

KINOTEKA JE

JURIJ MEDEN, VARJA MOČNIK

INTERVJU Z ALEXANDROM HORWATHOM, DIREKTORJEM AVSTRIJSKE KINOTEKE (ÖSTERREICHISCHES FILMMUSEUM) NA DUNAJU

Avstrijsko kinoteko na Dunaju (v nadaljevanju teksta Kinoteka) sta kot neprofitno organizacijo leta 1964 ustanovila Peter Konlechner in znani filmski ustvarjalec Peter Kubelka (Slovenska kinoteka je spomladi leta 2004 pripravila retrospektivo njegovih del). Že leto pozneje je Kinoteka postala članica Mednarodnega združenja filmskih arhivov FIAF in leta 1984 organizirala prvi dunajski kongres FIAF-a. Od samega začetka sta bila temeljna cilja institucije, ki ostajata nespremenjena še danes, dva.

1) Hranjenje filma; filma kot ene najpomembnejših oblik človekovega izraza in kot poglobitvenega zgodovinskega vira modernih časov.

2) Napravljane filma dostopnega javnosti. Z besedami ustanoviteljev: »Film je potrebno zbirati, hraniti in predstavljati z isto skrbnostjo in spoštovanjem, kot ga izkazuje do upodabljajoče umetnosti. Film si zasluži enakopravno obravnavo z ostalimi umetniškimi deli. Film je specifičen proizvod kolektivnega spomina. Potrebno ga je ohranjati in prikazovati na način, ki velja za ostala zgodovinska gradiva in vire: nepopačenega, neskrupuliranega in v izvirnem jeziku.« Svojih poslanstev se Kinoteka od samega začetka loteva prek mešanice dejavnosti: hranjenje, restavriranje, komunikacija, refleksija in izčrpno predstavljanje medija v idealnih pogojih. V štiridesetih letih obstoja je Kinoteka priredila nepregledno množico odmevnih retrospektiv, nenehno bogatila svoj arhiv filmov (od mednarodnih klasik do eksperimentalnih filmov, od zgodovinskih posnetkov do propagandnega filmskega gradiva) in s filmom povezanih predmetov, izdala kopico knjig, odrešila iz pozabe in restavrirala številne filme, ki so veljali za izgubljene (Mae West, W. C. Fields, bratje

Marx), ter si tako pridobila edinstven sloves v svojem profesionalnem okolju. Svetovni tisk in poznavalci dunajsko Kinoteko označujejo za »najbolj agilno tovrstno institucijo v Evropi«. Peter Konlechner in Peter Kubelka sta se leta 2001 upokojila; svet Kinoteke je za novega direktorja izbral Alexandra Horwatha: cinefila, filmskega publicista in kustosa, nekdanjega direktorja mednarodnega filmskega festivala Viennale. Lanskoletni kongres FIAF-a v Ljubljani, ki sta ga družno organizirala Arhiv Republike Slovenije in Slovenska kinoteka, se je v filmske analize med drugim vpisal po zaslugi Horwathovega odločnega nastopa, ki je razprl ideološko vprašanje namena filmskih arhivov in kinotek. Horwath je v Ljubljani spregovoril o tehnološkem napredku in posledičnih kompromisih, ki jih dandanes sklepajo številni arhivi in tako svoj status muzeja krajajo po tržnih zakonitostih, ter opomnil na temeljno tradicijo kinotek, kjer poudarek tiči na zlahtnem kuratorskem delu. Odlično delo Horwatha in njegove ekipe je na začetku leta 2005 prepoznal režiser Martin Scorsese, eden najglasnejših in najbolj aktivnih zagovornikov ohranjanja filmske zgodovine, ter postal častni predsednik Kinoteke. V letu 2006, ki v sosednji Avstriji mineva v znamenju 250-letnice Mozarta (na svojevrsten način se praznovanjem priključuje tudi Kinoteka), smo odpotovali na Dunaj in se s Horwathom pogovorili o vedno in povsod aktualnih vidikih njegovega dela.



Alexander Horwath

Lahko morda za začetek predstavite svoje najširše poglede na sam pojem kinoteke oziroma filmskega muzeja ter jih nato preslikate na lastno institucijo?

