

revija za film in televizijo

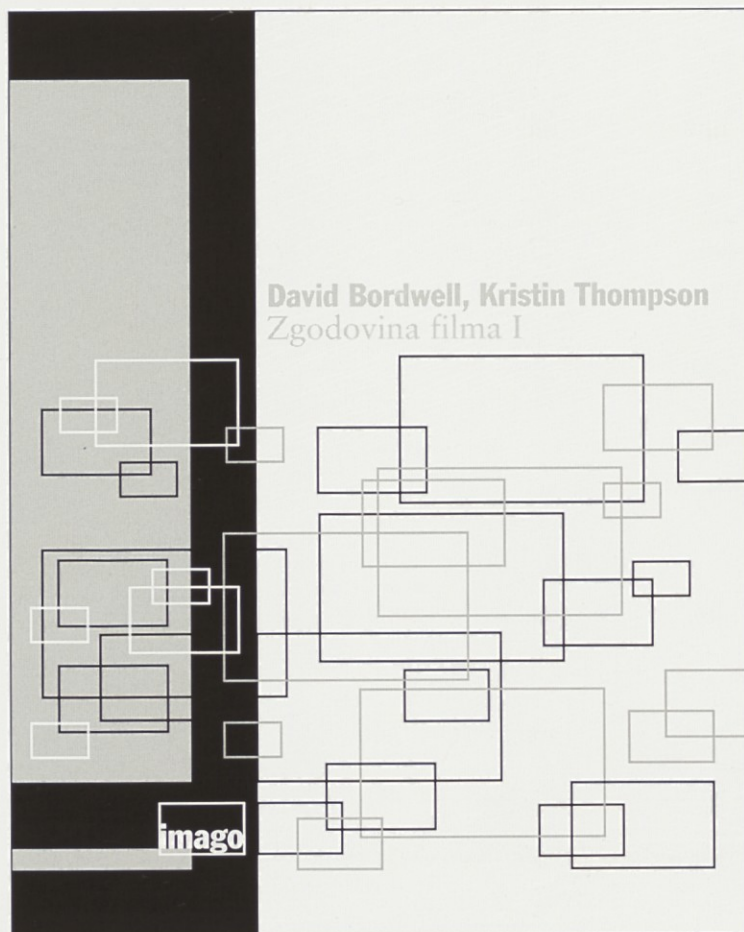
ekran

vol. 26
letnik XXXVIII
9, 10 2001
600 SIT

festival
locarno 2001
ekranove perspektive
laurent cantet
jesenska filmska šola
elektronski kino
intervju
mogens rukov



Nove knjige iz zbirke Imago: Zgodovina filma I Filmski spisi Vrzeli filma in arhitekture



imago

Knjige lahko kupite vsak delovni dan
med 16.30 in 20.30 v Slovenski kinoteki,
v pisarni kinopolisa na Miklošičevi 28.

ekran

revija za film in televizijo

uvodnik	2	simon popek desetletka slovenskega filma
ekranove perspektive	4	mateja valentinčič laurent cantet: kako definirati politični film danes?
slovenski film	7	dušan rutar, mitja reichenberg sladke sanje & gramofon
jesenska filmska šola 2002	12	jurij meden elektronski kino
intervju	14	gregor butala pogovor z mogensom rukovom, scenaristom dogminih filmov
festival	16	vlado škafar locarno 2001
kritika	20	aleš čakalič, nejč pohar, simon popek, mateja valentinčič
kako razumeti film	24	matjaž klopčič prežeči tiger, skriti zmaj
trije eseji	28	andrej šprah eric rohmer: zgodbe štirih letnih časov – misteriji (o) ljubezni
	36	denis valič hirošima: zgodba o rimejku, ki to ni
	40	marcel štefančič, jr. dan žena: porno art, politika simulacije & retaliacija

Na naslovnici: Izkoristek časa, režija Laurent Cantet

vol. 26 letnik XXXVIII 9,10 2001

600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka
sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek
uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Nejč Pohar, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič **lektorica** Mojca Hudolin **oblikovna zasnova** Metka Dariš
tehnična priprava Ixia d.o.o. **osvetljevanje filmov** Luxuria d.o.o. **tisk** tiskarna Ljubljana d.d. **naslov uredništva** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; www.ekran.kinoteka.si **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM)
žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana
 Nenaročeni rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.**



Filmi, ki so bili po izboru Ekрана v drugi polovici decembra predvajani na tridnevem praznovanju v Mariboru, v čast prve desetletke:

Celovečerni igrani

Kruh in mleko (2001, Jan Cvitkovič)
V Ieru (1999, Janez Burger)
Ekspres, ekspres (1997, Igor Šterk)
Socializacija bika (1998, Milan Erič, Zvonko Čoh)
Jebiga (2000, Miha Hočevar)

Dokumentarni in non-fiction

Obrazi iz Marijanišča (2001, Helena Koder)
Tito (2001, Janja Glogovac)
Vrtoglavi ptič (1997, Sašo Podgoršek)

Kratki dokumentarni in non-fiction

Srečni Srečko iz Lokve (1997, Amir Muratovič)

Stari most (1998, Vlado Škafar)
Steklarski blues (2001, Harry Rag)

Kratki igrani

Adrian (1998, Maja Weiss)
Naprej (1998, Boris Petkovič)
Hop, Skip & Jump (2000, Srdjan Vuletić)

Študentski

Koza je preživela (1991, Sašo Podgoršek)
Balkanski revolveraši (1991, Maja Weiss)
Pepelca (1997, Martin Srebotnjak)
Zjutro (1999, Hanna A. W. Slak)
My Way (2001, Miha Mlaker)

desetletka slovenskega filma

V reviji Ekran smo kar malce nagnjeni k sestavljanju različnih lestvic, predalčkanju filma, občasnemu sestavljanju puzzlov po žanrskih, avtorskih oziroma nacionalnih ključih. Tovrstno formaliziranje ni vedno najboljši način vrednotenja, je pa dober orientir, izhodišče za nadaljnje raziskovanje filmskih smernic. Desetletka "svobodnega", "samostojnega" slovenskega filma je predstavljala še poseben izziv, saj se dotika nas konkretno, filma, s katerim živimo in smo bolj ali manj neprestano v stiku – bodisi kot kritiki, sodelavci ali samostojni avtorji, med katerimi je zadnje čase vedno več Ekranovcev.

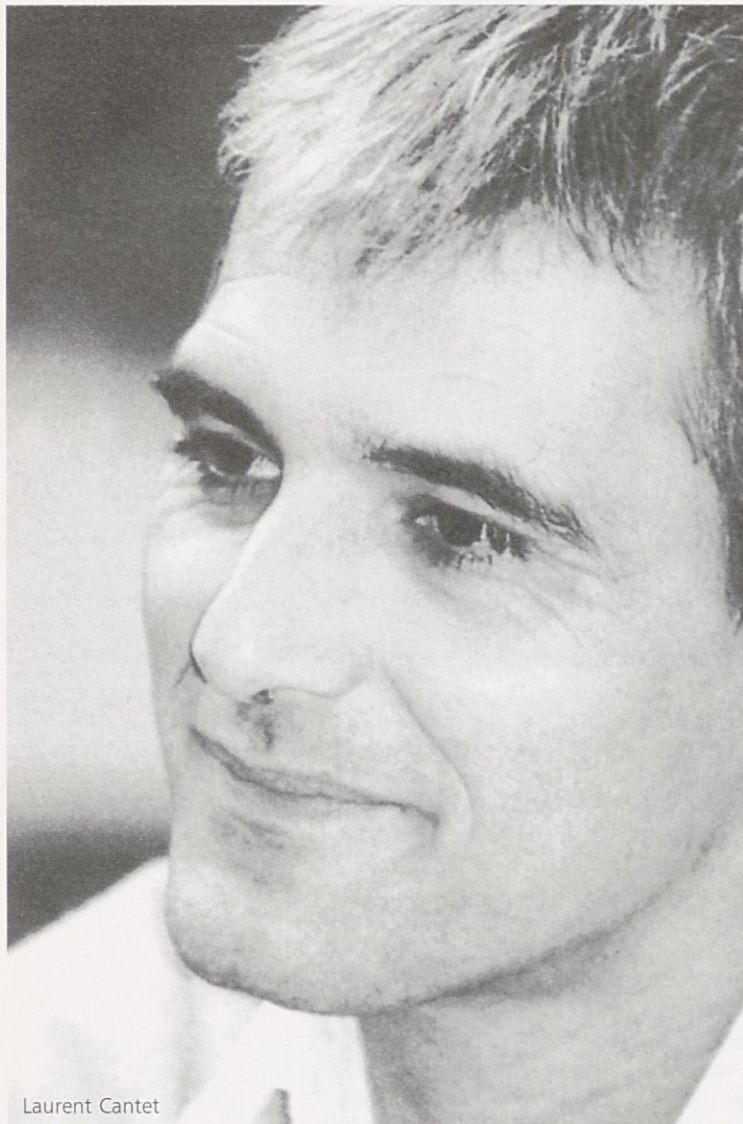
S slovenskim filmom se je zadnjih deset let dogajalo, kar se je pač dogajalo; bil je podcenjen, osovražen, podplačan, vendar mu je v drugi polovici devetdesetih uspel preporod, predvsem po zaslugi mlajše generacije, ki je združila tako domače "akademike" (Šterk, Podgoršek, Košak...), "legionarje" s tujih filmskih šol (Burger), kot naturščike oziroma režiserje, ki so k filmu pristopili brez formalne izobrazbe (Cvitkovič, Anzeljc). Predvsem pa smo bili priča razvoju in artikuliranju prve "svobodne" generacije študentov z začetka devetdesetih, ki smo jo zavoljo odmevnih študentskih uspehov poimenovali kar zlata (Podgoršek, Weiss, Hočevnar) in ki je zaradi drugih interesnih sfer (reklamni filmi), nerazumevanja državnih ustanov ali posvečanja drugim formam (dokumentarci, plesni filmi) prišla do celovečernih prvencev šele koncem desetletja. Skratka, v tem kratkem obdobju je slovenski film spoznal vse prvine filmskega univerzuma, vse križe in težave, nebesa in pekel. Na vseh izraznih ravneh. Tudi zato smo se ob projektu mariborske študentske organizacije iz zavoda Boter, ki sta nas prijazno povabila k sodelovanju, izboru najboljšega v prvi desetletki po naši presoji, odločili, da izpostavimo karseda široko paleto ustvarjalnih panog, od najdaljših do najkrajših form, od vajeniške dobe do zrelosti in profesionalizma.

Ekranov izbor še zdaleč ni zavezujoč ali – bognedaj – definitiven; je zgolj mnenje manjšega kolektiva, ki je tokom preteklega desetletja glasno izražalo svoje estetske preference ter jih s pisanjem v reviji predstavljalo bralcem. Včasih negativno, drugič pozitivno, vse pa v želji po boljšemu in bogatejšemu domačemu filmu. •

marx in freud v filmih laurenta canteta:

človeški zakladi, izkoristek časa.

kako definirati politični film danes?



Laurent Cantet

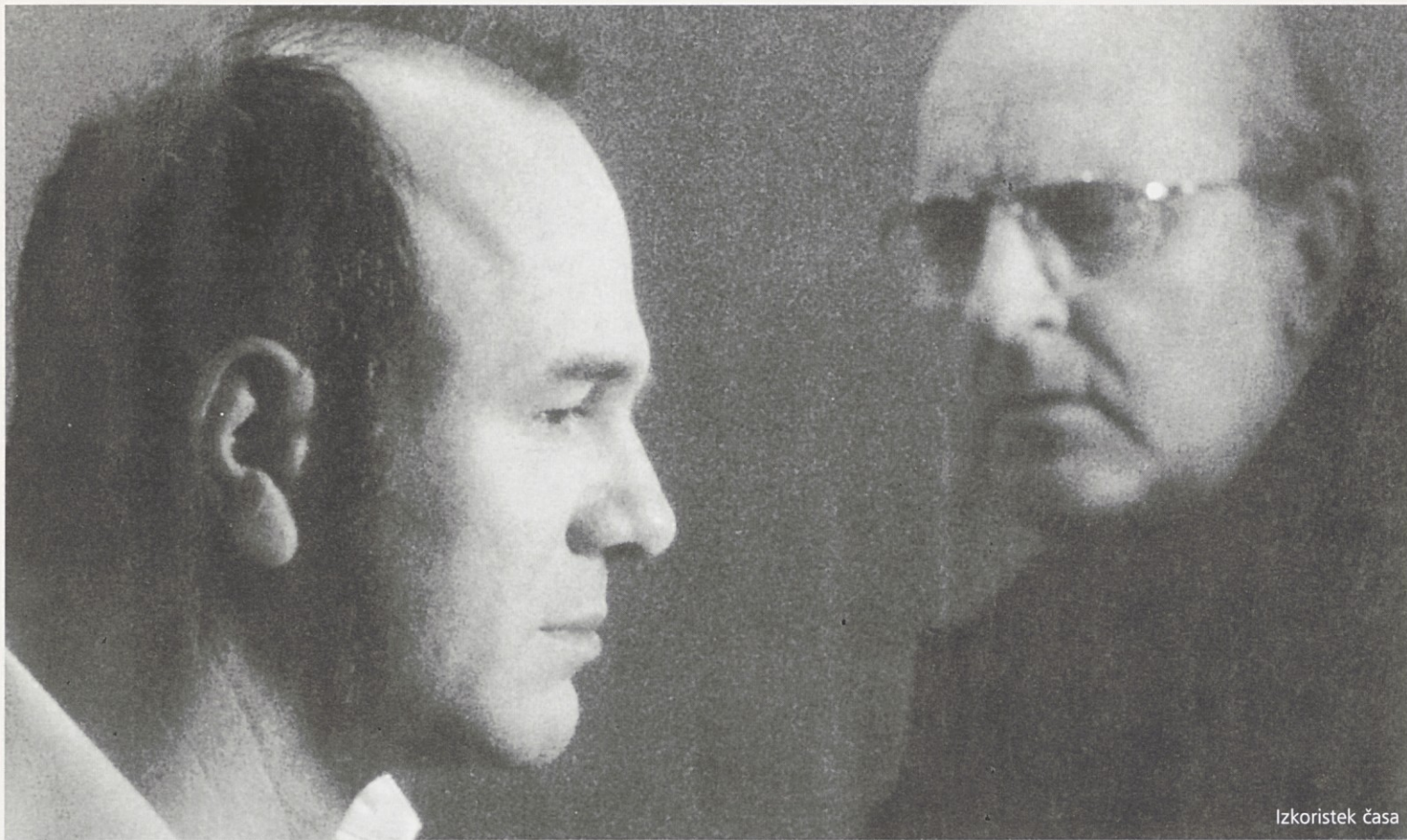
“Ko sem hodil po različnih tovarnah, da bi izbral eno, v kateri bi posneli film, sem slišal toliko stvari ... Razmerja moči se niso niti malo spremenila. Svet še vedno lahko razlagamo z razrednimi odnosi.” (Laurent Cantet v intervjuju za World Socialist Web Site, wsws.org, 5. maj 2000)

Zadnja leta so bila in so nenavadno plodna s filmi, ki obravnavajo aktualno družbeno problematiko, vprašanje dela, družine, socialne varnosti, preživetja in s tem povezanega formiranja, transformiranja ali dezintegriranja posameznikove identitete, predvsem socialne in moralne, v človeku praviloma neprijaznih, trdih pogojih zahodnega neoliberalističnega, globalnega kapitalizma: diktat nenasične tržne logike, konkurence, ponudbe in povpraševanja, zmanjševanja stroškov in povečevanja storilnosti, izkoriščanja narave in, kot bi rekel Marx, človeka po človeku. Prednjačijo spet Francozi s svojo močno družbeno, zgodovinsko ter filmsko tradicijo – in nenazadnje, s svojimi “človeškimi viri”, med katerimi poleg režijsko izjemnega Laurenta Canteta z delavsko tematiko svojega opusa izrazito izstopa vsaj še Robert Guédiguian, čigar zadnji film *Mesto je mirno* (La Ville est tranquille, 2000) je visoka pesem človeški solidarnosti, skrajnim mejam intimnega trpljenja, obupa in poguma. Filmov, ki opozarjajo na resnične probleme in niso dokumentarci, je le malo. Filmov, ki ob tem nočejo niti malo ugajati, pa je še manj. Takšna sta oba Cantetova filma.

Človeški zakladi (Ressources humaines, 1999), kakor se glasi metaforičen prevod naslova Cantetovega prvenca v slovenščini, so ena najbolj pristnih, natančnih, konkretnih in silovitih študij delavskega okolja in življenja v primežu sodobnih ekonomskih interesov in pritiskov, kar mi jih je bilo doslej dano videti. Bila sem presenečena ob dejstvu, da Cantet sam ne izhaja iz delavske družine, da so ga bolj navdihovale zgodbe, ki so mu jih zaupali prijatelji, katerih očetje so delavci. Kar o njem kot režiserju pove vsaj to, da mora imeti precejšnjo sposobnost empatije, izreden občutek za opazovanje, za izbiro in vodenje igralcev, saj so ti razen glavnega vsi naturščiki, ki jih je dobesedno pobral z urada za brezposelne, večinoma pa so opravljali podobno delo kot v filmu. Ko Cantet v intervjuju razlaga svoj izbor naslova, pravi, da je s “človeškimi viri” želel poudariti dvoje: prvič, da gre zgolj za ciničen administrativni izraz, ki človeška bitja na brezdušen način istoveti z denarjem ali energijo, in drugič, da se šele v ozadju socialnih nalepk skriva tisto, kar je resnično človeško, da torej film v končni fazi govori o virih humanosti nasploh.

Tisto, kar pri obeh filmih Laurenta Canteta preseneča, kot je dobro opazila Amy Taubin v reviji *Film Comment*, je pomembnost dela – a pomembnost natanko v smislu, ki ga ima v življenju večine odraslih in nima čisto nič opraviti z glamurjem. V *Človeških zakladih* je tovarna

mateja valentinčič



Izkoristek časa

prostor socialne integracije veliko bolj, kot je to lahko katerikoli državni urad ali pisarna korporacije, kajti Cantet jo predstavi kot življenjski prostor ljudi, ki imajo pozitiven odnos do lastnega dela in dela kot takega. Dejansko v filmih skoraj ne vidimo materialnosti fizičnega dela, kaj šele ustroja produkcijskega procesa v tovarnah, saj o tem segmentu družbe nihče noče nič vedeti. Fizičnega dela ne dojemamo več kot vrednoto, ampak – perversno – skorajda kot pornografijo. Že Buñuel, ki je kot nadrealist rad izzival meščanstvo, je spoznal, da v hipu, ko oblečeš delavski pajac, na cesti postaneš neviden, pri vstopanju na tramvaj pa vsi mislijo, da imajo prednost pred tabo ... Zato je Ken Loach, zapriseženi levičar, nazadnje odšel v Ameriko, deželo vzorne demokracije in neštetih možnosti, in v evropski koprodukciji posnel *Kruh in vrtnice* (Bread and Roses, 2000), film o čistilcih, ilegalnih mehiških emigrantih, in njihovem izkoriščanju. V Ameriki takšnega filma ne bi producirali. Razredno vprašanje je politično vprašanje.

Pogled Laurenta Canteta vsekakor ne podlega konformizmu. *Človeški zakladi* vsakomur od nas zastavljajo vprašanje o našem lastnem mestu v družbi, o našem lastnem dojemanju sveta in ceni, ki smo jo za to pripravljani plačati. Film je vsebinsko strukturiran na dveh ravneh: na socialno politični govori o konfliktu ob uvajanju 35-urnega delavnika med nezaupljivim sindikatom in vodstvom tovarne v manjšem kraju, medtem ko tisti pravi konflikt, ki zadeva odnos med očetom in sinom, raste ravno iz presečišča javnega in zasebnega, političnega in intimnega – lojalnost družini ali skupni politični akciji? Franck, dvaindvajsetletni študent ekonomije, pride iz Pariza domov na delovno prakso v tovarno, kjer že trideset let pridno in pošteno dela za strojem nanj nadvse ponosni oče. Uprava na čelu z direktorjem in vodjo kadrovskega oddelka demagoško izkoristi Franckovo dobrohotno naivnost, da bi v pogajanjih omajala pozicijo sindikata. Ko Franck po naključju izve, da bodo po "njegovi zaslugi" lažje odpustili nekaj najstarejših delavcev, med njimi tudi njegovega očeta, sprevidi, da je sodeloval v umazani igri in ogorčeno "zamenja stran" ter inicira stavko. Toda oče, ki je lastne socialne ambicije projiciral v sina, se v strahu za njegovo bodočnost vse do končnega emocionalnega obračuna noče pridružiti stavkajočim. Lepota *Človeških zakladov* je v njegovi siloviti čustveni sugestivnosti, ki jo je režiser dosegel s kar najbolj preprostimi, izrazito antispektakelskimi sredstvi: brez glasbe, z umirjeno režijo, zgolj z

idejno in dramaturško izbrušenim scenarijem in, nenazadnje, z uporabo digitalne kamere, ki temu igranemu filmu pripomore k presunljivemu vtisu dokumentarnega. Stoprocentno resničnega. K temu je treba gotovo prišteti avtentičnost likov in njihovih upodobitev; zlasti Danielle Melador kot komunistična sindikalistka in Jean-Claude Vallod kot Franckov oče sta izjemna, saj igrata isti "vlogi" kot v dejanskem življenju. Laurent Cantet se je svoji temi približal na tako človeško zrel, nenastopaški način, da je lahko nastal le film globokih emocij, ki nima nikakršne zveze s površnostjo, plehkostjo in pogosto šokantnostjo televizijskih socialnih dram. Nasprotno. Cantetu ni uspelo posneti le velikega filma z družbeno-kritično tematiko, temveč je posnel prototip marksističnega filma. Za danes in jutri ... Ni veliko režiserjev, ki bi se spuščali v analizo razrednega boja, če ga sploh še vidijo, in ki bi končali z vprašanjem gledalcu: "In kje je tvoje mesto?"

O tem, da mesto v družbi ni zgolj stvar posameznikove avtonomne izbire ali poljubne odločitve, temveč mreže ekonomskih, političnih in ideoloških odnosov ter procesov, govori tudi drugi, še subtilnejši Cantetov celovečerec *Izkoristek časa* (L'emploi du temps, 2001). Film grozljive, mučne eksistencialne tesnobe. Če pregovor pravi, da je čas denar, pa je denar tisti obči menjalni ekvivalent, s katerim se (od)kupi praktično vse – od ljubezni in družine, do življenja in smrti. Tu gre vsebinsko za preskok iz delavskega v srednji, meščanski razred, formalno in stilno pa za preskok iz "objektivistične" politično aktivistične socialne študije v "poetično", v pravem pomenu besede subjektivistično psihodramo na meji psihološke shriljivke. Resnična zgodba zadaj, za Cantetovo fikcijo, je chabrolovska ali, še bolje, hitchcockovska. Šlo je za razvpit primer Jean-Clauda Romanda, ki se je 18 let uspešno izdajal za zdravnika, ki dela za Svetovno zdravstveno organizacijo v Ženevi, čeprav ni imel ne diplome ne službe ne denarja – razen tistega, ki ga je zvito izpulil sorodnikom. Ko mu je grozilo razkrinkanje, je umoril svojo ženo, otroke, ljubico in lastne starše, da bi jim, kot se je zagovarjal, prihranil sramoto, in poskusil narediti samomor. Canteta takšna patologija seveda ni zanimala. Njegov malomeščanski junak Vincent je slehernik, utelešenje povprečnosti, ranjenega moškega narcizma, ojdipske tesnobe in nesposobnosti soočenja s samim sabo ter svojimi najbližjimi v situaciji odpusta z dela. Vincent v zgodnjih srednjih letih, srečno poročen, s tremi otroki, se razkraja pod težo lastnih



pričakovanj in zahtev svojega okolja, zato si ustvari paralelni svet, v katerem se slepi z videzom uspešnega poslovneža in iluzijo na novo pridobljene osebne svobode, ki jo le tu in tam zmotijo vdori realnega, občutki krivde in nezadostnosti. *Izkoristek časa* do temeljev pretresa ustroj in smisel človekove eksistence, postavlja vprašanja o konstituciji posameznikove samopodobe, o nujnosti simbolne identitete za njegovo psihično zdravje, in se dotika problema družbenega definiranja moškosti v sodobnem post-patriarhalnem svetu.

Ključna beseda Cantetovega *Izkoristka časa* je strah. Vincentov strah pred izgubo ljubezni in spoštovanja, strah, da bo razočaral, ker ni na višini svoje funkcije kot družinski oče, mož, sin, član družbe in predvsem kot predstavnik svojega razreda. Ali kot pravi ženi v prizoru, ko ji posredno prizna, da živi v laži: "Pogledam okrog sebe in vidim same tujce. Kot v trenutkih odsotnosti." Občutek, ki verjetno sploh ni nedomač v poslovnem svetu. Toda ko ogoljufa prva znanca, si gre najprej kupiti nov avto. Vincent je v svoji infantilnosti in eskapizmu živi mrtvec, ki si pred omniprezentno, kastrirajočo očetovsko figuro vse bolj na robu psihoze prizadeva prikriti lastno simbolno smrt.

Cantetov scenarij in režija sta kompleksna in dovršena še veliko bolj kot v *Človeških zakladih*. Skoraj ni prizora ali sekvence, o kateri se ne bi dalo kaj povedati, ki bi ne bila logično nujna za pripoved in potek zgodbe. Cantet ob podpori izvrstno tonirane in dozirane glasbe Jocelyn Pook komponira film vseobvladujočega občutja nelagodja, ki prehaja iz navidezne začetne brezskrbnosti v vse hujšo tesnobno moro. Podobno kot režiser je tudi Aurélien Recoing kot glavni akter te drame zrcalnosti in razcepljene oziroma podvojene subjektivnosti v *Izkoristku časa* prekosil samega sebe. Najboljši je ravno pri izražanju nezavednih impulzov, v trenutkih in dejanjih, ko je najbolj "freudovski": v absurdnem prizoru, ko Vincent prešteva kup denarja v gozdu in pride mimo par, ki ga opazuje z mešanico začudenja in strahu, medtem ko jima on vrne pogled zadovoljnega otroka, ki je končno dobil zeleno ... Ali pa v sekvenci ogleda lastne namišljene pisarne pri Združenih narodih v Ženevi, ko hodi po hodnikih z resničnim ponosom privilegirane uslužbenca, kot da dejansko verjame sam sebi ... Po Freudu se procesi nezavednega ne menijo za

realnost, ker so podrejeni principu uživanja. Od začetnega zlovesčega prizora, ko Vincenta, že globoko v lažeh, sredi teme iz sna prebudi njegov samozavestni oče, pa do razkritja njegovega dvojnega življenja in pobega pred očetom dobesedno skozi okno pred očmi zaprepadenega sina, Cantet minuciozno gradi zgodbo na detajlih, tako da ima vse v filmu svoje nasprotje in podvojitve, vključno s koncem, ki dopušča dve diametralno nasprotni interpretaciji. Samomor ali pomiritev z očetom (podreditev očetu)?

Izkoristek časa je v več pogledih inverzen Cantetovemu prvemu filmu. V *Človeških zakladih* sin, ki pride od zunaj, naredi "revolucijo" od znotraj in skozi izkušnjo razrednega boja postane, kot bi rekel Althusser, organski intelektualac. Franck je tisti, ki od svojega delavskega očeta zahteva "vsaj" razredno zavest, da se mu ga ne bi bilo treba sramovati, kot se ga je – tako mu zabrusi –, ko je bil še otrok. Vincent iz *Izkoristka časa* pa je ves čas v položaju nekoga, ki gleda od zunaj in si želi, a ne more noter, ker je zaradi izgube dela alieniran od lastnega razreda, in ki ga je najbolj od vsega groza, da bi se osramotil pred socialno povsem integriranim, dominantnim očetom. Laurent Cantet z obema filmoma potrjuje in kaže, da je človek še nekaj drugega od svojega samozavedanja, kar je skupno izhodišče filozofskega materializma, tako Marxove kot Freudove misli. Medtem ko je po Marxu posameznik proizvod družbenih procesov, je Freudova optika obrnjena: družbeni proces je poln protislovnosti, ki ne le da določajo, temveč zlahka tudi poškodujejo najgloblje strukture osebnosti človeških bitij. Sugestivnost in subtilnost *Človeških zakladov* in *Izkoristka časa* je ravno v tem, da daje Cantet gledalcu občutiti vpetost posameznika v mrežo intersubjektivnih, simbolnih razmerij, da pokaže družbo kot teater, v katerem mora vsak (od)igrati svojo vlogo, kot fikcijo, ki se ob vsakem subjektivnem odklonu ali poskusu pobega vedno znova izkaže za srhljivo determinirajočo. •

sladke sanje & gramofon



Film *Sladke sanje* je abstruzen simptom v strogo analitičnem pomenu. Je simptom tega časa in teh krajev, v katerih je še vedno neverjetno veliko patosa, ki se patološko napaja iz vrelcev protikomunizma, ne vedoč, kako ga je že davno tega posrkal hiperkapitalizem in ga vgradil v svoje sanje o globalnem digitalnem svetu, v katerem bodo standardi abruptno uničili še zadnje ostanke različnosti oz. drugačnosti, kapitalizem in religija pa si bosta dokončno razdelila človeške duše in njih telesa.

Sladke sanje so tudi simptom ljudi, ki živijo v teh krajih in v tem času. Med njimi so otroci socializma, ki so bili leta 1973 stari deset do petnajst let, danes pa se ozirajo nazaj, da bi nekako razumeli socializem, v katerem so zrasli, in za vselej opravili z njim, kot se tudi sicer spodobi za zgodovino: ta naj ostane varno zadaj, sami pa se bodo pogumno podali v brezgodovinski svet prihodnosti, o katerem sanjajo zlasti ovratniki na Wall Streetu. Toda ozirajo se tudi brez konceptov o družbenih sistemih in historiji,

naivno verujoč, da je lastna izkušnja dovolj za prepričljivo razlago. Ali za prepričljiv film. Seveda se krepko motijo. V tistih časih je bil socializem siv, pust, dolgočasen pa tudi vznemirljiv, hrapav, raskav; tako verjamejo otroci socializma, ki so danes stari štirideset ali več. Onkraj sivega in dolgočasnega ter totalitarnega sveta je bil namreč odprti kapitalizem, ki je pisan, barvit, vesel, nasmejan, danes pa tudi vse bolj prijazen, pastoralen in za vse enak. Tam so bili nekoč hipiji, The Beatles, bil je John Lennon, tam je bila trava in bilo je še veliko drugega, lepega, sanjskega, ganljivega. Lahko bi rekli, da je bilo tam nekaj tujega. Kot da bi si ljudje kadarkoli želeli tuje, drugačno, novo! Bila je le iluzija, za katero so kasneje poprijeli z obema rokama in o njej skušali povedati povest; bile so nezavedne fantazme. Najprej so bile kajpak sanje, toda Egonova mati, ki jih je seveda tudi imela, je svojega sina hotela kastrirati, da bi ostal kot tisti lepi deček z zlatim glasom, ki je že bil kastriran. Oče je v filmu seveda patetično odsoten. Kako



stereotipno in obupno nedomiselno! Kot da nas ni Freud naučil razumevati vloge očeta, ki je najprej simbolno bitje in šele potem imaginarno oz. empirično! In kot da ni davno nekoč Rabelais pokazal, kaj je gargantuovska moč in dobra volja.

Egon se tega zaveda bolj kakor njegova mati, saj pravi, da je očeta spoznal v kinu, ki ponuja iluzije, fikcije, imaginarije. To je še vedno boljše kot surova empirična stanja, v katera nas peha hiperkapitalizem, kjer ni več čudežnih svetov, saj so se spremenili in reducirali na gigamarkete, kot nas prepričuje najnovejši idiotski oglas za neko blagovno hišo. In kdo še lahko prepričljivo pokaže, da je socializem dolgočasen in pust; zares dolgočasen in pust je šele hiperkapitalizem, v katerem se gigamarketi spreminjajo v mesta, trgovine pa v naše tople in prijazne domove. Za Slovence in Slovenke je bilo tuje (Cankarjeva mati je bila obsedena s "tuyo učenostjo") vselej nevarno, preteče, grozno; danes ni nič drugače. Sočasno je bilo tudi privlačno na tisti patološki način, ki ga poznamo iz klinike; na tem je nekaj mazohističnega. Toda nazaj k filmu in teoriji.

Kar je tuje, je v osnovi povezano z naravo ženske. Ta je lahko dama. Ženska, ki je dama, zna čakati. In čakanje, zlasti v javnosti, je dandanašnji še vedno kriminalizirano. Kriminalizirano je kot pohajkovanje, postopanje, zapravljanje časa; čas je namreč denar, nas prepričujejo kapitalisti, ki ga imajo veliko. Kriminalizirano je kot potepuštvu, potepanje, vagabundstvo, kriminalizirano je kot neurejenost. Sodobni kapitalizem pa je vse bolj prekleto urejen, saj je tudi vse bolj digitaliziran, enoznačno kodiran. Egonova mati definitivno ni dama in ne zna zapeljevati moških, če pa jo že kdo zapeljuje, se ne zna odzvati.

Ko je češki režiser Karel Reisz (rojen leta 1926) leta 1985 posnel film z naslovom *Sladke sanje* (*Sweet Dreams*), je pripovedoval zgodbo o legendarni pevki country glasbe (Patsy Cline), katere življenje je bilo podobno slabi country glasbi, končalo pa se je s tragično nesrečo oz. smrtjo. Sporočilo tega filma je tudi tole: obstajajo življenjske zgodbe in res je, da so nekatere boljše, druge pa slabše. Slovenski film *Sladke sanje* je najprej slaba, stereotipna in klišejska, simptomalna pripoved o (socialističnih) poskusih, da bi bil svet urejen. V tem svetu je cela vrsta napol izdelanih osebnosti (kako izdelati osebnosti v filmu, je pred dvema letoma izjemno pokazal Frank Darabont v filmu *Zelena milja*/*The Green Mile*): učitelj telovadbe, ki se vede

kot neskončno frustriran policaj; učenci so kot vojaki, ki jih dresirajo in urijo; Egonova mati je histerična in ne ve, kaj naj s svojo zatrto spolnostjo; njena mati je cepljena s katoliško religijo, a je na trenutke še vedno bolj normalna kot njena histerična hčerka; Egon je slab primer klišeja o dobrem učencu, da kopiranja italijansko-francoskega filma *Novi kino paradiz* (*Nuovo cinema paradiso*, 1988, Giuseppe Tornatore), francoskega filma *Takšno je življenje* (*C'est la Vie*, 1990, Diane Kurys) sploh ne omenjamo (o glasbi, ki jo za *Kino paradiz* napišeta Ennio Morricone & Andrea Morricone, pa raje ne razmišljamo, saj se bodo morali slovenski ustvarjalci še veliko naučiti, da bodo sploh spoznali, kako gresta glasba in film skupaj, ne pa drug mimo drugega). Ob tem na kratko, saj imamo premalo prostora; dodajmo še tole: v *Sladkih sanjah* je najboljše, kar smo videli, mogoče prepoznati v znamenitem odlomku iz Bergmanovega filma *Sedmi pečat* (*Det sjunde inselget*, 1957), v katerem smrt z žago podira drevo, na katerega se zateče njena žrtev (vitez, ki je izgubil vero v boga in se vrača iz križarske vojne; igra ga Max von Sydow). Vse drugo bi mirne duše lahko odmislili, saj ni vredno ogleda. V Sloveniji pa leta 1973 učenci na učiteljev pozdrav odgovarjajo kot iz topa: s *Titom naprej*. Torej ne gredo nikamor sami, povsod je Tito, povsod so njegovi zastopniki. A učitelj telesne vzgoje je tudi perverzen: nadleguje dekline in dečke. Zaradi njega dekline kasneje naredi samomor. Film pa to le objektivno in cinično zabeleži, namesto da bi spregovoril o povezanosti gospodovanja & uživanja.

Vse to pa smo že videli in kar je še slabše: vse smo tudi doživeli, saj smo bili leta 1973 stari natanko toliko kot Egon. In Miha Mazzini je bil tudi tam nekje, le da ima sedaj slab spomin ali pa potrebo, da svoje simptome razkazuje še drugim. A le zakaj bi kdo hotel gledati simptome drugih ljudi, razen če ni psihoanalitik. Pa še v takem primeru mora pacient plačati za analizo.

Učitelj, ki je perverzen in infantilni, hoče joške na filmskem platnu. Ve, da bi morali biti tam, a jih ni. Obseden je z njimi, pred filmskim platnom pa se vede kot prvi navjni gledalci filmov; zanje je bil film "resničen". To demonstrira tudi Egonova mati: zakadi se pred platno in govori igralcem, kaj se dogaja. Oba (učitelj in mati) sta primerna za ležanje na kavču, da o stari materi, ki zastopa katoliško religijo, sploh ne izgublamo besed.

