstne točke relevantne ali pa je dovolj, da se preprosto predamo želji ljubiti filme le zaradi njihove Lepote, ne da bi se ozirali na njihovo vsebino in kontekst?

Namesto Durnatove trojice (ki je fascinantna!) bi osebno predlagal naslednje tri pojme, ki so vsekakor v osrčju mojega ukvarjanja s filmom: *bogastvo*, *intenzivnost* in *gesta*. Vsak od teh treh pojmov ustreza zelo različnim »nivojem« filmske izkušnje. Cenim bogastvo filma (kot verjetno večina kritikov): bogastvo velikih del, ki nagrajujejo vedno znova, bogastvo del z kompleksno logiko, del, ki zahtevajo resnično delo »branja«, interpretacije, dešifriranja, filme, ki so »globoki in pomenljivi«. A vsi filmi, ki so dobri, pomembni in vredni pozornosti, niso nujno tudi »globoki in pomenljivi«. Znotraj filma (in naše filmske izkušnje) je treba narediti prostor – veliko prostora – za vse tisto, kar je izredno in posebej ekscenčno, noro, spektakularno, diha jemajoče – z eno besedo intenzivno: za tiste fenomene, ki se bolj kot v notranjosti filmskega dela dogajajo na njegovi površini. Ta investicija v intenzivnost me je pripeljala do popularnih oblik in žanrov, ki jih ljubim: norih komedij, najstniških filmov, grozljivk, akcijskega filma itd., a tudi do avantgarde! In nazadnje, gesta, ki se nanaša bolj na zgodovinsko-politično, socio-kulturno dimenzijo filma: na tisto silovito valovanje pomenov, ki ga začutimo, ko se film *pozicionira* v razmerju do vseh drugih del, s katerimi tvori »družino«: ko se zamaje ali preobrne okorel stereotip, ko se končno prelamlja tabu, ko se dve dotlej ločeni ideji spajata skupaj ... Redki avtorji, Jim Hoberman denimo, so poskušali pisati fragmente zgodovine, izvirajoče v tovrstnih gestah, ki pogosto nimajo veliko skupnega tako z »umetnostjo« (bogastvom) kot s »kinematičnim« (intenzivnostjo).

»Je dovolj, da se preprosto predamo želji ljubiti filme le zaradi njihove Lepote, ne da bi se ozirali na njihovo vsebino in kontekst?« To vendar ni mogoče! Res je, v filmu je prisotna določena oblika abstraktne lepote – morda je to »kinematičnost«, mizanscena, kakorkoli že to poimenujemo – a sam sem dovolj »materialist«, da sem se doslej prepričal o tem, da v filmu ne obstaja nič takšnega kot čista lepota: v trenutku, ko so prisotni senzacija, intenzivnost, »primarni procesi« (ritma, barve, vidnega, zvočnega, taktilnega), nastopi tudi »gnetenje« teh estetskih občutij v kompleksne (včasih skrivnostne) družbene in kulturne procese. Prav to je resnična drama filma: nekaj, kar pripada »imaginarnemu« in kar se upira trdnim družbenim določbam,

subjektivizaciji, konformnosti, »simboličnemu« itd.; in hkrati nekaj – še vedno v okviru istih tenzij –, kar direktno prispeva prav k omenjenim procesom na najslabši možen način. Potrebujemo tako frankfurtsko šolo kot nadrealizem, da bi se spopadli s to večno dramo!

Znotraj določene filmske kritike je vedno obstajalo prepričanje, da je mogoče film vrednotiti izključno po njegovih lastnih kriterijih in da uvažanje »tujih« konceptov (iz psihologije, sociologije, filozofije ...) neizogibno reducira film na eksperimentalni dokaz za katerokoli teorijo, ki je tisti hip pač aktualna. Je takšno verjetje v osnovi napačno?

Drži, v osnovi je napačno! Ok, razumem tvojo ponto: prepogosto lahko vidimo, kako so filmi »reducirani na dokaze za teorijo«, zlasti v akademskem delu, a tudi v najslabših primerih popularnega žurnalizma (ki filme denimo razume kot dokaz propadanja moralne civilizacije ali pa, nasprotno, transcendentalne vrednosti eskapistične zabave itd.). A zame to ni filmska

Znotraj filma (in naše filmske izkušnje) je treba narediti prostor – veliko prostora – za vse tisto, kar je izredno in posebej ekscesno, noro, spektakularno, diš jemačo – z eno besedo intenzivno: za tiste fenomene, ki se bolj kot v notranjosti filmskega dela dogajajo na njegovi površini.

kritika. Filmska kritika ne more obstajati brez »tujih konceptov«. Vselej potrebujemo orodja, ki nam pomagajo misliti, s katerimi postavimo gradbišče idej. In kakorkoli, nihče ne more zaustaviti tovrstne »kontaminacije«: film je nečist od prvega do zadnjega trenutka, je brez meja – nikoli ne moremo s prepričanjem izreči, kaj je zanj »specifično« ali notranje, in kaj je »tuje« ali eksterno. Še več, film se (tako kot jezik, kot vsaka umetniška oblika, kot filozofija) razpira šele takrat, ko pride v eksplozivni kontakt z tistim »zunaj« sebe – hvala bogu za to! Glede tega nimam dvomov: več je idej v filmski kritiki, bolje je. Seveda pa jih je treba spraviti v uporabo, jih vpreči – in ne zamrzniti v absolutne gotovosti in prepričanja, modele in sisteme. Spreminjati ideje s filmom, spreminjati film z idejami! Tako iz mene govori moj godardovski/deleuzovski jaz.

Vsi se zavedamo, da obilje, ki ga ponujata internet in distribucija DVD-jev, ne spreminja le načinov konzumiranja filmov, ampak tudi njihovo vrednotenje in refleksijo. Smo res v zlati dobi vsakdanje cinefilije, kljub dejstvu, da resnični in obči prostori filma pospešeno izginjajo, njihova mesta

pa zavzemajo monolitski multipleksi ter mobilne festivalske kulture?

Če v tem trenutku iztegnem svojo nogo, se prepričam o resničnosti tvoje izjave: po tleh se raztresejo *box-set* filmov Luca Moullleta, kopica komedij Stephena Chiauja, nekaj vrhunskih izdaj Criteriona, trije Naruseji, De Palmin film iz l. 1967, ki ga ni bilo mogoče videti skoraj štiri desetletja, Rivettov dvojček *Duelle* in *Noroit*, novi avantgardistični srednješolski mjuzikl konceptualnega umetnika Mikea Kellyja ... Imel sem se za srečneža, ko sem pred približno desetimi leti vstopil v »magični« krog cinefilov-prijateljev iz celega sveta, ki so si na videokasetah pošiljali filmske redkosti; a v primerjavi z eksplozijo izdajanja DVD-jev je šlo za aristokratsko, skrivnostno, »elitno« izkušnjo. Vseeno pa mislim, da je prezgodaj trditi, da ta potrošniška dostopnost v filmsko kritiko vnaša velike, če sploh kakšne spremembe: različnosti okusov, navade gledanja, načini mišljenja in odzivanja se ne spreminjajo čez noč skupaj z spremembami v tehnologiji. (Je VHS v resnici spremenil filmsko kritiko, sta kabelska televizija in »surfanje po kanalih« sprožila revolucijo v kritiki televizije? Ne bi rekel.) V resnici menim, da je »demokratizacija« filmske kulture, ki jo omogočata internet in z njim povezani družbeni mehanizmi, v razmišljanje o filmu prinesla regresijo: pogledimo razcvet vseh teh neskončnih in nesmiselnih spiskov (najboljši, najljubši, »videno v zadnjem mesecu« itd.) in ga primerjajmo s tem, kako počasi kritiki integri- rajo sličice iz filmov, video in avdio odlomke v svoje rigidno staromodne, logocentrične, pisne analize: Godard je tovrstno postkritiko zahteval že pred 42 leti, pa se še vedno ni zares pojavila! Filmska kritika komajda razvija zares »performativno« dimenzijo, ki bi segla onkraj mimobežnih predstavitev briljantnih predavateljev in učiteljev (še enega zanemarjenega aspekta filmske kulture). Zato se ne poskušam preveč ukvarjati s »tehnološkimi revolucijami« in z apokaliptičnim govorjenjem o umiranju ali prerojevanju filmske izkušnje: filmi bodo vselej na voljo v različnih oblikah (kinodvorane, TV, računalnik, avto itd.), ki jih bodo ljubitelji filma vselej izmenjevali in se med njimi premikali: resnično delo pa se prične kasneje in obsega to, kar bomo o filmih dejansko povedali in kako bomo to naredili. Vsebinska in oblika!

Namesto, da vas sprašujem po deseterici filmov leta ali česa podobnega, imam za konec bolj specifično željo: lahko – za oddaljenega bralca, celo v dobi interneta – navedete nekaj avstralskih filmov ali avtorjev zadnjega časa, ki jih je vredno spremljati?

»Oddaljeni bralec, celo v dobi interneta« – ta intrigantna fraza nakazuje razpoke in neenakosti, ki so še vedno sestavni del geopolitične filmske globalnosti! Kar pa se tiče avstralskih kritikov: nekatere med njimi lahko mogoče najdete (imena kot so Meaghan Morris, John Flaus, Sylvia Lawson, Edward Colless, če jih

omenim le nekaj), če vas nekdo pošlje v pravo smer (toliko stvari na internetu je le inertna gmota, dokler je nekdo za vas ne mobilizira) – a kako pogosto vidite ta imena v citatih, omembah in neskončnih spiskih kanoniziranih imen, ki vselej govorijo »Bazin, Farber, Daney itd.«? Zopet gre za manko domišljije – in radodarnosti – ne pa »informacije« v njeni surovi, digitalizirani obliki. Zopet gre za zoprne stare »kanone«, udobne navade, ki vztrajajo in oblikujejo kaj je mogoče misliti in izkusiti. To je tudi eden od glavnih vzrokov, da sem skupaj z Helen Bandis in Grantom McDonal-dom ustvaril *Rouge* (www.rouge.ac.uk) – da bi ponudil nekakšen sugestivni zemljevid tega, kar obstaja, in tega, kar bi lahko nastalo v nenehnem pisanju/refleksiji/predstavljanju filma.

Kar se tiče avstralskega filma, se vedno nagibam k temu, da promoviram njegovo obrobje namesto mainstreama. V zadnjem času je nastalo nekaj dobrih filmov, denimo *The Proposition* (John Hillcoat, 2005) in *Ten Canoes* (Rolf De Heer, 2006), ki so obšli tako festivale kot tudi art- in popularne kinematografe po

Filmska kritika ne more obstajati brez »tujih konceptov«. Vselej potrebujemo orodja, ki nam pomagajo misliti, s katerimi postavimo gradbišče idej.

celem svetu. Manj verjetno pa je, da ste slišali za *Call Me Mum* (2006) avtorice Margot Nash (film monolog, ki ga je producirala televizija) ali eksperimentalni film *The Marey Project* (2005) Jamesa Claydena. Avstralski film je – kot vselej in kot v primeru vseh »majhnih zgodovin« – v težavnem obdobju svoje krhke zgodovine, ki se vedno znova pričinja in zaustavlja: digitalna tehnologija je ponudila produkcijske priložnosti in ustvarila celo nekaj uspešnic (kot je genialna komedija *Kenny* [2006, Clayton Jacobson]); a hkrati je pripeljala tudi do poplave brezumnih stereotipov in klišejev v kopici predvidljivih in neinventivnih filmov, ki se z vso resnostjo posvečajo »dramatizaciji družbenih vprašanj« (rase, razreda, mladosti, nasilja, drog, spola itd.). Bolj kot kadarkoli verjamem, da je rešitev kate-rekoli nacionalne kinematografije povezana le z eno ključno stvarjo: svojo zmožnostjo, da ustvarja nove geste, prevaja stare zgodbe, izziva splošna prepričanja, ustvarja resnična presenečenja ter radosti in da ustvarja prostor za razmišljanje. Ko bodo avstralski filmi s tem pričeli, vas bom obvestil.

[1] *Undercurrent* (<http://www.fipresci.org/undercurrent/index.htm>) je online revija, ki izhaja v okviru spletne strani mednarodnega združenja filmskih kritikov FIPRESCI.

POMETANJE RIMSKE CESTE – NA KRATKO O PISANJU O FILMU NA SPLETU

JURIJ MEDEN

Pričujoči pregled pisanja o filmu na spletu bralcu takoj na začetku dolguje nekaj pojasnil. Prvič bo šlo za – vsled neprebavljive mase informacij, ki spletajo mrežo – nujno subjektiven in nujno pomanjkljiv sprehod prek taiste mreže. Drugič se pregled omejuje na spletne strani v angleškem jeziku: najprej seveda zaradi absolutne prevlade tega orodja mednarodne komunikacije na spletu, nadalje zato, ker domače, filmu posvečene spletne strani, zaenkrat ne presegajo preprostega novičarstva, forumskega pričkanja o cenah kinopredstav ter občasnih intimnih prebliskov in zapažanj kakega osamelega blogerja.

Za začetek je na mestu ugotovitev, da je pred nami fenomen, ki še zdaleč ni nov. Čeprav se tule ne ukvarjamo s predalčkanjem, temveč z razmišljanjem o filmu, je vseeno vredno omeniti, da najbolj priljubljena spletna baza filmskih podatkov, *The Internet Movie Database* (www.imdb.com), korenini v davnem letu 1990, nešteti forumi, kjer je razpredanje o filmu na spletu sploh prvič dobilo svoj prostor, pa so obdobje največjega razcveta beležili v sredini devetdesetih. Še tako bliskovit prelet zgodovinskega razvoja bi najbrž zahteval feljton v nadaljevanjih, in ker nas bolj kot včeraj zanima referenčni danes, se omejimo na prerez trenutka, ta pa je bolj živahen kot kdajkoli prej.

Spletni popotnik, ki ga ne zadovoljijo zgolj suhe informacije, ne bo zgrešil, če z brskanjem začne na strani *GreenCine Daily* (daily.greencine.com), po prepričanju mnogih takoj za omenjeno *IMDb* najbolj uporabni s filmom povezani spletni strani. *GreenCine Daily* je avtorski projekt in celodnevna zaposlitev urednika Davida Hudsona, čigar naloga (in očitno veselje) je vsakodnevno prečesavanje praktično vseh (vsaj tako se zdi) spletnih strani, povezanih s filmom (od domačih strani raznih filmskih institucij, prek morja filmskih blogov in novičarskih središč, do specializiranih spletnih filmskih revij). Zbrane informacije nato strne v zgoščenke vnose, jedrnat komentarje povezave k najbistvenejšemu, ki se v obliki bloga osvežujejo praviloma nekajkrat dnevno. *GreenCine* je tako prostor,

kjer najprej izveš za program 57. berlinskega filmskega festivala, za smrt Alberta Isaaca Bezzeridesa, za izid nove številke časopisa *Rouge*, za najnovejši intervju s Clintom Eastwoodom in za kritiške odzive na kontroverzni *Zwartboek* Paula Verhoevena, če naključno nanizam le vzorec informacij zadnjih nekaj dni pred pisanjem tega članka. Lepota vsega skupaj je, kot že rečeno, pregledno urejeno morje povezav na vire Hudsonovih novic, tako da je bralcu, na primer, ob vestički o smrti legendarnega scenarista Buzza (*Vozijo ponoči* [They Drive by Night, 1940, Raoul Walsh], *Poljub smrti* [Kiss me Deadly, 1955, Robert Aldrich], *Track of the Cat* [1954, William A. Wellman]) takoj na voljo izbor »najboljših« osmrtnic, ob naznanilu nove številke spletne filmske revije pa si lahko takoj prebere še kratke komentarje/sinopsise posameznih tam objavljenih tekstov z ločenimi povezavami nanje. *GreenCine* tako opravlja nalogo poštarja in osebne tajnice hkrati; izredno koristen je še zaradi spet zelo pregledno urejene, po rubrikah razvrščene in obsegu monstrozne zbirke povezav, ki jih namesto nas vsak dan preklika Hudson.

Če je *GreenCine* vendarle stran, ki prvenstveno streže z aktualnimi novicami, ne pa z dejanskimi filmskimi zapisi (dasiravno nekje v osrčju premore tudi zajeten arhiv izvornih in v povprečju vsaj odlično raziskanih esejev na temo različnih filmskih žanrov, obdobji, gibanj, nacionalnih kinematografij in podobno), so njeno živo nasprotje specializirano filmski blogi, ki so se v letu 2006 številčno vsaj potrojili, tako da ima še tako zahteven bralec na voljo vsaj ducat redno osveževanih naslovov, katerih obiska praviloma ne bo obžaloval. Skupna lastnost vseh blogov, kot mediju pač pritiče, je pestrost in arbitrarnost objavljenega materiala, ki pač korenini v tistem, kar pisca v določenem trenutku najbolj zadeva: žgoča debata o posamezni aktualni premieri se hipoma prelevi v študijozno analizo znanega avtorja ali klasike, ki jo je pisec prejšnji dan prvič videl v lokalni kinoteki ali na DVD-ju. Skoraj izključno voajerski izkupiček preletavanja tovrstnih zadev, v kolikor je avtor bloga sosedov tine, je seveda

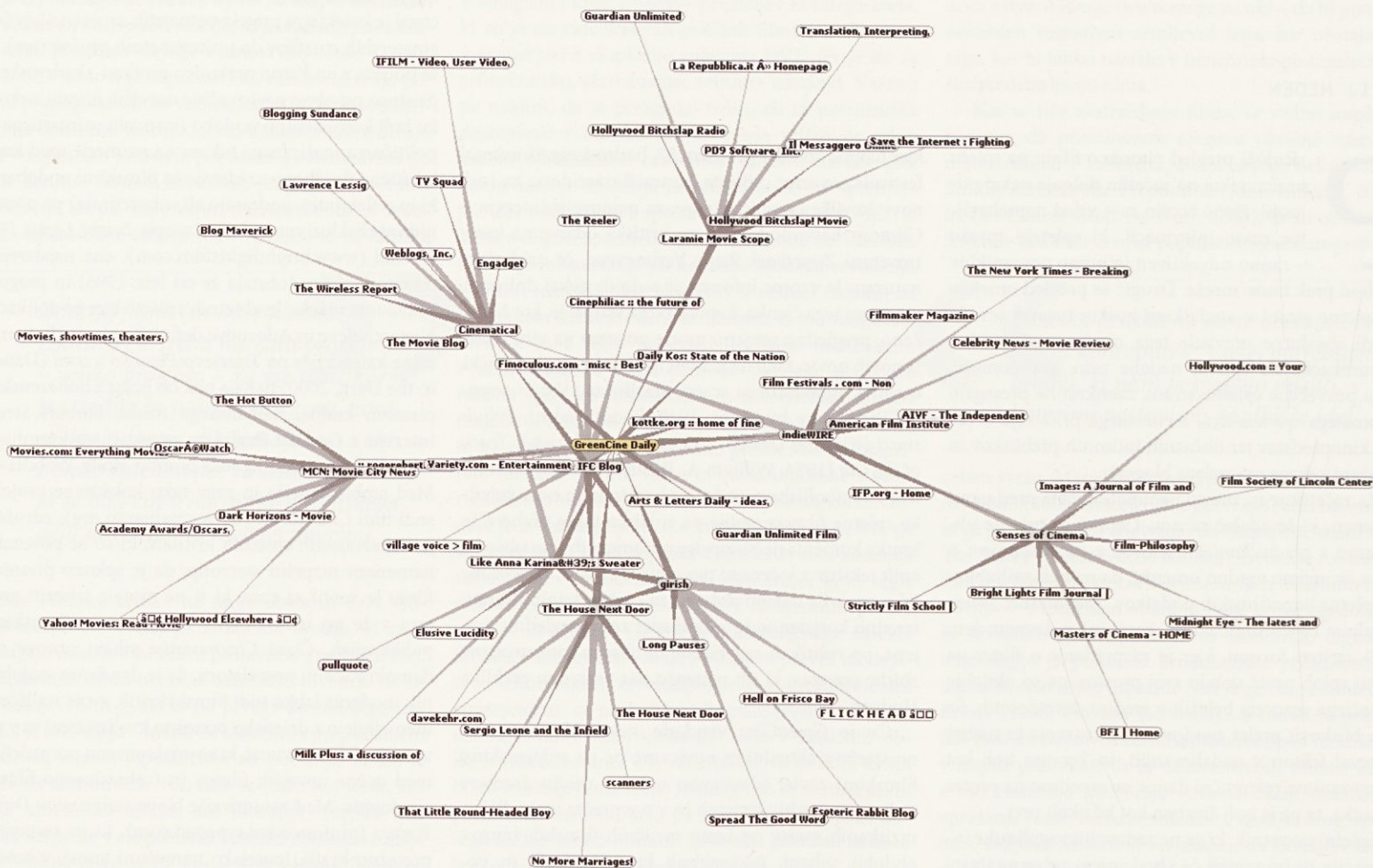
nadomeščen z lucidnim branjem, ki bi ga mirno lahko uokvirjale tudi trde platnice, če je blogger na primer ugledni kritik Dave Kehr (davekehr.com), predstavnik prve generacije ameriških kritiških »auteuristov«, ki jo je spočel Andrew Sarris (ta sicer nima svojega bloga, zato pa so njegove najnovejše – in še vedno neprecenljive – kritike redno dostopne na spletnih straneh časopisa *New York Observer*, za katerega mojster objavlja danes: www.observer.com/20070115/20070115_Andrew_Sarris_culture_sarrismovies.asp).

