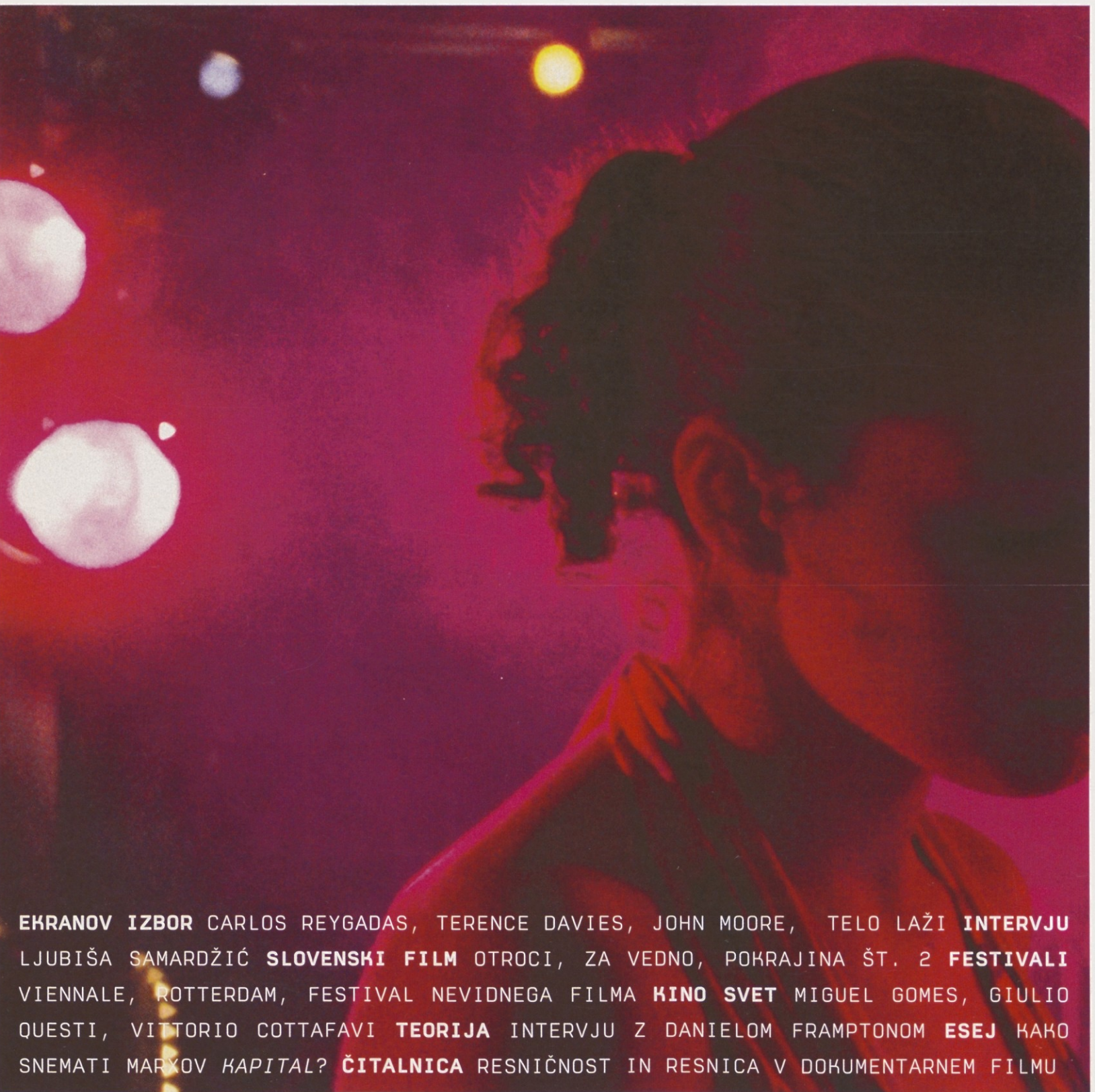


REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

VOL. 33/LETNIK XLV/FEBRUAR-MAREC/2009/3,30€

3EKRAN



EKRANOV IZBOR CARLOS REYGADAS, TERENCE DAVIES, JOHN MOORE, TELO LAŽI **INTERVJU**
LJUBIŠA SAMARDŽIĆ **SLOVENSKI FILM** OTROCI, ZA VEDNO, POKRAJINA ŠT. 2 **FESTIVALI**
VIENNALE, ROTTERDAM, FESTIVAL NEVIDNEGA FILMA **KINO SVET** MIGUEL GOMES, GIULIO
QUESTI, VITTORIO COTTAFABI **TEORIJA** INTERVJU Z DANIELOM FRAMPTONOM **ESEJ** KAKO
SNEMATI MARXOV *KAPITAL*? **ČITALNICA** RESNIČNOST IN RESNICA V DOKUMENTARNEM FILMU

Perzepolis

Drugi del slovenskega prevoda
grafične novele.

Perzepolis – Zgodba o vrnitvi

Marjane Satrapi

196 str, mehka vezava

Cena: 16 €



Distribucija po knjigarnah in knjižnicah: Buča d.o.o.

Knjigo lahko kupite v vseh bolj založenih knjigarnah in stripotekah.
Komplet prvega in drugega dela stripa Perzepolis po ceni 28 EUR
lahko naročite na urska.jez@animateka.si.



KINO!

4 SCENOSLEDNIK

Odmev Gostiti se ali leteti (Igor Španjol) **_4** Nova Evropa v Trstu (Tomaž Burlin) **_5**
Portret Maja Martina Merljak (Špela Barlič) **_6** Dejan Spasić (Špela Barlič) **_6**

8 POVEČAVA

Ekranov izbor Drugost Mehike v njeni razsvetljeni podobi: Filmi Carlosa Reygadasa (Sabina Đogić) **_8** O času in mestu – vselej zamišljeni memoarist Terence Davies (Maja Krajnc) **_11**

21 SLOVENSKI FILM

V središču Otroci (Jurij Meden) **_21**
 Za vedno (Matic Majcen) **_23**
 Pokrajina št. 2 (Špela Barlič) **_24**

43 KONTRA-PLAN

Intervju Filmozofija, ta sci-fi filmska teorija: Pogovor z Danielom Framptonom (Matic Majcen) **_43**
Teorija Ekolociranje spektatorja v dobi raziskav občinstva (Polona Petek) **_48**



15



24



25



43

Domača scena Scenarije v zrak (Vesna) **_7**

No Payne, No Gain: Filmi Johna Moora (Mathieu Ricordi) **_13**
 Telo laži in emancipacija Muslimanov (Zoran Smiljanić) **_15**
Intervju Ljubiša Samardžić (Mateja Valentinčič) **_17**

25 KINO SVET

Festivali Viennale: Los Angeles na filmu (Simon Popek) **_25**
 Dokumentarna fantazija: Our Beloved Month of August (Adrian Martin) **_28**
 I mille occhi: Cottafavi Anno Uno (Olaf Möller) **_36** Festival nevidnega filma (Primož Krašovec) **_40**
 Rotterdam: Kontinuiteta z manjšimi popravki (Simon Popek) **_42**
Na obzorju Leteči osel: Vprašanje (Questijevega) genija (Christoph Huber) **_33**

Esej Kako snemati Marxov *Kapital*? O novem filmu Alexandra Klugeja (Luka Arsenjuk) **_52**
Čitalnica Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu: Intervju s Filipom Robarjem Dorinom (Tomaž Burlin) **_55**
Videoteka Avtorske krivice (Jurij Meden) **_59**

Revija Ekran, št. februar-marec, sta podprla: Adria Airways in Tiskarna Schwarz.

Na naslovnici: *Our Beloved Month of August*, 2008, Miguel Gomes (Copyright: O som e a fúria Production)
 vol. 33 / letnik XLV / februar-marec / 2009 / 3,30 €

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije; izdajatelj Slovenska kinoteka; sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; glavna in odgovorna urednica Nika Bohinc; uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Simon Popek, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Melita Zajc; pomočnik urednice Matic Majcen; tajnica uredništva Špela Barlič; korekture: Uroš Zorman; svet revije Marko Crnkovič, Jože Dolmark, Nerina Kocjančič, Metod Pevec, Staš Ravter, Samo Rugelj, Marcel Štefančič, jr.; lektorica Mojca Hudolin; oblikovanje Maja Rebov; tisk Schwarz; naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; www.ekran.si; stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure; naročnina celoletna naročnina 13,20 EUR; transakcijski račun 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.

SCHWARZ



vaše ideje na papirju

Schwarz d.o.o.
Koprska 106/d . 1000 Ljubljana
www.schwarz.si . info@schwarz.si



OSREDOTOČENOST

Začeti moram z opravičilom bralcem ob zamudi tokratne številke *Ekrana*, ki bi po vseh pravilih in manirah zglednega urednikovanja sodila še v prejšnje kalendarско leto. Nimam poštenega izgovora, le priznanje, da je pretekla Simonitičeva triletka izčrpala mojo motivacijo in energijo za ustvarjanje revije v slovenskem prostoru.

Poslavljanj ne maram, zato gre zadnji uvodnik težko izpod prstov. Pomislim na svoj prvi zapis na tej strani *Ekrana*, v katerem pravim, da novo vedno diši po spominih. In se spomnim silnega zagona in filmskih sanj.

Novi *Ekrani* je bil zamišljen kot odprt prostor, namenjen angažirani filmski misli in razumevanju filma v vsej njegovi raznovrstnosti. Odprt za leve in desne, rdeče in bele, črne in zelene, ki se srečujejo ob filmu. Za prevzem uredniškega mesta sem se na začetku leta 2006, nedolgo po tistem, ko se je v Sloveniji prvič po osamosvojitvi zamenjala oblast in so bila barvna in nebosmerna opredeljevanja še posebej aktualna, odločila ob trdnem prepričanju, da so na tem svetu pomembnejše stvari od barv in smeri neba. In verjela, da sta film in revija s (takrat) petinštiridesetletno tradicijo dve izmed njih. Levi in desni, rdeči in beli, črni in zeleni, ki se srečujemo ob filmu, so mi tri leta dokazovali, da je bilo moje prepričanje naivno, napačno, utopično. Z mesta urednice odhajam, ker še vedno verjamem vanj.

Izbira perspektive oziroma gledišča je ena najpomembnejših sestavin filmske govorice in osnovnih parametrov kompozicije kadra, ki določa obseg – relativno globino, širino, višino – posnetega, vidnega prostora. Vemo, da ne gre zgolj za tehnično in formalnoestetsko vprašanje, temveč tudi za psihološki in, morda predvsem, vsebinski pomen, za postopek, s katerim film preoblikuje in misli podobo sveta. Film poleg osnovnih snemalnih kotov (horizontalni, spodnji in zgornji) seveda pozna najrazličnejše kombinacije in nagibe v optični osi.

Režiserji in mojstri fotografije pogosto pravijo, da ima vsak kader, vsak prizor en sam idealen zorni kot, obenem pa več legitimnih. Iskanju takšnega idealnega zornega kota je pravzaprav podobno tudi urejanje filmske revije, tako pri izboru obravnavanih tem kot pri izboru piscev. Kako blizu temu kotu se je, v idealnosti in legitimnosti, uspelo približati *Ekranu* v preteklih treh letih, boste presodili sami.

Zgornji rakurz je v pretirano fiksirani, zgolj na učinkovitost pripovedi osredotočeni filmski govorici mogoče interpretirati kot izraz podrejenosti, ujetosti, ponižanosti posnete osebe (tako nekatere teorije in knjige). Zgodovina filma in njegova

sodobnost nam kažeta, da je filmska govorica nekaj, kar se nenehno spreminja, in kako celo tisto, kar je nekoč veljalo za prekršek, lahko hitro postane vir novega sloga in filmskega izraza. Tako je zgornji rakurz že pred davnimi, davnimi leti postal sprejet tudi kot gledišče, s katerim je mogoče zajeti več prostora in dogajanja, in postal ena izmed tistih perspektiv, ki so (ameriško, narativno) filmsko podobo pripeljale v globino polja. (Vzhodni film jo je videl iz perspektive, ki ji na Zahodu pravimo žabja in v njej razbiramo premoč, dominantnost, včasih plemenitost filmanih oseb. Ni skrivnost, da so mojstri japonskega klasičnega filma za kamero klečali na kolenih, razumevanju spodnjega rakurza pa ta podatek vendarle prida še kakšen nov pomen.)

Tisto, kar je vsaj toliko pomembno kot proces iskanja kar čim bolj idealne in legitime perspektive, v aktualnem času pa še posebej, je – pišem subjektivno, kar najbrž kljub stremenju po zaobjetu totala in prodoru v globino velja za vse, kar ustvarjamo človeška bitja – osredotočenost pogleda. Ne mislim na osredotočenost, ki zavoljo svojega obstoja zanika in izriva vse ostale poglede, temveč na osredotočenost, ki svojo trdnost vzpostavlja sama v sebi, a tudi v odnosu do množstva raznolikih pogledov zunaj nje: s svojo radovednostjo in željo po oplemenitenju, po boljšem razumevanju (filmske) podobe in resničnega sveta.

Na koncu ne gre brez ščepca občutljivosti, upornišтва in domišljije, čarobnega napoja, s pomočjo katerega se še tako huda in zaprta situacija pokaže v perspektivi (podobi), ki je njeno popolno nasprotje. V tem nasprotju novo več ne diši po spominih, diši po novem, in tako je tudi prav.

NIKA BOHINC

GOSTITI SE ALI LETETI

IGOR ŠPANJOL

Filmar, sodobni umetnik in medijski teoretik Harun Farocki je bil rojen leta 1944 v Novem Jicinu, na takrat s strani Nemčije anektiranem delu Češkoslovaške, vendar z nekaj prekinitvami v večini živi in dela v Berlinu. Tako je bil, denimo, med letoma 1974 in 1984 urednik znamenite münchenske revije *Filmkritik*, od leta 1993 do 1999 pa gostujoči predavatelj na univerzi v Berkeleyju. Na akademskem področju sodeluje še z univerzama v Berlinu in na Dunaju, redno objavlja knjige, njegov bogati opus pa je medtem tudi postal predmet poglobljenih akademski raziskav¹. Posnel je namreč že okoli 90 celovečernih filmov, filmskih esejev in dokumentarcev, zadnje čase pa je z novejšo obliko galerijskih postavitev in rabo več monitorjev oziroma večkanalnih projekcij prodril na najpomembnejša mednarodna prizorišča sodobne umetnosti, kjer je njegovo delo, vključno z zgodnjimi filmi, pridobilo nov kontekst prikazovanja in pomembno razširilo občinstvo zunaj meja tradicionalne filmske publike in nemško govorečih držav.

Farockijevo enkratno poetiko zaznamuje kritičen dialog s tehnokratsko sedanostjo. Sloves »nadležneža«² si je pridobil že z enim svojih prvih filmov, *Nepogasljeni ogenj* (Nicht löschesbares Feuer, 1969), v katerem sledi procesu proizvodnje napalm bomb in širšemu družbenemu kontekstu njihovega obtoka. Farockijeve glavne teme so vprašanja alegoričnosti arhivov in statusa do-

kumenta, zanimajo ga podobe vojne in s tem povezane širše problematike časovnosti, izginotja, vidnosti in teritorijev, raziskuje poetike montaže, metafore in zrcalnosti, skratka, kritično analizira družbene spremembe, ki so jih prinesle tako imenovane moderne medijske revolucije. S temeljnimi prijemi asociativne montaže, strogo objektivne kompozicije in kvazi poučnimi komentarji si v svojih filmih prizadeva pokazati, kako zelo je naša družba v primežu podob in kako je ravno tisto, kar je najbolj pogosto videti tako naravno in samoumevno, pravzaprav ideologija v najčistejši obliki. V Mali galeriji Moderne galerije v Ljubljani je Farocki pred kratkim predstavil tri dela, utemeljena na raziskovanju metode filmske analize z razstavljanjem in sestavljanjem: *Kako so narejeni Griffithovi filmi* (On Construction of Griffith's Films, 2006) in *Protiglasbo* (Counter-Music, 2005) z odmevne razstave *Cinema like never before* v dunajski Generali Foundation leta 2006 ter najnovejšo instalacijo, narejeno v sodelovanju z Antje Ehmman, *Gostiti se ali leteti* (Feasting or Flying, 2008), premierno prikazano lani na istoimenskem berlinskem festivalu *Fressen oder Fliegen*. V delu *Kako so narejeni Griffithovi filmi* je Farocki analiziral sekvenco iz Griffithovega filma *Nestrpnost* (Intolerance, 1916), ki prikazuje dialog med moškim in žensko, posnet in montiran kot kader in protikader. Instalacija podaja posnetek na dveh ekranih in s tem bolj podrobno prikaže njegov pri-

povedni značaj. Pripovedna oblika kadra in protikadra, ki je pozneje postala normativna za prikaz dialoga v filmu, je bila v Nestrpnosti še nekaj novega, medtem ko se je kinematografija že osamosvojila do te mere, da je kamera lahko predstavljala sobo z njenimi podrobnostmi. V *Protiglasbi* francoski Lille predstavlja današnje značilno mesto, racionalizirano in vodeno kot nekakšen odtujen proizvodni proces, tako rekoč stroj za življenje in delo. Farocki je želel posneti novo verzijo v tradiciji mestnih filmov, z drugimi, predvsem najdenimi in prevzetimi podobami. Avtorski prijem, pogojen z omejenostjo časa in sredstev – delo je nastalo na povabilo organizatorjev kulturne prestolnice Evrope leta 2004 –, je narekoval konstruktivno osredotočenje na le nekaj arhetipskih poglavij, kot so na primer promet, javni prostor in sistemi nadzorovanja. Delo *Gostiti se ali leteti* se nanaša na izhodiščno izjavo, ki anticipira in pojasnjuje temeljni princip Farockijevega načina dela s filmi: »Nekateri raztelesijo ptico, da bi jo pojedli, drugi pa zato, da bi ugotovili, kako se leti.«³ Avtorja sta video instalacijo o filmskem žanru naredila iz izbrane serije filmskih sekvenc samomorov. V njej preučujeta tehniko kadra in protikadra, izrezujeta scene in kote snemanja ter jih montirata, komponirata in hkrati predvajata na nekakšen polkrožni oder. Tako gradita prizorišče projekcije posameznika in družbe, ideologije in estetike, fikcije in dokumentarnosti. Vrstijo se izbrani in precizno

identificirani nizi izbranih samomorov na velikem platnu, soočajo specifične strategije vizualizacije oziroma estetizacije samomora in njegovih učinkov oziroma poudarjajo deli filmov, kjer je samomor kulturno opredeljen kot družbeno dejstvo in podlaga za celotno filmsko pripoved, motiv zanjo, oziroma ko samomor postane osrednja tema gibljevih slik². Različne izbrane filmske zgodbe o samomorih tako postanejo kvalitativno gradivo za raziskavo in gradnjo kompleksnega mozaika, ki nam omogoča celotno izkušnjo samomora in smrti, filma in življenja, umetnosti in družbe.

- [1] Thomas Elsaesser (ur.), *Harun Farocki: Working on the Sight-lines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.
- [2] Za razmerje med filmom in samomorom cf. Anja Simonič in Miha Horvat, *Kako odmeva samomor bližnjega v moškem in kako v ženskem svetu?*, v: *Pogled*, l. 3, št. 1/2, 2005, str. 81-91.



NOVA EVROPA V TRSTU

TOMAŽ BURLIN

Tržaški filmski festival je letošnjega januarja praznoval svojo dvajseto izdajo. Kar je bilo na začetku le pregled kinematografije ožjega srednjeevropskega prostora, ki se je zgledoval po Delovni skupnosti Alpe-Jadran in je v prvih letih obsegal Slovenijo, Hrvaško, Madžarsko, Avstrijo in seveda Italijo, se je postopno razraslo na prostor, ki je konstitutiven predvsem za tržaški literarni mitos. Prostor, na katerega je bil Trst do začetka dvajsetega stoletja navezan kulturno in še zlasti ekonomsko, predstavlja danes težko določljivo mozaično entiteto Srednje in Vzhodne Evrope.

Pred leti sprejeta odločitev umetniškega vodstva, ki mu že drugo desetletje neprekinjeno predseduje Annamaria Percavassi, da pregled preoblikujejo v tekmovalne sekcije, je bila gotovo smotrna, saj danes Trst privabi mnoge velike ustvarjalce in izvrstna kinematografska dela. Kontinuiteta v vodstvu je gotovo pripomogla k profiliranju programske identitete festivala; ta se je gradila okrog filmskih del, vpisanih v širši kulturni kontekst prostora, v raziskovanju odnosov med literaturo in filmom, letos posvečeno Joyceu, v preteklih letih pa že Schulzu, Hrabalu, Schnitzlerju in Tržičanu Svevu. Pomemben segment festivala predstavlja tudi program, posvečen videom, upodabljaajočim umetnostim in glasbi, ki preizprašuje njihovo kompletnost s filmom. Redno so na sporedu tudi retrospektive nacionalnih kinema-

tografij, gibanj ali posameznih avtorjev. Letos smo imeli priložnost poglobiti se v kontroverzni opus Waleriana Borowczyka in spoznati izredno svežo, nekonvencionalno grško kinematografijo zadnjega desetletja v retrospektivi *Grški film z roba*. Posebno kratki filmi neodvisne produkcije pričajo o socialnih razkolih grške družbe, o ksenofobiji in novih nelagodjih v kulturi. Selektorica Nicoletta Romeo je izbirala predvsem filme mlajših avtorjev, kot so Giannaris, Ioannou, Ikonomidis, Antoniou, ki se dotikajo tematik »nove realnosti«. Primer tega je zlasti celovečerni film *Poboljšanje* (Diorthosi, 2007) Thanosa Anastopoulou, prežet z nacionalnimi napetosti v skupnosti, ki do pred kratkim ni poznala fenomena imigracije in ki v novih socialnih in ekonomskih danostih skuša znova definirati družinsko, religiozno ter kulturno identiteto.

Poglavitna novost festivala so bila letos srečanja med študenti filmskih šol in uveljavljenimi mojstri, poimenovana *Eastweek*. Na popularnih »Masterclassih« so o svojih izkušnjah predavali: stara znanka festivala, madžarska avtorica Márta Mészáros, Poljaka Jerzy Sthur in Andrzej Żuławski ter bosanski avtor, profesor in publicist Dinko Tucaković. V prihodnjih letih naj bi ta srečanja ponudila tudi konkretno možnost za povezovanje in snovanje skupnih projektov študentov iz različnih šol ter držav iz interesnega področja festivala. Pri tem



Poboljšanje

bi poskusili pritegniti potencialne producete, da bi tako odprli možnost za uresničitev projektov mladih ustvarjalcev, ki v filmski svet šele vstopajo. To bi lahko končno zapolnilo vrzel profesionalnih srečanj in ustvarilo alternativo raznim Film-Marketom, s kreativnim in k mladim usmerjenim programom.

Čeprav se organizatorji ponašajo z dvajset tisoč obiskovalci, med projekcijami v dvoranah ni bilo začutiti posebne gneče, tudi vrveža, ki običajno spremlja mednarodne festivale, v Trstu ni. Festival pa ima nedvomno svoje zvesto in dokaj zahtevno občinstvo ter specifično *politique des auteurs*. Med stalne goste tako spada nedvomno najzanimivejše ime sodobne češke kinematografije, Petr Zelenka, ki je imel tokrat v tekmovalnem programu zahtevno adaptacijo *Bratov Karamazov* Dostojevskega. V mamutski, post-socialistični poljski jeklarni v Novi Huti postavi Zelenka ansambel čeških igralcev na gostovanje z uprizoritvijo Karamazovih, namenjeno delavcem tovarne. Resonanca med dramskim tekstom in življenjem delavcev, med paralelnimi zgodbami igralcev in okoljem je presenetljivo orkestrirana; moralne dileme dramskih likov ob post-socialistični stvarnosti v posameznikih nenehno odpirajo nova vprašanja in dvome. Zelenka ustvari kompleksen, zrcalni dispozitiv, kjer se gledališka uprizoritev, industrijsko okolje in individualne zgodbe ves čas prekrivajo ter s filmskimi sredstvi podajajo povsem

novo in presenetljivo naracijo, ki pa ostaja zvesta duhu dramske predloge. Zelenka je tudi sam povedal, da je bilo snemanje svojevrsten eksperiment, saj so neprestano ohranjali dramaturško odprtost, tako da se je zgodba lahko organsko prilagajala okolju.

Sicer zmagovalni film *Cloud 9* (Wolke 9, 2008) nemškega režiserja Andreasa Dresna na res zelo občuten način prikaže spolnost v tretjem življenjskem obdobju, a dramaturška nekonsistentnost nadvse vitalnim protagonistom ne da zadostnega elana. To gotovo ne velja za zmagovalni kratki film *A Day's Work* (2008) češkega avtorja Edwarda Feldmana, saj v sicer preprosto zgodbo vtke, z mero in distanco, izrazita čustva, brez odvečnega patosa. Mati samohranilka v posttranzicijskem času tako postane univerzalen lik, ki spodbuja prej k refleksiji o stanju družbe kot pa k empatičnemu pomilovanju.

Tržaški festival je letos znova dokazal, da kinematografija »nove« ali še nastajajoče Evrope, kljub produkcijskim in predvsem distribucijskim težavam, lahko ponudi izredno zanimiva dela in predvsem avtorje, katerim bo vredno pobliže slediti.

Maja Martina Merljak: igralka

Maja je igralka, ki preprosto ljubi film in se najbolje počuti takrat, ko se skozi rojeva nov filmski lik. Če bi ji to dopuščale finance, bi jo morda že po končani srednji šoli odneslo na študij filmske režije v tujino. Tako pa je ostala in se z nekaj negotovosti vpisala na ljubljansko AGRFT, študij dramske igre. Tujina jo žuli še danes – predvsem zato, ker je na Akademiji filmski igri odmerjenega premalo prostora, da bi lahko temeljiteje raziskala vse njene izrazne možnosti. Trdno je odločena, da se končno odpravi čez lužo preverit, ali je njena želja še vedno tako močna kot nekoč. Čeprav ima gledališče rada, jo bolj kot neposreden stik z občinstvom privlači intimna subtilnost filma in tisti prostor, ki ga film odpira za velikim planom igralčevega obraza; igra obrazne mimike in pripovedna moč pogleda. Rada ima filme, ki imajo kaj povedati, a obenem kaj tudi zamolčijo, filme z dobro zgodbo, ki ubirajo svojo pot in ne sprejemajo kompromisov. Všeč so ji Lynch, Jarmusch, Fellini, Almodovar, filmi danskih avtorjev in gangsterski filmi, še posebej pa road movieji, zlasti tisti iz 50-ih, ki znajo gledalca nalesti z občutkom svobode.



Študij je zaključila prva v letniku. V dveh letih svoje profesionalne kariere je nanižala vrsto gledaliških in nekaj stranskih filmskih vlog, predvsem pa je igralsko dozorela, se dokončno prepričala, da je ubrala pravo pot, in dovolila svoji igralski strasti, da jo popolnoma posrka. Na površje slovenske filmske scene jo je naplavila vloga Jasne v Möderndorferjevi *Pokrajini št. 2* (2008), njena prva velika filmska preizkušnja. Za debitantko presneto pogumna, tvegana rola, ki bi jo lahko že na začetku kariere pospravila v predal s trdovratno etiketo igralkice, ki se poskuša definirati skozi kontroverznost. Pa je ni, ker Maja trdno stoji za svojo Jasno, ker je vanjo položila preveč lastnih vsebin in nikoli ni podvomila, da se pred kamero loteva česa, kar ni v celoti del lika ali ga na kakršen koli način osmišlja. Vesne za najboljšo stransko vlogo se je zelo razveselila, a sama ne bi mirno spala, če ne bi verjela, da je vlogi prišla do konca in ustvarila zaokroženo celoto. Tudi manjših vlog se loteva z enako zavzetostjo in jezi jo, kadar od nje zahtevajo le obrt.

Möderndorfer jo je izbral tudi zato, ker je v njej že v osnovi videl veliko tistega, kar je vpisal v svojo Jasno. A medtem ko je on prepričan, da za film velike transformacije niso primerne, ker jih gledalci razkrinkajo prej kot v gledališču, se za Majo pravi čar igre skriva prav v drastičnih, tudi fizičnih, preobrazbah. Zanima jo, recimo, kakšno plast psihološke vsebine bi nanjo naneslo deset ali več kil dodatne teže. Preizkusiti se želi v čim bolj raznolikih vlogah in delati z režiserji, ki natančno vedo, kaj od igralka želijo, ga znajo usmeriti, hkrati pa ostajajo odprti za njegove predloge. Morda pa se bo nekoč vrnila k svoji prvi filmski ljubezni in se postavila na drugo stran kamere.

Tam se, verjame, tako ali tako bolje znajde zrelejša oko.

Dejan Špasić, dramaturg in igralec

Potem ko je na sprejemnih izpitih za študij igre štirikrat zapored zamenjal šival pred neizprosno komisijo, se je dokončno odločil, da bo oder prepustil drugim in vpisal študij dramaturgije. S tem je mimogrede kresnil dve muhi na mah. Ne le da je dobil priložnost, da razišče vse tiste razsežnosti gledališča in filma, ki jih igralci ponavadi raje prepustijo svojim cehovskim avtoritetam, ampak ga je potem, ko je bil že dodobra navlečen na teorijo, povsem nepričakovano našla tudi igra. Izkazalo se je, da ni vedno slabo, če se v šolskih klopih drenjaš z znatno mlajšimi kolegi. Študentje režije so za zasedbo vlog v svojih študijskih filmih včasih potrebovali tudi koga, ki mu med ušesi ne poganja več pubertetniški puh, in Dejan je bil preveč mamljivo pri roki, da ga ne bi povabili pred kamero in potipali, koliko igralskih usedlin je nakopičilo mladostniško samoraziskovanje na amaterskih odrih.



Po nekaj iniciacijskih rolah v študentskih miniaturnih je prišla na vrsto TV etuda Matjaža Ivanišina *Moje male ljubice* (2005) in z njo vloga simpatično zmedenega mladeniča, ki v predporočnem krču na domači kavč

posadi tri bivša dekleta, da bi pometel po preteklosti in preveril, ali so vse emocije na pravem mestu. *Ljubice* so leta 2006 na FSF poskrbele za zares prijetno presenečenje, Dejan pa je dočakal tudi potrditev strokovne javnosti, ki mu je v roke stisnila vesno za najboljšo moško vlogo. Filmska scena je našla novega naturščika, ta pa se je odločil, da iz svoje igralske avanture ne bo delal prevelike drame in se bo tudi v bodoče raje prepustil nepredvidljivim lovkom usode. Te so ga zagrabile že za prvim vogalom, ko se je vanj spotaknil Damjan Kozole, ki je ravno v tistem času napletal ideje za novo filmsko produkcijo. Dejan je uspešno opravil avdicijo in ustvaril še eno vidno igralsko kreacijo patološko ljubosumnega Mareta v tesnobnem, komornem celovečercu *Za vedno* (2008). Sledili sta vlogi v filmih *Sneg* (Snijeg, 2008) Aide Begić in *Slovenka* Damjana Kozoleta, ki kani domača filmska platna obiskati letošnjo pomlad.

Na ves ta filmsko-igralski vrtinec, v katerega ga je posrkalo v zadnjih nekaj letih, Dejan gleda precej pragmatično. Dokler ga zadeva zabava, bo zanjo vedno našel čas, sicer pa ga bolj vleče v teater – v dramaturgijo in režijo. Potem ko je bil dve leti umetniški vodja Šentjakobskega gledališča, zdaj postavlja predstave na različnih amaterskih odrih. V Šentjakobu je zakrivil dramatisacijo slovenskega prakrimiča Ljube Prenner *Kdo je umoril Anico L.?* in postavil *Grdega račka*, na Metelkovi Ionescovo *Učno uro*, napisal je televizijsko dramatisacijo *Panike* Dese Muck, zdaj pa snuje dva nova gledališka projekta. Rad dela z ljubiteljskimi igralci, ki včasih pokažejo celo več entuziazma kot profesionalci in so se v raziskovanju gledališkega medija pogosto pripravljeni spustiti dlje. Igra pa bo verjetno za vedno ostala tudi del njega. Ni boljšega medija za psihoterapevtsko brkljanje po lastnih zadregah in spopadanje s samim sabo.

SCENARIJE V ZRAK

VESNA

Dragi moji novi kulturni ministri in ministrice, vi se lahko še tako trudite, a zagotavljam vam, da našim filmarjem nikoli ne boste ustregli. Poglejte samo minule težke čase. Najprej so nekaj časa res vsi skupaj trobili v isti rog in iz dneva v dan jamrali, da jim neki mali črni možicelj in njegov veliki beli prijatelj dihata za ovratnik, mešata štrene ter nasploh onemogočata normalno delo in celo golo preživetje. Potem so nekateri le podpisali pakt s tema črno-belima hudičkoma in začeli snemati svoje filme, drugi pa so se odločili počakati na volitve in upali na zamenjavo ministra. In zdaj ko se ministrica Majda in sekretar Stojan še sploh nista dodobra namestila v svojih novih foteljih, se že znova od vsepovsod sliši nerganje. In to tako prvih kot tudi drugih.

Prvi se bojijo, da se bo Majda zdaj spajdašila z vsemi, ki se niso pajdašili z Vaskotom, in bodo zato oni, ki so se, odpadli kot knofki na gatkah, drugi tožijo, ker Majda in Stojan nista vsemogočna in jim ne moreta čez noč dodeliti projektov ter jih tako nagraditi za njihov večletni boj z mlino na veter. Spet obstajajo tudi neki tretji, ki niso ne prvi in ne drugi, a radi pripomnijo, da se oni sami še dovolj dobro spomnijo časov, ko sta taista Majda in taisti Stojan že vihtela škarje in platno, a se na tem platnu ni vrtel ravno njihov film. Potem pa so tu še oni, ki jih moti direktorica Jelka, pa oni, ki jih moti nadzornik Andrej, pa oni, ki jim ne paše celotna strokovna komisija pa še in še. In tudi takrat, ko bo

na Filmskem skladu neka nova direktorica in neki nov nadzorni svet in neka nova strokovna komisija, to ne bo po volji ne prvih, ne drugih, ne tretjih.

Ker takšni so pač filmarji, dragi moji bodoči ministri in ministrice. Če ne snemajo, je seveda hudič. A če vendarle snemajo, imajo zagotovo premalo denarja. In če imajo slučajno dovolj denarja, jim primanjkuje časa. In če imajo dovolj denarja in časa ... No ja, to se v Sloveniji še ni zgodilo, a četudi bi se – filmarji bi še vedno jamrali. O tem sem absolutno prepričana. Nikoli niso bili in nikoli ne bodo zadovoljni, zato se preprosto nima smisla ubadati z njihovim osebnim zadovoljstvom.

Sama vse bolj razmišljam o tem, koliko slabše bi za filmarje v resnici bilo, če bi razpustili Filmski sklad z vsemi nadzorniki in komisijami in vsemi pripadajočimi ceremonijami in kot kaže nujnimi aferami ter namesto tega vsako leto na ministrstvu organizirali javni slavnostni met scenarijev v zrak. Minister ali ministrica bi vrgla vse prijavljene scenarije v zrak nad svojo mizo, in tisti, ki bi po padcu obtičali na mizi, bi šli tistega leta v realizacijo, drugi, ki bi jih z mize odneslo na tla pisarne, pa bi pač izviseli. Mogoče bi lahko met scenarijev v zrak postal častno opravilo in bi jih prvič v zrak vrgel – kdo drug kot Zoran Janković, drugič, recimo, Miša Molk, tretjič pa kar Danilo Türk, Janez Stanovnik ali Lojze Peterle. Le v tem primeru se nihče ne bi več mogel pritoževati nad nepravičnim izborom, dokončno

bi se znebili zakulisnih igrice in enkrat za vselej dosegli enakopravnost vseh prijavljenih na javni razpis. Končno bi imeli mladi filmarji tudi matematično določljive možnosti za snemanje svojih prvencev.

Če bosta Majda in Stojan v svoji želji po reševanju našega filmskega vprašanja počela karkoli drugega, bosta le zabredla v večno komolčarsko prerivanje z različnimi borci za lastne interese, ki jih še zdaleč ne skrbi reševanje tega večnega problema, temveč le njihovo preživetje. Spet bodo na njiju leteli očitki vseh, ki ne bodo izbrani na kakšnem razpisu, spet se bo zapletalo s programom, z javnimi financami, z roki, s pravilniki, z distribucijo, s festivalom v Portorožu. Vse to je treba presekati, odpustiti filmske birokrate vse do zadnjega in uvesti loterijo. Ker ne vem, zakaj bi Majdi in Stojanu naenkrat uspelo to, kar ni pred njima uspelo nikomur v dvajsetih letih in ni uspelo niti Majdi mlajši in Stojanu mlajšemu pred nekaj več kot štirimi leti. Kaj sta se takega naučila v teh kratkih letih, da bosta zdaj toliko boljša?

Ne, ne, ne. Pozabimo raje na urejanje zadev, povrnitev ugleda, pravno delovanje, strokovnost, reorganizacijo, transparentnost in podobne prikupne slogane, ki jih imata na zalogi. Majda in Stojan, samo nekaj vaju rešuje pred novim neuspešnim poglavjem v zgodovini slovenskega filma:

Scenarije v zrak!

KAR BREZ SKRBI

HAPPY GO LUCKY,
r: MIKE LEIGH
Premiera: Kinodvor, 25. februar

SEM IZ TITOVEGA VELESA

JAS SUM OD TITOV VELES,
r: TEONA MITEVSKA
Premiera: Kinodvor, 4. marec

TEDEN SODOBNEGA MEHIŠKEGA FILMA

6. – 12. MAREC, CANKARJEV DOM

Šest filmov mehiške kinematografije, ki se je v zadnjem desetletju v svetu uveljavila s serijo popularnih filmov režiserji, kot so Guillermo Del Toro, Alejandro Gonzales Inarritu in Alfonso Curaon. Ker je šlo v večini primerov za komercialno in žanrsko naravnane filme, so se ti avtorji hitro znašli na spisku želja ameriških filmskih studiev. Mehiškega filma pa ne zaznamujejo zgolj popularne melodrame ali žanrski filmi, temveč tudi mlada generacija filmarjev, ki svojo poetiko gradi na meji med dokumentarnim in fiktivnim filmom, vpeto v mehiško realnost. Predstavili se bodo režiserji in režiserke Carlos Armella, Fernando Eimbcke, Yulene Olaizola, Rodrigo Pla, Eugenio Polgovsky, Enrique Rivero, Francisco Vargas in drugi, ki sledijo vplivu Carlosa Reygadasa, mednarodno najbolj opaznega režiserja aktualne mehiške produkcije, ki je gostoval na 19. LIFFu, predstavljamo pa ga tudi v tokratnem Ekranu.

11. MEDNARODNI FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA

23. – 30. MAREC, CANKARJEV DOM IN KINODVOR

Festival z letošnjim letom postaja

tekmovalnega značaja. Več na www.fdf.si.

PREHOD

r: BORIS PALČIČ
Premiera: Kolosej, 19. marec
Slikar Vlado ne more verjeti svojim očem, ko se na njegovi razstavi pojavi ženska, ki jo je prej videl le v sanjah. Travmatični večer se nadaljuje s krutim umorom, izginotjem dolgoletnega prijatelja Izidorja in bogato ponudbo preprodajalca umetniških del, ki mu Vlado sledi v Trst. Tam znova sreča fatalno Tanjo, ki mu predstavi skrivnostno organizacijo ZOM pod vodstvom zapeljive Rebece. Usodni ljubezenski trikotnik Vlada vodi v psihološko past, kjer zarota in manipulacija hodita z roko v roki.



DRUGOST MEHIKE V NJENI RAZSVETLJENI PODOBI: FILMI CARLOSA REYGADASA

SEDEMINTRIDESETLETNI REŽISER, NEKDANJI ŠTUDENT PRAVA, SE ŽE S SVOJIM PRVENCEM POVZDIGNE V ENEGA NAJBOLJ REFERENČNIH REŽISERJEV NOVE GENERACIJE. VSI, KI BI RADI UBRALI DRUG RITEM IN ISKALI V FILMU DRUG SMISEL, SE PO MALEM NAVDIHUJEJO PRI NJEM ALI Z NJIM IDENTIFICIRAJO. TISTO, KAR SO BILI NJEMU TARKOVSKI, DREYER, HERZOG, JE ZDAJ POSTAL ON SAM.

SABINA ĐOGIĆ

Marec je in festival neodvisnega filma v Buenos Airesu (Bafici), ko mu prvič sežem v roko. Tik pred neuradno projekcijo komaj dokončanega filma *Liverpool* (2008, Lisandro Alonso) njegovega argentinskega filmskega brata, ko se v majici Sarajevskega filmskega festivala neopazno potika naokoli. Če mu ne bi ravno pred tem mednarodno združenje filmskih kritikov FIPRESCI podelilo priznanje za film *Tiha svetloba* (Stellet licht, 2007), ga verjetno sploh ne bi prepoznala. Lahko rečem, da je neopazen, vse dokler ne spregovori.

S svojim rezkim glasom in fizično drugačen od stereotipiziranega Mehičana iz nanizank in filmov pooseblja drugačen film od tistega, ki ga ustvarjajo njegovi vrstniki, med njimi najbolj opazna Alejandro González Iñárritu (*Pasja ljubezen* [Amores perros, 2000], *21 gramov* [21 Grams, 2003], *Babilon* [Babel, 2006]) in Alfonso Cuarón (*Jaz pa tebi mamó* [Y tu mamá también, 2001]). Da se je Mehika vrnila v središče filmske pozornosti, gre verjetno zasluga prav njima. Mehiko prikazujeta takšno, kot jo imamo najrajši (dokler seveda tam ne živimo in nas od nje loči zid): z mešanico zapeljivosti, strasti in violentnosti. S tem sta ji vrnila identiteto, saj je ravno z njima znova vzljubila domači film (in samo sebe), kar je navsezadnje pripomoglo k oživitvi lastne filmske produkcije, na katero že leta ni bil pozoren nihče. Vse dokler ni na veliko platno vstopil Gael García Bernal, protagonist novega mehiškega filma, obdarjen z vsemi atributi za komercialno uspešen film.

V kontekst vzpona t. i. novega mehiškega filma se Reygadas rodi kot njegova deviacija. Povsem nezavedno, saj je, kot pravi sam, svoj prvi film snemal v

prepričanju, da gre za komercialno delo. Iz nezavedanja lastne umeščenosti ali neprepoznavnosti se je po nekaj kratkih filmih, posnetih v Evropi, lotil celovečerca *Japonska* (Japón, 2002). Brez uporabe stereotipov južnjaštva in Gaela Garcíe Bernala ter ob pomoči evropskega denarja in Mantaraya Productions, ki so mu zvesti še danes. V vlogi producenta, scenarista, režiserja in še koga, ki je bil v tistem trenutku potreben.

Če se kamera umiri in vztraja v statičnosti, je namen ta, da gledalcu zamaje pozornost in ga potopi v kontemplacijo, kar naj bi ga po Reygadasovih besedah vrnilo v stanje petletnega otroka, ko objekti še niso koncepti, temveč objekti na sebi.

Brez profesionalnih igralcev (večkrat lahko opazimo zgubljene poglede nastopajočih, ki čakajo na navodila režiserja in jih po vsej verjetnosti niti ne dočakajo) in proračuna profesionalnih produkcij. Film, katerega stroški so bili v celoti ocenjeni na 900.000 ameriških dolarjev, je posnel z 200.000, v pristnem okolju, brez dodatne dekoracije ter s pomočjo družine, tako da sta WC-je zgradila sama z očetom, sestra je kuhala, mama pa prebarvala sobe ...

Že s prvim filmom impozantno vzpostavi elemente svoje filmske govorice: krožne plan-sekvence; uporaba kamere iz roke; ekstremno širok format (cinemascope s 16-milimetrsko kamero in anamorfnim objektivom,

za katerega ga navduši Gaspar Noé v *Sam proti vsem* [Seul contre tous, 1998]); snemanje pri naravni svetlobi, z neprofesionalnimi igralci, strogo premišljenimi kadri, nedoločljivo mejo med dokumentarnim in igranim. Glavna pozornost je praviloma usmerjena na naravo (sonce, veter, dež, zvezde), rušenje stereotipov (klasična, visoka glasba v najbolj preprostem ljudskem okolju) in tabujev (družbenih in religioznih). Razen kamere, ki postaja iz filma v film bolj umirjena, in redukcije uporabe glasbe, ki jo vedno bolj nadomešča tišina, elementov svoje govorice ne spreminja. Ostaja jim zvest, le še bolj sofisticira, razvije, definira jih. Čeprav prostrano naravo kanjona zvezne države Hidalgo *Japonske* v filmu *Bitka na nebu* (Batalla en el cielo, 2005) zamenja za vlemesto (Mexico City), se k njej znova vrne s *Tiho svetlobo*, ki jo posname v zvezni državi Chihuahua, na severu Mehike. Da bi le še potrdil neznosno pomanjkanje človekovega stika z njo.

