

intervju



evropski
zen

NAGISA OSHIMA

Plaža na Velikem otoku« — Nagisa Oshima, ena največjih osebnosti sodobnega filma, rojen v Kjotu 1932. leta, izhaja iz samurajske družine iz Tsuchina. S šestimi leti ostane brez očeta, v trinajstem, ob partiji šaha

s samim seboj, dozori, ko spozna, da je Japonska v vojni premagana. Med študijem prava ustanovi študentsko gledališče Sozoza in pristopi k mladinskemu gibanju Zengakuren, z roba Japonske komunistične partije. Preden pristopi k Studiu Shoshiku (1954) ustanovi filmski časopis Eiga-Hiyo. Debitira 1959. s filmom **Mesto ljubezni in upanja** (*Ai to kibo no machi — A Town of Love and Hope*). Režiral je devetnajst igranih in kopico dokumentarnih.

Ni si prizadeval, da ga sprejmejo kot del establishmenta ali kot umetnika, želel je biti nevaren. Sovraži pretvarjanje. Ideal Nagisa Oshima je razširitev intelektualnega polja japonskega filma, njegov cilj pa zanetiti upor proti tradicionalizmu v japonskem filmu. Vsak njegov film je izzval škandal ali vznemirjenje. S svojim delom, zlasti s filmom **Cesarstvo čutil** (*Ai no corrida — L'Empire des Sens*, 1976), je rafinirano orisal filozofijo seksualnosti Georges-a Bataillea.

Posebej za EKRAN se je z njim pogovarjal Miroljub Vučković.

EKRAN: Pogovarjava se v Solunu, kjer so v okviru 34. solunskega festivala pripravili retrospektivo Vaših filmov. Dvajset filmov je

prenešenih iz Japonske, vzetih iz njihovega naravnega okolja in postavljenih v nov, pozitiven, a različen kontekst. Kot cvetje, utrgano za ikebano, aranžirano v sobi hiše, zgrajene iz betona. Kaj Vam pomeni retrospektiva, tu?

NAGISA OSHIMA: Vesel sem, da je prišlo do takšne retrospektive. Še posebej zaradi dokumentarnih filmov, s katerimi se bodo seznanili evropski gledalci. Že pred časom, ob izidu knjige Maxa Tessierja o japonskem filmu, sem potegnil vzporednico o ikebani v leseni hiši in ikebani, kot jo uporabljajo v zahodnem svetu. Hotel sem poudariti dejstvo, da je Max Tessier spoznaval japonski film na Japonskem, v njegovem naravnem okolju. V bistvu se lahko cvetovom pripišejo precej bolj določeni in močnejši pomeni. Kakorkoli, zelo sem vesel zaradi te retrospektive.

Japonsko otočje je bilo po vojni deležno številnih sprememb.

Odraščali ste obkroženi s tradicijo, v stiku in sporu z vplivi Amerike, nove politike, celo na določene vibracije komunizma niste bili imuni. Po študiju prava ter specializacije iz književnosti in filozofije ste postali pomočnik režiserja v Studiu Shoshiku. Kako in zaradi česa ste se pričeli ukvarjati s filmom?

— Povsem po naključju. Okolje niti moja

izobrazba nista pomembna za zaposlitev v Shoshiku. Preprosto nisem mogel najti druge zaposlitve. Kot pomočnik režiserja sem se naučil veliko o filmu. Kot študent nisem bil velik ljubitelj filma in nisem sanjal o tem, da bi se posvetil filmu. Seveda sem hodil v kino, ampak nič več kot moji kolegi. Ko sem prišel v Studio, sem začel razmišljati o filmu. Kaj je film? Zakaj vendar pišem, ko pa obstaja film (kot umetnost)? Film in jaz? Film kot izziv?... Vsakodnevno sem preizkuševal svoj odnos do filma. To me je naredilo močnejšega.