Še nekaj omembe vrednih blogov, po abecedi: *Bright Lights After Dark* (brightlightsfilm.blogspot.com) je kolektivni projekt petnajstih zanesenjakov (od amaterskih cinefilov do univerzitetnih profesorjev), ki se ponša za unikatno mešanico profano-akademskega pristopa pri obravnavi zvečine novejših filmov, nekoliko bolj konsistentno podobo (v smislu primarnega in politično angažiranega fokusa na razmerje med kapitalistično družbeno ureditvijo in filmskimi podobami, ki jo reflektirajo, podpirajo ali subvertirajo) pa ponuja njihov ekskluzivno spletni časopis *Bright Lights Film Journal* (www.brightlightsfilm.com), ena najstarejših tovrstnih zadev (obstaja že od leta 1996) in pragozd praviloma visoko kvalitetnih spisov, kjer se aplikacija Nietzschejeve in Adornove definicije resnice kot »moralne kategorije« na Trierjevo *Plesalko v temi* (Dancer in the Dark, 2000) nahaja bok ob boku z ljubezenskim pismom kraljici italijanskega trasha Barbari Steele, intervju s Camille Paglia pa preskoči na kramljanje z Warholovo muzo in seks bombo Holly Woodlawn. Med ambicioznejše in prav tako kolektivne projekte sodi tudi *Cinematari* (www.cinematari.org), združenje triindvajsetih spletnih kritikov, ki so se povezali z namenom razpršiti stereotip, da je spletno pisanje o filmu le ventil za tiste, ki si ne morejo izboriti prostora v že po naravi bojda bolj eminentnih tiskanih publikacijah. Člani *Cinematari*ja vihajo nosove nad demokratičnim postulatom, da je dandanes vsak lastnik modema lahko tudi filmski kritik, svoje stališče pa utemeljujejo z dejansko pretežno kvalitetnimi in v povprečju daljšimi vnosi, ki so enakomerno porazdeljeni med ocene novejših filmov in (re)evaluacijo filmske zgodovine. Med zanimivejše bloge sodi naslov *Digital Poetics* (professordvd.typepad.com), ki ga sestavljajo pretežno krajši, teoretsko naravnani vnosi, v katerih se z akademskimi lovorikami ozaljšan avtor ukvarja predvsem z redefinicijami in novimi pomeni (filmske) podobe v digitalni eri. Tovrstni specializirani kottički so sicer prej izjema kot pravilo; če smo prej namignili, da je eklektična naravnost skupni imenovalc večine spletnih dnevnikov, vsekakor ne moremo mimo naslova *Elusive Lucidity* (elusivelucidity.blogspot.com), pod katerim avtor Zach Campbell dnevno in na široko razmišlja o filmih, ki jih je – po navidez neobstoječem ključu izbora – nazadnje videl, in filmski literaturi, ki mu je – po takisto odprtem »ključu« – prišla pod roke. K sreči je Campbellov okus izboren, njegovo pisanje pa neprimerljivo bolj »lucidno« kot »eluzivno«, za na-

meček kronano z malokdaj uzrto skromnostjo, predvsem pa radovednostjo, tako da se, na primer, razprava o Godardovem prelomnem filmu *Ici et ailleurs* (1974) gladko izteče v razprtje problematike upodobitve »delavskega razreda« na filmu, logično nadaljevanje je daljši esej o »kontemplativnem kinu« nemškega Godarda Haruna Farockija, korak vstran (in v času nazaj) nujno pripelje do Eisensteinove *Stavke* (Stačka, 1925), ta pa se naenkrat po straub-huilletovski liniji materialističnega kina izkaže za zrcalni odsev Ford-

nimo vsaj še eksotična naslova *Esoteric Rabbit Blog* (www.esotericrabbit.com/blog) in *Like Anna Karina's Sweater* (www.filmbrain.com) ter dnevnik v Parizu nastanjenega cinefila s psevdonimom Harry Tuttle *Screenville* (screenville.blogspot.com), ki sicer po obliki spominja na delovno mizo »pravega« Harryja Tuttleja, pa zato streže s kopico neprecenljivih misli; marljivi Gilliamov fen med drugim pogosto v angleščino prevaja pomembnejše odlomke (današnjih in včerajšnjih) francoskih kritikov in teoretikov ter tako dostopen

zanimivejših spletnih simpozijev, ki se po vsebinski plati pogosto lahko mirno kosajo z akademskim bratranscem iz fizične realnosti, izpostavimo arhiv zajetne in na trenutke naravnost revolucionarne decembrske diskusije o filmski kritiki (andyhorbal.blogspot.com/2006/11/welcome-to-film-criticism-blog-thon.html), dragocena vsaj v smislu oranja ledine je novembrska konferenca o Robertu Aldrichu (sergioleoneifr.blogspot.com/2006/10/welcome-to-robert-aldrich-blog-thon.html), omembe pa si zasluži vsaj še marčev-



ovega *Dolgega potovanja domov* (The Long Voyage Home, 1940), in tako naprej. Skoraj identičnih pohval si zasluži domovanje blogerja *Girisha* (www.girishshambu.com/blog), ki je prav tako bolj kot v sedanost zazrt v preteklost, po kateri pohaja brez jasno načrtane poti, pa zato vedno navdušuje z jasnim, pronicljivim razmišljanjem, odprto glavo in številnimi koristnimi povezavami. Iz kategorije teh naključnih pohajalcev, katerih pisanje zaznamuje že kar fanatična ljubezen do sedme umetnosti in visoka razgledanost, ome-

napravlja frankofonski idejni svet, sicer vse preveč samozadosten in zaprt vase.

Vzorčenje blogov zaključimo z relativno novostjo, ki se je v filmski blogosferi zares razcvetela šele lani: gre za tako imenovani *blog-a-thon*, neke vrste spletno konferenco, kjer so na pobudo posameznega blogerja, ki dogodek v prostorskem smislu tudi gosti, spletni kolegi vabljeni, da v omejenem časovnem obdobju prispevajo svoja – praviloma daljša – razmišljanja na predlagano temo, iz česar se potem rodi debata. Izmed

sko zasedanje o pokojnem Robertu Altmanu (mattzollerseitz.blogspot.com/2006/03/altman-now-more-than-ever.html). Spisek vseh konferenc leta 2006 je tule: daily.greencine.com/archives/002959.html

Nekje na pol poti med blogom in klasično spletno stranjo se nahaja domovanje ene najbolj čudaških person spletna filmske kritike, samozvanega Odpadnika Verna (www.geocities.com/outlawvern), nekdanjega kaznjenca (sedel zaradi bančnega ropa), alkoholika in analfabeta, ki ga je šele ljubezen do filma in spletno

pisanje filmskih kritik spravilo na pot brez zločina in opojnih substanc. Unikatnost Vernove proze, ki od vsega tule navedenega štrli kot scanje v snegu, je primerljiva samo z unikatnostjo njegovega okusa; Vern je med drugim verjetno (in bo verjetno tudi ostal) edini proponent teze o Robu Cohenu kot avtorju, njegovo pisanje pa poleg duhovitosti (preprosto dejstvo: Vern JE najbolj smešen filmski kritik) odlikuje tudi oster, neuravnotežen, iz življenjske izkušnje porojen politični angažma, zaradi katerega njegovo spletno stran nadzoruje CIA. Odpadniški status pisca se perpetuira tudi s čudnim neobstojem povezav na njegovo stran: Vern, sicer tudi član *Cinematari*-ja, je znan skoraj izključno puhobradim obiskovalcem spletne strani *Ain't It Cool News* (www.aintitcool.com), za katero približno enkrat mesečno prispeva kakšen daljši tekst.

Ain't It Cool News velja omeniti predvsem kot eno najbolj priljubljenih in obiskanih filmskih spletišč. Novičarski portal je sicer zavoljo svoje tračarske naravnosti, amaterizma in ritalozenja glavni krivec za stigmatizacijo spletnega pisanja o filmu, čeprav bi tistemu, kar počno *aintitcoolovci*, le z veliko domišljije lahko rekli pisanje. Prvenstveno obveščanju je drugače posvečeno lepo število (bolj) profesionalnih spletnih strani, za katere načeloma velja, da s specializiranostjo prenosorazmerno narašča tudi relevantnost. Ker ne gre za tip pisanja o filmu, kakršen nas tule najbolj zanima, samo nekaj častnih omemb: o dogajanjih v evropskem filmu nas marljivo obveščata portal *Cineuropa* (www.cineuropa.org), ki ga sponzorira EU, in njegov konkurent v zasebni lasti *European-Films-Net* (european-films.net); monopol na področju informacij iz sveta neodvisnega filma (s poudarkom na ameriškem) ima legendarni *indieWIRE* (www.indiewire.com), ki je lani praznoval desetletnico obstoja. Specializacije gredo seveda tudi dlje od nacionalnih oziroma produkcijskih kategorij: spletnih strani, posvečenih novicam iz sveta japonskih animacij, grozljivk in podobnih žanrskih niš kar mrgoli, izmed visoko kvalitetnih (v smislu ažurnosti vsebine, relevantnosti informacij in dobrih tekstov) omenimo le portal z zgovornim naslovom *Kung Fu Cinema* (kungfucinema.com) avtorja Marka Pollarda, kjer na svoj račun lahko pridejo tako ljubitelji Jeta Li-ja kot tudi Lu Chin-Kuja.

Za konec morda najbistvenejše: filmu posvečene izključno spletne revije. Primat na tem področju že od leta 1999 drži fizično v Avstraliji nameščena spletna revija *Senses of Cinema* (www.sensesofcinema.com), ki se predstavlja kot »spletni časopis za resno in eklektično razpravljanje o filmih«, gre pa za sila ambiciozen projekt, ki mu je v štartu botroval tudi avstralski Adrian Martin, eden najuglednejših filmskih kritikov današnjega dne (več o njem drugje v *Ekranu*). *Senses of Cinema* na praktično vse znane načine pokriva praktično vse, povezano s filmom: ukvarjamo se s preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo; beremo kritiko in teorijo, festivalska poročila in knjižne recenzije, simpozije in poetične utrinke; nabor piscev pokriva vse naseljene kontinente; uredniški odbor pa skrbi za konstantno visoko kvaliteto objavljenega. Če bi *Senses of Cinema* iz-

hajal redneje in v tiskani obliki, bi se pred njim najbrž lahko skrile vse obstoječe revije, ki trenutno sestavljajo panteon resnega pisanja o filmu; omembe vredna je še njihova nenehno rastoča baza kritičnih esejev *Great Directors* (www.sensesofcinema.com/contents/directors/index.html), ki jo trenutno sestavlja več kot dvesto razprav o dvestotih ključnih avtorjih; kvaliteta teh vnosov sicer močno niha, vsak pa je izjemno dragocen – če že zaradi drugega ne – zaradi obilice povezav na zunanje spletne strani, posvečene posameznemu avtorju.

Seveda je tudi spletnih filmskih revij malo morje (vsaj trideset povezav ponuja *GreenCine*), zato se poskusimo omejiti na smetano: poleg že omenjenega, para-akademskega *Bright Lights Film Journal*, prestol polnokrvno akademskega diskurza zaseda portal *Film-Philosophy* (www.film-philosophy.com), z nepregledno množico tekstov napumpano kotišče filozofsko naravnanih filmskih študijev ter filozofiranja o estetiki na podlagi »svetovnega filma«. »Resnejšemu« pisanju o filmu je posvečen tudi – žal že slabo leto molčec – časopis *Film Journal* (www.thefilmjournal.com), ki še vedno pripušča k svojim arhivom; njihov nazadnje objavljen sklop tekstov, posvečen lani preminulemu Richardu Fleischerju, je pionirski v smislu prve(!) resne in obširne refleksije tega prezrtega, skromnega avtorja, za katerega Kiyoshi Kurosawa trdi, da je film popeljal v 21. stoletje. Pedagoško nastrojena stran *Strictly Film School* (www.filmref.com) je sicer bolj shramba tekstov kot časopis; fascinantno je tudi to, da je vse pisanje plod enega človeka; v vsakem primeru gre za zlato jamo interpretacij, ki jo zaznamuje sistematična, konsistentna in globoko razmišljujoča drža do rigorozno izbranih avtorjev in topik. S svojim spletnim časopisom *Undercurrent* se od nedavnega ponaša tudi domača spletna stran mednarodnega združenja filmskih kritikov (www.fipresci.org/undercurrent); slednjega urejata znani kritik, kustos in urednik Chris Fujiwara (njegova domača stran: www.insanemute.com) in prej omenjeni Adrian Martin, ki je zaslužen tudi za vzpostavitev in urednikovanje mogoče najzanimivejši spletni filmski reviji *Rouge* (www.rouge.com.au), ki je v štirih letih obstoja proizvedla deset neprecenljivih števil. *Rouge* bolj kot na karkoli drugega stavi na ekskluzivnost in polno izrabo specifičnega modusa svojega obstoja: svet razmišljanja o filmu še vedno pretresa njihova danes že znamenita, peta številka, *The Image Issue*, (www.rouge.com.au/5/index.html) iz leta 2004, v kateri so dobrih petdeset ključnih kritikov, teoretikov in zgodovinarjev (Nicole Brenez, Kent Jones, Thomas Elsaesser ...) ter ustvarjalcev (Apichatpong Weerasethakul, Eugène Green, Mark Rappaport ...) zaprosili, da se izrazijo z eno samo podobo. Januarja letos izšla deseta številka med drugim prinaša fenomenalen tekst Pedra Coste *A Closed Door That Leaves Us Guessing*, transkript njegovih že znamenitih japonskih predavanj o smislu filma(nja), in prvi anglosaksonski *homage* kulturnemu kolumnistu pariškega *Libération* Louisu Skoreckemu, Stalinu filmske kritike, čigar radikalna drža je med drugim

povzročila, da njegovo ime – pa čeprav, na primer, sta si bila s Sergeom Daneyem kot rit in srajca – onstran Francije ostaja skoraj popolna neznanka.

Ko že govorimo o priznanih imenih filmske kritike, velja omeniti, da je prek spleta dostopnega tudi veliko pisanja, prvenstveno objavljenega za tiskane publikacije. Sivo eminenco newyorške filmske kritike, J. Hobermana, tako redno lahko prebiramo na spletnih straneh časopisa *Village Voice* (www.villagevoice.com/film), vedno vitalna pisanja Jonathana Rosenbauma so dostopna na straneh njegove domače baze, časopisa *Chicago Reader* (www.chicagoreader.com/movies), ki je nedavno odprl tudi svoj filmski blog, zanimiv spet predvsem zaradi Rosenbauma (www.chicagoreader.com/movies), s praviloma odličnimi objavami se ponašata tudi britanska *Guardian/Observer* (film.guardian.co.uk/0,3968,,00.html), predvsem zaradi tekstov Scotta Foundasa je vredno slediti tudi spletnim objavam kalifornijskega *LA Weekly* (www.laweekly.com/film+tv), ne moremo pa tudi mimo – trenutno bolezensko odsotnega – Rogerja Eberta in njegove razorožujoče preproste, s Pulitzerjevo nagrado kronane proze za čikaški *Sun Times* (rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/frontpage). Na tem področju seveda ne zaostajajo tudi največje tiskane filmske revije (govorimo o tistih, ki o filmu pišejo, ne računajo), ki uporabnikom spleta pogosto postrežejo s kakšno ekskluzivno objavo, ki je tiskana oblika ne premore; prgišče ključnih naslovov: *Film Comment* (www.filmlinc.com/fcm/fcm.htm), *CinemaScope* (www.cinema-scope.com), *Filmmaker Magazine* (www.filmmakermagazine.com). Še razveseljiv podatek, da je francoski *Cahiers du cinéma* pred časom začel na spletu objavljati angleške prevode izbranih tekstov (www.cahiersducinema.com).

Od največjih omenimo še s teksti naphano domačo stran Raya Carneya (people.bu.edu/rcarney), zanimivo predvsem za zmerne ljubitelje Johna Cassavetes, in pa žal skromnejše spletno bivališče Davida Bordwella (www.davidbordwell.net), zanimivo tudi zaradi besnih oporekanj Slavoju Žižku.

Kot rečeno že uvodoma, pričujoči izbor zgolj s perescem oplazi enormno maso s svetlobno hitrostjo rastočega besedičenja o filmu, ki se kopiči na spletu. Problem lociranja specifične informacije je dandanes skoraj izključno problem prebave in izbora, jedilni pribor in kompas pa si bo spletni filmski popotnik še vedno najlaže izdelal po navodilih iz kakšne porumenele knjige.

SLONOVSKA UMETNOST PROTI TERMITSKI UMETNOSTI

MANNY FARBER, 1962

PREVOD: UROŠ ZORMAN

Razlog za nesposobnost, medlost današnje umetnosti gre v veliki meri iskati v njeni težnji po prelomu s tradicijo in istočasnem iracionalnem prilagajanju zapakirani obliki ter žlahtni inerciji stare, gosto tkane evropske mojstrovine.

Napredno slikarstvo je dolgo trpelo zaradi tega izrabljenega pojmovanja mojstrovine – se osvobodilo njegovih omejujočih določil in se podalo samomorilski improvizaciji naproti, s čimer je tvegalo, da bo prislo nikamor in povsod, nezadržno, željno, nečastihlepno; in vendar se je znotraj iste slike strogo držalo roba platna in brez izjeme upoštevalo dragocenost vsakega centimetra razpoložljivega prostora. Klasičen primer te inercije je Cézannovo slikarstvo: v njegovih hišnih delih gozdov okrog Aix-en-Provence se pojavi nekaj točk zvonečega, vrešččega vznemirjenja, kjer slikar zagriže v tisto, kar je sam poimenoval »drobno vznburjenje«, premikanje drevesnega debla, neskončno majhni konflikti komplementarnih barv v svetlem podudarku na pročelju kmečke hiše. Ostali deli vsakega platna so zadušljivi amalgami teže, gostote, strukture, leska – povezani s samopoveličevalno mojstrovino. Ko se oddaljuje od edinstvene, osebne vizije, ki ga zanima, njegovo slikanje ne ponuja več nič in postaja zmedeno: stvar uravnoteževanja krivulj za njegovo strnjeno kompozicijo, plastenja barv, zapolnjevanja slike do roba. Cézanne je ironično zapustil ekspozice o svojem puščobnem zaključnem delu v zastrašujoče iskrenih akvarelih, posameznih nedokončanih oljnih slikah (rdečkast portret njegove žene na sončnem, z listjem obsutem dvorišču), kjer se odpove vsemu razen svoji opazni fascinaciji z najmanjšimi interakcijami.

Ideja o umetnosti kot o dragem kosu strogo urejene površine, tako logične kot magične, teži talent vseh modernih slikarjev, od Motherwella do Andyja Warhola. Motherwellov zasebni glas (vznemirljiva drama, kjer se srečujejo ambivalentne oblike, aromatična čutnost, ki vznika iz nalaganja tankih plasti hladnih, pretkano klišejastih, hedonističnih barv) je obsojen na propad, ko mora umetnik te male užitke raztegniti v velika, nadzorovana dela. Z nenehnim

vračanjem k nesmiselnim prizadevanjem (polnjenje ogromnih jajčastih oblik, urejanje trimetrskega pravokotnika s praznimi koti, ki nakazujejo sibirske stepe v najhladnejšem obdobju) Motherwell na koncu dospe do strašanskih količin zglaženega blišča, kompozicije, ki je tako velikopotezno in vprašljivo naslikana, da dobimo občutek, da prefinjeni električni obrisi drobijo notranjo krhko materijo. Vsi slikarski tajkuni svojo posebno slast (De Kooningove sabljaste oblike; Warholovo minuciozno spoprijemanje s potekom risarske linije in lastnostmi grafičnega tiska; težaško delo Jamesa Dinea, ki stilizirane oblike polni od enega konca do drugega z eno negibno barvo) običajno pripravijo v iskanju kontinuitete, harmonije, ki ga zahteva izdelava mojstrovine. Slika, kip, instalacija postanejo zevajoči izdelki pretirane tehnike, ki vrešči od precioznosti, slave, častihlepija; daleč v notranjosti so drobni nosilci umetnikovega podpisa, ki so zdaj z mašili, razuzdanostjo, pretvarjanjem, ki jih zahteva povezovanje današnje estetike z elementi tradicionalne grške umetnosti, postali izumetničenost.