Pri praktičnem zarisu tistega, kar naj bi počela in predstavljala naša Kinoteka, sem izhajal iz svojih splošnih idej o kinoteki, zato v bistvu ne bomo govorili o dveh različnih stvareh, saj skušam to institucijo nenehno voditi v skladu s tistim, kar bi kinoteka morala biti. Morda bo najbolje, če začnem z na videz banalnimi izjavami, ki so obenem služile kot temelj za ustanovitev institucije leta 1964. Začnimo s samo besedo »kinoteka« oziroma »filmski muzej«. Na določeni točki v zgodovini – in ta točka je, seveda, precej oddaljena – je postalo jasno, da si medij filma z vsemi svojimi zmožnostmi zasluži polnopravno članstvo v družini umetnosti, v družini oblik izraza, ki jih je človeštvo iznašlo in razvijalo prek stoletij in tisočletij. Postalo je jasno, da je film medij številnih vplivov, ki jih je čutiti na mnogih stopnjah življenja in družbe. In da mora družba, ki ceni svojo preteklost, da bi se lahko uspešno kosala s prihodnostjo, obravnavati to novo obliko izraza – ta medij, to umetnost – na način, na katerega že tradicionalno obravnava ostale oblike izraza. Tako žive kot tudi tiste, ki so zaznamovale samo določeno obdobje v človeški zgodovini. Od te točke naprej – takoj skratka, ko film uzremo znotraj takšnega okvira – se lahko pogovarjamo o konceptu filmskega muzeja. Družba se mora vprašati, kako medij filma ohraniti in kako ga napraviti dostopnega za študente, specializirane raziskovalce in splošno občinstvo. Ohranjanje in omogočanje dostopa sta dve ključni plati dela, med katerima se nahaja zelo

pomembna tretja prвина. Če se izrazim grobo, bi jo označil za podajanje znanja. Seveda je mogoče trditi, da je že gola predstavitev hkrati tudi podajanje znanja, vendar sam menim, da je to prvino treba obravnavati ločeno. Gre za razmišljanje, objavljane, ustvarjanje kontekstov in diskurzov za različne generacijske in interesne skupine. Družno bi navedene tri prvine označil za jedro vsakega muzejskega dela. Verjamem, da bi filmski muzej moral delovati kot vsak muzej upodablajočih umetnosti. Velika razlika pa je od nekdanj bila – in na tej točki se začnejo razhajati

»Avstrijski filmski muzej je kinoteka, naše razstave se vršijo na platnu.«

poti in ustvarjati različne zgodovine in opredelitve filmskega muzeja – radikalna novost našega medija. Medij filma je namreč neločljivo vraččen v čas. Film kot objekt preprosto ne more biti razstavljen tako kot ostali negibni objekti. Ni ga mogoče trajno razstaviti, potrebno ga je aktivirati. Predstavljanje filma v muzeju tako postane dejanje uprizoritve, dejanje projekcije, kar seveda kliče po kinodvorani, po kinu. Kino je edini prostor, ki omogoča projekcijo filma, zato mora biti filmski muzej kino. Kot rečeno, se na tej točki začnejo številna razhajanja z nekaterimi drugimi opredelitvami filmskega muzeja. Mnogi filmski muzeji po svetu so tako dejansko muzeji – če se izrazim ironično – kulturnih ostankov, ki obkrožajo film: kostumi, Stroheimova ura, pisma Marlene Dietrich, izrezki iz časopisov in podobno. Dejstvo, da ta tradicija obstaja in je še vedno zelo močna – celo nekateri novi filmski muzeji delujejo in se opisujejo na tak način – preprosto pomeni, da številni ljudje ne verjamejo, da je film mogoče predstavljati na muzejski način, in zato čutijo potrebo po vračanju na negibne objekte, ki jih je mogoče trajno razstaviti. Lahko bi rekli, da takšna miselnost ne zaupa mediju in zavrača njegove specifičnosti. Sam se, nasprotno, navdušujem za temeljno idejo, ki stoji za našo institucijo in ki se

