

revija za film in televizijo

# ekran

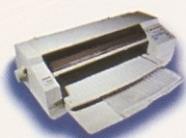
vol. 23  
letnik XXXV  
1, 2 1998  
600 SIT

**filmi leta po izboru uredništva  
festivala  
milano, viennale  
kako razumeti film  
nosferatu, simfonija groze  
slovar cineastov  
roman polanski**





## Skok. Škljoc. Print. Huraaaa!



EPSON Stylus 1520



EPSON Stylus 300



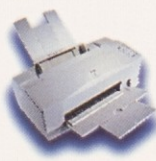
EPSON Stylus 400



EPSON Stylus 600



EPSON Stylus Photo



EPSON Stylus 800

Drugi krog velikega Epsonovega natečaja za najboljšo avtorsko fotografijo je končan. Strokovna žirija je prvo nagrado v vrednosti 100.000 tolarjev podelila **Andru Jovanoviču** iz Ljubljane, ki je fotografijo natisnil na tiskalniku EPSON Stylus Photo. V ožji krog so se uvrstili še Jože Mušič iz Ljubljane, Kostja Jerovšek iz Gozda Martuljka in Albin Bezjak s Ptuja, ki bodo prejeli priložnostne nagrade. Čestitamo!

Tudi vi lahko še vedno sodelujete, saj bo žirija naslednjič izbirala konec februarja. Pošljite najboljšo avtorsko fotografijo, kar jih je kdaj šlo skozi tiskalnik EPSON, do 15. februarja 1998 na naslov **REPRO Ljubljana**, Šmartinska 106, 1001 Ljubljana. Vse podrobnosti natečaja pri vašem najbližjem dealerju ali na [www.repro.si](http://www.repro.si).

SLEDI PRIHODNOSTI

**EPSON**



revija za film in televizijo

zgodovina  
v (na)

<b>uvodnik</b>	3	<b>simon popek</b> zgodovina v (na) enem ekranu
<b>filmi leta po izboru uredništva</b>	4	<b>stojan pelko</b> kiaroscuro <b>simon popek</b> popolna oblast-brez obraza <b>vlado škafar</b> okus po češnjah <b>andrej šprah</b> drugačne podobe drugačnosti: vzhodna, zahodna palača <b>denis valič</b> hana-bi <b>zdenko vrdlovec</b> pikapolonica in samotna zvezda <b>melita zajc</b> office killer
<b>slovenski film</b>	24	<b>andrej šprah</b> herzog: raziskava razsežnosti spomina <b>nejc pohar</b> o dvakrat slovenskih filmskih radostih in blaznostih <b>nerina kocjančič</b> še ena nova oblačila? - nagrajeni študentski filmi
<b>festival: milano</b>	34	<b>aleš blatnik</b> mifed: 500 filmov v 5. dneh
<b>festival: viennale</b>	36	<b>melita zajc</b> od danes do jutri
<b>pozabljeni in prezrti</b>	38	<b>aleš blatnik</b> filmska ropotarnica: evro šlokerji
<b>kako razumeti film</b>	40	<b>matjaž klopčič</b> nosferatu, simfonija groze
<b>kritika: januar, februar</b>	44	<b>nil baskar, aleš blatnik, max modic, simon popek</b>
<b>slovar cineastov</b>	55	<b>nil baskar</b> roman polanski
<b>index</b>	62	ekran, letnik 1997

Na naslovnici: Homayoun Ershadi

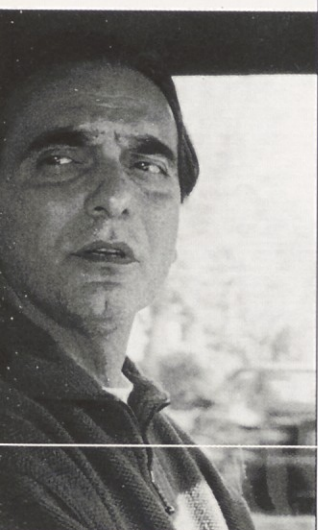
Okus po češnjah, režija Abbas Kiarostami, 1997

vol. 23 letnik XXXV 1, 2 1998

600 SIT

**ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni urednik** Simon Popek **uredništvo** Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **stavek** dariš gregorič perme **osvetljevanje filmov** Alten **tisk** Tiskarna Jože Moškrič **naslov uredništva** Miklošičeva 38, 1000 Ljubljana, tel 318 353; www.ljudmila.org/ekran **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  
Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

Po mnenju Ministrstva za kulturo RS št. 415-42/92 se zaračunava 5% prometni davek od proizvodov, tarifna št. 3, 13. čl. (Ur. list RS 4/92).







Okus po češnjah  
 Popolna oblast  
 Brez obraza  
 Vzhodna, zahodna palača  
 Hana-bi  
 Pikapolonica  
 Samotna zvezda  
 Office killer

SLEDI PRILIKOVOSTI



# zgodovina v (na) enem ekranu

simon popek

Pred vami je "novi" *Ekran*, kar ste morda v zadnjih dveh letih slišali prepogosto, toda nikdar z ošabnim podtonom ali brez rešpekta do cenjenega bralstva. Prej smo rekli "novo uredništvo, novi *Ekran*", sedaj rečemo "stara uredništvo, novi *Ekran*"; ena punca, šest pobov, in vsak po svoje vleče na svojo stran. Teorija, psihoanaliza, sociologija, novi & virtualni mediji, zgodovina; kar se izmislite. Eni bolj leni, drugi manj; *deadline* roki se krajšajo in radikalizirajo, šerif preklinja, oblikovalca ne spita, honorarji zaostajajo, a kakorkoli že, "novi" *Ekran* je pred vami, ne le nova številka, tudi nov "koncept", če ga smemo tako poimenovati: filmi leta, po ekskluzivnem izboru uredništva, da boste vedeli, kaj bi morali v domačih kinih videti, pa niste; in da boste pozorni na televizijski spored. Ne morete si namreč predstavljati, koliko "festivalskih filmov" zelo zelo hitro priroma tudi na teve ekrane, predvsem seveda po zaslugi nacionalke. Predstavljam si bralca, ki ga *Ekran* zadnji dve leti dobesedno bombardira z novim iranskim filmom, "pa ga nima kje videti" – kar seveda sploh ni res, saj ste na malih zaslonih lahko ujeli in arhivirali tako Kiarostamija kot Foružeša in Panahija; tri med največjimi. Namen "filmov leta" torej ni le egotrip uredništva (seveda je, seveda je), marveč tudi opozoriti na naslove, ki jih očitno ne boste videli drugje kot na televiziji. Nadalje, recenzije vseh v Sloveniji prikazanih filmov, s špico in – pomembno! – ločenim sinopsisom, vse v smeri, da bi preprečili bralčevo zmedo, "da v recenziji sploh ni razbral, za kaj v filmu gre". In nenazadnje, letni indeks objavljenih tekstov, filmov in obravnavanih režiserjev, ki je v *Ekranu* skrivnostno usahnil tam leta 1987 in katerega manjkajočo dekada bomo s pomočjo naših zunanjih sodelavcev kompletirali predvidoma do konca leta, ga zlepili skupaj z že obstoječim indeksom od 1962 do 1987, ter objavili na naši spletni (internet) strani ([www.ljudmila.org/ekran](http://www.ljudmila.org/ekran)), morda celo v tiskani inačici; na enem ekranu boste v zamahu povzeli vso zgodovino *Ekran*a, vodič do vseh tekstov, filmov in režiserjev. Slednje bo tudi ostala glavna naloga revije: na enem mestu povzemati čimveč filmov in avtorjev – tako skozi zgodovinsko optiko kot sodobno produkcijo. Odslej vsaj petkrat letno. •



# kiaroscuro

stojan pelko



Pod oljkami



Okus po češnjah

Vnaprej se opravičujem vsem tenkočutnim občudovalcem opusa Abbasa Kiarostamija, toda moja prva asociacija ob podrobnejšem ogledu njegovih zadnjih dveh filmov, *Pod oljkami* (*Zir-e darakhtan e zeyton*, 1994) in *Okus po češnjah* (*Ta'm-e guilass*, 1997), je – pornografija! In to *hard core* pornografija, kolikor so v njej določeni kinematografski obrasci in celo njene osnovne, zunajfilmske, fiziološke predpostavke dobesedno povsem razgoličene! Ne poznam drugega žanra, ki bi tako zelo kot ravno pornografija vztrajal na repetitivnosti postopka in obenem usodno temeljil na aktivni participaciji gledalca – ki bi torej tako zelo v nedogled ponavljal isto dejanje in zahteval naše najbolj intimno vznurjenje. Prav to dvoje, neskončna ponovitev in najgloblje vznurjenje, pa je vsajeno v same temelje filma, kakor nam ga ponuja Abbas Kiarostami – in morda ga prav to dela za privilegiranega avtorja sodobne filmske publicistike od srede devetdesetih dalje. Da ne bo pomote: seveda ni v Kiarostamijevih filmih nič eksplicitno pornografskega, toda tako pornografija kot Kiarostami implicitno temeljita na nekaterih kinematografskih predpostavkah, ki ju ne le družijo, temveč so jima docela skupne. Nanizal bom le nekaj najbolj izrazitih zgledov, brez pravega vrstnega reda in zaenkrat tudi še brez poskusa podrobnejše interpretacije.





Okus po češnjah  
Pod oljkami



### 1. Izbira "žrtve"

V zadnjih dveh filmih najprej pade v oči izhodiščno vprašanje, kako dobiti partnerja (deklico v *Oljkah*, pričo samomora v *Češnjah*). Glavni junak je določen dobesedno v prvem kadru (režiser Keshavarz / samomorilec, gospod Badii), gre le za to, kako izbrati pravo telo, ki bo znalo realizirati junakovo željo. Izbira se vedno iz množice, zalezuje se in zapeljuje, v samem aktu izbiranja je že nekaj izrazito perverznega – zaradi česar so mnogi v Badijevi vožnji po mestu videli klasičen gejevski *cruising*. Najbolj zanimivo je, da je sam akt končne izbire vedno preskočen, eliptično zamočlan: vedno najprej spoznamo zagatnost samega izbiranja, nato pa že neposredno skočimo k izbrancu v akciji. Videti je, da v trenutku, ko smo izbrali, sploh še ne vemo, da smo pravzaprav že izbrali – oziroma, da je za nas vedno že izbral nekdo drug. Ta radikalna arbitrarnost izbire nas v trenutku soočenja z izbrano "žrtvijo" neizogibno vrže nazaj na samo izbiranje: pa zakaj vendar ravno ta in ta? Tako je videti, da končni rezultat izbire ni ta ali ona izbranka ali izbranec, temveč sama zavest, da je bila izbira opravljena brez nas.

### 2. Ponovitev

Dispozitiv snemanja filma v filmu *Pod oljkami* je seveda idealen izgovor za uprizarjanje neskončnih ponovitev, ki jih omogoča le drobna razlika med dvema posnetkoma – malenkostno spremenjen položaj telesa ("Hosein, dvigni glavo, da se bo videl obraz!"), drugačen pogled ("Poglej ga, ko greš mimo!") ali napačna številka (25 ali 65 družinskih žrtev potresa?). Toda tudi *Okus po češnjah* je pravzaprav le zbirka poskusov ponovitev istega akta z različnimi partnerji: prvi (ki ga je gospod Badii dobesedno snel s telefona – le da ga ni našel prek kakšne partnerske posredovalnice, temveč ga je hotel pobrati kar pred telefonsko govorilnico), ga grobo zavrne ("Briši, če ne, ti razbijem gobec!"), drugi ima pač drugačne preference (pobira plastične vrečke), tretji prestrašen pobegne s "kraja zločina", ko mu partner pokaže luknjo (vojak), četrti raje ostane samo pri besedah (seminarist), peti pa končno prevzame iniciativo in začne usmerjati po svoje (gospod Bagheri iz Prirodoslovnega muzeja)... V vseh primerih je sugestija povsem nedvoumna: ali bi zame nekaj storil? Ali si pripravljen ugoditi moji želji? Ali res ne zmoreš uslišati moje prošnje?

### 3. Nedoločnost posamezne slike

Z načelom neskončne ponovitve je v pornografiji zvezana tudi banalna lekcija, da je mogoče posamezne kadre poljubno vmontiravati med "akcijo" – saj itak nihče ne bo opazil! Potreboval bi svojevrstni asinhroni paralelni slalom dveh kopij *Okusa po češnjah*, da bi

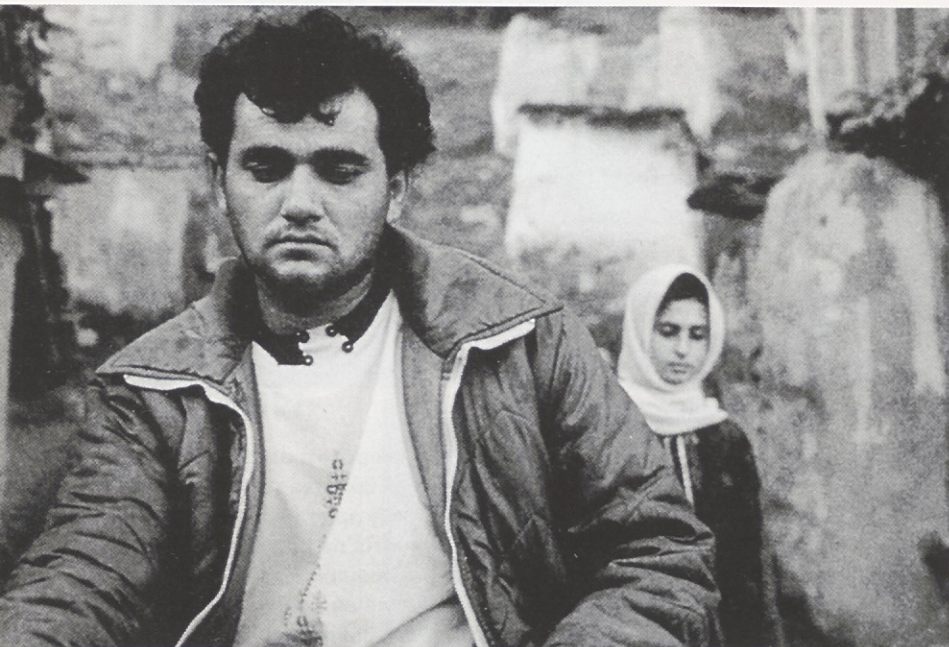
lahko preveril resnično identičnost dveh prizorov – toda na ravni gledalčevega izkustva sta prizora vijuganja džipa, s katerim gospod Badii enkrat pelje vojaka, drugič pa seminarista na kraj zločina, popolnoma enaka. Še več, edinole Badijev glas v *off-u* nam sploh da vedeti, da imamo opravka z različnima prizoroma. Položaj, v katerem je podoba radikalno nedoločena, celo vedno ista, vse dokler ji glas ne določi pomena in vpiše vanjo mesta protagonistov – to je dispozitiv, na katerem so zgradile svoje bogastvo vroče telefonske linije po celem svetu.

### 4. Od madeža do užitka

V pornografiji ni *pettinga*. Čim lociramo protagoniste, smo že sredi akcije, smo že v velikem planu. Šele *post festum* se genitalije počasi individualizirajo in socializirajo, veliki plani pa sestavijo v sliko celote. Premalo bi bilo reči, da je Kiarostamijeva standardna pot od detajla k totalu. Treba je biti bolj natančen: Kiarostami najprej v bližnji plan zariše madež, dobesedno packo, nato pa vzgiblje, razburi sliko, vse dokler v sami sliki ne razkrije vira te packe in nam tako šele retroaktivno omogoči dojeti celo situacijo. Tipičen zgled je v *Oljkah* prizor Hoseinovega srečanja z babico njegove izvoljenke na pokopališču. Hosein zre naravnost v nas v bližnjem planu, naenkrat pa se med njim in kamero – med njim in nami! – najprej pojavi drobec rjave neostrine, hip zatem pa še bela, prav tako nerazpoznavna gmota. Oboje izgine v našo levo – in kaj lahko bi bilo vse skupaj le bežna motnja, če se ne bi izza levega roba kadra zdaj prikazala v belo oblečena starka z rjavo palico. Vanjo je torej gledal Hosein od samega začetka: tam, kamor smo neskromno projecirali sebe, je že bil pogled nekoga drugega – oster, neizprosen, gospodovalen pogled. Seveda se odpravi za njo, moleduje, prepričuje in grozi – a je vse zaman, pogleda Drugega ne omechčaš kar tako.

Podobni operaciji smo priča tudi v filmu *Pod oljkami*, le da je tam madež zvočni. Peljemo se z džipom, skozi desno okno beži mimo nas pokrajina, desno stransko vzvratno ogledalo pa nam obenem daje še sliko tistega, kar puščamo za seboj. Oko se nehote fokusira na vzvratno ogledalo – in prav zato zgreši, da se je v veliki, stranski sliki za hip pojavil madež. Šele klic "Gospa Shiva, gospa Shiva!" nas zdrami – a je že prepozno. Treba je nazaj – in to, česar film ne more, lahko stori džip: vzvratna vožnja dejansko nazaj zvrsti pokrajino, ki smo jo prej gledali naprej – vse dokler ne pridemo do fantka, ki pa je medtem tudi že opravil prečno pot do ceste in se iz madeža spremenil v telo z imenom: Ahmad Ahmadpour. Spet smo znotraj filmske podobe priče neki časovno-prostorski zanki, ki za nazaj izostril madež – a kaj, ko je medtem povzročitelj madeža že nadaljeval svojo pot in je





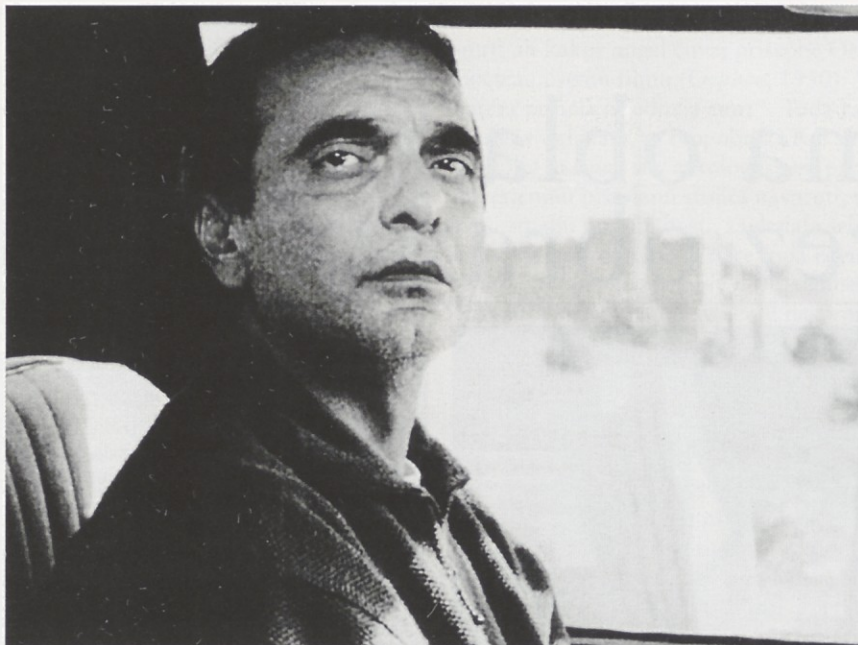
Pod oljkami

potemtakem že spet drugje, na poti v šolo, vedno neujemljiv, nikoli zares tam, kjer ga mi vidimo. Le za hip ga lahko spet oplazimo v retrovizorju džipa, ki se že drugič odpravi po isti pokrajini naprej. Prav vse omenjene značilnosti – arbitrarna izbira, različnost v ponavljanju, radikalna nedoločnost podobe, retroaktivna konstrukcija pomena – so vsaj toliko kot kinematografske tudi filozofske. Zato je zdaj, ko smo jih po analogiji s pornografijo uspeli izbrskati, treba zabrisati vse sledi šaljive primerjave in kar najresneje pritrčiti Vladu Škafarju, da gre v primeru Kiarostamija dejansko in prvi vrsti za misleca, misleca podob in misleca s podobami, kar ga nedvomno brati z avtorji, kot so Dreyer, Rossellini, Bresson, Ozu, Kurosava in Tarkovski. Če mislec misli s koncepti, je zanj film potemtakem v prvi vrsti konceptualna umetnost, pa naj gre za pedagogijo koncepta ali za estetizacijo njegove etične forme. In prav tu, na ravni izvirne artikulacije temeljnih konceptov, bi si upal pri Kiarostamiju posebej poudariti eno problemsko polje, na katerem se vse zgoraj omenjene niti izbire in ponavljanja, retroakcije in retrovizije, spletajo v eno samo, dobesedno usodno vprašanje: ali smo gospodarji svoje usode? V ta namen se mi vsiljuje predvsem razmislek o dveh situacijah iz filma *Pod oljkami*, v katerih je manever junaka strukturno zelo podoben – toliko bolj, ker obakrat zadeva ljubezensko usodo in njene posledice. Ko Hosein režiserju med vožnjo razlaga predzgodovino svojih prizadevanj okrog Tahereh, obudi tudi spomin na potres. Dotlej je njuna zgodba videti kot klasična pravljica dilema o tem, kako naj snubec brez hiše pride do bogate izvoljenke. Potem pa je potres opravil svoje – in kar naenkrat so bili vse brez hiš! In prav to komentira tragično lep Hoseinov stavek: "Mislil sem, da so vzdihli v mojem srcu uničili vse tiste hiše." Na tej sublimni točki največja neobgljenost subjekta neposredno sovpade z rušilno močjo neslutnih razsežnosti – kot na koncu Rossellinijevega filma *Stromboli* (1949) ali pa v tistem lepem prizoru Spielbergovega *Imperija sonca* (*Empire of the Sun*, 1987), ko je deček prepričan, da je s svojo žepno svetilko priklinal katastrofalno ladijsko obstreljevanje Šanghaja. Meja med zunaj in znotraj se zabriše, subjekt vidi svojo najglobbo željo zrcaljeno realizirano v dejanju, ki bi se tako in tako zgodilo – le da se je prav tisti hip znašel na mestu, s katerega so

konsekvence videti tisočkrat hujše, želja še močnejša, krivda še globlja: tam, kjer sem hotel le prijazen pogled, so za mano ostale ruševine. Kiarostami pa svojega junaka skozi neskončne ponovitve vendarle pripelje do trenutka, ko prav to neizogibnost, usodnost dejanja, uspe spreveriti v svoj prid – in znova gre spet zgolj za vprašanje perspektive. Če je še malo prej bilo videti, da intimna želja povzroča realne potrebe, tedaj zdaj svojega junaka postavi v položaj, s katerega je videti, kot da že najbolj običajna posvetna gesta s samo svojo pojavnostjo potrjuje subjektivno najbolj intimno željo. Prej ga je svet rušilno demantiral, zdaj mu svet neizpodbitno pritrjuje. V mislih imam antologijski dialog med Hoseinom in Tahereh na verandi hiše, kjer Hosein vpraša takole: "Rad bi vedel, ali je tvoje srce pri meni?". Tahereh se uspe nemo vzdržati odgovora na njegovo usodno vprašanje, a kaj, ko Hosein zdaj že ve, kako se stvarjem streže, kako obrniti nemost v svoj prid, in reče: "Če si ne upaš reči 'da', samo obrni list v knjigi – to bo moj odgovor". Usodna je razlika med tem, da svetovno katastrofo vidiš kot zanikanje lastne želje, in med tem, da v eni sami obrnjeni strani knjige uvidiš upravičenost svoje želje. Obrni list – in tvoj bom. Še več, obrni list – in moja boš! Skupaj bova, dve drobni točki na horizontu. Slejkoprej boš obrnila list, čez tisoč let, ko naju več ne bo, in moja boš. Tako si je gotovo mislil tudi Daniel Day Lewis, ko je zrl v silhueto Michelle Pfeiffer na prežganem obzorju Scorsesejevega Časa nedolžnosti (*The Age of Innocence*, 1993).

Kje pa smo mi, filmski gledalci, v vsem tem soočanju pogledov in boju za spomine. Vrnimo se za hip še enkrat na pokopališče, kjer smo se od Hoseina poslovlili z ugotovitvijo, da pogleda Drugega ne omehašar kaj tako. Zdaj pa bi lahko dodali: vse, dokler ne ugotoviš, "da ni Drugega (od) Drugega". Prav na to napotuje trenutek "potujitve" celega prizora, ko se po Hoseinovem neuspelem moledovanju babice naenkrat iz *offa*, izza našega hrbta, zasliši "cut!", ki zamaje celotno strukturo prizora. Če se nam je še malo prej zdelo, da smo priče klasičnemu *flash-backu*, ki nam v sliki pokaže tisto, kar je Hosein med vožnjo govoril režiserju (kako je še zadnjič poskušal prepričati izvoljenkino babico), tedaj ena sama beseda, en sam "rez", povzroči, da pogledamo zadevo drugače: kaj pa, če je režiser izrabil Hoseinovo pripoved in jo vključil v film, svojevrstni *work in progress*? Potemtakem bi imeli cel čas tega prizora pravzaprav opraviti le z igrano fikcijo, ne pa s spominom na resnični dogodek? A beseda "rez" ni edini rez v tem podiranju scenosleda dogodkov. Kar zmoti v naslednjem, zdaj že tretjem koraku, je dejstvo, da Hosein hodi tako, kot da bi klic "rez" ne veljal njemu, temveč ga je prav on s svojo pojavo šele povzročil! Potemtakem on ni izstopil iz kadra, v katerem je nastopal, temveč je pomotoma vstopil v kader, v katerem zanj sploh ni bilo prostora – in ga zato pokvaril! Kaj pa to pomeni? Nič drugega kot to,





da smo nehote, napačno zapeljani, postali priče tistega trenutka, ko je režiser sploh prvič srečal Hoseina – in sta se torej dve poti, Hoseinova resnična ljubezenska zgodba in režiserjeva resnična snemalna zgodba, sploh prvič križali. Smo torej morda celo na presečišču samega začetka, kakor se ga spominja režiser? Mar ni navsezadnje prav njegov obraz tisti, ki ga zadnjega vidimo v džipu, predno "pademo" na Hoseina na pokopališču, in obenem prvi, ki ga vidimo na istem mestu, za volanom džipa, ko je prizora prekinjenega snemanja konec?

Če povzamem: v nedoločeno sliko smo vstopili prepričani, da sledimo *flash-backu*, da ga torej gledamo z očmi tistega, ki se ga spominja, Hoseina. Vmes smo podvomili, če ni domnevna preteklost v resnici sedanjost. Izstopili pa smo iz nje ponovno prepričani, da gre za spomin – le da se je vmes, med tem ovinkom čez sedanjost, spremenil nosilec spomina, saj je to postal nihče drug kot sam režiser, Keshavarz. Temu se reče prisvajanje spomina drugega, privzemanje očišča drugega. Najbrž ni naključje, da je Kiarostami prav Hoseina uporabil kot zgled za to, kako dela z igralci – in pri tem uporabil boleče nazorno prisposodbo o presajanju las: "*Treba jih je prepričati, da verjamejo v dialoge, tako da imajo po določenem času občutek, da je tisto, kar izrečejo, njihov stavek. Za to so potrebni tedni in meseci (...)* To je kot presajanje las: vsakič lahko na glavo presadiš le las ali dva." In ali nismo morda prav v tem boju za prisvajanje spomina najbližje trenutkom, v katerih najbolj usodno sovpadeta intima in eksterier, možganske krivulje in lasni kodri? Mika me, da bi osnovno avtorsko fantazmo Abbasa Kiarostamija lociral prav v vztrajne poskuse, ujeti tisti nemogoči trenutek, ko podoba sveta zares potrdi subjektovo željo, ko najgloblja intima in najbolj zunanji eksterier resnično sovpadeta. Srečanje ljubimcev na horizontu travnika v finalu filma *Pod oljkami* in temna noč na obrazu samomorilca, ki obleži v svoji jami tik pred koncem filma *Okus po češnjah*, sta ravno dva načina uprizarjanja te iste meje, do katere lahko sploh seže filmski medij, predno razkrije svoje zunaj-filmske predpostavke, zrnca filmske slike in člane snemalne ekipe. Izjemnost teh prizorov je, da je za njihovo moč njihov razplet pravzaprav povsem nebistven. Strogo vzeto celo ne moremo reči, ali se bosta pikici po razhodu na horizontu še kdaj srečali (ona hodi

vzporedno z robom gozda v daljavi, on se nam hitro bliža), kakor tudi ne, ali bo gospod Badii zjutraj vstal iz groba – a nas to v bistvu sploh več ne zanima. Dvoje ljudi, on in ona, sta si prišla tako blizu, da si bolj blizu ne moreta priti; in dvoje poti, življenje in smrt, sta se tako prepletli, da se ju ne da več ločiti. To se je zgodilo v sublimni dekonstrukciji filmske podobe na osnovne delce, na svetla zrnca slike in obskurno pulziranje svetlobe, ki skupaj dajo nek čisto specifičen *chiaroscuro*, ki bi ga kot *homage* Kiarostamiju najraje zapisal kar *kiaroscuro*. Če so Dreyerjevi junaki znali izginiti v filmskem rezu med dvema kadroma, tedaj Kiarostamijevi junaki srečujejo ljubezni svojega življenja in samo smrt vmes med dvema valovoma svetlobne hitrosti, hipno, neujemljivo, vedno za nazaj. Na koncu sicer ostanejo sami, a vedno lahko rečejo, da so bili skupaj – v sliki, v *kiaroscuro* svetlobi, v neizbrisnem spominu. Po takih srečanjih je vse isto, a vse radikalno drugače. Če bi ne bilo vsaj upanja nanje, bi bilo vse skupaj brez zveze. Ali kot v stavku, ki ga ob filmu *Okus po češnjah* rad citira Kiarostami, pravi Cioran: "*Če bi ne bilo možnosti samomora, bi se že zdavnaj ubil.*" •

Filma leta:

Ta'm-e guilass (*Okus po češnjah*, 1997, Iran),

Abbas Kiarostami

Zir-e darakhtan e zeyton (*Pod oljkami*, 1994, Iran),

Abbas Kiarostami



# popolna oblast- brez obraza

simon popek

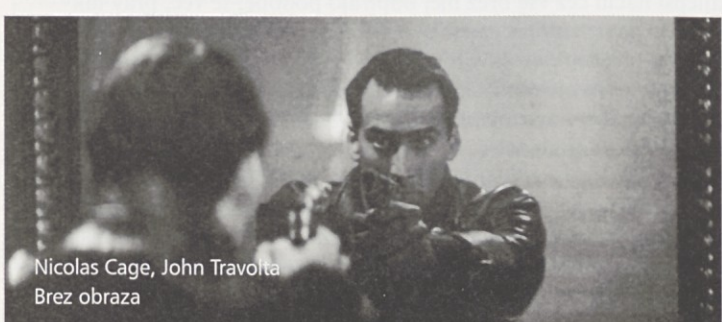
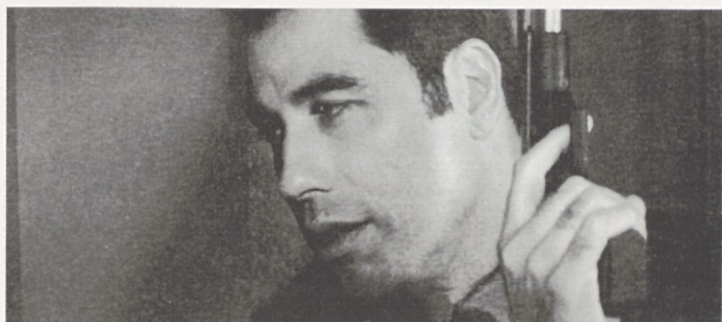


Clint Eastwood  
Popolna oblast

Zame najimpresivnejša filma leta sta – vsaj v domačem kinematografskem sporedu – gotovo Eastwoodova *Popolna oblast* (*Absolute Power*, 1997) in *Brez obraza* (*Face/Off*, 1997) Johna Wooja, pri čemer je treba "pohvaliti" slovenski prevod slednjega, ki bi se v dobesednem prevodu lahko glasil *Obraz/stran*, a je veliko lepše zvencež in za razumevanje primernejši *Brez obraza*, saj ne gre toliko za to, da bi nekdo obraz izgubil (saj jima namestijo nova, kajne?), temveč za to, da se z njim ne more identificirati, še huje, z njim se ne more soočiti. V obeh filmih sta ključni sekvenci postavljeni pred okvir – bodisi ogledala bodisi televizijskega zaslona, in čeprav ne moremo ravno trditi, da gre za "filma ogledal" ali filma, ki bi ju ogledala posebno obsedala, so prav ogledala tisti ključni element, ki filmoma podarita to krasno apoteozo. In če sem izbral oba izdelka, ki nista naključno deli dveh morda najprepoznavnejših figur akcijskega filma zahodne civilizacije (*Brez obraza* je Woojev tretji ameriški film, pa tudi Hong Kong je bil na nek način, pod britansko zastavo, "Zahod"), potem je treba izbor skorajda nujno zaokrožiti s tretjim delom, ki sicer ni film, se pa na oba filma tesno navezuje, in dejanska škoda je, da Jure Mikuž ni "počakal" s svojo knjigo *Zrcaljena podoba* (*Ogledalo in zunanost polja*), saj bi mu verjetno tako Eastwood kot Woo nudila obilico interpretativnih možnosti.

Pri obeh filmih gre za dvojnost, celo za prevaro, pri čemer je Woojev prispevek seveda veliko spektakularnejši (ne zaradi akcije same). Vsi štirje junaki – Eastwood, Gene Hackman, Nicolas Cage in John Travolta – se v nekem trenutku znajdejo v povezavi z ogledalom. Clint, "master thief", ravno prazni blagajno tesnega prijatelja predsednika ZDA, ko v sobo vstopita njegova žena in sam predsednik (Hackman); Clint zapre vrata trezorja, ki z zunanje strani izgledajo kot ogledalo, z notranje, kjer sedi Clint, pa kot prosojno steklo, ter sede na stol, namenjen gospodarjevemu voyeurističnemu pogledu, opazovanju ženinih ljubezenskih flirtov. Na drugi strani Cage in Travolta, potem, ko so jima že zamenjali obraza, stojita pred "pravima" ogledaloma, eden nasproti drugemu, a na tem mestu nastopi tisti krasni paradoks, ki oba filma dela tako posebna. Prej sem zapisal, da se junaki znajdejo v povezavi z ogledalom in ne pred njim, saj se Clint nahaja za, Hackman pa pred njim, medtem ko Travolta in Cage fizično sicer resda stojita pred ogledalom, teoretično pa se vendarle nahajata pred (prosojno) stekleno ploščo, saj ne gledata lastnih obrazov, temveč svojega nasprotnika. Da bi Travolta in Cage lahko rekla, da se gledata v ogledalu, bi se morala nahajati v Clintovi poziciji, pred prosojno ploščo torej. In obratno, da bi se Clint in Hackman zavedala svojih položajev, pozicij vodje igre in "vodenege", bi se ogledalo prav tako moralo obrniti. Namreč, v omenjenem prizoru je Clint v vlogi nemočnega, kastriranega opazovalca (stol, v katerem sedi, je dejansko ekskluzivno rezerviran za ostarelega gospodarja, ki ga Clint ravnokar ropa, da se le-ta lahko nemoteno naslaja nad (dovoljenimi) seksualnimi igrkami njegove mlade žene), ki mu je igra dovoljena le opazovati, ne pa v njej tudi participirati. Clint se ne more soočiti s samim sabo, saj gleda skozi enostransko prosojno ogledalo, medtem, ko se predsednik, Hackman, v ogledalu opazuje lastno veličino, predem bo posegel po "nedovoljenem sadežu", ki je za povrh še last njegovega dolgoletnega zaupnega prijatelja. Ogledalo je v *Popolni oblasti* indikator veličine in življenja hkrati; kdor ima odsev, ima moč, kdor je nima oziroma jo izgubi, je pogubljen, kar nas popelje k nememu filmu *Praški študent* (*Der student von Prag*, 1913, Stellan Rye), ki ga v svoji knjigi omenja tudi Mikuž, o človeku, ki svojo zrcalno podobo proda hudiču. Toda vrnimo se za trenutek še k *Popolni oblasti*, saj gre za podoben razplet kot v nemi mojstrovini; Hackman svoj odsev in s tem oblast izgubi s tem, ko "dušo" proda hudiču – medijem, ki preko televizijskega signala predvajajo njegov patetični govor "ob smrti žene mojega najboljšega prijatelja", ki jo je, kot vemo le gledalci in Clint, zakrivil sam. Sedaj je položaj obeh protagonistov diametralno nasproten: Hackman govori v kamero, ki vsrkava tako njegov pogled kot besedo; s tem, ko "gleda v svet", ko govori ljudstvu, je nek način postavljen za ogledalo. Toda na drugi strani je v istem trenutku Clint še poraženec, bedni *voyeur*, ki na letališču čaka, da bo pobegnil iz države; sedi za šankom, natakarku pa ukaže, naj ugasne televizijo, kjer predsednik ravnokar drži svoj govor: s tem, ko se ekran ugasne, postane njegova temna površina odbojna, na njegovi ploskvi pa lahko za trenutek opazimo Clintovo podobo. V tem momentu se razmerje moči obrne; Hackman se je "prodal", Clint pa zagleda svojo podobo, nakar natakarku naroči, naj ponovno prižge televizor, predsednikov patetični govor pa ga dokončno prepriča v maščevanje. Hackman je s tem, ko je napadel svojo podobo, "svoj drugi jaz" (čeprav z ženo njegovega kolega spijo mnogi moški, si jo še vedno lasti le njen mož), podpisal lastno smrt, podobno kot študent Balduin v *Praškem študentu*, ki svojo zrcalno podobo nazadnje ustrelil, a ugotovi, da je pravzaprav ustrelil samega sebe.





Odsev v ogledalu je torej moč, "zloraba" lastne zrcalne podobe pa smrt, ali kakor angel čuvaj prišepne Orfeju v istoimenskem Cocteaujevemu filmu (*Orphee*, 1950): "Ogledala so vrata, skozi katera prihaja in odhaja smrt". Toda kaj se zgodi, če tisto, kar gledaš v ogledalu, ni tvoj obraz? Kaj se zgodi, če si "brez obraza"? Travolta in Cage si v antologijskem prizoru z medsebojno naperjenimi pištolami stojita nasproti, med njima sta ogledali, toda svoji zrcalni podobi bosta zagledala šele, ko bosta ogledali izginili, ko bosta brez optične bariere stala eden nasproti drugemu. "It's like looking in the mirror, only not", dahne Castor Troy (Cage, s Travoltovim obrazom) svojemu nasprotniku, ko se v zaporu prvič srečata, s čemer ne komentira le zamenjanih obrazov, temveč tudi dejstvo, da svojo zrcalno podobo vidi tudi brez ogledala. In ko se srečata drugič, oborožena in "enakovredna", se revolverja ne sprožita tako zlahka, enakovredna pa sta zato, ker sta "prodala" le delček sebe; imata sicer svojo zrcalno podobo, ki pa vendarle ni prava, zato – ravno obratno kot v *Popolni oblasti* – ne potrebujeta medija (ogledala), da bi zagledala svoj jaz. In ironično, ko se ta medij pojavi, ko stojita pred ogledalom, vidita nekaj drugega. V tem je štos filma, Travolta in Cage svoje podobe hudiču ne bi mogla prodati tudi, če bi hotela, saj se "pravilno" vidita le, če ne stojita pred ogledalom, ko pa, jima ga tako ali tako ne bi mogel odvzeti, ker podoba ni njuna prava. Woojev *Brez obraza* potemtakem funkcioniira kot hiša ogledal, kjer ni ogledal! In ko se le-ta pojavijo, postane ta hiša ogledal hiša strahu, z vsemi izkrivljenimi konveksno-konkavnimi zrcali vred, kjer Travolta in Cage nista sigurna, če merita v pravo tarčo. Spomnimo se Wellesove *Dame iz Šanghaja* (*Lady From Shanghai*, 1947) in še ene antologijske sekvence, kjer Erskine Sanford in Rita Hayworth v finišu streljata "eden na drugega", toda zaradi obilice ogledal nista povsem sigurna, kje nasprotnik natančno stoji. Sanford je nazadnje zadet šele, ko so razbita vsa ogledala; tako bo tudi Castor Troy (Cage, z obrazom Travolte) umrl šele, ko bo razbito ogledalo, ki se v kalejdoskopskem svetu Johna Wooja "kvalificira" kot ogledalo; to pa je, kot sem zapisal na začetku, navadno, prosojno steklo, z razbitim delčkom katerega si Castor Troy nazadnje razreže obraz in sikne: "Umrli bom, toda do konca življenja boš gledal moj obraz!", s čemer bi Travolto izenačil z Clintovim *voyeurjem* za enostranskim ogledalom; v ogledalu ne bi videl svoje prave zrcalne podobe, pogled skozi zanj "pravo" ogledalo pa mu ne bi vrnilo ničesar. Na tem mestu bi se film seveda moral končati; s tem bi bil *Brez obraza* idealni *remake* *Praškega študenta*, česar hollywoodska mašinerija Wooju jasno ni dovolila, zato pa nič slabše ne funkcioniira v duetu s Clintovo *Popolno oblastjo*.

