

OSTANKI DNEVA

THE REMAINS OF THE DAY

James Ivory

James Ivory je sicer Američan, ki pa je svoje najslavnejše filme posnel v tipičnem angleškem miljeju in s tipičnimi angleškimi igralci. Bolj kot to, da je znal viktorijansko okolje na platno v zadnjem času najbolje prenesti Američan, je (vsaj mene) presenečalo dejstvo, da se je Ivory tako oklepal tradicionalnih in zapetih aristokratskih likov, ki so vedno krojili usodo malce manj profiliranih karakterjev. V **Sobi z razgledom** so bili to zadržti starši, v **Mauriceu** rigidna šolska uprava s starši vred, v **Howardovem kotu** pa enako nepopustljivi gospodar.

Vedno smo se spraševali, kaj dela Ivoryjeve filme vedno tako sveže, pa čeprav so vsi skorajda isti. **The Remains of the day** je verjetno prvi, ki se je vsaj malce distanciral od »viktorijanskih« del, morda tudi zato, ker za podlago ni služila novela E. M. Forsterja, temveč roman japonskega pisca Kazua Ishigura. Da ne bo pomote, filmu angleška tradicija spet gleda iz ušes in fotografija je spet enako očarljiva. Ključ k drugačnosti je v liku butlerja, ki ga upodablja Anthony Hopkins. Skoraj isti je kot vsi butlerji, v delo in gospodarja je zagledan do te mere, da ne registrira ljubezenskih ponudb gospodične Kenton (Emma Thompson). Zdi se, da je Ivory prvič tako karikiriral lik glavnega junaka, da je ta postal gibalo filma. Hopkinsov butler Stevens je pootročeni tradicionalist in vsak njegov strogo izmerjeni gib ali izjava sta refleksija nezmožnosti vsakršne spontanosti ali improvizacije (ona: »Kaj berete?« — on: »Knjigo«). Morda je nepravilno, toda Hopkins dejansko nosi film z močnim

političnim podtonom. Vse sociološke in politične spremembe večdesetletnega službovanja najdejo svojo prikrito satirično konico v Stevensovem obnašanju. Celo, ko mu eno nadstropje višje umre oče, novico hladno pospremi s »hvala, ker ste me obvestili« in nadaljuje s postrežbo visokih gostov, ki spet niso tisto, kar Stevens misli, da so, saj v svoji ozkogledosti ne spregleda le očitne naklonjenosti gospodične Kenton, pač pa tudi politično usmerjenost svojega gospodarja — ministra v vladi (James Fox). Hopkinsa lahko brez razmišljanja proglasimo za degeneriranca. Njegovo obnašanje je otročje in včasih njegova silhueta tako zelo spominja na Kasparja Hauserja, denimo v prizoru, ko pred pogonom divjadi gospodarju nepremično več minut z iztegnjeno roko ponuja kozarec vina, ta pa ga zavestno ignorira. Duh Kasparja Hauserja je globoko zasidran v zmožnosti Stevensove percepcije, kar Ivory najbolj evidentno ponazori v seriji prizorov, ko na visokih političnih sestankih minister v svojem dvorcu očitno simpatizira z nacisti. Stevens ima kot glavni butler ekskluzivno pravico prisostvovati tem srečanjem, vpletenim dobesedno diha za vrat in jim pri strežbi gleda čez ramena in vendar na vprašanje gospodične Kenton o političnem prepričanju ostane ravnodušen. V njegovem primeru nikakor ne bi mogli uveljaviti ustaljene krilatice: »kriv je butler«.

Zgodba pred drugo svetovno vojno se odvija v *flash-backu*, Ivory pa film vpelje in zaključi v letih po vojni, ko gre Stevens po več letih na obisk k (sedaj že poročeni) gospe Kenton. Zanj je sedaj vse drugače, pa čeprav je dvorec dobil le novega lastnika — ameriškega industrialca (Christopher Reeve). Na tej točki pride do trčenja dveh različnih kultur, dveh brezkompromisnih trdnjav ali, če hočete — dveh načinov percepcije, ameriškega pluralizma (Reeve) in angleškega monizma (Hopkins). To je pa že osnova za novo sijano zgodbo.



