

## TORINO 2004

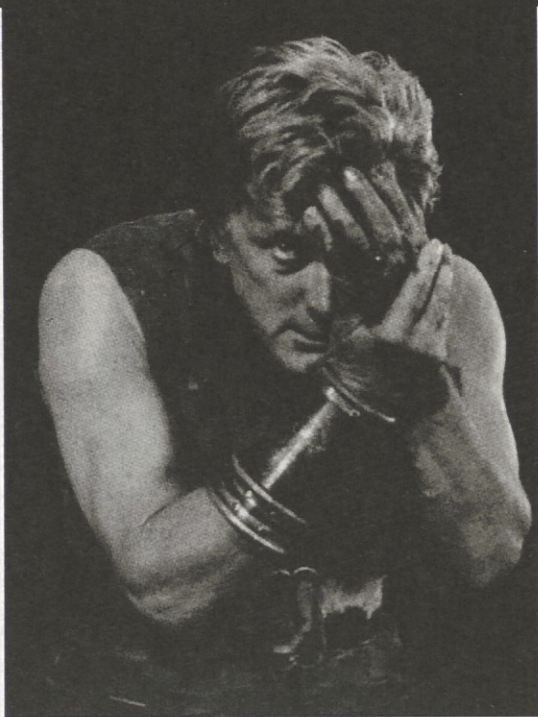


New Police Story

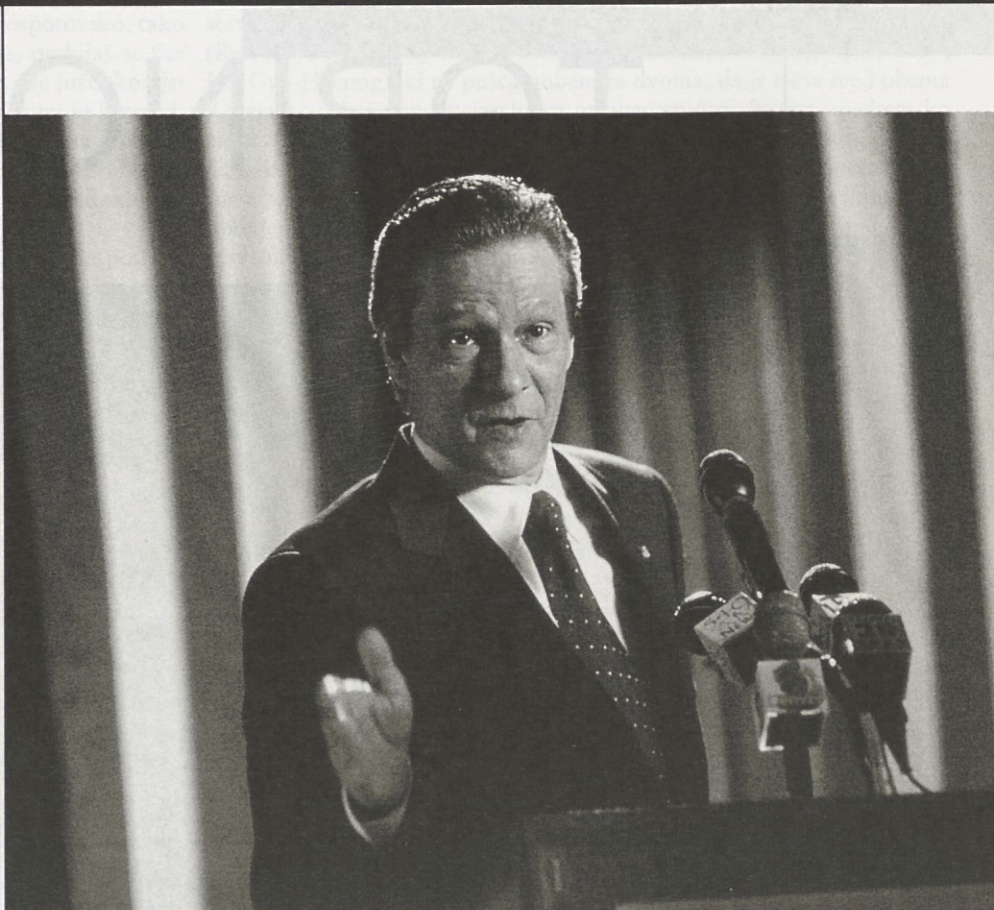
**staro za novo**

Izmed vseh večjih evropskih mednarodnih filmskih festivalov je najbrž prav torinski (terminsko se nekoliko nesrečno prekriva z ljubljanskim) tisti, ki najbolje razume pomen sopostavljanja najnovejših filmskih dosežkov z markantnimi deli filmske preteklosti. V Torinu, kjer so festival letos organizirali dvaindvajsetič, gredo v tem početju tako daleč, da retrospektivni programi in razna posvetila avtorjem po številu predvajanih filmov močno prekašajo sekcije, namenjene predvajanju novih filmov. Kar gre razumeti izključno kot kompliment: v novodobni poplavi filmov iz vseh koticov sveta postaja kuratorsko delo (v kolikor ne gre zgolj za paberkovanje) vse bolj zahteven podvig in poseganje po bogati zakladnici filmske zgodovine izvrsten lakmusov papir za vsaj nekoliko objektivnejše vrednotenje sodobnosti. Branje novega je v takšnem kontekstu nujno osvetljeno iz več zornih kotov, včasih – kar je še lepše – pa pride celo do prevrednotenja starega. In ravno z namenom slednjega so v Torinu tokrat pripravili obširne retrospektive kar štirih nadvse raznolikih režiserjev iz različnih kulturnih prostorov in obdobj, ki jih družijo predvsem troje: izjemna produktivnost (navzlic pogosto tegobnim produkcijskim razmeram), ohranjanje vere v samosvoj avtorski kredito (navzlic

