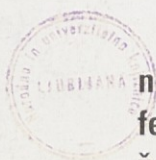


ekran

revija za film in televizijo



vol. 30 ■ letnik XLII ■ 7-8 2005 ■ 700 SIT



nova slovenska filma: odgrobadogroba, norega se metek ogne ■
festivala: benetke, 25 fps ■ skrita zgodovina japonskega filma ■
žanr: romerova dead-teatrologija ■



Lakeshore International predstavlja

Pojoč za zastori

(Cantando dietro i Paraventi)

Bud Spencer in Jun Ichikawa v filmu Ermanna Olmija

produkcija CINEMAUNDICI | RAI CINEMA | LAKESHORE ENTERTAINMENT | PIERRE GRISE

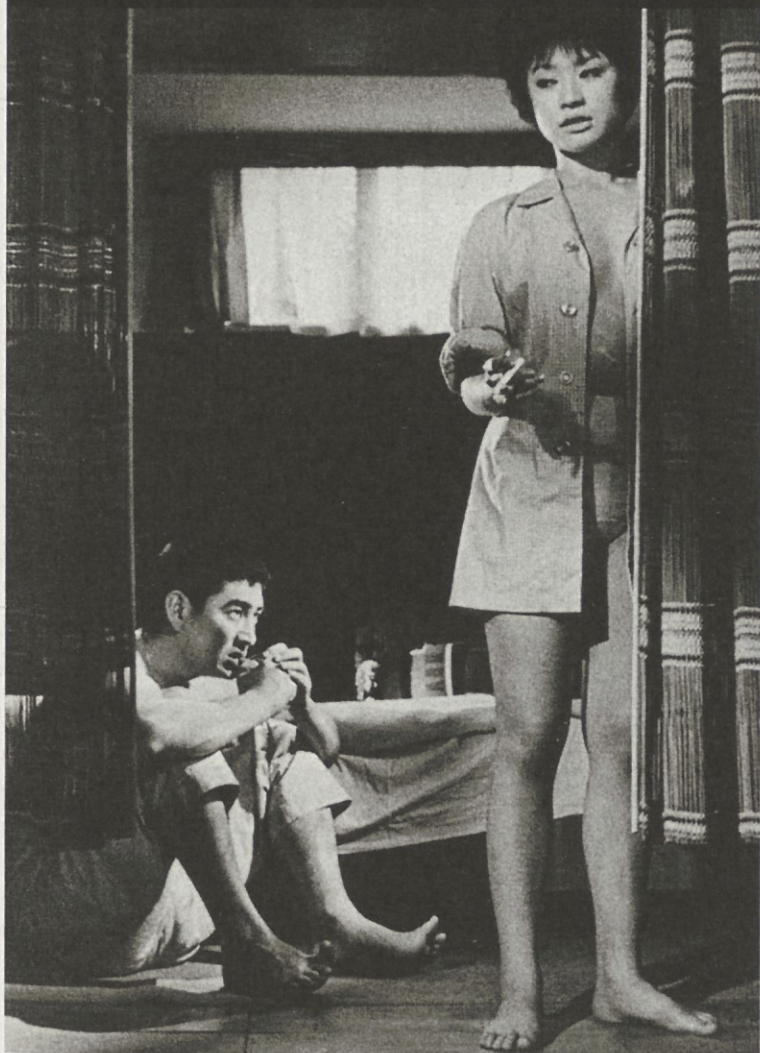
www.mikado.it

kina
teka

na 16. liffu in od 7. decembra v Kinodvoru (Ljubljana) in Art kino mreži

ekran

revija za film in televizijo



The Wolf, the Pig and the Man, režiser Kinji Fukusaku – Festival: Benetke 2005

Na ovitku:

Odgrobadogroba, Jan Cvitkovič, 2005

Proti jugu, Laurent Cantet, 2005

vol. 30 letnik XLII 7-8 2005 700 SIT

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

2 uvodnik

2 Simon Popek Slovenija jeseni

4 slovenski film

4 Stojan Pelko **Odgrobadogroba**: Maciste & muta

7 Melita Zajc **Odgrobadogroba**: nebesa zgoraj, spodaj pekel

9 Bojan Kavčič **Norega se metek ogne**

10 festivala

10 Denis Valič **Benetke 2005**: radikalna izguba identitete

16 Simon Popek **Benetke 2005**: skrita zgodovina

japonskega filma

22 Jurij Meden **25 fps**: festival kratkega eksperimentalnega filma

26 intervju

26 Jurij Meden Mirna Belina, Marina Kožul: organizatorki 25 fps

28 branje

28 Andrej Šprah **Tretji film v kinematografijah "tretjega sveta"**

31 Simon Popek **Koliko Slovencev je potrebnih, da slovenski film postane slovenski?**

33 žanr

33 Marcel Štefančič, jr. **Odrevolucijedorevolucije**: Romerova dead-tetralogija

38 esej

38 Miklavž Komelj **Vrnitev**: Kristusov lik kot travma

42 kritika

42 Bojan Kavčič **Ognjemet**

46 Bojan Kavčič **Sveto dekle**

SLOVENIJA JESENI

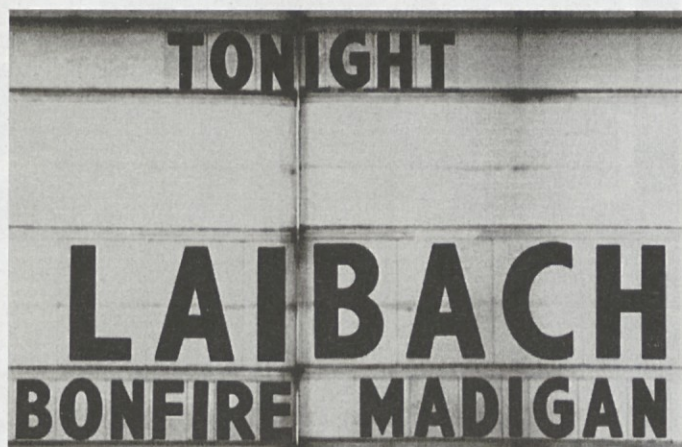


Tuning/Uglaševanje, Igor Šterk



Ljubljana je ljubljena, Matjaž Klopčič

Slovenska filmska jesen bo živahna kot že dolgo ne; pred nami sta tako 16. Ljubljanski filmski festival, ki bo postregel s presenetljivim številom (tudi premierne) domače produkcije, kot Festival slovenskega filma, ki se po nekaj letih selitev po državi (Celje, Ljubljana) spet vrača na obalo, v Portorož. Vračajo se tudi režiserji, nekateri po daljši, drugi po krajši odsotnosti; vrača se Sašo Podgoršek, ne z igranim ali plesnim filmom, temveč z dokumentarcem o ameriški turneji skupine Laibach; vrača se Jan Cvitkovič, ki je mednarodni uspeh svojega prvenca *Kruh in mleko* že potrdil z novo odmevno nagrado na festivalu v San Sebastianu in špansko kinematografsko distribucijo; vrača se Igor Šterk, ki po dveh filmih, v katerih ni želel pripovedovati zgodb – v klasičnem smislu seveda –, v filmu *Tuning/Uglaševanje* prvič eksplicitno pripoveduje. In vrača se Matjaž Klopčič, ne le z novim kinematografskim filmom, prvim po skoraj dvajsetih letih; vrača se v Ljubljano iz preteklosti, čas svojega otroštva, v okupirano mesto pod Italijani. Gre mar za politični film ali "zgolj" za spomine na z vojno zaznamovano otroštvo? Odgovor bo dala premierna projekcija ob zaključku 16. LIFFa, že zdaj pa se ne morem znebiti občutka, da slovenska filmska produkcija v političnem smislu že dolgo časa ni bila tako množično "deklarativna" oziroma ozaveščena kot letos. Klopčič, celo Šterk, v čigar filmu lahko prek junakovih "bruseljskih travm" zaznamo neko širšo družbeno-kritično ozaveščenost, v produkcijo zadnjih let prinašata svežo dimenzijo, ki jo Podgoršek v dokumentarcu *Razdružene države Amerike* razvije do globalnih razsežnosti. Film namreč ni zgolj dokument turneje skupine Laibach jeseni 2004, nekaj dni po zaključku tamkajšnjih predsedniških volitev, temveč predvsem analiza travmatičnega stanja duha v t.i. modrih zveznih državah, demokratskih trdnjavah, kjer ljudje bo Bushevi ponovni zmagi padajo v množično depresijo in obup. O tem v naslednjem *Ekranu*; v tokratni številki pa več o dveh aktualnih filmih, gverilskem *Norega se metek ogne* Mitje Novljana, ki med drugim tematizira fenomen lokal patriotizma, ter o *Odgrobadogroba*, ki se aktualno-političnih kontekstov – kar v tem primeru deluje blagodejno – izogiba v širokem loku. •



Razdružene države Amerike, Sašo Podgoršek



ODGROBADOGROBA: MACISTE & MUTA

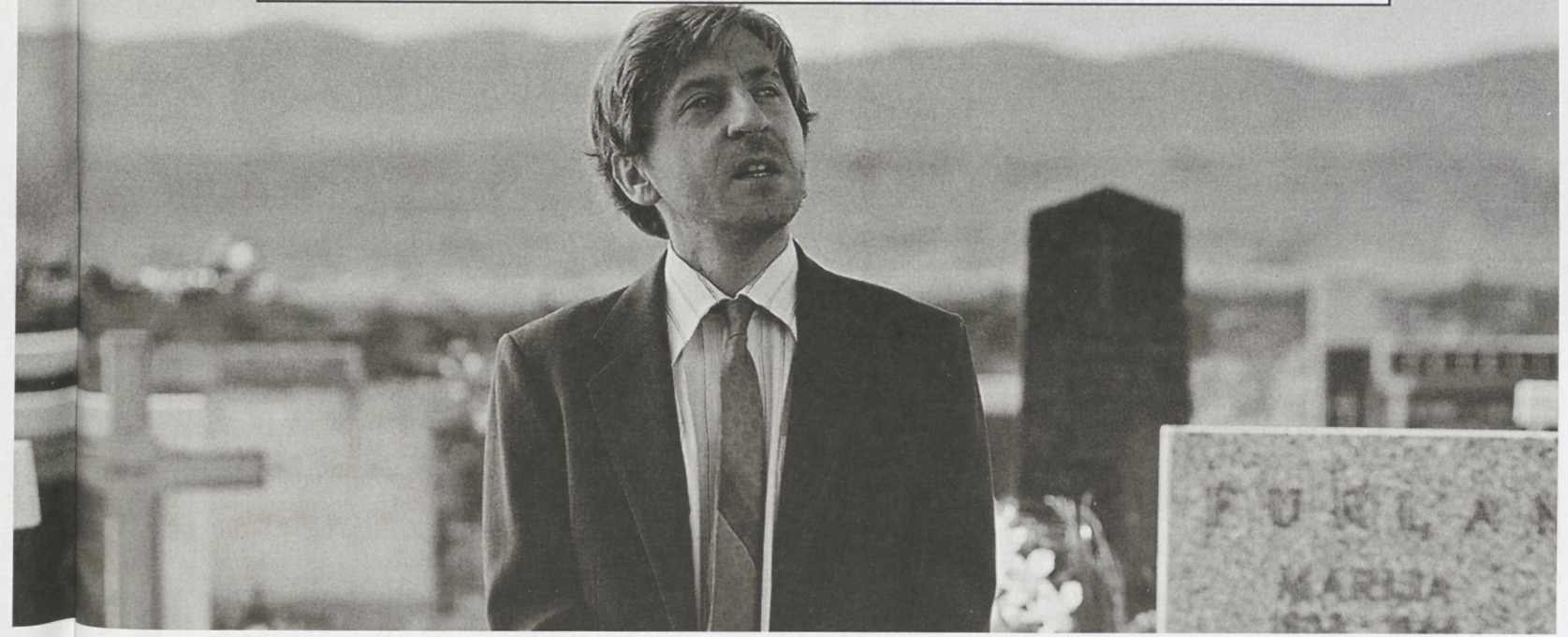
stojan pelko

“Imajo se radi, pa čeprav vedno nekaj zajebejo. Vsi si želijo boljših medosebnih odnosov, ne naredijo pa za to nič, celo ravno nasprotno. To je film o človeških napakah. O želji po ljubezni. Ljubezenska tragedija.”

S temi besedami je Jan Cvitkovič v intervjuju za *Ekran* opisal – svoj prvi film, *Kruh in mleko* (2001)! Ko danes gledamo njegov drugi celovečerec, *Odgrobadogroba*, je videti, kot bi se njegovi junaki aktivno lotili “izboljšanja medosebnih odnosov”, a so zato napake le še bolj boleče, želje še bolj smrtonosne, tragedije pa še bolj krvave. Film pa ... film je preprosto osupljiv. Osuplost je občutek, da imaš opraviti z avtentičnim ustvarjalcem, ki zna ne le zaznati drobce časa, ampak jih preoblikovati v drobce medija, s katerim se izraža. Kar osupne, niso prigode, temveč kako je tisto, kar se je zgodilo, postalo *filmski dogodek*: ne beg Sonje Savič skozi vinograd, temveč, kako ji na dihi sledi kamera; ne finalni pokop, temveč kako temni podoba. Ko je iz “tmnskega raja” svoje raziskovanje slovenskega vsakdanjika Cvitkovič prestavil na jug, na Kras, se je za hip morda zazdelo, da bo ta spust po Soči prinesel barve in komedijo. A Cvitkovič je arheolog: če kdo, tedaj on ve, da se pod zemljo skrivajo sledi vsakvrstnega trpljenja. In le kje je trpljenja več kot tam, kjer je zemlja dobesedno prestreljena z jamami in proteusi, s fojbami in fantazmami? Ko so španski distributerji iskali motto, ki naj na plakatu povzame bistvo filma, bi ne mogli izbrati bolje: “Vsi bi radi v nebesa, nihče pa ne bi prejel umrl.” Natanko za to gre v filmu *Odgrobadogroba*. Bi se radi imeli res radi? Ni problema, le umreti bo treba prej! No, ja, vsaj poskusiti velja. Vsakomur, ki je to v Cvitkovičevem filmu poskusil, se je obrestovalo: dedek je našel ljubezen po okrevanju od samomora v bolnišnični sobi, Šuki in Ida pa sta tudi vsak po svoje že umrla, preden sta zares ponovno združena v ljubezni. Ko po prizoru pokopa zemlja prične dihati v ritmu ljubezenskega žrtvovanja, kaj dihati, hropsti od bolečine, smo na terenih Antigone in Hamleta: zabrisana je meja med mrtvimi in živimi, da bi se lahko odprla veliko bolj temeljna meja med zemljo in nebom, med zakoni, ki veljajo tu, in zakonom, ki velja tam. Z objemom križane in maščevalca se stakneta dva registra, ki dobesedno zaobideta, preskočita zemeljsko

površino: objameta se ona, ki je bila simbolno že križana in poteptana globoko v zemljo, ter on, ki je bil z vnaprejšnjo vizijo lastnega pogreba že visoko nad tlemi. Zdaj sta oba tam doli, a hkrati kar najbolj daleč proč od pritlehne površnosti, ki jima ni pustila dihati na zemeljski površini. Poleg vsega drugega je Cvitkovičev film tako tudi film o podzemnem uporništvu proti klišejem povprečnosti, o gverilskem odkrivanju oaz samote in očes ciklona, v katerih je edinole še mogoče, da se odblesk sončne toplote na obrazu zazrcali v ogledalu, ki ga lastnoročno ljubeče nastaviš sopotnici skozi življenje in smrt. *Odgrobadogroba* je *underground*.

Eden od kriterijev kritiške presoje posameznega filma je tudi ta, koliko resnih primerjav sploh omogoča. Že ob Burgerjevih *Ruševinah* je bilo po dolgem času mogoče resno razpravljati o tem, kako se je razmerja med gledališčem in filmom lotil Jacques Rivette, kaj je liku glavne junakinje prinesel John Casavettes in kje se skozi severnjaško teatrsko izkušnjo tihotapi duh Larsa von Trierja. Če so nekoč take primerjave bile videti za lase privlečene in megalomanske, jih generacija slovenskih režiserjev s svojo izvirnostjo, lokalnostjo in avtorsko specifičnostjo ne le dopušča, ampak skoraj zahteva. A če je vpetost v avtorske krogotoke imen prvi od parametrov razprave, smo bili še vedno v zagatah, ko je bilo treba tematske obsesije slovenskih avtorjev vpenjati v sočasne pojmovne krogotoke. Je kdo pri nas doma, ki si upa tako fatalno zatrditi kaj o ljubezni, kot je to storil Kubrick? Mar koga tako močno preganja tema maščevanja, da lahko o njem debatira s von Trierjem ali Eastwoodom? Ne gre za to, kako artikulirano zna kdo govoriti o svojem delu (tu je Cvitkovič že s *Kruh in mlekom* postavil izjemno visok prag), gre za to, kaj nam o teh pojmi s svojimi podobami *govorijo sami filmi*. In tu si upam trditi, da *Odgrobadogroba* spregovori tako suvereno, kot že dolgo nihče ni govoril v teh krajih. S tega stališča se nam kot ključni pojem filma vsiljuje pojem *nasilja*, še natančneje, nekaj, čemur bi lahko rekli *krogotok* ali celo *promet nasilja*. Videti je, kot bi Cvitkovič verjel v to, da se ne da biti nasilen, ne da bi se to nekje ne poznalo: ne le v fizičnih sle-

ODGROBADOGROBA:
NEBESA ZGORAJ, SPODAJ PEKEL

deh fizične bolečine (brazgotinah, podplutbah, modricah in ranah) in psihičnih sledih psihične bolečine (avtistična otopelost, brutalna vzkipljivost), temveč v skoraj fizikalni masi nasilne energije, ki se kot virus seli z oddajnika na prejemnika, z njega pa spet takoj naprej na naslednji člen v tej neskončni verigi. Če vstopimo v ta krogotok nasilja denimo z mračno figuro Renatinega očeta, ki ga igra Vlado Novak, mu seveda lahko takoj pripišemo razsežnosti spolne zlorabe hčerke. A ta masa nasilne energije se med mazohistično seanso z Renate prenese na glavnega junaka Perota – pri čemer njene besede bolijo morda celo bolj od njegovih udarcev s pasom. Ko Pero odide iz hiše, dobesedno odnese s seboj del tega nasilja (del še vedno ostane tam, doma, boleče viden v okrvavljenem Renatinem nosu po samopohabi s pepelnikom) – a je že ta del tako težak, da ga mora ob prvi priliki spet nekam odvreči. In sestrin mož, četudi za dve glavi večji in več kot očitno močnejši, je prvi, ki Perotu pride prav kot svojevrsten poligon za novi manevar tega neustavljivega "prometa nasilja". Če verjamemo Cvitkoviču, ga je treba poskusiti ustaviti tam, kjer se je začel: v družini. Ko se namreč ponovno zlepljena družina po okrevanju prebutanega moža pelje iz bolnišnice nazaj domov, jih popevčica po avtoradiu združi v neko naivno radost, ki je nalezljivo ljubezniva. Verjamemo, da je možu res žal, da je tak zahojen prasec. Imajo se radi.

Četudi se na prvi pogled zdi, da je tudi Šuki v istem položaju (tudi njegovi ljubezni so storili silo – in tudi ta sila mora nekje udariti ven), nosi s seboj tudi že temeljno razliko: on udari *nazaj*, verigo zverži v krog, silo zvari v kolo. Ker so njegovi zgledi jasnejši (navdihne ga film *Maciste, največji junak na svetu*, peplum iz leta 1963 z Markom Forrestom v naslovni vlogi), so tudi njegova dejanja odločnejša, sledi njegovega nasilja pa bolj ... mrtva trupla. Ko po kraški cesti v velikem planu odbriži feltna, obrušena v smrtonosno orožje po zgledu nekdanjih behurovskih vpreg, vemo, da bo pravica zmagala. Zato se lahko na prizorišču pokola najdemo šele *post festum*, po bitki, saj nam je že ob velikem planu te "flajš mašine" jasno, da bo krvavo, zelo krvavo. Nekaj srhljivo prepričljivega je v tem navitem fičku z v ost nabrušenimi feltnami, v tej skušnjavi vaškega mehanika, da si poišče zgled pri "najmočnejšem človeku na svetu" (kakor se je le dve leti pred omenjenim *Macistom* imenoval drug film iz iste serije), da bi maščeval skrunitev ljubezni. Sean Penn v *Skrivnostni reki* (Mystic River, 2003) in Nicole Kidman v *Dogvillu* (2003) sta oba imela vse naše simpatije, ko sta se odločila vzeti pravico v svoje roke. "*Shoot them all*", bi lahko dahnila Nicole tudi Šukiju, pa bi jima še vedno obema dali povsem za prav. Kaj pa, če moraš vzeti pravico v svoje roke ravno tedaj, ko je ni več – ko so jo domnevni pravičniki vso razelektrili, razosebili, pojedli in popili, pokonzumirali? Fascinantnost Šukijevega lika je ravno v tem, da s prav vsakim človekom v Cvitkovičevem filmu vstopa v razmerja, ki jih v konzumnih daj-dam časih sicer tako zelo težko najdemo. Prav neverjetno je, kako z vsakim najde stik, ne da bi niti za hip prenehal biti samosvoj: z dedotom, s Perotom, s potapljačem, celo s psihoanalitikom ...

Vrhunec njegovega finega tkanja vezi z ljudmi pa je seveda razmerje z Ido. Ko ta prvič v filmu pride v njegovo delavnico, je tako, kot bi hušknila senca ali dahnil vetr. Šele, ko jo osvetli in poboža toplo sonce, zaprede prvo nit stika: s Šukijem, a tudi z nami, filmskimi gledalci. Trenutek, v katerem visoko pod stropom na lica ujame toploto sonca, je trenutek, v katerem Cvitkovičev film prvič da slutiti, da bomo imeli opravka z nečim zelo posebnim: s filmom, v katerem se energija ne izgublja, temveč kopiči in prenaša; s filmom, v katerem je mogoče govoriti resno in čutiti telesno; s filmom, v katerem za ljubezen celo ne bo ni meja. Sonja Savič je v tem smislu za Cvitkoviča to, kar je bila Gena Rowlands za Cassavetes ali Ingrid Bergman za Rossellinija: obraz čez mejo ekrana; telo, močnejše od fizike; lik, ki je slika, in podoba, ki je doba. Njeno nemo telo se tu in tam premakne, kot bi bilo v *slow-motionu*, drugič spet pa trzne, kot bi v matrični tehnologiji zamrznjenih gibov preskočili par frejmov. Enkrat se zdi, da je trak prehiter zanj; drugič je sama hitrejša od njega. A tudi tu, na čisto fizikalni ravni sosledja in sočasja gibanja teles in gibanja podob se zdi, da smo na sledi svojevrstne aritmije, na las podobni neujemanju z zdravorazumsko površnostjo. Tako kot je Sonja hkrati pod zemljo in nad njo, nikoli pa zgolj na tleh, tako je tudi pred filmom in za njim, nikoli zgolj na njem. Zagata za tistega, ki jo v filmu ljubi, je bila toliko večja: kako ljubiti neujemljivo nemo ikono, a ne postati pohlepni slepi častilec? Dragu Milinoviču je to uspelo z neverjetno milino, zaradi katere se sklepni del filma približa poetičnemu realizmu kakega Vigoja *Atalante* (L'atalante, 1934). Če je zloščena smrtonosna feltna simbol maščevalca, tedaj je ogledalce na senčniku simbol njenega poetičnega razmerja – in režijskega poetičnega minimalizma. Kako avtomehanik da slutiti, da je pripravljen odpreti novo poglavje v svojem življenju? Tako, da ljubljene odpre prostor tik ob sebi – a ne le njej, tudi njej, kakor se sama vidi. Nočem te torej zato, da boš to, kakršno te vidim – hočem te tako, kakor se vidiš sama. To odprtje prostora za podobo drugega v lastnem najintimnejšem prostoru, v kabini sebstva, je ultimativna gesta ljubezni, je izraz spoštovanja. Odtlej dalje bo vse storil zanj, tudi ubil – in ona bo pripravljena iti zanj dobesedno do konca sveta, tudi v smrt. Ko se mali naviti fičko obda z ostro brušenimi feltnami, je Šuki pripravljen za soočenje s smrtjo. A ko v malem navitem fičku z zrcalom na sovozničnem senčniku Šuki odpre prostor za drugega, sta pripravljena na soočenje z življenjem. Zato zmagata, tu in tam. In zemlja zadihava njenem ritmu, zahrope v njuni bolečini. Ko ju bodo čez tisoč let izkopali, bosta kot tisti objeti par iz Pompejev, ki sta ga vulkanski pepel in lava ohranila, da je ob pogledu nanj Ingrid Bergman (v Rossellinijevem *Potovanju v Italijo*/Viaggio in Italia, 1953) onemela od bolečine in skoraj omedlela ob soočenju z močjo ljubezni.

Ko si je Pascal Quignard (v zbirki fragmentov *Sovraštvo do glasbe*) v navalu narcizma zaželel molka in tišine na lastnem pogrebu, ni mogel vedeti, da bo največje posvetilo nemosti smrti posneto na koncu zvočnega, glasnega in bučnega filma, kjer zemlja diha z njo, nemo pričo ljubezni drugega. •

Cvitkovičevi junaki imajo več podob in nobena ni bolj prava od drugih. Negativcem je v *Odgrobadogroba* namenjena posebna vloga, a to je zlo onkraj dobrega in slabega, onkraj vsake etike, onkraj človeškega. Na tej strani, med ljudmi, pa je med dobrim in slabim težko potegniti mejo. Naj bo to nadaljevanka *Daleč je smrt* ali film *Odgrobadogroba*, povsod je bližina smrti tisto, kar je pri ljudeh najbolj človeškega, temeljna nemoč, v primerjavi s katero vse ostalo zbledi. Hkrati pa je Cvitkovič, ki v slovensko kinematografijo vrača mediteransko kulturo, daleč od Nietzscheja, pri njem na drugi strani te negativne dialektike, bližine smrti, ki jo v *Odgrobadogroba* še podčrta absolutno zlo v vlogi Badguys, ni nič. Je pramen svetlobe, ki posije na stopnišče Ivanovega (Peter Musevski) bloka v *Kruh in mleko*, so sončni žarki, ki jih Ida (Sonja Savič) lovi na obraz od takrat, ko prvič pride v Šukijevo (Drago Milinovič) delavnico, do tam, ko ga spremlja na njegovi zadnji poti. Ljubezen. Vsakdanja, usodna.

Ljubezen med Ivanom in Sonjo (Sonja Savič) v *Kruhu in mleku* je oboje hkrati. Vsakdanja, kot v prizoru ob Ivanovi vrnitvi, ko se odpravljata v posteljo, "Pejt spat" – "Ti pejt spat, z mano", in usodna. Ko Ivan izve, da je Sonjo na maturantskem izletu zapeljal Armando (Pepi Radonjič), se mu podre svet. Struktura filma *Odgrobadogroba* je veliko bolj kompleksna in to ne samo zato, ker je v njem več glavnih likov – tako je prvič po *Splavu meduze* (1980) Karpa Godine in dejansko je *Odgrobadogroba* prvi velik slovenski film od takrat. Kompleksnost strukture tvorijo odnosi med liki, en sam odnos pravzaprav, ljubezen, a v različnih variacijah, ki v razmerju ene do druge dobivajo svojo podobo in svoj pomen. Od najbolj idealne, mirne in stabilne ljubezni Dedota (Brane Grubar) in Adrijane (Nada Žnidaršič), do katere prideta šele po tem, ko spoznata tudi druge ljubezni, njihove začetke in smrti, do najbolj običajne ljubezni Vilme (Nataša Matjašec) in njenega moža (Zoran Dževerdanovič), ki v sebi nosi oboje, pričakovanja in razočaranja, dobro in slabo, naklonjenost in sovraštvo. Odnos Ide (Sonja Savič) in Šukija je edina prava, večna, nesmrtna ljubezen, kot si jo predstavljamo, kadar pomislimo nanjo, kadar po njej

hrepnimo in si je želimo, tako kot Pero (Gregor Bakovič), ki celo takrat, ko dela, ne neha misliti na Renato (Mojca Fatur), ki govori o njej, ko govori o drugih, in je zanj pripravljen postati tak kot moški, kakršni so ji všeč. To, kar imata Ida in Šuki, ni običajno, z vidika zahodnih kultur je morda celo nesprijemljivo – a vendar se v primerjavi s tem pokaže vsa zlaganost prepričanja, da bi za ljubezen naredili vse.

Ko Renata vpraša Perota, kaj bi naredil zanj, to seveda ni mišljeno retorično. Njegov odgovor, da bi zanj naredil vse, je hkrati predvidljiv in – kot se izkaže v prizoru, ki sledi – običajna laž. Zanj bi naredil vse, ne more pa izpolniti niti njene erotične želje. Zanj bi, retorično, umrl, ne bi pa je sprejel take, kot je. Ljubi jo, a od kje potem to razočaranje, ko jo vidi biti drugačno od tega, kakršna on misli, da je? Ne le, da se je pripravljen spremeniti sam, tudi od nje pričakuje, da je drugačna. *Odgrobadogroba* razpne človeška čustva med nebese in peklom, da bi se na koncu izkazalo, kako jih ni ne v nebesih in ne peklu, temveč so vsa v ljudeh samih, njihovih upih, pričakovanjih – v predstavah, videzu, podobah.

Odnos Perota in Renate je točka, kjer se prostor filma neposredno preplete s prostorom občinstva, z vsakdanjim življenjem tu in zdaj, je točka prešitja. Renatin erotični fetiš ni samo motnja, ki poruši Perovo fikcijo Renate, pač pa tudi simptom incestuoznega razmerja, v katerega jo sili njen oče (Vlado Novak), izkoriščanja njene ženskosti, ki mu jo omogoča pozicija bližnjega in močnejšega – očitno imamo opraviti s problemom spolnega nasilja. A se film ne ustavi pri tem, da to naravnost in deklarativno obsodi, Perova ljubezen Renate ne reši njene neznosne situacije in oče, kakorkoli ogaben, je tisti, ki jo na koncu odpelje s seboj. Nelagodje je logična posledica spoznanja temeljne nedojemljivosti človeških zadev, ki ga namesto klasične katarze prinaša *Odgrobadogroba* in najbolje priča o tem, kako Cvitkovičevi filmi govorico podob osvobajajo realističnih poenostavitvev, ki v podobah iščejo resnico in lepoto. Odnos očeta do Renate je vreden obsodjanja, vendar obsodba ni vse, kar je mogoče povedati s podobami.

Kot bi rekel S. M. Eisenstein, posneti je mogoče *Kapital*. Eisenstein je eden prvih filmskih avtorjev, ki razvijajo razumevanje filmskih in fotografskih podob kot konstrukcij ter jih s tem osvobajajo realističnega pričakovanja, da podvajajo to, kar je upodobljeno na njih, kot so jih razumeli dotlej in jih večinoma razumejo še zdaj. Anekdotično to razumevanje ilustrira prizor, ko Pero in Šuki hočeta, da gostilničar (Primož Petkovšek) zamenja sliko na koledarju. Nova ustreza času, a je fotografija vsem trem manj všeč, zato jo znova zamenjajo s tisto, ki je bila na koledarju prej. Tako kot *pin up* fotografija ne potrebuje koledarja za to, da bi pritegnila pogled, tudi filmskim podobam ni treba, da bi realistično opisovale svet, lahko govorijo tudi o tem, česar ni (mogoče videti) ali kar bi lahko bilo.