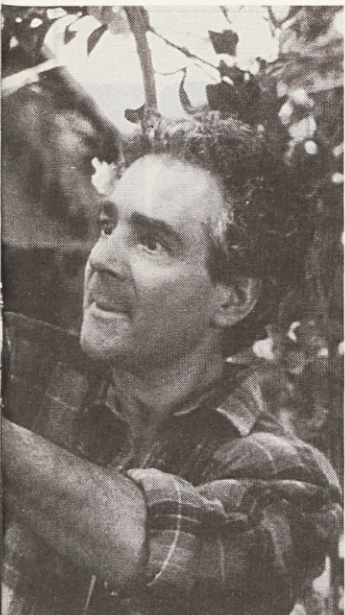
SMOKING / NO SMOKING

Alain Resnais

V filmu **Wayne's world** scenarist Mike Myers v finišu gledalcem ponudi več možnih zaključkov zgodbe, v slogu »pa menda ne mislite, da se hollywoodski film lahko konča na ta način«. V zadnjem času se v ZDA že pojavljajo kinematografi, kjer imajo gledalci ob sebi posebnega pilota, s katerim lahko glasujejo za nadaljni potek zgodbe. Filmi imajo preprosto posnetih več zasukov in zaključkov tako, da lahko gledalec teoretično vedno gleda povsem drug film, z zgolj istim začetkom.

Po pravilih klasične filmske naracije (in obenem popolnoma mimo nje) je zadevo radikaliziral Alain Resnais. Filma **Smoking in No smoking** moramo pravzaprav gledati kot kompaktno celoto, ki ima za izhodišče isti uvodni animirani monolog in isti uvodni igrani prizor. Sabine Azema je sredi spomladanskega čiščenja in v prvem primeru seže po cigareti na mizi, v drugem pa se skušnjava upre. Od tu naprej gresta filma vsak v svojo smer. O vsebini je popolnoma nepomembno govoriti, saj je zasukov zgodbe preveč, da bi jih gledalec brez posebnega grafa lahko vpredalčkal po kronološkem redu (je pri tem filmu sploh možno govoriti o kronologiji?) Naj na kratko razložim le vijuganje filma: Po srečanju s cigareto se zgodba po petih sekundah razdeli na dva dela (na **Smoking in No smoking**), potem pa se vsak od obeh filmov razveja naprej v naslednjih časovnih razmakih: po petih dneh nastaneta dva možna zapleta, po petih tednih so že trije, da bi se iz teh treh vmesnih členov rodilo





šest možnih zaključkov vsakega filma posebej, vsega skupaj torej dvanajst. Vsaka urejenost je torej izključena in Resnais se lahko do onemoglosti poigrava z gledalčevo percepcijo. Filma namreč kljub dolžini (vsak po 140 minut) vseskozi ohranjata suspenz prav zaradi neprestanih preskokov, ki jim mirno lahko rečemo kar *flash-back*. Resnaisovo pravilo se nedvomno glasi nekako takole: če gledalca ne moreš obdržati na stolu z zgodbo samo, ga prepričaj s formo, z montažo. In v času, ko naj bi bile »vse velike zgodbe že povedane«, so male epizode, združene v kompaktno celoto gotovo najboljša rešitev. Nekaj podobnega (ne tako ortodoksno, saj se nam v osnovi pred očmi odvija le ena zgodba) je v filmu **Bilo je nekoč v Ameriki** (1983) počel že Leone, ki se je zavedel, da skoraj štiriurni film po kronološki poti ne bo zdržal tempa. Resnais je naredil nekaj posebnega, saj nas je prepričal kar dvakrat: prvič s samo formo, ki se je izkazala za učinkovito, in drugič s tem, da nam je isto stvar prodal dvakrat, z dvema filmoma.