jo trudim ohranjati po svojih najboljših močeh: da je jedro filmskega muzeja lahko samo kino. Kino kot edini prostor, v katerem se artefakt filma s svojo specifično naravo določenega trajanja lahko aktivira. To je zame filmski muzej. Filmski muzej, ki ohranja, zbira, restavrira in skladišči filme, materialne objekte, ki so nujna sestavina omenjenega dejanja uprizoritve; in je v svoji javni funkciji kino. Zato smo pred naša vhodna vrata namestili tablo z napisom: »Avstrijski filmski muzej je kinoteka, naše razstave se vršijo na platnu.« Ljudem se to pogosto zdi ironično, vendar je mišljeno povsem resno, saj gre za edini način, na katerega lahko zagovarjam idejo kinoteke. V ozadju izjave se skriva kompleksna filozofska debata. Je film objekt, shranjen v pločevinastih škatlah v arhivu? Seveda je. Vendar v luči muzeološkega diskurza ne more biti zgolj to, saj kot tak ne more postati javen. Medij *per se* tiči v uprizoritvenem dejanju projekcije, zato filmski muzej zavzema edinstven položaj na razpotju med klasičnim muzejem, ki temelji na negibnem objektu, in gledališčem.

Nad vhodom v vašo kinodvorano visi drug zelo opazen napis: »Nevidni kino 3«.

Nevidni kino je koncept, ki ga je Peter Kubelka – eden utemeljiteljev naše kinoteke – začel razvijati že v petdesetih. Kubelka – sam predvsem filmski ustvarjalec – o svoji vokaciji nikoli ni razmišljal le skozi oči filmarja, temveč se je posvečal celotnemu kinematografskemu aparatu, ki vključuje tudi projekcijo, in se spraševal, kaj vse skupaj pravzaprav pomeni, če odmislimo sociološki aspekt. Prva manifestacija njegovega koncepta se je zgodila leta 1970 v New Yorku, kjer so v znamenitem Anthology Film Archives zgradili prvo »nevidno kinodvorano«. Druga manifestacija se je zgodila tule leta 1988, tretja spet tule leta 2003, ko smo poleti prenovili in na novo zasnovali našo kinodvorano. Kubelkin koncept je izredno preprost, vendar je posluh zanj začuda našel le malokateri kino. Za Petra Kubelko kinodvorana predstavlja edino arhitekturno strukturo na svetu, ki mora po svojem bistvu nujno postati nevidna, da bi tako dopustila filmski projekciji – virtualnemu dogodku, ki gostuje – status edinega dogodka v tem

prostoru, v katerega naj sebe vloži občinstvo. Vsak drug vizualni ali zvočni dogodek tega prostora – vse standardne in nujne arhitekturne prvine – morajo biti skrčene na minimum in tako potisnjene v ozadje zavesti. Po njegovi teoriji bi človek v takem prostoru moral izgubiti zavest obstoja v tridimenzionalnem prostoru in se stopiti v eno z neskončnim prostorom na platnu. Vse to je zelo pomembno, saj je film, žal, od drugih medijev podedoval vrsto elementov, ki nimajo nobenega opravka z medijem filma. Za primer vzemimo zaveso, ki sodijo v gledališče. V gledališču se

Eden poglavitnih ciljev in nalog kinoteke – zlasti dandanes, ko vsi govorijo le še o tem, kako se vsi mediji zlivajo v eno, in zlasti če samega sebe razumeš v duhu in tradiciji Razsvetljenstva – je omogočiti ljudem, da bodo lahko bolje razločevali. Tako v političnem kot verbalnem smislu. Kako govoriti o stvarih? Kako imenovati stvari? Kako razločevati stvari? Kako pojasniti, da ni vse eno in isto? Kot je v Le gai savoir dejal Godard: V kemiji je potrebno določene elemente razgraditi, da bi jih pojasnili.

zavesa odstre, da se tako ponudi pogled na dogodek. V kinu se ista »ponudba« dogaja znotraj filmskega projektorja; »zavesa« se dvigne in spusti 24-krat na sekundo. Zato mora biti platno – bodoči prostor rojstva filmskega dogodka – osvetljeno in tako poudarjeno že takrat, ko ljudje vstopajo v dvorano. Bela luč na platnu je nujen sestavni del koncepta. Predstavlja projektor, ki se vrti brez vstavljenega filma. Prostor, v katerega se bo občinstvo kmalu rodilo. Priljubljena prisposoba Kubelke vstopajoče občinstvo primerja z nerojenim otrokom v materinem trebuhu; otrok še ni rojen, vendar že gleda v svet, ki ga predstavlja bela luč, v katero se bo kmalu rodil. Biti znotraj Nevidnega kina – znotraj tega arhitekturno neopredeljenega, amorfnega prostora – potemtakem pomeni biti v maternici. S pomočjo druge prisposobe Kubelka kino primerja z možgani filmarja. Nahajati se v kinu pomeni nahajati se znotraj možganov filmarja, pri čemer kino kot tak ne predstavlja zgolj posameznega umetnika, temveč kinematografski aparat sam po sebi. Zvočniki predstavljajo ušesa in platno predstavlja oči. Tako kot se zaznana zvok in slika združita šele v možganih, se ista elementa – zapisana ločeno na filmskem traku – združita šele v kinu, med uprizoritvenim dejanjem projekcije.