Domača distribucija:

Ker filmi *Trk*, *Lom valov*, *Poligraf* in *Samotna zvezda* nosijo letnico 1996 in sem jih videl že predlani, sem pri izboru upošteval le "sveže" filme:

*Sladki poslej* (*The Sweet Hereafter*, 1997, Kanada), Atom Egoyan  
*Nepomembneži* (*Small Faces*, 1995, Škotska), Gillies MacKinnon  
*Ekspres, ekspres* (1996, Slovenija), Igor Šterk  
*Izgubljena cesta* (*Lost Highway*, 1996, ZDA), David Lynch  
*Krik* (*Scream*, 1997, ZDA), Wes Craven

Ostali:

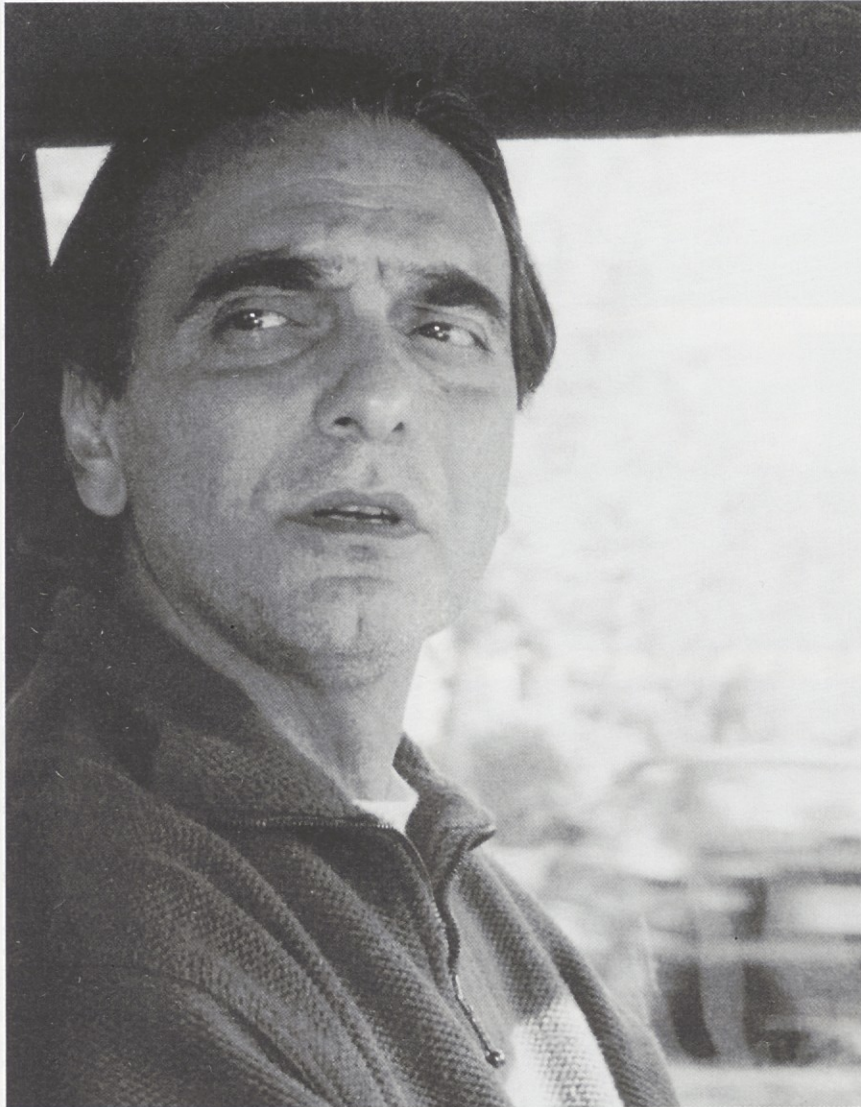
*He liu / The River* (*Reka*, 1996, Tajvan), Tsai Ming-liang  
*Ta'm e guilass / Taste of Cherry* (*Okus po češnjah*, 1997, Iran) Abbas Kiarostami  
*Dadetown* (1997, ZDA) Russ Hexter  
*Genealogies d'un crime* (*Geneza nekega zločina*, 1996, Francija), Raoul Ruiz  
*La femme defendue* (*Ženska v obrambi*, 1997, Francija), Philippe Harel

Nicolas Cage, John Travolta  
*Brez obraza*



# okus po češnjah

vlado škafar



*Okus po češnjah* sem najprej dočkal v Locarnu, z vso nestrpnostjo in svetim nemirom duše, kot se pričakuje vsako veliko stvar. Zavestno in z občutkom sreče – kako potrpežljivo in pogumno si bom tlakoval pot spoznanja Kiarostamijevega najnovejšega filma – sem se odločil, da ga prvič gledam s francoskimi podnapisi. Francoske besede so mi namreč domače ravno toliko, da v njih komaj zaslutim kakšne pomena. Te besede, ti nemi vodiči po duši pripovedi, ta prazna mesta preprostih in natančno določenih pomenov, ti goli indici majhnih, a zanesljivih razodetij na najlepši način čez vse brez mej odpirajo podobe; še več, prav tak dodatek k podobi, ki ga ne zmoreš zanesljivo dešifrirati, podoba šele do konca odpre in iz nje naredi sicer prepoznavno, a prazno univerzalno mesto, ki čaka, da vanj vržeš svoje življenje (svoje misli, čustvovanja, spomine...), v katerem brez sramu in strahu stov dialog z avtorjem in filmom – takšen dispozitiv najlepše sklene sveto zvezo avtor-film-gledalec. Kajti tako se gleda Kiarostamijeve filme, tudi kadar ti že prvič govorijo v razumljivem jeziku, saj na podoben način, na ravni pripovedi, mojster vselej spretno poskrbi za odprtost svojih podob in zgodb, za tisti magični dispozitiv, ki suspendira realnost in zagotovi zanesljivo udeležbo gledalca v izmišljiji, ne v smislu gole identifikacije z junakom, marveč v smislu identifikacije z avtorjem, z avtorjevo intenco, z idejo filma. O tem bo govora ob koncu tega zapisa.



*Okus po češnjah* je potovanje s človekom, ki se je odločil, da si vzame življenje. Je dan v življenju človeka, ki si ga je izbral za svojo smrt. Nič posebnega ni videti na njem, nobenih znakov, ki bi kazali na vzrok tako radikalne odločitve. Odločil se je, da bo vzel smrtno dozo uspavalnih tablet in legel v jamo, ki si jo je izkopal na samem ob cesti, visoko nad Teheranom. Na svoji zadnji poti išče človeka, ki bi za bogato plačilo posul zemljo čez njegovo truplo, ki bi ga pokopal.

Opravilo je navidez preprosto in zelo dobro plačano ("v desetih minutah boš zaslužil za pol leta!"), toda smrti nihče ne hodi rad blizu in iskanje primerne človeka se obrne v naporno in mučno odisejajo, na kateri sreča (si izbere) tri angele smrti, tri preproste duše, ki naj bi mu izpolnile neobičajno zadnjo željo. Drugega za drugim prepričuje mladega, plahega vojaka, ki zamuja v kasarno, študenta bogoslovja, ki si mora s trdim delom zagotavljati sredstva za študij, in starejšega možakarja, nagačevalca v prirodoslovnem muzeju, katerega sin ima levkemijo. Vsak od njih se bojuje s svojimi prepričanji, opravičuje svoje razloge, zakaj mu ne more pomagati, vsak od njih na svoj način doživlja izjemno življenjsko situacijo, na katero ne more biti nikoli pripravljen. Vojaka popade brezglav strah ob sami slutnji strašne prošnje in pobegne, ne da bi resnično razumel samomorilčevo prošnjo, mladi bogoslovec razume stisko, toda nikakor ne more prek svetih zapovedi Korana, ki proglašajo samomor za greh, stari prirodoslovec pa ga na podlagi podobne izkušnje, prek zgodbe o lastnem poskusu samomora, s pozitivnim pristopom in trdno humanistično vero v lepoto življenja prepričuje, naj si premisli. Slednji je v najslabšem primeru vendarle pripravljen sprejeti nalogo, saj se tolikšnemu denarju ne more odreči – to bi bilo podobno nehumano, saj ve, da lahko s tem denarjem sinu reši življenje.

Badii, tako je ime samomorilcu, se lahko zdaj vrne domov in se v miru pripravi na smrt. Ko se zmračí, se obleče, vzame stekleničko z uspavalnimi tabletami, ugasne luči po stanovanju in zaklene. Zunaj ga že čaka taksi, ki ga počasi odpelje do izbranega mesta. Ko taksi izgine v daljavi nazaj proti mestu in ni slišati ničesar več, le komaj zaznaven zvok grmenja v daljavi, počasi stopi v izkopano luknjo in se uleže, z obrazom uprtim v nebo. Grmenje prihaja vse bliže. Prvi bliski razvetlijo nebo in tudi njegov obraz v temni jami, njegove oči, ki nepremično zrejo v nebo. Grmenje in bliskanje poneha, začne deževati.

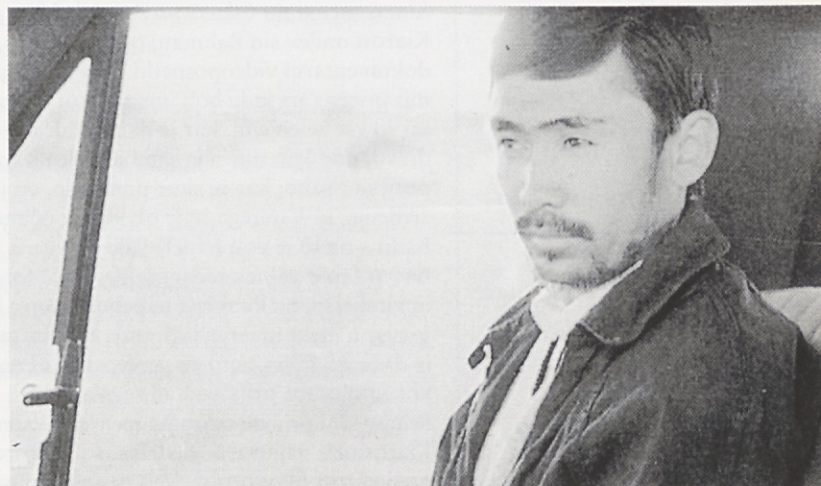
Črnino deževne noči zamenja podoba sončnega jutra, zvok dežja in tišine zamenja Armstrongov gospel, pomešan z glasovi članov filmske ekipe v ospredju ter vojaške koračnice v ozadju, fino zrno filmske slike zamenja groba mreža video slike. Namesto puste kamnite pokrajine brez ljudi je pred nami ta ista pokrajina, ta ista slika posuta s pomladnim zelenjem, z življenjem, z množico ljudi, ki očitno snemajo film. V ozadju je Abbas Kiarostami, ki daje napotke ekipi (posneti je treba samo še zvok), ob njem pa postopa Badii, ki je svoje delo opravil, ki je svoje odigral.

Za razliko od Kiarostamijevih predhodnih filmov, zlasti trilogije *Kje je hiša mojega prijatelja?* (1987) – *In življenje teče dalje* (1992) – *Pod oljkami* (1994), kjer je filmski dispozitiv vseskozi nejasen in se avtor iz prizora v prizor, iz filma v film poigrava z gledalcem na meji med fikcijo in dokumentarcem ter mu

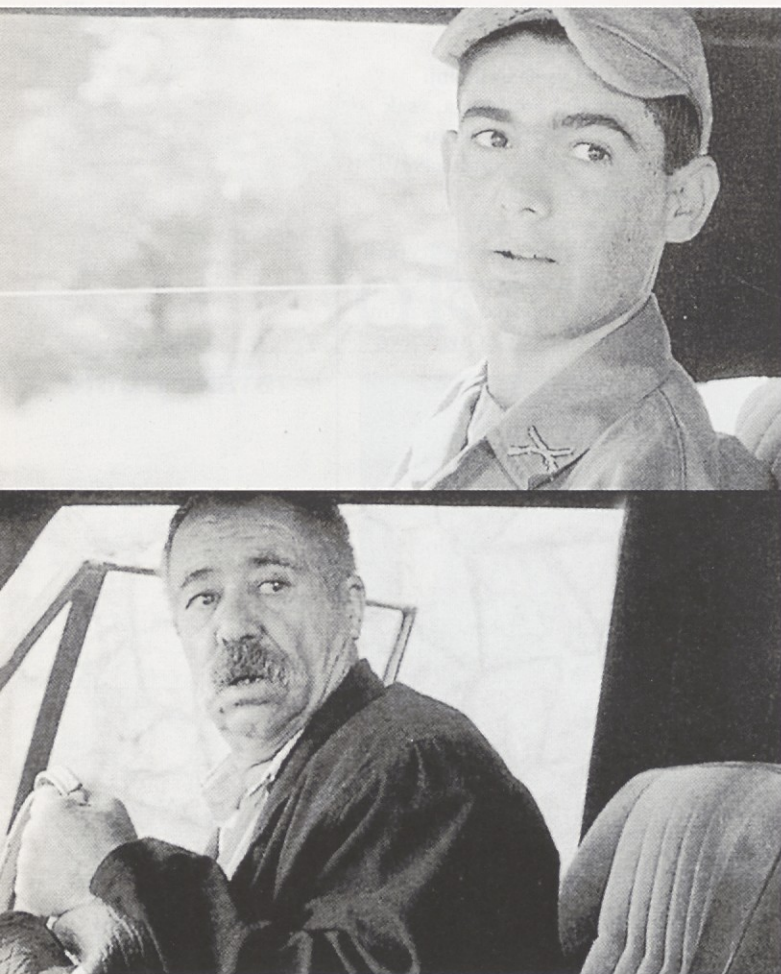
nenehno spodnaša točko identifikacije, točko imanentne resnice (kaj je res in kaj ni, kaj je izmišljeno, fingirano, zlagano...) – vsak naslednji prizor namreč postavlja pod vprašaj prejšnjega, vsak naslednji film pa vse skupaj v predhodnem filmu, vselej prepričljivo in presenetljivo, saj se kljub zavesti o tem na nek način vsakič ujameš v zanko – z namenom, da se gledalec o tem končno neha spraševati, da opusti pozicijo detektiva, ki je percepciji filma kot filma tako rekoč imanentna, da neha brezplodno slediti resnici filma, ki ga lahko za vsakim ovinkom pusti v slepi ulici in rajši detektira avtorjevo intenco, uvidi isto eshatološko vrednost dokumentarnega in izmišljenega pripovedovanja – ju dojema kot enako resnična, ter sprejme avtorjevo očitno povabilo k dialogu, na temo, ki jo film v smislu uvoda oziroma ekspozicije zgolj odpira; za razliko od takšnega poigravanja z gledalcem je v *Okusu po češnjah* filmski dispozitiv jasen, dobesedno razločen.

Fikcija in izstop iz nje sta tu jasno, grobo, nezmotljivo ločena, tako v pripovedi (do "izstopa" je pripoved v smislu fikcije popolnoma verodostojna – brez sence dvoma – in v nekem smislu zaključena, *post festum* razkritje filmske ekipe, samega režiserja in glavnega junaka kot igralca pa očitna in skoraj gola indikacija, da je izmišljiva končana in se razmislek lahko začne) kot tudi v sami sliki (na filmski trak in s filmsko kamero posnete podobe zamenjajo slike posnete z video kamero). Ta brechtovski izstop iz fikcije, to razkritje filmskega mehanizma, ta streznitev izkušnje (pretežno vendarle emocionalno) napelje k razumu in sproži vase uprto kontemplacijo na posredovano temo, v kateri mesto in poteze glavnega junaka vse bolj prevzema in prekriva gledalčeva oseba, njegovo osebno izkustvo in lastne misli, vse do stanja absolutnega dialoga s samim sabo, do absolutnega obračuna – do prepoznanja in oblikovanja novih spoznanj (ali obuditve in osvežitve že obstoječih), s katerimi znova stopa v dialog z avtorjem. Ta potujitveni efekt, ki razbije dispozitiv fikcije, razbije iluzijo in zgodbo razgali kot laž, ima posledično prav nasproten učinek in poskrbi, da gledalec filma ne vzame za fikcijo, pač pa za resničnosti enakovredno eshatološko in (pogojno rečeno) diegetsko polje, torej za resnično kontemplacijo, smrtno resen uvod v razmislek, ki računa na gledalčevo soudeležbo.

Safar Ali Moradi







Mir Hossein Noori

Ahdolhossein Bagheri

Pri tem ne gre spregledati pomembne podrobnosti, da sta fikcija in končno razkritje sicer grobo, toda ne stoodstotno ločena. Sveže zelenje, ki ga razkrije jutro v zadnji sekvenci, je posledica dežja, ki se pojavi ob koncu igranega dela. Ta napoved torej korenini v fikciji in se realizira v podobi razkritja lažnosti fikcije – na drugi strani dispozitiva fikcije. Ta navidez nepomemben detajl pa je ključen za spoznanje vse razsežnosti Kiarostamijevega potujitvenega efekta: dejstvo, da se zgodba iz fikcije na nek način nadaljuje v razkritje oz. deziluzijo, da temu razkritju pravo moč in pomen, saj poudarek z golega potujitvenega efekta, opozorila gledalcu, da je vse, kar je do tedaj spremljal, izmišljeno, premešča na povezavo med obema dispozitivoma pripovedovanja (dokumentarni videoposnetki filmske ekipe ob koncu niso nič manj del izmišljije kot igrani prizori, še več, dokumentarni film o snemanju *Okusa po češnjah*, ki ga je posnel Kiarostamijev sin Bahman, odkrije, da so ti navidez dokumentarni videoposnetki prav tako igrani, mizanscena pa je še bolj umetna kot v igranem delu, saj so vse zelenje in, kar je najbolj odčarujoče, tudi drevo, pod katerim si je samomorilec izkopal grob, prinesli s sabo; kar bi sicer pomenilo, da je tudi življenje, za katerega se je ob koncu očitno odločil Badii – na to je vsaj napeljevala oživljena narava – v bistvu samo učinek scenografije, da je torej optimizem in vitalizem, na katerega napeljuje konec filma, samo prevara, efekt umetne laži, toda ta informacija prihaja iz drugega filma, zato za percepcijo *Okusa po češnjah* kot zaključene pripovedi ni relevantna). Pripovedni prijemi oziroma načela, s katerimi Kiarostami nagovarja gledalca, so neposrednost, preprostost in odprtost. Vtis neposrednosti je značilen

tako za njegove igrane filme iz zgodnjega obdobja kot tudi za njegove dokumentarne in psevdodokumentarne filme iz konca osemdesetih in devetdesetih let. Z dokumentarnim pristopom (njegovi igralci so praviloma naturščiki, snema na realnih lokacijah, kadri so praviloma statični in vztrajni) oziroma vtisom dokumentarnega (fingiranje dokumentarnega dispozitiva v fikciji in igranega dispozitiva v dokumentarcu, luščenje resnične osebe igralca-naturščika iz igranega lika ob improvizacijah, podaljšanih posnetkih..., razkrivanje mehanizmov naracije...) skuša gledalca čimbolj vplesti v pripoved. Tudi v *Okusu po češnjah* so razen glavnega igralca vsi ostali naturščiki (za vojaka Kiarostami pravi, da mu do konca snemanja ni bilo jasno, za kaj gre, kaj hoče od njega in kaj počne), kamera je dokumentarna, meja med življenjem in filmom je večkrat neopazna, zabrisana. Iz te neposrednosti kamere in pripovedi (v zadnjih filmih pa tudi zaradi preigravanja dispozitivov in posledično spodnašanja percepcijske točke gledalca) se poraja značilen suspenz, ki Kiarostamijeve filme prežema z neverjetno notranjo napetostjo, celo ob najbolj banalnih in vsakdanjih situacijah. Drugo načelo, ki ga Kiarostami rad postavi pred vse in si ga želi tudi pri drugih, je preprostost; izhodišče naj bodo preproste, prepoznavne, vsakomur dostopne situacije, postavljene sicer natančno in osebno, toda v čimbolj zgoščeni obliki, podane brez nepotrebne balasta in hermetične simbolike. Tretje načelo je odprtost; vsak element pripovedi mora prispevati k njenemu odpiranju, k širjenju terena pripovedi in izbrane teme, in čim bolj univerzalnemu izhodišču, ki bo lahko spodbudilo in vpletlo čim širši krog gledalcev.

V *Okusu po češnjah* Kiarostami, med drugim, namenoma ne izda Badiiijevega razloga za samomor: če bi podal konkreten razlog, bi s tem zožil interes percepcije na poskus razumevanja njegovega razloga in sočustvovanje z njim, ki brez podlage v lastnem izkustvu ne more biti poglobljeno in iskreno, obenem pa bi gledalčevo pozornost speljal k razmisleku konkretne situacije, namesto k splošnim vprašanjem o življenju in smislu in njegovim osebnim pogledom. Dejstvo, da razloga za samomor ne poda, da pusti to navidez ključno mesto radikalno odprto, prazno, omogoči gledalcu in skoraj nujno izzove, da sam projicira svoj razlog, ki mu je bližje, s katerim se je že srečal; njegovo doživljanje problema samomora bo na ta način veliko bolj osebno, bolj intenzivno, čustveno bolj prizadeto in bodo zato ob njem misli lahko pognale globoke korenine. Tudi izbira protagonista, ki je povprečen moški srednjih let, brez posebnosti, je namenoma taka, saj bi vsaka posebna lastnost po nepotrebem odvrčala pozornost in motila kontemplacijo. Protagonist na koncu filma ne sme biti junak, ne sme priti do identifikacije z njim in klasičnega očiščenja prek njega, ampak mora ostati isti slehernik, kot na začetku filma, da lahko gledalec na njegovo mesto, na nek način prazno, zgolj posredniško, projicira svojo osebo, da postane sam svoj junak, s svojo zgodbo in svojimi mislimi, da se



prek sebe in s sabo očisti. In tudi izbor Badijevih "sopotnikov", mladega preplašenega vojaka, študenta bogoslovja in starega naravoslovca, izmed katerih ni niti en Iranec, saj je prvi Kurd, drugi Afganistanec in tretji Turek, na več nivojih (kulturnem, verskem, aktualno političnem...) odpira polje identifikacije in univerzalnost vprašanja, ki enako zadeva vsakogar – Iranca, Afganistanca, Kurda, Turka, muslimana, kristjana, vernika, agnostika ali ateista. Mladega ali starega. Moškega ali ženske.

Če je **Pod oljkami** Kiarostamijeva velika kontemplacija o ljubezni, je *Okus po češnjah* vrhovna kontemplacija o življenju. *Okus po češnjah*, ki je bil za Beneški festival '96 prijavljen pod naslovom *Potovanje proti zori* (takrat ga iranske oblasti niso pustile iz države) je potovanje na drugo stran smrti – k življenju. Je razmislek o življenju v ogledalu smrti. Vodilo filma Kiarostami rad povzame z aforizmom sodobnega filozofa Ciorana, ki pravi: če ne bi obstajala možnost samomora, bi se že zdavnaj ubil. Film seveda ne poskuša odgovoriti na ta strašen paradoks, ampak zgolj pelje v to problematiko in vabi, da greš zraven. Kljub prevladujočemu pesimizmu pripoved prek skoraj sokratovskih razprav z izbranimi angeli smrti in številnih argumentov za in proti vendarle zanesljivo potuje proti končnemu slavljenju življenja in se izteče v pravo hvalnico, himno daru življenja, posvečeno nekemu, ki se je v določenem trenutku zares in dokončno odločil, da noče več živeti.

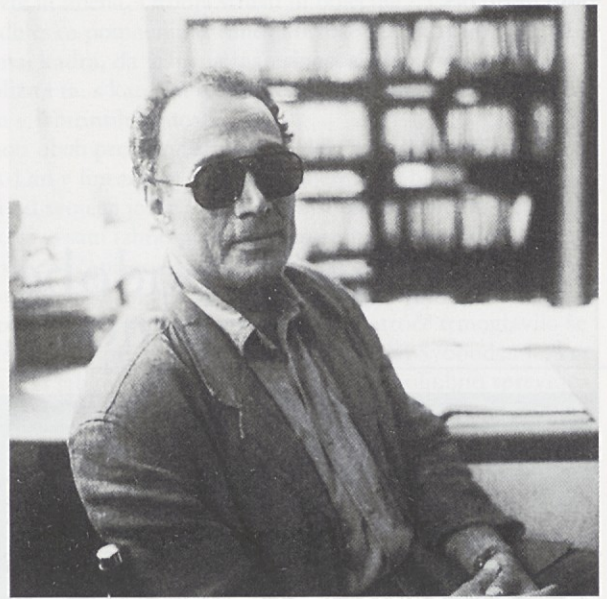
In refren te himne je v besedah starega turškega naravoslovca, ki mu namesto prepričevanja pove svojo zgodbo: Tudi on se je nekoč poskusil obesiti, pa mu ni uspelo. Padel je z drevesa in obsedel pod njim. Potem je pod roko začutil nekaj mehkega. Bile so murve. Pojedel je eno, drugo, tretjo. Zagledal je sonce, ki je ravno vzhajalo nad goro, zagledal je lepo pokrajino, drevesa, zelenje. Zdelo se mu je lepo. Prišli so otroci in ga prosili, da jim strese drevo. Stresel je murvo in otroci so jedli odpadle sadeže. To je bilo tako lepo, da se je spremenil. Šel je domov in dal še ženi murv. Žena jih je pojedla in on je bil srečen.

Vidiš, ena murva mi je rešila življenje, mu pravi. In: smrt je rešitev, ampak ne, dokler si tako mlad. Si izgubil vse upanje, ga še vpraša. Nisi nikoli gledal, kako se rojeva sonce? Hočeš zapreti svoje oči? Ali nočeš nikoli več... Se želiš odreči okusu češenj?

Življenje je izbira in če sem se odločil za življenje, je prav, da to počnem čim bolje, pravi Kiarostami. Ko sprejememo dejstvo, da smo sami izbrali življenje, živimo bolje.

Na koncu poti do smisla življenja vselej čaka preprosta enačba. Smisel življenja je živeti.

Če odmislim *Okus po češnjah*, ki ni le najboljši film preteklega filmskega leta, ampak eden vrhuncev filmske umetnosti sploh, bi se za naslov najboljšega v letu 1997 enakovredno borili francoski **Gadjo dilo** (*Nori Tujec*) alžirskega cigana Tonyja Gatlifa,



neverjetno vitalen in prepričljiv vstop v epicenter ekstaze ciganom usojenega samouničevanja, ruski **Mat' i syn** (*Mati in sin*) Aleksandra Sokurova, nežni, intimni trenutki sinovega dolgega slovesa od umirajoče matere v uročujočih, unikatno deformiranih podobah, pravih filmskih freskah, ter še en iranski otroški *heartbreaker* za male in velike, **Bachehaye aseman** (*Otroci neba*) Majida Majidija, prihajajočega mojstra velike iranske kinematografije, ki je bil obenem tudi eno njegovih najlepših filmskih doživetij, saj sem ga gledal sredi Sarajeva v družbi tisoč bošnjaških otrok, ki so film na nepopisen način doživljali od začetka do konca in z vsem srcem in pljuči navijali in trepetali za glavnega junaka. Ti filmi si zaslužijo veliko več besede in razmisleka in ga bodo v prihodnjem *Ekranu* tudi dobili. •

Čisto za konec še hiter seznam za tiste, ki po svetovnih metropolah, satelitih ali video kasetah radi lovite filmske mojstrovine, ki k nam večinoma ne bodo zašle. V letniku 1997 se odlikujejo: **Char Adhya**, (1997, Indija), Kumar Shahani **The Bible and the Gun Club**, (1997, ZDA), Daniel J Harris **Al massir** (*Usoda*, 1997, Egipt/Francija), Youssef Chahine **Unagi** (*Jegulja*, 1997, Japonska), Shohei Imamura **Ghosts of Electricity**, (1997, ZDA), Robert Kramer **Public Housing**, (1997, ZDA), Fredrick Wiseman **Safari be diare Mosafer** (*Voyage to the Last of the Traveler*, 1997, Iran), Bahman Kiarostami **Wu Shan yun yu** (*Deževni oblaki nad Wu Shanom*, 1997, Kitajska), Zhang Ming

**Izgubljena cesta** (*Lost Highway*, 1996, ZDA), David Lynch **Popolna oblast** (*Absolute Power*, 1997, ZDA), Clint Eastwood **L.A. zaupno** (*L.A. Confidential*, 1997, ZDA), Curtis Hanson **Savršeni krug** (*Le cercle parfait*, 1997, BIH), Ademir Kenović **Predmestje** (*Suburbia*, 1997, ZDA), Richard Linklater **Do nazga** (*Full Monty*, 1997, VB), Peter Cattaneo.



drugačne podobe  
drugačnosti:

# vzhodna, zahodna palača



Hu Jun, Si Han

Vzhodna in zahodna palača sta slengovska naziva pekinških gayev za javna stranišča na obeh straneh Tiananmena – Trga nebeškega miru; ta so, skupaj s parkom, ki jih obdaja, tudi neformalno zbirališče istospolno usmerjenih prebivalcev kitajskega glavnega mesta. **Vzhodna, zahodna palača** (*Dong gong xi gong/East Palace, West Palace*, 1997) pa je tudi naslov prvega kitajskega gayevskega filma, ki ga je podpisal disidentski režiser Zhang Yuan; to je naslov filma, ki je v svetu vzbudil precejšno pozornost in ustvarjalcem prinesel številna priznanja, ne samo za pogum, pač pa tudi za nesporno kvaliteto dela, medtem ko je na domačih tleh – čeprav ne homoseksualnost ne neodvisna filmska produkcija na Kitajskem nista zakonsko prepovedani – že od leta 1994 na črno listo uvrščenega režiserja pahnil v še večjo nemilost in v osamo hišnega pripora. Zhang Yuan sam ni gay in bržkone je to eden poglavitnih razlogov, da je film, med drugim, dobil tudi naziv "heteroseksualen film o homoseksualnosti". Meni samemu pa se zdi bistveno, da se je – morebiti tudi ali celo predvsem – zaradi "outsiderske" pozicije režiserju uspelo izogniti pastem ekskluzivnosti na-sebi, v katero se je ujelo kar nekaj (meni znanih) "insiderskih" filmov z gayevsko tematiko, in, zaradi neobremenjenosti z lastnim mestom v družbeno-kulturnih razmerjih, predvsem povedati "zgodbo". Zgodbo, ki jo določa neverjetna intenzivnost stopnjevanja čustvenega naboja, tako na "pripovednih" kot – morda še bolj – na estetsko-vizualnih ravneh.

Vendar pa bi zgodba, ki jo film pripoveduje, težko zadostila nekim najsplošnejšim opredelitvam, s katerimi bi jo mogli ujeti in umestiti v ustreznost prilegajočega kalupa. Lahko bi rekli, da gre za hkratno razpršen in zgoščen niz podob, ki z intervali združevanj in členitev zadrž(ev)ano razkrivajo svojo notranjo strukturo. Res je najbrž, da je, ob vsej mnogoplastnosti prepletov naracijskih ravni, na "generalni liniji" pripoved moč opredeliti kot pričevanje o realnosti



homoseksualcev v povsem netolerantni družbi – "Vsi korakamo po različnih melodijah. Tega ni moč spremeniti. Vsak med nami je drugačen, hkrati pa smo vsi isti," pravi gayevski pisatelj A-Lan –, medtem ko bi bilo v odtenkih subtilnejših podtonov "podzgodb" mogoče prepoznati predvsem fascinacijo nad veličastnostjo ljubezni. Ljubezni brez pogojev in brez perspektive. Glavni (pri)povedni tok se vije skozi zapleten proces prebujanja čustva, lahko bi rekli tudi zaljubljanja, med "rabljem in žrtvijo", med policajem in njegovim (ne povsem) naključnim jetnikom, pisateljem, ki ga mož postave zaloti pri ljubimkanju v parku in odvede na zaslišanje v prostore stražarnice. Skozi gladino vodilne teme pa vseskozi – v *flash-backih* – presevajo odbleski spominov pisateljevih najbolj intenzivnih izkušenj ljubezni in odraščanja, ki jih izvablja zasliševanje. Iz teh spominskih presvetljav in odlomkov misli, najverjetneje svojih lastnih tekstov, pisatelj – mojster pripovedovanja – napleta (novo) zgodbo, ki postane nekakšna notranja resnica, imanentna osmiselitev zapletenega odnosa, ki se vzpostavi med jetnikom in možem zakona. Gre za nenavadno zgodbo-v-zgodbi, ki kot takšna – kot neločljivo povezana z brezpogojnostjo ljubezni, o kateri govori A-Lan – podčrtuje pisateljevo držo, s katero razorožuje žandarja in njegove vse obupnejše poskuse, da bi gaya "spreobrnil" oziroma "ozdravil", spreminja v spoznanje, da se pravzaprav vedno težje upira neznanemu čustvu, ki ga prevzema. V ta splet se za nameček – kakor nekakšen vizualen palimpsest, presvetljava znotraj presvetljava (*flash-back* imaginarnega spomina znotraj samega *flash-backa*) – kot svojevrsten proti-poudarek uverijo še inserti s *kunqui* opernima igralkama iz legende o lepi tatici in stražarju, ki jo zaloti pri kraji, potem pa se ne more odločiti, ali jo naj preda oblastem ali izpusti. Dve ženski osebi, ki igrata moškega in žensko, predstavljata protitežje dvema moškima v "realnosti", od katerih eden, pisatelj, igra vlogo "ženske".

Dobri filmi so tisti, katerih vsebino je moč obnoviti v treh stavkih; to je slogan, ki je postal že kar nekakšen leitmotiv razmišljanja o filmu v teh krajih. To brzkone drži, kadar imamo opravka z delom, ki očitno teži k temu, da bi povedalo zgodbo. Ne more pa držati takrat, kadar se soočimo z umetnino, ki svoja hotenja skriva globoko v svojem jedru – v iz podob izplastenem kokonu, ki kakor sviloprejka iz same sebe prede nit, s katero se hkrati spet zapreda... Oziroma, če si pomagam z mislijo Wima Wendersa: "Ne maram manipulacije, da je nujno vse podobe filma zgnesti v eno samo zgodbo; to je težnja, ki zelo škoduje podobam, saj se tako iz njih izčrpa vse 'življenje'. V razmerju med podobo in zgodbo gledam na zgodbo kot na nekakšnega vampirja, ki skuša iz podobe izsesati vso kri. Podobe so silno občutljive; kot polži so, ki skrrijejo rožičke, če se jih dotakneš. In nimajo lastnosti vprežnih konj: prenašanja in posredovanja sporočil ali pomenov ali namenov ali morale. Zgodba pa hoče, da bi bile prav to." V takšnem primeru torej, ko gre "do krvi", so trije stavki pač premalo. Zato se bom zatekel k drugačni triadi: k trem pojmom, ki po mojem bistveno določajo pomenske silnice obravnavanega filma: samota, svoboda, ljubezen.

Kdo je lahko bolj osamljen kakor gejevski umetnik v totalitarni družbi ali državni uradnik v sistemu komunistične subordinacije? Oba sta osovražena v očeh "normalnih" državljanov, znotraj lastnega sveta pa podvržena pravilom igre, kjer ni mesta za omembe vredno samosvojost. Zato je bistveno, kar ju oba določa, iskanje tiste razsežnosti sobivanja, ki jih nudi bližnjost naklonjenega sočloveka. Pisatelj si samoto lajša z množico ljubimcev, policaj Shi s celonočnimi zaslišanji zalotenih "krivovercev". Vedar pa ta naključna srečanja v resnici samo poglobljajo zev samosti. Srečanja gayevskih ljubimcev se končujejo na gradbiščih, v skritih prostorih nedokončanih stavb, v objektih opustelih delovišč; v hišah, ki so "tako prazne, da v njih odmeva". In nočna dežurstva policaja se zaključujejo z jutri, ki ne prinašajo odrešitve novega, pač pa le še en v okove premočrtnosti ujet (vsak)dan. V pripovedi zaslišanca, v *flash-backih*, ki so podobe žive(če)ga spomina, se v zdajšnjost upodabljanje preteklo odvija med okostji golih sten, med slepečimi prameni svetlobe iz "zunanjega sveta", ki lije skozi nezasteklena okna, ter na temačnih hodnikih in stopniščih, ki vodijo v ta neprostorja. In vsi, ki se z A-Lanom za bežnost potešitve naseljujejo v ogolele celice, tolikanj prazne, da boli, so brez obraza. So le telesa,

brez identitete in imena. Orodja strasti in bolečine... Celo obličje matere, v odblesku pomnenja iz ranega otroštva, zakrivajo lasje ali območje zunaj kadra, da je njena materinost skrčena zgolj na golo dojko. Ni bližnji ta, s katerim se prepletejo poti, pač pa samo še ena blodna duša v labirintih samosti.

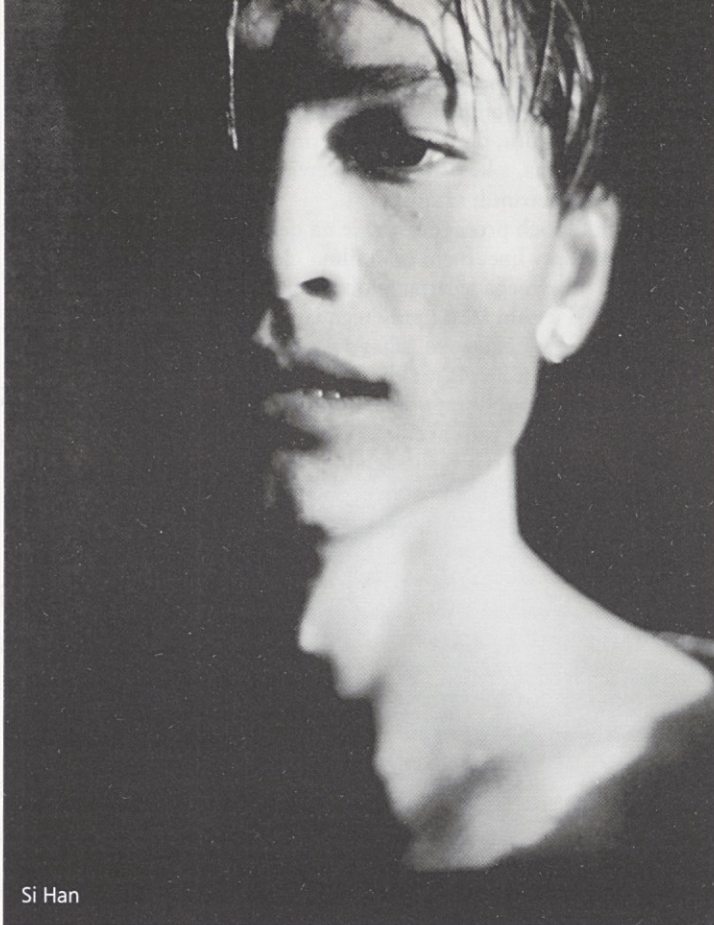
Toda v samoti obeh protagonistov je na delu temeljna razlika. Čeprav je A-Lan v linearnem času filma ujetnik, je bistveno svobodnejši od svojega ječarja. Svobodnejši na več ravneh: v resnici je on tisti, ki si je sam izbral prav tega izmed množstva vsakonočnih pregnjalcev. Še več, njegova želja, da se "preda" policaju, korenini v davnem otroškem hlepenju: ko ga je mati, neubogljivega, strašila, da ga bo, če se ne poboljša, odpeljal žandar, je otroče trmoglavilo še bolj, da bi le čimprej prišel veliki, lepi mož zakona. Svoboden je, ker je pisatelj, ker si lahko izmišlja zgodbe, v njih pa poljubno sprevača ustaljene principe moškega in ženske... In svoboden je, ker je gay in ker si sam lahko izbere zaželjeno vlogo: "Lahko sem boginja ali prostitutka. Lahko sem moški ali ženska. Lahko naredim karkoli. Lahko sem kdorkoli." Tako trdi A-Lan, ko policaja prepričuje, da je svoboda v možnosti izbire... Za noč, ki smo ji priča, si je izbral prav posebno vlogo, tisto, na katero je čakal tako rekoč vse življenje. Odločil se je za vlogo na meji sado-mazohističnega imperativa: prostovoljno se je predal v roke moža postave, ne vedoč, kaj ga v resnici čaka. In res je njun odnos, globlje ko se zapleta, vse bolj prežet s policajevimi nasilnimi izbruhi, ki pa so – po začetni grobosti, katero gre pripisovati izpolnjevanju nepisanega pravila službe – predvsem odraz stopnjujoče se nemoči, saj Shi vedno težje razume, kaj se pravzaprav z njim dogaja. Obenem pa začetna poklicna radovednost prerašča v osebni interes, prvotni gnus do umazanega pedra, do izmečka družbe, postaja nezavedno intimno čudenje nad silovitostjo čustev, ki mu jih A-Lan prostodušno razgrinja. V tej negotovosti policaj nenehno niha iz okrutnega izpraševalca v, nenadoma, pretirano razumevajočega poslušalca... Je rabelj in hkrati žrtev svojega jetnika.