Film je bil vedno sumljivo vdan termitskoumetniškim težnjam. Dobro delo se običajno porodi, takrat ko se ustvarjalci (Stanli in Olio, dvojec Howarda Hawksa in Williama Faulknerja pri predelavi prve polovice romana Raymonda Chandlerja *The Big Sleep*) ne pehajo za pozlačeno kulturo, temveč se lotijo neke vrste potratno garaškega podjetja, ki ni umeščeno nikamor in za nikogar. Pri tej termitski-trakuljasti-gobasti-mahovni umetnosti je zanimivo, da vselej napreduje prek glodanja svojih lastnih meja in na svoji poti najverjetneje pušča le sledi zavzetega, marljivega, razmršene ga početja.

Najbolj inkluziven opis umetnosti je, da si podobno kot termiti poišče pot skozi zidove partikularizacije, pri čemer ni videti, da bi imel umetnik v mislih kaj drugega, kot da razgleda neposredne meje svoje umetnosti in jih spremeni v pogoje nadaljnjih dosežkov. Stanli in Olio sta v nekaterih svojih najnadlednejših in najbolj burkastih filmih, na primer *Hog Wild* (1930, James Parrott), dejansko del odlične parodije o ljudeh, ki so prebrali vse knjige *Kako uspeti*; a pri

uporabi svojega znanja sta instinktivno prešla k termitskemu delovanju.

Eno dobrih termitskih uprizoritev (John Wayne kot zbegani kavboj v neresničnem, studijskem mestu, naseljenem s pustimi, monotonimi igralci, ki jih zaznamujejo predvsem napudrani obrazi) najdemo v filmu *Mož, ki je ubil Liberty Valancea* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) Johna Forda. Boljše Fordove filme od tega je pokvarila ravnodušno dostojanstvena irska osebnost, ki izbere zaobljeno, napihnjeno igro, silhuete jezdecev, ožarjene z zlatim sončnim zahodom, vzdolž obronkov gora in ponovitve, kjer so velika telesa natepena skupaj v ritmično zavitih kompozicijah v slogu Rose Bonheur. Waynovo igro zaznamuje nekakšen potepinski duh, udobno zleknen je silovito in zabavno nasprotje meglenega, ravnodušnega filmskega življenja, ki ga obdaja. V preveč spokojnem arizonskem mestecu, kjer so prejšnji večer posadili kaktuse in nostalgčni igralci igrajo svojo stereotipno vlogo pijancev, strahopetnežev, pohlepnežev, je Wayne termitski igralec, ki ga zanima le drobcen košček sedanjosti, v katerega zagriže z očarljivo profesionalnostjo in obvladaško sedi na svojem stolu, naslonjenem na zid, ter opazuje izpeto, pretirano igro (Lee Marvin). Stopa s hitrostjo trakulje, zasledimo le kak košček pronicljive, notranje igre – obraz z ostrimi potezami, poln zagrenjenosti, ljubosumja, razkošno brezdelno veliko telo ... že davno se je naveličal bučnih iger, ki se jih gredo stari kavboji kot John Ford.

Najboljših primerov termitske umetnosti pa ne najdemo v filmu, temveč tam, kjer kultura ni v žarišču, tako da je mojster lahko prostaški, samovoljen, potraten, trmasto zatopljen sam vase, ustvarja brezkompromisno umetnost in se ne meni za rezultate. Posamezen časopisni prispevek marljivega veččaka, ki ga prevzame vznemirljiv dogodek (Joe Alsop ali Ted Lewis med predsedniškimi volitvami), ali strokovnjaka za eksplozije, ko se predrami sredi velikega finala svojih priljubljenih negativcev (Dick Young); teve produkcija *The Iceman Cometh* s sijajnimi primeri malomarne, frfljajoče igre Myrona McCormacka, Jazona Robardsa in drugih; zadnjih nekaj detektivskih romanov Ros-

sa Macdonalda in večina plazeče gostobesednosti ter uravnoveženega opozarjanja na dejstva v pismih, ki jih je Raymond Chandler pred leti zbral v komaj opaženi knjigi, ki je zelo lep sodoben primer popularne kritike; teve razprave Williama Buckleyja, preden se je odrekel svoji spretnosti divergentnega protinapada in se vrgel naravnost v središče vprašanja, kot v primeru nemirov ob vpisu Jamesa Mereditha na Misisipijsko univerzo.

Pri filmu so pisci in režiserji preveč v oblasti termitske umetnosti, da bi se nenasiten termitski umetnik lahko prikadel za kaj več kot nekaj prizorov. Celo dosežek revolveraške vloge Johna Wayna izpuhti v strelskem dvoboju, ki je prenapet z navzkrižnimi koti kamere, igro svetlobe in teme, ritualiziranim gibanjem in držo. V filmu *Osamljenost maratonca* (The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962, Tony Richardson) se piscu (Alanu Sillitoeu) zdi, da je treba drobce iz delinkventove kariere združiti v konvencionalno zgodbo. Model, za katerega se Sillitoe odloči – povezovanje celote na način, ki vsak fragment prikaže kot med treningom obujen spomin – privede do ponavljajočih se prizorov fanta, ki teče. Celo kakšna bleščeča atletska zvezda, na primer Peter Snell, bi iz teh tekaških treningov le stežka napravila nekaj, kar bi bilo vredno gledalčevega časa, čeprav so, da bi poživili otopelo dolgočasnost tega sukanja navzgor in navzdol in naokrog po živopisnem angleškem podeželju, na soundtrack zmetali poceni zvoke približka džezovske trobente Bunnyja Berigana.

Mojstrska umetnost, reminiscenca zloščenih vlažilcev tobaka in lesenih ponijev za na trate, kupljenih na slonovskih dražbah pred desetletji, si je prisvojila preobljudeno umetnost televizije in kina. Trije grehi slonovske umetnosti so: (1) dogajanje uokvirja z enim skupnim vzorcem, (2) skozi vsako prigodo, lik, situacijo vleče rdečo nit in (3) v vsakem centimetru platna vidi potencialen prostor za ustvarjalnost, ki lahko pobere nagrade. *Krvavi denar* (Requiem for a Heavyweight, 1962, Ralph Nelson) je tako silno okrašen s sijajno tehniko, da lahko Anthony Quinn le v enem prizoru – skoraj nepismeni boksar (Quinn) v zaposlitvenem uradu pride v roke neznosno prijaznega uslužbenca – uporabi svoj način igranja, ki v celoti prezira odvečno umetnost in počasi napreduje z jasno predstavo in popolno zatopljenostjo v snov igranja. Dober primer škode, ki jo povzroča kontinuiteta, je Antonionijska *Noč* (La Notte, 1961, Michelangelo Antonioni) – vse od otvoritvenega prizora z na smrt bolnim plemenitim kritikom, ki ga obiščeta draga prijatelja. Prizor poteka dobro, a režiser mučno dolgo vleče njegovo nit, gledalca bega z dialogom o umetnosti, ki je nezrelo enodimenzionalen, da bi zapolnil časovni interval, vplete umetniški posnetek helikopterja, nadaljuje z vtisi žalosti (ki jih ni mogoče zaigrati) Jeanne Moreau in Marcella Mastroiannija zunaj bolnišnice in nazadnje – nekaj kolotov pozneje – sledi smešen dostavek v obliki pogovora med Moreaujevo in Mastroiannijem, ki opisujeta »pomen« kritika kot prijatelja in še nekaj

drugih mistifikacij o ubogem revežu. Filmi Tonyja Richardsons, ki jih imajo obiskovalci art kinodvoran tako radi, so nepreksljivi primeri zgrešenega kadiranja, blokiranja dogajanja z vzvišenimi idejami ali snemalnih učinkov, pobranih iz Visoke umetnosti.

Glavna poteza filmov Tonyja Richardsons (*Okus po medu* [A Taste of Honey, 1961], *Osamljenost maratonca*) je prirojen občutek za režijo domačnosti, ki pritegne tudi neuspešne (zdi se, da se celo zrak v njegovih belih sobah spopada s tipom pobalina, s katerim so zaznamovani njegovi mladi ali stari liki). S svojo »toplo« naklonjenostjo snovi, ki jo režira, potrpežljivim vztrajanjem v zmedi, podobnim okorni neučakovanosti policaja, ki se ne plazi po podrobnostih, temveč kvečjemu leno, ritensko zadene vanje. Richardson lahko svojo izjemno, hitropotezno, sedentarno vlogo uprizori skoraj v vsaki situaciji – ponoči, pred bleščavim izloženim oknom ali v kupeju vlaka, kamor se zatečeta dva para najstniških, presenetljivo razvnetih zaljublencev. Richardsonova spretnost prepričevanja gledalca, da je Tam in da se mu nikamor ne mudi, doseže vrhunec v domovih, stanovanjih, umetniških mansardah, hlevom podobnih stanovanjih, kjer se spremeni v akademskega brata Walkerja Evansa: ko gledalčeve oči vodi po skritih tirih – k vzorcem rok, obrabljenemu lesu, neusmiljenemu občutku, ki tiči v drobnih marmornih očeh, občasno celo soba navidez prevzame obliko, ko vanjo vstopi detektiv zabuhlega obraza ali dekle polno pričakovanja med svojim prvim iskanjem lastne sobe. V kuhinjskem prizoru, kjer se otroški tati in od službe izčrpani detektiv nervozno žreta med seboj, Richardsonov talent za postranska sporočila prizor razbije, ne da bi na kaj opozarjal ali kar iz navade poudarjal; skozi različne do kosti oguljene, kot stare krpe sive snovi se pregleda z elegantnim zaključkom dveh nesimpatičnih nasprotnikov, ki se še vedno zapletata v spopade v eni prvih situaciji, ki verodostojno preobrne pretirano prizadevno filmsko dogajanje – s prikazom težke, mučne eksistence v deževni in plundrasti mokroti.

Richardsonova spretnost skrajno doživete obdelave postranskih epizod pa je vendarle vselej neločljivo povezana z njegovo navado, da prizorom natika komate imenitnosti, podoba tako oblikuje po vzorcu, ki kaže na izkušnost, večino ter zagotovljen, previden humor. Njegove prvovrstne zvezde (od Richarda Burtona do Toma Courtenayja) zapadajo v ponarejena čustva in prisiljene gibe, kar kaže, da so ujeti v položeno sceno veseloigre: Rita Tushingham v zabaviščnem parku (uveljavljen filmski kraj za prikazovanje likov, ki jim je plug bolj domač kot izkaznica za knjižnico) pri merjenju s pištolo uporabi splošno znano komično razporeditev čeljusti in obrvi. Druga imenitnost, ki jo je Richardson pobral iz pomembnih *objets d'art* (Dubuffeta, Larryja Riversa, ustvarjalca Dicka Tracyja), je mreža slabih posledic, ki dokazuje, da imajo njegovi ljudje nesrečo v življenju. Ta kult zanese tudi Toma Courtenayja (zadnjega jeznega fanta v *Maratoncu*), ki

se ponižuje, podaljšuje, preobraža v derviša s simptomom plesa svetega Vida, kar se manifestira v njegovih čeljustnih mišicah, vekah. Ko Richardson svoje skoraj klateže polepša z nazobčano gostimi pričeskami in posebnim načinom hoje v visokih petah, pri katerem dobimo občutek, da sta peti različno visoki in se pogrezata v obrabljen parket, poteze postajajo vse bolj elegantne in varljive (najslabša poteza: jezne oči, ki napoljujejo na prazne očesne votline iz stripov Orphan Annie). Njegovi igralci večinoma postanejo zlomljeni, neverjetni dolgočasneži, čeprav je med njimi ena skoraj simpatična igralka – okrogla dreiserijanska punca v *Long Distance Runner*, ki zaigra na termitski način in zelo elegantno. Paketni umetnik Richardson pa še drugače zavija svoje izdelke: prizore združuje v krasne potopise, na prizorišče krosa namesti kozmični simbol, ki slučajno potolče Michaela Redgravea, groteskno razposajenega ravnatelja, ki zaradi ene tekaške tekme razburi celo borstalsko skupnost.

Skupni imenovalec vsega tega marljivega početja je pravzaprav režiserjeva in scenaristova potreba po pretiranem osveščanju gledalca s prikazanim: vsako situacijo ali lik s prepoznavnimi detajli in priliznjem sočutjem napihneta kot prilagodljivo zračnico. To pretirano osveščanje pravzaprav služi za pomiritev domnevnih starih sovražnikov – akademske in oglaševalske umetnosti.

Zgled slonovske umetnosti, zlasti kritikom tako ljube odlike prežemanja vsake pore umetniškega dela z svetlečim Stilom in kreativno Energijo, je François Truffaut. Truffautova *Jules in Jim* (Jules et Jim, 1962) ter *Streljajte na pianista* (Tirez sur le pianiste, 1960), dve perpetuum mobile zobati kolesji, ki ju je izumil francoski Rube Goldberg, prekašata očitnejše pripomočke *Krvavega denarja* ter celo jasnejše, ostrejšje novinarstvo filma *Štiristo udarcev* (Les Quatre cents coups, 1959, François Truffaut).

Truffautovo prikrito sporočilo, ki se razkriva v njegovem henrymillerjevskem, adolescentnem dvokolutnem filmu o otrocih, ki zasledujejo zaljubljeni par (nepozabno drzna podoba: otroci ovohavajo sedež kolesa, s katerega je ravno sestopilo dekle, v tipični maniri voajeristične pornografske umetnosti), je nekakšno obrnjeno odraščanje, kjer ljudje odraščajo nazaj v otroštvo. Samomor postane igra, hiše so videti kot škatlaste igrače – smeh, smrt, gašenje ognja – vse se zdi reducirano na neko neresnično nedolžnost otroških mitov. Resnična nedolžnost filma *Jules in Jim* je v pisanju, ki je odvisno od tega, da ima gledalec enako naiven ali adolescenten pogled na izprijenost seksa, ki je implicitna v umazanih igrakah med moškima in dekletom.

Truffautove zgodbe (vse ženske so negativke; učitelj je prikazan skozi oči šolskega smrkvavca; vsi junaški so neverjetno nedolžni, neverjetno preganjani) in liki dajejo občutek, da so privezani z elastiko, čeprav se pretvarja, da obnavlja filme iz tridesetih z njihovim svobodnim zaporedjem in neodvisnim spreminjan-

jem smeri. Od *Štiristo udarcev* naprej so njegovi filmi zvezani z njegovo ovirajočo predstavo o tem, o čem mora film govoriti. Ta odločnost ljudi in dogodke spreminja v prazne, zibajoče se lutke (*Štiristo udarcev*, *Pobalini* [Les Mistons, 1957]) iz stripa Miki Miška, ki se animira, če strani hitro obračamo s palcem. S takim pristopom se znebimo vseh naporov in izzivov, predvsem pa nima nobenega smisla, da bi filmu poiskali svobodno obliko.

Jules in Jim, tisti Truffautov film, ki se zdi potisnjen v drseče gibanje, je prav tako podoben risanki, a na spodoben, zadržan način. Večina vizualnih učinkov je spet ilustracija težnje k sentimentalni pripovednosti. Truffautovo osredotočanje na to, da bi bil film tekoč in razumljiv, poruši vso kompleksnost in prizore zreducira na pornografske koščke – kot če bi nekdo povedal le zadnjo vrstico dobro znane umazane šale. Prerivanje okrog postelj treh ljubimcev je tako nezainteresirano, da vodi v neskončno burlesko. Zakaj ona nenadoma potegne pištolo? (Glej »žensko zlobnost« zgoraj.) Zakaj z avtom zapelje z mostu? (Negativci morajo biti kaznovani.) Itd.

Pri filmu *Jules in Jim* dobimo občutek, da so ga posneli skozi filter, ki je odstranil vse razen Truffautove suhe igrivosti z dialogi in deminutivne pointilistične senzibilnosti. Vrhunec tega *ljubezen časa* je *pavliha bedni* filma je najbrž naslednji prizor: lenoben popoldan v koči (kaj je zgodilo s kočami?) z Jeanne Moreau, ki svoja ljubimca draži z neskončno popevko. Večji del napetosti prizora izhaja iz Truffautovega besedila – klepetavega, razigranega drdranja, ki naj bi dokazovalo piščevo prefinjenost, bogsigavedi glede česa – in idiotskega osredotočanja na nepomembne detajle obrazov ali celo pohištva (mirovanje gugalnika postane nazoren nadomestek za psihologijo). Bistveno je, da prizori sami, če jim odvzamemo to nesmiselno razigranost, ostanejo brez napetosti, dramske ali psihološke.

Dolgočasje, ki ga sproža Truffaut – da o nadležnosti ne govorimo – izhaja iz njegovih posebnih metod izuševanja vsake oblike življenja iz prizorov (instant filmi?). Po zaslugi njegove naklonjenosti mračni osvetlitvi in dolгим posnetkom niso zatemnjeni samo ljudje, pač pa tudi samo prizorišče grozi, da bo izpuhtelo z roba platna. K temu izpuhtevanju pa moramo prišteti še izginjanje: Truffautove vizualne predstavitve so omejene na vožnje (tek po travnikih, hoja po pariških ulicah itd.), postavitve kamere in dialoške prizore, v katerih raztelesen in kot v risankah *Porky Pig* Mela Blanca spačeno cvileči glasovi poskrbijo za vihrave učinke. V Truffautovem sistemu je umetnost odmaknjena na varno razdaljo in nima moči ali zagona, da bi film prizemljila. Ko skuša gledalec film zgrabiti in se nagiba k njemu, mu uide kot izpuščen papirnati zmaj.

Antonioni je posebnost je premeščanje kot v šahovski igri, postane avtokratski način režije, ki igralcu vzame energijo in pogum. Antonioni – po srcu dokumentarist, pri katerem se pogosto spomnimo na

Paula Kleeja in pretkanega, spretno jedrnatega, »intelektualnega« Freda Zinnemanna iz njegovega zgodnjega obdobja (*Nasilje* [Act of Violence, 1948]) – svoje nenavadne, tako zelo želene jasne učinke proizvaja z ljubeznijo do šik, manjeristične umetnosti; njegovo platno je srepo, z bočno drsečim gibanjem ter občutkom, da so ljudje zalepljeni na linije ali razdeljeni z vertikalami in horizontalami; zaradi njegove nesposobnosti obravnavanja medosebnih odnosov se množice spremenijo v negibne valove, ljubimci v priveske, ki negibno visijo en z drugega in se priložnostno zblizajo kot rožljajoči pločevinasti kosi, a dejansko le redko komunicirajo.

V najboljših poskusih se mu v ustvarjalni proces priplazijo misli o moderni revščini, osamljenosti, votlo sočutje, ki ga žene občutek krivde. Pogosto se zdi, da detajle, posamezne geste – ironična žena s prstom v zraku oriše krog, ko misel potuje k njenim možganom – razjeda osamljenost. Pop džez skupina na milijonarjevi zabavi postane nenamerno srce *Noči*, ki združi začetno središče filma – neizmerna, neskončna zabava. Antonioni s to kombinacijo ravna, kot bi bila ničvredna krama, odvržena na travniku velikega posestva. Njegov film vdihuje in izdihuje, se vrača pogledu na kvartet, ki igra isto, nespremenjeno kičasto glasbo – neumno negibno, popolnoma nepovezano z zabavo, ki se vrti okrog nje. Najbolj ganljiv prizor tega filma so neodločni poskusi plesnih korakov Jeanne Moreau z njenimi mrkami, odtujenimi očmi in usti med pogovorom in prijateljevanjem z glasbeniki. Maska na obrazu Moreaujeve, podpis, ki ga nosijo vsi Antonionijevi igralci, daje vtis, da se bo vsak trenutek razpočila od tako nenadnega nezadržnega napora.

Skupna kvaliteta ali pomanjkljivost, ki družijo očitno raznolike umetnike, kot so Antonioni, Truffaut, Richardson, je strah, strah pred potencialnim življenjem, surovostjo in šokantnostjo filma. Ta strah jih skupaj z njihovim samozavedanjem in poznavanjem filmske zgodovine, ki ju hranijo varno zaklenjena v trezorju, nenehno drži budne. Ta budnost se pri Truffautu kaže kot suho, drhteče bedaštvo. Antonioni z lastno neizčrpno zalogo sentimentalnosti ter potrebo, da svoje oguljene vzorce spremeni v brezoblično plehkost in razvlečenost, sljudast videz filmov, njihove linearne vzorce prekobaca v mračnost.

Absurdnost *Noči* in *Avanture* je v tem, da je njun režiser pristno zanimiv čudak, ki tega ne prizna. Nardarjen je za drobne, ekscentrične, mikroskopske raziskave, kot tiste Paula Kleeja, ljudi in stvari, ki so v svoji grotesknosti pripeti na zatiralno družbeno ozadje. V nasprotju s Kleejem, ki je ostal pri majhnem in se tako skoraj izognil afektiranosti, pa Antonioni teži k temu, da bi gledalca pritisnil ob zid ter prebupal z mokrimi brisačami umetniškosti in pomembnosti. Na neki točki v *Noči* se nezadovoljna žena, ki se na način, ki ga je Antonioni patentiral, spreha po pokrajini, ustavi na prodnatem območju, da bi odlučila velik kos zarjavele pločevine. Ta ikonični veliki plan skoraj neznatnega obupa je verjetno najbolj razkuhan fotografski kliše, a

Antonioni, da bi njegove zgodbe in dogodki kot veliki romani tekli o pomembni snovi, nikoli ne neha mahati s pestmi. Potem imamo tu zanimivo odigran lik povsem obupane mlade nimfomanke, ki skuša posiliti cunjastega junaka; to je velik dogodek, posebej za prvih pet minut filma. Antonioni to zastrašeno dekle in njeno zanimivo, divje gnezdo las preobteži tako, da jo postavi v tipično kompozicijo iz kompleta prve pomoči – dekle je kot drobna, trpeča žival postavljeno pred horizontalno linijo belega zidu. Pretenciozno lepa podoba, ki uniči mučen učinek prizora.