Japonsko posname v Hidalgu, ki ga pozna iz otroštva, še ko so s starši hodili na obisk k prababici. Igralci filma so tamkajšnji prebivalci, razen glavne vloge (Alejandro Ferretis), ki jo pripelje s seboj. Film je sneman brez vnaprejšnjih priprav igralcev; ti scenarija tudi nikoli ne spoznajo. Navodila prihajajo direktno od režiserja. Korak za korakom se gradi film, s spretnim kamermanom, ki sledi *duhu* filma. Kamera je le redko pri miru, kroži ali pa registrira gibanje znotraj kadra. Kroženje kamere je skoraj praviloma 360° in eliptično, npr. začetek z junakom v velikem planu (lahko bi rekli tudi z objektivnim pogledom nanj) potuje v njegov subjektivni pogled (v kar on zre) in konča na njem, nekaj trenutkov zatem, v bližnjem planu (in s časovnim preskokom). Tak primer je recimo prihod junaka do hiše starke Ascen (Magdalena Flores) v

Japonski, kjer se zagleda v pokrajino, ki ga obdaja, in Marcosov (Marcos Hernández) prihod na bencinsko črpalko v *Bitki na nebu*, kjer se zagleda v romarje. So tudi primeri, ko se kamera v določenem trenutku od junaka oddalji in se k njemu več ne vrne (ga začasno zapusti): plan-sekvenca iz *Japonske*, ko glavni junak prvič sreča Ascen, se zaplete v dialog z vaščani, nato se kamera odmakne (kot bi želela izraziti nepomembnost pravkar odvijajočega se dialoga) in sledi kričanju otrok, ki prihaja iz obcestnega kanala. Kontraplanov v filmu skoraj ni. V *Japonski* je edini kontraplan na koncu filma, ko junak prejme novico o nesreči. Ena od značilnosti montaže, ki jo vleče skozi vse tri filme, je, da skoraj nikoli ne reže v gibanju in da junake večkrat pokaže v hrbet, nato pa se proti kameri obrnejo v kadru: v *Bitki na nebu* je to prizor Marcosa in njegove žene po končanem seksu, v *Tihi svetlobi* v pogovoru med Johanom (Cornelio Wall) in njegovim očetom (Peter Wall). Dolžina kadrov je različna, od najdaljših plan-sekvenc do tako imenovanih povezovalnih kadrov. Če se kamera umiri in vztraja v statičnosti, je namen ta, da gledalcu zamaje pozornost in ga potopi v kontemplacijo, kar naj bi ga (po Reygadasovih besedah) vrnilo v stanje petletnega otroka, ko objekti še niso koncepti, temveč objekti na sebi.

Sodeč po filmografiji je Reygadas »fan« plan-sekvenc, klasične glasbe, opere in Sigur Rós, čeprav se je slednjim komaj izognil pri vključitvi v svoj zadnji film. Sigur Rós in zvezdnato nebo nad Baskijo (obenem zelo blizu Kantovega konteksta: zvezdnato nebo nad menoj in moralni zakon v meni ...) so bili namreč navdih za začetno in zaključno plan-sekvenco filma *Tiha svetloba*, v katerem je navsezadnje opazno okrnil uporabo glasbe, kar mu je hkrati odprlo prostor za druge zvočne pokrajine. Medtem ostaja pri prvih dveh filmih glasba eden ključnih elementov filma, z dramatičnim pomenom in prisotnostjo že tako rekoč od prvega kadra naprej. Pri *Japonski* se zvoku motorja in koloni vozil hitro pridruži Šostakovičeva 15. simfonija iz opusa 141. Potreben je le premik kamere, zelena luč, ki da znak za premik naprej, v globino polja. Vožnja je dolga dva dni in dve noči. Lahko sklepamo, da nam Reygadas z izmenjujočimi se plani dneva in noči sugerira oddaljenost, kamor se odpravlja glavni junak filma; spoznamo ga šele po koncu prvega dela poti, ko ga odložijo »sredi ničesar« in preden si najde nov prevoz. Najprej po hoji (prek subjektivnega pogleda), nato po dihanju (bolj vzdihljaju) in nazadnje v njegovi fizičnosti (od zadaj). Izvemo tudi, kam se odpravlja (že v prvem dialogu razkrije, da se je namenil ubiti), s čimer nas nehote spominja na junaka v *Okusu češnje* (Ta'm e guilass, 1997, Abbas Kiarostami). Pot nadaljuje v novi zasedbi, ob Pärtovi *Miserere*, ki se zdi sprva spremljava filmu (zunajdiegetska), a v trenutku postane diegetska, ko se voznik kamiona zadere na ostale sopotnike, naj utihnejo, ker se tu posluša glasba. S tem se naslovi predvsem nase in na junaka filma, ki se zamišljeno, na zadnjem sedežu kamiona, tako rekoč

poslavlja od življenja. S to vožnjo (ki spominja na konec sveta) Reygadas zaključí uvod, v katerem razkrije vse attribute svoje filmske drugačnosti. Sledi napoved filma: »Japón« (Japonska), z velikim črnim napisom po mimobežici in le z lučmi kamiona osvetljeni makadamski poti, ob stopnjujočem se zborovskem petju. Začetek filma, skoraj tako impaktanten kot konec. Zaključna plan-sekvenca je postala verjetno ena najbolj nepozabnih. Še toliko bolj zaradi komada Arva Pärta *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*. Posneta v krožni vožnji po železniški progi (manjša referenca na von Trierjevo *Evropo* [Europa, 1991]), kjer se kamera v zelo počasnem ritmu petkrat zavrti okoli svoje osi (štirikrat v obratni smeri urinega kazalca in zadnjič v njegovi smeri), dokler poti ne prekrži mrtvo telo Ascen, ki v filmu tako rekoč pooseblja čas. Soočenje z

Bolj kot sama zgodba je zanimiv pogled nanjo. Ne to, kar poveš, temveč način, kako poveš. V tem smislu je film veliko bolj podoben glasbi. Kar pripoveduje, je emocija, ki se sproža v vsakem trenutku, ob tem, kar vidiš in kar slišiš.

njeno smrtjo tako zaustavi kamero in čas filma.

Bitka na nebu se začne podobno kot *Japonska*. Z dihanjem. Le da se junak filma pojavi že v prvem in bližnjem planu ter frontalno, v popolnoma izpraznjenem prostoru. Prvi premik kamere je tokrat vertikalni, potuje po njegovem telesu do pasu, kjer se ustavi na junakinji filma, Ani (Anapola Mushkadiz), obrnjeni s hrbtom proti kameri, ki mu, v neskončni počasnosti, izvaja felatio. Mehke zvoke komada *The protecting veil* Johna Tavenerja sproži (tako kot pri *Japonski*) približevanje kamere. Sledi mu zasuk proti njenemu obrazu (izrazu), rez, manjša elipsa. Nato kamera začne zasuk izpelje do polkroga in se začne vračati, proti njej, tokrat od spredaj, dokler se ji popolnoma ne približa v detajl oči, ki za trenutek celo uidejo iz ostrine. Ana se v počasnem gibu obrne proti kameri, se globoko zazre v gledalca in iz očesa ji zdrsi solza. Črnina. Glasba se nadaljuje, kulminira, in pojavi se naslov filma »Batalla en el cielo« (*Bitka na nebu*), z majhnimi, nebesno modrimi črkami na črnem ozadju. Začetna sekvenca se nadaljuje na koncu filma; lahko bi bila manjkajoči del začetne, tisto neizrečeno, ki najde mesto šele po Anini smrti. Gre za izpoved Marcosove ljubezni do Ane, v celoti posneta z njegove subjektivne pozicije s kratkim skokom na njeno. Tokrat brez glasbe. V popolni tišini intime. Sledi črni zastor in kordovska koračnica *Saeta de la virgen de la soledad* Rogelia Conese, ki vleče rdečo nit skozi ves film.

V *Tihi svetlobi* se plan-sekvenca začne na zvezdnatem nebu, od koder zaokroži na zemljo, ruralno

pokrajino z redkim drevjem, ter se v časovnih intervalih (in z izjemno spretnostjo) vožnje približuje horizontu, iznad katerega se počasi dviga sonce. V tem približevanju gre kamera med dve drevesi, kar je spet ena od Reygadasovih potez, vedno, kadar gre za dvojni plan, kjer se kamera skoraj praviloma vrine vmes. Nobene glasbe, slišijo se le nočni zvoki čričkov, ki jih ob sončnem vzhodu preglesi petje ptičev, s stalnimi in neprepoznavnimi kriki živali v ozadju. Sledi detajl ure (ta večna prisotnost časa), ki tiktaka, in takoj zatem frontalni srednji plan glavnega junaka, zaprtih oči. Reygadas tokrat nadaljuje brez naslova filma. Bele črke na črnem ozadju, »Stellet licht«, v staronemškem jeziku Menonitov, se pojavijo šele na koncu filma. Po zaključni plan-sekvenci, kjer začne kamera v podobnem počasnem ritmu kot na začetku in z vožnjo proti horizontu, nad katerim se tokrat sonce spušča ter vrne v nebo, med zvezde. Ravno tako brez glasbe in s podobno živalsko zvočno pokrajino kot na začetku.

Še eden od privlačnejših elementov Reygadasovega ustvarjanja so dokaj nerazumljivi naslovi filmov. *Japonska* seveda nima neposredne veze z Japonsko, čeprav se zdijo morda občutki moža, ki se nameni ubiti, nekomu tako oddaljeni kot Japonska. Ali kot sam Reygadasov svet. Naslov, ki ga je imel v mislih režiser, najde zvezo z Japonsko po geografski legi vzhajanja sonca. Na to povezavo je naletel po naključju (rezultat dojanja banalnosti, ki mu zaupa in mu tako rekoč piše filme), pri iskanju naslova, ki bi združeval dve besedi: sonce in vzhod. *Bitka na nebu* nima povsem jasne razlage. Naslov bi lahko simboliziral bitko grških bogov o usodah ljudi ali preprosto obrnjen pomen Markusovega boja v peklenskem mestu, kot je Mexico City; to sta dve razlagi samega režiserja. Naslov za *Tiho svetlobo* se mu je utrlil že na sami lokaciji. Kot pravi v nekem intervjuju: »Ko sem bil tam, je bila svetloba vedno nekaj posebnega. Minoritom in njihovim oblačilom je dajala močno konturo in prostornino in skoraj vedno je vse potekalo v veliki tišini. Kot da se vse odvija skozi molitev, mehansko delo. Ker ni veliko dialogov, sem v prisotnosti svetlobe občutil nekaj čudežnega, brez potrebnega sijaja. Tako sem povsem naravno prišel do tega naslova. Zdaj lahko to utemeljim za nazaj; takrat se je zgodilo po čistem instinktu.«

Reygadas je popotnik, ki se vrača s kamero. Na potovanjih najde vse, kar potrebuje režiser: zgodbo, igralce in samega sebe. Ker mu prvotni cilj ni pripovedovanje zgodb, smo se na tem mestu izognili povzemanju vsebin njegovih filmov. »Bolj kot sama zgodba je zanimiv pogled nanjo. Ne to, kar poveš, temveč način, kako poveš. V tem smislu je film veliko bolj podoben glasbi. Kar pripoveduje, je emocija, ki se sproža v vsakem trenutku, ob tem, kar vidiš in kar slišiš. Kjer je prvotni smoter ritem in poenotenje (če hočeš, z vesoljem). Zgodba je le osrednja struktura, sicer potrebna, vendar ne bistvena. Čeprav verjamem, da je mogoče narediti dober in celo zabaven film tudi brez zgodbe. To mi sicer še ni uspelo, a verjamem, da je možno.«

O ČASU IN MESTU – VSELEJ ZAMIŠLJENI MEMOARIST TERENCE DAVIES

Z OŽIVLJENIMI SPOMINSKIMI KNJIGAMI, POJOČIMI DRUŽINSKIMI ALBUMI, KI NA PRVI POGLED DELUJEJO NEKOLIKO IZMUZLJIVO, JE NA LJUBLJANSKEM MEDNARODNEM FILMSKEM FESTIVALU OČARAL TERENCE DAVIES. NJEGOVA DELA ZAZNAMUJEJO EDINSTVENA POETIKA IN OSUPLJIVE ESTETSKE IN NARATIVNE STRATEGIJE, S KATERIMI OŽIVLJA ČAS IN PROSTOR, KAMOR POSTAVLJA SVOJE LIKE.

MAJA KRAJNC

Avtor izpoveduje bolečino in zareze, fantazije in užitke skozi orise britanske družbene zgodovine. V ospredje navadno postavlja družinske drame, ki jih prežemata redko videna iskrenost in realizem, v svojih delih se poigrava z mehanizmi spominjanja ter počastitve čarobnosti, moči filma in glasbe, vanje vpleta refleksije o duhovnosti in religioznosti. Vsí njegovi filmi zaradi prevpraševanja socialne tematike – kljub temu da so zgodbe, ki jih pripovedujejo, postavljene v preteklost – delujejo kakor »odkrit« prispevek h kulturni debati. Nekateri Daviesa oklicujejo za »največjega« živečega(!) britanskega filmskega režiserja – prejema namreč podporo za umetniško ustvarjanje Britanskega filmskega inštituta (BFI), kar pomeni posebno čast, ki navadno doleti le redke klasike. Številnim pomembnejšim nagradam navkljub (največ jih je požel s svojim prvim celovečercem *Oddaljeni glasovi, tihožitja* [Distant Voices, Still Lives, 1988]) pa ni bil Davies nikoli mednarodno proslavljen kakor nekateri drugi britanski režiserji, denimo Ken Loach ali Mike Leigh.

Avtor se je rodil leta 1945 v Liverpoolu, njegovo otroštvo sta po eni strani močno zaznamovala povojno gospodarsko pomanjkanje in socialna beda, po drugi tepež brutalnega neuvidevnega očeta. Najmočnejše spomine iz otroštva tako nizajo pobegi od doma: v *Konec dolgega dne* (The Long Day Closes, 1992) beži v kino, v *Oddaljeni glasovi, tihožitja* se zateče v pub,

kjer se prepeva popevke, v *Neonski bibliji* (The Neon Bible, 1995) odpotuje na počitnice daleč od doma. Vzgojenemu v strogi katoliški veri so mu starši namenili službo računovodje, a kaj kmalu je odšel svojo pot – pritegnil ga je film, ki mu je dajal prostor za izražanje lastne odtujenosti. V skromnem, a skladnem opusu – zaokrožujejo ga trije intimni kratki metri, dva impresionistična vpogleda v odraščanja v Liverpoolu, dve adaptaciji ameriških romanov in intimni dokumentarec – avtor z drobnimi odkloni in z izjemo zadnjega dela, poetičnega dokumentarca *O času in mestu* (Of Time and the City, 2008), prehaja med eksperimentalnim in igranim filmom.

Svoje otroštvo je v črno-beli tehniki na 16-milimetrskem traku začel podoživljati leta 1976 v prvem delu *Trilogije* (The Trilogy, 1976-1983), naslovljenem *Otroci* (Children, 1976). Dopolnila sta ga *Devica in otrok* (Madonna and Child, 1980) in *Smrt in preobrazba* (Death and Transfiguration, 1983). Skozi zgodnja kratka dela, ki postavljajo v središče homoseksualnega in razrvanega Liverpoolčana, gorečega katoličana (avtor se je pri svojih dvajsetih odvrnil od vere – postal je ateist), kjer avtor skozi lik svojega alter ega in z nizanjem fragmentarnih spominov iz otroštva ter odrasle dobe prevprašuje družbeno in družinsko nasilje, se je Davis proslavil kot prodorno novo ime britanskega filma in se s tem postavil ob bok ustvarjalcem, kot so Peter Greenaway, Peter Watkins, Chris Petit, Bill Douglas, Derek Jarman in Sally Potter.

Trilogija je vodila h kompleksnemu družbenemu portretu *Oddaljeni glasovi, tihožitja*, posnetem v barvah na 35-milimetrski trak, v katerem avtor svoje spomine slika skozi delavski razred v Liverpoolu v 40-ih in 50-ih. Čas in prostor poustvarja z nizanjem vsakdanjih ritualov, v središče katerih postavlja nasilje moških nad ženskami. *Oddaljeni glasovi* orisujejo družino, ki ob praznikih in rojstnih dnevih trpi krutosti in neusmiljenost očeta, preveva jih obžalovanje. V *Tihožitjih* se ton prelevi v nežnejšega, priča smo dogodkom po očetovi smrti, družina prične razpadati. V drug čas in prostor nas poleg tona prestavlja tudi večja izoliranost posameznikov, kar je povezano s tehnološkim napredkom in prihodom radijskega medija. Film, ki velja za enega izmed vrhuncev v zgodovini britanske kinematografije in s katerim je avtor požel prepoznanje izjemnega avtorskega podpisa tudi pri mednarodnih kritikih (mednarodna nagrada kritikov v Cannesu), deluje na prvi pogled precej neotipljivo. V osnovi ga gradi niz podob, spominov, ki izrisujejo čas in prostor, like, družbeni razred in družbeni milje. Statični posnetki praznega prostora in priložnostno nežno obračanje kamere ustvarjajo rimo s kalejdoskopsko vrstičimi se oživiljenimi tabloji. Davies na ta način ustvarja kompleksno strukturo, v kateri nobenega lika ne prikaže poenostavljeno, a tudi ne celostno. Njegovo pripovedovanje ni linearno: pomika se naprej in nazaj, križa boleče in radostne trenutke – fragmentarni spomini kakor da tekmujejo med seboj –, ki jih



Oddaljeni glasovi, tihožitja



Konec dolgega dne



Trilogija



Hiša radosti



O času in mestu

močno prepleta z radijskim poročanjem in popevkami tistega časa. *Oddaljeni glasovi, tihožitja* delujejo kakor »živ« družinski album, prežet z glasbo.

Avtor ima izreden posluš za popularno kulturo tistega časa. Kompleksnost britanske kulture v 40-ih in 50-ih predstavi v prepletu hollywoodskega filma (petje glavnih junakinj abstraktno citira mjuzikle hollywoodskih studiev, posnetih v tistem času), čezoceanske popevke, britanskih radijskih postaj, na katerih iz sprejemnikov odmevajo nogometne tekme in konjske dirke, ter otožnih melodij Ralpa Vaughana Williamsa in Benamina Brittena. Glasbeni in filmski citati delujejo kot integralni in ekspresivni člen v smislu čutne izkušnje, ki nadomešča konkretno, otipljivo dokumentacijo tistega časa – Davies se na ta način poigrava z mehanizmi spominjanja in upodobitvijo spomina v fikciji ter prevpraševanjem napetosti, ki se vzpostavlja med obujenim realističnim in učinkovitim preciznim portretom ter nedostopnostjo materialnega portreta. Ta je lahko le oddaljen, zvaneč in nepremičen.

V razgrinjanje strasti iz svojega otroštva, natančneje v raziskovanje in vzgajanje filmske izkušnje, avtor bolj neposredno zareže v svojem drugem igranem celovečercu *Konec dolgega dne*, v katerem enajstletni Bud, razpet med prekomerno skrb nesrečne matere in kvaziskupnost, v mestnem kinematografu, kjer v bleščečih se junakih na platnu išče pogrešanega očeta, v spomin priključa Tota iz *Cinema Paradiso* (1988, Giuseppe Tornatore). Čas avtorjevega otroštva (kot v prvencu) tudi tu narekujejo glasba in filmi. Slikovita

impresija zaradi svojevrstne strukture deluje kot kolaž filmskih in glasbenih referenc – po Fredricu Jamesonu bi film poimenovali »pastiche« in »nostalgija«; postmodernistično vpenjanje citatov namreč nastopa v vlogi sodobnega historicizma, ki nadomešča nezmožnost kulture, da bi hkrati prikazovala zgodovino in sodobne okoliščine.¹ Glasbene in filmske reference zasedajo ospredje, vse drugo, ujeto v dolge statične posnetke – statične podobe nekoliko spominjajo na minimalistično otrplost, značilno za dela Jean-Marie Strauba – in skope dialoge, deluje le kot ilustracija k citatom.

Od Liverpoola, ki zaseda posebno mesto v njegovem ustvarjanju, se avtor odmakne s priredbama ameriških književnih del *Neonska Biblija* in *Hiša radosti* (*The House of Mirth*, 2000). Omenjeni deli pomenita tudi odmik od Daviesovega tako značilnega fragmentarnega obujanja preteklosti h klasični, linearni naraciji. *Neonska Biblija*, posneta po romanu Johna Kennedyja Toola, ki sicer nadaljuje z obujanjem radosti in tegob iz otroštva, pripoveduje lirično zgodbo o dečku, ki v 40-ih odrasča v konzervativnem mestecu na jugu ZDA, v ospredje katere je postavljena zatiralna moč organizirane religije. Poetična refleksija duhovnosti in religioznosti tako vsaj po tematski plati koherentno zaokrožuje avtorjev opus, medtem ko je *Hiša radosti* (na več ravneh), razkošna priredba romana Edith Wharton, ki tematizira svetohlinstvo newyorške visoke družbe, preostalemu Daviesovemu opusu sorodna le še po emocionalni senzibilnosti, ki preveva

film.

V svojem zadnjem delu, dokumentarcu o spremenjajoči se arhitekturi Liverpoola *O času in mestu* (posnetem s skromno vsoto 250.000 funtov ob počastitvi razglasitve mesta za evropsko prestolnico kulture) se Davies tako prostorsko kot tudi strukturno spet vrača domov oziroma k liniji in avtorskemu stilu, ki ju je začrtal že v svojih zgodnejših delih (najizraziteje v *Oddaljeni glasovi, tihožitja*). Arhivski posnetki ob spremljavi popevke in klasične filmske glasbe nastopijo v vlogi avtobiografskih elementov, kot pripovedovalec v offu blesti avtor sam in tako »odigra eno najbolj osupljivih vlog zadnjega časa« – če si besede izposodimo pri britanskem kritiku Neilu Youngu. Film zaznamujejo »nepopustljiva poglobljena inteligenca, strastno ogorčenje in pogosto pregrešna duhovnost«.²

O času in mestu je ljubezensko pismo, slavošpev, posvečen avtorjevemu rodnemu kraju, raztezajočemu se ob reki Mersey, v katerem je preživel skoraj tri desetletja. Davies »piše pesem« o času in mestu, o moralnosti in minljivosti življenja – temah, ki prežemajo svojstven opus spominov.

[1] Susannah Radstone, *Cinema/memory/history*, v: *Screen*, l. 36, št. 1, 1995.

[2] Neil Young, *Terence Davies: svojstveni režiser*, v: 19. *Liffe*, katalog.

NO PAYNE NO GAIN: FILMI JOHNA MOORA

O FILMSKEM REŽISERJU, KI DOKAZUJE, DA LAHKO TEMATIZIRANJE SODOBNIH KOLEKTIVNIH TRAVM TUDI V SAMEM SRCU HOLLYWOODSKE FILMSKE INDUSTRIJE (IN ZA POVRH ŠE V OBLIKI AKCIJSKEGA BLOCKBUSTERJA) NAJDE SVOJ IZVIREN AVTORSKI IZRAZ.

MATHIEU RICORDI
PREVOD: VARJA MOČNIK

V uvodnem prizoru četrtega celovečerca Johna Moora, filma *Max Payne* (2008), vidimo s trpljenjem prežetega naslovnega junaka, kako skuša izplavati iz velikanske količine vode in ob tem pripoveduje: »Ne verjamem v nebesa, verjamem v bolečino, strah, smrt.« Gre za potrditev Moorove kompleksne interakcije z vprašanjem sodobnih strahov, ki je deloma izražena skozi ponavljajoč se motiv, ustrezen spoznanjem o »rojstnih travmah« avstrijskega psihologa Otta Ranka. Rank je trdil, da sta ločitev in izolacija, ki ju doživimo ob rojstvu, vzorec za vse stiske, ki jih doživljamo pozneje, da svoj čas preživimo v strahu pred ločitvijo, izolacijo in odtujitvijo od življenja in tudi od smrti, kar se kaže kot strah pred stagnacijo, pred izgubljenostjo v celoti. Moore to stališče znova in znova izraža z razločnimi vizualnimi znaki: v filmu *Feniksov let* (*Flight of the Phoenix*, 2004) čudaškega konstruktorja letal Elliota postavlja v prostore in kadre, nasprotne tistim, v katere uokvirijo ostale potnike, ujetje v puščavi; mlad, uspešen par, Roberta in Katherine Thorn, iznakazi s prostranostjo njunega salona, medtem ko zaskrbljeno razpravljata o velikosti svoje nove graščine, v *Omnu 666* (*The Omen*, 2006), nadaljevanju filma *Prerokba* (*The Omen*, 1976, Richard Donner), pa secira Katherine vse šibkejši položaj v odnosu do demonskega sina in ravnodušnega moža – skozi niz oddaljenih kotov kamere, ki prikazujejo njeno ujetost v ali ob številne sobe in nadstropja hiše; in tudi strukturo filma *Max Payne* utrdi z uvodno,

rojstvu podobno kolobocijo, in z risanjem Paynovega nesrečnega življenja zunaj policijske pisarne, natrpne s kartotečnimi predalniki, za katere se zdi, da so mu ves čas za petami – predvsem v njegovem pustem stanovanju in v hodniku stolpa Aesir Pharmaceuticals, po katerem pobegne pred smrtonosnim varnostnim vodom.

Moore teh podob ne podaja kot preprosta sredstva, s katerimi bi hotel obuditi Rankovo stališče, da se hočejo mnogi izmed nas vrniti v kakršno koli obliko maternice, da bi se izognili strahu. In vendar režiserjev odpor proti životarjenju s sodobnimi strahovi nosi otenke psihologove trditve, da osebno rast dosežemo prek soočenja s karakteristikami življenja in smrti in tudi z njima povezanimi strahovi. Naj bo v podzemlju metropole, ki ga še dodatno razkrajajo korporacije, v juliju nepredvidljivi puščavi Gobi, v vojni coni pod srbsko okupacijo, kjer še vedno vrejo konflikti in zločini genocida, ali v političnem okolju, v katerega se infiltrirajo nadnaravni in tudi religiozni možje nesložnih lojalnosti – liki vseh Moorovih filmov se brž znajdejo v situacijah in v okoljih, ki preskušajo njihov temeljni odziv na gorje in stiske, ne glede na izhodiščno držo in vedenje, s katerima so krenili na pot. Izjemna kvaliteta režiserjevega načina pristopa je v tem, da četudi bi se prav lahko zadovoljil s podajanjem razlogov za strahove, svojim likom nikoli ne dovoli cinizma kot njihovega zadnjega izhoda; celo v tako neenakovrednih odnosih, v kakršnih so v *Feniksovem letu* s korporacijo, ki tehta stroške in se zato niti ne loti reševanja

človeških življenj, saj jih ima za »smeti«; ali z vojsko, ki se v *Za sovražnikovo črto* (*Behind Enemy Lines*, 2001) bolj posveča politiki kakor reševanju življenj svojih vojakov; ali z otrokom antikristom, ki mu je že bilo dovoljeno, da gre predaleč v *Omnu 666*. Moorova dela se od mnogih današnjih filmov razlikujejo po tem, da so pristen odziv na slabo družbeno in politično stanje; ne eksploatira resničnih sodobnih vojn, da bi ustvaril realistične uprizoritve, niti jih ne uporabi za ozadje, na podlagi katerega bi s filmskim jezikom razglašal popularno ideološko držo. Kroženje Moorove kamere okrog Maxa Payna, ki poklekne ob zaledeneli reki in pod gorečim nebom in angeli s črnimi krili izpusti obupan krik, priklič v spomin modus »event filma«, ki pogosto poskuša skozi vse dogajanje ohraniti neprekinjeno stanje napetosti in nevarnosti; to lahko nadalje vidimo, ko Payne vzame drogo Valkyr, ki je, čeprav so jo izvirno izdelali za značajsko okrepitev vojakov in preprečevanje njihovega strahu, razlog za žrtve še hujšega halucinatoričnega strahu. Payne mora preseči odnos med prežo, ki jo je zaradi krize zavzel njegov lik, in družbo, ki se hrani s svojim lastnim strahom, ko mu Mona Sax reče: »Nisi še končal.«

Pravzaprav Moorovi liki nikoli ne bi smeli povsem končati. Še en tematski sloj njegovih filmov je samozadovoljnost. Režiserjevo vzorčno podobo na to temo najdemo v filmu *Za sovražnikovo črto*, ko poročnik Chris Burnett s padalom pristane ob gori, na kateri stoji verski kip, in tam odkrije, da je del kipa močno uničen. Film se konča na vrhu iste gore, ko se bo na



podlagi nevarnega potovanja Burnettov lastni prezir spreobrnili, a ne, preden si gledalec ogleda prizor s srbskim vojakom, ki kroži po razvalinah skulpture srpa in kladiva – s čimer se še poglobi ideja o krhkosti marsikatero ideologije. V Moorovem univerzumu zaščitna prevleka samozadovoljnosti, ki jo njegovi liki uporabljajo kot osnovno zaščito – morda zato, da se skrivajo v maternico –, pogosto ovira njihov pogled na to, kaj je treba narediti v odločilnih situacijah. Da bi na misli, katere cilj je najti morilca njegove družine, končno dosegel zagon, mora Payne opustiti svoj samotarski karakter »Bartlebyja, pisarja« in sprejeti znake in ključke, ki mu jih posredujejo drugi. Ko na koncu filma govori o tem, da »verjame v anđele«, je njegov takojšnji impulz *flashback* na mrtvo ženo in otroka, a Moore je skozi popotovanje svojega protagonista pokazal, da so bili na njegovi poti tudi živi.

Pri ogledu filma *Max Payne* se gledalec tudi znova seznani z velikansko širino oblikovnega pristopa njegovega režiserja. Le redki so mu v današnjem Hollywoodu enakovredni in njegova gradnja podob se razlikuje od tistih, ki se jih poslužujejo sodobniki, še posebej ko govorimo o akcijskem filmu. Številni sodobni ameriški filmi so osredotočeni na nenehno razpletanje kaosa ali eksplozivnega pripetljaja. Stimulus pri življenju ohranjajo z bogatimi posebnimi učinki, z nenehnim vrtenčenjem kamere (brez jasne vizualne sheme) in tudi s super hitro montažo. Moore pa je kompleksen in prepričljiv vizualni stilist. Njegova kadriranje in montaža naše čute privzdigneta na raven zmožnosti medija. Način, na katerega med seboj povezuje podobe in blokira svoje igralce, spominja na

delo Eisensteina, saj Moore zaupa v oko in v razum gledalca. Najnazornejši primer tega je posnetek v filmu *Feniksov let*; začne se z nizkim rakurzom kamere na Kellyja, ki na enega izmed pogrebnih križev žrtev nesreče obeša verižico. Kamera se počasi dvigne in razkrije ostale preživle, razpršene in svedane, nesposobne, da bi skupaj našli rešitev iz usode, ki jih je doletela.

Moorova dela se od mnogih današnjih filmov razlikujejo po tem, da so pristen odziv na slabo družbeno in politično stanje; ne eksploatira resničnih sodobnih vojn, da bi ustvaril realistične uprizoritve, niti jih ne uporabi za ozadje, na podlagi katerega bi s filmskim jezikom razglašal popularno ideološko držo.

Blizu konca filma kamera pod enakim kotom starta na Elliotovem zvezku, se nato dvigne in pokaže končano letalo, ki ga je ekipa neutrudno gradila. Moore upošteva naš spomin in nam ne pokaže le, kako daleč je ekipa prišla skupaj, temveč tudi, kaj bi prav lahko bila alternativa, če junaki ne bi pozabili na svoje negotovosti in predsodke. Resnični dosežek filma *Feniksov let* je način, na katerega Moorovo oko ujame prostranost, valovitost in grozo puščave; njeno brezhibno estetsko lepoto in tudi njene privlačne razglede, zaradi katerih

ljudje v stiski ne slutijo, kaj jim ta obeta. S svojimi razgledi se ogne teatraličnosti, značilni za filme, posnete na eni sami lokaciji. Režiser na podobno impresiven način v filmu *Max Payne* izkoristi mesto, kjer like uvaža z uporabo senc in tako poglobi psihološko razvejnost jeznih, ki mrgolijo okrog uživalcev droge Valkyr. Identični posnetki oznak na moških straniščih in na policijskih pisarnah, policijskih značk in stisnjenih pesti dodajajo k občutku brezzakonja in odsotnosti morale. Moore skozi film ponavlja uporabo rumene barve, ki poudarja halucinacije, učinek droge Valkyr. Uporabi jo na snegu, ki pada na mesto, in v Paynovem *flashbacku* umora družine – ter tako zedini Paynovo potrebo po duhovni transcendenci, njegova prizadevanja pa privzdigne daleč nad običajen zaplet filmov o maščevanju. Še eno subtilno, a učinkovito zmes Moore ustvari s prizorom, v katerem Max in Jason krožita drug okrog drugega po razkošni pisarni, ki jo krasí slika družine med igro in, na drugem zidu, abstraktna slika. V poznejših prizorih, ko Max krvavo zaslišuje Jasona in ko slednji umre v rokah korporativnih pomembnežev, se izlušči jedro človečnosti: lika delita skupni prostor, v katerem vidimo jasne slikovne identifikacije njunih bremen, sanj in življenjskih strahov.

Moorova estetika je pravzaprav najimpresivnejša, kadar prikazuje občutja in žalost ob izgubi človeškega življenja. Uporaba *slow motiona* pri prikazovanju smrti prepreči slogovno načičkanost, saj ustvari kontrapunkt naglici, ki botruje kaotičnim situacijam in v kateri se morajo liki znebiti udobja svojih strahov in samozadovoljnosti, da bi lahko napredovali. Umor Alexa v *Feniksovem letu* je v zadnjem času ena najbolj čustvenih in mučnih smrti na platnu. Moore prizor postavi v treh delih: Alex se žrtvuje in prestreže kroglo puščavskega tihotapca, namenjeno A.J.-ju, in nato v *slow motionu* pada skozi zrak; sledi kaos, ko Alexovo okrvavljeno telo nesejo nazaj v kamp, in solze njegovih kolegov, oboje posneto v dokumentarnem slogu; in končno njegovo umiranje v gibajočem posnetku od zgoraj, ki daje občutek božanskega pogleda. Prizor spremlja pesem skupine Massive Attack *Angel*, ki se odvrti v celoti in nas opomni, da se lahko življenje v hipu loči od nas. Zaradi žrtvovanja in zaradi objema skupnosti, ki ga obkroža, Alex zanesljivo premaga vsakršno »rojstno travmo« in umre kot pristni junak Johna Moora.

Površni kvalifikacijski sistemi izvirno gradivo pogosto zamešajo s filmsko vsebino. Izrazi, kakršen je »B film«, »adaptacija video igrice« in »remake« nam ne ponudijo nikakršnega namiga o tem, kar nas bo čakalo na platnu; sledijo zastareli konvenciji, ki nima prav nič opraviti s transformacijsko močjo medija. Ko gledamo *Maxa Payna* ali katerega koli izmed celovečercerjev Johna Moora, nas reakcionarna senzibilnost in mogočna formalna senzibilnost povežeta s šoki in grozo prisotnih strahov. Možno je visoko nad kakršno koli generično oznako.

TELO LAŽI IN EMANCIPACIJA MUSLIMANOV

DOLGA SENCA NESTRPNOSTI, KI JO JE V ROJSTVU NARODA LETA 1915 ZAKOLIČIL D. W. GRIFFITH, SEGA TUDI V TRETJE TISOČLETJE. AMERIČANI SO V SVOJI FILMSKI (IN REALNI) ZGODOVINI VESELO IZTREBLJALI RAZLIČNE MALOPRIDNE NARODE IN RASE, PAČ ODVISNO OD POLITIČNEGA TRENUTKA. PO ČRNCIH SO NA MUHO PRIŠLI INDIJANCI, MEHIČANI, NEMCI, KITAJCI, JAPONCI, VIETNAMCI, RUSI, TURKI, KMERI, SRBI, PA ŠE KDO, PO 11. SEPTEMBRU PA SEVEDA MUSLIMANI ... PARDON, TERORISTI.

ZORAN SMILJANIČ

Leta 1980 sem si prvič in zadnjič ogledal vojaški akcioner *Sila 10 Navarona* (Force 10 From Navarone, 1978, Guy Hamilton), nepotrební in zapozneli remake uspešnice *Navaronska topova* (The Guns of Navarone, 1961, J. Lee Thompson). V drugi različici je angleško-ameriška diverzantska skupina namesto v Grčiji pristala na tleh nekdanje Jugoslavije, kjer so se povezali s partizani. V spomin se mi je vtisnil naslednji prizor: zaradi izdaje enota pade v zasedo, vrstijo se eksplozije, partizani panično bežijo, kričijo in frčijo po zraku, medtem pa angloameriška skupina iz varnega zavetja opazuje pokol. Eden med njimi, mislim, da je bil Harrison Ford, zamrmra: »Poor bastards.« To me je nekako zmotilo. Ker je šlo za »naše« partizane, sem bil na dogajanje malce bolj občutljiv in tak odnos se mi je zdel neprimeren in ponižujoč. Čeprav naj bi bili zavezniki, smo zanje le domorodci, ki služijo za kanon futer. Ja, sem užaljeno zaključil, Američani nas podcenjujejo. Ko sem si, oborožen z novim spoznanjem, z »novimi očmi« ogledal nekatere njihove druge žanrske izdelke, sem spoznal, da ne gre za izjemo, pač pa pravilo. Američani so bili od nekdaj prikriti kulturni imperialisti, ki so na vse ostale gledali zviška, se iz njih norčevali ali jih izkoriščali, najraje pa kar vse skupaj. Od tedaj sem bil vedno na preži.

V zadnjih letih je pa je iz hollywoodske tovarne sanj prišlo kar nekaj filmov, ki se vse bolj oddaljujejo od ustaljenega vzorca. Ti filmi niso več akcijske pravlјice v stilu Ramba, niti angažirani politični trilerji, kot jih je denimo snemal Costa-Gavras, ampak bizar-na kombinacija obojega. Novi časi, nove vojne, novi

filmi. V njih junaki sicer še vedno uspešno sesuvajo različne Al Kaidine celice, a si hkrati tudi zastavljajo neprijetna vprašanja, na katera so odgovori, kakopak, še bolj neprijetni. Zadeve so postale prezapletene, prezahtevne in prekompleksne, da bi se jih dalo elegantno rešiti z neustrašnim junakom, arzenalom orožja in pirotehnično predstavo.

Predvsem pa je v tovrstnih filmih opazen nov, drugačen in bolj poglobljen pogled na muslimane, Arabce oz. prebivalce Bližnjega vzhoda (ob pomanjkanju bolj ustreznega poimenovanja bom uporabljal izraz muslimani). Ti so od demoniziranih barbarov, fundamentalističnih fanatikov in brezobzirnih teroristov, ki hočejo iz čiste zlobe uničiti vse, kar je ameriškega, prepotovali dolgo pot do častnih, poštenih in spoštovanja vrednih mož. No – in o katerih filmih pravzaprav govorimo? V obešenjaški vojni groteski *Trije kralji* (Three Kings, 1999, David O. Russell), ki opisuje prvo zalivsko vojno, najdemo slabe Iračane, pripadnike Sadamove republikanske garde, ki si seveda zaslužijo kroglo, in pa dobre Iračane, civiliste, ki so se Sadamu uprli, zdaj pa so jih Američani prepustili na milost in nemilost njegovi vojski. V precej črno-beli zasedbi vlog izstopa stotnik Said, sicer Sadamov vojak, ki ujetemu Marku Wahlbergu pove, kako je ameriška bomba ubila njegovega sina v zibelki, potem pa ga prisili popiti naf-to. »Požri jo, če si jo že tako silno želite.« V *Münchnu* (Munich, 2005, Steven Spielberg), ki govori o rojstvu sodobnega terorizma, je presežek Ali, mladi član PLO, ki v t. i. »varni hiši« izraelskemu agentu Mossada Ericu Bani prepričljivo razloži, kako je zadeva vide-ti iz palestinskega zornega kota in da jim pravzaprav

ne preostane nič drugega kot terorizem. »To, čemur vi rečete terorizem, je za nas boj za obstanek.« V *Siriani* (Syriana, 2005, Stephen Gaghan), ki je tako rekoč brez akcije, princ Nasir Al-Subaai Mattu Damonu prezirljivo reče: »Vi Američani radi vrtate luknje v tuje dežele.« V *Ugrabitvi* (Rendition, 2007, Gavin Hood) se blondinka s Harvarda, Reese Witherspoon, kot levinja bori za svojega moža, sicer Egipčana El-Ibrahimija, ki ga je ugrabila in zaprla ameriška tajna služba. V *Kraljevstvu* (The Kingdom, 2007, Peter Berg) spet najdemo kar nekaj netipičnih muslimanskih likov, ki krepko odstopajo od ustaljenih predstav. Napredek, ni kaj. Pa vendar se vseh teh likov in zgodb, kljub nedvomno svežemu pogledu, še vedno držijo nekateri stereotipi. Američani pridejo, pobijejo barabe, pozitivce pokrovi-teljsko potrepljajo po ramenu in se vrnejo v svoj ame-riški raj. Formalno je sicer vse v redu, a to še vedno ni tista prava enakopravnost. Še vedno se ve, kdo je glavni frajer in kdo statist, kdo demokracijo izvaža in kdo uvaža, kdo je razvit in kdo zaostal, kdo živi v svo-bodi in kdo v diktaturi. Sicer pa tisti, ki Američanom pomaga ali vsaj simpatizira z njimi, to ponavadi plača z življenjem. »Poor bastard.«

No, in na tej točki pomeni zadnji film Ridleyja Scotta *Telo laži* (Body of Lies, 2008) največji in naj-radikalnejši korak naprej, vsaj glede na zgoraj ome-njene filme. Angleški režiser na začasnem delu v ZDA se je v politično angažirane vode podal že v filmih *Sestreljeni Črni jastreb* (Black Hawk Down, 2001) in *Nebeško kraljestvo* (Kingdom of Heaven, 2005), kjer je v prvem »pobil« nekaj sto v drugem pa kar nekaj tisoč muslimanov. Kljub temu je očitno, da ga kom-



pleksna problematika Bližnjega vzhoda globoko zadeva ter se je loteva strastno in z osebnim pečatom. Svoja kontroverzna politična stališča je presenetljivo odkritosrčno razložil v režiserjevem komentarju na DVD izdajah obeh filmov. Med drugim je prostodušno zagovarjal ameriško intervencijo v Somaliji, pa tudi od križarskih vojn se ni ravno preveč prepričljivo distanciral (čeprav je lik muslimanskega voditelja Saladina nedvomno obravnaval z neprikritim spoštovanjem). Zaradi svojih nazorov si je nakopal kar nekaj ogorčenih kritik, češ da se je prodal Američanom, da je militarist, imperialist in podobno. Potem pa je Scott v svojem zadnjem filmu *Telo laži* ubral povsem novo smer ter se celo posul s pepelom, podobno kot je pred dobrimi štiridesetimi leti storil John Ford v filmu *Jesen Cheyennov* (Cheyenne Autumn, 1964).

Že takoj na začetku filma je zapisan citat W. H. Audena – »What all school children learn. To whom evil is done. Do evil in return.« (»Že otroci v šoli se učijo, da komur bo zlo storjeno, bo z zlom vrnil.«) –, ki presenetljivo nedvoumno kaže, na čigavo stran so se tokrat postavili ustvarjalci filma. Čeprav o citatu krožijo različne interpretacije, pa nadaljevanje filma ne dopušča nobenih dvomov o tem, komu je bilo zlo storjeno najprej.

Leonardo DiCaprio je operativec Cie, ki deluje po Bližnjem vzhodu in skuša odkriti nevarno teroristično celico. Njegov šef je z vsemi žavbami namazani Russel Crowe, ki ima na voljo najsodobnejšo tehnologijo za nadzorovanje, med drugim vohunski satelit, prek katerega lahko dogajanje na terenu opazuje kot v kinu. Komunikacija med njima je skoraj perverzna: medtem ko Crowe opravlja vsakodnevna opravila, na primer vozi otroke v šolo, opazuje nedeljsko ragbi tekmo ali žveči nezdravo hrano, se pogovarja z DiCapriom in mimogrede odloča o življenju in smrti. Težavna naloga od DiCapria terja psihološki davek, v njem pa se nekaj dokončno prelomi, ko v neki akciji ubijejo arabskega agenta, ki je delal zanj. Zave se, da so ga izkoristili in po uporabi odvrgli. *Nice touch*: koščki Arabčeve kosti se mu dobredno zapičijo pod kožo.

Tu v zgodbo vstopi šef jordanske tajne službe Hani Salaam, markantna in impresivna figura, ki učinkovito spodkopava in presega stereotipne predstave o muslimanih. Možakar je živo nasprotje tolstim, debelovratim, prepotenim, zlobnim in seveda sadističnim policijskim šefom, kakršne poznamo iz nešteti filmov. Ne, Hani je visok, vitek, artikuliran, inteligenten, elegantno oblečen, svetovljanskih manir in izbranega življenjskega sloga, ki pa ne imitira zahodnjaških navad. Že ob prvem srečanju z DiCapriom Hani izreče presenetljivo zahtevo: naj mu ameriški agent ne laže. »Če se mi boš samo enkrat zlagal, ne bova več sodelovala.« Presenetljiva zahteva, glede na to, da v obveščevalnem svetu vsi nekaj mutijo in so prevare, manipulacije, izdaje in dvojne igre sestavni del tega sveta. DiCaprio nepremišljeno izreče obljubo, a jo kmalu tudi prelomi, zato pade v nemilost pri Haniju. Poštenost, lojalnost in odkritost so kvalitete, ki so jih Američani v hlastanju za kratkoročnimi cilji pripravljali takoj poteptati. Muslimani pač ne. Njim je to vrednota, način življenja, zato se tudi tako krčevito upirajo uvozu ameriške demokracije, ki sloni na laži, dvoličnosti in prevari. Vendar vztrajanje na temeljih morale in etike še ne pomeni, da je Hani naiven, daleč od tega. S svojimi sovražniki zna biti še kako neusmiljen, vendar z eno ključno razliko: iz sovražnikov zna narediti tudi prijatelje – prijatelj pa je v islamskem svetu nekaj nedotakljivega. In ravno sovražnik, ki je postal prijatelj, nazadnje reši DiCapria, ki mu preti, da ga bodo teroristi pred kamero obglavili, posnetek pa objavili na internetu.