Smoking / No smoking temelji na šestih od osmih med seboj povezanih iger angleškega dramatika Alana Ayckbourna. Resnais je v filmu ohranil angleško podeželsko okolje, obenem pa je prizore želel obdržati v mejah odrske postavitve. Kljub vsemu pa ne gre za filmano gledališče, kar kažejo že montažni preskoki. Resnais se je v vsakem od drobcov zgodbe omejil zgolj na ozek prostor dogajanja. Hotelska terasa, baldahin, vrtna uta ali cerkvena kapelica so nekatere lokacije dogajanja in kamera je strogo navzočna samo tam, čeprav se pravo, najbolj atraktivno dogajanje največkrat odvija zunaj našega vidnega polja, o njem pa nas obveščajo »glasniki«, ki vstopajo v kader. Na tem mestu je treba omeniti, da sta prav vse vloge (pet ženskih in štiri

moške) odigrala dva protagonista — Sabine Azema in Pierre Arditi. V filmu ni niti enega statista, ki bi poživil dogajanje, vse huronske preobrate izvedeta dva igralca.

Smoking je bolj odprta polovica, mnogo bolj satirična in hkrati bolj optimistična in Resnais je večino prizorov postavil v »eksterierje« (ves film je namreč posnet v studiu, tudi »zunanjí kadri«, s kulisami v ozadju), medtem, ko je **No smoking** veliko bolj groteskno zastavljena polovica, nekatere lokacije so prav fantastično grozljive, kot prizor pred hribovsko kočjo, ki jo vse bolj obdaja gosta megla, junaka pa se v njej počasi izgubljata. Celo najbolj odprt prizor v filmu — hotelska terasa z »morjem« v ozadju — deluje zelo klavstrofobično, saj je temno oblačno nebo v ozadju namenoma narisano tako površno, da takoj opazite kuliso. Prizor neizogibno priklíče v spomin **Kabinet dr. Caligarija** Roberta Wieneja in takratni ekspresionizem...

KAJ ŽRE GILBERTA GRAPEA? WHAT'S EATING GILBERT GRAPE?

Lasse Hallstrom

Johnny Depp je Gilbert, ki z družino živi na podeželju nekje v Iowi. »Živeti tukajs«, pravi Gilbert, »je kot plesati brez glasbene spremljave.« In res mu nihče ne bi zavidal življenja, saj ne živi le bogu za hrbtom, temveč je dobesedno obkrožen z degeneranci. Njegov mlajši brat Arnie je mentalno zaostal, sestri, Amy in Ellen sta sicer normalni, a s svojimi bebastimi nasmeški in

otročjimi idejami delujeta še bolj brezupno kot brat. Mati je 200-kilski monstrem, ki vseskozi grozi, da bo s tankovsko hojo dobesedno porušila leseno konstrukcijo podeželske hiše, oče se je pa tako ali tako že pred leti nekje izgubil. Toda to še ni vse. Čeprav ima mestece Endora le 1091 prebivalcev, je tu še dovolj znancev, ki grenijo Gilbertov vsakdan. Šved Lasse Hallstrom (**ABBA-the movie, My life as a dog**) je z **Gilbertom Grapeom** posnel svoj drugi ameriški film (po **Once Around**) in najbolj fascinira prav njegov ameriški *touch*, saj se nam vseskozi zdi, kot da gledamo kakšnega Forda — v barvah, seveda! Njegovo podeželje je tako preprosto veristično, hkrati pa se izogiba ustaljenim klišejem, kot so romantični sončni zahodi in podobna navlaka. Če pa se že najde kak kliše, ga Hallstrom uporabi v prid podžiganja bizarnih štosov. **Gilbert Grape** je le-teh prepoln in vsak emocionalni ali romantični izpad je nameren (denimo, ko mati umre, bi jo morali zaradi fizičnih razsežnosti na pokopališče prepeljati gasilci, Gilbert pa jo raje sežge s hišo vred, ki je tako ali tako razmajana do temeljev). Že uvodni prizor, ki se na koncu filma ponovi, je nekako beckettovsko prepričljiv: Gilbert sedi pod drevesom ob popolnoma ravni cesti in čaka na Becky (Juliette Lewis), ki naj bi ga popeljala v sončni zahod in lepši jutri, Arnie pa mu vseskozi teži z neumestnimi vprašanji. **Gilbert Grape** je Beckettov Godot: parodija človekovega iskanja smisla in rešitve, ki obenem osmeši celotno krščansko mesijansko tradicijo.

SIMON POPEK