Čakanje v javnosti pa je kriminalizirano. Kriminalizirano je kot prostitucija. Na čakanju in postopanju v javnosti je nekaj kriminalnega, postopanje ima poseben potencial, saj je odprto; prav zaradi tega je nevarno. Nevarnost je povezana s tujostjo in prav tujci okupirajo našo imaginacijo in domišljijo bolj kot karkoli drugega. Šele tujec določi čakanje kot misteriozno, čudodelno, tvegano, pa tudi romantično. Če bi ustvarjalci filma to vedeli ... bi imel film več dimenzij, bil bi boljša pripoved o socializmu in sanjah, ki so vselej upor & protest.

Za žensko je postopanje na javnem mestu nenavadno. Povezano je z idejo o "javni ženski". In ta je najpogosteje prostitutka. Biti prostitutka pomeni biti neposredno povezana s kriminalnim vedenjem. Žensko telo je v tem primeru kriminalizirano, saj čaka v prostoru, ki ni njen; v tem prostoru je izločeno, je *out of place*. In prav kot tako je podtekst, opomba pod črto k besedilu, v katerem so sanje o tujcu. V nekem smislu je čakanje absurdno, toda v resnici šele to omogoča pripoved: ni dobre naracije brez čakanja. Torej ni dobre naracije brez ženske, ki je dama. *Sladke sanje* so pripoved o tej odsotnosti. In edina ženska, ki bi lahko postala dama, je deklica, ki pa jo popolnoma zatrejo, saj jo učitelj sistematično spolno zlorablja. Kasneje se ubije; dama je definitivno odsotna. A saj so tudi vsi drugi.

Sladke sanje so še poskus pripovedi o odraščanju. Pri tem ima pomembno vlogo prav telo, ki je v duhu. Govorimo o želečem telesu, ki je stroj, kot je pokazala zlasti Donna Haraway, ki razume telo. V filmu se ga avtorji sicer

dotaknejo, a nič več kot v obliki klišejev in stereotipov: prva cigareta, trava, alkohol, spolnost, glasba. Preprosto ne vedo, kako razumeti telo onkraj klišejev in stereotipov. V filmu *Sladke sanje*, ki pripoveduje o Patsy Cline, je odraščanje prikazano drugače, zlasti pa bolj prepričljivo. Patsy odrašča (spremeni način oblačenja, frizuro itd.), toda najpomembneje je, da začne tudi misliti drugače. Egon v slovenskih *Sladkih sanjah* tega ne zmore, zato kot shizofrena osebnost na koncu od zunaj izjavi, da se z mladim Egonom iz leta 1973 kasneje ni nikoli več srečal. Medtem ko Patsy preraste svojega zapitega moškega Charlija, s katerim živi, se Egon razcepi in verjame, da je preteklost ostala nekje zadaj in da o njej ni treba več misliti. To so sicer lahko sladke sanje za nazaj, toda v resnici so le bebav simptom, ki ga v tej deželi premore veliko ljudi.

V javnem prostoru je ženska kakor Sfinga: predstavlja več problemov, kakor jih razreši. Simbolizira ne-red, in je problem, vdor, vpad, dvoumnost, nejasnot, negotovost, nedoločnost, dvomljivost samega sveta; terja razmišljanje, vednost, kot jo je zmogel Ojdip. Toda tudi Ojdip je bil tiran, zato je bila njegova vednost to, kar v filozofiji imenujemo preveč-vednost. Bila je preveč-kodirana, kot je preveč-kodirano tudi življenje v hiperkapitalizmu.

V *Sladkih sanjah* telo ni dvoumno ali nedoločeno, ampak je ujet v klišeje: klišejski je Egon, klišejska je njegova preobrazba, klišejska je mati, babica, učitelj itd. Kot da onkraj klišejev ne bi bilo ničesar.

V labirintu srca (prav zaradi tega sladke sanje) ne preži Minotaver, pošast, ki je pol bik in pol človek, ampak ženska-dama, ženska-Sfinga, davitelj; ta zadavi vsakogar, ki ne zna razrešiti njene uganke. Ustvarjalci filma *Sladke sanje* niso razrešili nobene uganke. In kaj je uganka? Uganka je prisotnost. Ta je časovna in prostorska. *Sladke sanje* so postavljene v prostor in čas: Jugoslavija, Slovenija, 1973, kar izvemo že na začetku. Toda ta prisotnost je uganka, ne pa "objektivna danost", kakor misli Mazzini. V filmu zato bode v oči prav ta odsotnost uganke. Ko ga gledamo, se zavedamo (spominjamo se), da je bilo "zares" tako, kot nam pripoveduje film. Kot otroci socializma doživljamo, kar smo domnevno nekoč že doživeli, le da sedaj spremljamo klišeje, ki naj za nazaj utrdijo že domnevno doživeto.

Ti nas hočejo za nazaj prepričati, da je bilo v socializmu "zares tako". Seveda je taka iluzija mogoča, a mogoče so tudi druge in drugačne, boljše iluzije. Realnost pač ni empirična "danost", ki jo vsakdo razumeva po svoje, ampak je konstrukcija, je učinek dekonstrukcije. In če je konstrukcija, je preprosto odveč truditi se, da bi gledalca prepričali, da je nekaj "realnost". To je pomembno zlasti zato, ker se *Sladke sanje* nenehno spogledujejo z drugimi filmi, kot da ne bi bile prepričane vase. Ne vedo, kaj naj s seboj in z realnostjo, ki jo oblikujejo, poleg tega pa ne vedo, da so film; ta pa je fikcija *par excellence*. Namesto da bi gledali dobro fikcijo, smo v filmu, ki ne ve, da je film oz. je glede tega ves negotov. Gledamo dokumentarni film o naši mladosti in se sprašujemo, zakaj nam nekdo skuša ponuditi svojo fantazmo glede nje. Naloga filma namreč ni oblikovanje fantazem, ampak njihovo preseganje; natanko to je možnost fikcije, pa tudi njena naloga, dolžnost. Adorno je na to opozarjal že pred pol stoletja, opiral pa se je tudi na Freuda.

V *Sladkih sanjah* torej izvemo, da je mati največ na tem svetu in da hudo trpi, izvemo, da se je smiselno učiti iz filmov, slišimo nekaj o otroških sanjah itd., toda avtorji filma očitno niso nikoli odprli Freudove knjige o sanjah, da bi se poučili, o čem sploh govorijo; še manj razumejo teorijo fantazem ali imaginarnih scenarijev. To je očitno tudi iz prizora, ko ima Egon pred seboj zvezek, v njega pa naj bi napisal zgodbo o svojem očetu oz. materi. Seveda ne napiše ničesar, saj tudi ni kaj napisati. Tako kot o samem filmu. In zakaj smo potem tole kljub temu napisali? Da bi opozorili na to, kako ne bi smeli snemati filmov, kakršen je film



Sladke sanje, saj fantazme posameznikov ne sodijo v kinematografe, ampak na kavč. Zato pa si velja ogledati Bergmanov črno-beli film iz leta 1955 z naslovom *Sanje* (Kvinnodröm).

Vsekakor je zanimivo pogledati v sanje nekoga. Še bolj zanimivo je, če je v teh sanjah glasba. Če je samo glasba, je še vse nekako poravnano. Toda v Egonovih sanjah prav gotovo ni samo glasba, v kar pa nas želi Mitja Vrhovnik-Smrekar nekako prepričati. V bistvu je v njegovih sanjah marsikaj, glasba pa je na predzadnjem mestu. Vse ostalo je daleč, daleč spredaj. Poglejmo in premislimo naslednje: obstaja neko nelagodje, ki ga začutimo v razmišljanju o lepem, dobrem, etičnem, prijaznem. Prav gotovo obstaja nelagodje. Glasba, ki se nam ponuja ob filmu, temu nekako prikimava, mirno pa lahko pomislimo, da tega ne počne, ker bi to želela. Ne, to počne zato, ker je na svojstven način všita v samo zgodbo, ki nam jo film ponuja, po drugi plati pa hoče biti do nje celo indiferentna. Egonova zgodba ni zgodba o želji po gramofonu, saj nam prav to preprečuje glasba, ki je v vseh kadrih, še posebej v tistih z gramofoni, patetična spremljevalka njegovih hotenj. Je nedosegljiva želja, kot bomo kasneje lahko morda razumeli. Želja prekoračiti smrt in preliščiti čas. Ujetje glasbe na vinil. Ustaviti čas in ne tako, kot nam prepeva melodija filma. Nikakor tako. Mnogo bolj aristokratsko, samo da se tega Egon in Vrhovnik-Smrekar ne zavedata. Lahko bi se ob tem vsaj za trenutek zazrli v Blocha in z njim izjavili, da *humano zmeraj prevlada absolutno ... kajti ta pot je neizogibna, ker je vpeta v bistvo biti, ki je tu mišljena glede na svojo človeško smotnost*.¹ Njegove analize smrti in časa nas lahko pripeljejo do razumevanja magije odtisnjene glasbe v črno ploščo, katero je možno vrteti, vrteti ... V bistvu bi lahko rekli, a je to film o plošči, o smrti in času. In ne o Egonu, ki nima gramofona.

Njegova želja je v bistvu želja po kakršnemkoli incestu, glasba pa mu pri tem v izdatni meri pomaga. Ima seveda vlogo zvodnika, natančneje: zvodnice, ki pritegne v svoje lovke Egonove stranke, ta pa jih potem obdela. Vse te stranke, zapletene v njegove sladke sanje o incestu, se seveda odpirajo in prepletajo z glasbo. Nenehno prepletajo. Kadarkoli se jih dotaknemo, se prepletejo popolnoma drugače. Kot voda pri Talesu. In to je dobro. V osnovi slišimo ubiranje kitare. Le zakaj? Ta je osnovni glasbeni element in je, razumljivo, prav tako del njegove igre. Naj tukaj samo spomnimo na to, kako kitara izgleda, in na besede velikega virtuozna na kitari. Ne



moremo mimo pogleda na njene ženske okrogline in na luknjo v sredi, pa če še tako gledamo vstran. Vsak kitarist se bo prav gotovo strinjal z naslednjim: na kitaro je potrebno igrati prav tako kot na žensko; z izjemnim občutkom jo moramo najprej položiti prek noge v naročje, z eno roko objeti prek trupa, z drugo pa pritisniti na (kitarski) vrat – in tako izzbavimo iz nje najlepše glasove, saj kar sama od sebe zazveni ...

Pa ostanimo raje pri glasbi, saj nam je vendar naloga pogledati v pododrije in zakulisje teh zvočnih struktur. Prehitro bi sklepali, če bi zapisali, da je predvidena in napisana glasba za ta film plod dolgotrajnih razmislekov in premislekov. Je narejena kar preveč dopadljivo in šablonsko. Ima pa tudi nekaj zanimivih plati. Ko jo poslušamo v samem filmu, se prilepi na nekatere kadre prav tako, kot bi bila sladkorna pena, oriše natrenasto vzdušje nekega oddaljenega pogleda v času sedemdesetih. Sicer pa: kaj so sladke sanje v zvoku? Dobro bi bilo premisliti, če mora biti

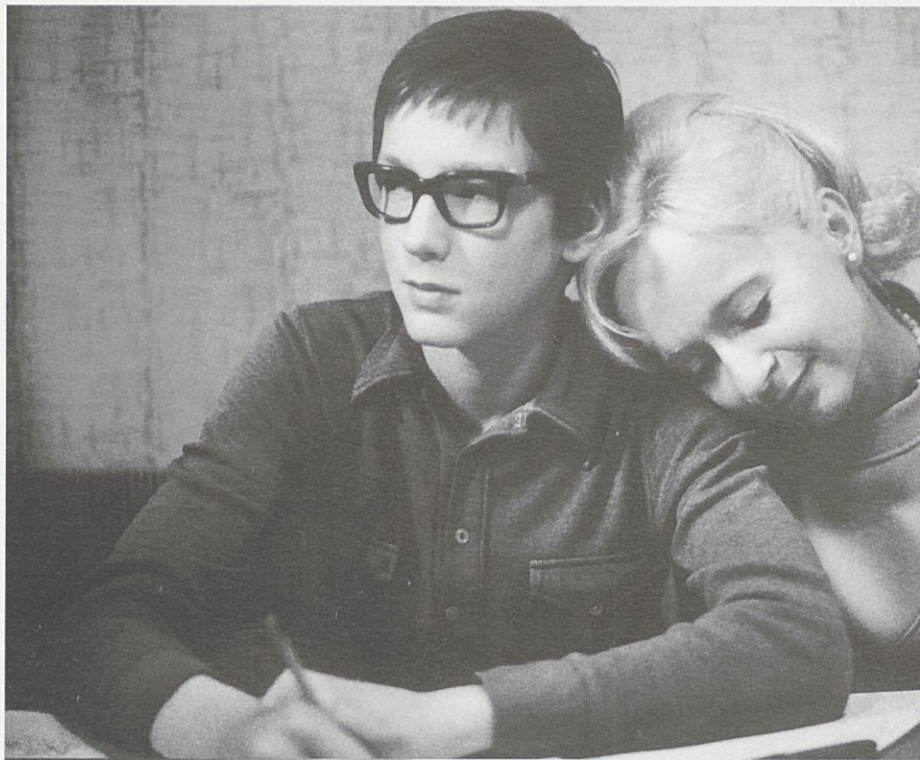
prav vse posladkano, čeprav Demolition Group uvaja nekakšno (delno) drugačno substanco v neizprosno elegičnost praktično monotemske glasbene strukture, ki poskuša komunicirati s filmsko glasbo. V marsikaterem kadru tako usmerjena, oblikovana, lebdeča glasba ob Egonu in njegovi mami pač namiguje na incest. V bistvu se ta tudi zgodi, samo ne nam in ne drugim na očeh. Vmes je ponovno glasba: Heintje. Prek njega, njegovega glasu in čarobnih besed vstopa trinajstletni Egon v materino drobovje, v njen sentiment, v njeno bistvo, v njeno materinstvo, v njeno željo, izvabi ji solze – najprej s citiranjem besedila in nato še s ploščo. Ah, Heintje. Ah, Egon. Ah, ah ... Malo prepoceni, da ne bi spregledali namigovanja: saj je zdaj že očitno, da ne gre za gramofon. Sicer pa je vso bistvo zmeraj postavljeno v detajle. Že v *Začetku samem je zmeraj že vsebovana tudi bit*.² Torej moramo razumeti, videti in slišati že sam začetek, prvi kader filma, prvo sličico prvega kadra, prvi zvok? Ne. Ta začetek nam tukaj pomeni nekaj povsem drugega. Začetek je namreč v Egonovih sanjah, v brezimnem stanju želje po ujetem zvoku, kot si je star cesar zaželel slavčka. Egon si obupno želi surogat sanj: mehaničnega slavčka. Kako naj filmska glasba to povzame? Zelo enostavno. Ponuditi nam mora odgovor na to. Odgovor na željo iz sanj, zazveneti mora onkraj sanj, predvsem pa se mora dotakniti smrti. Idealna priložnost je bila: Vinkov pogreb. A do tja še pridemo. Navsezadnje pa bomo celo ugotovili, da ne gre niti za glasbo. Gre za to, kar glasba naredi. Gre za brazgotino, gre za vreznino, za poškodbo, ki je ni in ni mogoče zaceliti. Lahko jo le zameglimo z novo zameglitvijo: z novo glasbo. In tako naprej.

Plošče ubogi, revni Egon seveda ne more poslušati, ker nima gramofona, kar pomeni, da je lahko rešitev tudi – glasba. Ta seveda odpira vsa zaklenjena vrata, segreje hladno srce, v telo upihne dušo. Zato šepet na uho med spanjem, pogojevanje pod pragom in seveda – Egon, ki zraven poje. Le kaj drugega kot Heintjejevo pesem o mami. Glasba v samem filmu pa nam ponuja še eno skrito misel: a pogledajmo najprej, kako je zgrajena, in potem oblikujmo našo idejo. Ob ubiranju kitare se pojavi popevkarsko oblikovana melodija, hitro in lahko drseča v uho, nostalgična in pretirano všečna. Dobro. Samo na sebi to ni nič hudega, strašnega, niti novega. Trenutek vprašanja nastane, ko se pojavi ženski vokal, seveda brez besedila. Ustavimo se najprej tukaj: zapisali smo, da nam glasba ponuja še eno misel. Tukaj je prvi del misli: ženske v glasbi nimajo besede, samo brezoblični vokal, moškemu glasu je dano besedilo samo v trenutkih žive izvedbe (v filmu) ansambla, govorimo pa seveda o Demolition Group. Ženska nima besed, ponovno jih ima v glasbi samo Heintje, ki poje mami. Evgenova mama nima o glasbi v celotnem filmu kaj povedati. Človek bi na trenutke že pomislil, da jo sovraži. Toda ne: pripravljena se je razcediti ob najbolj cenemem popu, kar jih je možno sproducirati. Očiten in edini odnos, ki ga je Egon sposoben imeti (seveda zaradi materine vzgoje), je ponovno incestuosni. To opravi s svojo sestrično iz Ljubljane. Punco kar razganja od sle, njega tišči v hlačah, pa vzameta fotoaparati in opravita, kar pač želita. Seveda na pogrebu, kjer je ponovno pomembna glasba. Pogledajmo ta primer nekoliko natančneje. Pevec v ansamblu izvaja med drugim naslednje besedilo: *ta pesem je posvečena velikemu človeku, velikemu šoferju, mojemu najboljšemu prijatelju, Vinkotu, pustil nas je same, užaloščene, pustil je lepoto, ki jo je ljubil, branil, Vinko, ne bom te razočaral: slišim smeh tvoj, čutim ljubezen, ki pogreje ... kje zdaj si ti, le luna ve, ... pojem, da solze skrijem, ... pojem, da solzo posušim ...* Heidegger nam ponuja pomembno izhodišče.³ Ne moremo namreč izraziti nečesa, s čimer bi ne posegali nazaj v samo jedro biti, v sam nastavek epa, pri tem pa v sporočilo ne bi vgradili svoje izkušnje, svojega varovala in mehanizma, s katerim deluje.

Precej radikalna trditev, toda brez tega ne moremo razumeti našega nestrinjanja s partituro. Glasba je v tem primeru le družabnica dogajanja, morala pa bi biti akterka. Saj gre za pogreb, za sedmino, na kateri Egon in sestrična očitno izmenjata nekaj svojih sokov! In kaj naredi glasba? Enostavno povedano: zmanjka ji intuicije. Le kaj bi naredil Morricone? Edini pravi odgovor je v konceptu osnovne glasbene teme filma *The Mission* (1986), da o *Cinema paradiso* sploh ne govorimo. Pa o tem kdaj drugič. Poglejmo raje še bolj v preteklost. V roke bi morali prijeti vsaj znamenito partituro za dva klavirja⁴, delo italijanskega mojstra Bussonija⁵. Šolski primer tega, kar želimo tukaj na kratko osvetliti. Komponist si namreč zastavi nalogo: inspiriran od velikega Bacha in njegove zbirke *Kunst der Fuge* preplete v dveh klavirjih kontrapunktične nianse, kako se sodobnost, tedaj še sloneča na delno romantičnih vzgibih, dopolnjuje z vrhuncem nemškega baroka. V zgodovini kompozicije morda najsvetlejši primer prestavljenega časa in moči baročne glasbe v novo obravnavo klavirskega dialoga. V *Sladkih sanjah* bi to pomenilo imeti vsaj en sam samcat glasbeni koncept. Postavi glasbo. Jo dodelati in ne le izvajati ali jo prilepjati k sličicam.

V to ujeta pa ostaja še skladba z naslovom *V Ljubljano k sestrični*. Ženski glas seveda brez besed in kakor instrument sodeluje pri dobro minuto trajajočem sladkem sprenevanju. K temu lahko edino zapišemo, da se glasbo ponovno izrablja. Izrablja se jo kot cenen kondom, ki nikomur ne stori nič hudega, v bistvu pa samo pomaga enemu in drugemu, da prideta do svojega varnega užitka. Cyber sex. Seveda tudi varno. Zelo zelo varno. Saj je glasba nekaj tako zelo lepega, sestrična pa mu je še ploščo podarila. Mnogi⁶ so že pred časom opazili dejstvo, da nas tudi najbolj verjetna domišljajska podoba, ki še tako ustreza izkustvenemu kontekstu, niti za korak ne približa stvarnosti in da jo nenadoma pripišemo imaginarnemu, medtem ko kakšen popolnoma nepričakovan zvok pri priči zaznamo kot realnega, pa naj bo njegova vez s kontekstom še tako šibka.⁷

Imamo še eno dekle, ki praktično ne spregovori: Egonovo sošolko. Nem, brezbeseden ženski vokal v skladbi *Pod telovadbo* je torej ponovno tista nema priča. Učitelj telovadbe, krepki fantje, mišičasti in športno razgibani, so prave tarče zaupljivih deklet. Ali pa učiteljic, kot lahko celo v filmu najdemo namig. Mitja Vrhovnik Smrekar, ki je pod glasbo večinoma podpisan, nam v filmu ponuja občutek hitre verzije Larine pesmi⁸, ki jo je gospod Živago zaslišal vsakokrat, ko je videl ljubico, ali pa popevkico v stilu *Love Story*⁹ z jokajočim klavirjem v ospredju. Seveda govorimo le o prispodobitvi. O nekoliko cenejši verziji tega patenta: *ženska = pesem*. Pa čeprav žalostna. Neumorna je tudi elastika, s katero Smrekar prek filma v bistvu nateguje en sam motiv, pa še ta, kot smo že ugotovili, ni upravičen. Ta ena, sama in edina melodija, en tonus, postane hočeš-nočeš pač *monotonus*. Ker pa gre v končni fazi za *Sladke sanje*, smo tako ali drugače opeharjeni. Tako za sladkobnost kot za sanje. Glasba nam ne nudi niti stranske ulice, v katero bi lahko pokukali in se naslonili, izčrpani od ničesar. Od nabijanja mono-tonusa. Filmska glasba se pač izkaže za nekonceptualno. Tematski nastavki bi mogoče in pogojno lahko predstavljali odskočno desko za razvijanje partiture, ta pa bi morala, nedvomno, postaviti dialog med vprašanji in odgovori, ki jih film nenehno producira. Kot bi bila glasba del pop scene Egonovih travm, kot bi si on ne želel tega gramofona zaradi nečesa drugega. Glasba bi morala opredeliti vsaj to: zakaj si pravzaprav želi gramofon in je zanj pripravljen storiti pravzaprav vse? Glasba bi morala imeti odgovor. Filmska glasba, seveda. In pripoved tudi. •



Opombe

- 1 Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, v: Gesamtausgabe 5, Suhrkamp, Frankfurt/M 1959, str. 1608.
- 2 Hegel, G.F.W.: *Znanost logike*, (prevod Zdravko Kobe), Analecta, Ljubljana 1991, str. 57.
- 3 V mislih imamo delo: Heidegger, Martin: *Govorica v pesmi*, v: Na poti do govornice, Slovenska matica, Ljubljana 1995, str. 35-85.
- 4 Z naslovom *Fantasia contrappuntistica*.
- 5 *Benvenuto Ferruccio Bussoni* (1866-1924).
- 6 Zlasti J.P.Sartre v *L'Imagination*.
- 7 Prim. Merleau-Ponty, Maurice: *Vidno in nevidno*, (prevod Ana Samardžija), Nova revija, Ljubljana 2000, str. 36 in dalje.
- 8 Komponist je bil Maurice Jarre za film *Dr. Živago* leta 1965 v produkciji Metro-Goldwin-Mayer.
- 9 Komponist je bil Francis Lai za istoimenski film leta 1970 v produkciji Paramount.

elektronski kino



Time Code

Stoletje filmske zgodovine je zaznamovano z naglo in nenehno evolucijo filmske umetnosti. Že bežen pogled na omenjeno razvojno pot razkrije prgišče prelomnic, ki znanih dosežkov niso le nadgradile, temveč so ustvarjanju in razumevanju filmske umetnosti odprle povsem nove poti. Najbolj radikalen je zagotovo izum zvočnega filma, ki je zamajal temelje filma kot dotlej znane celovite umetnosti ter nato na ruševinah starega pojmovanja (predvsem montaže) postavil nove načine pripovedovanja in predstavitve. Morda nič manj relevanten ni bil pogum zastavonoš novega vala po vsem svetu, ki so kamero strgali s stojala, studio zamenjali z ulico, se zavestno požvižgali na izročilo učiteljev in platna zapolnili z nezaslišano intimo, ostrim socialnim angažmajem, neposrednim prevodom misli in novimi tematikami. Poslednja revolucionarna iznajdba tovrstnih razsežnosti je vpeljava digitalnih tehnologij v sodobno filmsko dogajanje, ki utegne temelje filma zamajati vsaj v tolikšni meri, kot so se ti zatresli, prenovili, celo porušili in na novo izgradili v prej navedenih primerih. Naslov Jesenske filmske šole 2002 pod ohlapnim imenom *Elektronski kino* združuje nove tehnologije in njihove produkte, nove načine produkcije, nove načine razmišljanja o filmu, nova tematska področja in predvsem nove filmske estetike. Vse prvine filmske prakse in teorije skratka, ki so (predvsem) v zadnjem

jurij meden

desetletju pomembno in vsestransko prispevale k razvoju filmske umetnosti, obenem pa za sabo puščale dejanskemu učinku nesorazmerno veliko praznino na področju kritične in teoretske refleksije fenomena. Slednji se razteza vse od ustvarjalnih izbruhov avtorjev mlajše generacije, ki je običajen način beleženja na filmski trak nadomestila z videom (oziroma z videom začela) in ravno s tem preskokom ustvarila eno temeljnih podlag za kvaliteto svojih stvaritev (Naomi Kawase, Thomas Vinterberg, Harmony Korine, Fred Kelemen, Dom Rotheroe, Serge Lalou, Jessica Hausner, Karin Jurschick in številni drugi), do velikih mojstrov z že prepoznavnim slogom in relevantnim opusom, ki so na zrela leta v moderni tehnologiji zaslužili povsem nove možnosti (Abbas Kiarostami, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Agnes Varda, Eric Rohmer, Robert Kramer, Mike Figgis, Lars von Trier). Že tukaj se porodi prvo, morda najzanimivejše vprašanje, ki bo zanesljivo ena izmed rdečih niti prihajajoče filmske šole: zakaj odločitev za elektronski način snemanja? Niz v zadnjem času posnetih, sijajnih filmov zgoraj navedenih avtorjev presenetljivo potisne v ozadje na prvi pogled najočitnejši, ekonomski razlog (demokratizacija snemanja filmov, nižji proračun, manjša ekipa, minimalna količina opreme, cenzura) in preusmeri pozornost na estetske, politične, namenske in ostale razloge, ki omogočajo poseganje po novih stopnjah realizma, intimnosti, neposrednosti, aktivizma, angažiranosti, eksperimenta in posebnih učinkov. Zanimiva je tudi žanrska raznolikost mladega kina: v naši rubriki *elektronski kino* najdemo primerke široko in ožje zastavljenih, socialno angažiranih dokumentarnih filmov (Kiarostami, Pedro Costa), skrajno osebnih dnevniških "zapiskov" (Varda, Kawase, Jurschick), zgodovinskih filmov (Rohmer), prvovrstnih filmskih esejev (Godard, Marker), klasičnih melodram (von Trier), čistega eksperimenta (Figgis), psiholoških srhljivk (Rotheroe, Kelemen), največji preporod od Cassavetesja dalje pa je doživela družinska drama (Korine, Lalou, Hausner, Vinterberg, če naštejemo le režiserje filmov, ki so bili predvajani tudi v domačih kinematografih). Spremembe se, skratka, v prvi vrsti in najbolj opazno res vršijo v sferi filmske produkcije (cenejša, dostopnejša, enostavnejša) in distribucije, vzporedno pa se temeljito pomlajajo filmske govornice, na novo se definirajo tako estetske prvine kot načini pripovedovanja, odpirajo pa se tudi povsem nove možnosti na polju obravnavanih tematik. *Elektronski kino* bo svoja razmišljanja strnil na rodovitni podlagi izobilja "elektronsko" proizvedenih filmov v zadnjem času; skušal bo premostiti vedno večjo zev med skokovitim napredkom prakse in zaostankom njenega vrednotenja – nujno potrebnega, da se iz kvantitete izlušči kvaliteta – ter ustvariti kakovostno podlago za razvoj, v zadnjih letih nekoliko zanemarjene čiste teoretske filmske misli (očiščene npr. socioloških primesi). Poleg ustaljenih teoretskih prispevkov, ki sicer polnijo šolo, letos upamo tudi na krepko praktično zaledje – v obliki retrospektive filmov obravnavanega področja, ki bo med predavanji potekala v Slovenski kinoteki, nadejamo pa se tudi gostov režiserjev, ki odgovore na zastavljena vprašanja zagotovo lahko osvetlijo v najčistejši luči.

Za konec še nekaj razmišljanj avtorjev, ki so se spoprijeli z novimi izraznimi sredstvi:

"Manifest v bran ene vrste filmu, enemu izmed številnih možnih vrst filma, to je vse. Povedati karkoli drugega bi bilo trapasto. Na ta način ne bi mogli nikdar posneti Lawrencea Arabskega. Niti Andreja Rubljova. Niti

Vrtoglavice. Na razpolago pa imamo sredstva – in ta so nekaj novega – za intimno, samotno snemanje filmov. Ves proces snemanja filmov v sožitju s samim sabo, kot na primer piše pisatelj ali slika slikar, ni nujno samo eksperimentalen. Opazka mojega kolega Astruca o kameri kot peresu je bila zgolj prisposoda. V njegovih dnevih je najskromnejši filmski proizvod še vedno zahteval laboratorij, montažno mizo in kup denarja ... Da bi se izkazali, danes mladi filmski ustvarjalci potrebujejo le idejo in peščico opreme. Ni se jim treba več priklanjati producentom, televizijskim postajam ali raznim komisijam.”

Chris Marker o filmu *Level Five*

“Svojega očeta sem s kamero spremljala več kot dve leti in pol. Varnostna razdalja, ki jo je med nama razpel objektiv kamere, je po dolgem času spet pripeljala do pogovora med nama. Edini možen način za vzpostavitev tako intimne snemalne situacije je omogočila majhna digitalna kamera, s katero sem lahko upravljala sama in je puščala prostor za moje lastne odzive in izraze. Če bi imela na voljo filmsko ekipo z vsem potrebnim kolesjem, ki zaobjame obravnavani subjekt, ta film ne bi bil možen. (...) Zgodila se je situacija, za katero imam občutek, da je zelo posebna. V nekem trenutku sem kamero zasukala in svojemu očetu pokazala, kaj se dogaja na LCD zaslonu. V objektivu sva se naenkrat znašla oba in razvil se je pogovor, ki ga nikakor ne bi mogla načrtovati.”

Karin Jurschick o filmu *Potem bi moralo biti lepo* (Danach hätte es schön sein müssen)

“Sploh si ne moremo misliti, kaj vse lahko digitalno orodje naredi za prihodnost snemanja filmov. Potencial za večjo interaktivnost in doseganje nepričakovanih rezultatov je orjaški. Isti film lahko gledate dvajsetkrat in vsakič vidite nekaj drugega. Digitalni kino omogoča povratek k koreninam snemanja filmov in človeških odnosov. V osnovi gre za pripovedovanje zanimivih zgodb – zdaj pa lahko istočasno pripovedujemo več zgodb, jih pripovedujemo na nove načine. Nobene želje nimam, da bi se vrnil k staremu 35 mm filmskemu traku. Prepočasno je in prav nič zabavno.”

Mike Figgis o filmu *Time Code*

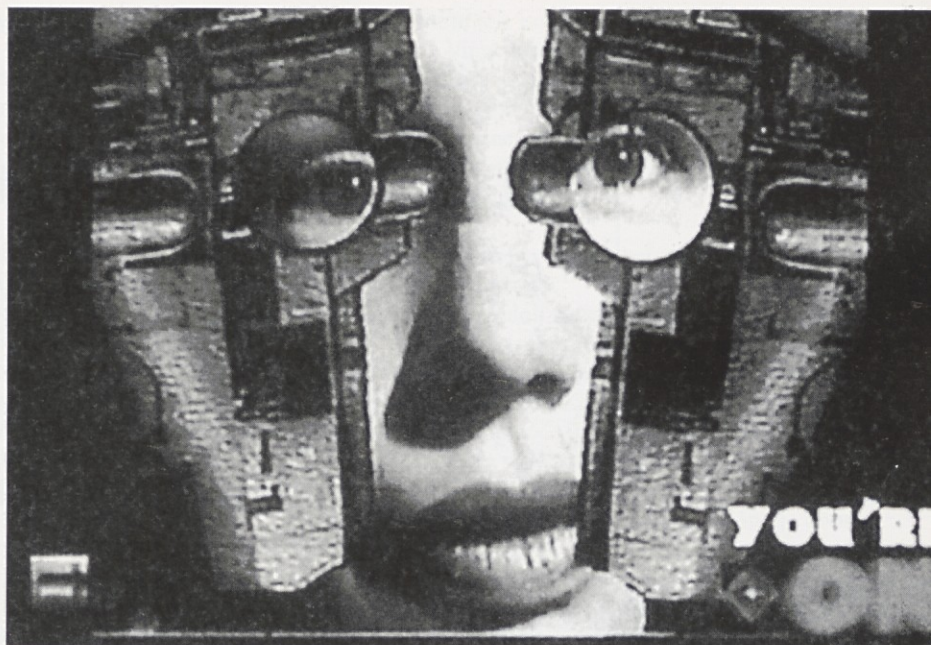
“Na dolgi rok ni nobenega dvoma, da bo digitalni medij povsem nadomestil film. Nahajamo se v novem kraljestvu s povsem samosvojo estetiko in videzom.”

Wim Wenders

“Sam držim v roki kamero in upravljam z njo. Z mano so igralci in vse skupaj je videti kot igrice. Imamo majhen tekst na dveh straneh, poženemo kamero in začnemo. Po eni uri je tekst obrnjen na glavo, jaz pa imam na voljo stotino majhnih koščkov, ki jih vse lahko uporabim v filmu. Vse skupaj je ena velika sestavljanica, vendar je delo neskončno bolj sproščeno, če ga primerjam z načinom, na katerega sem delal včasih. Včasih sem imel snemalno knjigo in za vsako podobo je bilo treba garati. Moral sem se spopadati z množico napornih stvari. Zdaj, ko delam na nov način, lahko začnem iz nič – in karkoli dobim, je na neki način uporabno. Če začneš z že izdelano idejo o tem, kaj hočeš, potem gre lahko samo še navzdol – rezultat je lahko samo slabši od zamišljenega. Nov način uvažanja pozivno energijo, sprosti snemanje in razbremeni igralce, saj lahko vsaka njihova ideja predstavlja nov začetek.”

Lars von Trier o filmih *Idioti* in *Plesalka v temi*

“To je reševalna akcija za vse, ki res ljubijo film. Z odstranjevanjem odvečnega se moč filma veča.



Postopek je osvobajajoč. Vedno sem hotel snemati različne vrste filmov z različnimi pripovednimi loki, ki bi se lahko gledali na različne načine. Svoj film sem lahko posnel izključno na tak način. Hotel sem skrite kamere na igralcih. Hotel sem vohunske kamere, s katerimi bi opremil igralce in jih poslal v svet, med ljudi, ki ne vedo, da snemamo film. Resnični prizori. To smo naredili. Istočasno smo snemali s tridesetimi kamerami. Posneli smo 160 ur materiala. Hotel sem popolnoma proste roke pri improvizaciji, tako kot ima glasbenik proste roke pri ustvarjanju glasbe. Vse učinke sem hotel doseči s kamero samo, brez odvečnih skrbi za pravilno osvetljava, vnaprej zarisano premikanje igralcev in podobno. Hotel sem biti svoboden.”