Če zdaj v debato pripeljeva še sociološke aspekte: kaj so – po vašem mnenju – pglavitni cilji filmskega muzeja oziroma kinoteke?

Eden pglavitnih ciljev in nalog kinoteke – zlasti dandanes, ko vsi govorijo le še o tem, kako se vsi mediji zlivajo v eno, in zlasti če samega sebe razumeš v duhu in tradiciji Razsvetljenstva – je omogočiti ljudem, da bodo lahko bolje razločevali. Tako v političnem kot verbalnem smislu. Kako govoriti o stvareh? Kako imenovati stvari? Kako razločevati stvari? Kako pojasniti, da ni vse eno in isto? Kot je v *Le gai savoir*

Sam iskreno verjamem, da bi morala imena Stan Brakhage, Peter Kubelka, Kurt Kren in Michael Snow postati ustaljeni del besednjaka, tako kot so imena Jackson Pollock, Malevič, Paul Klee in Duchamp ustaljeni del besednjaka v muzeju moderne umetnosti. To je moja ideja filma kot modernega medija.

dejal Godard: V kemiji je potrebno določene elemente razgraditi, da bi jih pojasnili. Isto velja za nas: kako osmisliti vso mišmaševsko retoriko, ki nas obdaja, da bi lahko izluščili bistva. Razločevanje in učenje razločevanja sta zame osrednji nalogi kinoteke. Tako imenovani minimalizem ali preproščina koncepta naše kinoteke je obenem močno politično in izobraževalno orodje, na primer zoper razraščajočo eksplozijo muzejskega sveta v zadnjih desetih, petnajstih letih, ko se nekateri muzeji levijo v ekonomske faktorje in »poslovne igralce« v vedno bolj ekonomizirani družbi. V nasprotju s tovrstno politiko širitve se sami raje usmerjamo in osredotočamo.

Osredotočate na kaj? Kako bi potemtakem opredelili in utemeljili svojo politiko programiranja filmov?

Naj znova začnem z zelo praktičnimi stvarmi. Kot direktor institucije, ki je uspešno obratovala že 37 let – tak je bil namreč moj položaj, ko sem začel z delom tu –, se preprosto ne moreš in ne smeš obnašati, kakor da pred tvojim prihodom kinoteka ni obstajala. Čeprav gre seveda za veliko skušnjavo, ko ti je kar naenkrat podarjen peskovnik, znotraj katerega lahko začneš od ničelne točke uveljavljati svojo idejo filmske zgodovine. Osebnost me zelo zanimajo specifične, lokalizirane ideje o filmski kulturi. Seveda vsepovsod po svetu obstajajo določeni skupni pogledi na film in filmsko zgodovino, vendar pozoren pogled razkrije, da je lokalni faktor od nekdanj igral zelo zanimivo vlogo: kako različne in kako prikrojene so določene ideje o filmu v različnih delih sveta. Če pobliže pogledamo lokalne filmske

zgodovine, najdemo neskončno različnih oblik, ki jih lahko privzame filmska zgodovina. Če uporabim znamenito Godardovo frazo: Zgodovine – vedno v množini – filma se ne razlikujejo zgolj na individualni, temveč tudi na lokalni, teritorialni in politični ravni. Zato sem pri svojem delu vzel – in prepričan sem, da je to nujno potrebno storiti – lokalno zgodovino zelo resno. Pred začetkom tovrstnega dela je preprosto treba preučiti, kakšno je in kakšno je bilo stanje v določeni državi ali mestu. Šele potem se boš lahko dokopal do resničnih potencialov in pomanjkljivosti svoje institucije. Hočem povedati – in spoznanje je lahko grenko –, da lokalnim filmskim zgodovinarjem nikoli ne moreš popolnoma uteči. S to izjavo tovrstnih zgodovinar nikakor nočem ponižati, temveč zgolj opozoriti na njihov upravičen pomen.

