

speaking companion told him, "full of Stalinist claptrap" – I find that attitude a tad ... questionable; 3. I don't know of any case yet in which an *auteur* got to the higher levels of recognition and appreciation without having had at least one retrospective in a major venue – my generation might have discovered John Woo / Ng Yu-sum through tapes but it all got culturally real only the moment his films got the blessing of major festivals and film museums, i.e., by being shown in cinemas. Now, I wouldn't mind if Rosenbaum was right as this would deliver film museum directors all over the world from the pressures of the *superego* called canon: They wouldn't have to constantly extrapolate between the known and established and the unknown and neglected worthy of their days under the projector lights; they could say, e.g., Let's have a complete Giuseppe de Santis retrospective as Antonioni is out there on disc anyway and so is de Santis and right now I just feel more like the latter – just that de Santis would be ignored by the press as he isn't canonised and Antonioni is, not to mention the big wigs in power who also like to feel informed and in control. Actually, I don't mind the judgement of the movie theatre: I'm quite willing to fight my way into it and change the canon if necessary. Also, there's a (deeply conservative, some say) streak in me that cannot and doesn't want to accept that it doesn't matter whether one watches a film on video/DVD or in the theatre, and that it's okay to project a film – as in: film – from video/DVD – isn't this attitude one of reducing a work of art to its mere content?, the difference between experiencing a colour and recognising a colour. It's an interesting question: Is that what is gained by video/ DVD/internet worth the price of what is lost?, and doesn't the promise/illusion of every film's availability in an agreeable approximation of its original state weaken the resistance that's necessary for a meaningful politic of cultural affairs? So, as much as I love initiatives like Bulgarian-in-Paris Maria Koleva's Cinoche Video, *cinema en apartment* (her own actually) where she presents her work as well as that of like-minded film-/videomakers, this can't be an end in itself – an option, maybe, a challenge, certainly, but not an end.

It seems advisable to think that this "common global experience" is a manifestation of power: Someone strongly suggests something, probably because he (or some player) has some vetted interests in the subject, and is skilful enough to launch it, and, Trara!; this probably sounds blunt and ultra-schematic but, well, if you do a lot of work for film festivals you lose quite a lot of those illusions and hopes that inform Rosenbaum's poetic "global synchronicity"-notion. Mark Peranson certainly has a point when he suggests that "*the hands-on experience of programming should be mandatory for all critics, as it helps one to understand the many factors that are involved in what films are even available for local viewers to see, and how programmers' tastes are one (often the least crucial) factor*"... actually it would already help if one would have the common sense of not blindly believing film festivals etc.: What do I not get to see, and why?, and what does that which I get to see mean in relation to what I don't get to see, meaning, What kind of an image of the state of things is created and presented here?

P.S.

Letter to the editor, 23th of June, 2005

i'm simply not made for writing stuff like this, i still deeply dislike the piece, i still think it sucks, and having written by now something like a whole book worth of aborted attempts didn't change anything.....
..... i just prefer to set a good example by writing about what i like and not by taking the piss at people and their attitudes.....•

andrej šprah

PODOŽIVLJANJE JUGOSLOVANSKE FILMSKE IZKUŠNJE

"Dragocena odlika jugoslovanskega novega filma je, da s svojimi filozofskimi, ideološkimi in stilističnimi razsežnostmi zagotavlja možnosti – in njihovo vsakodnevno realizacijo v praksi – zamenjave kolektivne mitologije z brezštevijem osebnih mitologij ... Jugoslovanski novi film potemtakem ni nikakršna 'stilistika', ki je nastopila, da bi odigrala svojo vlogo in nato poniknila v brezno zgodovine, ampak je revolucija, ki odpira vrata svobodi. Svoboda pa ni nič drugega kot uzakonitev stalnosti sprememb."

Dušan Stojanović

Nedoumljiva drama krvi in plamenov, v kateri se je pred očmi sveta razblinila nekdanja SFRJ, je bila od samega začetka deležna poglobljenih intelektualnih zavzemanj, ki so skušala opredeliti genezo razpada, raziskati njegove vzroke, najti vzvode in predvideti daljnosežne posledice, predvsem pa razrešiti vprašanje odgovornosti zanj. Kritičnemu jedru domače javnosti, ki je s pozicij neposredne vpletenosti nastopala z ažurno zavzetostjo, so, sprva obotavljaje, potem pa vse odločneje, pritegnili zgroženi mednarodni odmevi. Plejadi družboslovnih in humanističnih raziskav iz druge polovice devetdesetih let se je po letu 2000 pridružil tudi niz aktualnih študij, ki k travmatičnim vprašanjem pristopajo skozi analizo filmskih podob. Čeprav je najpogostejši predmet tovrstnih obravnav filmska ustvarjalnost na območju nekdanje SFRJ po njenem razpadu, pa je njihov daljši ali krajši "zdrš" po zgodovinskem loku v čas, ko se je na teritoriju sedanjih samostojnih držav še bohotila federacija, tako rekoč neizbežen. Kajti celovito razumevanje filmskega dogajanja v petih nacionalnih kinematografijah, ki so se po bridkih izkušnjah uničenja skupne države konsolidirale na njenih ruševinah, je pogosto pogojeno tudi z opredeljevanjem do kompleksnega fenomena jugoslovanskega filma. Zadnja leta pred milenijskim prelomom – predvsem pa obdobje po njem – so namreč prinesla novo upanje za filmsko umetnost, ki je v večini osamosvajajočih se republik po usodnem letu 1991 padla v globoko institucionalno, industrijsko in tudi ustvarjalno krizo. A predpostavka določene stopnje preporoda, katerega intenzivnost je (bila) odvisna predvsem od stopnje razrušenosti in krvavega davka, ki ga je posamezna skupnost utrpela v vojni, je globoko prežeta tudi z odsevi nedavnih skupnih podob. Vanj je namreč neizbrisno upečateno *"... izkustvo jugoslovanskega filma – vgrajeno je skozi spomin, skozi tehnično bazo, skozi režiserski, igralski in strokovni kader, pa tudi skozi poetična določila ..."*, kot poudarja Jurica Pavičič v predgovoru k hrvaškemu prevodu monografije *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001* (2002) Daniela J. Gouldinga.¹ Prav knjiga ameriškega profesorja filmologije (Oberlin College v Indiani) o zgodovinskem razvoju jugoslovanskega filma, ki je v svoji drugi, razširjeni izdaji dopolnjena predvsem z obravnavo obdobja neposredno pred in po razpadu SFRJ, sodi med osrednje vzpodbude našega razmišljanja. A če je Gouldingov podvig ob izidu leta 1985 predstavljal pionirsko delo socio-historične analize jugoslovanske kinematografije skozi "zahodni pogled", je druga izdaja izšla v času, ko se je v svetu izrazito povečalo zanimanje za jugoslovanski film. Ta je bil v svojem zgodovinskem razvoju sicer vseskozi bolj ali manj prisoten v svetovni filmski orbiti, nikdar pa mu ni uspelo pridobiti domovinske pravice v njenih akademskih sferah. Nekaj dobrodolih prebliskov iz preteklosti, ki so bili pogosto programsko vezani na retrospektive jugoslovanskega filma v pomembnih svetovnih centrih in imajo zato predvsem pregledni značaj, ter peččica analiz nekaterih zanesenjakov (Daniel J. Goulding, Ronald Holloway, David W. Paul, Andrew Horton, Paolo Vecchi, Giorgio Bertellini idr.), ki so velik del svoje ustvarjalnosti posvetili raziskovanju vzhodnoevropskih kinematografij, tako nikakor ne odraža dejanskega vrednostnega položaja jugoslovanskega filma. Dejstvo je namreč, da je bil skozi ves socialistični historiat izborno zastopan v internacionalnem festivalskem krogotoku, deležen številnih mednarodnih priznanj, obravnavan v najvidnejših filmskih revijah in trdno vpet v distribucijske tokove zahodne hemisfere.