številnim, nujnim kompromisom, ki jih je narekovala produkcija) in pa nerazumno dejstvo, da prav nihče od štirih ni užival dolžnega, ažurnega spoštovanja s strani filmske refleksije in uradno sodi med obrobne znamenke (ali pa še tja ne) v odprti knjigi filmske zgodovine. S popolno retrospektivo (ki je obsegala skoraj sto raznovrstnih del) se je najprej rehabilitiral italijanski "rožnati neorealist" Luciano Emmer: v pozabo zgodovine ga je že njega dni pahnila tendenca mešanja žlahtne neorealistične podlage (najboljše filme je posnel v zgodnjih petdesetih) z elementi kičaste melodrame in komedije, kar ga je sicer napravilo za enega najbolj priljubljenih in gledanih režiserjev doma. Skoraj popolne retrospektive je bil deležen brazilski *enfant terrible* Rogério Sganzerla: tega je pokopalo dejstvo, da se je kot lokalni filmski kritik, ki je v zgodnjih šestdesetih ključno prispeval k etabriranju gibanja *cinema novo*, hip zatem kot režiser obrnil proti toku in s svojimi kaotičnimi, anarhičnimi, fragmentiranimi političnimi manifesti v formi vizualizirane beatniške poezije postal nerazložljiva uganka, očitno pretrd oreh za vsakršno kategorizacijo (več o Sganzerli v prvi številki revije *Film Comment* novega leta). Spet s popolno retrospektivo se je predstavil John Landis, največji otrok generacije hollywoodskih otrok (Steven Spielberg, Joe Dante): raz-