Skratka, Hani je tako superioren musliman, da mu ni para. Takega na filmskih platnih še nismo videli. Predstavlja vrednote, na katere so Američani že zdavnaj pozabili, če so jih sploh kdaj imeli. Hani je dovolj pragmatičen, da se zaveda, da z Američani pač mora sodelovati, vendar mu je hkrati jasno, da se od njih ne more nič več naučiti, medtem ko bi se Američani lahko kaj naučili od njega. Ima pa njegov lik manjšo lepотно napako; igra ga angleški igralec Mark Strong, belec, katerega poteze malce spominjajo na arabske.

Kot da še vedno nismo presegli časov, ko je Al Jolson v *Pevcu jazza* (The Jazz Singer, 1927, Alan Crosland) namazal svoj obraz z globinom – in že je postal črnc.

Vsekakor je bil Hanijevo modrost pripravljen razumeti in sprejeti agent DiCaprio, ki se nazadnje odloči pretrgati vse stike s Cie in zaživeti kot civilist. In to ne v ZDA, ampak na Bližnjem vzhodu. Ko svojemu šefu pove, da mu je Bližnji vzhod všeč in da bo tu živel, mu ta zabodeno odvrne: »Nihče ne mara Bližnjega vzhoda. Kaj ti je tu sploh lahko všeč?«

Prišel je čas, nam med vrsticami vizionarsko sporoča Ridley Scott, da se prenehamo obnašati kot zavojevalci in razlike med kulturami spoznamo zares, od znotraj, na lastni koži. V tem smislu DiCaprio nadaljuje tradicijo silno redkih eksistencialnih junakov (*Mož z imenom Konj* [A Man Called Horse, 1969, Elliot Silverstein] ali *Pleše z volkovi* [Dances with Wolves, 1990, Kevin Costner]), ki gredo do konca, na vse ali nič. Odrrekli so se svoji civilizaciji in zaživel v drugi, novi in neznani kulturi, proti kateri so se še nedavno borili, zdaj pa so jo vzeli za svojo. To je prava enakopravnost, tako redka v ameriškem filmu.

Po vsem povedanem je zdaj jasno, na kaj, oziroma koga, se pravzaprav nanaša naslov *Telo laži*. V njem se zrcali vsa kultura ošabnosti, osvajanja, vmešavanja, izkoriščanja, izsiljevanja, prevar in nasilja. Laž kot temelj zahodne parazitske civilizacije, ki lahko preživi le na račun drugega.

Seveda ima film kar nekaj pomanjklivosti, poenostavitve, poljubnosti, nejasnosti in nelogičnosti, dalo bi se mu očitati to in ono. Ne nazadnje gre za 70 milijonov dolarjev težak *mainstream* izdelek, ki mora najti svoje mesto na trgu, ne pa za kakšen neodvisni film, ki si lahko privoščiti bistveno bolj neobremenjen pogled. Vendar si zaradi pogumnega pristopa, močnega sporočila in odkrite samokritike nedvomno zasluži spoštovanje. Poleg tega Američani še nikoli niso bili videti tako nebolgli. *Poor bastards*.

»ZDELO SE MI JE, DA NE MOREM KOT NOJ ZAKOPATI GLAVE V PESEK, DA NE BI VIDEL, KAJ SE DOGAJA OKROG MENE«

LJUBIŠA SAMARDŽIĆ, LEGENDARNI SRBSKI IGRALEC, EDEN NAJPREPOZNAVNEJŠIH OBRAZOV JUGOSLOVANSKE KINEMATOGRAFIJE.

MATEJA VALENTINČIČ

Ljubiša Samardžić je pri svojih sedemdeset-in-nekaj letih še vedno enako slok, nasmejan, neustavljivo očarljiv in zgovoren, s prav takšnim žarom v očeh, kot da je pravkar prišel iz kakšnega od svojih filmov. Še vedno daje mladeniški vtis »dobrega fanta iz soseščine«, ki so si ga v šestdesetih letih želele mame za svoje hčere, ko je z vsakim filmom, z vsakim puljskim festivalom postajal bolj in bolj popularen, enega od vrhuncev pa dosegel z epskim partizanskim spektaklom *Bitka na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića, državno sponzorirano produkcijo holivudskih razsežnosti, v kateri je igral skupaj z največjimi jugoslovanskimi igralci in mednarodnimi zvezdniki, kot so bili Orson Welles, Yul Brynner, Franco Nero, Sylva Koscina in Sergej Bondarčuk. Potem mu je šlo le še navzgor. Z eno najuspešnejših TV serij *Kam gredo divje svinje* (Kuda idu divlje svinje), ki jo je leta 1971 posnela hrvaška televizija, je prišel v domove »od Vardara do Triglava« in se kot črnoborzijanec Crni Rok vpisal v leksikon yu-mitologije. Ime Ljubiše Samardžića se je pojavilo v najavnih in odjavnih špicah več kot 150-ih filmov. Igral je v kulturnih jugoslovanskih filmih in serijah, kot na primer *Valter brani Sarajevo* (1972) Hajrudina Krvavca ali *Vrnitev odpisanih* (Povratak otpisanih, 1976, Aleksandar Đorđević), pa tudi v filmu *Jutro* (1967) Puriše Djordjevića, klasiki jugoslovanskega črnega vala, ter v številnih komedijah, s katerimi se je ob partizanskih filmih zasidral v srca gledalcev. Z Bato Živojinovićem sta bila kralja jugoslovanske kinematografije, sinonim za akcijski partizanski film. Ko je na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta s politiko Slobodana Miloševića v Srbiji realnost postala

slaba fikcija, je Ljubišev kolega Bata še naprej »igral partizana«, Samardžić pa je leta 1991 ustanovil lastno produkcijsko hišo Cinema Design in pozneje začel tudi sam režirati. Ko sem ga vprašala, na kaj je v svoji karieri najbolj ponosen, me je presenetil z odgovorom, da na svojo ženo Miro, s katero je poročen že več kot štirideset let. In dodal, da je človek vse življenje nesrečen ali vsaj ne srečen, če ne najde svoje ljubezni ... Skozi njegov razorožujoč nasmešek in človeško toplino govorijo življenjske izkušnje, ki jih v polstoletni ustvarjalni karieri gotovo ni bilo malo.

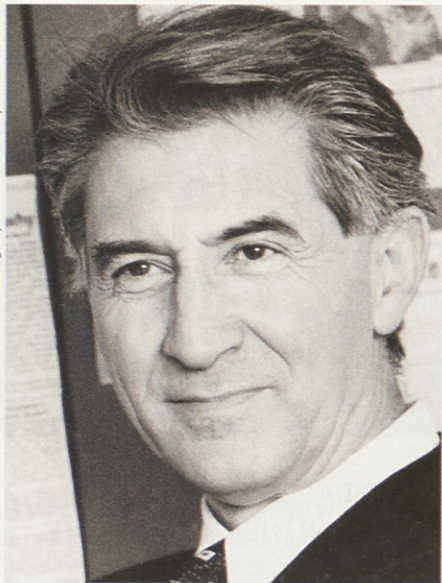
Milena Dravić, s katero sta skupaj igrala v številnih filmih, je v nekem intervjuju rekla, da igralci naredijo na desetine, celo stotine filmskih vlog, vendar je običajno le ena tista, ki jih definira, ki pusti trajen pečat pri občinstvu. S katero vlogo ste vi zasloveli?

Mislím, da človek lahko izbere nekaj vlog, ki krasijo njegovo biografijo. Ne bi mogel izbrati ene same, saj v moji filmografiji obstaja več pomembnih, ki so pustile pečat. Ena takšnih je v filmu *Jutro*, ki je nocoj na programu Kinodvora; zanjo sem v šestdesetih letih dobil zlatega leva v Benetkah v sijajni konkurenci svetovno znanih igralcev, kot so bili Marcello Mastroianni, Dirk Bogarde, Jean-Paul Belmondo, kar me je zares presenetilo. Šele pozneje sem izvedel, da me je pisatelj Alberto Moravia, ki je bil predsednik žirije, opazil že v filmu *Stičenik* (1966) Vladana Slijepčevića, ki je bil v tekmovalnem programu beneškega festivala eno leto prej, in je navijal za to, da prav meni podelijo nagrado. Bil sem presrečen, kajti to so bili prvi koraki v moji karieri. Mislím, da mi je ta vloga odprla ne le

vrata kinematografije, ampak vrata v svet. Potem so prišle vloge, ki so me izoblikovale kot igralca. V sebi rad odkrivam tragikomične elemente. Komika je nepogrešljiv vir igralčeve izraznosti. Rad imam vznemirljive, nežne, poetične in obenem tragične like. Zato se mi je ponudila možnost, da odigram lik Mačka v filmu *Predstava Hamleta v Spodnji Mrduši* (Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj, 1974) Krste Papića, za katerega sem dobil ne vem katero zlato areno. Svoj največji igralski domet pa sem morda dosegel s filmom *Savamala* (1982) Žike Mitrovića, za katerega sem dobil še eno od šestih zlatih aren v času, ko so tako puljski festival kot vso državo že pretresale napetosti. Ne pozabite, da sem ustvaril tudi precej televizijskih vlog, tako da res ne morem reči, katera je bila najboljša. Mislím, da moja filmografija, če ne zveni neskromno, govori sama zase.

Ampak nekaj zaslug za to, da ste postali igralec, ima tudi Bojan Stupica, slovenski gledališki režiser, profesor na beograjski Akademiji dramskih umetnosti, kajne?

Bojan Stupica je v prvem letniku na Akademiji odkril nekega dolgina z velikimi ušesi, očmi in nosom, malce smešno pojavo, ki je pogosto zgrešila pravi naglas, a mi je vseeno podaril štipendijo. Prvič sem igral že leta 1958/59 v Ateljeju 212 in v Jugoslovanskem dramskem gledališču, tako da prav zdaj mineva petdesetletnica mojega dela. Bil sem prijetno presenečen, da so se v Kinodvoru spomnili te obletnice. Mislím pa, da je Slovenija »kriva« še za nekaj pomembnejšega: ko sem tu služil vojsko, sem srečal svojo ženo, prekrasno mlado Beograjkanko, ki je z družino prišla na oddih



Ljubiša Samardžić

Ljubiša Samardžić kot Mikajlo v filmu *Nadštevila* (Prekobrojna, 1962, Branko Bauer)Ljubiša Samardžić in Boris Dvornik v filmu *Bitka na Neretvi*

na Bled. Od takrat pa do danes živiva v harmoničnem zakonu, kar je sreča za vsakogar, ki se s tem lahko pohvali.

Vrniva se k filmu Jutro, ki je seveda eden najvidnejših jugoslovanskih črnih filmov, po formi izrazito modernističen, po vsebini pa s kritiko povojnega revolucionarnega terorja ideološko precej moteč za tisti čas ... Kakšne težave je imel Puriša Djordjević in kakšni so bili odzivi na film v Jugoslaviji glede na nagrado v Benetkah?

To je zanimivo vprašanje. Film je bil sprejet na dva načina. Eni so mu ugovarjali, ker je zelo drzen in svobodoumen, drugi pa so ga hvalili. Spomnim se, kot bi bilo včeraj, da je Komunistična partija organizirala javno sojenje *Jutru* v Domu omladine, kjer ga je skupina t. i. intelektualcev, birokratov in profesorjev označila za »antikomunistični film«. Na drugi strani sva ga jaz kot mladenič in Puriša Djordjević kot prekaljen borec, komunist, ki je sodeloval v narodnoosvobodilnem boju, branila na dostojanstven način. V tem sporu sta nam – verjeli ali ne – pomagala dva velika politika, Veljko Vlahović in Miloš Milić, tako da smo *Jutro* navsezadnje ubranili. Osebo mislim, da nihče ne sme tlačiti svobode duha. V časopisu sem bral, da se je nekaj podobnega pred kratkim zgodilo pri vas z romanom *Čefurji raus!* Gorana Vojnovića.

Kako ste v filmu Jutro doživeli lik mladega partizana, ki se cinično in oportunistično prilagodi novi družbeni stvarnosti, pa čeprav mora pri tem žrtvovati celo svojo ljubezen?

Imel sem srečo, da sem igral v treh različnih vrstah vojnih filmov. Prvo predstavlja *Kozara* (1962, Veljko Bulajić) in *Sutjeska* (1973, Stipe Delić) – to je tip filma, narejen po formuli zgodovinske freske. Drugi tip so

novokomponirani, populistični filmi kot *Valter brani Sarajevo*, *Diverzanti* (1967, Hajrudin Krvavac) ali *Partizanska eskadrilja* (Partizanska eskadrila, 1979, Hajrudin Krvavac). Tretji tip pa so filmi, ki sami po sebi govorijo o revolucionarjih, a na način, ko niso prikazani le kot angeli, ampak kot hudiči. Ko sem prebral scenarij filma *Jutro*, sta me prevzeli njegova poetika in dramatičnost. Glavni junak ni več heroj, ampak neobrzdani zmagovalec revolucije, ki v prvih dneh svobode pogosto uporablja orožje kot človeško zlo. Od začetka do konca sem se tako vživel v ta lik, da mi ni bilo težko izraziti niti duhovite niti surove plati njegove osebnosti. Vsi smo v življenju na preizkušnji, kako se odločiti, kako ravnati v določenem trenutku. Zaradi svoje kompleksnosti je bil film na vseh festivalih sprejet z ovacijami in simpatijami, saj govori univerzalno resnico, da je človek, še posebej človek na oblasti, hitro pokvarljivo blago.

V Jutru je bila ena od vaših soigralk Milena Dravić. Z njo in z Alijem Ranerjem pa ste igrali tudi leta 1962 v filmu Peščeni grad Boštjana Hladnika. Kako je prišlo do sodelovanja in kakšni so vaši spomini na snemanje tega po estetiki novovalovskega road movieja, ko je bila druga svetovna vojna le še travma, pred katero beži junakinja?

Pred tem sva z Mileno igrala v izredno uspešnem filmu *Prekobrojna* (1962); zaradi njega sem sploh postal filmski igralec, ker me je Branko Bauer odkril na neki avdiciji. Zelo sem bil vesel, da sem naredil kulturni film o delovnih akcijah v tem času in da se nam je na tak način uspelo pokloniti solidarnosti in humanizmu, ki sta lepšala to obdobje komunizma. Spomnim se, da je Hladnik videl ta film in bil nad njim navdušen, tako da je hotel imeti naju z Mileno kot igralski par tudi v

svojem filmu. Mislim, da je bil *Peščeni grad* zelo poseben film s posebno filmsko filozofijo, kjer je Hladnik po *Plesu v dežju* (1961) spet pokazal nov obraz. Zdi se mi, da je Hladnik v meni vzbudil občutek, da moram spoštovati različne žanre, različne igralske izzive, da se lahko pripravim, a moram hkrati ostati življenjski, preprost, realističen in privlačen. Mislim, da mu za to dolgujem zahvalo.

Boštjan Hladnik s Peščenim gradom ni smel na puljski festival, ker naj bi imel film preveč pesimistično sporočilo. Preveč optimističen pa ni bil niti film Jožeta Babiča Po isti poti se ne vračaj (1965), družbeno-kritična drama o slovenski ksenofobiji in sezonskih delavcih z juga, v katerem ste igrali Bosanca Abduja ... Ta tema verjetno ni šla v koncept »bratstva i jedinstva«.

Jožeta Babiča se spominjam kot zelo zanimivega ustvarjalca. Ko se je odločil, da bo naredil film, kritičen do slovenske stvarnosti, film o prišlekih v bogati Sloveniji, ki je že imela razvito industrijo in neko civilizacijo, se mi zdi, da je ta mračna plat slovenstva in Slovencev, ki niso nikomur hoteli dati svojega teritorija, ki niso nikomur privoščili svojega življenja, takoj dvignila temperaturo. Veliko se je pisalo in kritiziralo v časopisih. Mi pa smo z veseljem delali film s sodobno, zelo človeško zgodbo, ki je nastavljala ogledalo realnosti, ne le slovenski, ampak tudi jugoslovanski. Spomnim se, da je bilo veliko hrupa, ko je bil film prikazan, a na srečo je preživel. Preživel je tudi Jože Babič. Film smo s svojim prihodom na premiero v Ljubljani in drugod podprli vsi igralci. To je še en primer, ob katerem lahko govorimo o svobodi duha, o svobodi ustvarjanja. Mislim, da je vsak glas drugačnosti – če le ne gre za zlorabo svobode, za laži ali izkrivljanje zgodovine – dobrodošel.

Ljubiša Samardžić in Slavko Štimac v filmu *Posebna vzgoja* (Specijalno vaspitanje, 1977, Goran Marković)

Ljubiša Samardžić, njegova žena Mira, Milena Dravić, Neda Arnerić in pevka Ogla Jančevecka

V šestdesetih letih se je jugoslovanska kinematografija razcvetela. Bil je puljski festival, prišel je črni val, pa tudi cenzura ... Kako ste doživljali ta čas? Ste kdaj srečali tovariša Tita?

Imel sem ta privilegij, da sem ga srečal dvakrat. Enkrat na puljskem festivalu na barki, kjer je imel sprejem za goste, drugič pa za novo leto v Beogradu. Ko sem ga vprašal, koliko filmov si ogleda na leto, me je presenetil z odgovorom, da 100 ali 150. Oboževal je ameriške kavbojske filme. Bil je karizmatičen politik in zdi se mi, da je tudi zaradi njega v Jugoslaviji obstajala velika naklonjenost do filma. Ko sem mu nekoč predal zlato areno za celostni prispevek h kinematografiji – z mano so bili France Štiglic, Duško Vukotić in Božidarka Frajt –, to je bilo leta 1977, ko sem ravno snemal *Partizansko eskadriljo*, je rekel, da je film najmočnejše sredstvo komunikacije med narodi in da ga je zato podpiral štirideset let ...

Šestdeseta leta pa so v Jugoslaviji nedvomno obdobje najboljših filmskih del. V tem času so nastali Hladnikov *Ples v dežju*, *Jutro*, *Zbiralci perja* (Skupljači perja, 1967) Aleksandra Petrovića, *Ko bom mrtev in bel* (Kad budem mrtav i beo, 1968) Žike Pavlovića, *Breza* (1967) Anteja Babaje, Makavejevi filmi ... To so bili izvrstni režiserji in filmi, ki so osvajali svet. Tito je svobodo prepuščal avtorjem. Do tega ni imel izključujočega stališča. Cenzura je bila stvar nižjih nivojev. Če je že karkoli osebno prepovedal, če mu že kaj zamerim, sta to obsodba romana Dragoslava Mihailovića *Ko so cvetele buče* na začetku sedemdesetih let ter aretacija Lazarja Stojanovića, ki je kot svobodomiseln človek šel za tri leta sedet v zapor, ker je posnel film *Plastični Jezus* (Plastični Isus, 1971), v katerem so bili dokumentarni posnetki Tita.

Seveda vas širše poznamo predvsem po vojnih

spektaklih. S filmi Neretva, Sutjeska, Kozara, Desant na Drvar (1963, Fadil Hadžić) itn. je vaše ime postalo prava blagovna znamka... Menda sta imela z Bato Živojinovićem takšen status, da sta lahko sama izbirala soigralce ... Je to res?

Ne. Nimam nobene pravice odločanja o usodi svojih kolegov. Mislim, da je to amoralno. Tega nikoli nisem počel. Ampak hvala za vprašanje.

Kako je bilo na snemanju Bitke na Neretvi Veljka Bulajića? To je bila za tisti čas neverjetna produkcija z mednarodno igralskoasedbo, pri kateri je z vsem svojim arzenalom sodelovala jugoslovanska vojska. Film je pravi spomenik NOB.

Morda sem kot edini jugoslovanski igralec zares imel nek velik privilegij. Ko sem dobil zlatega leva, sem odpotoval v London, kjer sem z eno največjih producentskih hiš podpisal petletno pogodbo. Šest mesecev bi se moral učiti angleško, vendar sem se ravno pred tem poročil in dobil sina, zlatega leva pa sem imel v vitrini, tako da sem se nazadnje odločil, da ostanem doma. Takrat sem bil star 27 let, čakale so me nove pogodbe in tekst Veljka Bulajića. Pogodbo za *Bitko na Neretvi* sem podpisal v Gornjem Vakufu in dobil privilegij, da se s helikopterjem odpeljem na snemanje. To je bila mamutska produkcija. Lahko si mislite, kako je bilo, če so zaradi avtentičnosti posnetka zrušili pravi jekleni most čez Neretvo. *Bitka na Neretvi* ni lansirala moje kariere, je pa potrdila moj igralski talent. Postal sem zelo zaželen in spomnim se, da so se začeli trgati zame. Takrat sem začel igrati v popularnih komedijah, ki niso bile uspešne le v Jugoslaviji, ampak tudi v tujini.

Bitka na Neretvi je bila leta 1970 nominirana za oskarja za najboljši tujejezični film, kajne?

Da, bila je med petimi nominiranci. Vem, zakaj ga ni dobila. Čeprav je šlo za najdražjo produkcijo, film ni dobil oskarja, ker je prihajal iz komunistične države.

Na začetku devetdesetih let ste se bolj ali manj poslovili od igralske kariere, ustanovili ste lastno produkcijsko hišo in začeli sami režirati. Kaj je botrovalo tej odločitvi?

Ravno takrat je moj sin Gaga končal fakulteto, država se je tresla, in moral sem mu priskrbeti neko delo. Tako sva v tem nemirnem času skupaj ustanovila produkcijsko hišo, da bi se ukvarjala s temami, ki so naju peklile, mučile in vznemirjale. Eden prvih takšnih filmov je bil *Hiša ob progi* (Kuća pored pruge, 1988) z zgodbo o Srbih, ki zapuščajo Kosovo. Za ta film sem na puljskem festivalu kot igralec dobil svojo šesto zlato areno, režiser Žarko Dragojević pa je prejel zlati areni za režijo in scenarij. Ta film, podobno kot Babičev *Po isti poti se ne vračaj*, pripoveduje o ljudeh iz province, ki jih v novem okolju ne sprejmejo. V naši produkciji je nastal tudi *Reci, zakaj me zapuščaš* (Kaži zašto me ostavi, 1993) Olega Novkovića, ki govori o posledicah vukovarske fronte leta 1992. To je film, ki smo ga prikazali na približno 47 festivalih in je dobil precej nagrad. Dolgo sem razmišljal, ali se sploh lahko ukvarjam z nekimi zabavnimi, komičnimi stvarmi. Zdelo se mi je, da ne morem kot noj zakopati glave v pesek, da ne bi videl, kaj se dogaja okrog mene. V nekem trenutku sem naletel na roman Slobodana Selenića *Naklepni umor*, usedel sem se in po njem napisal zgodbo, za katero se mi je zdelo, da bi lahko postala izjemno zanimiv film. Selenić je zgodbo spremenil v scenarij. Film *Naklepni umor* (Ubistvo s predumišljajem, 1995), ki ga je režiral Gorčin Stojanović, je bil veliko odkritje. V Jugoslovanski kinoteki so ga uvrstili med sedem najboljših srbskih filmov vseh časov. Potem



Ljubiša Samardžić in Milena Dravić v filmu *Devojka* (Puriša Dorđević, 1965)



Ljubiša Samardžić v filmu *Bombaši* (Predrag Golubović, 1973)

sem produciral precej drzen film *Sršen* (Stršljen, 1998, Gorčin Stojanović) o tem, ali je možna ljubezen med Albancem in Srbkinjo, in zato dobil nekaj anonimnih pisem, vendar nisem popustil. Bil sem pripravljen na provokacije, nikoli nisem izgubil glave, da bi koga žalil, ampak sem – nasprotno – nadaljeval z delom. Produciral sem črno komedijo *Kolesa* (Točkovi, 1999) Djordja Milosavljevića, ki govori o črnem trgu, prevarantih in preprodajalcih orožja, zelo dober film, ki izraža tudi moj pogled na svet.

Vaš režijski prvenec, film *Nebeška vaba* (*Nebeska udica*, 1999), ki je premiero doživel v tekmovalnem programu berlinskega festivala, je drama, ki na intimni ravni prikazuje posledice politike Slobodana Miloševića ...

Da, režirati sem začel čisto nepričakovano. Moj sin je kakšno leto pred Natovim bombardiranjem Beograda zbolel za levkemijo. Ko je prišel z zdravljenja, sem mislil, da je definitivno preživel, bili smo srečni, da smo se izvlekli iz te najtežje situacije. Ko je prišlo do bombardiranja, je on kot mož in oče dveh otrok doživel stres in bolezen se je vrnila. Moja Mira je šla z njim v London, da ga reši. Bil sem besen zaradi teh bomb, ker je šlo za oblastno politiko Zahoda, kruto do vsakogar, ki ni poslušen. Na drugi strani pa nemoška, anemična politika Miloševića, ki nikomur ni prinesla nič dobrega, ni znala vzpostaviti mostu proti takšni Evropi, da bi morda podpisali vse, kar bi bilo treba v zvezi s problemom Kosova. Kot veste, sem režiral film, ki je leta 2000 odprl berlinski festival skupaj z Wimom Wendersom. Potem ko je *Nebeška vaba* doživela velik aplavz in mi je predsednik žirije Andrej

Wajda čestital in rekel, da sem resen kandidat za zlatega medveda, sem naslednje jutro prebral članek, ki me je fasciniral in vznemiril obenem, ker je v njem nemški zvezni minister za kulturo moj film napadel kot »subtilno propagando Srbije«. Čez pet dni pa so *Nebeško vabo* že kupili za nemško-francosko televizijo Arte. Torej je, na kratko, to, da sem se začel ukvarjati z režijo, le imelo neki smisel. Ko je Branko Bauer, ki ga imam za svojega filmskega očeta, videl *Nebeško vabo* v dvorani Jadran filma v Zagrebu, je rekel, da bi ga v celoti tudi sam podpisal. To je bila zame največja nagrada.

Vsi vaši filmi – razen zadnjih treh, zgodovinske trilogije *Jesen prihaja*, *Dunja moja* (*Jesen stiže*, *Dunjo moja*, 2004) – se dogajajo v sodobnosti ter kritično obravnavajo deviacije in probleme srbske družbe. V *Nebeški vabi gre za vprašanje neperspektivnosti življenjskega okolja*, v filmu *Nataša* (2001) za kriminal in korupcijo, v *Ledini* (2003) pa za ksenofobno mentaliteto malih ljudi ...

Ledina je šolski primer metafore. To je prazen prostor, obkrožen z ljudmi, stanovalci blokov novega Beograda, kjer se nabirajo odpadki in svinjarija. Ko se nekdo trudi, da bi odstranil svinjarijo, da bi vse skupaj preuredil in ustvaril kotichek oaze, sreče, miru, estetike, lepote in veselja, ga vsi ljudje, ki to opazujejo, začnejo motiti, da ne bi prišlo do popolne spremembe. Zdi se mi, da ta film ni čisto iz mojega arzenala, da ima v sebi nekaj črnovalovskega ... Je pa to tudi prva srbsko-hrvaško-bosanska koprodukcija. Moram povedati, da večine svojih filmov ne bi mogel narediti brez koproducentov, posebej Bolgarov, ki so me spoštovali kot

igralca in financirali moje filme celo v času blokade.

Kateri srbski film po vašem mnenju na najbolj avtentičen in estetsko prepričljiv način reflektira zadnji dve dekadi srbske zgodovine?

Mislím, da sta ti dve dekadi najbolj izrazito obarvala dva filma. Eden je *Lepe vasi lepo gorijo* (Lepa sela lepo gore, 1996) Srdjana Dragojevića, drugi pa je Stojanovićev *Naklepni umor*. Tudi *Nebeška vaba* ima neko svoje mesto. Priznati je treba, da je bilo v tem času malo pogumnih.

Kakšno je stanje v srbski kinematografiji in družbi danes?

Vedno je isto, nič se ne spreminja, vzdušje je letargično. Država se bori za svoje mesto pod soncem. Moram priznati, da se jaz osebno nikoli ne bi prepiral s sosedom zaradi koščka zemlje. Če imaš kaj pameti in modrosti, se z njim dogovoriš. Če bi mi сосед rekel, da mi bo vzel pol metra zemlje, bi mu odvrnil, naj ga za božjo voljo vzame, če bo zaradi tega srečnejši ... Ta toleranca, spoštovanje drugega, sta alfa in omega vsakega odnosa. Zdrav sem samo zato, ker premorem neko širino in dobroto. Kadar le lahko, pomagam drugim. Ko je bil moj sin bolan, ko sem opazil, da v bolnišnici nimajo ničesar, niti grelcev niti tehtnic, sem se odločil – ne glede na to, koliko denarja sem potrošil za sinovo zdravljenje –, da jim to podarim. Delati dobro je bistvo naših odnosov, življenja in druženja. In ta postanek v Sloveniji je sreča in radost zame.

OTROCI

NA FESTIVALU SLOVENSKEGA FILMA JE DOMAČO PREMIERO (MEDNARODNO PA V ROTTERDAMU) DOŽIVEL NOVI CELOVEČERNI FILM VLADA ŠKAFARJA: OTROCI. NIČ POSEBNEGA ZA FESTIVAL, KI JE V LETU 2008 FILMSKO UDELEŽBO MERIL V – TAKŠNIH ALI DRUGAČNIH – DUCATIH, PA ZATO PRAZNIK ZA VSE, KI V DOMAČEM FILMU ZADNJA LETA ZAMAN ISČEMO PRESEŽKE IN IZSTOPANJA.

JURIJ MEDEN

Otrocih se je s FSF-ja, to je treba povedati, poročalo malo ali nič. Tisti drobni odzivi pa so vseeno nosili slutnjo obeta. Poročevalka časnika *Delo* je tako, nemudoma po prvi novinarski projekciji, film tankočutno označila za prvo veliko zgodbo festivala, v sklepnem poročilu pa *Otroke* navijaško in razočarano (nad distribucijo festivalskih nagrad) razglasila za največjega festivalskega poraženca, saj sta film in njegov avtor ostala povsem praznih rok (dvomim sicer, da je bilo slednjemu za to kaj mar). Vendar bi bilo odločitev žirije (oziroma žirij, saj so *Otroke* spregledali tudi kritiki in občinstvo) prenaplajeno razglasiti za slabovidno. *Otroci* so namreč za razsodišče – letos osredotočeno na bližanje slovenskih produkcijskih standardov hollywoodskim, na sproščene ilustracije spolnosti in na podobne periferne zadeve – pretrd zalogaj očitno predstavljali že s svojo neobičajno in na prvi pogled predvsem surovo, celo grdo formo ter žanrsko neopredeljenostjo.

Ta navidezni problem seveda lahko zbega samo v primeru, če od filma vnaprej želimo, da se jasno opredeli kot izmišljotina ali (bolj ali manj manipuliran) dokument, avtor *Otrok* pa, kar se tega tiče, (upravičeno) vztraja, naj se njegovega filma ne tlači, ne doživlja in ne razumeva pod nalepko dokumentarec. Nalepko, ki se sicer ponudi prva, saj *Otroci* v bistvu prinašajo »zgolj«, če povzamemo jedrnat opis filma v festivalskem katalogu, »intimne pogovore z neznanimi ljudmi o njihovem življenju in bivanju v tem svetu«. Sinopsis v katalogu nadaljuje takole: »V središču je postavljeno vprašanje o otroku in otroštvu kot izhodišče za človekovo razmišljanje o lastnem življenju. Tako človek hitro

zaide k razmisleku o svojih bistvenih stvareh, o življenju in svetu danes, o svojem mestu v njem, družbenem, političnem, moralnem, a tudi duhovnem in čustvenem. Film poskuša prodreti v njegova najgloblja doživetja življenja. V pogovorih se neprisiljeno odkriva posameznikovo občutenje tega sveta, svojega življenja in človeške vere (vere v ta svet). Skozi film se prepletata intimni dnevnik in družbena kronika.«

Ta sociološko-filozofski nastavek (v filmu, mimogrede, tudi gladko uresničen) ponuja rešitev v obliki definicije, da imamo opravka s filmom-esejem, to zlahtno formo filmskega ustvarjanja, po kateri so, vsaj uspešno, posegala le največja filmska imena, zlasti številni Francozi (Godard, Marker, Varda), doma pa se s poskusom v tej zvrsti, vsaj omembe vrednim, še nismo srečali. Pa vendar *Otroke*, če že moramo, tudi za filmski esej težko opredelimo; ne nazadnje je mehanizem delovanja tega nenavadnega filma vse prej kot analitičen, njegova metoda nizanja (dejstev, podob, izkušenj, spoznanj, vprašanj) vse prej kot racionalna, njegov kontekst vse prej kot kristalno jasen ali vsaj osredotočen. S čimer ni pravzaprav nič narobe, ravno nasprotno, saj film kot takšen – predvsem živ v smislu filmskega izraza kot spontanega, ne pa kot prenosa mrtve črke v otrplo podobo – lepo zrcali živahno, vijugasto pot svojega nastanka. Glede tega je avtor v intervjuju za revijo *Premiera* iskreno povedal: »Naši *Otroci* so prihajali na svet dlje kot običajno. Vesel sem, da sem ves ta čas puščal pot filma popolnoma odprto, da sem zavil na mnoge stranpote in da sem na koncu vztrajal pri izhodiščni viziji kompleksnejše strukture in odkrite osebnosti prizadetosti.«

Gledalcu se tako, na primer, šele potem, ko globoko

zabrede v film, posveti, da je serija intervjujev (navadnih pogovorov, kot ta srečanja imenuje Škafar) pravzaprav skrbno strukturirana in da je vsak naslednji obraz, v katerega se potopimo, starejši od prejšnjega; tako vse od nemočnega, ljubljenega novorojenčka do obnemoglega, ljubljenega starca (rdeča nit ljubezni, ena izmed številnih, je morda najbolj opazna). Ko se enkrat zariše ta časovna linija, premalo za logiko eseja, kot edini opazni formalni princip *Otrokom* ostanejo še občasne punktuacije v obliki avtorjevih razmišljanj, podanih skozi šepetajoč, akuzmatičen glas (po elegičnem tonu soroden Sokurovemu) na podlagi (vsaj na videz naključnih) podob minljivosti in nostalgije: porumenele družinske fotografije, prazni prostori, kjer so prej potekali pogovori, ipd.

Te avtorjeve intervencije v obliki poetičnih razglabljanj so ozujevske blazinice v polnem pomenu besede, saj so v neposrednem smislu razvezane od »mesa« filma, vsakdanjih izpovedi; služijo predvsem za to, da opozarjajo nanje, na tisto posebno, ki se skriva v vsakem vsakdanu pod sočutnim, čuječnim pogledom. Avtor filma se tako paradoksalno oglašja takrat oziroma zato, da ob tem ne bi slišali njega, temveč druge; tiste, ki jim je v prvi vrsti prisluhnil tudi sam. Njegove besede so, tako se zdi, v prvi vrsti namenjene nekemu drugemu; vedno jih spremlja tudi pritajen zvok škrebbljanja svinčnika po papirju, kar daje misliti, da je najbolj ustrezen način gledanja *Otrok* soroden branju (tujega) pisma; prozaičen uradni angleški naslov filma, *Letter to a Child* (Pismo otroku), pové, da je imel nekaj podobnega v mislih tudi avtor.

Intimno pismo praviloma pišeš sam, v samoti, da ga bo sam, v samoti nato prebral nekdo drug.



Gledanje *Otrok* se zato kaže kot do neke mere skrivno početje, ob katerem se nemalokrat znajdemo v zadregi. V zadregi pred neposredno, presenetljivo, celo surovo odkritostjo izpovedanega. V zadregi zato, ker nam je bilo podarjeno nekaj, kar si je sicer, onstran kinodvorane, treba prislužiti. *Otroci* tako niso samo film-pismo, temveč film-dar, tudi film-zrcalo. Film, ki pogled sprejme, nato pa neusmiljeno pogleda nazaj. Gledalčeva participacija tako ni le stvar zahteve ali nuje, temveč, spet, zadrege; radi bi spregovorili tudi sami, pa vendar sedimo v kinu, v temi, privilegirani, samo poslušamo, gledamo, beremo. To neverjetno razprtje prostora med filmom in gledalcem, ki ga odprtemu pogledu naklonijo *Otroci*, je tudi utelešenje lepe misli Petra Kubelke (gre za besedno igro, ki jo omogočata nemščina in slovenščina), da je (dobra) filmska predstava natanko to, gledalčeva predstava (videnega). Na mestu je obrabljeno, vendar redkokdaj tako resnično reklo, da so *Otroci* tako film, o katerem se piše toliko zgodb, kolikor parov oči ga gleda. Lahko torej tudi film-magdalena.

In tako kot so intimne zgodbe, ki jih iz nastopajočih čudežno (nadarjeno?, zagrizeno?) izvablja avtor filma, tako so intimne tudi zgodbe, ki se porajajo ob ogledu. Interpretacija *Otrok* je tako nujno – če želi posredovati vsaj kanec prizadetosti, kakršna spremlja ogled – obenem ali v prvi vrsti tudi doživljanje tega filma, slednje pa je po definiciji enkratno. In pisanje o tem filmu nato nujno parcialno in nedokončano. Škafar v tem smislu citira Milana Puglja: »Samo naše čustvo v prsih je resnica.« Pomenljiva v tem kontekstu je tudi pesem, ki jo je za potrebe predstavitve filma spisal avtor; naj bo tule navedena v celoti: »Nekaj prijateljsem povabil v kino, / da mi povejo kaj o mojem filmu *Otroci* in so rekli, / da so videli / obraz otroka v obrazu

starca / in da si otrok tudi, ko imaš 80 let; / da se ti vrti film tvojega življenja, / ko si pozabil, kakšen si bil / in se zdaj spominjaš prek drugih; / čustva in ranljivost ljudi, / kako se počasi odpirajo; / minevanje in spominjanje, / celo za pravkar minulim trenutkom; / in da je ljubezen nad vsem, / čeprav še vedno ne dobimo odgovora nanjo ... / jaz pa sem bil vesel, / da so videli vse te stvari / v nekaj navadnih pogovorih / s popolnimi tujci.«

O *Otrocih* bi potemtakem lahko pisali kot o meditaciji o minljivosti življenja, kot o strahovito (in uspelo) ambicioznem eseu o bivanju, kot o poetični razpravi o možnosti medčloveške bližine, kot o zaljubljeni zgodbi o ljubezni, kot o naključnem srečanju tujcev, katerih poti so zdaj nepovratno prekrizane. Tako kot je otrok iz angleškega naslova lahko kakšen konkreten, denimo še nerojeni otrok avtorja filma, ki mu ta, tako kot nekdo v nekem filmu Artourja Aristakisiana, piše pismo, da ga pripravi na življenje; lahko je to tudi otrok (v pozitivnem pomenu besede; tisti Wendersov otrok, ki se čudi), ki se skozi pogovore o resnih, življenjskih stvareh izriše v vsakem spraševancu pred kamero; lahko pa preprosto otrok v vsakem gledalcu, ki se mora zbuditi, da bo lahko videl, ne samo gledal Škafarjev film.

V tem, spet obrabljenem, pa zato nič manj dragocenem rekle, namreč tiči kleč. In če je za videti nato neskončno, je *Otrok* za gledati tudi dejansko bolj malo skupaj: v skladu s svojim vsaj opisno in navzven minimalističnim konceptom, ki zapeljuje izključno z vabilom k dialogu, ne pa s spektakelsko ali vsaj kakšno že udomačeno formo, je film na pogled in prisluh izrazito grob; k temu učinku prispevata predvsem ploščata, razvlečena, pogosto tavajoča video slika in nečist zvok. Pa vendar se ta na prvi pogled zgolj neprivlačna površina kaže kot edina možna, da film lahko ure-

sničuje svoje ambicije: podaljšani video posnetki so nujna, če se želi s kamero potrpežljivo prisluhniti (ne le loviti privlačnih utrinkov); begava slika simulira trepetanje pogleda spričo razgaljene intime; občasno lovljenje besed med truščem vsakdana, namenoma ali ne, ponazarja učinek globokega življenjskega spoznanja, dragocene izkušnje, ki vsak hip lahko preseneti v ščavju vsakdanjega monologa. Kot takšen film seveda tudi opozarja, da lahko dobra in dobro izpeljana ideja zasenči še tako razcefrano oblačilo, po drugi strani pa še tako zloščena površina ne more prikriti odsotnosti idej; lekcija, kakršno mora domači film šele vzeti.

Otroci naposled vseeno niso takšen kinematografski novum, kot bi šlo brati iz pričujočih vrstic; nenazadnje gre za svojevrstno nadaljevanje prejšnjega celovečerca Vlada Škafarja, *Peterka: leto odločitve* (2003), kjer je avtorja zanimal soroden motiv iskanja posebnega v vsakdanjem. Radovednega in prizadetega iskanja, ki spotoma obračuna še z umetelno delitvijo filmskega dispozitiva na igranega in dokumentarnega; šteje najprej samo intenca, nato samo film. Pet let, ki loči en film od drugega, je prineslo nadgradnjo, ki jo najlepše spet opiše avtor sam, ko govori o svojem interesu za simbolne podobe življenja. Če smo v *Peterki* ob gledanju »banalnih« trenutkov vsakdana portretiranca najprej iz svoje zavesti izbrisali kot ikono, ga uzrli kot človeka, slehernika, in nato prav v tem vsakdanu uzrli resnično posebnost in hkrati univerzalnost, gre do *Otroci* še korak dlje in vsakdan (nekoga) destilirajo v sam simbol (vsega) življenja – ta je nato berljiv, v eni pisavi in nešteto izgovorjavah, za vsakogar posebej. Lekcija življenja, lekcija filma, kakršno znajo redki, zmorejo pa še redkejši.

ZA VEDNO



MATIC MAJČEN

Ko je leta 1987 Damjan Kozole posnel svoj prvenec *Usodni telefon* in s tem zoral ledino neodvisnega filma v nekdanji državi, si je verjetno najmanj želel, da bi dvajset let pozneje, v času avtorske in ustvarjalne zrelosti, še vedno moral ustvarjati pod povsem enakimi produkcijskimi pogoji. V nenehnem stanju zafrustriranosti s skorajda neznosno ustvarjalno klimo v našem prostoru je bilo v zadnjih letih z njegove strani celo slišati izjave o negotovosti nadaljnje režiserske kariere. Pa vendarle je njegov sedmi celovečerni film tu, sicer daleč od kakšnega visokoproračunskega ekscesa, posnet zgolj v nekaj dneh s peščico posameznikov v režiserjevem lastnem stanovanju v centru Ljubljane. Mednarodno premiero je imel v Rotterdamu, jeseni pa je, zanimivo, zasedel vlogo edinega domačega predstavnika na Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu. S tem je tako po že večkrat videnem scenariju vstopil v javno sfero kot sinonim podhranjenega slovenskega filma, ki nekako vendarle drži korak v postavljanju ob bok bogatejšim primerkom iz mednarodne produkcije.

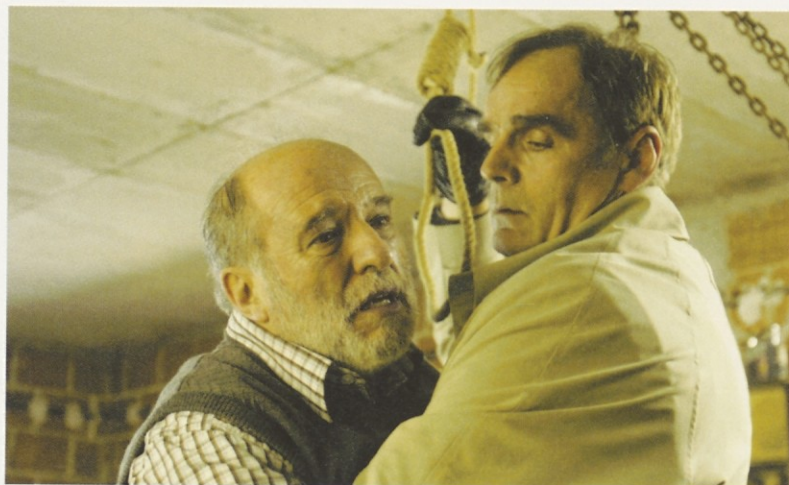
Za vedno v domala popolnem prekrivanju narativnega in ekranskega filmskega časa uprizori odnos med Maretom (Dejan Spasić) in Tanjo (Marjuta Slamič). Ko se slednja neke noči vrne z rojstnodnevne zabave, jo doletijo ljubosumni izpadi partnerja, ki se sprevržejo v čustveno viharan premislek o nadaljnjem obstoju njunega razmerja. A še pred vsemi vprašanji morale, krivde, kazni, odnosov med spoloma, človekovih pravic, sosedske odgovornosti ali vloge izvršilne veje oblasti pri reševanju družinskega nasilja je *Za vedno* predvsem film o slovenstvu. V njem so vsi elementi, ki jih je slovenski film v zadnjem desetletju že naslikal v portretih poosamosvojitveno-tranzicijske družbene

realnosti na sončni strani Alp. Štiri stene stanovanja, kjer se odvijajo družinske tragedije, podprte z verbalnim in fizičnim nasiljem, ljudje, ki so onstran teh zidov v pregovorni slovenski zadržanosti vedno neodločni v svojih dejanjih, Peter Musevski kot nosilec kastrirane, mevžaste moške identitete, ki je zmožen svojo patriarhalno diskurzivno nadvlado aktualizirati samo prek ženskega lika. Ljubljana je prazna, z nasmehi prekrito množico sprehajalcev zamenja nočno odmevanje glasov v primežu kamenih obličij urbanih konstrukcij, vse je pričakovano na svojem mestu, domala stereotipno v svojem funkcioniranju, absurdnost umovanja glavnih akterjev deluje kot blede senca s čutili zaznavane realnosti, kot jo poznamo v domnevno istem socialnem prostoru dejansko živeči človeški organizmi. A ta identiteta zdaj naenkrat ni več del balkanskega prostora – skandinavska estetika, ki jo označujejo lesena vrata moderno opremljenih stanovanj in v njih bivaajoči srednjerazredni, še zdaleč ne finančno šibki subjekti (ti v svojem neprevzemanju odgovornosti za lastna dejanja spominjajo na igro nikoli odraslih otrok v srednjih tridesetih), dobi na nekem mestu svojo potrditev še v obliki diskurzivnega utelešenja. V luči dejstva, da so bili Kozoletovi *Rezervni deli* s strani revije *Sight & Sound* uvrščeni med deset najpomembnejših filmov "Nove Evrope" – ta je seveda že sama po sebi arbitraren politično-geografski konstrukt –, vso pozornost namreč požanjejo besede, ki so Marjuti Slamič v nekem trenutku skozi Tanjin pogovor z Maretom položene v usta: »Preveč gledaš vzhodnoevropske filme – nismo vsi begunci in cigani, večina nas živi čisto običajno življenje in ima čisto običajne probleme!«

Za vedno je film, pri katerem ne preseneča dogodek na eni izmed rotterdamskih projekcij, kjer je ob koncu filma skupina feministk povzdignila glas nad videnim.