Znotraj, med sredobežnimi silnicami teh skrajnosti, je ukleščena ljubezen. Usodnost odločitve, ki preži na skrajnih točkah nepomirljivega nasprotja, v *flash-backih* drugega reda – podobah imaginarnega spomina, ponazarjata kunqui operni igalki: z uprizarjanjem starodavne legende o tatici in stražarju, ki jo na obhodu zaloti pri kraji, predstavljata možnost izbire pravadnega ječarja – ali bo jetnico predal sodnikom in tako postal njen rabelj ali jo bo izpustil in s tem priklenil nase. S prisposodobno dileme dveh nesrečnih bitij iz komaj slutene davnine je podčrtano spoznanje, da gre tudi v pričujočem hipu za ljubezen "do krvi". Kajti če bi se policaj prepustil čustvom, ki jih zaznava pod vse bolj krhkim oklepom svoje mačistične "normalnosti", bi to zanj pomenilo neogibno "usmrnitev" – izobčenje iz sveta, kateremu je bil lojalen vse življenje. Če pa bi zatajil viharje svoje duše, bi še naprej ostal ujetnik



Hu Jun, Si Han





Shi Han

mrtvila samosti navidezne svobode. (Usodni) preobrat, se najavi v trenutku, ko policaj A-Lana izpusti; ko se oprime zadnje bilke, da bi se izognil skušnjavi in ubežal neizbežnemu... S tem pa se povsem spremeni tudi razmerje "sil": sedaj je, vsaj za hip, on tisti, ki sprejema odločitev in se z njo osvobodi – svoboden je pač ta, ki zmore prenesti breme odločitve... A-Lan pa se seveda vrne, še preden se Shi zares zave posledic svoje odločitve. A zdaj je pisatelj ujet v (dvojno) ne-svobodo. Na eni strani se je vloga, ki si jo je bil izbral, iztrgala njegovemu nadzoru ter razvila svojo lastno logiko in intenzivnost, hkrati pa ga je ljubezen, ki se je porodila znotraj nedoumljivih pravil tvegane igre, prevzela do te mere, da je primoran prevzeti vlogo, ki mu jo diktira drugi. In preokret, poudarjan s *pillow-shotom* prve zarje ter s – ponazorjeno s preoblačenjem v ženska oblačila – preobrazbo A-Lana v podobo "resnične ženske", nadgrajevano z zadnjim vložkom opernega prizora, je pred vrati. Dokončno pa nastopi, ko v prelepo žensko preobraženi pisatelj z dramatično stopnjevanjem monologom zaključi svojo v-zgodbo-vpeljevano-zgodbo: "V tem brezizhodnem položaju se tatica zaljubi v svojega rablja. Ljubezen, ki jo začuti, je na nek način perverzna. Toda v tej zgodbi pod njeno belo obleko ni prostora za perverznost in pregreho. Ostali sta le čistost in sočutje. Pod belo tkanino se zaveda svojega telesa. Na vratu že lahko začuti ost rezila. Prav v tem trenutku se zateče v rabljevo naročje in se mu povsem preda. Žrtev ljubi svojega rablja. Tatica ljubi svojega ječarja. Nimamo druge izbire, kot da vas ljubimo... Ljubim te." Ljubezen je torej tista, ki povzroči bistveni preobrat v odnosu obeh protagonistov, obenem pa počasni, težki – vendar vseskozi s *flash-backi*, s prisposodobami in zastranjevanji nadgrajevani – tok pripovedi razburka v erotični *crescendo* čustvenih izbruhov, ki od trenutka preloma naprej tečejo v strnjenem stopnjevanju zgolj enoplastnega povednega nivoja ter dosežejo vrhunec v antologijskem prizoru simboličnega koitusa... In končno – prav zavoljo ne-odločenosti policaja: vsako njegovo dejanje v naslednjem hipu zanikajo izbruhi negotovosti in dvoma, še preden bi se moglo razviti v veriženje sosledij, s tem pa v spoznanje – strmoglavijo nazaj v svojo prejšnjo logiko, ponazorjeno z velikim planom A-Lana kot simbolnostjo samote in svobode, s totalom s sklonjeno glavo odhajajočega Shija kot metaforo teže bremena ne-dokonč(a)ne odločitve, in povsem nazadnje s *pillow-shotom* prebujajočega se jutra, ki – tako kot so v notranji strukturi filma nosilni posnetki vseskozi predstavljali

stopnjevanje napetosti in uvod v narativne preokrete – daje slutiti, da je na obzorju čas sprememb. Da bi čim bolj natančno "prikazal" kompleksnost odnosa protagonistov filma, se režiser poslužuje tako rekoč vseh pripovednih registrov, ki so mu na voljo, da znotraj "svojega procesa diegetizacije proizvajata tudi spodmik med diegezo kot 'naravno' zaporednostjo pripovedovanih dogodkov in naracijo kot načinom, po katerem so ti dogodki po koščkih razodeti gledalcu" (Vrdlovec). Poleg uporabe že omenjanih "dvostopenjskih" *flash-backov* in interpunkcij z nosilnimi posnetki je odločilnega pomena za vzpostavljanje napetosti sam pogled kamere; ta se skozi vse notranje narativne obrate tesno prilega pomenskim silnicam, ki so v valovih "glavnega" povednega toka zakrivane z mnogopomenji metonimij in metafor. Tako sta vseskozi na delu, že v samem začetku vpeljan, prihuljen *voyeurski* pogled kamere – iz grmovja, skozi zamreženo okno ali izrezbarjene praznine v skrivnih vratih, prek zasenčenega stekla ter čez tančice zaves ali koprne dima – in uporaba nenavadnih zornih kotov, da bi služila za protiutež "odkritemu" pogledu ter za protipol velikim planom in montažnim spojem kadra-nasprotnega kadra. Najpomembnejši poudarek pa je brzkone namenjan podobi v zrcalu, ki je v prizorih, nanašajočih se na telesno ali duhovno ljubezen, "običajno zelo funkcionalna in intervenira v sporočilnost vsebine filma" (Mikuž). Yuanova premišljena raba zrcaljenih podob priča, da njih izbira nima samo vloge poklona Fassbinderju, velikemu mojstru melodrame in avtorju *Querella* (1982), kulturnega gayevskega filma, temveč da nosijo predvsem težo tistih pomenskih silnic, ki poudarjajo, da je komunikacija med akterjema možna le posredno, prek "zrcalnih podtonov". Ali kakor ob analizi filma *Effi Briest* (1973) ugotavlja Jure Mikuž: "Skoraj vsi pomembnejši prizori v notranjščini so posneti z ogledali ali v njih. Vsako dejanje je vizualno podvojeno ali celo večkrat pomnoženo v odsevu in zato pomensko večplastno, dvoumno ali razcepljeno." Ta razcepljenost pri Zhang Yuanu kulminira v briljantnem insertu preobrazbe A-Lina v "žensko", v spreminjanu podobe znotraj zrcala, ki skozi cel film prestavlja ključni vizualni zapik prostora, v katerem sta tako Shi kakor A-Lan doživljala presenetljivost vsak svojega čustvenega prepoznanja. Navedeno izpričuje, da je bil v procesu nastajanja *Vzhodno, zahodne palače* na delu izjemen poznavalec tako "klasičnih" kakor sodobnih filmskih prijemov in nesporen mojster filmskega pripovedovanja; njegov film zavoljo pretanjenega upodabljanja usode razcepljenega posameznika v razpršenem svetu izrisuje podobe tiste resničnosti, ki s svojimi ostmi seže globoko pod površino zgolj trendovskih vrašanj – na eni strani problema "kontroverznih manjšin" in na drugi estetskih imperativov določene sodobne stilne usmeritve. S tem pa se povzpenja do tistih razsežnosti umetniškega ustvarjanja, kjer so, če naj parafraziram Aleša Debeljaka, vprašanja kulturnih dominant sočasnja drugotnega pomena. •

Ostali filmi:

*Lom valov* (*Breaking the Waves*, 1996, Danska), Lars von Trier  
*Izgubljena cesta* (*Lost Highway*, 1996, ZDA), David Lynch  
*Poligraf* (*Le polygraphe*, 1996, Kanada), Robert Lepage  
*Nepomembneži* (*Small Faces*, 1995, Škotska), Gillies MacKinnon  
*Sladki poslej* (*The Sweet Hereafter*, 1997, Kanada), Atom Egoyan  
*Skrivnosti in laži* (*Secrets and Lies*, 1996, VB), Mike Leigh

Opombe:

1 Na takšno trditev brzkone navajajo tudi misli samega režiserja o pripravah na njegov zadnji film: "V tem primeru sem skušal zvedeti čimveč o življenju gayev na Kitajskem in v tujini. Bolj ko sem razumel način njihovega življenja, bolj so me vznemirjale njihove zgodbe, njihova čustva, njihova razmerja. Prišel sem do spoznanja, da lahko način življenja tako imenovanih 'kontroverznih' manjšin zelo natančno pojasni dinamiko družbenih odnosov." ("Provoking desire", *Sight and Sound*, julij/1996, str. 26-29.)

2 Pričujoči odstavek največ dolguje teoretskim izpeljavam Zdenka Vrdlovca in Jureta Mikuža, predvsem v: Z. Vrdlovec, "Diegeza", *Knjižnica Ekran*, 1983, str. 15-20 - (izšlo kot priloga revije *Ekran*) in: J. Mikuž, *Zrcaljena podoba: ogledalo in zunanost polja*, Ljubljana, Nova revija, 1997, str. 161-182.



# denis valič hana-bi

Kayato Kishimoto, Takeshi Kitano

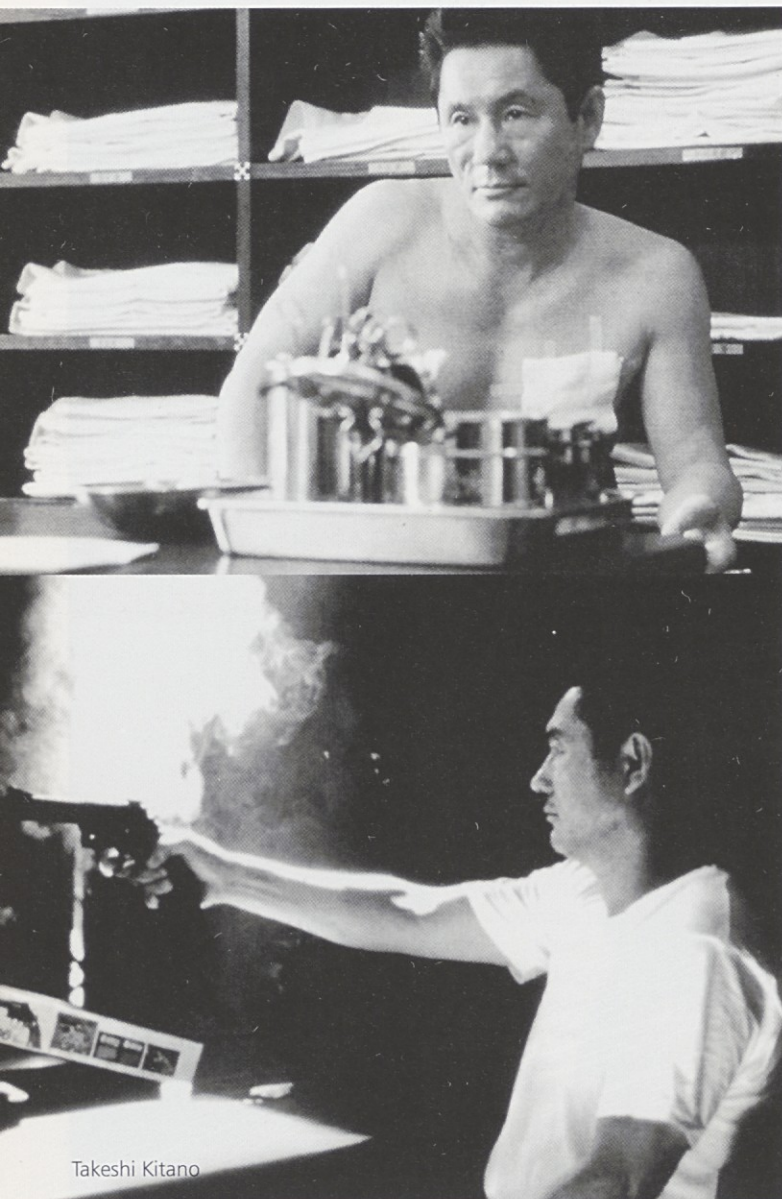


Japonski film v zadnji dekadi doživlja povsem svojevrstno renesanso, saj je v primerjavi z ostalimi kinematografijami, ki jim priznavajo ponovno "prebujanje", v malce nenavadnem položaju. Namreč, čeprav igra na festivalih vse vidnejšo vlogo – in sicer tako v pogledu števila filmov v raznorodnih sekcijah, kjer ob večkrat neizogibni slepi izbiri postaja vse bolj gotova partija, kakor tudi pri podelitvah nagrad (Shohei Imamura v Cannesu, Kore-Eda Hirokazu in Takeshi Kitano v Benetkah, Ryosuke Hashigushi in Naomi Kawase v Rotterdamu) – mu do danes še vedno niso naklonili oznake *novi japonski film*, kakor se je to zgodilo naprimer ob renesansi britanskega, iranskega ali avstralskega filma. Razloga za oklevanje pri dodelitvi te oznake gotovo ne moremo iskati v izraziti kontinuiteti japonske kinematografije, saj je konec sedemdesetih in osemdesetih njena kreativna kriza vsaj zaznavna, če že ne očitna; v tem primeru pa seveda tudi ne bi mogli govoriti o renesansi. Iskanje moramo usmeriti drugam in sicer – seveda še vedno vztrajajoč znotraj okvirov japonske kinematografije – v razmerje, ki ga sodobni japonski film goji do svoje zgodovine. Pri tem nam na najboljši možni način lahko pomaga zadnji Kitanov film *Hana-bi* (*Ognjemet*): kot povzetek in kulminacija bistvenih stremeljenj sodobnega japonskega filma ter v svoji sublimni lepoti in genijalnosti režije kot nesporni umetniški vrhunec tega. Če smo pri

Hirokazujevem *Iluzija* (*Maborosiju*, 1995) in *Suzaku* (1996) Naomi Kawase videli očitne reference, skoraj vračanje k Ozuju, pri Hashigushijevem *Nagisa no Sindbad* (*Kot zrna peska*, 1995) na Oshimo, potem Kitano v *Ognjemetu* povzema (s kreativnim preoblikovanjem, seveda) skoraj vso zgodovino japonskega filma, vsaj od Ozuja dalje. V tem fenomenalnem in povsem koherentnem amalgamu lahko najdemo strogo statično kamero Ozuja (če lahko zaupam spominu, v filmu praktično ni kadra, kjer bi si kamera "drznila" izstopiti iz negibnosti), "nemo" verzijo "poti samospoznavanja" preko zaostrenih bivanjskih razmer, po kateri se podajajo Kurosawovi junaki, poudarjen socialni moment sodobne japonske družbe Oshime, nenazadnje pa tudi posvetilo žanrskemu filmu in predvsem tistim njegovim ustvarjalcem iz sedemdesetih let (Kenji Misumi, Tai Kato, Tatsumi, Masamura), ki so znali z režijo sublimirati žanrske omejitve. Opraviti imamo torej z neko bistveno navezanostjo na tisto "staro" japonske kinematografije, z neprekritim vračanjem v zgodovino ter črpanjem iz nje in morda je prav tu razlog, da sodobnega japonskega filma ne moremo povsem brezpogojno spraviti pod oznako *novi* (ki praviloma označuje nek prelom kontinuitete s starim).

Ta Kitano tako eksplicitni obrat v preteklost, ki ga je izvedel z *Ognjemetom*, pa je verjetno vsaj delno pogojen tudi z njegovo težko





Takeshi Kitano

prometno nesrečo, v kateri bi skoraj izgubil življenje. Pravijo, da se v teh bližnjih srečanjih s smrtjo v kondenzirani in pospešeni obliki ponovno soočiš z najpomembnejšimi trenutki svojega življenja. Če je temu res tako, sem skoraj prepričan, da je Kitano v tej "zgoščenki" svojega življenja videl vsaj odlomke najpomembnejših del svojih filmskih "očetov", ki so ga vodili v njegovi umetniški formaciji.

In z *Ognjemetom* – njegovim drugim filmom po nesreči (leta 1996 je dokončal socialno dramo *Kids Return*, v kateri se je na nek način vrnil v svoje otroštvo), kjer z izjemno senzibilnostjo spregovori prav o posameznikovem soočenju s smrtjo, z izgubo življenja in s tem z vprašanji, ki zahtevajo obračun s preteklostjo, da bi se lahko pristalo na življenje v sedanjosti – se jih je ponovno spomnil ter kot najboljši učenec v genijalnem, vedno živem in napredujočem dialogu sedanjosti s preteklostjo združil vse njihovo učenje in jim s tem postavil enega najlepših in najpresunljivejših spomenikov v zgodovini filma.

Sobivanje sedanjosti in preteklosti, njun dialog, ki se na različnih ravneh nadaljuje skozi ves film, ta nekakšna *dvojnost* časa, pa ni edina dvojnost, delitev oziroma razdelitev, ki je prisotna v filmu. Zdi se, da si jo je Kitano pravzaprav vzel za samo izhodišče oziroma ustvarjalni princip, ki ga je vodil v vseh fazah snemanja in na različnih ravneh filma, na kar kaže že sam naslov filma. Japonska beseda za ognjemet je namreč *hanabi*, Kitano pa je vanjo vrinil vezaj in jo tako "razdelil" na dva dela, ki funkcionirata tudi kot samostojni besedi: *hana* so rože, *bi* pa ogenj. Naslov s tem sicer ne izgubi izvirnega pomena, t.j. ognjemet, pridobi pa dva elementa, ki se kot motiva večkrat pojavita v filmu. In sicer vsak v svojem, določenem delu filma, kateremu dajeta tudi neko dodatno

pomensko dimenzijo. Film je namreč tako kot naslov razdeljen na dva dela, loči pa ju krajši vmesni del, ki funkcionira kot nekakšen vezaj med stilistično, vsebinsko in tudi žanrsko razlikujočima se deloma.

V prvem delu je dogajanje umeščeno v mestno okolje. Nishi, kriminalist (igra ga sam Kitano, toda pod imenom 'Beat' Takeshi), s kolegi, med katerimi je tudi njegov najboljši prijatelj Horibe, tistega dne opravlja povsem rutinsko akcijo nadziranja hiše nekega kriminalca. Vsaj tako vsi mislijo, saj nihče resnično ne pričakuje, da se bo ta vrnil. Zato Nishi, po prigovarjanju svojih kolegov, odide v bolnišnico, da bi obiskal svojo na smrt bolno ženo, ki se ji prav zaradi dela ne more posvečati tako, kot bi želel. Odideta tudi pomočnika in tako Horibe ostane sam. Nenadoma pa se pojavi iskani kriminallec in nepripravljeni Horibe je zanj lahek plen. Do tega mesta pripoved poteka linearno in diegetski čas se zelo približa realnemu. Naenkrat pa pripoved postane izrazito eliptična. Kitano odvrže vse kar je odvečnega in že v naslednjem prizoru, ne da bi pred tem pokazal, kaj se je pravzaprav zgodilo s Horibejem, smo z Nishijem in njegovimi kolegi ponovno na sledi kriminalcu. Sledi prizor boja, ki je podan le v nekaj kadrih in ti smiselno zarišejo zgolj prvi del tega. Nato pa izrazito dinamično dogajanja in montaže kar naenkrat prekine krvava podoba vdora krogel v dve (ali tri?) telesi (ki jih še ne moremo identificirati) v počasnem posnetku. Kitano ponovno ne odgovarja, kaj se je zgodilo, pač pa nas prestavi za velik korak naprej v čas, ko je Horibejeva invalidnost in obsojenost na življenje v vozičku že nekaj danega, ko Nishi poskuša tolažiti in pomagati ženi mrtvega kolega, ko tretji policaj, njegov pomočnik, le počasi okreva za posledicami strelnih ran. Eliptično grajena pripoved se nadaljuje s sledenjem Nishiju v njegovih bližnjih srečanjih z jakuzami in v njegovih poskusih omogočiti kolikor toliko znosno življenje tistim, ki so bili v akciji neposredno ali posredno prizadeti. (V teh prizorih poda precej kritično podobo sodobne japonske družbe, kjer preprosti delavec, kar policaj pravzaprav tudi je, kljub angažmaju, ki presega običajne norme, ne zmore zagotoviti umirajočemu več kot le osnovne zdravniške nege, kjer invalid lahko le životari, kjer smrt moškega družinskega člana pomeni veliko izgubo v pogledu zagotavljanja najnujnejšega za preživetje; zato se mora Nishi tudi zateči k jakuzam, saj si le tam lahko zagotovi prepotrebni denar.) V to nadaljevanje, ki poteka in skoraj frenetičnem tempu, pa Kitano kot ritmični kontrapunkt postopno vrinja vse večji del tiste podobe v počasnem posnetku, ki nam počasi pojasni pretekle dogodke. Ta kader ima, vsaj v svojih prvih pojavitvah, celo povsem enigmatičen karakter. Kitano je namreč v prizoru, kateremu kader pripada, že sicer eliptično naracijo – ob kateri mora gledalec sam povezovati posamezne sekvence, da bi se tako vzpostavil narativni tok – podvojil in ga na ta način (ob izredno domišljeni režiji) "osvobodil" vsake konkretne vezi. Čeprav se njegova prva pojavitev v narativnem toku povsem linearno umešča v diegetski čas, pa mu je Kitano s to zarezo v samo sekvenco dal karakter brezčasnosti, neumestljivosti v kronološki potek. Zato je učinek njegovega vztrajnega vračanja, vse do razkritja njegovega "kronotopa", izjemen, skoraj hipnotičen. Nas, gledalce, pa dobesedno povleče v tisto stanje somnambulnosti, v katerem tava Nishi.

Nishijev pogled se namreč nikakor ne more osredičiti, vseskozi bega med tistim, kar je tu, danostjo in nekim tam, kjer naj bi bil izhod iz nevzdržnega danega. Prav presenetljiv je enormni razkorak – ob sicer izrazito neizraznem Nishijevem obrazu (Kitano-igralec je neke vrste križanca med Bustrom Keatonom in Clintom Eastwoodom) in njegovo igro, ki se skoraj povsem izogne verbalizaciji – med toplino njegovega odnosa do bližnjih, milino njegovega pogleda usmerjenega v "tu", in nasilnostjo njegovega odnosa do jakuz (pri katerih išče rešitev), ostrino njegovega pogleda, ki ga usmerja "drugam". Nevzdržnost njegovega položaja, te vpetosti med dvema toposoma – saj tistega "drugje", čeprav je to vedno prostor nasilja, nikakor ne more zapustiti – pa izhaja prav iz njegove nepripravljenosti sprejemanja danega. Ve, da svojo družino počasi izgublja (žena umira, Horibe, drugi najbližji mu človek v njegovem življenju, pa v depresiji ob lastni "izgubi" življenja prikovanosti na invalidski voziček, vse pogosteje razmišlja o samomoru), a še vedno vztraja v



izpolnjevanju svoje "dolžnosti" do družbe in posledičnem zapostavljanju družine. V tej razpetosti med željo po družini in dolžnostjo do družbe pa se znajde v položaju, ko se mu njegovo lastno mesto, urejenost njegovega sveta, vse bolj izmika. Družinski človek in prijatelj skoraj ni več, vsaj ne v taki meri, da bi resnično pomagal. Hkrati pa tudi pravi policaj ni več, saj se mora po pomoč za preživetje družine zatekati h kriminalcem in njihovem umazanemu denarju.

Rešitev položaja mu povsem nehotе sugerira Horibe. V enem izmed njunih srečanj zaupa Nishiju, da je pričel s slikanjem in da bi si želel imeti čepico, saj ga bodo tako mogoče res prepoznali kot slikarja. Nishi se je vse življenje trudil biti pravi policaj, sedaj pa se mu prav zaradi tega to življenje (življenje njegove žene in njegovega najboljšega prijatelja) vse bolj izmika, ne da bi lahko kakorkoli vplival na to. Zato se odloči, da ne bo več pravi policaj, temveč da si bo nadel zgolj videz policaja (ki ga tudi kot kriminalist v civilu ni imel) in le izkoristil možnosti, ki mu jih ta podoba ponuja. Da se torej odpoveduje dejavni vlogi varuha arbitrarnega družbenega reda, ki prav zaradi svoje ne-naravnosti potrebuje nekoga, da bi ga vzdrževal in da se bo okoristil na račun njegove artificialnosti, vendar le s povsem altruističnim namenom in ob hkratni lastni, povsem zavestni odločitvi (kar se pokaže na koncu filma), da bo iz njega dokončno izstopil.

Z začetkom Nishijevega udejanjanja svoje odločitve zapustimo prvi del in preidemo v nekakšno vmesno fazo filma, ki ima funkcijo priprave prehoda k drugemu delu. V prvem delu se je dogajanje, v žanrskem okviru kriminalke, odvijalo v frenetičnem ritmu, ta prehodna faza pa, ostajajoč v isti žanrski opredelitvi, ritem upočasni. V njem sledimo pripravam in izvedbi roba banke, ki ga izvrši Nishi, preoblečen v policaja. V tem delu, z upočasnjem ritmom naracije in njeno "čisto" linearnostjo, pride Kitanova "igra" skrito/odkrito še bolj do izraza. Ne na ravni kadra, saj je ta izjemno asketsko grajen, brez kakršnekoli reference na zunanost polja ali spuščanja v globino, pač pa z naracijo, ki je morda še bolj eliptična kakor v prvem delu, a ne na račun še večje zmedenosti gledalca. Ta del je zgrajen kot serija tablojev, s katerimi Kitano zelo premišljeno in postopno dodaja ključne informacije o dogajanju: na cesti trčita dva avtomobila; eden od udeležencev se zapelje na avtomobilski odpad; njegovo pohajkovanje po odpadju, brez nekega evidentnega razloga; ko pride na odpad tudi drugi udeleženec nesreče izvemo, da je prvi lastnik odpada; Nishijev prihod in iskanje opozorilnih luči, kakršne imajo policijski avtomobili (takrat še ne vemo, da se je Nishi odločil za rop); Nishijev nakup rabljenega avtomobila, iste znamke, kakor ga uporabljajo policaji; dialog med Nishijem in lastnikom odpada, kjer Nishi navrže, da nakupljeno potrebuje za rop banke. Šele v tem trenutku dobimo prvo informacijo o njegovi odločitvi, pa še tu ne vemo, ali bi ji, kljub "obremenilnim okoliščinam", verjeli. Kitano je namreč v tem delu filma vnesel veliko humornih elementov in prav lahko bi bila tudi ta njegova izjava razumljena kot štos (kakor jo razume lastnik odpada). Toda ni. Nishi resnično oropa banko, ne da bi ob tem izrekel eno samo besedo.

Prestop v drugi del filma je hkrati tudi Nishijev geografski premik iz mesta na podeželje. Z delom ukradenega denarja Nishi kupi Horibeju zajeten slikarski pribor, ki seveda vključuje tudi čepico, z drugim delom pa odpelje ženo na potovanje po podeželju, brez nekega vnaprej zadanega cilja. Na začetku sem omenil Kitanovo zarezo v naslov (hana-bi), s katero je dobil dve samostojni besedi, rože in ogenj, ter dejstvo, da se kot motiva pojavljata vsaka v svojem delu filma in mu s tem podkrepita oziroma dopolnita določen pomenski aspekt. V univerzumu prvega delu konstantno prisotni motiv ognja, in sicer strelnega ognja, poudarja artificialnost in surovost, nasilnost le-tega in njegovih prebivalcev. V njem si moraš priznanje obstoja izboriti, in če tega ne zmoraš več, si na nek način obsojen na osamljeno smrt. V drugem delu pa nastopi motiv rož, ki napotuje na neko naravno danost oziroma prosto sprejetje le-te. Kitano v njem sledi trem osebam (Nishiju in njegovi ženi ter Horibeju), ki se počasi oddaljujejo od sveta, ki jih obdaja. Nishi in žena se v svojem potovanju skoraj povsem izolirata, prav tako pa se tudi Horibe vse bolj zapira v osamljenost slikarstva. Pri obeh pa je očitna neka vse večja sprijaznjenost z danostjo: Horibe je v vse večji



predanosti svojemu "igranju" slikarja pozabil na obup "izgube" življenja zaradi prikovanosti v voziček; Nishi in žena pa izumljata igrice, s katerimi zapolnjujeta prosti čas, kakor da sta pozabila na ženo bližajočo se smrt.

Več med temi osebami je v tem delu še drugače izpostavljena. Kitano je namreč Horibejevo duhovno potovanje, ki se odslikuje v njegovih slikah, ter Nishijevo geografsko potovanje postavil v neko razmerje. Tako se zdi, kot da Horibejeve slike na nek način odmevajo v Nishijevemu življenju ter mu določajo smer poti, čeprav nikoli z ničemer ne nakaže kake dejanske vezi.

Počasi ritem tega dela, ki ga žanrsko lahko označim z melodramo, je Kitano pospešil oziroma kontrapunktiral z bolj dinamičnimi prizori nasilja (tako kot je v prvem delu hitri ritem "zaustavljal"). Ti so strogo vezani na Nishija, saj je Kitano s spretno režijo Nishijevo družbeno z ženo pustil povsem neomadeževano v čistosti njune ljubezni. Morda je prav v njuni zgodbi Kitanova domišljena, občutena in prefinjena režija dosegla svoj vrhunec. Uspelo mu je namreč to, kar še nememu filmu ni povsem: izpeljati eno najpretnostnejših in najlepših ljubezenskih zgodb brez uporabe besed (razen presunljivega "hvala", ob katerem ti srce skoraj zastane, ki ga žena izreče Nishiju proti koncu njunega potovanja). Občutek žalosti se, kljub humornim elementom in kljub temu, da ženina bolečina oziroma bližajoča se smrt ni nikoli omenjena ali nakazana, z napredovanjem njune poti vse bolj in bolj stopnjuje, dokler v enem najlepših koncev, kar sem jih videl – film se že zaključuje, Nishi in žena stojita na obali, kamera se umakne v nebo in v *offu* se zaslišita strela – ne doseže razsežnosti sublimnega. •

Ostali filmi (v naključnem vrsten redu):

**Skrivnosti in laži** (*Secrets and Lies*, 1996, VB) Mike Leigh  
**Izgubljena cesta** (*Lost Highway*, 1996, ZDA) David Lynch  
**Nepomembneži** (*Small Faces*, 1995, Škotska) Gilles MacKinnon  
**Year of the Horse** (*Leto konja*, 1997, ZDA) Jim Jarmusch  
**Sticky Fingers of Time** (1997, ZDA) Hillary Brougher  
**Gummo** (1997, ZDA) Harmony Korine  
**Level 5** (1997, Francija) Chris Marker



# pikapolonica in samotna zvezda

zdenko vrdlovec



Pikapolonica



Samotna zvezda

Tukaj sta ta filma iz lanskega kinematografskega sporeda, ki sta mi bila "enostavno všeč", če s tem "imprerionističnim izrazom" na hitro opraviš z nebulozami o "najboljšem" ipd. Filmu.

Če povem kaj o vsakem posebej, bom s tem najbrž povedal tudi nekaj o tem, zakaj sem ju izbral skupaj. Prva (toda samo po abecedi) je *Pikapolonca* (*Ladybird*, 1994) Kena Loacha. Zgodba je dobesedno "življenjska", tako v tem smislu, da temelji na resnični življenjski izkušnji, kot v pomenu, da gre v njej za pravi *fureur de vivre*, ki se manifestira v "besnilu" materinskega nagona: bolj ko je zaprečen, se pravi, bolj ko je omejena njegova svoboda in pravica, silovitejša je njegova zahteva. Brezposelna Maggie je namreč predvsem mati: ima štiri otroke, vsakega z drugim očetom. Toda ko v nekem *pubu* sreča paragvajskega imigranta Jorgeja, nima več nobenega. Vse otroke ji je odvzelo socialno skrbstvo, *social service*. Potem bo imela še dva z Jorgejem in tudi tadva ji bodo odvzeli. Maggie je prepričana, da to počnejo iz nekakšne hudobije ali zgolj zato, da bi jo prizadeli v njeni materinski pravici. Vendar se moti, prav kakor se moti glede svoje izbire moških: "zavoham napačnega moškega in grem z njim v posteljo". Pa ni čisto



tako, pravilnejša se zdi Jorgejeva ugotovitev, ki pravi: "you fuck the animals", ali "moške, pred katerimi bi se še zver skrila". Kar potrjuje tudi dva Maggiejina *flash backa*. Prvi je iz njenega otroštva, ko je bila pričča travmatičnemu prizoru, v katerem je oče brutalno pretepel njeno mater. Ta prizor je kadriran tako, da je v ospredju videti samo naglo in živčno gibanje moške figure, medtem ko matere še ni v kadru: torej samo neka grozeča navzočnost, ki pa z izbruhom nasilja, s katerim se podivjani oče vrže na mater, prebije okvir kadra in šokira gledalčev pogled, ki se mu pridruži zgrožen obraz male Maggie. V drugem *flash backu* pa je Maggie že sama mati štirih otrok; pravkar se je vrnila domov iz trgovine, toda moškemu, ki jo doma čaka, se je zdelo, da je predolgo ni bilo; ponori in jo strahotno pretepe – in spet je temu prizoru pričča zgrožen otroški obraz, kakršen je bil nekoč Maggiejin. Prav iz teh *flash backov* kot travmatičnih spominov torej izhaja, da Maggie vendarle ni izbirala "napačnih moških", marveč prav takšne, kakršen je bil njen oče. Blagi in razumevaloči Jorge (Vladimir Vega) je resda povsem drugačen, toda njega ni izbrala ona (prej nasprotno, saj se ga je celo otepala), marveč je Jorge izbral njo, kot nekakšen terapevt, ki bi rad ublažil njeno bolečino.

Ne ravno kot terapevti, marveč prej kot kirurgi pa nastopajo ti socialni delavci, ki Maggie odvezemajo otroke. Toda tega ne počnejo "iz hudobije", kot je prepričana nesrečna ženska, marveč kot "nevtralni" in indiferentni funkcionarji zakona, ki je presodil, da Maggie ni in ne more biti "primerna" mati svojih otrok. S socialnega vidika, ki ga socialni delavci normativno zastopajo, Maggie ni "kvalificirana" za spolno in družbeno reprodukcijo; ker pa ji spolne prakse ne morejo preprečiti, se spravijo na njene "produkte".

In to počnejo vestno in precizno, kot kirurgi, ki v rokavicah in s skalpelom iz družbenega tkiva ne izrežejo virusa (to so počeli psihiatri z elektrošoki v **Družinskem življenju**), marveč "virusu" odrežejo njegove zarodke. Tako pridemo v še hujšo grozljivko, kot si jo lahko zamisli Cronenberg: tu ni nobenih "norih znanstvenikov", ki bi producirali mutante, in nobenih srhljivih totalitarističnih sil: vsa groza izhaja iz te brezhubne in absolutno učinkovite družbene mašine, socialnega skrbstva, ki neumorno in nezaustavljivo melje v "posameznikovo dobro". Prav kakor se z mukami, ki jih prestaja posameznik – z nemočnim besom in nezno histerijo (ki se je izjemna Cissy Rock kot Maggie ni naučila v nobeni igralski šoli) – ne more meriti Bessijina kalvarija iz **Loma valov**. Še posebej, ker v realnosti, kakršna je Maggiejina, čudeži niso mogoči.

Drugi je **Samotna zvezda** (*Lone Star*, 1996) Johna Saylesa, kjer imamo na začetku okostnjak, ki postane tudi temelj zgodbe. In še več: zgodba dobesedno oživi z njegovimi kostmi, toda ne tako, da bi jih obložila z mesom, marveč so kosti kot take vir njenega življenja. To pa tudi pomeni, da vse živo izgubi precej svojega leska, ne da bi zato postalo morbidno. Videti je samo malce bolj realno, če je realno tisto, kar se zatakne kot kost v grlu. Ali kar se vrne kot zarjavelo železo, ki ga John Sayles odkriva pod leskom ameriških institucij. John Sayles je vse prej kot baročni cineast, ki bi uporabljal anamorfozo, da bi bleščavo neke podobe podvojil z njeno ničnostjo; anamorfoza je, denimo, tista lobanja, ki na Holbeinovi sliki *Ambasadorja* leži pod nogami obeh pomembnih mož, obdanih z vsemi rekviziti učenosti in veličine, toda ki na prvi pogled ni razpoznavna, marveč jo lahko uzre šele pogled s

strani. Pri Saylesu je namreč prav nasprotno: v **Samotni zvezdi** je najprej identificirana lobanja in prek nje ali skozi njo je "vse živo" uzrto v drugi perspektivi.

V puščavi nekje na ameriško-mehiški meji torej najdejo človeške kosti in poleg njih zarjavelo šerifsko zvezdo. In brž ko to zvezdo očistijo, da zasije kot simbol oblasti oziroma zakona, začnejo padati sence na zadeve in ustanove v teksaškem mestecu Frontera, še posebej na legendo o njihovem nekdanjem šerifu Buddyju Deedsu, ki mu prav takrat odkrivajo spomenik. Tako so tiste kosti, ki so jih našli na robu mesta, vse bolj kosti, ki zadevajo njegovo srce. Temu mestu sta namreč nekoč vladala dva šerifa, "slabi" in "dobri". Prvi, Charlie Wade, je tisti, ki je izsiljeval in teroriziral rasno mešano mesto in je nič manj kot poosebljenje ameriške tradicije "belega terorja" nad črnci in Mehičani. Njegovo nasprotje naj bi bil njegov naslednik, legendarni Buddy Deeds, in prav tega zdaj njegov lastni sin, prav tako šerif, sumi, da je ubil Wada. Toda lepota zadeve je v tem, da je njegov sum "objektivno" vsaj toliko utemeljen, kot je utemeljena subjektivna izkušnja sina, ki je moral vsa leta živeti v senci očetove legende, in je potemtakem že po ojdipovskem scenariju "upravičen" do simbolnega očetomora (v tem primeru torej do tega, da bi v očetu odkril zločinca). In podoben fantazmatski delež je opazen tudi pri nekem drugem sinu, tistem črnsem polkovniku, ki dolgo ni vedel, da si je izbral vojsko za svojega simbolnega očeta prav zato, ker je bil tako nezadovoljen z realnim. Skratka, včasih je že dobro, da se kje na robu mesta najdejo kosti, ker se v njihovi luči lahko pokaže sam skelet mesta, prav kakor se v posameznikovih ravnanjih razkrije njihovo fantazmatsko okostje. In navsezadnje še tisti, ki se imajo za žive – denimo Deedsov sin (Chris Cooper), ki ga je že njegov melaholični glas izdajal kot živega mrliča – lahko znova oživijo prav s tem, da svoje mrlične še enkrat pokopljejo; in obsedijo pod raztrganim filmskim platnom, ki ga bodo zdaj lažje zakrpali. •

Simon mi je naročil, da moram "izdati" še kaj več svojih naslovov. Naj mu bo:

**Skrivnosti in laži** (*Secrets and Lies*, 1996, VB), Mike Leigh

**Dim** (*Smoke*, 1994, ZDA), Wayne Wang

**Sovraštvo** (*La haine*, 1995, Francija)

Mathieu Kassovitz

**Ljudstvo proti Larryju Flyntu** (*The People vs. Larry*

*Flynt*, 1996, ZDA), Miloš Forman

**Trk** (*Crash*, 1996, Kanada), David Cronenberg

**Izgubljena cesta** (*Lost Highway*, 1996, ZDA),

David Lynch - samo prva tretjina.