Vikingi



Silver City

mišljanje o množici njegovih filmov, od katerih najbrž niti en ni zares veliko filmsko delo (in Landis posledično in razumljivo uradno minoren režiser), se je iz današnje perspektive izkazalo za najbolj poučno (in zabavno) početje s turobnim zaključkom. Naposled smo bili deležni še ducata izbranih, restavriranih filmov hollywoodskega maestra Richarda Fleischerja, ki je kot režiser začel delati že leta 1940 in tako predstavlja enega najstarejših še živečih režiserjev z eno najbolj nenavadnih karier vseh časov: po seriji izjemnih filmov *noir* (npr. *Follow Me Quietly* (1949), *The Narrow Margin* (1952)), ki se lahko kosajo s čemerkoli, kar so v žanru ustvarili Hawks, Lang ali Aldrich, Fleischer sprejme ponudbo studia Disney in zanj posname prvi ne-animiran disneyjev film, prototip visoko-proračunskega, družinskega spektakla *20.000 milj pod morjem* (*20.000 Leagues Under The Sea*, 1954) s Kirkom Douglasom, Jamesom Masonom in Petrom Lorreom, kar ga posledično napravi nezanimivega za takrat rojevajočo se avtorsko teorijo. Fleischer se še v petdesetih odkupi z najmanj dvema remek deloma – to sta *Violent Saturday* (1955), faulknerjevski portret ameriškega mesteca na srednjem vzhodu, ki s svojo mozaično strukturo utre pot kasnejšim tovrstnim početjem Roberta Altmana in danes P. T. Andersona, in pa *The Girl On A Red Velvet Swing* (1955), po identični tematiki, mizanscenski rafiniranosti in narativni strukturi nič manj kot dvojček Ophülsove *Lole Montez* (1955) – nakar leta 1958 spet triumfalno useka s spektaklom *Vikingi* (*The Vikings*), blagajne studia napolni z milijoni in od sebe odvrne kritike, ki se zmrdujejo nad kosmatim Ernestom Borgnineom in njegovim antologijskim krikom “Odin!”, preden ga raztrgajo angleški volkovi. Fleischerju kot avtorju ne pomaga niti briljantna trilogija psiholoških študij značajeve, posneta po treh resničnih kriminalnih primerih – *Compulsion* (1959), *The Boston Strangler* (1968), *10 Rillington Place* (1970) –, pa čeprav vsak film zase uradno velja za mojstrovino in vsebuje morda največje kreacije v karierah tam nastopajočih posameznih igralcev (Dean Stockwell v *Compulsion*, Tony Curtis kot bostonski davitelj, John Hurt in Richard Attenborough v *10 Rillington Place*), *The Boston Strangler* pa za nameček predstavlja še eno prvih in vse do danes po radikalnosti in izvirnosti nepreseženo uporabo tehnike *split-screen*. Sloves “resnega” avtorja Fleischer dokončno zakocka v osemdesetih, ko zrežira matinejski pustolovščini *Conan uničevalec* (*Conan the Destroyer*, 1984) in *Rdeča Sonja* (*Red Sonja*, 1985). Če smo se prvi dan festivala hihitali ob uvodnem stavku, s katerim je retrospektivo opremil fan Kiyoshi Kurosawa (“Richard Fleischer je najpomembnejši režiser dvajsetega stolet-

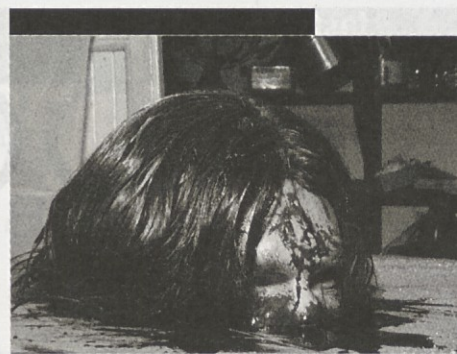
ja”), smo ob zaključku retrospektive v besedah brali več kot zrno resnice. V dobrem tednu, kolikor je sicer trajal festival, si je bilo kakopak nemogoče ogledati vse iz zgoraj omenjene in ostale festivalske ponudbe (ki je med drugim stregla z zaključeno trilogijo o prvi svetovni vojni Yervanta Gianikiana in Angele Ricci Lucchi, z najnovejšim Johnniejem Tojem *Yesterday Once More*, z novim – hongkonškim in po desetletju prostituiranja spet odličnim – filmom Jackieja Chana *New Police Story*, s projekcijo rekonstruiranega Fullerjevega epa *The Big Red One* na 35mm filmskem traku, s politično prerojenim Johnom Saylesom (*Silver City*) in z veličastnim *comebackom* legendarnega Tobeja Hooperja, čigar najnovejši film *The Toolbox Murders*, pošast iz sedemdesetih, gre lahko takoj v leksikone kot definicija pojma *old school*), zato se pričujoči zapis omejuje na Johna Landisa, ne sicer najsvetlejšo, vendar po mojem mnenju najzanimivejšo točko Torina 2004.