Povsem logično, kadar moški filmski ustvarjalec oriše takšen še zdaleč ne najbolj neoporečen ženski lik v filmski zgodovini, kot je Tanja. A gre za preris nekega že poprej videnega filmskega lika, ki ga je Jean-Luc Godard opazil, kako *v nekem trenutku fiksirano gleda v kamero in nas s tem kliče za priče njenih prezira vrednih dejanj, potem ko se je raje odločila za pekel namesto nebesa* (v *Arts* 680, 1958). Te besede, blaga parafraza opisa Bergmanove Monike (*Poletje z Moniko* [Sommarén med Monika, 1953]) oz. njenega pogleda, prav tistega, ki je tudi sam deloval kot nekakšna oporna točka novovalovske miselnosti, so bile analogno že takrat očitajoče nastrojene nasproti tradicionalnemu, institucionalno sponzoriranemu filmu. S to večpomensko gesto, *homage*-m za-vedno neodvisni drži, se zgodi še tretja avtointerpelacija v filmu, ki jo je poleg filmsko-zgodovinske reference ter ponujajoče se raznolike moralno zaznamovane interpretativne sheme v našem prostoru vendarle nemogoče brati drugače kot triumf filmskega ustvarjalca nad realnostjo, ki ga obdaja. *Za vedno* je morda res film o mejah, tako tistih navideznih, ki si jih nadenemo sami, kot tudi tistih dejanskih, s katerimi se soočamo v interakciji z okolico, a je v tem filmskem samoizpraševanju morda resnično retorično vprašanje tisto o mejah avtorja samega, ki vedno znova začenja z neke ničelne točke, z negotovim pogledom v prihodnost.

DOLGE SENCE PRETEKLOSTI



ŠPELA BARLIČ

Pokrajina št. 2 (2008) je že drugi film Vinka Möderndorferja, ki se loteva perečih problemov in patologij sodobne slovenske družbe. Tokrat zato, da bi osvetlil sedanost, seže v preteklost, formalno pa zgodbo zagradi s pomočjo preverjenih žanrskih konvencij in tako pred domače gledalce, ki so žanra vajeni pretežno iz filmov druge provenience, postavi film, kakršnega na domačih platnih vidimo zelo redko. Medtem ko je *Predmestje* (2004) boleče dregnilo v ksenofobijo in ozkosrčnost, ki sta Slovencem odmerjena v zares bogatih količinah, *Pokrajina* stegne roko v polpreteklo zgodovino in iz omare privleče okostnjake, ki blodijo med nami in s smrtjo okužujejo na samo našo, ampak tudi generacije, ki prihajajo za nami.

Benigna tatiča Sergej (Marko Mandić) in Polde (Janez Hočevar) na enem svojih rutinskih roparskih pohodov iz hiše upokojenega generala skupaj z dragoceno sliko odneseta tudi košček zgodovine. Sergej namreč na lastno pest iz sefa za sneto sliko ukrade šop bankovcev, z njim pa nevede pobaše dokument, ki izdaja naročnika povojnih pobojev. Usodna zmot kot v kakšni antični tragediji sproži val pogubnih dogodkov, v katerih izgine vse, kar ima Sergej resnično rad. Sergej je pravzaprav čisto pravi tragični junak. Je kriv brez krivde, na svojih plečih nosi grehe iz nekega drugega časa in se nehote znajde v funkciji obelodanjanja zgodovine, ki je ni pisal sam. Obenem pa ima fant polne roke dela z brskanjem po nemirni duši in sprejemanjem življenjsko pomembnih odločitev. V svoji naivnosti v resničnost priključ tako lastno kot tudi kolektivno nezavedno, z vsemi strašljivo temačnimi potlačitvami vred.

Möderndorfer cepi Sergeja z Ojdipom, antično tragedijo s politično srhljivko, sedanost z zgodovino in osebno z družbenim, vse te hibridne niti pa dovolj trezno potegne skupaj z žanrskimi prijemi, da kljub zapletenemu kolažiranju gledalec z lahkoto sledi razvijanju pripovedne niti. V film je zapakiral vse, kar potrebuje prava srhljivka. Imamo ozadje političnega merjenja moči in neporavnanih računov ter poi-gravanje z dvojnim registrom seksa in nasilja, ki sta deležna skrajno naturalistične obdelave. Tu je tudi zmedeni protagonist, ki mora skozi film šele ugotoviti, kaj se mu pravzaprav dogaja, mali človek, ki z nedolžno gesto sproži serijo politično motiviranih zločinov. Tesno za petami mu sledi psihopatski, hladnokrvni iztrebljevalec, poosebljeno zlo v službi politične moči, gonilna sila dogajanja pa je lov na zaupen dokument, ki je pravzaprav pomembnejši od dokumenta samega. Montaža je premišljena tempirana in v stopnjevanem ritmu gradi suspenz, vse dokler Sergej ne obstane pred breznom groze, iz katerega je bruhnilo vse gorje njegovega dezorientiranega sveta.

Film torej igra na preverjene žanrske kode in trka na gledalčevo obzorje pričakovanja. V tem smislu gre za prispevek, ki povsem korektno zapolnjuje pomemben manko v domačem filmskem prostoru. A formalna izbira je zahtevala tudi določene žrtve. Ker težišče dogajanja pade na akcijo in ustvarjanje napetosti in ker kompleksna pripovedna struktura v okviru žanra zahteva določene poenostavitve, so največje žrtve padle na strani karakterizacije. Predvsem oba ženska lika sta moteče sploščena, papirnata, reducirana na dva polarna tipa, kot bi režiser hotel reči, da je ženska lahko le mati ali kurba. Posledično tudi Sergejeve mo-

tivacije niso vedno jasne, a tekom dogajanja vendarle doseže določen razvoj. Da se bo na koncu odločil za Jasno (Maja Martina Merljak), je jasno že v prizoru, kjer si, oborožen z ukradenim denarjem, na križišču nenadoma premisli in namesto k Magdi (Barbara Cerar) zavije proti Jasni – v denarju pač vidi predvsem sredstvo, ki ga postavlja v bližino slednje. Edini zares kompleksen, psihološko zagoneten lik je resnobi eksekutor (Slobodan Ćustić), v katerega je režiser položil kup indicov, ki gledalcu služijo kot izhodišče in skušnjava za razvozlanje njegovega notranjega sveta, hkrati pa ga je pustil dovolj odprtega, da do konca ostane nedoločljiv, skrivnosten lik, ki mu nikakor ni mogoče priti do dna.

V vsaj dveh točkah je film nedvomno zelo drzen. Prva je snov. Operira s kočljivo zgodovinsko tematiko, a jo v pripoved vpelje organsko in ni videti, da bi avtorju šlo za iskanje zgodovinskih resnic ali odpiranje ideoloških debat, temveč le za oblikovanje zapleta, ki korenini v avtentični slovenski izkušnji. Druga žgečkljiva točka je včasih rahlo vulgarno razmetavanje s seksom. Z nekaterimi prizori se Möderndorfer nevarno giblje po robu dobrega okusa in bi jih v filmu mirne duše lahko pogrešili. Morda bi se prav tu našel prostor za določene poglobitve, ki bi dale večjo težo in globino zdaj precej površno zastavljenemu ljubezenskemu trikotniku. Sicer pa film čisto spodobno izpolnjuje svoje žanrske poslanstvo.

LOS ANGELES NA FILMU

ZARADI BREZOBZIRNIH POSEGOV MODERNE ARHITEKTURE V ŽE TAKO KRATKO ZGODOVINO »MESTA ANGELOV« PRESTAVLJAJO FILMI, POSNETI V TEM VEČMILIJOJSKEM URBANEM SREDIŠČU, PRAVE MUZEJE MESTNE PRETEKLOSTI, KI V LOKALNEM (IN SVETOVNEM) KOLEKTIVNEM SPOMINU S SVOJIM UČINKOM REGISTRIRANJA REALNOSTI NA TRAK NA TA NAČIN OŽIVLJAJO IZBRISANE, POZABI PODVRŽENE PROSTORE IN NJIHOVA OBLIČJA.

SIMON POPEK

Če sta avtomobil in Marilyn Monroe največkrat fotografirana objekta v zgodovini, potem je Los Angeles največkrat posneto mesto. Na filmu kakopak. Horizontalni megapolis kot konkurenca vertikalnemu New Yorku na vzhodni obali si zlahka zasluži primat od začetka dvajsetih let 20. stoletja naprej. Odkar gojenje pomaranč v Južni Kaliforniji ni več najbolj dobičkonosna dejavnost oziroma odkar so producenti z Vzhodne obale sprejeli pragmatično odločitev selitve v prijaznejše okolje Južne Kalifornije, drži Mesto angelov kot prestolnica filmske industrije nesporni primat. Ne govorimo le o fotografiranju/filmanju mesta v najbolj elementarni obliki, temveč o vlogi mesta v filmu na mnogih ravneh, geografski, estetski, simbolni, politični, zgodovinski. Ali, če citiramo Thoma Andersena, o »mestu kot ozadju«, »mestu kot liku« in »mestu kot subjektu«.

Los Angeles je imel v zgodovini filma resne konkurence, sploh pred koncem šestdesetih let, ko se je Los Angeles na filmu sploh začel zavedati samega sebe, svojih problemov, lastne zgodovine ter pomembnih lokalnih in civilnih mejnikov. Prvo veliko »filmsko mesto« je bil v dvajsetih letih verjetno Berlin, ne toliko zavoljo ekspresionizma, izrazito artifične, studijske poetike, temveč zaradi *kammerspiela* in še posebej »uličnega filma«, ki je v sredini desetletja nastopil kot odločna opozicija izumetničenemu ekspresionizmu, mestu, njegovim ulicam in skritim koticom pa je s snemanjem na lokacijah postavil prvi spomenik.

Status drugega filmskega mesta bi koncem petdesetih let utegnil za hip pobrati novovalovski Pariz, ki pa je vse prevečkrat nudil zgolj estetske užitke (»film

kot ozadje«), sredi šestdesetih morda še *swingin' sixties* London (še manj izrazit, v resnici potopljen v psihedelijo). Lep primer »vidnosti« mesta je koncem šestdesetih ponudil kar Michelangelo Antonioni, ki je v Londonu najprej posnel *Povečavo* (Blow-Up, 1966), v Los Angelesu in okolici pa *Koto Zabriske* (Zabriske Point, 1970), v vseh pogledih izrazitejši mestni film, kjer je Italijan kot tujec v mestu resda obveljal za režiserja z naivno turistično vizijo ter izpostavljal klišejske lokacije, zato pa toliko bolje ujel duha konca šestdesetih in »the dream is over« pesimizma.

Los Angelesu na filmskem platnu je dunajski Viennale v sodelovanju s Filmmuseumom meseca oktobra posvetil obsežno retrospektivo, ki je ne bi mogel zasnovati in kurirati nihče drug kot Thom Andersen, *Losangelino* vse od mladih nog, sicer pa občasni filmar, zgodovinar in predavatelj na kalifornijski univerzi CalArts, kjer sta z Jamesom Benningom izšolala nekatere vidnejše mlade cineaste novejša generacije (Travis Wilkerson, Mike Ott). Andersen se že desetletja ukvarja z razmerji med filmom in mestom Los Angeles, še posebej je kritičen do filmov, ki po njegovem mnenju uprizarjajo napačno sliko prostora, njegovo geografijo in fizično strukturo. Andersen je med drugim ustvaril *Los Angeles Plays Itself* (2003), ključni film za razumevanje odnosa realnost/film in enega najlucidnejših esejističnih dokumentarcev, s katerim preigrava razmerja med mestom in filmom (in se z njimi poigrava). »Filmi so vertikalni, vsaj takrat, ko jih projiciramo na platno; Los Angeles je horizontalen, razen tistega dela, ki mu rečemo downtown,« se glasi samo ena od zajedljivih Andersenovih opazk, s kakršnimi je prepojen njegov 169-minutni kolaž nešteti

filmskih insertov, s katerimi ilustrativno podpre svoja razmišljanja o mestu, ki ga ljubi. *Los Angeles Plays Itself* zavzema nekarakteristično pozicijo, po kateri bi film moral gojiti neposredno, natančno razmerje do realnosti, s čimer se Andersen naslanja tako na tradicijo Bazina kot Deleuza. *Podobo-gibanje* Andersen dojema kot Deleuzovo podaljšanje Bazinovih idej, sploh v primeru ključnega preloma, ki je v štiridesetih letih z neorealizmom ločil klasični in moderni film. *Los Angeles Plays Itself* potemtakem lahko beremo kot zagovor ideje realizma in tradicije neorealističnega gibanja, s čimer Andersen neposredno nagovarja sodobne filmarje, sploh ko je govora o civilnem gibanju in družbenem nasilju nad posamičnimi mestnimi četrtmi, o čemer pišem kasneje. Za Andersena je analiziranje vloge Los Angelesa na filmu tako politična kot estetska pozicija, sploh kadar strastno oponira kanoonu »uradnih« klasičkov o Los Angelesu (nikoli L.A.-ju; Andersen pravi, da naziva mesta nikoli ne bi smeli krajšati).

Andersen se seveda zaveda, da filmi ne govorijo o prostoru, temveč o zgodbah. Če se nam zdi lokacija znana – bodisi v Los Angelesu bodisi v Ljubljani –, potem v resnici ne gledamo filma. Šteje tisto, kar je v sprednjem planu, junaki, razmerja, filmska diegeza. Film zabrišejo sledi lokacij, za nas »izbirajo« tisto, kar naj zbrano gledamo. Potem tečejo dalje; v nas nehoti zbuja namerno pozornost, čeprav med ogledom skušamo potlačiti željo po iskanju (in prepoznavanju) lokacij. Naša »nenamerna pozornost« mora stopiti v ospredje. Toda kaj se zgodi, če gledamo film z namerno pozornostjo, namesto da bi filmu pustili, da nas vodi? »Če lahko občudujemo dokumentarce zaradi dramskih



The Exiles



Gone in 60 Seconds



Los Angeles Plays Itself

kvalitet, zakaj ne bi mogli občudovati igranih filmov zaradi dokumentarnih odkritij?» pravi Andersen, saj se zaveda, da so filmi, ki se dogajajo v Los Angelesu in okolici, svojevrstni muzeji mestne preteklosti. Številne pomembne zgradbe ali cele četrti so v zadnjih petdesetih letih zaradi ponesrečenih ali zlorabljenih urbanističnih posegov preprosto izginile. V mestu, kjer je le nekaj objektov starih več kot sto let in kjer so večino sledi mestne zgodovine preprosto zradirali, sta prostor ali objekt lahko spomenik že zato, ker sta nekoč služila kot prizorišče snemanja filma. Po Los Angelesu so raztresena številna obeležja, kjer so nekdanji studii

V mestu, kjer je le nekaj objektov starih več kot sto let in kjer so večino sledi mestne zgodovine preprosto zradirali, sta prostor ali objekt lahko spomenik že zato, ker sta nekoč služila kot prizorišče snemanja filma.

ali so tam snemali filme, filmski zvezdniki imajo svoje ulice, avenije in parke.

Znameniti Bunker Hill, zgodovinsko središče latinskoameriške migracije, so mestne oblasti v seriji družbenega nasilja od konca petdesetih do začetka sedemdesetih let popolnoma zbrisale z obličja, prebivalce nagnale, spremenile namembnost zemljišč ter na istem mestu zgradile poslovne stolpnice in nakupovalna središča. Zdaj o obstoju Bunker Hilla pričajo samo še časopisni članki, knjige, fotografije ... in seveda filmi, ne kakršni koli, temveč klasike tipa *The Unfaithful* (1947, Vincent Sherman), *Shockproof* (1949, Douglas Sirk) in *Poljub smrti* (Kiss me Deadly, 1955, Robert Aldrich) ter ponovno odkriti neodvisni biser Kenta MacKenzieja *The Exiles* (1961), ki je leta 1958 začu-

til propadanje Bunker Hilla, zato je v naslednjih treh letih z naturščiki posnel elegijo o v nepovratnost izginjačem delu mesta, katerega uničenje danes enačijo z eno največjih kulturnih in civilnih tragedij Zahodne obale.

Los Angeles je verjetno največkrat posneto mesto, še zdaleč pa ni najbolj fotogenično. Ni Pariz ali New York ali Hongkong, katerega zapeljivo betonsko obzorje so zadnjih dvajset let fetišizirali lokalni režiserji tipa Wong Kar-wai. »V New Yorku je vse ostro, izrazito, kot bi mesto gledali skozi širokokotni objektiv,« pravi Andersen. V meglenih in onesnaženih mestih kot Los Angeles podoba v daljavi razpade; celo objekti blizu kamere se zdijo oddaljeni. New York ima rad filmsko kamero, spoznamo ga takoj, iz vsakega kota katerega koli dela mesta. »Z Los Angelesom je drugače, težko ga je dobro posneti, tudi zato, ker je tradicionalni javni prostor popolnoma zaseden s privatnim prostorom premikajočih se vozil,« znova Andersen, ki bi zlahka prikimal angleškemu urbanistu in predavatelju Reynerju Banhamu, zaljubljenecu v kalifornijski megapolis, ki je v svojem srednjemetražnem filmu *Reyner Banham Loves Los Angeles* (1972) mesto poimenoval kar »Autopia«, s čimer je ilustriral svojo fascinacijo z neskončnim mestom, prepredenim z avtocestami kot simbolom svobodnega gibanja, in njegovo funkcionalno arhitekturo.

Andersen večkrat poudari, da stalni prebivalci v resnici ne marajo pretirano Los Angelesa, skupka vasi in predmestij, nekoč povezanih s tramvajem, danes pa z železnico in avtocestami. Po njegovem nimajo odnosa do zgodovinskega centra, sploh ljudje, ki delajo v zabavni industriji; živijo namreč v predmestjih ali po okoliških gričih. Morda filmarji zato nikoli ne rečejo, da prihajajo iz Los Angelesa, temveč iz Hollywooda. Absurdov, vezanih na zgodovino, je še precej več; nekoč južnokalifornijski studii denimo sploh niso stali v Hollywoodu, temveč v predmestju s še bolj idiličnim

imenom: Edendale. Danes Edendale tako kot Bunker Hill ne obstaja več, izgubil se je med Echo Parkom in Silverlakom. Filmarji in filmi (mimogrede, včasih so se odjavne špice vedno zaključevale z napisom »Made in Hollywood, U.S.A.«) skratka trdijo, da prihajajo iz Hollywooda, čeprav se večina studiev nahaja v Culver Cityju, majhni samoupravni občini v zahodnem delu mesta ...

Kako se je Los Angeles torej odražal na filmu? Mesto je filmu dolgo časa služilo zgolj kot ozadje, največkrat kot urbana razglednica. Postopno so se v

L.A. zaupno mesto še jemlje resno, medtem ko se zdi, da ga Brian De Palma zaničuje (oziroma se mu posmehuje), saj je svojo Črno dalijo, prav tako zasnovano na resničnih dogodkih, posnel v studiu v Bolgariji, vključno s številnimi eksterierji!

filmih začele pojavljati bolj ali manj znamenite zgradbe, pri čemer se je vredno vprašati, ali so zgradbe popularizirale filme ali so filmi popularizirali zgradbe. Leta 1893 zgrajena Bradbury Building je zaradi impresivnega interierja in strešnih oken, ki zagotavljajo nenehno spreminjajočo naravno svetlobo, resda slovela že prej, toda nesmrtnosti so jo zapisale predvsem noir klasike *Dvojno zavarovanje* (Double Indemnity, 1943, Billy Wilder), *D.O.A.* (1949, Rudolph Maté), *M* (1951, Joseph Losey) in še posebej *Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott). Kar ni presenečalo, igra svetlobe in senc je bila za žanr, ki je veliko stavil na *chiaroscuro*, prevelika skušnjava. Med najbolj prominentnimi arhitekturnimi spomeniki se pojavljata še



Interier slovite Bradbury Building



Kota Zabriskie



Mreže popoldneva

dva objekta, Ennis House Franka Lloyda Wrighta, ki so si jo sposodili npr. filmi *Hiša na zakletem griču* (The House on Haunted Hill, 1959, William Castle), *The Replacement Killers* (1998, Antoine Fuqua) ter znova dvakrat Ridley Scott, prvič v *Iztrebljevalcu* in naslednjič v *Črnem dežju* (Black Rain, 1989), pa tudi Union Station, znamenita losangeleška železniška postaja, ki je tekom let postala najbolj zmanipuliran filmski objekt, saj je na platnu le redko predstavljala to, kar v resnici je. V *Iztrebljevalcu* je denimo služila za interier policijske postaje!

Andersen se nemalokrat pritožuje, kako je Los Angeles znotraj studijskega sistema potreboval skoraj pol stoletja, da si je pridobil status predmeta pogovora oziroma tematskega središča. V vmesnem obdobju je mesto v filmih postalo lik, kar so npr. potrjevali že omenjeni filmi, posneti v Bunker Hillu, ali nekateri *noirji*, *Mildred Pierce* (1945, Michael Curtiz) in še posebej *Dvojno zavarovanje*, posnet po scenariju Raymonda Chandlerja in literarni predlogi Jamesa M. Caina, skratka po predlogah dveh *hard boiled* romanopiscev, ki sta Los Angeles najprej »okarakterizirala« v svojih romanih in takoj zatem še na filmu.

No, Los Angeles se je – po Andersenu – samega sebe zares začel zavedati šele koncem šestdesetih let, ko so mesto pretresali rasni nemiri v Wattsu (še eni ikonični multietnični sredini), sumljive urbanistične rešitve, oživiljena vojna za vodne vire, vse povezano s korupcijo in kapitalskimi interesi. Kvintesenčni film »Los Angelesa kot predmeta pogovora« je, karakteristično, postala *Kitajska četrt* (Chinatown, 1974, Roman Polanski), še en (post)*noir*, ki ga mimo žanrskih značilnosti lahko dojemamo skoraj kot dokumentarno dramo, fikcijski dokumentarec o nastanku Los Angelesa, saj (kljub Andersenovemu negodovanju, da potvarja mnoga dejstva) pripoveduje skrito in redko dokumentirano resnico o tem, kako nekdane

središče gojenja pomaranč v začetku 20. stoletja skoraj ne bi postalo mesto, če ne bi zgradili akvadukta, katerega gradnja je bila povezana s številnimi zemljiškimi špekulacijami, kriminalnim podzemljem in lokalno politiko.

Kaj mesto Los Angeles kot tematska iztočnica ponuja danes? Bore malo, znova je bolj ali manj zreducirano na vlogo kulise, razen če se holivud ne odloči posneti filma, ki temelji na arhivskih dokumentih in faktih, npr. *L.A. zaupno* (L.A. Confidential, 1997, Curtis Hanson). Hansonov film mesto še jemlje resno, medtem ko se zdi, da ga Brian De Palma zaničuje (oziroma se mu posmehuje), saj je svojo *Črno dalijo* (The Black Dahlia, 2006), prav tako zasnovano na resničnih dogodkih, posnel v studiu v Bolgariji, vključno s številnimi eksterijerji! Če je soditi po slednjem, bi mesto utegnilo izgubiti celo status (realističnega) ozadja. K sreči je tu filmska zgodovina; ponuja nepregledno množico filmov, ki so Los Angeles skušali predstaviti več kot kuliso. Viennale je predstavil izbor skoraj devetdesetih celovečernih, srednjemetražnih in kratkih filmov, od holivudskega *mainstreama* (*Jackie Brown*, 1997, Quentin Tarantino), hipijevskih klasik (*Divji angeli* [Wild Angels, 1967, Roger Corman]) in akcijskih ekstravaganc (*Gone in 60 Seconds*, 1974, H.B. Halicki), do gejevskega undergrounda (*L.A. Plays Itself*, 1972, Fred Halsted), ameriške avantgarde (*Mreže popoldneva* [Meshes of the Afternoon, 1943, Maya Deren]) in seveda obsežne tradicije filma *noir*, ki je Los Angeles vedno jemal najbolj resno.

Še dva spiska: prvi je »neuradno-uradni« in predstavlja najpogostejše omenjene »najboljše filme«, v katerih je mesto več kot zgolj kulisa. Drugi je alternativni, neformalni in izrazito subjektivni izbor podpisane, ki mesto na filmu dojema kot »turist« ... kar pa po Thomu Andersenu v resnici predstavlja prednost; tako za režiserje, ki v Los Angelesu snemajo filme, kot za gledalce, ki te filme gledajo.

10 »NEURADNO-URADNIH«

Dvojno zavarovanje (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder)

Bulvar somraka (Sunset Blvd., 1950, Billy Wilder)

Kitajska četrt (Chinatown, 1974, Roman Polanski)

Iztrebljevalec (Blade Runner, 1982, Ridley Scott)

Vročica (Heat, 1995, Michael Mann)

Kratke zgodbe (Short Cuts, 1993, Robert Altman)

L.A. zaupno (L.A. Confidential, 1997, Curtis Hanson)

Jackie Brown (1997, Quentin Tarantino)

Mulholland Drive (Mulholland Dr., 2001, David Lynch)

Stranski učinki (Collateral, 2004, Michael Mann)

10 ALTERNATIVNIH:

Lizzies of the Field (1924, Del Lord)

Življenje in smrt hollywoodskega statista 9413 (The Life and Death of 9413, a Hollywood Extra, 1928, Robert Florey & Slavko Vorkapich)

Dvojno zavarovanje (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder)

Detour (1945, Edgar G. Ulmer)

Poljub smrti (Kiss Me Deadly, 1955, Robert Aldrich)

City of Fear (1959, Irving Lerner)

Privatni detektiv (The Long Goodbye, 1973, Robert Altman)

Kitajska četrt (Chinatown, 1974, Roman Polanski)

Gone in 60 Seconds (1974, H. B. Halicki)

Živeti in umreti v Los Angelesu (To Live and Die in L.A., 1985, William Friedkin)

DOKUMENTARNA FANTAZIJA: *OUR BELOVED MONTH OF AUGUST*

VEČPLASTNA PRIPOVEDNA STRATEGIJA, PREHAJANJA IZ
FIKTIVNEGA V DOKUMENTARISTIČNI REGISTER, ETNOGRAFSKO-
ANTROPOLOŠKE AMBICIJE, VEČPOMENSKA UPORABA GLASBENE
PODLAGE – O FILMSKEM ODKRITJU LANSKEGA LETA IZPOD OKRILJA
PORTUGALSKEGA REŽISERJA MIGUELA GOMESA.

ADRIAN MARTIN
PREVOD: MAJA LOVRENOV

Začne se takole: s skupino petelinov, ki se podijo naokoli, medtem ko jih poželjivo opazuje lisica, ki na koncu skoči v napad in razpodi ta pernati zbor. Čuden, vnaprej nepripravljen in niti najmanj zlovešč prolog: ne tako kot škorpionji na začetku Peckinpahove *Divje horde* (The Wild Bunch, 1969), nič simboličnega, alegoričnega ali preroškega v smislu človeške zgodbe, ki sledi. Bolj je podoben Pasolinijevim nenadnim pojavitvam pred špico: kar je sam imenoval podoba-znak, lebdeč, nesestavljiv delček grobe kamerine realnosti.

Ce je ta začetek ključ ali namig na kaj, potem nakazuje neverjetno življenje, od katerega vrvi drugi celovečerec Miguela Gomesa, *Our Beloved Month of August* (Aquele Querido Mês de Agosto, 2008): otroci, reke, stari ljudje, tovarnjaki, ples, motorji, časopisni tiskarski stroj, nastajanje dneva in padanje noči ... predvsem pa zgodbe in pesmi, ki so povedane in izvedene (nedvomno) že tisočič. Potreben je pogum, da posnameš film o »popularni glasbi«, ne v njenih glamurozno uporniških, underground oblikah, ampak o najbolj vsakdanjih, navadnih vrstah glasbe, kot so verske parade, karaoke, godbeni orkester, celonočne harmonikarske zabave, radijske oddaje in skupine, ki preigravajo znane, široko priljubljene pesmi in dajejo prednost baladam v stilu Julia Iglesiasa. Toda tudi če ne marate te glasbe, jo boste mogoče občudovali po

ogledu filma ...

Film spremlja »produksijska zgodba«, ki kroži s pomočjo festivalskih katalogov in novinarskih pake-
tov. Lahko bi ji rekli zgodba o dogajanju v zakulisju, če ne bi bilo tisto, kar naj bi bilo v zakulisju, dejansko tudi na platnu ... in tukaj se začne oblikovati nekaj enigmatičnega. Produksijska zgodba pravi, da je Gomes prišel v Arganil (na Portugalsko) med priljubljeno po-
čitniško sezono (v avgustu) z obsežnim scenarijem za igrani film (kako obsežen je, vidimo, ko leži na mizi) in majhno ekipo. Čeprav ni mogel popolnoma uresni-
čiti svoje »vizije« za ta film, je vseeno ostal tam in začel snemati »resnično življenje« tistega časa in prostora kot kak dokumentarist, antropolog ali etnograf, pri čem-
er je še posebej zasledoval (kot sem nakazal) stalno spreminjajočo se sled »ljudske« glasbene kulture, ki se razširi, da bi ponudila sliko celotnega »migracijskega«
sveta, polnega turistov, obiskovalcev, tujcev, ki so prišli in ostali ... In v ta material je Gomes na koncu zmešal primesi fikcije, ki jo je uspel spraviti na film.

Je ta zgodba resnična ali je že preveč popolna, da bi bila resnična? Nikoli ne moremo zelo natančno ugotovi-
ti, kje v tem procesu se je fikcija končala in realnost začela ali katera je bila prva. Zagotovo se zdi, da je vse, kar je povezano s prizori o snemanju filma (seveda je naslov filmskega projekta znotraj filma tudi *Our Beloved Month of August*), popolnoma umetno, kot na primer v šaljivih prizorih spopada med režiserjem in

njegovim razdraženim producentom. Določen prizor je v tem smislu značilen: lokalno dekle pride obiskat člane filmske ekipe, ki so sredi igre metanja. Dekle (v širokem planu/dolgem kadru) gre od ene osebe do druge in želi vedeti, »koga naj vpraša«, da bi igrala v filmu (objavljen je bil poziv na avdicijo); gre od tonca do direktorja filma in končno režiserja – toda ta družbeni ritual je že komedija, skoraj tatijevska, saj vsi ti ljudje že na začetku stojijo zelo blizu skupaj. Na koncu dekle doseže dogovor z Gomesom: če bo v njihovi igri dobro vrgla, bo v filmu. To vodi k lepemu, usodnemu rezu: dekle vrže, vsi okoli nje napeto gledajo; zvok od tam, kjer konča njena poteza, nakazuje mesto zunaj kadra, ki ga ne bomo nikoli videli. Toda za izid vemo intuitivno: dekle bo na filmu, ki ga snemajo (zares, igrala bo lik »najboljše prijateljice« glavne junakinje). To je kot igra osla: past ali vaba fikcije nenadoma za-
grabi odvijajoč se fragment realnosti – četudi je bila ta realnost od samega začetka v celoti napisana in in-
scenirana.

Na koncu ni pomembno, kako je film nastal, koliko je naraven ali načrtovan. Kar je pomembno, je njegova briljantna igra delčkov, ravni, »panojev«, kot v posebej domiselni galerijski postavitvi ali dispozitivu – kjer je vse, kar je filmskega v tej strukturi, odvisno od iznaj-
dljive umetnosti *prehodov*. Film nas vseskozi pomika naprej, mede in odnaša na enostavne, a domiselne načine prek desinhronizacije in superimpozicije po-



dobe in zvoka. Oseba pove zgodbo o svojem življenju in glasbi, ki je globoko zvezana z njo; toda ponavadi, ko enkrat slišimo to glasbo (ali ne dolgo zatem), film preklopi na drug prizor, medtem ko glasba še kar nekaj časa igra naprej čezenj (prizor z radijsko postajo na začetku nudi matrični model za to »preklopno vezje«). Medtem se množijo zanimive, neprisiljene rime in odmevi med delčki: na primer, senci dveh najstnikov, ki uganjata norčije pred avtomobilskimi lučmi, dobita odgovor v sencah dveh filmarjev, ki pozirata v somraku; pravo nočno nebo dobi odgovor v umetnem nebu v dekliški sobi. Celosten učinek je sanjski, hipnotičen, fascinanten, tak, ki v enaki meri razigra srce in duha – in postavi temelje za sklepno, dovršeno prevaro ob končni špici filma (vredno Franka Tashlina), ko se Gomes sooči s toncem, ker da ta vedno snema (kot v Godardovem *Reši se, kdor se more* [Sauve qui peut, 1980]) glasbo za film, ki je ni mogoče slišati neposredno *in situ*. Je dokumentarec fantazije ...

Zelo dolgo traja – okoli 75 minut –, da fikcija kot taka začne delovati. Gre za ljubezensko zgodbo med mlado pevko Tànio (Sónia Bandeira) in njenim bratrcem, kitaristom Helderjem (Fábio Oliveira), članoma skupine Estrelas do Alva – in za omejujoče, dvoumne zaplete, ki jih povzroča Tàniiin tesen odnos z njenim očetom Domingosom (Joaquim Carvalho), ki je tudi vodja skupine. Pred to točko spoznamo domnevno »resnične« ljudi Arganila, ki igrajo te vloge:

Tànio v njeni službi prostovoljne gasilke na stolpu, Helderja kot sposobnega športnika in amaterskega rock glasbenika. In vidimo »ljubezensko zgodbo«, kako se začne tu, na tej ravni registra: in to s popolno sentimentalnostjo, ko vidimo zaljubljeni par, kot da bi ju opazovali skozi daljnogled, kar je bilo vpeljana že prej za ponazoritev dela potujoče gasilske brigade (gasilski avto je vpeljan v izjemnem prehodu z otroško naklonjeno, heroizirano risbo) ... Toda v bistvu je bila

Je ta zgodba resnična ali je že preveč popolna, da bi bila resnična? Nikoli ne moremo zelo natančno ugotoviti, kje v tem procesu se je fikcija končala in realnost začela ali katera je bila prva.

fikcija na preži, da pricurlija na dan, da udari (kot tista lisica), že od samega začetka; v praktično prvi vrstici prve pesmi slišimo: »Oh, kakšen saudade ...« – tista posebna oblika portugalske melanholije, ki se odigrava v neštetih liričnih pripovedih o ljubezni in izgubi, zapustitvi in izdajstvu, ljubosumju in smrti.

Our Beloved Month of August ni tako dolg glede na sodobne standarde – zgolj 147 minut –, toda še vedno se sliši običajno normativno godrnjanje, da je »pre-

dolg«, da bi ga lahko »skrčili«, da bi z lahkoto lahko »izgubil uro pri montaži« in bi bil še vedno isti film. A ni tako. Je film, ki potrebuje čas, da roma med različnimi ravnmi, da počasi najde svoj register fikcije (komaj opazno, tako kot se zdi, da je z lahkoto postal sam dokumentarec), da prehaja med svojimi različnimi sferami (od tod ponavljajoča se šala o snemanju filma znotraj filma pri vsem njegovem ustvarjanju fikcije in zgodbe) ...

Ali je vsak pomemben, napreden film danes ponovna ekranizacija *Vuduja* (I Walked with a Zombie, 1943) Jacquesa Tourneurja? Zdi se, na primer, da se skoraj vsak film Pedra Coste vrne k njemu; in zdi se, da se duhovi ali zombiji vseh materialnih vrst tihotapijo ali hodijo v spanju skozi dela Alberta Serre, Lisandra Alonsa, Tsai Ming-lianga, Béle Tarra ... Toda *Our Beloved Month of August* nas pelje nazaj do točno določenega trenutka Tourneurjeve mojstrovine: prizora, v katerem prej uslužen, dobrikajoč se, na kitaro brenkajoč zabavnik v nočnem klubu s čudovitim imenom Sir Lancelot prelomi s svojo »podrejeno« vlogo in zakorači naprej, da bi radostno obtožil pijanega, krivega belca s svojo varljivo živahno pesmico: »*Joj meni, sramota in škandal v družini ...*« Gomes nam da bolj glasno in bojevito verzijo tega prizora. V bistvu gre za dobeseden boj – bojno pesem (kot bojni ples geta), ki je frazirana in izvedena kot antifonska epska pesem naraščajoče drame in teatralnosti. To na





videz improvizirano predstavo poda Gomes s pravo dokumentarno intenziteto, in sicer znotraj dolgega kadra z enostavnim panoramskim posnetkom od ene strani vojne do druge, od ene strani sobe do druge: pijan domačin zapoje svoje provokacije o sumljivem razmerju med očetom in hčerjo (ter o manjkajoči materi), medtem ko ga spodbuja njegovo »pleme« in podpira harmonikarska zasedba, ki smo ji bili priča v zgodnejšem delu filma; odgovor na to pa je provokacija v podobnem duhu. V Tourneurjevem filmu jo Sir Galahad in njegova četica popihajo v sekundi, ko je njihova porogljiva igra na tem, da se razkrije; toda tu ni nobene take rešitve ali izhoda v sili – vsaj dokler pijanca nedostojanstveno ne vržejo ven. To je nenavaden prizor, ki dvigne temperaturo in resnost razkrivajočega se mozaika, konča pa ga šele Tãniin nenaden, osramočen odhod iz tega prostora, ki je tako poln, da poka od glasbe in skupnostne napetosti.

Our Beloved Month of August narašča do osupljivega vrhunca filma kot takega: potem ko je ljubezenska zgodba dosegla svojo točko dramskega vrha, vidimo Tãnio od zadaj, kako stoji poleg svojega očeta, medtem ko Helder vstopi na avtobus in zapusti njeno življenje za vedno. Potem se obrne in joka; toda skoraj takoj, ko zaznamo globok, žgoč patos tega, se njene solze spremenijo v neke vrste nor, neobvladljiv smeh. To ni le zmaga razpoloženske mešanice, globok čustveni obrat, vreden Jeana Renoirja: medtem ko se smeh nadaljuje, se ne spremeni le ta ženska, ampak se razkroji fikcija sama. Ostanejo le tiste tanke, prepustne pregrade, ki nas bodo še enkrat popeljele prek dokumentarne podobe-znaka (tiskarskega stroja) do končne komedije procesa snemanja filma samega, ko špica drugega za drugim identificira vsakega člana ekipe, ki je vpleten v predstavo prerekanja o fantomskem zvoku ...

Slišal sem pritožbo, da *Our Beloved Month of August* ni »pravi film«, ampak primer čudne, begajoče, mogoče nezadovoljujoče nove oblike »parafilma«, in sicer

galerijskega filma, ki je določen (ali mogoče bolje, predelan) za razporeditev na pisane panoje digitalnih fotografij iz filma ali računalniške zaslone. To na različne načine pravijo tudi za filme Philippa Grandrieuxa (*»vrsta lepih pretresljivih podob – toda kje je povezujoča filmska struktura?«*), Apichatponga Weerasethakula (ki v *Sindromi in stoletje* [Sang Sattawat, 2006] in *Posvetna poželenja* [Worldly Desires, 2005] prav tako tava med pričaranimi ravnmi dokumentarca in fikcije, filma in videa, dogajanja pred in za kamero) in malo pred tem Abbasa Kiarostamija (v *Okusu češnje* [Ta'm e guilass, 1997] in *Veter nas bo odnesel s seboj* [Bad ma ra kha-had bord, 1999]) – pri čemer so vse to režiserji, ki so

Na koncu ni pomembno, kako je film nastal, koliko je naraven ali načrtovan. Kar je pomembno, je njegova briljantna igra delčkov, ravni, »panojev«, kot v posebej domiselni galerijski postavitvi ali dispozitivu – kjer je vse, kar je filmskega v tej strukturi, odvisno od iznajdljive umetnosti prehodov.

(poleg Ruiza, Akermana, Coste in drugih) dejansko naredili korak prehoda od filma h galerijskim delom in spet nazaj. Nedvomno je take nestrpne ocene filma *Our Beloved Month of August* izzvala informacija, da je Gomes del trenutne portugalske »scene eksperimentalnih avtorjev« (poleg Sandra Aguilara – ki je pri tem filmu njegov producent – in João Pedra Rodriguesa, ki kanalizira popolnoma samosvoj duh pokojnega João Césarja Monteiroa) in da se je ukvarjal s filmsko teorijo in kritiko. Toda take pritožbe zgrešijo tisto, kar je pri

tem čudovitem novem filmu inovativno in razodevajoče.

Veliki filozof, rojen na Češkem, Vilém Flusser, je nekoč razmišljal o razliki med zaslonom in trdnim zidom – kar je bil zanj priročen ključ (kot toliko banalnih, vsakodnevnih pojavov, na kakršne naleti Gomes) za razumevanje naše civilizacije in njenega nezadovoljstva. Trden zid za Flusserja označuje nevrotično družbo – družbo hiš in s tem »temnih skrivnosti«, lastnine in posesti. In tudi nespameti, ker bodo zid konec koncev vedno porušili tajfun, poplava ali potres. Toda medtem ko trden zid zbira in zapira ljudi, je zaslon – ki je bil v zgodovini različno utelešen v obliki šotora ali jadra – »mesto, kjer se ljudje zberejo in razkropijo, mesto umiritve vetra«. Je prizorišče za »zbor izkustva«; je stkan in je zato mreža.

Za Flusserja obstaja le majhen korak med fizičnim, materialnim zaslonom in nematerialno vrsto zaslona: zaslona, ki sprejema projicirane podobe ali (vse bolj pogosto) zaslona, ki nosi računalniške, digitalne podobe. Od perzijske preproge do renesančne oljnate slike, od filma do umetnosti »novih medijev«: podobe (in s tem spomini) so shranjeni na površini tega stkanega zaslona. Zaslona, ki zrcali gibanje, a se sam vse bolj giblje znotraj vsakdanjega sveta: ko sem kot otrok nekoč sanjal, da sem vzel filmsko platno (skupaj s filmom, ki je še vedno jasno in glasno igral na njem), ga zložil in dal v žep, da bi lahko šel na sprehod, nisem imel pojma, da je bila to preroška vizija prihodnosti, vsakdanjega prenosnika ali mobilnega telefona.

Dolgo časa se je zdelo, da je film neločljivo povezan s konkretnimi zidovi dvoran, kinov, kinotek in zdaj visokotehnoloških »domaćih kinov«. Povezan s temnicami in njihovimi gotskimi temnimi skrivnostmi, z zbori in vnaprej programiranimi javnimi dogodki. *Our Beloved Month of August* v svoji izjemni viziji »razširjenega filma«, filma mnogoterih panojev ali zaslonov, ki vzajemno delujejo v prostoru in času, osvobodi gledalčev um in pusti njegovim čustvom, da prosto tavajo: skozi dokumentarni in igrani film, skozi glasbo in potopis, dramo in komedijo, otožno neposrednost večne pop kulture in baročne zavoje modernizma in postmodernizma. Seveda ta film dejansko ni muzejska instalacija, ni delo novomedijske umetnosti. Gre za staromodni film, ki je na linearen način predvajan od začetka do konca, ki te resnično popelje na strastno »potovanje«, kar obljublja vsak manj pomemben film – a tudi uspe pomnožiti to potovanje in »vstopne točke«, skozi katere mi kot gledalci vstopamo vanj. Še več – in to je ključno – *Our Beloved Month of August* uskladi obliko z vsebino na vznemirljivo bogat način: kar v tem filmu o glasbi in družini (kot tudi o njem samem) šteje za osvobajajoče, ni zid, ki zapre stvari in jim da navidezno trdnost in identiteto, ampak nihajoče izkustvo, do katerega pride, ko se ljudje »zberejo in razkropijo« (kar se dobesedno zgodi, medtem ko plešejo v dolgo vzdrževani začetni podobi) in ko »mehki stroj« filma mobilizira, umiri in sprosti veter.

LETEČI OSEL: VPRAŠANJE (QUESTIJEVEGA) GENIJA

VODIČ PO KRATKI, A GENIALNI FILMOGRAFIJI ENEGA MANJ OPAZNIH POGLAVIJ ITALIJANSKE KINEMATOGRAFIJE, KI GA JE ZNOVA ODPRLA LANSKA MOSTRA. TRIJE FILMI GIULIA QUESTIJA, AVTORJA BRUTALNIH, EKSCENTRIČNIH ŽANRSKIH TRIUMFOV, NASTALIH KONCEM ŠESTDESETIH IN V PRVI POLOVICI SEDEMDESETIH LET.