To seveda ni brez posledic za sam jezik filma. Ko podobe niso transparentne odslikave sveta, njihov pomen, kot je Eisenstein ponazoril z japonskim piktogramom, izhaja iz odnosa med njimi. V tem kontekstu tudi filmski liki niso več samo nosilci zgodb, pripoved pa ne linearna, in to znova zahteva povezovanje podob in razbiranje pomenov iz njihovih razmerij. Pomeni-v-nastajanju pa spremenijo tudi vlogo branja oziroma gledanja filma, gledalka in gledalec postaneta aktivna soustvarjalca pomena, za kar je seveda potrebno uporabiti domišljijo, obenem pa gledalska izkušnja zahteva tudi aktivno opredelitev do likov in pojavov, do katerih se ni vedno najbolj enostavno opredeliti, kar v Cvitkovičevih delih pride še posebej do izraza. Dojemanje *Kruha in mleka* kot realistične odslikave življenja ljudi na robu eksistence pomeni hkratno zavrnitev obojega, potrebe po tem, da bi do tega zavzeli stališče, in možnosti, da bi ga dojeli kompleksneje, vključno z vzroki in priložnostmi za spremembe.

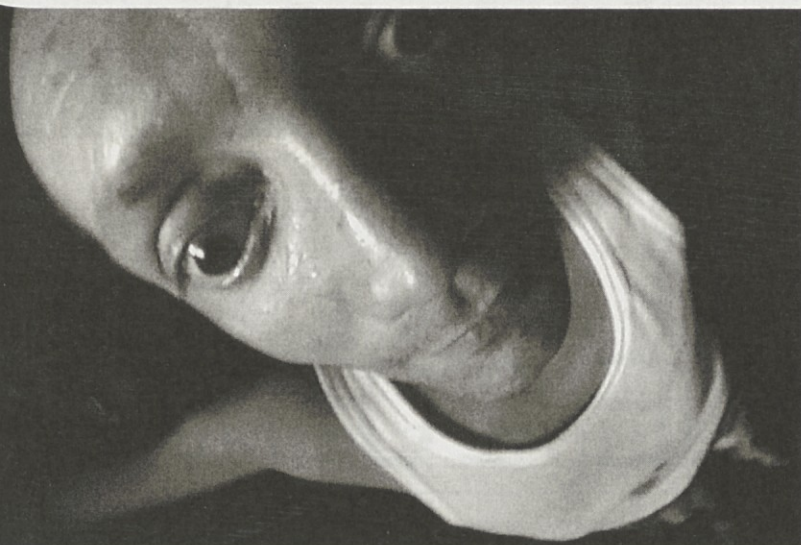
Branje narejenih, sestavljenih, odprtih podob ni enostavno. Glavnima moškima junakoma obeh Cvitkovičevih filmov to povzroča največ težav, čeprav je ukvarjanje s podobami njun poklic. Ivana od samega začetka moti videz drugih – Italijanov joparjev, Sonje, ki hodi delat k sosedom, tistih, ki dajo v vodo premalo cedevite – dokler njegov videz ne zmoti drugih – prodajalka v njem vidi tatu, v Armandovi pripovedi se izkaže za obotavljajočega ljubimca. Vmes izvemo, da je sam strokovnjak za podobe. Uokvirja slike, jih torej ureja, spravlja v red. Tudi sebe je, se zdi, "spravil v red", se rešil alkohola, a ko Armando omaje njegovo podobo moža in ljubimca, spet pristane tam. Začasno, se zdi, kajti tako kot sin Pero kadi marlboro in Armando popravlja mazde, se Ivan odloči, da bo družino in svojo podobo skrbnega moža in očeta pridobil nazaj tako, da bo kupil maestrala. Cvitkovičeva analiza korporativnega kapitalizma, v katerem je potrošnja edina vez med ljudmi in edina pot do njihove identitete, ostaja do konca dvoumna, in možnost, da Ivan kon-

čno pride do neke konsistentne podobe samega sebe, čeprav obstaja, ni nujno pozitivna.

Pero iz *Odgrobadogroba* se zdi večji mojster. Kot pisec pogrebnih govorov ima moč, da ustvarja podobe ljudem po njihovi smrti. Od njega je odvisno, kako bodo ostali zapisani v spominu, njegova skrb je, da tudi po tem, ko umro, ostajajo živi. Čeprav je, kot pravi sam, njegovo delovno mesto pokopališče, je zavezan življenju in tudi druge brani pred propadom, Vilmo pred napadi moža, Dedota pred poskusi samomora, celo sebe dojema na podoben način kot svoje žive mrtvece. Kot snov, ki jo je mogoče oblikovati. Ko mu Renata govori o svojih simpatijah, se začne oblikovati tako, da bi bil podoben njim. Toda z ljubeznijo je njegova domišljija zajela tudi Renato. Ko se podoba, ki jo ima o njej, izkaže za ne-vso, ko jo spozna v podobi, ki je v njegovi fikciji ni bilo, takrat tudi njegove ljubezni ni več. Pero se umakne, zbeži. Bolj kot smo gotovi glede podob, bolj smo v bistvu nemočni in nepripravljeni na presenečenja, ki jih prinašajo.

Cvitkovič, mislim, se tega zaveda, zato v svojih intervjujih še naprej poudarja, da je tujec v mediju podob. Filmske podobe ustvarja, se v njih izraža, hkrati pa jih tudi opazuje in analizira njih učinke. V tem smislu je *Odgrobadogroba* veliko bolj biografski od *Kruha in mleka*, ki ga je s Cvitkovičem povezoval Tolmin kot njegova lokacija. Vloga filmskega režiserja ni dosti drugačna od vloge Perota, pogrebnega govornika. Tudi on ima opravka z živimi mrtveci, tudi njegova moč je v tem, da mrtvim podobam vdihuje življenje, in Perotova izkušnja je izkušnja vsakega filmskega avtorja, kolikor ga na eni strani vodi zaupanje v to, da podobe lahko obvladuje, na drugi pa spoznanje, da imajo svoje, od njega neodvisno življenje. Ljubezni, kot matrica materialne virtualnosti podob in ultimativni dokaz o moči domišljije, je pogoj in hkrati nasprotje te izkušnje – deluje le, če je odpravljen vsak dvom, v slepi zaverovanosti v svoj prav in svoje predstave.

Christopher Lasch je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja zapisal, da so vse bolj pogoste psihične težave ljudi posledica dejstva, da ljudje družbene krivice doživljajo kot osebni poraz. Sodobne študije kažejo, da danes veliko več ljudi umre od depresije kot od lakote. Stanje se je v zadnjih desetletjih torej samo še poslabšalo. Ko Pero zapusti Renato, to lahko razumemo kot izraz njegove nemoči ob soočenju s spolnim nasiljem, kot osebno doživljanje krivičnosti družbe. Hkrati pa je to tudi spoznanje lastne nemoči ob moči podob, nemoči, da bi slepo verjel vanje. Kot da bo, ko bo sonce nehalo svetiti na Ido in Šukija, s sveta izginila še zadnja sled slepega zaupanja, brez katerega ni nesmrtni ljubezni, in ne drugih skrivnostnih učinkov podob. •



NOREGA SE METEK OGNE

bojan kavčič

Slovenija 2004

režija Mitja Novljan **scenarij** Mitja Novljan **fotografija** Aleksander Petrič **glasba** Vlado Kuzman **igrajo** Uroš Potočnik (Aleks Brams), Ludvik Bagari (Jože Tkalec), Petra Zupan (Epifani), Petra Cirkovski (Kiti)

Mitja predlaga: "Nekdo iz province pride v mesto, najame sobo pri mestni podgani, ta mu v momentu ubije ves keš. Ti ..." se zazre v Ludvika ... "Ti bi lahko bil ortodoksni prekmurski nacionalist!" Ta odlomek iz distribucijskega gradiva o nastajanju filma *Norega se metek ogne*, ki navaja pogovor med režiserjem in scenaristom Mitjo Novljanom ter glavnim igralcem Ludvikom Bagarijem, lepo povzema izhodiščno idejo pripovedi. Preprosto, jedrnato in duhovito, brez pretiranih ambicij, vendar z dobrimi obeti za zanimiv razvoj dogajanja, kar je redka odlika izrazito nizkoporačunskih projektov. Običajno je ravno narobe: čim manj sredstev imajo avtorji takšnih filmov na voljo, tem večje so njihove ambicije, tem bujnejše zamisli nam ponujajo in si tako že vnaprej zapirajo vrata za kolikor toliko prepričljiv izid.

Pri Novljanu se zdi vsaj spočetka vse podrejeno omenjeni zasnovi in prilagojeno skromnim produkcijskim pogojem. Res imamo opraviti z mladencem iz province, namreč s prekmurskim "republikancem" in nesojenim natakarkom Jožekom, ki pride skupaj z dekletom v Ljubljano, da bi ubežal revščini domačega okolja; in res imamo opraviti z "mestno podgano", namreč neuspešnim glasbenikom Aleksom, ki prišlekoma odda sobo in jima v kratkem času na račun predplačila izpuli ves denar. A situacija je vendarle nekoliko kompleksnejša, kajti Aleks je privezan na invalidski voziček, ker so mu nasilni upniki polomili noge, njegova intimna prijateljica in prava lastnica stanovanja Epifani pa viha nos nad podnajemnikoma, ki ju je Aleks sprejel brez njene vednosti. Napetosti med paroma kajpada naraščajo tudi zaradi "kulturnih" razlik, ki se zlasti Epifani zdijo nepremostljive, hkrati pa se vendarle razvijajo navzkrižne simpatije. Tako si Jožek in Epifani privoščita celo bežen kuhinjski seks (ki je po njenih besedah zgolj skromno poplačilo za Prekmurčev izgubljeni denar), Aleks pa skuša zapeljati negotovo Kiti, ki sicer ni tako nedolžno nezainteresirana, kot se kaže, a se mu vseeno ne vda.

Do tod teče vse skupaj kar spodbudno, v sicer nekoliko uspavanem tempu, vendar brez praznega teka, še več, film zgradi čisto spodobno podlago za nadaljnji razvoj pripovedi, denimo v smeri humorno obarvane socialne drame – a priložnosti žal ne izkoristi. Zgodba preprosto obtiči, liki padejo v krizo. Resnobe, a vitalističnega prekmurskega junaka se spričo izgubljenih iluzij poloti apatija, depresivni glasbenik išče tolažbo v pijači in klaviaturi, kapriciozna, z dolgočasna, zmrdljiva lahkoživka skuša zadovoljevati predvsem svoja rahlo perverzna seksualna nagnjen-

ja, provincialna naivka pa izgubljeno tava naokrog. To dramaturško in karakterno krizo skuša Novljan reševati zgolj z na silo vkomponiranimi in precej amatersko insceniranimi prizori sadomazohističnega seksa med Aleksom in Epifani, medtem ko prekmurski par prepušča tišini njune ohlajene intimne. Že tu se pripoved prelevi v golo farso, konča pa se kar v slogu žanrske (gangsterske) burke.

Pri vsej narativni okornosti, inscenacijski površnosti, igralski neuravnoteženosti in pomanjkanju občutka za satirični kontrast je kar nekam presenetljivo, kako natančno in po svoje duhovito film reflektira slovenski provincialni sindrom. Novljan očitno dobro ve, da je meja med mestom in podeželjem, med urbano in provincialno "kulturo", pametjo, slogom življenja in obvladovanjem okolja na Slovenskem zelo tenka, včasih povsem zabrisana, največkrat pa le fiktivna, zato jo skuša namereno poudariti, podkrepiti, na debelo podčrtati, saj lahko tako dovolj posmehljivo opozori na njeno notorično problematičnost. Težava je le v tem, da karikirani (predvsem seksualni) "pokvarjenosti" ali "izprijenosti" mestnega para ne uspe zoperstaviti dovolj definiranih in prepričljivih odlik obeh prišlekov iz province, marveč ju vsaj po tej plati postavi na stranski tir, v pasiven, podrejen položaj, zaradi česar mu celotna operacija (raz)ločevanja domala spodleti. Slednje je toliko neprijetnejše, ker avtor ne more zanemariti ravno tako notoričnega dejstva, da provincialna plat v tukajšnjih razmerah tako ali drugače vselej zmaga, prevlada, si podredi navidez docela urbano okolje. Če se ji je to posrečilo v parlamentu in v samem urbanem centru države, kako se ji ne bi v filmu, ki govori prav o njeni trdoživosti. Jožek je vsekakor ključna figura pripovedi in še zlasti sklepne preobrata, ko s premišljenim protiudarcem premaga nasilniški trio, ki skuša na mafijski način poravnati račune z Aleksom (stvar bi lahko izpadla bolj komično, saj – ironično – navidez neobgljena Kiti opravi levji del posla, medtem ko se Jožek le verbalno šopiri, a kaj ko hitropotezna izvedba preveč šepa). A mar je to res zmagovalce provincialca oziroma ponosnega dediča slavne Prekmurske republike, katere taktiko domnevno posnema? Mar način, kako prevzame "oblast", ne spominja bolj na urbane gangsterske metode? Njegova preobrazba, razvidna v epilogu, je pač dovolj zgovorna in za nazaj potrjuje pravilnost omenjenega vtisa. Skratka, divja fikcija, ki ne more prepričati že zato, ker v izbranem okolju in razmerah deluje povsem nesmiselno. •

BENETKE 2005:

radikalna izguba identitete



Workingman's Death

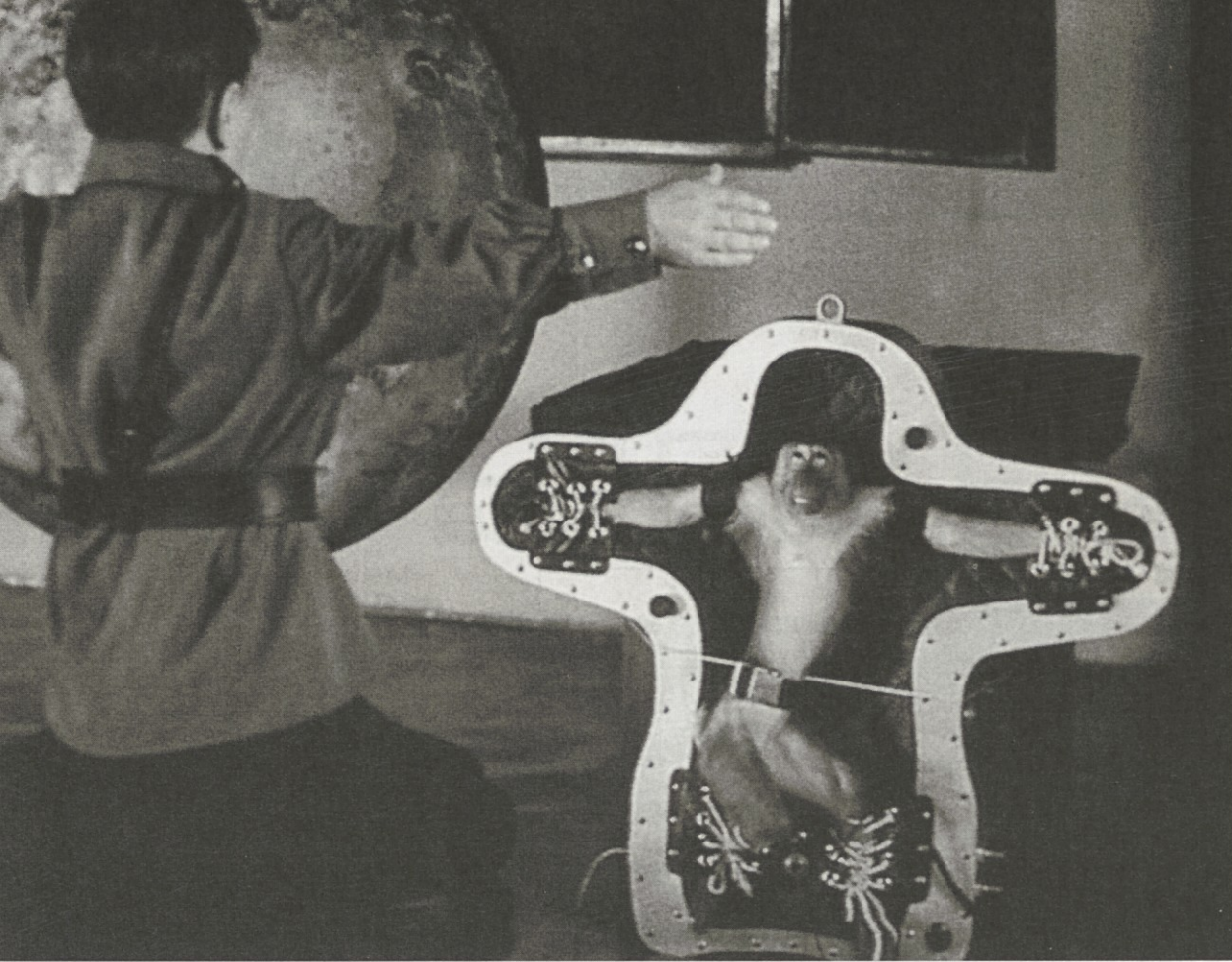
denis valič

Čeprav smo se v preteklih letih po beneškem festivalu domov skoraj vsakič vrnili s paletto pripomb, pa so te le redko zasejale globlji dvom o smiselnosti naslednjega poznoavgustovskega odhoda na beneški Lido. Dejstvo, da se v neposredni bližini odvija festival A kategorije, pa čeprav v delno popačeni podobi (v zadnjih dveh desetletjih so Mostro pestile hude infrastrukturne in logistične težave, kar je vplivalo tudi na neizpolnjevanje pričakovanih standardov), je bilo vedno dovolj prepričljivo in povsem zadosten argument. A čeprav se občutki ob letošnji vrnitvi na prvi pogled niso drastično spremenili, pa se vseeno zdi, da je bilo tokrat ob beneškem festivalu prvič tako izrazito zaznati nekaj, kar bi lahko radikalno spremenilo naš pogled – popoln manko kontinuitete namreč oziroma bi morda lahko rekli celo to, da smo bili tokrat priča kar radikalni izgubi identitete.

Ne samo, da se je v zadnjih desetih, petnajstih letih le malokateri direktor obdržal dlje od dveh let (v Italiji se ti praviloma menjujejo s politično garnituro), s čimer je bil onemogočen vsakršen resnejši in dolgoročnejši poseg v samo zasnovo festivala in izgradnjo prepoznavne identitete, pač pa je letos Marco Müller, v svojem drugem letu vodenja Mostre, slednjo celo povsem nepričakovano oddaljal od klasične zasnove festivala A kategorije. Velik del poudarka je namreč s pregleda sočasne svetovne avtorske filmske produkcije premestil na zgodovinsko retrospektivo, ki je letos zavzemala skoraj polovico vsega festivalskega programa. A pri tem ni šlo za radikalno širjenje festivalske ponudbe, saj te obstoječa beneška infrastruktura preprosto ne bi prenesla. Ne, Müller se je presenetljivo odločil za znatno redukcijo filmov iz aktualne produkcije (ostalo je le še šestdeset celovečercer!), pri čemer pa se tekmovalnega programa seveda ni dotaknil (klasičnih dvajset del). Tako je skrčil število sekcij (lahko bi rekli, da sta ostali le dve – Benetke 62, z deli v in izven konkurence, ter Horizonti), prav tako pa tudi število celovečernih filmov, prikazanih znotraj tistih, ki so obstale.

Lahko bi torej rekli, da je Mostro prikrajšal za odkrivanje novih teritorijev in novih trendov v sodobni avtorski produkciji – za tisto torej, kar je še v največji meri privlačilo naš pogled. Seveda bi bilo nesmiselno reči, da retrospektiva sama po sebi ni zanimiva – nasprotno, v svoji izčrpnosti in velikopoteznosti je bila za mnoge celo navdušujoča. Vprašljiv je le koncept, ki beneški Mostri odvzema tisto, kar naj bi jo opredeljevalo (izčrpen vpogled v aktualni trenutek sodobne avtorske produkcije), hkrati pa ji dodaja neko novo, bistveno razširjeno identiteto. Tako na letošnjem beneškem festivalu ni bilo nič nenavadnega, če v določenem terminu prave alternative med sodobnimi deli niti ni bilo, pač pa se je kot edina možnost ponujal skok v zgodovino.

Toda če je argument za tako izdatno krčenje števila prikazanih filmov – torej prilagoditev nemogočim, restriktivnim infrastrukturnim pogojem – po eni strani še mogoče razumeti, nas po drugi strani krepko preseneča



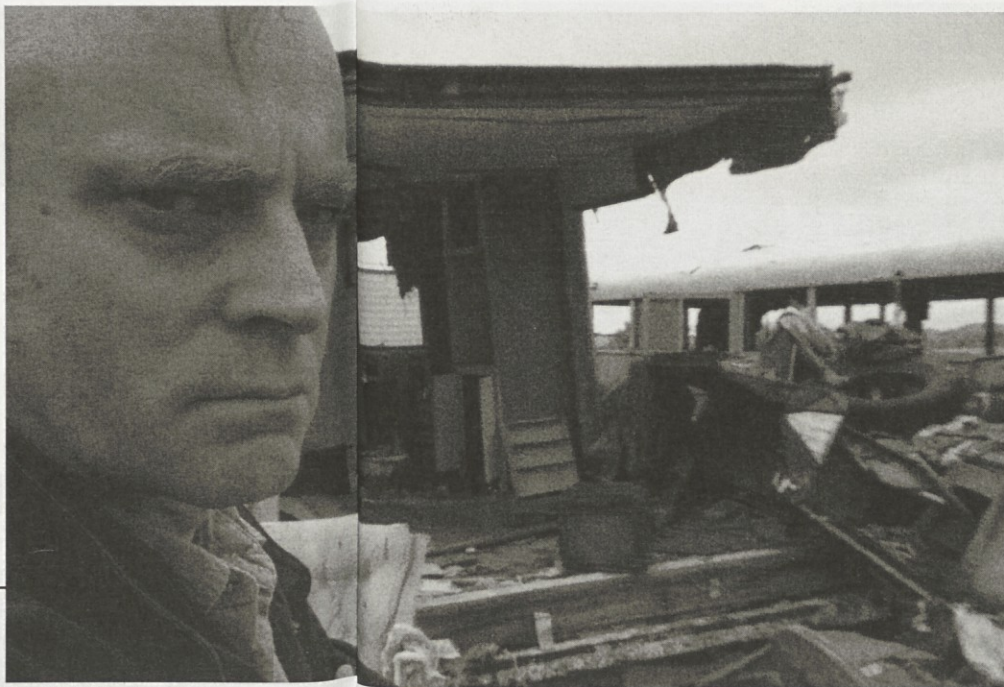
Pervye na lune

dejstvo, da je bilo krčenje izvedeno le na strani sodobnih del, medtem ko se je zgodovinsko retrospektiva po obsegu kar nekajkrat povečala. In če je bila slednja resnično premišljeno sestavljena, z izborom, ob katerem so le redki imeli kaj pripomniti, pa je predstavljala selekcija sodobnih filmov vsaj manjše razočaranje. Že dolgo se namreč ni zgodilo, da bi prav glavni program prinesel največ zanimivih del. Res je sicer, da o kakšnih izrazitih presežkih ni bilo sledu, toda vseeno je ponudil več zanimivih del kot že drugo leto precej nezanimiva in nejasno opredeljena sekcija Horizonti. Za slednjo se je namreč zdelo, da je obstala nekje sredi poti med tem, da se spremeni v sekcijo za dokumentarni film (od skupno devetnajstih del je bilo kar deset dokumentarcev oziroma t.i. *fake* dokumentarcev) – kar niti ne bi bilo nesmiselno, saj smo prav med temi lahko videli nekatera izmed najzanimivejših del, na primer *Workingman's Death* Michaela Glawoggerja, *Pervye na lune* Aleksejja Fedorčenka, ne nazadnje pa tudi *La dignidad de los nadies* veterana Fernanda E. Solanasa –, in tem, da se osredotoči na dela, ki iščejo nove izrazne poti (najbolj izrazit v tej smeri je bil Matthew Barney s svojim ufilmanim performansom, morskim japonskim obredjem *Drawing Restraint* 9). Kot celota pa je sekcija vseeno, kljub nekaterim dobrim delom, dajala občutek poštnega nabiralnika, v katerega vsak vrže pač tisto, kar ima v rokah.

Pričakovano in hkrati nepričakovano, za letošnje beneško Mostro pa morda predvsem simptomatično, je največ duha in izvirnosti v iskanju lepote in izraznosti filmske poetike pokazal veteran avtorskega filma, nekonvencionalni nemški cineast Werner Herzog, ki se je v objavi špiči svojega psevdodokumentarca, znanstveno-fantastične-fantazije *The Wild Blue Yonder*, z iskrivostjo lirično navdahnjenega genialca zahvalil ameriški vesoljski raziskovalni agenciji NASA za poetični čut, ki ga je pokazala v posnetkih odprav na vesoljsko postajo Mir. *The Wild Blue Yonder* je enkratno, neponovljivo in neposnemljivo delo, lirično stičišče parametrov nove fizike (v spremnem gradivu smo lahko zasledili, da je delo pravzaprav nastalo v počastitev leta fizike, ko se praznuje stoletni-

ca epohalnih Eisensteinovih odkritij), še ne videnege znanstveno-fantastičnega imaginarija ter nenavadnega metafizičnega realizma. Prek osrednjega lika, vesoljca Brada Dourifa, ki je na Zemljo padel z Divjega planeta v modrem onstranstvu in ki se vseskozi naslavlja neposredno na občinstvo, torej obrnjen proti in govoreč v kamero, nam Herzog neusmiljeno sesuje vse naše utečene, klasične "znanstveno-fantastične" predstave. Na primer tisto o superiornosti vesoljske rase. Herzog je tu še posebej neusmiljen – njegov vesoljec je luzer, zguba, nič, ki ga je človeška družba povsem marginalizirala, ki je na Zemljo prišel z velikimi načrti in jih kmalu vse videl, kako se sesuvajo v prah; a hkrati je tudi vizionarski posameznik in strastni, ekstatični iskalec "znakov življenja", ki ga muči neutolažljivo domotožje po njegovem "planetu tišine in teme". Herzog je nenadkriljiv, preprosto genialen, tudi ko manipulira z "znanstvenim materialom", z "resnico", z dokumentarnimi posnetki NASINE odprave, saj jih z najbolj preprostimi "posebnimi učinki", nenavadnimi zvoki, komentarjem osrednjega lika ter "vesoljsko-mistično" glasbo čelista Ernsta Reijsegerja sprevrže v nekaj povsem drugega, v dolgo in poetično potovanje proti Divjemu planetu v modrem onkraj, izven sončnega sistema. Onkraj znanega sveta, onkraj vseh utečenih predstav o svetu, vesolju, resnici in lepoti, tam daleč v divje modro onstranstvo nas z velikim očesom filma vabi ta genialni, absolutni cineast.

V nekem povsem drugačnem, na videz peklenskem, pa čeprav vseskozi zemeljskem svetu, svetu, ki ne pozna več herojev delavskega razreda, saj jih je že zdavnaj pokopal, v nadrealističnih pokrajinah, kjer pustoši surova realnost ... to je svet, ki nam ga prek petih poglavij predstavi avstrijski cineast Michael Glawogger v svojem dokumentarcu *Workingman's Death*. Zastavil si je nalogo, da skozi pet portretov skrajnih delovnih okolij, v katera je kapitalistični sistem, ki preprosto izpljune odvečne, pregnal tiste, ki bi kljub vsemu radi dostojanstveno preživeli, predstavi razmere, v katerih je še danes primoran životariti delavski razred. Glawoggerjevo delo je sprva porodilo nekatere etične pomisleke, saj bi kaj lahko postal eden izmed tistih, ki iz bede in revščine posa-



The Wild Blue Yonder



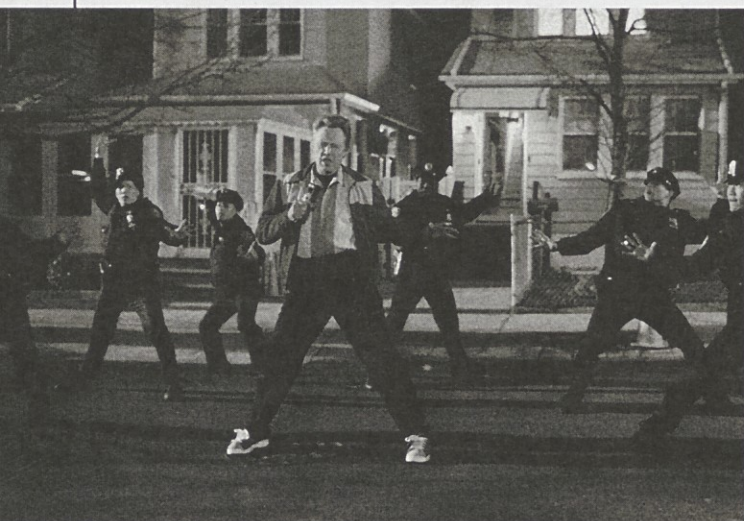
Proti jugu

meznikov dela vizualni spektakel. A čeprav je teritorij, na katerega se je podal, resnično spolzek, je Glawoggerju s tem, ko se je preprosto vzdržal vsakršnega komentarja, se izognil spektakelski razsežnosti v podajanju podob ter oseb, ki naseljujejo njegove skrajne svetove, ni zreduciral v abstraktne simbole družbenih kategorij, pač pa jim je v prvi vrsti dopustil, da se predstavijo kot ljudje s svojim dostojanstvom, uspelo ustvariti iskreno posvetilo delavskemu razredu oziroma vsem tistim, ki si morajo svoj vsakdanji kruh v nehumanih pogojih dobesedno izboriti. Brez lažnega patosa ter z mogočno, a nevsiljivo glasbeno kuliso, ki jo je pripravil John Zorn, se Glawogger s svojo kamero dobesedno prebija skozi delavski vsakdan – od ozkih podzemnih rogov pod mogočnimi, a že zdavnaj opuščenimi rudniki v Ukrajini, kjer se brezposelni moške in žene prelevijo v ilegalne rudarje, ki delajo v še bolj nemogočih in nevarnih pogojih kot udarniki in delavski heroji sovjetske oblasti pred več kot petdesetimi leti, prek okrvavljenih in z živalsko drobovino posejanih tržnic v Nigeriji, kjer je mrtvo truplo večkrat skoraj nemogoče ločiti od živega telesa in kjer med oblaki saj ter roji muh klavci spretno rokujejo s s krvjo prepojenimi mačeta, vse do visokih in strmih pobočij indonezijskega vulkana, kjer nezavarovani delavci ob vdihovanju strupenih hlapov lomijo in nato natovarjajo na hrbet nepredstavljive količine žvepla, ki jih golonogi tovorijo v dolino. V svetu, ki nam ga kaže Glawogger, je delavčevo osebno žrtvovanje za dobro skupnost oziroma same države izgubilo pomen, zato pa pred našimi očmi vznikne dostojanstvo delavca kot človeškega bitja.