# office killer

melita zajc



Jeanne Tripplehorn

(New York, aprila 1997, kavarna nekje na robu Tribeca) Pozno popoldan je, skozi okno lokala sije sonce. Moj prvi New York, bila sem s Paulom, potem bom poklicala Jean-Michela, hočem reči, v tem trenutku res ne pričakujem, da bom srečala koga, ki ga poznam. Nekaj bom pojedla, prebrala časopise in ja, tudi spila kavo – lokal je poparižanjen, z aluminijastimi stoli in *nouvelle cousine*, a osnovne poteze klasičnega ameriškega "dinerja" so ostale, točilni pult je dolg, razteza se po celi dolžini prostora, natakario, ki prihaja proti meni z vrčem tople kave, vidim že od daleč. In ne morem verjeti očem.

"Ej, I know you, od kje se poznavata?"

"Včeraj, na festivalu."

Vrč tople kave drži v rokah, ne ve, kaj bi, očitno ji je nerodno.

Saj res, v filmu *Sestra lovca na glave* (*The Headhunters Sister*) Scotta Saundersa. Prejšnji dan je bila premiera.

V okviru festivala francoskih in ameriških neodvisnih filmov, ki ga vsako leto izmenično prirejajo v Avignonu in New Yorku – tu v Francoskem Inštitutu na 61. ulici. Film ni bogve kaj (videli ste ga na ljubljanskem Film Art Festu), bolj zanimiva je bila Saudersova zgodba o tem, kako so film snemali – kar so lahko, če so lahko, so plačali s kreditnimi karticami. Tako, razvija se nov podžanr neodvisnega filma – film kreditnih kartic. Če je način dela dobil ime, bi človek pričakoval, da tudi ugled, da vsaj tistim, ki v njem delajo, ni nerodno zaradi tega, kako delajo. Ali pač?

Prejšnji večer nisva dosti govorili, spomnim pa se imena. Isabel. Isabel Robayo v filmu igra drugo glavno žensko vlogo, in zdaj je tu, pred mano, z vrčem kave v rokah. Mene situacija zabava, dobim občutek, da sem tu od nekdaj, njej ni prav, vlogo natakario bi očitno z veseljem zavrnila, ko bi lahko.

"Saj veš, delati moram še kaj,... čez dan sem tu, zvečer imam pa vaje v gledališču,... drug teden imamo premiero, a prideš?" Pojutrišnjem odhajam, povem turobno, spomnila me je, da sem tu samo na obisku. Njo to spomni na kavo, natoči mi jo polno skodelo in potem še pove, kaj naj jem, to je danes najboljše.

Ljubljana, 23. januarja 1998, pri meni doma Brad in Anja sta prišla iz New Yorka, poročata o Paulu in Kevinu in klubih in novih filmih, jaz o peripetijah z mojim filmom, končamo z listanjem revij in katalogov, tistega o Claude Chauhun.

Surrealistka, Claude Chanun je njen psevdonim, tudi fotografirala se je v različnih fiktivnih situacijah in preoblekah in spolih, umrla je 1954, odkrili so jo, kaj vem, pred par leti.

"Fotografira kot Cindy Sherman."

"Tudi ona se je fotografirala v različnih preoblekah ali pa kot lutka."

"Ja, *Office Killer* je tudi še najbolj podoben svetu lutk."

"V New Yorku je igral samo en dan."

Ja, *Office Killer* je en tak majhen, poceni film. Tudi igralke je Cindy Sherman izbrala take. *No-name* in hkrati legende.

Recimo, Molly Ringwald.

"Kdo je Molly Ringwald?", vpraša Anja, Brad ve vse.

"*Pretty in Pink*, *Sixteen Candles*,... Ko je bila ona stara 16, sem jih jaz imel 12, vsi smo bili zaljubljeni vanjo, potem pa je izginila, nekaj časa se je govorilo, da je odpovala v Pariz in se šla intelektualko,... ja, kaj se je zgodilo z Molly Ringwald, je bilo za nas resno vprašanje. Me veseli, da je nazaj."

Ko omenim Barbaro Sukowo, ki tudi igra v filmu, se vlogi zamenjata. Tako kot Anja ni videla nobenega Johna Hughesa, sploh nobenega *brat-pack* filma, pa Brad ni videl nobenega Fassbinderja, sploh nobenega nemškega filma. Se pravi, ona ne ve, kdo je Molly Ringwald, on pa ne, kdo je Barbara Sukowa. Ko se nehamo čuditi, Brad pove:

"Veš, da bi moral jaz dokončati scenarij za ta film..."

"*Office Killer*?"

"Ja. Delal sem za Good Machine (producent filma), scenarij za *Office Killer* so leta popravljali in dodelovali, pa Cindy Sherman in producentka nista bili zadovoljni..."

Zdaj vem, zakaj je tako dolgo trajalo. Christine Vachon, producentka nizkopračunskih filmov, na primer *Ustrelila sem Andyja Warhola* (*I Shot Andy Warhol*, 1995), je iskala režiserje za serijo nizkopračunskih hororjev. Cindy Sherman, fotografinja, ki v svojih fotografijah inscenira prizore imaginarnih b-filmov, je bila logična izbira. Tako sta prišli skupaj.

Ko je newyorški kipar Robert Longo (mimogrede, Barbara Sukowa je njegova žena) snemal *Johnnyja Mnemonica*, je newyorška umetniška srenja navdušeno pričakovala film Cindy Sherman. *Mnemonik* je bil flop, mi pa smo še kar naprej čakali na Cindy.

Do letos.

Zdaj sem vedela, zakaj. Brada niti nisem vprašala, kako da potem ni delal za Good Machine, v glavi se mi je pletel *Office Killer*. Začelo se mi je zdeti, da scenarij res ni bogve kaj. Kako naj zdaj za *Ekran* napišem, da je *Office Killer* film leta? Ne, Simon, tokrat držim obljubo. Tu je tekst.

*Office Killer* je film leta. Majhen film. Velik majhen film torej. Kot Barbara Sukowa in Molly Ringwald. Obe sta, davno tega, izginili iz kinov – njuna obraza boste še kdaj ujeli na televiziji, na velikih platnih Komune ali Šiške ne več.



In obe sta veliki. Po njiju smo si zapomnili dva režiserja, dve kinematografiji, eno senzibilnost. Fassbinderjevi filmi so filmi o vsakdanjih problemih ljudi srednjih let v Nemčiji osemdesetih, Hughesovi o vsakdanjih problemih najstnikov v Ameriki osemdesetih. Ujela sta čas, ko upodabljanje vsakdanjika še ni bilo izključna domena televizije. Fassbinder je snemal filme o generacijah, ki so se v šestdesetih uprle dotedanjim konvencijam, Hughes filme o otrocih teh generacij. Dva svetova torej, pa en in isti problem: kako ob radikalnem izničenju t.i. urejenega meščanskega življenja, ki so ga prinesla šestdeseta, to življenje še naprej živeti. Kako se zaljubiti, kako ljubiti v času, ki ve, da je ljubezen v najboljšem primeru fikcija, v najslabšem družbena prisila. Hughes in Fassbinder sta bila zadnja, ki sta še lahko snemala filme o ljubezni brez drugih pretvez, ljubezenske filme torej – in to prav zato, ker na ljubezni ni bilo nič več samoumevnega. Obraza Barbare Sukowe in Molly Ringwald sta postala utelešenje te nemogoče situacije, tega *biti zaljubljen v času, ki v ljubezen ne verjame več*. Nič čudnega, da ju v kino ni več – sodita v zadnjo serijo ljubezenskih filmov, v mrtev čas, preteklost.

*Office Killer* ni nekakšen Fassbinder-sreča-Hughesa film. Kar Cindy Sherman z obrazi njunih div posampla iz novega nemškega filma in *brat-pack* filmov niso ne specifični problemi, ne senzibilnost – a to tudi ni zgolj podoba preteklosti. Sveta, ki ga ni več. Mrtvega sveta. Je podoba nas v tej preteklosti, se pravi podoba preteklosti vključno z našim odnosom do nje, kaj vem, razočaranja. Ali pač nostalgije za časom, ko nismo več verjeli, pa smo se vendar delali, da verjamemo. Barbara Sukowa in Molly Ringwald v filmu *Office Killer* nastopata kot *cold bitches* – hladnokrvni psi, pripravljeni na vse, a človek ob njiju ne ostane hladne krvi, še te preveva hlad.

To je tisto, kar v film prinašata Sukowa in Ringwald, ta o-bog-kaj-se-nam-je-zgodilo občutek, da se vse to dogaja nam, da se tiče nas, ne pa podobo mrtvega sveta. Da je to mrtev svet, preteklost, Shermanova artikulira drugače, naravnost, s scenografijo, s konstrukcijo prizorišč, z okoljem, ki je, tako kot na njenih insceniranih fotografijah, čisti konstrukt, popolna plastika.

Po pomenu, ki ga ima samo prizorišče za filmsko diegezo, za razvoj dogodkov in identiteto likov, je *Office Killer* tipičen film leta 1997. Preden naštejemo druge filme, ki potrjujejo pravilo, še izjema, popoln kontrast, ki hkrati ponazarja način, kako Sherman ne uporabi Sukowe in Ringwald. *The Blackout* (1997) Abela Ferrare. Prizorišče je temna stran mesta angelov, značilni *setting* televizijskih nadaljevanj, neopazno, neprepoznavno, film določajo zunaj-diegetske, biografske poteze, ki jih v film prinesejo igralci. Matthew Modine, Dennis Hopper, Claudia Schiffer in Beatrice Dalle v *The Blackout* igrajo sami sebe; so, kar so.

Kot pravim, *Blackout* je izjema, najprepoznavnejši filmi lanskega leta ravnajo drugače – bolje, nasprotno. Ti filmi – še najbolj *Office Killer*, najbrž zato, ker Cindy Sherman tudi sicer inscenira prostore – temeljijo na okolju, scenografiji. V njih je vse, vključno s tistim najvažnejšim, vplivom na gledalca, emocijami, stvar prizorišča. Kar spet, nikakor ne, ni zgolj menjava sloga, načina artikulacije filma, je predvsem posledica premika v načinu, kako danes razumemo sebe in svoje identitete – namreč vse bolj povezano s in odvisno od prostora. Premik je podoben tistemu v teoriji, premiku v razumevanju subjektivitete. Tudi v sodobnih koncepcijah subjektivitete namreč ta ne nastopa več kot lingvistična, kot je bilo to nekoč, temveč kot prostorska konstrukcija.

Fiktivno vesolje posameznega filma, t.i. diegetski svet filma, je še naprej konstrukcija, le da ga zdaj ne vzpostavljajo več relacije med junaki in sama akcija, temveč predvsem dejanski, čeprav v filmu vedno virtualni prostor, pač prizorišče. Na primer hladno, ledeno mrzlo okolje kanadske zime v filmu *Affliction* Paula Schraderja, futuristični, enkibilalovski plastik-

fantastik ambient **Petega elementa** (*Le cinquième élément*) Luca Bessona ali pa kvazi historična rekonstrukcija mesta angelov **L.A. zaupno** (*L.A. Confidential*).

Tema filma Cindy Sherman so nove tehnologije, prizorišče pa je kontrastno nasprotno sodobnim *high-tech* okoljem: klasična pisarna s stolom, mizo in pisalnim strojem na njej, še najbolj podobna pisarnam iz romanov Raymonda Chandlerja, v umazano rjavih barvah, ki vidno zaudarjajo po razkrajanju. Ta kontrast je tisto, kar sproži film. Vdor sodobnih tehnologij v to zaprašeno okolje, vdor digitalnega v analogno, spremeni polje subjektivne konstrukcije, nihče ni več to, kar je bil. Še najmanj Dorine, korektorica, ki jo obvestijo, da bo odslej tekste brala na zaslonu računalnika, kamor ji jih bodo iz pisarne poslali naravnost na dom. Ne, v pisarno ne bo več prihajala.

Problem *Office Killerja* je preprost, namreč tisto obrabljeno vprašanje, kakšne spremembe prinašajo nove tehnologije. Tudi način, kako Cindy Sherman poseže v to notorično razpravo, je nadvse enostaven – a s tem doseže, da se obrabljena in nekoristna tema izkaže kot skrajno aktualna. Kot pravim, je preprosto – občo topiko vpliva novih tehnologij Shermanova z naravnost antropološko radovednostjo prestavi v vsakdanjo situacijo empirične posameznice; tu pa, v bizarni usodi Dorine (Carol Kane), korektorice neke ženske revije, celo reč postavi na glavo. Izkaže se, da eden največjih tehnoloških hitov zadnjih let, t.i. *teleworking*, delo na daljavo, za večino ljudi ni nikakršna pridobitev ne olajšanje, kot običajno slišimo, temveč, nasprotno, popolna polomija. Pomeni delo na domu, pomeni za vedno se zapreti med stene stanovanja, pomeni zapustiti delovni prostor, mizo, pisarno, sodelavce, javnost, življenje. Popolna katastrofa.

Sodobna obsesija s prostorom, npr. pomen samih prizorišč v sodobnih filmih, potemtakem ni naključje. Razumevanje subjektivitete kot prostorske konstrukcije, poudarek na prostoru pri razumevanju naših identitet je prav učinek tehnologij: zdaj, ko je ne le denar, temveč tudi naše delo in nas same, se pravi, ko je takorekoč vse mogoče prevesti v niz znakov na računalniškem ekranu, se je pokazalo, da to ni zgolj pridobitev, temveč tudi izguba. Da z virtualizacijo izgubljam prostor. Lahko obstajamo brez prostora, a zdaj vidimo, da prostor potrebujemo. Ker je prostor tisto, kar določa, kaj smo. •

Ostali filmi:

**Peti element** (*Le cinquième élément*, 1997, Francija),  
Luc Besson

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

**The Blackout** (1997, ZDA), Abel Ferrara

**Affliction** (1997, ZDA), Paul Schrader





# Herzog: raziskava razsežnosti spomina

## andrej šprah

*"Se pravi, čas naj ne bi bil ponovljiv. To drži, če, kot pravijo, preteklega ne moremo priklicati nazaj. Toda kaj pravzaprav pomeni "preteklo", če sedanost vsakega med nami določa preteklost, celo vsak trenutek sedanosti? V določenem smislu je preteklo dosti bolj resnično, zagotovo pa bolj stabilno in trajno od sedanjega. Sedanost drsi mimo in izgine, spolzi kot pesek med našimi prsti. Njegova snovna teža pa se pojavi šele v spominu."*

Andrej Tarkovski

Začetni kader Herzoga uvaja mirujoči plan (brezizraznega) neba. Nato se začne kamera polagoma spuščati na zemljo, dokler se ne zaustavi v splošnem planu z gozdom obdane ceste, ki se oži v obzorje. V kader šine podoba v črno oblečene ženske na rolerjih, ki zdrse mimo in izginja v daljavi. Zatemnitev. Prednapis, nekakšen moto filma, pa nas je opozoril, da začetni posnetek ni kazal samega neba, pač pa razsežnosti med nebom in zemljo. Kajti uvodna misel, med drugim, zatrjuje: *"Med nebom in zemljo so se spletale mnoge zgodbe. Najlepše so ljubezenske. Nekatero od njih trajajo še danes."* Začetni pogled kamere je torej skušal poudariti, da sta tako prostor kakor čas – na sebi – neulovljiva, saj je vizualno nemogoče definirati neopredelljivo območje med nebom in zemljo, kakor je nemogoče upodobiti trajanje sedanosti, ne da bi ga postavili v (so)razmerje. Skušal je predočiti drobec sedanosti, ki drseča mimo in izginjajoča opozarja, da bo njena snovnost udejanjena edinole v spominu, ali pa kvečjemu v podobi angela, saj brezčasnost angelov lahko pomeni (tudi) večni zdaj, ki pa ga je – umrljivemu – moč *"uzreti zgolj iz perspektive preteklosti ali prihodnosti, edini čas, ki v tej shemi umanjka, pa je prav sama sedanost."*

Tudi Herzog je film, ki je brez sedanosti, kakor bi hotel zadostiti tistemu Godardovemu načelu, ki pravi, da obstaja sedanost edinole v slabih filmih. Toda njegova očitna brez-zdajšnjost se zdi

24 neizogibna predvsem zato, da bi izpolnil zadano nalogo: iskanje (in

najdenje?) razmerij, ki določajo vprašanje časovnosti v kinematografskem dispozitivu... In da bi se kar najbolj približal kinematografičnosti filmske podobe: *"Podoba bo kinematografična, ko bo upoštevan nujni pogoj, namreč, ne samo, da podoba živi samo v času, ampak živi tudi čas v njej, in sicer v vsaki posamezni sličici."* Seveda se nemudoma postavlja samoumevno vprašanje, kaj naj bi bil ta v-kinematografični-podobni-živeči čas? *"Ponavadi gre človek v kino zaradi iskanja izgubljenega, zamujenega ali še ne najdenega časa,"* zatrjuje Andrej Tarkovski v svojem razmišljanju s pomenljivim naslovom *Odtisnjeni čas*. V tej maniri je moč v samem jedru filmskega vseskozi iskati tisto sled čistega spomina, ki jo v filmu prepozna Christian Metz, ko pravi, da je na platnu v kinematografu vse posneto, *"kakor spominska sled, ki bi bila taka takoj, ne da bi bila prej kaj drugega"*. Zaplete pa se takrat, ko se tudi film sam eksplicitno ukvarja z iskanjem razsežnosti časa, ki bi jih moral – po definiciji – že (pre)poznati. Tedaj torej, kadar se ravni izjavnosti filmske podobe soočijo z nivoji iskanja (in najdenja?) spomina samega. In prav zato, za spomin, oziroma za razkrivanje mnogoplastnosti njegovih razsežnosti znotraj filma, njegove zgodovine in estetskih procesov, ki ga določajo, gre ustvarjalcem Herzoga. In za ljubezen, seveda. Za ljubezen, kot najvišjo stopnjo izkušnje medčloveškega razmerja ter za ljubezen do filma, ker, če zaupamo Tarkovskemu, *"prav film, tako kot nobena druga vrst umetnosti širi, bogati in pogloblja človekovo izkušnjo."*

V želji, da bi se kar najbolj približali vidikom časovnih razsežnostih filmske podobe, so se avtorji odločili, da bodo uporabili nekaj temeljnih – filmskih – sredstev (po)vračanja časa: *flash-back* kot *"privilegirano filmsko sredstvo uprizarjanja spomina"*, fotografijo, bolje, fotografsko podobo, ki jo moramo razlikovati od "filmske fotografije" oz. fotograma kot vizualnega bistva samega medija, in film-v-filmu. Prav uporaba raznorodnih ravni odtisov – sence – časa znotraj filma izdaja, da so v obravnavanem filmu (pri)povedna



razmerja podrejena stopnjevanju znotrajčasnih silnic, oziroma napetosti, ki jo povzroča iskanje spominskih podob in njihovo razporejanje v strnjene narativni tok. In ravno vprašanje, v kolikšni meri je filmu uspelo – navkljub središčni metafori, ki ga določa – povedati "zgodbo", je bržkone bistveno za sodbo, ali naj bi bilo iskanje (izgubljenega!) časa samosebni namen estetskega eksperimenta ali pa vendarle prepričljivo umetniško dejanje. Če smo še za odtenek natančnejši: ali gre za resnično iskanje "smisla življenja", oziroma, kot bi rekel Boris A. Novak, za poskus "zlepljenja črepin razbitega in raztreščenega sveta", ali za zgolj niz fragmentov, ki se v svoji razdrobljenosti lahko le od daleč spogledujejo z idejo strnjene celote? Govorimo o takšnem odnosu med filmskimi podobami in pripovedjo, kot tisto, ki naj bi med njimi vzpostavljala ravnotežje, o kakršnem razmišlja mojster raziskovanja vprašanja zgodbe v filmu, Wim Wenders: "To delajo zgodbe. Potrjujejo, da je mogoče določiti smisel življenja. (...) Toda večina ljudi temu ni kos – povedati zgodbo je težko –, zato v zameno uporabljajo stavek, ki se mi zdi neizmerno žalosten. 'Tega ne bom nikoli pozabil,' pravijo. 'Tega ne bom pozabil, dokler bom živ.' Tako pravijo, da bi nadgradili svojo izkušnjo, ali da bi nadoknadili svojo pripovedno nemoč. V resnici pa mislijo: 'V bistvu se ne znam pravilno izraziti, ampak, saj veš, kaj mislim'. Z drugimi besedami, nehali so s poskusi komunikacije." V podkrepitev misli, da je navedeno v – vsaj daljni – sorodnosti tudi s tematiko *Herzoga*, bi lahko prislunili pričujoči izmenjavi izkušenj spomina in pozabe med očetom, pilotom Zlobcem (Boris Cavazza) in njegovim začasnim služabnikom, potapljačem (Matjaž Tribušon); razgovoru, ki je umeščen med dvojico *flash-backov*: med idilične podobe hčerinega (Ana - Nataša Barbara Gračner) in stopnjujoče prebliske očetovega spomina. V kratkem, s spominskim tokom oklepljenem pogovoru, skuša sluga potešiti gospodarjevo radovednost o tem, kašna je njegova nova skrivnostna prijateljica. Gospodar služabnikove negotovosti, kako naj opiše deklo, prekine z odločnim prepričanjem, da so najpomembnejše oči:

C.: "Oči?"

T.: "Oh, oči. Oči ima pa angelske. Jaz se včasih kar izgubim notri. Zadnjič sem ji hotel nekaj povedati, pa sem pozabil."

C.: "Kaj pa?"

T.: "Če vam pravim, da sem pozabil. Kar jaz pozabim, se ne spomnim več."

C.: "Kar se pa jaz spomnim, pa ne pozabim več."

Prav na sredino tega razmerja, v presečišču silnic spomina in pozabe – tja, kjer naj bi se spomin upiral težnjam izbrisa, ki prežijo v minljivosti –, se umešča temeljna tendenca *Herzoga*. Postavlja se znotraj nedoločljivega teritorija, v območje, ki je zgolj pokrajina spominov: celotna "zgodba" je podajana retrospektivno, je pravzaprav spominska sled prvoosebnega pripovedovalca, je plod dejstva, da le-ta ni "mogel pozabiti". "Ne oziraj se za mano, če ne me ne boš nikoli pozabil," ga posvari odhajajoči angel. "Nisem se ozrl," zatrjuje Tribušon, "pozabil pa tudi ne." Vztrajanje spomina pa je tudi vzrok, da se je zgodba, ki smo ji priča, sploh lahko zgodila. Njena gena izhaja iz dejstva, da ključna oseba filma, pilot, ne more ali ne zmore pozabiti. Hudo bolni Zlobec živi v preteklosti; živi s spomini, v spominih in za spomine, ki ne samo da so usodno določili njegovo življenje, pač pa so tudi vzrok njegove bolezn zaradi katere se mu "izteka čas". Kajti prav iskanje materialne sledi spomina – ogrlice – na dnu morja in želja, da bi na taisto dno, ki je grob njegove nepozab(lje)ne, na dan konca II. svetovne vojne v strmoglavljenem zavezniškem avionu – *Herzogu* umrle ljubezni, postavil križ – "Za spomin." –, je povzročilo njegovo invalidnost in bolezen, ki ga bo ugonobila. "Hvala, nisi pozabil," so besede, ki – za nazaj – osmislijo pilotovo "življenjsko zgodbo"; besede, s katerimi se temni angel, v podobi njegove davne, v resnici mrtve vendar v spominu živeče ljubezni, nekdanjemu ljubimcu zahvali za svoje utelešenje. Nedvomno je silovitost Zlobčevih spominov tista, ki je pilotu onemogočala "normalno" življenje, prihod angela v podobi ljubljene osebe pa je poslednja možnost, da bi končno po-spravil zmedo v svojem, nikomur dostopnem bivanju. Da bi se spravil s seboj in s svetom, ki ga je prizadel z nemožnostjo živeti v sočasnosti. Ker šele ko bo pospravil v svoji "polžji hišici", pravi prilika o dveh

polžkih, ki jo pride povedati angelsko bitje, bo končno prišel težko pričakovani veliki val in ga odnesel k njegovi ljubljeni v brezkrayne prostranosti morja.

Na sredo omenjanega razmerja je umeščen tudi druga "zgodba", ki preči osnovno: zgodba pilotove hčerke Ane, zgodba njene – prav zaradi očetovega nasprotovanja – neuresničene ljubezni z očetovim najboljšim prijateljem, mornarjem Rihardom (Janez Hočevnar - Rifle). In znotraj vseh teh spominskih silnic, je zgodba pripovedovalca, ki je tam le zato, da bi si zapomnil – da bi ohranil v spominu, skoraj nepomembna. Služabnik-potapljač je zgolj priča, ki podobe, katere mu na pot prinašajo vetrovi preteklosti, zbira in skuša sestaviti v smiselne povezave. Pravzaprav mu to ne dela velikih preglavic, saj se je znašel v odločilni situaciji, ko je napačil čas "sprave s preteklostjo", spremljan s silovitim (po)vračanjem podob in pomenov, ki jih nosijo s seboj. Pristal je v – vnovičnem – usodnem trenutku, ko se takorekoč vse, vsak dialog, vsako dejanje, vsak premet, nanaša na nekaj preteklega, na nekaj, kar edino zanj, poleg svoje prisotnosti v zdaj, nima še drugega, predhodnega pomena. Pomena, ki ga lahko pojasni šele vedenje o dogajanjih v nekem drugem, že minulem a hkrati vseskozi povračajočem se času. Zavoljo tako globoke zakoreninjenosti filmskih akterjev v preteklosti, v spominih, se je očitno zdelo ustvarjalcem eno samo filmsko sredstvo uprizarjanja spomina premalo. Zato je uporaba klasičnega sredstva filmske retrospekcije, *flash-backa*, nadgrajevana z uporabo fotografije in filma-v-filmu. *Flash-backi* se v *Herzogu* uporabljajo kot metoda dela, vendar pa se jih zdi potrebno strogo ločevati na Zlobčeve ter Anine (Rihardove bomo obravnavali pozneje) spominske presvetljava: če bi bilo za pilotove moč trditi, da v bistvu pletejo lastno notranjo mrežo, v katero zapletajo dogodke "realnosti", da bi iz njih – kakor vampir – izsesali kri, ki jim je potrebna, da še naprej ohranjajo preteklo pri življenju, lahko Anine gledamo kot obuditev – strnjene – niza podob, ki jih je zdramilo ponovno, nenadejano srečanje s posebljeno preteklostjo – z ljubljeno osebo, ki je ni videla deset let. Tako se Zlobčevi "spomini" pojavljajo kot prebliski, poudarki, kontrapunkti; kot fragmenti, ki – kakor z mečem – sekajo v realnost linearnega časa, da v njej zavezajo globoke rane. Anini pa so kot kratke zgodbe; so videnja zaključjenih – četudi fragmentarnih – dogodkov minulega, ki je ohranjen kakor celota. Očetovi spomini so – predvsem – podobe predsmrtnega boja ter same smrti, (pa tudi nesreče, katere posledice ga vse hitreje bližajo poslednji uri), hčerini pa so spomini na ljubezen. Vendar pa je nemožnost ta, ki v bistvu napaja njuni pomnjenji. Dejstvo je, da oba vesta, "kako je, če si zaljubljen". ("Svet se postavi na glavo. Hiše visijo z neba, oblaki pa valovijo po tleh.") In dejstvo je, da sta se oba soočila z nemožnostjo udejanjenja ljubezni; da sta užila samo segment zaljubljenja ne pa tudi izpolnitve ljubezni v trajanju. Toda razliko v njunih ne-udejanjenjih nam mora bržkone razjasniti prav različnost načina njunega (s)pomnjenja. *Flash-back* bi bilo moč najpreprosteje označiti kot "subjektivni moment znotraj pripovedi", pravi ena izmed mnogih opredelitev tega filmskega (pa tudi literarnega) narativnega orodja in nadaljuje: "*Flash-backi* so filmski prikazi spomina, zgodovine in končno subjektivne resice." Seveda pa so najsplošnejše enciklopedične oznake do obravnavanega predmeta dovolj odprte, saj se zavedajo, da imajo opravka s spremenljivo stalnico in zato dopuščajo vsakovrstna odstopanja od zgolj ene zveličavne definicije. Tako lahko o *flash-backu*, ki običajno prikazuje daljši "neprekinjen niz dogodkov, ki tvorijo iluzijo realnega časa," govorimo tudi, kadar se "preteklost oglašva v obliki fragmentov spomina, ki trajajo le nekaj sekund". Izbrali smo le dve zaznambi, ki natančno sovpadata z zgoraj vpeljano shemo razlik Aninega in očetovega pomnjenja. Toda bolj kot problem načina pojavljanja ali trajanja *flash-backov* v filmu, je pomemben odnos *flash-backa* do časa, ki se v njem povrača. "Čas in spomin se zlivata drug v drugega, sta hkrati dve plati ene same medalje. Brez časa ni spomina. In spomin je nekaj tako kompleksnega, da ga ne bi do konca doumeli, četudi bi našli vse njegove razsežnosti," trdi Andrei Tarkovski, ko razvija nastavke za svojo teorijo filmskega časa. V njej eno bistvenih lasnosti filma, ki ga razločuje od ostalih umetnostih vrst in – prav zavoljo te značilnosti – postavlja na privilegiran položaj, predpisuje





njegovi možnosti "zadržati čas neposredno" ter ga podati "v obliki resničnosti". In to neodvisno od trenutne posamezne pojavne oblike njegove troedine biti – preteklosti, sedanjosti, prihodnosti. Zato morajo za vse vidike časa – v filmu – veljati enaka formalna pravila: "Eden temeljnih pogojev filma je, da se mora filmsko dejanje razvijati zaporedno, torej montirati sekvenčno, ne glede na to, ali se v resnici morda razvija hkrati ali pa se je že razvil, kot denimo takrat, kadar gre za spominske sekvence (flash-back) itd."<sup>11</sup> Ti pogoji notranje logike filmskih ustvarjalnih načel so na nek način v nasprotju z logiko samega – človeškega – spomina, ki mu pravzaprav bolj ustrezajo določila fotografije. (A o tem pozneje.) V mislih imamo razmerje med prihodnjim in preteklim trajanjem, ki ga Bergson poimenuje "naravna iluzija". Ta izhaja iz dejstva, da "ima naš spomin navado, da v idealnem prostoru niza člene, ki jih drugega za drugim zaznava, saj si preteklo zaporednost vselej predstavlja v obliki vzporednosti. To lahko počne prav zato, ker preteklost sodi k že iznajdenemu, k smrti in ne k ustvarjanju in življenju."<sup>12</sup> V tej luči bi mogli mrežo Zlobčevih *flash-backov* brati kot dobesedni prevod tega spoznanja na celuloidni trak. Njegova nesposobnost živeti v v-prihodnost-uperjeni-zdajšnjosti izhaja iz njegovega vztrajanja v preteklosti, v spominu; in to ne toliko v spominu na – preteklo, a ne minilo – ljubezen, kakor prav v spominu na smrt. Vendar pa je to samo eden od – možnih – vidikov filmskega spomina. Zagovor mnogoplastju vidikov spominjanja je moč najti tudi v samem *Herzogu*, predvsem v že omenjanih razlikah med očetovimi in hčerinih spominskimi sekvencami. Toda te razlike niso najbolj bistvene, govorijo predvsem o načinu, kako so spomini "shranjeni in potlačeni". Zato se zdi konkretnosti posameznih *flash-backov*, kot razmerje med formalno istovrstnimi časovno pa raznorodnimi podobami, najbolj smiselno iskati v odnosu do spomina samega, oziroma do tiste njegove značilnosti, ki jo Deleuze ob analizi fenomena *flash-backa* razkriva v Mankiewiczevih filmih: "spomin bi nikoli ne mogel evocirati in pripovedovati preteklosti, če bi ne bil nastal že v trenutku, ko je bila preteklost še sedanjost, se pravi, kot prihodnji cilj. Prav kot tak je spomin neko vodenje:

*spomin si naredimo v sedanjosti, da bi ga uporabili v prihodnosti, ko bo sedanjost minila.*"<sup>13</sup>

A tudi *flash-back* se v svoji notranji naravi razlikuje oziroma deli na dva bazična načina podajanja spomina, ki ju Deleuze obravnava na primerih Carnéjevih in Mankiewiczevih filmov: "Flash-back je bodisi enostaven konvencionalen opozorilni znak bodisi prejme upravičenost od drugod: usoda pri Carnéju, viličasti čas pri Mankiewiczju."<sup>14</sup> Nas zanimata predvsem oba vidika drugega primera: tisti, kjer mora *flash-back* svojo "nujnost prejeti od drugod", s tem pa je pojasnjena tudi vzročnost samega spominskega izseka, in tisti, ko – nasprotno – skrivnosti "napotujejo na druge, še globlje skrivnosti". In še nekaj je pomembno v tej drugi varianti uvajanja spomina, ki jo pri Mankiewiczju vidi Deleuze. Gre za postopek, kjer se spiritualna vloga spomina – npr. *off-glas*, ki spremlja pomnjenje – umakne in "naredi prostor bitju, ki je bolj ali manj zvezano z onstranom: fantom v *Pustolovščini gospe Muir* (The Ghost and Mrs. Muir, 1947), duh v filmu *Po mestu se govori* (People Will Talk, 1951), *avtomati v filmu Vohljač* (Sleuth, 1972)."<sup>15</sup> Stranpot v samo jedro raziskav – filmskega – spomina se je zdela potrebna, da bi v teh presvetljavah skušali bolje razumeti nekaj enigmatičnih zapikov *Herzoga*. Prva neznanka je podoba temnega angela, podoba, ki v svojem bistvu predstavlja utelešenje spomina. Če ta hip pustimo ob strani pomeske silnice, ki težijo k pojmovnim opredelitvam angelskega in se oprimemo tistih, ki so uperjene v spominsko, bi lahko pomislili, da je njen prihod "od daleč" – kar je lahko časovna ali prostorska razsežnost – v sorodnosti, zelo daljni sicer, z zgoraj navedenimi bitji onostranstva – fantomi, duhovi... Ne gre za neposredno vplivanje – vsaj na začetku je soodvisnost pojavitev črne, nezemne lepote in Zlobčevih spominskih presvetljav samo posredna. A bolj ko se fragmenti realnega časa in sledi preteklosti sestavljajo v smiselne vezi, bolj se angelsko bitje bliža svojemu ciljnemu objektu, dokler se tik pred smrtjo samotarskega pilota njegova prisotnost ne zlije v eno z valovanjem dejanskosti spomina. In se, s ponovno izročitvijo ogrlice, dopolni, kar je usoda davno tega okrutno razdvojila... In se resnica preteklega izravna v



sinhronosti s sedanjim. Kajti angeli se ne ozirajo na čas, ker ga, zaradi svoje brezčasnosti, preprosto ne poznajo. Ker niso zavezani časovnim določilom, jim je neznanka tudi pozaba in ni naključje, da se jih je pogosto tesno povezovalo z metaforiko spomina.<sup>11</sup> In v tem ni *Herzog* nikakršna izjema. Je predvsem radikalizacija pojmovanja angela kot "očem nevidnega", oziroma vidnega samo redkim posameznikom, kajti v obravnavanem primeru je angel povsem enak človeku: je snoven in je viden. Le giblje sa po koordinatah drugačnih dimenzij, kot jih lahko zazna(va)mo umrljivi. Druga neznanka so Zlobčevi spominski prebliski. Četudi imamo opravka s tremi "lastniki" *flash-backov*, se zdita Anina in Rihardova zavezanost preteklemu že na prvi pogled docela razumljivi in pomenita le različni variaciji enoplastnega uprizarjanja spominskega, medtem ko so pilotovi padci v vrzeli mentalnih podob minulega prepredeni s skrivnostnim in celo strašljivim. Njegovi spominski drobci so najbolj podobni pobleškom mesečine v noči, ko čez nebo potujejo oblaki, ki se le sem in tja pretrgajo, da tavajočemu komaj zaznavno stezo za hip prelije srebrnina. Pripadajo tisti vrsti *flash-backov*, ki nam pomagajo razrešiti uganko; takšnim torej, ki so zaradi svoje pojasnjevalne narave v funkciji bolj verodostojnega podajanja dogodkov, kakor to zmore linearna pripoved s svojim kronološkim zaporedjem. "Flash-backi so *determinirani hermenevitično: to pomeni, da bodo v zaključku prinesli rešitev uganke. Tako flash-backi dosežejo svoj 'naravni' konec takrat, ko se preteklo ujame s sedanostjo, ali takrat, ko je pojasnjeno sedanje stanje stvari.*"<sup>12</sup> Takšno funkcijo bi lahko pripisali onemu segmentu Zlobčevih spominov v *Herzogu*, ki se nanaša na izgubo ljubljene dekleta v razbitinah strmoglavljenega letala. Stopnjujoče nizanje podob iz aviona tik pred in v trenutku nesreče, nam razloži prenekatero nejasnost o življenju samotarskega starca. Toda celota nam bo znana šele takrat, ko bodo vsi spomini poravnani v isto linijo, ko bodo sovpadli z linearnostjo dogodkov realnosti pripovednega časa. Takrat torej, ko bo prišel čas za – udejanjeno – ljubezen... in čas za smrt.

Ta čas poravnave "starih grehov" pa lahko napoči šele takrat, ko se na eni strani trije omenjeni nivoji združijo v strnjeno celoto zaporedja logičnih sosledij, in ko se, na drugi, ne-celosti dopolnijo s podobami ostalih medijev spomina: fotografije in filma-v-filmu. Poleg razrešitve uganke Zlobčevih življenjskih preizkušenj se morajo doreči neznanke vseh navzkrižnih odnosov ljubezni: ljubezni med pilotom in telegrafistko, ljubezni med očetom in hčerjo, ljubezni med Rihardom in Ano, in ljubezni med prijateljskima Rihardom in Zlobcem. V vrtincu prepletanj tolikih silnic so spet *flash-backi* tisti, ki jih uspejo vsaj delno razjasniti. Ob Zlobčevih, ki smo jim že dorekli zadnjo misel, in Aninih, ki so preprosti, enoplastni tok spomina, so ostali še mornarjevi. Ti so v obeh svojih cepitvah prepleteni s spomini drugega. Na eni strani se ujamejo z Aninimi pomnjenji idiličnega časa njunega zblizanja, na drugi pa so trdno sklenjena spominska sled na nesrečo, ki ji je botrovala pilotova obsedenost z nekdanjim. Tukaj se Rihardovo spominjanje križa z, že omenjanim, delom pilotovega – zdaj en *flash-back* pripada dvem osebam – in v svoji dvojni kodiranosti pojasni uganko druge, šele prihajajoče, smrti: kdaj in zakaj je Zlobec postal "kripl" in neozdravljiv bolnik. V standardni maniri prvoosebne pripovedovalca dobimo rešitev poslednje ključne zagonetke, ki so jo bili zmožni razrešiti *flash-backi*.