### planet landis

John Landis je velik cinefil in filmski samouk, kar (za razliko od številnih drugih samoukov) njegovim filmom ne govori v prid. Zajeten in žanrsko pester opus povezujejo konstante: pomanjkanje občutka za prostor, tako v smislu vzpostavljanja koordinat prostora (ta je v najboljšem primeru grobo sešit skupaj, da spominja na Frankensteinovo pošast, praviloma pa moteče razdrobljen) kot tudi razmeščanja igralcev znotraj posameznih kadrov (razen v primeru strogo funkcionalnih velikih planov so objekti in ljudje znotraj Landisovih širših izrezov razmetani kot mikado paličice); izrazito pomanjkanje občutka za ritem (toliko bolj očitno, ker so vsi Landisovi filmi vsaj deloma tudi komedije, v katerih dinamika igra ključno vlogo); nespretnost ali celo nezainteresiranost pri vodenju igralcev (čeprav je pred Landisovo kamero redno paradirala hollywoodska smetana osemdesetih – npr. Jeff Goldblum, Michele Pfeiffer, Dan Aykroyd, Eddie Murphie, Chevy Chase, Steve Martin – ni navzlic mestoma očitno odličnim scenarijem nihče ustvaril zares nepozabne vloge, še več, vsaka igralska kreacija v vsakem Landisovem filmu se zdi vsaj nadomestljiva); odsotnost občutka za vlogo zvoka in glasbe v filmski pripovedi (za glasbo, pa naj si gre za filmsko partituro ali že obstoječe popevke, se zdi, da se v filmu pojavlja takrat, ko se je režiser pri montaži zdrznil in ugotovil, da “tišina” traja že predolgo – rezultat so skoraj popolnoma naključne punktuacije narativnega loka z glasnimi izbruhi “nečesa”, v najboljšem primeru približno povezane s krivuljami loka). Landisu, kot sam ponosno priznava, je vrata k filmski



Animal House



The Toolbox Murders

industriji odprl izključno njegov neizmeren entuziazem, zaradi katerega je bil spočetka pripravljen leta in leta garati kot običajen studijski kurir. Zakaj potem sploh organizirati retrospektivo takega "avtorja" in v čem je smisel pisanja o njem? Prav zaradi omenjenega entuziazma, ki iz današnje perspektive jasneje kot karkoli drugega definira, kaj je narobe s Hollywoodom danes. Landis, kot že rečeno, je slab obrtnik. "Veščine", ki jih pokaže v svojem celovečernem prvencu *Schlock* (1972) – filmu, pri katerem do konca gledanja ostaja nejasno, mar Landis parodira ameriške cenene znanstveno-fantastične filme petdesetih ali se iskreno trudi poustvariti njihovo magijo –, ostanejo domala na istem nivoju vse do njegovega zaenkrat zadnjega celovečernega igranega filma *Susan's Plan* (1998), čudnega urbanega trilerja zmešnjav v duhu bratov Coen, za katerega se zdi, da ga je Landis posnel samo zato, da bi lahko v brk modernemu Hollywoodu, kjer je to že lep čas iz mode, do golega slekel obe glavni igralki (Nastasja Kinski in Lara Flynn Boyle), kar Landis sicer radodarno počne z vsemi lepoticami v vseh svojih filmih – prestol vsekakor zaseda *Kolo sreče* (*Trading Places*, 1983), v katerem Jamie Lee Curtis s svojim oprsjem razveseljuje gledalce, ne da bi bilo to v najmanjši meri potrebno za razvoj zgodbe. Vendar kot posledica Landisovega entuziazma (ne samo v zvezi s prsmi) vse njegove filme družijo še nekaj: vsesplošen, nalezljiv občutek pristne radovednosti nad "eksperimentom", ki pravkar poteka, kar navkljub vsej betežnosti filma gledalca omreži in zapelje, da si vsak film z veseljem pogleda do konca. Za Landisove filme se zdi, da so radovedni glede samih sebe; naprej se ne premikajo proti nekemu določenemu ali predvidenemu cilju, temveč se skozi prostor in čas kobacajo zato, ker jih zanima, kaj se skriva za naslednjim vogalom. In ravno ta neustavljiva radovednost, prežeta s posebno vrsto neukročene energije, ki so jo v ameriški film vpeljali bratje Marx in Looney Tunes (ni naključje, da je bila to Landisova dieta v najrosnejših letih), je tisto, kar Landisove filme dela tako dragocene in danes več kot vredne ogleda. Prav ta lastnost je namreč tisto, kar je v zadnjih dveh desetletjih popolnoma izginilo iz povprečnega hollywoodskega filma, v zaledju katerega ždi samo še hladna preračunljivost. Landisov način dela (igračkanja) pride najbolj do izraza v reklamnem celovečercu *Coming Soon* (1982), posvetilu zlatim (tridesetim in štiridesetim) letom studia Universal, ki so nam prinesla *Drakulo*, *Mumijo*, *Volkodlaka*, *Frankensteinovo pošast* in še kopico nič manj zabavnih stvarov. Film je Landis – na krilih hipnega uspeha, ki ga je doživel z *Ameriškim volkodlakom v Londonu* (*An American Werewolf in*