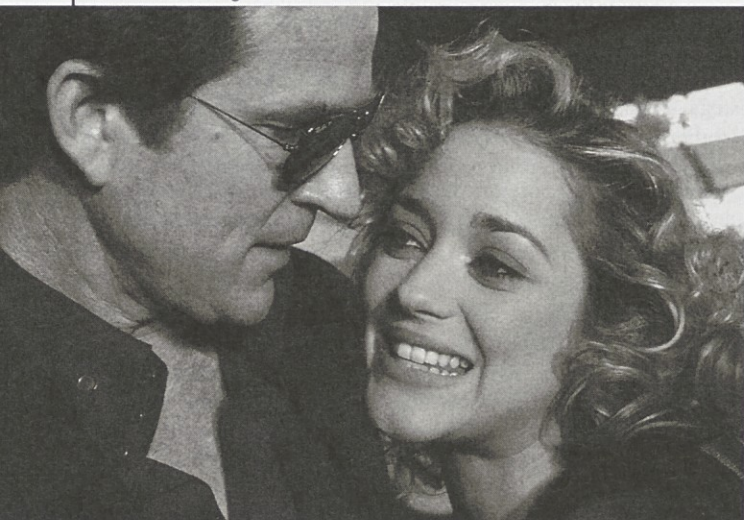
V domeni fikcije smo podoben, a veliko bolj kompleksen in subtilen ekskurz k vprašanju statusa delavskega razreda v svetu zmagovitega kapitalizma pričakovali od Laurenta Canteta. S svojima predhodnima deloma, *Človeškimi zakladi* (Resources humaines, 1999) in *Izkoristkom časa* (L'emploi du temps, 2001), s katerim je na 60. izdaji beneškega festivala osvojil leva, se je uveljavil kot eden najbolj prodornih in iskrivih opazovalcev družbenih protislovij sodobnega sveta ter njihovih psiholoških in moralnih posledic, zato so bila pričakovanja resnično velika. A

tokrat nam je ponudil vsaj na prvi pogled precej nenavadno delo, ki je doživelo negativen sprejem tudi pri njegovih siceršnjih fanih. *Proti jugu* (Vers le sud) je priredba romana, ki ga je napisal Dany Laferrière, novinar tistega haitskega radia, ki ga je ustanovil znani disident in borec proti Duvalierovem režimu Jean Dominique (agronom, ki je leta 2000 umrl za posledicami atentata in čigar življenje je Johnathan Demme podal v svojem dokumentarcu *The Agronomist* iz leta 2003), v katerem pripoveduje zgodbo o treh ameriških ženskah srednjih let, ki v osemdesetih na Haitiju preživljajo nekakšne seksualne počitnice, da bi pozabile na svoj sicer sivi vsakdan. V turističnem kompleksu, ki je povsem ločen od siceršnje haitske družbene realnosti, s tamkajšnjimi mladeniči preživljajo prosti čas. Brenda, Ellen in Sue se prek prijateljstva z Legbo soočijo tudi z drugo platjo haitske družbe, z revščino in nasiljem, s surovo družbeno-politično realnostjo Haitija osemdesetih. Na prvi pogled se zdi, da je Cantet s svojim novim delom naredil korak nazaj oziroma daleč stran od svojega siceršnjega filmskega horizonta, toda pod na videz banalno pripovedjo tke subtilno in prepleteno mrežo medčloveških odnosov, izključujočih se pogledov na svet in vzpostavljanja relacij do dane realnosti tega sveta. Tudi same seksualnosti ne gre dojeti dobesedno, temveč kot politično metaforo, kar je bil že napotek samega Laferrièreja, saj je v svetu, kjer so odnosi med družbenimi razredi zvedeni na minimum oziroma brutalno nasilje, kjer je prepad med revnimi in bogatimi nepremostljiv, tisto edino, kar lahko združi ločene sloje, prav seks – to je edina stvar, ki jo revni lahko prodajo bogatim, in ena izmed mnogih stvari, ki jo bogati lahko kupijo. Vsekakor si bo potrebno Canteta vsaj še enkrat ogledati.

V svet delavskega razreda se je podal tudi ameriški lumpenproletarec John Turturro, ki je posnel *Romance and Cigarettes*, proletarski muzikal o življenjskih peripetijah in emocijah malega človeka, železarja Nicka, ki ga zaradi zakonske prevare zapeče vest. Čeprav Turturru ne moremo pripisati posebno kritične drže ob vprašanju uvida v stanje ameriškega proletariata ali pa vsaj kritične refleksije njegovega aktualnega trenutka,



Romance and Cigarettes



Mary



Redna ljubimca



Brokeback Mountain



Good Night, and Good Luck

nam je z zgodbo o Niku in njegovi disfunkcionalni družini vseeno podaril lepo in duhovito posvetilo malemu človeku in njegovim emocijam, večjim od življenja samega. Izjemni so predvsem glasbeno-plesni prizori, ki so nadvse premišljeno in ritmično koreografirani, še posebej tisti, v katerih nastopi Christopher Walken, saj se zdijo prilagojeni prav njegovi posebni fizionomiji in nenavnim gibom. Vsekakor je Turturro z *Romance and Cigarettes* ustvaril izjemno duhovito in toplo delo, ob katerem se bo nasmejal še najbolj zakrknjen kapitalist.

Nenavaden, po svoje zanimiv in intriganten, a tudi nadvse neroden in naiven, je bil novi film ameriškega mojstra žanrskega filma Abela Ferrare *Mary*, meditacija o veri in verovanju. Ja, tako je, Ferrara je v klasični formi drame posnel meditacijo o krščanstvu in virih njegovega navdih. Delo je na ravni forme zanimivo, kolikor je vanj prenesel izkušnje iz svoje žanrske produkcije, saj ga je zasnoval kot neke vrste horror na temo religioznega samoprespraševanja. Nenavaden in intriganten se zdi, ker s ščepcem kontroverznosti načanja nekatera ključna vprašanja za verujočega človeka. Neroden in naiven pa je, pa naj se zdi še tako nenavado, predvsem na ravni režije, saj se vse prevečkrat zazdi, da bodisi ni vedel, kako bi stvari nadalje izpeljal ali pa jih je zastavil preprosto prezapleteno, da bi jih znal tudi korektno izvesti. Italijanske kritike je navdušil, tako kot vedno, pa četudi posnema največjo smet; nekatere je zintrigiral, saj se je lotil zanimive in za marsikoga še vedno sporne teme; večini pa se je preprosto zdel skoraj odvečen.

Nasprotno pa je bilo eno najlepših in najdoslednejše izpeljanih, najbolj kompleksnih in vizualno fascinantnih ter, ne nazadnje, emotivne direktne izstreljujočih del film *Redna ljubimca* (Les amants réguliers; predvajan bo jeseni na LIFFu), ki ga je posnel francoski veteran Philippe Garrel, neposredni dedič cineastov novega vala. Tako kot Bertolucci s svojimi *Sanjači* (The Dreamers, 2003) se je tudi Garrel lotil obračuna z revolucionarnim majem '68, toda Garrellov obračun je pravo nasprotje, saj gre

za izrazito osebni pogled na takratno dogajanje, ki pa o tedanjem stanju duha pove veliko več kot Bertoluccijevo podajanje "resnic". Tako Garrel ne skriva, da takratnih mladeničev na ulice ni pognala izključno visoka revolucionarna zavest, temveč morda predvsem neka splošna atmosfera, takratno stanje duha, ki jih je ujelo, in v zanosu, brez motivacije z visoko postavljenimi načeli, hkrati z ostalimi pognalo na goreče pariške ulice. Resda njegovi mladeniči in mladenke veliko razpravljajo o vzrokih in posledicah, upih in realnosti njihove revolucionarne zagnanosti, toda Garrel na ravni dialoga naravnost briljantno pokaže "akademsko", skoraj literarno naravo njihovih teoretiziranj o upor in delavskem razredu ("Kako naj izpeljemo proletarsko revolucijo proletariatu navkljub" – ta se v nasprotju z njihovimi pričakovanji zelo mlačno odzove na njihovo "revolucijo"). Tudi ko se Garrel v prvem delu odpravi na ulico, na barikade, in neposredno sledi spopadom, je njegovo videnje revolucije bolj kot poskus objektivnega prikaza takratne resničnosti nekakšna halucinantna, statična mentalna podoba, ki doseže estetski vrhunec z izjemno fotografijo Williama Lubtchanskyja (ta je zanj v Benetkah prejel tudi nagrado za tehnične dosežke). Garrel je v obravnavi tega obdobja izrazito osebni, skoraj intimen, in prav zaradi tega tudi veliko bolj realističen kot Bertolucci, ki si ne upa priznati, da je visoko letičim idealom sledilo morda še odločilnejše obdobje deziluzije.

Preden zaključimo pregled letošnjega beneškega dogajanja bi se bilo seveda korektno za trenutek zadržati tudi pri dveh zmagovalcih, dejanskem, dobitniku zlatega leva za najboljšo delo, torej filmu *Brokeback Mountain* azijsko-ameriškega režiserja Ang Leeja, ter moralnem, ki je bil hkrati dobitnik nagrade za najboljši scenarij, filmu *Good Night, and Good Luck* Georgea Clooneyja. Mnogi so namreč menili, da bi si prav Clooneyjev film, ki je vse festivalske dni vodil tako na lestvici kritikov kot na lestvici občinstva, prejel zaslužil glavno nagrado, a očitno se je žiriji zdel presproten oziroma v primerjavi z Leejevim filmom manj drzen in

daljnosežen v načenjanju perečih vprašanj sodobne družbe. Ne Clooneyjev ne Leejev film namreč v formalnem pogledu nista ponudila pravičnega novega, saj gre v obeh primerih za izrazito klasični deli, konvencionalni naraciji, ki jo prvi alternira z arhivskimi posnetki, drugi pa z dolgimi, liričnimi posnetki divje lepote narave. Clooneyjevo delo, nekakšna biografija ameriškega novinarja, komentatorja Edwarda R. Murrowa, ki je zaslovel, ker si je dovolil senatorja McCarthyja v javnosti obtožiti nedemokratskih metod njegovega lova na "komunistične čarovnice" in si drznil podvomiti v njegovo avtoriteto in legitimnost, je slavošpev neodvisnosti novinarskega dela in opozorilo pred posegi državne oblasti v njegovo avtonomnost. Toda Clooneyju se pri tem ni bilo potrebno jasno opredeliti, izpostavljati lastnega pogleda, saj je bilo že samo podajanje takratne "zgodovine" dovolj zgovorno. In morda je prav ta zadržanost, umik za "objektivnost" podobe, izogibanje jasnemu opredeljevanju in dopuščanje različnih interpretacij videne (nekateri so mu očitali celo probushevsko stališče, opravičevanje posegov oblasti ob argumentu ogrožene nacionalne varnosti) poglobitveni razlog, da se je žirija odločila nagrado za najboljšo delo podeliti Leejevi odi tolerance, ki je hkrati tudi drzno sesutje nedotakljivega mita o mačistični kulturi kavbojev. Leejev film je namreč senzibilna, čeprav morda malce predolga, priredba romana Pulitzerjeve nagrajenke Anne Proulx, ki pripoveduje o ljubezni med dvema kavbojema, ki, daleč od gejevskega gibanja v velikih mestih na ameriški pacifiški obali in ne vedoč zanj, poskušata ohraniti svojo ljubezen v rigidni, konservativni, skrajno netolerantni in mačistični ameriški družbi. Tudi če bi odmisli ostale kvalitete Leejevega dela, njegovo senzibilnost, umirjenost, izogibanje klišejem in zatekanja k patosu, njegov občutek za uravnoveženost in liričnost podobe, bi lahko bila že sama drznost, s katero je sesul enega zadnjih mačističnih mitov, zadosten argument za podelitev nagrade. •

BENETKE 2005:

skrita zgodovina japonskega filma



simon popek



Battles Without Honor and Humanity



Branded to Kill

Drugo leto Mostre, ki jo kot festivalski direktor podpisuje Marco Müller, je potrdilo lanskoletno domnevo, da se bo beneški festival iz dolgočasne jesenske gala manifestacije preusmeril v strokovnejše vode ter postal prvosten retrospektivni kinematografski dogodek, kjer bodo kot alternativa upehanemu in praviloma diplomatsko sestavljenemu uradnemu delu predvajane obširne in informativne retrospektive. Skratka, uradne Benetke (tekmovalni spored, Horizonti, Dnevi avtorjev, pa tudi obstranska sekcija Teden dni kritike) so končno dobile ustrezno alternativo, "rešilno" sekcijo, kamor lahko gledalec, utrujen od neprepričljivih sodobnih smernic, ob vsakem trenutku pobegne in dragoceni čas prepusti filmski preteklosti. Nikakor ne preverjeni; predikati tipa *klasičen* niso del Müllerjevega prednostnega seznama, kar je potrdila že lanskoletna retrospektiva italijanskega žanrskega filma šestdesetih in sedemdesetih let, še posebej pa letošnji pregled "neznane" oziroma "skritega" japonskega filma, ki je z izbranimi 37-imi naslovi več kot pariral malce skromno zasnovanemu izboru malo videnega in težko dosegljivega kitajskega filma (15 naslovov), ki ga je Müller sestavil v čast njegove stoletnice.

Pogled na spisek japonskih režiserjev, vključenih v eminenten izbor 37-ih "neznank", morda mestoma sugerira pridih *klasičnega*, a naj videz ne vara; celo največji mojstri (Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse) so bili zastopani z manj znanimi oziroma zapostavljenimi deli, skratka filmi, ki jih je filmska zgodovina spregledala bodisi zavoljo subjektivnih (nacionalistična tematika, žanrski izraz) bodisi objektivnih razlogov (izgubljene kopije). Izbor preostalih imen morda ni široko prepoznaven, vendar je zadosti eminenten, da že v povprečno radovednem raziskovalcu japonske filmske zgodovine zbudi željo po spoznavanju. Mizoguchiju (zastopanem s tremi filmi) in Naruseju (1) je Müller dodal naslednja imena: Daisuke Ito (3), Sadao Yamanaka (3), Tai Kato (4), Kenji Misumi (3), Masahiro Makino (1), Tokuzo Tanaka (1), Eiichi Kudo (1), Seijun Suzuki (4), Nobuo Nakagawa (3). In seveda največjega med vsemi, Kinjija Fukasakuja, nedavno preminulega

Tokyo Drifter

mojstra jakuza (*yakuza eiga*) trilerjev, ki je z izborom desetih naslovov doživel malo retrospektivo svojega obsežnega opusa, vsekakor bolj detaljno in reprezentativno, kot mu jo je rotterdamski festival leta 2000 namenil ob mednarodnem odkritju in premieri kasnejšega hita *Battle Royale*.

Začnimo s slednjim; Kinji Fukasaku bi si tudi v *Ekranu* že zdavnaj zaslužil daljšo in bolj podrobno obravnavo, nena zadnje že dolgo ni več neznanka ali kakšna eksotična ptica z Daljnega vzhoda. *Battle Royale* ga je leta 2000 dokončno izstrelil v zahodnjaški kulturni *mainstream*, z razmahom DVD trga pa je raziskovanje njegovega izjemno obsežnega in raznovrstnega opusa postalo mogoče vsakomur. Fukasaku poleg Seijuna Suzukija danes zagotovo predstavlja vrhunec *yakuza eige* šestdesetih in sedemdesetih let, časa, ko je žlahtni žanr dobival svojo prepoznavno (nikakor pa ne končno) podobo. Nobena skrivnost ni, da se je razvijal iz tradicionalnih japonskih zvrsti, tako iz *chanbare*, tradicionalnega sabljaško-borilnega žanra, kot iz spiritualnih vrednot plemenitega duha posameznika (*ninkyo*) oziroma *kyokakuja*, termina, ki je japonskega gangsterja definiral v 19. stoletju in prej. *Yakuza eiga* je mnoge arhaične vrednote preprosto postavil v sodobni milje in jih podvrget sodobnim vrednotam. Povedano drugače, socialni normativi, čustva, kodeksi časti in plemenitosti duha so bili del kolektivnega imaginarija ne glede na to, ali so v filmih nastopali samuraji ali moderni

revolveraši. Ti filmi so bili izjemno uspešni tako pri občinstvu kot pri kritiki, razmah jakuza filmov pa se je ujemal z najbolj produktivnim obdobjem japonskega studijskega filma, ko so zahteve številčnega občinstva producente in režiserje napeljevale v vse strožje kodificiranje žanra. Režiserji so zgodbe potisnili stran in razvili distinktiven vizualni slog in hitro prepoznavno gangstersko ikonografijo, glavne vloge so zasedali igralci, ki so hitro postali legendarni, npr. Ken Takakura, Junko Fuji, Raizo Ichikawa ali Koji Tsuruta.

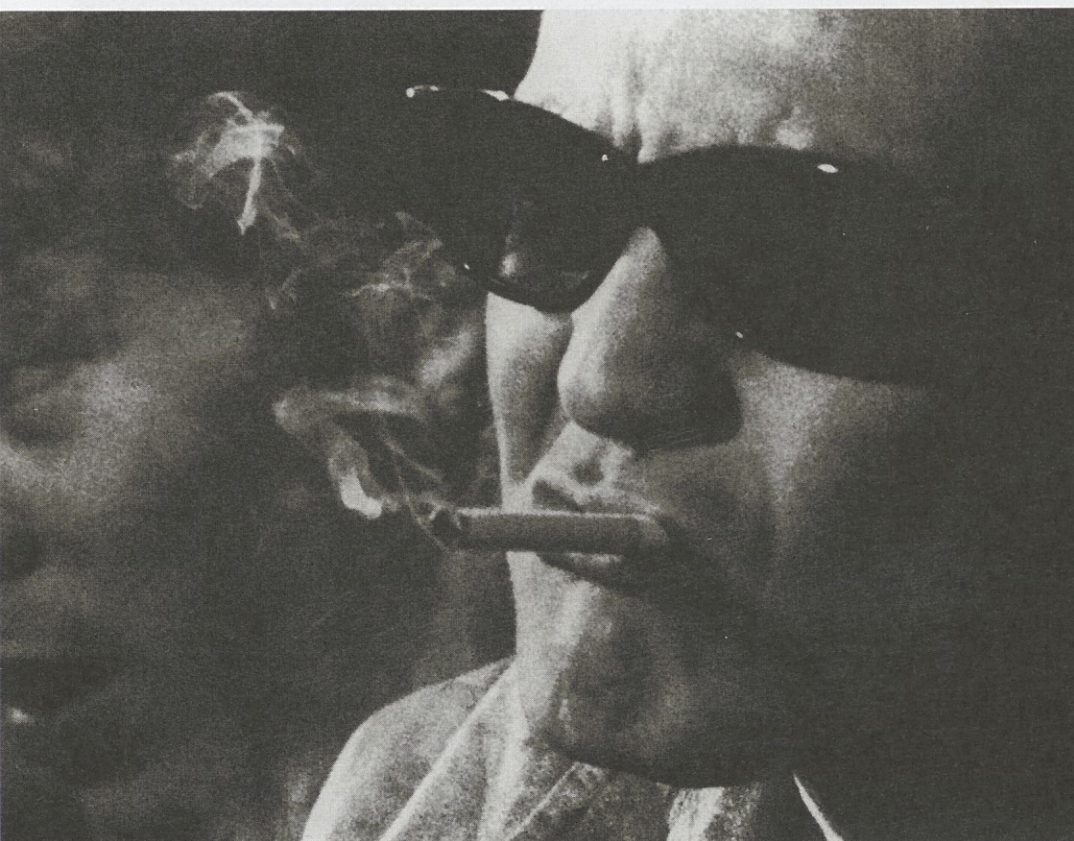
Radikalen premik so prinesla šele sedemdeseta leta, ko so vsi naštetih "eksperimenti" prispevali k rojstvu drugačnega tipa sodobnega gangsterja; junaki niso več romantični posamezniki, ne vodijo jih več načela individualčne odgovornosti do drugih (*giri*) ali splošni humani nazor na vseh ravneh (*ninjo*). Novi gangsterji so bili dvolični, pohlepni, cinični, brezobzirni in nasilni posamezniki, "najlepše" pa so jih portretirali ravno filmi Kinjija Fukasakuja, čigar nevsakdanji realistični slog so na Japonskem hitro označili za *jitsuroku yakuza eiga* oziroma "resnične dokumente". Fukasaku je veljal za avtorja, ki je največ prispeval k predrugačenju kodificiranih domen jakuza filmov, niso ga toliko zanimali kodeksi časti kot zgodovinska analiza korenin kriminala. Njegovi junaki so produkt post-vojnih bolesi, njihova moralna zadrega je preslikava širše zaskrbljenosti japonske družbe, ki je bila kljub počasnemu ekonomskemu napredku še vedno v negotovem stanju.

Korupcija kriminalnega podzemlja je pri Fukasakuju vedno kontrastirana s korupcijo v policijskih in političnih vrstah, kruto portretiranje japonske družbe pa režiser nemalo krat ilustrira z vstavljanjem dokumentarnih posnetkov in novinarskih poročil. Fukasakujev povprečni gangster je brez idealov in časti, zgolj prestrašen in ciničen nasilnež v iskanju ene same stvari: golega preživetja. Njegovi filmi so polni karakterističnih marginalcev in odpadnikov, najbolj plastičen pa je verjetno Isamu Okita iz filma *Street Mobster* (a.k.a. *Modern Yakuza: Outlaw Killer*, 1972), najbolj pesimističnega dela šestdelne serije *Gendai yakuza*, v katerem avtodestruktivno naravo Okite nakazuje že datum njegovega rojstva, 15. avgust 1945, dan japonske brezpogojne kapitulacije. Gre za brutalen, a prepričljiv portret post-vojne generacije, ki ji nič ni sveto in ki se ne kani podrediti nobenim družbenim normativom. Okita na začetku filma lepo reče, kako se "človek ne sme zanesti na gangsterje, temveč na lastne sposobnosti", zato v duhu avtodestruktivnega individualca pluje proti usojenemu koncu.

Nič manj prekleti niso junaki filma *Yakuza Graveyard* (1976), kjer Fukasaku – podobno kot v roparskem trilerju *Greed in Broad Daylight* (1961) – izpostavi rasna trenja med policijsko-gangstersko navezo; detektiv Kuroiwa je bil rojen v Mandžuriji med japonsko okupacijo, gangster Iwata je Korejec, njegova sestra pa "nečiste", pol-korejske, pol-japonske krvi, skratka, vsi trije so socialni izobčenci, zaznamovani in načrtno eliminirani s strani

oblasti, ki ji Kuroiwovo in Iwatovo paktiranje služi zgolj kot izgovor za čistilno akcijo v lastnih vrstah.

Street Mobster je lepo orisal razpad solidarnosti znotraj skupine enako nesrečnih in prekletih partnerjev-profesionalcev, še bolj trpka pa je bila njegova analiza bratovskih razmerij v filmu *The Wolf, the Pig and the Man* (1964), njegovem najboljšem zgodnjem filmu, kjer je že docela razvil svoj družbeno kritični slog, prestreljen z nasiljem v post-vojni Japonski. Trije bratje Kuroki so se po odraščanju v tokijskem slumu v življenju znašli različno; najstarejši je postal pomemben člen v gangsterskem klanu Iwasaki; srednji brat je slum zapustil pet let kasneje, zdaj se preživlja z izterjevanjem in preprodajanjem. Najmlajši, ki je v tem času vseskozi skrbel za mamo, po njeni smrti ustanovi lastno delikventno skupino. Družina Kuroki seveda predstavlja Japonsko v malem, Fukasakujeva vivisekcija družbene klime pa je toliko bolj šokantna, ker moralnih imperativov ne najde niti med najbližjimi. Srednji brat mlajšega npr. definira kot "neizdelanega slabiča", saj po njegovem mnenju še ni dovolj pokvarjen, "do svojih partnerjev še vedno čuti moralno odgovornost". *The Wolf, the Pig and the Man* je bil postavljen v čas povojne rekonstrukcije Japonske, vključno z nekaj kasnejšimi filmi pa je odpiral vprašanja, kako se posameznik spreminja vzporedno s socialno dinamiko države oziroma kako ljudje sprejemajo nov način življenja. Malo tega je kazal *Battles Without Honor and Humanity* (1973), prelomni film tako za Fukasakuja kot za



Street Mobster a.k.a. Modern Yakuza: Outlaw Killer



Yakuza Graveyard



Cops vs. Thugs

yakuza eige nasploh; odteaj izhoda ni bilo več ne v realnem ne v simbolnem pomenu. Film se prične z atomsko eksplozijo nad Hirošimo, zgodba pa se odvija v prvem desetletju po vojni, ko se junak, nekdanji vojak, pridruži jakuzam; a ne sooči se samo z vojno med rivalskimi tol-pami, temveč z naraščajočim trenjem znotraj same orga-nizacije.

Če je Fukasaku gojil realističen slog, je bil Seijun Suzuki, Fukasakujev sodobnik iz studia Nikkatsu in drugi velikan japonskega žanrskega filma šestdesetih let, njegovo dia-metralno nasprotje; produkcijsko neverjetno okreten in še bolj delaven, stilistično pa barvit, ekscentričen, skoraj pop-artističen avtor. Studio Nikkatsu je (za razliko od studia Toei, kjer je ustvarjal Fukasaku) slovel po produk-ciji “s tekočega traku”, kar je Suzukija izmojstrilo kot hitrega in zanesljivega rutinerja (štirideset filmov v enaj-stih letih!). Njegovi filmi še zdaleč niso izgledali rutinsko; Suzuki je hitro razvil distinktiven in inovativen slog, s ka-terim je hotel porušiti ustaljene žanrske obrazce; sčasoma je redefiniral stereotipne like akcijskih filmov, jih parodi-ral in delal vse bolj groteskne na eni strani ter jih povelj-čeval in dekonstruiral na drugi. Bil je neumoren, s svojim poudarjenim vizualnim slogom je izpostavljaj študije este-tike nasilja, deformiral je ikonografijo kodeksa časti med gangsterji ter poudarjal erotiko, s čimer je prebijal rigidne meje produkcijskih standardov. Lep primer Suzukijevega preigravanja slogov predstavlja že njegov zgodnji film *Fighting Delinquents* (1960); čeprav se naslanja na kode

trdega žanra, v resnici lepo funkcionira kot mladinski film – brez grafičnega nasilja, a z obilico psihedeličnih prizorov –, kjer se idealistična mularija, ki želi iz obmor-skega raja ustvariti počitniško kolonijo za revne otroke, bori proti interesom izkoriščevalskih zlobnežev, ki deluje-jo v skladu s korporativno logiko in v kompleksu vidijo predvsem priložnost za dobiček.

Suzuki je bil trdno prepričan, da človeške instinkte, osvo-bojene vsakršne kulturne klime, najdemo v izražanju sek-sualnosti in nasilja ter da lahko mnoge zgodovinske zmo-te pripišemo tovrstnim instinktom. Nikkatsu se je svoje-ga “čudaškega” avtorja leta 1967 naveličal in mu poka-zal vrata, Suzuki pa nato deset let ni režiral. Toda odšel je v slogu, z dvema mojstrovinama, ki še danes burita duha vsakega žanrskega zanesenjaka, s filmoma *Tokyo Drifter* (1966) in *Branded to Kill* (1967), kjer so bili tako podobe na platnu kot filmski liki tako deformirani, da je bilo veselje.

Suzukijeva pop klasika *Tokyo Drifter*, zgodba o rivalskih tolpah v procesu legalizacije poslov, je krasna, stilizirana in ravno dovolj trda kriminalka, jakuza triler, prežet s pop senzibilnostjo, tedanjimi modnimi trendi (tako v kos-tumografiji in še posebej v oblikovanju kičastih interier-jev), kjer najdemo celo elemente *slapsticka* in kaotičnih prete-pov iz časa klasičnega vesterna. Še posebej je izpos-tavljena otožna, sentimentalna razsežnost glavnega juna-ka, postopača Tetsua, ki jo neprestano poudarja naslov-na pop balada, v kateri Tetsuo poje, kako je “vdanost gospodarju pomembnejša od ljubezni”. *Branded to Kill*,

ki ga je Suzuki leta 2000 predelal pod naslovom *Pistol Opera*, je ekstrem drugačne sorte, mestoma absurdna, mestoma eksperimentalna in mestoma surrealna *noir* krimi-nalka, zgodba o obračunu v podzemlju, kjer se naj-boljši plačanci borijo za prevlado, postati številka 1, in kjer se poglavitno vprašaje ne glasi “kako premagati fan-tomsko številko 1”, temveč “ali številka 1 sploh obsta-ja?”, sicer pa film dandyjevskega sloga in obnašanja juna-kov, izjemne črno-bele fotografije, fantastičnega jazz *soundtracka* in suverene režije, ki prisega na minimalizem oziroma maksimo “manj je več”.

O *chanbari*, ključnem žanru japonskega filma od obdoba nemega filma dalje (v prevodu pomeni “zvok križanja dveh mečev”), smo pisali že v tekstu o originalni seriji o slepem vandravcu *Zatoichiju* (Ekran 1,2/2005). *Chan-bara* je zgolj ohlapna definicija žanra s številnimi lokalni-mi tipologijami, povezanimi s specifičnimi tematskimi sklopi. *Zatoichi* na primer spada v podžanr *matatabija*, ki obdeluje spretnosti pohajkovskega samuraja (oziro-ma *ronina*) in njegovih vmesnih postaj, kjer praviloma pomaga nemočnim in zapostavljenim, v zameno za hrano in prenočišče pa obračuna z njihovimi antagonisti. Kljub navidezni rigidnosti *chanbare* in njenih podžanrov pa so mnogi režiserji (npr. Tai Kato, Kudo Eiichi) omejitve raz-vijali po svoje in junake potiskali izven zakoličenih stan-dardov ter jih prepojili s svojevrstno nestabilnostjo med *girijem* in *ninjom*, kar se je odražalo v dramatičnih not-

ranjih konfliktih. *Chanbara* ima lepo in razburljivo zgo-dovino; v dvajsetih letih jo je populariziral predvsem Dai-suke Ito, ki je junake prepojil z nihilizmom. V tridesetih so Sadao Yamanaka, Hiroshi Inagaki in drugi uvedli bolj poetičen in manj elegičen slog, junaki iz preteklosti (18., 19. stoletje) so se obnašali in živeli kot sodobniki, s čimer so se kino obiskovalci hitro identificirali. Med drugo sve-tovno vojno je japonska vlada popularno *chanbaro* izko-riščala v propagandne namene, po vojni pa so produkci-jo kontrolirali Američani, ki so *chanbaro* videli kot na-zadnjaško obliko fevdalne ideologije. Spisek klasičnih del znotraj žanra je obsežen in vsebuje večino klasičnih imen, od Mizoguchija do Kurosawe, iz beneške retrospektive pa lahko izpostavimo vsaj eno veliko ime, Eiichija Kuda, specialista za *chanbaro*, čigar filma *Thirteen Assassins* (1964) in *The Great Duel* (1964) spadata v antologijo ja-ponskega filma, še posebej slednji, velika umetnina, moč-no stilizirana drama, ki se ponaša tako s suvereno režijo kot za *chanbaro* “neprimernim”, skoraj akademskim estetskim pristopom. Prevladujejo dolgi, umirjeni kadri-sekvence, kompozicijsko usklajeni kadri, kjer med kame-ro in (oddaljenimi) protagonisti nemalokrat stoji fizična bariera; Kudo izdatno izkorišča prednosti globine polja in spodnjih rakurzov, no, umirjeni stil pa popolnoma ponori v finalnem množičnem obračunu, ko kamera postane eden izmed protagonistov in se pomeša z množico. Kot bi združil slog Orsona Wellesa in zgodnjega Johna Cassave-tesa. •



Fighting Delinquents



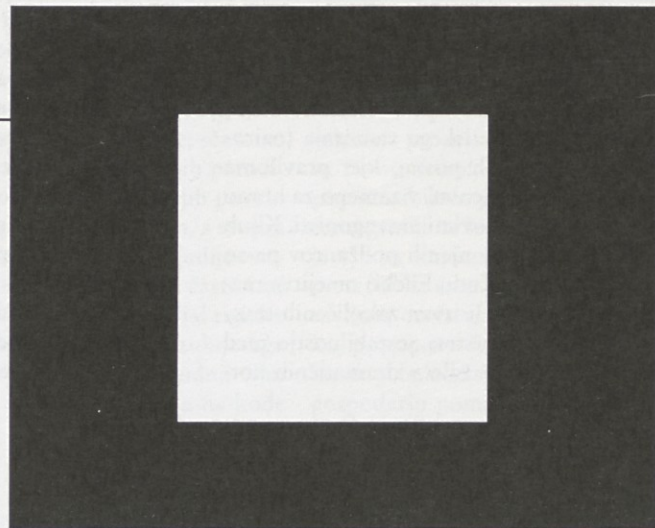
Detective Bureau 2-3: Down With the Wicked



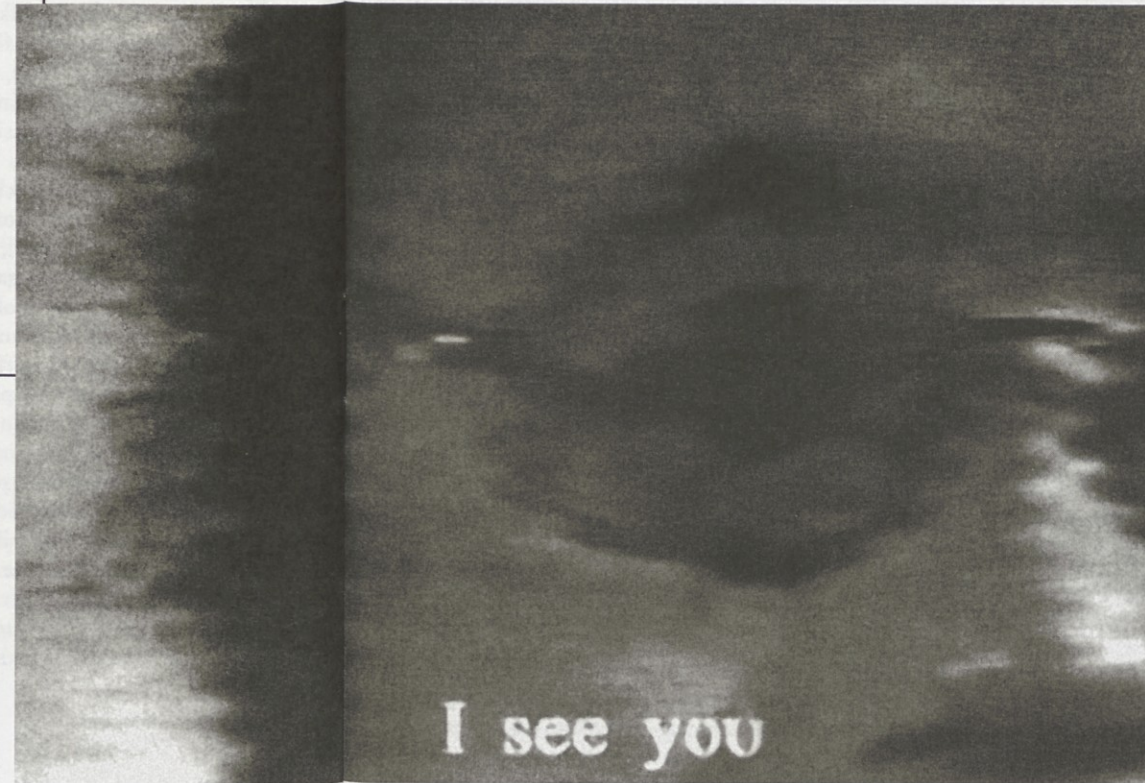
The Great Duel



25 fps: festival kratkega eksperimentalnega filma



w_sqr



I'm (not) Seen



Equestrian



jurij meden

V Zagrebu se je letos med 21. in 25. septembrom odvil prvi mednarodni festival kratkega eksperimentalnega filma in videa 25 FPS; prvi tovrsten dogodek v ožji regiji po kultnem bienalnem festivalu GEFF, ki je živel med leti 1963 in 1970. Ker *Ekran* v zadnjih letih tej filmski "zvrsti" ni posvečal preveč pozornosti, si konkretno festivalsko poročilo bržkone zasluži nekoliko splošnejši uvod.