Harmony Korine o filmu *Julien: oslovski deček*

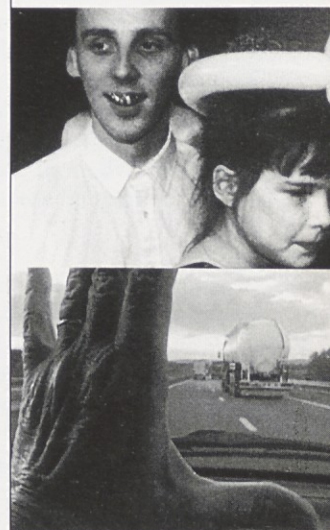
“Te nove digitalne kamere spčetka nisem imel za resno delovno orodje. S seboj sem jo vzel bolj kot fotoaparata, kot beležko za trenutne navdihe. Toda ko sem jo začel dejansko uporabljati – in ko so se mi razkrile vse dejavnosti, ki mi jih ponuja –, sem ugotovil, da sem na nek način zapravil trideset let svoje kariere s 35 mm kamero, saj takšna kamera pri mojem načinu dela predstavlja prej oviro kot sredstvo za sporazumevanje. Ko govorim o 35 mm filmski kameri, ne mislim le na golo orodje, temveč na vse, kar nujno pride z njim – celotna filmska ekipa. Ta je pri mojem načinu dela vedno nepotrebna. Rad delam s to majhno kamero, ki je bolj intimna in bolj neposredna. Ljudje na primer, ki pred kamero nastopajo, niso prestrašeni. Počutijo se udobno in na ta način digitalna kamera spodbuja komunikacijo. (...) Mislim, da so najboljši pisatelji res tisti, ki smo jih v preteklih stoletjih prepoznali za najboljše. Najboljši režiserji pa niso nujno tisti, ki smo jih v stoletju kina prepoznali za take. Zaradi zahtev 35 mm filmske kamere in oblike produkcije, ki jo nujno prinaša s sabo, veliko ljudi ni imelo priložnosti za snemanje filmov. Digitalna kamera danes omogoča usakomur, da jo pobere in uporabi, kot pero. Če imaš pravo vizijo in če meniš, da si jo sposoben prenesti na platno, potem ni več ovir. Kamero pobereš, kot pero, in že delaš. Napovedujem, da se bo v prihajajočem stoletju zgodila eksplozija zanimanja za snemanje filmov – in to vse po zaslugi digitalne kamere.”

Abbas Kiarostami o filmu *ABC Afrika*

Level Five

Julien: oslovski deček

Paberkovalci in jaz
(A. Varda)



radi imamo majhne zgodbe

pogovor z mogensom rukovom,
scenaristom dogminih filmov



Praznovanje

Film mora posnemati življenje, kajti v dveh urah, kolikor traja, hočemo videti prav lastno življenje, ugotavlja Mogens Rukov, danski scenarist in profesor, predstojnik oddelka za scenaristiko in dramaturgijo na danski Državni filmski šoli ter pogost predavatelj na raznih scenarističnih seminarjih. Med njegovimi scenariji je verjetno najbolj znan tisti, ki sta ga za Praznovanje, prvi film po načelih Dogme, napisala z režiserjem Thomasom Vinterbergom; kot svetovalec za scenarij je sodeloval pri nastanku večine Dogminih, a tudi številnih drugih filmov.

Pisanje scenarijev naj bi bilo podrejeno nekaterim osnovnim zakonom, kakršne najdemo, recimo, v številnih priložnikih za scenariste. Pa vendar, ali upoštevanje teh pravil že samo po sebi zadostuje za dober scenarij?

Zadostuje. Seveda drži, da moraš imeti za pisanje scenarijev tudi nekaj nadarjenosti in domišljije, vendar brez pravil ne gre; pisati scenarij pravzaprav pomeni, da se držiš določenega niza pravil. Dober scenarij nastane, kadar so pravila uporabljena ustrezno in hkrati navdihujoče. Eno od pomembnejših pravil je, na primer, vpliv okolja na dogajanje oziroma dialog. Oseba se bo na določenem kraju, denimo v sobi, gostilni ali pa kje drugje, obnašala v skladu z 'zakoni' tega prostora. Če hočeš napisati prizor, ki se dogaja v kavarni, moraš

najprej preučiti zakonitosti kavarne: kako osebe vstopijo, se nato odločajo, kam bodo sedle, in tako naprej. Na primer: v prizoru imamo moškega in žensko, ki sta se šele nedavno spoznala; oba želita narediti kar se da dober vtis. Tako se zdi njemu pomembno, da bosta sedela za primerno mizo – torej nekje, kjer bosta malce odmaknjena od drugih in bo ozračje bolj intimno. Tam se bosta lahko sproščeno pogovarjala in se morda celo – kakor po naključju – dotaknila pod mizo. Nato skupaj preučujeta ponudbo, on jo pozorno sprašuje, ali bi morda sladico ... Kar je pri vsem skupaj najbolj čudno: čez tri mesece ali pa tri leta, ko sta že nekaj časa par, prideta v isti lokal na povsem drugačen način. Sedeta za prvo prosto mizo, tip naroči dve pivi, klobaso in hamburger ... In nič ne vpraša. Tudi o sladici ni govora.

Torej gre – bolj kot za samo tehniko pisanja – za prepoznavanje vzorcev vsakodnevnega življenja? Menim, da je ta plat najpomembnejša. Vsak film pripoveduje zgodbo in ta mora biti povedana na način, ki ga sam imenujem 'naravna zgodba'. Prihod v kavarno je takšna naravna zgodba; tudi odhod na stranišče je naravna zgodba, vsakdo ve, kaj se v tem primeru dogaja.

In vsaka naravna zgodba ima svoj značilen potek? Pravzaprav obstaja množstvo različnih načinov, kako se lahko zgodi, vendar obenem vsebuje tudi nek temeljni okvir, ki se ga morajo liki držati, da bi bili verjetni. Ustrezati morajo kontekstu teh večinoma banalnih situacij, pa čeprav se na njih odzivajo različno. Če se izkaže, da liki ne ustrezajo okviru zgodbe ali pravilom prostora, v katerem se prizor dogaja, postanejo za gledalca nezanimivi, saj izgubijo svojo kredibilnost.

Čemu neka povsem vsakdanja zgodba sploh postane zanimiva za gledalca?

Tudi pri običajnih zgodbah si ves čas prisiljen sprejemati odločitve in izbirati med različnimi potmi; prav zato, ker to počneš v okviru naravne zgodbe, ki jo vsi poznajo, lahko s temi izbirami tudi nekaj izraziš. Na primer, moški vstopi v kavarno in reče: tole je videti malce predrago zame. Obenem pa lahko vidimo, da kavarna ponuja povsem povprečen, če že ne beden videz, in da še zdaleč ne gre za lokal z zasoljenimi cenami. Izjava lahko torej pomeni, da ima tip zelo malo denarja, da ga noče zapraviti ali pa, da mu tukaj preprosto ni všeč in je to le izgovor, da bi šel drugam. Te pomene lahko razberemo zgolj iz tega, da kavarna ni videti draga. Lik torej v vsakem trenutku reagira na prostor in naravno zgodbo. Sicer pa je vsaka naravna zgodba sestavljena iz korakov ali, filmsko rečeno, iz posameznih prizorov. Recimo,

gregor butala

odhod na stranišče – v tej zgodbi je vsaj petnajst različnih prizorov. Greš tja. Odpreš vrata. Stopiš noter. Zapreš vrata. Jih zakleneš. Spustiš desko – v primeru, da greš na veliko potrebo. Sedeš nanjo, še prej slečeš hlače ... In tukaj se različne možnosti šele odprejo. Mogoče se ne moreš dobro iztrebljati, ker si zaprt. Zato začneš brati časopis, ali pa pornografsko revijo, mogoče roman, ne nazadnje lahko vzameš v roke biblijo. In občinstvo se seveda smeje, češ, glej tipa, ki bere biblijo na stranišču! Sledi uporaba toaletnega papirja – oh, tu je šele veliko možnosti! Mogoče papirja sploh ni; potem obupano kličeš, naj ti vendar kdo prinese en zavoje, iščeš po žepu robčke ali pa trgaš liste iz časopisa oziroma uporabiš kar knjigo. Morda uporabiš kos obleke, ki ga nato zavržeš, ali pa se ne obrišeš in se samo umiješ, potem pa sumničavo ovohavaš prste. Različic je skratka ogromno. To je tisti splošni okvir naravne zgodbe, znotraj katerega lahko vsak trenutek izbiraš med enako verjetnimi in razumljivimi možnostmi. In te izbire nato sestavijo podobo nekega lika.

Spregovorimo o Dogmi: njenih deset zapovedi se nanaša predvsem na tehnično plat snemanja, pa vendar so nekako povezane tudi s scenarijem, saj mora ta omogočati oziroma podpirati njihovo uveljavljanje.

Ali Dogma potrebuje posebno vrsto scenarija?

Pravzaprav ... da in ne, odvisno od okoliščin. Recimo, prva zapoved Dogme je, da je treba snemati izključno na izbrani lokaciji in ne v studiu. Prav tako se na lokacijo ne sme dovažati rekvizitov, uporabljajo se lahko le stvari, ki so že na kraju snemanja. V *Praznovanju* smo imeli, na primer, družinsko večerjo; najti smo morali lokacijo, kjer je bilo veliko krožnikov, saj jih nismo smeli prinesiti tja. In ker se v isti hiši dogaja tudi večina filma, je morala imeti tudi ustrezno število sob, primerno dekoracijo ... Kar pa se tiče scenarija – vprašal sem Thomasa Vinterberga, kaj mu je na lokaciji najbolj všeč. Rekel je, da se mu zdi najboljša stvar tisto zavito stopnišče; in tako sva se odločila, da na tem stopnišču posnamemo kakih šest, sedem prizorov in vidimo, kako se jih da uporabiti. Sicer je bil scenarij zgrajen predvsem iz tega, kako ena oseba sreča drugo, se z njo pogovarja, iz tega pa izhajajo težave, žalost, skrbi in nasilje.

Verjetno ga je bilo prav zaradi tega mogoče uspešno prirediti za gledališko uprizoritev. Sploh se vedno pogosteje dogaja, da gledališka predstava nastane po filmu – *Trainspotting* je morda najbolj znan primer. V preteklosti je bilo ponavadi ravno nasprotno. Bi utegnil biti razlog v tem, da se spreminja tudi gledališče? Najbrž res, saj gledališče postaja bolj 'filmsko'. Pri adaptaciji za oder smo v scenariju spremenili zelo malo. To je bilo sploh moje prvo besedilo, ki so ga postavili v gledališču; pred tem me gledališče niti ni zanimalo, zdaj pa se v njem počutim zelo udobno. Še več, v ljubljanski uprizoritvi *Praznovanja* sem videl nekatere prizore, ki so močno presejali predlogo; seveda pa je nesmiselno primerjati predstavo in film, sploh zato, ker gledališka izvedba niti ni poskušala posnemati filma – in to se mi zdi tudi prav.

Do zdaj sem videl štiri različne postavitve tega besedila; eno od njih bi lahko opredelil kot družinsko dramo, drugo kot zgodbo o kralju in kraljici, tretja je govorila o koncu nekega obdobja. Ta v Ljubljani pa je bila predstava o ženskah in o njihovi nenavadni moči. Recimo lik Mette – še nikoli ga nisem videl odigranega s tako močjo, čistostjo in dinamiko.

Razliko med filmom in gledališčem bi lahko videli tudi v tem, da scenarist običajno sodeluje z režiserjem med snemanjem, dramatik pa le izjemoma.

Tudi pri filmu je v posameznih primerih različno. Kadar sem delal z Vinterbergom, sem v veliki meri spremljal nastajanje filma in sodeloval pri produkciji. Ko pa sem sodeloval z Larsom von Trierjem, sem prišel le občasno, si ogledoval posneto gradivo ter predlagal izboljšave, kadar se mi kaj ni zdelo dovolj dobro. In smo ponovno snemali in montirali.

Pri pisanju scenarijev torej izhajate iz običajnih zgodb, odnosov med ljudmi ...

Vedno. Ob tem sploh ne razmišljam, kako bo neka stvar videti na filmu, to ni moje delo. Kot scenarist moram ujeti trenutke odnosov med ljudmi in njihovim okoljem ter jih sestaviti skupaj. Kot je to, recimo, vžigalnik, ki se v nekem trenutku noče in noče prižgati – zgolj malenkost, ki pa vpliva na celoten pogovor pri omizju.

Ali je mogoče na splošno opredeliti, kakšna je dobra zgodba?

Že dve tisočletji in pol je dobra zgodba vselej enaka: nekdo prihaja v neznano, tuje mesto. Vsaka dobra zgodba vsebuje ta motiv. In če nekdo prihaja v domače mesto, ga je treba predstaviti, kot da mu je tuje. To lahko opazimo že pri Sofoklesu; Ojdi pride in reče, ljudje, kaj se dogaja tukaj, slišal sem, da je bila kuga ... Je torej nekakšen tujec v lastnem kraljestvu. Hamlet prav tako, vrača se z univerze, v svojem gradu pa je tujec. Vedno je enako: tujec prihaja v mesto.

Zakaj je prav ta motiv tako privlačen?

Gledalca zanimata predvsem dve stvari: kakšne so življenjske razmere in kako jih obvladovati. Mesto ponazarja neki življenjski prostor, z njegovimi razmerami vred. Tujec pa pač vstopa v te okoliščine in se z njimi sooča. Zato ni nobenega velikega filma ali drame, kjer ne bi bilo tega motiva. Zabavno, kajne? In tako preprosto.

Sicer pa se sodobni film ukvarja s trenutki, osredotoča se na mikrokozmos odzivov vsakega posameznika. Lahko vzamete film, kot je *Praznovanje*, ali pa *Titanik*; gre za dva popolnoma različna filma, vendar oba temeljita na drobnih trenutkih. Vzemimo trenutek, v katerem se Leonardo di Caprio prvič zagleda v Kate Winslet – na njem je zgrajena celotna zgodba filma. Gledalci imamo tako ali tako radi majhne zgodbe; tisto, kar se zgodi nocoj ali pa ta konec tedna nekemu dekletu. Ne zanima nas celo stoletje neke države; videti hočemo zgodbo o dekletu, ki se je namenila na večerni zmenek – kako se pripravlja za izhod, kako dobi taksi ali ne, kaj se ji dogaja, ko on zamuja ... In seveda je tu ljubezen, v zahodni civilizaciji smo obsedeni z ljubeznijo. To je vse, kar nam je še ostalo. Vse druge stvari so bolj ali manj dostopne in zato nepomembne. Zaradi tega se nam je obzorje precej zožilo; tako tudi nikogar ne zanimajo filmi o ljudeh, ki imajo široko obzorje, videti hočemo le zgodbo o tem, kako poskuša nekdo spat v nekom drugim. Druga, nasprotna skrajnost pa so kriminalne, histerične, pošastne zgodbe, prek katerih pristopamo do svojih najbolj nizkotnih misli. To sta dve vrsti današnjih filmov: majhne zgodbe o ljubezni in težavah, stisnjene v času, ter zgodbe o pošastih.

Lahko s to željo po majhnih, vsakdanjih zgodbah razložimo tudi priljubljenost oddaj, kot so *Resnične zgodbe* ali pa *Veliki brat*?

Mislím, da lahko. Gre pač za izrazito navadne zgodbe iz vsakdanjega življenja, pri katerih gledalci čakajo na to, da bo kdo prekršil običajni tok stvari, da bo torej prišlo do spolnega občevanja ali nasilja, torej nečesa ekstravagančnega glede na normalno življenje. In to lahko počnejo dan za dnem.

Idioti



locarno 2001



Nagrade

zlati leopard: *Alla rivoluzione sulla due cavalli*

(V revolucijo na dveh konjih), Maurizio Sciarra, Italija

posebna nagrada žirije: *Delbaran*, Abolfazl Jalili, Iran

srebrni leopard – mladi film: *L'afrance*, Alain Gomis, Francija

srebrni leopard – novi film: *Love the Hard Way*, Peter Sehr, ZDA/Nemčija

nagrada FIPRESCI: *Miss Wonton*, Meng Ong, ZDA/Singapur

Uvod

Ženska noga na visoki, ostri peti čevlja, oblečenega v leopardjo kožo, postavljena na sredo tlakovanega Velikega trga, je kot osrednji motiv grafične podobe letošnjega festivala z vseh strani opozarjala, da je v mestu nova šefica. Dolgoletnega guruja festivala Marca Müllerja je zamenjala Italijanka Irene Bignardi, ki je v svojem uvodnem nastupu izrazila spoštovanje do festivala in njegovega posebnega mesta na zemljevidu svetovnih filmskih festivalov. Od dolgoletne zveste obiskovalke Locarna, brez izkušenj z vodenjem tako velikih podjetij (bila je direktorica festivala fantastičnega filma v Italijanski Cattolici blizu Pesara), kaj drugega prvo leto niti ni bilo pričakovati. Napoved kontinuitete, ob kateri so si oddahnili mnogi, je potrdil tudi pogled na programske sklope, ki so ostali

nespremenjeni, hkrati pa je zadržala celotno ožjo ekipo festivala, ki so jo že pred njenim prihodom sestavljale ženske. Locarno je tako postal mesto žensk od glave do pete, o čemer je tako nazorno pričala omenjena podoba festivala. Kriza filmske pripovedi, ki jo vse bolj razkrivajo prav filmski festivali zadnja leta, je prvič načela tudi vselej spodbudno substanco Locarna. Festival, ki je vedno znal poiskati presenetljive in neshojene poti sodobne filmske govornice, se to pot ni uspel izviti iz zanke povprečja, neizvirnosti in celo precejšnje stopnje filmske nepismenosti. Infantilnost novih in manierizem starih postajata žalostni pravili, ki jih vse preredko obhajajo izvirni avtorski glasovi. Koliko je k tej oceni pripomogla selekcija nove direktorice, je težko reči, se je pa težko znebiti občutka, da bo "novi" Locarno kazal nekoliko manj naklonjenosti do brezkompromisnih filmskih stvaritev in nekaj več naklonjenosti popularnim kompromisom. O tem je najbolj vulgarno pričal program posebnih nočnih projekcij na Velikem trgu, izključno v pristojnosti direktorice, poln bučnih in predimenzioniranih razočaranj, vključno s svetovno premiero Burtonovega *Planeta opic*.



le stade de wimbledon

Štadion Wimbledon

Francija **režija** Mathieu Amalric
Moj film letošnjega Locarna je celovečerni prvenec simpatičnega Mathieuja Amalrica, ki smo ga doslej poznali predvsem kot igralca (*Kako sem se boril za svoje spolno življenje, Konec avgusta, začetek septembra*), čeprav je ves čas ustvarjal tudi svoje filmčke. Kot pravi zaljubljenec v film se je veliko igral s svojo superosmičko in že med študijem orientalistike stopil tudi med prave filmarje. Njegov poseben šarm, ki učinkuje že ob najmanjših odmerkih filmskega časa, je najprej opazil losseliani in mu namenil epizodo v *Luninih ljubljencih* (*Les favoris de la lune*, 1984). Poslej je obseden s filmom, deluje v najrazličnejših vlogah, od tehnika in pomočnika, do igralca, sem in tja pa zbere ideje, ekipo in sredstva za lastne projekte.

Kar malo presenetljivo si je za prvenec izbral roman Italijana Daniela del Guidiceja, na prvi pogled vse prej kot filmičen, bolj filozofsko esejističen razmislek o smislu intelektualnega dela. Toda očitno samo navidez, kajti Amalric je literarno pripoved o ženski, ki krene na pot iskanja sledi znanega pisatelja, intelektualca in popotnika, ki se je odločil, da svojih del (zapiskov, misli) ne bo objavljaval, vzela dobesedno. Nobenega scenarija ali snemalne knjige ni napisal, snemal je kar iz knjige, s precej organizacijske, mizanscenske in igralske improvizacije, še ogleda terena, našega Trsta, v katerem se dogaja večina zgodbe, si ni privoščil (prvič je vanj prišel tako rekoč neposredno na snemanje); odločil se je, da se prepusti naključju, kakor se mu prepušča glavna junakinja romana in torej tudi filma. Amalricov vsestranski talent in kreativna kondicija sta, seveda tudi s pomočjo sreče, improvizacijo kanalizirala v presenetljivo kompaktno in izvirno poetično filmsko strukturo, pri čemer mu je bila v veliko pomoč čudovita Jeanne Balibar, diva sodobnega

francoskega avtorskega filma in večkrat tudi Amalricova soigralka.

Štadion Wimbledon je sodobna filmska pripoved, ki jo prežemata hkrati igrani in dokumentarni dispozitiv, z veliko občutka za človeško figuro in dušo, pa tudi za poetično filmsko govornico. Za nas je posebej zanimivo, da se film pretežno dogaja v Trstu (z njim je mesto dobilo enega svojih najlepših portretov) in da v eni od vlog prepričljivo nastopa slovenski igralec Anton Petje. Mlada Francozinja se odpravi odkrit skrivnost v Trstu živečega intelektualca Bobbya Vohlerja, ki je veljal za eno osrednjih osebnosti povojne evropske literarne scene, pa ni objavil niti ene knjige. Skrivnostni guru tržaške in evropske umetnosti je kljub dosledni literarni abstinenci za seboj pustil mnoge sledi, ki bi po mnenju navdušene raziskovalke lahko odgovorile na skrivnost njegove radikalne odpovedi umetniškemu ali znanstvenemu snovanju. V zgodbi o iskanju skrivnosti, ki je zgolj namišljena (mlada Francozinja si najbrž domišlja, da bo med drugim našla tudi njegove neobjavljene spise), je Amalric odkril klasičen primer pripovedne tehnike MacGuffin in jo z zavirljivo lahkotnostjo (preprosto in čisto) pripeljal do konca; na poti jo je samo toliko oplemenitil s (skoraj neopaznim) preigravanjem igranega in dokumentarnega dispozitiva, da deluje moderno in presenetljivo. Film pripoveduje ne nazadnje tudi o tem, kako posebno je pravo umetniško ustvarjanje in kako redki so ljudje, ki so se mu spričo tega spoznanja pripravljene odpovedati.



l'afrance

Francija **režija** Alain Gomis

Med resnimi kandidati za prihodnje Ekranove perspektive na Liffu je prvenec francoskega mulata Alaina Gomisa *L'afrance* (amalgam Afrike in Francije). S prepričljivo in vztrajno psihološko režijo naslika portret senegalskega študenta v Parizu, ki se tik pred diplomo zaplete v uničujočo dilemo okrog svoje identitete, in tragedije afriške intelektualne emigracije. Loach je očitna referenca sodobnega angažiranega naturalizma; ta pri Gomisu pogumno in mladostno prehaja v psihološki ekspresionizem, ki je popolnoma utemeljen, saj Gomis portretira obraz (identiteta) in psiho (bistvo) glavnega junaka, ne toliko situacije, ki pritiska iz ozadja. Čeprav gre za francosko produkcijo, film vendarle pripada Senegalu. Ne samo, ker se napaja v temeljnem senegalskem romanu, predvsem s pristnostjo ekspresije, obsedenim portretiranjem črne duše in družbenopolitičnim angažmajem. Tako samosvoje, brezkompromisne drže pri francoskih Afričanih že dolgo nismo videli, spominja pa na pionirske čase avtentičnega afriškega filma, ki je spremljal afriške osvobodilne revolucije. Toda slika leta 2000 ne more prinašati samoumevnega navdušenja šestdesetih; nesrečni študent se ob obisku domačega kraja globoko zave svojih korenin, vseeno pa ne more iskreno slediti junaku romana, ki se prav tako kot on poda v Francijo študirat, da bi se po koncu študija vrnil domov in pomagal svojemu narodu. Filmski junak se sicer odloči za poklic učitelja, vendar ne bo ostal doma – s svojim znanjem in čustvovanjem se bo vrnil v Francijo.



mein stern

Moja zvezda

Nemčija/Avstrija **režija** Valeska Grisebach

Še ena prva ljubezen, resna in težka, pa v tako rosnih mladosti. To je izhodišče diplomskega filma nemške režiserke Valeske Grisebach (študira na dunajski filmski akademiji), ki je po spletu okoliščin postal tudi njen celovečerni prvenec. Po poti najstniških ljubezenskih "srhljivk" kakor Clarkova *Mularija* (Kids, 1995) ali *Punce* (Petites, 1997) Noemie Lvovsky (sama pa rada omeni *Plavolaskine ljubezni* (Lasky jedne plavolasky, 1965) Miloša Formana) tudi Grisebachova analizira ljubezenski odnos mladostnikov, ki iz lahkotnosti in otroških igravic (imitacije odraslih) v nekem nedoločljivem trenutku preide v usodno zadevo, v skoraj nerazumno predanost čustvovanju na življenje in smrt. V takšnem stanju je vsaka beseda kakor nevaren eksploziv, vsaka kretnja naravnost usodna, vse v okolici življenjska nevarnost in nad vsem tisti "konec je", ki kakor giljotina na vsakem koraku preži na deviško ljubezen (bivši in bivše, prijatelji, starši, sestre, bratje ..., cela štala). Valeska Grisebach popolnoma razume svojo zgodbo, ki se je loti z nepopustljivimi kader-sekvencami, v katere postavlja svoja neizkušena junaka (naturščika iz soseščine) in potrpežljivo čaka, da sama prebode ta tišino, premagata nelagodje, zapolnita praznino, speljeta sekvenco svoje ljubezni v nekakšno zavetje. Odlična uporaba kakor dokumentarnega dispozitiva, ki pristno nastaja iz prepuščanja improvizaciji neizkušenih akterjev, prinaša neverjetno napetost vsakega prizora, v zvoku zadoni tišina, polna vsega, kar nosita on, ona, njuna ljubezen in takšna mladost, zunanost polja pa prinaša neprestano grožnjo in s tem suspenz, vrhovno prekletstvo neizkušene ljubezni. Valeski Grisebach v zelo popularni tematiki uspe najti svoje mesto s kombinacijo minimalizma, preprostosti nemega in neposrednosti dokumentarnega filma, s katero doseže za igrani film nenavadno avtentiko.

delbaran

Iran **režija** Abolfazl Jalili

Jalili se je odločil, da ves svoj opus posveti usodam mladih dečkov, ki jih v sodobni iranski družbi že zgodaj odnese na njen rob. Tudi *Delbaran*, posvečen vsem otrokom vojne, prikazuje enega takšnega malega junaka, ki se pred vojno in lakoto iz Afganistana zateče v iransko obmejno mesto, kjer "službuje" pri lokalnih tihotapcih blaga in ljudi. Njegovo življenje v tujem in Afganistancem neprijaznem okolju je zelo tvegano, po drugi strani pa nima ničesar izgubiti – doma ga čaka zanesljiva prezgodnja smrt, pa tudi preostanek njegove družine, ki ji po kurirjih pošilja prisluženi denar. Kot smo pri iranskem "otročkem" filmu že vajeni, pripoved potiska vselej prisotni suspenz – se bo izvlekel iz nevarnosti, ki jih narekujejo narava dela in njegov ilegalni status, mu bodo stari lisjaki sploh plačali, bo denar prek kurirja res prišel do družine? Vse to roji po glavi otroku, čigar največja skrb bi morala biti domača šolska naloga.



Čeprav gre za eno redkih kompaktnih filmskih pripovedi šibkega tekmovalnega sporeda letošnjega Locarna, ki povzema značilne kvalitete "iranskega neorealizma" (v glavni vlogi otrok in njegov osamljeni boj za preživetje, eliptična pripoved, močna atmosfera, malo dialoga, dolg suspenz), tudi za Jalilija velja ocena o pešanju ustvarjalnih moči. Svojo filmsko pripoved je po eni strani preveč poenostavil, po drugi pa ne dovolj prepričljivo dodal ekspresijo in simbolizem, ki s svojo očitnostjo preveč bijeta v oči.

baby boy

ZDA **režija** John Singleton

Za Singletona nas je začelo resno skrbeti. Njegovo spogledovanje s hollywoodskim žanrskim filmom se je lansko leto dotaknilo dna s sramotnim remakeom afriško-ameriške fikcijske ikone, detektiva Shafta, s katerim je njegova angažiranost iz propedeutike in pozitivne pridige prešla v nestrpno akcijo. Z *Maminim sinčkom* se čudežni deček mladega ameriškega filma vrača h koreninam, k svojemu nizu filmov iz soseščine, s katerimi se je že pred desetletjem v hipu proslavil: spomnimo se, *Fante iz soseščine* (Boyz 'in' Hood, 1991) je posnel pri dvaindvajsetih.

No, zdaj smo spet v soseščini, fantje so malo zrasli, pridobili nekaj let, toda prav nič dozoreli, še vedno živijo pri mamah in infantilno letajo za dekleti, čeprav jih nekaj ulic naprej čakata žena in otrok. Glavni junak, ki ima pri dvajsetih dva otroka z dvema različnima ženskama, se odloči urediti svoje kaotično življenje in prevzeti vlogo pravega moškega, tistega, ki je sposoben poskrbeti za svojo družino (o tem govori pridiga *Fantov iz soseščine*). Dobre namere pa hitro naletijo na realnost fantovih hormonov in zakonitosti ulice (ki ima čisto drugačno predstavo o pravem moškem). Moralni imperativ se znajde v navzkrižnem ognju živalskega nagona in psihosocialnih pritiskov okolice. Singletonov pogled na problem odraščanja in očetovstva v afriško-ameriški skupnosti odlikuje jasen, dinamičen filmski izraz, sočen, vendar prepričljiv dialog ter dovolj poetična struktura (zaključuje jo dramaturško odlično izpeljan sanjski happy end), predvsem pa izjemna igralska ekipa pod neutrudno režiserjevo taktirko, ki znova potrjuje svoj nesporen filmski talent.

comment j'ai tué mon pere

Kako sem ubil svojega očeta

Francija **režija** Anne Fontaine

Francoska kinematografija je še vedno prva sila sodobnega umetniškega filma, njen ženski del, če se sme tako reči, pa vse močnejši. Anne Fontaine je še ena izmed Francozinj, ki so v vse boljši formi, skupaj z moškimi kolegi pa se vse boljše spominjajo zlate dobe francoskega avtorskega filma, ki se je znal lepo nasloniti na žanr in ga sublimirati v izvorno avtorsko poetiko. Če nas je lani topogledno navdušil Chabrol, letos pa Rivette in

Rohmer, lahko zaploskamo tudi Anne Fontaine. Podobno kot *Kemično čiščenje* (Nettoyage a sec, 1997, pred leti smo ga lahko videli tudi na našem Liffu) je tudi *Kako sem ubil svojega očeta* stilizirana družinska drama, skoraj alegorija po vzoru Pasolinijeve *Teoreme* (tudi glede angažmaja – kritike meščanstva), le da z nekaj več naturalizma, pa tudi distance (nesporni vzornik je tudi Hitchcock).

Anne Fontaine v hladni, počasni, odmaknjeni, klinični, rahlo stilizirani maniri (podpira jo glasba Joycelyn Pook) obdeluje klasično temo ojdipovega kompleksa s tako imenovano strukturo virusa, torej tujka, ki pride v navidez zdrav organizem in ga počasi a zanesljivo razkroji. Ta tujek je dolgo odsotni oče, podobno kot sin zdravnik, ki je svojo poklicno kariero (za razliko od sina, ki se je specializiral za zdravljenje starostnih simptomov lokalne bogataške skupnosti) posvetil medicinski misiji v nerazviti Afriki. Poetična filmska partija, ki analizira ontologijo krvne vezi, sicer na trenutke deluje preveč posiljeno, nekako umetno, v celoti pa vendarle spominja na filmsko klasiko, tudi po zaslugi izjemne igralske zasedbe, na čelu s čudovitim Michelom Bouquetom, ikono francoskega novega vala.



lagaan

Desetina

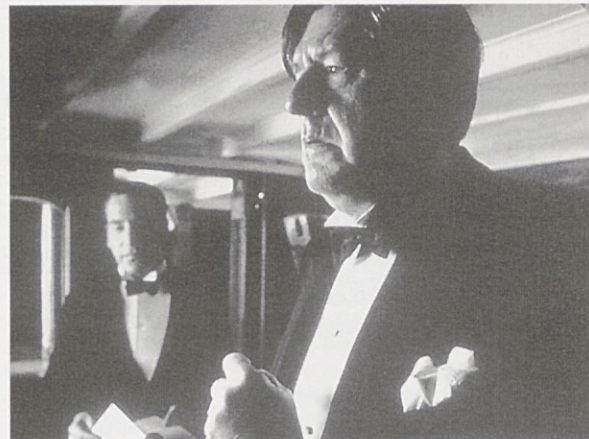
Indija **režija** Ashutosh Gowariker

Štiriurni indijski epski muzikal Lagaan mladega režiserja Ashutosh Gowarikerja je polnokrvni bollywoodski filmski spektakel, ki je kljub svoji dolžini večtisočglavo množico pod velikim platnom Velikega trga spravil dobesedno v delirij. Ekstatični songi ter bogato koreografirane, kostumografirane in maskirane plesne točke, prepoznavni elementi najmočnejše kinematografije na svetu (znano je, da v Bombayu posnamejo blizu tisoč filmov v enem letu), krasijo tudi *Lagaan*, ki pa nikakor ni tipični primer bollywoodske uspešnice. Gowarikerjev poskus presejanja popreproščenih melodramskih šablon v formi ljudskega spektakla je bil pravzaprav tvegan, saj se lahko vsakršna odstopanja od pravil v kinematografiji, ki v celoti sloni na zvezdniškem sistemu, usodno opotečejo tako režiserju kot igralcem, zato se je odločil film posneti zunaj Bombayskih studijev. Za scenarij je uspel navdušiti svojega prijatelja, enega največjih zvezdnikov Bollywoda, Aamirja Khana, ki je moral prevzeti tudi vlogo producenta.

Posebnost *Lagaan* je njegova resnična zgodovinska umeščenost in tudi določena družbeno politična, celo narodobuditeljska angažiranost. Pravljicična zgodovinska drama o indijski provinci, ki jo britanski kolonialisti kljub suši kaznujejo z dvojnimi dajatvami, te pa lahko domačini odkupijo le, če gospodarje premagajo v igri kriketa, zelo spominja na zlata leta sovjetskega socialističnega muzikala. Zgodovina ni zgolj kulisa melodramatičnega zapleta, ampak pomemben dejavnik zgodbe, ki pa je kljub določenim težnjam po realizmu še vedno zelo banalna in transparentna ter ostaja znotraj predpisanih klišejev. Toda to nikogar ne moti, še lepše je tako in povsem v službi pripovedi, ki temelji na gorečih pogledih,

ekstatični gestiki in mimiki, spektakularni mizansceni in navdušujočih songih. Tu smo mi, tam so oni, identiteta ni vprašanje, cilj je jasen, gledalcu ne preostane drugega, kot da postane navijač.

Seveda je *Lagaan* prepričljivo dobil nagrado občinstva, zanimanje distributerjev v zakulisju pa je potrdilo, da je bil to celo marketinški film festivala.



the cat's meow

ZDA **režija** Peter Bogdanovich

Cinefili se bodo razveselili Bogdanovicheve delikate *The Cat's Meow*. Pripoveduje eno od možnih verzij skrivnostne smrti pionirja filmske industrije Thomasa Incea, ki je umrl na ladji legendarnega magnata Williama Randolpha Hearsta, glavni krivec te tragedije pa naj bi bil sam Charlie Chaplin, ki je skušal speljati Hearstovo izvoljenko. Bogdanovich se je po dolgi odsotnosti vrnil v odlični formi z insajderskim filmom o resnični anekdoti, ki je stresla tedanji Hollywood in ga, zavita v skrivnost, pustila nepotešenega. Vse štima, kot pravimo, iz vsakega prizora, iz vsakega detajla ali gaga izžareva odličnost, pred vsem pa sposobnost, da v majhni anekdoti odkriješ veliko zgodbo. •

O filmih *Med nami* (Entre nous) Sergeja Lalouja ter *Modra ul. 17* (17, rue bleu) Chada Chenouga smo v okviru Ekranovih perspektiv pisali v prejšnjem Ekranu.

corellijeva mandolina

Captain Corelli's Mandolin
VB/ZDA/Francija 2001 132'
režija John Madden
scenarij Shawn Slovo, po romanu Louisa de Berničesa
fotografija John Toll
glasba Stephen Warbeck
igrajo Nicolas Cage (stotnik Antonio Corelli), Penélope Cruz (Pelagia), John Hurt (doktor Iannis), Christian Bale (Mandras), David Morrissey (stotnik Weber), Irene Papas (Drosoula), Patrick Malahide (polkovnik Barge)

Zgodba

Pelagia in Mandras sta bolj ali manj srečno zaljubljena prebivalca Kefalonije, rajskega grškega otočka, ki ga leta 1941 – tako kot vso ostalo Grčijo – zasede italijanska vojska. Dneve sreče in izobilja zamenjajo tedni in meseci negotovosti, ko se Mandras pridruži partizanom in ko Pelagio začne osvajati italijanski stotnik Corelli. Toda ker italijanski okupacijski sistem ni zadosti krut, bodo svoje prišli povedat še Nemci, ki ne bodo imeli posluha za krasno melodijo Corellijeve mandoline.