Predstavljajte si primer, da bi bil že pred prihodom v Shoshiku obseden s filmom. Začnem delati, mislim, da sem dosegel svoj cilj in neham razmišljati o filmu: pustim, da se stvari odvijajo spontano. Tako pa sem, nasprotno, šele v Shoshiku začel razmišljati o filmu. Tako sem se šolal in dozoreval.

Ali drži, da je bil odnos filma in morale eden glavnih izzivov vaše režije?

— Tega ravno ne bi mogel reči. Odraščal sem v času vojne in bil naenkrat priča poraza Japonske. Veliko in pogosto sem razmišljal, zakaj smo bili v vojni poraženi. Kakšen je smisel življenja, literature in umetnosti v razkrivanju tega vprašanja. To je močno vplivalo na mojo umetnost in me določilo kot režiserja.

S svojimi prvimi filmi ste v japonski film vnesli bistvene spremembe. Omajali ste inštitucijo družinske

urbane drame, zaščitni znak Studia Shoshiku.

— Ko sem pristopil k Shoshiku, mi je najprej padel v oči zelo staromodni način dela, konzervativen in okamenelo tradicionalen. Glede na to, da sem bil mlad, sta se moj pristop in senzibilnost bistveno razlikovala od ustaljenega, splošno sprejetega modela, ki so ga negovali starejši režiserji. Pripadal sem drugačni kulturi in želel sem delati filme, ki se razlikujejo od tistih Jasujira Ozuja in Kinoshita Keisukeja. Zato sem se mnogih stvari pri filmu loteval na način, kot so to počeli tuji režiserji — Jerzy Kawalerowicz in Andrzej Wajda, ali italijanski neorealisti, po naključju pa sem začel snemati filme v istem času, kot se je pojavil Nouvelle Vague.

Vaše delo lahko predstavimo s tremi besedami: spolnost, zločin in politika. Zakaj in kako so Vas pritegnile te tri teme?

— Ne strinjam se z mnenjem, da se v svojih filmih izrazito ukvarjam s politiko, me pa nedvomno zelo zanima. Bolj natančno in bolj iskreno: zelo me privlači fenomen revolucije, ne le politike. Kot študent sem preučeval revolucijo v Rusiji in si mislil, zakaj tudi na Japonskem ne bi imeli revolucije. Toda teh idej nisem vnašal niti mešal s svojimi filmi.

Spolnost in zločin sta moji temi. Po tem, ko sem posnel nekaj filmov, je preprosto priplavalo na površje, obstalo kot materialno dejstvo, da se ukvarjam s fenomeni spolnosti in zločina. Mislim, da zato, ker spolnost in zločin tako močno prežemata nezavedno plat človeškega bitja. Nezavedno pa je zelo pomembno. Temu primeren pomen namenjam nezavednemu tudi v svojih filmih.

Ali je prostor za kazen? Vzemite vprašanje kot poigravanje z naslovom romana Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega.

— Ljudje z zahoda ob omembi besede »zločin« vedno nadaljujejo: »zločin in kazen«. Mislim, da je to odraz rutine v zahodnjaškem načinu razmišljanja.

Svoj čas so Vas imeli za japonskega jeznege mladeniča. Zato, ker ste delovali korozivno na klasični ustroj japonskega filma, zaradi zelo osebnega pristopa k tradiciji ali zaradi kakšnih drugih razlogov?

— V vsakem primeru sem sovražil tradicionalen način ustvarjanja filmov na Japonskem. Celo sramoval sem se ga. Na primer načina, kako kamera zajame igralce, ali določenih rešitev kadriranja. V Shoshiku je veljala dogma o uporabi velikega plana, meja, katere niste smeli prekoračiti v približevanju objektu, ki ga kamera zaznava. Še zamisliti si niste smeli večjega velikega plana, kot je bil dovoljen. Šefi v Studiu Shoshiku niso marali dolgih kadrov, pretiranega premikanja kamere in še mnogih drugih stvari. Seveda to niso bila napisana pravila, toda vsem je bilo jasno, vzdušje je bilo tako, da je bil edini dovoljeni način dela tradicionalen, običajen pristop brez sprememb. Prav vse to sem si želel spremeniti.