Ključni razlogi obujenega interesa za filmsko ustvarjalnost na območju bivše SFRJ v devetdesetih letih so bili seveda tesno povezani z njenim tragičnim razpadom in medijskim hlastanjem za senzacionalnostmi, v katerem so se za kratek utrip njegovi najmočnejši reflektorji uprli v krvavo genocidno dramo. A prve (na)valu – pogosto tudi interesno ali simpatizersko vpetih – poročil o prebujenem filmu na območjih kriznih žarišč je zlagoma sledil niz poglobljenih premišljevanj, ki so kulminirala v pronicljivih teoretskih analizah; z njimi pa se je zbudilo upanje, da bo “eno najbolj prezrtih območij na zemljevidu filmskih študij” (Iordanova) vendarle deležno obravnave, kakršno si nedvomno zasluži. Med najvidnejšimi deli mednarodne filmske misli, ki se odločno spogleduje z “odročno” jugovzhodno Evropo, želimo tako še posebej izpostaviti zbornik *The Celuloid Tinderbox: Yugoslav screen reflections of a turbulent decade* (2000), ki ga je uredil Andrew James Horton, monografijo *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* (2001) Dine Iordanove ter razpravo “Thoughts on Balkan Cinema” Fredrica Jamesona iz izbora vznemirljivih tekstov na temo tuj(sk)osti: *Subtitles: On the Foreignness of Film* (2004), ki sta ga zasnovala Atom Egoyan in Ian Balfour.² Njihovo ohlapno povezavo predstavlja dejstvo, da se, v prizadevanjih za celovitejšo podobo predmeta svojega raziskovanja, pogosto podajajo tudi na teritorije družbenopolitičnih sprememb, ki so v devetdesetih pretresale evropski kontinent. Iščejo namreč možnosti pojmovnih uskladijev filmskega dogajanja s procesi strateških premikov, ki so pripeljali do razkroja večine totalitarnih režimov na območju vzhodne in jugovzhodne Evrope ter političnih pregrupiranj, v katerih je nastala množica novih držav in političnih formacij. Seveda je tudi nekdanja Jugoslavija oziroma peterica njenih naslednic v (z)družbi nekaterih sosednjih držav kmalu dobila nov skupni – pogosto prepreden s stereotipi – geo-strateško-družbeno-politično-ekonomsko-kulturni imenovalec: Balkan. In razumljivo je, da se je zavest o nujnosti “pregrupacij” in “dekonceptualizacij” razmahnila tudi v obravnavi filmskega dogajanja. V poskusih, da bi razvoj najnovejših filmskih trendov, vzniklih na pogo-rišču jugoslovanskega filma, umestili v širši regijski, pa tudi globalni kontekst, je bila inavguracija novega koncepta v polje filmske misli seveda samo vprašanje časa. In ni bilo potrebno dolgo čakati na premišljeno izpeljavo zahtevnega podviga v obliki ambiciozne raziskave Dine Iordanove – *Cinema of Flames*. Avtorica, ki je svoja videnja deloma razgrnila že v nekaterih predhodnih objavah, je njihovo nadgradnjo suvereno združila v celoto, kjer izhodiščno poudarja, da “... zaradi dezintegracije tistega, kar se je imenovalo Vzhodni blok, v nova geopolitična območja Centralne Evrope in Balkana nadaljnje raziskovanje filma Vzhodne Evrope kot entitete izgublja svoj pravi smisel; koncept ‘vzhodnoevropskega filma’, kakršnega so zasnovali avtorji, kot so Mira in Antoin Liehm (1977), David Paul (1983), Daniel Goulding (1989) in Thomas Slater (1992), pa postopoma postaja stvar preteklosti.” (Iordanova 2001: 19)³ Seveda pa je v tako radikalnem obratu paradigme predpostavljen docela logičen, če ne celo neizbežen naslednji korak: zahteva po takšnem “pregrupiranju regijskih kinematografij” (Iordanova), ki bo omogočalo odražanje nove geopolitične realnosti in podporo spremembam “konceptualnega fokusa” posameznih pojmovnih določil – v našem primeru pojma “balkanski film”. Poglavitna značilnost izpostavljenih del je, da v zasnovi prenovitvenega pogleda pomemben analitični delež namenjajo tudi samim procesom “razpada predhodnih sistemov”. V mislih imamo, denimo, koncizno analizo Iordanove, ki na temelju Apadurajeve kategorije “izdajstva skupinske identitete”, kot jo vzpostavljajo ideološki mehanizmi države s svojimi lokalnimi izpostavami, podaja prepričljivo interpretacijo vloge medijev in državne propagande v razkrajanju SFRJ. Ali pa Jamesonovo predpostavko, ki – v dvogovoru s Susan Woodard – o jugoslovanski tragediji razpravlja kot o neposredni posledici brutalne globalizacije, ne pa morda med-etničnih trenj v barbar-skih plemenskih skupnostih eksotičnega “tretjega sveta”. In četudi v pričujoči situaciji sam pojem Balkana ostaja “lebdéči označevalec”, ki ga je, kot poudarja Aleš Debeljak, mogoče “poljubno premeščati”, se zdi, da mu omenjene filmske analize pogosto prihajajo mnogo bliže kot nekatere splošnejše družbeno-kulturne študije. Vendar ključni problem ni vprašanje nove pojmovnosti, temveč predvsem vidiki njenega izvora in verodostojnosti. Ob širokopotezni zasnovi in lucidni obravnavi zapletene po-jugoslovanske situacije namreč samo izhodišče, v katerem, denimo, Iordanova zagotovo opravlja pionirsko delo uveljavitve novih – četudi morda zgolj konceptualnih – filmskih teritorijev, odpira niz perečih vprašanj o usodi obravnave filmske dediščine, ki jo takšna prenova prinaša s seboj. Dejstvo je namreč, da brez poglobljene analize poglavitnih

prvin kinematografij posameznih držav nove interesne sestave tudi samemu fenomenu “balkanski film” umanjka pomemben genetični vezni člen. Najznačilnejši primer med enakovrednimi tako zagotovo predstavlja filmska ustvarjalnost SFRJ, ki je imela – ne samo v regiji, temveč mnogo širše – svojevrsten status edinstvene večnacionalne kinematografije, v novih okoliščinah pa je soočena z resno nevarnostjo, da obtiči na konceptualnem nikogaršnjem ozemlju med zasnavljaljočo se pojmovnostjo balkanskega filma in nedovr(e)nostjo obravnave kompleksne problematike z imenom: jugoslovanski film. Tudi če pustimo ob strani dejstvo, da Iordanova zaradi neuskkljenosti z zasnovo teorema balkanskega filma iz svoje obravnave izloči hrvaško in slovensko kinematografijo, ki naj bi po novih razporeditvah sodili v kulturno formacijo “srednje (vzhodne) Evrope”, namreč ne moremo mimo – že izpostavljenega – vidika prežetosti sedanjega s preteklim ... In tukaj nikakor ne gre samo za vprašanje umetnostne zapuščine, ki lahko edina zagotavlja legitimnost narodne tradicije, temveč predvsem za načela ustvarjalne kontinuitete, v kateri je preteklo elementarna sestavina zdajšnjosti.⁴ Kajti za celovito podobo sedanjega stanja stvari v po-jugoslovanskem filmu ni dovolj zgolj upoštevanje “dediščine” ter učnih let akterjev, ki so nastopili z novim poglavjem, temveč je odločilnega pomena tudi vidik njihove neizbežne sinhronizacije s sočasjem. V njem pa je še kako živa neposredna (so)udeležba ustvarjalcev, ki so bili sami protagonisti tistega, kar, z delno zadolžitvijo pri Danielu Gouldingu, imenujemo “jugoslovanska filmska izkušnja”, torej najvitalnejše ustvarjalne pobude in osvoboditvene težnje v filmski dejavnosti nekdanje SFRJ. Pripadniki najmlajših filmskih generacij iz posameznih novih držav, ki so – bodisi zavoljo odločno izkazane ustvarjalne zaveze, predstavljajoče poglavitni dejavnik nacionalnega filmskega preporoda, bodisi zaradi izkoriščanja aktualne politične situacije in njenih ideoloških mehanizmov, pretkano vkalkuliranih v pripovednih strategijah – svoji domači kinematografiji zagotovili prepoznavnost ter vpis oziroma vrnitev na svetovni filmski zemljevid v devetdesetih letih, so si namreč ustvarjalni prostor delili z avtorskimi imeni, nespregljivo povezanimi s ključnimi poglavji kreativnih vrhuncev filma v SFRJ. Ob mladih, ki so svoje celovečerne prvence podpisali po letu 1991 ter na preoblikovani evropski kinematografski karti zavzeli privilegirana mesta “predstavnikov” novih filmskih teritorijev (Danis Tanović, Srđan Vuletić, Dino Mustafić, Pjer Žalica ... Bosne in Hercegovine; Goran Rusinović, Vinko Brešan, Dalibor Matanić, Lukas Nola ... Hrvaške; Milčo Mančevski, Teona Strugar Mitevska ... Makedonije; Igor Šterk, Janez Burger, Jan Cvitkovič, Maja Weiss, Hanna A.W. Slak ... Slovenije; Srđan Dragojević, Radivoj Andrić, Srđan Golubović ... Srbije in Črne gore), tako ne moremo mimo delovanja niza režiserjev, ki, ob zastopanju komaj nastalih držav, svoj dejanski sloves dolgujejo uglašenosti s sintagmo (novi) jugoslovanski film. Želimir Žilnik, Živojin Pavlović, Goran Paskaljević, Goran Marković, Lordan Zafranović, Ademir Kenović, Srđan Karanović, Bata Čengić, Stole Popov, Emir Kusturica so ustvarjalci, ki predstavljajo neposredno vez z nedavnostjo, hkrati pa izpričujejo, da je dvogovor z njo nujen, če hočemo utemeljeno obravnavati fenomen iz ruševin izhajajočega filma ... Pa najsi se ta istoveti z imeni novonastalih držav oziroma novih geostrateških formacij ali pa se prekršča v pomensko zvezo post-jugoslovanski film.

