

PETINDVAJSET LET KASNEJE

INTERVJU Z DIREKTORJEM

MEDNARODNEGA FESTIVALA NOVEGA FILMA V PESARU,
MARCUM MÜLLERJEM

EKRAN: Glede na to, da niste le direktor Mostre, temveč tudi njen selektor — me zanima, kateri so bili vaši pglavlitni kriteriji pri oblikovanju letošnjega (jubilejnega) programa.

MÜLLER: Ideja letošnje pesarske „filmske razstave“ izhaja iz šestdesetih let, ko je (kot eksperiment) zaživel pesarski festival. Skupaj s Tednom kritike v Cannesu je bil Pesaro takrat „no-man's-land“ — mesto, kamor so režiserji prihajali z rokami pod pazduho, da bi se spoznali in prepoznali; mesto, kjer se je Oshima srečal z latinskoameriški režiserji; kjer so češkoslovaški avtorji pred vdorom tankov iz SZ v njihovo deželo spoznavali očete francoskega novega vala itd. . . . Vsekakor tega začetnega obrazca nismo mogli več ponoviti, kajti sedaj, petindvajset let kasneje, režiserji med seboj skorajda ne komunicirajo več in celo ne vidijo več filmov, ki jih snemajo kolegi. Pa čeprav danes vsi potujejo in čeprav se povsod srečujejo — toda problem je v tem, da si nimajo več kaj povedati. Torej: letos sem „stavil“ na to, da sem poizkusil združiti ogromno število filmov oziroma avtorjev, ki — čeprav so izšli iz različnih sredin — predstavljajo podaljšek filma iz šestdesetih let. Jasno, to pomeni, da sem na ta način prisilil avtorje v dialog in konfrontacijo.

Tako sem po eni strani vključil v program imena, ki nikakor niso mogla izostati — „zgodovinske“ avtorje novega filma, torej. Toda pazil sem, da ne bi vztrajal zgolj na zaslužnih imenih, kajti pesarska Mostra je tudi v prejšnjih letih vztrajala na principu selekcije ali odkrivanju in izpostavljanju „drugičnih“, spregledanih, nerazvpih, nepoznanih, a zanimivih mladih avtorjev. Mostra nikoli ni bila le projekcija filmskih podob, temveč kompleksen diskurz, ki je odkrival in širil drugačno vednost o filmu nasploh. Tako so pogovori, omizja, publikacije in knjižne filmske študije ravno tako pomembne kot projekcije, ki bi — brez možnosti razumevanja, ki jih nudijo pogovori in vse ostale informacije — hudo izvisele. Brez te „nadgradnje“ bi bil Pesaro minorna izločnica, podobna spremnim programom beneškega ali canskega festivala. Ti namreč le beležijo, evidentirajo, fotografirajo in označujejo vzporedne pojave, ki jih osenčujejo veliki producenti. Tam hierarhij ni, mi pa jih želimo poudariti.

EKRAN: Petindvajset let kasneje . . . Ali je sploh možen objektivni vpogled v to, kaj se je avtorjem v tem času zgodilo? Ko sem gledala (še vedno eksperimentalne) filme Stephena Dwoskina ali Stana Brakhagea npr., se mi je zazdelo, da se jima v teh letih ni nič zgodilo!

MÜLLER: Ja, selekcija bi lahko bila mehanska. Pogledal bi v seznam prvih pesarskih srečanij in bi avtomatično povabil avtorje, ki so bili takrat prisotni. Toda želel sem soočiti zelo različne izkušnje oziroma prakse — prav zato letošnji program vsebuje številne izzive. Mogoče so te „stave“ delno že

izgubljene. Videla si, da npr. Michael Snow še vedno snema filme, ob katerih se kinodvorana prazni . . . isto se dogaja Straubu, Arrietti. Skratka, kdor ima pečat eksperimentalista in „rigoroznega“ cineasta, je tudi na festivalu kot je pesarski, potisnjen v marginalnost. In z razliko od ostalih italijanskih (in drugih) festivalov sem — kar je najbolj pomembno — prav te avtorje potisnil v osrednje, glavni festivalski program.

EKRAN: Vseeno — pogledja še enkrat to časovno distanco. Film šestdesetih in film osemdesetih let. Kako bi to razliko označili vi?

MÜLLER: V šestdesetih letih cineasti niso bili ravno združeni v enotni „filmski platformi“ — bolj jih je združeval mehanizem reakcije na določene pojave — politične kot kulturološke. Njihova enotnost je bila prej v opredelitvi do socialne, produkcijske, estetske in družbene situacije — in do vsega tega so zavzeli določeno stališče in distanco. Po petindvajsetih letih se je (med drugim) spremenila tudi funkcija festivalov. Noben cienast nima več potrebe, da bi bil „odkrit“, noben ne prihaja več z rokami pod pazduho in noben filmski kritik dnevnega tiska si ne sme več dovoliti, da bi slabo mislil o Rohmerju . . .