Lahko podate kakšen primer tega?

Eden ključnih odtenkov te lokalne filmske zgodovine, dunajske filmske zgodovine, je bogastvo njenega vključevanja eksperimentalnega in avantgardnega filma na zelo običajen, celo osrednji način v pregled splošne filmske zgodovine. Obstaja zelo malo institucij – drugih filmskih muzejev ali drugih filmskih kultur –, ki delijo tak pogled. Kot Dunajčan se je pogosto zelo težko pogovarjati o eksperimentalnem in avantgardnem filmu, saj drugi prostori ne poznajo takšne tradicije. Oziroma jo poznajo, vendar jo obravnavajo kot nekaj obrobne in specializiranega. Sam iskreno verjamem, da bi morala imena Stan Brakhage, Peter Kubelka, Kurt Kren in Michael Snow postati ustaljeni del besednjaka, tako kot so imena Jackson Pollock, Malevič, Paul Klee in Duchamp ustaljeni del besednjaka v muzeju moderne umetnosti. To je moja ideja filma kot modernega medija. Žal je v praksi pogosto drugače. Pri srečevanjih s kolegi iz drugih muzejev ali arhivov jim je potrebno pogosto pojasnjevati ta imena, pri čemer si obenem vabljen, da pri razpravljanju o temeljnih stebrih svojega medija uporabljaš druga imena. Nič nimam proti temu, saj je moj pogled na zgodovino filma dovolj širok, da v njem George Cukor stoji ob boku Georgeu Kucharju, sitno pa je, če je imenovan le Cukor, nihče pa ne ve, kdo je George Kuchar.

Kako ste potem, konkretno, začeli z delom programiranja?

Svoje delo programiranja sem začel tako, da sem se vprašal, kaj zgodovina tega prostora že pozna. Moja generacija, na primer, se je zaljubila v določene stvari – v filmarje, smeri razvoja, stališča –, ki jih kinoteka na Dunaju poprej ni predstavljala. Trivialen primer: Kinoteka ni nikoli organizirala retrospektive Nicholasa Raya ali Samuela Fullera, zato je bilo logično, da je praznino treba zapolniti, saj za mojo generacijo ni bilo nobenega dvoma, da gre za ključna ameriška režiserja. Isto bi lahko rekel za Bergmana ali Antonionija, ki ju Kinoteka prav tako prej ni predvajala. Na konkretni ravni sem začel z mesecem dveh retrospektiv: predstavila sta se avtorja Erich von Stroheim in Ulrich Seidl. V določenem smislu je bil to moj poklon sijajnemu delu, ki ga je Kinoteka opravljala zadnjih 37 let, saj je bil Stroheim del izbrane skupine desetih ali petnajstih filmarjev, ki so jih imeli moji predhodniki za temeljne stebre filmske umetnosti. Zato sem svoj mandat zavestno začel s ponovitvijo nečesa, kar je že bilo storjeno. To sem sicer storil na razširjen način in v retrospektivo vključil ducat filmov, v katerih je Stroheim nastopil kot igralec, vendar vseeno ni šlo za nič pretresljivo novega znotraj okvira te institucije in tega lokalnega okolja. Novost je bila povezava Stroheima s Seidlom, pri čemer je imela odločitev za Ulricha Seidla številne pomene. Enega uteleša stavek, ki je zame vsaj tako pomemben kot napis pred našimi vhodnimi vrati, o filmskem platnu kot našem razstavnem prostoru.

Da?