Povojni pogled na “jugoslovansko filmsko izkušnjo” je v pričujoči situaciji pogled, v katerem še živo utripajo tako neposredno doživljane podobne njenega poslednjega ducata let kot tudi odsevi pogostih potapljanj v njene pretekle globine. Te je omogočal predvsem izboren spored Slovenske kinoteke, ki je v prvem desetletju svojega delovanja (1994–2004) največji delež programa – ob odkrivanju Slovincem malo znanih filmskih teritorijev Azije, Afrike in Latinske Amerike – namenjala retrospektivam kinematografij, filmskih gibanj in avtorjev vzhodne Evrope s posebnim poudarkom na ustvarjalnosti nedavne skupne domovine. Jugoslovanski film v tem pogledu predstavlja umetnost prežetosti, ki je nastajala in se oplajala skozi vidike kulturnega so-učinkovanja, v katerem meje jezika niso predstavljale mej sveta, temveč občutje svojstvene brezmejnosti, v kateri se je zasnavljala “kozmpolitska” identiteta kulturnega in emocionalnega pretapljanja.⁵ Takšna vzajemnost, ki se je v praksi odražala predvsem v neposredni “kadrovski” izmenjavi ustvarjalcev, seveda ni bila ekskluzivna lastnost zgolj filmskega področja, temveč je predstavljala občo kulturno klimo najvitalnejših ustvarjalnih energij v njenem celotnem spektru.⁶ In četudi se je – zaradi značilne univerzalne narave njunega umetnostnega izraza – vzdušje takšne prežetosti morda najbolj občutilo v polju filma in gledališča, se je vseskozi odražala

lo v dejavnem sodelovanju, skupnem nastopanju, sprotnem prevajanju in nenehnih gostovanjih literatov, likovnih ustvarjalcev ter izvajalcev popularne glasbe, ki je v svojih vrhuncih pogojevalo tudi svojevrstno "kulturno migracijo" zainteresiranega občinstva na ključne popularno-glasbene dogodke ali, denimo, festival jugoslovanskega igranega filma v Puli. Povedanemu navkljub bi bilo vendarle pretirano zagovarjati trditev o obstoju univerzalnega nadnacionalnega, z določili jugoslovanstva opredeljenega "filmskega izraza".⁷ Po drugi plati pa tudi okorel pragmatizem, ki bi v tako pestrem sodelovanju na vseh ravneh filmske infrastrukture prepoznaval zgolj strategije pretkanega izogibanja cenzorskim pogromom in iskanja trenutne (naj)demokracijejske mikro-klime v posameznih produkcijskih enotah ali določeni republiški kulturnopolitični nomenklaturi, ne more zanemariti kreativnega pretoka energij. Njegovo kulminacijo tako najizraziteje predstavlja primer "slovenskega opusa" Živojina Pavlovića, ob njem pa komaj pregleden niz izmenjav kot, denimo, "med-narodno" (so)delovanje Karpa Godine, Srđana Karanovića itn., da o nenehnih gostovanjih snemalcev ter igralcev niti ne izgubljam besed. Podobna slika se nam pokaže v luči filmološke razmejčitve raziskovalnega polja na filmska in kinematografska dejstva; torej razlikovanje med tistim, kar je filmu "notranje", in tistim, kar predstavlja njegove "zunanje okoliščine", kjer se v obravnavani situaciji prevladujoči delež interakcije odločno preveša na stran slednjih.⁸ Vendar pa je v sami delitvi – ki nikakor ni izključujoča, marveč predpostavlja tudi možnosti določenega sovpadanja – strukturo filmskih dejstev mogoče pojmovati kot kompleksen stroj "notranjega" součinkovanja, kjer potemtakem ne gre zgolj za "okoliščine", ko, recimo, srbski avtor snema po slovenski literarni predlogi ali Slovenec upodablja srbsko avantgardistično gibanje, temveč tudi za preplet estetskih, idejnih, poetskih in pomenskih silnic ter njihovo medsebojno vplivanje. V takšni konstelaciji ne moremo pristajati na sklep, da predstavlja pojem jugoslovanskega filma zgolj "skupno oznako za v marsičem zelo različne nacionalne kinematografije" na območju SFRJ, ki se je "... dejansko uveljavila predvsem pri prikazovanju teh kinematografij v tujini, sicer pa je bila urejena z nekaterimi centralističnimi administrativnimi akti in institucijami zvezne države ...", kot sugerira geslo v slovenskem *Filmskem leksikonu* (Kavčič 1999: 289). Nasprotno jugoslovanski film pojmuje kot fenomen svojevrstne večnacionalne filmske ustvarjalnosti, ki je, ob neizbežni globoki zakoreninjenosti v kulturni tradiciji izvornega naroda, nekatere svoje vrhunce doživljala tudi kot oblika specifičnega jugo-kozmopolitizma. V njem je ob notranjem pretoku ustvarjalnih energij pomembno odsevala izkušnja vpetosti v sočasni evropski filmski in kulturni kontekst. Relativna "odprtost" jugoslovanskega sistema – vsaj do politične "zamrznitve" in prestrukturiranja v začetku sedemdesetih – je namreč dopuščala, da je bilo v rednem kinoprogramu mogoče videti aktualna filmska dela z vseh koncev Evrope ter celo ameriški neodvisni film; zanesenjaki v kino-klubih, kino-gledališčih in sorodnih načinih pretoka "informacij" pa so lahko v teoriji in "praksi" spremljali najvitalnejše sodobne filmske tendence. Po drugi plati pa se je vedno več mladih, tako ustvarjalcev kot kritikov in teoretikov, izobraževalo v tujini, od koder so seveda prihajali "okuženi" z virusi sočasnih idej ter ustvarjalnih pobud. Italijanski neorealizem, francoski novi val, češki "novi val", britanski socialni realizem, poljska "črna serija", prenovitvena dokumentaristična gibanja petdesetih let na čelu s *cinéma vérité* ... so, ob neobhodnem deležu sovjetskega revolucionarnega filma, predstavljali poglobitve stvaritvene vzpodbude v razvoju mlade kinematografije, ki se je svojim "vzornikom" uspela kmalu postaviti ob bok. O tem, ne nazadnje, pričajo njeni številni opazni nastopi in priznanja na prvokategornih mednarodnih filmskih festivalih, ki so pogosto predstavljala tudi dodatno zaslombo za "politično nekorektna" dela, katerih usoda bi bila brez zunanjega "alibija" najverjetneje zapečatena še hitreje, kot se je dogajalo v tej ali oni obliki cenzorske nemilosti.

V pogledu na bistvene poudarke razvoja kinematografije SFRJ skozi očističe jugoslovanske filmske izkušnje je seveda predpostavljen drugačen pristop, kot ga je pričakovati v izhodiščih obravnave – posameznih – nacionalnih kinematografij. Vidik svojevrstne večnacionalne "univerzalizacije" se namreč prekriva z razvejenim, vsesplošnim procesom samozavedanja jugoslovanskega človeka in njegovo težnjo osvobajanja izpod jarma kolektivne mitologije. S stališča nacionalne kinematografije pa so ob določitih občosti najpogostejše odločujočega pomena dejavniki, ki predstavljajo prvine "nacionalne substancialnosti", kjer je delež kolektivnega izkustva vselej prisoten v pojavnih oblikah primarne identifi-