Ne glede na oznanjeno temo teh filmov neizrečeno dominira misel, da je filmski posel opravil z muzejsko umetnostjo ali pasticciom. Najboljši primer te izgube iluzij je anahronistična razpuščenost filmov *Jules in Jim*, *Peklenška fregata* (Billy Budd, 1962, Peter Ustinov), *Two Weeks in Another Town* (1962, Vincente Minnelli). Ti filmi so videti, kot da so v sedanost padli iz neke preteklosti, ki je postala neuporabna. Ta prepad med slonovskim razmišljanjem in termitskimi izvedbami se kaže v inertnosti in zategnjeni defenzivnosti, ki vpliva na igro Mickeyja Rooneyja v *Krvavem denarju*, Julie Harris v istem filmu in malodušni ogled zapuščene cerkve v *Avanturi*. Take scene in igralci se zdijo tako otopeli in nenavdahnjeni od čustev, ki naj bi jih prikazali, kot potepuhi, ki se skušajo pogreti ob zastareli peči na premog. Ta prepad inertnosti kaže, da sodobni umetniki – vključno s tistimi, ki so izkusili njeno obdobje – ne morejo več razumeti močno zavarovane, ograjene Preteklosti filmske umetnosti.

Državljan Kane (Citizen Kane, Orson Welles) je leta 1941 za več let prehitel odločilno spremembo v filmski zgodovini, ko so filmi prešli od stare, tekoče, naturalistične zgodbe k ledeni gori skritih pomenov. Zdaj se je revolucija, ki jo je izzval vznemirljiv, a prisiljen film Orsona Wellea in ki je svoj višek dosegla v petdesetih, iztekla in nasledila jo je nova filmska tehnika, ki se nezaželena pojavlja tudi v filmih, ki so pretežno starega kova. Precej nenavadno je, da film, ki se je najprej podal na to pot, sega v sredino petdesetih in na prvi pogled izgleda tako tradicionalen kot *Pohlep* (Greed, 1924, Erich von Stroheim). Kurosawin *Ikiru* (1952, Akira Kurosawa) je nepričakovani mejnik, ki kaže na nov vase usmerjeni pristop. Lepo povzame vse, za kar si prizadeva termitska umetnost: žuželkam podobno zatopljenost v drobno območje brez središča ali cilja in predvsem usmerjenost na prikaz nekega trenutka brez pretiranega čaščenja, s tem da se na ta dosežek pozabi, takoj ko je mimo; občutek, da nič ni nepogrešljivo, da lahko vse brez škode razsekamo in podremo ter na različne načine predelamo.

Besedna zveza »white elephant« iz besedila Mannyja Farberja *White Elephant Art vs. Termite Art* izhaja iz domnevne navade siamskega kralja, da je svojim sovražnikom podaril belega slona, ki ga je silno drago vzdrževati. V angleščini pomeni nekaj potratnega, a povsem odvečnega.

KONFIGURACIJA POLITIČNEGA FILMA

V PRVI POLOVICI 20. STOLETJA SE JE ZDELA POLITIČNA VLOGA FILMA JASNA IN NA DOSEGU MISLI. SPOMNIMO SE SAMO EISENSTEINOVE DEFINICIJE FILMA KOT ORODJA ZA ORANJE PO MOŽGANIH OBČINSTVA, LENINOVE SLAVNE IZJAVE, DA JE FILM OD VSEH UMETNOSTI NAJPOMEMBNEJŠI ZA SOVJETSKI PROJEKT, PA TROCKIJEV KLIC, DA MORA V SOVJETSKEM VSAKDANU FILM NADOMESTITI GOSTILNO IN CERKEV.

LUKA ARSENJUK

Temu optimizmu je po drugi svetovni vojni sledilo razočaranje. Gilles Deleuze je prelom med pred- in povojnim filmom povzel na naslednji način: »[V] klasičnem filmu so množice prisotne, četudi so zatirane, prevarani subjekt, četudi slepe in brez zavesti ... V ameriškem in sovjetskem filmu so ljudje vedno že prisotni, realni, preden so dejanski, idealni, ne da bi bili hkrati abstraktni. Od tod ideja, da bi lahko bil film ... najvišja revolucionarna ali demokratična umetnost, ki bi naredila iz množic resničnega subjekta. Toda veliko dejavnikov je omajalo to vero: Hitlerjev vzpon ..., stalinizem, ... zlom ameriškega ljudstva ... Na kratko, če obstaja moderni politični film, potem obstaja na naslednji predpostavki: ljudstvo je prenehalo obstajati ali še ne obstaja ... ljudstvo manjka.«

To pomeni, da se po določeni zgodovinski izkušnji umetnost in politika pogovarjata preko prepada. Kar tvori njuno vez, je praznina, katere status je poseben: ta praznina je hkrati več kot gola odsotnost vezi (kako naj si drugače razlagamo, da so v preteklosti velike politične projekte vedno spremljali tudi umetniški programi in da so veliki umetniški programi redki v odsotnosti pomembnih političnih gibanj); po drugi strani pa je ta praznina manj kot bistvena vez, katere mesto bi imelo jasno vsebino in bi vzpostavljalo natančno opredeljive kriterije prevedljivosti političnih pojmov v umetniške in obratno. V takšni situaciji se politična umetnost (v našem primeru film) znajde pred nemoogočo nalogo: politične učinke mora biti sposobna proizvesti znotraj lastne domene in to mora storiti brez vsakršne garancije, da bodo ti politični učinki kot taki prepoznani tudi v njenem drugem, politiki. Nekaj podobnega je gotovo imel v mislih Jean-Luc Godard, ko

je izjavil, da cilj ni ustvarjati politične filme, temveč delati filme politično.

Možnosti za politično koncepcijo umetnosti ne moremo več iskati v umetnosti, ki bi bila zgolj modifikacija ali umetniška prezentacija političnih resnic. Umetnost samo moramo razumeti kot tisto, ki je sposobna proizvajati resnice. Filozof Alain Badiou je v *Malem priročniku inestetike* to zahtevo po novem mišlj-

Možnosti za politično koncepcijo umetnosti ne moremo več iskati v umetnosti, ki bi bila zgolj modifikacija ali umetniška prezentacija političnih resnic. Umetnost samo moramo razumeti kot tisto, ki je sposobna proizvajati resnice.

enju umetnosti formuliral v naslednji obliki: *razmerje med umetnostjo in resnico je treba misliti s kategorijama imanence in singularnosti*. Imanenca pomeni, da je umetnost sorazsežna z resnicami, ki jih proizvaja. Singularnost pa pomeni, da »te resnice niso podane nikjer drugje kot v umetnosti.« Umetnost kot imanentno in singularno resnico, pravi Badiou, je mogoče misliti s konceptom umetniške konfiguracije. Predlagamo, da začnemo misliti politični film kot umetniško konfiguracijo. To nam bo omogočilo, da mislimo konkreten niz filmov, ne da bi se zatekali k uporabi nekaterih dobro poznanih in izrbljenih zunanjih kriterijev: obdobja, ki mu filmi pripadajo, žanra, po katerega konvencijah so ustvarjeni, kriterija nacionalnih filmskih industrij, v katerih so ti filmi proizvedeni, partikularne identite-

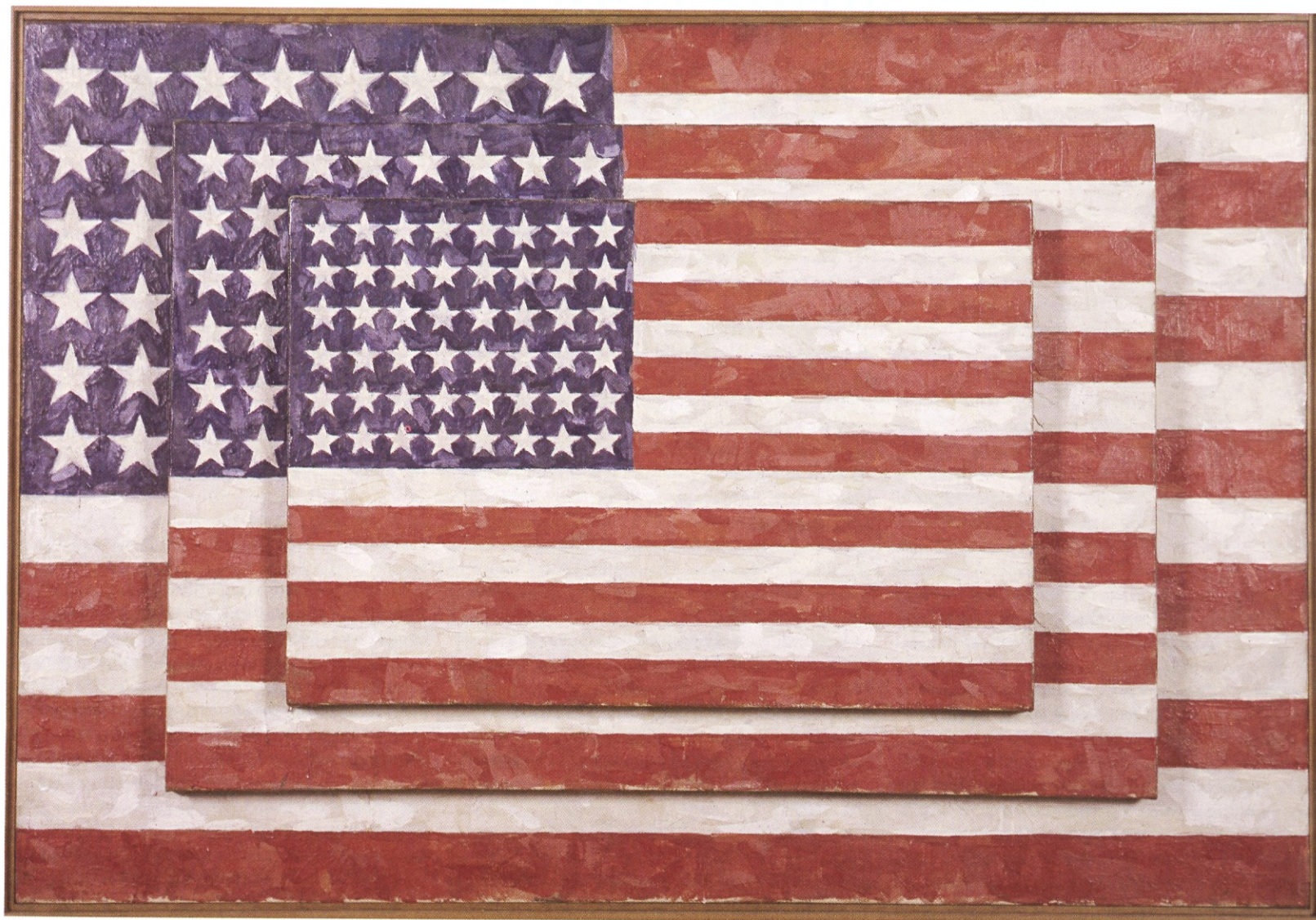
te, ki naj bi jo predstavljali, kriterija avtorja itd.

Kaj je torej umetniška konfiguracija? Badiou jo definira kot sekvenco, »ki jo je mogoče identificirati in jo je vpeljal dogodek, sestavlja pa jo virtualno neskončen kompleks del in o njej je smiselno reči, da v strogi imanenci umetnosti, za katero gre, proizvede neko resnico te umetnosti, neko resnico-umetnost.« Badioujevo definicijo umetniške konfiguracije torej sestavljajo trije členi: umetniška konfiguracija je sekvenca, (1) ki jo vpelje dogodek, (2) ki je potencialno neskončna in (3) ki jo je mogoče identificirati kot nekaj, kar proizvede neko resnico-umetnost.

1) Politični film je umetniška konfiguracija, ki jo je vpeljal dogodek

Umetniško konfiguracijo moramo razumeti kot vdor nove subjektivne možnosti v neko situacijo. Konfiguracija je sekvenca, skozi katero umetnost odloči, da bo dogodek – nekaj, kar strogo rečeno ne pripada situaciji in je z vidika situacije same nemogoče – »pripadal« tej situaciji. Umetnost spremeni nemogočnost situacije v novo subjektivno (z)možnost. V umetnosti in torej tudi v filmu je vprašanje nove subjektivne možnosti vprašanje nove forme, ali bolje rečeno: novih form, v množini. Razprave in spori o vprašanju forme so tako konstitutivni za konfiguracijo političnega filma. To je pomembno, saj se moramo izogniti temu, da bi politični film razumeli kot neko specifično obliko ustvarjanja filmov. Politični film ni specifična forma ali filmski žanr, saj vključuje množstvo form in je sestavljen iz kontingentnih raziskav, ki niso nič drugega kot številne formalne inovacije. Konfiguracija političnega filma torej vzpostavi vprašanje filmske forme, ne da bi se hkrati odločila za neko uniformno rešitev.

Kako politični film vzpostavi to vprašanje forme?



3 Flags, 1958, Jasper Johns

Morda je najbolje začeti na samem začetku, s Sergejem Eisensteinom. V tekstu z naslovom »Naproti materialističnemu pristopu k formi« iz leta 1925 lahko vidimo, kako poskuša Eisenstein svojo originalno koncepcijo formalnega načela razločiti od svojih dveh glavnih nasprotnikov: klasičnega koncepta forme kot pravšnje forme na eni in formalizma na drugi strani. Eisenstein zavrne formo kot pravšnjo formo, tj. formo, ki je vsiljena od zunaj in kot taka deluje kot vladajoči princip vidnosti neke določene vsebine. Novo formalno načelo (Eisensteinov koncept montaže in ideogramatskega jezika) torej ne sme proizvesti pravšnje forme, kot jo pozna klasična umetnost in tudi klasični (hollywoodski, buržuazni) film. Toda zgolj zavrnitev klasične forme – klasičnih narativnih vzorcev, kontinuirane montaže – ni dovolj, saj obstaja nevarnost,

da se takšna negativna gesta izteče v goli formalizem, spontanost formalnega načela, nekakšen formalni voluntarizem, ki v končni fazi ni sposoben proizvesti prave formalne določenosti filmskega dela. Gola negacija klasične (pravšnje) forme še ne proizvede prave forme. Eisenstein torej pravi dvoje: novo formalno načelo ne more biti osnovano na pravšnji formi, tj. temeljiti mora na nepravšnji, odstopajoči, blodni in nečisti formi, vendar hkrati ne sme končati v golem formalizmu, tj. obstajati mora racionalnost tega novega formalnega načela. Nova forma mora biti, kot reče Eisenstein, »globoko determinirana«.

V kolikor se bori tako zoper manko strogo določene forme kot zoper pravšnost forme, je Eisensteinova želja želja po generični formi. Generične forme, blodne in »globoko determinirane«, tako ne smemo zamešati

z žanrsko formo, ki temelji na kategoriji konvencije in pravšnosti. Politični film kot umetniška konfiguracija, ki jo vpelje nek dogodek, meri na vprašanje, kaj pomeni v filmu proizvesti generično formo.

2) Konfiguracijo političnega filma sestavlja virtualno neskončen kompleks del

Generična narava vsake nove forme, ki jo vpelje konfiguracija političnega filma, nas pripelje do pomembne točke. Vsako umetniško konfiguracijo, pravi Badiou, čeprav ni sestavljena iz ničesar drugega kot posamičnih del, ki so končna, moramo razumeti kot neskončno mnoštvo. »Vsekakor je neka resnica-konfiguracija v nasprotju z deli, ki tvorijo njeno snov, notranje neskončna.« Koncept umetniške konfiguracije je na tem mestu uporaben, ker nam omogoča, da vzpostavimo dialektiko političnega filma kot po-

tencialno neskončne in hkrati dejansko nasičene sekvence filmskih del. Politični film tako postane odprto vprašanje in obenem sekvenca, ki se je znašla v krizi. »Konfiguracijo,« pravi Badiou, »si je v obdobjih negotovosti vedno mogoče prisvojiti in jo ponovno artikulirati v imenovanju nekega novega dogodka.« Kako si lahko mi, v našem negotovem obdobju, prisvojimo politični film? To vprašanje, ki ga moramo razumeti skozi dvojnost virtualne neskončnosti in dejanske saturacije, in ki je usmerjeno k opisu neke dejanske obstoječe sekvence filmskih del, je hkrati tudi nekakšno arheološko delo, saj si želi v tej obstoječi sekvenci izkopati tiste elemente, ki bi jih bilo mogoče uporabiti v ustvarjanju novih form, form, ki jih še ne poznamo in jih moramo šele proizvesti.

3) Konfiguracijo političnega filma je mogoče identificirati

Katera dela pripadajo konfiguraciji političnega filma in katere kategorije moramo uporabiti, da lahko to konfiguracijo opišemo in jo s tem ločimo od ostalih? Kaj predstavlja mero konsistence, v razmerju do katere lahko nek film identificiramo kot pripadajoč konfiguraciji političnega filma? Ker smo na začetku vzpostavi-

našem mnenju ne smejo manjkati nobenemu opisu konfiguracije političnega filma (recimo zaenkrat, da mislimo, ko rečemo konfiguracija političnega filma sekvenco od Eisensteina do dvojca Strauba/Huillet, sekvenco, ki vključuje Brechta in Syberberga, nekatere avtorje tretjega filma, tako Dzigo Vertova kot Groupe Dziga Vertov, etc.)

Predlagamo naslednjih pet kategorij: kategorijo vzgoje, kategorijo razdeljenega gledalca, kategorijo enakosti, kategorijo zavzema države do zgodovine, kategorijo dela/produkcije.

Mišljenje političnega filma kot imanentne in singularne resnice nam mora vsaj načeloma omogočiti, da ločimo politični film od vsakršne vrste didaktizma. Če si političnega filma kljub temu ne moremo predstavljati brez kategorije vzgoje, potem moramo razumeti, kako lahko film nekaj nauči, ne da bi bil poučen. Kakšno obliko potemtakem zavzame vzgoja v političnem filmu? Ta problem se vrti okoli težkega vprašanja, ali obstaja možnost za vzgojo, učenje novih načinov gledanja in poslušanja, ki ne sestoji iz golega prenosa znanja in informacij.

Razumevanje političnega filma kot imanentne in singularne resnice nam prav tako omogoča, da politični film ločimo od propagande. Rečemo lahko, da politični film deli, ne da bi hkrati propagiral. Politični film nujno deli. Ne moremo ga opisati brez kategorije razdeljenega gledalca. Jean-Marie Straub in Danièle Huillet sta nekoč s temi besedami opisala svoje filme: »Imeti moraš metode za delitev ... Toda če je namen razdeliti zgolj film, razcepiti samega sebe, potem to ni preveč zanimivo. To je, kot da bil kača lovila svoj rep ... Mislim, da najini filmi najdejo svoje občinstvo skozi delitev ... Šele črta delitve je tista, ki ustvari nekogaršnjo publiko. In ta črta delitve je v končni instanci na takšen ali drugačen način vedno črta razrednega boja.« Z delitvijo ustvari svojo publiko. To pomeni, da politični film ne deli le gledalcev med sabo, sledeč že obstoječi distribuciji družbenih mest. Če bi zgolj raziskoval že obstoječe delitve, film ne bi bil političen, temveč film mnenj, mnenjski film. Da politični film šele z delitvijo ustvari svoje občinstvo, pomeni, da mora vstaviti razcep znotraj vsakega gledalca samega. Politični film vzpostavi stopnjo neidentičnosti, ki gledalcu onemogoči, da bi svoj položaj opisal na tak način, da bi se skliceval na eno samo mesto.

Posamičnega filma tako ne zanima reprezentacija partikularnih identitet ali ugibanje vzorca svojega občinstva. Vse, kar zanima politični film, so ljudje, razcepljeni od samih sebe. In ker je biti neidentičen sam s sabo, biti neustrezajoč mestu, ki ga zasedam, generična človeška lastnost, je to hkrati tudi tista dimenzija političnega filma, ki vzpostavlja njegov univerzalni egalitarni poziv. Tretja kategorija, s katero opišemo politični film, je tako kategorija enakosti. Egalitarno načelo političnega filma vedno zgrabimo posredno: šele z ustvarjanjem razdeljenega gledalca ustvari političen film v prostoru lastnega dela možnost za subjek-

tivacijo absolutne enakosti vseh z vsemi.