CHRISTOPH HUBER
PREVOD: MAJA LOVRENOV

Čeprav je filmski festival v Benetkah ponudil veliko novih dragocenosti, se nobena ni mogla primerjati z vznemirjenjem, ki sta ga porodila dva sijajna filma starejšega datuma. Pričala sta o neverjetni svobodi, ki je bila možna v italijanskem filmu zgodnjih 70-ih let. Eden je bil seveda anarhistična in surrealistična glasbena komedija Adriana Celentana, *Yuppi Du* (1974), katere pohvalna oživitelj je služila kot dobrodošel spomin na čase, ko popularnega in političnega snemanja filmov niso obravnavali kot nasprotji (kar večinoma velja v današnji filmski »kulturi«), ampak sta prej lahko proizvedla spojitev, slavečo v duhu – čeprav v njeni družbeni analizi zagotovo ni nikakršne pocukranosti –, a skoraj avantgardno v izvedbi. (Ta film je služil tudi kot opomin, da je bil dolgo podcenjevani režiser Celentano in ne dolgo precejenjani režiser Nanni Moretti, ki uživa v diskurzivnih pretvezah ustvarjalnega in ideološkega obupa, tisti, ki je z vso silo javno izzval Berlusconi – in to na njegovem domačem terenu, televiziji.) Toda ker sta Celentano in njegov film dobila svoje zaslužene stoječe ovacije in navdušene recenzije, se posvetimo oživitvi tiste druge mojstrovine, filma *Arcana* (1973), tretjega – in zadnjega – celovečerca enega od (v večini) neopevanih velikanov filmske zgodovine, Giulia Questija.

Z izjemnim, vročnim špageti vesternom *Django Kill ... If You Live, Shoot!* (Se sei vivo spara, 1967) in edinstvenim sardonskim trilerjem *Death Laid an Egg* (La morte ha fatto l'uovo, 1968) se je Questi proslavil kot očitno briljanten, a razvpito težek režiser – kar verjetno razloži njegov majhen opus. Bojevit v svoji

anarhistični drži in spretnosti žanrskih elementov ta dva kulturna filma prav tako pokažeta napredovanje k neverjetnemu neupoštevanju konvencionalnih narativnih »nujnosti«. *Arcana*, Questijeva verzija nadnaravne grozljivke, uspe na osupljiv način preseči svoja predhodnika v ambiciji in razdrobljenosti, zato jo je bilo temu primerno težko realizirati: Ker »je ni hotel nihče posneti«, jo je Questi produciral skupaj z bližnjim prijateljem in stalnim sodelavcem Francom Arcallijem (ki je koscenarist in montažer celotne Questijeve trilogije velikih žanrskih presežkov) za majhno milansko produkcijsko hišo. Distribucijsko podjetje je bilo enako neznano – in je bankrotiralo, ravno ko so bile kopije končane. Tako je bilo (komaj) izdanih le pet kopij filma *Arcana*, ki je od takrat le redko kdaj prišel na plano, občasno pa so se celo širile govorice, da je izgubljen. Žalostna usoda, ki začuda ustreza temu skrivnostnemu, prekletemu delu, kar je dokazala njegova veličastna vrnitev na velika platna v Benetkah: v bistvu je to tako čuden zvarek različnih sestavin – alegorije in anarhije, incesta in nepokorščine, vizij in obiskov, gotske groze in obešenjaškega humora, prosto lebdečih sanjskih stanj in letečih oslov! –, da se en ogled zdi komaj dovolj za potrditev njegovega obstoja. Prav naslov na začetku trdi, da tega, kar sledi, ne bi smeli razumeti kot konvencionalen film, ampak prej kot primerjavo s hišo kart, ki naj jo vsak gledalec sam ponovno sestavi. Glede na Questijeve teme in stil bi se zdelo logično lotiti se takega sestavljanja – čeprav navdahnjena norost njegovega dela pogosto produktivno kljubuje ideji »normalne« logike.

Začnimo z biografskim pregledom. Giulio Questi je bil rojen leta 1924 v Bergamu, študiral je književnost in

delal kot novinar za povojne publikacije, npr. napredni dnevnik *Milano Sera* in ljudski časopis *Politecnico*. A bolj kot to so ga oblikovale njegove izkušnje v odporiškem gibanju med drugo svetovno vojno, h katerim se je Questi kar naprej vračal v svojem delu: od grozodejstev, ki jim je bil priča in o katerih so poročali med njegovim partizanskim bojem v gorah severne Italije – poustvaril jih je v razvpito nasilnih prizorih *Django Kill ... If You Live, Shoot!* – do divjega spopada s temi spomini v absurdni, osupljivi in pretresljivi komorni drami *Visitors* (2006), enem od Questijevih zadnjih sijajnih brezproračunskih digitalnih video del, ki dobesedno dokaže, da je vse, kar potrebuješ za nastanek filma, džin, pištola – in genij. Questi se je začel nagibati k filmu po vojni s snemanjem kratkih dokumentarcev (vključno z *Giocare* iz leta 1957, ki mu je leto pozneje priboril njegovo edino nagrado – srebrni trak italijanskega nacionalnega sindikata filmskih kritikov) in asistiranjem pri režiji filmov Valeria Zurlinija, Francesca Rosija in drugih v 50-ih letih. Naslednje desetletje se je začelo s pisanjem scenarijev in celo z (v špiči neomejeno) epizodno vlogo v *Sladkem življenju* (La dolce vita, 1960) Federica Fellinija, preden je Questi napredoval do (ko)režiserja celovečernih filmov s svojim prispevkom k dvema omnibusoma (*Le Italiane e l'amore*, 1961; *Amori pericolosi*, 1964), pa tudi z dvema dokumentarnima filmoma v žanru mondo (*Universo di notte*, 1962; *Nudi per vivere*, 1963). Film *Nudi per vivere* – posnel ga je z Eliom Petrijem in Giulianom Montaldom pod skupnim psevdonimom Elio Montesti – so italijanski cenzorji brezsravno uničili, preden ga je lahko ugledalo oko občinstva; Questijev naslednji spopad s cenzuro je nastopil, ko je



Django Kill ... If You Live, Shoot!

Django Kill ... If You Live, Shoot! postal edini italijanski western, ki so ga v italijanskih kinih zaradi sodno prepovedali tri dni po premieri. Ko je film končno prišel v kinodvorane, leta 1975 pod naslovom *Oro Hondo*, s ponovno vstavljenimi inkriminiranimi prizori skrajnega nasilja (čeprav so bili na drugačen način spremenjeni), je bila Questijeva filmska kariera že končana. V 80-ih in 90-ih je delal za televizijo, od priredbe knjige E. T. A. Hoffmana *Vampirismus* (1982) do *Il segno del comando* (1992), ponovne ekranizacije istoimenske legendarne miniserije v žanru fantastične kriminalke *giallo* iz leta 1971, ter (večkrat) sodeloval pri dveh serijah televizijskih filmov: *Quando arriva il giudice* (z začetkom leta 1985) in *Il commissario Sarti* (z začetkom leta 1993). Od leta 2002 je Questi posnel nekaj neverjetnih digitalnih videov, pri katerih je bil dobesedno sam za vse: režiranje, igranje, snemanje, montiranje. Prav lahko, da je to logičen zaključek za avtonomnega avtorja, ki je bil vedno pripravljen tvegati vse.

To je razlog, da je Questijeva filmska produkcija tako majhna, kot je mogočna. Vsak od njegovih treh filmov stoji sam kot mojstrovina svojega žanra, ki premika meje in preskuša razum, a so vsi očitno del osebnega projekta, ki kombinira radikalno politiko, formalno inovacijo in brezkompromisno vizijo na

nezamenljiv način. Toda v nadaljnjem raziskovanju bi nekega dne morali ugotoviti, kakšna natanko je bila narava prispevka oziroma prispevkov velikega prijatelja Giulia Questija, Franca Arcallija (umrlega leta 1978; njegov vzdevek Kim je navdahnil kritika Enrica Ghezziya, da je njun ustvarjalni tandem poimenoval »Jules e Kim«). V 70-ih letih je bil Arcalli tudi koscenarist filmov Bernarda Bertolucciya, ki mu je posvetil svojo *Luno* (La Luna, 1979), enega od dveh filmov, kjer je v špici Arcalli posthumno zapisan kot scenarist (drugi je monumentalni film Sergia Leoneja *Bilo je nekoč v Ameriki* [Once Upon a Time in America], ki je bil končan leta 1984). Obenem je Arcalli večkrat montiral filme Bertolucciya in Vittoria De Sice ter *Koto Zabriskie* (Zabriskie Point, 1970), *Chung Kuo – Cina* (1972) in *Poklic: reporter* (*Professione: reporter/The Passenger*, 1975) Michelangela Antonionija. Čeprav se zdi, da sta bili za Questijevo delo najbolj relevantni Arcallijevi montaži dveh drugih filmov, in sicer edinega filma Piera Zuffija v vlogi režiserja, premalo vidnega psihedeličnega in paranoičnega *Red Hot Shot* (Colpo rovente, 1969) in Zurlinijevega osupljivega antipustolovskega *The Desert of the Tatars* (Il deserto dei Tatarsi, 1976, Valerio Zurlini).

Arcallijeva pop montaža v Zuffinijevem fantastičnem filmu je zagotovo blizu njegovim montažnim eksperimentom s Questijem, medtem ko lahko v duhovni praznini starega sveta na pragu njegovega izginotja, ki jo pričara Zurlinijeva premišljena epopeja, vidimo slabo plat Questijevih besnih napadov na samouničujočo družbo, ki je ponorela od pohlepa: obstaja enak občutek pogube. Kljub temu pa razumemo, ko karizmatična zvezda filma *Django Kill ... If You Live, Shoot!*, edinstveni Tomas Milian, primerja svojo izkušnjo na filmu s »sodelovanjem z Antonionijem«, pri čemer film oceni kot avtorsko klasiko »revolucionarnega intelektualca«. Še več (in v radikalnem nasprotju z Antonionijevo konzervativno apatijo), Questijev anarhistični western je eden najbolj jeznih filmov, kdajkoli posnetih: s hitrim prehodom v montažno poblazenost ob Milianovem flashbacku na pokol, ki ga je čudežno preživel, ta surrealistični *tour-de-force* ne trati časa pri vzpostavitvi nasilja in nepravčnosti kot vladajočih sil družbenega reda. Po uspešnem ropu vodja tolpe ukaže svojim možem, naj ubijejo mehiške partnerje (vključno z mešancem Milianom), saj jih imajo za nevredne, da bi z njimi delili plen. Ko morajo kopati svoje grobove, postavitve kadrov poudari njihovo neenakopravnost. Kakor njegov veliki sočasnik Sergio Sollima tudi

Questi močno poudari ideološki element v ritualih, značilnih za špageti vesterne, medtem ko vznemirljivi učinki montažnih vzorcev kažejo na še enega mojstra, ki je začel z dokumentarci: Ermanna Olmija.

Medtem ko so Olmijeve poetične kritike modernosti in mistično vrteči se svetovi pogosto podkrepjeni s čudovitimi montažnimi sekvencami, ki ukinejo čas in perspektivo, pa Questi hitro, energično in divje šviga skozi kompleksne, psihedelične, popart asociacije podob, da bi v trenutku strgal masko hinavščine s »civiliziranega sveta«. V *Django Kill ... If You Live, Shoot!* njegovo pravo naravo takoj razkrije serija impresij, vključno z golimi, napadenimi otroki in bruhačimi pijanci, ki spremljajo bandite, ko po glavni ulici prijezdijo v mesto. Kaj kmalu se »ugledni« meščani podajo za zločinci in se tako razkrijejo kot enako pokvarjeni: tudi oni hočejo le dobiti zlato. Questi uprizori surrealistične, nepozabne podobe, ki izrazijo njegovo temo smrti prek pohlepa: iz telesa (še živečega) gangsterja odstranijo zlate krogle, v ognjevitim finalu pa glavo nekega moškega prekrijejo s staljenim zlatom, ki ga je poskušal skriti in je bilo na neki točki filma skrito v krsti. Toda smrt je tudi (perverzna) igra, motiv, ki ga okrepi Questijeva odločitev, da prikaže bogatega, mogočnega posestnika, kako se igra z vojaki iz državljanske vojne (medtem ko njegova papiga kraka »prišel je čas«), in konec filma z otroki, ki se igrajo poleg oskrunjenega pokopališča. Vsa posredovanja Miliana in drugih outsiderjev – vključno z dvema Indijancema, katerih duhovno iskanje enega od njiju privede do tega, da ga brutalno skalpira smejoča se množica meščanov – ne morejo ustaviti družbenih iger smrti. Ko Milian odjezdi, stran od igrajočih se otrok, je ves idealizem ali heroizem že zdavnaj pošel: po večini je bil enostavno zreduciran na opazovanje zla, ki se dogaja. Na neki ključni točki – ravno potem, ko ustrelji posestnika – razmišlja o dvojni podobi samega sebe v dvostranskem zrcalu.

To ga poveže z lastnikom tovarne jajc, Jean-Louisom Trintignantom, domnevnim morilcem v *Death Laid an Egg*, ki se v tipično questijevskem rokohitrstvu izkaže za edinega pravega idealista v filmu: potem ko soproga, Gina Lollobrigida, izve za njegovo »umazano skrivnost« (ki jo v glavnem uporablja kot izgovor, da ugoti lastnim perverznim fantazijam), se nekega poznega večera vrne domov z ene od svojih smrtonosnih igrin in se pazljivo ogleduje v zrcalu, pri čemer na koncu ne zmore nič več kot na pol prevzet zeh. To bi prav lahko bilo vse, kar si svet, ki mu vladajo idiotizem, kapitalistično-potrošniški pohlep in družbeno sankcionirana nepoštenost, zasluži: v središču filma je družabna igra, ki razkrije »resnico« (pari, ki so bili prej ovađeni, da se pretvarjajo, se na koncu igre smeji ali jokajo). Dogaja se v prazni, beli sobi, v kateri »čas ne obstaja« in ki služi kot nekakšna ničelna točka za Questijevo vztrajno ekscentrično – a gledano za nazaj popolnoma uglašeno, natanko tako kot prekinitve osupljive modernistične partiture Bruna

Maderne – mizansceno, nenavadne barvne sheme, ki se v glavnem vrtijo okoli jajčne lupine in rumenjaka, posebne kompozicije podobe, ki jih znova in znova zamajajo naključno drveča vozila, omotično cikcakanje kamere in prekomerno zmontiran raznovrsten nabor nemogočih vtisov, podob, ki se izkažejo za nezanesljive, nepopolne ali lažne, od pokola do reklamnega sporočila.

Vse to je tesno povezano, kar lahko vidimo postopno (samo videnje je takoj vzpostavljeno kot ključni motiv zrcala, oblika očesa, ki se približno sklada z obliko jajca): tovarna jajc je bila posodobljena, visokotehnološki stroji so zamenjali delavce (na njihove jalo-ve proteste pred vrati tovarne lastniki reagirajo s prezirom in sovraštvom), medtem ko se brezdušna znanost in idiotska propaganda združita za dobro »organizacijo«. To je ime za brezimno podjetje – za pynchonovske »njih«, ki jim predseduje neki stari dedec pred absurdno pompoznim platnom s piščanci –, katerega dobički se morajo povečati za vsako ceno (navsezadnje je takrat, tako kot zdaj, obstajala »ekonomska kriza«): medtem ko dvomljivo ustrežljiv »propagandist« sproži oglaševalsko kampanjo, v kateri nastopajo kokoši-ljudje, od dr. Tiča do »playboyevske perutnine«, želeni znanstveni preboj sestoji iz produkcije strašno mutiranih velikanskih kokoši brez glav ali peruti, zgolj nenaravne, utripajoče kepe mesa (»majhne kosti in več mesa«, z zadovoljstvom omeni neki raziskovalec). Le pri Trintignantu to vzbudi gnus in primerno odreagira tako, da uniči to ostudnost, toda glede na grenko, a hkrati čudovito poanto – nadvse zadovoljiv zaključek kriminalke, zloveščo filozofsko trditev in hkrati primerno bolno šalo – to ni zares pomembno: brezglavi ali ne, na koncu smo vsi le meso za stroj.

Kam naprej? *Arcana* nakaže možno ponovno rojstvo, tako da vzame in poudari potlačene duhovne elemente, ki preganjajo protagoniste prejšnjih filmov, in samo dejanje gledanja filma naredi za njegovo najbolj ključno igro. Skrivnost je ključni element zgodbe in njene konstrukcije: zgodijo se zadeve, ki nasprotujejo ali spremenijo prej videne prizore. So to alternativne resničnosti, fantazije, vizije – in če je tako, čigave so? Po enem ogledu so odgovori lahko le pogojni, toda ne moremo zanikati vznburjenja, ki ga Questi ustvari s svojim najbolj razdelanim sestavom podžigalnih, zaskrbljujočih in samoprevprašujočih drobcev zgodb, ki se zdijo del neke večje simbolične pripovedi.

Film ima svojo lastno vizionarsko vrednost – zabavno in primerno se začne z enim od tistih naključij, ki si jih je nemogoče izmisliti: s potekom seanse v stanovanju revne družine Tarantino (preden nekdo vstopi, vidimo ime na vratih). Mati in sin služita denar s čarovniškimi rituali, toda medtem ko sin verjame in verjetno res ima parapsihološke moči, mati najpogosteje igra, kot da bi bila to potegavščina. Njegov dar in njuno verjetno zelo incestuozno razmerje se odigravata na različne načine: lahko povzroči, da posoda leti – ali pač ne? Medtem iskanje sledi za očetom (umrl je ali



Arcana

pa je bil vsaj hudo pohabljen med gradnjo podzemne železnice) vodi od invalidov in vrst za socialno pomoč do podzemnih gradbenih delavcev in fantomskih vlakov. Zgodita se posilstvo in splav, ki se hudo ponesreči. Nenadoma pred stanovanjskimi bloki stojijo vojaki, najprej jih vidimo urinirati, pozneje pa neusmiljeno streljati na protestirajočo množico.

Medtem se nerazložljiva dejanja in dogodki stopnjujejo – in dosežejo vrhunec v skrivnem ritualu, strukturiranem okoli propulzivne folklorne glasbe, v kateri prevladuje agresivno goslanje. Intenzivnost tega prizora je brez primere, a njegovi elementi ostajajo tako skrivnostni kot dvoumni fragmenti, ki jih spomin ohrani od celotnega filma: Questi med drugim paralelno zmontira goslača, ki poplesuje po gorski poti, kot da bi bil obseden, ljudi, ki sodelujejo v grozljivi spiritualistični seansi – medtem ko zunaj, pred oknom, vseskozi lebdi osel! Ta posebna žival bi prav lahko šla proti vesoljski ladji generala Necrosis, ki v *Visitors* obljublja večni mir prek pozabe, toda ni načina, da bi pozabili te podobe, čeprav ostajajo, vsaj za zdaj – skrivnostne. Kar bi po drugi strani lahko bil del ključa do nevprašljivega Questijevega genija.

COTTAFVI ANNO UNO

OLAF MÖLLER
PREVOD: LENA BODLAJ

FILMSKA POT ITALIJANSKEGA REŽISERJA IN SCENARISTA VITTORIA COTTAFVIJA (1914–1998), NHAJOČA MED ANONIMNOSTJO IN ODMEVNIMI FESTIVALSKIMI RETROSPEKTIVAMI, ZAZNAMOVANA Z JARMOM FAŠIZMA NAD OSEBNO SVOBODOMISELNOSTJO, HKRATI PREDSTAVLJA NESKONČEN LABIRINT MOŽNIH INTERPRETACIJ IN RAZLIČNIH VSTOPOV V UREJANJE CINEASTOVEGA OBŠIRNEGA OPUSA.

Za večino sodobnih cinefilov, ki kino sploh jemljejo resno, je Vittorio Cottafavi zdaj verjetno že skoraj vic: večina, očitno, ne pozna nobenega njegovih del, le njegovo ime – iz šarmantne veseloigre *The Sieges of Alcazar* (Les Sièges de l'Alcazar, 1989) Luca Moulleta, ki z rivalstvom med revijama *Positif* in *Cahiers du Cinéma* okoli leta 1956 (na nekoliko neumen način) nadaljuje tradicijo različic Romea in Julije, kar se mogoče zdi zgodovinsko malomarno, ampak to zdaj ni pomembno,¹ ideološko gorjačo bomo vihteli kdaj drugič. Tu in zdaj je pomembnejši resnično famozen trenutek, ko kritik *Cahiersa* desideratu *Positif*a v glavo vrže kvazihawksovsko čudaško žalitev, ki je mišljena kot izpoved ljubezni, reče (citirano po spominu): »Vaš Antonioni je zgolj Cottafavi za revne.« Sicer danes še vsakdo ve, kdo je bil Antonioni,² le redko kdo pa se še spomni, kdo je bil Cottafavi, zato je treba njegovo predstavitev v filmu na kratko opisati, da bi razumeli, zakaj je ta stavek precej smehen: Cottafavi je tu predstavljen kot režiser primarno (implicitno) sekundarno relevantnih sword-fighting filmov, ki, kot je videti, svojo genialnost včasih skriva pod psevdonimom.

Slednjega, če začnem od zadaj, Cottafavi dejansko ni nikoli naredil, vseh njegovih 17 igranih filmov je v kinematografe prišlo pod njegovim imenom,³ kar je Moulett kot eden prvih cottafavijcev gotovo vedel.⁴ Film *The Sieges of Alcazar* besedno igro s psevdonomi očitno vsebuje zato, da bi poantirano zadovoljil nekoliko pubertetniško hiperaktiven duh določene

cinefilije; z današnjega vidika pa, če se zavedamo še poznejše psevdonimske blaznosti italijanskega popularnega kina, ta hec popači Cottafavijevo sliko: zaradi njega deluje kot drugorazreden, ne pretirano nadarjen garač, kar pa nikoli ni bil, četudi so skoraj vse njegove kinematografske produkcije nastale z malo denarja.

Podobno zgodovinsko napačna, ravno v času zgod-

*Vsaj Fiamma che non si spegne nas
pripelje do primera Cottafavi; ko so
film leta 1949 prikazali v Benetkah,
je sprožil škandal – Cottafavija so
ovadili kot fašista in s tem njegovo ime
tako omadeževali, da se mu je zdelo,
da je prisiljen za nekaj let zapustiti
Rim, središče filmske industrije.*

be, je definicija Cottafavija kot režiserja pustolovskih filmov: odkrili so ga namreč leta 1954 v Franciji s filmom *Traviata* 53,⁵ torej s prvim delom njegovega cikla melodram;⁶ svoje mikroobdobje⁷ sword-fighting filmov – to je bilo za Cottafavijevo kasnejše kultiviranje kanona v *Présence du Cinéma* tudi pomembnejše kot za *Cahiers* – je takrat že imel za seboj (pri čemer se filmi gotovo sem ter tja pojavijo v repriznih kinematografih), medtem ko se je njegovo obdobje peplumov,⁸

na katerega delih je pretežno temeljil njegov mednarodni ugled na prelomu iz 50-ih v 60-a leta, začelo šele leta 1958. Rad bi rekel: realnozgodovinsko je vse bolj majavo, kolikor se da rekonstruirati, četudi se vse to zdi pravilno, tako s časovne distance kot zgostitve nekega duha (časa).

Kljub temu: to je Cottafavi, ki ga večina danes pozna – *The Sieges of Alcazar* je bil v zadnjih desetih, dvajsetih letih gotovo predvajan večkrat – na festivalih, v filmskih muzejih, po televiziji – kot katero koli drugo Cottafavijevo delo. Videti je bilo, da je čas za take vrste ljubezni do kina minil.

Dokler se ni pred dvema letoma mularija Enrica Ghezzi, na čelu z Lorenzom Esposito in Donatellom Fumarolo, ponovno začela zavzemati za Cottafavija – od zadaj, če se tako izrazim, namreč prek mojstrovega televizijskega ustvarjanja. S telecinefilskim aktom redke, hvalevredne trme in mogočnosti so iz arhivov italijanske nacionalne televizije izbrskali vsa še obstoječa Cottafavijeva televizijska dela in jih predvajali v *Fuori orario*.⁹ Da bi vsemu temu dali še primeren filmsko-kulturni temelj, je *Bianco & Nero* celotno #559, katere urednika sta bila Adriano Aprà & Giulio Bursi, posvetila Cottafavijevemu ustvarjanju, medtem ko je *filmcritica* v svojih #581/582 in #583 objavila dosje o Cottafaviju s komentirano popolno TV-grafijo, katerega nastanek sta vodila Esposito & Fumarola.

Od televizije so potem prešli na kino, celo več festivalov v Italiji¹⁰ je lani predstavilo program Cottafavijevih filmov: Pescara (*Atlantide: Naufragio con spettatori* društva Il vento del cinema), Corregio,



Vittorio Cottafavi



A Free Woman

Gorica in Trst (I mille occhi, izdaja VII); Pescara se je osredotočila na peplum (konec koncev na žalost brez *Messaline*, saj v Italiji bržkone nimajo več nobene kopije, ki bi jo bilo še mogoče predvajati), čisto ne-indoktrinacijsko pa je prikazala tudi znanstvenofantastični eksperimentalni televizijski muzikal *La fantarca* (1966), zagotovo eno najpopolnejših utelešenj cotta-favijevske svobodomiselnosti (in po možnosti meta-peplum); Corregio ali Gorica je potem prikazala vsa Cottafavijeva znanstvenofantastična dela; na koncu pa je festival v Trstu pripravil Sergiu Grmeku Germaniju primerno samosvoje-dialektičen hommage, postavljen okoli dveh diptihov in enega dela, ki se dogaja v bližini Trsta, *Maria Zef* (1981), in prikazal *Fiamma che non si spegne* (1949) skupaj z *Nel gorgo del peccato* kot darovanjem – in *Una donna ha ucciso* (1952) z *A Free Woman* kot dvojnimi programom ženskega žrtvovanja – ali so bili drugače povezani, mogoče kot variacije tudi o okupaciji Italije (Nemci na koncu *Fiamma che non si spegne* in zavezniki v *Una donna ha ucciso*) oz. o trpljenju žensk v povojnem času (*Nel gorgo del peccato* & *A Free Woman*)?

Vsaj *Fiamma che non si spegne* nas pripelje do primera Cottafavi: ko so film leta 1949 prikazali v Benetkah, je sprožil škandal – Cottafavija so ovadili kot fašista in s tem njegovo ime tako omadeževali, da se mu je zdelo, da je prisiljen za nekaj let zapustiti Rim, središče filmske industrije, in delati za majhna podjetja drugod. Slednje bi lahko prispevalo k temu, da eno njegovih glavnih del do nedavnega pri njegovi recepciji ni igralo nobene vloge, namreč *Una donna ha*

ucciso, prolog (in pravzaprav že povečevanje) njegovega ciklusa melodram, ki ga je začel štiri leta pozneje. Film – gola, temačna, usodno *noirovska*, inscenacijsko skoraj brutalno vedno le na najbolj bistveno osredotočena melodrama o ženski, katere vero v enostavno srečo uniči ženskar – je nastal za neko provincialno podjetje; zaradi tega je na začetku obstajalo le nekaj

Tako kino kot televizija sta bila za Cottafavija predvsem polji eksperimentiranja, katerega dolžine in širine je bilo treba izmeriti: in tako tudi Cottafavijevo celotno delo vsebuje skupek vse analogne AV-pripovednosti, kar bi v italijanskem kinu in televiziji lahko trdili le še za Roberta Rossellinija.

kopij – celo stari cottafavijevci tega spomenika večinoma ne poznajo. Film *Nel gorgo del peccato* zaznamuje podobna duševna črnost, nasprotno pa ima skoraj histeričen ton – ampak to pač prinese s seboj tak materinski pogled iz onostranstva, v katerem se marsikaj šele naknadno ujema in skonstruira (zrekonstruira), in ta bolna mešanica dobrih manir in principa materialnega nagrajevanja čustev, ki je na dva načina pove-

zan s krvjo, tu je že vse, zaradi česar bo Italija v naslednjih dveh desetletjih razpadla. Na koncu oblaki, kot pri *Fiamma che non si spegne*, samo da smo tu zgoraj, na njih, na belem pašniku, kjer se padli karabinjerji za vekomaj bojujejo naprej.

Da bi lahko vsaj približno sledili polemikam okoli filma *Fiamma che non si spegne*, je treba razumeti Italijo leta 1949. Drži, producent filma je bil fašist. Drži tudi, da so zgodbo o Salvu d'Acquistu,¹¹ ki jo *tres a clef* pripoveduje Cottafavi, izkoristili desničarji, da bi prikili ali pa vsaj relativizirali kolaboracijo italijanskih oblasti, še posebej policijskih enot in oboroženih sil. Torej je v času, ko je bil kino še povsem realno družbeno bojišče,¹² popolnoma razumljivo, da je od čisto z leve pa do razsvetljene sredine prihajala huda kritika; to bi si lahko mislil tudi Cottafavi. Zunaj tega zelo specifičnega časovnega konteksta je *Fiamma che non si spegne* bukolicična idila, ki jo zgodovina vedno znova uniči: prva svetovna vojna družini vzame očeta, druga pa potem sina; oba sta bila policista, eden je umrl kot človek v množici (česar Cottafavi ne pokaže; namesto tega pripoveduje o verjetno zadnjem trenutku sreče v tem življenju, ki se bo kmalu končalo), drugi pa je sam umrl za množice, ko je izpolnjeval svojo dolžnost, v spomin primeru svojega očeta. Sinu se s smrtjo izpolni sanje iz otroštva: končno jezdi s policijsko konjenico in lahko živi tisto sliko, ki ga je kot fanta tako fascinirala – tako kot se zdi, da se materi v *Nel gorgo del peccato* z zeleno žrtveno smrtjo otroka izpolni njena ideja materinstva. Grdo pri tem je, da je bila njuna smrt popolnoma nesmiselna in pri na-



Hercules and the Conquest of Atlantis

tančnejšem pogledu skoraj prav tako egoistična kot dejanja vseh ostalih v filmu.

Spunka, ki jo je Cottafavi odprl s svojim drugim debijem *Fiamma che non si spegne* se zapre leta 1964 z *The Hundred Horsemen* (I cento cavalieri), njegovim tako zadnjim kot najmočnejšim, tako najbogatejšim kot najbolj velikopoteznim kinofilmom,¹³ ki se je izkazal za potratno polomijo glede zaslužka in mu tako dokončno zaprl vsa vrata v svet kinofila – njegova poznejša dela so nastala za televizijo, kjer je imel že od leta 1957 veliko dela.¹⁴

Tako kino kot televizija sta bila za Cottafavija predvsem polji eksperimentiranja, katerega dolžine in ši-

rine je bilo treba izmeriti: in tako tudi Cottafavijevo celotno delo vsebuje skupek vse analogne AV-pripovednosti, kar bi v italijanskem kinu in televiziji lahko trdili le še za Roberta Rossellinija¹⁵ (seveda imajo tudi različni drugi avtorji podobno raznolikost izraza, ampak kdo ima še to kvaliteto?). Cottafavi se je le redko po enkrat samkrat ukvarjal z nekim avtorjem ali s temo, s konstelacijo figur ali z moralnim vprašanjem: njegov opus je kolaž kompleksnih elementov, ki se naprej večkratno prepletejo med seboj – zaradi tega Cottafavijeve genialnosti tudi ni mogoče opisati z (duhovno) enostavnim naštevanjem kakršnih koli manierizmov, muhavosti in obsedenosti. Cottafavi ni hotel

zaostrovati stvari, temveč si je prizadeval za trajno širjenje mogočega, znotraj tega pa za razlike, konkretno demokratično.

To lahko dobro *pars pro toto* pokažemo na primeru peplumov, ki so si med seboj v maločem podobni, kar velja celo za filme o Herkulu: kako malo skupnega ima (kljub svojemu ljubkemu puhastemu Kerberju) resnično silen *Goliath and the Dragon* s spokojno bežno vedrostjo *Hercules and the Captive Women*, kako didaktično strog je v svoji revolucionarni retoriki *The Warrior and the Slave Girl* in kako živosrebrno luciden in kvazibrechtovski epičen je *Amazons of Rome*, kako poln začinjene naslade je *Legions of the Nile*, ravno v



Legions of the Nile

primerjavi s klavstrofobičnim, strogo straub-strehler-skim televizijskim *peplumom* h. c. Antonio e Cleopatra (1965), ki je – Shakespeare-pomišljaj-Sofoklej – v Cottafavijev svet izzval kvazineorealistično televizijsko Antigono na prostem iz leta 1971 in je bil porodničar dela, ki se samo najprej razume kot potreben antonim *Antigoni*, leta 1958 posnet v televizijskem studiu ...

To bi zdaj lahko nadaljevali naprej in naprej in vsa Cottafavijeva televizijska in kinematografska dela, skoraj 90 jih je, povezali med seboj – potem bi si lahko vzeli drugo izhodišče, na primer melodrame, in filme celotnega opusa še enkrat drugače postavili v medsebojno razmerje – potem ... In vedno bomo ugotovili, da je mogoče o tej celoti naprej razmišljati v vse smeri, da je odprt univerzum, ki ga lahko omeji le smrt, človek Vittorio Cottafavi bi še vedno našel nove poti ven; pravzaprav je njegov opus treba razumeti kot začasnega ali kot da je še v surovem stanju. Da je bilo njegovo zadnje delo ekranizacija Pavesejevega romana *Il diavolo sulle colline* (1985), je zgolj naključje, tu se potem kmalu enostavno nekaj odlomi.

Moja zahvala gre (v abecednem vrstnem redu): Giulio Bursiju, Sergiu Grmeku Germaniju, Enricu Ghezziyu, Lorenzu Espositu in Donatellu Fumaroli, brez njihove velikodušnosti leta 2008 ne bi mogel preživeti v znamenju Cottafavija, ne bi mogel iti v Pescara in Trst in si ne bi mogel (ponovno) ogledati okroglega ducata Cottafavijevih filmov v kinu. Še enkrat: Hvala, prijatelji!

- [1] Podobno nepomembno, kljub temu pa je prva opomba vredna opazke, da Cottafavi očitno izjava nasprotja, pomislite npr. na prerivanje med Cottafavijem in Fredo

med francosko cinefilijo 50-ih in 60-ih let, pri čemer zagovorniki slednjega žal in ob vsem spoštovanju mojstra bijejo izgubljen boj: Fredovo ustvarjanje pozna vzpone in vse mogoče padce, slabega Cottafavijevega filma pa še nisem videl.

- [2] Ki je sicer skupaj z omenjenim Riccardom Fredo »na črno insceniral« redko bizaren *peplum*: *Sign of the Gladiator* (Nel segno di Roma, 1959; uradno je za režijo zaslužen Guido Brignone).
- [3] Poleg tega obstajata še dva mejna primera: 1. *The Unknown Men of San Marino* (Lo sconosciuto di San Marino, 1948), ki ga je Michael Waszyński realiziral v soredžiji s Cottafavijem – priznam, nekoliko neobičajna formulacija, ampak v tem primeru najbolj točna, saj je bil Waszyński režiser, Cottafavi pa soredžiser; 2. v Španiji posnet film *Toro bravo*, 1956, pod katerega se je podpisal Domingo Viladomat, katerega snemanje pa je prekinil Cottafavi. *Amazons of Rome* (Le vergini di Roma, 1961) pa je pristen Cottafavi, četudi ga ni dokončal, saj so ga – to mu je bilo v zadovoljstvo – med snemanjem odpustili in ga nadomestili s Carlom Ludovicom Bragaglio – kar pa je kljub vsemu drugače, kot če bi sam prekinil produkcijo oz. dejavno stal režiserju od strani (poleg tega sta Cottafavi in Bragaglia pod tem filmom enakopravno podpisana); stvari so tu torej malce nejasne, *Amazons of Rome* pa bi enostavno radi uvrstili v Cottafavijev opus, ker je taka mojstrovina.
- [4] Pri čemer bi tudi tu lahko šlo za zelo prisiljen insajderski metavic za tiste res težke cinefile: Michael Mourlet, verjetno največji francoski cottafavijec, v leta 1961 prvič objavljenem besedilu *Du Côté de Racine* večkrat trdi, da je Cottafavi posnel film *Le Bourreau de Venise*, tj. *I piombi di Venezia* (1953) – insceniral ga je Gian Paolo Callegari –, res pa ga je umetniško vodil Cottafavi; vse skupaj je vic zato, ker se Mourlet v tem besedilu razburja nad vsemi cottafavijci, ki slavijo npr. *Amazons of Rome*, s snemanja katerega pa so Cottafavija, kolikor je njemu znano, že po nekaj dneh nagnali – kar pa tudi ne drži, Cottafavi je namreč dejansko posnel dovršen del tega filma.

- [5] François Truffaut je v *Arts* #461 objavil himnično recenzijo filma, potem pa dva meseca pozneje še eno pod psevdonimom Robert Lachenay v *Cahiers du Cinéma* #36 (Giorgio Gosetti, Jean-Michel Frodon, Alain Bergala: *Print the Legend: Cinema and Journalism*).
- [6] *Traviata* 53 (1953), *In amore si pecca in due*, *Nel gorgo del peccato*, *A Free Woman* (Una donna libera, vsi 1954).
- [7] *Milady and the Musketeers* (Il boia di Lilla, 1952), *The Glorious Avenger* (Il cavaliere di Maison Rouge, 1953).
- [8] *The Warrior and the Slave Girl* (La rivolta dei gladiatori, 1958), *Legions of the Nile* (Le legione di Cleopatra, 1959), *Messalina* (Messalina Venere imperatrice), *Goliath and the Dragon* (La vendetta di Ercole, oba 1960), *Amazons of Rome*, *Hercules and the Captive Women* (Ercole alla conquista di Atlantide, oba 1961).
- [9] Tudi to je pustolovska zgodba zase: katera dela so bila neresljivo izgubljena in kaj se je potem v kakšnem stanju in po katerih kotih in zabojih spet našlo itd. Med drugim je med raziskovanjem prišlo na dan, tokrat gre zahvala Ciru Giorgioneju, tudi majhno Cottafavijevo delo, ki filmografsko do tega dne sploh ni bilo knjiženo: *L'idolo delle scene*, skeč po Ephraimu Kischonu, posnet za Kischonov omnibus, ki so ga predvajali na silvestrovo leta 1967; nadaljnja, na žalost zgolj filmografska dopolnitev pa je film *L'arte di Petrolini* (1962), tu so pač našli le naslov in špico, dela samega pa ne.
- [10] Benetke so se, čudno, v svojem sicer grandioznem pregledu pozabljenih, necenjenih, pa tudi nikoli poznanih del italijanskega povojnega kina popolnoma odpovedale Cottafaviju – katastrofa, pravzaprav bi bila to dobra priložnost za vsaj eno nujno potrebno restavracijo ... Lahko samo upamo, da iz za II cinema ritrovato 2009 načrtovane retrospektive Cottafavijevih filmov res kaj bo, mogoče bi lahko v okviru tega realizirali nujno potrebne restavracije filmov *Milady and the Musketeers*, *Nel gorgo del peccato* in *Messalina* (ve se, da so včasih potrebne take priložnosti, da kinoteke (lahko) stopijo v akcijo) ...
- [11] Salvo d'Acquisto je bil policist, ki se je 23. 9. 1943 v Palidoru dal usmrtiti nacijem, da bi 22 ljudem rešil življenje: trdil je, da je izvedel tisti atentat, zaradi katerega naj bi v svarilni zgradbi usmrtili civiliste – namesto pravega storilca. Pri Cottafaviju so naciji zaradi te odločitve malce zmedeni, celo melanholični, kljub temu pa mu dovolijo, da se častno žrtvuje. Usmrtitveni prizor je zgodnji vrhunec v Cottafavijevem kinu.
- [12] Zdaj je pravzaprav le še indoktrinacijski prostor, zato se nihče več ne bori zares, saj danes tudi skoraj ni več nikogar, ki bi svoje življenje kot tudi kino jemal primerno resno ...
- [13] Četudi je kasneje s filmom *Maria Zef* vsaj eno televizijsko delo še prišlo v kinematografe.
- [14] Malo statistike: V času med svojim televizijskim debijem *Sette piccole croci* (1957) in letom svojega slovesa od kina je Cottafavi realiziral več del različnih dolžin za televizijo kot v 21 letih kina od *Our Dreams* (I nostri sogni, 1943) do *The Hundred Horsemen* ...
- [15] Giulio Bursi v svoji spremni besedi za *Bianco & Nero Du Côté de Cottafavi* (četudi on temu ne reče tako) definira jedro = Olimp za revidiran kanon italijanskega kina: Roberto Rossellini, Vittorio Cottafavi, Marco Ferreri, Pierfrancesco Bargellini. To bi bilo treba uveljaviti. Pomembneži komercialnega italijanskega kina so v tej publikaciji sploh sveže odsotni – Sergio Grmek Germani se tudi bolj entuziastično navezuje na Augusta Genino ali Raffaella Matarazza ali Maria Camerinija ali Giuseppeja De Santisa ali Francesca De Robertisa kot na, no ja, na primer Antoninija ...

DRUGI FESTIVAL NEVIDNEGA FILMA

DECEMBRA JE V ZAGREBU POTEKAL DRUGI FESTIVAL NEVIDNEGA FILMA (FESTIVAL NEVIDLJIVOG FILMA). GRE ZA ENEGA OD DVEH FESTIVALOV, KI PREDSTAVLJATA PREPOTREBNO IN HVALEVREDNO NEKOMERCIALNO IN ANGAŽIRANO ALTERNATIVO VELIKEMU ESTRADNEMU ZAGREBSKEMU FILMSKEMU FESTIVALU.

PRIMOŽ KRAŠOVEC

Drug alternativni zagrebški filmski festival je Subversive film festival (SFF), ki je lani maja potekal prvič. V primerjavi z močno promoviranim in sponzoriranim SFF, polnim velikih imen politično angažirane kinematografije in teorije, Festival nevidnega filma (FNF) ni angažiran le na ravni deklaracije ter selekcije filmov, temveč se njegova alternativnost in angažiranost odražata tudi v načinu organizacije, ki je bila opazno bolj gverilska kot v primeru SFF – brez velikih sponzorskih imen in polnih avditorijev ob nastopu zvezd (med njimi tudi Žižek) ter s skoraj neopaznim oglaševanjem in filigransko selekcijo, ki je bila – medtem ko je SFF bučno proslavljal 40-letnico maja '68 – zasnovana problemsko, kot filmska raziskava razmerja med erosom in politiko ter zgodovino filmskega upodabljanja te problematike.

Gverilskost organizacije ima nedvomno številne prednosti: svobodo pri selekciji, ki ni zavezana »javnemu okusu« ali »trendom v svetovni filmski produkciji«, temveč imanentni logiki zastavljene teme; vzdusje je intimno in intenzivno ter, kar je morda najpomembnejša prednost, gverilski način organizacije že pomeni prakticiranje odpora proti komercialni logiki mainstreamovske filmske produkcije – namesto benignega in akademskega »iskanja alternativ in rešitev« ali česa podobnega. Obenem pa ima tudi nekaj slabosti. Festivalu je mogoče očitati bistveno premalo promocije, saj je tudi znotraj okvirov odpora proti pretiranemu oglaševanju potencialnim gledalkam in gledalcem treba zagotoviti vsaj minimalno količino informacij. Obisk je bil absolutno prenizek glede na kakovost programa; FNF ni bil neviden le metaforično – kot prizorišče predvajanja spregledanih ali za mainstream tržišče pretežkih/prezahtevnih/preveč angažiranih filmov –, temveč na žalost tudi dobesedno.

Za obisk festivala smo si izbrali torko, 2. 12., ko

sta bila na sporedu dva Wakamatsujeva filma, *The Red Army/PFLP: Declaration of World War* (Sekigun-PFLP: Sekai senso sengen, 1971) in *The Embryo Hunts in Secret* (Taiji ga mitsuryosuru toki, 1966) ter *Respite* (Aufschub, 2007) Haruna Farockija. Vsak dan festivala je predstavljal določeno podtemo osrednje tematike. Tistega dne je bil to odpor oziroma *R comme Résistance*. Izbor in zaporedje filmov sta predstavljala svojevrsten dramaturški lok, v katerem sta si oba elementa osnovne tematike (eros in politika) izmenjevala dominantno pozicijo (od prevlade politike na začetku do prevlade erosa na koncu), vse skupaj pa je povezovala rdeča nit podteme, odpora.

Če grem kar po vrsti – *The Red Army/PFLP* je dokumentarna študija palestinskega odporiškega gibanja, a to ni vse. Film močno presega romantične in nostalgичne »študije primerov« različnih levičarskih gibanj iz šestdesetih in sedemdesetih, kot je denimo *Dobro jutro, noč* (Buongiorno, notte, 2003, Marco Bellocchio), saj ne gre za dokumentacijo le ene odporiške skupine v boju proti imperializmu, temveč prej za filmsko meditacijo o oboroženem boju kot takem, v njegovi univerzalni razsežnosti, kjer palestinski boj predstavlja le en, singularen primer, ki je pa je obenem paradigmatični in zastopa oborožen boj proti imperializmu kot celoti. Tri osnovne problemske točke filma so: pomen in metode oboroženega boja v osvobodilnih gibanjih, mednarodna solidarnost in internacionalizem osvobodilnih bojev ter napetost med nacionalno (identitarno) in revolucionarno (politično) osvoboditvijo, ki je prisotna v vsakem osvobodilnem gibanju.