Predstavite nam način, kako delate svoje filme. Korak za korakom, od trenutka, ko se porodi ideja. Kako se to zgodi?

— Teme svojih filmov izbiram sam. Vselej so me privlačile vsebine, ki so jih drugi obšli, se jim ognili v velikem loku. Na primer spolnost. Vsem je bilo dovoljeno in dostopno ukvarjati se z ljubeznijo, toda spolnost — to je bila terra incognita. Ukvarjanje z ljubeznijo, ob izključevanju ali ignoriranju spolnosti, je zame pomenilo vnaprejšnjo odločitev za površen pristop in temu primeren učinek. Sam nisem zaposlavljal spolnosti, zato mislim, da sem v svojih filmih prodiral v globine kompleksnosti človeškega bitja.

Kako razvijate idejo, kako sodelujete s producenti? S tujimi, na primer?

— Sodelovanje s tujimi producenti in ekipami je posebna zgodba. Kot sem že poudaril, sem že po nekaj filmih, ki so se ukvarjali s pojavoma spolnosti in zločina, zaslovel kot režiser, ki je pri teh fenomenih doma. To je pogojevalo moje nadaljnje zavestno ukvarjanje z njimi. Stvari so se spreminjale, jaz pa sem si, konsekvntno, vedno prizadeval najti nove teme in nov pristop k starim, uporabljenim temam. Kajti nove teme in nov pristop k problemu morajo iti po mojem mnenju z roko v roki. V času, ko sem posnel *Smrt z obešenjem* (*Koshikei — Death by Hanging*, 1968), sem, na nekem festivalu, podobnem temu v Solunu, srečal evropske distributerje. Konkretno Anatola Daumana, ki je pozneje prevzel distribucijo mojih filmov *Smrt z obešenjem* in *Ceremonija* (*Gishiki — Ceremony*, 1971). Anatole Dauman, ki so ga pritegnili moji filmi, mi je predlagal, da

narediva film skupaj. Sprejel sem in tako je nastal film *Cesarstvo čutil* (*Ai no corrida — L'Empire des Senses*, 1976). Užival sem v delu z njim, saj na Japonskem nimamo pravih producentov. Tam podjetja samo snemajo filme. Oni ne počnejo stvari, ki sodijo v običajne aktivnosti tujih producentov. Na primer, ko se z novo idejo pojavim pred japonskim producentom, me ta povabi na sestanek. Izid sestanka mi je vedno znan vnaprej — moj projekt je preveč drzen, da bi ga sprejeli za realizacijo. Za razliko od japonskih producentov kažejo tuji producenti določeno neodvisnost. Z njimi se na sestankih, na katerih jih seznanjam s projektom, pogovarjamo z očmi — vse je jasno in čisto. Oni razumejo, zato raje delam s tujci.

Posneti film in režirati; v čem je razlika? Kdaj Vi montirate — med snemanjem ali pozneje, v montažni sobi?

— Japonski način dela pri filmu je zasnovan na modelu »kako privarčevati denar« — kako čim manj porabiti. Naša tradicija je zasnovana na pomanjkanju. Nimamo denarja, zato moramo delati zelo hitro in pri tem varčevati. Ko sem v Studiu Shoshiku delal kot pomočnik režiserja, se je dogajalo, da smo imeli po končanem snemanju samo nekaj dni, da posnamemo zvok in glasbo, kar je pomenilo, da so mnogi režiserji snemali in montirali sočasno.