Da se italijanski vojaki in grški okupiranci med seboj gladko in tekoče sporazumevajo v angleščini, nacisti pa tolčejo po nemško, je kajpak možno le v enem samem kraju na svetu. V Hollywoodu. Ta latentna obsodba nacizma, zapakirana v poenostavljeno karakterizacijo nemških soldatov, ki ne znajo ali pa nočejo govoriti angleško, dasiravno govori ta jezik vsa ostala ekumena, je

v prestolnici filmskega blišča in bede prisotna že kakšnih 60 let; v vsem tem času je postala že malodane neprebavljiv kliše. In da se razumemo, to ni edini kliše, ki nam ga v svojem novem filmu navrže John Madden, režiser prijetne, sofisticirane in zelo lucidne dramedije *Zaljubljeni Shakespeare* (Shakespeare in Love, 1998). Ne, v *Corellijevi mandolini*, tej ameriško pološčeni in duše oropani različici italijanske klasike *Mediterraneo* (1991, Gabriele Salvatores), lahko naštejemo kakšnih sto klišejev. Rekli boste: pa saj je že Umberto Eco dognal, da nas sto klišejev lahko tudi gane. Če so le ustrezno povezani. Že, ampak *Corellijeva mandolina* še zdaleč ni *Casablanca* (1942, Michael Curtiz), kulturna melodrama, ki se je prav tako poigravala z motivom ljubezenskega trikotnika na ozadju druge svetovne vojne in ki je potrebovala le sto minut, da je postregla z nešteto znamenitimi citati ter tudi nekaj tehtnimi etičnimi poantami (o prijateljstvu in žrtvovanju), vsi klišeji pa so v njej dočakali svojo najboljšo možno aplikacijo. V *Casablanci* je preprosto štimalo vse. *Corellijeva mandolina*, v kateri ne štima skoraj nič, pa kokodaka dolgih 132 minut in med tem znese eno samo jajce – in še to gnilo: film je v javnosti najglasneje odjeknil zavoljo zgražanja, ki ga je povzročil med italijanskim občinstvom, nezadovoljnim s prikazom značajskih slabosti njihovih vojakov, bolj nagnjenih k žuriranju kot pa k odločnemu bojevanju. Si lahko mislite – Madden za edino razločno podano poanto filma, za omahljivost in strahopetnost Italijanov, potroši več kot dve uri! Kar nas seveda spomni na mojstrovino – denimo, da njen naslov ni pomemben – iz davnega leta 1973, ki je vsebovala naslednji, kvečjemu enominutni prizor: štirje italoameriški *twentysomething* postopači pridejo v *backroom* nekega newyorškega nočnega kluba; eden od njih, lastnik lokala, bi rad ostalim razkazal zver, ki jo ima tam zaprt v kletki. Trojica gostov se v hipu poskrije, šef pa panterja mirno poboža in zavzdihne: "Nič čudnega, da smo izgubili vojno."

Neprimerno bolj elegantno, simbolično, duhovito, insajdersko in predvsem bolj zgoščeno kot v instantno pozabljeni *Corellijevi mandolini*.

A.Č.

intimnost

Intimacy

Francija/Italija/VB 2001 119'
režija Patrice Chéreau
scenarij Patrice Chéreau, Hanif Kureishi, Anne-Louise Trividic
fotografija Eric Gautier
glasba Eric Neveux
igrajo Mark Rylance (Jay), Kerry Fox (Claire), Timothy Spall (Andy), Alastair Galbraith (Victor), Philippe Calvario (Ian), Marianne Faithfull (Betty)

Zgodba

Jay (Rylance) in Claire (Fox) se ob sredah dobivata v njegovem sesutem stanovanju iz enega samega razloga: da bi fukala. On pozvoni, on odpre, slečeta se, opravita, nakar se brez odvečnih besed poslovita ... do naslednje srede. Jaya je žena zapustila in vzela otroke, Claire je še vedno poročena, prav tako z otroci. Nekega dne pa ji Jay sledi, saj bi o njej rad izvedel kaj več; ugotovi, da je amaterska gledališka igralka in učiteljica igre, spoprijateljeli se z njenim možem, nakar se pričnejo težave...

Grafični seks je postal v evropskem art filmu druge polovice devetdesetih zapoved. Uzakonili so ga. Vendar ne v minornih, pogrošnih pop sentiših, temveč kar v mainstream filmu, v resni, uradni, "akademski" produkciji, ki tekmuje in pobira nagrade na največjih in najuglednejših festivalih. Naenkrat so vsi ugotovili, da je seks dobra promocija za še tako hermetično in konzervativno intelektualno parabolo. Hecno, tega so se domislili ravno režiserji hermetičnih in konzervativnih intelektualnih filmov, pretežno francoske produkcije. Iskali in dobili so gledalca več, nevednega anti-intelektualca, ki ga bolj kot spiritualna plat filma zanima koitus in felacio. V čim bližjem planu. Evropski art filmi naenkrat niso več tekmovali v obzorjih duha, temveč v pogumu; kdo bo

spolni akt prikazal dlje in kdo bo kamero primaknil bližje. Piarovce so odpustili, filmi so se prodajali kar sami.

Ne preseneča, da so se tovrstne promocije spomnili prav Francozi, ki so v devetdesetih po poslovni plati močno zaostali za Angliži ali Nemci; morda delajo najboljše filme, vendar jih v resnici nihče ne gleda.

V spolnosti so zagledali odrešitev predvsem statični, močno dialoški filmi, ki govorijo bodisi o krizi srednjih let, identitete bodisi o krizi kretnih let, skratka, "francoski" filmi, kot jih slabšalno označi anglosaksonski svet. *Intimnost*, zmagovalca letošnjega Berlinala, je seveda posnel Francoz, Patrice Chéreau. Za svoj prvi angleško govoreči film je izbral zgodbo Hanifa Kureishija, jo predelal in razširil. Po eni strani spada *Intimnost* tako v zgoraj omenjeno kategorijo, po drugi se naslanja na zgodovino škandaloznega evro-art filma, konkretno, na Bertoluccijev *Zadnji tango v Parizu* (L'ultimo tango a Parigi, 1972), "mati" vseh modernih kontroverznih del. Ne vem, koliko Chéreau zavestno dolguje Bertolucciju, vsekakor pa *Intimnost* vsebuje več kot le generalno referenčno točko nebrzdanega prakticanja spolnosti. Podobna sta si v formi dramskega trikotnika; Mark Rylance je podobno kot Brandov lik nedavno izgubil ženo; oba ženska lika – Maria Schneider/Kerry Fox – sta poročeni, ipd.). Če so bile Bertoluccijeve ekshibicije za njegov stilizirani svet razumljive, so Chéreaujeve poteze neznanka; spolno revolucijo se gre v svetu angleškega proletariata, družbenem sloju, ki ga ne determinira aktivna razuzdanost, temveč pasivnost, inercija. A stvari se kmalu (nehote?) postavijo na svoje mesto: on travmira zaradi izgube žene, ona travmira, ker ni srečna v zakonu. Potem ji sledi, spozna njenega moža, nakar travmirajo vsi trije. Pa imamo klasični britanski socialni dialog; brez seksa kakopak, ki v drugi polovici skoraj izgine s platna. Lep indikator, koliko so bili spolni ekscesi del koncepta filma in koliko del promocije.

S.P.



Corellijeva mandolina



Moulin Rouge

luknja

The Hole
ZDA, 2001, 102'
režija Nick Hamm
scenarij Ben Cort, po literarni predlogi Guya Burt
fotografija Denis Crossan
glasba Clint Mansell
igrajo Thora Birch (Liz Dunn), Desmond Harrington (Mike Steel), Daniel Brocklebank (Martin Taylor), Laurence Fox (Geoff), Steven Waddington (DCS Howard), Embeth Davidtz (Dr. Philippa Horwood)

Zgodba

Najstnica Liz zbegano tava po praznih hodnikih elitnega angleškega internata. Vsa potolčena in okrvavljena se še komaj drži na nogah. Ko končno pride do telefona, pokliče reševalce, zakriči in se zgrudi na tla. Policija prispe v internat in vsi se sprašujejo le eno: kaj se je zgodilo Liz in njenim trem sošolcem, ki so izginili dva tedna prej? Odgovor na vprašanje se odloči poiskati dr. Philippa Horwood, psihologinja, ki sodeluje s policijo.

Luknja brez izhoda je v žanrskem filmu ponavadi objekt groze, objekt, ki nas lahko pripelje do neprevedljivega pojma *unheimlich*. Iz luknje lahko kdo ali kaj pride, v luknjo lahko kdo ali kaj gre in tam morebiti celo zagleda lastno Realnost. Če ima luknja en sam izhod, je situacija toliko bolj ugodna za krvav razplet, saj iz nje ne more nihče zbežati. No, tokrat grejo v luknjo štirje najstniki, iz luknje se vrne ena sama najstnica, tista, ki jo na začetku spoznamo kot čudakinjo. Odsotna, čudna, nedostopna. Tu se film začne in v vizualiziranem psihoterapevtske seanse s psihologinjo se v luknjo vrnemo. Ko izvemo, da je bil ta način špricanja šolskega izleta njen načrt – kako osvojiti nedostopnega ameriškega sošolca –, postanejo stvari bistveno bolj jasne. Grozljivko/srhljivko in melodramo družijo to, da se lahko v njima izkristalizirajo najgloblja vprašanja družbenega reda ter razčistijo odnosi med spoloma. Ključna kljuka *Luknje* naj bi tičala v vseh mentalnih podobah, ki se zarolajo pred očmi glavne junakinjo po njeni vrnitvi na kraj mesarjenja. Kot da bi bili realni koski krvi in mesa ključni za razumevanje mehanizmov filma. Skratka, film nas skuša peljati na kraj, kjer ne zmoremo več ločiti med tem, kaj se je "zares" zgodilo in kaj je le obrambni mehanizem "moriike". Ne, stavim grem, da režiser navkljub nelinearnemu načinu pripovedovanja ni gledal ne Kurosawovega *Rašomona* (1951) ne prvega *Krika* (Scream, 1996), pa tudi mnogo drugih filmov ne. In tudi *Služkinj in Hiše Marije Pomočnice* ni preštudiral.

N.P.

mali vohuni

Spy Kids
ZDA 2001 88'

režija Robert Rodriguez
scenarij Robert Rodriguez
fotografija Guillermo Navarro
glasba Danny Elfman
igrajo Antonio Banderas (Gregorio Cortez), Carla Gugino (Ingrid Cortez), Alexa Vega (Carmen Cortez), Alan Cumming (Fegan Floop), Daryl Sabara (Juni Cortez), Tony Shalhoub (Alexander Minion), Danny Trejo (Isadore Cortez), Mike Judge, Richard Linklater, Guillermo Navarro

Zgodba

Gregorio in Ingrid Cortez sta nekdanja vrhunska vohuna nasprotnih strani, zdaj srečno poročena starša hčerke Carmen in sina Junija. Svoj pravi obraz otrokoma že nekaj let maskirata v pravljice, toda pride čas, ko se bosta morala dokončno razodeti: nekaj njihovih vohunskih kolegov misteriozno izgine in ju tako prisili, da se vrneta iz penzije. Ker pa nista več v formi, ju kmalu zajame hudobni zvezdnik otroškega šova Fegan Floop; rešita ju seveda lahko le njuna otroka.

Mali vohuni so politično korekten, neoporečen *family entertainment*, 36-milijonska A-produkcija z dušo B-filma. Kako rešiš problema nasprotujočih si ideologij in sovražnosti med državama, ki se zdita vohunskim filmom naravnost imanentna, in narediš film, ki bo sprejemljiv vsakemu Zemljanu, še več, ki bo v kino gnal cele družine in na ta način izdatno izpraznil denarnice? Eh, nič lažjega: vohuna ene in vohunko druge strani medsebojno poročiš, ju upokojiš, kot bonus pa jima naprtiš še z dolgočasene otroke. Tex-mex režiser Robert Rodriguez, sicer avtor krvočnih kriminalk in grozljivk tipa *El Mariachi* (1992), *Desperado* (1995), *Od zore do mraka* (From Dusk Till Dawn, 1996) in *Zbornica* (The Faculty, 1998), je v prizadevanju, da bi posnel *sequel* svojega *Desperada*, očitno moral najprej prepričati producente, da je sploh vreden zaupanja. In tako je v Malih vohunih svoj neukročeni slog divjih zoomov, slow-motionov, naspidiranih premikov kamere in nekonvencionalnih snemalnih kotov še kar uspešno apliciral na žanr otroške vohunske avanture ter vloženi denar povrnil več kot trikratno. K sodelovanju je celo pritegnil svoje dvorne igralce, jim nadel španska imena in film tako prepojil z dobršno mero latino temperamenta. Posrečila se mu ni le ena reč: njegovim fanom se bo stožilo po časih, ko je za *El Mariachija* porabil ušvih 7000 dolarjev. Hecno, v tem trenutku je star šele 33 let, pa že snema 5000-krat dražje filme kot na začetku kariere. No, morda mu bodo fani vpriči odštekanega make-upa in skoraj vizionarsko zamišljenih specialnih efektov tokrat oprostili. Vendar pa Rodriguez na to računa tudi v prihodnje: v času od ameriške premiere *Malih vohunov* letos spomladi je že posnel omenjeno nadaljevanje *Desperada* z veliko večjim budgetom in zelo aluzivnim

naslovom *Once Upon a Time in Mexico*, pravkar pa snema še razkošno nadaljevanje *Malih vohunov*. Glede na kvantiteto tip veliko dela, in čeprav z ozirom na kvaliteto ni ravno Soderbergh, ima vsaj vizijo, kako pripraviti kinoobiskovalcem spodoben filmski obrok. Njegov recept je popkorn na klasičen način.

A.Č.

moulin rouge

ZDA, 2001, 127'
režija Baz Luhrmann
scenarij Baz Luhrmann, Craig Pearce
fotografija Donald McAlpine
glasba Craig Armstrong et al.
igrajo Nicole Kidman (Satine), Ewan McGregor (Christian), John Leguizamo (Toulouse-Lautrec), Jim Broadbent (Harold Zidler), Richard Roxburgh (vojvoda)

Zgodba

Pariz, 1900. Satine je "Bleščeči diamant", zvezda razpitega kluba Moulin Rouge in najbolj slavna mestna kurtizana. Ujeta je v mrežo ljubezni mladega pisatelja Christiana in obsesijo drugega moškega. Christiana ljubezen do Satine potegne v vrtnec dekadentnega sveta, kjer je dovoljeno vse – razen zaljubiti se.

Če bi hotel koga prepričati, da se spleča vsaj pokukati v spise Frederica Jamesona, bi ga peljal na *Moulin Rouge*. Zato tudi v tej kratki formi poskusimo z Jamesonovim citatom: "... temveč nenehno premešča fragmente prej obstoječih besedil v nove brikolaže: metaknjige, ki kanibalizirajo druge knjige, metatekste, ki so postavljajo drobce drugih tekstov ..." Prvo vprašanje Rdečega mlina – kje iskati njegovo rdečo nit? V Parizu smo, leta 1899. V klubu, čigar ime se je v filmskem naslovu doslej pojavilo vsaj šestkrat. Tokrat ob začetku 21. stoletja, ko je film prestal svojo prvo stotko in zaplodil vrsto novih medijev, ki skušajo na novo zaceliti razpočen svet. Rečeno preprosteje – danes ne živimo kot v filmu, ampak živimo v filmu. Televizija z glasbenimi spoti, video art in novi mediji so orestri filma kot glavnice kolektivnega spomina. In morda je *Moulin Rouge* film prehoda – obresti so "pogoltnile" menico. Luhrmannov *horror vacui* sploh ne more štartati, ne da bi se z iznajdbo, redefiniranjem zgodovinskih osebnosti, prepeljal do mjuzikla kot žanra, kjer junaki postajajo žrtve svojih lastnih sanj – živosti gibljivih podob, da bi ob koncu utonili v temi slepote, zaslepljenosti –, prenakopičenosti mnogoterih podob, ujetih v formi glasbenega spota. *Otroci revolucije* Marca Bolana plešejo v tričetrtkastem valčku, Stingova *Roxanne* sliši Tango, Toulouse Lautrec predeva Beatle, potem se rešujejo še z Madonnino Like a Virgin. Je rdeča nit Rdečega mlina v filmu kot množičnem mediju ali filmu kot mediju, ki je lasten dispozitiv prignal do točke,

ko ni nobene rdeče niti več. Ali natančneje, rdeča nit je prav v konstrukciji poljubnega prostora, kjer je moč združiti okruške sanj, shizofrene podobe zgodovine in popkulture reference. Če si upate priznati ali ne – *Moulin Rouge* je hrbtna stran Von Trierjeve *Plesalke v temi*. In to najbolj boli.

N.P.

nataša

Nataša
Jugoslavija 2001 92'
režija Ljubiša Samardžić
scenarij Srdjan Koljević, Djordje Milosavljević
fotografija Radoslav Vladić
glasba Zoran Erić
igrajo Anica Dobra (Sandra), Tijana Kondić (Nataša), Bojan Dimitrijević (Mrvica), Boris Milivojević (Dženi), Branislav Jerinić (upokojenec), Danica Maksimović (ravnateljica), Davor Janjić (Kiza), Dragan Bjelogrić (Aca), Marko Vasović (Dača)

Zgodba

Sedemnajstletni Nataši je nedavno umrl oče. Kot policijski inšpektor je umrl v nerazjasnjenih okoliščinah. Leto dni kasneje, v vrtincu časa, ko se ruši skorumpirani sistem, je Nataša odločena, da končno odkrije resnico o smrti svojega očeta. Odpravi se na brezglavo deklško maščevalno pot; emocionalno je razpeta Markom, poročenim prodajalcem iz knjigarne, in Kizo, Markovim kolegom-kriminalcem, ki ji nudi neplačano zaščito. Nataša se ne zaveda, da se deklška preiskava sprevača v okrutno in nevarno avanturo...

Avto ustavi in moški izstopi. Še preden utegne zapreti vrata, noč razparajo rafali in prerešeta ga toča krogel. Prizor, na kakršne se je Beograd v zadnjih dneh Miloševićeve diktature dodobra navadil. Zakon ulice – nihče nič ne vidi, nihče nič ne sliši in nihče nič ne govori. Manj ko veš, večje so možnosti, da boš preživel. Nataša (Tijana Kondić) je premlada in preveč trmasta, da bi upoštevala zakone, pa čeprav tiste ulične. Moški, ki so ga ustelili pred njenimi očmi, je bil namreč njen oče (Ljubiša Samardžić v *cameo* vlogi). Policaj, ki mu ni bilo vseeno in je zato nekomu postal trn v peti. Kriminalisti so primer popisali in pofotografirali, vendar pa se leto dni po umoru niti za milimeter niso približali storilcem, kaj šele da bi jim dihali za ovratnik. Nihče nič ne ve oziroma noče vedeti. Nihče ni ničesar videl oziroma ni hotel videti. In kot ponavadi vsi molčijo. Zato Nataša v svoji nemoči izpelje malo maščevanje, ki v določenih vplivnih beograjskih krogih sproži velik prepah. Na številke mobilnih telefonov, ki jih je našla v očetovem notesu, začne z ukradenih mobilcev pošiljati grozilna sporočila. Med njenimi "tarčami" se najdeta tudi visok uslužbenec policije (Dragan Bjelogrić) in lokalni gangster (Davor



Janjić), dolgoletni prijatelj resigniranega knjigararja (Nikola Đuričko), ki se do ušes zatreska v histerično najstnico. Navidez nedolžne otročarije kmalu prerastejo v hudo nevarno igro, ki je z vsako potezo bližje tragičnemu koncu. *Nataša* je drugi režijski poskus legendarnega igralca, producenta in ikone jugoslovanskega filma Ljubiše Samardžića, ki je za kamero debitiral z *Nebeško vabo* (Nebeska udica, 2000), urbano dramo, ki se dogaja na košarkarskem igrišču sredi porušenega Beograda dobesedno med Natovim bombardiranjem. Jasno, gre za živopisen portret srbske kontroverzne mentalitete, ki usodno niha med erosom in tanatosom. Za tragikomično pripoved o mazohizmu naroda, ki sam sebi ostaja največji sovražnik.

A vrnimo s k *Nataši*. Če zanemarimo rahlo naiven zaplet filma in njegovo televizijsko režijo, nam film kljub vsemu ponuja obilico tistih žanrskih stereotipov, s katerimi je srbski film vedno osvajal publiko: surovi naturalizem, divji temperament, markanten izbor lokacij in serija odličnih igralskih predstav. *Nataša* sodi med spretno aranžirane, čustveno naelektrene filmske portrete kaotične dežele in njenega markantnega značaja, ki ga eden od ženskih likov strne v stavek oziroma kar rdečo nit te kriminalke: "*Tisti, ki je ostal tu in ob vsem tem ostal normalen, ne more biti normalen.*" Ljubiša Samardžić, ima za sabo več kot sto vlog. Večina nepozabnih. Ljubiša pač zna. Pred in za kamero. Nietzsche je zapisal, da nas tisto, kar nas ne ubije, naredi močnejše. Upajmo, da tudi pametnejše, med vrsticami dodaja Ljubiša. Časi se spreminjajo, legende ostajajo.

M.M.

nikogaršnja zemlja

No Man's Land
Belgija/BIH/Francija/Italija/Slovenija/VB
2001 98'

režija Danis Tanović
scenarij Danis Tanović

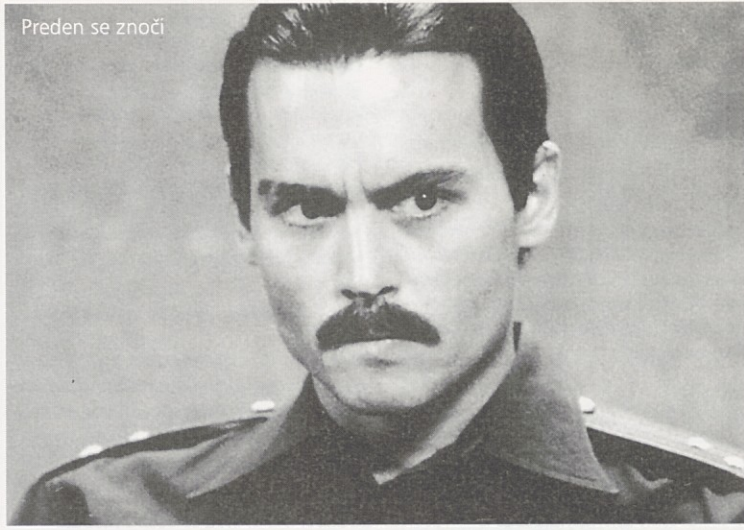
fotografija Walther Vanden Ende
glasba Danis Tanović
igrajo Branko Đurić (Čiki), Rene Bitorajac (Nino), Filip Šovagović (Cera), Georges Siatidis (Marchand), Simon Callow (Soft), Katrin Cartlidge (Jane Livingstone), Mustafa Nadarević, Bogdan Diklić, Branko Završan, Tanja Ribić

Zgodba

Bosna v devetdesetih med vojno. V strelskem jarku med sprtima stranema se na nikogaršnjem ozemlju znajdeti ranjena bosanski in srbski vojak. Za dodaten suspenz poskrbi tretji bosanski vojak, ki leži živ na sproženi, neeksplozirani mini, in benevolentni, a neučinkoviti Unprofor s ciničnimi poveljniki in prav takimi predstavniki demokratičnih zahodnih medijev.

Kaj pomislimo ob evropskem filmu, ki ga je v distribucijo vzel ameriški gigant MGM? Če gre pri tem celo za evropsko koprodukcijo, za prvenec neznanega bosanskega režiserja, in še več, če gre za film o nič manj kot bosanski vojni? Vsekakor bi moja prva misel bila, da mora biti z njim nekaj narobe. Idejno, seveda. In druga, da bo režiser marca prihodnje leto ob holivudskih ovacijah zanesljivo v rokah držal oskarja za najboljši tujejezični film.

Zakaj ta komorna vojna drama žanje nezasljan uspeh po celem svetu, je – vsaj meni – jasno: ker je v svoji dramaturški preprostosti in premočrtnosti pri ustvarjanju napetosti tako učinkovita, da zastre vsak razmislek o bosanski vojni. Vsako misel sploh. Po drugi strani pa je ideološko blizu ameriškemu pogledu na nedavno evropsko politiko do Balkana. Saj poznate tisto šalo o nesposobnih Evropejcih, ki jih brez Amerike praktično ni... Za razliko od bravurozne alegorije razpada Jugoslavije, kot jo na primer prikaže Srdjan Dragojević v filmu *Lepe vasi lepo gorijo* (Lepa sela lepo gore, 1996), ki je tako znotraj kot zunaj Srbije podžgal toliko nelagodja in diametralno nasprotnih interpretacij. Kar je kajpak razumljivo, saj je težje govoriti o lastni krivdi in odgovornosti, kot kazati cinizem



tistih, ki so tako ali tako prišli *post festum*, v smislu birokratske misije, bolj pogrebci kot mirovniki, predvsem ali izključno zaradi zadostne višine denarnega nadomestila. Nič pretresljivo novega, kaj šele subverzivnega.

Nikogaršnja zemlja Danisa Tanovića je – upam si trditi – banalen film iz dveh razlogov: prvič, ker zgolj ilustrira tisto obče znano mnenje, da je cinizem tako imenovane mednarodne skupnosti še bolj kriminalen in gnusen od samih vojn, v katerih bi ta morala posredovati, in drugič, ker je v filmskem pogledu povsem povprečen izdelek. Razen dramaturško uspešne postavitve zgodbe ni v njem nič izjemnega ali zapomnljivega. Zato pa je težko pozabiti Dragojevićevo sarkastično karikaturo "nebeskog naroda" in njegovih vilic, ki naj bi jih Srbi znali uporabljati, medtem ko so "Amerikanci i Englezi" še žrli z rokami, in ki so se prav kmalu z neznosno lahkostjo spremenile v ubijalsko orožje, v ubijalski stroj ... Tako v filmu kot v realnosti. Kar je izjemno pretanjena Dragojevićeva metafora nacionalizma. In še to. Kdor je v zvezi z *Lepimi vasmi* ogorčen zaradi domnevne "kolektivne krivdi vseh vpletenih", pač ni dobro dojel Dragojevićeve poante. Zanimivo pa je, da se pri Tanovićevev karikiranju vprašanja o tem, kdo je prvi začel vojno, do zdaj še nihče ni zgražal. Bo že vedel, saj je Bosanec, si s slabo vestjo verjetno mislijo Evropejci, medtem ko Američani že zadovoljno preštevaljo dolarje. Kajti *Nikogaršnja zemlja* je film o bosanski vojni, ob katerem se brez dvoma grizljajo kokice in pije kokakola. Film za vse multiplekse tega sveta: Tom in Jerry po balkansko. Brezsravno apolitičen film, ki v svojem banalnem cinizmu s prstom kaže na cinizem drugih. Pa ne pravim, da gre za slab scenarij. V obrtniškem smislu.

M.V.

obračun

The Score
ZDA 2001 124'
režija Frank Oz
scenarij Kario Salem, Lem Dobbs, Scott

Marshall Smith
fotografija Rob Hahn
glasba Howard Shore
igrajo Robert De Niro (Nick), Edward Norton (Jack/Brian), Marlon

Zgodba

Nick Wells je zločinec velikega kalibra, ki ga niso nikoli zasačili. Zdaj se pripravlja na upokojeve. Poslej se bo posvečal svojemu dekletu Diane in svojemu zakonitemu poslu: montrealskemu jazz klubu. Toda Max, njegov dolgoletni pajdaš in prijatelj, ima drugačne načrte. Nicka prepriča, da prekrši svoji železni pravili – vedno delaj sam in nikoli v domačem kraju. Poveže ga z Jackom Tellerjem, nadarjenim mladim tatom, ki potrebuje Nickovo pomoč, da bi izvedel svoj prvi veliki rop. Več milijonov vreden plen je spravljen za debelimi zidovi montrealske stare carinarnice.

Vsaka generacija ima svoje igralske idole, ki na velikem platnu jamčijo bodisi kakovostne bodisi blagajniške presežke. Obraze, za katere radi rečemo, da brez njih ni filma. Za naše mame in očete je bil tak obraz Marlon Brando. Ne toliko zaradi *Zadnjega tanga v Parizu* kot po zaslugi *Divjaka in Tramvaja poželenja*. Ko smo videli *Taksista* in *Lovca na jelene*, je naš Marlon Brando postal *Robert De Niro*. In sodeč po naših izkušnjah, podprtih z *Generacijo X* in *Klubom golih pesti*, bodo naši nasledniki svojega De Nira po vsej verjetnosti prepoznali v Edwardu Nortonu. Tudi zato, ker ni De Niro Nortonu nič manjši vzornik, kot je bil Brando De Niru. *Obračun* je v tem pogledu nekakšen most med generacijami, saj pod isto streho – ali bolje, pred isto kamero – postavi vse tri omenjene igralske ikone. Tri igralske metode, trije generacijski idoli se znajdejo v istem filmu. In v istem kadru. Zvezdniški težkokategorniki so v istem filmu že nastopali, recimo De Niro in Al Pacino v odlični *Mannovi Vročini* (Heat, 1995), vendar pa se v istem kadru nista pokazala. Še prej smo De Nira, Pacina in Branda videli v drugem delu *Botra* (The Godfather II., 1974), toda nikoli v istem kadru. *Obračun* je v tem pogledu svojevrsten

cukrček, ki pozornost filmofilov pritegne s še eno podrobnostjo: režiral ga je Frank Oz, soavtor Muppetkov, glas zelenega Jedija iz *Vojne zvezd* in režiser mičnih komedij kot *Kaj bomo z Bobom?* (What About Bob, 1991) in *Grda umazana prevaranta* (Dirty Rotten Scoundrels, 1988). *Obračun*, inteligentna, premišljena in sistematična kriminalka, ki se poznavalsko zgleduje tako po francoskih črnih trilerjih kot po malih ameriških filmih o velikih ropih, je namreč njegov prvi "resen" projekt, umirjen, natančen in dosleden film, ki ljubiteljev hollywoodskih spektaklov in specialnih efektov ne bo ravno navdušil, bodo pa ob njegovi dodelani zgodbi toliko bolj uživali filmski gurmani.

M.M.

planet opic

Planet of the Apes

ZDA 2000 124'

režija Tim Burton

scenarij William Broyles, Mark Rosenthal, literarni predlogi Pierra Boulleja

fotografija Paul Huguen, Philippe Rousselot

glasba Danny Elfman

igrajo Mark Wahlberg (Leo Davidson), Tim Roth (general Thade), Helena Bonham Carter (Ari), Michael Clarke Duncan (polkovnik Attar), Paul Giamatti (Limbo), Estella Warren (Daena), David Warner (senator Sandar), Kris Kristofferson (Karubi)

Zgodba

Astronavt *Leo Davidson* strmoglavi na nenavaden planet in je od svoje posadke edini preživeli. Znajde se v okrutnem, prvinskem kraju, ki mu vladajo opice, ljudje pa so preganjani sužnji tiranskih primatov. Nenaden prihod stotnika *Lea* postane junaški simbol preganjanih ljudi, izziv statusu quo in katalizator revolucionarnih družbenih sprememb. Med vladajočo opičjo raso je na njegovi strani le šimpanzinja *Ari*.

Če mi kdo v paketu omeni opice, ljudi in stroje, se vedno ustavim pri Kubrickovi *Odiseji 2001*, ki je nastala istega leta kot Shaffnerjev *Planet opic*. (1968, 33 let nazaj.) A brez pomote – to je tudi vse, kar ju družijo. Oba planeta opic pa družijo bistveno več, kot bi si želeli. Tokrat ne gre za rimejk, ampak preprosto za isti film brez ostrine izvornika, a z nekolikanj močnejšimi tehničnimi sredstvi in bistveno nenatančnejšo igralsko zasedbo. Če o primatu Charlesa Hestona nad Markom Wahlbergom ne gre dvomiti, a mu je v Burtonovem filmu namenjen poklon z vlogo Thadovega očeta, Helena Bonham Carter kot Ari ne zmore ujeti Kim Hunter kot pogumne Zire. Celotno tam, kjer se sam vedno znova pustim zapeljati v očaranost nad ustvarjanjem novih, še ne-videnih vizualnih svetov, sem tokrat ostal hladen. Obrazi opice so res bolj natančni in dovršeni,

masovke so veličastnejše, a pogled se skoziinsko vrača k velikemu planu Hestona v prvem, "originalnem" delu. Kot da bi Tim Burton celo na predvidljivem in rutiniranem koncu pozabil, da je kot otrok najraje bral in gledal stripe ter kasneje posnel *Beetlejuice* (1988), *Batmana* (1989), *Eda Wooda* (1994) in *Mars napada!* (Mars Attacks!, 1996). Če me spomin tokrat noče prevarati, je bila prva beseda, ki jo je opica izrekla leta 1968: "Smile." Mogoče je boljše, da jo ubogamo.

N.P.

preden se znoči

Before night Falls

ZDA, 2000, 133'

režija Julian Schnabel

scenarij Lazaro Gomez Carilles, Julian Schnabel, po literarni predlogi Reinalda Arenasa

fotografija Xavier Perez Gorbet

glasba Carter Burwell, Laurie Anderson, Lou Reed

igrajo Javier Bardem (Reinaldo Arenas), Olivier Martinez (Lazaro Gomez Carilles), Andrea Di Stefano (Pepe Malas), Johnny Depp (Bon Bon/poročnik Victor), Michael Wincott (Herberto Zorilla Ochoa)

Zgodba

Življenje kubanskega pisatelja Reynalda Arenasa – zaradi homoseksualnosti in ostrine pisanja so ga grobo zlorabljale kubanske oblasti. Po prihodu v New York se mu ni godilo nič bolje.

Temeljno vprašanje filmske biografije je vedno razpeto med subjektiven in objektivni pogled ter časovno obdobje, ki ga skuša ujeti, podoživeti; zakaj je življenje kubanskega umetnika za film bolj zanimivo kot življenje, kajpavem, tolminskega najstnika? (Morda pozna odgovor Cvitkovič?!) Schnabel se je odločil za Arenasov portret "od rojstva do smrti", pri tem presenetil z natančnim lovljenjem kubanske atmosfere 60-ih ter odličnim vodenjem (glavnih) igralcev, vendar se mi ob filmu *Preden se znoči* ves čas zdi, da se vsestranskemu Julianu ni uspelo odločiti, ali naj se splazi v pisateljevo glavo ali pa ga zanima predvsem represivnost Kube. Če je pri svojem filmskem prvencu, filmu o genialnem Warholovem izbrancu, Basquiatu, na koncu prevladala mentalna podoba slikarjevega umiranja, se Schnabel tokrat odloči, da bo sklenil z "dokumentarističnim" posnetkom Reinalda v New Yorku. A v oči se vedno vračajo predvsem klavstrofobični prizori jetniškega maltretiranja ter njihovo nasprotje, sončni trenutki Reinaldove zaljubljenosti. Kot da bi lahko Schnabel zares srce v pisateljevo glavo in naša srca, če bi se v biografskem času ustaval na omenjenih mestih in ju izdolbel do konca. (V slovenskih okvirjih velja opozoriti tudi na prvi prevod Arenasa

v slovenščino, ki ga je izdala Mini premiera Ljubljanskih kinematografov. V paperbacku.)

N.P.

umetna inteligenca

A.I. – Artificial Intelligence

ZDA 2001 145'

režija Steven Spielberg

scenarij Steven Spielberg, po kratki zgodbi Briana Aldissa *Superigrača so za vse poletje*

fotografija Janusz Kaminski

glasba John Williams

igrajo Haley Joel Osment (David Swinton), Frances O'Connor (Monica Swinton), Sam Robards (Henry Swinton), Jake Thomas (Martin Swinton), Jude Law (Gigolo Joe), William Hurt (profesor Allen Hobby)

Zgodba

Svet v daljni prihodnosti ni več prepoznaven: globalno segrevanje povzroči, da se tečaja stalita in poplavita svetovne metropole, pomanjkanje naravnih virov pa rezultira v slabi prehrabeni oskrbi. Še sreča, da je znanost toliko napredovala, da si lahko starši namesto otrok občasno omisslijo robote, ki ne terjajo hrane ... Monica Swinton žaluje ob izgubi sina in dobi od moža Henryja v uteho humanoidnega robota Davida, dečka z vgrajenimi čustvi. Ko David zagreši nekaj zelo hudega, ga Monica kot kakšnega psa odpelje pokončat, vendar si med potjo premisli in ga pusti sredi gozda. David se nato odpravi na odisejado, na kateri naj bi našel Modro vilo, ki ga lahko spremeni v čisto pravega otroka iz mesa in krvi.