Kolikor negacija te absolutne enakosti nastopa v obliki zgodovine, kolikor je zgodovina zgodba zanižanja te egalitarne zahteve, se politični film ne more izogniti temu, da zavzame do zgodovine svojo lastno držo. Kljub temu da je prepričan, da je nemogoče preprosto stati zunaj zgodovine, si politični film prizadeva zgodovino prelomiti. Prizadeva si spremeniti tisto, kar se je že zgodilo. Politični film se prepira o statusu tega ali onega zgodovinskega dogodka, o odsotnosti te ali one prigode in peripetije iz uradne zgodovinske pripovedi, ker mu gre za vprašanje kaj je tisto, kar zgodovino šele konstituira, kaj pomeni zgodovinskost zgodovine. Vsak opis političnega filma mora torej odgovoriti na vprašanje: kakšno držo zavzema politični film do zgodovine?

Če politični film verjame, da je mogoče do zgodovine zavzeti držo, potemtakem je to zato, ker razume zgodovino kot nekaj ustvarjenega, narejenega, kot produkt človeškega dela. Politični film mora zastaviti vprašanje človekovega produktivnega statusa na Zemlji. Ne more se izogniti vprašanju vidnosti in vidlj-ivosti ostalih oblik produkcije, izkoriščenega dela itd. Ven-

Z delitvijo ustvariti svojo publiko. To pomeni, da politični film ne deli le gledalcev med sabo, sledeč že obstoječi distribuciji družbenih mest. Če bi zgolj raziskoval že obstoječe delitve, film ne bi bil političen, temveč film mnenj, mnenjski film. Da politični film šele z delitvijo ustvari svoje občinstvo, pomeni, da mora vstaviti razcep znotraj vsakega gledalca samega.

»Namesto da vprašam, 'Kakšno držo zavzema neko delo do obstoječih produkcijskih odnosov?' bi rad jaz vprašal, 'Kakšen položaj ima znotraj njih?'«

vili, da moramo razumeti razmerje med umetnostjo in resnico s kategorijama imanence in singularnosti, sledi, da lahko mero konsistentnosti vzpostavijo zgolj filmi v svoji zaporedni razgrnitvi. Nobenega drugega načina ni, da bi opisali notranjo konsistentnost konfiguracije političnega filma, kot da si naložimo delo zelo konkretne analize posamičnih filmskih del, v kateri nam vsak film predstavlja možno redefinicijo te konfiguracije. Vsak film v konfiguraciji je nova, kontingentna in subjektivna inskripcija resnice. Umetniška konfiguracija lahko tako zadobi nujnost in konsisten-co zgolj v prihodnjem pretekliku.

Kot rečeno, nobene druge poti ni kot skozi zelo konkretno analizo posamičnih filmskih del, ki konfiguraciji političnega filma ali pripadajo ali pa ne. In dokler te analize nismo opravili, ne moremo vedeti, katere kategorije najboljše opisujejo konfiguracijo političnega filma. Kljub temu – neke moramo začeti – lahko poskusimo vzpostaviti nekaj kategorij, ki po

dar je morda še pomembneje, da se v političnem filmu film sam zaveda lastnega mesta v produkcijskih odnosih. Za politični film velja vprašanje, ki ga je literaturi že leta 1934 postavil Walter Benjamin (v spisu »Avtor kot proizvajalec«): »Namesto, da vprašam, 'Kakšno držo zavzema neko delo do obstoječih produkcijskih odnosov?' bi rad jaz vprašal, 'Kakšen položaj ima znotraj njih?'« Kakšen položaj torej zavzema film v obstoječih produkcijskih odnosih in ali je sposoben kakorkoli posegati vanje? Kategorija dela/produkcije nas vrne nazaj k vprašanju vzgoje in z našimi petimi kategorijami (vzgoja, razdeljeni gledalec, enakost, zavzem države do zgodovine, delo/produkcija) smo naredili nekakšen krog. Sklenimo ga z rahlo prirejenim citatom iz že omenjenega Benjaminovega teksta: »Avtor, ki ne nauči filmarjev ničesar novega, ne nauči nikogar. Ključen je torej eksemplarni status produkcije, ki je sposobna, prvič, napeljati ostale proizvajalce k ustvarjanju in jim, drugič, dati na razpolago izboljšano 'orodje'. Večje kot je število porabnikov, ki jih uspe spremeniti v proizvajalce – gledalce v sodelavce – tem boljše je to 'orodje'.«

METODE IN NAMENI SODOBNEGA MUČENJA

V VOJNI NI NEDOLŽNIH, V GUANTANAMU PA NE KRIVIH. V ZLOGLASNI AMERIŠKI ZAPOR NA KUBI S SVOJO KAMERO PO-
GLEDA MICHAEL WINTERBOTTOM.

PRIMOŽ KRAŠOVEC

Slog filma *Pot v Guantanamo* (The Road to Guantanamo, 2006, Michael Winterbottom) je zelo umirjen in karseda daleč od običajnega načina prikazovanja vojne proti terorizmu, kateremu se ponavadi očita dvoje: bodisi da eksplozije bomb estetizira, jih prikazuje kot nekaj veličastnega, spektakularnega, ter s tem gledalca odtuja od realnih grozot vojne, saj mu jo kaže kot videoigro, bodisi da, nasprotno, pretirava s količino prikazane krvi in razmesarjenih trupel, kar naj bi imelo podoben učinek kot hladna spektakularnost.

V *Poti v Guantanamo* imamo vsega po malem – nekaj groze in strahu, občasno solzo in celo malo politike. Film ne pretirava ne z distanco ne s krvjo, in je, kar se tega tiče, povsem uravnotežen. A pravzaprav dokazuje, da je tudi uravnoteženo prikazovanje vojne proti terorizmu lahko enako brez učinka (oziroma ima negativen učinek, povzroča brezbriznost) kot senzacionalizem ene ali druge vrste.

V petih letih, odkar obstaja taborišče za vojne ujetnike Guantanamo, so ZDA izvajale in do skrajnosti izmojstrile svoje izmikanje mednarodno uveljavljene pravne redu. Tako v primerih grotesknih epizod, kot je bila tista, ko je ameriški vojaški pilot po malomarnosti povzročil smrt nekaj smučarjev, kot v (zadnjih petdesetih letih zelo pogostih) primerih humanitarnih ekspedicij si ZDA prizadevajo, da zanje mednarodno pravo, ženevska konvencija in Deklaracija o človekovih pravicah ne bi veljali ter da njihovi državljani za svoje zločine ne bi odgovarjali pred mednarodnimi sodišči. V tem so zelo uspešne – morda še najbolj ravno v primeru Guantanamo.

Taborišče Guantanamo je postavljeno na nikogaršnjo zemljo, na teritorij, kjer ne veljajo niti zakoni ZDA (že sicer precej prizanesljivi do dejavnosti, ki jih evropsko in mednarodno pravo obravnavata kot kršenje pravic zapornikov oziroma vojnih ujetnikov) niti zakoni Kube, še manj pa mednarodni pravni red. Razlog za takšno izbiro lokacije je ponovna uvedba mučenja, ki je ne dopuščajo niti še tako prožni in »izrednim razmeram« prilagojeni zakoni, kot so ameriš-

ki. Guantanamo ima torej težave s pravom. Te težave niso le praktične – moderno pravo mučenje pač prepušča –, temveč tudi načelne oziroma, natančneje, ideološke – četudi bi se dalo v moderno pravo nekako po ovinku ponovno uvesti mučenje, bi ga lahko uporabljali le v primeru dokazane krivde, kot vrsto kazni, nikakor pa ne še pred sodno obravnavo, med dokaznim postopkom. Mučenje osebe, ki ji krivda še ni dokazana, je v popolnem nasprotju z logiko modernega prava.

V Guantanamo klasična preiskovalna logika, kjer izvedenci iščejo dokaze za krivdo osumljencev, ne velja. A namen Guantanamo ni zapiranje krivih – pravni kategoriji krivde in nedolžnosti sta za Guantanamo povsem irelevantni. Zato je eden izmed najpomembnejših momentov filma *Pot v Guantanamo* navedba podatka, da je v Guantanamo le majhen del zapornikov obtožen kakšnega kaznivega dejanja in da jih je le peščica spoznanih za krive. Ta podatek ne preseneča: preiskovalci v Guantanamo ne iščejo dokazov za krivdo, niso na lovu za običajnimi zločini kot dejanji, ki kršijo zakon, temveč iščejo informacije, posebno vednost, ki naj bi jo posedovali zaporniki. Rečeno drugače: njihov zločin je neka določena vednost, za katero niti ni nujno, da vedo, da jo posedujejo.

V Guantanamo so torej zaprti tisti, za katere obstaja sum, da imajo informacije, ki bi jih lahko vojska in tajne službe ZDA koristno in učinkovito uporabile v boju proti terorizmu. Pri tem je morebitna dejanska udeležba v terorističnih akcijah povsem obrobne pomena. Njihova povezava s terorističnimi organizacijami je lahko bodisi povsem naključna (če gre za sorodnike ali prijatelje domnevno pravih teroristov) bodisi sploh ne obstaja – nekdo lahko pozna kakšno relevantno informacijo, ne da bi bil na kakšen koli način povezan s terorizmom. Mučenje predstavlja koristno in učinkovito (ter najhitrejšo in najzanesljivejšo) metodo za iztrganje teh informacij zapornikom. Najbolj zgoščena definicija te sodobne oblike mučenja bi lahko bila: mučenje je učinkovita metoda, ki preiskovalcem omogoči dostop do koristne vednosti preiskovancev, v

samem procesu pa to vednost tudi oblikuje v obliko, ki je uporabna v boju proti terorizmu.

Toda, ali lahko dopustimo možnost, da so v Guantanamo dejansko zaprti pravi teroristi, pri katerih je mučenje in iskanje informacij le posebna vrsta preiskave, ki jo zahtevajo naloge vojne proti terorizmu? Kaj če dejansko obstaja utemeljeni sum, da gre za resnične teroriste in je bivanje v Guantanamo (z mučenjem vred) le oblika nekoliko strožjega pripora, prilagojenega izrednim razmeram?

Do ugotovitve, da v Guantanamo ni krivih, vsaj ne v strogo legalističnem pomenu te besede, ne moremo priti zgolj na podlagi zgoraj navedenih podatkov – če ni prave preiskave, tudi ne moremo zagotovo trditi, da ne bo še kdo izmed zapornikov spoznan za krivega. Nekrivdo neprostovoljnih prebivalcev Guantanamo ni toliko posledica odsotnosti prave preiskave kot dejstva, da terorizem kot tak ne obstaja – da torej nihče sploh ne more biti kriv terorizma. Terorizem ni dejanski, temveč ideološki pojav, gre za prikazen, ki obstaja le v domišljiji borcev proti terorizmu (in njihovih »javnosti«). Namesto da sprejmemo trditev konservativcev, da je terorizem realen problem, do katerega se moramo nujno opredeliti – in se, tako kot nesrečni liberalci, vrtimo na mestu ter blebetamo, da je mučenje morda upravičeno, če z njegovo pomočjo res rešimo na stotine življenj, in da je vojaška okupacija morda upravičena, če z njo zrušimo režim, ki podpira terorizem –, lahko, nasprotno, trdimo, da terorizem ni realen, temveč imaginaren, ideološki problem, ki premešča razlago za realne probleme (katerih realni vzroki ležijo drugje) na imaginarno raven, na raven boja proti pošastim iz domišljije, da gre skratka pri boju proti terorizmu za klasično ideološko operacijo, medtem ko mora pravi boj potekati tako proti realnim učinkom teh izmišljotin kot proti realnim vzrokom problemov, ki naj bi jih boj proti terorizmu reševal.

Če se vrnemo h Guantanamo: mučenje tam ni več niti kazni (saj tamkajšnji zaporniki niso krivi v običajnem pomenu besede) niti spektakel (saj skušajo dogajanje v Guantanamo mučitelji na vsak način skriti pred



oči javnosti), ki bi javnost opozarjal in odvrčal od zla. Niti sledu ni več o ekscesnem nasilju, značilnem za javno in spektakularno srednjeveško mučenje. Nasilje v Guantanamo je hladno, preračunljivo, instrumentalizirano in strogo odmerjeno ter cilja na točno določen učinek. A še tako precizno in učinkovito mučenje ne razreši ničesar – ker terorizem ne obstaja, ne obstaja tudi odrešilna informacija, ki bi lahko odpravila terorizem. V Guantanamo se pokaže vsa bizarnost in perversnost »tehnologij koristnosti in učinkovitosti«, ki ne proizvedejo ničesar dejansko uporabnega, le neskončno reproducirajo same sebe – na račun strahotnega trpljenja nekrivih zapornikov.

Zakaj nekrivih in ne nedolžnih? Ker v vojni, tudi v vojni proti terorizmu, ni nedolžnih, in ker je v vojni (po Žižku) največji zločin ravno prizadevanje, da bi ohranili svoj notranji mir, mala ugodja in običajni način življenja, zaradi česar je tudi Brecht v času stalinističnih čistk izjavil, da si najbolj nedolžni najbolj zaslužijo smrt. Film *Pot v Guantanamo*, nasprotno, v vojni išče ravno nedolžnost, kar je očitno že iz izbire glavnih junakov, tj. mladeničev, ki se odpravijo v Pakistan na poroko enega izmed njih, se iz radovednosti napotijo še v Afganistan (ki ga ravno začnejo napadati ZDA) in se tam po naključju znajdejo sredi vojne ter postanejo ameriški vojni ujetniki. Nedolžnost junakov je *leitmotiv* filma – vojne grozote in njihovo trpljenje v Guantanamo so postavljeni kot nasprotje njihove siceršnji nedolžnosti. Tako je tudi skrajni domet filma moralističen: nedolžnih nikar! Kot da bi bila v primeru, če bi bili junaki filma dejansko teroristi oziroma gverilci, ki se bojujejo proti ameriški okupaciji Afganistana, njihova pot v Guantanamo upravičena. Film je zato »prekratek«, saj pušča ob strani vprašanje usode tistih, ki ob okupaciji Afganistana niso želeli ohraniti nedolžnosti, ampak so prišli za orožje. Šele s kritiko mučenja in zapiranja ne-nedolžnih Afganistanskih borcev – tudi če bi bili tam zaprti dejanski borci, je treba Guantanamo ukiniti – bi film dobil politično dimenzijo, tako pa ostaja le humanistična moralka. Edini politični moment v filmu je prizor, v

katerem se paznik med mučenjem zaporniku ves čas dere na uho: »Are you a fighter?« V tem prizoru lahko, z nekaj domišljije, vidimo kritiko kriminalizacije borcev kot takega, saj problematizira poenostavljeno izenačevanje oboroženega upora proti okupatorju s terorizmom kot ultimativnim zlom in ultimativnim zločinom.

Film bi sicer lahko zagovarjali s stališča, da pač obravnava neko partikularno zgodbo, neki drobec iz vojne viharja, da ga zanimajo samo usode mladeničev, ki v njem nastopajo, ter da noben posamezen film ne more v celoti zajeti tako obširne in kompleksne problematike, kot je vojna proti terorizmu. To sicer drži, a problem ni v izbiri neke posamezne teme znotraj konteksta vojne proti terorizmu, temveč v načinu njene obdelave – tudi z obstoječimi junaki in z obstoje-

čim izborom dogodkov bi se dalo zgodbo politizirati, preizprašati zločinskost nedolžne pozicije v vojnem stanju, prikazati absolutno (ne relativno) zločinskost Guantanamo ... Drugi zagovor filma oziroma ugovor njegovi zgornji kritiki bi lahko trdil, da gre za film, posnet po resničnih dogodkih, ki zgolj po-snama resničnost samo in o njej noče podajati sodb, ali da celo (v klasični liberalni maniri) pušča gledalcem možnost, da si sami izoblikujejo mnenje. Ta očitek prav tako ne drži, saj se film kot tak, kot specifična zvrst umetnosti, tudi če je posnet po resničnih dogodkih in tudi če uporablja zgolj surovi material iz »dejanskosti«, ne more izogniti interpretaciji – vsaka montaža, vsak izbor, vsaka izpustitev pomenijo določen angažma. Tudi med režiserji ni nedolžnih. Vprašanje je le, kakšen je ta angažma in ali služi kritiki ali reprodukciji (kot v pri-

MICHAEL WINTERBOTTOM: PRODUKTIVEN, ŽANRSKO RAZNOLIK IN ANGAŽIRAN

Pomenljivo dejstvo je, da produkcijska hiša britanskega režiserja Michaela Winterbottoma nosi naziv Revolution Films, njen logo pa predstavlja rdeča peterokraka zvezda. Tako kot sta zgodovina in popkultura uporniški revolucionarni simbol oropali nedolžnosti, so Winterbottomu po študentskih letih na Oxfordu, kjer je med drugim izdal trockistični pamflet, dostikrat (upravičeno) očiteli preračunljivo ukvarjanje z aktualnimi političnimi temami ter vsečino spogledovanje z modnimi trendi. A žanrsko raznolik, za Evropejca neverjetno produktiven ter politično, socialno in družbeno eden najbolj angažiranih režiserjev, velja Winterbottom s svojim bogatim opusom že danes za veliko ime britanskega in evropskega filma.

Michael Winterbottom je začel kot montažer na televiziji, kjer se je v zgodnjih devetdesetih kalil kot režiser v številnih opaženih televizijskih delih. Vpliv bogate britanske televizijske dediščine (igranega in dokumentarnega filma) se v njegovem delu čuti vse do danes, med delom na televiziji pa je režiser spoznal tudi večino svojih stalnih sodelavcev, kot sta producent Andrew Eaton in scenarist Frank Cottrell Boyce. Winterbottom se na eni strani z vizualno stilizacijo in zasleditvijo igralskih zvezdnikov odprito spogleduje s Hollywoodom, a se mu hkrati vztrajno izmika in je dostikrat veliko bližje sodobnemu evropskemu art filmu. V njegovih delih bi lahko našli vzporednice s političnim aktivizmom Kena Loacha ali s čutno za socialno odrinjenega posameznika Mika Leigha, toda Winterbottomov opus se zaradi vztrajnega prepletanja na videz kontrastnih tematskih, pripovednih in režijskih prijemov izmika tako primerjavam z drugimi režiserji kot čvrstejšim opornicam znotraj opusa.

Winterbottom s skoraj vsakim novim filmom zapljuje v območje novega žanra (pa naj bo to kostumska romanca *Temno srce* [Jude, 1996], ljubezenski sci-fi *Koda 46* [Code 46, 2002] ali glasbeno dokumentarna drama 24-urni žurerji [24 Hour Party People, 2002]), a njegov opus lahko razdelimo na dva večja tematska sklopa. V prvem se ukvarja z odtujenim in duhovno izpraznjenim posameznikom znotraj sodobne britanske družbe, v režijskem pristupu pa izstopa narativna uporaba spolnosti, prek katere režiser izrisuje čustvena stanja junakov in njihove medsebojne odnose (Metuljev poljub [Butterfly Kiss, 1995]; Pravljica dežela [Wonderland, 1999]; 9 orgazmov [9 Songs, 2004]). V mednarodno odmevnejšem sklopu filmov se Winterbottom ukvarja z aktualnimi političnimi vprašanji in z uporabo vrhunsko izpolnjenega dokumentarističnega sloga načrtno briše mejo med dokumentarnim in igranim, med resničnim in lažnim (Dobrodošli v Sarajevu [Welcome to Sarajevo, 1997]; In this World [2003]; Pot v Guantanamo [Road to Guantanamo, 2005]).

Winterbottomovi filmi so za gledalca vselej vznemirljivi. Pretresljivo vizualno nasilje v obliki spolnega ali fizičnega nasilja, ki je bodisi krvavo in brutalno bodisi šokantno v svoji neposrednosti, je pri režiserju že vprašanje stila. Njegova avtorska govorica je pravzaprav vseobsegajoča in seže od izbire tematike in dramaturških prijemov do prepoznavnih vizualnih rešitev in značilne uporabe glasbe. Winterbottom združuje nezdružljivo in uporablja vsa razpoložljiva pripovedna sredstva, pri čemer je, bolj kot globoko zakoreninjeno potrebo po umetniškemu samoizpovedovanju pri njem čutiti radovednost, veselje do dela v različnih okoljih in željo po raziskovanju novih oblik filmskega izražanja. (G. V.)

ODKRIVANJE WELLESA: »KO DAR«

»KAKO DOLGOČASNO,« JE PRIPOMNIL PRIJATELJ, KOLEGA IZ TUJINE, KO SEM MU SPOMLADI LETA 2005 POVEDAL, DA FILMSKI FESTIVAL V LOCARNU OB DEVETDESETI OBLETNICI ROJSTVA IN DVAJSETI OBLETNICI SMRTI ORSONA WELLESA PRIPRAVLJA RETROSPEKTIVO NJEGOVIH DEL.