kacije. O tem, denimo, izborno razpravlja eden ključnih akterjev naše obravnave – Živojin Pavlović: "*Priklanjaje individualnemu ali kolektivnemu konceptu življenja v bistvu odpira vprašanje opredelitve mnogo manj za določeno ideologijo, a mnogo bolj za določeno civilizacijo. Glede na to, da vsaka oblika življenja vzpostavlja, primerno svojemu mehanizmu (tehniki obstajanja), določene neizbežne prepovedi, je tudi morebitna kolizija z določenimi prepovedmi odvisna od manjšega ali večjega vključevanja posameznika v vladajočo obliko življenja. In s tem tudi pojmovanja življenja. Individualni koncept svobode se, naravno, upira prepuščanju kolektivnim, ritualnim obredom (ki so, kakor vemo, lahko zelo nevarni za individualizem in za vse, kar pod tem razumemo – svobodo mišljenja govora, združevanja in tako dalje), zato je skok v kolektivno, mitsko, označen kot beg od svobode (po E. Frommu)! Nasprotno pa je prepuščanje hudourniku, ki nas osvobaja individualne odgovornosti in blaži bolečino pritiska zavesti in vesti (kategorija izključno individualističnega značaja), za pripadnike kolektivizma beg v svobodo (iz individualističnega razdiralnega in za mit rušilnega tveganja).*" (Pavlović 1980: 17) Zato v jedru obravnave izpostavljene izkušnje na eni strani delimo osredotočenost na nekatere elemente "osvobojenosti", ki so prispevali levji delež tudi k formulaciji naslova kronskega dela Gouldingovega dolgoletnega ukvarjanja z jugoslovanskim filmom, z opombo, da ne moremo povsem brez zadržkov sprejeti njegove evolucionistične metodologije, po kateri je družbena vloga filma poglobitveni nosilec njegovega razvoja. Proces osvobajanja, ki je imel v specifičnih družbenopolitičnih okoliščinah SFRJ značilno drugačen potek kot, denimo, v nekaterih filmsko mnogo bolj "ozaveščenih" vzhodnoevropskih državah – Sovjetski zvezi, Poljski, Češkoslovaški –, je namreč uspel vzpostaviti svojo identiteto ter zmogel vzdrževati njeno legitimnost predvsem zavoljo suverenosti filmskega izraza.⁹ Kajti brez poudarjenega estetskega angažmaja v filmskih podvigih iz prve polovice šestdesetih let – Hladnikov *Ples v dežju* (1961), Petrovićeva *Dnevi* (1963) in *Trije* (1965), Đorđevića *Dekleta* (1965) ali Pavlovićev *Sovražnik* (1965) –, ki so odločno stopili na pot spodkopavanja dominantnega pojmovanja filma in umetnosti nasploh, bi bila daljnosežno brezplodna vsa javna družbena zavzemanja, ki so se na "strateškem nivoju" povezala v ohlapno gibanjsko strukturo jugoslovanskega novega filma.¹⁰ Programska usmeritev takšnega "novovalovstva" je po evropskem zgledu dobila svoj "manifest" v odprtem pismu, naslovljenem "Za drugačno kinematografijo", ki ga je zasnovalo sedem režiserjev, kritikov in piscev, na puljskem festivalu leta 1966 pa ga je so-podpisala še petdeseterica cineastov. A bolj kot njegova deklarativna retorika zavzemanja za "apriorno konkretnost", v kateri je obravnava človekovega obstoja nemogoča "zunaj zgodovinsko-geografskega in socialno-psihološkega konteksta", je pomembno seme odpornosti, ki je vzkliklo v zavesti filmskih ustvarjalcev ... Takšno revolucionarno stanje stvari, ki ga natančno definira spoznanje o "odpiranju vrat svobodi", izbrano za uvodni navedek pričujočega razmišljanja (izpod peresa enega prvopodpisnikov "manifesta", Dušana Stojanovića, ki je novi film dosledno opredeljeval s sintagmo "film s sodobnimi estetskimi težnjami"), je predstavljal mnogo več kot zgolj zasnovo "umetnostno-družbenega gibanja". Šlo je za genezo daljnosežnega procesa, ki je v svoji opozicijski razvojni liniji postopnega prenicanja zavesti o možnosti in nujnosti sprememb z območja umetniškega ustvarjanja v splošno dožemanje življenja in sveta privedel do končne "zmage poetike nad ideologijo", kot poudarja Ranko Munitić, ko retroaktivno "ovrednoti" subverzivnost takšne filmske brezkompromisnosti: "*Proces notranjih sprememb in modernizacije kinematografije iz začetka in sredine šestdesetih se izkazuje za dolgoročen, učinkovit virus, za peklenski stroj z odloženim delovanjem, podstavljen v temelje tukajšnjega filma, torej umetnosti oziroma družbe.*" (Munitić 1997: 24) Vendar pa najbolj zločestih učinkov tega "virusa", ki so ob ugodnih pogojih aktivirale odporniške vzgibe, usklajene z znamenitim historičnim načelom Walterja Benjamina, da je "*v vsaki dobi treba na novo poskusiti iztrgati tradicijo konformizmu, ki se je hoče polastiti*", ni predstavljal družbeni, temveč poetični oziroma estetski angažma. Z drugimi besedami bi bilo mogoče reči, da je zavest, ki jo lahko pojmujejo za vodilo izpostavljenih postopkov, spoznanje o neizbežnosti "*svobodne ustvarjalne dejavnosti*" (Deleuze, Guattari), ki v svoji odporniški drži do prevladujočih vrednostnih sistemov in temeljnem dvomu v mnenjske klišeje dobiva avtopoetične lastnosti.¹¹ V luči pričujočih predpostavk se tako jugoslovanska filmska izkušnja, bolj kot skozi gibanjske zasnove in povzemanja v pragmatična istopomenja, izraža skozi prvine niza avtopoetik, ki jim je skupen vzajemni proces osvobajanja v tistem dragoce-

nem filmskem pričevanju sveta, v katerem je zaobsežena nujnost prepleta umetnostne in etične zaveze oziroma, rečeno z besedami Maye Deren, zavest o formalnih določilih kot "fizični manifestaciji moralne strukture" umetniškega dela. V njem svoboda vsekakor zavzema položaj temeljnega pojma, ki pa dobiva neobhodni korelat v pojmu odgovornosti. Tisto, kar dandanes ostaja na površju zavesti zainteresiranega gledalca, namreč ni toliko pester zbir socio-historičnih opredelitev razvojnih poudarkov jugoslovanskega filma: moderni film, novi film, avtorski film, družbeno kritični film, črni film, črni val, odprti film, novi jugoslovanski film, praška šola¹² ... in njihovih ključnih prvin, temveč spoznanje heterogene in hkrati kompleksne filmske dejavnosti, ki v svojem krhkem jedru varuje neprecenljivi kalejdoskop odrazov svobodne ustvarjalnosti. Med nizom njenih dragocenosti postavljamo na prvo mesto brezkompromisni humanizem, ki odseva iz globokega spoštovanja tako do osrednjega predmeta svoje obravnave, jugoslovanskega človeka, kakor do civilizacijskih pridobitev samega medija, v katerem se izraža: filmske umetnosti.

V razsežen proces samozavedanja, ki mu je bil jugoslovanski film podvržen, pa je, kot že rečeno, vselej prenicala tudi sočasna izkušnja evropskega kulturnega konteksta, ki je njegov izraz določala v podobni meri kot trenutne domače družbenopolitične razmere. Notranje okoliščine so res prispevale neposredno "gradivo" ter pogojevale stopnjo in način konkretne (re)akcije; generalno "občutenje sveta" pa je vendarle odzvanjalo v sozvočju s sodobnostjo. Zato je bil, denimo, jugoslovanski novi film šestdesetih let formalno izrazito radikalnejši in vsebinsko mnogo neizprosnejši v svojem "mračnjaštvu" kot novi jugoslovanski film poznih sedemdesetih in osemdesetih let. V njem so – ob notranji težnji po spodkopavanju prevlade pojvne kolektivne identifikacije, ki pa je ni pričakovala "nadomestna", iz(po)polnjena struktura novega, temveč globoki dvomi, strah in negotovost ... – odsevali tako radikalni estetski izbruhi evropskih novovalovskih gibanj kakor temeljno stanje duha takratnega človeka. Človeštva, ki je bilo še pod globokim vtisom srhljivih dejstev nedavnosti. Opredeljeno s kulturno paradigmo eksistencializma, književnosti absurda itn. si niti ni zares prizadevalo pretrgati travmatičnih spon razosebljenja in eksistencialne izpraznjenosti, v katerih je boleče odzvanjala nedoumljivost opustošenja po kataklizmi druge svetovne vojne, ki je kulminirala v, rečeno z Deleuzom, izgubi *"vere v svet"*.¹³ Predpostavka iskanja "meje življenja", upečatena v opus Aleksandra Petrovića in v "praksi" izmojstrena v estetskih prebliskih popolne odtujenosti brezupnega spoznanja, da je *"... svoboda iluzija, ki za svojo uresničitve ne zahteva samo življenja, temveč tudi smrt"* (Volk 1972: 22), ali pa prevladujoči toni sivin, obsesivno ustvarjanje prehodnih, nikogaršnjih ozemelj in zatekanje v "estetiko" do odvrtnosti priganega vulgarnega naturalizma Živojina Pavlovića, so tako značilnosti, ki bi jih bilo mogoče ob koncu petdesetih in v šestdesetih letih najti na prenekateri izpostavljeni točki evropskega filmskega zemljevida. Razsežnemu spektru običajnih določil pa so svojevrstni, jugoslovanski ton dodajale raziskave individualnosti na vseh tistih ravneh, ki so v priseganju na "uzakonjeno" kolektivno mitologijo permanentne revolucije ostajale zatrte, potisnjene ali celo prepovedane. Težnje osvobajanja je bilo v ključnih usmeritvah estetizma, intimizma in eksistencialnega vitalizma mogoče zaznati v obsedenem prizadevanju za takšen izraz, ki bi znal in zmozel odslikati vzdušje vsesplošnega brezupa, ki ni predstavljalo samo degradacije "dosežkov" vojne in revolucije, temveč tudi odraz izgube vezi med človekom in svetom – kot prizoriščem smisla. Bistvene značilnosti vizualizacije takšnih teženj je poleg surovega naturalizma predstavljalo *"... dogajanje na družbenem robu, v umazanih predmestjih in zanikrnih okoljih, z junaki, ki so marginalci, prepuščeni naključjem, impulzom, nagonom, ekscesom in obsesijam ter daleč od tega, da bi bili nosilci akcije v imenu kakšne ideologije – ta je navzoča samo še v sprijeni in 'razvrednoteni' obliki ..."* (Vrdlovec 1999: 124) Vprašanja temeljnih dejavnikov posameznikove istovetnosti so postajala osrednje ustvarjalno gibalno, predstavljajoče hkrati radikalno kritiko obstoječega ter – skozi (samo)iskateljstvo in (samo)spraševanje – vzpostavljane artikulacije bazičnega dvoma, nezaupanja in relativizacije uveljavljenih "vrednot", ki je lahko prihajala do polnega izraza edino kot proces. V njem so, ob že izpostavljenem Petroviću in Pavloviću, najvidnejši pečat pustili *auteuri* kot: Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Bata Čengić, Matjaž Klopčič, Vatroslav Mimica, Krsto Papić, Boštjan Hladnik, Puriša Đorđević, Mića Popović, Jože Pogačnik, Ante Babaja ... Prav omenjeno splošno stanje "evropskega" duha je bilo poglavitni razlog, da so bila