Eden najbolj uglednih teoretikov in ustvarjalcev tovrstnega filma Peter Kubelka, ki smo ga v preteklih dveh letih imeli priložnost v Ljubljani poslušati (in gledati) kar dvakrat, rad poudarja, kako neustrezen se mu zdi izraz "eksperimentalni film". Zanj je predmet, ki ga uležan filmski besednjak označuje za "eksperimentalni film", nič več in nič manj kot preprosto "film" (*cinema*), vse ostalo pa naj sodi v kategorijo "industrijski" in/oziroma "komercialni" film. Kubelka, avtor filmskega kristala *Arnulf Rainer* (1960), ki v zgodovini filma zaobjame to, kar bi za glasbo pomenila vsota Cageove tišine in Beethovnov *Devete*, rad pove: "V procesu ustvarjanja svojih filmov sem veliko eksperimentaliral. In nato vse eksperimente pustil na tleh sobe za montažo. Kar zdaj gledate, ni eksperiment, pač pa zaključeno delo." Vodilni ameriški kritik in advokat eksperimentalnega filma Fred Camper, ki je s svojo prisotnostjo tudi močno zaznamoval zagrebški festival, v problemu jasnega označevanja in poimenovanja gibanja vidi znamenje zdravja ter parafrazira znano izjavo Gertrude Stein o paradoksalnosti pojma "moderne muzej": "Če bi natančno vedeli, kaj je avantgardni film in kako ga korektno imenovati, potem najbrž ne bi bil preveč avantgarden, mar ne?"

Vseeno je Camper tisti, ki je pred leti spisal neke vrste manifest v obliki šestih najpogostejših značilnosti, ki zaznamujejo filmsko gibanje, na katerega so se poleg oznak "eksperimentalni" in "avantgardni" film v preteklosti lepili tudi nazivi "visionary cinema" (P. Adams Sitney), "underground/independent cinema" (Jonas Mekas) in "undependent cinema" (Emory Menefee). Camperjevih tez, ki jih tule objavljamo/prevajamo s prijaznim dovoljenjem avtorja (celoten članek v izvirniku na razpolago tule: www.fredcamper.com/Film/AvantGardeDefintition.html), nikakor ne gre brati kot železen algoritem za ugotavljanje statusa, temveč zgolj kot neobvezen test, ki ga bo vsaj v treh ali štirih točkah izpolnil vsak film, za katerega se strinjamo, da je "eksperimentalen" oziroma "avantgarden":

1. Film ustvari ena oseba, lahko tudi majhen kolektiv, ki razpolaga z miniaturnim proračunom; slednji se najpogosteje napaja iz žepov ustvarjalcev ali skromnih dotacij. Film vzklja iz notranje, osebne nuje; prisotno je zavedanje, da sta priznanje najširšega občinstva in profit malo verjetna. "Miniaturen proračun" pomeni nekaj povsem drugega, kar bi ta fraza utegnila pomeniti v kontekstu narativnega, za redno kinematografsko distribucijo predvidenega filmskega ustvarjanja. Gre za število, ki se meri v nekaj sto, lahko tudi tisoč in v redkih primerih deset tisoč dolarjih.

2. Film se ogne modelu produkcijske linije, po katerem so različna opravila filmskega ustvarjanja razdeljena med različne posameznike ali skupine. V našem primeru je filmski ustvarjalec producent, režiser, scenarist, direktor fotografije, snemalec, montažer, snemalec zvoka, montažer zvoka, oziroma opravlja vsaj polovico naštetih dejavnosti.

3. Film se ne trudi s podajanjem linearne zgodbe, kakršne zaznamujejo prostor narativnega filma. (Hipertrofična izjema, ki potrjuje pravilo, je film *Poetic Justice* (Hollis Frampton), ki sicer pripoveduje "linearno zgodbo", vendar jo gledalec sprejema kot branje ročno popisanih strani scenarija, ki se kopirajo na mizi, ne pa kot dejansko izvršitev zgodbe tega scenarija na platnu.)

4. Film zavestno izrablja temeljna izrazna sredstva filma na način, ki usmerja pozornost na medij kot tak, in tega ne počne v prizorih, ki bi jih oklepali bolj konvencionalni prizori, kar bi "eksperimentalne" trenutke utegnili izolirati kot sanjske ali fantazijske sekvence. (Primeri: praskanje ali slikanje neposredno na filmski trak; montaža, ki je tako hitra ali nepredvidljiva, da vleče pozornost nase; uporaba neostre slike ali preveč/premalo odprte zaslonke kamere; ekstremno hitri premiki kamere, ki "zabrisajo" podobo; nenadni preskoki v času; polaganja različnih predmetov neposredno na filmski trak; uporaba sredstev za zbujanje vtisa abstraktnosti, kot so prekrivanje dveh podob ali optični učinki; mednapisi, ki niso namenjeni zgolj podajanju informacij za razumevanje pripovedi; nesinhron zvok; sopostavljanje podob različnih prostorov, ki ne služi le pripovedovanju zgodbe ali jasno razberljivemu simbolizmu. Omenim naj le enega avtorja – Brakhagea – ki je uporabil vsa našeta sredstva.)

5. Film nastopa v opoziciji tako do slogovnih značilnosti masovnih medijev kot tudi vrednostnih sistemov obče kulture. (Tako bo na primer film, sestavljen iz najdenih posnetkov (*found footage*), taiste posnetke zložil skupaj tako, da bodo predstavljali kritiko sloga in vsebine izvirnika.)

6. Film ne ponuja jasnega, enoznačnega "sporočila". Veliko bolj kot običajni filmi je obložen z zavestnimi dvoumnostmi, vzpodbuja različne interpretacije ter niza paradoksalne in nasprotujoče si tehnike in snovi, da bi tako nastalo delo, ki zahteva aktivno sodelovanje gledalca.

V duhu Camperjeve metodičnosti se je ravnavalo tudi vodstvo festivala 25 FPS, ki je dobrih sto dvajset filmov na programu skrbno razporedilo v nadvse pregledne programske sklope. Tekmovalni del programa, v katerem se je na ogled nudilo sedemtrideset kratkih filmov izpred zadnjih dveh let, je bil razdeljen na štiri tematske bloke (več o programskem konceptu v intervjuju z organizatorji festivala). Osebo sta me po jasnosti koncepta, predvsem pa po kvaliteti del, navdušila sklopa *Strukture v času* (Structures in Time) in *Slika besede* (Pictoverbal).

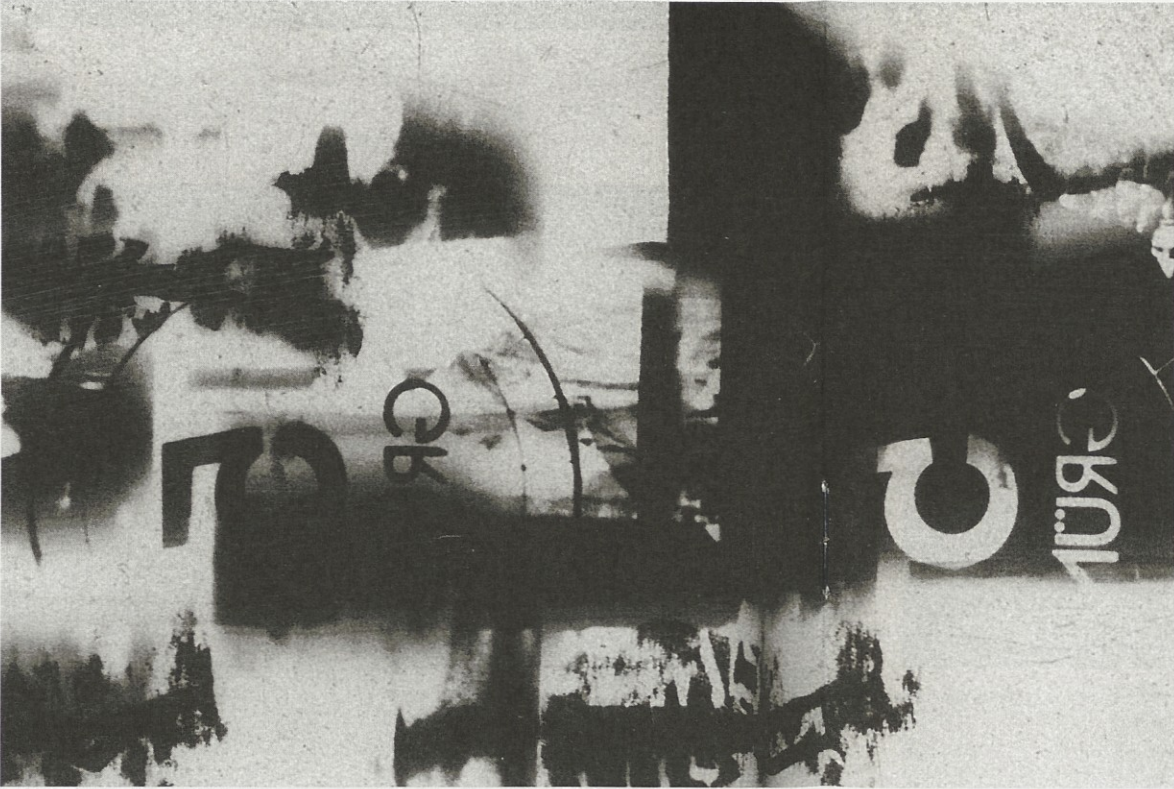
Prvi omenjeni sklop so zaznamovala dela, ki učinek gradijo neposredno na "raztegljivosti" gledalčeve fizične percepcije in k filmu namenoma pristopajo na izrazito rudimentaren način, v smislu operiranja z najbolj elementarnimi delci filmskega izraza in močno izraženega zavedanja, da pri vsem skupaj ne gre za "nič več" kot *utripanje v času*. Filme iz tega sklopa je za nameček povezoval še odličen zgodovinski spomin in globoko spoštovanje do dosežkov preteklosti: domala vsakega se je dalo brati tudi kot svojevrsten poklon določenemu pionirskemu prelomu. Mlad dunajski umetnik s psvedonimom m.ash se je tako v svojem filmu *w_sqr* navezal na že omenjen Kubelkin film in pokazal, da je podoben učinek mogoče doseči tudi s pomočjo video tehnologije, pa čeprav ta vtis gibanja dosega s prepletanjem in ne z izmenjavo podob/sličic. V neenakomernem ritmu pridruženega elektronskega hrumenja (ki zveni kot popačen digitalni rimejk Kubelkine analogne izmenjave tišine in belega šuma) se na črni podlagi pojavlja bel kvadrat različnih velikosti: optični živec čez čas ni več sposoben razlikovati med dejanskim kvadratom na platnu in odtisom istega lika na mrežnici očesa, kar rezultira v vrtoglavem učinku,

da se film ne projicira iz platna v oko, temveč ravno obratno. Učinek, kakršen je seveda mogoč le v kino dvorani – kdo ve, nemara bodo avantgardni filmi zadnji objektivni argument za obisk teh prostorov v eri malih zaslonov. Japonski veteran Takahiko Iimura je v filmu *I'm (not) Seen* posegel po identični taktiki, s katero je Ernie Gehr leta 1970 v filmu *Serene Velocity* lastnoročno izumil pojem "strukturnega filma" in prek frontalnega napada na optično/živčno percepcijo (Michael Snow je istočasno počel isto na kontemplativen način) ustoličil filmski prostor kot glavnega (in edinega) akterja filma. Če je Gehr v zapletenem in razmeroma hitrem ritmu izmenjeval simetrično podobo nekega praznega hodnika, posneto iz iste točke, vendar s tremi (štirimi, petimi, šestimi?) različnimi objektivni kamere, ter tako mežikajočega gledalca podpisal kot so-montažerja filma, Iimura z vrtoglavo hitrostjo (noben kader ni daljši od dvajsetinke sekunde) niza fragmente statične fotografije nekega obraza. Čeprav en in isti obraz nenehno lebdi pred nami, je v podobi nemoogoče razbrati kakšno izrazito potezo; ostaja zgolj občutek, da nevid(e)ni obraz zadovoljno bolšči v nas. Bliskovito oko bo v tem nenavadnem portretu razbralo tudi šaljiv *homage*: tri ali štiri vrnjene sličice Gehrovega legendarnega hodnika. Trivia: na do pike enak vizualen način je Richard Linklater v svojem prihajajočem filmu *A Scanner Darkly* (jesen 2006), rotoskopirani priredbi istoimenskega znanstveno-fantastičnega romana Phillipa K. Dicka, rešil problem Dickove pogruntavščine "scramble suit", neke vrste zaščitne maske, ki uporabniku omogoča, da ohrani obraz in obenem ostaja nerazpoznaven. Najdlje v zgodovino je posegel Nizozemec Michiel van Bakel: njegov *Equestrian* (2003) je neposredno nadaljevanje raziskav Edwarda Muybridgea. S pomočjo dvaintridesetih digitalnih kamer van Bakel najprej (ponovno) dokaže, da se galopirajoči konj v določenem trenutku z nobeno nogo ne dotika tal, nakar taistega konja zadrži/zamrzne v zraku, pri čemer se prostor okrog njega še vedno premika (posebni učinek, najbolj znan iz *Matrice* (The Matrix, 1999, Andy & Larry Wachowski), je tu iz učinka povzdignjen na vsebino filma).

Najlepši poklon zgodovini in obenem (tudi po mnenju strokovne žirije) najboljši film tega sklopa je prišel na koncu. Cinemascopski orkan

Instructions for a Light and Sound Machine (Peter Tscherkassky, 2005) je, banalno rečeno, živ dokaz, da je obisk kino dvorane lahko tudi fizična izkušnja. Tscherkassky, ki se je v devetdesetih proslavil kot eden najbolj inovativnih evropskih predelovalcev *found-footage* materiala, je tokrat po dveh letih ždenja v laboratoriju prikoral ven kot zmago-slaven alkimist. *Instructions*, ki ga gradijo zgolj na vse(!) znane načine manipulirane podobe iz Leonejeve klasike *Dober, grd, hudoben* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966) se lahko bere na tisoč in en način, v ozadju vsakega pa vstaja prepričanje (dokaz) o edinstvenosti in avtonomnosti filmskega izraza (P.T.: “*Ustvarjam umetniška dela, kakšna omogoča samo film. Z drugimi besedami: če bi obstajal samo magnetni trak, računalnik in trdi disk, mojih filmov ne bi bilo. Tisti, ki to razumejo kot fetišizacijo materiala, naj raje ponovno premislijo svoj koncept fetiša.*”). *Instructions for a Light and Sound Machine* je, najprej, ironičen komentar na istoimenski neskončni testni trak, s katerim kino operaterji umerjajo projektorje: če operater filma Petra Tscherkasskega ne izostri in projicirane slike ne pozicionira pravilno takoj na začetku, med kratko najavno špico, je naslednje četr ure lahko samo popolnoma izgubljen. *Instructions* je nadalje, začuda, mogoče brati tudi kot narativni film. V tem smislu se kaže kot čudovit primer revizije vesterna, ki ga bo odslej treba omenjati v isti sapi z najbolj radikalnimi (tako v vsebinskem kot v formalnem smislu) primerki tega žanra, kakršna sta npr. Altmanov *Kvartopirec in prostitutka* (McCabe & Mrs. Miller, 1971) in Hellmanov *The Shooting* (1967). V novi verziji Leonejeve mojstrovine je glavni junak Eli Wallach, Tuco Benedicto Pacifico Juan Maria Ramirez, znan tudi kot The Rat, vsi ostali protagonisti (vključno z Eastwoodwim Blondiejem in Van Cleefovim Angel Eyesom) pa so “ponižani” na raven surovega, sovražnega okolja, ki skuša plemenitega Mehičana oropati dostojanstva in življenja. Iz tega takoj sledi politično branje naracije, v kateri se preganjana, zavržena zver iz Tretjega sveta kaže kot vsega osvobojena (in posledično vsemu hudemu podvržena) “*premična tarča na globalnem trgu dela*” (88, Drehli Robnik, *Peter Tscherkassky* (uredila Alexander Horwath in Michael Loebenstein), Österreichisches Filmmuseum in SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2005). S tako plodnimi simboli naphana naracija seveda ni “čista”. Kaže se predvsem kot vedno bolj vrtoglavo nizanje brechtovskega potujitvenega efekta, ki naposled povsem zagospodari nad vsebino in se iz občasnega efekta prelevi v smoter celote (filma kot “samo filma”). Na Tuca najprej streljajo in ga mlatijo liki iz “njegovega sveta”, nato se nanj spravi še Tscherkassky: reže in praska po njegovi podobi, čeznjo polaga nešteto drugih podob, ga poriva ven iz robov kadra, utaplja v belem šumu, briše, megli in razkosava, dokler ni naposled, ko se Tuco – nem, kastriran in iz vseh koncev obstreljevan – duši na vešalih, prav on (stvarnik) tisti, ki mu s simulacijo fizičnega razkroja filmskega traku in prekinitve projekcije, da iz platna sevata samo še svetloba in tišina, zada smrtni udarec. Sledi predelava znamenitega prizora na pokopališču (v deželi senc), v katerem nastopa Tuco, povsem raztelesen in razosebljen, le še kot likovna figura, po statusu identična tistim v Kubelkinem filmu *Adebar* (1957) (spomnimo se, da so podobne silhuete nastopale tudi v uvodni špici Leonejevega prvega špageta *Za prgišče dolarjev* (Per un pugno di dollari, 1964)). Ploskala bi tako Leone kot Morricone (ki najbrž ni vedel, kako “konkretno” glasbo je v resnici skladal). Naposled in predvsem je *Instructions for a Light and Sound Machine* shizofren nagrobni kamen: poklon izgubljeni tradiciji, čez katerega je izrisano feniksovsko vstajenje velikega čudeža filma.

V programskem sklopu Pictoverbal smo gledali in poslušali poezijo. Avtorji filmov iz tega razdelka so – za razliko od razboritežev iz sekcije Structures in Time – k svojemu ustvarjanju pristopali z umirjeno sprijaznenostjo do že preverjenih filmskih prijemov in svoj kredo namesto na širjenju meja filmskih govoric gradili na (nič manj vznemirljivem) prostoru med “poetično” sliko in “poetično” besedo. V grobem bi jih lahko razdelili na tiste, ki so posegali po že “izrečenih”, z zgodovinskim kontekstom “obremenjenih” besedah, in tiste, ki so poleg podob tudi besede izumljali sami. V prvi kategoriji je blestel ameriški film *Pan With Us* (David Russo, 2003), vizualizacija istoimenske pesmi Roberta Frosta iz leta 1914. Pastoralna, eterična poema o upokojitvi divjega grškega gozdnega boga Pana je v črno-beli sliki postregla z bolj ali manj abstrak-



Instruction for a Light and Sound Machine

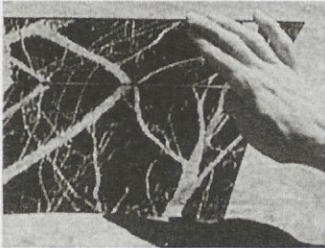
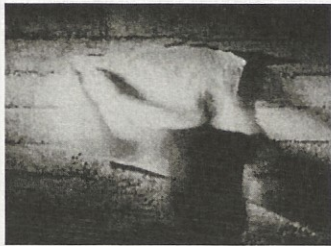
tnimi podobami, ki so govornim besedam hkrati ustvarjale primerno (nezadušljivo) podlago in jih obenem na primeren (nevsiljiv) način prevajale v sodobni svet betona in železa. V drugi kategoriji naj omenim argentinski film *Uyuni* (Andrés Denegri, 2005): na podlagi sokurovskih posnetkov bolivijskega mesteca Uyuni, ki se navidez kaže kot utelešenje zaprašenosti, lenobe, spokojnosti in mrtvila, poslušamo (sprva banalen, nato v svoji vsakdanjosti vedno bolj poetičen) dialog med moškim in žensko, prek katerega se počasi izrisuje vsa negotovost in smrtna nevarnost življenja v tem koncu Latinske Amerike. Kot tak je *Uyuni* filmski ekvivalent politične angažiranosti kakšnih Radiohead v glasbi; oba omenjena filma je nagradila tudi žirija.

Nič manj pomembne od tekmovalnih filmov niso bile posebne projekcije in retrospektive, ki so skupaj obsegale kar dve tretjini festivalskega programa in tako prvo izdajo 25 FPS dokončno utrdile kot cinefilske poslastice (upamo, da bo tako tudi v prihodnje). V retrospektivnih programih so se predstavile Hrvaška, Združene države Amerike in Japonska (več o konceptu programiranja v intervjuju z organizatorji). Ker sem, žal, zamudil dvodelno zgodovinsko retrospektivo japonske avantgarde (bojda je bil program, ki ga je pripravil in ob njem tudi predaval japonski kustos in režiser Keiji Aiuchi, izjemen) in ker je znamenito hrvaško eksperimentalno sceno *Ekran* nekako pokrival že sproti (več morda v ločenem tekstu kdaj drugič) samo nekaj besed o severno-američanih.

Retrospektiva ameriških filmov, v sklopu katere smo imeli priložnost prvič v Evropi videti najnovejše filme nekaterih pionirjev scene ob boku z ustvarjanjem najmlajše generacije, se je odvrtela pod naslovom “The Anti-Heroic in Recent American Avant-garde Film”. Koncept programa je ob jutranji kavi najlepše pojasnil njegov kustos, že prej omenjeni Fred Camper: “*Pri sestavljanju programa sem imel povsem proste roke. Najprej sem razmišljal, da bi predstavil dva programa: zgodovinskega, ki bi vključeval pomembna dela samih preverjenih imen; in sodobnega, v sklopu katerega bi prvič v Evropi predstavil izbor iz najnovejših dogajanj na ameriški avantgardni sceni, kamor še vedno sodijo nekatera preverjena imena. Pri tem razmišljanju me je seveda vodilo dejstvo, da brez zgodovinskega konteksta danes zares ni mogoče razumeti ničesar. Prostora je bilo, žal, le za en program, zato sem se odločil za predstavitev sodobnih trendov v ameriškem avantgardnem filmu, ki pa so izrazito vezani in komunicirajo s preteklostjo. Če povem po pravici, sem v program preprosto uvrstil svoje najljubše filme izpred nekaj let in naknad-*

no ugotovil, da jih družijo mnogo več kot le moje intimno občudovanje. Na tak ali drugačen način jih namreč povezuje motiv “ne-junaštva” kot očiten odgovor na tipičen ameriški mit junaka/posameznika, kakršen je globoko zaznamoval našo (popularno) kulturo in politiko. Motiv se mi zdi izredno pomemben glede na čas, v katerem živimo, ko Ameriki načeluje izolacionistično nastrojen kavboj, ki popolnoma ignorira mednarodna mnenja, ta pa so pogosto pametnejša od naših uradnih stališč. Koncept programa, ki sem ga sestavil, je, skratka, kritika junaške mentalitete, kakršna prežema sodobno ameriško družbo. Obenem priznavam, da bi iz istega nabora filmov lahko potegnil tudi kakšen drug koncept.” V Camperjevem pregledu sodobnega dogajanja so prevladovala imena starih mojstrov, kar je profesor iz Chicaga utemeljil takole: “*Situacija na sceni ameriškega avantgardnega filma je zapletena. V štiridesetih in petdesetih so bili ustvarjalci nepovezani in marginalizirani; kar jih je nato v šestdesetih povežalo, je bila v prvi vrsti politična zavest. Šlo je za nekoliko naivno prepričanje, da lahko s svojimi filmi vplivajo celo na industrijo in spremenijo podobo celotne filmske zavesti. Tega ni razglasal samo Jonas Mekas, najglasnejši in najbojevitější predstavnik scene, v to so verjeli vsi, vključno s Stanom Brakhageom. Te utopične ideje so sčasoma – ob trku z resničnostjo – zbledele in se obrusile, tako da je situacija danes na neki način podobna tisti iz štiridesetih. Da niti ne omenjamo tega, da so se nekatere najbolj radikalne in inovativne formalne prvine avantgardnih filmov preselile v glasbene videe, kar položaj sodobnih avantgardnih filmarjev, od katerih se pričakuje nenehno izumljanje novega, še dodatno otežuje. Če sem nekoliko pesimističen, lahko rečem, da je kontrakultura izumrla, z njo pa je izumrla ideja in želja po spreminjanju sveta. Zaradi vsega tega se mi danes zdi najbolj zanimivo, kako na spremembe v času odgovarjajo še aktivni pionirji. Nekoliko posplošeno bi bilo mogoče ugotoviti, da so se umaknili v intimo in se zadovoljili z željo vplivati na zavest rahločutnega posameznika, če že skupne zavesti ne morejo spremeniti.*”

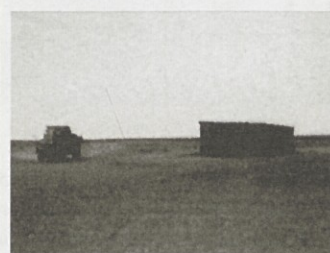
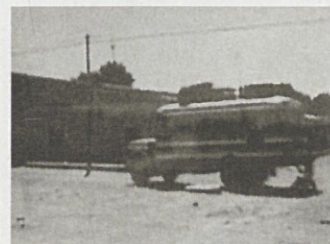
Konkretno: gledali smo zadnja dva filma pred kratkim preminulega Stana Brakhagea (*Water for Maya* (2000) in *Ascension* (2002)) – nič novega, kar v tem primeru ne pomeni nič drugega kot najlepši kompliment; najnovejši film legendarnega animatorja Roberta Breerja (*What Goes Up ...*, 2000); se seznanili z nekaterimi novimi imeni, na katera bo odslej treba biti pozoren (Christopher Becks, Brian Frye); vse skupaj pa je odločno zasenčil (skoraj pahnil v pozabo) najnovejši film staroste Jonasa Mekasa *Williamsburg, Brooklyn* (2003), ob filmu Petra Tscherkasskega najsvetlejša točka festivala.



Pan With Us

Williamsburg, Brooklyn je kristal tiste Mekasove ustvarjalne plati, ki nas prek 8mm dnevnikov že pol stoletja blagohotno opominja na pomen intime in bežnih trenutkov lepote v vsakdanjem življenju. Osemnajst-minutni nemi film je dvodelen: prvi del sestavljajo zgodovinsko prvi posnetki, ki jih je mladi Mekas kot litvanski priseljenec in pesnik posnel v začetku petdesetih, takoj po prihodu v New York, s 16mm kamero, skupaj s svojim bratom Adolfasom Mekasom. Gradivo je fantastično: čeprav ga (iz zgodovinske perspektive) zaznamuje popolna odsotnost vseh stilističnih značilnosti, ki so kasneje krojile podobo Mekasovih dnevnikov (dokumentarne podobe so črno-bele, praviloma statične, vedno ostre, vedno skrbno uokvirjene; med posameznimi kadri gre razbirati skrben dramaturški lok, ki ga izmenično narekujejo vsebinski motiv in kompozicijske slike), je vsak posnetek predvsem in nič manj kot “mekasovski”. V smislu tega, da gre za vsako posamično sličico (pa naj gre za portret newyorškega proletariata ali pejsaž opečnatih zgradb) brati neskončno spoštljivost, radovednost, skrb, sočutje, razumevanje in ljubezen, kakršnih je sposobno samo rahločutno Mekasovo oko. Vse naštete prvine so prežete z globokim občutkom otožnosti in izkoreninjenosti, saj Mekas tokrat prvič (in zadnjič) snema svet, ki ni njegov. Svet, ki mu kot tujec v tuji deželi (še) ne pripada. Svet, ki se pred njegovimi očmi navzlic trdim življenjskim okoliščinam v trdih časih smehlja, se veseli, praznuje, igra nogomet na asfaltu s krpo namesto žoge, se poljublja, Jonas Mekas pa o(b)staja (kot) zunanji opazovalec, priseljenec, tujek. Prvi del se zaključi s štirimi izpraznjenimi posnetki ulic Brooklyna zgodaj zjutraj, ki jih povezujejo trije mednapisi: *Thru the streets of Brooklyn / Thru the streets of Brooklyn / Thru the streets of Brooklyn I walked*. Drugi del uvede mednapis “dvajset let kasneje”. Dvajset let kasneje Mekas s svojim legendarnim Bolexom ponovno obišče iste ulice in iste ljudi, med katerimi je nekoč taval kot dobri duh. Ulice in ljudje so zdaj njegovi, posnetki so barvni, takšni, kakršnih smo pri Mekasu navedeni (drhteči, grobo zrnati, kratko narezani, v nenehnem gibanju, pogosto neostri, nanizani v ritmu utripanja srca, nežno gladeči vse, kar pribori mimo objektivna kamere), vendar je občutek melanholije še vedno prisoten, celo okrepljen. Namesto iz opazovalčeve odtujenosti zdaj poganja iz nepreklicnega dejstva minevanja časa: zdaj neločljivo vpet v ta čas nam Mekas pripoveduje o izgubljeni nedolžnosti, izgubljenem rajju (ni naključje, da je eden njegovih prvih dokončanih dnevnikov nosil naslov *Lost, Lost, Lost*). Upam, da te besede ne bodo preroške, vendar se *Williamsburg, Brooklyn* (z vsemi solzami vred) gleda kot Mekasov labodji spev. •

MIRNA BELINA, MARINA KOŽUL organizatorki festivala 25 fps



Uyuni

Lahko povzameta ozadje tega dogodka, ki se letos prvič dogaja v Zagrebu?