Zgodovina filmskega projekta, ki sliči na ime *Umetna inteligenca*, se začne tam nekje leta 1969, ko Brian Aldiss v Harper's Bazaarju objavi kratko znanstvenofantastično zgodbo z naslovom *Superigrača so za vse poletje*. Zanj se, še svež po kreativnem triumfu celuloidnega eseja *Odiseja v vesolju* (2001: A Space Odyssey, 1968), vname filmski čarovnik in megaloman Stanley Kubrick. V njej vidi parafrazo Collodijevega *Ostržka* za nov milenij, za obdobje visoke tehnologije in umetne inteligence: deček-robot, ki nima programiranih le dejanj, ampak tudi čustva, sumi, da ga njegova adoptivna starša, *de facto* človeška lastnika, odrivata in zanemarjata prav zaradi njegove artificialnosti, zato si bolj kot kar koli drugega želi postati pravi, organski človek ... Potem se ta futuristično-apokaliptično-eksistencialistična zadeva v Kubrickovem predalu valja skoraj četrto stoletja, dokler legendarni režiser po ogledu Spielbergovega *Jurskega parka* (Jurassic Park, 1993) naposled ne sklene, da so računalniški posebni učinki, kategorija, ki jo je z *Odisejo v vesolju* svoje dni praktično sam izumil, medtem dovolj napredovali,

da bi lahko Aldissove besede meso postale. Vmes se s Cruisom in Kidmanovo še skoraj dve leti zamudi na snemanju *Široko zaprtih oči* (Eyes Wide Shut, 1999) in marca 1999, ne da bi z ekranizacijo Aldissa sploh prav začel, umre. Projekt z delovnim naslovom *A.I.* obstane na mrtvi točki, dokler ga naslednje leto ne pograbi Spielberg in ga odrežira sam, Kubricku v posvetilo. *Umetna inteligenca* ugleda luč kinoprojektorja v prvem letu novega tisočletja, v letu, ko "poteče veljavnost" Kubrickovi *Odiseji*.

Tako nekako gre legenda, večinoma najbrž resnična, pomalem morda izmišljena, o genezi enega najtežje pričakovanih ameriških filmov leta 2001, projekta z dimenzijami kakšnega *Harryja Potterja* ali *Gospodarja prstanov*. Ja, tudi Spielberg je baje prišel na idejo, da bi iz *Umetne inteligence* napravil filmsko nadaljevanje, a ga je relativno razočarljiv box office očitno le spametoval. Prav je tako, saj bi bilo izničiti vrednost tako monumentalnega posvetila z nepotrebnim *sequelom* dejanje, nevredno Spielbergovega dobrega imena. *Umetna inteligenca* je namreč enkratna zlitina Spielbergu lastne tople naracije s Kubrickovimi hladnimi stilemi oziroma, kot bi rekli angleški kritiki, *Umetna inteligenca* je hollywoodska anomalija: film, za katerega nastanek mora biti uglasenih in usklajenih na tisoče podrobnosti, na tisoče oseb in stvari, povedano drugače, film, kakršen nastane kvečjemu enkrat na desetletje. Biti zraven je vsakemu cinefilu lahko le v čast.

A.Č.

Aleš Čakalič, Nejc Pohar, Simon Popek, Mateja Valentincič

prežeči tiger, skriti zmaj



Wo hu cang long/Crouching Tiger, Hidden Dragon

Tajvan/Kitajska/Hongkong/ZDA 2000 120'

režija Ang Lee **scenarij** Hui-Ling Wang, James Schamus, Kuo Jung Tsai, po romanu Du Lu Wang **fotografija** Peter Pau **glasba** Jorge Calandrelli, Tan Dun, Yong King **igrajo** Chow Yun-Fat (mojster Li Mu Bai), Michelle Yeoh (Yu Shu Lien), Zhang Ziyi (Shao Lang, Chang Chen (Lo)), Lung Sihung (Sir Te), Cheng Pei-pei (Jade)

Zgodba

Naslov se nanaša na star kitajski pregovor, ki opisuje prostor, kjer nič ni tako, kot je videti na prvi pogled; prostor, v katerem domujejo junaki in se okrog njih pletejo legende. Li Mu Bai je prekaljen in znamenit mečevalec, ki lepega dne odloži svoje orožje, starodavni meč Zelena usoda, da bi se lahko posvetil neizpolnjeni ljubezni, ki jo goji do plemenite bojevnice Yu Shu Lien. Načrte mu prekriža zagrizena sovražnica Zlobna lisica, ki je spravila v grob že njegovega učitelja. Štrene dokončno zameša mlada pustolovka, princesa Jen, ki niha med dobrim, zlim, strastno ljubeznijo do puščavskega razbojnika in kraljevsko poroko.

Ang Lee

Producent iz Tajvana, rojen leta 1954, študiral v Združenih državah Amerike. Leta 1978 je diplomiral iz gledališke umetnosti na univerzi v

matjaž klopčič



Illinoisu in nadaljeval s študijem filmske produkcije na newyorški univerzi. V letu 1963 je na tajvanskem Golden Harvest Film Festivalu prejel nagrado za najboljši narativni film z naslovom *Dim Lake*. Še med šolanjem v New Yorku je režiral *Fine Line*, 42-minutni film, ki je bil nagrajen za najboljšo režijo in za najboljši film newyorškega filmskega festivala leta 1983. Prvi igrani film je Ang Lee predstavil pod naslovom *Pushing Hands* (1992) v Panorami berlinskega festivala, dosegel je prvo mesto v selekciji azijskih filmov, bil je nominiran za devet tajvanskih oskarjev in osvojil tri, Ang Lee pa je prejel še posebno nagrado za režijo. Leta 1994 je bil njegov film *Svatba* (*Wedding Banquet*) predstavljen na festivalu v Berlinu in nagrajen s prvim odličjem, zlatim medvedom. Film je bil nagrajen tudi z oskarjem za najboljši tuji film, na Tajvanu pa je prejel še dodatnih pet odličij. Njegov tretji film, *Jej pij moški ženska* (*Eat Drink Man Woman* 1994), je bil predstavljen v selekciji režiserjev festivala v Cannesu.

V letu 1995 Ang Lee po scenariju Emme Thompson režira film po romanu Jane Austen *Razsodnost in rahločutnost* (*Sense and Sensibility*), kjer nastopajo tudi Emma Thompson, Hugh Grant in Kate Winslet. Film je bil nominiran za sedem oskarjev, med njimi tudi za najboljši film. Nagrajen je bil za najboljšo predelavo v scenarij. Na festivalu v Berlinu je prejel zlatega medveda ter nagradi zlati globus za najboljši scenarij in najboljši film.

V letu 1998 Ang Lee konča snemanje filma *Ledeni vihar* (*The Ice Storm*), ki je njegov prvi film po popolnoma ameriškem scenariju, in film *Ride With the Devil* na temo državljanske vojne v Ameriki.

Svoj film *Prežeči tiger, skriti zmaj* predstavi takole:

“Film pripoveduje o Kitajski, ki je najbrž nikoli ni bilo. Morda se je pojavljala le v fantazijah, vezanih na Tajvan in moje otroštvo. Filmi o viteških spopadih, borilnih veščinah in pravljicnih dosežkih posameznikov, so bili moje namišljene predstave, ob katerih sem se lahko izognil dolgočasnim nalogam življenja. Da se bodo ti moji sanjski motivi združili v filmu, ki ga načrtujemo na Kitajskem, je srečna ironija, ki me nagraduje...”

Nekaj o življenju Kinga Huja

King Hu (1931 – 1997) se je rodil v pisateljski družini in študiral umetnost v Pekingu. Leta 1949 se preseli v Hong Kong in se vpiše na

državni filmski inštitut. Skuša se priključiti kitajski filmski produkciji, ki pa je v teh letih povsem opuščena. Zamenja veliko služb in se skuša uveljaviti pri filmu. Končno postane asistent veterana Jana Juina, v petdesetih nastopi kot igralec z imenom Chun Chian. Ker je tudi scenarist, ga kasneje zaposlijo bratje Shaw, ki gradijo nov studio v Kowloonu. Leta 1963 je korežiser romantične komedije z Li Xian Xiangom, ki se imenuje *Večna ljubezen* (*Liang Shango*). Režijo v celoti – in manjšo vlogo – prevzame s filmom *Otroci dobre zemlje* (*Dadi emu*), ki v letu 1964 predstavlja zelo osebno in originalno delo. Kasneje se posveti redkemu žanru – *wuxia pianu*, ki ga obvlada kot nihče. *Wuxia pian* spominja na viteške pustolovščine potujočih mečevalcev in samurajev. Brilljantno realizira scene borb in dvobojev v zelo izdelanih dekorjih z neverjetno koreografijo, ki jo uveljavlja tudi v pekinški operi, za katero je velik strokovnjak in njen izkušen poznavalec. Izredno pozornost posveča popolnosti vsakega najmanjšega detajla in uporablja sijajno koreografijo. Pri njem odkrivamo izvirno sugestivnost, ki je ne najdemo nikjer drugje. Za brate Shaw pripravi prvi *wuxia pian* film z naslovom *Come Drink With Me* (1965). Leta 1968 gre na Tajvan, kjer režira film *A Touch of Zen* (1969), nato pa snema vse do svoje smrti. Leta 1990 režira film *Swordsman Xuo*.

A Touch of Zen

Projekcija tega tajvanskega filma me je spomnila na premiero, ki so nam jo priredili avtorji filma *A Touch of Zen* v davnih sedemdesetih letih, menda v letu 1972. Sedel sem poleg avtorja filma, King Huja; ura je bila nenavadna, že okrog polnoči, v svečani in prazni dvorani festivala v Cannesu, kamor so me povabili francoski filmski navdušenci in kritiki, med njimi nekaj kasnejših priznanih imen evropskega filma. Režiser filma, molčeči, čokati King Hu, nas je pripravil na gledanje prvega kitajskega filma, kar sem jih kdaj koli videl. Projekcijo sta nam organizirala agent podobnih produkcij, zelo čašчени Pierre Rissient, in tedanji predstavnik filmov tiskovnih konferenc, kasnejši slavni filmski avtor Bertrand Tavernier. Mene je povabil Michel Ciment, ki je bil že v tistih časih eden najzanesljivejših kritikov svetovnega filma in izreden poznavalec najpomembnejše filmske produkcije sveta. Seveda v tistih letih podobnih filmov ni bilo veliko, saj je imela Kitajska v času kulturne



revolucije prepoved produkcije kakršnih koli filmov. Zato nas je film, o katerem je navdušujoče govoril Pierre Rissient, seveda zanimal. Pred leti sem bil član žirije festivala v Locarnu, zato sem vedel, da je mogoče na teh mestih velikokrat videti tudi prepovedane filme, ki so zaradi drznosti in svobodomiselnosti sijajen dokument nepopolne demokracije, na katero smo tako pogosto in naivno prisegali mi, Jugoslovani ...

Pustimo moje želje in upe, film *A Touch of Zen* me je vsekakor navdušil in osupnil. V čem so bile njegove novosti in posebne odlike? Najprej moram omeniti, da so bili vsi borbeni prizori posneti tako sijajno, da so v meni vzbujali vtis sanj. Hitri teki kamere, upočasnjeni posnetki sabljaških sunkov, zadetov, skokov. Rezila, ki so letela po zraku in poljubno zadevala: vsak udarec meča je presekal cele vrste dreves, ki so kasneje odrezana padala proti dnu gričev, po katerih so se vrstili sabljaški prizori. V resnici se mi je vsiljeval izraz, da gre za premišljeno, koreografirano odliko borilnih prizorov. Česa podobnega nisem videl nikoli prej!

Tu moram poseči v svojo biografijo. K filmu me je pripeljal sabljaški šport, ki sem ga dolgo desetletje redno treniral v ljubljanskem Odredu. Našo vrsto je vodil priznani, prvi slovenski olimpijonec, podpolkovnik Rudolf Cvetko, ki je (če se ne motim) dosegel drugo mesto na olimpiadi v Amsterdamu: nastopil je v avstrijski moški ekipi in tam kot član tedanje državne reprezentance zasedel drugo mesto. Cvetko me je imel kar rad in velikokrat me je poklical v sredino, kjer je potem skupaj z menoj predstavil katero od pomembnih novosti italijanske borilne šole. Cvetko je bil menda še edini živi borilec, ki so ga vzgojili velikani italijanske šole, učenec velikega borilca Negra. Žal Cvetko ni uspel napisati priročnika za šolo, ki bi ga vsepovsod potrebovali.

Direktor filma *Jara gospoda* me je poznal. Milan Guček je vedel, da tekmujem v borilnem športu; v petdesetih letih sem bil celo eden od državnih prvakov. Kasneje sem dosegel drugo mesto – moj najvišji uspeh – na prvenstvu Francije leta 1955 v Marseillu, kjer je bila doma ena vodilnih ekip svetovnega sabljanja. Na tem turnirju, ki ga je spremljal starejši, zelo ugleden predsednik sabljaške zveze, sem iz njegovih rok prejel celo posebno odličje: coupe Martini, ker sem se menda predstavil z najlepšimi borbami in tehniko. Odličja je bil Cvetko, naš "stari jarač", kot smo mu rekli, zadržano vesel. Spomnil sem se besed, ki jih je stalno ponavljal: "Vsakomur želim uspeh, kakršnega si zasluži." Njegovih besed smo se spomnili tudi preteklo leto, ko smo mu odkrili spomenik v rojstnih Senožčah. Kadar smo začeli tekmovalja, je vse premeril in z mirnim glasom rekel: "In ... že!" Kakšna odločujoča "komanda"!

To sicer ni za vse enako zanimivo, vendar smo bili trije člani Odreda – poleg mene še Jure Baumgartner in Arzen Brčić – izbrani, da bi učili borilnega športa dvobojevalca v filmu *Jara gospoda*. V filmski ekipi Bojana Stupice sem prvič gledal snemanje. V družbi z Miletom Korunom in Nikom Matulom sem izkoriščal dolge dopoldneve in meglena jutra, ko smo čakali na sonce v Volčjem potoku. Tam sem velikokrat sedel, čakal in klepetal z Bučo – tako so klicali Stupico –, ki je v meni videl navdušenega obiskovalca kinodvoran, česar pa moj oče ni preveč cenil ...

Kung-fu filmi v sedemdesetih letih

Moja osuplost ob filmu *A Touch of Zen* se v prvi vrsti nanaša na povsem nov, nenavadno uspešen način predstavitve vrste sabljaških spretnosti, ki si jih sam nikakor ne znam razložiti. So pa ključne! Pred tem filmom sem bil pristaš izjemne uglajenosti dvoboja in njegovega razkosanega, a sijajnega ritma, ki ga je dosegal in uveljavil *Hamlet* (1948) Laurencea Olivierja. Hujev film *A Touch of Zen* je to briljantnost scene povsem zasenčil s svojo neverjetnostjo.

Namesto enega nevarnega rezila se pred nasprotnikoma pojavlja vrsta nevarnih strelc, ki letijo od vseh strani; dvobojevalec izbrane scene se jim mora posebej izogibati, jih odbijati, tudi loviti. To je vzporedna, nenavadna, osupljiva novost sabljaških, borilnih scen filma *A Touch of Zen*. Sam sem bil izurjen borilec in državni prvak Jugoslavije, kjer so strogo vpeljevali pravila in sojenje. Pripadal sem Odredu iz Ljubljane, ekipi, ki je bila ena najboljših v državi, skupaj z Arzenom Brčićem, študentom medicine, Juretom Baumgartnom, pravnikom Andrejem Grahorjem in občasno gostujočim Mitjo Ivanovom; naša ekipa je bila znana, saj je velikokrat zmagovala, tudi v srečanjih z nemškimi in avstrijskimi kolegi. Rudolf Cvetko, naš vesoljni vzgojitelj, je svojo šolo v sabljanju sijajno vodil. Predvsem pa nas je vzgajal.

Ne smete se čuditi mojemu presenečenju in vprašanju, ki jih je porajal film King Huja. Nikakor nisem znal razložiti odlik koreografije borilnih prizorov. Danes, dobrih petindvajset let pozneje, še vedno ne vem, kako je izpeljana koreografija v filmu Anga Leeja. Razlaga, ki se oklepa prav vseh možnosti izvedbe in izpeljave delno levitacijskih rešitev, povezanih z osupljivimi scenami sabljanja, ki so prav gotovo ključne za uspeh filma, bi bila lahko dosežena s predelavo scen s pomočjo trikov. Pa vendar mora biti tudi rešitev s triki vezana na živo nastopanje vseh glavnih junakov, ki so pritrjeni – če sploh – z jeklenimi vezmi, celo z žicami, na drevesa, košate vrhove v kitajskem pragozdu, pač nekje, kjer so podobne operacije mogoče. Še vedno pa ostaja popoln načrt vseh trikov, ki jih morajo izpeljati z lažnim gibanjem, z vrtoglavo hitrostjo izvedbe posameznih borilnih spopadov, izvedenih bolj z nakazanim, vrtoglavi nihanjem, s triki, ki jih naše nepopolno oko povezuje. Zaradi njih občudujemo film Anga Leeja, ne da bi povsem točno vedeli, zakaj in na kakšen način so posneli tiste dele, ki značaj borilnih veščin, celo koreografije, vodijo do neslutnih odlik! Ne znamo jih povsem točno pojasniti. Pripomba z reklamnega prospekta filma pove le to, da so bile uporabljene tudi računalniške spretnosti!

Prežeči tiger, skriti zmaj

Podatki o delu Anga Leeja nas seznanjajo z biografijo tajvanskega mojstra, okrog katerega se nagrade kar vrstijo. *Prežeči tiger, skriti zmaj* je prejel vrsto oskarjev. Za fotografijo, scenografijo, glasbo in kostume. Pred nami je prav gotovo ena tistih mojstrov, ki nas presenečajo z domiselnostjo stranskih motivov in odlik reševanja režijskih, premišljenih scen, ki film Anga Leeja ohranjajo v našem spominu kot svojevrstno, noro, popolno, v detajlih izbrušeno mojstrovino superlativnih vrednosti. Mednje sodi tudi koreografija borilnih prizorov in popolnost filmskih obrazov junakov, ki nam jih Ang Lee predstavlja.



Neverjetna pestrost rekvizitov samega filma in domišljena uporaba scenografije, ki se nam odkriva z močjo pravljичne Kitajske, o kateri smo že velikokrat slišali, pa je nismo še nikoli spoznali v tako domišljenem kalejdoskopu naših želja, ki se izpolnjujejo v istem trenutku, kot se rojevajo. Ta pravljичna odlika neizpovedanega, nemega, s čimer nam avtor predstavlja vso dovršenost, nas prepričuje, da je vsa moč filma ujeta v dveinpolurni spektakel *Prežečega tigra*. Slednje odkrivamo na robu drugega tisočletja v filmih podobne, pravljичne dovršenosti, ki nam zagotavljajo, da se nahajamo na tistem delu sveta, kjer se pravljичne želje odkrivajo v navidez zapuščeni, na otroštvo vezani popolnosti odsevov vsega živega; s tem je povezana nujna negotovost, v kateri se poteze vseh naših sopotnikov prepletajo z odtenci sanjavih želja – in vsaka beseda v njihovo slavo je samo odveč. Ujeta, posneta slika nas spremlja kot slavospev, ki je nepotreben. Vsaka izgovorjena beseda dosega čudež samega obstoja resnice z zadnjimi odtenci. Pri takšni popolnosti barvnega filma je najlepše, če ga sprejemamo s tihim spoštovanjem, saj to skriva v sebi vse potrebne presežnike!

Yuen Wo Ping

Mojster borilne koreografije – sabljaških prizorov filma. Uveljavil se je kot izvedenec za podobne scene v veliki uspešnici bratov Wachowski *Matrika* (The Matrix, 1999) in sodeloval pri znanih filmih mojstrov, kot so Jackie Chan, Jet Li in Samo Hung. Wo Ping je že delal pri vrsti filmov kot koreograf, režiser, celo kot producent. Rodil se je leta 1943 kot najstarejši sin številne družine v Guangchanu na Kitajskem. V šestdesetih letih se je uveljavil v produkciji filmov kot kaskader in borilec kung-fu dvobojev. Pri šestindvajsetih je izdelal koreografijo prvega samostojnega filma režiserja Ng See Yuena. Popolnoma samostojno je oblikoval tudi uspešen film nadvse uveljavljenega igralca Jackieja Chana z naslovom *Shadow of the Eagle* (1978). Tudi njegov naslednji film, *The Drunken Master* (1978), je povezan z bleščečim nastopom Jackieja Chana. Z letom 1979 se Yuen Wo Ping uveljavi kot samostojen producent in koreograf. Po mnenju Ang Leeja je najsijajnejši posameznik koreografiranih scen kitajskih filmov. Njegova koreografija je uvedla vrsto sijajnih dosežkov Jet Lija in Tsui Harka, denimo v filmu *Bilo je nekoč na Kitajskem* (Once Upon a Time in China, 1992). Yuen mojstrsko oblikuje srhljive trenutke in zmore prav vse predstaviti v borilnih veščinah kitajskega kung fuja. Poleg tega je izredno izobražen in se vedno znova vrača k izvoru samih veščin. Odlike kung fuja izredno spoštuje: pozna klasično tradicijo in dosežke kitajske opere z njenimi gibanji in akrobatiko. Morda se je prav iz teh gibov razvil avtentični kung fu. V Yuenovi koreografiji postaja borilna veščina že izvajalska umetnost: pred nami se uveljavlja popoln in samostojen filmski jezik.

Wu xia

To je ime za prepoznavnega kitajskega junaka ali junakinjo. *Wu* pomeni borilno, borec, borka, medtem ko približen prevod izraza *xia* v zahodnem svetu pomeni "potujoči vitez". Vendar je predstavnik *wu*

xie popolnoma svobodno bitje in pripada sloju ljudi, za katerega so najbolj spoštovane odlike: osebna čast, zvestoba in pravičnost. Te odlike se idealno povezujejo in *wu xia* postaja mitska odličnost izjemnega posameznika v kitajski dediščini. V Chingovih dinastijah osemnajstega in devetnajstega stoletja je bilo vpletanje nastopajočih oseb žanra *wu xie* izredno popularno. Zgodba iz žanra *wu xie* postane fantazijska pripoved o moči, romancah in moralnih zakonih, ki jih utelešata Li Mu Bai in Shu Lien v filmu *Prežeči tiger, skriti zmaj*.

Kakor hitro se je žanr začel razvijati, je postajal junak *wu xie* vedno bolj neodvisen, saj je služil uveljavljanju časti in pravice ter pokorščini ali spoštovanju do izbranega gospodarja. Zato junaki *wu xie* niso podobni junakom, ki jih poznamo na Zahodu, kjer kot osamljeni kavboji prihajajo v mesto, da bi se borili za pravičnost in kaznovali tiste, ki je nočejo upoštevati.

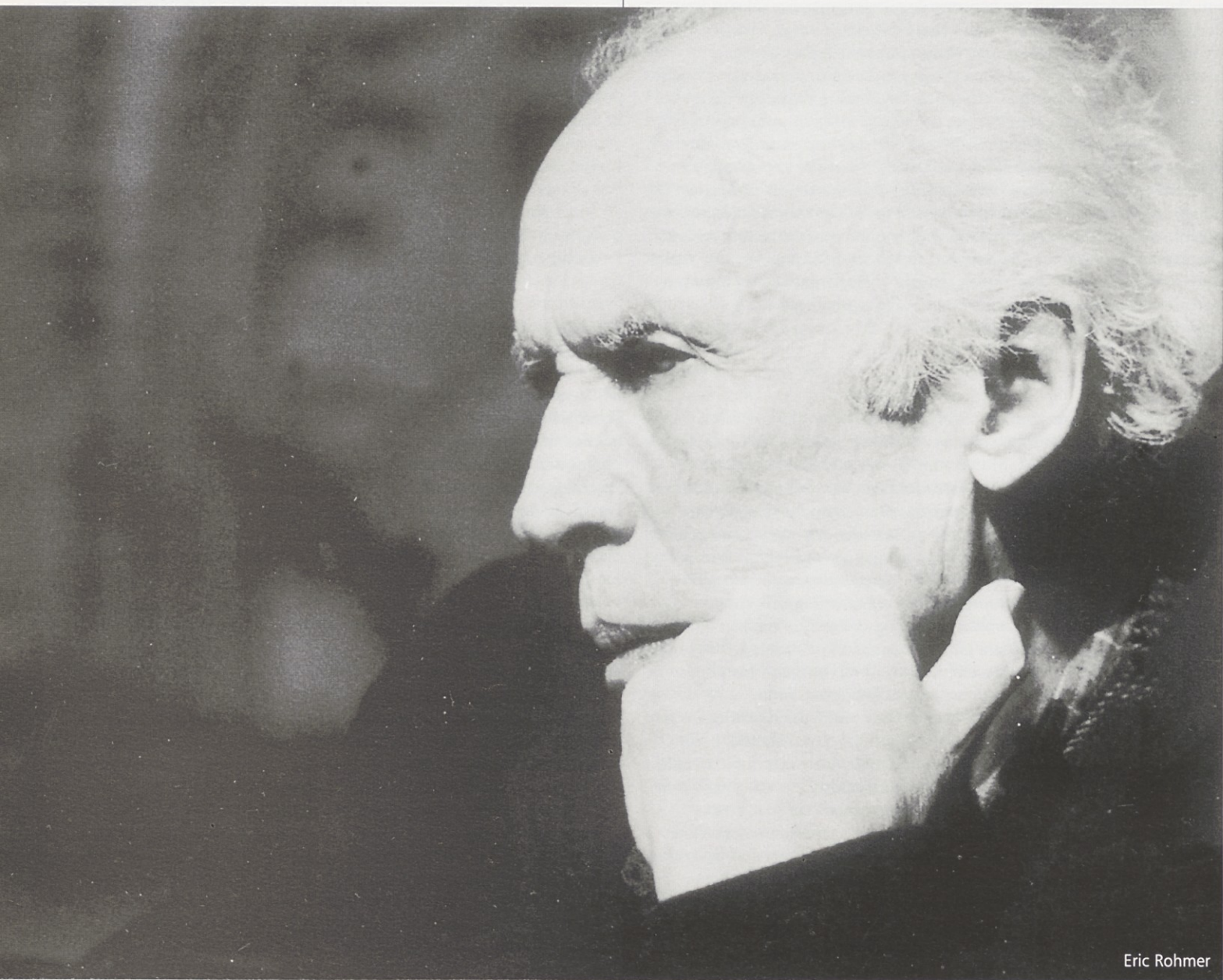
Svet *wu xie* se razlikuje od sveta človeške družbe. *Wu xia* deluje pod površjem, v svetu zakonov, ki se imenujejo *giang hu*. To je svet, ki ga sestavljajo posamezniki in njihova razmerja, ne pa kolektivna odgovornost in vlada. Ta razmerja so povsem izven zakona. *Wu xia* lahko postane del "podzemlja" – organizacija, podobna mafiji. Zvestoba in osebna čast sta še vedno najvišji vrlini, s tem da služabnik nekega mojstra spoštuje in uveljavlja njegove zakone in besede, celo bližino same smrti. (Dandanes ima izraz *giang hu* širšo vrednost, vmešava se celo v zakone življenja znotraj družbe ...)

Navidezni svet *giang huja* je v kitajski kulturi zelo udomačen.

Osebnost Li Mu Baija ima naslednje poteze: bori se proti krivicam, ostaja zvest svoji oblubi, zasleduje in uresničuje svoje želje. Stalni motiv romanov *wu xie* je preseganje borilnih dvobojev, ki vidijo končno rešitev v transcendenci.

Li Mu Bai uresničuje Wudanovo načelo. V svetu popularnih predstav zgodb *wu xie* ločimo stil *wu dana* od *šaoilinskih* dosežkov borilnih veščin. Veliko bolj divje bojevanje v slogu *šaoilina* predstavlja zunanjo moč, medtem ko principi *wu dana* – slog borbe Li Mu Baija – predstavljajo večjo notranjo moč. Disciplini *wu dana* in *šaoilina* si v kitajski filozofiji ne nasprotujeta. Obe sta integralni sili vsakega živega bitja. Rešitev spopada med njima se kaže v iskanju notranje harmonije, zmanjševanju konfliktov in približevanju realni moči posameznika. Kreativni naboj različnih orientacij borilnih veščin je v oblikovanju filma *Prežeči tiger, skriti zmaj* pomemben dejavnik. •

zgodbe štirih letnih časov – misteriji (o) ljubezni



Eric Rohmer

andrej šprah

Rohmerjevi filmi gledalca očarajo in priklenejo nase z materialnostjo in senzualnostjo posnete realnosti: z zvoki žvrgolenja ptic, z igro svetlobe in senc na Rosininem obrazu v Jesenski zgodbi, z Isabellinim nasmehom v trenutku, ko je "razkrinkana", z zavijajočim vetrom in tako naprej. To so trenutki "magičnega realizma". (Fiona A. Villella)

Pisanje o filmih Erica Rohmerja bi bržkone lahko zaobšlo prodorno študijo Pascala Bonitzerja o ustvarjalnem opusu režiserja, ki se je kljub svojim častitljivim letom še vedno pripravljen soočiti z izzivi, kakršnih se zagotovo ne bi sramovali pol mlajši filmarji.¹ Navezava Rohmer-Bonitzer je pravzaprav postala svojevrsten "obvezni" referenčni kanon razmišljanja o Rohmerjevi cinefiliji, ki mogoče v izhodišču deluje nekako že-videno. Vendar pa se zdi, da bi izogib subtilnim analizam, s katerimi se srečujemo pri Bonitzerju – in ki z vsakim novim branjem razkrivajo nov spekter podtonov in (pod)pomenov ter so tudi v tem še kako sozvočne z načinom Rohmerjevoga platenja filmskih zgodb –, pomenil predvsem utiranje steze čez divjino neposredno poleg že izkrčene poti. Še posebej zato, ker predstavlja Bonitzerjev princip (v)pogleda v Rohmerjev opus razkrivanje določenih "kodov", s pomočjo katerih nam je šele zares omogočeno globlje doumetje na prvi pogled preprostih, a v resnici še kako zapletenih estetsko-narativnih ustvarjalnih principov enega najbolj vitalnih režiserjev generacije, "usodno" opredeljene s paradigmo francoskega *novega vala*. In čeprav naj bi po Bonitzerjevih lastnih besedah njegovo delo ne imelo "... namena biti monografija, ampak esej, poskus bolj 'diagonalne' kot pa globalne ali izčrpne analize Rohmerjevih moralnih ciklusov"², njegovi izsledki v resnici ne predstavljajo samo "izčrpne analize" Rohmerjeve ustvarjalnosti v kontekstu posameznih filmov ali filmskih ciklusov, temveč v največji meri opredeljujejo avtorsko "kompleksnost" cineasta, ki je pogosto označen predvsem kot "... realist, opazovalec nravi, ne pa fabulator, cineast imaginarnega ...". V mislih imamo kompleksnost v tistem pomenu, ki na eni strani izpostavlja avtorja kot *auteurja* v najboljši tradiciji "teorije avtorstva", na drugi pa kot dejansko avtorsko držo prepozna tisto, ki se ob "pripovedovanju" zgodb nenehno sprašuje tudi o samem bistvu gibljivih podob in tako v nekem dovolj paradoksnem pomenu pred(po)stavlja svojevrstno vseskozno snemanje "filma-o-filmu" v smislu podmene, da "... je vsak film, ki je vreden svojega imena, narejen tudi zato, da izigra in razgali laž filma kot sveta iluzorno zadovoljenih želja (podobno kot mora roman zlomiti svoje fantazmatično nagnjenje, se pravi užitek Don Kihota in Emme Bovary)".³ Rohmerjevska metoda "filma-o-filmu" sicer ni v neposredni zvezi s principom "filma-v-filmu", za katerega s pomočjo Deleuza vemo, da je predvsem metoda dela, ki jo je treba "zagovarjati od drugje". Kljub nekaterim bistvenim razlikam med obema principoma pa je vprašanje "zagovora od drugje" še kako zavezujočega pomena za doumevanje Rohmerjevega pristopa k filmskemu univerzumu, saj predstavlja eno ključnih paradigem, ki nam lahko pripomore v bližino cineastovih moralnih dilem o tem, ali naj razkriva resnico ali laž(nost) filmske podobe. Čeprav pri Rohmerju ne gre za, ponavljamo, klasično metodo "filma-v-filmu" – odločujoča razlika je v "stopnji transparentnosti", ki jo zagotavljajo posamezni primeri –, pa je njegovo "razgaljanje biti" filmske podobe posredno še kako povezano z Deleuzovim prepričanjem, da je v vseh umetnostih princip "dela-v-delu" pogosto "... v neposredni zvezi s pozornostjo, namenjeno nadzoru, preiskovanju, maščevanju, zaroti ali spletki. Takšne primere tako najdemo že pri gledališču – v hamletovskem gledališču – kot tudi pri Gideovih romanih."⁴ Najbrž ne more biti naključje, da pričujoče besede najdejo presenetljivo sozvočje z mislimi, ki jih Bonitzer v generalnem uvodu namenja Rohmerjevemu opusu: "Pogosto dobimo občutek, da imamo opraviti z izumetničenimi komedijami, v resnici pa gre za nekaj posev od drugega: Rohmerjevi filmi so predvsem kriminalke, filmi z uganko. Njihov zaplet se vedno vrti okrog neke skrivnosti. Najraje bi jih imenovali kar misteriji."⁵ Kaj naj bi bil temeljni misterij v podobah letnih časov znotraj rohmerjevskega pojmovanja strukturiranja meteorološkega leta in od kod "zagovarja" svojo predanost filmskemu starosta francoskih *novovalovcev* pa naj bi bili tudi ključni dilemi, za kateri bomo skušali poiskati odgovor v pričujočem zapisu.

Pascal Bonitzer se v svoji knjigi ciklusa *Zgodb štirih letnih časov* dotakne samo prek prve – *Pomladne zgodbe*, saj je bila njegova knjiga zaključena v času, ko je Rohmer snemal šele drugo od *Zgodb*. Naše razmišljanje o ciklusu pa se pravzaprav začne tam,



Zimska zgodba

kjer ga Bonitzer sklene, oziroma na mestu, kjer francoski teoretik detektira povezavo med pripovedmi o letnih časih z Rohmerjevima predhodnima ciklusoma. Vsekakor se je namreč mogoče strinjati s predpostavko, do katere pride Bonitzer na podlagi izčrpne analize nekaterih "povezovalnih" elementov *Pomladne zgodbe* in s pomočjo katere pravzaprav prejucira celotno zasnovano strukturo tretjega Rohmerjevega ciklusa: "Vendar je povsem mogoče, da je Pomladna zgodba v znamenju števila Tri tudi v tem smislu, da je tretji cikel, ki ga ta film načinja (Zgodbe štirih letnih časov), sinteza obeh predhodnih, Moralnih zgodb ter Komedij in pogovorov. Pri obeh si namreč izposoja posebnosti (pri prvih vprašanje zvestobe, pri drugih pa žensko dominantno), ki jih povezuje v nov sistem."⁶ Nov sistem, ki ga z novim ciklusom gradi Rohmer, se v mnogočem "osvobaja" določenih generativnih značilnosti predhodnih, še najbolj pa morda pade v oči princip nadgrajevanja, ki je pravzaprav svojevrstna "redukcija", vračanje k "temeljnim eksistenčnim" vprašanjem sodobnega posameznika, izčiščenim "metafizičnih razsežnosti", s katerimi je bilo determinirano prenekatero delo iz avtorjevih predhodnih ustvarjalnih obdobj. Težišče se tako iz raziskave enigmatskega – slednje sicer ostaja eno nepogrešljivih pripovednih gibal – kot sredstva za doseg določenih ciljev, pogoje(va)nih z egoističnim vodilom protagonistov na poti do konkretnih pragmatičnih rezultatov, preveša v raziskavo posameznikovih dejanj, pogojevanih iz vzgibov, ki jih ne opredeljuje neposredna težnja po izpolnitvi pragmatičnega cilja, temveč po zadovoljitvi "imaginarnih" potreb ljubezni, prijateljstva, starševstva ipd. Misterioznost se torej vrača v domeno človekove "duševnosti", iz katere se je seveda skozi vse Rohmerjevo ustvarjanje napajala, le da je prej pogosto segala iz konkretnega tudi v polje občosti, sedaj pa prehaja nazaj na raven intimnega, s čimer se osvobaja teže "weltanscaunga" in oblebdi v radoživosti iskanja smisla brez transcendentnosti.⁷ To pa so vprašanja, ki kljub obratu nedvomno še vedno zadevajo tudi bistvo same filmske podobe – vprašanja, mimo katerih poleg teoretikov ni mogel in ne more prenekateri filmski režiser; med njimi v 80-ih in 90-ih prednjačijo imena kot Wenders, Kiarostami, Von Trier –, tako



da njena bit tudi v novi konstelaciji očitno ostaja ena prevladujočih Rohmerjevih preokupacij.