KOEN VAN DAELE

PREVOD: VARJA MOČNIK

A ko mi je nekaj mesecev pozneje direktor Münchenskega filmskega muzeja in kurator retrospektive Stefan Drössler zaupal, katere filme namerava predstaviti in katere goste je povabil v Locarno, sem se začel spraševati, če mi bo na festivalu sploh ostalo kaj časa za ogled česa drugega razen Wellesa. 11. avgusta, dva dneva pred zaključkom festivala, sem se med vožnjo domov zavedel, da sem med stotinami filmov, prikazanih v Locarnu, videl le enega, ki ni sestavljal retrospektive z naslovom *The Magnificent Welles*. In namesto občutka, da sem spregledal množico sodobnih filmov, me je vznemirjala edinole misel, da bom zamudil dva dneva, ki bi ju preživel v izjemni družbi enega izmed velikih mojstrov filma. Med maloštevilnimi spomina vrednimi stvarmi filmskega leta 2005 je bila spoznati ustvarjanje Orsona Wellesa zame zagotovo ena izmed najpomembnejših. In nadalje spoznanje, da je bil to le začetek. Obstaja toliko wellesovskega gradiva, ki ga je še treba videti in prebrati. Ne, ne morem si več predstavljati, da bi Welles lahko kadar koli postal dolgočasen.

16. novembra 2006 je v osemindesetem letu preminil Gary Graver. Zahvaljujoč Locarnu sem uvidel veličino te izgube. Mož, ki ga je Welles ljubkovalno imenoval za svojega »Rembrandta« in »Bilyja Bitzerja«, je bil direktor fotografije skoraj pri vseh delih, ki jih je Welles ustvaril v slabo poznanih – a bogato ustvarjalnih – zadnjih petnajstih letih življenja. Še pomembnejše, bil je njegov zvesti kompanjon in »sokrivec«. Graver je bil povsem na voljo svojemu mentorju in počel je nemogoče, da bi pomagal uresničevati Wellesove vizije in projekte. Welles je govoril, da sta Graver in Gregg Toland edina direktorja fotografije, ki sta ga poklicala in mu naravnost povedala, da si želita delati zanj. Dejstvo, da sta Toland in njegovo delo pri filmu *Državljan Kane* (Citizen

Kane, 1941) v analih zgodovine Hollywooda zapisana z velikimi začetnicami, da pa Graverja mnogi izmed nas komaj poznajo, je simptomatsko za navado Hollywooda, da le redko pomni filme, ki niso bili ustvarjeni za njegov dobiček in slavo.

Hollywoodsko innačico Wellesovega življenja vsi dobro poznamo: zgodbo o »padlem geniju«, ki stoji za »najboljšim filmom vseh časov«, »*Wunderkind*«, ki je – kakor je tudi Welles sam ironično parafraziral tovrstno interpretacijo svoje življenjske zgodbe – »začel na vrhu in se prikopal do dna.« Jonathan Rosenbaum opozarja, da »se zdi, da način, na katerega večina ljudi razmišlja o Orsonu Wellesu, narekuje dve prevladujoči in diametralno nasprotni drži.« Prva njegovo življenje in delo razume kot neuspeh, da bi se izkazal vrednega »obetov« *Državljana Kanea*. Druga vidi Wellesa kot »neodvisnega filmarja, ki se slučajno poslužuje določenih hollywoodskih sredstev«. Slednji »težijo k odobravanju Wellesovih korakov proti svobodi, raznolikosti in neodvisnosti, celo ko je to zahtevalo selitev izven hollywoodskega mainstreama. Njegove nemirne ustvarjalne poti ne moremo zarisati skladno s kakršnim koli preprostim vzorcem vzponov in padcev; skoz in skoz so vrhovi in globeli.« Na podlagi primera, predstavljenega v Locarnu, lahko le potrdimo razsodbo slednjih. In če se izrazim drugače: pri stališču »padlega genija« lahko še naprej vztrajamo le z ignoriranjem neizpodbitnih dokazov, sestavljenih iz obsežne količine temeljito raziskanih informacij in celih ton (dobesedno ton!) filmov, ki nam jih je zapustil Welles.

Drösslerjev »primer« je sestavljalo šest sekcij in vsako izmed njih bi zlahka upravičeno imenovali retrospektiva. Vsak festivalski dan smo bili deležni novega poglavja vsake izmed šestih sekcij, vsak dan je dodal nov košček k osupljivemu, barvitemu in kompleksnemu mozaiku, ki sestavlja Wellesov ustvarjalni output. Vsako jutro smo začeli z novim celovečernim

filmom, od *Državljana Kanea* do *Resnice in laži* (F for Fake, 1973) so si filmi sledili kronološko. Vsakemu celovečercu je sledila delavnica in nekatere izmed njih so se neposredno navezoval na filme, ki smo si jih ogledali. Prva pomembna opomba pod kakršno koli Wellesovo retrospektivo je, da so mnoge njegove celovečerce – evfemistično rečeno – močno prekrojili. Zato bi lahko trdili, da resnična Wellesova mojstrovina ni *Kane*, temveč *Veličastni Ambersonovi* (The Magnificent Ambersons, 1942) – a upoštevati moramo, da so njegov drugi celovečerni film skrajšali za približno petdeset (!) minut, nekatere prizore v njegovi odsotnosti ponovno posneli in jih dodali v končni montaži, in da režiserjeve verzije preprosto ne moremo oživiti. Morda pa je vaš najljubši Welles *Dotik zla* (Touch of Evil, 1958). A katero verzijo imate v mislih? Verzijo, ki so jo predvajali leta 1958, restavrirano verzijo iz leta 1975 ali restavracijo iz leta 1998, ki temelji na Wellesovih znamenitih zapiskih na osemindesetih straneh? Za nobeno izmed verzij ne moremo trditi, da je režiserjeva. Morda niste nikoli posebej cenili njegovega *B quickija Macbeth* (1948) – toda, ste videli in slišali čudovito restavracijo, ki so jo naredili na UCLA? V Locarnu je film doletela »čast« predvajanja na Piazza Grande. Pomislite na *Damo iz Šanghaja* (The Lady from Shanghai, 1948), katere končna verzija je pristala v rokah Harryja Cohna. Ali pa, katero izmed (vsaj) šestih verzij *Zaupnega poročila* (Confidential Report / Mr. Arkadin, 1955) – še enega skrivnostnega filma, katerega režiserjeva verzija ne obstaja – ste videli? In lahko bi našteval in našteval. Očitno je, da neupoštevanje bistvenih informacij o produkcijski zgodovini vodi v neprimerno vrednotenje avtorja – režiserja Wellesa. Je res presenetljivo, da je avtorjev najljubši film, film, ki ga je imel najbolj rad – film, o katerem je rekel: »Če bi hotel priti v nebesa na podlagi enega samega filma, je ta tisti, ki bi ga ponudil. Najuspešnejši je v tem, kar sem poskušal narediti,«



eden izmed le redkokdaj izpostavljenih Wellesovih resničnih biserov: *Falstaff / Polnočni zvonovi* (Chimes at Midnight, 1965)?

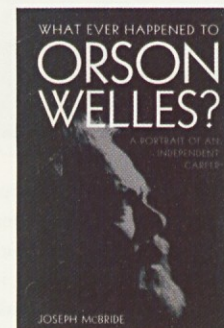
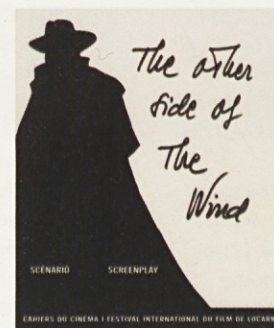
Poleg delavnic o Veličastnih Ambersonovih (z Josephom McBridom, ki je razpravljal o produkcijski zgodovini filma, in s projekcijo osupljive rekonstruirane verzije filma, ki naj bi obudila duh Wellesove izvirne predstave) in o *Zaupnem poročilu* (na slednji je sodeloval tudi eden izmed najuglednejših francoskih strokovnjakov za Wellesa, François Thomas, ki je z učenjaško vestnostjo in natančnostjo izčrpno obdelal različne značilnosti vsake posamezne verzije filma; in Claude Berthomes, ki je predstavil tako imenovano »obširno verzijo«, ki sta jo z Drösslerjem sestavila in zmontirala iz vseh obstoječih verzij), so delavnice obravnavale Wellesove »dneve radia« (z zvočno ilustriranim predavanjem Jeffa Wilsona, moža, ki stoji za wellesnet.com); film *It's all True* (1942; v okviru delavnice se je odvrtela rekonstrukcija filma iz leta 1993, *It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles*, in tudi svetovna premiera na sveže restavrirane epizode *My Friend Bonito*); o *Moby Dicku* (delavnica je vsebovala ognjevit predavanje profesorja Jovičevića, ki je osvetlil inovativno naravo Wellesovega dela v gledališču, in projekcijo leta 1971 restavriranega *Orson Welles' Moby Dick*); film *The Deep* (videli smo digitalni prenos Wellesove prve roke montaže filma, posnetega med letoma 1967 in 1969 na dalmatinski obali); filma *Don Quixote* (1956–71) in *The Other Side of the Wind* (1970–76); zame najimpresivnejši konferenci, ki sta z mogočnimi prispevki Oje Kodarjeve, Graverja, Rosenbauma, McBrida, Roberta Perpignanija in Esteve Riambau razodevali duha in ustvarjalnost velemojstra). Žal sem zamudil zadnji delavnici o Isak Dinesen (pisateljici, ki jo je Welles globoko spoštoval in načrtoval več adaptacij njenih del, a dokončal le *Nesmrtno zgodbo* [The Immortal Story, 1968]) in o *The Magic Show* (1976–85; z Wellesovim najljubšim

čarodejem Abbom Dicksonom in Wellesovo hčerko iz prvega zakona, Christopher).

Poleg celovečercer in delavnic smo videli petindvajset Wellesovih kratkometražcev in televizijskih del (od *The Hearts of Age* (1934) pa do *The Spirit of Charles Lindbergh* (1984)). Dve sekciji sta se osredotočili na Wellesa kot igralca: prva z majhnim vzorcem (deset filmov) njegovega igralskega dela in druga s pomembnim naslovom »Igralec in več« (devet filmov). Poleg tega so nam vsak dan pokazali enega ali dva (skupaj osemnajst) filmov o Wellesu. Že zgolj naštevane materiala, predstavljenega v Locarnu, naznačuje, kako ploden umetnik in *entertainer* je Welles resnično bil. »Neprimerna« je najmanj, kar lahko rečemo za stigmo o »padlem geniju«.

Še en prispevek locarnskega festivala Wellesovi zapuščini je dvojezična (francosko-angleška) knjiga, ki obsega scenarij filma *The Other Side of the Wind*, opremljenega z eseji. Širila se je govorica, da namerna festival izdati tudi konferenčna gradiva, a leto in pol po dogodku se zdi malo verjetno, da bo do tega prišlo. Še toliko manj verjetno, ker so – ali v kratkem bodo – najbolj nepozabne razprave sodelujočih kritikov in poznavalcev izšle v številnih novih knjigah in publikacijah.

Pravkar sem prebral eno izmed njih: zadnjo knjigo Joeja McBrida z naslovom *What Ever Happened to Orson Welles? A Portrait of an Independent Career*. Knjiga ponudi kronološki pregled Wellesove filmske poti. Kljub razširjenemu poglavju o filmu *The Other Side of the Wind*, ki vsebuje veliko dragocenih insajderskih informacij o Wellesovem domiselnem načinu neodvisnega filmskega ustvarjanja (McBridu se je »uresničila fantazija filmskega buffa«, ko so ga pri filmu izbrali za vlogo M(iste)r(ja) Pisterja, karikirano inačico njega samega), nisem mogel brzdati občutka, da McBride na hitro preleti Wellesovo ustvarjalno pot. A knjiga vendarle obsega 344 strani. McBride je mestoma nekoliko moteč, saj se trudi prikazati človeške slabosti



in pomanjkljivosti svojega junaka; zdi se, da to počne zato, da ne bi podvomili o njegovi kritični obravnavi Wellesovega opusa in ga obsodili malikovanja. Menim, da tega ni bilo treba izpostavljati. Eden izmed prelepih aspektov knjige je implicitno posvetilo Garyju Graverju. Graver ni bil le pomemben vir informacij, McBride ga nenehno prikazuje kot skromnega, velikodušnega in sijajnega direktorja fotografije ter človeka, ki je, preprosto in brezpogojno, ljubil Wellesa. Tak je bil zanesljivo tudi moj vtis ob poslušanju Graverjevega strastnega prispevka v Locarnu.

Če McBridovo knjigo primerjam z nekatero drugo prihajajočo literaturo o Wellesu, ki jo nestrpno pričakujem, sodim, da ni prodoren kakor Jonathan Rosenbaum (njegova knjiga *Discovering Orson Welles* bo izšla maja 2007), ne zmore učenjaške natančnosti, skrbnega preiskovanja in raziskovalnega dela François Thomasa in Jean-Pierra Berthoméja (katerih *Orson Welles au travail* bo izšla 15. januarja) ali Catherine L. Benamou (njena knjiga *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey* bo na voljo marca 2007). A kljub temu je knjiga več kakor izjemen uvod v manj poznan Wellesov opus. In enkrat, ko se navlečete na Wellesa: ostanite na zvezi s forumom wellesnet.com.

P. S. Ko je star prijatelj Oje Kodar (njeno rojstno ime je Olga Palinkas) vprašal Wellesa, kaj čuti do svoje nove partnerke, je rekel, da »je zanj kakor darilo od boga«. Ko je Oja to prevedla v svoj materin jezik, hrvaščino (»ko dar«, »kakor darilo«), je Orson odgovoril: »Tako bi te torej morali klicati: Oja kakor darilo.«

What Ever Happened to Orson Welles?: A Portrait of an Independent Career, Joseph McBride, The University Press of Kentucky, 2006.

The Other Side of the Wind: Scénario – Screenplay, uredil Giorgio Gosetti, Cahiers du Cinéma & Festival International du Film de Locarno, 2005.

KAKO MISLITI GIBLJIVKE

O knjigi: **POGLEJ SI Z NOVIMI OČMI!**: vodnik za poučevanje tri- do enajstletnih otrok o filmu in televiziji, namenjen vzgojiteljem, učiteljem in staršem; izvirni naslov: **LOOK AGAIN**; Založba UMco in Slovenska kinoteka, 2006, Ljubljana

Filmska vzgoja oziroma poučevanje filma kot umetnosti, enakovredne literaturi, slikarstvu, kiparstvu, glasbi, arhitekturi in gledališču, je znotraj



našega šolskega sistema nerazumljivo spregledana, pogosto tudi omalovaževana ter v celoti prepuščena filmsko ozaveščenim staršem ali kar posameznikovi

lastni želji po izobraževanju na področju filma. A sama zadeva je še veliko bolj resna, na kar želi opozoriti tudi priučjoči izobraževalni pripomoček, kot bi še najenostavneje opisali knjigo *Poglej si z novimi očmi!*. Giblјive podobe ali *giblјivke*, kot jih poimenuje prevajalec knjige Branko Gradišnik, so namreč danes vseprisotne in jih še zdaleč ne gre povezati izključno s filmskim področjem. V otrokovem življenju se pojavljajo na televiziji, internetu, računalniških igraricah, mobilnih telefonih in še kje, otrok pa je pri njihovem sprejemanju in razumevanju največkrat prepuščen kar samemu sebi. To seveda pri najmlajših pogosto povzroča napačno dojetje, splošno nerazumevanje zahtevnejših vizualnih vsebin, otrok pa se ne razvija v gledalca, ki bo znotraj vizualno nasičenega sveta znal pravilno zaznavati in tudi ustrezno obravnavati posamezne podobe.

Poglej si z novimi očmi! je torej pripomoček za vse, ki naj bi znanje o giblјivkah posredovali otrokom, starim od tri do enajst let. Sestavljen (in na internetu tudi brezplačno objavljen) ga je na podlagi številnih strokovnih raziskav Britanski filmski inštitut (bfi). V njem najdemo številne primere različnih učnih postopkov in vaj, s katerimi naj bi otrokom približali kompleksen svet giblјivih podob. Avtorji besedila pri tem poudarjajo, da ne gre za učbenik, temveč zgolj za pomagalo za starše, učitelje ali konec koncev sestavljalce šolskega programa. Slovenska izdaja

pa poleg osnovnega namena besedila želi še opozoriti na položaj filmske vzgoje v Sloveniji, ki je že v primerjavi z Veliko Britanijo kritičen, ter spodbuditi pozitivne premike v smeri obveznega šolskega izobraževanja. V ta namen izdajatelj želi zdaj napovedujeta tudi nadaljevanje knjige z naslovom *Giblјivke v razredu*, ki bo namenjeno otrokom v starosti od enajst do šestnajst let.

Osebnost se mi zdi knjiga zelo spodbujajoča in bralca sprva napeljuje k razmišljanju in preizpraševanju lastnega vedenja o svetu giblјivih podob ter ga nato opogumlja in v določeni meri tudi strokovno opremlja za predajanje znanja mlajšim gledalcem. V rokah pripravljenih staršev in vzgojiteljev je lahko zato knjiga pravi zaklad. Naloge in vaje so dovolj zabavne, da bo učenje otroku v veselje. Koliko bo knjiga *Poglej si z novimi očmi!* resnično pripomogla k uvajanju vzgoje o giblјivih podobah v naše vrtce in šole, je težko reči, a besedilo bralcu nedvomno odpira oči in ga navdaja s spoznanjem, da v izobrazbi naših otrok iz dneva v dan zveča večja praznina, ki jo je treba čimprej zapolniti.

GORAN VOJNOVIČ

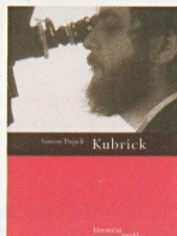
ŠIROKO ODPRTE OČI

O knjigi: **Simon Popek, KUBRICK** (Slovenska kinoteka, zbirka Kinotečni zvezki, Nova serija št. 7, Ljubljana 2006)

Kubrick v Sloveniji je zagotovo eno bolj poučnih poglavij knjige Simona Popeka o »velikem diktatorju« in estetskem vizionarju Stanleyju Kubricku, filmskem klasiku že za časa življenja, obsedenim s popolnim nadzorom ne le nad lastnim ustvarjalnim procesom, temveč celo nad distribucijo in kakovostjo projekcij svojih filmov. K nam so njegovi filmi prihajali redko, z velikimi zamudami, na primer *Steze slave* (*Paths of Glory*, 1957) in *Spartak* (*Spartacus*, 1960) šele v drugi polovici šestdesetih, v sedemdesetih pa je Kubrick zaradi nelegalnega kopiranja filmov osebno prepovedal prikazovanje svojih del v Jugoslaviji. Poslednji Kubrickov film *Široko zaprte oči* (*Eyes Wide Shut*, 1999), za katerega je prepoved ostala v veljavi tudi po režiserjevi smrti, smo pri nas videli šele lansko leto na nekaj projekcijah v Kinodvoru. Tako je bila recepcija del enega najpomembnejših sodobnih ustvarjalcev v zgodovini filma v Sloveniji kot običajno stvar elitističnega kroga ma-

loštevilnih izbrancev, ki so njegove filme »polovili« po festivalih in v kinodvoranah v tujini. Knjiga Simona Popeka je tako prvi celovit vpogled v filmografijo, biografijo, predvsem pa v delovne metode in posredno tudi v osebnost tega pedantnega, nepopustljivega, perfekcionističnega filmskega genija.

»Obstajajo področja občutij in realnosti, kamor besede nimajo vstopa. Neverbalne izrazne oblike, na primer slikarstvo ali glasba, imajo dostop do teh področij, medtem ko besede delujejo prisiljeno.«



Stanleyju Kubricku so kritiki pogosto očitali formalizem, hladnost, a iz teh avtorjevih besed lahko sklepamo, da je njemu samemu v filmih šlo predvsem za občutek, za

avdiovizualno emocijo v najčistejši obliki brez klišejskega psihologiziranja. Kot ugotavlja Simon Popek, je Kubrick vse svoje filme po *Morilčevem poljubu* (*Killer's Kiss*, 1955) posnel po literarnih predlogih in v vsakem novim filmom redefiniral žanr, saj se je na izvirni način loteval uveljavljenih, že obrablenih, a tudi aktualnih tematik v posameznih obdobjih: »Ko je v petdesetih letih film noir počasi isihal, je posnel *Morilčev poljub* in *Rop brez plena* (*The Killing*, 1956); ko je hladna vojna dobivala nevarne razsežnosti, jo je komentiral z *Dr. Strangelovom* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964); ko je mlada generacija v sedemdesetih opozorila nase z renesanso grozljivke, je nastalo *Sijanje* (*The Shining*, 1980); in ko je bil val vietnamskega vojnega filma že povsem zbanaliziran, je svoje dodal še Kubrick s *Full Metal Jacketom* (1987).« (Kubrick, str. 53) Popek Kubrickovo avtorsko izvirnost, njegove pripovedne tehnike in tematske obsesije analizira na posameznih filmih v prvem delu knjige, kjer na primer razglablja o različnih vidikih režiserjeve uporabe off glasu, giblјive kamere, konstrukcije prostorov, o njegovem odnosu do literature, slikarstva in drugih režiserjev, pa tudi o tipično kubrickovskih seksualnih motivih, motivu okvarjenega stroja, labirinta in dvojnika.