Ekipo, ki organizira festival, se je prvič zbrala pred tremi leti. Takrat smo na državni hrvaški televiziji pripravljali oddajo *Videodrom*, posvečeno kratkemu eksperimentalnemu filmu in videu. Kazali smo integralne verzije del iz vsega sveta in v dobrih dveh letih, preden je bila oddaja ukinjena, prikazali več kot sto filmov in videov. Ostali so nam entuziazem in kopica naslovov različnih avtorjev in producentov in rekli smo si, zakaj ne bi poskusili narediti festivala, kakršnega regija še nima.

Glede na skoraj nepregledno število kratkih/eksperimentalnih filmov, ki nastajajo na vseh koncih sveta, me zanima, kakšni so bili kriteriji sestavljanja tekmovalnega programa.

Vseh sedemintrideset filmov in videov v tekmovalnem programu smo izbrali sami; natečaja ni bilo. Pri selekciji, v katero smo vključevali filme zadnjih dveh let, smo se naslanjali predvsem na lastno, tudi teoretično, poznavanje medija eksperimentalnega filma, pri čemer smo poleg gledanja filmov seveda skrbno preučili številne kataloge različnih svetovnih filmskih festivalov, ki v svoj program vključujejo tudi eksperimentalne filme. Zelo so nam pomagali tudi prej omenjeni kontakti, tako da se v programu nahajajo številni filmi produkcijskih hiš – npr. avstrijski sixpack film –, s katerimi smo dobro sodelovali že v preteklosti. Šlo je za zahteven in dolgotrajen proces, saj se zavedamo, da je osebna izkaznica festivala v prvi vrsti še vedno njegov program.

Kako je prišlo do delitve tekmovalnega programa na štiri tematske sklope?

Delitev se je izkristalizirala kot organska posledica postopka selekcije. Šlo je tudi za nujnost, saj je znotraj tako velike množice tako raznolikih, pogosto radikalnih estetik nujno izoblikovati neke tematske kontekste, da bodo posamezni filmi lažje gledljivi in med seboj lažje primerljivi. V prvem sklopu (*Hybris creators*) se tako nahajajo bolj komunikativni filmi, saj nismo hoteli takoj na prvi dan festivala odgnati publike, ki mogoče ni tako udomačena v sferah eksperimentalnega, pogosto zahtevnega filma. V prvi – rečemo mu lahko tudi romantičen – sklop smo uvrstili raznorazne kratke filme in animacije, ki se spogledujejo z načeli eksperimentalnega filma, sodobnega oblikovanja in arhitekture. Naša velika ljubezen do sodobnega avstrijskega eksperimentalnega filma nas je vodila pri

oblikovanju drugega sklopa (*Structures in Time*), ki je morda najzahtevnejši. Filmi iz tega sklopa se na zelo natančen in tudi zelo radikalen način ukvarjajo s temeljnima prvinama avdiovizualne umetnosti: sliko in zvokom. Odziv publike nas je zelo presenetil, saj je med projekcijami iz dvorane odšlo le deset ljudi. V tretjem sklopu (*Pictoverbal*) se nahajajo filmi, ki goli zvok zamenjajo za govorjeno besedo in se tako morda celo približajo narativnosti ter raziskujejo razmerja med sliko in besedo, najpogosteje poezijo. Zadnji sklop (*Morphing Habitat*) spet sestavljajo morda nekoliko bolj komunikativna dela; v tem sklopu je precej filmov, ki so v zadnjih letih po raznih festivalih pobirali razne prestižne nagrade.

Zanimivo je, da drugi – in znatno obsežnejši – del festivala sestavljajo retrospektivni programi.

Pri odločitvi za to je šlo za enostavno potrebo, da sodobno ustvarjanje postavimo v zgodovinski kontekst, kar je ključnega pomena zlasti pri eksperimentalnem filmu. Pri eksperimentalnem filmu je namreč zanimivo, kako so se v zgodovini na različnih koncih sveta hkrati rojevale iste ideje in se nato na podobne načine razvijale dalje. Pri retrospektivah smo se odločili za Ameriko, ki je na primer v šestdesetih, ko se je dogajal največji razcvet eksperimentalnega filma, veljala za vodilo silo; nato za Japonsko, da pokažemo, kako so zelo podobne stvari hkrati nastajale tudi na povsem drugem koncu sveta; in naposled za Hrvaško, ki v tem gibanju takrat ni niti malo zaostajala. Enostaven je bil tudi postopek organiziranja teh retrospektiv: za vsako državo smo poiskali kustosa, ki velja za eno največjih avtoritet s področja, in mu naklonili povsem proste roke, da sestavi program.

Kako svoj festival (glede na to, da ga ustvarja zelo mlada ekipa) umeščate v kontekst slavne tradicije dokumentarnega filma na Hrvaškem?

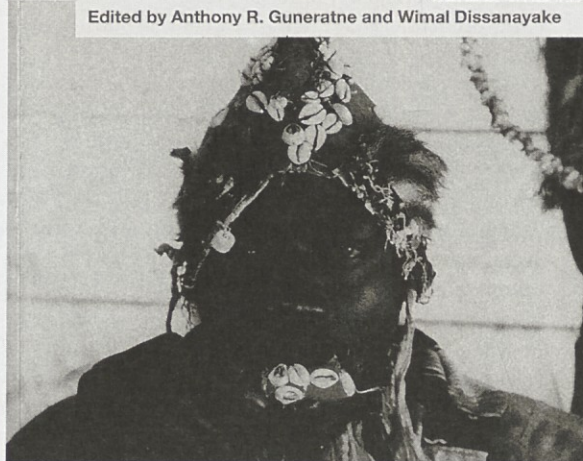
Številni posamezniki, zbrani okrog kulturnega festivala GEFF iz šestdesetih, so se v pomanjkanju dela in priznanj kmalu razpršili po svetu, tako da je dejansko prišlo do prekinitve aktivnosti. Vendar je zavest o slavni tradiciji ostala ljudem zapičena v glavo, kar se vidi tudi v razcvetu eksperimentalnega videa v sedemdesetih in – navsezadnje – izredno dobrem obisku našega festivala danes. Lahko bi rekli, da se je del te tradicije danes prelil v druge ustvarjalne tokove, kot sta na primer arhitektura in oblikovanje. Scena, skratka, nikoli ni izumrla in s festivalom 25 FPS želimo med drugim tudi vzpodbujati mlade domače filmske ustvarjalce. •

TRETJI FILM V KINEMATOGRAFIJAH "TRETJEGA SVETA"



Rethinking Third Cinema

Edited by Anthony R. Guneratne and Wimal Dissanayake



ur. Anthony R. Guneratne in Wimal Dissanayake: *Rethinking Third Cinema* (Routledge, 2003, 240 str.

"Zakaj prav filmi in ne kakšna druga izmed oblik umetniške komunikacije? Filme smo izbrali za središče naših zahtev in zavzemanj zato, ker je to naša delavska fronta, in zato, ker – vsaj za nas – rojstvo tretjega filma predstavlja najpomembnejše revolucionarno umetniško dejanje našega časa."

(Fernando Solanas in Octavio Getino)

V razpravljanju o filmu in kinematografijah z območij Afrike, Azije in Latinske Amerike še dandanes pogosto prihaja do neupravičene zamenjave med kategorijama *tretji film* in film "tretjega sveta". Zbornik *Rethinking Third Cinema* si zato zastavlja ambiciozno nalogo ponovnega ovrednotenja pojma in pojava *tretji film* v njegovi teoretski ter ustvarjalni artikulaciji. S svojimi zavzemanji predstavlja dobrodošlo priložnost, da se tudi pri nas fenomen *tretjega filma* sooči z obravnavo na temelju novih teoretskih dognanj, ki se oplajajo pri filmskem dogajanju zunaj severnoameriških in evropskih filmskih centrov moči – predvsem – v osemdesetih in devetdesetih letih dvajsetega stoletja. Čeprav se je zanimanje za filmsko dejavnost t. i. "tretjega sveta" v Sloveniji odločneje razmahnilo šele v drugi polovici devetdesetih let, pa se je želja po "drugčnosti", ki jo prinaša s seboj, kmalu zakoreninila in postala dobrodošla alternativa vseprisotni *mainstreamovski* zahodni produkciji. Dela *novega svetovnega filma* – kakor so v ohlapni pomenski zvezi poimenovali najbolj progresivna filmska dogajanja zadnjih desetih let, v katerih je, predvsem po zaslugi impulzivnosti *tretjega filma*, prišlo do korenitih premestitev težišč najintrigantnejših ustvarjalnih podvigov – tako tudi na Slovenskem niso več nikakršna "eksotika". Programski shemi retrospektiv Slovenske kinoteke, sporedu Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala (Liffe), odprtosti vizij art kina Kinodvor in art-kino mreže ter še posebej mladega festivala KinoOtok, usmerjenega izključno onstran "zahodnega" konteksta, gre zahvala, da je film ne-zahodnega izvora dobil še zdaleč ne zadostno, a zaslužno pozornost v domačih kinodvoranah. Po drugi plati pa so kinematografije Afrike, Azije in Latinske Amerike le redko deležne takšne obravnave, ki bi temeljila na izvornih izhodiščih teorije *tretjega filma*. V bistvu na teritoriju domačih filmskih študijev dejansko še ni prišlo do konsolidacije, v kateri bi splošno uveljavljeni (a v prenekateri premisi še vedno sporni) geografski in kulturno-paradigmatični opredelitvi "tretji svet" zagotovili primerno protiutež v imanentno filmskem teoremu *tretji film*. In dokler je utopično pričakovati prevod kakšne temeljne študije obravnavanega fenomena, kaj šele izvirni analitični prispevek iz domačih logov, ponujajo dela, kot je *Rethinking Third Cinema*, hvalevredno možnost poglobljenega soočenja s to izjemno kompleksno in izrazito aktualno problematiko.

Najpomembnejša kvaliteta zbornika je zagotovo njegova metodološka struktura, dosledno zavezana historičnemu pristopu, v katerem vseskozi poteka dialog z izvornimi pobudami zasnove pojma *tretji film* – tako v njegovi gibanjski kakor teoretski pojavnih oblikah. Geneza samega pojma je neločljivo povezana z družbeno-angažiranimi gibanji militantnih filmskih kolektivov v Latinski Ameriki (predvsem v Argentini, Braziliji, Boliviji in na Kubi). Ta so predstavljala specifično obliko odpornosti kot odziva na nezadržan val osvobodilnih in dekolonizacijskih pobud, s katerimi so zahteve po radikalnih političnih spremembah v turbulentnih šestdesetih pretresale ves planet. Manifestni izraz *tretjega filma*, ki se je inspiriral pri aktivističnih ikonah predhodnih generacij, kot so bile Ho Ši Minh, Frantz Fanon, Che Guevara in Amílcar Cabral, so sooblikovali nekateri ključni latinskoameriški filmski ustvarjalci obdobja. Govorimo o manifestih "Estetika lakote" (Glauber Rocha, 1965, Brazilija), "Za *tretji film*" (Fernando Solanas in Octavio Getino, 1969, Argentina), "Za nepopolni film" (Julio García Espinosa, 1969, Kuba) in "Problemi forme in vsebine v revolucionarnem filmu" (Jorge Sanjinés, 1979, Bolivija). Temeljno besedilo je zagotovo intervencija revolucionarnega argentinskega tandema, ki je tudi prispevala sam generični izraz. Zasnova *tretjega filma* je v njuni izpeljavi obravnavana kot ustvarjalna praksa, opozicijska tako *prvemu filmu*, tj. *mainstreamovski*, na zakonitostih studijskih sistemov temelječi zahodni produkciji, kakor *drugemu filmu* – avtorskemu, utemeljenemu na individualnih poetikah znamenitih novovalovskih gibanj, ki so s svojim nastopom povzročila radikalne spremembe v izražanju in dožemanju filmske umetnosti. *Prvi film* je v svoji konvencionalnosti, v kateri prisega na gledalca kot pasivnega potrošnika, stimuliranega s spektakelskim podajanjem pripovedi "pravično urejenega, sklenjenega sveta", nosilec buržoazne imperialistične ideologije in njenega dominantnega diskurza. A tudi *drugi film* naj bi – čeprav se je afirmiral prav kot alternativa "tradiciji kvalitete" – (pre)kmalu izčrpal svoje kreativne možnosti, predvsem zato, ker je pristajal na delovanje znotraj obstoječih sistemov; na "ujetost v njegovih utrdbah", kot je rad poudarjal Jean-Luc Godard. Dejansko alternativo vladajočemu sistemu tako lahko predstavlja edinole ustvarjalnost, ki izpolnjuje enega izmed temeljnih pogojev Solanasove in Gettinove koncepcije "osvobodilnega filma": "...ustvarjanje filmov, ki jih Sistem ne more asimilirati in so popolnoma tuji njegovim potrebam, ali pa filmov, ki so usmerjeni v neposredni in eksplicitni spopad s Sistemom. Nobena od teh zahtev ne ustreza alternativam, ki jih še vedno ponuja drugi film, lahko pa jih najdemo v revolucionarni zasnovi filma, ki nastaja izven in proti Sistemu – v filmu osvoboditve: tretjem filmu."

Pojem je kmalu postal "zaščitna oznaka" tako za sama gibanja kakor za

Antonio das Mortes, Glauber Rocha



Vidas Secas, Nelson Pereira dos Santos



teoretsko razdelavo in artikulacijo njihovega angažmaja. Njegova prodornost pa ni usahnila s pojemanjem ali zatrtjem latinskoameriških kolektivov, ki so ga zasnuli, temveč se je razraščala skupaj z razmahom zavesti osvobodilnega, ki je kot permanentna revolucionarna težnja razviharavala t. i. "tretji svet". Kulminacijo je doživljal v sporadičnih izbruhih znotraj posameznih teritorialnih žarišč prenovitvenih vzpodbud in kulturnega odporništva vse do danes. Bistvo fenomena *tretji film*, pojmovanega skozi njegovo razvojno linijo, zaobsega preprosta formulacija, ki jo v intrigantni razpravi *Political film: The Dialectics of Third Cinema* podaja Mike Wayne: "Kaj je tretji film? Izraz označuje predvsem vrsto teoretskih in filmskih dejavnosti, ki se zavzemajo za družbeno in kulturno emancipacijo." Wayneva poglobljena analiza političnih vidikov razvoja *tretjega filma* kot progresivne, angažirane filmske ustvarjalnosti in premišljeni izbor raziskav njegovih "vnovičnih premišljevanj" pod uredništvom Guneranteja in Dissanayakeja pa predstavljajo samo neznaten del dokazov, da *tretji film* še zdaleč ni nekaj, kar bi pripadalo (pol) preteklosti, temveč, nasprotno, izrazito prodoren in vitalen filmsko-teoretični pojav.* Pa ne samo trdoživ, temveč tudi izjemno dovzeten za spremembe, ki jih zahtevajo nova okolja in nove družbeno-politične formacije, v katerih prihaja do izraza njegovo odporništvo. Hkrati pa, kot poudarja Guneratne, ostaja izmed vseh velikih filmskih gibanj šestdesetih in sedemdesetih let "... najtesneje povezan z izvirno teoretsko zasnovo in pojmovanji njenih prvih praktikov". Takšna zaveza zagotovo izvira iz ideje osvobodilnosti, immanentne vsem tistim ustvarjalnim prizadevanjem, ki se skozi načelo "dekolonizacije zavesti" zavzemajo za razvoj filmskega izraza, ki bo prispeval svoj delež k spremembam ustaljenega kulturnega, družbenega in političnega ustroja. Razumljivo je torej, da kreativni impulzi *tretjega filma*, katerih genetska struktura je determinirana z radikalno, revolucionarno zavestjo odporništva, predstavljajo dobrodošlo vzpodbudo mnogim svobodomiselnim filmskim vizijam in dejanjem. Tako ne preseneča, da, denimo, Paul Willemen v znameniti razpravi "The Third Cinema Question" (1989), kjer bistvo *tretjega filma* opredeljuje skozi raven samega "filmskega izraza" oziroma določenega "filmskega pristopa", njegova določila pripisuje tudi nekaterim delom, nastalim v Evropi.

Poleg vodilne avtorske triade *tretjega filma* – Nelson Pereira dos Santos, Ousmane Sembene in Ritwik Ghatak – ter vrste njegovih eminentnih predstavnikov, kot so npr. Souleyman Cissé, Haile Gerima, Kumar Shahani, Youssef Chahine, Safi Faye, Edward Yang, Chen Kaige, Allen Fong, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Reichenbach, naj bi se s "tretje-filmskimi" lastnostmi ponašali tudi filmi nekaterih njihovih britanskih in francoskih sodobnikov. Willemenov fenomenološki pristop je

seveda le ena od možnih artikulacij tega izrazito nestabilnega in drsečega koncepta. Njegova spremenljivost je predvsem posledica nenehnega razvoja. Ta poteka tako v obliki gibanjskih vzpodbud – kot so npr. *novi iranski film*, *novi novi tajvanski film*, *peta in šesta generacija kitajskih režiserjev*, *novi korejski film*, *novi argentinski film* itn. – kakor tudi skozi angažma individualnih avtorskih imen: Trinh T. Minh-ha, Idrissa Ouedraogo, Abderahmane Sissako, Fruit Chan, Elia Suleiman, Jean-Marie Téno, Lav Diaz, Apichatpong Weerasethakul idr. Razvojna linija *tretjega filma* tako predstavlja predvsem specifičen proces; svojevrstno – rečeno marksistično – permanentno revolucionarno substanco, ki preveva svetovni film in sega tudi daleč onstran vsebinskih poudarkov *Rethinking Third Cinema*.

To pa seveda ne pomeni, da bi tematskemu izboru obravnavane monografije hoteli očitati redukcijem ali ekskluzivizem. Ravno nasprotno. Konkretne intervencije posameznih esejev zbornika namreč predstavljajo razvejen niz pogledov, ki, kot že rečeno, izvirne teoretske vidike *tretjega filma* obravnavajo v presvetljavi novih filmskih dognanj in dogajanj, opredeljenih z geostrateškimi premiki družbeno-politične globalizacije in protiglobalističnih pobud. Hkrati pa so zavezani historičnemu stališču retroaktivnega razreševanja problemov preteklosti, v katerem je vselej potrebno upoštevati tudi "utopična upanja Prihodnosti", ki jih je pretekla doba "izdala in izneverila"; ki so bila, potemtakem, "negirana", ki se niso zgodila, tako, da je bila pretekla zgodovinska realnost takšna, kakršna je bila". (Žižek) Nabor imen vrhunskih strokovnjakov, s katerimi se je gotovo že srečal vsak, ki se je bolj poglobljeno podal v preučevanje filmskih teritorijev izven zahodne hemisfere, priča o visoko zastavljenih ciljih. Teoretičarke in teoretiki, ki so na eni strani zaslužni za zasnovo nekaterih temeljnih hipotez o dogajanjih na filmskem zemljevidu Afrike, Azije in Latinske Amerike in drugi polovici prejšnjega stoletja, na drugi pa za vzpostavitev kategorialnega aparata teoretskega "dostopa" do filmskih podvigov onstran zahodnega konteksta in njegovega dominantnega diskurza, v pričujoči konstelaciji nadgrajujejo svoje konceptualizacije skozi optiko nadaljevanja *tretjega filma* "z drugimi sredstvi". V izboru tako najdemo imena, kot so Ella Shohat in Robert Stam, radikalna kritika "nerazumnega evrocentrizma"; Rey Chow, izvedenka za "ženske študije" v sodobnem kitajskem filmu; Sumita S. Chakravarty, Hamid Naficy in Khrisna Sen, ki slovijo po svojih prodornih obravnavah nekaterih ključnih vidikov novoazijskih kinematografij; Marvin D'Lugo, neutrudni raziskovalec filmskega vrvenja v Latinski Ameriki; N. Frank Ukadike, brez katerega si ne moremo zamisliti celovitega pregleda dogajanj v anglofonski Afriki, in seveda (so)urednika

Guneratne in Wimal Dissanayake, specialista za globalizacijske dejavnike filmskega dogajanja v vzhodni Aziji ter na indijski podcelini. V petih razdelkih tako deseterica raziskovalcev razrešuje niz intrigantnih problemskih vozlišč fenomena "tretjosti" in "tretje-svetnosti". "Onstran teorije *tretjega filma*", "Izpodbijanje zapuščine 'tretjega sveta': vprašanje socialnega spola, kulture in reprezentacije", "Alternativne kinematografije v obdobju globalizacije", "Kulturna relokacija: družbene značilnosti in vprašanje 'tretjosti'", "Sprejemanje / povračanje *tretjega filma* (in sveta): alternativni pristopi k študijam recepcije in kritične zgodovine" so naslovi tematskih sklopov, ki opredeljujejo širše koordinate raziskovalnih usmeritev. V njih pa se neposredno soočamo s koncepti, kot so npr. estetika hibridnosti, post-tretje-svetna kultura, film premesitve, kulturna relokacija itn., ter s problemskimi poudarki, kot so, denimo, socialni spol, narod in film v post-tretje-svetni kulturi (Shohat); erotizacija zgodovine skozi vidike družbenega spola in transgresije v novem azijskem filmu (Chakravarty); avtorstvo, globalizacija in nove identitete v latinskoameriškem filmu – od mehiških "rancheras" do argentinskih "exilantov" (D'Lugo); video boom in manifestacija *prvega filma* v anglofonski Afriki (Ukadike); opozicionalnost v indonezijski kinematografiji (Sen); čar "vračanja k izvoru" pri kitajski *peti generaciji* (Chow); problematizacija filmskega občinstva "tretjega sveta" skozi iranski primer (Naficy); vidiki novih pristopov k indijskemu popularnemu filmu (Dissanayake).

Tako heterogenemu naboru filmskih razprav, bi – razen naslovnega, seveda – težko določili relevantni skupni imenoalec. Mogoče pa je reči, da "rdečo nit" predstavlja raziskovanje filmske opozicionalnosti v njenih zavzemanih za družbeno, kulturno in individualno emancipacijo. Razumevanje osrednjih vidikov *tretjega filma* je potemtakem nujno za razumevanje ključnih dogajanj v *novem svetovnem filmu*, saj brez njega umanjka odločilni vezni člen med filmsko aktualnostjo in idejnimi izvori njenih dosežkov. Hkrati pa je, predvsem za našo rabo, velikega pomena tudi jasno opredeljena kategorialna razlika med *tretjim filmom* in filmom t. i. "tretjega sveta". Slednji, ki najpogosteje služi za zbirni pojem vsega, kar se razteza zunaj meja evro-ameriških centrov filmske moči, ima namreč povsem specifično "poslanstvo". Izvor in razmah izraza "tretji svet" sega v petdeseta leta, konkretno v leto 1955, na konferenco neuvrščenih narodov v Bandungu, kjer se je uveljavil kot skupna oznaka za države, ki so se stežka prebijale skozi katastrofične posledice umirajočega evropskega imperializma. Njegov avtor naj bi bil demograf Alfred Suvey, ki je v nedefinirani "tretji svet" pravzaprav uvrstil vse, kar naj bi (pre)ostalo zunaj "prvega sveta" – opredeljenega z industrializacijo in tržnim gospodarstvom, in "drugega sveta" – po drugi svetovni vojni nastalega socialističnega bloka. Četudi naj bi šlo predvsem za politično oznako, pa je pogosto prevladalo njeno pejorativno pojmovanje, v katerem so prihajale do izraza predvsem predpostavke nerazvitosti, revščine in totalitarnosti. Takšna "perverzna polimorfnost" t. i. "tretjega sveta" še dandanes vzbuja burne razprave, med katerimi je v kulturni sferi, če že ne najznamenitejša pa zagotovo najbolj daljnosežna polemika med Fredricom Jamesonom in Aijazom Ahmadom sredi osemdesetih let. (V mislih imamo Jamesonovo razpravo "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" in njeno odločno zavrnitev v Ahmadovi kritiki "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory.'") Tudi v filmskem kontekstu se oznake "tretji svet" pogosto drži slabšalni prizvok nerazvitosti, zaprtosti in ideološke rigidnosti. A celo kadar se jo uporablja afirmativno, se le redko poseže onstran njenege geopolitičnega ali kulturno-paradigmatskega pomena. Pozitiven prizvok tako najpogosteje dobiva prav takrat, kadar je zamenjevana s pojmom *tretjega filma* oziroma se ji – napačno – pripisujejo njegove lastnosti. Zato je včasih nujno pomensko "razčiščevanje" in pojmovna "razjasnitev", o kateri govori Anthony R. Guneratne: "Upam, da tisto, do česar nas bodo privedla skupna prizadevanja, ne bo samo jasnejše razumevanje zakonitosti teorije tretjega filma kot teoretske panoge, temveč tudi verodostojnejše ovrednotenje na eni strani njenih omejitev, na drugi njenih osupljivih dosežkov v primerih konstruktivne usmerjenosti v ustvarjalno prakso; predvsem pa njen pomemben, daljnosežen vpliv pri utemeljevanju nadaljnjih teoretskih zasnov in v inspiriranju opozicionalnih praks ter alternativnih ustvarjalnih pristopov." Če se retrospektivno ozremo na navedeno misel iz uvodne študije, ki izpostavlja

temeljni namen pričujoče publikacije, lahko rečemo, da je bil ta vsekar več kot izpolnjen. Edino pomanjkljivost celote – ki pa je bolj očitek samemu akademskemu diskurzu, za katerega je pogosto značilno, da vzpostavlja določeno distanco do svojega neposrednega sočasnja – predstavlja podatek, da sega obravnava konkretnih filmskih naslovov le do sredine devetdesetih let. Zato je na nas samih, da dragocene uvide, ki jih prinaša zbornik, apliciramo tudi na najaktualnejša filmska dogajanja v *novem svetovnem filmu* po letu 1995. Dejstvo je namreč, da so tudi danes še kako aktualna ključna prepričanja manifestne artikulacije Fernanda Solanasa in Octavia Getina, ki izvirno zasnovi pojma *tretji film* enačita s predpostavko "osvobodilnega filma". Zaznavna so tako v že uveljavljenih teoretskih koncepcijah kakor seveda v sami filmski praksi. Teoretske vidike lahko, denimo, zastopa načelo "*orientalistične zahodne zrcalne podobe*", ki ga kot omalovažujoči imperialistični pogled na aktualne odporniške, progresivne, civilno-družbene pobude v sodobnem kitajskem filmu razkrinkava najvidnejša predstavnica kitajske kritične teorije Dai Jinhua. "Praktične" dejavnike pa, na primer, najdemo v kreativnih manifestacijah "*svobodne ustvarjalnosti gledalca*" iranskega maestra Abbasa Kiarostamija, v svojevrstni jukstapoziciji, v kateri sedanjost osvobaja preteklost znotraj znamenitih *kadrov sekvenc* tajvanskega "zgodovinopisca" Hou Hsiao-hsiena, v dokumentarnem *kreditu* iskanja resnice skozi "*vstopenje v življenjski cikel*" nenadkriljivega kitajskega upa Wang Binga ali v poetični maksimi "*prizadevanja za resnico, vzbujanja dvoma in odrešenja narodove duše*" filipinskega monumentalista Lava Diaza ... Za celovitejše razumevanje izpostavljenih principov, ki so seveda zgolj neznaten drobec izjemno razvejenega dogajanja v najsoodobnejših težnjah filmske opozicionalnosti širom zemeljske oble, predstavlja "doktrina" *tretjega filma* nepogrešljiv instrumentarij. Še posebej v tistih premisah, ki se zavzemajo za preseganje pojmovanja evro-ameriške koncepcije filma kot osrednjega dejavnika filmske zgodovine in teorije na eni strani ter v zahtevah po družbeno-politični kontekstualizaciji filmskih del, ki predstavljajo jedro izvirne ideje *tretjega filma*, na drugi strani. Kajti teorija *tretjega filma* ostaja – po prepričanju njenih raziskovalcev – med ključnimi vejami filmske teorije edina dejanska alternativa specifičnosti "*... evro-ameriškega konteksta. Nobena druga teorija filma ni tako prežeta s historičnimi določili, nobena tako samobitna v svoji ideološki orientaciji in hkrati tako univerzalna v svojih zavzemanih za reprezentacijo najvišjih aspiracij post-kolonialnega sveta v njegovih naporih, da bi se uprl neokolonializmu.*"

Opomba:

V pojasnilo, pa tudi kot sugestijo za nadaljnja branja, navajamo nekaj ključnih knjižnih del, ki z različnih vidikov obravnavajo fenomen *tretjega filma* v kinematografijah t. i. "tretjega sveta":

- Armes, Roy. 1987. *Third World Film Making and the West*. Berkeley (etc.): University of California Press
- Chow, Rey. 1995. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Dai, Jinhua. 2002. *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*. Ur. Wang, Jing in Barlow, Tani E. London: Verso.
- Gabriel, Teshome. 1982. *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*. 2003. Ur. Lau, Jenny Kwok Wah. Philadelphia: Temple University Press.
- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- *New Latin American Cinema*. 1997. Ur. Martin, Michael T. Detroit: Wayne State University Press.
- *Questions of Third Cinema*. 1989. Ur. Pines, Jim in Willemen, Paul. London: BFI.
- Shohat, Ella in Stam, Robert. 1994. *Unthinking Eurocentrism*. London: Routledge
- *Symbolic Narratives / African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*. 2000. Ur. Giovanni, June. London: BFI.
- Wayne, Mike. 2001. *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Press.
- Willemen, Paul. 1994. *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London: BFI. (Predvsem tretji del in poglavje "The Third Cinema Question".)



KOLIKO SLOVENCEV JE POTREBNIH, DA SLOVENSKI FILM POSTANE SLOVENSKI?

Marcel Štefančič, jr.: *Na svoji zemlji; zgodovina slovenskega filma* (Rdeča Premiera, 2005, 383 str.)

Naj recenzijo nove Štefančičeve knjige začnem s prijetno ugotovitvijo; po par desetih naslovih, objavljenih v zadnjih letih (večino za "večbarvno" zbirko Premiera), smo končno dočakali takšno, ki vsebuje vsaj osnovne podatke o obravnavanih filmih in prepotreben indeks naslovov in režiserjev, nujen dodatek vsake resne študije, ki bralcu olajša kasnejše brskanje. Štefančič slovi kot iskriv mislec in filmski erudit, zadnje čase pa žal tudi kot malce len (oziroma šlampast) opremljevalec svojih bolj ali manj obsežnih pregledov filmskih pojavov, avtorjev in podžanrov. Knjiga je vendarle nekaj drugega kot revija, običajno ostane na polici, na dosegu rok, sploh če obravnava množstvo filmskih naslovov in avtorjev. In če avtor o teh filmih piše tako informativno kot jih kritično vrednoti (in Marcelove jih), so natančni viri skoraj neprecenljive vrednosti. Ne bom pozabil potratenega časa, ko sem ob osebnem izpopolnjevanju *gialla* listal po njegovi knjigi, kjer je popisoval italijanski žanrski film šestdesetih in sedemdesetih let, in iskal posamezne naslove, ali časa, ki ga še vedno porabim, ko v njegovi prvi zbirki o slovenskem filmu (*Ali bi ta film vzeli na samotni otok?*; založba Fun, 1999) med 130 neindeksiranimi filmi iščem pravega ...