občutja ujetosti, brezizhodja, izpraznjenosti ipd. mnogo intenzivnejša v jugoslovanskem novem filmu kakor v delih generacije, nastopajoče ob koncu sedemdesetih let, pa četudi je bila stopnja režimske opresivnosti v relativno "liberalnejših" šestdesetih let manj izrazita kot v prelomnih sedemdesetih letih. V silovitem izbruhu tedanjega ortodoksnega revizionizma, v katerem so se na Vzhodu razblinila hrepenenja "pomladnih vrenj", ki so razviharila Evropo, je bila namreč tudi v SFRJ filmska "svobodomiselnost" radikalno zatrta, ustvarjalci pa tako ali drugače odstavljani na stranski tir. Zaradi zatiralske politične situacije je imela tako generacija, ki je ob koncu sedemdesetih zapolnila globoko ustvarjalno vrzel, bistveno manj neposrednega stika s sočasjem zunaj svojih zahodnih meja. Tam pa je takrat že vladala povsem drugačna klima "novega upanja" in prosperitete, ki je proti koncu dekade s svojim toplim vetrom vse pogostejše zavela tudi v zaledenele pokrajine za železno zaveso. Kljub tolikšni zamrznjenosti pa se je filmska dediščina šestdesetih v SFRJ izkazala s svojo daljnosežnostjo. Prav po zaslugi novega filma je bila namreč konstantnost sprememb in opozicionalna drža – ne samo filmske – umetnosti vendarle že "uzakonjena", tako da je tudi posameznik predstavljal do neke mere "osvobojeno entiteto", odcepljeno od kolektivne zavesti. Njegovi strahovi so bili sedaj mnogo konkretnjši, njegovo samozavedanje pa pogojeno z zahtevo po resnici o travmatični pol-preteklosti in utemeljeno na (samo)zavesti o legitimnosti in nujnosti izpričevanja lastnega pogleda na svet. A ta kritična prepričanja so bila v konkretnosti ustvarjalnih strategij sedaj pogosto podvržena izražanju skozi ravni prenesenih pomenskosti – tako simbolnih form kakor, še posebej, alegoričnih vzgibov – ter značilnega, pogosto črnega humorja. Z novimi prijemi se je izoblikoval živopisen spekter podajanja *"konfrontacije med uradno ideologijo in usakdanjo resničnostjo"* (Kreft), ki je s svojimi ustvarjalnimi vrhunci predstavljal dobrodošlo nadgradnjo obstoječega, tako da je tudi v "lahkotnejših" formalnih pristopih prihajala do izraza suverena avtorska artikulacija. Nove prvine so dopolnjevale registre stilističnih bravur, ki so pomembno obogatili estetske razsežnosti jugoslovanske filmske izkušnje. Poglavitne zasluge njenega (pre)življenja in preнове pripisujemo ustvarjalcem, kot so Slobodan Šijan, Goran Paskaljević, Goran Marković, Lordan Zafranović, Srđan Karanović, Rajko Grlić, Zoran Tadić, Karpo Godina, Miloš Radivojević, Stole Popov, Ademir Kenović, z zgodnjimi deli pa tudi Živko Nikolić in Emir Kusturica. Z njimi je celostna podoba jugoslovanskega filma zaokrožena v dejanskost kompleksne kinematografije, ki je prispevala dragocen delež verodostojne ustvarjalnosti v svetovno filmsko zakladnico. Zato je težko doumeti usodo vsesplošne prezrtosti, kakršne so deležni njeni najvidnejši *auteuri* in dela, ki so v zgodovino filmske umetnosti najpogostejše vpisana z mnogo manjšimi črkami, kot jih namenjajo njeni sodobnosti.

Ob tolikšni ustvarjalni razvejenosti ene najvitalnejših vzhodnoevropskih kinematografij tako ni zgolj paradoksalno, marveč na neki način celo tragično dejstvo, da se dandanes do fenomena jugoslovanskega filma večina opredeljuje prek enega samega – zloglasnega – imena: Emirja Kusturice. Pri tem seveda ne gre za vprašanje režiserjeve osebnostne kompromitiranosti, ki je dosegla vrhunec v njegovem javnem nastopanju skozi devetdeseta, ko je povsem odkrito razpihoval mednarodno mržnjo in sodeloval pri politikantskem hujskaštvu.¹⁴ Gre za preprosto dejstvo, da je kinematografija, ki se je vzpostavljala skozi najgloblje spoštovanje človeka in njegove težnje po svobodi na eni ter v spoštljivem odnosu do filma kot nosilca lastnih umetniških zavzevanj na drugi strani, obsojena na istovetenje s filmskim udejstvovanjem, ki predstavlja sinonim za "enciklopedijo različnih manipulativnih tehnik". In to ne samo s filmskim medijem, ki je za to seveda več kot prikladen, temveč tudi s "človeškim faktorjem", ki v Kusturičinih "vizijah" pomeni zgolj sredstvo za lažje doseganje končnega učinka. Pretkani manipulator je tako postal edino v zahodni filmski hemisferi kanonizirano – v pravem pomenu pojma filmskega kanona – ime jugoslovanskega filma. Na mednarodni sceni briljira s svojim pompoznim eklekticizmom, s katerim je, vse od velikega festivalskega triumfa *Očeta na službenem potovanju* (1985), ko mu je postalo kristalno jasno, kaj od avtorja z "območja nasilnih plemenskih skupnosti" dejansko pričakuje prevladujoči interes "zahodnega pogleda", hvaležno zadovoljeval njegova pričakovanja. Kusturičini filmi tako, podobno kakor pojem Balkana sam, predstavljajo "trpežno deponijo za zahodnoevropske fantazije", kot vidike mentalnega gospostva Zahoda nad jugovzhodno Evropo slikovito opredeljuje misel Aleša Debeljaka.¹⁵ V pričujoči situaciji seveda ne gre zgolj za pro-