*London*, 1981) – posnel po naročilu studia Universal in imel na razpolago vse studijske arhive. *Coming Soon* se začne s tezo, da so kino-napovedniki (t.i. *trailerji*) za filme, v katerih so blestele omenjene pošasti, miniaturne filmske mojstrovine same po sebi, pogosto celo boljše od končnega izdelka, ki ga oglašujejo. Na tej točki zdrav razum predpostavi, da obstajata samo dve možni smeri, ki jih lahko ubere film. Prvo, manj zahtevno, predstavlja preprosto nizanje najboljših napovednikov, ki se bodo odvrtili v svoji (kratki) celoti, morda opremljeni s kratkimi komentarji ali faktografijo. Drugo, bolj zahtevno, bi predstavljala iz spretno skupaj zmontiranih napovednikov sveža zgodba: mogoče samo zabavna analiza marketinških prijemov izpred petdesetih let, mogoče študija tisočih obrazov Lona Cheneya in Borisa Karloffa, mogoče pa najboljši Universalov film vseh časov. Zdrav razum se seveda moti: Landis ubere povsem svojo pot in ustvari lepljenko brez glave in repa, ki tišči v vse naštete in še tisoč drugih smeri in v katero mu med drugim uspe stlačiti celo oprsje Jamie Lee Curtis in intervju s Stevenom Spielbergom, ki razpreda o sorodstvenih povezavah med svojimi vesoljčki in morskimi psi. Obnaša se kot otrok, ki ga spustijo v sobo s čudovitimi igračkami in mu dovolijo, da se poldrugo uro igra z njimi – več kot razmetati jih seveda v tem času ne utegne. Seveda prav zaradi te, nereflektirane karanovičevske drže, ki film enači z igro, Landisa moramo imeti radi. Za konec velja omeniti še Landisov najnovejši in njegov pravzaprav edini zares dober film *Slasher* (2003). V pomanjkanju ponudb iz sodobnega Hollywooda, ki otrok ne mara več, Landis po petletnem molku zrežira svoj prvi dokumentarec. Njegov predmet obravnave je fascinanten: z alkoholom in nikotinom dobesedno prepojen ameriški prodajalec rabljenih avtomobilov z vzdevkom *Slasher*, uradni državni rekorder v tem poslu (v enem dnevu mu je nekoč uspelo prodati več kot sto rabljenih avtomobilov), ki z enako brzostrelno naglico, s kakršno potencialne kupce hripavo zasipava s sladkimi besedami, vase po tekočem traku zliva steklenice piva, prižiga cigareto s cigareto in menja prepotene srajce. Vse Landisove režijske pomanjkljivosti se v *Slasherju* razblinijo, saj je dobesedno blazni (in pristni) *Slasher* tisti, ki v popolnosti narekuje ritem in obvladuje prostor. Landis z nekaj elegantnimi, komaj opaznimi prijemi poskrbi samo še za udaren politični podton: *Slasher* je pravzaprav poosebljenje ameriške korumpirane represije in prepričevanje naivnežev v hlasten, nepremišljen nakup rabljenih avtomobilov, ki včasih razpadejo že za prvim ovinkom, meta-fora razmerja med ameriško družbo in njeno oblastjo. •