Sam v tem ne vidim nič neobičajnega. Glede na to, da sem vedno težil k ekstremom, vselej pa sem bil soočen s kratkimi roki in pomanjkanjem časa, se nisem želel preveč igrati s temi »materialnimi faktorji«. Zato nikoli ne snemam veliko dvojnih scen in nenehno poudarjam igralcem, da ne bomo ponavljali — naj pač dajo vse od sebe. Tako snemam in montiram. Vse to zaradi pomanjkanja časa in denarja.

Interijer ali eksterijer — kje rajši delate?

— Kot sem že omenil prej nismo imeli izbire, spoštovali smo ustaljeno rutino. Filmskim družbam je bolj ustrezalo delo v studiu, saj je bil pri snemanju na terenu potreben nadzor nad več elementi, prav tako pa je bilo več možnosti za razne nepredvidljive dogodke in incidente. Upiral sem se temu, saj sem želel čim več snemati zunaj. Po drugi strani pa sem na primer film *Noč in megla na Japonskem* (*Nihon no yoru to kiri — Night and Fog in Japan*, 1960) v celoti posnel v studiu, v sedeminštiridesetih kadrih različnih dolžin. In



»Brez telesa imamo samo luščine in odkruške.
Uporabiti telo kot izraz, izraziti telo...«
(**Cesarstvo čutil**)

to na začetku svoje kariere. Potreba za delo v interierju ali eksterierju izvira iz mojih občutkov glede snovi, s katero se ukvarjam. Ne morem reči, da sem bolj privržen delu v studiu in da me eksterier ne zanima. Moj stil odgovarja vsebini. Sem elastična oseba in imam rad spontanost.

Cesarstvo čutil skupaj s še nekaterimi vašimi filmi zaznamuje zelo specifična uporaba luči in barv. **Sončev pogreb** (Taiyo no hakaba — *The Sun's Burial*, 1960), Vaš drugi film, ste posneli s čvrstim namenom, da izločite zeleno barvo. Kako »režirate svetlobo« in kakšen je pri tem Vaš odnos do barv?

— Kar se tiče svetlobe, ne postavljam vnaprej nobenih zahtev. Prizadevam si le, da imam jasno svetlobo. Če mi ni vseč, kar naredi direktor fotografije, ukažem, da se vse razveljavi. Potem začnemo od začetka: od kod prihaja osnovna svetloba? Ko to ugotovimo, postavimo dodatno svetlobo. Enostavno!

Upam, da ne bo slišati pretenciozno, če rečem, da me zelo zanimajo barve. Rad delam z barvami — na sebi in tudi v svojih filmih. Jaz sem nekdo, ki barva. Od primera do primera se odločam za posamezne barve. Nekoč je neki japonski kritik rekel: »V Oshimovih filmih so stanja pretežno obskurna in v tem mraku vedno plamti rdeči plamen.« Všeč mi je tak pristop, tak občutek.

V filmu **Ceremonija** ste uporabili »zahodno« glasbo. Pogosto uporabljate tradicionalno, prav tako tudi specifično kombinacijo stilov in zvrsti, denimo glasba Ryouichija Sakamota v filmu **Srečen Božič, gospod Lawrence** (*Merry Christmas Mr. Lawrence*, 1982). Kako se odločate za skladatelja v svojih filmih?

— Ko sem se pričel ukvarjati s filmom, smo bili prepričani, da je najboljši film brez glasbe. Tedaj smo se je poskušali osvoboditi. Danes je zame glasba zelo pomemben del filma. Ne potrebujem konvencionalnega skladatelja. Hočem imeti dobrega skladatelja, ki mora biti obenem zelo tankočutna oseba. Sam odločam, kje v filmu hočem imeti glasbo in to sporočam skladatelju. Še posebej opozorim na dele filma, kjer mora biti veliko glasbe. Ne mešam pa se v vrsto ali značaj glasbe. Tu imajo skladatelji

popolno svobodo. Zaupam jim, ker me poznajo. Omenili ste »zahodno« glasbo. V bistvu mi nimamo »japonske glasbe«, obstaja enostavno »evropska glasba«. Žal pa na Japonskem ni mnogo skladateljev, ki bi pisali dobro »zahodno« glasbo, kot na primer Toru Takemitsu, ki je študiral klasično glasbo, rad pa uporablja orientalnno. Ne samo pri pisanju za moje filme, pač pa tudi sicer v svojem delu. Naj še enkrat ponovim, da se ne opredeljujem za »zahodno« ali »vzhodno« glasbo — samo izberem skladatelja.