Kar je ostalo, je vprašanje – pretrgane – fotografije in super-8 mm filma. Vprašanje, na katerega že v razvojni fazi filma opozorita zaporedni sekvenci razkrivanje "naprav": fotoaparata in amaterske kamere. A ne pokažejo se samo aparature, temveč smo (bili) opozorjeni tudi na bistveno vlogo njunih produktov. Že pred seznanjenjem z aparati nas je kamera popeljala do panoja fotografij v Zlobčevi graščini, ki si, posnete z vedno istega mesta, slede v nekakšnem kronološkem zaporedju. To notranje, nam še neznanu logiko, pa znenada zmoti v oči bijoča podrobnost: ena od fotografij je pretrgana, ostali sta le dve tretinji, kjer vidimo očetovo in hčerino podobo ter del mopeda, kako pohabljen sili iz prostora, ki ga je nekdo odtrgal od celote. Rihard pa se sreča s super-8-mm kamero in fotografijo prav v zgoraj omenjeni sekvenci "kazanja naprav". In sicer se v svoji barki, ki je – enako kakor Zlobčev dvor – očitna



Nataša Barbara Gračner,  
Boris Cavazza

zakladnica spominov, sooči s kovčkom, kjer hrani orodja za povračanje spomina: kamero in kolut filma in fotografijo, ki leži na vrhu kovčka; prav ob njej se pomudi dlje, kot bi bilo normalno za trenutek zgolj bežne nostalgije. Četudi nam film v tem hipu pokaže le hrbtno stran – cele – fotografije, bo kmalu jasno, da je to prav neokrnjena kopija tiste, ki smo jo – raztrgano – videli na panoju Zlobčevih zabeležij vsakoletne istosti. "Zakaj mora biti vsako leto isto," sprašuje Ana očeta ob ponovitvi scenarija priprav in "praznovanja" njenega rojstnega dneva, katerega uradni ceremonial je tudi fotografiranje očeta in hčere. Za spomin! Fotografija-v-filmu ima lahko kar nekaj (pod)pomenov, ki se nanašajo tako na notranje bistvo filma kot "fotografske" umetnosti kakor na razmerje do časa, ki ga film in fotografije ohranjata docela raznorodno. Naš namen na tem mestu ni, da bi fotografijo gledali v so(od)visnosti s filmsko podobo, pač pa jo bomo obravnavali zgolj kot enega izmed sredstev povračanja časa, torej ne kot objekt notranje-estetskega, pač pa kot dejavnik vsebinskega vodila "zgodbe" filma.

"V *'družbi spektakla' oziroma v 'spektaklu reprezentacij' je fotografija postavljena na dokaj izjemno mesto. Fotografija je namreč spomin. Čeprav 'nemogoča znanost o enem bitju' se tako fotografija zoperstavlja fragmentiranosti in shizofrenični vrtoglavosti postindustrijskega subjekta, saj vrača potlačeno sled zgodovine in izglubljene sanje o kontinuiteti, torej o sedanosti kot navezi s preteklostjo, ki šele omogoča prihodnost. (...) In v takšni konstelaciji le še fotografski referent v navezi s spominom omogoča preiskovanje zgodovine, preteklosti, kar je predpogoj za določanje lastne identitete.*"<sup>13</sup> Po pomoč k raziskavam fotografskega referenta v sodobnem času se nismo zatekli zato, ker bi nas ta hip zanimal, denimo, sociološki vidik podobe v pričujočnosti, pač pa, ker nas močno vznemirja možnost "določanja lastne identitete." Še bolj pa obratna možnost, ki naj bi jo imela fotografija – če predpostavimo, da identiteto določa – tudi v nasprotni smeri: da identiteto zanika. Torej, da izbris iz fotografije pomeni tudi izbris iz časa samega – iz zgodovine. Najrazvpitejši primer naivnega prepričanja, da je zgodovino mogoče ogoljufati, so seveda fotografije slavnostne tribune s sovjetskimi političnimi veljaki na paradah ob obletnicah oktobrske revolucije. Fotografije, s katerih je bil sčasoma izbrisan ta ali oni Stalinov sodelavec, ki je padel v tiranovo nemilost. (Kot da bi s smrtjo človek zares za vselej izginil iz obličja trajanja.) Da pa ne gre za zgolj preprosto naivnost komunističnih aparatčikov ob povelečevanju vloge podobe v javnosti, pač pa nasprotno, za njihovo polno razumevanje bistva fotografskega medija kot nosilca spomina, nam bo morebiti razkril še malo globji pogled v razmerje med zgodovino in fotografijo. Opremo se lahko npr. na Benjaminovo potrebo, da bi v fotografski podobi našel "iskrico naključja, tega Tukaj in Zdaj, s katerima je realno preželo karakter podobe; da bi našel neznan točko, kjer se je v obstoju tiste zdavnaj pretekle minute še danes in tako izrecno ugnezdilo bodoče, da ga lahko odkrijemo s pogledom nazaj."<sup>14</sup> V tej iskrni naključja, ki fotografijo določa, je sled prisotnosti – odtis tega, kar je bilo –, ki ima dvojno vlogo: na eni strani priča o neponovljivosti pretekega, hkrati pa dokazuje, da je – preteklo – še zmeraj navzoče. "Je več kot zgolj



spomin z vsemi popačenji in olepšavami, ki so mu lastna; fotografija predstavlja čas in luč preteklosti v njuni strah zbujujoči drugačnosti."<sup>10</sup> V tisti nespremenljivosti torej, ki jo zgolj mentalne podobe posameznika ne morejo zagotoviti, saj se spomini vseskozi prilagajajo nezavednim vgibom v spremenljivemu bistvu jaza. Prav nezanesljivost človekovega pomnjenja je bržkone primarni razlog izumljanja sredstev povračanja spomina – sprva pripovedovanja in potem upodabljanja. Toda nezanesljivost individualnega spomina je tudi elementarno sredstvo (tvorjenja) zgodbe in zgodovine: ker človek ve, da ni sposoben obdržati koherence – lastne preteklosti – za nazaj, si izmišlja zgodbe: izbira privilegirane trenutke in iz njih ustvarja spomine za naprej. Vendar pa tudi te v-bodočnost-uperjane-spomine bistveno določa reničnost doživetega: resnica pa je ali v koherenci ali v materialni podobi spomina kot "prihodnjega cilja" (Deleuze). Zato vsaka fotografija "obuja izgubljene odlomke spomina, naključna prečenja časa, ki jih ni mogoče najti drugje kakor v posameznikovi osebni zgodovini."<sup>11</sup> V tem smislu fotografija predstavlja ogledalo. In sicer zrcalo, ki je "bolj verodostojno kot vsako dejansko zrcalo; v njej smo vedno znova priče lastnega staranja. Pravo zrcalo nas spremlja skozi čas, pozorno in nezanesljivo; spreminja se skupaj z nami, da se zdi, kot bi ostajali nespremenjeni."<sup>12</sup>

Fotografija v *Herzogu* je tedaj bržkone uporabljena zato, da bi nedvoumno poudarila segmente samega spomina, ki smo jim priča predvsem skozi *flash-backe*; da bi potrdila, "prisotnost preteklega" (Metz) in podkrepila njegovo resničnost, je materialni dokaz, da se je v neki bivši zdajšnjosti – v določenem času in prostoru – zgodilo natančno to. Hkrati pa je tudi sredstvo, ki – fotografiran – drobca časa iztrga pozabi: "Peter Wollen je našel ustrezno primerjavo: na fotografiji so fragmenti preteklosti ohranjeni kakor 'žuželke v jantaru'."<sup>13</sup> Zato je Zlobčev trganje fotografije toliko manj razumljivo. V bistvu gre za dejanje obupanca, ki se (racionalno) zaveda, da preteklosti ni mogoče spremeniti, a jo (instinktivno) skuša vsaj izničiti. Njegovo obnašanje je podobno tistemu, ki ga Walter Benjamin navaja v potrditev teze, da ure in koledarji merijo čas povsem različno. Gre za dogodek v juljski revoluciji, ko so ob večeru prvega dne vstaje borci na različnih mestih v Parizu istočasno vendar neodvisno drug od drugega, streljali v ure na stolpih, da bi "zaustavili dan".<sup>14</sup> Zlobec si z odstranitvijo svojega prijatelja iz zgodovinskega spomina morebiti želi vrniti čas nazaj; ali morda celo izničiti z njim povezane dogodke: da bi torej spet bilo kot (je bilo) prej. Ne smemo namreč pozabiti, da v-spominih-živeči pilot pač nima pravega "občutka za čas". Seveda je tukaj bistvena razlika med Zlobčevim trganjem fotografije in tistim, ki ga proti koncu zakrivi angel. Dejanje angela zares simbolizira možnost novega začetka; možnost, da bi bilo kot prej, a to zato, ker je pač bitje onostranstva in kot tako – za razliko od pilota, ki se časa še kako zaveda, le njegovih razmerij ne zmore ovrednotiti; ne zna ujeti "pravega trenutka": "Takrat sem bil premlad. Zdaj sem prestar." – zares brezčasno, s tem pa neodvisno od zakonitosti podob ter zakonov časa in spominov in preteklosti...

A preden bi mogel angel (znova) pretrgati fotografijo, jo je bilo potrebno zlepiti v celoto. Potrebna je bila intervencija še enega sredstva, ki se ponša z možnostjo povračanja preteklega. Tukaj se na teorijo lahko opremo le toliko, da nam potrdi, da smo še vedno v istosmernih razmerjih; da se še vedno gibljemo v razsežnostih spomina: "film znotraj filma (...) ni nič bolj samozadosten kot flash-back ali sanje; je zgolj metoda dela, ki jo je treba zagovarjati od nekje drugje."<sup>15</sup> Zdi se, da v primeru *Herzoga* vpeljava filma-v-film ni imela bistveno drugačnega pomena, kakor vloga "fizičnega" dokaza. Oziroma dokaza o nečem, kar je bilo in je sedaj povsem vseeno, če tega v resnici ni več: služabnik-potapljač ob svojem potopu ni našel tistega, kar vidimo na Rihardovem filmu. Resnica je ohranjena na celuloиду. Spoznanje, da je, namesto njega, na grob mrtve ljubice postavil križ – "Za spomin." – prav ta, izobčeni prijatelj, je Zlobca privedlo do - ponovnega - revidiranja zgodovine. Dokaz je film. Posnetki razbitin na morskem dnu in križa poleg njih, o čemer priča projekcija Rihardovega "kratkega filma", postavijo stvari nazaj na svoje mesto. Spominu je zadoščeno. Zdaj so lahko fotografije zopet cele, zaljubljeni se lahko ljubijo naprej, kajti

"pospravil je za sabo" – spravljal se je s svetom in s preteklostjo, ki bo vsak hip postala večni zdaj... Čaka le še na val, da ga odnese s sabo. Če skušamo za konec odgovoriti na uvodoma zastavljeno vprašanje o poskusu sestavljanja celote (sveta) in najdenja izgubljenega časa, vidimo, da je bilo že samo vprašanje zasnovano preveč enoznačno. Zagotovo bi bilo moč trditi, da tako notranja dinamika "zgodbe" kakor njene razrešitve zadostijo tistim – Wendersovim – kriterijem, po skladnosti in osmišljanju razpršenosti individualnih eksistenc. Po drugi strani pa se o stanju raztreščenega sveta film pravzaprav ne sprašuje. Ker ga določa zgolj preteklost, in se ukvarja z vzpostavljanjem skladnosti v njej sami, živi v (samo)svoji zdajšnjosti, ki niti ne more biti sedanost. Zato je pričujoče premišljevanje pripeljalo do spoznanja, da individualna zgodovina včasih dejansko lahko traja mimo določil sočasnosti in se tega v resnici niti ne zaveda, ker tudi na zunaj ne izgleda, kot da bi bistveno "odstopala od normalnosti". Odločilno za takšno samosebnost pa je prav vztrajanje v svetu podob – v spominih, v sanjah, v prividih... Tako, se zdi, je tudi v "našem" filmu. V takšnem primeru pa postanejo kriteriji "realnosti" predvsem normativi estetskih razmerij, ker podobe ne poznajo nujnosti, ki bi bila "pogoj nadaljnega razvoja dogajanja; stojijo tam, kjer pač so."<sup>16</sup> Zatorej bi bilo potrebno prvotno vprašanje preoblikovati: ali je iz razpršenih podob posameznih spominov avtorjem uspelo sestaviti podobo spomina, kot "snovne teže izginule sedanosti"? Neposredni odgovor na tem mestu seveda ni mogoč, saj bi prejkone sprožil plaz novih spraševanj. Kar je moč trditi, je, da jim je uspelo narediti film, ki se, s preigravanjem vprašanj nosilcev spomina in s tem "ujetega časa", dejavno umešča med tiste poskuse sodobnega filma, ki jim je bolj kot "resničnost" sveta, o katerem pripovedujejo, pomembna "resnica" podobe, ki ta svet prikazuje. •

#### Opombe:

- 1 Celotno besedilo pravi: "Davnega leta 1945, tik pred kapitulacijo Nemčije, so iz italijanskega Barija pogosteje vzletala zavezniška letala. Letela so čez Jadransko morje in čez obalna hribovja, vse tja do Bele krajine. Za okenci letelih ptic so sijali obrazi zavezniških pilotov, potemnelih angelov, mladih telegrafistk, trgovcev s sanjami in srebrnimi samovari. Med nebom in zemljo so se spletale mnoge zgodbe. Najlepše so ljubezenske. Nekatero od njih trajajo še danes."
- 2 S. Pelko, *Očividci, Problemi-Razprave*, Ljubljana, 1994, str. 77.
- 3 A.: Tarkovski, *Ujeti čas*, EWO, Ljubljana, 1997, str. 53.
- 4 Ibid., str. 50.
- 5 Ibid.
- 6 S. Pelko, "Potovanje v središče spomina"; v: *Filmske figure: sodobna francoska teorija in analiza filma*, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1991, str. 81-88; str. 84.
- 7 B. A. Novak, "Neskončno zrcaljenje besed"; intervju v: *Ars vivendi*, št. 27, oktober 1995, str. 12-16; str. 14.
- 8 W. Wenders, *The logic of images: essays and conversations*, Farber and Farber, London, 1991, str. 44-45.
- 9 S. Hayward, *Key concepts in cinema studies*, Routledge, London, 1996, str. 122.
- 10 A. Tarkovski, *ibid.*, str. 45.
- 11 Ibid., str. 54.
- 12 H. Bergson, *Ustvarjalna evolucija*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1983, str. 275.
- 13 G. Deleuze, *Cinema 2: the time-image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989. (Navedeno po prevodu Stojana Pelka v zborniku *Ekrana, Mask in Formata: Spomin*, Ljubljana, 1996, str. 79.)
- 14 Ibid., str. 80.
- 15 Ibid., str. 78.
- 16 Na tem mestu se zdi smiselno opozoriti na IX Benjaminovo zgodovinsko-filozofsko tezo, ki govori o Kleejevi sliki *Agelus Novus*, v kateri Benjamin prepozna podobo "angela zgodovine". W. Benjamin, "Istorijsko-filozofske teze"; v *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 79-90; str. 83.
- 17 S. Hayward, *ibid.*, str. 123.
- 18 S. Furlan, "Simulirati je doživljati"; v: *Blade runner: solze in dež*, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1993, str. 52-60; str. 60.
- 19 W. Benjamin, "Mala povjest fotografije"; v: W. Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb, Školska knjiga, 1986, str. 152-165; str. 154.
- 20 J.D. Peters, "Beauty's veil"; v *The image in dispute: art and cinema in the age of photography*, ed. by Dudley Andrew, University of Texas Press, Austin, 1997, str. 9-32; str. 24.
- 21 Ibid.
- 22 C. Metz, "Photography and fetish", October, 34 / Fall 1985, str. 81-91; str. 84.
- 23 Ibid.
- 24 Podrobneje glej: W. Benjamin, "Istorijsko-filozofske teze", *ibid.*, str. 87.
- 25 G. Deleuze, *ibid.*, str. 76.
- 26 W. Wenders, *ibid.*, str. 53.



# o dvakrat treh slovenskih filmskih radostih in blaznostih

Poskus ukinitve slovenskega v slovenskem filmu

nejc pohar

Čas, ki je pretekel od zadnjega kadra generacijsko-ljubezensko-časovnega trojčka, se zdi dovolj dolg za distančen pogled, za tak pogled torej, s katerim poskušamo *Ekspres, ekspres* (Igor Šterk), *Outsiderja* (Andrej Košak) in *Stereotip* (Damjan Kozole) umestiti na hipotetično razvojno krivuljo nacionalne kinematografije. Ob tem seveda velja računati na vse težave, ki sedmo umetnost v tozadevno skopuški državi spremljajo ob vsakem metru posnetega traku. Torej bo šlo za poskus umestitve slovenskih filmov v slovenskem okolju, a poskušali bomo ohraniti nevtralen, torej evropski, ali pa boljše, svetovni filmski pogled. To pomeni predvsem, da relativno nizki proračuni ter polamaterskost v smislu redkih popolnoma filmu predanih ustvarjalcev ne bo olajševalna, temveč zgolj okoliščina, značilna za vse tri slovenske režiserje, ki so se s spopadli s celovečercem. Prav na podlagi nizkih proračunov, prvenskosti in generacijske pripadnosti jih lahko primerjamo s približno 15 let starejšimi snovalci *Treh prispevkov k slovenski blaznosti* (Žare Lužnik, Boris Jurjaševič, Mitja Milavec, 1983). In ob začetku ugotovimo, da se je pogled vsaj navidez očistil in osvobodil spon socialnega trpljenja in margine kot svoje izhodiščne točke. To seveda ne pomeni, da se je spremenila kvaliteta samih izdelkov, a vendar je moč zatrditi, da se je gledanje zmeščalo, vanj pa ugnezdila redka slovenska filmska kvaliteta, smeh in nasmeh, vpisan v sam filmski dispozitiv kot način nostalgčnosti. Na drugi strani očesa pa se je kot vedno bolj pomembna kvaliteta zasidrala komunikativnost in posledično komercialnost – stalnica v novi slovenski, kako se že reče, (post)kapitalistični družbi.

Trojico lahko na način dva plus ena razbijemo že v okviru fabule. Čeprav gre v vseh treh primerih za ljubezensko zgodbo, obravnava Šterk moškega junaka in žensko junakinjo enakopravno. Njuno usodo privede zavezanost vlaku do sanjskega razpleta, oba preživita, celo več, srečno se poročita in do poznih let opravljata železniška dela, njuno odločitev pa potrdi celo morebitna, mogoče platonska, zveza med nuno in župnikom, torej med predstavnikoma moralne avtoritete. Košak in Kozole stavita le na junaka, ob katerem stojeta usodna ženska ter moralna avtoriteta v smislu enega izmed družinskih prednikov. Seada maltretira oča, dokončno pa ga v smrt in s tem tragični konec pahne prav "nesreča" njegove Metke. Maks jih sliši od mame, njuno srečanje se porazno konča, morda prav zato, ker Max ve, da mater rabi, a jo poskuša nadomestiti z

Davor Janjić, Nina Ivanič  
*Outsider*







postane takšen prav sam, saj si z neizdelano komiko odžaga lastno vejo razpoznavnosti.

Zarezo med tremi velikimi lanske sezone je mogoče obravnavati tudi skozi stališče izbire glavnih junakov. Bakovič kot nežni in rahlo zmedeni, a odločni in strastni popotnik, ki lahko, če mu plan ne dopušča obrazne mimike, pleše na Vivaldija, ter Cerarjeva kot avanturistična, a zvesta in natančna ljubiteljica vlakov. Idealna *femme fragile*. V primeru obeh drugih filmov je glavna moška vloga postavljena nekolikanj drzno. Na eni strani uspe z Janjičem kot novim obrazom v Sloveniji, ob tem je zanimivo celo to, da film nosi prav on s pomočjo drugega "tujca", Sokolovića. Tudi njiju družita nežni, že kar vdani ženski, kjer Metka povsem ustreza duhu časa, prirejenemu za okus 90.000 gledalk in gledalcev. Kozole stavi na Magnifica, s tem pa si morda zapre tržno nišo, saj je njegova vloga na slovenskem tržišču že dodobra utemeljena in postavljena tudi s stališča svetovnonazorskega prepričanja o "tistem pevcu z Balkana". A tudi tu tujec, tokrat tujec v filmski umetnosti in ne, na primer krajevni oddaljenosti, nosi film. Kar je usodno. Če torej hočete enakopravnost spolov in srečen konec, se naslonite na domačo produkcijo in fragilno lepoto, če ste naklonjeni le enemu spolu in tragičnemu, po možnosti katarzičnem zaključku, "uvozite" glavne akterje ter jih obdajte s krhkimi družicami, ki se ob koncu spremenijo v fatalke.

Pomenljiv je celo jezik kot eden izmed elementov nacionalne substance, kot orodje prve dame slovenske samobitnosti, literature torej. Zato se zdi *Ekspres, ekspres* najbolj umen. Vprašanju, kako naj svet razume nek minoren slovanski jezik z mnogimi otenki in povezavami z drugimi minornimi slovanskimi jeziki, se izogne tako, da ne govori. Po *Ekspresu* ni mogoče napisati znosnega romana, če že hočete, *Stereotip* in *Outsiderja* pa je potencialno mogoče brati šaljivo. *Ekspres* državo na nek način ukinja, saj lahko (spomnite se menjave bankovcev) skozi plava z velikimi zamahi, *Outsider* jo utemeljuje predvsem v zgodovinskem smislu, *Stereotip* pa jo poskuša utemeljiti preko nacionalnega bistva, preko psihičnega portreta slehernega Slovenca kot na mater vezanega umetnika. Jezik ter konkretna zgodovinska situacija in nacionalni karakter omejujeta poetičnost in brezčasovnost filmskega medija, a ga obenem vzpostavljata (tudi) kot način pripovedovanja zgodbe. Ljubezen je v *Ekspresu* torej utemeljena kot zaveza potovanju in hipno prelivanje teles prav zaradi naključnosti življenjskega načina, neodvisnega od produkcijskih odnosov (ko je keš, se vozita z njim, ko ga ni, ga zaslužita prav preko potovalnega sredstva), *Outsider* jo pojmuje kot edino skupno točko preseganja različnih ideologij, ki se ob koncu naključ vsemu izkažejo kot določevalne, v *Stereotipu* pa se ljubezen kaže kot način upora proti tržni logiki, ali natančneje, kot način utemeljevanja nepoznavanja tržnih zakonitosti (lobiranje s kritiki, naslanjanje na "konceptualistične" blagovne znamke). Bi se *Ekspres* torej lahko zgodil, če bi Bakovič postal direktor železniškega podjetja, bi *Outsider* ostal outsider, če bi Sead igral pop. Bi *Stereotip* preživel ob navezi z ustvarjalci javnega mnenja? Skupna točka vseh treh je torej podoben (delno odklonilen) odnos do obstoječih produkcijskih razmerij.

*Ekspres* ponuja odgovor z navideznim uklanjanjem vladajoči ideologiji, s službovanjem v kapitalistični organizaciji, ki pa ni namen sam po sebi, temveč zgolj način, kako potovati naprej. Zato lutke in poljuben vodnjak kot Fontana di Trevi niso posledica naključja. Lahko nas postavite na vaš oder in z nami upravljate kot z marionetami, ampak sami bomo znotraj odra s pomočjo domišljije vedno našli način, kako si ustvariti ugodno življenjsko podnebje in se s pomočjo poljubnega vodnjaka prestaviti v za nas realen čas in prostor določenega vodnjaka (na primer omenjenega rimskega). Z omejenimi količinami kapitala nad kapital torej, a nikdar zaradi njega samega, temveč vedno zaradi ustvarjanja takšnega prostora, ki dovoljuje zadostno življenjsko svobodo. Tako gre brati tudi končni prizor srečanja dveh uniformiranih predstavnikov katoliške cerkve, ki se verjetno držita temeljnih pravil obnašanja, a si obenem puščata prostor za strasten pogled. Z njim pa relativizirata tudi tradicionalno poroko obeh glavnih junakov. Delno kompromisen odgovor ponuja *Outsider*. V enem izmed politično najbolj kočljivih špilov na vrhu stopnice (po žuru), ki Bombo dokončno zapečati, ne našljajo kakšnih Sex Pistolsov, temveč se ukvarjajo s tršo inaično ultra popularnega hita Plavega orkestra z naslovom *Goodbye Teens*. Navidezni uporniki so torej le prikriti potencialni osvojevalci že

Marjetico, svojo dobro muzo. Ta mu seveda ne nadomešča roditeljice, kar ob koncu sprevidi in ga pokonča. Osamosvoji se ali umri, stereotipnež.

Morda tovrstno logiko odnosov med spoloma in sorodstvenih razmerij narekuje že gradnja zgodbe. Šterkova je sestavljena iz mnogih manjših, kot pravi tisti najava. Kratka zgodba, ki se jo lahko dolgo pripoveduje. Košak pripovedovanje zgodbe odlično izpelje, a morda prav zaradi komunikativnosti izgubi pri neizdelanih detajlih ter karakterizaciji stranskih likov, kar zahtevnega gledalca mestoma dolgočasi, povprečni pa srečno prijadra do konca. S podobnim problemom se ukvarja tudi *Stereotip*. Ta cilja na Altmanovsko poetiko natančno izdelanih značajskih tipov, a v svojem igranju s stereotipi, celo znotraj slovenskega filma in nacionalne identitete,



utemeljenega večinskega okusa. V tem pogledu je najbolj iskren *Stereotip*. Ko Magnifico končno ugotovi, kako uspeti, torej spati z eno izmed predstavnic kulturniške elite, se Marjetica počuti ogroženo, saj je njeno nadomestno materinsko mesto zasedla nova ženska, s tem pa podrla tradicionalen monogamen zakonski stan. Lahko si neobrit, grob in vobče primitiven, a vedno ostani moj in le moj. Škoda, da Marjetka svojega boema ne kliče kar oči.

V *Stereotipu* so obstoječa pravila tržne demokracije torej res nasilna in neprijazna, vendar dovoljujejo vztrajanje v klasičnih miselnih shemah klasične slovenske spolne usmeritve. Paradokсно torej lahko spremenimo produkcijski način in s tem izgubimo vir inspiracije, ali pa ohranimo oba, a ne moremo ničesar prodati.

Na zgoraj omenjeno pretežno dualistično delitev treh filmov opozarja tudi glasba. Prava filmska instrumentalna z natančno izdelano temo in pretanjeno uporabo različnih inštrumentov, ki jim lahko mestoma pripišemo pomembno vlogo v oblikovanju ekspresivskih akterjev, se sooča s predelanimi popularnimi skladbami, kjer je poudarek predvsem na vsebinsko polnih besedilih (Lošičev *Goodbye Teens* in Magnificov *I Think*). S stališča znaka lahko *Ekspres* označimo kot film podobe, *Outsiderja* kot film pisave, *Stereotip* pa nas napeljuje k različnim, a nikjer popolnoma utemeljenim branjem. Znotraj njih bi bilo morda smiselno največji pomen pripisati prav zdresiranemu zvoku, na kar nas opominja že izbira glavnega igralca kot poklicnega pevca zabavne glasbe.

Na tem mestu si drznemo privoščiti še analizo smeha in nasmeha kot fiziološke spremembe obraznih mišic gledalk in gledalcev.

V *Ekspresu* se ustnici nikdar ne razpreta, temveč zgolj ukrivata navzgor (in to mnogokrat), v obeh ostalih filmih pa naj bi se razdalja med ustnicama občasno (a v našem primeru precej redko) precej povečala. V *Ekspresu* je nasmeh utemeljen s pojmovanjem zgodovine kot tistega, kar si najbolj želimo, a nas že način doseganja željenega cilja napoti k samodistanci, saj nam potovanje samo ves čas uhaja. Nasmeh je torej namenjen vsakemu trenutku posebej, tako krhkem, da smo ves čas v nostalgčni poziciji, ko je prihodnost tista, ki se je najraje spominjamo in obenem upamo, da se je bo mogoče spominjati tudi v naslednjem negotovem trenutku.

Outsiderski nasmeh je popolnoma drugačen, obrnjen. Sead se ubije, a Metka obdrži njegovega otroka in s tem nadaljuje rod upornikov in večnih idealistov, tako pa ohranja klasično tragično pozicijo nekrive krivke, ki to zaradi svoje tradicionalistične drže (plod je že živo bitje v rokah nekoga drugega in ne njegove nosilke) sploh ni. Stereotipov nasmeh je smehu najbližje. Občasno ga izvabi iz trebuhov najmanj obremenjenih gledalcev, najverjetneje "bednih hipijskih kreatur", ki si upajo spopasti s samoironijo. Vprašanje o tem, koliko filmoljubcev in pripadnikov "neboemske" populacije se ob filmu že zaradi minljive narave osvetljenih, hitro vrtečih podob, sploh smeji, ostaja nerazrešeno, a vendar se prav ob "filmih o filmu" zamaknjeno smehlja večina.

Vse tri filme torej povezuje ljubezenska zgodba, ki se ukvarja z osamosvajanjem ljubezenskega odnosa od okolja kot produkcijskega načina ali ključnih sorodstvenih razmerij. Morda je sanjska rešitev v *Ekspresu* mogoča prav zaradi izgube družine. Bakovič umre oče, Cerarjeva se od družine odcepi v simbolnem smislu. *Outsider* je v družinskem smislu insider, saj družinske odnose enači z družbenimi in jih poskuša spreminjati nasilno, torej s splošnim uporom kot duhom časa. *Stereotip* pa ostaja v familiarnem smislu najmanj inovativen zgolj z zamenjavo ljubezenskega objekta – mati v ljubico. Razlikovanje v odnosu do družine ustvarja zanimivo raznovrstnost v vseh treh filmih, a predvsem *Outsiderja* in *Stereotip* postavlja v vrsto mnogih slovenskih filmov, ki so se obremenjevali z očetmi in materami ter se iztekli v smrt enega izmed glavnih akterjev. *Ekspres* je morda zato najbolj svež in zapomnljiv tudi po nekolikanj daljšem časovnem obdobju. Patetično rečeno: česa takega v slovenskem filmu in celo v filmu nasploh še nismo videli, omenjena trditev pa zdrži toliko bolj, ker gre za najbolj filmskega izmed vseh treh filmov predvsem zaradi filma o filmu samem in ne za filma o dveh filmskih stalnicah, državi ali (in) družini.

Primerjava z omnibusom blaznosti na eni strani pokaže bistveno večjo komunikativnost ter neobremenjenost, po drugi strani pa vsaj Košakov in Kozoletov film ostajata v shemi socialno-družinske problematike, ki ne ponuja več niti kančka upanja. Če je Milavčev Frenk ob koncu zakoralak proti križišču ter se je Jurjaševičev Emil še vedno lahko rešil iz goreče stolpnice, sta strela *Stereotipa* in

*Outsiderja* dokončna. Celo dogodki pred njima kažejo, da se v 15 letih ni zgodilo nič presenetljivo novega. Frenk pije z mamo, Sead pa jo tolaži, Ivanu se sfrka zaradi ženske in sistema, Maksa tudi ne razumejo – niti Marjetka niti sistem. Celo spolnost ostaja obremenjena, tako rekoč vpeta v socialno brezizhodnost. Štáfeta na Košakovem žuru je podobna vsem ljubimcem Frenkove sosedice, nezainteresiranost Marjetice pa se spogleduje z Olginim odporom do Emilovega čudaštva in njegove navezanosti na flavto. Zato se zdi Šterk celo znotraj primerjave obeh trojic najbolj inovativen. Bakovič in Cerarjeva se ljubita radostno in neobremenjeno, tako kot Lužnikov par, skrit med jezersko ločje, kjer se ženska ne ustraši Ivanovega spolovila (ali celo Emilove flavte), temveč ji njegovi produkti celo dišijo – po kostanjih. In celo konec njune zgodbe je podoben, čeprav v spremenjenih življenjskih pogojih. S poljubom zapečateni poroka roparja (torej finančno nesposobnega) in njegove noseče ljubice v zaporu je vsaj toliko utopična in drzna kot nadaljevanje Šterkove ljubezenske zgodbe preko iskric v očeh nune in župnika. In morda je prav utopičnost, torej natančna opredelitev mej in zatem njihovo zavestno preseganje bodisi s skoraj nemimi filmi bodisi z inovativnim pristopom k produkcijskim razmerjem, način, kako presegati slovensko filmsko blaznost.

Zato se velja vprašati, kakšen bi bil slovenski film, če bi država za obdobje, recimo petih let, prepovedala filme, ki se ukvarjajo s socialnimi marginalneži, zateženimi človeškimi usodami ter brezizhodnim življenjskim okoljem, namesto njih pa uzakonila politično-psihološke shriljivke, komedijo ter ganljivke z jokavo-srečnimi zaključki. Ali vsaj potrditi Šterkov primat. Zaščitni znak Slovenije je beseda, tako v obliki zborovskega petja kot v filmskih predelavah literarnih del. Zato v *Ekspresu* ne govorijo. Slovenski filmi se zahaklajo ob sorodstvenih vezeh, zato bomo eliminirali vsaj starše. Slovenski filmi utonejo ob seksu, zato bo ta prikazan radoživo in prijetno prikrito. V slovenskih filmih morijo (včasih celo sami sebe) in to ponavadi s pištolami, kar pelje k tragičnemu koncu, zato bosta vsaj glavna junaka ostala živa in srečna. Slovenski filmi tripajo na instrumentalno-vokalne popevke, zato bo vsaj glasba utemeljena s štrajharji. Slovenski filmi se ne spominjajo, še najmanj pa v ta namen izrabljajo infrastrukturo, zato se bomo spominjali prav preko nje, torej preko vlaka. Slovenske filme muči zgodba, zato jo bomo zreducirali.

A Šterk sploh ni imel težkega dela. Ozrl se je le na Papičev plakat, namenjen promociji *Treh prispevkov*. Na njem gre vse na tri, pozorno oko pa se ustavi vsaj na oblačkih, lipovih listih, krvavicah, poličih rdečega vina, šalčkah za kavo, kovancih, lopatah in dimnikih. Sami preštejte, koliko naštetih objektov ste srečali v vseh šestih obravnavanih filmih in koliko v vsakem posebej. In ob koncu izračunajte, kdo je na lestvici pojavljanja vseh atributov slovenstva zadnji in kdo mu sledi. Zanju navijamo mi. •





# še ena nova oblačila?

nagrajeni študentski filmi

nerina kocjančič



Brez štroma



Romeo in Julija iz kočevskega roga

O študentih ljubljanske filmske šole (AGRFT) se je nazadnje pisalo na začetku devetdesetih let, ko so s svojimi filmi presenetili predvsem Maja Weiss z *Balkanskimi revolveraši*, Miha Hočevar z *Zakaj jih nisem vse postrelil* in Sašo Podgoršek s *Kozo, ki je preživela*. Njihovi filmi so presenetili z izdelanostjo forme, hkrati pa so zaradi izključenosti govora sugerirali, da so se študentje izognili eni izmed poglavitnih travm slovenskega filma. Takratni najboljši študentski filmi so konkretne prostore železniške postaje, šole ali železniškega prehoda predstavili kot filmski imaginarij, ki je postal nosilec ideje o političnem kaosu na Balkanu (*Revolveraši*), represiji šolskega sistema (*Zakaj jih nisem...*) ali agresijo vsakdanjega življenja (*Koza*). Današnja generacija ljubljanske akademije nas je razveselila z nagrado za najboljšo filmsko šolo, ki jo je novembra 1997 prejela na vsakoletni predstavitvi filmskih šol v Münchnu. Nagrade so kot vedno izhodišče, ki njihove nosilce opozori nase in s tem sproži refleksijo o možnih vzrokih za njihovo podelitev. Nagrada za najboljšo filmsko šolo je namenjena tistim filmsko-pedagoškim ustanovam, ki pri svojih študentskih filmih spodbujajo raznovrstnost forme in vsebine. To je pri ljubljanski šoli še toliko bolj spodbudna ugotovitev, ker se na njej študentje sami odločajo za vsebino in obliko svojih študijskih filmov. Naša edina filmska šola torej že od začetka poskuša ustvariti predvsem avtorja in ne obrtnika, kar pa se je kasneje, pri profesionalni filmski produkciji, večkrat izkazalo za pomanjkljivost. Avtor preprosto ni vedno tudi genjalni avtor. Zaradi tega in pa tudi zaradi neprofiliranosti, ki jo je vedno pogojevala majhnost slovenske produkcije, smo pač dosegli status nacionalne filmske produkcije, ki je bila daleč od srca domačega občinstva. Leto 1997 je bilo glede tega prelomno, saj sta filma *Outsider* in *Ekspres Ekspres* segla v srce in glavo občinstva in kritike. V prihodnosti slabi slovenski filmi ne bodo več pomenili tistega, kar so nekoč – ne bodo več nujno zlo filmske produkcije, ki nima dobrih avtorjev, ampak produkcijski flopi tistih, ki v film ne znajo in nočejo vlagati. Kajti neizpodbitno dejstvo je, da dobrega filma ni, če ni discipline in predanosti do lastnega dela.

Zadnji filmi študentov akademije govorijo o tem, da se najnovejša generacija tega dobro zaveda. Za razliko od njihovih predhodnikov z začetka devetdesetih, se nihče izmed njih ni izognil besedi, ravno tako spodbudno pa je tudi dejstvo, da je tudi dokumentarna filmska forma spet pridobila na veljavi. Kljub drugorzrednemu mestu, ki jo ta forma ima v slovenski profesionalni produkciji – ta zaradi tega caplja za glavnimi svetovnimi trendi – pa študentska produkcija dokazuje, da ji brisanje meja med dokumentarnostjo in fikcijo ni tuje.

Najboljši dokaz za to je film *Brez štroma* (11 min.) Hanne A.W. Slak, ki je za temo kratkega dokumentarca izbrala vpliv, ki ga ima na življenje okoliških ljudi radijski oddajnik na Belem križu. Film kombinira izjave "navadnih" prebivalcev in tistih političnih subjektov, ki naj bi za njihovo življenje bili odgovorni. Film sestavljajo zabavni detajli štedilnikov in telefonov, ki prenašajo radijski program, in grozljivi podatki o številu rakastih obolenj in drugih bolezenskih znamenj, za katere naj bi bilo sevanje oddajnika odgovorno. Tretja razlaga prinaša teorijo o izvenzemeljskih bitjih, ki jo podaja navidezni znanstvenik; ta pa v resnici fiktivna, igrana figura. Toda tudi ta tujek ne štrli iz dokumentarne naracije, ampak je dodatni element, ki zgolj opozarja na to, da gledamo režiserkin filmski konstrukt o nekem realnem dogodku. Objektivna resnica ni nikoli bila prvotni interes režiserjev. To je vedno onemogočala montaža, ki je duša filmske naracije in vedno predvsem subjektivni proces. V filmu *Brez štroma* montaža doseže tisto mesto, ki dokumentarce ločuje na reportažne zapise in avtorsko delo. *Brez štroma* pa je avtorsko delo tudi v tem, da se zaveda omejitev, ki jih prinaša "realna" televizijska slika in zato poskuša v kader – tudi s pomočjo uporabe različnih pozicij kamere in seveda izdelanega zvoka – vnesti protislovno atmosfero obravnavane teme.

Vest iz časopisa, ki je pripovedovala o tem, da sta se moški in ženska odločila za življenje sredi gozda v Kočevskem rogu, je osnova dokumentarnega filma *Romeo in Julija iz Kočevskega roga* Boštjana Mašera (12min.). Tudi Mašera je v prvi plan postavil pripovedovanje glavnega junaka, ki vseskozi poteka v *offu*. S tem naj bi bila izpostavljena navidezna objektivnost prikazanega, ki pa jo še enkrat krši montaža, s katero režiser ustvarja gledalčevo empatijo do dogajanja, njegovo vse večjo simpatijo do preprostega, a





Diareja Co.



Vivere



Koromandija



Čarobni prsti

nenavadnega človeka. To občutje ustvarja z nekajkratno ponovitvijo črno bele fotografije, ki je edini dokaz o tem, da je razen Romea obstajala tudi Julija, nekakšen Barthovski element o obstoju Zgodovine, preteklosti in sedanjosti. Drugi element je seveda veliki plan obraza glavnega junaka, filmski izvir emocij *par excellence*. Varja Močnik pa je z **Diarejo Co.** (11 min.) poskušala odkriti obraz slavnega Mladininega risarskega mojstra, o katerem v filmu govorijo različni znani slovenski medijski delavci, samega subjekta obravnava pa tudi film ne odkrije, oziroma noče odkriti, saj s tem ustvarja suspenz, ki tako v dokument spet vnaša fikcijski element, hkrati pa nam dokaže, da odnos med filmom in ilustracijo bolje prikažejo na trenutke oživiljene podobe, kot pa bi to naredile risarjeve besede. Kajti on govori preko podob, ki so tudi glavno orodje filma. Le zakaj bi torej iskali njegove besede?