Ta stavek se glasi: Zgodovina filma vključuje tudi včerajšnjo premiero. Zgodovina filma vključuje film, čigar premiera se je zgodila pred dvema minutama. Zgodovina filma nima konca. Številni ljudje gojijo nejasne ideje, da se zgodovina filma konča v petdesetih, šestdesetih ali sedemdesetih. Strinjajo se, na primer, da Fassbinder, Novi nemški film in Novi Hollywood danes pripadajo filmski zgodovini, le s težavo pa razumejo, da so del taiste zgodovine tudi osemdeseta, na primer Abel Ferrara. Za Seidla sem se tako med drugim odločil iz nasprotovanja vsem tem

nesmiselnim in meglenim idejam o zgodovini filma, ki imajo po mojem mnenju zelo genetsko ozadje: ljudje očitno nočejo za zgodovinsko smatrati nečesa, kar je uzrlo dan še za časa njihovih življenj; še zlasti ne tistega, kar se je rodilo včeraj. Moja filozofska podlaga v smislu zgodovinskega materializma in zgodovinskega razmišljanja je Walter Benjamin; in če bereš Benamina, potem drugačne ideje o zgodovini pač ne moreš imeti: da je sedanost, kakopak, del zgodovine. In z oziranjem v preteklost oziroma jemanjem nečesa iz preteklosti taisto stvar napravljajš za del sedanosti. In to je izredno pomembna poanta: da je namreč sodobni film – oziroma določena stališča v sodobnem filmu – prav tako del našega poslanstva kot nemi, zgodnji film. Zato sem izbral sodobnega filmarja in obenem – kar je bila še ena poanta – avstrijskega filmarja, tako kot je bil tudi Stroheim avstrijskega porekla. To sem storil, čeprav Kinoteka nima nobenih nacionalističnih dolžnosti ali ciljev. Ni šlo za nacionalni film, šlo je za svetovni film. Šlo je za otvoritev nove kinotečne sezone z dvema v Avstriji rojenima filmarjema, ki sta obenem dovolj odmevna, da sta si prislužila opazen prostor tudi znotraj splošne zgodovine filma. Za konec je bilo zelo pomembno tudi to, da sta po mojem mnenju Stroheim in Seidl v marsičem povezana. Delita si poseben pogled na svet. Zelo sem bil srečen, ko sem kasneje izvedel, da je Ulrich velik privrženec Stroheima in da nad pisalno mizo vedno izobesi njegovo sliko, ko piše nove scenarije. Vse to pripovedujem zato, ker gre morda za prvi primer lovljenja ravnotežja, ki zaznamuje vse naše delo. Ideja filmskega kanona, na primer, je izredno pomembna in ji v splošnem nikakor ne oporekam, vendar verjamem, da je kanon lahko dober samo, če je nenehno v razvoju. In lovljenje ravnotežja v tem primeru pomeni sprejemanje uveljavljenega kanona in obenem nenehen poskus oživljanja taistega kanona

tako, da ga spravljaš v gibanje. Stroheim se ne premika, saj je mrtev, lahko pa ga vendarle premakneš na dva načina: a) tako, da kar najpogosteje kažeš njegove filme, in b) tako, da ga postaviš v bližino nekoga, kot je Seidl. Eno je reči Stroheim in nekaj povsem drugega reči: poglej na Stroheima skozi Seidlove oči ali obratno. Seveda tovrstnih reči ne moremo početi ves čas; včasih preprosto organiziramo retrospektivo Akire Kurosawe in jo obrazložimo s tem, da Kurosawinih filmov v mestu ni bilo že petnajst let. Aprila, na primer, pripravljamo vzporedni retrospektivi Clauda Chabrola in Douglasa Sirk, pri čemer občinstvu ponujamo, da se ozre na idejo disfunkcionalne družine skozi oči dveh filmarjev iz dveh različnih sistemov. In zelo zanimivo utegne biti videti, kako se na sublimen način prvič pogovarjata omenjena režiserja. Takšni primeri se pogosto zdijo kot stava: morda se bo kaj zgodilo, morda nič. Naslednja izredno pomembna programska smernica sta generacijski in z njim močno povezan izobraževalni aspekt. Prepričan sem, da mora biti vsaki generaciji podana temeljna ideja medija. Zato so retrospektive avtorjev, kot so Stroheim, Godard, Dreyer ali Vertov, preprosta nuja na vsakih deset, petnajst let. To prepričanje seveda pušča manj prostora za bolj živahno, smelo programiranje, ki ga prav tako z veseljem izvajam, vendar gre za – po mojem mnenju – nekaj neogibnega.