Za argumentacijo povedanega bo seveda potrebna konkretna zaslomba v neposrednih filmskih dejanjih. Zaporedje, ki mu bomo na tem mestu sledili, pa ne bo meteorološka logika letnih časov, temveč kronologija nastanka posameznih *Zgodb*: torej *Pomladna* (Conte de printemps, 1990), *Zimska* (Conte d'hiver, 1992), *Poletna* (Conte d'été, 1996) in *Jesenska* (Conte d'automne, 1998). Če rečemo, da je princip "redukcije" eden ključnih metodoloških prijemov v *Zgodbah štirih letnih časov*, je smiselno poudariti, da je potekal postopoma in po pričakovanju kulminiral v zadnji – *Jesenski zgodbi*. Na sled novi Rohmerjevi "metodologiji" se zdi najbolj smiselno kreniti skozi vsebinski prelet *Pomladne zgodbe*: Jeanne, mlada profesorica filozofije, se med odsotnostjo prijatelja za nekaj dni naseli pri naključni znanki, študentki Nataši. Spozna njenega očeta Ivana in njegovo partnerico Evo, ki je Nataša ne prenaša in jo celo obtoži kraje ogrlice, dragocene družinske dediščine, ki naj bi jo po tradiciji dobila hči. Natašina dejanja postajajo vse bolj podobna spletki, ki naj bi Jeanne pripeljala v razmerje z Igorjem in s tem izbrisala Evo iz njenega življenja. Jeanne se Igorjevemu zapeljevanju sicer "ubrani", pa tudi ogrlica se v finalu čudežno pojavi, medtem ko resnični nameni protagonistov in njihova dejanja ostanejo v veliki meri nepojasnjeni. V *Pomladni zgodbi* torej očitno še vedno najdemo mnogo tistih "tipično rohmerjevskih" elementov, ki se osredotočajo na vprašanja "dvoma in prevare" kot enega nosilnih dejavnikov njegove kinematografije. "Standardni prijem", s katerim se Rohmer loteva *Pomladne zgodbe*, je predvsem stopnja misterioznosti, ki predstavlja osrednje gibalno filma, med drugim tudi v smislu, da je v "zaplet" skrivnostnega dejavno vpleten tudi gledalec sam, medtem ko se v nadaljnjih zgodbah cikla gledalčeva pozicija transformira v pozicijo tistega, "ki ve". Tudi kadar smo – denimo v *Jesenski zgodbi* –

soočeni s skrivnostjo, spletko ali zavajanjem, so le protagonisti tisti, ki so omreženi z nevednostjo, da so "žrtve" vnaprej zrežirane igre, medtem ko lahko gledalci dejavno spremljamo tako poteze "režiserja" oz. "režiserjev" kakor "žrtve" komplota. Pri *Pomladni zgodbi* pa tudi gledalci ne vemo nič. In ko se film zaključi, še zmeraj ne vemo nič več. Resnica ostane skrita. Konec ostane odprt, s tem pa tudi "zgodba" sama. Še vedno smo torej trdno zasidrani znotraj paradigme "zgodbe ni"; paradigme, ki jo Rohmer izpostavlja v knjižni verziji filma *Moja noč pri Maud* (Ma nuit chez Maud, 1967): "*Sicer pa zgodbe ni, je samo niz, izbor poljubnih dogodkov, naključij, slučajnosti, ki se nam v življenju bolj ali manj pripetijo, a ne pomenijo nič drugega kot to, kar sam želim, da pomenijo.*"⁸ Nevednost, v kakršni nas pušča iztek *Pomladne zgodbe*, je v največji meri odraz negotovosti protagonistke Jeanne, ki tudi sama ni povsem prepričana, kaj zares "želi", četudi je, denimo, še kako zavezana postulatoma nekaterih filozofskih izhodišč in četudi se intenzivno posveča svojemu miselnemu svetu: "*Veliko govoriš o svojih mislih,*" ugotavlja njena nova prijateljica Nataša. "*Dejansko te le to zares zanima.*" "*To in še kaj drugega,*" se brani Jeanne, vendar vseeno priznava: "*Prav imaš: veliko misli posvečam svojemu razmišljanju. Morda celo preveč.*" Očitno je torej, da jo zanimajo predvsem misli, ne pa dejanja, saj gotovost najde v razmišljanjih, medtem ko se "v dejanjih" prepušča nezanesljivemu navdihu trenutnih vzgibov in nerazumljivih strahov, ki jo vodijo v docela negotove situacije – iz teh pa jo "rešujejo" prav intelektualne ekshibicije. Izboren primer takšne situacije je zgoraj opisani prizor "prepuščanja zapeljevanju" novega znanca, Natašinega očeta Ivana. Igro, v katero se je spustila, namreč namesto s pozicije čustvene prizadetosti "medsebojnih odnosov med posamezniki" ali vsaj določenega erotičnega nemira obrazloži s hladno logiko števila tri (gl. op. 6.). Gotovost, s katero Jeanne obvladuje situacijo "argumentacije", je v diametralnem nasprotju z negotovostjo, ki jo je posredno pravzaprav sploh pripeljala v



bližino skušnjave, v kateri bi lahko prevarala svojega partnerja, saj bi po njenih lastnih besedah dovolila Ivanu tudi dosti dlje, če bi ta le drugače "postavljaj vprašanja". Negotovost, katere rezultat je bilo kratkotrajno deljenje stanovanja z Natašo in "zaplet" z njenim očetom, je bila namreč posledica Jeanninega izvirnega strahu pred soočenjem s samo seboj: *"Izhodiščna točka zgodbe – in ne zgolj pripovedna zvijača – je prav ta simptom Jeannine bojazni, da se ne bi znašla sama s sabo, v praznini, v niču, simptom, ki se kaže v tem, da ima Jeanne na voljo dve stanovanji, a se v nobenem dobro ne počuti, zato se začasno naseli v tretjem."* Strah pred samoto pa je obenem tudi element, s katerim se Rohmer začenja nagibati k osrednjim toposom novega ciklusa; je začetni vzgib "redukcije" na poti k raziskavi *"motivov, medsebojnih odnosov med posamezniki"*, o čemer govori Jeanne v navedenem dialogu, pa tudi k motivom odnosov posameznikov do samih sebe. Odnosov, ki so sicer lahko racionalni, a so v novi Rohmerjevi konstelaciji obravnavani predvsem z emocionalne plati. Temeljna "redukcija" je tako obrat od racionalnega k čustvenemu, ki se z vsako nadaljnjo zgodbo le še stopnjuje.

Zimska zgodba se začne s pravljničnim prizorom idealne ljubezenske harmonije para, ki se je očitno spoznal in zaljubil na počitnicah. Zaljubljenca – Félicie in Charles – si ob ločitvi seveda obljubljata nadaljevanje "zgodbe", a svoj naslov lahko pusti le Félicie, saj Charles za daljši čas odhaja v Ameriko. Toda dekle ponevedoma – *"bil je lapsus"*, razlaga pozneje – narobe napiše svoje podatke: pravo ulico, a napačen kraj. Znova jo srečamo pet let pozneje. Živi pri materi – s hčerko, ki je očitno sad počitniške avanture. "Životari" v razcepljenosti med "absolutno ljubeznijo" do Charlesa, za katerim se je zaradi pomote seveda izgubila vsaka sled, in "pragmatično ljubeznijo" do dveh "snubcev", ki predstavljata tipično rohmerjevska lika, na eni strani čutnega (Maxence), na drugi pa intelektualnega moškega (Loic). Toda tako kot je splet

naključij ločil ljubimca, ju po petih letih znova združi, saj se nepričakovano srečata na avtobusu in pripoved se izteče v pravljnično srečen konec. Osrednjo preokupacijo filma vidimo v poskusu sprijaznjenja z "normalnim" življenjem. Z življenjem, v katerem naj bi bilo kljub nemožnosti "ljubezni iz ljubezni" – ki je ena sama in že oddana – mogoče živeti s partnerjem v neki drugi obliki ljubezni, ki vendarle omogoča določeno mero izpolnitve "znosnega" življenja in izogib nevzdržnosti samote.¹⁰ Toda po nizu spoznanj, da "pragmatična" ljubezen, ki sicer omogoča živeti lagodno življenje, nikakor ne more zadovoljiti tistih presežnih vrednosti, s katerimi jo lahko osreči "življenje v upanju", da bo nekoč morda vendarle ponovno srečala "ljubezen svojega življenja". Takole pravi Félicie Loicu, ki jo prepričuje, da ji bo prazno upanje, da bo našla Charlesa, uničilo življenje: *"... če ga najdem, bo to taka radost, da bi zanjo dala celo življenje. Vsekakor si ga ne bom uničila. Živeti v upanju, tako življenje je vrednejše od vseh drugih."* Odločitev, da se bo raje kot kompromisu posvetila življenju-upanju, je bila posledica trenutne odločitve; posledica trenutka navdiha oziroma "bistrosti", kakor pravi protagonistka sama. Z religioznim žargonom bi lahko temu rekli trenutek razsvetljenja, saj jo je spoznanje prešinilo v hipu kontemplativnega zanosa v katedrali, kamor je hčerko peljala gledat jaslice. V tem navdahnjenem trenutku se je zavedla, da je na svetu in v veselju sama in da mora o sebi odločiti zgolj ona, ne pa dopuščati, da bi kdor ali kar koli odločal(o) namesto nje. Njena odločitev, da bo iskala očeta svoje hčere, tako zadobi postulat verovanja, ki mu Rohmer najde ekvivalent v Shakespearjevi *Zimski pravljici*. V gledališču je bila Félicie skupaj z Loicom in njeno "razsvetljenje" ji je omogočilo, da je sposobna suvereno razjasniti poanto "čudežnega" v drami, ki se je Loicu zdela dvoumna. Povsem jasno ji je namreč, da je vera tista, ki je vzrok čudeža v *Zimski pravljici*, kakor je njena lastna "vera-v-upanje" vzrok spremembe njenega odnosa do življenja in sveta. In ta vera je bržkone tudi zaslužna za



trenutek skoraj čudežnega naključja, ko na avtobusu sreča Charlesa, obenem pa predstavlja verjetno še zadnji element transcendence v *Zgodbah štirih letnih časov*, saj v nadaljnjih dveh ni več zaslediti ničesar, kar bi spominjalo nanjo. Paradigma, na kateri je zasnovana celotna *Zimska zgodba*, je po mnenju Emme Wilson paradigma *amour fou*, ki je simptomatična za reprezentacijo ženskosti v določenem delu francoske umetnosti od Bretonove *Nadje* naprej.¹¹ Rohmer je za božični čas tako izbral pravljичni model "izpolnjenja želja", s katerim posega v polje same filmske umetnosti kot tiste, ki je – s pomočjo sklenjene zgodbe, seveda – sposobna najti razlago naključja kot gibala, ki zmore v življenje vnesti "red", kakršnega v vsakdanjosti ne poznamo, čeprav po njem hlepimo. *Amour fou* tako kot uresničena lahko (za)živi samo na meji čudežnega, ki je domena umetnosti, saj je le v njej mogoče vzpostaviti ravnotežje med hrepenenjem in izpolnjenjem, med pravljичnim in dejanskim, med zemeljskim in nadsvetnim.

Poletna zgodba je edina med vsemi, ki v središče postavlja moškega protagonista. Gaspard, magister matematike in ljubiteljski glasbenik, pride na počitnice v obmorsko letoviško mesto Dinard v Bretaniji; tam naj bi se srečal z dekletom, Léno, ki jo je spoznal šele nedavno. Ker Léna zamuja, se po naključju seznanja z Margot, doktorico etnologije, ki si služi denar kot natakaraica, in potem še s Solene, uslužbenko, ki v letovišče prihaja le ob vikendih – za zabavo. Z Margot, ki ima v tujini fanta, vzpostavi nekakšno prijateljsko razmerje, ki pa je vendarle ves čas tudi na meji erotične avanture. Solene, ki je ravnokar odslovila dva ljubimca, pa Gaspardu vseskozi predstavlja predvsem erotični izziv, le da se zaradi njenih načel razmerje ne realizira že na prvem zmenku. Ko končno pride tudi "prava ljubica", Léna, se stvari tako zapletejo, da Gaspard, ki situacije nikakor ne obvlada, saj ni sposoben sprejeti nikakršne odločitve, s prozornim izgovorom zapusti prizorišče in "pobegne" v normalnost konca poletne zgodbe.

Čeprav je moški dejansko osrednji nosilec pripovedi *Poletne zgodbe*, se v razcepljenosti med tremi ženskami, ki vsaka predstavlja trdno, močno in odločno osebnost z dovolj jasnimi pogledi na svet in lastno pozicijo v njem, izkaže, da nikakor ni sposoben upravljati s svojim življenjem, temveč prepušča stvarjem, "da se razrešijo same".¹² V tako zasnovani pripovedni strukturi, kjer nosilna figura ni "najmočnejša", prihajajo toliko bolj do izraza ženski liki, ki v treh "inačicah" – prijateljska, senzualna in neodvisna – pravzaprav predstavljajo paradigmo ženskosti, kakor jo pojmuje Rohmer. Skozi določene poudarke "ženstvenosti" pa se "razprava" sooča tudi s tremi oblikami ljubezni – prijateljska ljubezen, čutna ljubezen in zaljubljenost, o kateri ves čas teče beseda predvsem v pogovorih med "prijateljema", Margot in Gaspardom. Negotovost glavnega "junaka" v *Poletni zgodbi* pa ne predstavlja samo temeljnega principa "razgaljenja" sodobnega moškega – ali morda celo režiserjevega "razgaljanja samega sebe"¹³, temveč je brez dvoma tudi nadaljevanje linije principa negotovosti, ki ga utelešajo protagonisti vseh *Zgodb štirih letnih časov*. Gre za enega ključnih načinov (pre)življenja sodobnega individuuma, kakor ga vidi Rohmer. Negotovost, ki se kaže tako v odnosu do sveta kakor do sočloveka, se odraža v iskanju smisla, ki je v največji meri posvečeno iskanju "prave ljubezni". Takšnemu posamezniku iz negotovosti ali celo nemoči ponavadi pomaga naključje ali pa komplot, ki ga pripelje v območje izpolnjene ljubezni – *ljubezni-iz-ljubezni*, kakor je definirana v *Zimski zgodbi*. Kadar se to zgodi, imamo opravka z zaključenimi zgodbami in "osmišljenim" življenjem (*Zimska* in *Jesenska zgodba*), kadar pa do izpolnitve ne pride, ostane zgodba odprta in negotovost nič manjša, kakor je bila na začetku "zgodbe" (*Pomladna* in *Poletna zgodba*).

Jesenska zgodba se vsebinsko osredotoča na generacijo, bistveno starejšo od tiste v *Poletni*, tako da so tudi problemi iz "drugega poglavja" življenja, poglavja, ko se je ena izmed njihovih osebnih



zgodb že končala. Zanimivo pa je, da se ti “problemi” v temelju bistveno ne razlikujejo od dilem generacije, ki šele izpisuje prve zastavke svoje zgodbe. Tokrat Rohmer svoje akterje postavi v vinogradni okoliš ob dolini Rhône. Z nosilnima protagonistkama zgodbe, Magali, 45-letno vinogradnico, vdovo in mater otrok, ki so se že osamosvojili, in Isabelle, knjižničarko podobnih let, vendar z “urejenim” družinskim življenjem, se soočimo v trenutku, ko se slednja odloči, da bo očitno osamljeni prijateljici “priskrbela” novega življenjskega sopotnika, saj se ji zdi, da Magali sama ne stori ničesar za to, da bi spremenila svoje samotno življenje. Prek časopisnega oglasa naveže stik s “primernim” potencialnim partnerjem za prijateljico, ki pa je istočasno žrtev spletke s strani sinovega dekleta, ki skuša vzbuditi obojestranski interes med Magali in svojim nekdanjim ljubimcem, profesorjem filozofije. Zapleteno razmerje raznorodnih odnosov, spletk in razkritij se “srečno” izteče v velikem finalu vsesplošnega zadovoljstva in optimističnega pogleda v prihodnost. Brillantna študija odnosov med spoloma pa tudi medgeneracijskih razmerij ter ravni samot(e) ne predstavlja samo enega vrhuncev Rohmerjevega opusa, temveč pomeni tudi (do)končni cineastov že omenjeni sestop iz sfere racionalnega v polje emocionalnega kot ključne preokupacije *Zgodb štirih letnih časov*. Proces “redukcije” se tako izteče v uspešno – morda celo radikalno – nadgradnjo, ki preseneča na eni strani z izjemno “lahkotnostjo”¹⁴ vodenja na prvi pogled komajda rešljivih zapletenih narativnih niti posameznih spletk in čustvenih razmerij, ki nosijo zgodbo, na drugi pa se z deklarativno “odločitvijo” za optimistično zaprtje ciklusa izkazuje presenetljivi humanizem “najbolj zagrizenega ljudomrzneža v svetu filma”, kot ga označuje Valentine Verrocchio. *Jesenska zgodba* tako očitno poudarja, da je tretji Rohmerjev ciklus serija epizod, ki pripovedujejo isto zgodbo z različnimi sredstvi, s katerimi se avtor skuša približati nekaterim nezgrešljivim dilemam eksistenčnih vprašanj sodobnega posameznika, ki pa ne izvirajo več v

predhodnih značilnostih posameznika kot modernističnega eksperimentatorja v intelektualističnem (pre)isk(ov)anju samega sebe, ki se je seveda še kako odražalo tudi v “osebnostnih karakteristikah” protagonistov, temveč v gotovosti najdenja odgovorov, temelječih na prepričanju, da se velike skrivnosti sicer še vedno razodevajo prek neznatnih detajlov, le da ti niso več predmet “čudežnega”. “Čudežnost”, o kateri govori Bonitzer na začetku svoje monografije, tako sedaj ni več neko “zunanje gibalo”, temveč odraz emocionalnih energij posameznikove intimnosti, ki pa seveda v ničemer ne spremeni dejstva, da gre za “... *preblisk, ki vse življenje presvetli s svetlobo večnosti*”.¹⁵

Zaključno vprašanje se samoumevno nanaša na narativna in estetska sredstva, s katerimi naj bi Rohmer izvajal omenjano nadgradnjo, s tem pa seveda tudi na “temeljne misterije” v podobah letnih časov, na katere smo aludirali na začetku pričujočega zapisa. Brez dvoma je sredstev veliko več, kot smo jih sposobni obravnavati na tem mestu, kjer se osredotočamo zgolj na dva pripovedna principa, na katera se strateško “cepi” dilema temeljne skrivnostnosti: na eni strani se postavlja vprašanje strukture – t.j. “odprtosti” ali “zaprtosti” – zgodbe, na drugi pa način stopnjevanja “odprtosti” prizorišč. Ob dilemi odprtih ali sklenjenih zgodb se srečujemo s “standardnim” vprašanjem “izpolnjevanja” gledalčevih želja, o katerem so v danes že legendarnih tekstih razpravljali cineasti in teoretiki kot na primer Pasolini, Tarkovski, Wenders ali Deleuze. Gre za dilemo, ki jo morda najbolje ponazori Wendersovo prepričanje, da zgodbe potrjujejo možnost določanja smisla življenja, kar je natančno opredelil v znamenitem predavanju “Nemogoče zgodbe”, kjer med drugim pravi: “Menim, da so zgodbe v bistvu laži. Vendar pa so neverjetno pomembne za naše preživetje. Njihova artificialna struktura nam namreč pomaga preseči naše najhujše strahove: da Bog ne obstaja, da nismo nič drugega kot neznatni, fluktuirajoči



Zimska zgodba



Zimska zgodba

drobci s sposobnostmi zaznave in zavestjo, vendar izgubljeni v vesolju, ki vseskozi ostaja nedosežno našemu doumetju. Z ustvarjanjem koherence nam zgodbe lajšajo življenje in preganjajo strahove.”¹⁶ Rohmer prav s stopnjo stvarjenja koherence, ki je gledalcu potrebna za “najdenje pomena” in zaupanja v nekakšen primarni red nad kaosom vsakdanjosti, pristaja na obstoj določenega smisla v življenjski “profanosti”, ki ga je v prejšnjem opusu pogosto ironiziral ali celo zavračal, saj je le-tega najraje (raz)isk(ov)al v transcendentnem. Seveda je njegov proces iskanja smisla v vsakdanjosti v sklopu *Zgodb štirih letnih časov* postopen znotraj zgoraj omenjene dvojice sklenjenih oz. odprtih zgodb. Drugi element, s katerim Rohmer sestopa od modernističnega intelektualiziranja k vsakdanjosti emocionalnih dilem, je stopnjevanje “odnosa z naravo”, ki se kaže v izbiranju prizorišč dogajanj, konkretnije pa v razmerju med interierji in eksterierji oz. “zaprtostjo” ali “odprtostjo” prostora, na katerem se odvijajo *Zgodbe*. Seveda sama tehnična termina interier in eksterier ne ustrezata popolnoma dejanskemu vprašanju gradacije “odprtosti”, saj tudi v povsem “zaprtem” filmu, kot je *Pomladna zgodba*, ne manjka eksterierjev, le da so ti praviloma “ujeti” znotraj zaprtih prizorišč, kot na primer ograjen vrt vikenda na podeželju ali okenski okvir, skozi katerega je Rohmer sposoben naslikati izjemno impresionistično podobo.¹⁷ V *Zimski zgodbi* se z “odprtim eksterierjem” srečamo v uvodni sekvenci popolne zaljubljenke simbioze na morskimi obali in potem le še v sekvenci “ogleda prizorišča”, ko se Félicie odloči, da bo odšla z Maxenceom – v novi dom, iskat možnost novega začetka –, ter v kratkih prizorih simbioze s hčerko. Ti redki prizori pa so dovolj, da nas prepričajo, da s tovrstno odprtostjo prizorišča Rohmer simbolizira raven svobode, ki postaja tudi osrednji gibalni moment nadaljevanja cikla. *Poletna zgodba* je en sam “odprt eksterier”, ki priča, da je raven svobode takorekoč neizmerna, ampak na žalost se je – premladi? – protagonisti ne zavedajo do tiste mere, da bi jo lahko do konca izkoristili. Dokončna simbioza – odprtost prizorišča in sklenjenost zgodbe – in s tem akt osvoboditve se tako izvrši šele v zadnji, *Jesenski* epizodi, ki v simbolnosti vinogradništva kot neposrednega odnosa z naravo govori o obdobju v življenju, ko človek – lahko – postavi določene stvari na svoje mesto in začne “uživati življenje”. Seveda mora biti za takšno “izpolnjenje” izpolnjen prenekateri od pogojev, ki jih je Rohmer neusmiljeno zaostroval skozi misterije predhodnih epizod, tako da zdaj vendarle (do)pusti – ljudem, stvarjem, pa tudi podobam – svobodno zadihati. “Praznovanje življenja” se tako ne odvrti samo na simbolni ravni z zaključno poročno zabavo in komadom, ki opeva življenjsko radost jesenskega časa, ko “zemlja obrodi”, temveč tudi z najdenjem partnerja kot zaključnim dejanjem bega pred samoto, ki je bistveno vodilo negotovosti Rohmerjevih protagonistov. Samota je tisti najtrdovratnejši “notranji sovražnik”, s katerim se Rohmer

spopada skozi celoten cikel in ga seveda lahko premaga le z ljubeznijo, ki je edini verodostojni nasprotnik osamljenosti. Seveda pa Rohmer ne bi bil to, kar je, če bi zanemaril enega svojih bazičnih principov raziskovanja filma, ki smo ga v izhodišču poimenovali problem “zagovora od drugje”. V mislih imamo rohmerjevsko prirejen princip “dela-v-delu”, ki predstavlja metodo raziskave biti filmskega na način “work-in-progress”, kar veliki cinefil – v svojem zadnjem filmu *Angležinja in vojvoda* (*L'anglaise et le duc*, 2001) se je na primer posvetil raziskavi novih vizualnih tehnologij – ohranja tudi v obravnavanem opusu. Elementi, ki jih najdemo v posameznih epizodah, so tako “misterij ogrlice” v *Pomladni*, odlomek Shakespearjeve predstave *Zimske pravljice v Zimski*, “mornarska pesem”, ki jo sklada Gaspard v *Poletni*, in zgodba o Magalijinem specifičnem načinu pridelave specifičnega vina – “*Rada bi dokazala, da lahko Côte du Rhône leži tako dolgo kot Burgogne ...*” – v *Jesenski zgodbi*. Vse to pa so seveda dejavniki, ki v svoji kontrapunktnosti predstavljajo “ozemljitev” filmskega realizma z magičnim, o katerem govori uvodni citat – z “magičnim realizmom” kot drugim imenom za podobo, ki se osvobodi pomena. •

P.S.

Zahvaljujem se Vikiju (za filme) in Elidi (za prevode dialogov).

Opombe

- 1 Pascal BONITZER, *Eric Rohmer*, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 1996.
- 2 Ibid., str. 5.
- 3 Ibid., str. 65.
- 4 Gilles DELEUZE, *Cinema 2: The Time Image*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, str. 77. Zanimivo, da prav kakor Deleuze tudi Bonitzer v prvi vrsti primera kompleta pomisli na Shakespearja (ki pa je seveda tudi pogosta neposredna Rohmerjeva referenca): “Rohmerjevi filmi so – kljub ‘transparentnosti’, ki jim jo tako pogosto pripisujejo – posejani z lažnimi sledmi, dvoumnostmi, varljivimi videzi: polni so zarot in mahinacij, kot da bi jih ‘montiral’ Jago.” Pascal BONITZER, Ibid., str. 27.
- 5 Ibid., str. 7.
- 6 Pričujoči navedek je zaključna misel v Bonitzerjevi analizi *Pomladne zgodbe*, kjer poleg temeljnih “nosilcev” zgodbe – “skrivnostjo izginule ogrlice” in “ljubezensko spletko” – razkriva še tretjo raven, ki jo poimenuje “opornik vse zgodbe”: “Ta je zapisana v številu Tri, kot opozori Jeanne sama enkrat po tistem večeru, ko je bila z Igorjem na štiri oči, a se mu je spretno izmuznila, ko je torej le za las ali eno vprašanje manjkalo, da se Natašina želja ne bi uresničila. Ta tretja raven, nič manj

skrivnostna kot vse ostalo in močno ambivalentna, zadeva razmerje med Jeanne in velikim odsotnim v zgodbi, o katerem pa se veliko govori – to je njen prijatelj, matematik, imenovan Mathieu. Navsezadnje ni veliko manjkalo, da mu Jeanne ne bi postala nezvesta.” Ibid., str. 38.

Za ilustracijo, ki nam bo prišla prav še v nadaljevanju teksta, navajamo odlomek dialoga, ki sledi zgoraj opisanemu prizoru:

Ivan: “Vidim, da ste daleč stran od tega, kar se trenutno dogaja.”

Jeanne: “Prav v zvezi s tem premišlujem. Poskusila sem se spomniti, na kaj sem pomislila, ko sem rekla žja’.”

I.: “Kakšna transcendentalna misel?”

J.: “Bolj psihološka.”

I.: “In?”

J.: “Ko sem razmišljala, kar pa ni trajalo dolgo, sem ugotovila, da nisem o ničemer razmišljala. Skratka, o nobenih motivih, ki urejajo medsebojne odnose med posamezniki: privlačnost, odbijanje, ljubezen, sovraštvo, prevlada, podrejanje. Skratka, nisem mislila ne na vas ne na Mathieuja, celo nase ne.”

I.: “Pravite, da ste bili spontani?”

J.: “Ne. Sledila sem logiki. Logiki števila tri.”

I.: “V tretje gre rado.”

J.: “To je pregovor. Tu je cela tradicija o številu tri. Trikotnik, silogizem, Trojica, Heglova triada, skratka vse te reči, ki definirajo zaprti svet, ki vpeljejo definitivno in ki morda pomenijo ključ skrivnosti.”

7 Na tem mestu se zdi smiselno opozoriti, da Rohmer striktno ločuje razliko med transcendentalnim in transcendentnim, kar deklarativno poudari v dialogu pri večerji v *Pomladni zgodbi*. Na specifičen cogito rohmerjevskih oseb pa opozarja tudi Bonitzer, ki poudarja, da ta prihaja najbolj na dan v *Moji noči pri Maud* in *Pomladni zgodbi*: “Prevara se pri Rohmerju ne pokaže samo na emocionalnem ali družbenem področju, marveč zadeva celo – in predvsem – transcendentalno percepcijo, in prav v tem pogledu prejme film posebnost, ki spreminja zakone pripovedi.” Ibid., str. 27.

8 Navedeno po Pascal BONITZER, Ibid., str. 11.

9 Ibid., str. 38

10 Takšno pozicijo lahko ilustrira naslednji odlomek dialoga med Félicie in njenim “intelektualnim” ljubimcem Loicom:

Loic: “Nikoli mi nisi rekla, da ga ljubiš.”

Félicie: “Zdaj ti to povem.”

L.: “To je nekaj novega. Zatrjevala si, da boš vedno ljubila samo očeta svoje hčere.”

F.: “Ja, toda obstaja ljubezen in ljubezen. Charlesa sem ljubila. Še vedno ga. Globoko. Maxencea ljubim na drug način. Tudi tebe ljubim. Toda ne iz ljubezni. Tudi Maxencea ne iz ljubezni. Ne ljubim ga zato, ker se rada ljubim z njim. Ne vem, ali me razumeš. Ljubim ga kot moškega, s katerim si želim živeti, obenem pa verjamem, da obstaja moški, s katerim bi raje živela.”

L.: “Ogromno žensk si želi živeti z drugim moškim. Toda ta ne obstaja. To so sanje.”

F.: “Zame so bile te sanje realnost.”

L.: “Je realnost, toda odsotna realnost.”

11 “Ženskost je definirana kot tisto, kar je želeno, zapeljivo in izmikajoče hkrati. Francoski film si nenehno prizadeva ujeti izpolnitev hrepenenja, čeprav se le-ta vedno znova izkaže za nemožno. Od tod tudi izvira predpostavljeno sklicevanje na amour fou.” Emma WILSON, *French Cinema Since 1950: Personal Histories*, Duckworth, London, 1999, str. 51.

12 Gaspard takole utemelji “odločitev”, da bo zapustil prizorišče nerazrešljivih dilem:

Margot: “Odhajaš, ne da bi jima povedal.”

Gaspard: “Pisal jima bom.”

M.: “Kaj jima boš rekel?”

G.: “Resnico. Da sem dobil priložnost kupiti magnetofon in da ima glasba prednost. Pametni punči sta, razumeli bosta.”

M.: “In če ne bi bilo glasbe, kaj bi storil?”

G.: “Ne vem. Prvič v življenju sem se znašel v takšnem položaju. Doslej so se stvari vedno same razrešile.”

13 Takšno interpretacijo sugerira Valentine Verrocchio, ki v Gaspardu prepozna Rohmerjev alter-ego: “Porodi se misel, da je

Gaspard pravzaprav Rohmerjev drugi jaz minus štirideset let (filmskih) izkušenj. Režiser je svojo celotno kariero posvetil slikanju enega tipa moškega; z gotovostjo lahko danes trdimo, da je ves čas držal zrcalo samemu sebi.” Valentina VERROCCHIO, “Poletna zgodba ali fant in tri dekleta”, *Kinotečnik*, september 2001, str. 11.

14 Izraz, ki se nam zdi izjemno prikladen za opredelitev vzdušja Rohmerjevega finala *Zgodb štirih letnih časov*, si izposojamo pri Simonu Popku, konkretnije pri njegovi analizi *Jesenske zgodbe*. Podrobneje glej: Simon POPEK, “Eric Rohmer: *Jesenska zgodba*”, *Ekran*, št. 1/2, 1999, str. 6-7.

15 Celoten Bonitzerjev razmislek o Rohmerjevih junakih in čudežih se glasi: “Kar zadeva čudež, če ga pričakujejo, je to navadno majhen, neznaten čudež, ki ga resda ne opazijo vsi, vendar je na dosegu roke: modra ura, zeleni žarek ali kaj podobnega – neka bežna pojavitev, preblisk, ki vse življenje presvetli s svetlobo večnosti, veliki finale negotove izkušnje, o kateri je človek prepričan – tako vsaj pripoveduje –, da ga je doletela.” Pascal BONITZER, Ibid., str. 7.

16 Wim Wenders, *The Logic of Images: Essays and Conversations*, Farber and Farber, London, 1991, str. 54.

17 Izraza, ki bi tako še najbolj ustrezala “filmski dejanskosti”, sta “odprti” in “zaprti eksterier”, saj ne govorimo samo o prizorišču zunaj ali znotraj prostora (tudi prizorišča znotraj mestnih ulic, denimo, so “zaprti eksterier”), temveč o dopuščanju pogledu kamere oz. gledalca, da uzre daljavo, pokrajino, obzorje, da torej oko svobodno zatava v neizmerno.

hirošima: zgodba o rimejku, ki to ni



Zgodba o H

denis valič

Na zadnjem canneskem festivalu, prvem v novem tisočletju, sta bila med izbranimi in prikazanimi filmi tudi dva daljnoazijska, ki ju je družila – od vseh ostalih, ne samo daljnoazijskih, pa ločevala – zanimiva lastnost: oba sta svoj navdih iskala (in seveda tudi našla) v filmski preteklosti, v konkretnem, jasno določenem obdobju zgodovine filma, oziroma natančneje – in še korak dlje v razkrivanju njune bližine – pri dveh francoskih novovalovskih filmih, ki sta bila premierno prav tako predstavljena v Cannesu, in sicer istega, prav tako “prelomnega” leta 1959 (tega leta se je namreč na canneskem festivalu prav z njima dogodil prvi “uradni” nastop novovalovcev). Bodimo zdaj konkretnější in razkrijmo imena (tako avtorjev kot njihovih filmov, tako sodobnikov kot “prednikov”): gre za filma



Koliko je tam ura?

Koliko je tam ura? (Ni niebian jidian?, 2001) tajvanskega režiserja Tsai Ming-Lianga, s katerim je avtor ustvaril svoje osebno, nedvoumno izraženo posvetilo Truffautovemu filmu *400 udarcev* (Les 400 coups, 1959), in *Zgodba o H* (H Story, 2001) japonskega režiserja Nobuhira Suwe, ki se je izvirno lotil snemanja filma "o snemanju filma", a na koncu pristal pri rimejku – če mu tako sploh še lahko rečemo, saj imamo opraviti z enim najbolj svojevrstnih in nenavadnih rimejkov – Resnaisovega filma *Hirošima, ljubezen moja* (Hiroshima, mon amour, 1959).