Drugi del knjige je bolj biografsko

faktografski in ponuja vpogled v delovne metode in produkcijske pogoje Kubrickovega ustvarjanja. Kubrick je do svoje smrti leta 1999 posnel »le« tri kratke filme in trinajst celovečercer, vendar je pri vseh – z izjemo *Spartaka*, ki je bil projekt Kirka Douglasa – dosledno uveljavljal popoln umetniški nadzor in pravico do končne montaže, kar mu je, kljub temu da je delal za holivudske studije in prišel večkrat navskriž s cenzuro, v največji meri tudi uspevalo. Težave s cenzuro je imel že pri Stezah slave zaradi satiričnega portreta francoskih vojaških oblasti med prvo svetovno vojno, nadaljevale so se pri *Loliti* (1962) zaradi »pedofilske« ljubezni, ki je tudi tema kontroverznega romana Nabokova, po katerem je posnet film, *Peklenška pomaranča* (*A Clockwork Orange*, 1971) je bila problematična zaradi eksplicitnega nasilja, Široko zaprte oči pa zaradi prizora seksualne orgije, ki so ga v skladu s Kubrickovimi nameni digitalno nekoliko »popravili«.

Kubrick, režiser, ki je s svojim nekonformističnim opusom filmu v Holivudu in nasploh ponovno podelil avtonomne umetniške forme, je vedno znal najti pravo ravnotežje med komercialnimi zahtevami in osebno estetsko vizijo. Njegovi filmi ne glede na žanr, še posebej pa eksplicitno filozofsko-eksistencialni deli kot sta *Odiseja v vesolju* (2001: *Space Odyssey*, 1968) in *Barry Lyndon* (1975), izražajo Kubrickovo globoko razumevanje človeške narave oziroma človeka in sveta, ki ga naseljuje. Zato se ti filmi nikoli ne bodo »postarali«: o ljubezni in destruktiji, o razmerju med posameznikom in družbeno institucijo, o začetku in koncu sveta, o transcendenci in vprašanju svobodne volje se bo človeštvo spraševalo, dokler bo obstajalo. Kubrick, ki nikoli ni hotel interpretirati svojih filmov, je bil prepričan, da so občutki pomembnejši od razuma. Simon Popek je na začetek svoje knjige postavil njegov citat iz leta 1957: »Ljudje gledajo filme, da bi doživeli intenzivno izkušnjo, pa naj bo komična, tragična ali grozljiva ... zato je največji greh režiserja prikrajšati gledalca za ta občutek.« Popkov Kubrick je ob priloženi tuji literaturi celovit in informativen vpogled v delo in osebnost tega pri nas premalo videnega filmskega klasika. Na vrsti je Kinoteka.

MATEJA VALENTINČIČ

KIČ – ORIENTALIZEM »JUGOVZHODNE INVENTIVNOSTI«?

Ena izmed boljših anekdot, kar jih zna iz izročila povzeti tukajšnja filmska srenja, gre v šestdeseta leta XX. stoletja, ko so filmski delavci in delavke SFR Jugoslavije gostili filmsko delegacijo iz Indije. Privoščili so ji tudi en teden lepote Slovenije, pred tem pa še razkazali studio Viba filma, ki je bil tedaj v preurejeni ljubljanski (*nota bene!*) cerkvi sv. Janeza. Potem so se šli vozit, pit in jest naokrog. A bolj ko so uživali prelesti ljubljene dežele, bolj je bila indijska delegacija poklapana, nejevoljna, komaj kdo je še spregovoril komaj kaj ... Navsezadnje se je eden izmed gostiteljev le opogumil in jih pobaral, ali je morda kaj narobe?, so jim kaj takega storili?, napačnega pokazali? »Nič, vse je prečudovito,« je odvrnil vodja indijske delegacije, »le zaskrbljeni, zmedeni smo in nevoščljivi.« »Ah, jasno, kaj nam pa zavirate, morda zeleno pokrajino, našo prehrano?« »Nak, kaj bi to, ne-ne ... Khm ... veste, mi imamo en sam Bollywood, pri vas pa je na vsakem hribčku po en filmski studio!«

Kulturni relativizem je zabavna, brezmejna reč; njegov odvod je lahko tudi tako imenovana psihična kinematografija. Statistika pri njej ne pove ničesar, iluzija je kajpak veliko privlačnejša: zakaj film je navsezadnje – filmska reč. Naše »male« predstave o »velikanski« indijski kinematografiji, nas uči gornja anekdota, niso nič bolj in nič manj iluzorne od tamkajšnjih o nas. Kar zadeva muziko iz indijskega filma, je zato v tej iluziji toliko lepše opazovati njeno dejansko razpredenost skozi desetletja in po različnih zemljinah. Ugotavljamo lahko, vzemimo, da

je tehnologija z indijsko filmsko glasbo povezana v dvojnici.

Prvič je šlo za fonografske plasti, ki po najnovejših znanstvenih konceptih mirno tvorijo že pravo pravcoto *arheofonografijo* – verjetno ni muzike, ki bi bila tako razširjena po svetu in navzoča na toliko nosilcih zvoka hkrati – informativna dostopnost gor ali dol. Zvočni socializem, ki izvira iz te velikanske muzične gmote, lahko tno prepreda analogne in digitalne načine: plošče, trakovi, kasete, cedejke, empetriji ... Ustno izročilo ... Z vsako novo iznajdbo, je videti, se razpre poseben socialni prostor za gojenje in širitve prejšnje. Poseben šarm velja že od izuma na začetku 70ih kaseti kot malemu formatu, ki vase posrka magnetofono filmsko »perfo« (glede na zven, tudi vir številnih posnetkov s pričujoče izdaje!), torej tisti dobeseden, »izviren« *soundtrack*, preden gre v optičen zapis. Potovanje, distribucija kasetnih posnetkov je bila in je še nepredstavljiva, impozantna, vredna historične »svilne poti«. Iz Bollywooda seže v jugovzhodno Azijo, Indonezijo, spremi padec afganskih talibov, poslušajo jo v Keniji, po Magrebu ... v večini tretjega sveta, skratka, kjer so se *hindi* filmi vrteli ali pa tudi ne. Londonske baze raje sploh ne omenjamo. Ko si je podpisani zaželel v iranski trgovini v Berlinu (bilo je sredi 90ih) nabaviti nekaj perzijske etnične muzike, so mu na pult brez omahovanja zložili desetine kaset z indijsko filmsko glasbo. Prav podoben kulturni nesporazum se mu je zgodil tudi v Maroku: domača muzika je bila »tisto« iz indijskih filmov. Večina



Beginner's Guide to Bollywood, vol. 2
3 x CD
Nascente, London 2006
CD 1 – Bollywood Disco



CD 2 – Bollywood Rock & Roll



CD 3 – Bollywood Kitsch

romskih trobilnih zasedb iz Srbije in Makedonije, ki ima na repertoarju tudi indijsko filmsko glasbo, obenem personificira mejo, do koder je segla redna kinematografska distribucija indijskega filma. Jugoslovanska kinoteka hrani nekaj izjemnih del iz velikanske indijske produkcije. Kljub vsemu pa se zastavi vprašanje, kako to, da SFRJ tudi na tem področju ni bolje izkoristila kulturne ponudbe iz najbolj prijateljske med vsemi neuvrščeni državi, ki je bila za navrh celo soustanoviteljica gibanja. Delno nas zadovolji odgovor, da ta muzika ni bila »uradna kultura«, vredna posebnih folklornih gostovanj in predstavitev v radijskih oddajah ... drži pa tudi, da je meja med nekdanjima največjima imperijama – habsburškim in osmanskim –, ki sta si lastila poznejša jugoslovanska ozemlja, obenem tudi meja med tistimi, ki so bolje receptirali in prezentirali indijski film, in onimi, ki so bili zadovoljni z njegovo sporadično pojavnostjo in so to gradivo predstavljali prejkone iz osebnega entuziazma (tako na primer pri nas, »ekshabsburgovci«, občasno filmska redakcija ŠKUCA ali *Radio Študent*). Toda avtocenzura, muzikološka veda in medijski ideologemi so naredili svoje: nekdanji izvrstni zagrebški III. državni radijski program se v svoji sicer instruktivni redni oddaji »vzhodnih muzik« ni nikdar »poglobil« do Bollywooda (njegov ljubljanski ekvivalent ni segel niti do pojma »vzhoda«).

Drugič je na mešanje zvočnih tehnologij obsojena tudi sama *hindi* kinematografija, vsaj njena zlata leta, ki jih predstavlja tudi dobršen del

pričujoče trilogije. »Slaba« kakovost posnetkov včasih izvira iz hitrosti snemanja, slabe dosegljivosti posnetkov, njihove uradne neobjavljenosti/neobjavljivosti (vir: »perfa«), kljub temu pa vsaj v razdelku »Disko« (80ta) občudujemo neverjetno mešalno spretnost, pravo imitacijo elektronske obsesije, kakršna je bila vzporedno v inventivni modi pri jamajskem *dubu*. Edinole naslova v poglavju »Kič« ne razumemo prav dobro. Zakaj ravno *kič*? Zakaj nista *kič* disko in rokenrol? Zavedamo se, da je sam izraz *kič* danes daleč od pejorativnosti, ki ga je zaznamovala še sredi 70ih let. Toda gre za najboljšo aranžmaje z neizglednim nadihom »klasič«, za izvirno koke-tiranje z ameriški standardi tam od indijske neodvisnosti leta 1947 naprej. Seveda tovrstne kompilacije ni brez legendarne Late Mangeškar, »rekorderke« s tisočeri posnetki. Humorne, duhovito kreativne vijuge se v tem *kiču* – ta tudi edini ponuja izključno instrumentalne stvaritve – kar zapovrstjo vzpenjajo daleč čez izvirne note, iščejo »ekspresijo« (dramski filmski izraz) in se nikakor ne zadovoljijo s ceneno interpretacijo. Verjetno gre konceptualizacijo *kiča* pri londonskem založniku tudi tokrat brati postimperialno, kot svojevrsten orientalizem, nezavedno shematiko, ki nima prav nobene zveze z izbranim in objavljenim gradivom, primernim tako za plesno zabavo kakor uživaško, poglobljenejšo poslušanje. Toda takšne reči (kot velja za nezavedno v celoti) kajpak nikdar niso naključje ...

MIHA I. ZADNIHAR

DIGITALNA FILMSKA REVOLUCIJA, 6. DEL

POPLAVA FESTIVALOV PRINESE RAZNA HITROSTNA TEKMOVANJA V SNEMANJU FILMOV, PIRATSTVO DOBI NOGE – ŠE POSEBEJ NA KITAJSKEM, KJER POŠTENO BELIJO LASE HOLLYWOODSKIM MOGOTCEM. MEDTEM PA V NIGERII DIGITALNA REVOLUCIJA NENADEJANO POSKRBI ZA RENESANSO FILMSKEGA POSLA, OD KATEREGA TAM DEJANSKO ŽIVIJO.

HOLLYWOODSKA MAŠINERIJA SE PRILAGAJA NOVIM DIGITALNIM ČASOM TAKO, DA SPREJME SNEMANJE S HD VIDEO TEHNOLOGIJO, ŠE BOLJ PA JE NAVDUŠENA NAD POPOLNO GLOBALNO DIGITALNO KINODISTRIBUCIJO.

ALEŠ BLATNIK

TEKMOVANJA V SNEMANJU FILMOV: 24 UR ZA FILM

S pojavom gverilskih festivalov se kmalu pojavi tudi vprašanje, kako naj se ti številni festi med seboj razlikujejo. Nekateri so se opredelili povsem klasično: glede na zvrst ali dolžino filmov, ki so jih prikazovali. A takšni festivali niso prav izstopali, saj so bili amaterski filmi, ki so jih praviloma vrteli, vseeno precej slabši od »profesionalne« produkcije. Zato so digitalni časi prinesli svoj tip festivalov in tekmovanj, zaradi katerih so pravzaprav sploh postali opazni.

Eno bolj znanih tekmovanj, po svoji zasnovi tako značilno za nove instantne digitalne čase, je New York City Midnight Moviemaking Madness, kjer razne skupine filmarjev dobijo naloge, kakšen film morajo posneti, potem pa malodane s štoparico v roki in točno opolnoči začnejo snemati svoj film, ki ga morajo končati v 24 urah. Potegujejo se za nagrado 10.000 dolarjev, kar se ne sliši veliko, a za svet gverilkega filma je to lep denar (in točno takšna vsota, kot jo je dal v naslov svoje knjige *How to Make Your Own Movie for \$10.000 or Less* legendarni John Russo). Tako lep denar, da se na tekmovanje prijavi po več deset skupin. Seveda gre tudi za intelektualni in organizacijski izziv (filme montirajo na lokaciji sami ali med prevozi, uporabljajo najsodobnejšo računalniško programje ...), saj ni veliko ljudi sposobnih filma, pa čeprav gre po formi za kratkega, napisati, zbobnati skupaj primernih igralcev, ga posneti, opremiti z zvokom in glasbo ter zmontirati v tako kratkem času. Tovrstna tekmovanja so tudi v posmeh vsem tistim, ki kljub digitalni revoluciji pred našimi očmi še zdaj pridigajo o tem, kako

dolgotrajen postopek je snemanje filmov. Tekmovanj se še zdaleč ne udeležujejo samo amaterji, temveč tudi tisti, ki se tako ali drugače s filmom ukvarjajo poklicno, med udeleženci pa je tudi zelo veliko filmskih študentov, ki na tak način ubijejo dve muhi na en mah: vadijo večščino hitrega snemanja filmov in imajo obenem možnost, da kaj zaslužijo. Filmi so na ogled na internetu in marsikateri je dosti bolj zanimiv kot tisto, kar ponujajo toge profesionalne produkcije.

Če nam Robert Rodriguez razlaga, da se je mogoče vsega najnujnejšega, kar morate vedeti o izdelavi filmov, naučiti v desetih minutah, nam ta tekmovanja še potrjujejo, da je včasih brzina lahko tudi vrlina.

DVD PEŠPIRATSTVO

Digitalni časi so prinesli tudi nove probleme. Če so prednosti digitalnega s pridom izkoriščali filmarji, so jih še toliko hitreje objeli video pirati. Digitalno in DVD format sta namreč tudi njim olajšala življenje: kopiranje – nad katerim so se navdušili tudi studii – je postalo hitrejše, predvsem pa je bilo pomembno, da pri njem ni več prihajalo do znatne izgube kakovosti posnetega zapisa.

Zaradi velike medijske publicitete in splošne paranoje industrije same je sicer več pozornosti posvečene internetni izmenjavi datotek, a verjetno je dosti hujši problem pri izgubi prihodkov enostavno in učinkovito DVD pešpiratstvo. To se je lahko hitro prijelo spet prav v državah, kjer je piratstvo že tako ali tako lepo razvito še iz VHS časov – v Aziji in vzhodni Evropi. Nimalokrat so bili za »promocijo« tovrstnega piratstva zaslužni tudi studii sami s predragimi legalnimi izvodi. O tem, kakšna cena je pravišnja, da ni previsoka,

bi se dalo razpravljati, in mnogi se s trditvijo, da je industrija cene nastavila previsoko, tudi zares ne strinjajo; a če je legalni produkt tudi do 20-krat dražji od piratske alternative, je jasno, da je skušnjava po cenejši robi tudi pri najbolj poštenih filmofilih velika. To so spoznali tudi studii sami, ki so se začeli na nekaterih trgih proti piratom boriti prav z zniževanjem cen. Na nekaterih velikih trgih namreč na mizi puščajo ogromne količine denarja (leta 2005 so na Kitajskem ameriški studii zaslužili vsega skupaj približno toliko kot v majceni Švici).

Izraz »pešpiratstvo«, skovan za potrebe tega teksta, naj bi ponazarjal kontrapunkt »breztežnostnemu« internetnemu piratstvu, kjer ljudje s piratiziranjem ne počnejo drugega, kot da izmenjujejo podatke. Pešpiratstvo je dosti bolj prvinsko: pirat naredi kopijo originala in jo potem fizično (*peš*) dostavi do prijatelja ali kupca. Še preden je prišlo do razmaha širokopasovnih internetnih povezav, so po zaslugi pešpiratstva filmi po svetu začeli krožiti bliskovito. V praksi je to pomenilo, da studii kljub temu, da so si izmislili regijsko zaščitene DVD-je (to pomeni, da DVD-ja, kupljenega v Ameriki, v Evropi ne morete predvajati), niso mogli več tvegati in odlašati z izdajanjem filmov mesece pozneje na enem teritoriju, kot pa so ga izdali na drugem. Če namreč končni potrošniki filma niso dobili po rednih poteh, so jim ga rade volje dostavili pešpirati, ki so poskrbeli, da imajo različni časovni štarti distribucije vedno manj smisla in da zdaj filme tržijo globalno bolj ali manj hkrati.

MADE IN CHINA

DVD piratstvo je doživel največji razmah na Kitaj-



Casino Royale



Borat: Učena o ameriška kultura za krasna narod kazahstanski

skem, kjer studii žalostno gledajo, kako njihovi legalni izvodi (ki jih prodajajo po okoli 15 dolarjev) ostajajo neprodani na policah, medtem ko se ocene o velikosti piratskega trga (od dolarja do dolarja in pol na kopijo) gibljejo okoli številke 1,5 milijarde USD.

Ameriška vlada pogosto pritiska na Kitajsko, naj končno kaj ukrene glede piratskega problema, a zaenkrat brez pretiranega uspeha. DVD pirati pa svoje delo opravljajo profesionalno: DVD-je tiskajo na naj-sodobnejših DVD plantažah, snemajo jih z digitalnih masterjev, dodajo jim vse dodatke, za katerimi norijo zbiralci, ne pozabijo na *surround* zvok niti na večje-zične menije, tako da po njih dostikrat sežejo tudi zahodni turisti. Industrija je dobro organizirana in posel cveti. V stilu »misli globalno, deluj lokalno« so poskrbeli tudi za izvrstno mrežo. Tako je k avtorju teksta v nekem lokalu na Dunaju pristopila mlada Kitajka, ki ni znala niti besede angleško in niti besede nemško, in mu tisti teden, ko sta v kinu štartala filma *Borat: Učena o ameriška kultura za krasna narod kazahstanski* (Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan, 2006, Larry Charles) in *Casino Royale* (2006, Martin Campbell), po ceni 5 evrov ponudila DVD kopiji omenjenih filmov, ki jih je imela na izbiro med več kot 50 trenutnimi kino hiti. Ni šlo za kopije legalnih DVD-jev, temveč za posnetke direktno iz kina v lokalnem jeziku, nemščini – DVD-ji pa so bili potiskani kot originali.

Pešpiratstvo je na plodna tla naletelo tudi v Sloveniji. Seveda ne tako kot na Kitajskem in tudi ne tako kot v zahodnih mestih, kakršno je Dunaj, tako da v tem smislu slovenski filmski distributerji živijo sorazmerno lagodno življenje, saj pri nas zaenkrat pešpirat-

stva po lokalih in na ulicah ni. Je pa zato toliko bolj podjetna mladina sama, ki s pomočjo raznih programov kopira DVD-je iz videoteke ali pa si *peče* filme, pretočene z interneta, in jih potem med seboj *distribuirajo*, si jih izmenjuje in zbira, podobno kot so prejšnje generacije zbirale samolepilne sličice. Za slovenski trg, ki ima prav notorično slabo razvito prodajo DVD-jev (število prodanih izvodov se v povprečju meri zgolj v stotinah), kjer cene niso bile privlačne (vse do časopisnih izdaj, med katerimi je s svojimi nestudijskimi filmi prednjačila Mladina), kjer video produkta skoraj ne promovirajo in kjer je bila ponudba izdanih DVD-jev konec leta 2006 omejena na 3500 naslovov (v ZDA je ta številka okoli 70.000 do 100.000), a hkrati dovolj visok standard in tehnična pismenost, to nikakor ne preseneča. Če upoštevamo še, da zastopniki ameriških studiev našim videotekarjem s pogodbami v glavnem ne dovoljujejo odprodaje poceni rabljenih *ex-rental* kopij, je toliko bolj jasno, da so cene legalnih DVD-jev verjetno umetno visoke, to pa še dodatno prispeva k nelegalnemu pešpiratstvu.

NIGERIJSKI FENOMEN

Verjetno ni države, kjer bi lahkotnost DV produkcije in DVD kopiranja/distribucije prišla bolj do izraza kot v Nigeriji. Nigerija je država, ki nima kinematografov. In nima subvencij za filme. A vsako leto posnamejo na stotine filmov. Huh?! Kako je to mogoče, to je vendar nezaslišano, in tisti slovenski filmski umetniki, ki so vajeni večevromilijonskih dotacij (bojda jih upravičuje majhen dvomilijonski trg; miselnost, pri kateri se že vnaprej odpoveš globalni prodaji), se z majhnimi kladivci že tolčejo po majhnih prstkih, da se

njihov bridki stok sliši daleč naokrog.

Nigerijski fenomen je resnično fenomen v pravem pomenu besede. Ne le da nigerijski filmarji snemajo stotine filmov za mini proračune, temveč se s takšnim filmanjem celo uspejo preživljati in razvijati lastno filmsko poetiko – in to kljub vseprisotnemu videopiratstvu na vsakem koraku. V bistvu je to videopiratstvo celo prispevalo k razmahu in razcvetu nigerijskega filmskega darvinizma: vsem je kristalno jasno, da se je v digitalnih časih treba obrniti hitro. Poglejmo, kako deluje nigerijski fenomen.