Kako bi te splošne ideje o programiranju prenesli na retrospektivo, ki se v Kinoteki odvija v tem trenutku, ko pod skupnim imenom *Revolver vr-tite slabih deset filmov, ki jih na videz družijo zgolj letnica nastanka: 1966?*

Retrospektiva *Revolver* pripada bolj pustolovskemu tipu programiranja. Zamisel se je porodila, ko sem vzel pod drobnogled zabavno idejo ocenjevanja posameznega filmskega leta ali filmske sezone,

ki zadnje čase ob koncu leta postaja vedno bolj priljubljena in je obravnavana kot povsem običajen način strukturiranja sodobnega filma. Bolj ko pa se ta številna letna poročila pomikajo v zgodovino, bolj neracionalna in nesmiselna se zdijo, kar je konflikt, ki se mi zdi zelo zanimiv. Ideja *Revolverja* je bila spontana in odločili smo se uporabiti samo filme iz našega lastnega arhiva. Kar smo hoteli storiti – in med drugim se zato retrospektiva imenuje *Revolver* –, je

Ideja filmskega kanona, na primer, je izredno pomembna in ji v splošnem nikakor ne oporekam, vendar verjamem, da je kanon lahko dober samo, če je nenehno v razvoju. In lovljenje ravnotežja v tem primeru pomeni sprejemanje uveljavljenega kanona in obenem nenehen poskus oživljanja taistega kanona tako, da ga spravljaš v gibanje.

postaviti na ogled ne le uveljavljenih vrhuncev sezone 1966, temveč se osredotočiti na filme, ki se na tak ali drugačen način ukvarjajo z določeno idejo nasilja. Nasilja kot nečesa, kar mnogi spontano povezujejo s tem obdobjem zgodovine: leta 1966 celo ni bila podeljena Nobelova nagrada za mir.

Če se za konec ozremo naprej: kaj lahko – v programskem smislu – pričakujemo od tekočega leta?

Vse od leta 2004 naprej skušamo delovati v znaku različnega sublimnega motiva ali teme, ki nato prežema večino programov posameznega leta in je razvidna pozornemu pogledu. Leta 2004 je bila naša tema kanonizacija in vprašanje pisanja filmske zgodovine, lansko leto smo se ukvarjali z vprašanji modernizma in modernosti. Letos je naš moto precej velik in ohlapen pojem politike. Naj se izrazim natančneje: sprašujemo se, ali lahko film oblikuje določeno politiko, različno od običajne ideje političnega filma, ki se ukvarja s političnim predmetom. Na kakšen način se lahko film izrabí v namen ustvarjanja politike, ki je obenem tudi estetika? Tema se pretaka skozi vrsto projektov letošnjega leta. Začelo se je januarja z retrospektivo Nannija Morettija, se potegnilo v februar z retrospektivo Samuela Fullerja, nadaljevalo se bo marca z retrospektivo Haruna Farockija in pregledom južnoafriškega filma, v istem duhu bo sledila obsežna retrospektiva sovjetskega revolucionarnega filma, program z naslovom *New Crowned Hope* in retrospektiva Jeana Renoirja za konec leta. Nočem zveneti pretenciozno ali na vse grlo bojovito vzkliniti, da gre letos za politiko, temveč ljudem zgolj

ponuditi zamisel, da lahko letos k vprašanju politike in kina pristopijo tako prek sodobnega avtorja, kot je Harun Farocki, ali prek zgodovinskih programov, ki jih predstavljajo sovjetski revolucionarni film, Jean Renoir ali Samuel Fuller.

Lahko morda bolj natančno pojasnite odločitve za navedena imena?