Zakaj je palestinsko osvobodilno gibanje paradigmatični primer? Film odgovarja, da zato, ker so svoj boj uspešno internacionalizirali, ker se ne borijo le na svoji zemlji, temveč izvajajo akcije povsod po svetu, ker napadajo imperializem kot globalno ureditev, ne kot lokalno posebnost. Drug pomemben razlog, da je

lahko film o palestinskem osvobodilnem boju obenem film o protiimperialističnem boju kot celoti, je, da so v Palestini v boj vključene najširše množice prebivalstva, da gre za odpor vsega ljudstva, tako delavcev kot žensk, otrok, intelektualcev in drugih.

Film je strukturiran kot kolaž dokumentarnih posnetkov, ki prikazujejo vsakdanje življenje palestinskega ljudstva v pogojih oboroženega boja, med političnimi diskusijami in sestanki, učenjem ravnanja z orožjem, agitacijo, terenskim urjenjem itn. Tem so dodani posnetki drugih, podobnih situacij z raznih koncev sveta, tudi z Japonske, in sopostavitve obeh vrst posnetkov učinkovito prikaže internacionalnost bojev za osvoboditev – metode in način boja črncev v Ameriki se ne razlikujejo veliko od boja Palestincev, svetovna ureditev, proti kateri se bojujejo, je ena sama. Film vsebuje tudi posnetke srečevanj japonskih in palestinskih borcev, kjer so izpostavljene različne strategije in taktike v boju proti imperializmu, saj se Palestinci borijo proti tujemu okupatorju, medtem ko je na Japonskem sovražnik Japonska – ki še ni obračunala z lastnim imperializmom – sama.

Osrednji objekt filma je orožje, ki se pojavlja skoraj v vsakem prizoru, a – za razliko od sodobnih akcijskih filmov – v *The Red Army/PFLP* ne gre za fascinacijo z nasiljem ali vojno, temveč orožje predstavlja orodje osvoboditve. To podčrta tudi off-glas, ki večkrat ponovi krajši teoretsko-politični traktat o oboroženem boju, njegovem političnem pomenu in zgodovinski nujnosti. Prvi od treh obravnavanih filmov nas torej takoj odpelje na rob politike in nas tako spomni na razprave o oboroženem boju, ki so danes, v času boja proti terorizmu, v javnosti več ali manj prepovedane.

Drugi film, *Respite*, je prav tako dokumentarna zgodba, ki govori o tranzitnem nacističnem taborišču Westerbork na Nizozemskem. Tranzitno pomeni, da ni šlo za taborišče, v katerem so zapornike ubijali,



Združena rdeča armada (Jitsuroku rengō sekigun: Asama sansō e no michi, 2007), Kōji Wakamatsu
(Najnovejši Wakamatsujev film je bil prikazan na 19. Liffu.)



temveč je predstavljalo le vmesno lokalno postajo, v kateri so ujetniki bivali pred pošiljanjem v taborišča, namenjena množičnemu ubijanju. Westerbork je bila nekakšna lokalna izpostava in obenem točka vstopa v sistem koncentracijskih taborišč, kjer so nacisti ujetnike popisali, prešteli, kategorizirali in jih pred odhodom še izkoristili za prisilno delo. Nekakšen foucaultovski laboratorij sodobne oblastne racionalnosti v malem torej – popisovanje, razvrščanje, klasificiranje in iskanje popolne oblike učinkovitosti nadzora in delovne storilnosti.

Film je sestavljen iz prizorov, ki jih je posnel eden od taboriščnikov, Rudolf Breslauer, sam v sklopu projekta snemanja promocijskega filma za taborišče, ki mu je, še pred koncem vojne, grozilo zaprtje. Film ni bil nikoli realiziran, a iz posnetkov in izbora situacij, ki so bile posnete, je očitno, da je vodstvo želelo film, ki bi taborišče prikazal kot popolno tovarno in urad v enem, kjer so tako življenje taboriščnikov in taboriščni red kot način produkcije povsem podrejeni merilom učinkovitosti in storilnosti.

Farocki je za svoj film uporabil te, že obstoječe posnetke, a jih je razvrstil in montiral v nasprotju z njihovim prvotnim namenom. Namesto da bi sestavljali logično, kronološko in linearno narativno strukturo, kot je bilo verjetno prvotno mišljeno, so zdaj sestavljeni problemsko ter kritično preizprašujejo tako tisto, kar je posneto, kot sam način snemanja. Film je nem, a vsebuje napise, ki oponašajo napise med prizori v klasičnih nemih filmih, le da tokrat to niso opisi, temveč vprašanja. Ta vprašanja zadevajo tako delo režiserja (denimo – navajam po spominu – »Ali mislite, da je upodobitev managerja taborišča s psom poskus humanizacije nacističnih uradnikov?« ali »Bi se prizor z otrokom, ki z grozo gleda iz vlaka, verjetno namenjenega v Auschwitz ali Bergen-Belsen, uvrstil v končno selekcijo, če bi bil film dejansko narejen do konca?«)

kot prikazano zgodovinsko situacijo (denimo – »Ali si lahko zamislimo human taboriščni režim?« ali »Lahko logiko taborišča vidimo kot le do konca izpeljano logiko industrijskega kapitalizma?«). Napisi v filmu delujejo kot v brechtovskem teatru, prekinjajo tok podob, da bi sprožili kritično držo pri gledalcih in gledalkah.

Ta učinek je še intenzivnejši zaradi montaže posameznih posnetkov, saj se ta ne drži časovne linearosti, temveč preskakuje, se vrača nazaj, ustavlja sliko in povečuje ter tako poudarja določene podrobnosti. Nekateri prizore vidimo večkrat, a vsakič v drugi luči in z drugačnim poudarkom – vlak, ki zapuša Westerbork in pelje v taborišča smrti, ni enak pred in po tistem, ko izvemo, da je bilo Westerbork edino nacistično taborišče, ki je imelo svoj korporativni logo, na katerem so bili kot *input* predstavljeni prihajajoči taboriščniki, kot *output* pa njihovo nadaljnje pošiljanje v taborišča smrti. Vmes je bila grafična podoba tovarne z značilno nazobčano streho in dimnikom. Koncentracijska taborišča – tovarne za predelavo človeških virov?

Skozi gledane filme je bilo razmerje med politiko in erosom prikazano kot razmerje dialektičnega protislovja. V prvem je eros podrejen element, ki nastopa kot dopolnitev primarnega elementa politike kot entuziazem, revolucionarni zanos, tovarištvo. V drugem sta oba elementa enakovredna, saj gre za problematizacijo določenega režima oblastne racionalnosti, v katerem je na prvem mestu skrb za (so)človeka, filantropskega humanizma uradov in tovarn, ki ohranja svoj človeški obraz, tudi če mora za to izginiti svet. Gre za posebno vrsto sodobne libidinalne ekonomije in politike, poseben način razvrščanja in premikanja teles po prostoru ter nadzora njihovih gibov, kjer, če parafraziramo Marxa, na mesto nekdane sentimentalnosti stopa suhi račun produktivnosti in gospodarske rasti.

V tretjem filmu, za razliko od prvih dveh, eros

dominira nad politiko. *The Embryo Hunts in Secret* je klinična študija odnosa med moškim in žensko. Film ima le dva nastopajoča in se skoraj v celoti (izjema je le prvi prizor poljubljanja v avtu) odigra v enem samem prostoru, v stanovanju moškega. Ta, uspešen manager, v svoje stanovanje pripelje tajnico, jo zapelje, zadrogi, zveže in začne mučiti. A za razliko od njunega razmerja na delovnem mestu mu v tej situaciji nikakor ne uspe vzpostaviti popolne oblasti nad njo. Intenzivno bičanje in druge oblike mučenja njenega mesa pripeljejo le do zloma njegovega duha, ki ga pestijo impotenca, razpadele zakon, nezmožnost za ljubezen, strah pred ženskami in občutek lastne manjvrednosti. Kljub davljenju, stradanju, pretepanju in stalnemu poniževanju (med drugim jo da na povodec kot psa) je ona ves čas duhovno superiorna. Izkaže se, da so bili vsi znaki pokornosti le taktični, le iskanje priložnosti za pobeg in maščevanje, in na koncu ga zabode do smrti brez najmanjšega obžalovanja.

Kot je povedal režiser sam pred projekcijo, je film metafora za globalni razredni boj, kjer ženska figura predstavlja podrejena ljudstva in razrede, moška pa zatiralce in izkoriščevalce. Prispodoba politike oziroma razrednega boja kot ljubezenskega odnosa v tem primeru pomeni impotenten, a učinkovit in učinkujoč sadizem nadrejenih proti iskanju priložnosti za upor in oboroženemu boju podrejenih – in nož v roki pretepe ženske ustreza kalašnikovki v rokah palestinskega borca. Vsi trije filmi prikazujejo prepletenost erosa in politike v povezavi z odporom na različnih ravneh, v različnih situacijah in na različnih terenih – od gor, gozdov in puščav, pa tudi mest, gverilkega boja, prek tovarn in uradov, do intime zasebnih stanovanj – in presežek tretjega dne drugega Festivala nevrednega filma je bil, da je to, sicer že pogosto obdelano (in včasih zbanalizirano) temo prikazal v precej sveži in inspirativni luči.

KONTINUITETA Z MANJŠIMI POPRAVKI

SIMON POPEK

Rotterdam kljub svoji ogromnosti in programski eklektiki težke definicije ostaja cinefilski raj, stekališče ljubiteljev drugačnega, radikalnega ali preprosto posebnega filma. Nič novega v mestu, bi lahko rekli, razen dejstva, da so lanskoletnemu začasnemu direktorju Rutgerju Wolfsonu potrdili večletni mandat, kar je v praksi prineslo premetane, na novo poimenovane in na videz smiselno organizirane sekcije. Drži, težko je logično organizirati šeststo filmov različnih dolžin, poetik in žanrov, kar gledalcu, ki se skuša prebiti skozi nepregledno množico filmov, prinaša (znova v praksi) princip supermarketa, v katerem se moraš znajti sam in poiskati primerne naslove.

Letos jih je bilo več kot običajno, dobrih filmov namreč. Čeprav se je festival manj sramežljivo kot prejšnja leta spogledoval z mainstreamom, je bila generalna linija prepoznavna na prvi pogled; dokumentarni in eksperimentalni filmi, Južna Amerika, Azija, Vzhodna Evropa. Afrike tokrat le za ščepec, zato pa v istem košu oskarjevski favorit *Revni milijonar* (Slumdog Millionaire, 2008) Dannyja Boyla in *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969), avantgardna klasika Kena Jacobsa, skupaj z aktualno revizijo, ki jo je Jacobs poimenoval *Anaglyph Tom* (*Tom with Puffy Cheeks*) (2008). Ali *The Hungry Ghosts*, režijski prvenec *Sopranovca* Michaela Imperiolija, in sila redko predvajani *The World's Greatest Sinner* (1962), edini režijski poskus in underground kuriozitet Timothyja Careyja, Kubrickovega čudaka iz *Ropa brez plena* (*The Killing*, 1956) in *Stez slave* (*Paths of Glory*, 1957), ki je v obsodbi verskega oportunitizma, moralne skorumpiranosti in idolatrije enako aktualen kot kateri koli drug sodobni film.

Skratka, znova polna možnja dobrot, med katerimi so največji vtis naredili naslednji biseri:



The Sound of Insects: Record Of A Mummy

The Sound of Insects: Record Of A Mummy švicarskega eksperimentalnega dokumentarista Petra Liechtija, ki mu je festival priredil retrospektivo, je poetičen, lirčen, preprosto magičen film, katerega inspiracija je bila zgodba japonskega pisca Masahika Shimade. Slednjega je po drugi strani navdihnili resnični dogodek oziroma predmet, dnevnik štiridesetletnega lovca, ki je v najbolj odročnih delih Japonske storil samomor. Iz njegovih dnevniških zapiskov, ki so nastajali v dveh mesecih pred smrtjo, postane jasno, da se je izlakotnil do smrti. Liechtijeva kamera skuša nastopati iz zornega kota umirajočega lovca; vidimo delčke krajine, dreves, improvizirani šotor, pod katerim je preživel zadnje dni, vmes pa kopico *found-footage* arhivskega materiala, ki *The Sound of Insects* iz glave samomorilskega pripovedovalca prestavi v bolj abstrakten (in očitno boljši) svet. Film na gledalca veliko bolj kot intelektualno deluje senzualno.

Druga *nonfiction* klasika Rotterdama '09 je *California Company Town* (2008), celovečerni prvenec Američanke Lee Anne Schmitt, predavateljice na ugledni kalifornijski univerzi CalArts, kjer se mladi študentje zadnja leta izobražujejo pod neverjetno linijo vplivnih filmarjev-profesorjev, med katerimi naj omenim samo Thoma Andersena, Monteja Hellmana ... in Jamesa Benninga, čigar metode raziskovanja pozabljene in zavržene amerikanke so v pričujočem filmu več kot očitne. *California Company Town* je krasen dokumentarec o nekoč cvetočih kalifornijskih industrijskih mestih, ki so danes zapuščena in največkrat povsem izseljena. Današnja »mesta duhov« so bila ustanovljena v 19. stoletju ali prvi polovici 20. stoletja; povečini so jih ustanovile velike korporacije in jih največkrat tudi ekonomsko obvladovale. Ko iste korporacije tam niso več videle dobička, so prepro-

sto spakirale kovčke, ljudi v improviziranih mestih pa prepustile usodi, brez službe in perspektive. *California Company Town* sicer ni strukturiran matematično kot npr. Benningovi filmi, a je najti stične točke (nedeškrativni napisi z imeni lokacij; prizori opustele krajine; vztrajanje na statičnih podobah). Povrh vsega je film Schmittove precej bolj neposredno političen in – čeprav se ukvarja s polpreteklo zgodovino – vleče vzporednice z aktualno Ameriko.

Med tradicionalnimi narativnimi filmi je najbolj navdušil *The Maid* (La Nana), drugi film čilskega režiserja Sebastiana Silve, neverjetno zrela vivisekcija medčloveških odnosov, socialnih razmerij na liniji gospodarji–služabniki in psihološka analiza osamljene, službi predane osebe brez zasebnosti. Ko štiridesletni Raquel, strogi, natančni in dolgoletni skrbnici družinske hiše, zaradi »preobremenjenosti« prilepijo pomočnico, Raquel potezo dojame kot kritiko njenega dosedanjega dela. Pride prva pomočnica in Raquel jo psihološko tako destabilizira, da po hitrem postopku obupa. Z drugo se zgodi enako. Potem pride tretja ... in zgodi se mentalni ter čustveni zasuk hišnega predatorja, ki s svojimi dejanji in obnašanjem že zgodaj položi potrebne temelje za format družinskega trilerja. V njem Raquel nastopa kot napadalka, manipulatorica in resnična gospodarica hiše; njena negativna dejanja se radikalizirajo do te mere, da se gledalčevi občutki od simpatij počasi prevešajo k antipatijam in obsodbi vedno namrščene Raquel. Potem režiser preide v drugo, »psihološko« fazo filma, kjer postopno razkrije ozadje Raquelinih kapric in sovražnega vedenja, da bi s prihodom tretje pomočnice nastopila še faza Raqueline »psihološke rehabilitacije«, sočustvovanja in zadržanega sklepnega optimizma. Zveni kot holivudska, a prekleto prepričljivo realizirana formula.

FILMOZOFIJA, TA SCI-FI FILMSKA TEORIJA

JESENSKA FILMSKA ŠOLA 2008 JE PONUDILA POGLOBLJENO REFLEKSIJO O PREPLETU FILMA IN FILOZOFIJE. PRAV STIČNA TOČKA, KJER SE SREČATA MISEL IN PODOBA, VEDNO ZNOVA PORAJA SVEŽE PRISTOPE K RAZUMEVANJU SEDME UMETNOSTI. ZA RAZMIŠLJANJE O TEM SE JE BRŽKONE NAJPRIMERNEJE OBRNITI NA ČLOVEKA, KI NA NEKEM MESTU POGUMNO ZATRDI, DA JE NJEGOVO NA FILOZOFIJI TEMELJEČE RAZUMEVANJE MEDIJA NEKAJ POVSEM NOVEGA V ZGODOVINI TOVRSTNE MISLI. TO JE DANIEL FRAMPTON, USTANOVITELJ SPLETNEGA PORTALA FILM-PHILOSOPHY IN PISEC MANIFESTA POTENCIALNO NOVE FILMSKE MISLI – FILMOZOFIJE.

MATIC MAJCEN

PREVOD: MAJA LOVRENOV

Frampton je svojo odmevno knjigo *Filmosophy* izdal leta 2006 pri londonski Wallflower Press. Gre za jasno in pregledno strukturirano filmsko-teoretsko delo, kjer avtor na temeljih razmeroma starih avtorjev in njihovih konceptov (Hugo Münsterberg, Béla Balázs, Sergei Eisenstein) kot tudi bolj recentnih pristopov (Vivian Sobchack, Gilles Deleuze, Stanley Cavell) v nekakšnem nezadovoljstvu z obstoječim naborom filmske misli spočne svoj nabor konceptov za opisovanje gibljivih podob. Pod označevalci, kot so filmo-um (*filmind*), filmo-mišljenje (*film-thinking*), pod novo definicijo obiskovalca kina (*filmgoer*) in seveda pod filmozofijo samo se skriva predvsem odgovor na vprašanje, kako se soočiti z »novim filmom«; avtorji, ki orjejo ledino izmikanja klasičnim uprizoritvenim in narativnim postopkom, so denimo Béla Tarr, brata Dardenne, Michael Haneke ali Terrence Malick. V svoji končni obliki filmozofija predloči način, na katerega naj bi gledalec proizvedel svojo interpretacijo danega filmskega dela, ta pa je prej *naravna* in *neposredna*, obračajoč se raje na občutke kot pa na kakršno koli racionalno plat našega izkustva. Pri tem odločno nasprotuje vsakršnemu semiološko, taksonomsko ali tehnično naravnanimu naboru besed, ki bi odvrnil gledalca od percipiranja filma kot samostojno bivajoče avdiovizualne izkušnje. (Za recenzijo knjige glej *Ekran* april-maj 2007.)

Filmozofija je plod akademskega udejstvovanja, a gre poudariti, da je njen avtor v zadnjem obdobju vendarle aktiven v neki drugi domeni. Dr. Frampton nam-reč povsem neodvisno od pozornosti, ki jo je vzbudila njegova knjiga, v londonskem Bermondseyu vodi majhno produkcijsko hišo Firefilms, znotraj katere s peščico sodelavcev snema povsem pragmatično

naravnane dokumentarce za razne naročnike, od časnika *The Guardian*, Amnesty International, do britanskega ministrstva za promet. Ozadje tega profesionalnega razkola najdemo v avtorjevi osebni biografiji. Še pred vsakršno formalno s filmom povezano izobrazbo se je že pri dvanajstih letih navdušil nad uporabo fotoaparata, ki jih je podedoval od starega očeta, poklicnega fotografa. V srednješolskih in študentskih letih je resen hobi prerasel v profitabilno dejavnost, ko je nekaj časa delal kot asistent raznim modnim fotografom v Amsterdamu in je celo razmišljal, da bi se tudi formalno izobrazil v tej smeri. Sam rad prizna, da se šteje med ljudi, ki so najbolj srečni, prav kadar stojijo za objektivom, in nekoliko v šali doda, da bo tudi, ko mora posneti intervju z navadno hišno gospodinjjo, vedno ciljati k temu, da posname najboljši intervju z gospodinjjo, ki je bil kdaj koli zajet na filmski trak.

Je torej, upoštevajoč vaše filmsko udejstvovanje, filmozofija kot akademska dejavnost zgolj posstranska stvar v vašem življenju?

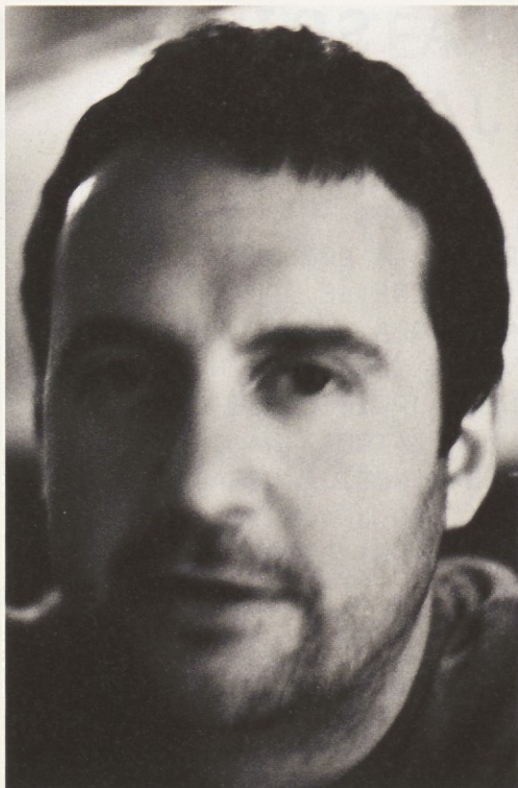
Knjiga se je razvila iz doktorske disertacije in tudi daje občutek prve knjige, ima neke vrste nedolžnost, ker se ukvarja s tem, kam bi morali iti zdaj, kaj bi moral biti naslednji korak, in sem tudi zelo užival, ko sem jo pisal s tovrstno strastjo. Zato ne mislim, da je to najbolj akademska knjiga. Mislim, da veliko ljudi reče »joj, kako zapleteno« – filmo-um, filmo-mišljenje in te zadeve. Toda upam, da je berljiva, in to bi bila posledica dejstva, da nikoli nisem nameraval predavati na univerzi; v bistvu ne vem, zakaj – enostavno sem vedno vedel, da nočem biti univerzitetni profesor. Tako da malo zamujam pri tem, včasih sem malo neobveščen, zato sem prepričan, da obstaja veliko novih idej, o katerih nimam pojma.

Kdaj so se koncepti, ki jih vpeljete v svoji knjigi, prvič začeli pojavljati v vašem mišljenju?

Obstaja dokaj jasna točka nastanka, to je, ko sem se ukvarjal z Larsom von Trierjem – okoli leta 1992 – in sem poskušal ujeti retrospektivo njegovih filmov v British Film Institute. Takrat je prišel le do *Evrope*, tako da je posnel samo svojo evropsko trilogijo. Zares sem si prizadeval, da bi videl to retrospektivo, ker so vsi govorili stvari kot, »kdo pa je ta Lars von Trier, nihče ni, posnel je samo neke tri filme«. Pri gledanju *Evrope* – kot *Filmozofija* je to neka imenitna napihnjena stvar, ki poskuša vzpodbujati nove načine mišljenja – sem imel eno tistih izkušenj; nekje v meni je zaigrala na pravo struno in začel sem pisati o tem filmu, pri čemer sem ugotovil, da se mučim s terminologijo, ki sem jo podedoval – o oblikah filma, o avtorstvu –, jaz pa sem hotel govoriti o oblikah *Evrope*, ne da bi govoril o tehnikah. Gre namreč za tako čudovito narejen film, toliko se lahko naučiš iz tega, kako je bil narejen. Pri tem sem takoj naletel na problem, kakšen jezik bi uporabil za opis teh podob. Seveda sem bral Deleuza, delal sem na njegovih dveh knjigah, in veste – prideš do konca *Podobe-časa* in potem se v nekem trenutku vse nekako sestavi skupaj z mentalnim filmom. In tako sem enostavno uporabil ta vidik razumevanja filma na *Evropi* in začel razvijati načine govora o filmu, ki so bili prej razmišljujoči kot tehnicistični. Tu se je zares začelo.

Je bil stavek na platnici (»manifest za radikalno nov način razumevanja filma«) prvi ali zadnji, ki ste ga napisali? Je bila to začetna ideja ali končno razodetje?

To je bil založnik. Zelo so me preganjali za podnaslov. Nisem hotel podnaslova knjige, tako da to ni uraden podnaslov. Hoteli so nekaj, kar bi šlo na platnico,



Daniel Frampton

predlagali so par stvari in smo enostavno šli s tem. Zdi se, da deluje.

V kakšni obliki mislite, da bi morala obstajati filmozofija, je absolutna in edina oblika pisanja ali bi morala soobstajati z drugimi pristopi?

Zagotovo bi morala soobstajati. Na začetku knjige rečem, da gre za delno razumevanje filma, ker mislim, da je prenevarno imeti preveč izpopolnjen pogled na film. Mislim, da se film spreminja iz dneva v dan in izjemno me zanima novi film. Ne pišem toliko o Orsonu Wellesu in Hitchcocku, bolj me zanima pisanje o Gasparju Noéju ali Leosu Caraxu in podobno. Zaradi teh hitrih sprememb bi se morala filmozofija in vsaka dobra teorija filma ali dobre filmske študije spreminjati skupaj s filmom.

Filmozofija je potemtakem bolj kot kar koli drugega delo v nastajanju?

Je delo v nastajanju. Vedno bi si rad prizadeval biti pisec kot Roland Barthes, ki je zmeraj začel z idejami, postavil nekaj poskusnih idej, drugi ljudje pa so jih vzeli in peljali naprej. Upam, da bodo drugi ljudje vzeli delček, ki jim je všeč, in ga razvili ali pa vzeli ta del in ga uporabili nekje drugje. Toda tudi v zelo strogem smislu je to teorija, ki je mišljena kot vključitev v druge interpretativne sheme. Če bi hoteli narediti psihoanalitično študijo filma, bi jo lahko, lahko

bi uporabili tudi pristop filmozofije, tako da bi lahko gledali na film kot mišljenje, a bi to mišljenje razumeli na psihoanalitičen način in vaša interpretacija bi bila taka. Tako da je prilagodljiva, vsaj upam.

Kritike so bile precej mešane, nekatere recenzije so bile odkrito navdušene, druge pa neprizanesljivo kritične.

No, dejansko je v eni od njih eden od recenzentov govoril o tem, da knjiga predstavlja nekaj takega kot epistemologijo, trdno zasidrano na straneh znanstvene fantastike. Nekako ga je iritiralo, da je knjiga ponujala vse te nove koncepte, govorila o filmo-umu in vse to in se oddaljevala od ustaljenih poti. In zdela se mu je skoraj nora. Toda navdušen sem nad idejo, da bi na filmozofijo lahko gledali kot na znanstvenofantastično teorijo filma. Ker ko dobim empiristične kritike knjige v smislu, »kako je film lahko mišljenje, kako ima lahko film um, to je enostavno absurdno«, je dobro le opozoriti te recenzente, da je to način razumevanja filma, je samo po sebi odnos do filma (ki vidi film kot odnos do svojih tem). Zato mislim, da mi je res všeč ideja, da ljudje ne bi smeli gledati na filmozofijo kot na resnično, ampak le primerno ali zanimivo zanje. Mislim, da je kriterij, ali bo filmozofija delovala, to, ali se ljudem zdi njena interakcija s filmom zanimiva, ne pa to, ali lahko dokažejo, da je pravilna ali napačna. V drugi polovici lanskega leta je bilo objavljenih pet ali šest velikih recenzij in na splošno so govorile o interpretativnem pisanju, kritičnem pisanju; opozorile so, da se jim zdi zadnji del knjige mestoma šibek, ker obdelam veliko filmov zelo na hitro, ta film tu in oni film tam, ni pa nekih velikih kritičnih interpretativnih pasusov. Na koncu je del o Béli Tarrju in bratih Dardenne, s katerim sem zelo zadovoljen, a mislim, da so recenzenti hoteli videti obširnejše interpretativne obravnave filmov, kako gledati celoten film. In do neke mere bi rad, da bi to naredili drugi, čeprav zveni, kot da predlagam odgovornost, toda zelo bi me zanimalo, kako drugi ljudje razumejo pojme in jih potem uporabijo v praksi, da bi videl, kako lahko skoraj kot v otroški igri telefončki spremenijo knjigo v smeri k svojemu lastnemu razumevanju. Pri tem moram dodati, da če bo izšla moja druga knjiga, potem bo posvečena režiserjem – ne bo vsa o režiserjih, večina poglavij bo o posameznih režiserjih – in bo vsebovala obsežnejše obravnave režiserjev.

Ste že začeli pisati to knjigo?

Da – malo po malo. Imam nekaj poglavij. Imam zelo enostaven načrt, kjer je vsako poglavje ime osebe. Tako imate poglavje o Terrenceu Malicku, poglavje o Leosu Caraxu, ampak tudi o Alainu Badiouju, mogoče še eno o Deleuzu, a le pogovor z njima, prek kratkega poglavja, in preučitev tega, kako bi njuno nedavno pisanje o filmu lahko komuniciralo z mojim. Tako da je kot knjiga esejev.

Kako bi komentirali skladnost vaših dveh poklicev – pisanje Filmozofije na eni strani in video produkcija na drugi? Lahko bi si mislili, da ne gre sta ravno najbolje skupaj – glede na dejstvo, da je Filmozofija v prvi vrsti teorija gledalca.

Veliko razmišljam o oblikah filma – o kadriranju, o učinku fokusiranja in defokusiranja na eno osebo in fokusiranja na drugo, ali o prostoru okoli lika, o tem, ali je veliko prostora za likom, ali se kader tesno prilega liku, o takih zadevah. Večinoma delam dokumentarce, zato je moje delo kar odzivno na situacijo. Nekdo se premakne in mu moram slediti s kamero. Tako da ne dobim toliko priložnosti, da bi filmozofijo prevedel v snemanje ali ustvarjanje filmov. A je zagotovo prisotna. Imam možen način, da uporabim znanje na posnetku ali sekvenci. A bolj pogosto kot ne, tako kot veliko filmarjev, le poskušam narediti film karseda lep. Mislim, da bi večina velikih filmarjev naredila film tako, kakor instinktivno misli, da bi moral biti narejen. In potem drugi ljudje rečejo, »oh, pri tem filmu sem dobil ta občutek, ker mi film to sporoča«. Mislim, da je pomembno, da enostavno naredimo čim boljši film in pustimo vsem drugim, da ga interpretirajo.

V knjigi o Francisu Baconu Gilles Deleuze razmišlja o vprašanju, zakaj danes še vedno slikati, in hkrati implicitno postavi enako vprašanje sebi (zakaj se ukvarjati s filozofijo?). Glede na to, da zdaj bolj kot kdaj koli živimo v svetu, v katerem vladajo globalna nepravilnost, revščina in vojne, vam postavljam enako vprašanje – zakaj se danes ukvarjati s filozofijo? Kaj ta prinese sodobnemu človeku?

Mislim, da je skoraj neizogibno. Mislim, da ni nekaj, kar bi si mi kot civilizacija lahko privoščili »ne početi«. Ko začneš reševati neko idejo ali problem v družbi, moraš do neke mere iti nazaj k filozofiji, ker ti bo filozofija dala stališče, s katerega je mogoče videti vse možne poti za rešitev ali razrešitev tega problema. Spomnim se, da sem se kot mladostnik spraševal, »kaj je filozofija« in »katere knjige mi bodo povedale, kaj to je«, potem pa sem postopno spoznal, da je filozofija praksa, ustvarjalna praksa. Deleuze je tako imeniten, ker razume, da je filozofija del ali paket tega velikega ustroja znanosti, umetnosti in filozofije, ki se bodo nekako združile in medsebojno poučile, zato da bi vodile k ustvarjalnemu pogledu na svet, s katerim gremo lahko naprej.

Na kakšen način mislite, da se filmi razlikujejo od literature v prenašanju filozofskih idej in pojmov?

Razlika je ogromna. V zadnjem poglavju govorim o tem, kako lahko film postane filozofski, kako lahko razumemo filozofske ideje potem, ko zapustimo kino. Toda nikoli ne bi rekel, da je film sam boljši od filozofije ali da je to oblika filozofije, ki bi bila sama po sebi tako uporabna kot napisana filozofija. Zagotovo ima

drugačen namen, drugačen modus biti.

Dominique Chateau v svoji knjigi *Cinéma et philosophie* piše, da je Deleuzova filozofija ravno toliko teorija filma, kot je Metzova filmolingvistika filozofija filma. Kako bi vi opisali svojo pozicijo med obema, upoštevajoč, da gre v prvi vrsti za filozofijo?

Veliko bolj se čutim filmskega teoretika kot filozofa. Nedavno sem bil v Bristolu, na konferenci o filmu in filozofiji, kjer je bilo vprašanje odnosa med filmom in filozofijo oziroma ali bi film kdaj lahko bil filozofija, nekaj, s čimer so se vsi ubadali. In čeprav je naslov knjige *Filmozofija*, bi rekel, da je lahko povezovanje teh dveh disciplin slabo, lahko je škodljivo za obe, ker mislim, da med njima obstaja neko čudno preigravanje in nekakšna čudna želja, da bi se teorija filma upravičila prek filozofije ali da bi se filozofija poživila prek filmskih študij. Tako da je trenutno to nekakšna igra, skoraj se mi zdi, da je želja pripeljati filozofijo v filmske študije skoraj nepotrebna, mislim, da ima filmska teorija, kot bi verjetno rekel Metz, svoje lastne vgrajene filozofske korenine, ki so veliko bolj zanimive od tistih, kjer vzameš to filozofijo in ta posamezen film in ju stlačiš skupaj. Klasičen primer sta Heidegger in Malick. Zdi se, da obstaja toliko ljudi, ki se trudijo s pravilnim razumevanjem njunega odnosa, kot bi šlo za nekakšen veliki boksarski dvoboj – kdo bo zmagal, kdo je boljši ali kdo ima odgovore. In mislim, da je to rahla diverzija, zato ker, kot veste, zdaj obstaja toliko tradicij v filozofiji filma; na ameriških akademskih inštitucijah, denimo, je najbolj prevladujoče tovrstno preiskovanje filma v namen ponazoritve že obstoječih filozofij – lahko bi skupaj preučevali Woodyja Allena in Sartra ali kaj takega. In mislim, da se moramo konkretno odzvati na to in začeti razumevati, kako ima film svojo lastno filozofsko naravo, ki je edinstvena in se ji ni treba prikloniti pravi filozofiji. V tem trenutku je to zelo zanimivo interdisciplinarno področje, ki ga je konferenca v Bristolu nekako prinesla na plano, bilo je veliko prerekanja in verbalnega boja.

Po definiciji Gillesa Deleuza je filozof tisti, ki ustvarja pojme. So ljudje, ki sledijo proizvajanju misli, kot ga predvideva filmozofija, tudi filozofi?

Da. Obstaja skorajda nekakšna kemijska reakcija med filmom in gledalcem, ki bi morala poroditi te nove pojme, pojme interakcije med dvema človekoma ali interakcije med subjektom in pokrajino. Mislim, da je film popolnoma primeren, da razkrije to ontologijo in etiko. Film je ontološki, ker nam pokaže nekaj, česar ne moremo spremeniti, pokaže nam prizor, posnetek pokrajine, ki ga ne moremo spremeniti. A je tudi etika, ker je prizor te pokrajine podoba misli, tam je iz razloga, pa naj bo razlog le to, da vam pokaže lepo pokrajino ali da se potem premakne na obraz nekoga, ki joka, ali kaj takega. Tu vstopi etika in zato se zdijo filmi tako zelo primerni za razkritje etike, ki smo jo kot



Empire

človeška bitja poskušali opisati drug drugemu. Film postane takšne vrste medij, da neki filozof posname film in ga pokaže gledalcu, ki upamo, da vidi mišljenje v filmu, in potem sam postane filozof, ko razume to etiko, te pojme ali te grobe ideje.

V svoji knjigi kritizirate tehnicistično pisanje o filmu. En argument v prid tej vrsti pisanja je, da prek te metode bralcu lažje posredujemo natančen opis filmskega prizora. S to množico natančnih označevalcev, ki so v uporabi od izuma filma, si lahko skoraj jasno predstavljamo dan prizor. Po drugi strani pa se zdi filmozofija v tem smislu bolj nenatančna.

Da, nekako ste zadeli žeblico na glavico. Film obstaja, tako da je vedno tam kot referent. In dokler moje besede ne predstavijo filma v popolnoma napačni luči, če recimo rečem, film se premakne prek lika v desno, dokler počnem nekaj takega, potem ne pošiljam napačnega sporočila o filmu. Res, da bo veliko bolj nejasno, kot če kdo reče, »bližnji srednji plan potuje dvajset sekund od leve proti desni in prečka pot horizonta«, ali kaj takega. Potem imate zelo dober, zelo strog opis dogajanja v filmu. Nekatere od recenzij so očitno opazile mojo kritiko tehnicistične terminologije. Toda obstajajo tudi dobre strani različnih vrst kritičnega in akademskega preučevanja filma. In zagotovo ne pravim, da se mora vsak, ki akademsko preučuje film, znebiti

tehnicistične terminologije. Po eni strani zato, ker je veliko takih ljudi – imate recimo kognitiviste ali profesorje recepcijske teorije –, ki zagotovo morajo in radi govorijo v teh terminih, in to ne zmanjša vrednosti rezultata njihovega dela. Toda če te zanima poetika filma – tako kot mene –, potem se zdi pomembno, da odbrusiš tiste termine, pogledaš, kaj se zares skriva spodaj, in da prevprašaš svojo lastno fenomenologijo filma, da pogledaš lastne reakcije na določene posnetke in raje govoriš o teh posnetkih v smislu tistega občutja namesto o tem, kaj je na platnu. To je veliko bolj nejasno, toda meni je všeč tovrstna nerodnost, ta nezmožnost opisati podobo je sama zelo lepa stvar – kot kadar te podoba presune. Mislim, da moramo ohraniti to osuplost, namesto da rečemo: »No, v bistvu vam lahko natančno povem, kakšna je bila podoba.«

Sam vidim smisel v vzpostavitvi filmozofije kot metode mišljenja, ki film opiše kot nekaj neznane in nenehno presenetljivega. Konec koncev živimo v času, še posebej recimo v zadnjih petnajstih letih, ko opazamo porast novih tehnologij v filmu. Danes imamo IMAX, ki sledi tej smeri filmske izkušnje, se približuje simulaciji realnosti, namesto da je samo splošen filmski prostor, kjer je bilo dejstvo gibanja glavni poudarek.

Da, IMAX je reprezentacija realnosti, ki te verjetno presune do spoznanja, kako osupljivo je realno. A se



Tanka rdeča črta



Tiha svetloba

strinjam, mislim, da je to teorija, primerna za gledanje filmov, kot so akcijski in spektakelski, ker nas rahlo osupnejo, bombardirajo nas s podobami. Tovrstni filmi rahlo zaobidejo našo intelektualno stran ter se obračajo na naša čustva in občutke. Potem gremo lahko še eno stopnjo više, kjer imate kinodvorane, v katere spuščajo dišave, ali stole, ki se tresejo, npr. v hollywoodskih tematskih parkih. Ampak meni se prej zdi, da ne potrebujem stola, da mi pove, kdaj naj se tresem, saj to že tako počnem sam po sebi.

Toda obstaja tudi druga stran – z iPodi in »mobilnimi« podobami te prihajajo k nam in postavljajo del naše identitete. Če torej vse več ljudi gleda filme na svojih iPodih in iPhonih, kako gre potem to skupaj s filmozofskim konceptom obiskovalca kina (filmgoer)?

Med letom v New York sem gledal film na nava-dnem iPod Classicu; potoval sem z Indian Airlines in vrteli so bollywoodski film, zato sem raje gledal *Zvestobo do groba* (High Fidelity, 2000). Začel sem gledati in se spraševal, ali ga bom lahko gledal – ker je tako majhen, morda ne bom mogel ohraniti koncentracije ... In je bilo v redu. Mislim, da se je David Lynch izrekel izrazito proti temu, nekje na YouTubeu govori: »Ljudje, ne glejte filmov na iPhonu, grozno je!« Jasnó, da ni niti približno enaka izkušnja, toda česar se spomnim, je, da sem na sredí filma ugotovil, kako sem se popolnoma zatopil vanj. Moje vidno polje je bilo napolnjeno z osebo poleg mene in oknom in skodelico, ki sem jo imel tam. Lahko sem videl vse te stvari, a me je film še vedno uspel dovolj pritegniti, pokríl je mojo percepcijo. Zato mislim, da je film zelo odporen medij, ki se bo povezal z našim umom tudi v svoji najbolj zmanjšani in minimalni točki. Mislim, da ima tako edinstveno povezavo z nami, ta gibajoči se drugi subjekt, subjektivni pogled na neki drug svet, da se z njim enostavno lahko povežemo – kot da ne bi bili presenečeni, če bi se slučajno znašli za očmi nekoga drugega, npr. v *Biti John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999). Mislim, da bi nastopil trenutek, ko bi se vprašali: »Kaj za vruga se tu dogaja?!« In potem bi enostavno nadaljevali in bi videli vse z očmi druge

osebe, podredili bi se.

V Filmozofiji je gledalec enotna kategorija. Toda če upoštevamo sociološki vidik in razliko v spolu, rasi, razredu ali narodnosti, je vse prej kot enostaven pojem.

Da, vsekakor. Mislim, da gledalca ni mogoče teoretsko obravnavati. Ne moreš naštetí ali opisati vseh načinov, kako bo gledalec videl film. Zato mislim, da se moraš v vsaki filmski teoriji gledalca ali obiskovalca kina zateči k svoji lastni izkušnji in vse, kar lahko rečeš, je: »To je moja izkušnja filma.« Mislim, da je poučno videti, kako to razumevanje ali ta izkušnja filma komunicira z drugimi ljudmi. Toda zagotovo je res, da v poglavju o gledalcu ne morem poskušati zajeti vseh možnih gledalcev, moram preprašati svojo lastno izkušnjo in prenesti to izkušnjo, kot jo najbolj znam, ter govoriti o načinu, kako so k njej pripomogli pojmi filmozofije – z obravnavanjem filmo-mišljenja in filmo-uma. Seveda se ne moreš izogniti dejstvu, da obstaja toliko različnih kontekstov za različne gledalce.

Prej ste omenili Larsa von Trierja. Kako filmozofija opiše takšno postmodernistično filmsko prakso z mikrofoni, ki štrlijo ven, ali filmskimi delavci, ki se pojavijo v končni verziji? Filmozofija se potopi v fikcijo filma, zato bi predpostavljali, da tovrstno mišljenje ravno tu naleti na probleme.

To je res, ja. Niste prvi, ki to omenja. Spomnim se, da so nekateri od prvih bralcev knjige rekli, kako lahko obravnavam *refleksivni* film, film, kjer ljudje kamero obrnejo nase ali pa, kot ste sami rekli, se igralci razkrijejo kot igralci in podobno. Pravzaprav nimam odgovora. Mislim, da filmozofija, kot sem rekel na začetku, ne more pričakovati, da bo pokrila vse oblike filma. Skoraj tako je, kot da obstajajo določene vrste filmov – recimo, *Tanka rdeča črta* (The Thin Red Line, 1998) ali *Tiha svetloba* (Stellet licht, 2007), nedavni film Carlosa Reygadasa –, ki se zdijo zelo primerni za filmozofijo, in upam, da bo dobro filmozofsko branje teh filmov prineslo na dan nekatere od skritih globin in skritih lepot. Toda glede refleksivnega filma v bistvu nimam nekega stališča o njem, mislim, da je zabaven

tip filma, in tu se bo filmozofija začela usmerjati po določenih poteh. Filmozofijo zelo zanimajo tovrstne kompleksne, a čisto fiktivne narativne drame.

Poleg tega napišete tudi, da »v filmozofiji nobena podoba ni nemišljena«. Ali ni tu nevarnosti preinterpretacije (overinterpretation)?

To je nekaj, kar naj bi vas izzvalo, da vsako podobo gledate kot mišljeno. A nima vsaka podoba enake jakosti kot druga, npr. 24-urni posnetek Empire State Buildinga Andyja Warhola – na začetku se lahko sprostiti in si mislite, »ok, silil nas je, da razmislimo o ameriškem imperializmu«, ali kaj takega. In potem bo čez nekaj časa to postal drugačen tip podobe in sanjarili boste o svojem obisku New Yorka. Potem boste mogoče začeli razmišljati o podobi kot čisti obliki, pogledali boste utripajoče luči v ozadju. Vsak trenutek tistih 24 ur je torej mišljen enako kot prejšnji, toda mi bomo imeli lastne, nujno osebne odnose s tistimi mislimi. Dejstvo, da je vsaka podoba mišljena, ne pomeni, da bi mi morali premisliti vsako podobo.

Vzemimo primer hollywoodskega filma. Bi se strinjali s trditvijo, da taki filmi gledalca odpeljejo za dve uri in mu v osnovi ukradejo čas, čeprav lahko, paradoksalno, po drugi strani zaradi njih še vedno močno razmišljaš. Nedavni film te vrste je bil Slutnja (Premonition, 2007), ki je zasnovan kot uganka (gledalec ne ve, katere sekvence so resnične in katere so sanje, kaj se zgodi najprej in kaj nazadnje), ki začara gledalca v nekatere misli, ki jih noče nujno misliti. Ko greš iz kina, se počutiš prevarano, saj je precej površinski, povprečen hollywoodski film.

Obstajajo določeni filmi, ki nadležno zaposlijo tvoj um, le zato, da bi se lahko spopadel z gledanjem filma, ne pa da bi se ti to izplačalo, ne prideš ven z nekim velikim spoznanjem, imaš občutek, da ni nobenega razloga, da bi moral to razrešiti. Zanimiv primer je *Šund* (Pulp Fiction, 1994), ker bi pripoved lahko bila kronološka in ne bi bil tako drugačen film, imeli bi presek različnih likov, ki počnejo različne stvari. Več kot en razlog je, zakaj ima to konstrukcijo. Eden od



Slutnja



Sund

njih, mislim, je enostavno užitek, ki ga imamo v razvozlavanju stvari. Mislim, da obstaja neke vrste povečujoč užitek, »oh, filmarji so me prosili, da sestavim skupaj delčke filma«, in zaradi tega se malo bolj zdi, kot da imam ob filmu še kaj početi, ne pa da se le potopim za dve uri v iluzijo. Toda mislim, da moram šele ugotoviti drugi razlog, mislim, da je še neki drug razlog. Očitno ti da drugačen pogled na določene like. Toda vaš primer ...