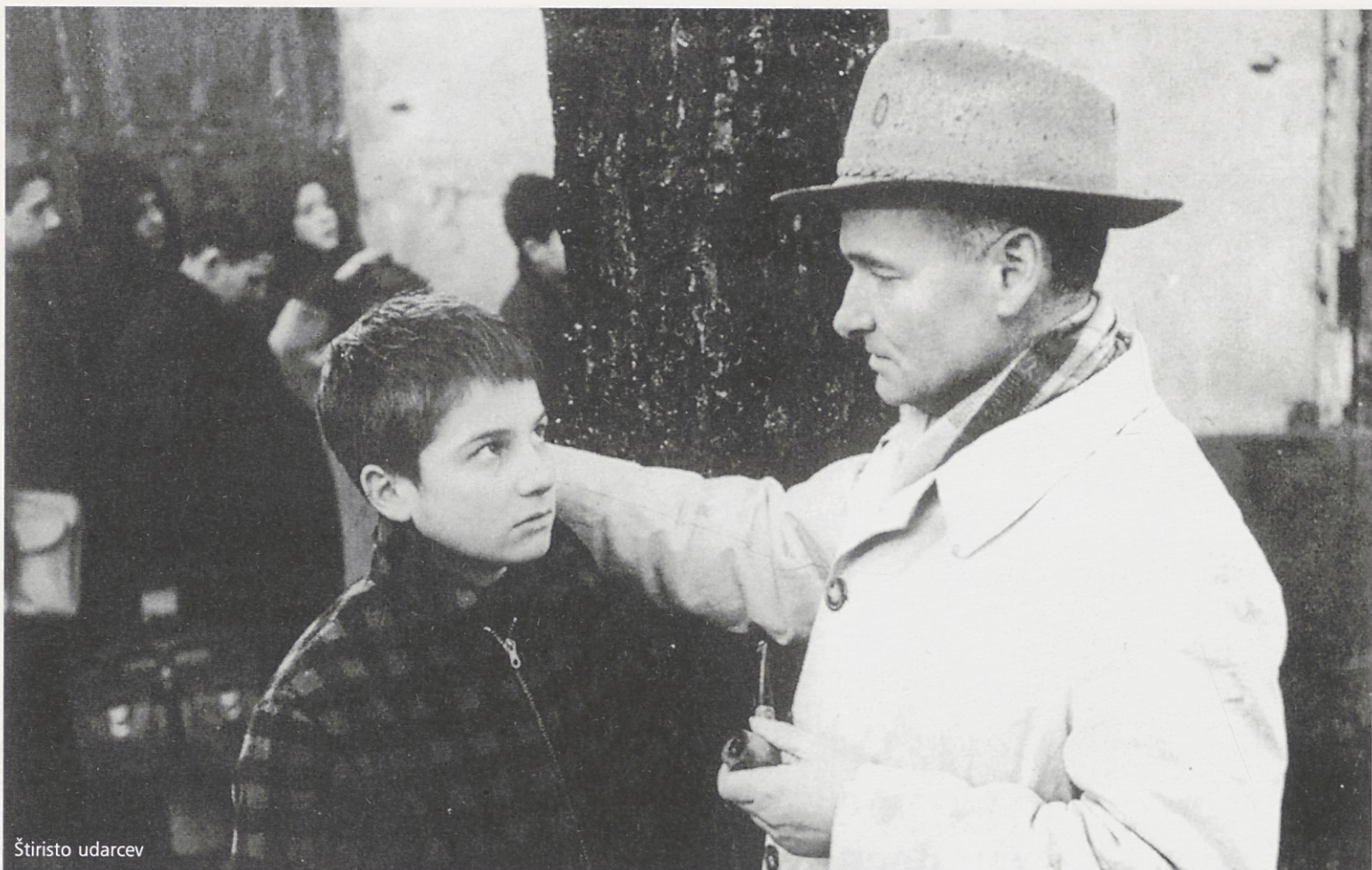
Presenetljivo sovpadanje nekaterih momentov, zaradi katerega se nam zdita filma nenavadno blizu, v nas vzbuja dvom: smo bili morda priče nastopu novega gibanja, ki je na prvem canneskem festivalu novega tisočletja z omenjenima filmoma podal svoj programski manifest, ali pa je ne glede na vse skupaj in kljub vsemu šlo le za golo naključje? Če omenjena sovpadanja pustimo ob strani in pod drobnogled vzamemo le prej omenjeni sodobni deli, se nam zdi odgovor povsem jasen: univerzuma podob, ki ju gradita Tsai Ming-Liang (izrazito "subjektivni" pogled, ki konstantno vztraja v fiktivnem) in Nobuhiro Suwa ("objektivnejši" pogled, hoja po meji med fiktivnim in dokumentarnim ter hkratno brisanje le-te), sta si preveč različna, da bi lahko govorili o kakršni koli sorodnosti, kaj šele o skupnem programskem izhodišču. Toda po drugi strani so ta sovpadanja vse preveč očitna, da bi jih lahko povsem enoznačno in brez "preostanka" zreducirali na golo naključje. Zdi se, da lahko zadovoljiv odgovor na zastavljeno dilemo dobimo le tako, da izstopimo iz parcialnosti in omejenosti trenutka, v katerem so se ta sovpadanja zgodila, in jih poskušamo umestiti v neki širši kontekst – oziroma poskušamo na njih gledati iz perspektive trenutnega stanja v svetovni kinematografiji, tako v njeni kreativni kot tudi "industrijski" sferi.

Ena prvih ugotovitev, ki se nam ponudi v tej perspektivi in o kateri danes vlada splošno soglasje, je ta, da se je epicenter ustvarjalnosti, vsaj kar se tiče obdobja zadnjih desetih let, definitivno premestil na Vzhod. Tu seveda nimamo v mislih evropskega Vzhoda, pač pa svetovnega, ki se razteza od "bližnjega Vzhoda" oziroma Irana, prek "treh Kitajsk" (Kitajske, Tajvana in Hong Konga), pa vse do prizorišč naslednjega svetovnega prvenstva v fuzbalu, to je Južne

Koreje in Japonske. Azijski kontinent oziroma njegove kinematografije so v teh zadnjih desetih (morda celo več) letih postale vodilno torišče svetovne filmske ustvarjalnosti, izvir najbolj svežih formalnih in vsebinskih pristopov, najdaljnosežnejših in najdoslednejših raziskav ter eksperimentov. Zdi se celo, da smo prvič po šestdesetih letih oziroma nastopu evropskih novih valov, ki so dodobra prevetrili celotno svetovno kinematografijo, vanjo vnesli svežino in ji dali novega zagona, priča nečemu podobnemu (vsaj kar se razsežnosti in vpliva tiče, saj, kakor smo že ugotovili, nimamo opraviti z gibanjem, ki bi imelo neko skupno "programsko" izhodišče).

Kljub primatu, ki si ga je na ustvarjalnem področju tako suvereno izboril Vzhod, pa ostaja epicenter *filmske industrije* (nehollywoodske, seveda) še naprej trdno zasidran na Zahodu. In filmski festival v Cannesu je skoraj brez konkurence njen v zadnjih letih vsaj najelitnejši (po imenih sodeč, saj je pregled letošnjega seznama "nastopajočih" dajal celo vtis, da je bil to edini festival leta, na katerem hočejo biti prav vsi, ki "kaj pomenijo"), če ne najpomembnejši dogodek leta (slednjemu oporekajo tisti, ki so tam bili, saj se ne morejo sprijazniti s tem, da so doživeli tako številna razočaranja – "dobro" ime pač še ni vse).

Izhajajoč iz zgoraj povedanega pa je že lažje razumeti, zakaj samega nastanka tovrstnih del, kot sta Ming-Liangov *Koliko je tam ura?* in Suwin *Zgodba o H*, še bolj pa njune predstavitve na prav tem canneskem festivalu, ni mogoče jemati kot golo naključje. Oba sta namreč vidnejša predstavnik tega "preporoda", ki prihaja z Vzoda: Ming-Liang – ob Hou Hsiao-Hsienu in Edwardu Yangu – kot eden najpomembnejših tajvanskih režiserjev, Nobuhiro Suwa – ob Naomi Kawase in Hirokazuju Kore-Edi (no, tu bi v isti avtorski liniji lahko našli vsaj še Kiyoshija Kurosawo, v bolj žanrskih vodah pa Miikeja Takashija) – kot eden najperspektivnejših in že zdaj, le s tremi realiziranimi celovečerci (enako velja tudi za Naomi Kawase in Kore-Edo), najzanimivejših mladih japonskih režiserjev. In verjamemo, da sta si oba povsem zavestno izbrala prav canneski festival (kot vrnitev na "mesto zločina") in prav letošnjo izdajo, saj sta na vstopu v novo tisočletje, kot tista, ki ustvarjata "film za novo filmsko stoletje", hotela jasno povedati, kje se nahaja njun primarni



Štiristo udarcev

vir navdiha, kdo so njuni "filmski očetje", na čigavi dediščini gradita ta "film za novo filmsko stoletje". Odgovor nam je znan: na dediščini francoskega novega vala, ki mu je nedvoumno priznana vloga utemeljitelja modernega filma.

Toda, kakor smo že omenili, ta in samo ta moment je tista skupna točka, v kateri se za trenutek zbližata deli Tsai Ming-Liang in Nobuhira Suwa. "Priznanje", da sta svojo filmsko prakso utemeljila na delu očetov modernega filma in, posledično, prevzela njihovo strast do filmskih iskanj, do eksperimenta. Od tu naprej pa vsak od njiju krene po svoji poti: prvemu se je za to "zgodovinsko" srečanje, neposredno soočenje s "predniki", zdela najprimernejša forma hommagea, preprostega, neproblematičnega posvetila, v katerem brez vsakršne dvoumnosti prizna svoje dolgove in očetom odstopi mesto, ki jim pripada, ne da bi s čimerkoli problematiziral razmerje, ki ga je vzpostavil do teh; drugemu pa se je zdel za to priložnost primernejši eksperiment, problematiziranje razmerja do očetov, do zgodovine, do prostora in časa v katerem živi, problematiziranje podob, ki jih ustvarja, in položaja, iz katerega jih ustvarja, poskus, da bi prek "nemogočega" dejanja odgovoril na "nemogoče" vprašanje, da bi prek rimejka Resnaisovega filma *Hirošima, ljubezen moja* odgovoril na vprašanja, ki jih je porodila atomska katastrofa v njegovem rojstnem mestu ... V vsakem pogledu in ne glede na končni rezultat je Suwina pot tista, ki ji bomo sledili. Prepričan nas je namreč že z dejstvom, da se je na pot podal, ne da bi vedel, kam ga bo pravzaprav privedla. Dobesedno.

Tisto, kar je neposredno predhodilo samemu snemanju *Zgodbe o H*, namreč ni bil scenarij, temveč preprosto nedorečena, ne dokončno artikulirana ideja o tem, kaj si želi avtor doseči – posneti film o Hirošimi, v katerem bi o njej in o vsem, kar to mesto "nosi s seboj", spregovoril prek dialoga z Resnaisovo *Hirošimo*. Nadvse bizarna ideja, ki pa ima svojo predzgodovino oziroma predzgodbo; ta je prav tako precej nenavadna, saj nam razkrije, da je Resnaisov film pravzaprav prevzel vlogo, ki je bila sprva namenjena Robertu Kramerju (preminulem novembra 1999). Prva, še povsem nedodelana ideja se je namreč pojavila spomladi leta 1999, ko je Robert Kramer prijatelju Suwi zaupal, da si nadvse želi posneti film o Hirošimi, da pa zanj nikakor ne more zbrati denarja. Kramerjev

oče je bil namreč član tiste ameriške vojne izvidnice, ki je preletela nebo nad Hirošimo (z nalogo, da oceni atmosferske razmere), tik preden so odvrgli atomsko bombo. Ko se je oče vrnil domov, je postal praktično avtističen, saj ni mogel več spregovoriti niti besede; ta sprememba je takrat še zelo mladega Kramerja globoko pretresla, Hirošima pa je zanj postala enigma in odgovore nanjo je iskal skozi vse svoje življenje. Ker je Suwa poznal ozadje njegove želje, je bil odločen, da mu pomaga. Ob spletu okoliščin, soočenju s Kramerjevo željo in ob diskusijah, ki so sledile srečanju, je Suwa spoznal, da je Hirošima tudi zanj postala svojevrsten izziv. Zavedel se je namreč, da sam – v nasprotju s Kramerjem, ki ga je na Hirošimo vezal le dogodek iz otroštva – o Hirošimi, o tem, kar se je zgodilo, ni nikoli resnično razmišljal, ni si ustvaril lastnega mnenja, pa čeprav se je v njej rodil in tam preživel večino svojega življenja. Zato je Kramerju predlagal, da bi skupaj posnela film o Hirošimi. Sprva sta si ga zamislila kot njun dialog, posnet z dvema kamerama, ki se opazujeta, medtem ko sama razpravljata o Hirošimi. Suwa je v prvi vrsti privlačila ideja, da bi na film ujel različnost, razhajanje med njunima stališčema, neskladnost glede na dejstva ... Njuni mnenji kot taki, ločeni in samostojni, se mu sploh nista zdeli primerni za obravnavo – vse je stavil na samo različnost, razlikovanje, na razmerje, ki se je vzpostavilo med dvema mnenjema oziroma osebama kot nosilcema teh mnenj. In prav slednje mu je po Kramerjevi smrti omogočilo, da se je kljub vsem zadržkom in oviram vseeno odločil za nadaljevanje projekta (kot bi to naredil kak Kramerjev junak) ter na Kramerjevo mesto postavil Resnaisov film. Oziroma: čeprav se zdi, da se sogovornik v določenem pogledu pravzaprav niti ni pretirano spremenil (še vedno imamo opraviti s tujcem, ki ima o Hirošimi povedati veliko več kot on, ki je bil v Hirošimi rojen), pa je sprememba glede na prvotno zamisel kljub vsemu nadvse velika – na mesto svojega sogovornika je Suwa postavil kar sam moderni film. Kljub temu, da Resnaisovemu filmu prevzema te vloge na simbolni ravni že tako nihče ne bi oporekal, pa jo je hotel Suwa še dodatno podkrepiti s svojim jasno izraženim stališčem, da ga *Hirošima, ljubezen moja* kot konkreten film sploh ne zanima (čeprav se je, kot bomo kmalu videli, na začetku njenega razmerja – to je med njim in Resnaisovim, oziroma natančneje,

Hirošima, ljubezen moja



Koliko je tam ura?



modernim filmom – lotil ideje filma “o snemanju filma”, pa je v intervjujih jasno izjavil, da sprva še zdaleč ni pomislil na to, da bi delal rimejk Resnaisovega filma oziroma da bi v svojem filmu uporabil njegove odlomke ali fotografije).

O čem je torej govora v *Zgodbi o H* in o čem ne? Kdo v njej nastopa in kdo ne? Kaj je v njej videti in česa ne? Rekli smo, da je mesto Suwinega sogovornika v *Zgodbi o H* prevzel sodobni film. Toda kaj od modernega filma je v njej pravzaprav ostalo, če pa nam daje Suwa jasno vedeti, da ga sogovornik kot tak ne zanima? Da ga zanima le razmerje, ki se vzpostavlja med njima. Zato Suwa (Resnaisovega) filma praktično ne kaže. Pokaže nam le izrezane in v času zamrznjene podobe – samo antitezo filma. *Zgodba o H* se tako začne, ko zagledamo zamrznjeni *frame* iz Resnaisovega filma, od katerega je povsem ločil zvočno podobo. – Nam morda pravi, da filma več ni? – Nadaljuje pa se tako, da glavna akterka obsesivno, do onemoglosti ponavlja dialoge, besede, ki jih je pred štiridesetimi leti zapisala Marguerite Duras. – So od filma morda ostale le še besede? – A tudi te besede izreka le zato, da bi na koncu ugotovila, da ne more izreči ničesar. – Da o Hirošimi govoriti ne moremo. – A Suwa nam tudi videti ne da ničesar: Hirošima je predstavljena le kot arhivski posnetek katastrofe izbrisanega mesta, iznakaženih trupel. – “Govorimo lahko, govoriti ne moremo; vidimo lahko, videti ne moremo: mi, mi videti ne moremo.” – Kaj je torej sploh še ostalo? Razmerja, strastna igra razmerij: med njim, režiserjem, ki poskuša ugotoviti, ali film sploh še obstaja, in če obstaja, kako govoriti o njem; njo, igralko, ki poskuša ta film “utelesiti”; in nami, gledalci, ki vpijamo vse to, a le zato, da bi lahko nekoč na vse pozabili in sami odgovorili na režiserjevo enigmo.

Zgodba o H je zgodba o snemanju, o snemanju rimejka Resnaisove *Hirošime*, ki se ga loti sam Suwa. Toda, čeprav se sprva zdi, da hoče

svoj film brez preostanka zvesti na Resnaisovega – neutrudno namreč ponavlja njegove dialoge, hodi le na kraje, kjer je bil tudi ta, in svoj film primerja s fotogrami iz Resnaisovega – pa nam Suwa v nekem trenutku pokaže tudi to, da sam hkrati in nadvse premišljeno – gradeč na vztrajnosti prezenca Beatrice Dalle – pripravlja tudi kolaps tega hotenja. In eno temeljnih vprašanj, ki jih spodbudi film, izhaja namreč prav iz negotovosti glede tega, v kaj povlečejo gledalca ti igralkini spodleteli poskusi ponovitve. So ti premolki resnično igralkini premolki v teku snemanja, ali pa so vpisani v vlogo, torej vlogo igralko, ki ni zmožna utelesiti lika? Se gibljemo znotraj dokumentarca, “filma o snemanju filma”, ali pa smo globoko v fikciji? Vsak prizor tega novega filma, ki nastaja pred našimi očmi, je torej ponovitev. Toda – ali je to zgolj in samo ponovitev Resnaisovega filma? Dvoumnost je vseskozi prisotna, izhaja pa prav iz že omenjenega dejstva, da Suwa tega filma ni snemal po nekem predobstoječem “načrtu”, scenariju torej, temveč da ga je gradil neposredno izza kamere, in sicer tako, da ga je ustvarjal vzporedno z razvojem razmišljanj o lastni praksi. Svoboda pogleda, “velika avantura beleženja realnega”, mu ni več dana. Prav tako pa je izgubil tudi tisto filmsko formo, ki ji pravimo moderni film. Zato rimejk Resnaisovega filma danes ni več mogoč. Vsaj ne v izvorni obliki. In ko se Suwa tega zave, ko to sprejme kot dejstvo, ko Beatrice Dalle ugotovi, da poti naprej več ni, da je absurdno izrekati že izrečeno, – takrat, v tistem trenutku se ta lahko izvrši. Suwa se umakne (dobesedno, v filmski podobi ga ne vidimo več) in skozi izpraznjeno mesto steče rimejk. •

dan žena

porno art,
simulacije

politika
& retaliacija



Vsakodnevne težave

marcel štefančič, jr.

Helen Zahavi, Britanka, je leta 1991 objavila roman *Dirty Weekend*, ki je za sabo pustil kratko, toda divjo, polemično, kontroveržno sled. Ni čudno, šlo je za mračno, morbidno, sadistično postfeministično vendetto, okej, groteskno retaliacijo. Bella, občutljiva, rahlo depresivna in asocialna Londončanka, se po prapadli romanci preseli v Brighton, kjer pa ji začne kmalu najedati perverzni sosed, jasno, telefonsko, z obscenimi klici. Na pomoč pokliče policijo, ki pa ne trzne, tako da vzame zakon v svoje roke: ponoči se splazi v drkačevo stanovanje in mu razbije glavo. S kladivom. Bella se potem ne ustavi več. Moške pobija drugega za drugim, ne da bi se ozrla nazaj. Najprej jih zapelje oz. najprej pusti, da mislijo, da so jo zapeljali, potem jih pokonča. Vsakega drugače, se razume. Vse bolj ali manj grizljivo. Ne, Bella ni navadna serijska morilka – Bella je maščevalka. Zrušiti hoče moški šovinizem, mačizem, seksizem, patriarhalni red, spolno nasilje. Dve leti kasneje, ko so na roman že vsi pozabili, je Michael Winner, znan predvsem po vigilantskem trilerju *Paul Kersey ne oprošča* (Death Wish, 1974), posnel film, v katerem je Bello igrala Lia Williams. Winner se je držal predloge, ven pa ni prišlo nič posebnega – statična, monotona, napol pečena eksploatacija v mehaničnem ritmu porniča. Ne da film ni imel sporočila, prej narobe, sporočilo je bilo povsem jasno (spolno nasilje = Zlo), toda problem je v tem, da je to sporočilo jasno že po njeni prvi eksekuciji – eksekucije, ki sledijo, to sporočilo le ponavljajo in bazično eksploatirajo... mhm, v nedogled... in ga s tem trivializirajo, banalizirajo. Z eno besedo, film eksploatira in glorificira to, kar kritizira – spolno nasilje. Okej, film samega spolnega nasilja resda ne eksploatira na glamurozen način, ker je za to preveč morbiden, patološki, kliničen, hladen, brezupno blede in distanciran, je pa res, da nehoti proizvede še eno, dokaj spontano, nič manj problematično sporočilo: kritika spolnega nasilja = eksploatacija nasilja = glorifikacija spolnega nasilja. Je mogoče kritiko spolnega nasilja ločiti od eksploatacije spolnega nasilja? Ali pa spolno nasilje s tem, ko ga kritiziramo, vedno tudi eksploatiramo in glorificiramo? Sta kritika in eksploatacija spolnega nasilja neločljivi, ker sta neločljiva tudi nasilje in seks – ker je seks vedno destruktiven in ker se nasilja vedno drži nekaj seksualnega? Kritika spolnega nasilja je vedno le simulacija spolnega nasilja. Kritika spolnega nasilja – tudi ob “ženskem kotu” – za sabo pušča umazano, perverzno, patološko sled užitka, kar potrjujejo tudi drugi filmi o ženski retaliaciji, najbolj opazno *Angel maščevanja* (Ms. 45 a.k.a. Angel of Vengeance), ki ga je leta 1981 posnel Abel Ferrara (njegov drugi film), in *Pljunem na tvoj grob* (I Spit on Your Grave), ki ga je leta 1978 posnel Meir Zarchi (kasneje je posnel le še en film, *Don't Mess with My Sister*, 1985). *Angel maščevanja* je bila naivna, sramežljiva, nema tekstilna delavka po imenu Thana (*Zoë Tamerlis*), ki jo nekega dne med vračanjem z dela divje posili maskiran moški (Abel Ferrara alias “Jimmy Laine”), hja, kar na licu mesta, v stranskem prekatu urbanega pekla. Ko se vsa izmučena in pretresena vrne domov, nabaše še na vlomilca, ki hitro ugotovi, da je punca nema – zato jo tudi on posili. Ironično, ne – da bi se Thana iz pasivne, neme, nemočne ženske, ujetnice patriarhalnega indeksa, prelevila v “angela maščevanja”, v kritika spolnega nasilja, mora biti dvakrat posiljena. Da bi bila poanta jasna, ne zadošča le eno posilstvo, ampak je potrebno še drugo, bolj voyeursko in bolj fetišistično. Potem ko Thana posiljevalca med posiljevanjem ubije, ga razseka in kose njegovega trupla razmeče po New Yorku, se prelevi v Ms. 45 – s kalibrom 45, ki ga zapleni posiljevalcu, začne pobijati moške, kar po vrsti, serijsko (podobno kot leto prej v filmu *Demented*). Padajo šovinisti, a po drugi strani padajo tudi moški, ki pokažejo zgolj afiniteto do nje ali pa do drugih žensk. Vsak nežni dotik je šlatanje, vsak pogled je napad na žensko, vsako zapeljevanje je posilstvo. *No exit*. Moških ne loči več. Kritika spolnega nasilja postane eksploatacija spolnega nasilja. Še več, Thana, kritik spolnega nasilja, začne uživati v spolnem nasilju, v pobijanju moških, tako spolnih predatorjev in fantazistov kot drkačev in uličnih spogledljivcev, zato ne preseneča, da se na koncu – na apokaliptičnem partyju – nad moške spravi v seksi nunskem kostumu. Drži, njene eksekucije so videti kot spolne figure, njen nunski imidž pa je popolna fetišistična fantazija, perverzija patriarhalnega idioma. Med kritiko in eksploatacijo spolnega nasilja je tenka linija – spolno nasilje je socialna spirala, ki se konča na

Moebiusovem traku. Da bi bila mera polna, je Zoë Tamerlis (alias Zoë Lund) v Ferrarovi klasiki *Bad Lieutenant* (1992) igrala brutalno posiljeno nuno, ki skorumpiranemu, perverzному, propadlemu poročniku, Harveyju Keitelu, omogoči odrešitev, a ne le njemu, ampak tudi mačističnim, šovinističnim posiljevalcem, česar ne dojame niti sam Keitel. Bejba jim preprosto odpusti. *No hard feelings*.

V filmu *Pljunem na tvoj grob* bejbo po imenu Jenny (Camille Keaton, vnukinja Busterja Keatona), občutljivo pisateljico, ki se iz New Yorka preseli v idilični Connecticut, posilijo trije lokalni, vaški, degenerirani frajerji. Jasno, bejba potem pobije vse tri, za nameček pa še njihovega retardiranega prijatelja, vaškega idiota, ki je pri posiljevanju le statiral. Reklamni slogan je obljubljal, da bejba pobije pet moških, kar je bilo kakopak tipično marketinško pretiravanje, obenem pa signal, da je v “kritiki” spolnega nasilja vedno vse relativno. Film *Pljunem na tvoj grob* je prišel v ameriške kinodvorane leta 1978, toda bil je neopažen. Ljudje ga niso zgrabili. Kritiki tudi ne. Nikogar ni razjezil. Kaj šele užalil. Šel je mimo. Morda zato, ker so ga vrteli pod manj udarnim, manj ofenzivnim naslovom, *Dan ženske* (Day of the Woman), morda pa tudi zato, ker so vsi mislili, da gre le za variacijo na ruralne šokerje, ki so zacveteli v sedemdesetih: *Odrešitev* (Deliverance, 1972), *Three on a Meathook* (1973), *Pigs* (1974), *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), *Sunday in the Country* (1975), *Death Trap* (1976), *Death Weekend* (1976), *Axe!* (1977), *The Hills Have Eyes* (1977). Da se je ruralni Ameriki, nekoč heroični mejaški divjini, zmešalo, sta na robu dekade, sredi največjega navala ruralnih šokerjev (*Rituals*, *The Evictors*, *Motel Hell*, *Tourist Trap*, *Mother's Day*, *Just Before Dawn*, *The Burning*, *Trapped*, *The Prey*, *The Forest*, *Don't Go in the Woods* ipd.), potrdila John Huston in Walter Hill – filma *Wise Blood* (1979) in *Južnjaška uteha* (Southern Comfort, 1981) sta bila



Nočni portir



The Texas Chainsaw Massacre

rezimeja te moraste, gnile ruralne norosti, ki sta jo v šestdesetih tako genialno kompromitirala Alfred Hitchcock (*Psiho*, 1960) in Herschell Gordon Lewis (*Two Thousand Maniacs*, 1964). No, *Dan ženske* je običajno, železno temo ruralnih slasherjev, spopad med urbano, moderno, mladostno sit-com Ameriko in primitivno, zatrto, senilno, degenerirano Amerikano, speljal v kontekst spolnega nasilja, moškega šovinizma in kriptofeministične retaliacije, ugriznil pa je šele dve leti kasneje, ko ga je reprizirala oz. relansirala distribucijska firma The Joseph Gross Organization, ki je tudi spremenila naslov (ja, v *Pljunem na tvoj grob*). Da je tako vžgal šele leta 1980, niti ne preseneča: leta 1980 je namreč nadnaravno vžgal Cunninghamov slasher *Petek trinajstega* (Friday the 13th), v katerem se na koncu – po vseh pokolih in krikih – izkaže, da je morilka ženska, mati utopljenega Jasona Vorheesa. Film je čez noč postal topika družabnih pogovorov, mala senzacija, strah in trepet rahločutnih. Za nekatere je bil popolna gnusoba, za nekatere *cult item*, za nekatere najslabši film vseh časov, za feministke navadna, brezvestna eksploatacija spolnega nasilja, za Rogerja Eberta “garbage”, v nekaterih deželah, recimo v Nemčiji in Avstraliji, pa so ga preprosto prepovedali, kar je dodatno naostrilo njegovo razvpitost, ki je po letu 1980 le še rasla, rasla in rasla. *Pljunem na tvoj grob* je kritika spolnega nasilja in obenem eksploatacija spolnega nasilja. Na obeh straneh: samo posiljevanje po eni strani traja zelo dolgo, od 25 do 45 minut, odvisno pač od tega, katero verzijo gledate, po drugi strani pa Jenny potem pobije vse moške, ki so jo ponižali, kar kakopak stori sadistično (enega v banji kastrira, enega zmelje s propelerjem motornega čolna ipd.). Sporočilo je jasno, razločno in hitro artikulirano: spolno nasilje, posilstvo, je nekaj gnusnega, nesprijemljivega, animaličnega, srhljivega, pošastnega. Enostavno rečeno, sporočilo je oblikovano v nekaj sekundah, okej, v eni minuti. Problem je v tem, da to sporočilo potem traja od 25 do 45 minut, hja, odvisno od verzije. Sam film je mehaničen, rigidno dvodelen: najprej se odvrti serijsko posilstvo, potem se odvrti serijski pokol. Oba dela sta monotono monolitna, toda očitno “gibljiva”, “premična”: dolžina posilstva je

prilagodljiva, “nastavljiva”. Če hočete, da posilstvo traja 25 minut, lahko traja 25 minut – in če hočete, da traja 45 minut, lahko traja 45 minut. Če hočete imeti “tehten” razlog za srhljivo kazen, ki sledi v drugem delu, mora posilstvo trajati 45 minut – če traja 45 minut, pač pridobi na srhljivosti in gnusnosti, tako da se kazen potem ne zdi sporna in pretirana. Kazen odtehta posilstvo. In narobe: ker si film izmisli srhljiv pokol, sadistično žensko retaliacijo (kritiko spolnega nasilja!), potrebuje dober razlog, notranjo utemeljitev, nekaj, kar bo pokol motiviralo – odtod dolgo, “nastavljivo” posilstvo, hja, odtod eksploatacija spolnega nasilja. Ergo, če hoče film ostro obsoditi spolno nasilje, ga mora eksploatirati. Magari na morbiden, mehaničen, odvraten, nevzburljiv način, brez fetišizma, brez fetišizacije in stilizacije samega seksa, specifično – posiljevanja, spolnega nasilja. Slog v filmu *Pljunem na tvoj grob* je reduciran na ničelno stopnjo, bolje rečeno – film se slogu odreče. Glasbe sploh ni, igra je amaterska, dialogi so hrapavi, zvok je grob, tako da sta naracija in drama prepuščeni surovi, monotoni, depresivni, minimalistični mehaniki zločina in kazni. Film je brezupno transparenten in direkten, brez digresij, brez stranskih zgodb, brez karakterizacij. Videti je poceni, še več, izgledati skuša “najdeno”, realno, dokumentarno: ustvariti skuša porno efekt snuffa. Slog je sporočilo. Oziroma: odsotnost sloga je sporočilo. S tem film ohrani napetost med kritiko in eksploatacijo spolnega nasilja, med ženskim in moškim kotom. Šur, filmi *Pljunem na tvoj grob*, *Dirty Weekend* in *Angel maščevanja* so trash, toda vsi trije so učinkovali šokantno, “repulzivno”, bolje rečeno, vsi trije so ogrozili tradicionalno, patriarhalno logiko dobrega okusa. Zakaj? Kaj je bilo v tem trashu najbolj šokantno? To, da se ženska iz pasivnega bitja prelevi v aktivnega, agresivnega predatorja. To, da gre ženska iz svoje vloge... da se osvobodi patriarhalnih spon... da se spremeni v kritika seksa... da se seksu upre... da prevzame kontrolo nad seksom. Kdor kontrolira seksualno politiko, kontrolira družbo. In to je srhljivo. Spolno nasilje ni srhljivo. Spolno nasilje je le “kolateralna škoda” v vojni spolov, le *by-pass* patriarhata.



Romanca

Leta 1995 je Virginie Despentes, 25-letna prodajalka v nekem lyonskem sex-shopu, objavila roman *Baise-moi!*, ki je hitro postal troje: bestseller, manifest generacije X in škandal. Roman je vžgal. V vseh smislih. Zato so se zelo kmalu pojavile govorice, da ga bodo ekranizirali, da ga bo menda režiral Jean-Loup Hubert in da bo eno izmed obeh glavnih vlog igrala Vanessa Demouy. Toda mnogi so le zamahnili z roko: eh, ne bo šlo, reč je pretrda! Nič ne bo s filmom! Hardcore križarski pohod dveh postfeminističnih maščevalk se je zdel neposnemljiv, češ – film bi imel smisel le, če bi se res zvesto držali romana. V nasprotnem primeru to ne bi več bilo to. Če naj bo film smiseln, mora biti *hardcore* – kakršnokoli mehčanje bi zgrešilo poanto. Brez porno elementov, kot so penetracije, ejakulacije in fafanja, in brez divjega, brutalnega, sadističnega, somračnega nasilja, kot je strel v moški anus, bi film padel v vodo. Nihče ni dvomil, da je z nasiljem mogoče daleč – za nami so pač Sam Peckinpah, John Woo in Quentin Tarantino, tako da tu kakih dilem v resnici ni bilo. Prikazovanje nasilja je detabuizirano. Vsi pa so dvomili, da bo tako daleč mogoče s seksom. Okej, z nasiljem gremo lahko daleč, zelo daleč, ja, celo do konca. Toda kako daleč gremo lahko s seksom? Kaj je pri filmu daleč? Kaj je pri seksu do konca? Kako daleč moraš iti pri seksu, da lahko rečeš, da si šel tako daleč, kot si šel pri nasilju? Navsezadnje, pri prikazovanju nasilja greš lahko do konca, a še vedno ostaneš na ravni simulacije. Z drugimi besedami, če greš v prikazovanju nasilja do konca, še ne pomeni, da ti je treba koga ubiti. Drži, snuff naj bi bil ultimativna prezentacija nasilja, a to ni res. Snuff je namreč le ultimativna simulacija, kar potrjujejo vsi tisti filmi, ki so v očeh gledalcev veljali za snuff, a se je potem vedno izkazalo, da gre le za fikcije, za fabrikacije, za potegavščine, za lažno, simulirano ubijanje, za lažno smrt, za imitacijo nasilja (vključno s filmom *Snuff*, ki je dal celemu ciklusu ime, in vključno z onim levom, ki v *Zadnjem kriku savane* raztrga turista-snemalca). Ergo, z nasiljem greš lahko najdlje oz. do konca le v okviru simulacije, ki jo konstruiras z vsemi običajnimi triki in postopki filmske fikcije – dati ji moraš le vtis nekoherentnosti, amaterske nefokusiranosti, šlamparije, gverilske

približnosti, neizdelanosti, nespoliranosti, slogovne surovosti. Snuff mora izgledati neprofesionalno, neartistično, napol pečeno. Bolje rečeno, ustvariti moraš vtis ne-sloga, vtis odsotnosti sloga, vtis popolne direktne in transparentnosti, vtis, da je to, kar se vidi, stvar sama – da je medij nasilje in da je nasilje medij. Slika = dejanje. Snuff = vizualno dejanje. Snuff = performativ. S tem, ko nekaj posnameš, storiš dejanje. Snuff je simulacija simulacije. Zato učinkuje tako realno. In tako finalno, ultimativno, ekstremno. Kar nas spet pripelje do vprašanja: kaj pa seks? Gre lahko seks tako daleč kot nasilje, kot ubijanje, kot snuff, in še vedno ostane le simulacija? Film *Baise-moi!* – pri nas *Posili me!*, v resnici *Pofukaj me!* – je seveda vse šokiral z nesimuliranim seksom. In s simuliranim nasiljem. Pravzaprav z miksom nesimuliranega seksa in simuliranega nasilja. Nadine, testosteronska cipa garažne sorte, in malce bolj eterična Manu, ki občasno fuka v porničih garažne sorte, namreč kreneta na križarski pohod, ki je kombinacija hardcore seksa in hardcore ubijanja. Pištola postane podaljšek orgazma, fuk postane umor, bejbi pa postaneta rojeni morilki. Fukata na slepo – in tudi ubijata na slepo. Po *defaultu*. Moške zapeljeta, kar jima ne vzame ravno veliko časa, se z njimi pofukata, jasno, v maniri hardcore porniča, tako da ne izostanejo niti penetracije niti fafanja, potem jih pa sadistično pobijeta. Drugega za drugim. Serijsko. Ne skrivata se. Nastavljata se. Kmalu ne štejeta več. In kmalu tudi ne pobijata več le moških, ampak prešaltata tudi na ženske – na orgiji v nekem klubu pobijeta kompletno ekipo. Apokaliptično. Podobno kot “angel maščevanja”, le da moške običajno pobijeta šele po seksu, po penetracijah, fafanjih in ejakulacijah. Nadine & Manu... ee, *Thelma & Louise* postaneta anarhični, nihilistični *Natural Born Killers*. Nekega tipa zbašeta v pasjo pozo, mu rit zabašeta s pištolo – in buuum! Možgane mu butne na jug, jasno, skupaj z anusom. *Deliverance revisited*, huh. Vsi moški so pač svinje. Vsako šovinistično opazko kaznujeta z eksekucijo. Tudi tisti, ki si nataknejo kondom. Za razliko od filma *Pljunem na tvoj grob* je tu uvod kratek – bejbi nista le spolno degradirani, ampak tudi socialno, razredno. Dolgo posiljevanje od tu odveč. Bejbi sta

absolutno posiljeni – posilila ju je družba. Njun križarski pohod ni le kritika spolnega nasilja, ampak socialna revolucija, nova francoska revolucija, ki hoče zrušiti buržoazijo. Brez dublerjev, brez nadomestkov, brez simulacije, brez skrivanj, brez montažnih trikov: direktna akcija. Ekscesna. Toda puritanska, puristično nesenzualna, brez erotičnega *toucha*. Moške namesto grafitikacije čaka gratiniranje. Gratis. Nadine & Manu sta radikalni verziji Ise (Élodie Bouchez) in Marie (Natacha Régnier), vagabundskih, jeznih, ustavljenih alternativk, ki v *Življenju, kot ga sanjajo angeli* (La vie revée des anges, 1998, Erick Zonca) brezupno iščeta kontakt z moškimi, potem pa – daleč od centra sveta, nekje na severu Francije – pristaneta v tovarni in na avdiciji za službo v tematskem baru Hollywood. Hja, na avdiciji: ženska nima pravice do kreativnosti, lahko le impersonira druge ženske, Madonno oz. Lauren Bacall. Ženska mora igrati svojo vlogo, žensko vlogo – vse ostalo ji je prepovedano. “Vživeti” se mora v sistem patriarhalnih likov in fantazij, v to, kar so že igrale druge ženske. Ne sme iz sebe. Zato ne preseneča, da sta Isa in Marie iz sebe: Isa ima nad desnim očesom brazgotino, neizbrisno rano, žig travmatične preteklosti – Marie besno, divje obrca luksuzen avto. Njun ludizem je avtodestruktiven, samomorilski. Obe sta prekinjeni. Deklasirani. Degradirani. Na robu. Brez perspektive. Mezdni delavki, angelski manualki. Če bi bili še malce bolj degradirani in odklopljeni, bi postali Nadine in Manu, angela maščevanja. *Posili me!* je le trash verzija *Življenja, kot ga sanjajo angeli*. Tako kot je Cravenova *Zadnja hiša na levi* (The Last House on the Left, 1972) le trash verzija Bergmanovega *Deviškega vrelca* (Jungfrukällan, 1960), heh, če smo že ravno pri posilstvu in retaliaciji.