Martin Srebotnjak je lansko leto za film **Pepelca** prejel nagrado za najboljši študentski film na Filmskem maratonu v Portorožu. Če se je v tem filmu spoprijel z dokumentarno formo, v katero je podobno kot njegovi študijski kolegi vnesel fikcijske elemente, pa se je v **Vivere** (12 min.) spoprijel s čisto igrano formo. Zaplet zgodbe je preprost: starejša gospa pokliče taksista, ki naj bi jo odpeljal na Pavarottijev koncert v Ljubljano. Na poti pride do zapletov, ki ciljno točko vedno bolj oddaljujejo. Gospa sicer ne pride na željeni koncert, zato pa se med njo in taksistom razvije pristrčno razmerje. Kajti tako kot poje Pavarotti v pesmi, ki je tudi naslov filma, najbolj važno je živeti (*vivere*). Srebotnjak ve, da so detajli tisti, ki zgradijo intimne filmske atmosfere, in to dosledno upošteva. Pri tem nas spomne na Čeha Jana Sveraka, ki je pri **Kolji** uporabljal podoben prijem. Tudi Srebotnjaku želimo, da ga domače razmere, ki na žalost ne spodbujajo tistih, ki pokažejo nekaj več od drugih, ne bodo spravile v obup in bo še naprej negoval svojo strast do filmskega detajla.

Urška Žnidaršič je izbrala najbolj urbano temo, saj se **Koromandija** (9 min.) ukvarja z mlado generacijo tehno frikov in rejverjev. Njen portret dveh mladih parov pokaže na praznino njihovih odnosov, ki jih sicer ne zaznamujejo velike tragedije, ampak nekaj, kar je lahko še bolj grozljivo: ravnodušnost. Režiserka posamezne prizore zaključuje z zamrznjenimi kadri, ki urbanost vsebine tudi vizualno nadgradijo. Erotični prizor pa bi lahko mirno uvrstili med najbolj strastne prizore slovenskega filma. Mogoče je zmrdovanje nad togostjo erotičnih prizorov v slovenskem filmu samo še spomin. Če sta Srebotnjak in Žnidaršič prikazala izsek iz realnega življenja, pa se je Zoran Živulovič s filmom **Čarobni prsti** (12 min.) odločil za prizore med realnostjo in sanjami, v katerih streljanje na tarčo – enega izmed klišejev vesterna – pridobi povsem drugačen pomen: prvič zato, ker glavni junak strelja zgolj s prsti, drugič pa tudi zato, ker je postavljen v zasneženo (alpsko) okolje. Filmska atmosfera nas vseskozi spominja na nekakšen fantastični podalpski domačijski vestern, v katerem ni več dobrih in zlih, ampak zgolj magični faktor, ki uravnava nevidne ljudi in predmete, razstavlja in ponovno sestavlja stvari. Film, ki ustvarja distanco do sveta in tudi do lastne podobe.

Med filme iz zadnje študentske produkcije sodi tudi film **Črepinjice** (25 min.) Janeza Lapajne, ki sicer na novemberski predstavitvi v Nemčiji še ni sodeloval, ker je bil film v fazi realizacije. Lapajne je s filmom pokazal, da kljub majhnim izkušnjam že obvlada mozaično pripovedno formo, znotraj katere že dokaj suvereno vodi igralce. Vodilna nit **Črepinjic** je medsebojna človeška privlačnost, ki jo Lapajne prikazuje v starostnem obdobju od otroštva pa do srednjih let. **Črepinjice** niso zgolj delci razbitega kozarca iz prizora v filmu, ampak so tudi sinonim za drobce, trenutke, ki jih film prikazuje. Med ljudmi, ki nastopijo v filmu, se ne zgodi nič fatalnega in presenetljivega, ravno zato so tudi pri Lapajnetu, podobno kot pri Srebotnjaku, še toliko bolj pomembni detajli.

Zadnja akademijska produkcija dokazuje, da njeni študentje in študentke vedo, kaj je največja prednost filmske podobe. Lahko jim želimo samo to, da v prihodnosti ne bodo srečali samo ljudi, ki jih bodo prepričevali v nasprotno, ampak jih bodo usmerjali k temu, da svoje znanje samo še poglobijo. In se učijo discipline, ki na žalost v slovenskem filmskem prostoru skoraj ne obstaja. Že leta 1992 je bilo v tej reviji zapisano, da naj bi takratna študentska generacija prinesla "nova oblačila slovenskega filma".

Po šestih letih lahko ugotovimo, da smo zamenjali šele nogavice. •





# milano

mifed:  
500 filmov  
v 5. dneh

V Evropi je kar nekaj filmskih sejmov. Slišali ste že za Canneskega. Veste, da v Berlinu art-filme prodajajo kar na kilogram. A to sta pač sejma, ki sta prilepljena k dosti bolj znanim, dosti bolj prestižnim festivalom. Pravi profesionalci – distributerji in producenti – pa na takšnih festivalih niti ne izgublajo časa; v redu, v Cannesu še. Pridejo, se malo posončijo, malo namočijo noge, se z avtom odpeljejo v Provanso na kakšno degustacijo vina in sira, in to je to. V Cannesu, kjer se prebivalstvo v času festivala vsaj podvoji, v glavnem srečujete ameriške trgovce in goro novinarjev. V Milanu, ki je poleg ameriškega marketa AFM edini pravi pravcati filmski trg samo za filmske dilerje, brez spremljevalnega festivalskega programa, je slika precej drugačna. V Milanu ne boste srečali gore novinarjev. Poročevalcev je malo, kar samo dokazuje, da se večini medijev zdi manjvredno poročati o dogodkih in kupčijah, ki so tako nepomembne, da se niti na kak festival ne uvrstijo. Pa imajo prav? Ne! Ravno filmska trga AMF in milanski MIFED sta tista, kjer se začuti in oceni pravi filmski utrip, kjer ni prostora za pretirano razglabljanje, kaj je z eno barvo hotel povedati ta režiser in kaj z nekim premikom kamere drugi. MIFED se za tovrstna besedičenja ne meni, je prostor, kjer film za pet dni, kolikor traja market, postane znova to, kar v svoji osnovi je: medijski produkt. V Milanu teče beseda o denarju in denar teče v potokih. Zvezd tam ni. V redu, morda boste kdaj pa kdaj zagledali kakega igralca iz druge lige, ki postrani vodi svojo lastno produkcijsko hišo in se je odločil vnovčiti svoj znani obraz, toda ne pričakujte, da boste v Milanu kdajkoli videli Woodyja Allena. Že res, da vas bo mogoče objela in poljubila kaka znana porno zvezda, saj se s tem povečajo možnosti, da boste kupili njen film, toda ne sprenevedajte se: Kim Basinger v Milano ne bo, pa četudi tam vrtijo njen najnovejši film pred evropsko premiero. Pred evropsko premiero? Ja, to je pač trg. Nekatere filme prodajajo, še preden so do konca spacani. Tako bi lahko občudovali novi, še nezmontirani film Davida Duchovnyja ali pa nekaj odlomkov iz najnovejše hongkonške produkcije.



Filmov, ki jih strežejo hollywoodski majorji, na marketih ni. Ti so že vnaprej zapakirani in prodani, preko mnogih, premnogih zastopnikov, ki se med seboj kar tepejo za zastopanje zdaj tega zdaj onega velikana. Tu divja prava vojna, a to je tema za kdaj drugič. Milano prinaša neodvisne filme. Ravno zaradi tega je tako zelo privlačen. Štanc roba, ki jo trosijo majorji, bo prej ali slej tekla skozi projektorje tudi v Ljubljani in drugod po Sloveniji, medtem ko neodvisni filmi svetlobe naših projektorjev ne bodo nikoli zagledali. Niti na videu jih ne boste našli. Včasih celo v tujini ne.

MIFED predstavlja čisto vse, kar je posneto in kar vsaj približno zgleda kot film. Če štirje pokovci v Montani nekako spacajo skupaj neko zadevo, ki vsaj približno zgleda kot srhljivka, in če ima ta produkt vsaj eno nago deklino, hop, že je primeren za market. Če vprašate kakšnega agenta, kaj ga najbolj zanima kot prodajalca, boste dobili standarden odgovor: "Zanima me vse, kar mi lahko prinese dolar." In zato se zdi, da vsi prodajajo prav vse. Columbia naprimer je znana po svojih prestižnih filmih, ne? A če greste na MIFED, boste videli, da spotoma ponujajo tudi gore video-pofla. Če ste *player*, ga lahko dobite za drobiž, če ste zelen, vas bodo obrnili. A samo enkrat. Drugič boste podoben pofl lahko kupovali kjerkoli drugje. Prodajalcev je namreč okrog dvesto. In vsi prodajajo isto. Nihče niti ne ve, koliko filmov je na voljo. Po moji grobi oceni je filmov s prostimi pravicami za Slovenijo vsaj kakih pet tisoč, brez pornografije in TV-serij.

Vsi imajo nekaj posebnega. Vsi imajo nekaj, česar drugi nimajo. Resnica je seveda drugačna: vsi prodajajo eno in isto. Filme, ki jih delajo po tekočem traku. Če pozorno šnofljate po sejmu, se utegneta spotakniti tudi ob kakšne prav tazaresne filmarje, ki se pojavljajo tudi v vlogi prodajalca. Ti vam znajo povedati: "Posnamemo približno šest filmov lastne produkcije na leto, potem pa jih okrog petnajst še kupimo. Še več pa jih zastopamo." In to so male ribe. Večji snemajo še več. Miramaxu, ki se je kot neodvisni producent in distributer že tako napihnul, je šlo tako dobro, da je moral odpreti še podružnico: Dimension films, ki skrbi samo za srhljivke in fantastične filme. In prav dobro jim gre. Letna produkcija Dimensiona in Miramaxa je že zelo okrogla. In tudi zelo draga. Tukaj ne govorimo več o malem, neodvisnem filmu, temveč že o pravem mini majorju.

V Milanu lahko tako vidite čisto vse. Od najmanjše produkcije, ki so jo tipčki posneli na DVC za 10.000 dolarjev, pa do ekstravaganc tipa *G.I. Jane*, kjer je mišice Demi Moore pridno snemal Ridley Scott. Filmov, ki jih v teh petih dneh zvrtiljo, je približno petsto. Vau! In tistih malih sploh ne morete videti. Za tiste morate "glumiti gljivo". Se pravi, da morate obleči obleko s kravato, si za 5000 lir natisniti vizitko, na kateri piše, da ste filmski producent, distributer oziroma podobna visoko letišča živina, in potem zaprositi za sestanek. Pa to ni težko. Vsi se namreč kar medijo ob sami pomisli na cekin. Povsod ste dobrodošli. Le nekaj večjih družb, kakršna je Miramax, ima s slovenskimi distributerji bolj ali manj že zaključene posle. A zato vas ostali obmetavajo z letaki, skrinerji in podobnim materialom.

In kakšna je vstopnica za ta čudoviti svez biznisa? Kot smo rekli, zaželeno je, da se v nekaj oblečete. Filmi sami bodo potem cenejši, kot vas je prišla obleka. Edina težava v tem je, da se prodajalcem skorajda ne ljubi prodajati pravic za Slovenijo, saj zanje res dobijo samo drobiž. Ko se jim zjokate, iz kako majhnega področja prihajate, kjer ljudje raje popivajo po lokalih, kot da bi doma pridno prevrtevali filme na videu, ko poveste, da video posel opravljajo garažni videotekarji, ki takoj, ko izvejo, da jim posnete kasete ponujate dražje od praznih, že zavijajo z očmi, in ko jim še poveste, da se pri nas vse plačuje na odlog plačila (zadeva, ki je Američani sploh ne razumejo), takrat se tudi prodajalci malodane zjokajo z vami vred. Verjamejo vam. Ne razumejo, kaj sploh še delate v tem poslu. Tudi vam ni čisto jasno. Mar bi raje stregli za šankom v kakem pubu. Tam denar leti levo in desno. A vseeno. Prodajalec vam takole nekako zine: "Za vas bi bilo 1000 dolarjev." 1000 USD. Ne glede na to, kaj kupujete. Pornič ali art film. In po tej logiki je jasno, da ste znova nekoliko bolj optimistični. Drezate naprej. Pogajate se. Zdaj ste kajpada *player* tudi vi. Še malo, pa bo z vami spala saša Neve Campbell, si mislite. In potem dilate in dilate. In to dilanje niti

približno ni dolgotrajen proces. Vsi prodajalci imajo namreč nekakšne skrivne listke, ki jih vse zmečkane potegnemo iz žepa in potem sredi pogajalskega zanosa pogledajo nanje. "V redu," z mučeniškim glasom končno dihne distributer. "Dam ti 10 filmov za 5000 dolarjev." Če hočeš kupiti film za drobiž, potem se prodajalcu splača le, da ti jih nameče cel kup. Bam! Pred tebe vrže goro katalogov, zdaj pa si ti naberi filme. In tako naprej in tako naprej. Seveda je možno, da bi dosegel tudi ugodnejšo ceno. Poznam ljudi, ki so jo. A tudi njih ni več v poslu. Javno znana skrivnost je namreč, da se v Sloveniji video pofl prodaja v nakladi kakšnih 80 izvodov. In sedaj pride matematika. Mmmmm. 500 USD deljeno z 80. Uf! Plus stroški izdelave kaset ter vsi ostali stroški in potem ste... potem ste... kje ste? Takole, čisto enostavno: potem ste v riti. Čisto vseeno je, če veste, kakšne številke ima prodajalec na tistem pildku – če veste, kolikšna je minimalna cena, ki je zanj sprejemljiva. To ceno bi lahko delil s štiri, pa bi bila še vedno previsoka.

Ja, Milano je žur, vsakdo je lahko igralec, a to niti približno ne pomeni, da bo tudi zares lahko igral. Dokler se slovenski trg ne prečisti, ne ustanovi spodobne trgovske mreže in se ne znebi piratstva (v *Oglasniku* so naprimer pornjaki še sedaj cenejši kot *Ekran*), je kakršnokoli razmišljanje o filmskem biznisu povsem nesmiselno.

A kot rečeno, Milano definitivno je filmski žur. Kaj ne bi bil. 500 filmov v petih dneh. In vsi so novi. Le v Milanu lahko gledate film še pred evropsko premiero; le v Milanu lahko spite med *G.I. Jane*, še preden o vseh dogodkih, ki naj bi se pripetili na snemanju filma, poročajo ameriški tabloidi; le v Milanu lahko skoraj celo leto pred Slovenijo odkrijete kak neodvisni dragulj, kot je recimo film *Boogie Nights*, film o nepozabnih in najboljših dneh porno industrije. In le v Milanu se lahko zmrdujete, šibate od ene do druge dvorane (teh je kakih 30) in filme skenirate po vsega skupaj nekaj minut. Šele v Milanu dobite pravi občutek za gledanje filmov. V Ljubljani bi na kakem *Mirovniku*, *Svetniku*, *Šakalu* ali najnovejšem Jamesu Bondu mirno trpeli do konca. To bi storili celo pri tri ure in štirinajst minut dolgem *Titaniku*. V naspidanem Milanu je za kaj takega škoda časa. Tam je filmov preveč. In tam so tudi ljudje. Ljudje, ki vedo ali pa vsaj skušajo uganiti, kaj bo prinesla prihodnost. Lahko jim prisluhnete, se pogovarjate z njimi. Drznimo si reči: se utegneta od njih kaj naučiti. Pred nekaj leti so tako vsi čebljali recimo, kakšna velika stvar bodo CD-romi in interaktivni filmi. Vsi so v zadevo zmetali tone denarja. Če ste kupovali pravice za filme, vam ni nihče zraven hotel prodati še pravic za CD-rome. Vsi so namreč mislili, da vam jih bodo prodali prepoceni in da bodo kasneje iztržili več. Danes so CD-romi stvar preteklosti. Leta 1997 so vsi z enakim navdušenjem govorili o DVD-ju in internetu. Fantje so pač sanjači. In kot vsi sanjači tudi oni gledajo naprej. Verjetno se ne zavedajo povsem dobro, da bo minilo še kar nekaj let, preden bomo filme gledali po netu, a to jih ne moti pri kalkuliranju bodočih dobičkov. Še več: vidijo, da ste mladi, aktivni, spretni, se na nekatere reči spoznate, in že vam ponujajo skupno vlaganje. Kaj je namreč lepšega kot podružnica v Sloveniji, ne? Vse za dolar. In tako se konec koncev, tudi če filmov ne kupujete, lahko počutite kot *player*. Pa četudi si mislite svoje. •



Demi Moore  
*G.I. Jane*



# viennale

melita zajc

## od danes do jutri

Béatrice Dalle  
The Blackout



"Kdor ima vizijo, naj gre k psihiatru," je na kritike, da nima vizije, menda odvrnil sedanjí avstrijski ministrski predsednik, socialist Viktor Klima. Ta pragmatična drža je v kontekstu politike gotovo učinkovita, za filmski festival – v situaciji, ko ima skoraj vsako večje evropsko mesto svoj filmski festival – pa je lahko polomija. Za novega direktorja Viennala smo izvedeli na zabavi socialistov ob odhodu njihove kulturne ministrice v mestu Dunaj, Ursule Pasterk, ki je v stilu, "odhajamo, a še prej bomo zasedli čim več ključnih mest", za novega direktorja Viennala imenovala strankarskega kolego Hansa Hurcha. Ali se bo Hurch zgledoval po svojih političnih kolegih in se držal stran od vizij, bomo videli naslednjič. Viennale '97, svoj prvi festival, je pustil nositi vizijam prejšnjega, Viennala '96. Vizija tega, Viennala '96, je bil Von Trierjev *Lom valov*. Ergo, na Viennalu '97 smo videli veliko Larsa von Trierja. Najprej njegov najnovejši projekt – izum, ja, prava vizija, babuška v kinu – drugi del celovečernega filma v dveh delih *Kraljestvo* (Riget). Namreč daljši niz najnovejših epizod istoimenske nadaljevanke, nekakšnega post-kvazi-twin-peaks *morfinga Bolnišnice Hope in Poltergeista*, ki jih je Lars von Trier zložil v dva celovečerca. No, po tistem pa smo, v dokumentarnem delu festivala, imeli priložnost videti še dokumentarec o Larsu von Trierju, notoričnem hipohondru, živi zbirki fobij in bolezni (ne morete si misliti, za koliko vrstami raka lahko človek zbolí, če mu to da hipohondrija), ja, dobesedno *tranceformerju*, kot ga v naslovu imenuje režiser dokumentarca Stig Bjoerkman, ki je, mimogrede, Šved (von Trier je Danec, z Danci in Švedi pa je tako...). Torej, *tranceformerju*, ki je dokumentarec o sebi dal posneti Švedu, množice Evropejcev pa pripravil do tega, da grejo v kino gledat slabo televizijsko nadaljevanko.

Lars von Trier je na Dunaju hit zadnjih nekaj let, Abel Ferrara je tam legenda, in kot pri von Trierju je tudi pri Ferrari pravo olajšanje to, da ima človek vsaj smisel za humor. Tako je Ferrara letos v kino in na Dunaj poslal celovečerec, ki ga nima smisla obnavljati, ker pri vsej superneznanskozapleteni štoriji ni kaj obnavljati, saj je Ferrara *The Blackout* očitno posnel z enim samim namenom: da pokaže nekaj svojih prijateljev in znancev. Ki so v filmu to, kar so, igrajo sami sebe. Francoska igralka in notorična džankinja Béatrice Dalle je Francozinja, igralka in eks-džankinja; brezhibni supermodel Claudia Shiffer, ki javno razglaša, da se ne drogira, ne pije in ne kadi, je brezhibna soproga, ki se ne drogira, ne pije in ne kadi, kar celo njenega moža, ex-džankija, navdaja s prikritim prezirrom; Dennis Hopper, hollywoodski *enfant terrible* in umetniški fotograf (pravkar je imel v Los Angelesu razstavo), pa je video umetnik, ki pod geslom "video umetniki smo edini pravi umetniki, mi ne prodajamo fikcije,



mi snemamo živo resnico," med seksom z eno in drugo go-go plesalko snema porniče.

Niso vsi stari ciniki. Nasprotno, letošnji Viennale, s par kultni in hiti, je še vedno dajal vtis, da so ciniki tisti, ki prihajajo, stari pa zdaj že živijo dovolj dolgo, da so se s svojimi napakami pripravljeno soočati, ali jih celo popravljati. Ja, mučijo jih medčloveški odnosi, ah, kako tipično, odnosi med očeti in sinovi, ampak vsaj v dveh filmih, priznam, ganljivo. Precizno. Najprej v filmu *Affliction* Paula Schraderja, z dvema najbolj brutalno *cool* tipoma med sodobnimi igralci, Nickom Noltejem in Jamesom Coburnom, v enako brutalno mrzlem okolju severne Kanade, z dialogi v enozložnicah, ob zavijanju vetra, med pripovedjo spraskanega glasu v *offu*.

V *Affliction* oče živi dovolj dolgo, da vidi sina odrasti in postati brutalni starec, kakršen je sam. V filmu *Ulee's Gold* živi oče dovolj dolgo, da sina izvleče iz godlje, njegovim dragim pa reši življenje. Ta, *Uleejevo zlato* je bil sploh kot strela z jasnega, bomba, si morete misliti, Peter *Easy Rider* Fonda, sivolas in z očali, spet v filmu? *Uleejevo zlato* je film neodvisnega filmarja Sundance generacije Viktorja Nuneza, Fonda je Ulee, skrajšano za Odiseja. Čebelar, ki se v karirasti srajci in čelado na glavi brez besed premika po travnikih, potokih in gozdovih Floride in previdno varuje svoje čebelje družine, obenem pa se po tistem, ko k njemu pribeži žena njegovega sina s hčerko, loti vnovičnega povezovanja svoje lastne družine. Brez besed, a ne brez težav, se prelevi v zločinca in dokonča nelegalen projekt, ki se ga je bil z napačnimi ljudmi lotil njegov sin, s čemer sina sicer ne spravi iz zapora, doseže pa, da sinova žena in njegova vnukinja lahko odtlej živita brez strahu.

*Affliction* in *Uleejevo zlato* sta skoraj popolna filma, vendar ne bosta nikoli kulturna. S kultni je bila letos na Viennalu bolj kriza. Še tisti edini, ki bi lahko bil, spet igra na isto finto, očetje in sinovi, le da je zdaj v ospredju sin, ki spravlja v zadrego očeta. Trik je krasen, deček bi rad bil deklica, kar njegovega očeta ne spravlja le v zadrego, spravi ga ob službo in tako naprej. Do srečnega konca seveda, to je vendar komedija, in to z novo verzijo travestije; ne preoblači se Terence Stamp, tu se osnovnošolec obleče v Barbiko.

Vendar se ta Priscila v osnovni šoli, *Ma vie en rose*, *Moje življenje v rožnatem*, prvenec Belgijca Alaina Berlinerja nekje vmes začne obračati in se obrača in obrača prav nevarno v bližino kakšnega Sama Peckinpaha, nič rožnato, prav mračno. In se vrne nazaj. Kot bi rekel Picasso: "Vsakič, ko naletim na sivo, nasproti postavim roza." In ko smo že pri barvi roza – Ryuichi Hiroki je eden bolj ambicioznih režiserjev Pink Pictures in *Midori* je film o srednjeolki Midori, popularni japonski stripovski figuri. Resen kandidat za kult torej, že zato, ker prihaja z Japonske, a je film tega *soft porn* režiserja ostal vmes, preveč mehak za *soft porn*, premalo mehak za kult.

Nerodno – generacije, ki prihajajo, zadnja leta obupano poskušajo vfilmiti odtujenost in zgolgočasnost, tisto saj-je-vse-brez-veze atmosfero, ki jo vsi čutimo v zraku, *Midori* seveda tudi. A edino, kar je doslej delovalo dovolj prepričljivo, da smo atmosfero lahko prepoznali na prvi pogled, to-je-to, je bil brutalni realizem filma *Mularija* (*Kids*, 1995) in pa ekspresivni ludizem *Trainspottinga*, se pravi, trda, groba varianta. Tisti drugi, *soft* način, ki si ga skozi ves film trudi zadeti Hiroki, ni uspel nikomur, nikomur bolje od filmskih modernistov. Predvsem Antonioniju, a tudi drugim. Eni med njimi še danes snemajo take filme, znameniti filmski par Jean-Marie Straub in Daniele Huillet na primer. Ki sta letos na film, v par kadrih-sekvencah, spravila opero Arnolda Schoenberga v enem dejanju, za katero je libreto napisala Schoenbergova soproga Max Bonda alias Gertrud Kolisch Schoenberg: *Von Heute auf Morgen*, *Od danes do jutri*. Čisto tako kot pri Antoniju, ljubezenski trikotnik, travme zakoncev srednjih let, prazno, asketsko. Le da je zgodbo napisala, se pravi filmu dala perspektivo, ženska. In da sta Straub-Huillet fanatika, ki sta dialoge dala peti v živo, brez rezov, brez sinhronizacije ali dodatnega nasnemavanja. Tako. Za brezčasno zamaknjenost občinstva – v odgovor cinizmu Ferrarovega videasta Hopperja. •

Affliction



Riget II.



Ulee's Gold



Midori

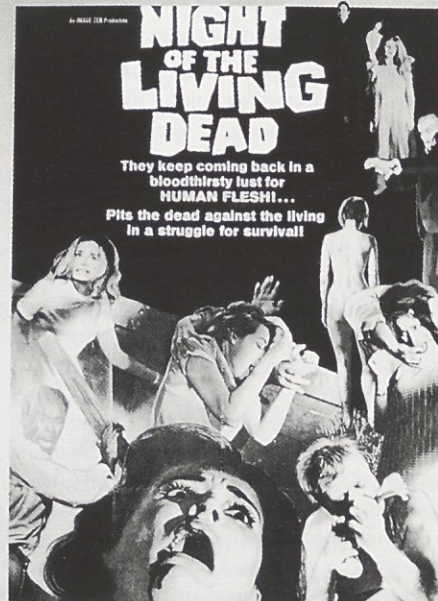




# filmska ropotarnica: evro šlokerji



THEY WON'T STAY DEAD!



Starring: JUDITH O'DEA - DUANE JONES - MARILYN EASTMAN - KARL HARDMAN - JUDITH RIDLEY - KEITH WAYNE

Vsi ste že slišali za Titanik, ne? Tisti najdražji film v zgodovini, saj veste. In vsi ste videli vsaj en film, v katerem igra Tom Cruise. Tudi produkcije, kot so *Vojna zvezd*, *Osmi potnik*, filmi o Jamesu Bondu ali pa celo prefinjene drame Clint Eastwooda vam niso neznane, kajne? To so pač filmi, ki imajo za sabo vso hollywoodsko mašinerijo. Mašinerijo, ki jim pomaga priti na plano in jim, ko potem enkrat tam so, prav tako pomaga, da tam ostanejo. In kaj imajo še skupnega ti filmi poleg tega, da jih podpira Hollywood? Vsi so narejeni tako, da bi ugajali kar čimvečjemu številu gledalcev. Brez tveganja. Brez gledanja čez rob. In če se že vsaj zadnje čase zdi, kot da sploh nikoli več ne bi posneli filma z mislijo, da mora ugajati prav vsakomur, pa vsaj nekdanj – hvala bogu – ni bilo tako. Svet je nekoč poznal celo goro žanrov in podžanrov, ki so se bohotili in uspešno živeli prav zaradi tega, ker so ustvarjalci znotraj posameznega žanra dostikrat – hote ali pa nehoti – ustvarjali takšne presežke, da so bili gledalci od navdušenja osupli, Hollywood pa jih je bil prej ali slej prisiljen vsrkati, nekoliko skorigirati, da so bili bolj politično korektni, in potem v drugačni – bolj razkošni obliki – predelane znova vreči na trg. Govorimo o kulturnih filmih. O kulturnih žanrih. O žanrih, ki so že izumrli in za katere vemo, da se ne bodo več vrnil. V *Ekranu* bomo tem žanrom posvetili več člankov. Razkrili jih bomo in potegnili iz pozabe. Kajti mnenja smo, da so ti filmski žanri, ki so bili nekoč – in v mnogih primerih še vedno so – predmet posmeha, nekaj najboljšega, kar se je filmu kdajkoli zgodilo. Takšnih ekscesov, kot smo jih bili deležni prav v žanrih, ki jih nameravamo obravnavati, ne bomo videli nikoli več. In lahko nam je žal.

Torej, potopite se z *Ekranom* v filmske radosti ne tako davne preteklosti.



Hmmm. Le kaj je lepšega kot dober ugriz? Morda krvav ugriz? Na filmu? Podobno so razmišljali tudi George A. Romero, John Russo in tovarišija. Tipi so bili doma v Pittsburgu. In imeli so radi filme. Tako radi so jih imeli, da se jih je deset združilo, pljunilo nekaj denarja in ustanovilo produkcijsko hišo Image Ten Productions. Najeli so primerne poslovne prostore in – podobno kot družina v filmu **Ghostbusters** – čakali na prva naročila. Teh ni in ni bilo od nikoder. Končno je nekdo, ker je njegov brat poznal nekoga, ali kako že to gre, priskrbel prvo naročilo: izdelati so morali reklamo. Kupili so potrebno opremo, posneli reklamo. Zadeva je bila uspeh. Niso ravno toliko zaslužili, da bi lahko jedli tri obroke na dan, a vsaj pokrivati so se ponoči lahko začeli. Mala firmica je bila na dobri poti. Začeli so razmišljati o čisto pravem filmu. Takrat so bile sila moderne srhljivke. Niso hoteli snemati vampirjev. Ti so bili že *out*. Odločili so se za zombije. In to ne kake pasivne, penzionerske zombije. Ne. Hoteli so imeti čisto ta prave zombije. Takšne, ki bodo lačni in ki bodo kar naprej jedli in papcali. Niti sanjalo se jim ni, da odpirajo novo poglavje v filmski zgodovini. Film se je imenoval **Noč živih mrtvecev** (*Night of the Living Dead*, 1968). Vsi so bili sprva prepričani, da bo film propadel. Res je tako kazalo. Šlo je za hecno stvar. Kinematografi so se ga oteпали, a kljub temu je vabila vedno več in več gledalcev. Stvar je postala kulturna. Ne ravno čez noč, a vendar. Odpirati se je začelo novo filmsko področje: krvave srhljivke. Ko se je začelo, se je začelo z veliko paro. Kanibalske srhljivke so kmalu snemali skoraj vsi. V Ameriki je najbolj blestel še vedno prav George A. Romero s svojim nadaljevanjem **Dawn of the Dead**, ki je bil huronski hit in ob času nastanka najbolj donosen neodvisni film. A zakaj sploh govorimo o teh filmih in o Romeru? Zato, ker je prav *Noč živih mrtvecev*, ki je bil zelo donosen film, opogumil številne druge filmarje, da so se pridružili pravi stvari in pravi strani.

Vpliv je segal vse do Evrope, kjer so bili najglasnejši Španci in Italijani. Glavni predstavnik Špancev je bil Jess Franco. Ta filmar je imel svoje čase pravo četo ljubiteljev, in to popolnoma zaslužen. Danes se njegove filme težko dobi, na potrošnike tovrstne robe pa gledajo kot na pokvarjene sprijence. A le kdo bi se mogel upreti filmom z naslovi, kot so **Amazones**, **Diabolical Doctor Satan**, **Barbed Wire Dolls**, **Deadly Sanctuary**, **Erotic Rites of Frankenstein**, **Erotismo**, **Love Letters of a Portuguese Nun...** Naslove bi lahko še in še naštevali. Vsi Francovi filmi so nepozabne mojstrovine, kjer se vedno znova spušča v globeli človeške pokvarjenosti in sprijenosti. Nune, ki mučijo svoje mlajše kolegice. Seveda so vse device. Lezbijski prizori v zaporih. Grozni znanstveni eksperimenti. Eksotični religiozni obredi. Skratka, same dobrote, ki jih Hollywood niti pod razno ne upošteva več. Italijani so šli še dalje. Najbolj glasna predstavnik naših sosedov sta bila Lucio Fulci in Joe D'Amato. Slednji je začel prvi eksperimentirati s čisto *hardcore* pornografijo v kombinaciji s srhljivkami. Filmi, kot je **Porno Holocaust**, so danes kuriozitet brez primerjave in pomenijo res vrhunsko naslado za vsakega ljubitelja najbolj nizkotne videofilije. D'Amato se je proslavil še s filmi, kot so **Emanuelle and the Last Cannibals**, **Erotic Nights of the Living Dead**, **Beyond the Darkness**, **Caligula: The Untold Story**. Če se je Amato ukvarjal predvsem s temami kanibalskih zombijev, bi lahko skoraj isto trdili za njegovega rojaka Lucia Fulcija. Fulci si je ustvaril ime kot virtuozni plagiator in posnemovalec Američana Romera. A trditi, da je bil zgolj posnemovalec, bi bilo krivično. Res, ideje niso bile ravno njegove, pogostokrat je filme drugih le predelal, toda vedno znova s čisto svojo vizualno

estetiko. Stavite lahko, da se je od njega marsikaj naučil tudi Ruggero Deodatto, ki je zaslužen za "najbolj ogaben film vseh časov". **Cannibal Holocaust** je prežet s srhljivimi slikami mučenj, posilstev, rezanj genitalij in vsega ostalega čudovito nepotrebne nasilja. Za večjo avtentičnost so celo razrezali čisto pravo želvo. Napisa, da živali med snemanjem filma niso poškodovali, pač na koncu filma ne boste zagledali. Še več: dolgo časa se je celo razpravljalo, ali so zares ubili kakšnega od tistih džungelskih domorodcev, kjer se film dogaja, saj so prizori tako učinkoviti in realistični. Podobni dvomi so se vzbujali tudi ob gledanju filmov Umberta Lenziya, ki je zaslovel z ekstravaganco **Cannibal Ferox**. Zanimiva kurioziteteta, ki v marsičem spominja na Deodattov nasilni film, le da se vse skupaj zdi še trikrat bolj eksploatirano. Če se je pri Deodattu še zdelo, da so film snemali ljubitelji filma, je tokrat moralo biti že vsem jasno, da so ta film posneli zgolj in izključno zaradi ene same želje: dobička. In v današnjih časih, ko hočejo priti do dobička z "družinsko zabavo", kakršno pretežno vrtijo na slovenskih komercialnih TV-postajah, se nam vedno bolj toži po tazaresnih, krvavih filmih. Američani so jih imeli veliko, Italijani in Španci pa še več. Italijanov ni ne konca ne kraja: Amando De Ossorio, Mario in Lamberto Bava, Dario Argento, Michele Soavi... Tudi Francozi so imeli svojega glasnega, čeprav dosti bolj subtilnega predstavnika. Jean Rollin je s svojo mešanico erotike in zombijev začel že pred Romerovimi filmi, tako da lahko z zanesljivostjo trdimo, da je od naštetih režiserjev morda slogovno še najbolj samosvoj. Njegova obsesija so bili vampirji in lepe, dolge, lirčne in zelo gotske scene. Ah. **Les Frissons Des Vampires**, **Rape of the Vampire**, **The Naked Vampire**, **Requiem for a Vampire**, **La Rose de Fer**, **Les Demoniques**. To je le nekaj naslovov najbolj znanih Rollinovih filmov. Malo potežite distributerjem. Saj ne, da bi jih kdaj zares lahko pričakovali v naših videotekah, kjer se police šibijo pod neumnostmi tipa **Free Willy 3**, a vendar... Pozor! Filme lahko dobite iz Anglije (samo nekatere), a so velike možnosti, da boste našli na cenzurirane verzije. Po pravo stvar bo treba e-mailati kar v Ameriko. V Angliji lahko v originalni verziji kupite edino filme Jeana Rollina, ki jih izdaja video družba Redemption, ki prav lepo skrbi za ljubitelje bizarnega, lepega in obskurnega. Če boste šli v nakupe, se kasneje obvezno oglasite tudi na **Ekranu**. Toliko le za uvod. Za prvikrat. Za pokušino. Z okusom krvi se lahko hitro zasvojite. Več o teh in drugih nepozabnih žanrih pa v prihodnjih številkah **Ekrana**.

Prihodnjič: Uporniški najstniki.





# nosferatu, simfonija groze

## Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens

(Film v petih dejanjih)

Nemčija 1922

**režija** F. W. Murnau **produkcija** PRANA film G.M.B.H. **scenarij** Henrik Galeen (po knjigi *Dracula* Brama Stokerja) **fotografija** Fritz Arno Wagner **scenograf** Albin Grau **glasba** Hans Erdmann **igrajo** Max Schreck (grof Orlock, vampir Nosferatu), Aleksander Granach (Knock/Renfield, posredovalec nepremičnin), Gustav von Wagenheim (Jonathan Hutter, njegov sodelavec), Greta Schroeder (Ellen/Nina, Hutterjeva žena), G.H. Schnell (Harding, ladijski posestnik), Ruth Landshoff (Ana, njegova žena), Botz (profesor Sievers, mestni zdravnik), John Gottowt (profesor Bulver, zdravnik)

**dolžina** 110 minut (ob hitrosti 24 sličic na sekundo: 64 minut)

Film je naknadno ozvočen (nova glasba Peter Schirrmann).

*Opomba:* film so posneli brez avtorskih pravic, zato je vdova pisatelja Stokerja tožila avtorje filma in v letu 1925 pravdo tudi dobila. Film bi morali uničiti, vendar so obsodbo prepoznali. Prehitro so ga prodali v tujino. V poznem 1930 so izdali za nemški trg novo verzijo pod naslovom *Dvanajsta ura*; Murnauovo mojstrovino so prirojili, dodali poljubne scene in jo izdali z zvočno spremljavo, ki je bila originalu še komaj kaj podobna. Murnau se ni več omenjal kot avtor izvirnega filma.

Klasično delo fantastične literature, angleški roman Brama Stokerja, so še velikokrat posneli: Tod Browning (1931), Terence Fisher (1958), Paul Morrissey (1973), Werner Herzog (1978). V letu 1992 ga je ponovno posnel Francis Ford Coppolla v barvah in pod naslovom *Dracula* z Garyjem Oldmanom in Winono Ryder v glavnih vlogah.

### VSEBINA FILMA

Epidemija kuge je opustošila Bremen v letu 1838. Zakaj? Vse se začne s potovanjem Jonatana Hutterja iz Bremna, trgovca nepremičnin, na posestvo skrivnostnega grofa Orlocka v Karpatih. Kljub svarilom vodiča, ki se boji srečanja z njim, pripotuje Hutter na oddaljeni grad. Njegov gostitelj, grof Orlock, se izkaže za vampirja, ki ga ogroža s svojimi kremplji. Nosferatu, tako se imenuje, je živi mrtvec in se hrani s človeško krvjo, ki ga ohranja pri življenju. Odpluje z ladjo in prinaša nesrečo in smrt, kjerkoli se pojavi. Zaročenka Jonatana Hutterja, Nina, se zanj žrtvuje in ogroža





vampirja. Zadržuje ga v svojem objemu vse do jutra, ko prvi petelinji kikiriki novega dne vampirja za vselej uniči... Nosferatu izginja v plamenu dima..

#### FRIEDRICH WILHELM MURNAU - PLUMPE (1922)

...Film je že skoraj posnet, pa še nismo dosegli, da bi Nemci povsem pozabili "igrati". Če bi se le naši igralci naučili nastopati kakor Švedu... Nemški igralci so preveč preračunljivi in se v strašnih časovnih stiskah selijo iz enega filma v drugega...

#### F. W. MURNAU (1928): O FILMSKI KAMERI

...Današnja opremljenost ateljeja ne bo ustrezala režiserjem prihodnosti. Že dandanes se velikokrat mučim s tehnološkimi vprašanji, ko želim postaviti filmsko kamero tja, kjer jo potrebujem. Film, ki ga pravkar snemam, se dogaja v cirkusu. (*Štirje vragi*, 1928) Seveda, kamera ne sme biti statična in na enem mestu, če gre za razigrane prizore cirkusa. Galopirati mora za žensko, ki jaha na konju, ujeti maskirane solze na obrazu klovn in zbrzeti z njegovega obraza do visoke lože, kjer ujame obraz bogate ženske, ki misli nanj. Zato so mi pripravili dvigalo, ki se premika s stativom in podnožjem za kamero. Moja ekipa ga je krstila za "zasledovalca vragov". V filmskih ateljejih prihodnosti bo vrsta podobnih "zasledovalcev", ki bodo omogočali vozeče posnetke...