Ali velja podobno tudi pri izboru Vaših ostalih sodelavcev?

— Že kot asistent režiserja v Studiu Shoshiku sem skrbno in natančno izbiral sodelavce. Nikoli se nisem zanašal samo na tehnične kvalitete sodelavca, vedno sem jih opazoval kot osebnosti. Zame osebno in za moje delo je bil odločilen njihov značaj, kakšni ljudje so.

Oshima-san — »Gospod Oshima«, s spajanjem smislov iz dveh jezikov lahko to prevedemo tudi kot »sen o Oshimu«. Na Japonskem »Nagisa« pomeni plaža (kar predpostavlja vodo), »Oshima« pa je velik otok (v katerega spet pljuska ali ga boža voda). Ali v tem vodnem simbolizmu Vašega imena odkrivате kaj več od preprostih zvokov?

— To sem jaz. Zakaj pa sem jaz Nagisa Oshima? Moj oče je bil uslužbenec v administraciji za kmetijstvo in ribarstvo. Bil je ribič, spoznal se je na ribe. Na nek način to potrjuje tudi moj priimek Oshima (velik otok). Zvedel sem, da je že pred mojim rojstvom izbral ime Nagisa. Za japonske standarde je Nagisa zelo neobičajno ime. Lahko bi bilo žensko ime, toda za dečka je zelo čudno. Poleg tega sem se rodil leta 1932, v času vojne, on pa me je imenoval Nagisa. Bil je čudak. V vsakem primeru je ime, ki sem ga nosil, bistveno vplivalo na moje življenje. Ko sem začel obiskovati osnovno šolo, so me drugi otroci iz razreda čudno gledali: zakaj ima nekdo tako čudno ime? Zaradi tega sem trpel. Zdelo se mi je, da sem drugačen od drugih, ker imam tako ime.

Zamislimo si Vaš imaginarni dnevnik. Sta bila mladost in odraščanje za Vas zelo pomembna? Odraščanje v materinem naročju, hrepeneč za očetom?

»Sem zelo srečna oseba.

Živim srečno življenje.

Dva ali tri dni v letu se počutim žalostnega.«



— Mislim da je očetova smrt (v mojem šestem letu) zelo vplivala name. Z materjo in mlajšo sestro smo se preselili v Kjoto, rojstni kraj moje matere. Mati je takrat na vrata naše nove hiše izobesila moje ime. »Oshima Nagisa« je bil gospodar, to je bilo treba objaviti. Nič neobičajnega za tisti čas. Japonska družina je bila pod močno dominacijo moških. Ker sem bil edini moški v družini je bilo povsem naravno označiti hišo na ta način. To je bil ogromen pritisk na šestletnega dečka. Po drugi strani je to povzročilo, da sem se zelo zgodaj osamosvojil. Nek drug dogodek je precej globlje vplival na moje življenje, morda zato, ker mi je bilo dvakrat toliko let: Poraz Japonske v drugi svetovni vojni. Tedaj mi je bilo trinaest let.

Vojna — zaradi imanentne smrti, umora in samomora? Kakšen je po Vašem odnos med umorom in samomorom? Ali lahko sploh ločite ta pojava v japonski tradiciji?

— Samomor po japonskih moralnih normah ni bil prepovedan kot je to v katoliškem svetu. Dvojni samomor, ki ga izvršita moški in ženska, ni bil nikakršna redkost na Japonskem. Celo veliko je bilo takih primerov. Zato so ga oblasti prepovedale.