Na svoji zemlji je v organizacijskem smislu torej pravo presenečenje, mali presedan; na koncu knjige namreč ne najdemo zgolj običajnega indeksa po naslovih, temveč reci in piši tri kazala, še kazalo filmov po letu nastanka ter kazalo filmografij režiserjev – po abecedi! Vsekakor hvalevredno dejanje. Sploh zdaj, ko se je zgodovina slovenskega filma s približno 150 "uradnih" naslovov skoraj podvojila.

Kaj se dogaja? Nenadoma ne moremo več trditi, da je slovenski film v stotih letih posnel približno toliko celovečernih filmov, kot sta jih v svojih karierah (vsak posebej) posnela John Ford in Michael Curtiz; zdaj lahko rečemo, da smo jih posneli toliko kot oba skupaj. Drži, filmografija slovenskega filma se je od leta 1999 oziroma od prvega *Vodiča po slovenskem filmu* odebela za vse mednarodne koprodukcije, koparticipacije, za filme, ki jih je Triglav film v petdesetih in šestdesetih letih servisiral, ter seveda za filme, ki so jih slovenski režiserji in producenti

posneli izven Slovenije. "Ko to storimo, dobi slovenski film nove dimenzije – na lepem je lepši, bogatejši in raznovrstnejši kot kdajkoli," se avtorju zapiše v uvodniku.

Na naslovnici prvega *Vodnika* se je svetlikala fotografija Čapove *Vesne*, ki je sugerirala podoben paradoks kot Sarrisova znamenita knjiga *The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968*, po kateri se je *Vodnik* zgledoval, namreč da so nekatere najboljše slovenske filme posneli Neslovenci, podobno kot se je v Sarrisovem *Panteonu* med štirinajstimi največjimi ameriški režiserji znašlo kar osem tistih, ki so se rodili in kariero pričeli v Evropi. Na naslovnici nove knjige je sicer poudarjena "nacionalna substanca" (*Kekec*, *Ne joči Peter*, *Cvetje v jeseni* ...), vendar sta kot "padalca", "outsiderja", "tujca" jasno prepoznavna tako Čapov film (*Vesna*) kot Đurov (*Kajmak in marmelada*).

Slovenski film je v Štefančičevi razširjeni izdaji, ki jo avtor imenuje *work-in-progress*, lepši. Lepši je tudi za podpisanega, saj je Pavlovičev *Sovražnik* (1965), režiserjev celovečerni prvenec, končno postal slovenski film. *Sovražnik*, križanec Fausta, Dostojevskega in *Prašnega študenta* (Der student von Prag, 1913, Stellan Rye), je moj najljubši slovenski film, toda vedno sem ga težko "prodal" kot slovenskega, saj so ga uradne filmografije ignorirale, pa čeprav je Viba vedno jasno navedena kot producent in čeprav je bil Pavlovič v Slovenijo zaradi različnih prepovedi v Srbiji povabljen na pobudo Matjaža Klopčiča. Vedno se mi je zdelo nepojmljivo, da se Slovenci sramujemo tako izjemnega filma, ki ga je resda posnel srbski režiser, izven Slovenije, toda zakaj so potem slovenski drugi Pavlovičevi filmi? In številni filmi, ki se odvijajo zunaj Slovenije? Štefančiču lahko ob naslednji trditvi samo prikimamo, namreč da "zgodovina slovenskega filma ni odvisna od tega, kaj ima kdo za slovenski film v ozkem, nacionalnem, nacionalističnem smislu. Filmi že po svoji naturi presegajo nacionalne kulturne programe in ideje nacionalne kinematografije – po malem so vedno internacionalni, nečisti, umazani." In naprej: "Pri oblikovanju že po naturi filmskega dela sodeluje kopica ljudi, tako da filmi nacionalne čistosti ne jamčijo. Prej narobe, nacionalna čistost se jim upira."

Zdi se, da smo se Slovenci slovenskih filmov, pri katerih nismo imeli glavne besede in popolne avtoritete, od nekdaj otepali, sploh tistih najbolj – tudi mednarodno – uspešnih. Kot bi hoteli svojo pregovorno skromnost, delavnost in lokalnost še posebej plastično argumentirati skozi dejavnost na filmski sceni. Za v nebo vpijoč primer sploh ni treba daleč nazaj, zadostuje skok v leto 2001, ko je Tanovičev prvenec *Nikogaršnja zemlja* pobral kopico mednarodnih nagrad, vključno s Cannesko palmo za scenarij in tujejezičnim oskarjem. Koproducentka Dunja Klemenc je večkrat poudarjala, da ji tuji producenti in vlagatelji nemalokrat očitajo našo skromnost, kako da veliko premalo poudarjamo našo šestino oskarja, ki nam normalno pripada. Svoj pogled je tedaj podal tudi glavni producent filma Čedo Kolar, ki je jasno povedal, da je *Nikogaršnja zemlja* za Belgijca belgijski film, za Francoza francoski, za Bosanca bosanski. Le za Slovence očitno ni slovenski. *Na svoji zemlji* potemtakem ni zgolj razširjen pregled nacionalne kinematografije, temveč manifest nacionalnega stanja duha, naše majhnosti, zaprtosti, nekonfliktnosti. In seveda skromnosti.

Na svoji zemlji v svojem osrednjem delu – pri mednarodnih koprodukcijah so med drugim našeti sodelujoči Slovenci in snemalne lokacije – našteje natančno 245 filmov; mnogi "neuradni" naslovi so resda pozabljeni, toda mnogi res polepšajo pogled na slovensko prvo stoletnico, npr. Hladnikova *Erotikon* in *Maibritt*, Štiglichev *Deveti krog* (nominiran za oskarja!) ali Pontecorvova *Velika sinja cesta*. Ti filmi so pomembni, ne gre zgolj za številko; poanta knjige *Na svoji zemlji* ni, da smo posneli sto filmov več, kot smo mislili do včeraj, temveč da smo sodelovali pri številnih projektih, ki v zgodovini filma pomenijo vsaj enako ali več, kot "čista", nacionalna produkcija. •



Noč živih mrtvecev, 1968



Dežela živih mrtvecev, 2005

ODREVOLUCIJE DO REVOLUCIJE

romerova dead-tetralogija

Leta 1968 so študentje po svetu protestirali, Severna Koreja je zasegla ameriško bojno ladjo Pueblo, Egipt je naskočil Izrael, SZ je okupirala Češkoslovaško, v Panami se je zgodil vojaški puč, umorjena sta bila Robert Kennedy in Martin Luther King, Washington je doživel "Poor People's March", na predvolilni konvenciji demokratske stranke v Chicagu je policija brutalno obračunala z demonstranti, ameriški predsednik Lyndon Johnson je oznanil, da ne bo ponovno kandidiral, novi ameriški predsednik je postal Richard Nixon, glavna zgodba pa je bil Vietnam – začela se je prelomna ofenziva "Tet", bombardiranja Severnega Vietnama so se nadaljevala, v Vietnamu je bilo že več kot 540.000 ameriških vojakov. In seveda – ameriški vojaki so v vitemamski vasi My Lai v okviru *search & destroy* misije pobili 347 civilistov. Toda to sta Amerika in svet izvedela šele naslednje leto. In se zgostila. Mnogi oficirji so bili poklicani pred sodišče, izbran pa je bil le poročnik Calley, ki je leta 1971 dobil dosmrtno ječo. No, kmalu zatem so mu jo znižali na deset let, toda leta 1974 je zvezno sodišče sodbo razveljavilo in ga oprostilo. Pobijanje civilistov je bilo s tem legalizirano, bolje rečeno – s tem je bilo legalizirano streljanje v hrbet. Zakaj so Calley in kompanjoni pobili vietnamske civiliste? Ker so skrivali vietkongovce in ker v Vietnamu ni bilo mogoče ločiti med civilisti in vietkongovci – v Calleyjevih očeh so bili prebivalci vasi My Lai vietkongovci. Vprašanje je bilo le, kdo bo prej koga – Calley njih ali oni Calleyja. Leta 1971, ko so začeli soditi poročniku Calleyju, je v kinih debitiral *Dirty Harry*, policaj, ki je *search & destroy* misije iz vietnamske džungle preselil v urbano džunglo, v San Francisco. Tudi *Dirty Harry* je bil čistilec – in tudi *Dirty Harry* je to počel legalno. Razlika je bila le v tem, da ni potreboval sodišča, ki bi to potrdilo ... ee, ki bi ga oprostilo. Clint Eastwood, ki ga je igral, je ob tej priložnosti poudaril, da se ne strinja s konceptom Johna Waynea, ki človeka ne bi nikoli ustrelil v hrbet – *Dirty Harry* strelja tudi v hrbet. Po potrebi. Pač odvisno od ekspeditivnosti trenutka. Amerika je bila v Vietnamu – Vietnam pa je bil v Ameriki. Vietnamska vojna je brutalizirala Ameriko. *Dirty Harry* je bil v resnici vietnamiada, okej, indirektna vietnamiada – alegorija vietnamske vojne.

Leta 1968 – v času pokola nedolžnih, v času atentatov, v času velike avtokanibalizacije, v času, ko je Amerika žrla samo sebe – je John Wayne z Rayem Kelloggom korežiral *Zelene baretk* (*The Green Berets*), patetično, populistično, ultra patriotsko, heroično vietnamiado, ki je

izgledala kot macho-bataanski film o II. svetovni vojni (vojna kot demonstracija ameriške politične, vojaške in moralne moči, kot demonstracija ameriškega konsenza), recimo kot kak film, v katerem Američani v filipinski džungli tolčejo Japonce. V *Dirty Harryju* je bilo več Vietnama kot v *Zelenih baretkah*, ali bolje rečeno – Amerika v *Dirty Harryju* je bila bolj podobna Vietnamu, kot je bil Vietnamu podoben "Vietnam" v *Zelenih baretkah*. A to je bilo tedaj tipično: topičnih filmov o vietnamski vojni ni bilo na spregled. Nastalo je sicer nekaj dokumentarcev (npr. *Inside North Vietnam*, 1968; *In the Year of the Pig*, 1969; *F.T.A.*, 1972), nekaj "fantazijskih" akcijskih B filmov (*Yank in Vietnam*, 1964; *Operation C.I.A.*, 1965; *To the Shores of Hell*, 1965) in nekaj filmov, v katerih so se pojavili vietnamski veterani (npr. *The Born Losers*, 1967; *Angels from Hell*, 1968; *The Angry Breed*, 1969; *Hi, Mom*, 1970; *Welcome Home, Soldier Boys*, 1972; *The Visitors*, 1972; *The Stone Killer*, 1973), toda edini "veliki" direktni h'woodski film o vietnamski vojni v tem obdobju – v času same vietnamske vojne – so bile *Zelene baretk*, ki so zrušile rekord v neobčutljivosti za kompleksnost vietnamske vojne in Amerike. Iz "major" Hollywooda so prišle le indirektno vietnamiade, le alegorije vietnamske vojne: tak je bil *Patton* (1970), ki je Vietnam preselil v čas II. svetovne vojne, tak je bil *M*A*S*H* (1970), ki je Vietnam preselil v čas korejske vojne, in taka sta bila vesterna oz. antivesterna *Plavi vojak* (*Soldier Blue*, 1970) in *Veliki mali mož* (*Little Big Man*, 1970), ki sta Vietnam preselila na divji zahod – vsi so bili kritike ameriškega militarizma, ameriške zunanje politike, mita o ameriški "manifestni usodi" in ameriškega širjenja *Deklaracije o neodvisnosti*, vsi so kritiko okrepili s kontrakulturnimi vibracijami, ki so bile tedaj v zraku, predvsem v obeh vesternih, *Plavem vojaku* in *Velikem malem možu*, pa je že odzvanjal tudi My Lai. *Plavi vojak* in *Veliki mali mož* sta dišala po napalmu – juriši ameriške konjenice so tu čiste *search & destroy* misije s hudo "kolateralno škodo".

Toda prva velika alegorija vietnamske vojne je bila črno-bela *Noč živih mrtvecev* (*Night of the Living Dead*), ki jo je George Romero posnel leta 1968. Neodvisno, zunaj Hollywooda – za 114.000 dolarjev. Romero, nekdanji režiser industrijskih, promocijskih filmov iz Pittsburgha, je *Noč živih mrtvecev* zmodeliral po kulturnem, morastem, neogotskem, postapokaliptičnem romanu *I am Legend*, sci-fi klasiki, ki jo je Richard Matheson objavil leta 1954, sredi najbolj histerične hladnovojne para-



Noč živih mrtvecev, 1968

noje, sredi najbolj divjega makartističnega "lova na čarovnice", sredi najhujše protikomunistične gonje, sredi najbolj populističnega patriotizma, in ki je doživela že dve ekranizaciji, pred *Nočjo* (*The Last Man on Earth*, 1964) in po njej (*The Omega Man*, 1971): mrtvi, bolj ali manj vampirji, se leta 1976 množično vračajo, živ je, vsaj tako se zdi, le še Robert Neville, ki ga živi mrtveci vsako noč sirensko vabijo in mamijo in ki ga pri življenju držijo le še partizanske tehnike, pa tudi Beethoven, alko, pes in živ smisel za prebavljanje klavstrofobije, samote in depresije. In kar je bistveno: Neville je imun na "kugo" (na bakterijo, na "vampiris"), ki je vse ljudi spremenila v vampirje. Neville je sam proti vampirjem – in obenem sam proti večini. Večina je pošast. In narobe, Neville – manjšina, "drugačni", outsider, stranka enega – je ta, ki ga večina percipira kot pošast. Neville zadnji človek, ki se še upira večini – zadnji človek, ki mu možganov še niso izprali. In vsa fanatična, ofenzivna, neutrudna, histerična vampirska nočna obleganja utrjene hiše, v kateri živi, so fina politična alegorija boja med "nami" in "njimi", med posesivno, represivno, kanibalsko večino in disidentsko manjšino. To shemo – obleganje izolirane hiše kot politično alegorijo – so potem prevzeli mnogi filmi, recimo *Rio Bravo* (1959), *Slamnat psi* (*Straw Dogs*, 1972) in *Napad na policijsko postajo* (*Assault on Precinct 13*, 1976), pa tudi *Noč živih mrtvecev*, v kateri se obleganje osamljene, izolirane kmetije, ki postane pribežališče "zadnjih ljudi", prelevi v politično alegorijo boja med *mainstream*, populistično, patriotsko, večinsko, dominantno, status-quojevsko Ameriko, ki jo predstavljajo robotski, premočrtni, enoumni zombiji, živi mrtveci ("*creatures who feast upon the flesh*"), in novo, kontrakulturno, disidentsko, manjšinsko Ameriko, ki jo je tedaj predstavljal cocktail državljanske nepokorščine, boja za državljanske pravice, nove leve, črnškega aktivizma, ženskega gibanja, komunskega samoorganiziranja, študentskega revolta, vodnarskega nonkonformizma, protivojnega gibanja, prevrednotenja vrednot, protestnih maršev, *grass-roots* demokracije, psihedeličnega "spreminjanja zavesti" in *freedom rides*. In dokumentarni, naturalistični, nezglancani, cine-veritejski slog fotografije le poudari aktualnost, angažiranost, historičnost samega filma.

Noč živih mrtvecev, ki se začne – tako kot *Frankenstein* (1931) – na pokopališču, ki se nadaljuje – tako kot *Psiho* (1960) – z likvidacijo oz. zombifikacijo navideznega junaka in ki se odvrti – tako kot vse ključne

grozljivke sedemdesetih (*Teksaški pokol z motorko*, *The Hills Have Eyes*, *Noč čarovnic*) – v eni sami noči, je bila transgresivna inscenacija te velike kulturne vojne, te druge državljanske vojne, in obenem kritika *laissez-faire* kapitalizma, deregulacije trga in "vampirskega" potrošništva – zombiji, ki žrejo ljudi, izgledajo kot "ultimativni konzumenti". Nezadržni so – in nenasitni. Jasno, *Noč živih mrtvecev* ni bila le kritika *laissez-faire* kapitalizma, ampak tudi kritika njegovega podaljška – ameriške zunanje politike, ameriškega vojaškega intervencionizma, ameriške sadistične posesivnosti, ameriškega imperializma. Skratka, ameriškega kanibaliziranja Tretjega sveta – Vietnam. Ni naključje, da TV reporter omenja *search & destroy* operacijo, ki poteka pod taktirko Pentagona in katere cilj je likvidacija zombijev. In kot v zborniku *From Hanoi to Hollywood* (1990) poudarja Sumiko Higashi, ni naključje, da na prizorišču finalnega "pokola nedolžnih", v času *search & destroy* operacije, prileti vojaški helikopter, ta "kvintesenčni simbol" in *trademark* vietnamske vojne, in da se tam znajdejo tudi vojaški psi, drugi veliki simbol *search & destroy* misij, ki so se rovale v Vietnamu. No, psi so tu v resnici dvojno vpisani, specifično – nastopajo tudi kot referenca na pse, s katerimi je ameriška policija kontrolirala in strašila črnske protestnike, recimo leta 1963 v Birminghamu (Alabama). Ko Bena (Duane Jones), črnca, ki vodi "zadnje ljudi", skrite v kleti, na koncu ubijejo in potem njegovo s kljuko zvlečejo na grmado, je to spet referenca, ki je dvojno vpisana, navzven in naznoter – ta prizor namreč spominja tako na črnce, ki so jih v Ameriki nekoč linčali in sežigali, kot na napalm, zaščitni znak vietnamske vojne, in na budistične menihe, ki so se protestno samo-sežigali v Vietnamu. Je pa res, da upor manjšine, ki ga vodi črnc (hja, tudi v Vietnamu so v prve vrste pošiljali črnce), itak izgleda kot upor sužnjev, še zlasti če pomislimo, da se praktično cel film odvrti na osamljeni pensilvanski kmetiji, ki zelo spominja na nekdanje južnjaške plantaže, grob mnogih črncev. Šerif (George Kosana), ki vodi pregon zombijev, dahne: "*Ustrelite jih v glavo!*" Ni druge poti – večina si lahko manjšino podredi le tako, da ji "izpere možgane". Strel v glavo je resnica boja za "*hearts and minds*", ki je na menuju vsakič, ko Amerika širi demokracijo in svobodo – ali pa ko skuša Amerika osvojiti "drugo" Ameriko. *Noč živih mrtvecev* je bila popolna metafora razpada "ameriške družine". V obeh smislih – tako ameriške politične družine kot ameriške nuklearne, patriarhalne družine: medgeneracijski spopad, sinovi vs. očetje,



Zora živih mrtvecev, 1978



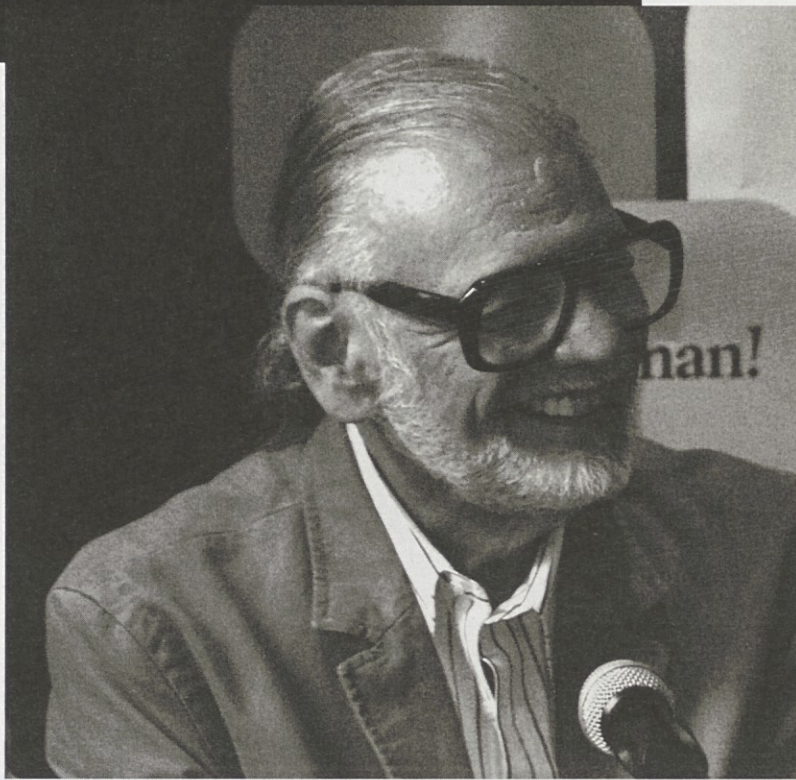
Dan živih mrtvecev, 1985

hčerke vs. matere. V noči, ko vstanejo mrtvi, otrok – svetinja h'woodskega kanona – raztrga in požre svojo mater, brat (Russell Streiner) pa naskoči sestro (Judith O'Dea), ki je že vse od začetka – od prvega pokopališkega srečanja z zombiji – katatonična. In "kuga" se širi – vsi ji podlegajo. Izhoda ni. Družinske vezi, materinstvo, samožrtvovanje in ljubezen, stebri h'woodskega kanona, nimajo več nobenega smisla. Romantični parček (Keith Wayne & Judith Ridley), prihodnost nuklearne družine, zgori v avtu – njune dobro zapečene ostanke požrejo zombiji. Žanr, dominantna forma h'woodskega *mainstreama*, se lomi in trga – razpada. Družina, dom, družba in nacija so v procesu cinične, avtokanibalske dezintegracije. Ali kot slišimo v filmu: "V tem, da živimo skupaj morda res ne uživamo, toda četudi bi umrli skupaj, ne bi bilo nič bolje." Amerika se zombificira. Iskanje hrane je nekaj delinkventnega, zločinskega, kanibalskega. Amerika postaja pokopališče – Arlington. Le da zombijev – "nevarnega mrtvega mesa" – ne pokopavajo. Še huje, celo heroizem, racio vsakega h'woodskega žanra, nima več nobenega smisla – heroičnega, pogumnega, požrtvovalnega Bena na koncu likvidirajo šerifovi jurišniki, ki izgledajo kot Nacionalna garda, strah in trepet kontrakulture (od univerze Kent State do okrožja Harlan in Attice) in vietkonga. Toda Bena ne ustrelijo zato, ker bi bil zombi, ampak zato, ker je črn. Bolje rečeno: ker je črn, mislijo, da je zombi. Črnci so avtomatično krivi, sumljivi, kužni, pogrešljivi. Da je leta 1968 kot žrtev atentata padel Martin Luther King, vodja črnškega boja za državljanske pravice, ne preseneča.

Ni kaj, organizirana nasilnost oblasti je tako cinična in groteskna kot spontana nasilnost zombijev. Ne brez razloga, kot je opozoril Robin Wood (*Hollywood from Vietnam to Reagan*, 1986): zombiji so le podaljšek normalnosti, le nadaljevanje normalnosti z drugimi sredstvi, ne pa njeno nasprotje. Najboljše grozljivke iz tega obdobja so pokazale, da so "pošasti produkt normalnosti" in da je "sama normalnost nekaj pošastnega". Z eno besedo: "Imperializem se začne doma." Sestradani zombiji, ki blodijo po razdejani, opustošeni, kataklizmični, epidemični, kaotični, histerični Ameriki, "deželi nacionalne varnosti", so itak videti kot "kolateralna škoda" ameriške zunanje politike – kot anonimna armada iz Tretjega sveta. Zombiji, ki iščejo hrano, so srhljiva metafora ameriškega "kanibaliziranja" Tretjega sveta (Vietnam), ameriške obsedenosti s krščanskim obhajanjem in ritualnim konzumiranjem "Kris-

tusovega telesa", ameriške katastrofične samodestruktivnosti, ameriške paranoje ("konec sveta", komunizem), ameriškega strahu pred novo, protestno, nonkonformistično generacijo, ameriške rasne tesnobe in ameriškega sestreljevanja črnškega boja za državljanske pravice.

Noč živih mrtvecev je bila zelo neodvisna, zelo transgresivna in zelo šokantna – postala je kulturna. In hudo vplivna. Filmi o zombijih so se širili kot demokracija in kot epidemija. Svojo dozo je dobila Amerika: *Let's Scare Jessica to Death* (1971), *Garden of Death* (1972), *Dead of Night* (1972), *Children Shouldn't Play with Dead Things* (1972) in tako dalje. Nekateri so se šlepali na Vietnam, nekateri so zombije spremenili v komedijo. Svojo dozo dead-filmov pa je dobila tudi Španija: *La rebelion de las muertas* (1972), *La orgia de los muertos* (1972), *La noche del terror ciego* (1972), *Muertos sin ojos* (1973), *No se debe profanar el sueno de los muertos* (1974) in tako dalje. Njihov kralj je bil Paul Naschy. Zombiji so v desetih letih postali tak hit, da se je – po nekaj suvberzijah drugih podžanrov (*Crazies*, 1973; *Martin*, 1978) – na kraj zločina vrnil tudi Romero in leta 1978 posnel nadaljevanje *Noči, Zoro živih mrtvecev* (*Dawn of the Dead*). *Noč živih mrtvecev* se je dogajala na dan izbruha kanibalske epidemije – *Zora živih mrtvecev* se je dogajala nekaj tednov kasneje, ko so Ameriko že preplavili, okupirali zombiji in ko se skupina preživelih zateče v nakupovalni center (kam pa?), kamor pa kmalu pridejo tudi zombiji, najbolj avtomatizirani konzumenti na svetu. Nakupovalni center je za oboje raj. Vojna med zombiji in ljudmi je vojna med dvema vrstama konzumentov – med tistimi, ki jim je potrošniška družba že povsem izprala možgane, in onimi, ki se še upirajo in ki jih od popolne konzumentske avtomatizacije loči le ugriz. "Ubijajo za hrano!" In ker ni več prostora v Peklu, hodijo po Zemlji. *Zora živih mrtvecev* je kritika konformizma in ekscesne, spektakelske, uniformirane družbe, ki je vse zvedla na trošenje in konzumiranje – na brezdušno, avtomatično konzumiranje. Zombiji nakupovalnemu centru lepo pristojijo – tako lepo kot običajni nakupovalci. Ni razlike. Kar je le sinonim za konec civilizacije – za apokaliptični konec družbe ekscesa. In nakupovalni center je tu definitivno šifra družbe ekscesa: zombiji in "zadnji ljudje" se mas-tijo z vsem, kar jim pride po roke, in v tem groteskno pretiravajo, in dalje, zombija je treba večkrat ubiti – mrtvi niso nikoli dovolj mrtvi. In tudi živi niso nikoli dovolj živi: neki policijski specialist, ki se mu očitno zmeša, začne na slepo pobijati civiliste, ki se hočejo vdati. Ta *overkill* je v



George A. Romero

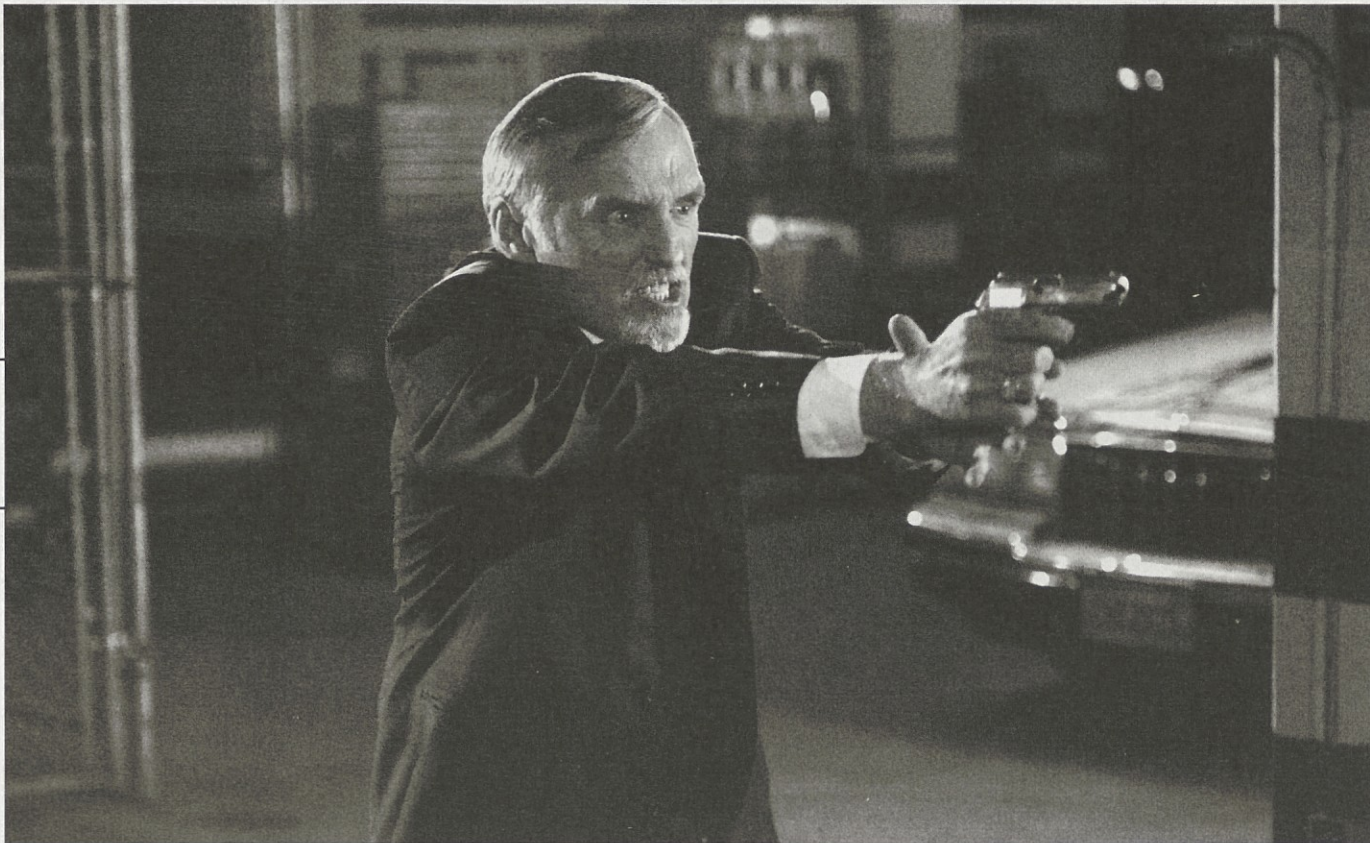
popolni rimi s kulturo ekscesa. In sam film je dolgo naštevanje likvidacij – dolgo, sadistično, robotsko, avtomatično, genocidno, sarkastično pobijanje živih mrtvecev, pa četudi tokrat sploh niso nevarni, prej narobe, povsem benigni so, dekadentno mirni in tihi, zgolj fetišistično obsedeni s prežvekovanjem, že kar burleskno statični. Tako kot "zadnji ljudje" hočejo le konzimirati in se otroče utapljati v izobilju razkošja. To je vse – nakupovalni center je njihova obljubljen dežela, v kateri bi lahko z "zadnjimi ljudmi" koeksistirali. "Zadnji ljudje" jim v usta padejo le ponesreči. Romero zruši rekord v številu mrtvih, ki jih pobije, pa ni nič bolje: družbenega reda in normalnosti ni več mogoče restavrirati.