#### ANDRE BAZIN (1953)

...Tehnologija sama ne omogoča umetniških dosežkov. Vedno predstavlja le stranske rezultate umetnikovih iskanj. Včasih se z njo uresničijo odenki njegovih želja. Omogočajo izpeljavo njegovih sanj in se bodo – prej ali slej – uresničili z inovativnimi dosežki ljudi, ki imajo podobne želje. Predvidimo prihodnost zvočnega filma! Uveljavljanje zvočnega filma je zaustavilo razvoj poetike filmskega jezika, ki je že zgradila sistem simbolov. Preusmerila je energijo nekdanjih ekspresionističnih projektov in filmov montažnih dosežkov v delih Eisensteina in Pudovkina. Spremenila pa je iskanja avtorjev kot so bili Flaherty, Murnau, Von Stroheim. Ti avtorji so raje odkrivali, kakor spreminjali ali pa bogatili odenke življenja, ki so ga opazovali. Zvok so sprejeli kakor odrešenika. Zanje zvočni film ni bila prepreka, predstavljal je samo spremembo v materijalu, ki jim je bil na razpolago...

#### ORSON WELLES (v razgovorih s Petrom Bogdanovichem, 1962)

...Bram Stoker (1847 - 1912) je bil tajnik gledališkega igralca in direktorja Henryja Irvinga, ki mu je služil za model Dracule (roman 1871): tako se je Stoker maščeval direktorju gledališča, ki ga je zaposloval. Bram Stoker – znani irski pijanec – je bil ugleden pisatelj, avtor nekaterih zelo cenjenih knjig. Irvingu je ponudil zgodbo *Drakule*, saj je želel njegovo zgodbo uporabiti v gledališkem tekstu. Tega sicer ni izpisal: dvojica, Deane in Balderstone sta si izmislila sentimentalno varianto v dveh dejanjih z istim junakom. Rezultat je bil strašno slab, vseeno pa predstavlja model za enega najbolj prodornih gledaliških uspehov vseh časov. V gledališču se ponuja kot strahotni hit: sam sem enkrat nastopal v vlogi Drakule in se lepo zabaval. Filmi, ki jim je služil kot izhodišče, so vsi nastali na osnovi gledališkega besedila in ne na podlagi Stokerjevega romana. Nihče se ni nikdar več nanj skliceval...

#### MURNAU IN MOBILNA KAMERA (1927)

"Kamera je režiserjevo pisalo. Mora biti kar najbolj premična, da lahko zabeleži tudi najbolj spremenljivo razpoloženje posameznih prizorov. Mehanika in njeni zakoni ne smejo nikdar ovirati sožitja med gledalci in prikazovanim."

#### PAUL FECHTER (1914)

Ekspresionizma ne smemo imeti samo za dekorativni dosežek scenografije. Zlorabljali bi ga in ocenjevali samo kot povsem neprimerno pačenje sveta in umetnosti. V njem lahko zasledimo umetniški zapis izjemnega egocentrizma, ki ga privlači mrak in nedorečenost osnovnega kaosa, ki se izmika klasični vedrini in iluzorni transparentnosti naturalizma...

Max Schreck

#### LOTTE EISNER (1952)

Celoten naslov filma se glasi: *Nosferatu, simfonija groze*. Prav res, če gledamo film dandanes, se ne moremo izogniti oceni Bele Balasza, ki je opisoval film kot "dih ledene groze, ki se nas dotika z onostranstva". V primerjavi s filmom Murnaua se nam zdi vsa groza *Kabineta doktorja Caligarija* (*Das cabinet des dr. Caligari*, 1919, Robert Wiene) povsem izumetničena. Pri Friedrichu Wilhelmu Murnau, ki je najpomembnejši filmski režiser, kar jih Nemčija ima, ni groza nikdar samo rezultat dekorativne stilizacije. Ustvaril je vrsto najstrašnejših, najbolj vznemirljivih podob groze nemega filma!

#### EKSPRESIONIZEM – DEFINICIJA

Ime umetniškega gibanja, ki ga je prvi uporabil nemški umetnostni kritik Herwarth Walden, urednik avantgardne revije v Berlinu, ki se je imenovala *Vihar/Der Sturm* (1910-1932). Tako je označil vse smeri moderne umetnosti, ki so nastopale proti impresionizmu. Kasneje vso umetnost, ki ne išče motivov z opazovanjem resničnosti, ampak z zelo subjektivnimi reakcijami nanjo. Danes označujemo s tem izrazom vsako umetniško delo, v katerem ni moč opaziti konvencionalnega realizma, pač pa umetnikova čustva, ki opazno pačijo vse poznane oblike in kompozicije barv. Murnau in njegovi sodobniki, Nemci, ki so bili premagani v I. svetovni vojni, so se vračali domov razočarani in ogorčeni, predvsem pa kot prepričani pacifisti, ki so svoja razočaranja – tako kot scenarista Hans Janovitz in Carl Mayer v filmu *Kabinet doktorja Caligarija* – izražali v svojih delih. Vladala je vsesplošna pobitost in občutek nemoči; zdelo se jim je, da ni propadla samo Nemčija, ampak da se bliža koncu ves svet. Iz takega občutja ni bilo daleč do sklepa, da je zahodni svet že tako trhel, da mora propasti. Inflacija, ki je kmalu dobila pošastne razsežnosti, je ljudi potiskala v obup, da niso verjeli ničesar več. Na obzorju se je napovedoval propad vseh vrednot.

V tej stiski so se Nemci vrnili – kot že večkrat v zgodovini – k misticizmu, k magiji, kateri so se, kot pravi Lotte Eisner, rade volje prepuščali na bojnih poljih v strahu pred smrtjo. "In fantomi, ki so strašili že v nemški romantiki, so oživelili kakor sence iz Hada, ki so se napile krvi. Pojavila se je njihova vedno navzoča nagnjenost k vsemu, kar je nejasno in nedoločno, k spekulativnemu razmišljanju in premlevanju v sebi, ki ga imenujejo "Gruebelei" in ki se je končala v apokaliptični doktrini ekspresionizma...."

#### NOSFERATU – FILMSKA UMETNINA

*Nosferatu* ni značilen dosežek nemškega ekspresionizma. Tja bi sodil samo zaradi grozljivih in fantastičnih podob filma, torej po svoji ikonografiji: saj se niti v eni sekvenci Murnau ne izogne realističnemu narativnemu zapisu. Pri značilnih ekspresionističnih filmih se podobe pojavljajo v vsoti motivov, ki so še vedno pod vplivom subjektivnega: popačene so, posebne. Najbližje oceni



ekspresionizma sta maski samega Maxa Schrecka v vlogi Nosferata in agenta Renfielda, igralca Granacha. Sicer Murnau zelo nazorno sledi realistični fakturi, saj poišče prizorišča in detajle zgodbe v okolju severne Nemčije v dvajsetih letih. Ta izbor niti za trenutek ne opusti: zavrača vsako izumetničenost, celo trike, ki bi spreminjali podobe časa, ki se skozi film velikokrat spreminjajo kot izbrano okolje zgodbe. Povezuje se z odlikami, ki nas postopoma zapredajo v pajčevino motivov, med katerimi na koncu izginja vampir v tankem plamenu dima. Zgori...

Murnauov film je presenetljiv po stalnem oklepanju realistične ikonografije in maske, ki ne pozna histeričnih odtenkov. V večji meri se občutek Murnaua za eksterierje sijajno spaja z motivi scenarija. Vso umetniško vodstvo filma (Albin Grau) se je posvetilo postopnemu seznanjanju s pejzaži, nato z gradom, v katerega vstopamo z občutkom groze in strahu, s katerimi nas seznanja Hutterjevo potovanje v Transilvanijo. Pošastni obrazi in vampirji zgodbe vstopajo v naše sprejemanje filma brez vsakih posebnih učinkov ali strašljivih detajlov. Svet, ki ga spoznavamo, preprosto živi, obstaja.

Kakor bi zadostoval samo začetek potovanja: zagrinjajo nas odlike sveta, v katerega pronicamo z odtenki naših sanj, nepojasnjenih dogodkov, s pogledom v stare kronike, ki nas soočajo z obstojem mrtvih; njih dejanja segajo v naša življenja s svojimi prekletstvi in z ne še povsem izgubljenimi usodami. Spoznavamo jih v srhljivih sanjah, v katerih nastopajo s svojimi artefakti.

Nosferatu! Po zapiskih scenografa Martina Graua, ime, s katerim v Srbiji, ki jo je spoznaval med prvo svetovno vojno, označujejo človeka, ki je samo na videz mrtev. Motiv "povratnika" z onega sveta se pod tem imenom pojavlja prvič, in kdor film vidi le enkrat, ga ne more pozabiti. Usoda filma je povezana z življenjsko usodo

samega Murnaua: veže ju nemalo ugank, celo skrivnosti. Mnogo jih ostaja neraziskanih in nepojasnjenih. Naj pripomnim, da je celo zadnja obdelava romana, ki jo je posnel režiser Botra, Francis Ford Coppolla, pod naslovom *Drakula*, kljub bogati opremi vseh mogočih rekvizitov in barvnih, bogatih scenografij, ostala na pravljico neraziskani, prazni, čeprav izjemno razkošni ilustraciji romana, ki vznemirljive intenzivnosti Murnaua niti približno ne more zasenčiti. *Nosferatu* je umetnina zgodnjega, nemega filma. Kakor mnogi njegovi filmi je tudi to delo – ob vseh, novih ekranizacijah – nepreseženo. Dandanes lahko osupljivo občudujemo dosežke *Nosferata* in *Poslednjega moža* (*Der letzte Mann*, 1924). V teh dveh Murnauovih filmih se poetika nemega filma silovito uveljavi v svetu z novimi dosežki.

Kako? Povsem na kratko!

Kamera se osvobodi vsake statičnosti, uveljavi subjektivni posnetek in sijajno uporabo ateljeja za realizacijo "potovanja" po močvirju, jezeru in na travmaju v *Zori* (*Sunrise*, 1927), zavestno se izogne mednapisom (*Poslednji mož*) in jih opušča. Izbor eksterierja nas sooča s pokrajini Nemčije, ki jih odlikujejo oblike nerealnega sveta preteklosti, morda srednjega veka: v vsakem primeru osupljivi dosežek! Maska igralca naslovne vloge je na robu verjetnosti. Nepojasnljiva preciznost in fantazija mojstrov ali samo "portret" izbranega igralca. Scenografsko dovršeni filmi! Morda vrsta ugank... Dosežki Murnaua nakazujejo slutnjo skorajšnjega pojava zvočnega filma. Mojstrsko inovativni Murnau! Pomen njegovega dela bi lahko primerjali z uveljavitvijo Griffitha pri številu zvitek, ki sestavljajo trajanje filma. Morda je res, kar je zapisala že Lotte Eisner v svoji izvrstni studiji nemškega nemega filma *Demonški ekran* (1952, ponatis 1965), da se v mnogih njegovih filmih opazi njegov panični strah pred jurisdicijo, ki mu je vedno grozila zaradi nekdanjega kazenskega zakona s številko 175, o kaznovanju sodomije v Nemčiji. Odlike njegovega opusa so tolikšne, da ostaja Murnau genialno ime svetovnega filma. Njegova mnogo prezgodnja smrt v nesreči z avtomobilom (1931) je bila prilika za mnoge, nepojasnljive dogodke, ki njegovo življenje še dodatno obdajajo s skrivnostjo. Naj nas zato ne čudi, da je Murnaua že zelo zgodaj osupnilo poročilo o okrutnem koncu dveh njegovih sorodnic, ki so ju pred stoletji zažgali kot čarovnici.

#### GLEDALIŠČE IN FILM?

Film je dovršeno lep, a tudi skrivnosten. Izmika se vsaki, prenestavni klasifikaciji, ki bi pripisovala njegove odlike "kammerspielu", ekspresionizmu, realizmu. Čeprav si velikokrat izposoja vrsto karakteristik opisanih smeri, jih nikjer ne moremo shematično zaznati, ne oddvojiti...

"*Nikjer nisem doma, v nobeni biši in nobeni deželi...!*"

(Citat iz knjige Lotte Eisner, 1973: iz pisma F. W. Murnaua svoji materi, 1931).

Vrsta podatkov iz njegovega življenja dodatno onemogoča vsako preciznejše beleženje. Tu nas begajo podatki o njegovi usodni smrti med vožnjo z avtomobilom, ki so mu jo mnogi s Tahitskih otokov odsvetovali, saj je – menda – prestavil svete kamne z mesta, ki ga je potreboval za posnetke filma *Tabu* (1931). Za tiste čase osupljiva predrznost. Povsem otročje razlage se oklepajo anekdote, ki so povezane z njegovimi filmi: dodajajo mu karakteristike njegovih junakov. Zdaj v njih nastopa kot Jonathan Hutter iz *Nosferata*, zdaj kot Faust, zdaj kot Matahi junak iz filma *Tabu*, noro prevzeti avanturist, ki ukrade ogenj – romantični umetnik!?

Podobne uganke se razpletajo okrog mnogih filmov: njegovi prvi so izgubljeni, Nosferata bi lahko igral tudi Murnau sam? Se je v resnici oklepal usodne želje, da bi šofiral izjemno lep Filipinec, ki je komaj znal držati volan? Zadrega, ki je preprečevala, da bi njegovo preveliko truplo vkrcali takoj na ladjo in prepeljali v Evropo? Posvetimo se njegovim velikim uspehom, saj je uveljavil vrsto inovacij, ki so poganjale in – bolj kot pri komerkoli drugem – napovedovale start zvočnega filma že v sredini tridesetih let. Ko je nastopil v letu 1919, se je pod vplivom izjemnega ugleda filma *Kabinet doktorja Caligarija* oklepal paradigme ekspresionizma, zavračal pa je cenene, efektne dekoracije prebarvanih panojev *Caligarija* in valujočih, cunjastih sten. Uveljavljal je arhaične metode





z dokaj ploskimi kompozicijami in s frontalno kamero. Najbrž je sledil "beleženju življenja" v letih, ko so s podobnimi nalagami oznanjali glavne cilje filmske umetnosti (Louis Delluc). Murnau jih je moral obvladovati in preseči. Kasimir Edschmid je v tistih letih opozarjal pred gluhim beleženjem samega življenja. "Bilo bi prav smešno, če bi ga samo posnemali." Ne smemo pozabiti, da je film nadvse primeren medij za oživitve stare naklonjenosti Nemcev do strahov, fantomov in vse romantične mistike. Kakor je zapisal že Heine: "Pustite nam, Nemcem, grozo delirija, vročične sanje in kraljestvo fantomov!"

Murnau se ni nikdar uklonil pred nazori, ki so vedno znova odpirali vprašanja o stilizaciji in transparentnosti. Uveljavljanje ekspresionističnih odtenkov v maski glavnega junaka Nosferata se osupljivo veže z občutkom za nepopačeni eksterier. Morda se v njem odkriva vpliv tedanjih filmov Mauritzja Stillerja in Victorja Sjöströma: izbor fotogeničnih lokacij in osupljive naravne svetlobe Skandinavije. Odlike, ki filmu še dandanes zagotavljajo poetične vrednosti.

Murnau je opravljal svoje pronicanje v estetiko filma – kakor ga vidimo na ohranjenih fotografijah, nastopa pri snemanju v svetlem dežnem plašču, industrijski halji, oblečen kot znanstvenik-raziskovalec, kot zdravnik-kirurg, kot inženir, kemik. V teh letih, ko odkrivajo poetiko filmskega jezika, je Murnau sprejemal vsako novo nalogo kot film, ki ga bo skušal razrešiti s formalnimi inovacijami. Seveda z upoštevanjem pravil, ki jih je v tistih desetletjih že uveljavljala arhitektura: nove oblike morejo biti izraz novih povezav in razrešitev osnovnega tlorisa-projekta, nikdar ne smejo biti samo dekorativni priveski načrta.

Film predstavlja zapleteno zvezo polifonih elementov, ki gradijo kompozicijo celote. Murnau nikdar ne razrešuje oddvojena, stranska vprašanja, odnosi s celoto določajo vsako sceno filma. V povezavi vseh odtenkov uveljavlja Murnau trenutke, ki družijo, povezujejo in dograjujejo čustva nastopajočih in sprožajo metafizične tokove zgodbe. Spretno jih oblikuje v vezni člen, ki uveljavlja čustvovanje junakinje in povezuje Hutterja s slutnjo, ki jo sama sprejema v oddaljeni Transilvaniji. Bojazen pred kontaktom z vampirjem povezuje sanjsko zaznane nevarnosti s somnambulističnim tavanjem in tesnobnostjo Nine. Občutek nenadno prebujenega strahu prerašča v nevarni bacil kuge, ki se bliža Bremnu. Nanj nas opozarja stik z Reinfeldom, ki se že v enem prvih prizorov filma pojavlja kot neznanec, ki prekriža pot Hutterju. Ta prvi kontakt Reinfelda je napoved nevarnega potovanja, ki ga mora Hutter opraviti, da pride v stik s skrivnostnim grofom iz Transilvanije. Z njim se bliža Bremnu "mojster". Reinfeld sluti njegovo nevarno približevanje – razpeta jadra in ladja na razburkanem morju – Nosferata nenormalna rigidnost prebujata v krsti in postavlja pokoncu. Reinfeld vedno znova sluti bližino "mojstra", ki je vse bližje in mu zato grozi vse večja nevarnost.

"Vampirizem", ki se bliža Bremnu, je moč zaznati v vrsti vizualnih znakov, ki so za tisti čas povsem izjemno vmontirani in poiskani. V prelivih, v enostavnem montažnem zaporedju zasleduje pojav, ki prinaša v mesto nevarnost kuge. Časopisne vesti, naslovi knjig, citatov, pisem, mednapisov: za leto 1922 oblikovani dramaturški znaki, ki s svojim kronskim prizorom s posnetki mesojede rastline, celo novega, transparentnega mrčesa, ki požira druge žive organizme, opozarjajo na nevarnosti, ki jih sprožajo vampirji in ogrožajo ves živi svet. Morda z njim sijajno zaključuje opozorilo pred nevarnim približevanjem "neznanega, smrtonosnega tovara", ki grozi pravzaprav vsem: v njih lahko opazimo bojazen pred skorajšnjim nastopom disharmonije, ki ogroža svet.

Natančna ocena postopkov, s katerimi je Murnau izjemno precizno zgradil strukturo filma, nas prepričuje, da je *Nosferatu* ena velikih mojstrov in nemega filma, ki še dandanes osuplja s kompleksnostjo svojih paralelnih montaž. Roman, ki ga Murnau uporablja kot pripomoček za svojo zgradbo, sestavljajo pisma, ki jih je Murnau filmsko oblikoval – za tisti čas vsekakor, če ne tudi za danes – domišljeno in nadvse spretno. Vsi pripomočki, ki jih v filmu zasledimo, dopolnjujejo realistično fakturo filma, ki je tekoča, spretna: sistem prizorov predstavlja narativno plast filma, ki ga dopolnjuje notranja organizacija posnetkov in gibanja znotraj njihovih

izrezov. Poleg tega lahko zasledimo še imaginarni naboj naracije znotraj formalnih dosežkov pripovedi. Ob gledanju filma zaznamo vrsto izjemno težko predstavljalnih odlik.

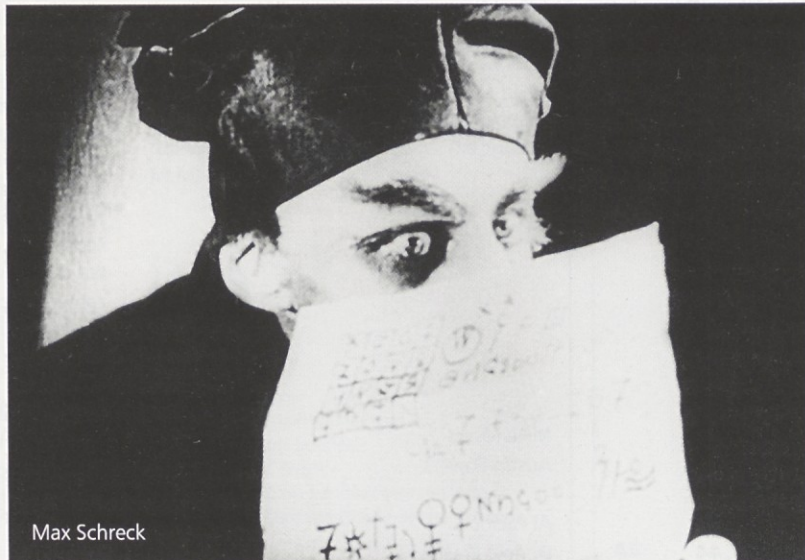
Odločujoče: samo oblikovanje prizorov se uveljavlja kot del filmske pripovedi. Povsem sodobno!

Poglejmo različne tehnike, ki se pojavljajo v prizorih, ko Hutter prihaja na grad grofa Orloka. Filmski trak zamenja negativ. Normalni tek kamere se pospešeno sproži. Pojavlja se še v sceni s kopanjem zemlje in transportom krst, ki jih mrzlično nalaga na voz, s katerim zbeži Orlock proti dolini in morju. Vrsta inovativnih postopkov, ki jih v tistem času svet ni videl, ne poznal! Nosferatu na ladji nastopa v prelivu, ki podpira njegovo "vstajanje": nevarnost, ki preži Bremnu! V vseh postopkih, ki jih zdaj hvalim, zasledimo poleg izjemne fotogeničnosti okolja, občutek imaginarnega prostora, ki ga morda še najjasneje oblikuje premikanje, hoja samega Nosferata: velikokrat se pojavlja pred nami s koraki, ki se pravzaprav plazijo, neslišno prikradejo blizu, kot bi zasledovali enega tistih insektov, s katerimi skuša profesor Van Helsing predstavljati nevarno privlačnost potovanja na vampirjev grad, pravzaprav pa se izgublja v halucinacijah groze, kateri se prepušča kot eden njenih najprodornejših agentov... Tu moram poudariti izjemno vlogo, ki jo je imel Murnau, ko je oblikoval posnetke, ki so jih včasih označevali (direktorji fotografije tistih let) kot "tableaux" – podobe, slike, jasno pregledne enote, ki sestavljajo vsak prizor filma. Kako? Kje? Zakaj? Takrat se prvič popolnoma jasno loči gledališka odlika prizora od filmske! To vsekakor ni isto!

Ocenjevanje filmskih scenarijev je podobno pregledovanju glasbene partiture, ki bi jo mnogi ocenjevali brez poznavanja *solfeggia*. Ob tem, da niso izkušeni strokovnjaki za filmsko umetnost, morajo predvideti zvočne, šumske in ostale oblikovne komponente prihodnjih filmov. Te sodijo v večšine poklica. Sicer obstaja priložnost za porast nečistih apetitov, ki jih zasledimo v svetu filma. Georges Franju, francoski režiser šestdesetih let, je imel posnetek "za čašo, ki jo je treba napolniti", ne samo z ozirom na izrazno vrednost vsebine in njene plastične odlike, temveč tudi kot del prostora, ki je dostopen za vse želje, saj ga lahko "poljubno oblikujemo". Murnauovi dosežki v *Nosferatu* razlikujejo med gledališčem in filmom. Po zaslugi Murnaua niso dekoracije uveljavljale samo estetskih in zgodovinskih kriterijev, od tedaj dalje so jih oblikovali z ozirom na kompozicije posnetkov in zahteve kamere... Filmski jezik je dobil enega najmočnejših avtorjev, ki so pomagali razlikovati med "filmskim" in "gledališkim". Sicer stalen nesporazum, ki spremlja filmsko umetnost že od nekdaj! •

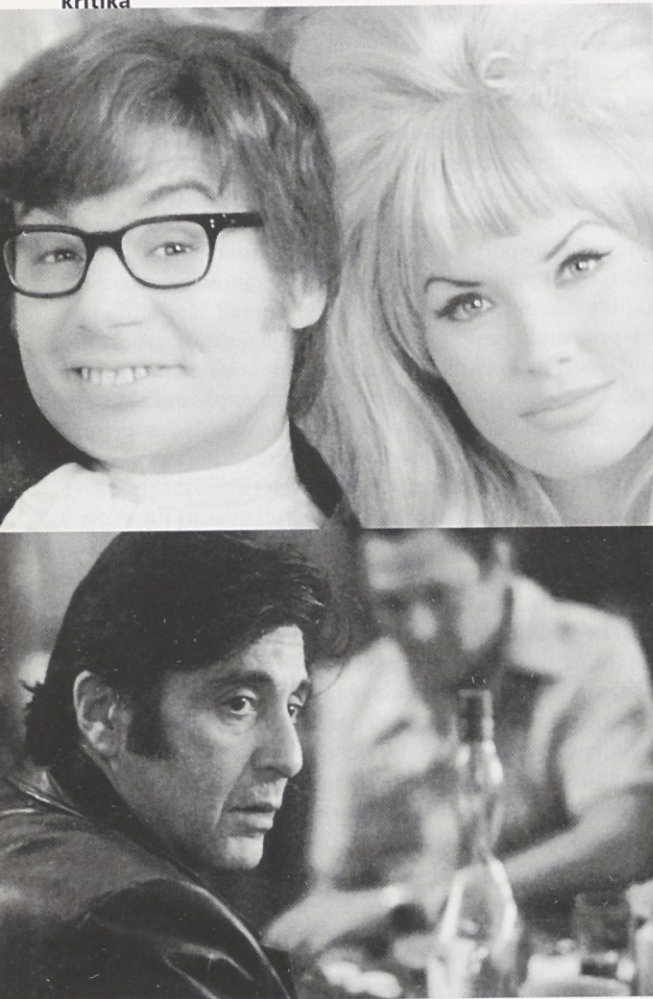
Prihodnjič:

Alain Resnais: *Hiroshima, ljubezen moja* (Hiroshima, mon amour, 1959)



Max Schreck





## austin powers

**Austin Powers: International Man of Mystery**

ZDA 1997

dolžina 94'

režija Jay Roach

scenarij Mike Myers

fotografija Peter Deming

glasba George S. Clinton

igrajo Mike Myers (Austin Powers/Dr Evil), Elizabeth Hurley (Vanessa Kensington), Michael York (Basil Exposition), Mimi Rogers (Gospa Kensington), Robert Wagner (Številka Dva), Fabiana Udenio (Alotta Vagina), Seth Green (Scott Evil), Christian Slater (varnostnik), Rob Lowe (nazdravljalec), Carrie Fisher (terapevtka)

### Zgodba

*Modnega fotografa in tajnega agenta Austina Powersa, seks simbol šestdesetih, l. 1967 zamrznejo, odtajajo pa ga 30 let pozneje, da bi se postavil po robu Dr. Evilu, manjaku, ki se je l. 1967 zamrznil sam, odkril v veselje, zdaj pa grozi svetu z atomsko bombo.*

Austin Powers je modni fotograf, pohotni seks simbol šestdesetih, ki nasprotni spol nagovarja z vprašanjem: "Bova seksala zdaj ali pozneje?", tajni agent z britansko zastavo na gatah in smrtni sovražnik Dr. Evila. Ko se večna nasprotnika prebudita iz 30-letnega spanja, se marsikaj spremeni. Dr. Evil spozna, da je milijon dolarjev za odkupnino smešno malo in da z laserjem ne bo vrtal ozonskih lukenj, ker so medtem nastale že same od sebe. Še huje se piše Austinu Powersu. Postavna, emancipirana asistentka Vanessa Kensington mu jasno in glasno vbije v glavo, da promiskuiteta ni več in, da je zobozdravstvo močno napredovalo in da moški z gnilimi zobmi ni več seks simbol.

No, jedrske konice so vendarle ostale. Eno si prilasti dr. Evil, da bi jo zavrtal v središče Zemlje, od koder bo lava po eksploziji zalila ves svet. Da, parodija. Toda žlahtne sorte. Bušnila je iz domišljije Mikea Myersa, komika, demistifikatorja pop kulturnih trendov, velikega anglofila ter butnglavca Waynea iz obeh **Wayneovih svetov**, ki tokrat za okvir zgodbe izbere najbolj znučane klišeje iz vohunskih filmov ter iz ikonografije Jamesa Bonda, zameša pa jih v bistroumni mozaik filmskih citatov, v živopisen ognjemet anahronističnih zmešnjav, nostalgije in nedolžnosti šestdesetih, ki je izginila tako iz resničnosti kot iz filmov, kjer sta jo v devetdesetih zamenjali izumetničenost in banalnost. Skratka, lotiti se parodiranja Jamesa Bonda, pri katerem je parodičnost ena od osnovnih razsežnosti žanra, pomeni imeti pogum, obutek in filmsko predznanje. Kvalitete torej, na katere so hollywoodske komedije že zdavnaj pozabile. *Austin Powers* se spomni vseh. Zato mu kulturni status ne uide.

**M.M.**

Mike Myers  
Austin Powers

Al Pacino  
Donnie Brasco

## do nagega

**The Full Monty**

VB 1997

dolžina 90'

režija Peter Cattaneo

scenarij Simon Beaufoy

fotografija John de Borman

glasba Anne Dudley

igrajo Robert Carlyle (Gaz), Tom Wilkinson (Gerald), Mark Addy (Dave), Paul Barber (Horse), Steve Huison (Lomper), Hugo Speer (Guy)

### Zgodba

*Skupinica nesposobnih, lenih, grdih in brezposelnih tipov tuhta, tuhta in tuhta, kako bi prišli do denarja. Po spletu naključij pridejo do genialne ideje – ustanovili bodo plesno skupino in se slačili na skladbe Toma Jonesa, Abbe in ostalih veselih melodij. Pred ženskami. Do nagega.*

Socialne drame so zadnje čase vse bolj popularne, vsaj v Angliji oziroma angleški kinematografiji. Vzpel se je Ken Loach, vzniknil je Mike Leigh in celo za finančno uspešno **Trainspotting** (1996) lahko brez zadržka rečemo, da je prepletena s socialno tematiko. Zato ne preseneča, da je ta socialni "žanr" dobil svoje podžanre. Če upoštevamo, da je že sama socialna drama v bistvu neke vrste shrlijvka, je bilo jasno, da bo prej ali slej prišlo tudi do njenega popolnega nasprotja: socialne komedije, namreč. *Do nagega* je prvi tak film; v zelo bližnji prihodnosti lahko teh filmov s "preprosto zgodbo, nizkim proračunom, a zato velikim srcem" pričakujete še zelo veliko. Kar je zelo slabo. Kajti, kaj je huje kot popolna eksploatacija, če ne prav eksploatacija, skrita za pretvezo nečesa "globljega". Da ne bo pomote, film je sam po sebi gledljiv, zgleden, včasih celo zelo zabaven izdelek. A po drugi strani je prav s poenostavljanjem družbenih problemov, ki naj bi jih razgaljal, lahko tudi zelo nevaren. Seveda, filmi so zabava. Naj zabavajo, si rečete. A kaj, ko se kaj hitro zgodi, da se zabrišejo še zadnje meje med družbeno kritiko in nekritičnim mlatenjem popkorna. To lahko mirno prebolite, če film govori o vietnamskem veteranu, ki ga igra Sylvester Stallone. Če pa se to dogaja v filmu, ki govori o socialno ogroženih delavcih, da pa se že lahko malo zamislite. Naše priporočilo? Glejte. A z distanco.

**A.B.**

## donnie brasco

ZDA 1997

dolžina 126'

režija Mike Newell

scenarij Paul Attanasio, po knjigi spominov Josepha D. Pistoneja

fotografija Peter Sova

glasba Patrick Doyle

igrajo Johnny Depp (Joe Pistone/Donnie Brasco), Al Pacino (Lefty Ruggiero), Michael Madsen (Sonny Black), Bruno Kirby (Nicky), James Russo (Paulie), Anne Heche (Maggie Pistone), Željko Ivanek (Tim Curley), Gerry Becker (Dean Blandford)

### Zgodba

*New York, 1978. Undercover agent FBI-ja Joe Pistone si kot draguljar in pod lažnim imenom*



*Donnie Brasco pridobi zaupanje Leftyja Ruggiera, ki "jamči zanj", ter se tako infiltrira v lokalne mafijske vrste. Pistone je vse bolj povezan z njihovimi operacijami, družina (žena in tri hčerke) ga vse manj vidi, skrbi pa tudi njegove nadrejene v FBI-ju, saj je Pistone vse manj podoben samemu sebi in vse bolj gangsterju Donnieju Brascu.*

Donnie Brasco po scenariju Paula Attanasia je bil sicer nared že koncem osemdesetih, toda njegovo filmsko usodo so takrat vsaj za nekaj časa prekinili Scorsesejevi **Dobri fantje** (*Goodfellas*, 1990); saj ne, da bi šlo za identično zgodbo, kaj šele za kopiranje, toda mali newyorški gangsterji so se vendarle zdeli preveč sorodni, da bi ju v kina poslali istega leta. In prav je bilo tako. Scorsesejeva sicer odlična, a bombastična in povsem zvezdniška verzija se je zdelala nekaterim pretirano herojska in mačistična. Sedem let kasneje je svoje povedal še Mike Newell, angleški vice-prvak (za Jamesom Ivoryjem) zgodovinske in kostumske drame, romantičnih komedij in nasploh melodramatskega naboja (npr. **Enchanted April**, 1991; **Into the West**, 1992; **Four Weddings and a Funeral**, 1994), občasno pa tudi propadlih humoresk (**An Awfully Big Adventure**, 1995), ki je v svoje zadnje filme tlačil in populariziral predvsem Hughja Granta. Od Newella dejansko nihče ni pričakoval simbioze trde gangsterske zgodbe in melanholije, še manj pa skorajda dokumentarističnega pristopa, ki ga podpirata intimna kamera in predvsem junaki, ki jim – vsakemu posebej – verjamemo. Če so bili Scorsesejevi mali gangsterji na nek način vendarle uspešni, so Newellovi tako rekoč delavci v tovarni; tam velja piramidalna hierarhija, in če šef skupine koncem meseca pred šefa ne strese 50.000 dolarjev, je opelel. Newell pokaže drugo plat življenja mafiozov – še manj sposobnih in nadarjenih od Scorsesejevih –, ki si poležavanja, dragih obkles in ženski preprosto ne morejo privoščiti, in v tem svetu je najbolj tragična figura prav ostareli Lefty, ki ga je gangstersko življenje povsem obšlo. Pohvali se lahko le s 26. trupli, in ko se poslovi od žene, zavedajoč se, da bo tega večera umrl, ji zapusti vse svoje premoženje – zlatnino, ki jo nosi na sebi. V tem je nemara veličina Newellovega filma, odreči se glamurju in pokazati, da so tudi gangsterji le navadni delavci. "Let's go to work."

S.P.

## george iz džungle

**George of the Jungle**

ZDA 1997

dolžina 91'

režija Sam Weisman

scenarij Dana Olsen, Audrey Wells

fotografija Steve Boyum

glasba Kathy Nelson, Marc Shaiman

igrajo Brendan Fraser (George), Leslie Mann (Ursula Stanhope), Thomas Haden Church (Lyle Van den Groot), Richard Roundtree (Kwame), Kelly Miller (Betsy), John Cleese (glas gorile Gorile)

## Zgodba

*George, ki je kot dojenček padel iz letala in odrasel v džungli, s svojo prvinskostjo omreži lepo aristokratino Ursulo, osmeši zahodno civilizacijo, obračuna s prekupečevalci živali in se vrne v džunglo. Z bejbo v naročju.*

Glede na predstavnike komične zvrsti, ki nam jih pod krinko parodij kalibra **Nabriti kanoni**, **Tajni agent 000** in **Robin Hood: moške v pajkicah** servira Hollywood, je očitno, da je simbiozo med osrednjim likom ter vsebino filma strašansko težko doseči, pri komedijah še toliko bolj. Vemo namreč, da je vsaka komedija smešna zgolj toliko, kolikor je smešen njen osrednji lik. Odštekane komedije, ki zgledata tako, kot bi jih snemali izključno za Slovenijo, pa so nas naučile še nečesa: več kot je citiranih filmov, bliže je dno. Še posebej če pri tem ne parodiraš izvirnikov, ampak parodiraš parodije, ki so jih pred tabo parodirale že neštete parodije. Tovrstne cenenosti ponavadi režira kak debitant, da ga potem lažje naženejo, če film pogori. A ker tako parodiranje ni samo cenenost, marveč tudi poceni, bo film le stežka flopnil. *George iz džungle* se podobno kot njegov brat po orožju **Bean** skuša osredotočiti na glavnega junaka in namesto gore filmov citirati samo enega. Točneje, serijo filmov, ki so itak vedno zgedali kot eden – Tarzana namreč. *George iz džungle* prihaja iz Disneyjevih studiev in temelji na istoimeni risanki, ki je Tarzana parodirala že v sedemdesetih, česar film ne more in ne želi skriti. Čeprav zgeda kot risanka, predstavlja novo lekcijo iz primitivnega podpopprečja, film, v katerem se s pomočjo digitalnih specialnih efektov gorile obnašajo kot ljudje, slon kot pes in ljudje kot opice, ter film, v katerem imajo moški tiča samo zato, da se lahko z njimi zaletavajo v drevesa in skale. In če že hočete, *George iz džungle* je film o tem, da človeka od primatov ne loči več inteligenca, marveč zgolj digitalni specialni efekti.

M.M.

## herkul

**Hercules**

ZDA 1997

dolžina 90'

režija John Musker, Ron Clements

scenarij John Musker, Ron Clements, Kaan Kalypon, Joe Haidar

fotografija John Aardal, Jennifer Leone

glasba Alan Menken

igrajo/glasovi Tate Donovan (odrasli Herkul), Joshua Keating (mladi Herkul; dialog), Roger Bart (mladi Herkul; pesmi), Danny DeVito (Phil), James Woods (Had), Susan Egan (Meg), Rip Torn (Zevs), Samantha Eggar (Hera), Charlton Heston (narator)

## Zgodba

*Herkul se rodi Zevsu in Heri, ubrani božanski Olimpu pred Titani in Hadom, gospodarjem podzemlja, vmes pa opravi še slavnih dvanajst podvigov. Khm, naslov filma bi potemtakem moral biti Heraklej, saj je Herkul rimsko ime za tega junaka, ne?*

Odkar so se pri Disneyju zaradi pomanjkanja domišljije polastili tradicionalnih oziroma



Michael Douglas  
Igra

klasičnih zgodb, jim gre vse narobe. Število gledalcev upada, kritike so neprizanesljive, glasbeni vložki, ki so bili recimo pri **Levjem kralju** in **Aladinu** prefinjeno vtakani v zgodbo, pa postajajo vse bolj osladni. In pazite, Disneyjeve viže v zadnjih letih niso snele niti enega samega oskarja. **Herkul** ni nič drugega kot seznam kiksov, neslanosti, otročarij, klišejev, poenostavitve in razpok v popolni fasadi animiranega imperija, ki so se začele množiti takoj, ko so Disneyjevi strategji zapustili popoln fikcijski svet. Spomnite se na **Pocahontas**, kjer so fakte nesramno krojili po podobi idiličnega črno-belega sveta. Ali pa na **Notredamskega zvonarja**, ki je bil le bedna redukcija klasike na pest iz konteksta iztrganih stereotipov. *Herkul*, 35. Disneyjeva celovečerna risanka, gre v nos umetnostnim zgodovinarjem in strokovnjakom za mitologijo. Upravičeno. Zgrešen je že naslov filma, kar ni toliko moteče, kot sta moteča trivializacija zgodbe in nešteto krat reciklirana, monotona mašila v obliki glasbenih točk. Težko se je upreti občutku, da gledate okleščeno, pobebavljeno verzijo *Levjeva kralja*, v kateri namesto simboličnega leva nastopa butast superheroj – ki pobije par kač in nekaj pošasti. Da, ubijanje se v Disneyjevi risanki tokrat pojavi prvič. In če so Disneyjevi junaki začeli pobijati, naj začnejo še seksati. Ali pa naj se vrnejo v svoj mitološki svet in našega na tej strani resničnosti pustijo pri miru. Perfekcionistična animacija je dandanes rutina. Resnična umetnost so izvirne zgodbe.

M.M.