blem obravnave fenomena "dominantnega režiserja", kot ga, denimo, v svoji teoriji "nacionalnega filma" razvija Fredric Jameson. Eden vodilnih nosilcev ameriške kritične teorije izhaja iz predpostavke, da v vsakem socio-historičnem obdobju pester izbor talentiranih ustvarjalcev določene nacionalne kinematografije "proizvede" figuro "velikega režiserja", ki se (po)vzdigne nad svojo sočasnost: denimo Jean Renoir v Franciji tridesetih let, Wajda na Poljskem v šestdesetih, Hou Hsiao-hsein v sodobnem Tajvanu itn. Takšna dominantna figura naj ne bi degradirala svojih sodobnikov, marveč, nasprotno, "dvigovala ugled" celotni nacionalni filmski dejavnosti in tako predstavljala dobrodošlo dopolnilo – ali celo *spiritus agens* – njenega razvoja. A predvsem sodobni čas, ko je "aktualni okus" prvenstveno odraz – rečeno z Rosenbaumovim polemičnim izrazom – "globalne sinhronosti", relativizira dejansko vrednost dominirajočih figur, saj so dandanes poglavitna gibala njihove pozicije zunanje, pogosto skrbno načrtovane okoliščine in prevladujoče interese sfere, ki, tudi če pristanemo na sam, več kot vprašljiv Jamesonov teorem, vzbujajo dvom v njegovo dejansko "vrednost". Predpostavka politike filmskih festivalov in predvsem želja po uganjanju "stereotipom in predsodkom" tujega občinstva so tako ključni pomisleki, ki se ob imenu Emirja Kusturice in fenomenu "balkanskega filma" postavljajo tudi Jamesonu: "*Zaradi tega bi imel v Kusturičinem primeru sam velike pomisleke ob zagovarjanju takšnega statusa, četudi je v tujini zagotovito najbolj poznan. Dejansko je mogoče reči, da je ugled posameznega velikega auteurja, v enaki meri kot rezultat lastnih zaslug, vselej tudi stvar zgodovinske sreče, mednarodne konjunktore, svetovnega okusa, festivalske kulture in tako naprej. Iz te perspektive bi bilo potemtakem fenomen Kusturice zagotovo vredno analizirati, kajti ne glede na njegovo lastno ustvarjalno moč (ki ni nujno superiorna ostalim, v tujini manj razvpitim režiserjem) je njegova slava resnično medijsko in zgodovinsko dejstvo.*" (Jameson 2004: 250) Takšno dejstvo je zagotovo nesporno; tisto kar bi moralo biti sporno, pa je paradoks, da delo Emirja Kusturice predstavlja svojevrsten "globalni kriterij". In to celo dvojni. V luči njegovih filmov se namreč vrednoti tako zgodovina SFRJ kakor tudi jugoslovanski film sam. Potemtakem smo soočeni s podvojenim paradoksom, saj je, kot smo videli, prav zgodovina jugoslovanskega filma tista, ki predstavlja radikalno zanikanje popreproščenega, stereotipiziranega, stigmatizirajočega pojmovanja jugoslovanske povojne dejanskosti, kakršno ponujajo Kusturica in njegovi apologeti ter nekritični interpreti. Dejstvo, da je bila takšna "vizija" že podvržena radikalni kritiki, ki, denimo, v zavzemanjih Slavuja Žižka pomeni tudi neizprosno kritiko koncepta "balkanizma", priča o razsežnostih problema, ki v svojem jedru predstavlja predvsem problem dominantnega diskurza.¹⁶ Poglavitna hiša njegovega "objektivnega glasu vednosti" je pomanjkanje pripravljenosti soočanja z dejanskim stanjem obravnavanega fenomena, navkljub širokemu spektru mehanizmov, ki so dandanes na voljo za preverjanje informacij iz še tako oddaljenih "zakotij" sveta. Tako je v pričujoči konstelaciji izjemnega pomena študija Leva Krefta "Nikogaršnja zemlja in svet za nič", ki se sooča z identično tematiko kot *The Celuloid Tinderbox*, *Cinema of Flames* ali "Thoughts on Balkan Cinema". Kreftov pogled na filmsko izkušnjo razpada SFRJ sooblikujeta predpostavka "transformacije vojne" Martina van Crevelda ter teorija "novih vojn" Mary Kaldor. V njuni presvetljavi vzpostavlja model "eks-jugoslovanskega" filma kot specifične "nove variante" žanra vojnega filma, ki pa ga v enaki meri kot dogajanja v procesu razpadanja SFRJ in globalne razmere v svetu opredeljuje tudi dejstvo jugoslovanske filmske izkušnje: "*Kar mednarodnemu občinstvu manjka pri ustvarjanju atmosfere za drugačno gledanje filmov, ni le neposredna izkušnja vojne, ki je skupna vsem bivšim jugoslovanskim okoljem. Manjka jim izkušnja jugoslovanske filmske govorice, ki se v post-jugoslovanskem žanru filmov o balkanskih vojnah v precejšnji meri ohranja, ponavlja, posnema in nani tudi postmodernistično aludira.*" (Kreft 2002: 186)¹⁷ Tu seveda ne gre za vprašanje "doživljanja avtentične izkušnje", ekskluzivno dostopne zgolj avtohtonemu prebivalstvu, oziroma za razmerje med outsiderskim in insiderskim stališčem, marveč za kompleksen problem "procesa za-vestnega prizadevanja" za iskanje načinov "opisovanja resničnosti drugačnosti", kot ga, denimo, izpostavlja Maria Todorova v predgovoru k svojemu delu *Imaginarij Balkana* (2001), enem vrhuncev sodobnih balkanoloških raziskav.¹⁸ Kreftova interpretacija, naglaševana s ključnimi poudarki historiata jugoslovanskega filma, se namreč – za razliko od večine zgoraj obravnavanih del – osredotoča na predpostavko, da je moč estetske funkcije umetnosti tista, ki lahko odločilno prispeva k razumevanju aktualne strukture sveta. V njegovi kritiki "globalne medijske po-

dobe sveta", ki se najizraziteje odraža prav v protislovni obravnavi zla in nasilja na globalni ter lokalni ravni – kjer sta na prvi praviloma prikazovana kot "izjema in ekscen", medtem ko na drugi predstavljata "univerzalno življenjsko okolje" –, je poglaviti očitek, namenjen nevzdržni situaciji zanikanja lokalnega kot dejavne sestavine splošnosti. Kajti v procesu prehoda na globalno raven je pomen lokalnega podvržen preoblikovanju z njegovimi določili, katerim se ravnodušno predaja celo "*filmsko kvalificirana mednarodna elita*" (Kreft). V prizadevanjih za način(e) dostopa do drugačnosti tako nikakor ne gre za podoživljanje avtentične izkušnje, temveč za njeno upoštevanje; za iskanje tistih "prevodnikov", ki razpirajo pogled na morebitne skupne – četudi zgolj posredne – dejavnike, med katerimi lahko univerzalne prvine filmske estetike predstavljajo dobrodošlo dopolnilo. Še posebej v primeru jugoslovanskega filma, ki se je, kot rečeno, konstituiral skozi neposredni dialog s svetovnim sočasjem. Upoštevanje celovite izkušnje v obravnavi filmske ustvarjalnosti na območju nekdanje Jugoslavije se tako izkazuje za neobhodni vidik njene interpretacije, ki v "povratni vezi" seveda predstavlja tudi dobrodošlo možnost (p)reinterpretacije kriterijev vrednotenja same kinematografije oziroma njenih določenih segmentov. Četudi je namreč ta "fantomska filmska izkušnja" nekaj, kar v svoji pragmatičnosti definitivno pripada preteklosti, je njena "civilizacijska popotnica" (Pavičič) še kako aktualna. In to ne zgolj za prebivalce Države mrtvih, kot bi rekel resignirani Živojin Pavlovič, temveč za celovitejše razumevanje trenutnega ustroja sveta, ki ga je – najsi to prizna ali ne – genocidna drama bivše Jugoslavije neizbrisno zaznamovala.¹⁹ V luči svojevrstne de-konceptualizacije, ki ji je podvržena filmska ustvarjalnost naslednic SFRJ kot tudi njena nekdanja kinematografija, je pravzaprav vseeno, kakšen bo prihodnji konsenzualni skupni imenovalec, dokler film kot tak ostaja na površju; dokler ne ponikne in se razblini v tem ali onem konceptualnem vakuumu ... Trenutne konceptualne "prerazporeditve", ki jim je v sodobni zahodni filmski misli podvržena ustvarjalnost južnoslovanskega dela Balkana, so tako zaenkrat predstavile predvsem hvalevredna dopolnila k boljšem razumevanju jugoslovanske politične in družbene tragedije, izmuznila pa se jim je priložnost za nadgradnjo razumevanja jugoslovanske filmske izkušnje, ki je dobila dobrodošlo temelje v Gouldingovi zasnovi "osvobojenega filma". •

Opombe:

1. Hrvaški prevod popravljen in razširjen izdaje Gouldingovega dela iz leta 1985 je izšel v Zagrebu leta 2004 pod naslovom: *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.–2001. – oslobojeni film*. Ob tem je zanimivo paradoksalno dejstvo, da predstavlja Gouldingova knjiga edino integralno zgodovino filma bivše SFRJ, torej čas od l. 1945 do l. 1991. Najkompleksnejši avtohtoni pregled jugoslovanske kinematografije pa je bržkone delo *Istorija jugoslovenskog filma: 1896.–2001.*, ki ga je podpisal Petar Volk, izdal pa beograjski Institut za film leta 1986, medtem ko so bile posamezne nacionalne kinematografije bolj ali manj temeljito obravnavane v celoti oziroma po posameznih obdobjih.
2. Za popolnejšo bibliografsko podobo knjižnih objav je smiselno opozoriti še vsaj na dve monografiji o Emirju Kusturici – Gocić, Goran. *The Cinema of Emir Kusturica* (2001), Iordanova, Dina. *Emir Kusturica* (2002) – ter na primerno zastopnost jugoslovanske filmske ustvarjalnosti v novejših enciklopedijah oziroma pregledih evropskih kinematografij, npr. *BFI's Companion to Eastern European and Russian Cinema* (2000).
3. Dina Iordanova govori o naslednjih delih: Liehm Mira and Antonin J. Liehm. 1977. *The Most Important Art: Eastern European film after 1945*. Univ. of California Press, Berkeley; Paul, David. W. (ur.). 1983. *Politics, Art and Communication in the East European Cinema*. St. Martin's Press, New York; Goulding, Daniel J. (ur.). 1989. *Post New-Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Indiana Univ. Press, Bloomington and Indiana; Slater, Thomas J. (ur.). 1992. *Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers*. Greenwood Press, New York and London.
4. "Umetnostna dediščina je postala sporen teritorij: na področju filma so si nove države tradicijo lahko zagotovile edino s porazdelitvijo koherentne skupne jugoslovanske zgodovine med nove enote z določenimi prilagoditvami, nujnimi za usklajitev z novimi političnimi entitetami." (Iordanova 2000: 5) Na problem "pripadnosti" opozarja Iordanova tudi v kontekstu uredniškega dela pri *BFI's Companion to Eastern European and Russian Cinema*, kjer se težave pri odločitvi o pripadnosti odražajo povsem konkretno: večina ustvarjalcev je tako obravnavana kot jugoslovanski režiserji (igralci, scenaristi itn.) z dodanim "republiškim izvorom". Gesla, ki obravnavajo jugoslovansko kinematografijo, sta pripadala Stojan Pelko in sama Iordanova.