Zdaj je epidemija izbruhnila tudi v Italiji. Italo-horror je bil vedno nor tako na mrtve, ki se vračajo, kot na kanibale, toda po uspehu *Zore živih mrtvecev*, ki ga je koproduciral Dario Argento, kralj italo-horrora, in ki je bil v Italiji naslovljen *Zombi*, so svoj instant ciklus dobili tudi zombiji. Lucio Fulci, nekdanji filmski kritik, ki je imel ob koncu sedemdesetih za sabo že trumo multižanrskih filmov (komedije s Totojem, parodije s Ciccio & Ingrassio, džubokse z Adrianom Celentanom, vesterne, avanture, špijonade, samostanske drame in *giallo*, je zombijem posvetil tetralogijo, ki jo je odprl z z napetim, ekspresivnim, surovim, morastim, intenzivnim *Zombijem 2* (1979), le da zombiji tokrat niso napadli nakupovalnega centra, ampak karibski otok Matool, na katerem se znajdeti pogrešana znanstvenica in raziskovalni novinar, ki ugotovita, da tam nori doktor Menard išče zdravilo za vuduistično prekletstvo in *en passant* oživlja mrtve, tako da začnejo ponovno vstajati celo španski konkvistadorji. Prizor, v katerem se zombi udari z morskim psom, je kakopak klasika, sam film pa je bil kombinacija *grand guignola* in teatra krutosti. *Zombi 2* je prislužil 30 milijonov dolarjev! Nič manj brutalno in sadistično pa ni bilo nadaljevanje, *Strah v mestu živih mrtvecev* (Paura nella citta dei morti viventi, 1980), v katerem zombiji terorizirajo Dunwich (izmisli si ga je H.P. Lovecraft), malo ameriško rasistično mesto, medtem ko skuša Christopher George zapreti vrata v Hades. To ni bil več le *horror*, ampak *splatter* – vrtnanje v glavo, možgani v zraku, črevesje na plotu. *Onstran* (L'aldilà, 1981) – atmosferski *splatter*, kombinacija Kubrickovega *Šajnanja* in Argentovega *Inferna* – se je dogajal v starem louisianskem hotelu, ki stoji na sedmih vratih v pekel, iz katerega prihajajo *morti viventi*. Fulci, žanrski terorist, se je kasneje še vrnil k zombijem, toda *Zombija 3* (1988), debilno filipinsko bedo, ki vključuje tudi letečo hlajeno glavo, je zaradi kreativnih nesoglasij in boleznih do-

končal Bruno Mattei: epidemijo zombijev povzroči bakteriološko orožje, s katerim Amerika eksperimentira v Tretjem svetu – in kužni virus se prenaša po zraku, huh, s kremiranjem. Izkoriščanje Tretjega sveta se vedno konča s katastrofo.

Jasno, Fulci ni bil sam. V Girolamijevem šokerju *Zombi holokaust* (Zombi holocaust, 1979) zombije lansira nori znanstvenik, napol Jim Jones, napol dr. Moreau, ki eksperimentira na skrivnostnem tropskem otoku, kamor takoj krene eklektična ekspedicija. No, zombiji so zelo lačni in zelo kanibalski, tako da mnoge požrejo – včasih izrežejo drobno, s katerim se potem bašejo pred našimi očmi. Ob teženju obveznega synthesizerja, se razume. V *Virusu* (1981), ki ga je posnel vedno zadihani Mattei, je za izbruh zombijev kriva tovarna sintetične hrane, bazirana sredi džungle, toda epidemija se razširi na cel svet, heh, podobno kot v Lenzijevem *Mestu živih mrtvecev* (Incubo sulla citta' contaminata, 1980), v katerem je avtor zombijev radiacija, produkt kratkega stika v španski nuklearni – da znajo zombiji pilotirati letalo, se razume samo po sebi. Andrea Bianchi, znan po multižanrskem eksploitanju seksa, in podjetni, vsestranski, pocarski Aristide Massaccesi, kralj eksploatacije in *hardcore* pornografije, znan po mnogih psevdonimih (Joe D'Amato, Michael Wotruba, Peter Newton itd.), sta zombije postavila v porno kontekst, zelo lepo ljubezensko pismo zombijem pa je kasneje poslal Michele Soavi (*Dellamorte, Dellamore*, 1991). Italijanski zombiji so bili sicer hitrejši od Romerovih, s sabo so vedno prinašali meglo, toda tudi za njih je zadoščal strel v možgane (okej, ne v *Zombiju 3*). Italijanski filmarji so bili tako obsedeni z zombiji, da očitno niso niti opazili, da so kar tri filme prodajali pod naslovom *Zombi 3* – razen Fulcijevega filma še *Naj mrtvi sanjajo* (Non si deve profanare il sonno dei morti, 1972) in *Noč terorja* (Le notti di terrore, 1980).

Zombiji so v osemdesetih obsedli tudi Francijo, kjer jih je najbolj sistematično cepal Jean Rollin (*Les raisins de la mort*, 1978; *Le lac des morts vivants*, 1981; *L'abime des morts vivants*, 1981; *La morte vivante*, 1982). Zombiji so postali del vse bolj upehanega tekočega traku, tako da so leta 1985 povsem zaslužno fasali parodijo – *Vrnitev živih mrtvecev* (Return of the Living Dead), ki jo je posnel Dan O'Bannon. Romero je ugotovil, da je čas, da se zombiji ponovno zresnijo, zato je še isto leto posnel *Dan živih mrtvecev* (Day of the Dead), ki povzema nastanek "nove civilizacije", novega svetovnega reda, v katerem so revni le še hrana za zombije. Vojaki in znanstveniki, ki obtičijo v Reaganovem hlad-



Dežela živih mrtvecev, 2005

novojnem vojaškem silosu, vidijo le dve možnosti – da zombije iztrebi-jo ali pa da si jih podredijo, da jih torej “udomačijo” in prelevijo v svojo vojsko. In dr. Logan (Richard Liberty) počne natanko to: zombije, ki jih je zdaj že bistveno več kot ljudi (400.000 proti 1), skuša socializirati, zato jim vrti *Odo radosti* in koščke človeškega mesa. Zombiji so sicer bolj iznakaženi kot v *Noči* in *Zori*, toda obenem so tudi bolj človeški, še več – nekateri že kažejo karakterne poteze, kar pomeni, da se individualizirajo, da torej izstopajo iz anonimne, brezoblične, enoumne mase. Celo spomin se jim počasi vrača – Bub (Howard Sherman), Loganov *wunderkind*, je prvi zombi, ki zna streljati.

Pet let kasneje je Romero napisal scenarij za rimejk *Noči živih mrtvecev* – režiral ga je Tom Savini, ki je pri *Noči*, *Zori* in *Dnevu* skrbel za specialne *make-up* efekte. Mrtvi so se vrnil – spet na kmetijo, bolj ali manj zato, da bi tudi Romero kaj zaslužil s svojim originalom iz leta 1968, ki je zaradi spleta čudnih poslovnih okoliščin padel v javno domeno, tako da so ga lahko molzli vsi. Da bi se originala nekako spet polastil, je na trg vrgel celo kolorirano verzijo. Toda leta 1991, takoj rimejku *Noči živih mrtvecev*, je na trg prišla parodija *Noči živih mrtvecev* z epskim naslovom: *Night of the Day of the Dawn of the Son of the Bride of the Return of the Revenge of the Terror of the Attack of the Evil, Mutant, Alien, Flesh Eating, Hellbound, Zombified Living Dead Part 2 – In Shocking 2-D*. Avtorji so vzeli Romerov original in mu dodali nov, komičen, parodičen *soundtrack* – to je bilo vse. *Redubbing* a la *Mystery Science Theater 3000*. Oh, in a la Woody Allen (*What's Up, Tiger Lily?*). Vrnitev živih mrtvecev je kakopak dočakala še dve neizogibni nadaljevanji (1988, 1993), *Zora živih mrtvecev* je lani dočakala rimejk (via Zach Snyder), ki se je za svoje dobro preveč dizajnersko vživel v Bush-evo Ameriko, letos pa je Romero posnel nadaljevanje *dead*-trilogije, *Deželo živih mrtvecev* (*Land of the Dead*).

Dan živih mrtvecev je bil kritika reaganizma in reaganomije, militarizma in fašistoidnega patriotizma. Romero je 20 let abstiniral, bolje rečeno, zombije je pustil pri miru (češ da nima več kaj dodati), dokler ni prišel Bush, ki je prepad med revnimi in bogatimi zaostрил, kapitalizem dereguliral do skrajnosti, nakupovalne centre z vojsko raztegnil do Iraka, po 11. septembru – nacionalni tragediji! – ljudem ukazal, da naj čim več kupujejo in konzumirajo, po Katrina pa anonimnemu, bolj ali manj manjšinskemu, črnskemu proletariatu onemogočil dostop do hrane. *Dežela živih mrtvecev* je srhljiva metafora Busheve Amerike: bogataška

elita, ki jo vodi magnatski Kaufman (Dennis Hopper), znan po sloganu “*S teroristi se ne pogajamo*”, je na varnem, v luksuznem, utopičnem, dobro utrjenem, rajskem, “trumpovskem” stolpu, *Fiddler's Green*, parafrazi Svetovnega trgovinskega centra, glorifikacija korporativne blaženosti in “gated communities”, v katere se zadnje čase zelo radi zapirajo Američani, medtem ko nižji, deprivilegirani razredi “preživelih” in horde brezpravnih, podčloveških zombijev obupano, nemočno, ježno životarijo v getu, kjer se medsebojno pobijajo in žrejo – za socialni mir skrbijo gladiatorske igre, ki soočajo oba deklasirana razreda, proletariat in zombije (npr. cipa vs. zombi). V Bushevi Ameriki obstajajo le še trije razredi: na eni strani so ekstremno bogati, na drugi revni (nekdanji “srednji razred”), na tretji pa absolutno brezpravni (zombiji). Svet, ki ga je dokončno spodkopala, razbila in polarizirala Busheva “davčna reforma”.

Pittsburgh je le še en velik geto. Kaotični, opustošeni, razdejani, morasti, okuženi *slum* – posthumanistični trebuh Tretjega sveta. Katastrofa – kanibalizem – razredov ne poveže, ampak jih loči. Kot po Katrina. Konzumiranje je ilegalno, varnost je le iluzija, mizantropija se hrani s paranojo, od demokracije ostaneta le darwinizem in machiavellizem, zombiji – “teroristi” – pa so tiha večina, ki jo “živi” streljajo (*shoot-to-kill*), mučijo in zlorablajo, bolj ali manj za zabavo. Ker je hrano, zdravila in bencin mogoče dobiti le še zunaj mesta, tja gverilsko vletavajo “plenilci”, Kaufmanovi najemniki (altruistični Simon Baker, pohlepni John Leguizamo, retardirani Robert Joy), toda zombiji se vse bolj zavedajo svoje zlorabljenosti. Pa tudi vse bolj se razvijajo – vse bolj znajo komunicirati in vse bolj znajo uporabljati orožje. In seveda: v vodi ne utonejo več, ognju pa se znajo izogniti. Čustvujejo, jočejo, mislijo – Big Daddy (Eugene Clark), njihov Che Guevara, njihov Lenin, izgleda kot dedič zombija Buba iz *Dneva živih mrtvecev*. Vsak udarec, ki ga fašejo, jih naredi močnejše. Z vsako smrtjo jih je več. Nekateri so pametnejši od ljudi. Zombiji postajajo civilizacija zase. In kultura zase. Drug do drugega so vse bolj solidarni: “ubijajo za hrano”, toda hrano so zdaj voljni že tudi deliti. Kažejo znake človeškosti in razredne zavesti – za razliko od ljudi, ki le še hlinijo, da so živi. Ni kaj, *land of the dead* izgleda kot dežela pred revolucijo. Pred zombiji je še vse. Tudi evolucija. Upajmo le, da se ne bodo razvili nazaj v ljudi. •

VRNITEV: KRISTUSOV LIK KOT TRAVMA

miklavž komelj

V filmu Andreja Zvjaginceva *Vrnitev* (Vozvraščanje, 2003), ki z monumentaliziranim ritmom tesnobno intonirane mračne pripovedi in z visokim vizualnim perfekcionizmom drži pogled gledalca v napetosti od začetka do konca, poteka dogajanje v misteriozni atmosferi mučne nerazrešenosti, ki je v vsej svoji hladni surovosti s preišljenim kadriranjem in odlično fotografijo – pa tudi odlično igro in ne nazadnje glasbo – obenem naravnost ritualno "privzdignjena". Zaključek filma mučno nerazrešenost samo še stopnjuje: s tem pa ne mislim le na skrajno mučnost zgodbe, ki se odvije pred gledalčevimi očmi in ki je simbolično napovedana že takoj v prvi sekvenci, ampak tudi na to, da ostaja ta zgodba tudi na koncu odprta na tak način, da je gledalcu nespregledljivo sugerirana njena poudarjena simbolna in celo mitološka obremenitev (sam režiser se je o filmu nekoliko misteriozno izjasnil kot o "mitološkem pogledu na človeško življenje"), ki pa je ni mogoče razbirati na tak način, da bi se jo brez ostanka povežalo v neko zaokroženo sporočilno konsistenco.

To je toliko bolj očitno prav zaradi monumentalne stilizacije: gre za perfekcionistično posnet film v najboljši tradiciji ruske kinematografije, v katerem v samem ritmu pripovedi ni odvečnega trenutka. Po eni strani gre torej za presežek sklenjenosti, nič v filmu ni naključno, vse je celo ritualizirano, pri čemer so vsi poudarki več kot nazorni v očitnem prizadevanju režiserja, da noben detajl ne bi ostal spregledan. (Potopljeni čoln, ki ga vidimo v eni od prvih sekund filma, na primer v sebi že kondenzira celotno zgodbo, v kateri je vsak detajl natančno vkalkuliran v ritmično členitev celote ... Ko sem gledal ta film in dojel, da je filmsko dogajanje razčlenjeno na posamezne dneve tedna, ob vseh aluzijah na krščansko simboliko "v ponedeljek" že nisem več mogel niti malo dvomiti, da se bo ravno "v petek" zgodila neka smrt itd.) Po drugi strani pa

film pušča vtis "misteriozne" nepojasnljivosti in nedopolnjenosti; ne samo, da ostane celotno ozadje dogajanja nepojasnjeno in da veliko podatkov, za katere je v filmu s postopki vizualne pripovedi sugerirano, da so nosilci simbolnih in celo mitoloških pomenov, ostane brez medsebojne povezave; simbolika, ki je s tem dogajanjem sugerirana, je sestavljena iz disparatnih, nekompatibilnih prvin (zlasti v liku očeta, ki nastopa kot prototip avtoritarnega, nasilnega očeta in obenem kot kristusovska figura; napetost je skrajna že glede na to, da je Kristus v krščanskem predstavnem svetu v simbolnem odnosu očesin sinovska figura *par excellence*).

Ali je treba prav v tej nekonsistenci iskati dejansko sporočilno konsistenco filma, ali gre torej v tem filmu na simbolni ravni za tematizacijo neke nemožnosti, da bi bila realnost interpretirana kot nekaj simbolno konsistentnega (toda nekonsistenca v filmu *Vrnitev* postane veliko bolj kot na ravni realnosti, ki pač ostaja odprta in ne docela pojasnjena, vpadljiva ravno na ravni simbolne idealizacije, ki obvladuje film in ki naj bi iz nepovezljivih fragmentov realnosti strukturirala nekakšno mitološko pripoved), ali pa je ta misterioznost morda izgovor za nekonsistentnost in nedomišljenost scenarija? (V ameriški kinematografiji zadnjih let je bil naravnost eklatanten primer filma, pri katerem je učinek misterioznosti v veliki meri prav posledica nebulozne nedomišljenosti in obupne nedodelanosti scenarija, Lynchev *Mulholland Drive* (2001), kar je bilo povezano tudi s tem, da je bil prvotno velikopoteznejše zastavljen projekt na hitro dokončan. Osebnost me je Lynchev film ob prvem gledanju prepričal, ob drugem gledanju pa se mi je zazdel kot celota kljub posameznim sijajnim detajlom skrajno ponesrečen.) Natančneje: ali je omenjena simbolna nekonsistenca nekaj, kar se prikaže kot *rezultat* tega filma, kot *učinek* njegove konsistentno izpeljane simbolne strukture, kot tista neza-



polnjena vrzel v tej strukturi, ki šele omogoča njeno konsistenco, kot travmatičen vpogled v neki nesmisel, ki je pogoj za konsistentno ustvarjanje pomenov, ali pa je na delu neka predhodna "meglovitost", neka vnaprej predpostavljena "misterioznost" in "nerazložljivost", ki služi za ideološki alibi nekonsistentnosti vzpostavljenih pomenov? To vprašanje je analogno vprašanju, ki se lahko vedno znova zastavi ob poeziji: ali se je neubesedljivo v neki konkretni pesmi razprlo kot neka tišina, ki je učinek skrajnega napona in skrajnega izčrpanja možnosti govorice, ali pa je bilo predpostavljeno alibi za poljubnost izrečenega ali za to, da se nekaj zamolči? Ali je "neberljivost" dosežena kot učinek skrajnega napona govorice ali je le umik pred konsekvencami njenih pomenov? Tega vprašanja si ob filmu Zvjaginceva ne zastavljam kot nekakšen ocenjevalec; ne gre mi za poskus ocenjevanja filma in njegove kvalitete (nekateri kritiki so filmu *Vrnitev* očitali prav to simbolno nekonsistenco, da bi poudarili, da ni zares zaslužil beneškega *Zlatega leva*), zanima me, za kaj v tem filmu, ki me je, ko sem ga gledal, močno fasciniral, gre. Pričujoči zapis izhaja iz vznemirjenosti, ki mi jo je pustil ta film. V tem filmu je veliko skrajno sugestivne vizualne poezije, ki je vezana na telesno čutenje daljav, v tem filmu je že takoj na začetku z vso bolečino pokazana otroška tesnoba ob socializaciji, ki potem vpliva na različno zavzetje odnosa starejšega in mlajšega sina do avtoritarnega očeta, vse skupaj učinkuje "visceralno" silovito. Toda obenem je tu vznemirjajoče nekaj drugega. To ni realističen film. To je v bistvu alegoričen film (navsezadnje nam konec filma načelno ponuja tudi možnost, da celotno dogajanje vidimo kot travmatično fantazijo otroka, ki je sam s šopom fotografij zdavnaj izginulega očeta, ki se povežejo s predstavami iz ilustrirane Biblije). Ob tem se zastavlja vprašanje: alegorija česa je? Ne mislim na to, da imamo v tem filmu lahko takoj na

dlani eksplicitno "freudovsko" ojdipsko zgodbo v kar preveč dobesedni in popreproščeni obliki, tako da bi, če bi jo hoteli imeti za simbolni ključ zgodbe, učinkovala kar preveč poceni. Tu nameravam izpostaviti en sam simbolni vidik filma, a to je prav tisti vidik, ki je v samem filmu kar najbolj podčrtan; film ga kot ključ za simbolno razbiranje dogajanja tako rekoč vsili, *preden* se proizvede kot učinek tega dogajanja.

Gre za že omenjeno simbolno identifikacijo lika očeta, ki se od neznankod vrne k družini, ki ga ni očitno niti malo pričakovala, in popelje s seboj svoja petnajst in dvanajst let stara sinova neznankam, s Kristusovim likom. Ta identifikacija je že takoj ob njegovem prihodu kar četverno "podčrtana": na posebno naravo prišleka eksplicitno opozori že *Benedictus* iz Mozartovega *Requiem*a, ki ga posluša stara mati, preden otroka stopita v sobo, kjer oče spi. Nato pa zagledamo spečega očeta, ki učinkuje kot nedvoumen citat Mantegnove slike *Mrtvi Kristus* iz milanske Brere (ta slika je bila v zgodovini filma skrajno sugestivno citirana že na koncu Pasolinijevega filma *Mamma Rim* (Mamma Roma, 1962); v filmu *Vrnitev* pa se citat ne omejuje le na postavitev telesa in kot, pod katerim je telo posneto, ampak tudi na precejšnjo fizično podobnost). Otroka se prepričata o tem, da je to res oče, tako, da poiščeta njegovo fotografijo, ki je shranjena v starinski ilustrirani Bibliji oziroma v kakšni njeni skrajšani, prirejeni izdaji, kakršne so bile popularne v drugi polovici 19. stoletja. Nato pa je skupinski obrok družine nekakšna aluzija na zadnjo večerjo ali pa na primer na večerjo v Emavsu. In v nadaljevanju se poudarki, ki namigujejo na Kristusa, samo še množijo: vse, kar je v zvezi z ribami in ribištvom, je kristološka simbolika *par excellence*. Na Kristusov pasijon izrecno namiguje to, da se očetova nesrečna smrt zgodi na petek itd. ...

Pri tem je značilno naslednje: simbolna identifikacija ni

rezultat dogajanja, ampak navodilo za njegovo razbiranje. Če je pri Pasoliniju podoba “mrtvega Kristusa” povzetek zgodbe, je pri Zvjagincevu začetna sugestija. (Kar je glede na optiko otrok, ki vidita očeta kot “mrtvega Kristusa”, lahko psihološko utemeljeno tudi s tem, da sta hranila očetovo fotografijo, edini dokument o davno izginulem očetu, v ilustrirani Bibliji; da sta torej očetovo podobo v svojem spominu po metonimiji povezala s Kristusovo podobo.) To je postopek, ki ga Zvjagincev uporabi že v prvih sekundah filma. Če je imel Čehov za eno osnovnih načel svoje dramaturgije, da mora, če v prvem dejanju drame na steni visi puška, v tretjem dejanju ta puška nekoga ubiti, je pri Zvjagincevu – v nekem smislu ravno obrnjeno – takoj na začetku pokazan že *potopljen* čoln – in na koncu filma imamo spet čoln, ki se potopi. Vse se zgodi v podvojitvah: čoln, stolp-skakalnica na začetku in stolp-opazovalnica na samotnem otoku, speči oče kot Mantegnov *Mrtvi Kristus* na začetku in mrtvi oče kot Mantegnov *Mrtvi Kristus* na koncu. Vendar ne gre le za preproste podvojitve. Zvjagincev nas najprej postavi pred neko simbolno identifikacijo, ki jo tako “podčrta”, da v njeno veljavnost za razbiranje pripovedi ne more biti dvoma, potem pa nas zmede z drastično diskrepanco. Takoj ko se pojavi skrivnostni oče, nam je na ravni podobe eksplicitno sugerirano, naj ga gledamo kot kristusovsko figuro. Toda vse, kar oče potem počne, je – do trenutka njegove naključne smrti, ko ga spet lahko povežemo s Pasijonom – skrajno daleč od običajnih religioznih predstav o Kristusu.

Medtem ko se je Kristusov lik v evropski duhovni zgodovini pojavil kot prav tista simbolna instanca, ki je prekinila z avtoritativnim zakonom Očeta in ga zamenjala z najvišjo instanco angažirane ljubezni, nastopa skrivnostni oče v *Vrnitvi* kot surovo avtoritarna in pri tem tudi zelo mračna, strah zbujajoča figura (preblik neke njegove skrite nežnosti in miline sovpaše šele s trenutkom njegove smrti); do otrok je zelo nasilen, njegova vzgoja je – milo rečeno – “vojaška”. Mlajši sin Vanja se resno boji, da hoče oče njega in starejšega brata umoriti. In tega se v času gledanja filma lahko resno boji tudi gledalec.

Lik Kristusa nastopa kot grozeč lik. Optika, v kateri se oče kaže kot kristusovska figura, je optika mlajšega sina

Vanje. In prav njegova optika je tudi tista, za katero je oče grozeča figura, potencialen morilec. (Pri čemer se Vanjeva groza, ki prehaja v sovraštvo, meša z obupno prитайeno ljubeznijo, z željo po ljubezni; vsekakor tu nastopa izrazita *Ambivalenz der Gefühlsregungen*.) Vendar pa – to nam sugerira film z načinom svoje pripovedi – tu očitno ne gre le za neko bizarno imaginarno zlitje v nekem privatnem kontekstu, ampak za neko transformacijo v Kristusovem mitološkem liku. Ali nam torej film sugerira neko spremembo v “mitološki” zavesti, v kateri Kristus nenadoma nastopa kot nosilec nevarnosti, kot zla figura?

Tu se bom za trenutek odmaknil od filma *Vrnitev* in bom svoje razmišljanje navezal na razmišljanje, ki ga je nedavno prav o tem problemu ob nekem filmu, ki je kar najbolj nesoroden *Vrnitvi* Zvjaginceva – namreč ob najnovejši epizodi Lucasove *Vojne zvezd*, *Maščevanje Sitha* (Star Wars, Episode III. – Revenge of the Sith, 2005) – napisal Slavoj Žižek (v majski številki časopisa *Le Monde diplomatique*): dejstvo, da nosi v *Maščevanju Sitha* osrednja oseba, ki stopi na stran Zla (Anakin, ki postane Darth Vader), nekaj nespregledljivih aluzij na Kristusa, Žižek vidi kot simptom in logičen izraz “poganske” ideološke situacije poznega kapitalizma, za katero je Kristus najhujši škandal: ta ideološka situacija nas v nasprotju z logiko angažmaja brez notranje distance v konkretnem zgodovinskem času, ki je logika Kristusa, prepričuje, naj delujemo tako, da do svojih dejanj ohranjamo notranjo distanco, da z “duhovnostjo” blažimo stres, ki ga povzroča življenje v svetu globaliziranega kapitala ... “New age” verzija budizma- taoizma “*lahko funkcionira kot ideološki komplement liberalne globalizacije: dovoljuje nam, da smo udeleženi in obenem ohranjamo notranjo distanco ...*”

Pri tem je bistveno poudariti naslednje: tovrstno protikrščanstvo, ki nastopa v funkciji izrazito reakcionarnih družbenih sil, je popolnoma nekaj drugega kot tisto emancipacijsko protikrščanstvo, ki je ravno v boju za osvoboditev ljudi od vsakršnega religioznega mračnjaštva – tudi in še zlasti krščanskega – v nekem smislu edino ohranjalo zvestobo Kristusu kot simbolni instanci radikalno emancipacijskega projekta – kajti epohalni krščanski obrat v valoriziranju konkretnega zgodovinskega časa je bil ravno v tem, da je postavil za imperativ, da v njem,

kot bi rekel Pasolini, “*vržemo svoje telo v boj*”. V tem, da so lahko pesniki, kot je bil Aleksander Blok, videli v nastopu Oktobrske revolucije, ki je na ideološki ravni med drugim takoj prinesla tudi močan val organizirane protireligiozne propagande, nadaljevanje Kristusovega projekta, ni nikakršnega protislovja. (Ko zdajle to pišem, pa imam v rokah knjigo, ki je zanimiv dokument iz časa tik po revoluciji 1848 – njen udeleženec Anton Heinrich Springer, kasneje v Nemčiji pomembna avtoriteta za renesančno slikarstvo, je v svoji *Zgodovini revolucijske dobe* v feuerbachovskem duhu pisal o tedanjih revolucijskih pridobitvah: “*Lahko bi se zgodilo, da bi oblastniki uničili sedanjo obliko izobrazbe in vzgoje. Toda kdo ne ve, da je ta nujno izšla iz krščanstva? Proti njemu kot širokemu viru sodobnega duha bi morali usmeriti svoje napade, proti svojemu lastnemu ščitju in orožju, ki ga zoperstavljajo svobodnim.*”) In tisto strastno nasprotovanje krščanstvu, ki sta ga izpričala Nietzsche ali Artaud, ni nikoli skrivalo identifikacije s Kristusom. Tisto protikrščanstvo, ki se bori proti mračnjaštvu, moramo torej ostro ločevati od tistega danes modnega protikrščanstva, ki se povezuje s še večjim mračnjaštvom.

Toda v kakšnem razmerju do te ideološke situacije je *Vrnitev*? Če se ta film dogaja v območju nekega religioznega mita, je to krščanski mit, ni nekega drugega mita, ki bi ga nadomestil – a obenem se Kristusov lik kaže kot moreča prikazen. A ne za optiko nekega drugega mita, ampak za optiko nekega prestrašenega otroškega pogleda na robu solz v nekem opustelem svetu. Posebno sugestivnost očetovega lika vidim ravno v tem: kot da prav tisto mrtvo telo, ki ga je v 15. stoletju naslikal Mantegna (spominjam se, kako neznansko travmatična se mi je zdela ta slika, ko sem jo v otroštvu prvič videl na neki razglednici; v njej sem videl *nekaj nepopravljivega*), nenadoma zares oživi – splošno znani renesančni Kristus, atletski in mračen, se pokaže v neki nasilni tujosti, katere nadih je dejansko prisoten na nekaterih renesančnih slikah ali v nekaterih vizijah tedanjih svetnikov, v katerih se je Kristus včasih pojavil tudi kot oseba, ki povzroča strahotno bolečino, ki nerazumljivo, prav sadistično muči.

Obenem pa oče v tem filmu Vanjo muči prav s tisto zavestjo o času, ki jo je kot pogoj za zavest o neponovljivosti konkretnega zgodovinskega časa vpeljal krščan-

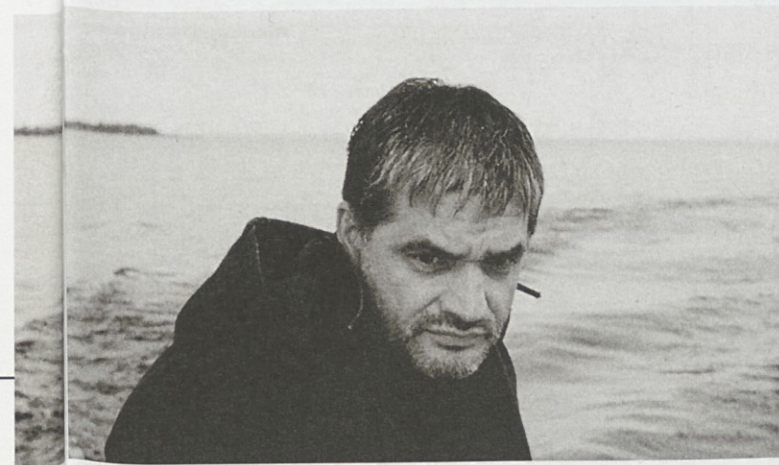
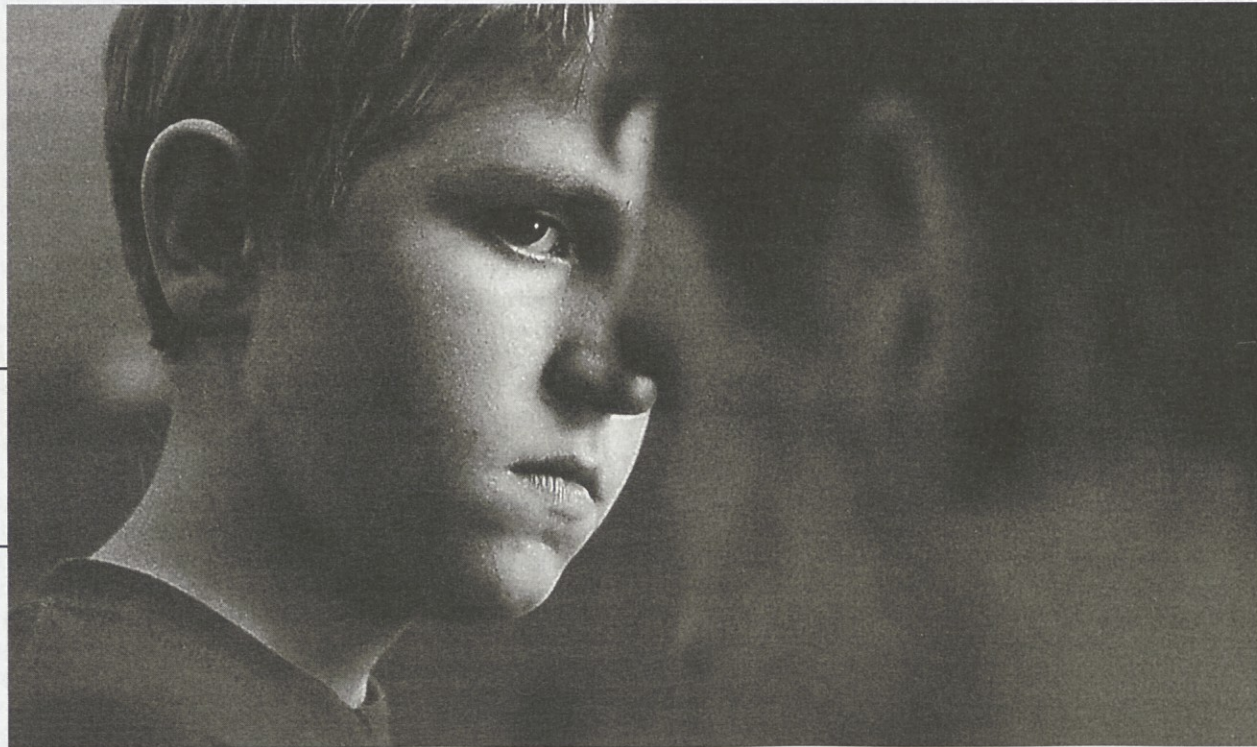
stvo: z zavestjo o ireverzibilni linearnosti časa. Tega ni mogoče spregledati. In prav v tem smislu se ta film, ki se dogaja v na videz povsem nedoločljivem prostoru in času, čeprav dobimo v njem tudi nekaj konkretnjših namigov na opustošenost “postkomunistične” realnosti v prostoru bivše Sovjetske zveze, lahko navezuje tudi na konkretno zgodovinsko dogajanje. Marcel Štefančič je v svoji kratki oceni vrnitve v *Mladini* alegoričnost tega filma videl ravno v smislu nekakšne zgodovinske alegorije: “*Težko boste našli bolj morast film o strahu pred vrnitvijo stare partijske oblasti*”. Glede na Vanjevo starost in letnico filma bi se čas očetovega odhoda ujemal ravno s časom razpada Sovjetske zveze. Vendar pa se ravno takšno razbiranje nikakor ne bi smelo ustaviti le pri konstatiranju strahu in more: če gledamo film na tak način, gre prej za študijo ambivalence vzgibov čutenja.