Cesarstvo čutil je film o dvojnem samomoru. Nisem nameraval posneti filma o tem. Kurtizana Abe Sada ni nikoli pomišljala na samomor niti na dvojni samomor. K primeru Abe Sada me je pritegnila posvečenost, predanost strasti, želja, ki je ljubimca odtujila iz sveta, ju primorala da izbrišeta vse za seboj, stanje popolne telesne izpolnitve. Usoda Abe Sada in njenega ljubimca je povsem v nasprotju z znanimi primeri dvojnega samomora iz tega časa.

Svoj čas so japonski umetniki, kot na primer pisatelj Yukio Mishima in mnogi drugi iz sveta literature pred njim, izvršili ritualen samomor. Glede na to, da mi je bila književnost zelo blizu in sem se tudi sam ukvarjal s pisanjem, sem se kot deček bal, da bom, če bom nadaljeval s pisanjem, tudi sam naredil samomor. To je smešna misel, toda v tistem času sem res tako mislil.

*Posneli ste film o Abe Sada. Tanaka Naboru je o istem primeru posnel film **Resnična zgodba o Abe Sada** (1975). Njegovo pojmovanje telesa, človeškega telesa na ekranu, je povsem drugačno od Vašega.*

— Kot sem že povedal, se je japonski film

pri predstavljanju ljubezni odločil samo za ljubezen in se pri tem ustavil. Ljubezen kot duhovno, emocionalno energijo, breztelesno. Sam sem mislil, da moramo opisati in uporabiti tudi telo. V filmu ima telo po sebi pomen, ki ga nisem želel zapostaviti. Brez telesa imamo samo luščine in odkruške. Zato sem od samega začetka dela na filmu skušal uporabljati telo kot izraz in izraziti telo.

Kršili ste tabuje. Izrazili ste se, se razkrili javnosti. Toda nekaj je ostalo skritega. Nekoč ste izjavili, da imate dva obraza.

— Da. Takšna vrsta ljudi, mi, ki se želimo izraziti, imamo poleg tistega, kar želimo izraziti skozi našo umetnost, tudi nekaj, kar skrivamo. Zato se strinjam z Vami, da se razkrivam in skrivam. To je čuden odnos — igra razkrivanja in skrivanja.

Nekaj takšnega kot žalost in sreča?

— Skoraj vsakodnevno čutim, da sem zelo srečna oseba. Živim srečno življenje. Dva ali tri dni v letu se počutim žalostnega. Morda zveni čudno, toda človeško bitje se, kot po kakšnem ukazu, enkrat počuti nerazložljivo srečnega, drugič spet enako nerazložljivo žalostnega. Sam zelo globoko doživljam svoje srečne in žalostne dni. Mogoče se zato ne morem prenehati izražati kot umetnik.

Pogovarjava se v Solunu, ob koncu leta 1994, soočena s pripravami na proslavo rojstva filma. Kaj je po Vašem mnenju film prinesel umetnosti v prvih stotih letih?

— Pravkar sem končal dokumentarni film Sto let japonskega filma za Britanski filmski inštitut. Jean-Luc Godard režira film o francoskem filmu, Stephen Frears o britanskem, Martin Scorsese o ameriškem... vse v počastitev prvih sto let gibljivih podob. Videl sem mnogo filmov in precej razmišljal. Kot enostavna in edinstvena ugotovitev se mi poraja misel, da je film proizvod mehanične civilizacije in industrijske družbe. Produkt napredka, ki ga je prinesla industrializacija in ki so ga z navdušenjem sprejeli široki sloji ljudi, navdušeni nad civilizacijo tehnike in mehanike. Film je prišel kot del, kot konsekvence industrijskega razvoja.