5. O tem, denimo, izborni priča avtentična pesniška izkušnja: "Države izginjajo in propadajo, po vsaki vojni se zemljevidi spreminjajo in popravljajo, notranja geografija piščega pa ostaja nespremenjena: njegova emocionalna in kulturna izkušnja z določeno življenjsko sredino ostaja izvor njegovega navdiha. Identitete ne zagotavljajo politične proklamacije, temveč kulturni in čustveni spomin. Pokrajine in mesta, jeziki in ljudje, ki se na geopolitičnih kartah nenadoma nabajajo na drugi strani meje in tako pripadajo tujini, ostajajo prestolnice našega srca." (Novak 2003: 34)

6. Seveda bi bilo ignorantsko trditi, da polje umetnosti in kulture v svojih rigidnih, tradicionalističnih, nacionalističnih oblikah ni bilo tudi gojišče revanšizma, nacionalizma, šovinizma, ksenofobije, hujskaštva in odkritega sovraštva ...

7. Razprava ob vprašanju, ali obstajajo oziroma ali v večnacionalni državi sploh smejo obstajati nacionalne kinematografije, se je razplamtelo že zelo zgodaj; najintenzivneje prav v času enega najplodnejših ustvarjalnih obdobjev jugoslovanskega filma – ob koncu šestdesetih let. V mislih imamo znamenito polemiko na straneh revije *Filmska kultura* v letu 1968 (od št. 57–58 do št. 61–62) med Slobodanom Novakovićem na eni in Rankom Munitićem, Rudolfom Sremcem ter Božidarjem Zečevićem na drugi strani. Ponovno se je vprašanje o smiselnosti in upravičenosti priseganja na matrico nadnacionalne kinematografije zaostriло v poznih osemdesetih letih, ko je v luči družbenopolitičnih vrenj tudi film "zgrabil za politične teme" ter postal živ odraz s filmsko pojavnostjo sinhronizirajoče se realnosti, kot je slikovito poudaril Silvan Furlan: "Jugoslovanska realnost je tako že kar sama po sebi filmska realnost, saj v njej zavzemajo odločilna mesta dvom, napetost, manipulacije, prevare, montažne konstrukcije, preiskave ..." (Furlan 1988: 1)

8. "Izhodišče filmologije je bilo delo Gilberta Cohen-Séata *Eseji o načelih filozofije filma* (*Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma*, 1946), po katerem ima filmologija kot 'sistematična znanost' dvojni 'predmet: filmska dejstva in kinematografska dejstva' (*faits filmiques, faits cinématographiques*). Prva 'izražajo zunanje in notranje življenje, tj. predmetni in domišljjski svet, s pomočjo kombiniranih vizualnih in akustičnih podob'; druga pa obsegajo vse tisto, kar je okoli filma, se pravi pred filmom (tehnologija, produkcija, financiranje, zakonodaja ipd.), po njem (družbeni, politični in ideološki vpliv filma, mitologija zvezd ipd.) in poleg njega (družbeni obred obiskovanja kina, oprema dvorane ipd.)." (Vrdlovec 1999: 211)

9. O tem med drugim priča tudi zaključni poudarek iz razmišljanja Simona Popka o "zapuščini" jugoslovanskega "črnega vala" ob njegovi veliki retrospektivi na festivalu Alpe-Adria Cinema v Trstu leta 1998: "Ostalo je ime, ki si ga avtorji niso sami izbrali, ter filmi, med katerimi so nekateri oslabei, drugi 'ojačali'. Kar pa se tiče 'legendarnosti', 'mučeništva' ali 'prizadetosti' udeležencev, je morda najbolj ilustrativna izjava Lazarja Stojanovića, ki pravi, da '... ljudi spreminja v heroje prav represija, ne pa kvaliteta njihovih del – to pa je žalostno dejstvo in mislim, da se je 'črnemu' filmu zgodilo prav to.'" (Popek 1998: 30)

10. Gre za oznako, sorodno modernističnim smerem v evropskih kinematografijah s konca petdesetih in predvsem šestdesetih let, ki se je "v kritiki prijela zlasti po puljskem festivalu 1967, na katerem so bili prikazani filmi Zbiralci perja A. Petrovića, Prebujanje podgan Ž. Pavlovića, Ljubezenski primer ali tragedija uradnice PTT D. Makavejeva, Praznik Đ. Kadijevića, Mali vojaki B. Čengića, Grajski biki J. Pogačnika in Na papirnatih avionih M. Klopčiča, ki sodijo v klasiko jugoslovanske filmske renesanse." (Vrdlovec 1999: 124)

11. Čeprav se pričujoča opredelitev Gillesa Deleuza in Felixa Guattarija izvorno nanaša na naravo pojma, pa so v njem zajeta določila vsega tistega, kar je "zares ustvarjeno", tako kot tudi pojem sam: "... pojem ni dan, ustvarjen je, treba ga je ustvariti; niti ni formiran, postavlja se sam na sebi, samopostavlja se. Oboje se implicira, saj tisto, kar je zares ustvarjeno, od živega do umetniškega dela, prav zaradi tega dobi moč samopostavitve oziroma avtopoetični značaj, po katerem ga prepoznavamo. Bolj ko je pojem ustvarjen, bolj se postavlja. Tisto, kar je odvisno samo od svobodne ustvarjalne dejavnosti, je hkrati tudi tisto, kar se postavlja samo na sebi, neodvisno in nujno: najbolj subjektivno bo tu najbolj objektivno." (Deleuze, Guattari 1999: 17)

12. V tej plejadi oznak sta se še najbolj uveljavila pojma jugoslovanski novi film in novi jugoslovanski film, ki ju v njuni najširši pomenskosti uporabljamo tudi v tem zapisu. Prvi tako obsega najinventivnejše oblike filmske ustvarjalnosti šest-

desetih in začetka sedemdesetih let (gl. op. 10), drugi pa zajema ustvarjalne vrhunce jugoslovanske kinematografije koncem sedemdesetih in v osemdesetih letih.

13. Prav Gilles Deleuze sodi med tiste predstavnike sodobne filmske misli, ki so se podrobno posvetili prelomnosti obravnavanega časa. Tako je v svoji taksonomiji filmskih podob obdobje "pretrganja vezi med človekom in svetom" opredelil kot dejstvo krize podobe-gibanja oziroma njene najprezentativnejše oblike podobe-akcije, ki jo je povzročila druga svetovna vojna in je po njej prevevala splošno družbeno-kulturno ozračje: "... kriza, ki je pretresla podobo-akcijo, je bila odvisna od številnih vzrokov, ki so se polno izkazali šele po vojni in od katerih so bili eni družbeni, ekonomski, politični in moralni, drugi pa bolj notranji sami umetnosti, še zlasti literaturi in filmu." (Deleuze 1991: 264)

14. Naj spomnim samo na prosluli zapis "Nisam znao, a sada znam", izvorno objavljen leta 1991 v pariškem *Libérationu*, ki je (ne)nazadnje dobil tudi mesto uvodnika v beograjskem "časopisu za jugoslovanski film" *JuFilm danas*.

15. "Pri premeščanju balkanske 'stigme' uporablja sodobni zahodnoevropski pogled dve poglaviti obliki mentalnega gospostva. V prvi imamo opravka s pokroviteljsko držo modernega eksotizma, ki gre vstric z dehistoriziranim ugodjem v dražljivih slikovitostih neznanih dežel /.../ Drugo obliko mentalnega gospostva predstavlja romantični antikapitalizem." (Debeljak 2004: 97)

16. Podrobneje gl.: Žižek 1997 in 1997a, kjer avtor, med drugim, na primerih filmov *Pred dežjem* (M. Mančevski, 1994) in – predvsem – *Podzemlje* (E. Kusturica, 1995) odločno razkrinkava "postmoderno cinično ideologijo": "Tako ima v intervjuju za *Cahiers du Cinéma* po svoje Kusturica prav: na nek način res 'pojasni stanje stvari v tem kaotičnem delu sveta' s tem, ko prižene na dan njegovo 'podzemno' fantazmatsko oporo. Na ta način nevede poda libidinalno ekonomijo etničnega klanja v Bosni: psevdobatailleovski trans ekscitacijskega trošenja, ne-nehnega norega ritma prehranjevanja-pitja-petja-nečistovanja. Prav v tem pa so 'sanje' etničnih čistilcev, v tem tiči odgovor na vprašanje 'Kako so lahko to počeli?'. Če je standardna definicija vojne ta, da gre za nadaljevanje 'politike z drugimi sredstvi', potem je dejstvo, da je vodja bosanskih Srbov Radovan Karadžić pesnik, več kot le golo naključje: etnično čiščenje v Bosni je bilo nadaljevanje (tovrstne) poezije z drugimi sredstvi." (Žižek 1997a: 109)

17. Lev Kreft kot predstavnik tega specifičnega žanra obravnava filme *Pred dežjem*, *Podzemlje*, *Lepe vasi lepo gorijo* (S. Dragojević, 1996), *Dobrodošli v Sarajevu* (M. Winterbottom, 1997), *Rane* (S. Dragojević, 1998), *Vojna v živo* (D. Bajić, 2001), *Chico* (I. Fekete, 2001) in *Nikogaršnja zemlja* (D. Tanović, 2001).