V tej optiki pa bi lahko dobila neke vrste pojasnitev tudi komplicirana združitev disparatnih simbolnih prvin v Kristusovem liku, kot se kaže v tem filmu. Kar je dajalo posebno monstroznost težki realnosti sovjetskega stalinizma, je bila ravno uporaba avtoritarnega terorja v *ime-nu* dejansko najvišjih etičnih norm radikalno emancipacijskega projekta.

Toda prav ta povezava je lahko izhodišče, da se vrnemo k nekemu vprašanju, ki se nam kar najbolj “neposredno” in “neobremenjeno” zastavi, ko gledamo ta film: kaj je pravzaprav tisto, po čemer ta oče učinkuje kot Kristus? Kaj sploh povezuje tega avtoritarnega očeta, ki surovo pretepa svoja otroka, s Kristusom?

Podoba in smrt.

Poanta tega odgovora je ravno v revalorizaciji podobe. Kristusova *podoba* ni samo eden od Kristusovih atributov: prav bizantinska tradicija ikonodulije, ki je bila v Rusiji močno živa in je v revolucijskem času navsezadnje v marsičem vplivala tudi na nekatere vizualizacijske strategije avantgarde, je do skrajnih konsekvenc razvila teologijo Kristusa-kot-Podobe. Je torej travmatičnost tega filma v travmatičnosti gledanja v oči Kristusu-kot-podobi kot škandalu? Vsekakor hoče biti *Vrnitev* film, ki revalorizira *gledanje*. Tudi gledanje Kristusove podobe, tudi gledanje porumenelih fotografij, tudi gledanje tega filma



OGNJEMET



Hana-bi

Japonska 1997

režija Takeshi Kitano **scenarij** Takeshi Kitano **fotografija** Hiedo Yamamoto **glasba** Joe Hisaishi **igrajo** Takeshi Kitano (Yoshitaka Nishi), Kayoko Kishimoto (Miyuki, Nishijeva žena), Ren Osugi (Horibe), Susumu Terajima (Nakamura), Tetsu Watanabe (Tesuka)

Ognjemet, zmagovalec beneškega festivala leta 1997, velja za nesporno mojstrovino in hkrati za prelomno delo v Kitanovem opusu. Vsekakor gre za zelo osebno, deloma že kar avtobiografsko obarvan film, ki nič ne skriva avtorjevega prebujenega interesa za estetska vprašanja. Vse skupaj je povezano s hudo prometno nesrečo, ki jo je Kitano doživel kakšno leto poprej in bi ga skorajda stala življenja. Med okrevanjem po zapleteni in tvegani operaciji, ko je bil daljši čas privezan na invalidski voziček, se je začel aktivno ukvarjati s slikarstvom. In prav Kitanoove slike, zvečine živobarvne podobe živali in ljudi s stiliziranimi cvetovi namesto glav oziroma obrazov, a tudi samosvoji krajinski motivi in družinski prizori z barvnimi ognjemeti, krasijo filmske interierje, visijo na stopniščih, v okrepčevalnicah in v bolnišnici, mestoma pa zapolnjujejo ves ekran. Tudi sama avtobiografska epizoda s poškodbo in okrevanjem na vozičku je vpletena v pripoved, čeravno ni pripisana glavnemu junaku, policijskemu inšpektorju Nishiju, ki ga upodablja Takeshi Kitano z značilno brezizraznim, a zaradi posledic nesreče še dodatno ohromljenim obrazom, marveč njegovemu partnerju in prijatelju Horibeju. Slednji resda ne doživi prometne nesreče, ampak obleži pod gangsterskimi strelji; vendar konča na invalidskem vozičku in obup, osamljenost ter samomorilske težnje premaga prav s slikanjem. Toda slikanje ni zgolj nekakšna oblika terapije in tudi slike nimajo le dekorativne vrednosti. Še najlaže bi bilo reči, da pomenijo likovno prečiščen zunanji izraz notranjih občutij akterjev dogajanja, predvsem pa delujejo kot nekakšen estetski katalizator. Metaforika teh slik pogostokrat prehaja v same filmske podobe: invalidski voziček, ki počasi tone na morski obali, češnjev nasad v polnem razcvetu, rožnati baletni copati na golih tleh ali Fudžijama v večerni modrini. Vse to kajpak nosi pečat osebne izpovedi in tako po kompozicijski zasnovi kot po metaforičnem učinku presega kontekst temeljne pripovedi. Po tej plati je zaznati prelom s Kitanovo lastno koncepcijo robato neposredne pripovedi, asketsko izpraznje-



nega filmskega prostora in načrtnega izogibanja refleksiji, utemeljevanju, pojasnjevanju, čeprav se tem prvinam – kot je videti na drugih mestih – še zdaleč ni odrekel. Prej bi lahko rekli, da jih je na novo definiral in vključil v kompleksnejšo pripovedno strukturo.

Nič manj zgovoren ni njegov spoprijem z žanrsko dispozicijo, konkretno s (pod)žanrskim modelom policijskega filma, kjer s poznavalsko preciznostjo locira in povzema ključne momente historičnega razvoja ter poglobitve značilnosti moderne problematizacije tradicionalnih razmerij, ne da bi pri tem zanemarljivo lasten avtorski pristop. Znano je, da se je policijski film razvil neposredno iz gangsterskega žanra, ko se je ta po koncu prohibicije in pod udarom obsežne kampanje proti kriminalu v ZDA znašel v nemilosti. Filmska industrija se je na to krizo bliskovito odzvala z zamenjavo junaka – mesto nezaželenega predstavnika organiziranega kriminala je zdaj preprosto zasedel policist, domala vse drugo, z ikonografijo klasičnega gangsterskega filma, koncepcijo konflikta in metodami obračunavanja vred, pa je ostalo nespremenjeno. Celo zvezdniki, ki so se prej uveljavili v vlogah gangsterjev, so se brez težav prelevili v policiste, ne da bi jim bilo treba spremeniti slog igre.

Kitano v *Ognjemetu* ta zgodovinski trenutek rojstva novega žanra sarkastično parafrazira, saj zadevo izpelje retrogradno. Njegov junak se iz policista prelevi v kriminalca – in dasi ta sprememba statusa prav nič ne vpliva na slog njegovega obnašanja v kritičnih trenutkih oziroma na njegove metode obračunavanja z nasprotniki (tudi po igralski plati kajpak ni sprememb), se namesto na (novem starem) začetku ali pri nadaljevanju starega v novi preobleki znajdemo na koncu. Policijski in sploh kriminalni film se, vsaj kar zadeva Kitano, tu konča. Da ne gre za kakšno naključno domislico, ampak za premišljeno, čeprav ironično refleksijo "historične spretnitve" žanrskega koda, dokazuje tudi način, kako je bančni rop posnet. Dogajanje spremljamo namreč z distance, v obliki

nekoliko zabrisanega zapisa varnostne kamere, torej kot brezoseben dokument "zgodovinskega" trenutka, ki v resnici ne ponuja nič omembe vrednega. Ne le da je sam dokument vse prej kot vznemirljiv, tudi tisto, kar prikazuje, ni niti malo spektakularno. Nishi v policijski uniformi preprosto stopi v banko in neopazno pokaže blagajničarki pištolo, tako da razen nje in njene neposredne sosede nihče od množice navzočih zadeve niti ne opazi. Celotna sekvenca daje vtis nemega filma, saj nihče od vpletenih ne spregovori niti besede, razumejo se le s pogledi. Ključni, prelomni trenutek pripovedi, ki preobrne usodo osrednjega lika, tako izzveni kot nekakšen antiklimaks, kar le potrjuje, da videz vara. Res pomembne reči se pač odvijajo pod površjem, zunaj žanrskih koordinat.

Opisani segment priča tudi o Kitanovem odnosu do vprašanja tako imenovanega negativnega razvoja osrednjega lika, s katerim si je dal policijski film veliko opravičiti. Tradicionalno sega ta razvojni lok od policista kot neustavljivega (akcijskega) junaka, ki se z vsemi (dovoljenimi) sredstvi neustrašno bori proti zločinu, prek moralno pokončnega individualista, ki se požrtvovalno zoperstavlja pokvarjenosti in korupciji v lastnih vrstah, do junaka v krizi, nebogljenega žrtve sive rutine, neukovitega aparata in vpletenosti njegovih nadrejenih v mreže podzemlja, ki prav iz občutka nemoči in negotovosti deluje izrazito brutalno. Zlasti pod vplivom "trdega" detektivskega žanra so se navsezadnje uveljavili poudarjeni individualizem, ostrina in protislovnost junaka, ki deluje prav na robu ali celo onstran zakona, pri tem pa je domala patološko nasilen in maščevalen, brezobziren in ciničen. Na prvi pogled se nemara zdi, da je Kitano v enem samem zamahu povzel ta razvojni lok policijskega junaka, a v resnici ga je posadil prav na zadnjo stopnico, v socialni, poklicni in osebni položaj, ki ne dopušča izhoda. Kakor da bi bilo za Nishija čisto vseeno, na kateri strani ločnice deluje, kot varuh



reda in zakonitosti ali kot zločinec in begunec pred roko zakona, zakaj v obeh primerih je enako hladen, molčeč in brezizrazen, hkrati pa ubijalsko agresiven; ne v eni ne v drugi vlogi se ne meni za meje dovoljenega in dopustnega, ampak si jemlje pravico do zadnjega udarca.

Prav zato je presenetljivo, s kolikšno samoumevnostjo križa Kitano pripoved s prvinami melodrame, ki v drugem delu celo prevladujejo. A spet ne kaže preveč verjeti prvemu vtisu, zakaj stvari so v resnici prepletene in medsebojno pogojene – ravno melodramska plat osvetljuje poglobitve razloge za Nishijevo početje (kljub temu da Kitano na splošno ne odkriva kakšnega posebnega nagnjenja k pojasnjevanju ali celo utemeljevanju motivov svojih junakov). Pri tem ne kaže spregledati, da se Kitano ne loteva le avtorske interpretacije modela policijskega žanra, ampak se vsaj v tolikšni meri navezuje tudi na japonsko filmsko tradicijo. Od tod navidezna preprostost zgodbe o policistu, ki je pred kratkim izgubil otroka in se mora sprijazniti z bližnjo smrtjo svoje žene, hkrati pa ga muči občutek krivde zaradi smrti kolega ter invalidnosti partnerja in prijatelja, od tod minimalizem dogajanja, skopost dialogov in prečiščenost pripovedi, ki čisto dobro shaja brez narativne gradnje napetosti, dvojnih iger in spletk.

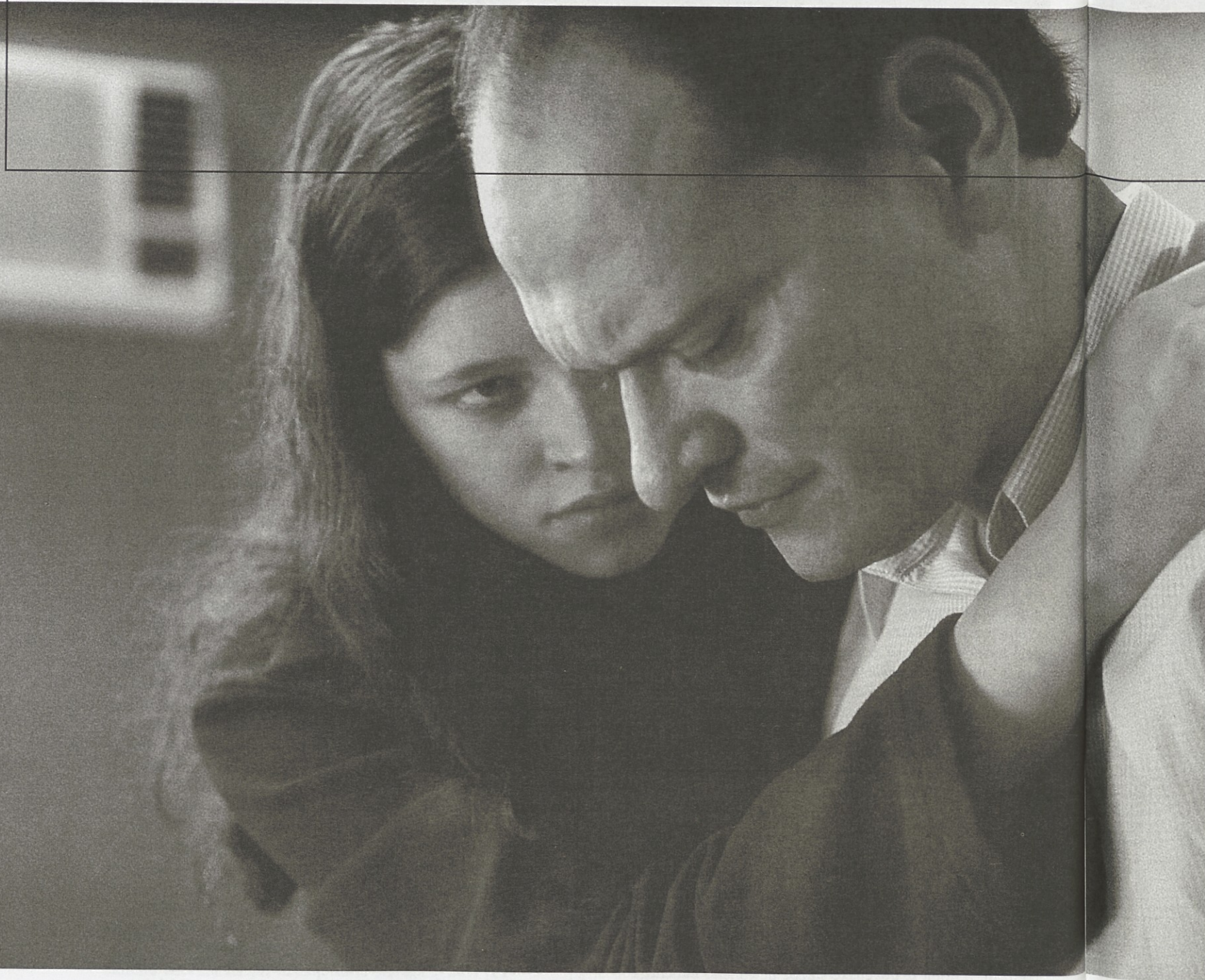
Dogajanje je prav zaradi svoje omejenosti, reduciranosti, razredčenosti toliko bolj pomenljivo, asketski dialogi imajo prav posebno težo. Domala vse, kar je v tem filmu izrečeno, je mišljeno in razumljeno dobesedno; tudi zdravnikov nasvet Nishiju, naj pelje umirajočo ženo na kakšno prijetno potovanje. Njegovega zadolževanja pri jakuzah, izstopa iz policijske službe in končno bančnega ropa tako ni treba posebej pojasnjevati, saj imajo vsa ta dejanja dovolj razviden smisel in tako rekoč posvečen cilj, kajpada s priokusom samožrtvovanja, v čemer pa ni zaznati nobene patetike, marveč zgolj nekakšno izpostavljenost usodi. Nekaj podobnega velja za njegovo protislovno osebnost, ki jo na eni strani karakterizirajo

prebliski skrajne agresivnosti, izbruhi navidez nenadzorovanega, uničujočega besa, zaradi česar na trenutke deluje kot kakšen psihotičen, smrtno nevaren blaznež, na drugi strani pa jo preveva zaščitniško nežen, skorajda otroško prostodušen odnos do žene. Navsezadnje nasilno obračunava samo z gangsterji, ki ga zasledujejo zaradi nepoplačanih dolgov, za nameček pa ga hočejo še prikrajšati za bančni plen, brez katerega žene ne more peljati na potovanje.

Njuno potovanje k "sveti gori" Fudžijami je, nasprotno, elegično umirjeno, podano v dolgih, tihih, zvečine dobesedno nemih kadrih, ki "prepuščajo" le pridušene zvoke narave in kdaj pa kdaj diskretno glasbeno spremljavo. V teh statičnih, "meditativnih" posnetkih, ki nam dopuščajo razkošje opazovanja in nas ne posiljujejo z gibanjem, zasuki in vožnjami kamere, zumiranjem in spreminjanjem ostrine, je nemara res mogoče zaznati čar vizualne prečiščenosti starih mojstrov, kot sta Yasujiro Ozu ali Kenji Mizoguchi, toda Kitano vseskozi ohranja temeljne prvine lastnega sloga. Tudi v tem drugem, melodramskem delu filma ali, če hočete, tihi ljubezenski zgodbi, ne pozabi poetične naravne kulise kombinirati z reducirani podobami vsakdanjosti, punktuiranimi s cinično neprizadetimi vdori stilizirano zaostrenega nasilja. Nishi pač udari brez opozorila, že napačna kretnja ali beseda lahko sprožita njegov ubijalski bes. Ta vase zaprti redkobesednež, ki je videti zmerno, a iskreno očaran nad lepotami narave in povsem nebogljjen spričo bližajoče se smrti, si prav nič ne pomišlja ubijati, da bi obvaroval preostanek lastne integritete in svoje velike ljubezni. Toda nasilje v Kitanovi inscenaciji vendarle ni pretirano funkcionalizirano, saj po radikalnosti daleč presega svoj dozdevni namen, ne deluje zgolj kot bolj ali manj upravičeno ali vsaj opravičljivo sredstvo za doseganje kakega cilja, marveč prej kot estetska opredelitev, kot dinamična britev, ki se zareže v zaspalo tkivo filtrirane vsakdanjosti, in potemtakem kot nepogrešljiva sestavina avtorske izpovedi. •

SVETO DEKLE

bojan kavčič



La niña santa

Argentina/Italija/Nizozemska/Španija 2004

režija Lucrecia Martel scenarij Lucrecia Martel fotografija Félix Monti

glasba Andres Gerzenson igrajo María Alche (Amalia), Mercedes Morán (Helena), Carlos Belloso (dr. Jano), Julieta Zylberberg (Josefina), Alejandro Urdapilleta (Freddy), Mía Maestro (Inés)

Režiserka in scenaristka Lucrecia Martel je svoj film skromno označila kot zgodbo o dobrem in zlu, za vsak primer pa je vendarle pristavila, da ne govori ravno o spopadu dobrega in zla, temveč o težavah razločevanja med njima. Navidezna skromnost prvega dela izjave se s tem seveda razblini, pojmi, kot so "zgodba", "dobro" in "zlo", pa dobijo ironičen prizvok, kakršnega navsezadnje premore tudi film sam. V njem bi namreč zaman iskali zgodbo v strogem ali celo ohlapnejšem pomenu besede, o dobrem in zlu v kolikor toliko definirani obliki pa tudi ni ne duha ne sluha. Martelova pač ne stavi na trdno, premišljeno pripovedno strukturo, na vsebinsko zaokroženo in k jasnemu cilju usmerjeno zasnovo, na pregledno in smiselno povezano dogajanje, skratka, ne ravna kot pripovedovalka zgodbe, marveč prej kot kakšna iskreno prizadevna, vendar nekoliko negotova in ne posebno kritična sociologinja, ki raje voajeristično opazuje dogajanje, kot da bi vanj dejavno posegala. In dogajanje, ki ga beleži kamera, se povsem slada s takšnim pristopom, saj je razpršeno, včasih tudi naključno prepleteno, največkrat zajeto v podrobnostih, kdaj pa kdaj zgolj v bežnih podobah. Pripoved je tako nekam nedorečena, marsikaj je le nakazano ali na hitro izrisano, marsikaj preprosto izpuščeno, prezrto ali kratko malo pozabljeno, toda končni vtis je presenetljiv: vse skupaj deluje kot premišljena, dobro orkestrirana celota.

V jedru pripovedi je odnos med petnajstletno Amalijo, hčerko privlačne ločenke Helene, ki vodi družinski hotel, kjer ravno poteka zdravniški kongres, in doktorjem Janom, enim od udeležencev kongresa. Seveda velja to le pogojno, kajti do kakšnega resnejšega odnosa med njima niti ne pride. Amalija postane na tega umirjenega, vase zaprtega in navidez povsem neškodljivega moškega srednjih let pozorna v gneči ob poslušanju uličnega glasbenika, ko se doktor od zadaj opolzko prisloni ob njo. Dekle, ki sicer redno obiskuje verski pouk, tega akta prikritih pedofilske perversije ne občuti kot nadlegovanje, ampak v njem prepozna božje znamenje, signal, da je izbrana za posvečeno nalogo. Najsi gre za učinek ponesrečene, diletantsko vodene verske vzgoje (o čemer nas film dovolj duhovito informira), za dekletovo prebujajočo se seksualnost ali za preplet obojega, vsekakor je zdaj Amalija tista, ki prične zalezovati nesrečnega doktorja, da bi izpolnila svojo sveto dolžnost. Kako si jo pravzaprav sama predstavlja ali vsaj približno zamišlja, ostane docela nepojasnjeno, zakaj dr. Jano se je vestno izogiba, še zlasti potem,

ko ugotovi, da je (pre)drzno dekle hčerka lepe Helene, s katero se po drugi strani boječe, a dovolj očitno spogleduje. Vendar tudi ta odnos ostane bolj ali manj nakazan, zgolj v začetni fazi flirta, saj do tesnejšega zblizanja nikoli ne pride.

Bolj kot odnosi, ki pravzaprav ne obrodijo kakšnih konkretnjših sadov, so zanimivi sami liki. Mirni, vsaj navidez kultivirani, a tudi precej brezkrvni dr. Jano, kajpada poročen in oče dveh otrok, nekako ne sodi v družbo razposajenih zdravniških kolegov, ki sproščeno ozračje kongresa izkoriščajo za veseljačenje, popivanje in zapeljevanje laborantk (kar sproži tudi kakšen škandal), vendar ima – kot vidimo – celo on svoje majhne, temne skrivnosti. Helena, ravno tako v srednjih letih, a še zmeraj nadvse privlačna, seveda hrepeni po moškem, le da nima kakšne posebne izbire, za nameček pa ima očitno še neporavnane račune svojim bivšim možem in njegovo novo, visoko nosečo ženo, katere telefonske pozive vztrajno zavrača. Poleg tega ima nemalo skrbi s hotelom, ki ni v najboljšem stanju, in z osebjem, ki je vse prej kot vrhunsko. Amalija preživlja zmedeno obdobje iskanja lastne identitete in na prvi pogled ne deluje preveč erotično ali celo izzivalno, vendar njene našobljene ustnice in globoke oči opozarjajo na prtajeno čutnost. Njena prijateljica Josefina, s katero se nenehoma hihitata, si šepetata in se objemata, je po tej plati precej bolj izzivalna in dejavna, čeravno tudi prav perverzno licemerska. Med zborovskim petjem in rožnim vencem je glavna tema njunih pogovorov ljubezensko življenje mlade, mične rjavooke učiteljice verouka. Nič posebnega, pravzaprav – če seveda ne živite v naivnem prepričanju, da mlada, nedolžna, religiozno vzgajana in dozdevno molitvi predana dekleta niso seksualno motivirana.

Kot že rečeno, to še zdaleč ni zgolj ali predvsem film o spolnem nadlegovanju, grehu, krivdi, pokori in podobnih temah. A relativizirano ni le neokusno početje doktorja Jana, ki v inscenaciji Lucrecie Martel učinkuje nadvse diskretno in hkrati skorajda elegantno nevsiljivo, tudi pri Amelijinih poskusih zblizovanja še zdaleč ne gre le za kakšno nesebično, religiozno motivirano "poslanstvo". Čutnost je tu kajpak nadvse pomemben element, je vir užitka in bolečine, neposreden telesni stik pa se zdi sploh odločilen. Kot po naključju se telesni stik v eni svojih vulgarnejših različic križa s fenomenom eteričnega, "breztelesnega" termina, elektroakustičnega instrumenta, ki ga je mogoče igrati brez fizičnega kontakta in zveni kot



mati vseh sintesajzerjev. To nas nemara bolj kot karkoli drugega opozori na funkcijo zvočne kulise, ki ji Martelova tako rekoč vrača izvorni pomen. Kajpada ne gre le za neopredeljivi, nejasni, sladkobno zastrti zvok termena, s katerim ulični glasbenik preigrava obrabljene šlagerje, marveč za celoten spekter zvokov – od pljuskanja vode v bazenu, zvonjenja telefonov, hreščečega šuma radia in pridušenega prepleta človeških glasov v ozadju do nenehno ponavljajočega se sikanja dezinfekcijskih sprejev, s katerimi sobarice "osvežujejo" hotelske prostore, zakaj vse to ustvarja samosvoje zvočno ozračje. Slednje se izvrstno ujema z nič manj specifično slikovno podobo filma, ki na trenutke učinkuje zgolj kot vizualno dopolnilo kompleksno strukturiranega zvoka, poenostavljeno rečeno, kot nekakšna vizualna kulisa. Kamera se pač raje lepi na detajle, od blizu lovi bežne poglede, kretnje, dotike, iztrgane drobce dogajanja, kot da bi s konvencionalno izbiro planov ponujala celostne, pregledne in jasne "vsebine", kar navsezadnje le še okrepi vtis nekakšne konfuzne odmaknjenosti.

Okolje soparno vlažnega, zgolj za silo vzdrževanega termalnega hotela, ki s svojo zastarelo, dotrajano, iztrošeno opremo še najbolj spominja na kakšen počitniški dom iz obdobja realsocializma, podčrtuje vtis izoliranosti. Ne le da tu ni prostora za moderne čare komunikacijske elektronike, za mobilne telefone, računalnike, videotehniko (še stari radio zgolj hrešči in hrope), tudi individualnost je nekako odpravljena. Kot da bi stari hotel pogoltnil vse možne alternativne življenjske usode, kot da je nekakšno brezčasno območje, ki sproti briše vse osebne poteze in razsežnosti. Med prostori ni vidnejših razlik, sobe za goste so prav takšne kot bivalni prostori zaposlenih, tudi kot sobe Amalijs, Helene in njenega brata, ne ene ne druge pa ne dopuščajo osebnega pečata ali opaznejše povezave z zunanjim življenjem.

Nič čudnega, da so stiki med osebami te prostorsko omejene, na enoličnost okolja in časovno brezčasnost obsojene pripovedi zvedeni na čute brez emocij, na verbalno komunikacijo brez refleksije, na ritualizirane obrazce obnašanja, speljani bolj po gladki površini vsakdanjosti kot

skoz možno dramsko tkivo dogajanja. Dolgi premolki v pogovorih med neznanci ali površnimi znanci ne povzročajo nikakršnih zadreg, še tako odkrito radovedni pogledi ne zbuja negotovanja, direktna vprašanja naletijo na izmikajoče se odgovore ali kar na molk, ne da bi to koga opazneje iritiralo. Vsakdanjost ni bila nemara še nikoli tako pretirano, že kar groteskno vsakdanja. Prav to nas vrača k uvodoma omenjeni ironiji, zakaj na ozadju te hiperrealistične, na povečane podrobnosti razbite in kljub vsemu celo v svoji monotoniji pretirane podobe vsakdanjosti delujejo celo majhni grehi nekako predimenzionirano, dramatično, če ne kar travmatično. Kot da smo v nekakšni coni somraka, kjer drobne človeške slabosti rojevajo nesorazmerne, srhljive, včasih kar monstruozne posledice, in narobe, kjer pravo zlo ostaja v embrionalni fazi, skrito pod neusmiljeno povečavo precej nedolžnejših podrobnosti.

Kajpada ne kaže spregledati, da je navidez monotona vsakdanjost matična pokrajina laži, prikrivanja, izmikanja, prevar, zavajanj in še zlasti licemerja. Slednjega niti ne uteleša toliko doktor Jano, marveč bolj Amalijina prijateljica Josefina, mala, a goreča grešnica, ki hrani svojo deviškost za poroko, nič pa nima proti analnemu seksu. Ko se znajde v nevarnosti, da bo razkrita, brž preusmeri materino pozornost in denuncira dr. Jana, čeprav je Amaliji obljubila molčečnost. Dilema, ali je dr. Jano prikrita pedofilska pošast in potencialni pošiljevalec, kar navsezadnje ni docela nemogoče, ali pa zgolj nesrečna in v svoji nemoci domala plemenita žrtev krivično prenapihnjene obtožbe, ostaja seveda odprta, podobno kot vprašanje, ali v Amalijinem odnosu do njega prevladuje zgrešeno dojeta svetnica ali le rahlo perverzna Lolita. A za resno pripoved o težavnosti ločevanja med dobrim in zlim to gotovo ni najbolj posrečen teren, saj ne enega ne drugega ne ponuja v posebno zaznavni koncentraciji. Šele z izdatno pomočjo ironije bi se lahko oboje razraslo do merljivega obsega, na srečo pa Martelova po tej plati ne pretirava, marveč ironijo v resnici raje usmerja k bolj oprijemljivim rečem. •

nova knjiga slovenske kinoteke iz zbirke

slovenski film

FILMOGRAFIJA

SLOVENSKIH CELOVEČERNIH FILMOV

1994–2003

FILMOGRAPHY

OF SLOVENIAN FEATURE FILMS



slovenski film

Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1994–2003 celovito obravnava izjemno plodno obdobje slovenskega filma od srede devetdesetih let dalje. Izdaja je dvojezična in je kompleksno referenčno delo za proučevanje slovenske filmske ustvarjalnosti, tako doma kot v mednarodnih okvirih, nedvomno pa tudi dragocen vir podatkov in zanimivo branje za najširši krog ljubiteljev slovenskega filma. Knjigo so pripravili Alenka Korpes, Lilijana Nedič, Denis Valič in Zdenko Vrdlovec.

slovenski film

Kinoteka

Knjigo lahko kupite vsak dan pri blagajni Kinodvora na Kolodvorski 13 ali v boljše založenih knjigarnah.

Cena publikacije je 4900 SIT, za člane kluba Kinopolis 3900 SIT.