Po drugi strani je film vrsta umetnosti, ki je bila sposobna neposredno reagirati, zabeležiti in izpričati industrijski napredek in razvoj civilizacije tehnike. Ta komplementarnost, takšno prežemanje je osnova uspe-

ha in popularnosti filma. Film je bil kot pridobitev civilizacije dobrodošel in se je razvijal z nadaljnjim nezadržnim razvojem industrijske družbe.

Srečno prihodnost, ki korenini v razvoju industrije in v tehničnih dosežkih, je uničila druga svetovna vojna, zlasti v Hirošimi, Nagasakiju in Auschwitzu. Druga svetovna vojna je potrdila, da smo sposobni razvijati industrijsko družbo, prav tako pa tudi povsem uničiti planet. Človek nosi s seboj demona, ga hrani in neguje, da bo uničil človeški rod.

Mnogi filmi se ukvarjajo prav z bojem dobrega in zla in pogosto prikazujejo, kako dobro zmaga. Toda po Hirošimi, Nagasakiju in Auschwitzu je nepomembno, kaj je dobro in kaj zlo. Tam je vse uničeno. Tam je uničena naša civilizacija, tam je prav tako uničen film. Mnogi cineasti so to prikazali. Večina ljudi in mnogi umetniki pa ne vedo za ceno, ki jo je film plačal v drugi svetovni vojni.

S filmom sem se začel ukvarjati in hkrati funkcionirati kot človeško bitje neposredno po drugi svetovni vojni. Deloval sem pri premagovanju krize filma in pri obnovi civilizacije. Po drugi svetovni vojni se pričinja drugi del zgodovine filma. Meni se zdi to zelo pomembno dejstvo, ki ga je treba poudariti.

Filmu v vsaki državi pomaga sistem. Po drugi strani so filmi narejeni v studijih in se prikazujejo v kinih gledalcem, ki so plačali vstopnice. Dobiček se po določenih kanalih vrača proizvajalcu, ki naredi nove filme in začne se novi cikel izmenjave. Tudi to pomembno zaznamuje prvo stoletnico filma. Takšno kroženje »materiala v umetnosti« pa je danes žal izpostavljeno mnogim skušnjavam.

Na povsem nasproten način funkcionirajo televizije. Oblasti in sponzorji pomagajo pri proizvodnji televizijskih programov, ki jih gledalci spremljajo v svojih domovih. Za njih je to precej bolj enostavno in udobneje od dislociranja zaradi odhoda v kino. Televizija vsiljuje svoje proizvode, vnaša jih v domove, gledalci jih nemo sprejemajo in ne razmišljajo o tem, kolikšna je cena tega udobja. Televizija je prekoračila civilizacijska pravila obnašanja, ki jih je film gradil prvih sto let. Zato nudi televizija predvsem napredek v udobju.

Zdi se, da bi televizijski sistem lahko premagal film. Toda realno gledano lahko filmski studio vedno ponudi boljši material kot televizija. Po drugi strani je tudi televizija močno omejena — jeziki, pogojenost programa za nacionalne ali državne skupnosti, specifične kulturne navade gledalcev, ki jim je namenjena, pogojenost časa — hitrost reakcije, s katero se sooča vsak tele-

vizijski proizvod. Verjamem torej, da bo film kot umetnost preživel in da bo kot kulturna dobrina privlačil gledalce tudi v prihodnjem stoletju.

Ali ste ob snemanju filma za Britanski filmski inštitut spremenili odnos do japonskega filma? Ste odkrili nove vrednote? Preizprašali svoje stališče do nacionalne filmske zapuščine?