18. Pričujoče "programsko načelo" Marie Todorove se dozdeva ključnega pomena za verodostojnost vsakršne obravnave "drugačnosti": "S svojim odporom do stereotipa, ki je nastal na Zahodu, ne želim ustvariti nasprotnega stereotipa o Zahodu in zabresti v zmoto 'okcidentalizma'. Prvič: ne verjamem v homogeni Zahod; znotraj posameznih 'zahodnih' razprav o Balkanu in med njimi so znatne razlike. Drugič: prepričana sem, da je večji del zahodne znanosti pomembno, celo odločilno prispeval k balkanskim študijam. Predsodki in vnaprej ustvarjena mnenja so celo med tistimi, ki se jih skušajo otresti, skoraj neizogibni, to pa velja tako za outsiderje kot za insiderje. V resnici stališče outsiderja ni nujno manj vredno od stališča insiderja in insider ni maziljenec resnice zaradi bivanjske povezanosti s predmetom preučevanja. Na koncu vendarle šteje le sam proces zavestnega prizadevanja, da bi se otresli predsodkov in poiskali načine opisovanja resničnosti drugačnosti, tudi spričo hromečega epistemološkega skepticizma." (Todorova 2001: 20)

19. Takšno možnost razumevanja razpira Lev Kreft v lucidni analizi "bosanskega primera" skozi navidezni paradoks Nikogaršnje zemlje: "Na bošnjaški strani, po poti ironije in krahota, se dogaja nekaj, kar bi se lahko zdelo tistim, ki niso bili vpleteni, še bolj grozljivo. Saj ne gre za to, da bi puščavo Realnega prekrili z belo rjuho lahkotnih šal. Iz samega jedra groze naj bi izbruhnil razlog za krahota, ki je obenem neposredno zanikanje kakršnegakoli humanizma in skrajna točka, s katere je morda še mogoče ohraniti vsaj čisto malo vere v človeško bodočnost. To ni krahota, ki bi se razlegel, ko je travmatični dogodek proč in mimo, ko je zapadel ukročeni preteklosti, ujeti v zgodovinsko pripoved. Telo ostaja tukaj, na aktivirani mini leži in bo ležalo za zmeraj za nič. Razlog za nadrealistični krahota pa je, da drugi še vedno ne vedo, da ves svet leži tako, ne le Bosna in Hercegovina." (Kreft 2002: 192)

HEAVEN AND HELL. ON THE REISSUES OF THE SHAW BROTHERS FILMS

Literatura:

- BFI's *Companion to Eastern European and Russian Cinema*. 2000. Taylor, Richard ... [et al.] (ur.), BFI Publishing, London.
- *Celuloid Tinderbox: Yugoslav screen reflections of a turbulent decade*. 2000. Horton, Andrew James (ur.), Central Europe Review, Shropshire.
- *Cinema yougoslave*. 1986. Tasić, Zoran; Passek, Jean-Loup (ur.), Centre Georges Pompidou, Paris.
- Debeljak, Aleš. 2004. *Evropa brez Evropejcev*. Sophia, Ljubljana.
- Deleuze, Gilles. 1991. *Podoba-gibanje*. Studia humanitatis, Ljubljana.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. 1999. *Kaj je filozofija?* Študentska založba, Ljubljana.
- Furlan, Silvan. 1988. "Realnost kot filmska vrednost". *Ekran*, letn. XXV, št. 9/10, str. 1.
- Goulding, Daniel J. 2004. *Jugoslovensko filmsko iskustvo, 1945.–2001.: oslobojeni film*. VBZ, Zagreb.
- Iordanova, Dina. 2000. "Introduction". V: *The Celuloid Tinderbox*, str. 5–16.
- Iordanova, Dina. 2001. *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*. BFI Publishing, London.
- Jameson, Fredric. 2004. "Thoughts on Balkan Cinema". V: *Subtitles: On the Foreignness of Film*, Egoan, Arom, Balfour, Ian (ur.), MIT Press, Cambridge [etc], str. 231–257.
- Kavčič, Bojan, Vrdlovec, Zdenko. 1999. *Filmski leksikon*. Modrijan, Ljubljana. (K(j)er so gesla v leksikonu podpisana, pri navedbah upoštevamo avtorja posameznega gesla.)
- Kreft, Lev. 2002. "Nikogaršnja zemlja in svet za nič". V: *Prostori umetnosti*, Tratnik, Polona, Zupančič, Nika (ur.), Društvo inovatorjev, Ljubljana, str. 171–193.
- Kusturica, Emir. 1992. "Nisam znao, a sada znam". *JuFilm danas: časopis za jugoslovenski film*, let. IV/V, št. 4/1–2, str. 1–8.
- Munitić, Ranko. 1997. "Sivo sa ružičastim odbleskom". V: *Živojin Pavlović*, Centar film, Beograd [etc], str. 13–37.
- Novak, Boris A. 2003. "Zašto 'pisci na granici'". *Sarajevske sveske*, št. 3, str. 33–35.
- Pavlović, Živojin. 1980. "Živojin Pavlović o in ob filmu *Nasvidenje v naslednji vojni*", (intervju). *Ekran*, letn. XVII, št. 9/10, str. 15–18.
- Popek, Simon. 1998. "Retrospektiva Alpe-Adria v Trstu". *Ekran*, letn. XXV, št. 3/4, str. 29–30.
- Volk, Petar. 1972. *Moć krize*. Institut za film, Beograd.
- Todorova, Maria. 2001. *Imaginarij Balkana*. ICK, Ljubljana.
- Žižek, Slavoj. 1997. *Kuga fantazem*. Analecta, Ljubljana.
- Žižek, Slavoj. 1997a. "Multikulturalizem ali kulturna logika multinacionalnega kapitalizma". *Problemi-Razpol*, letn. XXXV, št. 5/6, str. 95–123.

part 1: the dream of the silver disc

At some point in the late spring of 2002 the announcement arrived that the media conglomerate Celestial Pictures had finally acquired the rights to one of the legendary lost treasures of cinema and would start to release it piecemeal on DVD: the library of what was once Asia's biggest studio, Shaw Brothers, long kept hidden in the company's vaults by its head, the cunning businessman Run Run Shaw. (Reportedly, his perseverance paid off in the range of 84 Million Dollars.) Given the fact that Celestial's reasons for the deal were probably less motivated by painstaking cine-historical considerations than simply market-oriented – they were about to start a worldwide Asian satellite TV channel with prime time slots like "Drama Monday", "Action Tuesday" or "Fantasy Friday", and the SB library was definitely a much-needed major selling boost –, it came as no surprise that the first releases followed quickly: As early as December 2002, the first batch of DVDs arrived, presenting the first 10 out of 760 to-be-released films made during the company's heyday from the late Fifties to the mid-Eighties, including what is probably the company's most revered production, King Hu's *Come Drink With Me* (1965). The project was scheduled to run for five years, but already there have been some delays, so it might take a little longer: At the time of writing (April 2005), around 300 films have been released. But whatever the final time span, this will stand as the biggest film retrospective ever attempted so far.

Or rather, a media retrospective – and not just for the simple fact that a film on DVD isn't the same thing in many ways –, a fact that Celestial's reissues, as explained below, hammer home painfully. Around the Shaw re-release project two important strands of current film culture intersect. On the one hand, this is a crucial moment of the much-touted DVD boom, which is supposedly making available more films – and especially: previously hard-to-get ones – than ever. On the other, this is a test case for cinephilia in the age of the DVD: Given that most of the Shaw output was truly only available, if at all, on dubious, often cropped and crappy bootleg tapes, this is the first chance to assess a huge chunk of the hitherto mostly neglected film history, a task that should be particularly attractive as Asian cinema has been the biggest (critical) hype of the past decade or two – an important jumpstart for which, by the way, was Hong Kong's blooming genre cinema. So this is the time to discover what must have been undoubtedly one of the biggest influences and reference points¹ not just for Hong Kong, but for Asian cinema in general, as the Shaws were the market's major player. (Just to give an idea of the hugeness of the operation: Between the late 50s and the mid-80s, Shaw produced around 1000 films, almost twice the output even the most potent Hollywood studios managed in the same time.) But I'm sceptical on both counts.

Let's begin with the DVD boom, which will bring us to the second issue soon enough: It's true that the silver disc presents a quality improvement over the VHS (or at least, it can: there's still enough material released in astonishingly bad quality, as is always the case with the cheaper sections of a new market opportunity), and it may even have instilled a welcome sense of quality control in previously less discerning viewers, plus it has paved the way for the release of quite a number of hitherto unavailable films, but it is certainly not the all-encompassing paradise pundits and over-eager enthusiasts want us to believe. (Also, the shadow of the mere collector – who is in almost all cinephiles, who like to take pride in the number of movies they've seen – lurks more dangerously than ever: You can feel safe by having many cherished titles at home, but you don't have to watch them. Even worse: that elusive spell that's an essential part of the cinema experience vanishes.) Many titles previously available on VHS – some of them heading for incomprehensibly stocked sales bins as I type – await a proper (or even not-so-proper) release, many aren't available in either format. In the case of the Shaw library 760 films will