Vsak teden izdajo vsaj 20 novih filmov(!). Ne govorimo o hollywoodskih filmih – ti v Nigeriji nimajo kakšne posebne veljave. Malo jih piratizirajo, ampak iskano blago so vroči in novi domači filmi. Vsak teden imajo v Idumoti, predelu Lagosa, pravi filmski market, kjer filme prodajajo video agentom oziroma distributerjem. Filmi producete stanejo nekje med 10.000 in 15.000 USD, posnamejo pa jih v kakšnem mesecu. Po treh tednih prodaje v video kioskih, ki stojijo na številnih vogalih in so prava posebnost Nigerije, jih večina že ustvari dobiček. Prodajajo jih za 3 dolarje. Tretjina gre producentu, tretjina distributerju, ostalo pa za promocijo (posterji, ovitki ...). Večino filmov prodajo v nakladi 20.000 kosov, tako da prinesejo nazaj približno štirikrat več, kot so stali. Mnogi med njimi postanejo hiti – te prodajo v več kot 200.000 kosih. Vse se odvija bliskovito, saj je pomembna prav hitrost. Če ne izpeljejo hitre distribucije, se jih lotijo pirati. Če za originale zahtevajo preveč denarja, se jih prav tako lotijo pirati. Pirati so poskrbeli za dobro utečen distribucijski stroj in cene, ki si jih ljudje množično lahko privoščijo, kar je produkcijo v tej 130-milijonski



Apocalypse

državi nedvomno le dvignilo (to v prejšnjih desetletjih birokraciji, ko je država v kinematografijo še vlagala sredstva, ni uspelo).

Snemajo na vse možne formate, tudi na zastareli VHS. Ne zmrdujejo se nad tehnično kakovostjo (tudi stranke raje gledajo pristno domačo vsebino kot spoliran hollywoodski popl), postprodukcijo pa izvajajo kot kakšen Robert Rodriguez – z Avidom ali programom Final Cut Pro. Digitalna revolucija vse bolj demokratiizira način ustvarjanja filmov, tako da se ta od bogatega Hollywooda do revne Nigerije skoraj ne razlikuje več.

Vsebinsko prednjačijo zgodbe o duhovih, ljubezenske zgodbe, zgodovinski epi in gangsteriade. Spogledujejo se tudi s pornografijo in pri proračunih ne delajo velikih razlik.

Intelektualistični kritiki se zmrdujejo, da so tovrstni filmi ničvredni, da skoraj nimajo mednarodne distribucije in da ni mogoče nobenega videti na kakšnem uglednem festu, kot je FESPACO v Burkini Faso, a po drugi strani nihče ne more mimo dejstva, da so ti filmi, za razliko od mnogih art filmov s tega istega festa, vsaj množično gledani, in kar je najboljši: da od njih samostojno živi cela nigerijska filmska industrija.

INDUSTRIJA SE PRILAGAJA DIGITALNIM ČASOM

HD: PRIHOD VIDEA VISOKE
RESOLUCIJE NAZNANI KONEC DOBE
FILMSKEGA TRAKU

Po izrednem uspehu poceni DV kamer, ki so osvojile trg amaterskih snemalcev, pa tudi nekatere profesionalce, se je industrija zabavne elektronike, z japonskimi firmami na čelu, začela ozirati na bolj zahtevne trge: v sam vrh filmske industrije. Pospešeno so začeli izdelovati video format, ki bi dokončno nadomestil snemanje na filmski trak in tako morda celo spodnesel primat, ki ga imata v tem segmentu izdelovalca filmskih kamer Arri in Panavision.

Format, ki so ga razvili in plasirali na trg, so poimenovali enostavno HD – high definition video, ali po naše video visoke resolucije. Kakovost slike se sicer



FESPACO, otvoritev festivala na glavnem stadionu v Ouagadougouju, Burkina Faso

po resoluciji še vedno ni približala filmskemu traku, vendar z obdelavo skozi digitalni intermedij producenti dobijo že tako kakovostno sliko, da je zadovoljiva za večino produkcij, gledalci pa razlike med filmom, posnetim na HD, in tistim na film, največkrat sploh ne zaznajo.

Režiserji, predvsem pa filmski producenti, so tako začeli izkoriščati prednosti tega visokoločljivostnega formata: precejšnje prihranke (ni več treba zapravljati denarja za trak, kar je posebej navdušujoče za nizkoporačunske produkcije), možnost takojšnjega vpogleda v posneti material in enostaven prenos v montažni postopek, pri katerem je laboratorij popolnoma izpadel. HD videu je tudi lažje dodajati razne specialne, računalniške efekte, končni izdelek pa je potem že skoraj pripravljen za distribucijo (kar bo še toliko pomembnejše v dobi kinov, opremljenih z digitalnimi videoprojektorji, ki je tik za vogalom).

INDUSTRIJA OBJAME SNEMANJE NA HD

Med prvimi sta format pograbila George Lucas in Robert Rodriguez, ki sta tudi sicer znana kot nekakšna tehnična upornika, zato jima niso posvečali pretirane pozornosti v stilu »otroci se igrajo«, a sledili so še drugi. Ugledni Michael Mann s filmom *Stranski učinki* (Collateral, 2004), v HD tehniki so posneli komercialno komedijo *Klik – za popolno življenje* (Click, 2006, Frank Coraci) in najnovejšega *Supermana* (Superman se vrača/Superman Returns, 2006, Bryan Singer). Da je HD format, na katerega je treba računati, je razne art skeptike prepričal Michael Haneke, ki je svoj intelektualistični in arty film *Skrito* (Caché, 2005) ravno tako posnel na HD. Znanim režijskim imenom, ki snemajo na HD, se med drugimi pridružujeta tudi Francis Ford Coppola s filmom *Youth Without Youth* (2007) in David Fincher z razvpitim projektom *Zodiac* (2007).

Danes tako vse več producentov iz vseh segmentov filmskega življa prisega na snemanje v video HD tehniki. Za snemanje na HD se je za film *Apocalypse* (2006) odločil celo eden najboljših direktorjev fotografije, z oskarjem za film *Pleše z volkovi* (Dances With

Wolves, 1990, Kevin Costner) nagradjeni Dean Semler, ki je za potrebe tega filma uporabil novi Panavisionov snemalni sistem Genesis, ki so ga razvili skupaj s firmo Sony (Semler je bil direktor fotografije tudi pri filmu *Klik*). In kaj je večje potrdilo dejstva, da filmsko tehniko izpodrinja digitalna, kot to, da je vodilno podjetje za filmske kamere, Panavision, prestopilo in ponudilo tudi digitalno tehnologijo? Semler pa je svojo izkušnjo in predvsem odločitev, zakaj je izbral video in ne filma, enostavno in jasno pojasnil takole: »HD mi je omogočil mobilnost in možnost snemanja v nemogočih vremenskih razmerah – ob močnem deževju in vetru, v ekstremni vročini in debelem blatu.« Kamera je omogočila uporabo naravnih virov svetlobe in snemanje v polmraku krošenj pragozda, kjer je svetlobe ob popoldnevih včasih prav neverjetno malo. Tudi nočne prizore so menda lahko snemali zgolj pri ognju z vasi in kljub temu dobili izredno natančno sliko. »Rezultat so čudovito lepi prizori. Pri tem filmu sem šel lahko dlje, kot sem šel kdajkoli prej. Kreativne možnosti so bile res fenomenalne.«

In če je šel dlje kot kdajkoli prej z oskarjem nagradjeni Semler, eden najboljših v svojem poslu, bodo za nesljivo kmalu sledili tudi drugi direktorji fotografije. Nazdravimo digitalnemu snemanju!

DIGITALNA DISTRIBUCIJA: ZDAJ!

Prehod na digitalno snemanje se hitreje odvija v domeni nizkoporačunskega filma. Pri filmih s proračuni nad 50 milijonov dolarjev (povprečni proračuni studijskih filmov se gibljejo okoli 70 milijonov) prihranek zaenkrat ni bistveno opazen. Bob Beitcher, vodilni podjetja Panavision, pravi, da z digitalnim sistemom Genesis lahko večjim projektom prihranijo okoli 600.000 USD, če bi ti sicer posneli za okoli 750.000 čevljev gradiva na filmski trak. Studijski šefi torej na svoje režiserje in direktorje filmov ne pritiskajo, da morajo snemati na video, saj raje plačajo nekaj več in obdržijo kreativni mir. Režiserji, kot so Michael Mann, David Fincher, Robert Rodriguez in Bryan Singer, se za digitalno pot odločajo sami – ker je zanje zanimiva s kreativnega vidika in ker se jim zdi tudi boljša.



Superman se vrača



Zodiac

Večje prihranke kot pri snemanju si studii obetajo z digitalno distribucijo po kinih, ki pa se je začela prijemati le počasi. Stvar bi se verjetno že zdavnaj odvila in zgodila, če ne bi bilo naslednjega problema: z namestitvijo digitalnih projektorjev v kinematografih največ prihranijo studii, kar pa lastnike kinematografov, ki imajo še vedno delujoče 35-milimetrske projektorje, prav malo briga. V ZDA je trenutno okoli 36.000 platen, kjer predvajajo filme; da bi vsakega opremili z najsodobnejšim digitalnim projektorjem (ta lahko stane tudi čez 100.000 USD), bi bil izjemen finančni podvig, ki se ne more zgoditi čez noč. Do digitalizacije kinodvoran torej (tako v ZDA kot drugod po svetu) prihaja počasi in dvoplastno: – delno z odpisom zastarele tehnologije, kjer potem stari filmski projektor zamenjajo z digitalnim, saj ta zagotavlja tehnično boljšo projekcijo: brez prask in brez poškodovanega zvočnega zapisa bodisi zaradi malomarnosti kinooperaterja, ki si je tako označil, kdaj mora zamenjati kolut (če ste se kdaj spraševali, kaj so tisti zoprni poki, ki jih slišite v kinu), bodisi zaradi malomarnega podnaslovitvenega servisa, ki je z vžiganjem podnapisov zraven mimogrede uničil še zvočni zapis in projekcijo naredil še bolj mizerno, kot jo premore najcenejši domači kino (seveda je treba upoštevati, da tudi digitalne projekcije niso popolnoma zanesljive, kar bo jasno vsakomur, ki mu je že kdaj pokleknil računalnik); – delno pa z zapleteno shemo financiranja, kjer ameriški studii s prihrankom, ker jim ni treba plačevati izdelave filmskih kopij (kmalu bodo prihranki tudi pri dostavi, saj bodo filme pošiljali v kinematografe kar po telekomunikacijskem omrežju in jih na koncu parkirali na primernem serverju), kinematografom financirajo nakup sodobne digitalne opreme.

DIGITALNA DISTRIBUCIJA FILMOV IN PRIHRANKI, KI JIH TA PRINAŠA

Da bi pospešili uveljavitev in sprejem digitalne distribucije, ki se bo studiem zares splačala (v letu 2003 so bili povprečni stroški izdelave kopij za kinodistribucijo povprečnega studijskega filma 4,2 milijona USD, s tem da ena kopija stane okoli 2500 USD), je

sedem največjih studiev – da ne bi šlo za monopolno delovanje, so morali dobiti tudi blagoslov ameriškega pravosodja – leta 2002 družno ustanovilo Digital Cinema Initiatives, organizacijo, katere edina naloga je uveljavitev izrecnih tehničnih standardov za digitalne kinematografe in njihov čim hitrejši prehod iz analognega v digitalni svet.

Prihranki (in s tem tudi dobički) studiev se bodo zaradi tega merili v stotinah milijonov dolarjev, kar bo razveselilo njihove delničarje. Seveda si torej želi, da bi bila celotna filmska kinodistribucija digitalna že danes. Analitiki ocenjujejo, da bo večina kinematografov v ZDA digitalno opremljenih neke med leti 2010–2015, razviti svet pa naj ne bi bistveno zaostajal.

Prehod kinematografov na digitalno tehniko bo za sabo potegnil kar nekaj trendov, ki bodo spremenili zdajšnjo zaspano sceno: filme bodo lahko studii odpirali na še več platnih, in to s prav zares globalno promocijsko kampanjo. Skoraj nič več jih namreč ne bo stalo, če film odprejo zgolj na enem platnu ali teoretično celo na desetisočih. In tudi nasprotno: zaradi digitalne distribucije brez fizičnih kopij in zaradi novih možnosti (recimo enostavno dodajanje podnapisov) bi lahko ponovno zaživel celo manjši, butični kinematografi, za katere se zdaj zdi, da so mrtvi ali pa jih celo dejansko ni. Po eni strani se tega veliki studii celo nekoliko bojijo, saj pomeni, da bodo stomilijonskim orjaškim projektom precej lažje konkurirali manjši filmi, nad katerimi so imeli doslej prednost ogromnih marketinških proračunov in ravno tega, da so svojim filmom lahko financirali takšno ogromno število kopij. Zdaj pa bi lahko upravnik kinodvorane studijski izdelek hitro zamenjal s kakšnim malim filmom, če bi se le izkazalo, da ta pritegne več gledalcev. Zato je pričakovati, da bodo studii predvajanje svojih filmov vedno bolj pogojevali tudi s pogodbami, ki bodo izrecno zahtevale število minimalno obveznih predvaljalnih dni.

Tudi v Ljubljani imamo precej klavirno obiskan art kino, ki zaradi visokih stroškov enostavno ne more ponuditi dovolj različnih zanimivih naslovov – prav možno pa je, da se bo to z globalno digitalizacijo in

sprejetjem enotnega standarda, ki ga bodo vzeli za svojega tudi manjši producenti in distributerji, spremenilo, in da bo nastal nekakšen *dolgoropi* model kino posla, morda celo tak, ki bo – prav nezaslišano – živel od trga in ne od raznih skladov, namenjenih podpori tega ali onega društva za ohranitev obrti suhe robe in klekljanja, kamor trenutno sodi tudi predvajanje art filmov.

V digitalnih kinih lažje nadzirajo piratske aktivnosti: kinooperater ne more več predvajati filma »po uradnih urah« za svojega prijatelja z videokamero – vsaka projekcija je namreč zabeležena.

Zaradi digitalne distribucije bo še manj razlogov, da bi filme v osnovi snemali analogno na filmski trak, saj bi bil to potem edini člen v tripartitnem postopku filmskega biznisa (produkcija – postprodukcija – distribucija), ki bi ostal analogen. Vedno bodo med nami umetniki, ki bodo prisegali na snemanje na trak, a žal bo zaradi vsesplošne digitalizacije njihov hobi postal ne samo zastarel, temveč tudi vedno dražji. Z manjšo produkcijo bo cena filmskega traku zrasla, pa tudi cena njegovega razvijanja in postprodukcijske obdelave, kar bo v končni fazi vsesplošni prehod na digitalno samo še pospešilo.

Globalne distribucije filmov v prihodnosti ne bodo več izvajali po pošti in s klasičnimi prevozi velikih, nepraktičnih kolutov, ki zahtevajo posebne in izredno drage logistične rešitve (v zvezi s tem lahko iz leta v leto ob vsakem festivalu poslušate stokanje organizatorjev, podobno kot vsako leto vedno znova prvi sneg preseneti nepripravljene komunalne službe), ampak bo potekala najprej prek dostave na zmogljivih diskih, pozneje pa instantno prek zmogljivih telekomunikacijskih omrežij in satelitov. In te prihodnosti bomo, zahvaljujoč kapitalu ameriškega filmskega sistema, deležni prej, kot si mislite.

Se nadaljuje.

V PRIHODNJI ŠTEVILKI



RAZGLEDNICA IZ BARCELONE



ZASTAVE NAŠIH OČETOV



PAULINE KAE

RAZGLEDNICA:

Barcelona, Vancouver

MOJ PRIZOR:

Radko Polič

EKRANOV IZBOR:

Redna ljubimca, Philippe Garrel,
Zastave naših očetov, Clint
 Eastwood

FESTIVALI:

Rotterdam, Berlinale, Sundance

FILMSKE BESEDE:

Pauline Kael



NAROČAM SE NA REVIJO EKRAN

Revija Ekran izide v petih dvojnih številkah letno.

Letno naročnino v višini 2.800 sit/11,68 € bom poravnal/la po položnici, poslani na moj naslov.

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

E-pošta: _____

Na Ekran se lahko naročite tudi po e-pošti, ki jo pošljete na naslov: revija.ekran@guest.arnes.si

Če vas zanima še kaj, nas lahko pokličete: +386 (01) 438 38 30

REVIJA EKRAN

METELKOVA 6

1000 LJUBLJANA

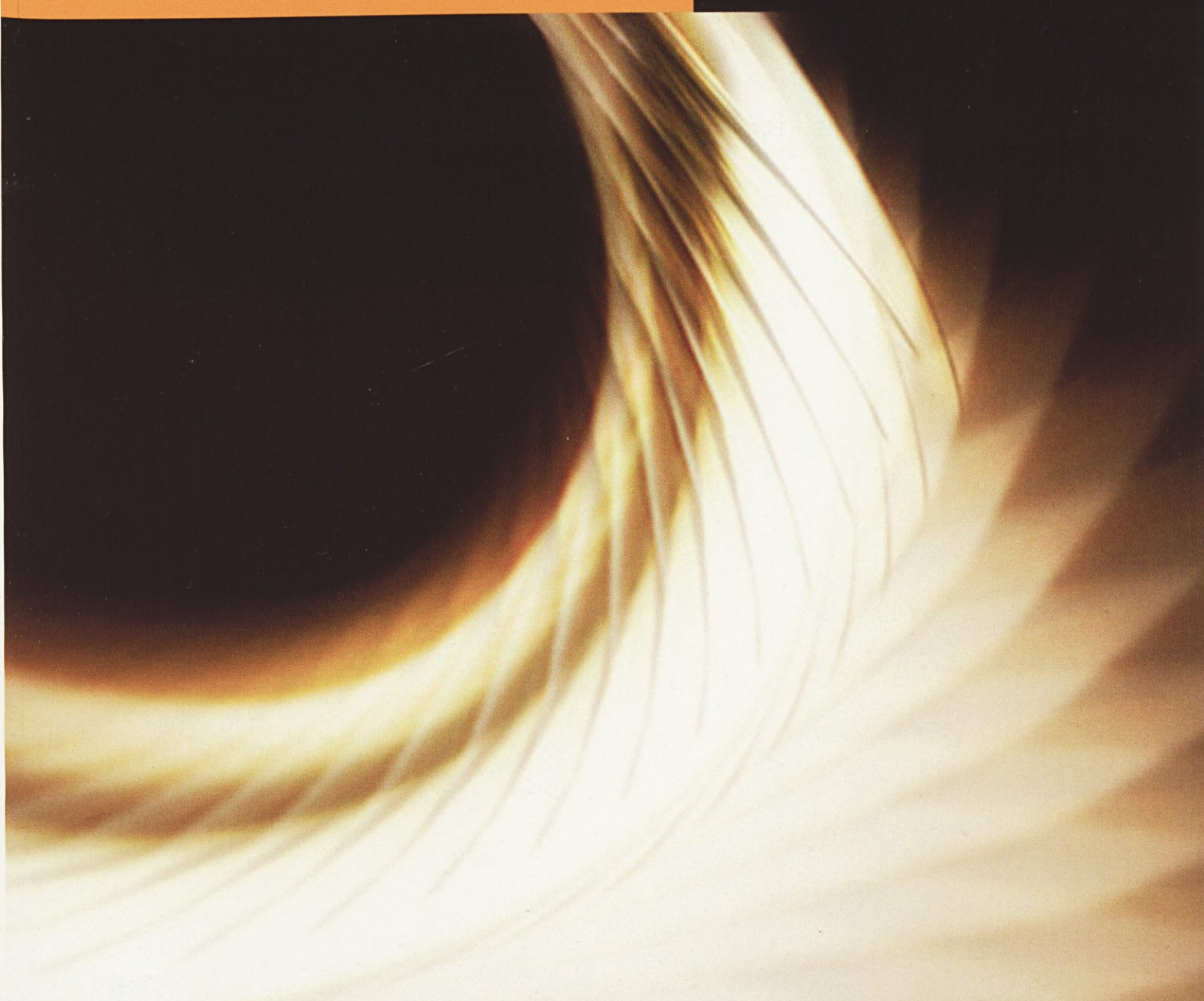


SCHWARZ



vaše ideje na papirju

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



DS

186 642/2007



920071123,1

COBISS O

**INTERNET NA
VSAKEM KORAKU.**



S HSDPA UMTS kartico je vaše surfanje bliskovito, saj omogoča najhitrejši mobilni prenos podatkov v Sloveniji. Kot da bi bili za svojim domačim računalnikom! Prav zato lahko na vsakem koraku s svojim prenosnim računalnikom brskate po internetu, pišete in odgovarjate na elektronsko pošto, ali preprosto – uživate v vseh razsežnostih internetnega dostopa!

Mobitel UMTS

Nova generacija mobilnih telekomunikacij