Po petindvajsetih letih je, jasno, povezava med filmom in televizijo postala tako tesna, če ne že utesnjujoča, da v Italiji, Franciji, Španiji in Portugalski npr., sploh ni mogoče več samostojno snemati filmov. V Pesaru smo hoteli opozoriti na najbolj radikalne izkušnje: mladi španski režiserji npr. se izrazito oprijemajo estetike elektronskega medija. Toda, če gledaš opus Adorfa Arriette, vidiš, da so bile takrat mogoče inovativne izkušnje na estetsko-poetskem polju. Medtem ko cineaste osemdesetih trenutno družijo modnost . . .

EKRAN: Govorite o filmskem manierizmu?

MÜLLER: Ti cineasti imajo namreč mnogo „talenta“, toda ekshibicionirajo ga tako, da postajajo nekakšna „batta“ združba, kjer modnost prevladuje nad zvestobo in pripadnostjo estetskim ali etičnim problemom. Skratka, če pogledaš celoten pesarski program, vidiš, da so zastopani tako „zgodovinski“ avtorji kot tudi mladi videocineasti, da so tu Straubovi filmi, ki jih je producirjal nemški radio ob koku npr. Bertoluccijevala **Poslednjega kitajskega cesarja**. Toda ne poznanega, „kratkega“ filma Bernarda Bertolluccija, temveč dolgega, integralnega Kitajskega cesarja. Kajti integralna verzija se uvršča med izkušnje novega filma. Da nam možnost, namreč, da razmišljamo o avtorjevi poti in o tem, kaj se zgodi, ko se režiser meri z veliko hollywoodsko produkcijo — z „majors“. Tako kratki **Poslednji kitajski cesar** v odnosu s štiriurno verzijo postane povsem transparenten, kajti prav ta štiriurni film je tisti, ki ga je Bertolucci „mislil“ in ki ni podvržen zahtevam producentov. To je film, ki diha in ki gledal-

ca prisili, da se lahko izgubi v njegovem labirintu.

EKRAN: Glede na to, da je bila obletnica in opozarjanje na razlike, ki jih je prinesel čas glavno vodilo vašega letošnjega izbora, me zanima, zakaj niste vključili v program tudi tistih produkcij, ki so se ovrednotile prav v Pesaru. Mislim tudi na jugoslovanski film.

MÜLLER: Dejal sem že, da gre za kompleksen in ne geografski ali kakšen drugačen konstrukt. Obstaja pri vas delo, ki bi opravičilo nujnost prisotnosti jugoslovanskega filma za letošnji Mostri? Mogoče. Mogoče Kusturica.

In ker se nisem držal geografskega ključa so nekatere države dobile več prostora. Npr. SZ. Zdajšnjevo sovjetsko kinematografijo smo soočili s tisto iz šestdesetih let. Pri odmrznjenih filmih vedno tvegaš, saj jih iztrgaš iz konteksta — toda iztrgani ali ne, ti filmi funkcionirajo kot fotografija rojstva nekega gibanja — gibanja ob koncu hruščovovega obdobja, ki je bil zadušen ob začetku Brežnjeve ere (Michail Kalik npr.). Film Aleksandra Surina **Požigalci** (Podzigiteli, 1989) mogoče ni tako „fertilen“ kot nekateri iz šestdesetih, čeprav mislim, da je najboljši novejši film iz Sovjetske zveze. To ni več film **obtožbe**, saj je v SZ v zadnjem času civilna obtožba institucionalizirana. Ne gre več, skratka, za repetativne mehancime.

EKRAN: Kako zbirate informacije in na kakšen način pridete do filmov? Potujete, imate „vohune“, svetovalce in v koliki meri bdi-te nad svetovno kinematografijo?

MÜLLER: Seveda gre tudi za neke vrste konsultacije, za znanca, ki me obveščajo . . . toda ker ima pesarska razstava filmov malo denarja, sem na njen račun zelo malo potoval. Enkrat v Indijo, en dan sem bil v Lisboni, eno noč in en dopoldan v Madridu, dva dni v Parizu . . . Po informativnih projekcijah se ti vtisi po kakšen mesecu usedejo in sčasoma uvidiš, da določen film krasno „pade“ na drug film.

Pesarski festival (festival seveda pogojno) nima več ekonomske moči, da bi lahko vzdržal konkurenco velikih festivalskih mehanizmov. Pesarska Mostra ni tekmovalen festival in tudi zato ga duši 150 drugih italijanskih festivalov — ne glede na to, da je to specifičen in prestižen filmski dogodek. Ker je finančna, organizacijska in programska plat dela mnogokrat zelo otežkočena — direktor se namreč ukvarja tudi s tem, ali projektor deluje ali ne — prevzemam takoj po pesarski Mostri direktorsko mesto Roterdamskega filmskega festivala.

ZA EKTRAN SE JE
POGOVARJALA
MAJDA ŠIRCA