Film *Posili me!* je že doma, v Franciji, povzročil velik škandal, tako da so ga desničarji in moralni policaji križali in prepovedali, specifično – izgnali so ga v kina, kjer vrtijo porniče. Vnele so se bučne polemike, film pa je za sabo puščal šokirane obraze, šur, tudi drugod po svetu, kjer so cenzorji lahko le nemočno ugotovili, da ga tudi s cenzorskimi rezi ne morejo ublažiti. V Britaniji so izrezali 10 sekund penetriranja, ki je na ogled pri uvodnem, fatalnem posilstvu, sicer detonatorju ženske “retaliacije” – kaj so hoteli cenzorji s tem posegom doseči, ni jasno, toda v triindvajsetih državah so film raje kar prepovedali. Kar ne čudi. Tega filma ni mogoče cenzurirati. Zakaj? Ker je posnet v jeziku porniča. Lahko ga sicer porežeš in razmesariš, toda tudi to, kar ti ostane, je z vidika “sprejemljivosti” še vedno problematično. Da si je Virginie Despentes, ki je film režirala kar sama, za korežiserko izbrala znano porno igralko Coralie Trinh Thi in da je tudi v glavni vlogi postavila porno igralki, Raffaello Anderson in Karen Bach (alias Karen Lancaume), govori o tem, da trik ni le v nesimuliranem, hardcore seksu, ampak tudi v jeziku samega porniča. Jezik porniča je pač ničelna stopnja filmskega jezika: slog, “logika avtorja”, osebni angažma, digresije, retorične figure, estetizacija ipd. so v porniču odveč, še huje, ovirajo ga in blokirajo. Jezik porniča je po definiciji transparenten, brezoseben, konceptualen, performativen: slika = dejanje. Jezik porniča preseže nesimuliranost svojih hardcore figur. Jezik porniča = simulacija nesimuliranosti = simulacija osnovnih konceptov



Intimnost

seksualne politike. In Virginie Despentes je očitno hotela v jeziku porniča povedati zgodbo o trenutnem stanju seksualne politike: seksizem je posilstvo... seks ni seksi... seks je konfrontacija, debata, polemika, vojna... feminizem je revanšizem... vojno z moškimi je mogoče dobiti... kdor kontrolira seks, kontrolira družbene odnose... patriarhat je pornič. Sperma ni simulirana, kri pač. A po drugi strani – tudi posilstvo je le simulirano. Za razliko od seksa. No, njen “šoker”, sicer posnet raztrgano, šlampasto, statično, garažno, nekinetično, izrazno minimalistično, didaktično, pornjaško, *blank*, bo šokiral le tiste, ki še niso videli nobenega porniča, impresioniral pa le one, ki niso videli vendet *Angel maščevanja*, *Dirty Weekend* in *Pljunem na tvoj grob*.

Film *Posili me!*, ki ga je koproduciral prestižni Canal+, v Franciji pa prikazovala nič manj prestižna veriga MK2, je *melange* kritike in eksploatacije, nasilja in seksa, krvi in sperme, arta in trasha, okej, ekstremnega arta in ekstremnega trasha. To je bazično pornič, ki hoče, da se ga vrti v art dvoranah, hja, pornič, ki išče legetimnost, družbeno priznanje, in obenem trash, eksistencialistični *pulp*, ki hoče biti neubranljiv, preklet, nelegitimen, asocialen. “*Sprejemem le cenzuro, ki si jo sama naložim.*” je rekla Virginie Despentes. *Posili me!* je najbolj ekstremen in najbolj hardcore v novi liniji evropskih, predvsem francoskih filmov, “vroči liniji”, ki se vrača k seksu, liniji, ki filmu vrača seks. Filmski seks je bil zadnji dekad v offu. Panika, ki jo je povzročil aids, je seksualno eksperimentiranje zamrznila. Seks je dobesedno izginil. Bertoluccijev *Zadnji tango v Parizu* (L'ultimo tango a Parigi, 1972), Cavanijeve *Nočni portir* (The Night Porter, 1974), Pasolinijev *Saló ali 120 dni Sodome* (Saló o le 120 giornate di sodoma, 1975) in Oshimino *Cesarstvo čutil* (Ai no corrida, 1976) so zadnji rušili tabuje. Potem se je vse skupaj ustavilo. Ko smo v osemdesetih pričakovali novo dimenzijo filmskega seksa, je udaril aids. In nihče se ni bolj ustrašil kot filmi. Ne le h'woodski, ampak tudi *arty*, evropski. Iskreno rečeno, seks je tako nazadoval, da so seks v *Usodni privlačnosti* (Fatal Attraction, 1987) vsi razglašali za stvar samo, nekateri pa že kar za pornografijo. Da ne govorimo o seksu v *Srcu angela* (Angel Heart, 1987). Oh, in lepo prosim – kaj pa *Devet tednov in pol* (9 ½ Weeks, 1986), ki so ga v Ameriki povsem porezali, ja, ven so pometali vse “eksplicitne prizore”. Šur, v Evropi smo jih videli, ker smo lahko gledali X-rated verzijo, toda to, kar smo videli, je bil le videospotovski rajc, ki je bil pod standardi Jaeckinove *Emmanuelle* (1973) in erotik z Lauro Antonelli, recimo *Igre z ognjem* (1973). Še huje, seks je postal tako benign, da je “Rdeče morje” v *Prvinskem nagonu* (Basic Instinct, 1992) povzročilo pravo senzacijo, medtem ko se je sam seks zdel vsem tako naturalističen, da so se vsi spraševali – sta Michael Douglas in Sharon Stone zares fukala? Te špekulacije so se pojavljale tudi pri drugih filmih, recimo pri *Srcu angela*, *Devetih tednih in pol* in *Divji orbideji* (Wild Orchid, 1990). Sta Mickey Rourke & Lisa Bonet/Kim Basinger/Carre Otis zares fukala? Dovolj je bilo, da je ženska zajahala moškega, pa so že vsi dvomili, da gre le za simulacijo. Vsi so to ostro, energično zanikali: kaj vam je? Ste nori? Paul Verhoeven je menda sicer hotel posneti prvi h'woodski film, v katerem bi pokazal erekcijo, pa ni prišel



Emmanuelle

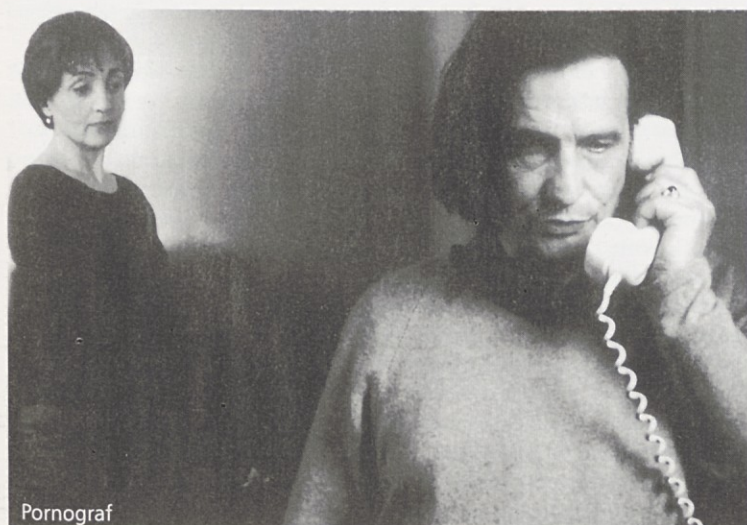
daleč. Phillip Noyce je erekcijo menda posnel za *Vročico* (Sliver, 1993), pa jo je moral izrezati. Na koncu se je Hollywood zadovoljil s tičem Brucea Willisa v *Barvi noči* (The Color of Night, 1994), jasno, v mehkem, vodnem stanju – ultra propagirani “soparni seks” v tem filmu pa je bil itak le rajc brez jajc, hja, še en hommage *Emmanuelle*. Spet je kakopak sledilo vprašanje: sta Bruce Willis in Jane March zares fukala?

Seks je padel v komo. Reduciral se je na stilem. Na ene in iste simulacije, na ene in iste poze, na ene in iste figure. Za edino transgresijo je v *Hudiču v telesu* (Diavolo in corpo, 1986, Marco Bellocchio) poskrbela Maruschka Detmers, ko je izvedla manjši performance, mhm, fafanje, toda danes boste težko našli verzijo tega filma, ki vsebuje tudi ta, resda kratek, “šokanten” prizor. Maruschki Detmers je ta felacija prinesla nekaj slave, no, razvpitosti, toda kariere ji ni potegnila. Prej narobe, dobivala je le še podobne “ponudbe”, ki pa jih je zavrnila. Tudi druge igralke so te indiskretne “ponudbe” očitno odklonile, kajti zgodilo se ni nič... in lahko bi rekli... da se ni nič zgodilo... vse do leta 1998... ko so *Idioti* (Idioterne, Lars von Trier), *Jezusovo življenje* (La vie de Jesus, Bruno Dumont), *Pola X* (Leos Carax) in *Sam proti vsem* (Seul Contre Tous, Gaspar Noé) sklenili, da bodo šli čez ... in do konca ... da se ne bodo več bremzali ... in cenzurirali ... da se pri prikazovanju seksa ne bodo več ustavili pet pred dvanajsto ... in da bodo *hardcore*. “Ko na platnu gledam dve osebi, ki seksata, se mi zdi, da je vse skupaj lažno, če ni porno,” je rekel Jean-Marc Barr, režiser *Ljubimcev* (Lovers, 1999).

Zato bi lahko rekli, da Jacques Laurent (Jean-Pierre Leaud), nekoč slavni *Pornograf* (Le pornographe, 2001, Bertrand Bonello), ne ve, kaj počne. Okej, Laurent je bil nekoč režiser *hardcore* porničev – pred mnogimi leti, pač v času, ko je *hardcore* še nekaj pomenil, ko je bil še nekaj kreativnega, ko še ni postal industrijska rutina. Ko je bil porno še art – ko še ni bil trash. Ko je prišel video, je Laurent porniče opustil – z gnusom v očeh. Mislil je, da je preskrbljen. Da se lahko upokoji. Zmotil se je. Na stara leta mu namreč zmanjka denarja. Toda zna le eno – režirati porniče. Zato se je prisiljen vrniti v porno biznis. In res, spet začne snemati *hardcore* porniče, kar pa počne melanholično, s prezirom do seksa. Sam sebi se gnusi. Ne more se več živjeti. Napol katatonično gleda igralca, ki fukata. Šur, to ga le še bolj potre. Bolje rečeno, tega ne more gledati. Stran gleda. Sam sebi se zdi preveč nadarjen za porniče. Producentom se zdi preveč pretenciozen, preveč artistsičen. Čudno: očitno ne ve, da živi v času, ko sta se porno in art zlila, zbila, poročila. In seveda, tega očitno tudi ne vedo njegovi producenti. Če kdaj, potem je zdaj njegov trenutek. Če kdaj, potem je zdaj čas za *porno art*. Bil je že čas. Specifično, bil je že čas, da evropski *art*, vedno znan po svojih radikalnih parolah in po svojem militantnem sklicevanju na neposrednost, končno prekine z dvoičnim, puritanskim prikazovanjem seksa. Kot da so si evropski filmarji rekli: okej, če že problematiziramo seks, če smo pri seksu že ravno filozofski, potem ni nobenega razloga, da tudi v samem prikazovanju seksa ne bi šli do konca. Represivna, cenzorska, “buržoazna” ločnica med mehko erotiko in *hardcore* seksom je bila nenadoma stvar preteklosti: če že

seks, potem *hardcore* seks. Če se že lotimo seksa, potem ne izpuščajmo tistega, kar seks sploh naredi za seks. Če je to napoved prihodnosti in če bo *hardcore* seks postal nekaj samoumevnega, potem smo res sredi seksualne revolucije, magari virtualne, “fikijske”.

Toda prvi val *hardcore* filmov – *Idioti*, *Jezusovo življenje*, *Pola X*, *Sam proti vsem* – ni dvignil toliko prahu in požel takega zgražanja kot drugi val, ki ga poganjajo predvsem *Romanca* (Romance, 1999, Catherine Breillat), *Intimnost* (Intimacy, 2000, Patrice Chereau), *Človečnost* (L'humanité, Dumont), *Vsakodnevne težave* (Trouble Every Day, 2001, Claire Denis), *Pornograf* in *Posili me!*. Je pa po drugi strani res, da je bil nesimuliran seks v filmih prvega vala prepuščen porno igralcem, profijem (v filmu *Sam proti vsem* vidimo dobesedno insert iz porniča), medtem ko so v *Romanci* in *Intimnosti* *hardcore* seks – predvsem fafanje – prevzeli regularni, resni, dramski, *mainstream* igralci. Da je film *Posili me!* povzročil šok, škandal in represivne ukrepe, vemo – bil je pač ekstremen in ekscesen, *over the top*, kot se reče. Vagina v *Človečnosti* je zevala kot bojna rana, kot znak brutalnega posilstva, spolnega nasilja, ki se je končal z umorom – zmrdovanje, se razume. Pri *Intimnosti* se je britanska javnost zgrozila – joj, kaj bo pa rekla njegova žena in kaj bo rekel njen fant? No, pri *Romanci* pa se je zapletlo že na snemanju: Catherine Breillat je za vlogo moškega, ki analno teši Caroline Ducey, angažirala Rocca Siffredija, slovitega porno igralca. Snemalna ekipa se je počutila zelo nelagodno, nekateri s Siffredijem niso hoteli biti v istem prostoru, kameraman je protestno odkorakal. Nak, *hardcore* seks očitno ni ravno nekaj samoumevnega. Seks v *Romanci* je nekaj klinično hladnega, rutinskega, pa četudi gre za *hardcore* seks, tako rekoč za porno (ja, felacija, kunilingus, penetracija, ejakulacija ipd.). *Romanca* o seksu nima več nobenih iluzij, zato ne čuti potrebe po “goljufiji”, kaj šele po “filmski iluziji”. In ker “filmsko iluzijo” odpiše, lahko internacionalnega porno zvezdnika, Rocca Siffredija, uporabi kot regularnega igralca. Kot igralca med drugimi igralci, ki so porniče do sedaj videli le na videu... kot igralca, ki počne tisto, po čemer slovi – po *hardcore* fuku. Ne, *Romanca* o seksu nima več nobenih iluzij. Zato je lahko vse zares – ker pač sam seks ni več zares. Ker je sam seks postal laž. Ker je sam seks postal iluzija. Rocca Siffredi v *Romanci*: bolj dvoumnega *castinga* si ne znam predstavljati. Zato ne preseneča, da je stanovanje, v katerem živa glavna junaka, Marie (Caroline Ducey) in Paul (Sagamore Stevenin), povsem v belem ... da zelo potegne na bolnišnico ... in da je Marie v beli, napol haljasti, “zdravniški” obleki. Točno, videti je kot zdravnica na viziti. Kot zdravnica, ki skuša pomagati pacientu. Kot zdravnica, ki skuša zlesti k pacientu. Pred tem itak zvemo, da je Paul, sicer maneken, ob spolno slo. Da mu absolutno ni do seksa. Da živi v celibatu. Marie, devica Marija, tega ne razume. “Misliš, da jaz ne trpim, ko te gledam nesrečno?” Patriarhalno-parazitski narcizem in manekensko-mačistična aroganca sta ga stala potence. “Tudi z drugimi puncami je bilo tako – en teden sva seksala, potem pa pol leta nič.” Marie, ki ne more verjeti, da spi s tipom, ki z njo noče fukati, cinično sikne: “Zdaj te jaz lahko prevaram, ti pa mene ne moreš.” Ja, ljubi jo le,



Pornograf



Pola X



Laži

ko je med njima miza. "Ne zaslužiš si moje zvestobe." Marie se obnaša kot moški: sili ga in sili. Kdaj bova? Daj mi, no! Daj užitek vsaj meni, če ga sam nočeš! Hoče, da ji frigidni Paul da. Paul se obnaša kot ženska: "Čakaj ... še tri mesece ... saj seks ni vse ... okej, slekel se bom, toda le do spodnjih blač... nočem iti do konca." Paul ji ne da. Menstruira. Marie ga naskoči: "Ti bodi ženska, jaz pa bom tvoj moški – in te bom fukala." Ne gre. In ko potem v baru sreča Paola (Siffredi), ki ji pove, da že 4 mesece ni fukal, le kozmično dahne: "Khm, morda so pa vsi moški taki."

Le katera ženska na tej točki ne bi padla v metafizični trans? Le katera ženska ne bi na tej točki začela mazohizma mešati s sadizmom? Le katera ženska na tej točki ne bi začela "izginjati" – in to proporcionalno z velikostjo tiča, ki jo poriva? Le katera ženska na tej točki masturbacije ne bi dojela kot idealnega posilstva? In le katera ženska si na tej točki ne bi želela, da jo nasadi Jack Razparač? *Romanca*, ki jo je režirala Catherine Breillat (1948), scenaristka (Cavani, Fellini, Pialat), pisateljica (prvi roman pri sedemnajstih), igralka (*Zadnji tango v Parizu*), režiserka (*36 fillette*, 1987) in publicistka (himna *Cesarstvu čutil*), ne ruši tabujev. Nima te iluzije. A po drugi strani tudi ni film v običajnem smislu, ampak film-izjava, metafora, parabola: Paul je Maneken (namenjen izključno gledanju) ... Marie je Učiteljica (in devica Marija) ... njen seksualni inštruktor je Ravnatelj šole (Francois Berleand), na kateri uči ... Paolo je Tujec, Rocco Siffredi, porno zvezdnik, iluzija Seksa. *Romanca* je *hardcore* parabola o trenutnem stanju seksualne politike. In če kaj, potem *Romanca* brezkompromisno ruši prav iluzijo o seksualni politiki, iluzijo o emancipaciji, iluzijo o enakopravnosti med spoloma. Le malo manjka, pa bi Marie svojemu tipu rekla: hej, čas je, da tudi moški formirate svoje gibanje, moško gibanje! Čas je, da tudi moški začnete z osvobajanjem! Čas je, da se tudi vi uprete!

Konec *Romanca* je apokaliptičen, feministično militanten, v dobri rimi s tonom filma *Posili me!*. V obeh zmagajo ženske. V obeh igro vodijo ženske. V obeh ženske prevzamejo kontrolo nad seksom. Caroline Ducey si začne sama iskati ljubimce. Konec je pasivnosti.

V napad preide tudi Erika Kohut (Isabelle Huppert), zelo iskana, zelo pedantna, zelo stroga, celo represivna *Učiteljica klavirja* (La pianiste, 2001, Michael Haneke), ostro frustrirana, spolno zatrta, napol demonična profesionalka z Dunajskega konzervatorija, ki mladega študenta (Benoit Magimel) ujame v mrežo svojih sadomazohističnih porno fantazij: jasno, pred tem sama označi teritorij in določi pravila, ker je pač control-freakica. Ker hoče imeti pod kontrolo tudi seks, ta navidez neobvladljiv, spontan, kalejdoskopski, izmuzljiv akt. Njen seksualni angažma je hladen, brezizrazen, političen. Nič ni spontanega ali pa stihijskega pri seksu – seks je politika. Orožje!

Ženske postajajo potentne, dominantne. Vstajati začnejo od mrtvih. In to dobesedno. V filmu *Nočem crkniti v nedeljo* (J'aime pas crever un dimanche, 1998, Didier Le Pecheur) v mrtvašnico prepeljejo bejbo, ki kolapse na nekem orgiastičnem tehno partyju. Divji, čudaški, potrebni nekrofil (Jean-Marc Barr) jo obudi in potopi v perverzni, promiskuitetni, zombificirani demi-monde, v katerem je seks edina družbena vez, ki še funkcionira, pa četudi na katatoničen, asocialen, neživ način. Interakcije v tem filmu so take, kot da je vsaka oseba v drugačnem agregatnem stanju – kot da vsak živi v svojem svetu.

Tako kot Jeanne (Élodie Bouchez) in Dragan (Sergej Trifunović), naključna *Ljubimca*, ki ju ločuje nacionalno-kulturni kontekst: ona je Francozinja, on je Jugoslovan, za nameček ilegalec. In tako kot Dominique (Isabelle Huppert) in Quentin (Vincent Martinez) v *Šoli mesa* (L'école de la chair, 1998, Benoit Jacquot), posneti po romanu *Yukia Mishime*. Oba sta hladna, zadržana, brezizrazna, toda Quentin ni le 20 let mlajši od Dominique – ljubimca ločuje tudi nekaj socialnih razredov. Dominique namreč fura modno industrijo, Quentin pa je le natakar, boksar, žigolo, biseksualni oportunist, hustler pač – pobere ga v nekem gej baru. Ja, pobere. Kot robo. Kar pa ne pomeni, da njun seks ni divji, strasten, intenziven, angažiran in urgenten, četudi globoko kontroliran, "režiran". Specifično, Dominique, ki svojo tesnobno frustriranost kompenzira z razredno, socialno superiornostjo, njuni seksualni obsedenosti določa pravila.



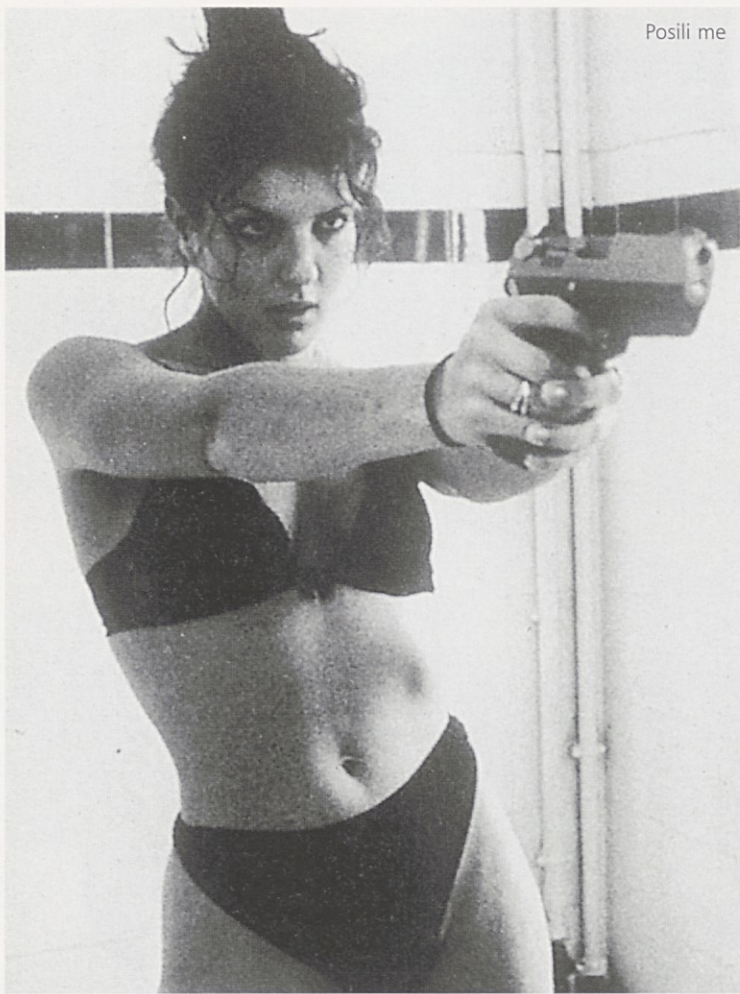
Vsekakor, Dominique hoče seks, toda pod svojimi pogoji. Brez pravil ni užitka. Ni seksa brez vnaprejšnje strukture, brez vnaprejšnjega konsenza.

Seks je pogajanje, politika, koalicijska pogodba. Kar ne preseneča – za ženskami so trije vali feminizma, dolg emancipacijski pohod, dolgo prebujanje, dolgo osveščanje. Vse to je žensko utrdilo. Ne more se ji več zgoditi to, kar se je v Peckipahovih *Slamnatih psih* (Straw Dogs, 1971) zgodilo Amy (Susan George), ženi zelo abstraktnega, s teoremi obsedenega profesorja matematike (Dustin Hoffman) – da ne ve, da je bila posiljena. Ko jo v hiši naskoči Charlie Venner (Del Henney), lokalni macho, misli, da gre za konsenzualni seks in da tip, sicer njen nekdanji fant, do nje čuti “nekaj več”, toda ko potem nanjo spusti še svoje degenerirane prijatelje, ji kapne, da je bila prevarana, da je nasedla in da jo je Charlie pravzaprav posilil, toda tedaj je že prepozno. Charliejevo superiornost in dominacijo je zamešala z emocijami: Amy misli, da je pristala na seks s Charliejem, v resnici pa druge možnosti sploh ni imela.

V *Slamnatih psih* Amy svojemu možu sicer zamolči, da je bila posiljena, toda mož kljub temu pobije posiljevalce – ne zato, ker so posilili njegovo ženo, ampak zato, ker hočejo pokončati lokalnega retardiranca (David Warner), ki se je zatekel v njuno hišo. Ergo, doleti jih kazen, toda kaznovani niso za izvirni greh. Nekaj podobnega se zgodi v filmu *Kriminalna ljubimca* (Les amants criminels, 1999, François Ozon), v katerem se zapeljiva, demagoška Alice (Natacha Regnier), hladna najstniška domina, svojemu počasnemu, impotentnemu fantu Lucu (Jeremie Renier) zlaže, da jo je sošolec Saïd, sicer bokсар, posilil, jasno, štafetno, s prijatelji (v resnici jo je le na lepem vprašal, če bi fukala z njim). Ljubimca hitro skujeta zaroto: Saïd mora umreti! In res, Luc ekstatično, srhljivo zabode Saïda – huh, pod tušem ... medtem ko “seksa” z Alice. Sperma se prilepi na kri: čisti užitek. Hja, Nadine & Manu bi jo gotovo prosili za avtoogram. Toda ko se skušata potem v gozdu znebiti trupla, padeta v roke gozdne pošasti, divjega, animaličnega, brutalnega, sadističnega “gozdarja” (Miki Manojlović), ki je na

njuno nesrečo tudi kanibal z blaznim, perverznim smislom za sodomijo, spolno nasilje, bestialno poniževanje in dominacijo. Ergo, doleti ju huda kazen, toda kaznovana nista za izvirni greh. Ironično, Alice, ki se upre patriarhalnemu režimu (hej, prevara celo Luca, izmeček tega režima), pade naravnost v žrelo hladne, represivne, cinične pošasti, ki je popolna alegorija patriarhalnega režima. Alice ve, da je posilstvo ključ, toda njena “feministična” zavest je predpolitična, naivna, fetišistična, šolska, na ravni zavesti psihopatske “fanice” (Jessica Walter), ki terorizira Clint Eastwooda v filmu *Groza v noči* (Play Misty for Me, 1971), užaljenih južnjakinj (Geraldine Page, Elizabeth Hartman, Jo Ann Harris, Darleen Carr, Pamelyn Ferdin), ki Clintu zastrupijo v *Opeharjenem* (The Beguiled, 1971, Don Siegel), in sociopatske maščevalke (Sondra Locke), ki jo Clint lovi v *Nenadnem udaru* (Sudden Impact, 1983).

Seks se vrača povsod. V Avstraliji: *Better Than Sex* (2000, Jonathan Teplitzky). V Ameriki: *The Center of the World*, 2001, Wayne Wang). V Južni Koreji: *Laži* (Gojital, 1999, Jang Sun Woo). V Britaniji: *Intimnost*. V Mehiki: *Jaz pa tebi mamó* (Y tu mamá también, 2001, Alfonso Cuarón). In vsi ti filmi izgledajo kot isti film, kot posttravmatični derivat istega filma, *Zadnjega tanga v Parizu*. V vseh je seks zelo intenziven, divji, strasten, nagonski, surov, nervozen, napol animaličen ... v vseh razen seksa ni nič ... v vseh seks oba ljubimca dobesedno obsede ... v vseh sta ljubimca tujca ... v vseh ljubimca seksata tako kompulzivno in tako naturalistično, kot da skušata kompenzirati dolgo abstinenco. Kar je seveda v resonanci z dejstvom, da je za filmskim seksom res dolgo sušno obdobje, obdobje strahu, panike, zavračanja, alergije, nezaupanja, tesnobe, frustracij. In seveda, seks v teh filmih vedno “režirajo” ženske. V filmu *Jaz pa tebi mamó* sfantazirana prijateljca, Julio (Gael García Bernal) in Tenoch (Diego Luna), mala, potrebna hedonista, na libidinalni road trip z vlečeta lepo, seksi, prelestno, frustrirano, starejšo Luiso (Maribel Verdú), ki streže njunim fantazijam – dokler ne postane jasno, da pravzaprav streže svojim fantazijam, še huje, oba fanta celo potegne tako daleč, da podvomit v svojo heteroseksualnost.



V filmu *Better Than Sex* se Cin (Susie Porter) in Josh (David Wenham) srečata v nekem baru, povsem naključno, toda *one-night stand* se raztegne v tridnevno seksualno zavezo, ki traja zato, ker nimata nič proti seksu. Josh bi moral na letalo, odpotovati, toda seks se nanj dobesedno prilepi. Še več, orgazme celo zadržuje (misli na recepte, da bi ja seks čim dlje trajal, da ga ja ne bi bilo konec). Drug nad drugim sta fascinirana, huh, drug za drugega sta odkritje – ker je seks zanju odkritje. Zapreta se v sobo in fukata. Kar se zgodi tudi v mikrobudžetnem, digitalnem *Center of the World*: Richard (Peter Sarsgaard), še rosno mladi dot-com milijonar, ki je zadnja leta preživel on-line, v Las Vegasu sreča Florence (Molly Parker), bobnarko v rock bendu, ki se preživlja z lapdancom. Hej, bi vikend preživela z mano – plačam ti 10.000 dolarjev? Kul, reče bejba, ki pa hitro zakoliči tudi pravila igre: nobenih poljubljanj na usta, nobenih penetracij, njuni hotelski sobi bosta ločeni, četudi povezani, seks bo vsak dan omejen na dve uri. Jasno, Las Vegasa, "središča sveta", ne vidimo kaj dosti, kajti središče sveta postane hotelska soba, v kateri se tešita na neklasične, virtualne načine. Florence je kakopak enigma. Enigma, ki postavi pogoje. In vendar: njena enigmatičnost je rezultat njene prekinjenosti, njene deklasiranosti, njene frustriranosti, njenega upora patriarhalnemu redu vlog in fantazij. Florence je artistka, ki jo patriarhalni indeks rine v klasično žensko vlogo – v vlogo lasvegaške ugodnice. Njeno vztrajanje na kvazivirtualnem seksu je poganjek njene rane, njene ustavljenosti, njene neprostopoljne ujetosti v vlogo lapdancerke. Lahko bi štopala z Iso in Marie. Zlahka bi se solidarizirala z Manu in Nadine. Tudi Claire (Kerry Fox) v *Intimnosti* je enigma: še ena ustavljena, frustrirana artistka, "igralka", ki seksualnim kontaktom z naključnim moškim, popolnim tujcem (Mark Rylance), določi pravila – dobila se bova vsako sredo v tvojem stanovanju, kjer se bova brez besed in brez vprašanj pofukala. Seks je edina reč, ki ju družijo. Živita od srede do srede, še bolje – živita le v sredo, vse ostalo je depresija, vegetiranje, dolčas, frustracija. Anonimni, urgentni, panični fuk je največ, kar se jima zgodi. Ko se oblečeta, ju ni več. Claire je kot Florence – ne pusti, da bi jo ljubimec spoznal, ker pač ve, da jo lahko spozna le v jeziku patriarhalne posesivnosti. Claire

in Florence sta bolj kot s samim seksom obsedeni s pravili, ki jih določita seksu – uživata v pravilih, v svoji "režiji", v svoji subverziji patriarhata, v svojem kontroliranju seksa. Nič ni bolj seksualnega od pravil, ki formirajo malo, tajno, zarotniško, perverzno, konsenzualno, zatopljeno utopijo.

Tudi v *Pornografskem razmerju* (Une liaison pornographique, 2000, Frédéric Fonteyne) se Ona (Nathalie Baye) in On (Sergi Lopez), popolna tujca, ki se spoznata prek malega oglasa, dogovorita, da se bosta enkrat na teden dobila v hotelu in strastno, divje, nagonsko, "pornografsko" fukala. In tudi tu določita pravila – nobenih imen, nobenih vprašanj, nobenih intimnosti, zunanji svet z njunim odnosom nima nič. Ne da je kaj drugače v *Lažeh*, seksualni odisejdi deviške šolarke (Kim Tae Yeon) in 38-letnega kiparja (Lee Sang Hyun), posneti po škandaloznem, šokantnem, prekletem, prepovedanem romanu (1996), ki je avtorja, južnokorejskega pisatelja Jang Jung Ila, stal svobode (pol leta je preživel v zaporu). Film se začne s kiparjevo defloracijo šolarke in nadaljuje z non-stop seksom, ki mu določita tudi pravilo: ni pravil! Vse je dovoljeno, kar pomeni, da njuna zarotniška, konsenzualna utopija postane ena sam monomanični sadomazohistični seks, ob katerem zlahka podvomimo v zgolj simuliranost njunih full-kontaktov. Živita od seksa. Spreminjajo se le moteli, le lokacije. V drugi južnokorejski delikatesi, ki ima *Srečen konec* (Happy End, 1999, Ji Woo Chung) le v naslovu, moški in ženska, agresivna prešuštnica, seksata v njegovem stanovanju, jasno, pod njenimi pogoji. Moški le pristane. Moški da prostor – ženska strukturira čas, seks. Kot v *Intimnosti*. V morbidni, seksualno in melodramsko ekscesni *Poli X*, posneti po prekletem romanu Hermana Melvillea, avtorja *Moby Dicka*, mladega pisatelja Pierra (Guillaume Depardieu) zapelje, hipnotizira, omreži njegova enigmatična polsestra Isabelle (Katerina Golubeva): rezultat je incest, seksualna šifra njenega tihega, tajnega upora patriarhalnemu redu, ki je ni priznal – ki jo je zavrgel, izključil, izobčil, deklasiral. Hja, njen seksualni angažma je političen. Isabelle je balkanska hči francoske revolucije. Ni kaj, seks je vojna, polemika, konflikt, boj za oblast, politika, toda seksa ni obsedla le politika, ampak tudi znanost, specifično medicina (viagra, kontracepcija, genetski inženiring ipd.), kot namiguje šokantno brutalni film *Vsakodnevne težave* (Trouble Every Day, 2001, Claire Denis), v katerem Shane (Vincent Gallo) raje masturbira, kot pa da bi fukal s svojo ženo, ker ve, da bo njegova "sla" tako nenormalno potentna, da jo bo požrl, ja, kanibalsko. Neka druga bejba, Coré (Béatrice Dalle), pa ima tako potenten, tako napihnen, tako vampirko-morilski libido, da jo ima mož, znanstvenik dr. Léo Semeneau (Alex Descas), zaprto. Oba – Shane in Coré – sta žrtvi njegovega eksperimenta, njegove znanosti, njegove medicine, ki je seks spremenila v nasilje.

Mačistični, rasistični, homofobični, ksenofobični, brezupno deklasirani, kronično brezposelni in pošastno brezimni mesar (Philippe Nahon) v mojstrovini *Sam proti vsem* je abstrakcija Le Penove "revolucije", sin kurbe in revolucionarja. Njegov anksiozni eksistencializem je vreden Camusa, njegova preteklost je ekskrement maoistične cone somraka, njegovi delirični izbruhi nasilja pa so akti obupanca, ki je izgubil vse vojne – politično, socialno, kulturno in seksualno. Tolsto konkubino, svojo "lastnico", ki se mu gnusi, razbije, tako da splavi, družba ga izključi, preda se rapsodičnim, napol dementnim incestuoznim fantazijam, katerih *objekt* je njegova nema, retardirana hči, najavlja apokaliptično maščevanje, film nam da 30 sekund, da zapustimo dvorano, toda na koncu vendarle zmaga ženska ... ves ta čas nema ... zatrta ... izključena ... in zavržena. •

slovenski film

Izšla je nova knjiga iz zbirke Slovenski film.

BOŠTJAN HLADNIK

Knjigo lahko kupite vsak delovni dan
med 16.30 in 20.30 v Slovenski kinoteki,
v pisarni kinopolisa na Miklošičevi 28.

Zdenko Vrdlovec
Lilijana Nedič



učiteljica klavirja, režija michael haneke