To sprašujem, ker če bi ta film razložili s pomočjo filmozofije, bi, tako mislim, opisali, kaj film misli. In v tem ni nobenega mesta za tisti kritični del mišljenja izven filma, za spoznanje, kako nesmiselna sta bili tisti dve uri.

Zagotovo gre pri filmozofiji v veliki meri za to, kako opišemo film, in do določene mere mora ostati na tej ravni, ker gre za to, kako razumemo zahteve, ki jih določeni filmi naslavlajo na nas. In da bi razumeli te zahteve, je zanimivo gledati na film kot mišljenje, ker upam, da to osvetli druge strani filma. Toda zares filmozofiji ni treba predpisati nobenih kritičnih poti, ker bi moralo to priti ven po naravni poti. Če ste opravili filmozofsko branje filma *Slutnja*, potem boste, upam, razbrali veliko manipulacij v filmu in jih spoznali za nepotrebne. Filmozofija bo to enostavno razkrila in potem se boste sami odločili o bistvu filma. Mislim, da bi morala ostati na tisti opisni ravni, ravni enostavnega razumevanja tehnike filma, ker se, preprosto, toliko dogaja tam; mislim, da bomo vsi naravno prišli do kritičnega zaključka o filmu. Toda do določene mere ne morete teoretsko obravnavati tistih kritičnih procesov.

Ali vsi filmi mislijo?

Vsi filmi mislijo, le da nekateri bolj zanič – kot *Slutnja* – in nekateri osupljivo. Warholov *Empire* (1964) misli. Vseh svojih 24 ur.

Filmozofija je lahko malo problematična, ker ne reflektira kulturnih, političnih, institucionalnih in drugih ozadij filmov. Lahko bi videli nacistični propagandni film in rekli, da je čudovit.

Mislim, da mora vsaka filozofija umetnosti razumeti najprej primarne oblike, te pa lahko privzamejo kakršno koli organizacijo, kakršen koli videz in so lahko ocenjene kot lepe. Zato so ponovno preučili filme Riefenstahlove, ker so jih zavračali zaradi njihovega ozadja, njihove uporabe. Toda to je natanko razlog, zakaj imamo filozofijo umetnosti, da iz takih filmov vzame nekaj, kar še vedno zanika ideologijo, ki stoji za njimi, a ne zanika zmožnosti, da tiste podobe sporočajo nekatere zadeve; da razišče, kako te podobe sporočajo tiste vrste čustev, ne glede na to, kako slaba so tista čustva. To se zdi zelo pomembno – kako se bomo sicer spopadli s propagando v prihodnosti, če ne tako, da razumemo propagando preteklosti.

Pravite, da je koncept avtorja omejujoč. Toda ali s tem ne enačimo filmo-mišljenja velikih avtorjev na eni strani in komercialnih filmov na drugi – te v bistvu lahko naredijo managerji zgolj za dobiček?

Mislim, da določeni režiserji s svoje strani hočejo govoriti predvsem o svojem filmu in nekateri ostajajo precej nevidni kot dejanski posamezniki, tako kot brata Wachowski, ki nikoli ne dajeta intervjujev, enostavno se vzpostavljata kot brata Wachowski in nihče ne ve ničesar o njiju, kar je v redu. Toda zelo natančno in enostavno bistvo, razlog, da odstranim avtorja, je zgolj v tem, da povečam izkušnjo filma, da povečam poglobljenost, ki jo gledalec čuti v kinodvorani. Mislim, da je to delno reakcija na mojo ali splošno izobrazbo pri filmskih študijah, kjer se reče, da Hitchcock premakne kamero sem in Scorsese naredi rez s tega prizora na drugega. Vedno se je zdelo, da je to neki jecljav način razumevanja tega lepega dogodka, izkušnje filma v kinu. Da vpeljemo tega čudnega moškega ali ženskega, ki je vseskozi tam, za tabo, in govori, »oh, ravnokar sem naredil to, ravnokar sem naredil tisto«. To te vodi ven iz kinodvorane k neki zunanji, zgodovinski osebi, ki ti sedi na rami. Nočem poslušati o tej osebi, hočem le videti film pod njegovimi lastnimi pogoji. Zato je to zelo povezano s tem, zelo je povezano s poglobljanjem in reakcijo zoper določene vrste zvezdniških filmskih študij, ki jih imamo, če pogledate zgodovino filma.

Fredric Jameson je v intervjuju za Ekran rekel, da mogoče teorija filma za opis novih cineastov (kot so Béla Tarr, Raoul Ruiz, Aleksandr Sokurov) še ni bila napisana. Bi lahko Filmozofijo videli kot poskus zapolniti to vrzel?

Ne bi rekel, da zapolni to vrzel, toda upal bi misliti, da bi se približala tem filmom veliko bolj, kot se je pred tem klasična teorija filma ali celo neke vrste formalna teorija filma. Če pogledate delo ljudi, kot je Bordwell, in način, kako analizirajo oblike filma, se ta ne zdi prilagodljiv, v smislu, da bi vzeli oblike in jih analizirali *in situ*, ampak jih bodo vedno povezovali z zgodovinskimi oblikami ustvarjanja filmov. Če na drugi strani gledate film, kot je *Nepovratno* (Irréversible, 2002), ki je zelo težek film za gledanje – mislim, da je sestavljen iz okoli dvanajstih prizorov, fenomenološko nepretrganih posnetkov, kjer ti vsak izmed njih nekaj pove o likih in situaciji prek oblik filma (*forms of cinema*). Tako imate učinke, dosežene s kadriranjem, fokusiranjem, s katerimi film vdihne in izdihne in dobite nekakšne minimalne zoome ali pa se spopadete z obrati perspektive za 180 stopinj. Vse te oblike kličejo po razumevanju, ki je razmišljujoče, ki razume oblike kot dramatične intence same na sebi. In do te mere *Filmozofija*, upam, prispeva k tej vrzeli oziroma k procesu zapolnjevanja te vrzeli.

Pozivate k določenemu naivnemu, nedolžnemu gledanju filma in pravite, da bi morala biti izkušnja gledanja filma podobna tisti izpred sto let, ko so prvič predstavili film množici šokiranih gledalcev. Zdaj smo na začetku 21. stoletja, mislite, da je to še vedno mogoče?

To je na neki način začasna stvar, mislim, da si lahko zamislite naivno gledališče, ne morete pa se dejansko fizično vrniti na tisto točko nedolžnosti. Mislim, da je naivnost, o kateri govorijo še posebej Stanley Cavell ali ljudje kot Victor Perkins, ta naivni, prvobitni pogled nekaj, k čemur lahko težimo, a česar ne bomo nikoli dosegli. Preveč smo zblojeni od različnih medijev in idej, različnih kontekstov in želja, in tega naivnega pogleda nikoli več ne bomo dobili nazaj.

EKOLOCIRANJE SPEKTATORJA V DOBI RAZISKAV OBČINSTVA

NEGOTOV POLOŽAJ SODOBNE FILMSKE VEDE KOT AKADEMSKE DISCIPLINE, ZAZNAMOVANE S TOGOSTJO IN NEPRIPRAVLJENOSTJO PRILAGODITI SE AKTUALNIM DRUŽBENIM SPREMEMBAM, SE ODRAŽA TUDI V TEŽAVAH PRI NJENEM UMEŠČANJU V INSTITUCIONALNE OKVIRE. NARCISISTIČNO-EHOVSKI MODEL SPEKTATORJA V TEM KONTEKSTU VSTOPA KOT POTENCIALNA REŠITEV KONCEPTUALNE ZAGATE, V KATERI SE JE ZNAŠLA KLASIČNA, NA PSIHOANALIZI TEMELJEČA FILMSKA TEORIJA.

POLONA PETEK

V uvodnem besedilu k pričujoči seriji esejev o filmski teoriji sem zastavila vprašanje, ali bodo gledalci, občinstva in družbeno-politično-ekonomski konteksti, ki so v zadnjih nekaj desetletjih povsem zasenčili koncept spektatorja, pokopali filmsko vedo kot avtonomno, institucionalizirano akademsko disciplino. Vprašanje ni bilo retorično, kajti mnenja o usodi te discipline ostajajo deljena. Ponekod katedre za filmske študije šele ustanavljajo, drugod, zlasti v anglofonem zahodnem svetu, pa filmsko vedo čedalje pogosteje poučujejo druge humanistične discipline; te so s svojim metodološkim repertoarjem, ki poudarja nujnost empiričnih raziskav, zaenkrat bolj uglašene s (kapitalističnim) duhom časa in s tem, kako se vanj vklaplja film. A celo filmski teoretiki, ki prisegajo na upravičenost in utemeljenost filmske vede kot avtonomne discipline – in ob tem ugotavljajo, da bo disciplina morala posodobiti svoje konceptualne okvire in analitska orodja, da bodo le-ta primerna ne le za estetsko, psihološko in/ali ideološko analizo tekstualne konstrukcije spektatorja, temveč tudi za etnografske oziroma empirične raziskave občinstva in družbene vloge filma –, priznavajo, da se tovrstni premiki v filmski vedi, na žalost in v škodo disciplini, uveljavljajo sila težka in prepočasi. Eden od vzrokov za ta odpor je prav dejstvo, da so se nove smernice v raziskavah filma v veliki meri izoblikovale zunaj okvirov tradicionalne

filmske vede in pogosto brez vsakršnega truda, da bi s klasičnimi metodami filmske vede vzpostavile konstruktiven dialog. Ravno nasprotno; komunikologi, sociologi kulture in drugi strokovnjaki, ki so bistveno zaznamovali trenutno prevladujočo metodologijo na področju raziskav filma, svojo intervencijo pogosto utemeljujejo prav z eksplicitnimi namigi na zastarelost metodološkega aparata filmske vede in le redko kdo meni, da »je kompleksnost ugodja v filmu mogoče popolnoma razumeti le s kombinacijo teoretizacij psiholoških razsežnosti filmskega spektatorstva in družbenih analiz«.¹ Pri uveljavljenih filmskih strokovnjakih pa je odsotnost povabila k interdisciplinarnemu dialogu aktivirala nekakšen obrambni mehanizem, ki se kaže v krčevitem oklepanju tradicionalnih metod brez poglobljenjega razmisleka o potrebnosti njihove posodobitve.

Povedano drugače, enega od vzrokov za krizo v filmski vedi lahko identificiramo v dejstvu, da se je premik od spektatorja h gledalcem oziroma občinstvu zgodil na fronti, ki ne sodi v okvir filmske vede v klasičnem pomenu besede, in da se je zgodil brez revizije spektatorja oziroma brez poskusa, da bi med paradigmama spektatorja in gledalca oziroma občinstva vzpostavili produktiven interdisciplinarni neksus, ki bi potrdil uporabnost tako novejših pristopov drugih disciplin kot tudi tradicionalnih konceptov filmske vede ter demonstriral nujnost njihovega povezovanja.

Poti do tovrstnega neksusa je zagotovo več. V nadaljevanju tega eseja bom očrtala tisto, ki za izhodišče vzame prav klasično filmsko teorijo, torej pot, na kateri se znova znajdemo v mitoloških vodah, kjer so navdih za svojo konceptualizacijo spektatorja našli psihoanalitsko informirani filmski teoretiki.

Kot je pojasnil esej »Narcis in Ojdip gresta v kino« v drugi številki lanskega *Ekrana* (april-maj 2008), je psihoanalitska interpretacija mitoloških zgodb o Narcisu in Ojdipu navdihnili teoretike tako imenovane filmskega aparata, ki so ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja skušali pojasniti odnos med gledalcem in filmskim platnom. Ti pisci so izoblikovali pojem spektatorja kot pozicije, ki naj bi jo s pomočjo primarne identifikacije zavzel gledalec, ki se kot Ovidov Narcis zaljubi v svoj odsev na filmskem platnu, za razlago ugodja ob gledanju filmov, ki je posledica sekundarne identifikacije, pa so teoretiki filmskega aparata – znova po vzoru psihoanalitske razlage formacije subjekta oziroma vstopa v tako imenovani simbolni red – posegli po zgodbi o Ojdipu. V nasprotju s teoretiki, ki že nekaj desetletij dokazujejo, da je spektatorstvo falocentričen in heteronormativen pojem, ki ne dopušča nikakršne demografske fleksibilnosti, ki ne more pojasniti različnih odzivov raznolikih občinstev in ki ga je zato treba opustiti, trdim, da omenjena kritika ustrezno oceni zgolj omenjeni narcisistično-ojdipovski model spekta-



Flirt

torstva. To pa ne pomeni, da je spektator *per se* nujno neuporaben ali zastareli pojem. Če znova, a drugače, preberemo Ovidovo zgodbo in opustimo interpolacijo ojdipovskega mita, lahko formuliramo tudi povsem drugačno teoretizacijo spektatorske pozicije, ki ne le omogoča, temveč celo zahteva dopolnjevanje z empiričnimi metodami.²

Nekoč je živela gorska nimfa Eho. Vsi so jo poznali kot odlično pripovedovalko zgodb in Jupiter, prešušni vladar bogov, je dekle pogosto naprosil, naj s svojo umetnostjo zamoti njegovo ženo Junono, da ne bi opazila moževega skakanja čez plot. Toda Junona je navsezadnje vendarle spregledala, kaj se dogaja, in preklela Eho. Dekle odtlej ni več moglo niti pripovedovati zgodb niti sprožiti pogovora, temveč je lahko le še ponavljalo besede drugih. Ko je tako utišana Eho nekega dne hodila po gozdu, je ugledala Narcisa in se, tako kot vsi drugi pred njo, takoj zaljubila vanj. Toda tega mu ni mogla povedati, zato ga je zasledovala na njegovih pohodih in čakala, da jo prvi ogovori on. Narcis je začutil, da ga nekdo opazuje, in zaklical: »Pokaži se, pridi k meni!« In Eho se mu je presrečna približala z razprtimi rokami in odvrnila: »Pridi k meni!« A ko jo je mladenič zagledal, je odskočil in kriknil: »Stran! Raje umrem, kot pa da se ti prepustim!« Osramočena nimfa je žalostno jeknila: »... se ti prepustim ...« in se znova skrila med drevesi. Toda njena

ljubezen ni usahnila; še naprej je spremljala Narcisa in usihala od žalosti, dokler se njeno telo ni razblinilo in ostal je le odmev.

Čez nekaj dni je Narcisa pot zanesla mimo ribnika, in ko se je ustavil, da bi si potešil žejo, je na gladini ugledal prelepo prikazen ter se zaljubil vanjo. Dan za dnem se je vračal k ribniku in se spogledoval s skriv-

Dejstvo, da Eho do srede osemdesetih let prejšnjega stoletja ne omenja niti ena psihoanalitska študija, je naravnost šokantno, če pomislimo, da Ovidova nimfa perfektno ponazori lakanovsko tezo o decentraliziranosti subjekta, ki ne govori, temveč 'je govorjen'.

nostnim lepotcem. Narcis je bil presrečen; neznanec ga zagotovo ljubi, saj mu vztrajno vrača nasmeh in ga vabi v svoj objem. A zakaj se mu ne pridruži? Zakaj mu nikoli ne odgovori? Ob tej misli je mladeniča obšlo usodno spoznanje: »Seveda! Kaj sem le mislil! Moj nemi ljubimec ni nič drugega kot moj odsev. Moj dragi

... sem jaz!« A Narcisa to ni odvrnilo. Še naprej se je vračal k ribniku in hrepeneče opazoval svojega nedosegljivega izbranca, dokler ga ni strast popolnoma izčrpala. Ko so se ob ribniku zbrale vodne nimfe, da bi ga prepričale, naj se vrne domov, jih je namesto mladeniča pričakal le prelep rumen cvet. Nimfam, ki so objokovale Narcisovo usodo, se je s svojim odmevom pridružila tudi Eho.

Vrsta avtorjev je opozorila, da psihoanalitsko tezo – Narcisova zgodba se ne zaključi z mladeničevo metamorfozo v cvetlico, temveč s »smrtjo«, torej s potlačitvijo, ki Narcisa potisne v nezavedno, na njegovo mesto pa stopi Ojdip, ki nato postane subjekt, ko razreši oziroma potlači kastracijski kompleks – temeljno zaznamuje patriarhalna ideologija.³ Posledica tega je tudi, da so psihoanalitiki in njihovi nasledniki na področju filmske vede spregledali osrednjo vlogo, ki jo v Narcisovi zgodbi odigra ženska. To ni presenetljivo le zato, ker se Narcis zave, da njegov odsev ni avtonomen subjekt, temveč zgolj njegova lastna reprezentacija, ker ga je pred tem srečanje z Eho poučilo, da Drugi govori. Dejstvo, da Eho do srede osemdesetih let prejšnjega stoletja ne omenja niti ena psihoanalitska študija, je naravnost šokantno, če pomislimo, da Ovidova nimfa perfektno ponazori lakanovsko tezo o decentraliziranosti subjekta, ki ne govori, temveč »je govorjen«. ⁴ Tovrstno interpretacijo ženskega lika v antični zgodbi so ponudili šele postmoderni avtorji, katerih delo je zaznamovala Derridajeva metoda dekonstrukcije.⁵ Claire Nouvet je tako demonstrirala, da je v luči Lacanove teoretizacije formacije subjekta Ovidovo zgodbo mogoče brati ne le kot prvo, narcisistično oziroma imaginarno etapo posameznikovega psihosocialnega razvoja; če interpretacija upošteva tudi vlogo ženskega lika, vidimo, da antična zgodba ponazori formacijo subjekta v celoti. Eho uteleša socializirani in torej govoreči, decentralizirani subjekt, kakršen bo postal tudi Narcis, čigar tranzicija skozi ojdipovski kompleks torej ni nujnost, temveč historično in kulturno, patriarhalno pogojena opcija. Narcis, ki ob ribniku spozna, da je govor tisto, kar iz posameznika naredi subjekt v simbolnem redu, ima tako na voljo dve možnosti: ojdipovska pot zahteva potlačitev narcisizma in v zameno ponuja iluzijo avtonomnosti govorečega subjekta moderne dobe (subjekt govori); postmoderni model, ki ga uteleša Eho, pa razgali prav to iluzijo in posamezniku omogoči, da do simbolnega reda zavzame pristnejši, četudi na prvi pogled manj suveren položaj (subjekt je govorjen).

Slednja ugotovitev je vzrok, da tudi teoretiki, ki jih je v antičnem mitu najbolj fascinirala Eho, niso našli poti do branja, ki bi Ovidovo nimfo razumelo v bolj pozitivni luči. Po njihovem mnenju odmev, temeljni oziroma edini modus nimfinega govora po Junoninem prekletstvu, ne more biti vir emancipacije oziroma politične moči, kajti postmoderni, »ehovski« subjekt navsezadnje artikulira zgolj tisto, kar mu – v



Flirt

antičnem primeru povsem dobesedno – polaga v usta Drugi. Kar pa so ti avtorji spregledali, je dejstvo, da je Eho vendarle na voljo izjemno učinkovito orodje, s katerim ženski lik v antični zgodbi zase uspešno terja suverenost, čeprav njen položaj v simbolnem redu še vedno ustreza Lacanovemu razumevanju decentraliziranega oziroma odtujenega subjekta. Eho ni niti avtonomen, re-centraliziran subjekt, niti ne živi v zabli, da je takšen simbolni položaj mogoč; vir njene diskurzivne moči je dejstvo, da ima Eho izbiro, kaj od tistega, kar ji v usta polaga Drugi, bo ponovila. Eho mora sprejeti govor Drugega, če hoče postati socializirani subjekt, toda lahko ga tudi »cenzurira« in s tem spremeni oziroma prilagodi. Govora Drugega ji torej ni treba privzeti v smislu totalne diskurzivne podredi-

tve oziroma nemoči. To najlepše ponazori prav nimfin odgovor Narcisu (»... se ti prepustim,« kar ustrezno izrazi dekletova občutja, in ne: »Stran! Raje umrem, kot pa da se ti prepustim,« kar bi bila laž). Njen odgovor je zagotovo žalosten, a tudi resničen in suveren.

Ovidovo dikcijo, da gre pri prekletstvu, ki sta ga deležna tako Narcis kot Eho, za kazen, je torej treba razumeti na bolj specifičen in metaforičen način. Okleščeni govor, s kakršnim se izraža Eho, se lahko zdi kazen zgolj modernemu subjektu, ki verjame v možnost lastne diskurzivne avtonomnosti in centraliziranosti, zato je pomembno, da je vloga tako omejenega govornika v antični zgodbi pripadla ženski, ki ji je v patriarhalnem simbolnem redu vedno oddeljena vloga pasivnega objekta. Narcis pa ni »kaznovan« zato,

ker ne zna vrniti ljubezni, temveč zato, ker njegov izbor ljubljene osebe sugerira homoerotično željo in, po usodnem spoznanju ob ribniku, homoerotično osnovo posameznikove identitete, ki prav tako razkriva odstop od falocentrične heteronormativnosti.

Postmoderni model subjekta formacijo tega simbola položaja torej razume kot tranzicijo od Narcisa k Eho oziroma, natančneje, kot oscilacijo med protagonistoma antičnega mita, kajti v tem primeru do potlačitve narcisizma ne pride. Narcisova ljubezen do lastne reprezentacije, ki kljub spoznanju, da gre v odsevu prav za to, ne usahne, je nujna, da ehovski subjekt sprejme dejstvo, da sta diskurzivna decentraliziranost in alienacija neizogibni razsežnosti socializacije. Ta model je fleksibilnejši od narcisistično-ojdipovskega

modela, ker ni ne falocentričen oziroma mizoginiščen ne homofobičen. Za filmskega teoretika, ki želi rehabilitirati koncept spektatorja, pa je najzanimivejši moment antične zgodbe trenutke, ko Eho kot telo izgine in ostane zgolj njen glas. Medtem ko so avtorji, kot je John Brenkman, po analogiji s psihoanalitskimi interpretacijami Narcisove metamorfoze ta moment tolmačili kot nimfino »smrt«, sama predlagam, da je raztelesenje Ovidove protagonistke mogoče interpretirati na manj morbiden in precej bolj produktiven način. Dejstvo, da se Eho v sklepnem prizoru znova pojavi v Ovidovi pripovedi, toda njena navzočnost je zdaj zgolj diskurzivna, ta model subjekta oziroma spektatorja osvobodi togosti in normativnosti, ki sta temeljno zaznamovali lakanovski subjekt. Eho je zares zgolj simbolni položaj, in kot takšnega ga lahko zavzame vsak posameznik oziroma posameznica ne glede na spol, seksualne preference, barvo polti in druge razsežnosti identitete, prav slednje v kombinaciji s posameznikovim konkretnim družbeno-kulturnim kontekstom in izkustvom pa odločajo o tem, kako bo narcisistično-ehovski subjekt cenzuriral oziroma uporabil govor Drugega.

S stališča aplikacije v filmski vedi ta paradigma torej ohrani na Narcisu temelječo razlago primarne identifikacije s perspektivo, ki jo gledalcu v estetsko-formalnem smislu ponudi film, njena ehovska dimenzija pa ponudi teoretsko osnovo za razumevanje in izhodišče za empirično raziskovanje odstopov od preferirane interpretacije konkretnega filma. Gledalcem kot narcisistično-ehovskim spektatorjem tako noben film ni ne semantično ne izkustveno nedostopen, seveda pa jim je glede na specifičnost njihovih identitet in izkustev lahko bolj ali manj tuj. Tekstualna analiza, s pomočjo katere je mogoče razumeti konstrukcijo spektatorskega položaja, ki je istoveten s preferirano interpretacijo besedila, in identificirati momente, kjer se aktivira ehovsko distanciranje od dominantnega branja, je torej še vedno potrebno orodje filmske vede; toda njene izsledke, če naj bi razumeli družbeno vlogo filmov, je treba nato dopolniti z empirično raziskavo tega, kako se na neki film in ponujeno preferirano branje odzivajo specifična občinstva.

V devetdesetih letih prejšnjega stoletja je kanadski avantgardni filmski režiser Hal Hartley posnel film *Flirt* (1995, ZDA/Nemčija/Japonska), ki perfektно ponazori zgoraj opisani model spektatorstva. Film je razdeljen na tri poglavja, ki se odvijajo na treh različnih prizoriščih. V prvem delu spremljamo Billa (Bill Sage), ki se skuša odločiti, ali naj sledi svojemu dekletu Emily (Parker Posey) v Pariz, kjer jo čaka moški, ki se želi poročiti z njo, ali naj ostane v New Yorku in nadaljuje afero z Margareth, ženo svojega prijatelja Walterja (Martin Donovan). Zgodba se verjetno marsikomu ne zdi nič posebnega in za marsikaterega gledalca so tudi protagonisti verjetno povsem običajni, »nevtralni« ljudje. Ko pa se začne drugo poglavje,

tokrat v Berlinu, in opazimo, da sta identična ne le ljubezniški zaplet, temveč tudi dialog, pač pa so precej drugačni berlinski protagonisti, vsak gledalec verjetno skuša osmisлити razlike med karakterji v posamezni epizodi. Tudi berlinski prekušnik je moški, toda tokrat gre za temnopoltega geja, ki izbira med dvema svetlopoltoma partnerjema, homoseksualnim Johanom (Dominik Bender), ki ga v Ameriko vabi drug ljubimec, in biseksualnim Wernerjem (Jakob Klaflke), ki živi v Berlinu in je poročen z Greto (Geno Lechner). Tretja epizoda se odvija v Tokiu, kjer balerina Miho (Miho Nikaido) izbira med svojim ameriškim fantom, filmarjem Halom (Hal Hartley), in japonskim ljubimcem, baletnim režiserjem Ozujem (Toshizo Fujisawa), ki je poročen s plesalko Yuki (Chikako Hara). Scenarij je torej tudi tokrat enak, prav tako dialog, protagoniste pa, tako kot v prvem delu, povezuje heteroseksualna želja.

Druga in tretja epizoda *Flirta* torej retrospektivno denaturalizirata patriarhalno (heteronormativno) zahodno (svetlopolto) normo, ki jo uprizarja newyorški del, čigar preferirano branje je zato najbližje narcisistično-ojdipovskemu modelu spektatorja. Z replikacijo oziroma »odmevanjem« scenarija in zlasti dialoga

Flirt s svojo ehovsko strukturo gledalcem torej onemogoči, da bi se nekritično, brez vsakršne distance identificirali s katerim koli karakterjem, kar je seveda mehanizem, s pomočjo katerega se vzpostavlja narcisistično-ojdipovski spektator.

pa je normativnost takšnega spektatorja enkrat za vselej negirana. V strukturnem pogledu je *Flirt* utelešenje oziroma uprizoritev Eho, hkrati pa film tudi svoje gledalce interpelira kot narcisistično-ehovske spektatorje. Povedano drugače, narcisistična dimenzija gledalskega doživljanja ob Hartleyjevem filmu gledalcem omogoči, da vstopijo v pripoved posamezne epizode, ehovska razsežnost pa se, kot bi lahko pokazala empirična analiza, za različne gledalce aktivira v različnih trenutkih.

Če za razlago te trditve namesto konkretnih empiričnih izsledkov ponudimo špekulacijo, bi lahko dejali, da je prva epizoda past za belega heteroseksualca, ki bi ga podobnost s protagonistom lahko zavedla v zmoto o lastni diskurzivni avtonomnosti in centraliziranosti. Z drugo in tretjo epizodo, ki ob uporabi identičnega dialoga poudarita spolno in kulturno drugačnost, pa takšen gledalec hočeš nočeš dojame decentraliziranost simbolizacije. Za temnopoltega geja je izkušnja

ob gledanju *Flirta* verjetno precej drugačna. Medtem ko mu prva epizoda ponuja vpogled v zgodbo, ki jo napaja seksualna želja, ki je drugačna od njegove lastne, in katere protagonisti se od njega razlikujejo tudi v rasnem pogledu, mu druga epizoda ponudi podoben, ki je bližja njegovemu lastnemu odsevu. Toda ker se berlinski del odvije šele po newyorški epizodi, je verjetnost, da bo ta del temnopoltega geja zapeljal v iluzijo o simbolni centraliziranosti, manjša, dokončno pa to možnost razveljavi tretja repeticijska scenarija in dialoga v Tokiu, kjer vlogo osrednjega lika prevzame ženska. *Flirt* s svojo ehovsko strukturo gledalcem torej onemogoči, da bi se nekritično, brez vsakršne distance identificirali s katerim koli karakterjem, kar je seveda mehanizem, s pomočjo katerega se vzpostavlja narcisistično-ojdipovski spektator. Ob *Flirtu* vsak gledalec, hočeš nočeš, izkusi ehovsko ozaveščenost o decentraliziranosti in alienaciji subjekta v simbolnem redu, se pa seveda ta ozaveščenost pojavi za različne gledalce ob različnih trenutkih in iz različnih razlogov.

Namesto zaključka naj se spet vrnem k uvodnemu vprašanju in tokrat ponudim nedvoumen odgovor. Ali bodo gledalci, občinstva in družbeno-politično-ekonomski konteksti, ki so v zadnjih nekaj desetletjih povsem zasenčili koncept spektatorja, pokopali filmsko vedo kot avtonomno, institucionalizirano akademsko disciplino? To nikakor ni nujno, če bodo filmski teoretiki na zgoraj opisani ali podoben način posodobili klasična orodja filmske vede in vzpostavili produktiven interdisciplinarni neksus z novjšimi, empirično naravnanimi pristopi, ki so jih v preteklih nekaj desetletjih razvili strokovnjaki z drugih humanističnih področij. Ob vzpostavitvi takšnega neksusa bo tudi filmska veda lahko ujela korak s časom in bolje razumela kulturno, ekonomsko in politično vlogo filma v sodobni družbi.

- [1] Jackie Stacey, *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship* (London in New York: Routledge, 1994, str. 33, prev. Polona Petek, poudarek dodan).
- [2] Model spektatorstva, ki ga ponuja pričujoči esej, je podrobno obdelan v moji monografiji *Echo and Narcissus: Echolocating the spectator in the age of audience research* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008).
- [3] Glej, na primer, Hélène Cixous, *Fiction and its phantoms* (*New Literary History*, št. 7, 1976, str. 525–48) in Jane Marie Todd, *The veiled woman in Freud's Das Unheimliche* (*Signs*, let. 11, št. 3, 1986, str. 519–28).
- [4] Lacan je omenjeno tezo najeksplicitneje razvil v svojem esejju *Funkcija in polje govora in govorice v psihoanalizi* (*The function and field of speech and language in psychoanalysis*, v: *Écrits: A selection*, New York: Norton, 1977, str. 31–106).
- [5] Glej John Brenkman, *Narcissus in the text* (*Georgia Review*, št. 30, 1976, str. 293–327), Claire Nouvet, *An impossible response* (*Yale French Studies*, št. 79, 1991, str. 103–34) in Gayatri Chakravorty Spivak, *Echo+women and narcissism* (*New Literary History*, let. 24, št. 1, 1993, str. 17–44).

KAKO SNEMATI MARXOV KAPITAL? O NOVEM FILMU ALEXANDRA KLUGEJA

V SERIJI DVD-JEV NEMŠKE ZALOŽBE SUHRKAMP JE PRED KRATKIM IZŠEL NOV FILM ALEXANDRA KLUGEJA Z NASLOVOM *NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE: MARX – EISENSTEIN – KAPITAL*. KLUGE JE S TEM FILMOM, KI JE BIL PREMIERNO PRIKAZAN 16. DECEMBRA 2008 V HAMBURGU, V ČASU, KO SE VEDNO VEČ LJUDI VRAČA K BRANJU MARXA, K MARXU ZNOVA VRNIL TUDI FILMSKO UMETNOST.

LUKA ARSENIJUK

Kar je pri Klugejevem projektu še posebej zanimivo, je dejstvo, da tu ne gre za nekakšno posplošeno vprašanje o razmerju med filmsko formo in marksistično teorijo, temveč za zelo praktično in direktno vprašanje: kako posneti film po scenariju Marxovega *Kapitala*. Praktično in direktno vprašanje, ki postavlja nov izziv tako filmskim ustvarjalcem kot filmski teoriji sami.

Nachrichten aus der ideologischen Antike (v prostem prevodu: *Novice iz ideološke antike*), to skoraj deset ur dolgo delo, je težko žanrsko uvrstiti. Gre za dolg niz krajših, od petnajst do trideset minut dolgih sekvenc, ki združujejo precej raznolik material. Največji del *Nachrichten* predstavljajo pogovori, v katerih Kluge, v minimalni in odkrito artifični mizansceni, razpravlja o sposobnostih političnega filma, o Marxu in zgodovini marksizma, preteklosti revolucionarnih bojev in o na videz splošnejših temah, na primer o instituciji družine in ljubezni. Navedimo nekaj primerov. S filozofom Petrom Sloterdijkom govorita o elementih pravljičnega in metafizičnega v *Kapitalu*, o *Kapitalu* kot moderni verziji *Metamorfoz*, kjer transformacij teles in objektov ne povzročajo bogovi, ampak dejavna realnost menjalne vrednosti. S sociologom Oskarjem Negtom razpravlja o neodvisnem življenju objektne sveta, predvsem strojev in industrijske mašinerije, ki v kapitalizmu obstaja kot mrtvo, pozunanjeno in tako od človeka neodvisno delo. S filmsko zgodovinarico Oksano Bulgakovo ugibata, kaj sta se leta 1929 pogovarjala Sergej Eisenstein in James Joyce, ko je sovjetski režiser v Parizu obiskal irskega pisatelja in ko je slednji Eisensteina izbral kot edinega, ki bi bil

sposoben posneti njegov *Ulikses*. S pesnikom Dursom Grunbeinom pa (v telefonskem pogovoru) analizirata Brechtovo verzifikacijo Marxovega *Komunističnega manifesta* in učinke, ki jih ima v tej prepesnitvi Brechtova raba epskega heksametra. Te pogovore Kluge prekinja s sekvencami, v katerih so v tehniki heterogenega kolaža zlepljeni dokumentarni filmski in fotografski posnetki, glasbena spremljava in Klugejev glas v offu. Med bolj presunljivimi tovrstnimi sekvencami v celotnem filmu je gotovo tista z naslovom *Rosa Luxemburg in kancler: državnik izgubi svoj obraz*, kjer Kluge z reducirano rabo elementov uprizori nemško situacijo ob koncu prve svetovne vojne: delavsko gibanje, Spartakovce, smrt Rose Luxemburg in Karla Liebknechta, nasilni revanšizem deščičarskega malomeščanstva.

Nachrichten niso ne dokumentarec ne igrani film, so predolge za filmski esej in preveč odkrito pedagoške, da bi jih lahko označili za eksperimentalni film. *Nachrichten* lahko opišemo kot niz vinjet, ki bolj ustrezajo televizijskemu formatu kratke serije. Vendar lahko vztrajen gledalec različne segmente Klugejevega filma gleda v mnogih zaporedjih, od katerih nobeno ni pravo, a je zato vsako po svoje učinkovito. Morda je zato *Nachrichten* še bolje opisati kot nov tip DVD-filma, filma, narejenega z mislijo na specifične lastnosti DVD-formata, saj ga prav lahko »beremo« kot delo, razdeljeno na več poglavij, ki so sicer tematsko povezana, a njihova konsistenca ni odvisna od točno določenega vrstnega reda. Poglavja je mogoče gledati v več kombinatoričnih različicah, film pa tako implicitno vsebuje določeno zahtevo po ponovitvi, saj se namreč, če želimo slediti mnogim nitim, ki jih na-

pleta Kluge, ne moremo izogniti temu, da bi vsaj nekatera poglavja pogledali dva- ali večkrat.

Le na kratko o Klugeju samem. Alexander Kluge je svojo intelektualno kariero, za katero je ne glede na to, v katerem mediju deluje, značilna jasna avtorska konsistenca, začel kot študent prava in glasbe, pod mentorstvom Theodora Adorna, ki je Klugeja predstavil Fritzju Langu in je tako vsaj deloma kriv za njegovo filmsko kariero. Gotovo je nekaj ironije v dejstvu, da ima prav najbolj nefilmski nemški filozof – Adornova skepsa do filmske umetnosti kot take je dobro znana – ključni pomen za kariero enega najpomembnejših nemških povojnih filmskih režiserjev. Klugejeva vez s frankfurtsko šolo kritične teorije družbe je pomembno vplivala na to, da je bil njegov filmski angažma od samega začetka aktivističen. Že njegov kratki prvenec *Brutality in Stone* (*Brutalität in Stein*, 1961) je nakazal, da je za Klugeja filmska umetnost neločljiva od politične in zgodovinske intervencije. To se je povsem jasno pokazalo, ko se je pojavil kot sopodpisnik znamenitega Oberhausenskega manifesta (1962), s katerim se je začel novi nemški film. Od šestdesetih let prejšnjega stoletja do danes Kluge tako združuje filmsko ustvarjanje – *Slovo od včeraj* (*Abschied von Gestern*, 1966), *Part-Time Work of a Domestic Slave* (*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, 1973), *Nemčija jeseni* (*Deutschland im Herbst*, 1978), *The Female Patriot* (*Die Patriotin*, 1979), *The Power of Emotion* (*Die Macht der Gefühle*, 1983) – z nenehnim bojem za neodvisno kontra-javno sfero, ki bi omogočala ne zgolj avtonomno in avtorsko filmsko produkcijo, temveč bi služila predvsem kot horizont egalitarnega in svobodnega kolektivnega izkustva. Klugejevemu filmskemu delu



Nachrichten aus der ideologischen Antike



je treba dodati še njegov pisateljski opus, njegovo teoretsko delo (skupaj s sociologom Oskarjem Negtom je Kluge izdal dve vplivni študiji: *Javnost in izkustvo* ter *Zgodovina in svojeglavost*) in ustvarjanje neodvisnega televizijskega programa, ki se mu Kluge posveča vse od srede osemdesetih (pripravlja redne nočne kulturne oddaje na postajah, kot so SAT1, RTL in VOX).

Kot rečeno se Kluge v svojem novem filmu, *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, ukvarja z vprašanjem, kako posneti Marxov *Kapital*. Ideja o filmski verziji Marxove klasike ni nova. Leta 1927 je sovjetski režiser Sergej Eisenstein v svojem dnevniku z naslednjimi besedami zastavil ambiciozen načrt: »Stvar je odločena: snemali bomo Kapital, po Marxovem scenariju – to je edina logična rešitev.« Eisenstein je filmanje *Kapitala* razumel predvsem kot nujni korak naprej v svoji lastni konceptiji filmske montaže. Ves napor, ki ga je vložil v formulacijo novega umetniškega in konstruktivnega principa, katerega možnost se je po njegovem prepričanju odprla s filmsko umetnostjo, je šel v smeri tistega, kar je Eisenstein poimenoval intelektualna montaža, tj. v smeri novega načina organiziranja filmskih podob, ki ne sme sloneti ne na pripovedovanju zgodb, ne na osnovi dramatičnih situacij posameznih junakov, niti na razkrivanju psihološke motivacije slednjih, temveč mora služiti prezentaciji ali, kot bi rekel Eisenstein, materializaciji idej.

Revolucionarna konceptija filma, ki stavi na filmsko podobo kot na neposredno orodje misli, se seveda mora preizkusiti ob *Kapitalu*. Glavni problem, s katerim se mora raziskovanje možnosti filmanja *Kapitala* soočiti, je namreč vprašanje, kako s filmskimi podobami in figurami uprizoriti glavne pojme Marxove kri-

tike politične ekonomije, katerih gibanje predstavlja jedro *Kapitala*. Gre za problem razmerja med filmsko podobo in pojmom, ki ga lahko morda najboljše razumemo, če ga zoperstavimo osi konkretno–abstraktno. Bistvenega pomena je, da ugotovimo, kako se dvojica podoba: pojem nikakor ne ujema z dvojico konkretno:abstraktno. Na prvi pogled je seveda težava v tem, da nikjer, v tem, čemur pravimo naše konkretno izkustvo, ne najdemo »menjalne vrednosti«, »blagovne forme«, »abstraktnega dela«, »kolektivnega delavca«, »generalnega intelekta«, »produkcijskih odnosov« in »produkcijske sile«, »družbenih razredov« in »družbenega boja« kot takih. Vseh teh pojmov se drži ireduktibilna stopnja abstraktnosti; in če jih kot takih ne moremo zaznati v neposredni čutni obliki, potem obstaja seveda problem, kako jih zajeti s filmsko podobo, ki vsaj na prvi pogled ne operira nikjer drugje kot v registru konkretnega in čutnega.

Toda po drugi strani lahko rečemo ravno obratno. Ključna gesta Marxovega dela namreč ni zgolj ta, da nam ponudi abstraktne kategorije, s katerimi zdaj lahko organiziramo naše konkretno izkustvo. Veliko pomembnejša je namreč Marxova ugotovitev, da je kapitalizem tisti družbeni red, v katerem so razne abstraktne entitete (menjalna vrednost, blagovna forma, abstraktno delo) v resnici mnogo bolj konkretne od tistega, kar zdravorazumsko doživljamo kot našo konkretno dejanskost. V kapitalizmu abstraktne entitete, katerih pojme Marx postavlja skozi svojo analizo, proizvajajo veliko več dejanskih učinkov, kot jih je sposobno proizvesti naše neposredno izkustvo samo. V tem obratu je zdaj naše neposredno čutno izkustvo tisto, ki je abstraktno v peyorativnem smislu, medtem

ko so vse te abstraktne kategorije, ki si jih nikakor ne moremo predočiti v čutni obliki, tiste, ki so v resnici najbolj konkretne; konkretne v tem smislu, da dejansko in dejavno proizvajajo in določajo našo družbeno dejanskost. To raven abstraktnih entitet, ki temeljno določajo naše družbeno življenje in našo vsakdanjo aktivnost, je Marx učinkovito poimenoval s pojmom realne abstrakcije.

Filmska podoba se v odnosu do ravni realne abstrakcije znajde v dvojni zagati. V prvem koraku si mora priznati, da se je kot entitete, ki se nahaja v registru vidnega in slišnega, vedno drži neki ireduktibilni element čutnega. Toda v drugem koraku, ki je morda za filmsko podobo še posebej boleč, mora filmska podoba prav ta element čutnega in dejanskega spoznati kot tisto, kar je pravzaprav najbolj abstraktno in najmanj konkretno. Vprašanje, kako filmati *Kapital*, je tako vprašanje, kako narediti vidno raven realne abstrakcije. Kako na primer prikazati buržuja ne kot posameznega individua, ampak kot družbeno maso ali družbeni tip? Kako prikazati stroje ne kot pač neki dejanski kos materiala, temveč kot pozunanjeno in mrtvo človeško delo, ki ga je, če naj se zgodi kakršenkoli revolucionarni prevrat, treba znova obuditi k življenju? Kako prikazati velike zgodovinske procese (na primer: primitivno akumulacijo) ne kot množstvo empiričnih dejstev, temveč kot neosebno in trans-situacijsko logiko, ki ji je malo mar za usodo posameznika kot takega?

Eisenstein filma o *Kapitalu* ni nikoli posnel. Od velikega načrta so ostali zgolj dnevniški zapiski, v katerih ne najdemo dosti več od začetnih poskusov in zastavkov. Lahko bi rekli, da velja zaradi svoje nedo-



Nachrichten aus der ideologischen Antike



končanosti Eisensteinov *Kapital* za nekakšen kuriozum celo v biografiji tega nepredvidljivega filmskega genija in da bi bila večina poznavalcev danes prav gotovo mnenja, da gre v bistvu za neizvedljiv projekt, proizvod zaletavega entuziazma, ki pa v zgodovini filma v resnici nima kakšne posebne teže. Klugejev pogum, nasprotno, je v tem, da vzame Eisensteinovo »norost« resno in postavi na Eisensteinove zapiske za film o *Kapitalu* izhodiščno točko svojega filma. Kot pravi Kluge, Eisensteinova ideja ni preprosto utopična, ampak je heterotopična. Bilo bi jo moč realizirati, če bi obstajala drugačna koncepcija filma. Ker predstavlja eno izmed skrajnih meja filmske umetnosti, se mora z Eisensteinovo idejo soočiti tudi vsak poskus prenove filmske forme.

Toda četudi je izhodiščni problem Eisensteina in Klugeja isti, se njuna principa močno razlikujeta. Če se Eisenstein svojega načrta loteva kot »odločene stvari«, potem se Kluge istemu vprašanju približuje bolj previdno in po ovinkih. Medtem ko je Eisenstein načrtoval filmsko verzijo *Kapitala*, ki bi, kot se je izrazil, množic naučila dialektičnega mišljenja, je Kluge zdaj posnel film o izvedljivosti takšnega načrta. Kakšno bi moralo biti naše razumevanje filmske umetnosti in kako bi morali postaviti razmerje med teorijo in filmom, da bi bil film po Marxovem libretu sploh mogoč? *Nachrichten aus der ideologischen Antike* tako niso eisensteinovska filmska verzija *Kapitala*, temveč film o možnosti filmske verzije *Kapitala*.