Marčevska retrospektiva Haruna Farockija, naslednja velika stvar na programu, je člen daljšega niza razmišljanj o dokumentarnem filmu na splošno. Tovrstne programe bolj ali manj ob istem času leta prirejamo zdaj že četrto leto; lani marca smo tako pripravili obsežno retrospektivo Frederica Wisemana, za drugo leto ob istem času pa že delamo na retrospektivi Raymonda Depardona. Ti projekti so praviloma povezani z dejstvom, da nas takrat obišče tudi predstavljeni avtor in projekcije opremlja z vrsto predavanj. Sledila bo retrospektiva južnoafriškega filma. Naj omenim, da sem na splošno skeptičen do retrospektiv, posvečenih posamezni državi, saj nisem prepričan, da je neka država dovolj močna oziroma izrazita kategorija. To seveda ne drži vselej, vendar je takrat običajno za nameček povezano še z določenim obdobjem v času, kot na primer italijanski neorealizem. Veliko retrospektivo brazilskega filma smo lani organizirali zavoljo specifičnih tradicij tamkajšnje kinematografije in njenih povezav z modernizmom, s čimer hočem povedati, da je organiziranje nacionalnih programov povsem legitimno, le paziti je treba, da se s tem ne pretirava, kar se dogaja prepogosto in kar je ponavadi le najlažji način programiranja. Našo južnoafriško retrospektivo upravičujemo s hitro naraščajočim zanimanjem za kulturne tradicije Južnoafriške republike in jo razumemo kot način gledanja v lokalne strukture filmske kulture in kulture na splošno, tako zelo zaznamovane s političnimi in družbenimi zgodovinami. O aprilu, ko bomo predvajali 22 filmov Clauda Chabrola in 12 filmov Douglasa Sirka, sem že govoril. April bomo dodatno začinili z retrospektivo Józefa Robakowskega, poljskega eksperimentalnega filmarja. Vsako leto pozno pomladi pripravimo obširen program, ki se razteza čez dva meseca. Pred dvema letoma je bila to retrospektiva Novega Hollywooda, lansko leto film noir, letošnja pomlad bo minila v znamenju programa z naslovom Kino Revolution, ki se ukvarja s sovjetskim filmom dvajsetih in tridesetih. Začeli bomo maja, z orjaško retrospektivo Džige Vertova, in za nameček pokazali 30 do 35 sovjetskih filmov iz obdobja 1918–29. Junija bomo nadaljevali s popolno retrospektivo Sergeja Eisensteina in novo skupino sovjetskih filmov, tokrat iz obdobja 1929–38. Skoraj celoten program izvira iz našega lastnega arhiva in slika njegovo bogastvo; prikazati ne nameravamo le filmov, ki predstavljajo običajni kanon tega sovjetskega obdobja, temveč tudi dela različnih žanrov, ki jih običajno ne povezujemo z revolucionarnim filmov: številne komedije in

mjuzikle. Maja imamo v gosteh še Roberta Nelsona, eksperimentalnega filmarja in pomembno figuro Novega ameriškega filma v šestdesetih in sedemdesetih. Junija se bo zgodilo tudi četrto nadaljevanje naše programske serije Rohstoff, v kateri se ukvarjamo z drobnimi, marginalnimi filmskimi formami, ki so jih ustvarili sicer znani ljudje. V brk vsesplošni ideji, da je western ena najbolj dolgočasnih reči, s katerimi se lahko dandanes ukvarjaš, septembra pripravljamo veliko retrospektivo westernov, saj sem osebno prepričan, da ta žanr resnično pripada velikemu platnu. Oktobra pripravljamo zaenkrat še nedoločeno retrospektivo v sodelovanju s festivalom Viennale, novembra pa obsežen program pod naslovom New Crowned Hope. Ta program – z delovnim podnaslovom »Zgodovina filma današnjega dne« – se bo ozrl na zadnjih nekaj let filmskega ustvarjanja v pretežno ne-Zahodnih deželah. V zgodovinsko perspektivo bomo skušali postaviti najmlajšo generacijo pomembnih sodobnih filmskih ustvarjalcev. Povedati, da so filmarji, kot na primer Lucrecia Martel, Jia Zhang-ke, Rithy Panh ali Lav Diaz, del odločilnega obdobja filmskega ustvarjanja, ki ga bomo skušali opredeliti, pa čeprav se dogaja ta trenutek; morda lahko to mutirajočo sedanost obrazložimo z določenimi sodobnimi idejami kot tudi nekaterimi temeljnimi postavkami obdobja Razsvetljenstva. Ta program bo del posebnega festivala umetnosti, ki si ga je zamislil ameriški umetnik Peter Sellars z namenom izrabit dediščino Mozartove glasbe, idej in politike kot odsokočno desko za diskurz o sodobnih transformacijah v mnogih delih sveta. Decembra, na svojevrsten način kot nadaljevanje programa New Crowned Hope, organiziramo popolno retrospektivo Jeana Renoirja; filmarja, ki ga intuitivno uvrščam med najbližje idejam Mozarta kot tudi ideji »Mozarta zgodovine filma«.