— Britanski filmski inštitut je od mene zahteval, da posnamem dokumentaren film na zelo, zelo oseben način. Odločil sem se, da bom maksimalno objektiven, uraden in obenem oseben, kar se ne izključuje. Izbral sem mnoge fragmente, fotografije, napisal komentar in zložil vse skupaj v celoto po svojem občutku. Na čuden način se je izkazalo, da sem izbral filme, ki imajo opraviti z mladostjo. Ne mislim na leta režiserjev, pri katerih so filme posneli, ampak na način, kako so bili ti filmi narejeni in na prevladujoč pristop k temam in vsebinam, s katerimi so se ukvarjali. Lahko rečem, da je teh prvih sto let japonskega filma v bistvu sto let japonske mladosti. Glede na to, da mladi razkrivajo — ne znajo skrivati in se sprenevedati, ko trpijo — je prvih sto let japonskega filma istočasno zgodovina trpljenja, ki so mu bili mladi Japonske izpostavljeni v preteklem stoletju.

Kaj je za Vas najpomembnejšega v prvih sto letih svetovnega filma? Kateri tektonski premiki, prelomi ali zablude se porajajo pred očmi ob tem prazniku?

— Zanimivo je, da režiserji vedno prihajajo v skupinah. Pojavijo se in predstavljajo pejsaž uspešne kinematografije. Kot sem že omenil, se je po drugi svetovni vojni pojavil italijanski neorealizem, filmi Wajde, Kawalerowicza in drugih poljskih režiserjev. Francoski novi val je prišel sočasno z japonskim novim filmom. Pojavil se je brazilski novi film, zatem mladi nemški film... Avtorji vedno prihajajo v skupinah. To je čudno.

Danes smo soočeni z zelo močnim kitajskim in korejskim filmom. Ko je država v krizi in so mladi soočeni z obiljem problemov, s trpljenjem, se pojavijo režiserji, ki so sposobni predstaviti stanje zavesti, probleme, vse globine njihovih življenj. Prvemu sledijo novi režiserji, vse več jih je in začne se govoriti o smeri — novem kitajskem ali korejskem filmu. Potem se pojavijo novi režiserji v novih državah in potem govorimo o tajvanskem ali novem hong-

konškem filmu... Tako se ustvarja in spreminja zgodovina filma. Radovedni režiserji delajo najpomembnejše filme, najboljše, čudne, radovedne filme...

Ali je mogoče potegniti ločnico med lokalno in mednarodno vrednostjo?

— Vsekakor. Film ima bolj specifičen, bolj izrazit pomen v okolju iz katerega prihaja. Tam močnejše deluje. Hkrati vsebuje kvalitete, ki so prepoznavne tudi za druga okolja. Ki so mednarodno sprejete. V to verjamem, zato snemam filme zunaj Japonske. Če ne bi bil tako prepričan, ne bi nikoli delal v tujini.

*Če izvezamo dva dokumentarna filma — *Kjoto, mesto moje matere* (Kyoto, my Mother's Place, 1991) in *Sto let japonskega filma* (100 Years of Japanese Cinema, 1994), niste v preteklih osmih letih posneli niti enega filma. Zakaj molčite?*

— V svoji karieri sem imel precej obdobja molka. Na nek način nisem bil zmožen snemati filmov. Zadnjih osem let sem poskušal posneti film z delovnim naslovom Hollywoodski zen. Hotel sem prikazati življenje japonske igralkes Sesu Hayaka, ki je bila zelo slavna v nemem obdobju Hollywooda. Pred tremi leti sem skoraj že začel snemati, a je producent umaknil denar. V začetku leta 1994 sem nazadnje odnehal z delom na tem projektu. Sedaj pripravljam naslednji film in upam, da ga bom uspel realizirati.

Spoznavati dela svojih kolegov ali snemati svoje filme? Gledati ali delati, kaj je po Vašem mnenju za režiserja pomembnejše?

— Ko sem bil mlad in sem se učil in izpopolnjeval za delo pri filmu, je bilo zame zelo pomembno, da sem bil obkrožen s kolegi, s katerimi sem delil izkušnje. Delali smo skupaj in bilo je podobno nekakšnemu gibanju. Danes ni na vidiku nobene skupine, nobenega vala in delam sam. Morda je to težje, toda jaz moram delati sam.

MIRO LJUB VUCKOVIĆ