Zato se Kluge, ki *Nachrichten* sicer začne z Eisensteinom in se k njemu vseskozi po malem vrača, ne boji od njega tudi povsem oddaljiti. Nasprotno od Eisensteina, ki je verjel, da je prav s filmom posta-

la možna aktivna sinteza pojma in podobe, se Kluge vedno znova vrača k temeljnemu in neodpravljenemu nasprotju med njima. Če je Eisenstein filmske podobe »pospešil«, da bi jih priličil samemu procesu misli, potem skuša Kluge podobe upočasniti, zato da bi jih sploh lahko vzpostavil kot nekaj, kar se moramo šele naučiti brati in misliti. Če je Eisenstein stavil na fuzijo podob, v smislu, da pri njem dve sledeči si podobi vedno merita na združitev v nekem tretjem elementu – novem pomenu, ki ga ustvarita skupaj, potem Kluge nenehno vztraja na ločitvi, na intervalu med podobami, med podobo, besedo, glasbo in tekstom.

Osnovni dispozitiv, v katerem obstajajo vsi ti razni elementi v Klugejevem filmu, ni sinteza, kot pri Eisensteinu, temveč medsebojni komentar. Toda slednjega tukaj ne smemo razumeti kot nekakšne ilustracije že vzpostavljenega dejstva, pač pa kot nekaj mnogo bolj dejavnega: kot nenehno izzivanje tistega, kar komentiramo. Komentar kot disput, ki poskuša bolje izraziti tisto, kar že izraža njegov predmet, in tako zaostri razliko med sabo in svojim predmetom. Ali še bolje: komentar kot dejanje, ki skuša komentiranja presenetiti in o njem povedati nekaj, česar niti komentiranec sam o sebi ne ve. Tako v Klugejevem filmu, pravzaprav v vseh njegovih filmih, stvari nenehno komentirajo druga drugo.

Četudi Eisensteinu ni uspelo posneti filma o *Kapitalu*, je po Klugejevem mnenju s svojim načrtom kljub temu opravil velikansko kritično delo, postavil izziv, ali proizvedel še posebej drzen komentar naše koncepcije filmske umetnosti. Eisenstein je film o *Kapitalu* razumel kot absoluten prelom s preteklostjo, medtem ko Kluge svoje delo, nasprotno, razume kot

ponovno mobilizacijo preteklosti, ki je edina sposobna resnično pretresti našo sedanost. Za Klugeja je namreč preteklost tista, ki je na neki način bolj živa od sedanosti same. Preteklost – v benjaminovskem smislu kot tisto, kar ostaja neuresničeno v procesu nenehne aktualizacije človeške zgodovine – je teren, kjer se bo odločila naša prihodnost. Osnovna matrica komentarja v Klugejevih filmih je provokacija, ki jo je preteklost sposobna izvesti v razmerju do sedanosti. Podobe iz preteklosti so, kot pravi Kluge, dokazni material o obstoju nečesa, kar nam je popolnoma tuje. Naloga filma je podobe preteklosti, kot nečesa, česar ne moremo preprosto zgrabiti z merili sedanosti, zoperstaviti naši sedanosti in tako povzročiti potrebo po še eni podobi, ki bi ta razkorak, škandal zgodovinske nesoizmerljivosti, prekrila. Toda ker sta preteklost kot neaktualizirana in sedanost, ki ni nič drugega kot plod nenehne aktualizacije, inkomenzurabilni, ta tretja podoba umanjka. Treba jo je šele poiskati, ta proces raziskovanja in iskanja pa je hkrati tudi proces, skozi katerega se nam odtuji predvsem naše lastno izkustvo. »Postati mora oddaljeno kot luna. Šele potem se lahko z našo predstavno močjo tam spet naselimo.« V tem je uporabnost antike (in, da ne bo pomote, antika tukaj niso Grki ali Rimljani, temveč Marx, Eisensteinova koncepcija filma in dve stoletji revolucionarnih bojev). In zato lahko iz antike vedno znova pričakujemo kakšno dobro novico. Povsem jasno je, da Klugeju ne gre za preprosto vračanje v preteklost, saj gre pri vsej stvari za tisto, česar niti antika še ne ve o sebi: namreč, kako jo bomo mobilizirali mi, v našem lastnem raziskovanju.

RESNIČNOST IN RESNICA V DOKUMENTARNEM FILMU



SLOVENSKI KNJIŽNI TRG JE NEDAVNO OBOGATILA FILMSKA PUBLIKACIJA RESNIČNOST IN RESNICA V DOKUMENTARNEM FILMU, KI ZAREŽE V SAMO BISTVO NEFIKCIJSKE FILMSKE ZVRSTI IN IZNAJDE NOV IZRAZ ZA NJENO NATANČNEJŠE OPISOVANJE – KONCEPT »NEUMIŠLJENEGA FILMA«. Z NJENIM AVTORJEM, FILIPOM ROBARJEM DORINOM, SMO SE POGOVARJALI O ČEREH OPISOVANJA TOVRSTNEGA FILMA, O LASTNIH USTVARJALNIH IZKUŠNJAH Z NJIM IN O DILEMAH NEPOSREDNEGA ZAJEMANJA DRUŽBENE REALNOSTI NA FILMSKI TRAK.

TOMAŽ BURLIN

Knjiga nudi natančen pregled zgodovine dokumentarnega filma doma in po svetu, predstavi nam glavna teoretska izhodišča in smernice ter sodobne prakse medija, ki je pogosto slabo ali površno definiran. Tovrstna publikacija ni le redkost za slovenski prostor, ker tuja literatura ravno tako privilegira igrani oziroma umišljeni film. Avtor nam ne poda le »digest« tujih del in teorij, predlaga nam novo terminologijo, ki bi lahko pripomogla k natančnejšemu vrednotenju dokumentarnega ustvarjanja tudi v publicistiki. Delo vsekakor ni namenjeno le specialistom, saj njegova preglednost in dostopnost pričata o avtorjevih dolgoletnih pedagoških izkušnjah, oplemenitenih s prakso filmskega ustvarjanja.

Kakšna je geneza vaše knjige?

Gradivo za neko možno »filmsko knjigo« sem pričel zbirati nenačrtovano, spontano, v obliki zapisov na filmskih seminarjih na kolidžu Columbia v Chicagu, kjer sem tudi diplomiral iz filma in televizije. Dopolnjeval sem ga, manj sporadično in bolj sistematično v letih, ko sem poučeval film in fotografijo na inštitutu Montesano v Švici in nato osem let delal kot asistent za filmsko režijo in igro na AGRFT v Ljubljani. Pripravljal sem skripta, ki bi študentom filmske režije pomagala pri obvladovanju teorije in prakse filmske dokumentaristike v svetu in doma. Zapiski, ki sem jih razdelil na dva težavna sklopa in ju imenoval rjava in modra skripta (v počastitev spomina na utemeljitelja logičnega pozitivizma Ludwiga Wittgensteina, ki sem ga zelo cenil), so izhajali iz sistematičnega prebiranja strokovne literature in pogovorov s filmarji

iz raznih koncev sveta, ki so sodelovali na festivalih v Amsterdamu, Berlinu, Locarnu, Krakovu, Londonu in drugod. Kolegom na oddelku za film in televizijo, rednim in izrednim profesorjem, se moje delo ni zdelo pomembno, zato skript tudi v najskromnejši obliki nisem mogel objaviti. Bil je seveda čas ideološkega enoumja, ki je nekaterim politično in ideološko neoporečnim posameznikom omogočal, da so v imenu idejne pravdnosti izvajali svojevrsten pritisk na področjih kulture in še posebej filma, kar se je nedvomno odražalo tudi v visokem šolstvu. Ne smemo pozabiti, da je v marsikateri ideološko prosvetljeni glavi še vedno močno odmevala misel V. I. Lenina, da je film »naša najpomembnejša umetnost«. Dokumentarni film pa po svoji naravi in namembnosti spodbuja kritično mišljenje, opredeljevanje za in proti določenemu družbenemu stanju in političnim razmeram, zlasti proti totalitarnemu gledanju, izključnosti in enoumju ter za spremembe, izboljšanje konkretnih vidikov človeške in družbene prakse. Razpravljati o dokumentarnem filmu in širiti ideje stvarnega, neumišljenega filma je lahko pomenilo tudi odpirati »področja slabosti«, kot se je imenoval moj načrt za prvih deset filmov o dejanskem, nepopačenem ali s fiktivnimi posegi predrugačenem prikazu življenja v državi. Bavbav v obliki filmov črnega vala, ki se je v 60. letih pojavil zlasti v Srbiji in pretil z vse bolj neusmiljenim razgaljenjem ideološke krinke oziroma dejanskega stanja v državi, pri čemer bi lahko prav dokumentarni film igral pomembno vlogo, je vzbujal strahove kulturnih, prosvetnih in političnih ideologov tudi drugod po državi. Po ideološki in politični plati je bila Slovenija takrat še povsem »pravoverna« republika, čeprav so nekatere

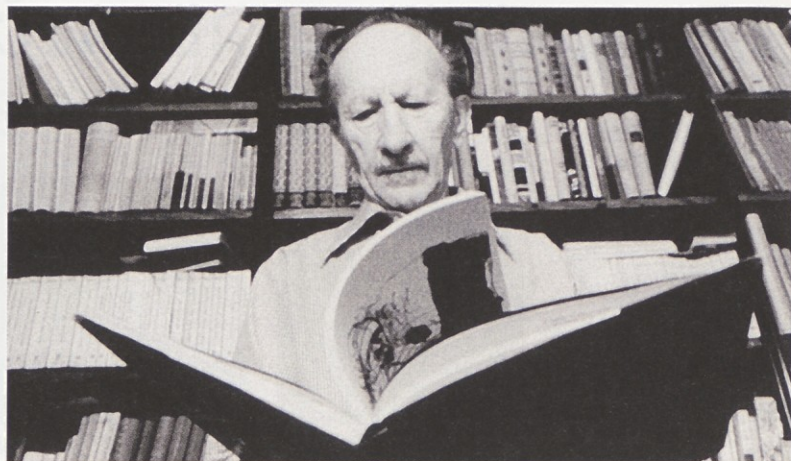
zategle vezi že počasi popuščale. Vseeno je neka višja politična instanca od članov pedagoškega sveta zahtevala, naj me izloči iz pedagoškega procesa, kajti očitno je bilo, da sem s svojim pristopom do resničnosti kvarno vplival na naše bodoče filmske kadre, kot se je na akademskem svetu izrazila pomembna tovarišica iz idejne komisije CK ZKS. No, stvari so se spremenile, koncem 80. let sta že odločno pritiskali uporniška inteligenca in mladina in slovenska demokratična javnost se je odločila za osamosvojitve. Pozneje sem se kot direktor Filmskega sklada ob koncu petletnega mandata znova spoprijel z idejo celovite študije dokumentarnega filma v svetu in doma ter v sodelovanju s Slovensko kinoteko in založbo UMco pripravil besedilo za tisk.

Pojma neumišljenega filma ni v Slovarju slovenskega knjižnega jezika, filmska publicistika pa ga ravno tako ne uporablja. Od kod potreba po uveljavljanju nove sintagme?

V predgovoru h knjigi utemeljujem tudi svojo odločitev za uvedbo pojma »neumišljeni film«, generično oznako za zvrst filmov, ki niso plod domišljije ali umišljenega, fiktivnega predrugačenja dejstev življenja, ampak dejanskih, resničnih stanj, dejstev, dogajanja, dejanj in razmerij v svetu. Naj povem, da me drugi izrazi za film, ki temelji na dejanskosti, kot so stvarni, neigrani ali tudi dokumentarni film v posplošenem smislu, v kakršnem ga navadno novinarji in kritiki uporabljajo za vse oblike in podvrste neumišljenega filma, nikakor niso zadovoljili. Zato sem skušal najti za film, ki ni igran ali osnovan na umišljeni zgodbi in strukturi, primerno slovensko besedo oziroma upo-



Ribiške pravice (Drifters, 1929, John Grierson)



Edvard Kocbek (1984, Jože Pogačnik)

raben strokoven izraz. Sintagma »neumišljeni film«, ki se zdi nekaterim kritikom in publicistom sporna, pravzaprav ni čisto nova ali izmišljena. Slovenski pravopis pozna besedo »umisel« in »umišljen« v smislu izmišljen, navidezen, in menim, da ni ne vem kakšen jezikovni prekršek, če ji pritaknemo tudi nikalno obliko. Sam pojem neumišljenega filma v knjigi nekajkrat obravnavam in pojasnujem njegovo rabo, tudi v odnosu do bolj razširjene in publicistično, kot rečeno, že kar čezmerne rabe pojma dokumentarni film, ki mnogim očitno pomeni čisto vsak film, ki ni umišljen oziroma »fikcijski«, kot novinarji radi zapišejo. Znana novinarka in filmska kritičarka Ženja Leiler, ki je edina posvetila dva, tri stavke moji knjigi, je v Delu zapisala, da izraza »umišljen« in »neumišljen« film nista ravno posrečena prevoda anglo-ameriških pojmov »fiction« in »non-fiction«, vendar tudi sama ne predlaga primernejšega izraza. Meni se zdi sintagma »neumišljeni film« potrebna zaradi natančnejše opredelitve zvrsti filmov, ki črpajo svojo pripoved, zgodbo ali dogajanje iz dejanskega, realnega, resničnega, z našimi čuti in zavestjo preverljivega sveta.

Zakaj bi morali teorija in praksa, kritika in ustvarjalno delo, še posebej pri filmskem ustvarjanju, bolje sodelovati?

Najbrž se vaše vprašanje nanaša na nekatere trditve v uvodnem besedilu knjige, da se je film na splošno bolj razmahnil in korenito spreminjal v smislu novih prijemov (neorealizem, cinéma-vérité, novi val, direktni film, alternativni film, danska Dogma) tam, kjer je bila intelektualna in duhovna klima na splošno bolj razgibana in sta se lahko razvila raznovrstnost misli in bogastvo sporočanja, kar je omogočilo nadaljnje intelektualno vrenje in prepletanje idej. K takšni

duhovni razgibanosti je nedvomno veliko prispevalo tudi pogosto zelo razvneto razpravljanje med kritiki, publicisti, teoretiki, književnimi in filmskimi ustvarjalci. Znani so primeri, recimo v Franciji, Kanadi ali v Nemčiji in Italiji, ko so se filmski kritiki in publicisti prelevili v ustvarjalce. Intelektualno in ustvarjalno razgibana in medsebojno konkurenčna, kompetitivna intelektualna in ustvarjalna sfera se mi zdi bistven pogoj za boljše in bolj inventivno ustvarjalno delo na področju umetnosti na sploh, zlasti pa v tistih dejavnostih, kjer so za ustrezno sporočanje pomembnih vsebin potrebna visoka finančna sredstva, kar je največkrat primer pri snemanju »mainstream« filmskih in televizijskih projektov. V zvezi s sodelovanjem med filmskimi (in ne samo filmskimi) publicisti, teoretiki, kritiki na eni ter scenaristi, režiserji in igralci na drugi strani naj navedem primer, ki pogosto bode v oči. Ni treba ne vem kako pozorno gledati premnogih slovenskih igranih filmov, da odkrijemo, da toku dogajanja, posameznim dejanjem in osebam manjka občutek za pristnost, za dokumentarno oziroma neumišljeno resničnost. Tako imenovani življenjski prizori in resnični človeški liki so pogosto togi in neživljenjski, manjka jim dokumentarne pristnosti in vsakdanjega, neizumetničenega vedenja, ki je predpogoj za filmsko nastopanje. Seveda ni dovolj takšne stvari zgolj uvideti, treba se je odkrito in temeljito pogovoriti o njih in posledično nemara uvesti študij filmske igre (ki se seveda razlikuje od gledališke) že takoj na začetku študija igre na domači akademiji. Bolj odkrita in intenzivna izmenjava pogledov in sodelovanje med različnimi strokovnjaki, med njimi bi morali biti tudi dobri poznavalci filmskega ali, če hočete, dokumentarnega realizma, bi gotovo prispevala tudi k oblikovanju pristnejših in bolj prepričljivih življenjskih

vsebin v slovenskem filmu. Z vidika fenomenologije, ki odkriva razlike med resničnim in navideznim, bi takšno obogateno sodelovanje med kritiško in ustvarjalno inteligenco nedvomno botrovalo boljšim in bolj prepričljivim, resničnejšim filmom. Videti je, da se metode neposrednega, direktnega filmskega realizma ali tudi filma-resnice, da ne omenjam filmske dokumentarnosti, pri nas niso prijele ali dovolj uveljavile, zato se filmski režiserji vse preveč zatekajo k takšnim delom, ki jih označujejo književne pripovedne oblike, metaforika, besedno leporečje, igralsko in režisersko prazne ali gledališko dekorativne, histrionične, samo navidezno prepričljive izvedbene prvine. Vse pre pogosto nastajajo filmska dela, ki imajo zgolj formalni filmski videz oziroma izhajajo iz prej opisane eidetske redukcije, če uporabim Husserlov pojem.

Med neumišljenimi oblikami filmskega ustvarjanja izpostavljate dokumentarni film kot eno od najzlahtnejših oblik. Zakaj?

Videti je, da ste sprejeli pojem neumišljenega filma, zvrst, kamor med drugim, denimo, sodijo izobraževalni, naravoslovni, potopisni, etnografski, propagandni in, kajpak, tudi dokumentarni film ter pretežni del televizijskih oddaj z neumišljeno vsebino. Zakaj izdvajam ali izpostavljam dokumentarni film kot eno od najzlahtnejših manifestacij neumišljenega filma? Najprej zaradi njegove obče človeške in družbene angažiranosti, njegovega namena in cilja, da se javno mnenje o neki zadevi izkristalizira, da spodbudi neko gibanje, razvije voljo do določenega dejanja, ki je v javnem interesu, da vzpostavi standarde omikanega obnašanja ter izboljša vsaj en vidik življenja posameznika, družbe, naroda. Prepričan sem, da mora biti pristen dokumentarni film po vsebini objektivni, kjer



Biti ali imeti (Être et avoir, 2002, Nicolas Philibert)



Bowling za Columbine (Bowling for Columbine, 2002, Michael Moore)

je filmski pristop iskren in nepristranski, a se vseeno zavzema za takšno gledišče, ki hoče pridobiti aktivno podporo gledalca za politične, družbene ali gospodarske spremembe, torej mora biti odkrito in nepristransko prepričevalen. Takšno osebno prepričanje zagovarjam tako v knjigi kot tudi v praksi, kjer si s svojimi dokumentarnimi in drugimi filmi prizadevam obogatiti domačo filmsko ustvarjalnost. Veliko tistega, kar pristen dokumentarec izdaja po njegovi žlahtnosti, je nedvomno pripisati tudi motivom za delo in prizadevanje filmarja, da se poda v pogosto zelo delikatne in tudi nevarne situacije. Nema lokrat se vprašam, kaj je tisto, kar žene ustvarjalca dokumentarnih filmov v filmanje resničnega sveta z resničnimi problemi, težavami, krivicami, nasiljem? Kaj je tisti notranji vzgib, ki ga tako rekoč sili, da raziskuje pogoje bivanja, dela, zdravstvene in socialne oskrbe, tržnih in ekonomskih dejavnikov, vprašanja vere, verovanja, morale in etike človeškega bitja in nehanja? Moralna in etična vprašanja, s katerimi se filmski dokumentarist sooča v kriznih in zagatnih situacijah v času snemanja in obdelave, so pogosto takšna, da jih lahko razreši samo celovita, ustvarjalna, zavzeta in samozavestna oseba. Pri tem je nujno pomisliti tudi na vprašanje, ali film, tudi dokumentarni, še vedno poseduje moralno-etični ugled in moč, da dejansko lahko vpliva na pozitivne spremembe v svetu? Ali lahko dokumentarni film z razkrivanjem nepravilnosti, trenj, nasilja, vzrokov za pomanjkanje, lakoto, za vojaške spopade, zločine nad človeštvom in kriminalna dejanja, zares vpliva na zmanjšanje zla na svetu? Osebno sem prepričan, da je odgovor pritrdilen. Pri tem naj še dodam, da mislim, da je usoda dokumentarnega filma, njegove produkcije, distribucije in prikazovanja, nekaj, kar zadeva družbeno, politično in duhovno zdravje celotne druž-

be. Zato sem toliko bolj kritičen do družbe in države, tudi naše, ki si ne prizadeva dovolj, da bi pomagala vzpostaviti boljše pogoje za filmsko dokumentarno delo. Podobno je z mnogimi družbami in državami, kjer sicer snemajo nemalo filmov v smislu »kruha in iger«, ko pride do dokumentarnega filma, pa mehanizmi financiranja skorajda odpovedo. Kaj ni presenetljivo, da pride na primer na amsterdamski Forum, kjer vsako leto odločajo o gmotni podpori in koprodukcijah povezavah za dokumentarne projekte, nekajkrat več predlogov in zahtevkov iz razvitih zahodnih držav, predvsem iz ZDA, kot pa iz celotnega tretjega sveta in Jugovzhodne Evrope skupaj? Vsekakor bi bilo nujno ukreniti nekaj korenitega, da bi se razmere na področju ustvarjanja in prikazovanja dokumentarnega filma pri nas bistveno izboljšale in da bi odgovorni na Filmskem skladu in na Ministrstvu za kulturo korenito spremenili optiko svoje filmske vizije. Morda bi bilo treba ustanoviti poseben sklad za dokumentarni film, ki bi v sodelovanju z drugimi podobnimi skladi v EU veliko bolj zavzeto negoval žlahtno tradicijo dokumentarnega filma.

Kakšne so temeljne razlike med dokumentarnim filmom in televizijskim dokumentarcem?

V marsičem sta si dokumentarni film in televizijski dokumentarec podobna; oba obravnavata tematiko, ki je povezana z resničnimi vidiki življenja ljudi in drugih živih bitij, največkrat brez primesi, ki jih je iznašla in jih spretno uveljavlja praksa umišljenega in uprizorjenega »umetniškega« oziroma komercialnega filma. Oba zanimajo takšne oblike in vsebine, kot so prvinska narava, mestna in podeželska civilizacija ter prikazovanje zanimivih sodobnih in preteklih dogodkov. Temeljne razlike se pojavijo, ko se podamo na po-

lje interdisciplinarnega obravnavanja sporočilnih vrednosti. Klasični dokumentarni film je tematsko, konceptualno in po svojem namenu instrument družbene akcije in je navadno po svoji naravi idejno in pogosto tudi ideološko naravnano, kar pomeni, da prikazuje jasno stališče o določenem dogodku ali predmetu in skuša pridobiti podporo gledalca za ustrezna dejanja. Televizijski dokumentarec zaradi širokega kroga gledalcev in najrazličnejših interesov lastnikov, pokroviteljev ter moralnopolitičnih pritiskov vseh vrst le po redko nastopa v obrambi nečesa ali v prizadevanju za velike družbene cilje, ki jih po navadi spremlja vrsta nasprotujočih si in protislovnih pričakovanj. Klasično definicijo, po kateri je dokumentarni film instrument za doseg družbenih sprememb, je potemtakem skoraj nemogoče uporabiti za televizijski dokumentarec. Glavna naloga slednjega je predvsem dokumentiranje časa in spodbujanje gledalčeve pozornejši zaznave lastnega življenja, življenja drugih ljudi ter občutljivosti za kakovost življenjskih dogodkov.

V svojem pregledu poleg neumišljenih filmov pogosto navajate tudi umišljene, še zlasti ko gre za dela Jean-Luca Godarda, ki so znana po tem, da meje spretno izigravajo. Kakšno je lahko medsebojno oplajanje teh dveh načinov ustvarjanja?

O tem sem govoril že v enem od prejšnjih odgovorov. Besedo »izigravajo« bi kazalo zamenjati z drugo, saj Godard ne izigrava resničnosti s tem, da se z njo poigrava, jo preigrava in se o njej vprašuje. Resničnost in metode približevanja, prikazovanja resničnosti in resnice, je morda še najbolje ubesedil v krilatici, da imata Resnica in Lepota dva konca, dokumentarnega in izmišljenega; svoje filmsko esejistično raziskovanje umišljene in neumišljene stvarnosti pa lahko pričneš

na enem ali drugem koncu. V nekaterih svojih zadnjih filmih, denimo v *Hvalnici ljubezni* (Éloge de l'amour, 2001) in *Naši glasbi* (Notre musique, 2004), Godard razvija oblikovne prvine esejističnega umišljeno-neumišljenega filma. Kaj tedaj – umišljene eseje ali neumišljene dokumentarce? Godard namenoma sprenevedavo odgovarja: »Pravijo, da je to dokumentarni film, jaz pa nimam pojma, kaj beseda sploh pomeni.« Razlog, da razpravljam tudi o nekaterih filmih fikcije, je nedvomno v tem – in to sem tudi v knjigi nekajkrat izpostavil –, da sta imeli obe zvrsti znaten vpliv druga na drugo. Brez idej, ki jih je na primer Dziga Vertov razvijal o filmu-resnici, se najbrž ne bi tako krepko uveljavile prvine dejanskosti, resničnosti v igranih filmih italijanskega neorealizma, angleškega Free Cinema ali v filmih francoskih novovalovcev. In seveda obratno. Neorealizem, cinéma-vérité ali pa direktni film so imeli zelo močan vpliv na razvoj novih prijemov v dokumentarnem filmu po vsem svetu. To je tudi razlog, zakaj menim, da bi bil slovenski film lahko oblikovno in vsebinsko bistveno bogatejši in prepričljivejši, če bi vplivni dejavniki v filmskem in televizijskem svetu namenili večjo pozornost in predvsem tudi več sredstev za razvoj dokumentarnega filma. Malo prej sem navrget, da bi bilo nujno potrebno ustanoviti poseben center za dokumentarni in seveda tudi za eksperimentalni film, ki pri nas prav tako životari v povsem nemogočih razmerah. Vendar o tem kdaj drugič.

Med bistvene prvine učinkovitega dokumentarnega filma spada gotovo dramatizacija gradiva, posnetega v resničnosti, in njegova preureditev v jasno strukturo, ki pa se nujno ne ujema z dejanskostjo. Gre pri tem za ponarejanje ali za poustvarjanje resnice?

Vprašanje je dokaj zapleteno. Seveda je vsako filmanje resničnosti pogojeno s tolikimi dejavniki, da ne moremo več govoriti o filmu kot vernem prikazu resničnosti, ampak kot predručenju resničnosti, kot o posnetku resničnosti. Resnica pa, ki jo mora odgovoren filmar izluščiti iz vsega tistega, kar sestavlja resničnost, pokaže svoj obraz šele pri skrbnem in natančnem raziskovanju in pozornem spremljanju vseh bistvenih dejavnikov v nekem dogajanju, dejanju, odnosu, procesu ali pojavu. Ponarejena resnica seveda ni resnica, poustvarjena resnica pa je pogosto domena realističnega filmskega pristopa v umišljenih in uprizorjenih filmih, včasih tudi legitimna metoda iskanja dejanskih razmerij v nekem zgodovinskem ali tudi sodobnem dogajanju, kot je na primer rekonstrukcija dejanskih dogodkov v filmih Eisensteina, Pudovkina, Pontecorva, Rogosina, Morrisa in drugih.

V Sloveniji je kar nekaj festivalov, retrospektiv in sploh priložnosti za ogled kvalitetne dokumentarne produkcije, tudi na nacionalni televiziji. Temu navkljub večji distributerji niso najbolj naklonjeni dokumentarnim filmom in ti redko zaidejo

v multiplekse. Po večini sta tako publicistika kot produkcija na tem področju zelo skromni in slabo razviti. V čem vidite razloge za to in kaj bi bilo po vašem mnenju treba storiti za splošni dvig filmske kulture, še posebej kulture dokumentarnega filma?

Res je, da festivalov, retrospektiv in drugih priložnosti za ogled kakovostnih dokumentarcev pri nas ne manjka, očitno pa drži tudi to, kar sem že prej povedal, da je produkcija dokumentarnega filma, razmišljanje in poglobljeno pisanje o njem pičlo, površno in nepregledno. Vendar nikar ne pozabimo, da se marsikaj v tem smislu dogaja v času občasnih strnjenih dogodkov, kot so bili ali so še dnevi za dokumentarce (D-day) v Slovenski kinoteki, mednarodni festival dokumentarnega filma v Cankarjevem domu, Dokma v Mariboru in seveda tudi dokumentarec meseca na

Ali lahko dokumentarni film z razkrivanjem nepravilnosti, trenj, nasilja, vzrokov za pomanjkanje, lakoto, za vojaške spopade, zločine nad človeštvom in kriminalna dejanja, zares vpliva na zmanjšanje zla na svetu? Osebo sem prepričan, da je odgovor pritrdilen.

nacionalni televiziji. Res pa je, da se domača novinarska in publicistična srenja po mojem mnenju slabo in površno odzivata na te dogodke in na problematiko, ki jo obravnavajo dokumentarci. Kako izboljšati stanje, kaj napraviti za splošni dvig filmske kulture na področju dokumentarnega filma? Najprej mislim, da bi morala slovenska akademska srenja spremeniti svoj odnos do filma in filmske kulture. Morda bi v razred umetnosti SAZU izvolili tudi katerega od filmskih teoretikov, zgodovinarjev ali ustvarjalcev, saj je slovenska akademija edina tovrstna ustanova v EU, v kateri ni predstavnika filmske umetnosti. Film je na splošno še vedno nekaj, kar očitno ne sodi v nacionalno kulturno zakladnico. Predlanskim so na priliko pri Slovenski matici v Ljubljani izvedli razpravo o vlogi kulture v času osvobodilnega boja, na kateri ni nihče niti omenil slovenskih partizanskih filmskih dokumentov kot posrednika pomembnih zgodovinskih in družbenih dejanj. Drugo, treba bi bilo ustanoviti katedro za filnologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, ki bi po mojem mnenju ogromno pripomogla k dvigu splošne filmske kulture in zlasti produktivnega dialoga med teorijo in prakso filmskega ustvarjanja. Temu bi logično moralo slediti tudi redno obravnavanje filma kot pomembne kulturne in umetniške dejavnosti na slovenskih srednjih šolah. Naj še enkrat poudarim, da bi bilo treba ustanoviti osrednji sklad za dokumentar-

ni in eksperimentalni film kot nekakšno drugo jedro nacionalne filmske proizvodnje. Lahko bi ga ustanovilo Ministrstvo za kulturo RS, s čimer bi udeležilo projekt izredno daljnosežnih pozitivnih sprememb v slovenskem filmu na sploh.

V zadnjem desetletju je zanimanje za neumišljene oblike ustvarjanja izredno naraslo, pri tem pa je dokumentarni film gotovo v ospredju. Po zgledu Mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Amsterdamu (IDEA) so se festivali in strokovna srečanja pomnožili po vsej Evropi, od Barcelone, Soluna, Zagreba, Jihlave do Helsinkov, pod krovom Evropske dokumentarne mreže (EDN). Tako se je »pitching« uveljavil kot glavni način za iskanje koprodukcij in odkupov pri največjih evropskih televizijah. So tovrstne »arene«, kjer morajo avtorji v pičlih petih minutah skupaj z atraktivnim kratkim videom predstaviti delo, ki včasih lahko temelji na večletnih raziskavah, res najbolj-ši in danes še edini način za ohranjanje dokumentarne produkcije?

Ne, nikakor ne. Je pa forumski »pitching« oziroma javno prepričevanje urednikov in finančnih krogov na festivalskih srečanjih o pomembnosti določenega projekta nedvomno eden od preizkušenih načinov pridobivanja sredstev za produkcijo, pa tudi možnosti za poznejšo distribucijo dokumentarnega filma. Vse kaže, da takšne »arene«, ki so včasih prav naporne, neusmiljene in za mnoge pogubne, povzročajo težave zlasti filmskim in televizijskim ustvarjalcem in odgovornim urednikom v srednji in jugovzhodni Evropi, saj se jih zelo poredko udeležujejo. Mimogrede, če bi bilo zanje pri nas več zanimanja, bi se tudi tehnika in uspešnost nastopa na »pitchingu« izboljšali. Mislim, da bi bilo namesto tarnanja nad včasih zares »zateženimi« in neusmiljenimi vidiki pridobivanja finančnih sredstev za svoj dokumentarec, v smislu forumskega »pitchinga«, bolj smiselno, če bi uvedli podobna tekmovalna tudi v državah, ki so šele pred kratkim vstopile med polnopravne članice EU. V okviru bodočega Centra za dokumentarni film bi bilo smiselno uvesti nekakšne seminarje, kjer bi se potencialni kandidati za sredstva (avtorji in televizijski odgovorni uredniki) učili veččin prepričevanja javnosti o vrednosti lastnega projekta. Kot sem nekje že poudaril, se na Forumu v Amsterdamu lepo vidi, katere družbe in države danes posvečajo več pozornosti in sredstev dokumentarnemu filmu. Daleč največ predlogov in zahtevkov pride iz razvitih držav, zlasti iz ZDA, bistveno manj pa iz novih demokracij in dežel tretjega sveta. To nam po moje pokaže, da je zavest o pomenu dokumentarnega filma za nadaljnji človeški in družbeni razvoj v razvitejših delih sveta bistveno višja kot v nerazvitem svetu, kjer pa posvečajo nesorazmerno veliko sredstev programom in projektom, ki so osnovani na senzacionalizmu, škandalih, zabavi in kiču. Najbrž po načelu »kruha in iger« ...

AVTORSKE KRIVICE

JURIJ MEDEN

V sklopu 19. Liffa se je odvila tiskovna konferenca novo ustanovljenega Zavoda AIPA – Zavoda za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del Slovenije. Prvoborci svoj angažma utemeljujejo s preprosto prisodobno: »Avtorji glasbe imajo SAZAS, avtorji literarnih del ZAMP, proizvajalci fonogramov in izvajalci Zavod IPF; čas je, da se kot zadnji konsolidirajo vsi tisti, ki delujejo v tako imenovanem avdiovizualnem sektorju.«

Spričo dejstva, da je bilo doslej avdiovizualno področje edino brez svoje kolektivne organizacije, ki bi skrbela za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del, je bil čas za tovrstno in vsekakor hvalevredno pobudo res skrajni. Prav tako ni zanemarljiv podatek, da je AIPA brez večjih težav in relativno hitro aktiviral in pod isto streho zbral kar deset predstavnikov reprezentativnih stanovskih združenj: to so ZAVAS (Združenje avtorjev avdiovizualnih del Slovenije), ZDUS (Združenje dramskih umetnikov Slovenije), ZVIS (Združenje videogramske industrije Slovenije), ZFIS (Združenje fonogramske industrije Slovenije), SFDS (Sekcija filmskih distributerjev pri GZS), DOS (Društvo oblikovalcev Slovenije), DSR (Društvo slovenskih režiserjev), DSFU (Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev), GIZ SFP (Gospodarsko interesno združenje slovenskih filmskih producentov) in ZFSS (Združenje filmskih snemalcev Slovenije). Solidarnost skratka, kakršna je na domači filmski sceni sicer prej izjemna kot pravilo, navzlic številnim in zadnje čase vse bolj heterogenim pozivom, naj se moči vendarle združijo na enem bregu.

Če gre Zavodu seveda zaželeli čim uspešnejše delovanje in upati, da bo v prihodnje slovenskemu avdiovizualnemu delavcu ali ustvarjalcu zavoljo tega vsaj za odtenek mehkeje postlano, vsako razpravljanje o avtorskih pravicah in njihovem uveljavljanju na določeni točki neizbežno trči ob vse bolj priljubljeno prakso piratiziranja avdiovizualnih vsebin. Še zlasti če ta razprava ne vključuje le avdiovizualnih proizvajalcev in ponudnikov, temveč tudi odjemalce. Avtorsko pravo je, kar se tega tiče, pretežno kristalno jasno, praksa

pa zato toliko bolj meglena. Obče znano dejstvo je, na primer, da ena najbolj priljubljenih spletnih strani nasploh, The Pirate Bay (<http://thepiratebay.org/>), informacijsko vozlišče za izmenjavo datotek, že vrsto let nudi posreden, ekspresen in predvsem brezplačen dostop do nepregledne množice avdiovizualnih vsebin, kamor seveda sodijo predvsem najnovejši filmi. Piratski zaliv se uspešno razrašča in lastnikom avtorskih pravic neovirano odžira dobičke iz preprostega razloga: njegovi strežniki, baze podatkov, so v pravem smislu nedolžni, saj hranijo le kažipote do vsebin, te pa se nahajajo v nešteto zasebnih pomnilnikih uporabnikov, ki jih ne moti, če avdiovizualno lastnino delijo z drugimi.

Najbrž ni zgrešena domneva, da večina uporabnikov (The Pirate Bay bojdja ponuja več kot 25 milijonov unikatnih naslovov) na ta način podarja in krade iz izključno zasebnih razlogov, ker si določeno vsebino pač želijo deliti z drugimi oziroma ogledati, ne pa zato, da bi se z ukradeno robo skušali okoristiti. Zakaj bi, denimo, zapravljali čas, živce in denar (pustimo kinematografsko izkušnjo ob strani), da si v najbližjem kino središču ogledam najnovejšo hollywoodsko uspešnico, recimo zadnjega Bonda, ali petkratnega nagrajenca evropske filmske akademije, italijansko *Gomoro* (Gomorra, 2008, Matteo Garrone), ko pa sta oba – z nekaj kliki, v DVD kvaliteti – brezplačno dostopna na spletu? Zakaj bi svoj proračun bremenil in videoteko debelil z zbranimi deli Stanleya Kubricka ali Ingmarja Bergmana, ko pa se do vsega lahko dokopljem brezplačno, v nezmanjšani video kvaliteti, v roku nekaj ur? Glede na to, da pravni mehanizmi v tem delu sveta še niso tako represivni (in upajmo, da nikoli ne bodo), da bi zasebni uporabnik med pretakanjem vsebin s spleta moral pogledovati skozi okno, če tam slučajno ni že parkiran policijski kombi, in da lahko na takšen način bogati svoje zbirke in obzorja s skoraj stoodstotno verjetnostjo, da pravnih posledic ne bo, je vprašanje, ki se zastavlja v tej situaciji, skoraj izključno moralne oziroma etične narave.

Zelo v grobem je učinkovanje tega vprašanja nato mogoče aplicirati na dve vrste situacij. Soočen z, denimo, brezplačnim použitjem prej omenjenega Bonda,

se odjemalec, ki na takšen način odžira tudi zasluge lastnikom avtorskih pravic, bržkone zaveda, da ima opravka z gigantsko industrijo, ki je njegova individualna prevara ne bo prizadela niti malo. *Kvantum sočutja* (Quantum of Solace, 2008, Marc Forster) je stal 230 milijonov dolarjev in v slabem mesecu blagajne napolnil z dvakratnikom te številke; goljufigi gledalec bo spričo tega sebe prej razumel kot novodobnega Robina Hooda, ne pa kot brezvestnega kriminalca.

Moralna dilema se tako – če sploh – zares pojava šele takrat, ko imamo opravka z avdiovizualnimi vsebinami, ki se gibljejo v neprimerno ožjih produkcijskih in distribucijskih okvirjih in kjer krvavo šteje vsak groš, ki se povrne lastnikom pravic (v to situacijo mirno uvrstimo Slovenijo), pri čemer lahko tvegamo tudi tezo, da v takšnih kontekstih nastala avdiovizualna dela pogosto ne nastajajo izključno iz motiva dobička, temveč želi vsaj njihov avtor (če že ne distributer ali producent) v svet poslati določeno vizijo, izkušnjo ali sporočilo.

Dilema s tem pridobi zanimiv zasuk, podvprašanje tako za piratskega uporabnika (lahko tudi razpečevalca) kot tudi avtorja: je bolj pomemben dobiček (oziroma primanjkljaj) ali prej omenjena vizija, izkušnja ali sporočilo? Z drugimi besedami: je slovenskemu cineastu ljubša utopija, v kateri prav vsak posameznik za ogled njegove stvaritve plača, on – ter njegova producent in distributer – pa nato od vsakega ogleda poberejo svoj procent? Ali situacija, v kateri si film ogleda (neprimerno ali vsaj precej) več gledalcev, on pa ima od tega oziroma spričo tega zgolj duhovno zadoščenje? Še bolj konkretno: je Marko Naberšnik po tihem zadovoljen in ponosen, ker je njegov *Petelinji zajtrk* (DVD kvaliteta, angleški podnapisi priloženi) že lep čas brezplačno svetovno dostopna in nadvse priljubljena roba v Piratskem zalivu, kjer je obenem tudi edini slovenski predstavnik (v trenutku pisanja tega teksta ga prijazno ponuja kar dvainštirideset, na svoje računalnike pa si ga ta hip pretaka sedem uporabnikov)? Ali je zaradi tega užaljen in jezen? Retorično vprašanje?



NE NAZADNJE

VIDEOOTEKA

POSEBNA ZAHVALA UREDNICE: Olaf Möller (Film Comment), Uroš Zorman (prevodi in korekture), Goran Vojnović, Zoran Smiljanić, Koen van Daele, Maja Rebov (oblikovanje), Nil Baskar, Simon Popek, Luka Arsenjuk, Špela Barlič (tajniška pomoč), Maja Lovrenov (prevodi), Mojca Hudolin (lektura), Barbara Dolinar (računovodstvo), Christoph Huber (Die Presse, Cinema Scope), Mark Peranson (Cinema Scope), Adrian Martin (Rouge), Alexis Tioseco (Criticine), Nina Peče, Jože Dolmark, Nina Zagoričnik, Stojan Pelko, Nerina Kocjančič, Varja Močnik (prevodi), Matic Majcen, Polona Petek, Samo Fabčič (računalniška pomoč).

Zahvaljujem se vsem piscem in piscem, sodelavkam in sodelavcem, ki ste sodelovali z revijo Ekran.



NAROČAM SE NA REVIJO EKRAN

Revija Ekran izide v petih dvojnih številkah letno.

Letno naročnino v višini 13,20 € bom poravnal/a po položnici, poslani na moj naslov.

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

E-pošta: _____

Na Ekran se lahko naročite tudi po e-pošti, ki jo pošljete na naslov: info@ekran.si

Če vas zanima še kaj, nas lahko pokličete: +386 (01) 438 38 30

REVIJA EKRAN

METELKOVA 6

1000 LJUBLJANA



Delavsko-punkerska univerza in Retrovizor
s skupnimi napori predstavljata

FILMSKI KROŽEK 08/09

Tematika drugega semestra letošnjega krožka
je **KLASIČNI VESTERN**

S krožkanjem bomo pričeli v ponedeljek,
23. februarja ob 19. uri in nadaljevali vsakih
štirinajst dni v **Klubu Gromka** na Metelkovi.

Podrobnejše informacije in urnik:

dpu.mirovni-institut.si, www.retrovizor.si

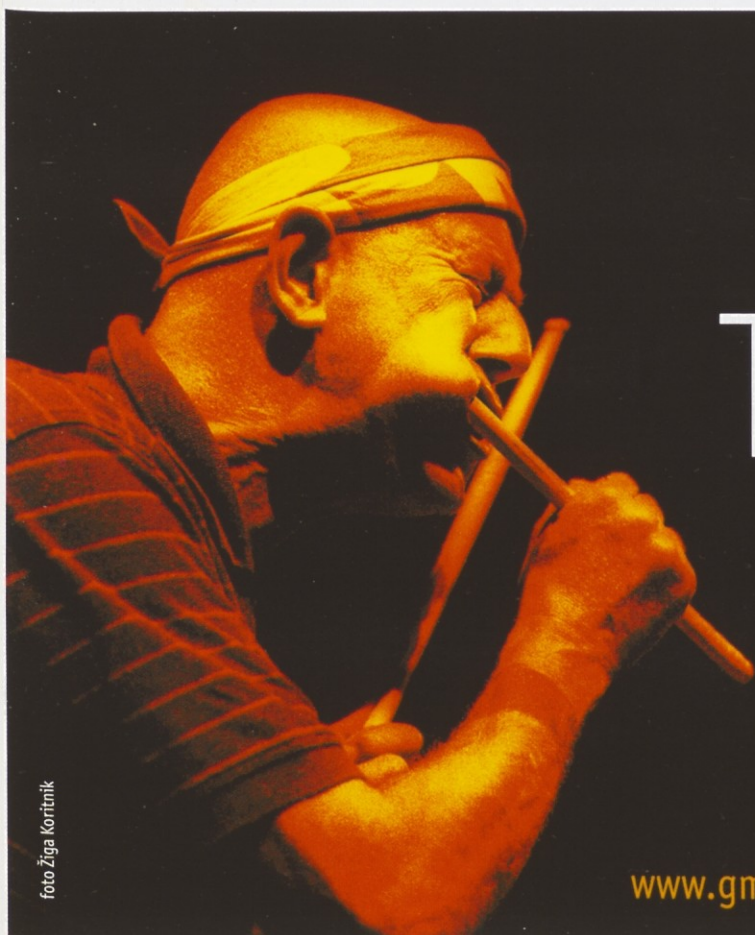
prijave na krožek sprejemamo na: dpu@mail.mirovni-institut.si



DELAVSKO
PUNKERSKA
UNIVERZA

RETROVIZOR

v sodelovanju s klubom Gromka



Tudi to je **muska***

www.gms-drustvo.si

* glasbena revija

foto Žiga Koritnik



Dobrodošli v naš dom nad oblaki. Prestopite prag naše udobno opremljene in sodobne flote z več kot petinštiridesetletnimi izkušnjami. Pričakala vas bo odlična storitev ter prijazno, gostoljubno osebje, ki vas bo varno popeljalo v več kot 25 destinacij po vsej Evropi. In pri tem poskrbelo, da se boste v našem skupnem domu nad oblaki ves čas počutili kot doma.



www.adria-airways.com



ADRIA AIRWAYS
Kuzmičeva 7, SI-1000 Ljubljana
tel.: + 386 (0)1 36 91 000
mail: info@adria.si