## igra

**The Game**

ZDA 1997

dolžina 128'

režija David Fincher

scenarij John Brancato, Michael Ferris

fotografija Harris Savides

glasba Howard Shore

igrajo Michael Douglas (Nicholas van Orton), Sean Penn (Conrad van Orton), James Rebhorn (Jim Feingold), Deborah Kara Unger (Christine),



Peter Donat (Samuel Sutherland), Carroll Baker (Ilsa), Anna Katarina (Elizabeth), Armin Mueller-Stahl (Anson Baer)

#### Zgodba

Nicholas van Orton je ravnokar stopil v 49. leto življenja, leto, ko se je ubil njegov oče. Nicholas je ločeni, zelo uspešni in hkrati težaški poslovnež, ki ga svet okrog njega zanima le, če prinaša denar, zato mu njegov brat Conrad za rojstni dan podari enigmatično igro, "ob kateri se bo sprostil in doživel avanture"; ko "darilo" sprejme, se mu že naslednji dan prično dogajati nenavadne stvari, očitno posledice igre, ki pa je ni moč več prekiniti.

Že z uvodno, nemo sekvenco, ko se oče Nicholasa van Ortona s strehe graščine požene v globino, nas režiser David Fincher postavi na realna tla: ponovno ne boste gledali povprečnega hollywoodskega trilerja, temveč nekaj, kar je tam dopuščeno le

izbranim; ko boste sedli na vlak, ga bo vodil le Fincher in nihče drug. Ne producent ne kdorkoli drug. Seveda nočem reči, da je njegova *Igra* brezhibna; hočem reči, *Igra*-film. Brezhibna je igra, v katero multimilijonarja Nicholasa van Ortona vplete njegov mlajši brat Conrad, Fincher pa seveda ne bi bil Fincher, če sicer korektnemu scenariju ne bi dodal tako samo-refleksivnost kot tisto filmsko-historografsko; nenazadnje *Igro* (tako *Igro*-film kot igro z Nicholasom) prične s "filmom znotraj filma", ki se sicer izkaže "le" za spomin. Na to lahko takoj repliciramo, da kaj pa film je drugega kot spomin – s slednjim pa se lahko neverjetno učinkovito manipulira. Nicholas postane žrtev igre na svoj 48. rojstni dan, stopil je v leto, ko se je s strehe vrgel njegov oče, zato ima vse razloge, da ga zapopade panika; s tem Fincher inteligentno nadgrajuje sodobno vseameriško tehnološko paranojo in dejstvo, da te lahko povsod nadzorujejo, da si posod viden (sijajen prizor, ko Nicholasa nagovori televizijski voditelj političnega (!) komentarka), s čemer logično nadaljuje historografsko vzporednico komunistične paranoje iz znanstveno-fantastičnih filmov petdesetih let – posnetih je bilo toliko, da jih nima smisla naštevati –, ter nixonovsko politično paranojo s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih; omenimo le enega najboljših, Pakulove

**Morilce in priče** (*The Parallax View*, 1972).

Igra je postavljena v San Francisco, najbolj misteriozno in najbolj filmsko izmed vseh ameriških mest, kjer že samo njegova hribovita reliefna lega evocira zapleteno konstrukcijo tako človeške misli kot žanrskega imaginarija; film je spomin, smo dejali, in Fincherjeva *Igra* je do potankosti premišljena manipulacija cinefilske memorije, kar zadostuje že samo po sebi; s scenarijem to sicer nima neposredne povezave in prav zato je film treba gledati kot dve avtonomni celoti. Z drugimi besedami, vrtni mu je treba udarec – z njim se je treba poigravati.

**S.P.**

## jutri nikoli ne umre

**Tomorrow Never Dies**

ZDA/VB 1997

dolžina 119'

režija Roger Spottiswoode

scenarij Bruce Feirstein

fotografija Robert Elswit

glasba David Arnold

igrajo Pierce Brosnan (James Bond), Jonathan Pryce (Elliot Carver), Michelle Yeoh (Wai Lin), Teri Hatcher (Paris Carver), Joe Don Baker (Jack Wade), Götz Otto (Stamper), Judi Dench (M), Desmond Llewelyn (Q)

#### Zgodba

Zlobni medijski mogotec Jonathan Pryce ima svoje namene. Kakšne? Medijsko prevlado sveta. Ustavi ga lahko le Bond. Eksplozije, pregoni, seksi Danka, Teri Hatcher, kung-fu bejba in vodka Smirnoff.

Včasih smo pri Bondu pričakovali nekatere razpoznavne znake. Tip je kadil, bil je šovinist, užival je ob martiniju, vozil pa je astona

martina. V novem Jamesu Bondu Brosnan še pred najavno špico nekoga, ki si ravno prižiga cigareto, boksne in pri tem poduhoviči: "Grda razvada." Tudi žensk ne menja več kot včasih. Novo si privoščiče šele, ko prejšnja umre – oziroma ko se na presenečenje vseh gledalcev razkrije, da so jo dežurni negativci čisto zares utišali. Aristokratsko pijačo – koktajl martini – je kar čez noč zamenjal za vodko Smirnoff. Bljah. Čudno, da je ne cuka kar iz steklenice. Stvar smrdi po propagiranju. Še bolj smrdi po propagiranju novi Bondov avto. Ian Fleming sedaj, ko je izvedel, da njegov Bond pritiska na plin BMW-ja, v grobu verjetno pleše rokenrol. Nasprotniki pa ga ne dohitevajo niti v mercedesih. Pa to ni vse. Bond nosi uro Omega, s katero veselo pomaha pred kamero. Igračka se s telefonom Ericsson, plačuje z Viso, avto pa si najame pri Avisu. In res: cel film je kot velika reklama. Celozori, pri katerih tudi najbolj izostrene oči ne bodo opazile "product placement". Ko se z azijsko junakinjo Michelle Yeoh tuširata sredi neke revne četrti, se zdi, kot da bi gledali reklamo za milo Fa. Ko pa skupaj skočita z neke stolpnice, si lahko kar mislimo, kako bi se zraven podale besede iz reklame za ženske vložke: "V vsakem trenutku sproščena, popolnoma samosvoja in vsa ženstvena... Bla, bla, bla." Skratka, James Bond, ki nekoč ni stregel zgolj s ceneno zabavo, temveč tudi s ciničnimi komentarji, se je spremenil v poligon za forsiranje blagovnih znamk. Popolno razočaranje.

**A.B.**

## kitajska skrinjica

**Chinese Box**

Francija/Japonska/ZDA 1997

dolžina 109'

režija Wayne Wang

scenarij Jean-Claude Carriere, Larry Gross

fotografija Vilko Filač

glasba Graeme Revell

igrajo Jeremy Irons (John), Gong Li (Vivian), Maggie Cheung (Jean), Michael Hui, Ruben Blades

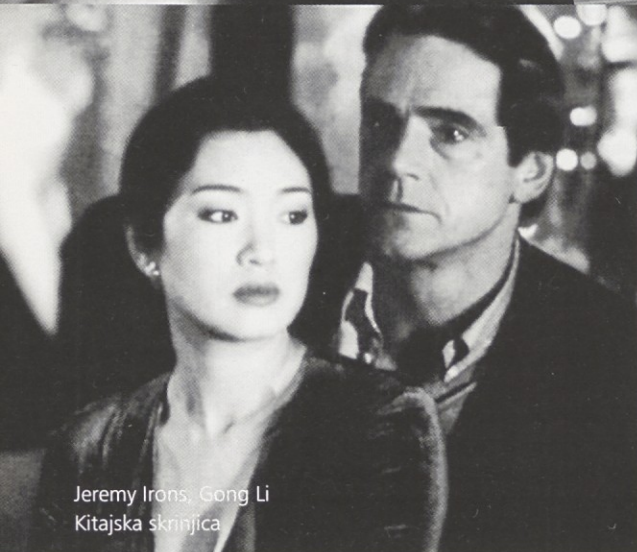
#### Zgodba

*Hong Kong, decembra 1996, nekaj mesecev pred britansko predajo mesta Kitajski. John, angleški dopisnik, ki v Hong Kongu živi zadnjih petnajst let, izve, da umira za neozdravljivo boleznijo; že nekaj časa je zaljubljen v barsko plesalko Vivian, vmes pa spozna še Jean, mlado pankersko dekle, ki pritegne njegovo pozornost, saj bi njeno nesrečno življensko izpoved rad zabeležil na video trak. Zgodba doseže vrhunec s kitajskim prevzemom Hong Konga, 30. junija 1997.*

Wang je želel dokumentirati prehod Hong Konga pod kitajsko oblast; svojo zgodbo o angleškem piscu Johnu, ki zadnjih 15 let živi v Hong Kongu in ki izve za neozdravljivo levkemijo, je umestil med 30.12.1996 in 30.07.1997, skratka, v obdobje pričakovanja vstopa kitajske vojske. Medtem Irons še izve, da je njegova neuslišana ljubizen Vivian pravzaprav visokoproračunska *high-class* prostitutka, kar ga jasno še dodatno zadane.



Pierce Brosnan, Teri Hatcher  
Jutri nikoli ne umre



Jeremy Irons, Gong Li  
Kitajska skrinjica



In ko na koncu ob morskem obrežju s svojo ročno video kamero (s katero že ves film snema naokrog) posname še lastno smrt, ki ob veličastnem ognjemetu v ozadju simbolično predstavlja ne le konec neke globalne kulture, temveč tudi intimne zgodbe – s katero je Wang projekt nekako želel individualizirati –, postane jasno, kako v napačnih rokah mešanje dokumentarnega in fikcije lahko postane nevarno. Dandanes bi vsi radi snemali "resnične zgodbe", "zgodbe, ki jih pripoveduje življenje", nihče pa – govorim seveda o zahodni kinematografiji – tega življenja ni sposoben spraviti na film takšnega, kot dejansko je; vsi iščejo "tisto nekaj več", kar pomeni, da v potencialno povsem verodostojno in kredibilno (resnično) zgodbo pričnejo tlačiti svoje avtorske "iskrice", svoj mali prispevek h globalni kulturi. James Cameron snema eno največjih zgodb dvajsetega stoletja, potop Titanika, toda dve tretjini filma nameni ljubezni med tretjekategornikom in dekletom v zlati kletki, Mimi Leder snema film o Bosni (**Mirovnik**), gledamo pa le Clooneya in Kidmanovo. Itd. Wang pa snema Ironsa, ki v filmih očitno le še hira, in želi s tem "povedati drugačno zgodbo o Hong Kongu". Wang predvsem ne zna pripovedovati zgodb, kar je pokazal že s prvimi filmi (npr. **Slamdance**, 1984), zato smo bili toliko bolj presenečeni nad filmoma **Dim** (*Smoke*, 1994) in **Moder v obraz** (*Blue in the Face*, 1994); a sedaj je jasno, da bi morali avtorstvo dvojčka pripisati zgolj Paulu Austerju.

S.P.

## kolja

Kolya

Češka republika 1996

dolžina 105'

režija Jan Sverak

scenarij Zdenek Sverak, po ideji Pavla Taussiga

fotografija Vladimir Smutny

glasba Ondrej Soukup

igrajo Zdenek Sverak (František Louka), Andrej Chalimon (Kolja), Libuše Safrankova (Klara), Ondrej Vetchy (Broz), Stella Zavorkova (Františkova mati), Ladislav Smoljak (Houdek), Irina Livanova (Nadezda)

### Zgodba

Praga, 1988. 55-letnega ženskarja Františka so vrgli iz češkega filharmoničnega orkestra, zdaj pa se preživlja s priložnostnimi deli, predvsem igranjem čela na pogrebih in renoviranjem črk na nagrobnikih. Zadolžen do vratu sprejme Brozov predlog, naj za dobro plačilo sprejme fiktivno poroko z Rusinjo Nadedzo, ki potrebuje češko državljanstvo; do sem vse v redu, toda Nadedza že naslednji dan odleti v Zahodno Nemčijo, "možu" pa zapusti svojega petletnega sinka Koljo; sedaj je František prisiljen sprejeti očetovsko vlogo.

Sverak je za Čehe sinonim uspeha v tamkajšnjem tranzicijskem obdobju, saj je v dobrem desetletju, odkar je sploh stopil na filmsko akademijo, poskusil in dosegel tako rekoč vse, kar lahko tako mlad avtor doseže ne le v okviru nacionalne, temveč tudi svetovne kinematografije. Za **Ropace** (1988) je prejel oskarja za najboljši študentski film, v

začetku devetdesetih je s celovečernim prvencem **Osnovna šola** (*Obecná škola*, 1991), resno vajo v slogu češkega postnovovalovskega filma sedemdesetih let, gostoval tudi na takratnem Film Art Festu, nato pa leta 1993 posnel za tiste čase nezaslišano razkošen znanstveno-fantastični **Akumulator 1**, zajebancijo na hollywoodske visokopračunske spektakle, s katerim si je nakopal sovraštvo večine domačih ustvarjalcev. V odgovor je takoj zatem posnel *road-movie*, nekaj več kot dobro uro trajajočo **Ježo** (*Jizda*, 1994), enega najcenejših čeških filmov vseh časov. Trije celovečerci, trije Sverakovi ekscesi; kot bi z vsakim želel obdelati eno stran tako filmske zgodovine kot produkcijskih in žanrskih parametrov. Sedaj je bilo treba izkušnje vseh treh le združiti in posneti svoj prvi "pravi", "veliki" film. In *Kolja* to v mnogočem je. Z najbolj preprosto narativno formo, solidno mednarodno produkcijsko osnovo ter učinkovito svetovno distribucijo – enim in edinim faktorjem, ki lahko filmu, ne glede na kvaliteto, zagotovi pozornost sveta –, ter seveda z nepogrešljivim češkim šarmom, kakršnega smo vajeni tam od zlatih let češkega filma, z Milošem Formanom, Jaroslavom Papouškom ali Jirijem Menzлом na čelu, je *Kolja* postal mednarodni hit. Češka šola je od nekdanj velevala naslednje: že omenjeno preprosto formo, lahkoten humor, pravo mero zdravih emocij ter seveda neposiljeno všečnost, komunikacijo z gledalcem. Vse to združuje *Kolja*; lepa glasba in fotografija ter smisel za spontani humor so elementi, ki Sveraku omogočajo mednarodni kritiški in finančni uspeh, ne pa posebej inovativne cinematične posebnosti. Sverak ne skuša odkrivati Amerike, temveč preprosto zadovoljiti gledalca, tako zahtevnega kot neobvezujočega. Glede Amerike pa: preprosto pustil je, da je ona prišla k njemu, z oskarjem za najboljši tujejezični film.

S.P.

## krvavo obzorje

Event Horizon

ZDA 1997

dolžina 96'

režija Paul Anderson

scenarij Philip Eisner

fotografija Adrian Biddle

glasba Paul Hartnoll (Orbital) in Michael Kamen  
igrajo Laurence Fishburne (Miller), Sam Neill (Weir), Joely Richardson (Starck), Kathleen Quinlan (Peters), Richard T. Jones (Cooper)

### Zgodba

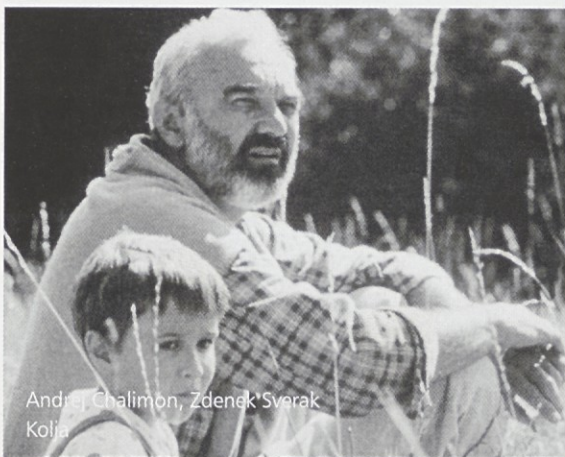
Nekje globoko v vesolju, še malo naprej od Bogovega hrbta, odkrijejo sedem let izgubljeno vesoljsko ladjo *Event Horizon*, ki je nepojasnjeno izginila. Zadevo raziskuje skupinica; s seboj vzame tudi fanatičnega znanstvenika Weira, ki je skrivnostno ladjo zgradil. In potem odkrijejo precej več, kot so hoteli.

Hmmm. Tole je hecna mešanica **Poltergeista** in **Hellraiserja**. Kot nalašč za ljubitelje srhljivk, ne? No, je, če sta vam bila všeč filma *Poltergeist* in *Hellraiser*. Se pravi, če padate na

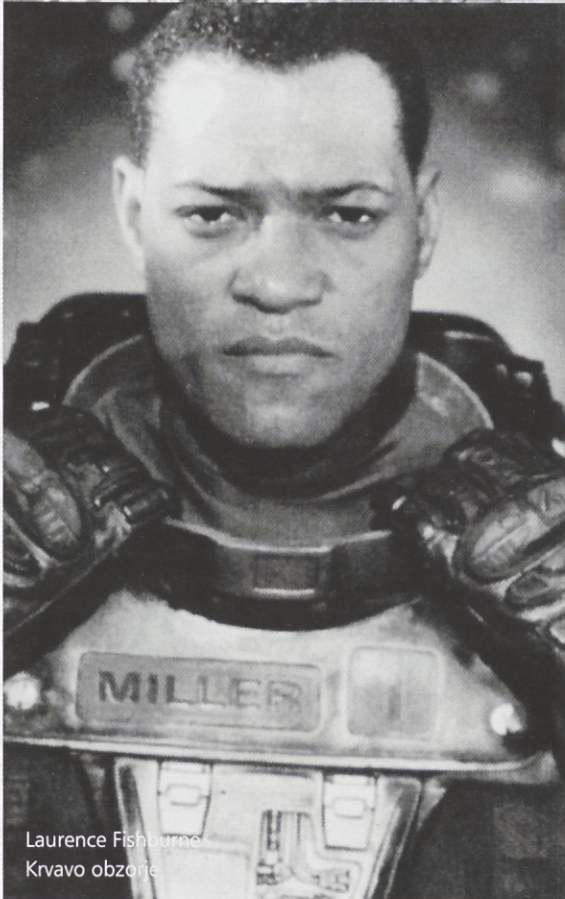
lepo posnet, spretno sestavljen pofl, kjer vas vsakih deset minut skušajo prestrašiti na najbolj enostaven "Buu!" način. Kljub temu, da so pretenzije tega filma precejšnje – namreč notranji strahovi, človekova psihološka plat ipd. –, je to tip filma, pri katerem boste vmes zlahka šli na stranišče, kupili nekaj sladkarij, spotoma pa še obdelali sosedo. Pišemo neumnosti? Neumni filmi izvajajo iz vas vse najboljše. In če že govorimo o neumnostih, si ne moremo drugače, kot da ne bi omenili nekakšne gravitacijske krogle, s pomočjo katere naj bi Event Horizon potoval skozi čas. Kar predstavljamo si, kako bi se Stephen Hawking, če bi lahko premikal roke, držal za trebuh.

*Krvavo obzorje* je torej tipična popkorska zabava, čeprav ni ravno tiste vrste film, ob ogledu katerega bi bilo človeku žal, da je plačal vstopnico, še vedno pa ga mirno uvrstimo v kategorijo filmov, ki romajo direktno na video, kjer ga lahko pospremite s tipko FF.

A.B.



Andrej Chalimon, Zdenek Sverak  
Kolja



Laurence Fishburne  
Krvavo obzorje





Russell Crowe  
L. A. zaupno



Julie Mauduech  
Mešanka

## L.A. zaupno

**L.A. Confidential**

ZDA 1997

dolžina 138'

režija Curtis Hanson

scenarij Brian Koppelman, Curtis Hanson, po romanu Jamesa Ellroya

fotografija Dante Spinotti

glasba Jerry Goldsmith

igrajo Kevin Spacey (Jack Vincennes), Russell Crowe (Bud White), Guy Pearce (Ed Exley), James Cromwell (Dudley Smith), Kim Basinger (Lynn Bracken), Danny DeVito (Sid Hudgens), David Strathairn (Pierce Patchett), Ron Rifkin (Ellis Loew)

### Zgodba

*Los Angeles, 1952. Detektiv-novinec, Ed Exley, se zaveže, da bo svoj posel opravljal pošteno ter se nasploh boril proti korupciji; toda še istega dne na policijski postaji izbruhne policijsko nasilje nad mehiškimi priporniki, zaradi česar so trije detektivi, Vincennes, White in Stensland, suspendirani. Exley ne le, da si "prisluži" mržnjo sodelavcev, temveč vse bolj tone na temno stran detektivskega posla in pri tem razkriva vsesplošno skorumpiranost. Poklon filmu-noir, kjer so policaji in prostitutke bolj podobni filmskim zvezdam kot zvezde same.*

Poudariti je treba, da je **L.A. zaupno** film igralcev, ne le dejanskih interpretov (predvsem izvrstne vodilne trojke, Kevin Spacey, Guya Pearca in Russela Crowa), temveč tako policajev-igralcev kot policajev-manipulatorjev, nečesa lažnega torej, ki svoj obstoj opravičujejo vsaj z enim dobrim razlogom – da svoje racije, hajke, službene aretacije "ustvarjajo", fabricirajo v mestu sna, v Los Angelesu, v "mestu iluzij", kakor se glasi prevod filma **The Bad and the Beautiful** Vincenta Minnellija iz leta 1952 (prav tako svojevrsten obračun s Hollywoodom), pod reklamni napis katerega se kar nekajkrat postavi Jack Vincennes, najbolj glamurozni in zvezdniški izmed vseh detektivov. Lik detektiva Vincennesa nasploh nekako povzema bistvo Hansonovega filma, da iluzija (Hollywood) in stvarnost (zločin) lahko preživita le v medsebojnem razmerju, če koeksistira. Jack Vincennes kot "stvarnost" omogoča tako iluzijo (je svetovalec pri uspešni tevi seriji) kot zvezdniški sistem (s spektakularnimi in medijsko pokritimi aretacijami polni stolpce rumenega tiska). Hanson nam želi povedati, da smisel Hollywooda ni v njegovi čarobnosti, temveč v kruti realnosti, ki te sanje sploh omogoča; nenazadnje filmska zvezda kot nedosegljiv fetiš objekt funkcionira le na filmskem platnu; v resničnosti, izven vidnega polja kamere, pa tudi Lana Turner izgleda le kot navadna cipa, čeprav v resnici je Lana Turner. Hanson je v nekem intervjuju izjavil, "da se je želel predvsem izogniti pripovedovanju zgodbe skozi nostalgičen okvir". Jasno, nostalgija je spomin, ki se v hollywoodski terminologiji enači s sanjami, se pravi s čisto fikcijo, zato je naslednja njegova izjava, "da je pustil, da so motor zgodbe protagonisti in ne obratno (da bi zgodba vplivala na razvoj karakterjev)" povsem logična in upravičena: zgodba kot nekaj nerealnega, sanjskega, v trdem, *hard-boiled* svetu Curtisa

Hansonu ne more narekovati početja karakterjev. Poglejte samo uvodne tri prizore. Kaj predstavljajo? Posamično predstavitev treh vodilnih mož, detektivov Vincennesa, Exleya in Whitea; in kdaj se bo zgodba razpletla, kdaj bo dobila svoj končni smisel? Ko bodo vsi trije nehali funkcionirati kot individualci in nastopili kot en, ko bodo drug drugemu zaupali. *L.A. zaupno* je trd, zapleten, a precej spodoben *film-noir*, o kakršnem Hollywood dandanes večinoma lahko le sanja.

**S.P.**

## mešanka

**Metisse**

Francija/Belgija 1993

dolžina 94'

režija Mathieu Kassovitz

scenarij Mathieu Kassovitz

fotografija Georges Diane

glasba Assassin

igrajo Julie Mauduech (Lola), Hubert Kounde (Jamal), Mathieu Kassovitz (Felix), Vincent Cassel

### Zgodba

*Lola je noseča, ne ve pa, kdo je oče. Je to Jamal, temnopolti musliman, sin diplomata, ali Felix, židovski raznašalec hrane brez ficka? Oba se srečata pri Loli in tekma za njeno naklonjenost se prične, ob tem pa se obnašata vse prej kot "zrelo", zato Lola ukrepa po svoje.*

Kassovitzev odlični prvenec je nekako ohlapen multietični *remake* prvenca Spika Leeja **She's Got a Heart** (1986); nasploh je v njegovih prvih dveh delih, **Mešanki** in **Sovraštvu** (*La haine*, 1995) čutili odločen naslon na zgodnji Spikov opus, predvsem na **Do the Right Thing** (1989), en dan v življenju brooklynske črnske ulice in Mookieja (igra ga sam Spike), ki za "belo" 'Salovo slavno picerijo' raznaša hrano, od katere živi praktično cela četrt. Medtem ko so Spika obtoževali rasizma in podžiganja nasilja, se je Kassovitz podobne teme lotil šele v **Sovraštvu**, v tem primeru nekakšnemu multi-etičnem *sequelu*, nadaljevanju Spikovega filma, enemu dnevu po rasnih nemirih v predmestnem kvartu. A če se je Kassovitz z drugim celovečercem že bolj poglobil v mitologijo Newyorčanove socialno-družbene angažiranosti, lahko *Mešanko* jemljemo kot fanovski derivat Spikovega prvenca, kjer režiser prav tako nastopa kot luzerski Felix, raznašalec hitro pripravljene hrane (Jamal, tekmeč za naklonjenost noseče Lole, mu da v nekem prepiru jasno vedeti, "da ni nikakršen Spike Lee"), kjer Felix prav tako kot Spike v prvencu goni bicikel, nosi športne majice in posluša glasno rap glasbo in kjer Kassovitz med intermezzi uporablja podobno sproščujočo jazz godbo, kot jo je za Spikov prvenec napisal njegov oče Bill. *Mešanka* se sicer dogaja v Parizu, toda če ne bi govorili francosko, bi Kassovitzovo metropolo zlahka zamenjali za Brooklyn, režiserja pa za Američana; nasploh imajo njegovi filmi le malo skupnega s francoskim avtorskim filmom, ki so ga imena kot Arnaud Desplechin, Olivier Assayas, Benoit Jacquot ali Antoine Desrosieres v devetdesetih ponovno dvignila in odtrgala od podložnikov



hollywoodskega bleščečega "stila", tipa Luc Besson ali Jean-Jacques Beineix. Kassovitz smo lahko všteli nekje vmes, dokler je trajalo. Potem je prišel tretji film, **Morilci** (*Assassin(s)*, 1997).

S.P.

## mikrokozmos

**Microcosmos**

Švica/Italija/Francija 1996

dolžina 77'

scenarij, režija Claude Nuridsany, Marie Perennou

fotografija C. Nuridsany, M. Perennou, Hughes

Ryffel, Thierry Machado

glasba Bruno Coulais

### Zgodba

*V dobri uri smo pričča življenju najrazličnejših drobnih živali med travniškimi biljkami, drevesi, obrečnem rastju in tekočo vodo. Dogajanje zajema čas enega dneva, v katerem mnoge izmed njih umirajo, mnoge druge pa se rojevajo. Opazujemo mravlje, kobilice, kačje gosenice, stonoge, pikapolonice, kačje pastirje, rogače, govnače, metulje, čebele, par polžev in podobno sorodno laznino. Spoznamo krutost sončnih žarkov in rušilno moč dežnih kapelj, dekadenten imperij mravelj in sluzavo stoičnost zaljubljenega para polžev. Vse, za kar ljudje porabimo svoje celo življenje, se tu odvije v nekaj urah.*

**Mikrokozmos** je stilizirana različica nebroja poljudnih nanizank in filmov, ki so pod drobnogled jemale in jemljejo vso raznolikost nature v njenih najmanjših podrobnostih. Pri tovrstnem pogledu gre venomer za čisto fascinacijo nad živim, ko ponovno odkrivamo obstoj paralelnega življenja pod našimi nogami, za katerega obstoj sicer vemo, a se premalo zavedamo vseh njegovih podrobnosti. V prav vsakem tovrstnem prikazu gre za totalizirajočo dihotomijo med makro in mikro univerzumom, ki je tu vpeljana v sam začetek, ko se iz makro perspektive (letenje med oblaki) spustimo proti površju in naposled vanj potopimo, da bi zopet spoznali, kako je kozmos vsebovan v vsakem svojem najmanjšem partiklu in se temu ustrezno na koncu zoprt dvignemo med oblake. Med drobnogledanjem se kot nek nosilni posnetek večkrat pojavi total prizorišča (travniki, reka, resina) s katerim avtorji kot da bi hoteli reči, poglejte, navaden travnik, a v njem se skriva tolikšna raznovrstnost, še več, v njem se skriva vse človeško, vsa akcija, drama, komedija in emocija, ki jo človeška vrsta premore. Vse lepo in prav, znanost seveda ume biti zabavna, a vselej na račun nečesa drugega kot le objekta svojega pogleda. Dispozitiv znanstvenega pogleda je predvsem tehnološki in znanost vselej potrebuje neko tehnično pomagalo, s katerim ruši dimenzije in razmerja očem vidnega v veliko večji meri, kot pa to počne kinematografski dispozitiv, ki vidno v najboljšem primeru le izkrivlja in potvarja. Zato se ni odveč vprašati, če ni v pričujočem filmu prisotna fascinacija nad mikro življenjem bolj kot karkoli drugega fascinacija nad tehnologijo, ki nam ta pogled omogoča, omogoča, da z mravljami delimo

atmosfera njihovih podzemnih rogov, ali da z miniaturno kamero na miniaturnem helikopterju zasledujemo kačjega pastirja v letu. Tehnofilsko početje torej, katerega resnična namembnost je po kilometrih že posnetih in skorajda identičnih podob vprašljiva.

N.B.

## mirovnik

**The Peacemaker**

ZDA 1997

dolžina 123'

režija Mimi Leder

scenarij Michael Schiffer po članku Leslieja in

Andrewa Cockburna

fotografija Dietrich Lohmann, John M. Stephens

glasba Hans Zimmer

igrajo George Clooney (polkovnik Thomas Devoe), Nicole Kidman (dr. Julia Kelly), Armin Mueller-Stahl (Dimitri Vertikoff), Marcel Iures (Dušan Gavrić), Rene Medvešek (Vlado Mirić)

### Zgodba

*Na črnem trgu v ruskih stepah izgine deset jedrskih glav. Devet jih v dirki po divjem vzhodu polovita vzkipljivi polkovnik in doktorica znanosti, ena pa roma v srbsko Krajino, od tam pa v nahrbtniku srbskega desperadosa direktno v palačo OZN.*

**Mirovnik** ima vse, kar potrebuje dober akcijski triler, a kljub temu pogori. Kje so razlogi? Prvič, v zvezdniški ekipi, ki bolj pozira kot igra in jemlje kredibilnost zgodbi z aktualno političnim referenčnim okvirom. *Mirovnik* pač ni James Bond, pa čeprav ga prav nesramno imitira in v isti sapi pozablja, da so bondiade simbol žanrske distance. *Mirovnik* se dela pametnejšega od resničnosti same, obnaša pa se kot zbirka klišejev iz drugorazrednega akcionerja. Na primer, sredi Rusije eksplodira atomska bomba, a to ni nikomur mar; dr. Kellyjeva samo pogleda zemljevide in šifre, pa že ve, kakšna bo naslednja teroristova poteza; Devoe je kot Rambo kos vsaki situaciji v vsaki državi, da o *happy endu* v zadnjem trenutku niti ne izgubljam besed. *Mirovnik* je pač prepotentni triler, ki fascinira s posebnimi efekti in akcijskimi sekvencami, po drugi strani pa mu močno primanjkuje soli, verodostojnosti, dramaturgije in splošne razgledanosti. Realnost je zanj le kulisa, ki jo izrablja v komercialne namene. Razvpiti prvi film studia DreamWorks SKG, ki so ga z 1,5 milijarde dolarjev ustanovili Steven Spielberg, Jeffrey Katzenberg in David Geffen, si bomo tako zapomnili zgolj po presenetljivi inferiornosti ter po tem, da je razburil srbsko javnost, saj je Srbe ožigosal kot teroriste. Mimogrede, vsi srbski igralci so ponujene vloge v *Mirovniku* kategorično zavrnili, zato Srbe v filmu igrajo večinoma Hrvati in Romuni na čelu z Marcelom Luresom v vlogi maščevalnega terorista Dušana. V končni fazi mnogo hrupa za nič. Kot pri vseh mirovniških operacijah, ne?

M.M.



Mikrokozmos



Mirovnik



Howard Stern  
Naga resnica

## naga resnica

**Private Parts**

ZDA 1997

dolžina 107'

režija Betty Thomas

scenarij Len Blum, Michael Kalesniko po

avtobiografiji Howarda Sterna

fotografija Walt Lloyd

glasba Van Dyke Parks

igrajo Howard Stern (Howard Stern), Robin Quivers (Robin Quivers), Fred Norris (Fred Norris), Mary McCormack (Alison Stern), Carol Alt (Gloria), Richard Portnow (Ben Stern), Michael Murphy (Roger Erlick), Reni Santoni (Vallesecca), Amber Smith (Julie)

### Zgodba

*Avtobiografija Howarda Sterna, ekshibicionista, antikrista, človeka brez dlake na jeziku, zvezde in kulta hkrati, kralja vseh medijev, čigar šove posluša 18 milijonov Američanov. Film, v katerem je Howard Stern edina vsebina in v katerem Howard Stern igra samega sebe. Kdo pa naj ga?*

Howard Stern je v svet šovbiznisa vstopil kot mulc, ki je nase opozoril tako, da je pred uspavanimi upokojenci uprizoril marionetni seks. Njegova nadaljnja kariera je potekala po načelu od poraza do poraza do poraza do poraza, ali drugače, od štorastega radijskega tehnika do propadlega amaterskega filmarja



in vse do ultimativnega di-džeja, brezkompromisnega individualista brez manir in brez rešpekta do relativnih konceptov dobrega okusa. Interesantno ob tem pa je, kako je Howard Stern ohranil jasno začrtano mejo med zasebnim in javnim, ki je nikoli ne prestopi. Zasebno je pač vzoren mož in oče treh hčera, medtem ko je v javnosti prvovrstni medijski *enfant terrible*, ki brije norce celo iz ženinega spontanega splava in zatrjuje, da bi pofukal Demi Moore, če bi mu le žena pustila. Howard Stern je medijska interpretacija mita o doktorju Jekyllu in gospodu Hydeu, človek, ki se zaveda svoje shizofrenosti in jo prav zato v popolnosti obvladuje. Sfabriciral je svoj drugi jaz, da bi lahko postal svoja lastna katarza. Njegova javna podoba pač eksorcira

demone privatne – in obratno. To pa je tisto, kar ga ločuje od zvezd, ki se identificirajo s postvarjenimi liki in z njimi postajajo eno. Skratka, Howard Stern je za glas tisto, kar je Larry Flynt za pogled: medijski gverilec, ki v praksi dokazuje, da "vsi drugačni, vsi enakopravni" le ni prazna beseda; je upanje, je dana beseda, je zgodovinska obveza, ne? "Gola resnica je odličen film," pravi Howard Stern. "Ima seks, patos, seks, zvezde, seks, dobro zgodbo in seks." Drži, novega razloga ni, da mu ne bi verjeli. Gledate pač biografijo, ki je najbolj objektivna takrat, ko želi biti čim bolj črno-bela.

**M.M.**

## nepomebneži

**Small Faces**

VB 1995

dolžina 108'

režija Gillies MacKinnon

scenarij Billy MacKinnon, Gillies MacKinnon

fotografija John de Borman

glasba John Keane

igrajo Ian Robertson (Lex Maclean), J. S. Duffy (Bobby Maclean), Joseph MacFadden (Alan Maclean), Laura Fraser (Joanne Macgowan), Gary Sweeney (Charlie Sloan), Claire Higgins (Lorna Maclean), Kevin McKidd (Malky Johnson), David Walker (Fabio)

**Zgodba**

*Glasgow, 1968. Pripoved se napleta okoli trinajstletnega Texa, ki sredi rdeče opečnate periferije odrašča ob dveh odsotnih bratih in nemočni materi. Proletarski okolišje razdeljen med dve huliganski bandi: modovske Glene in rokabilijevske Tonge. Nihče se ne more izogniti zavzemanju strani, in tako se tudi naši trije bratje znajdejo med vrstami Glenov. Napetost med bandama se preko ločenih incidentov polagoma stopnjuje, z njo pa tudi egzistencialna dilema mladega Texa.*

Ob *Nepomembnežih* se človek domisli vseh trdih, naturalističnih, a često tudi toplega kolorita polnih zgodb o odraščanju dečka, kjer se glavni junak še pred iztekem adolescence pregrize preko vseh travmatičnih izkušenj nasilja, spolnosti, vojne, revščine, surovega preživetja na ulici..., in se pri tem mukoma emancipira od prezence odsotnega starševskega lika (in pomankanja ljubezni), ubije prvega človeka, podre prvo žensko in izgubi prvega prijatelja. Po tem se njegovo življenje korenito spremeni, nastopi vakuum in desetletja so potrebna, da lahko življenje zopet požene v tek iz točke, kjer je bilo prerano suspendirano. Film torej, ki izgleda kot avtobiografija vseh vigilantskih režiserjev, ki snemajo filme iz čiste eksistencialne nuje, da bi prek njih le odmrznili svoj spomin in obračunali s preteklostjo, ki jih je tako usodno zaznamovala.

Če je MacKinnon eden izmed njih, niso *Nepomembneži* potemtakem predvsem njegov osebni (iz neke osebne nuje porojeni) komentar kulturnega preporeda Škotov, reevaluacija njihove preteklosti in kulture, taiste, ki Hollywoodu nudi le mitološki rezervoar ikon, kot sta denimo pokazala **Pogumno srce** (*Braveheart*, 1995) in **Rob Roy** (1995)? Komentar, ki vedno znova

demistificira mitsko "škotskost", ki govori v dialektu Irwina Welsha in v osnovi tudi vsebuje identično politično držo, ko prikazuje življenje pod angleško "okupacijo" kot obsedno, vojno stanje – v letu '68 izgleda MacKinnonov Glasgow kot deprivilegiran proletarski geto, kamor seksualna revolucija in generacijski boj pronicata le po najbolj profanih in vulgarnih kanalih.

Vse to je v MacKinnonovi bio-faktografski, a izjemno stilizirani pisavi, ki pozna določeno distanco do svojih členov, videti hkrati kot spomin in javno, da ne rečemo politično, izjavljanje, ki se tika predvsem družbe, skupnosti, v katero je celo glavni protagonist tolikanj inkorporiran, da junak niti ne more več biti. In to v družbi, ki je iz svojega historičnega konteksta iztrgana oziroma v njem izgubljena prek vsake mere, torej v nekem zaprtem prostoru, sistemu s svojimi specifikami in principi (kar Škotom nekako samo po sebi pritiče).

Dislociranost in kulturna izolacija MacKinnonovih protagonistov je na drugi strani preglašena s konkretno ozemljitvijo njihovih teritorijev, t.j. ozemelj dveh band, ki si stojita nasproti v že kar surrealističnih dimenzijah; prvi, Gleni, so porazgubljeni med vrstnimi uličicami, Tongi pa so skoncentrirani v velikem stanovanjskem kvartu, ki se zlovešče dviguje nad industrijskim *wastelandom*. Razdelitev, ki jasno napeljuje na gverilo, na množico neujemljivih, od civilnega prebivalstva neločljivih operativcev na eni, in skoncentrirane, fortificirane moči na drugi strani. *Nepomembneži* je skorajda majhen partizanski – ilegalski film, le da je tu okupator že davno izgubil kontrolo nad terenom, kjer sedaj divja državljanska, bratomorna, klanska vojna. In da bi se ta končala, morajo fantje pri trinajstih žrtvovati svojo nedolžnost, pacifizem, in ubijati. Potem lahko zavlada navidezni mir in vse kar zraven sodi (ljubezen, prijateljstvo, osebko samouresničevanje...). Navidezni zato, ker se po **Trainspottingu** zdi, kot da državljanska vojna na Škotskem še kar traja, le da poteka na drugih frontah in sledeč še bolj iracionalnim taktikah. Morda nostalgija po dnevih, ko je bilo vojskovanje še domena klanov in navsezadnje čist moški opravke? **N.B.**

## odpadna pošta

**Budbringeren** a.k.a. **Junk Mail**

Norveška 1997

dolžina 80'

režija Pål Sletaune

scenarij Pål Sletaune, Jonny Halberg

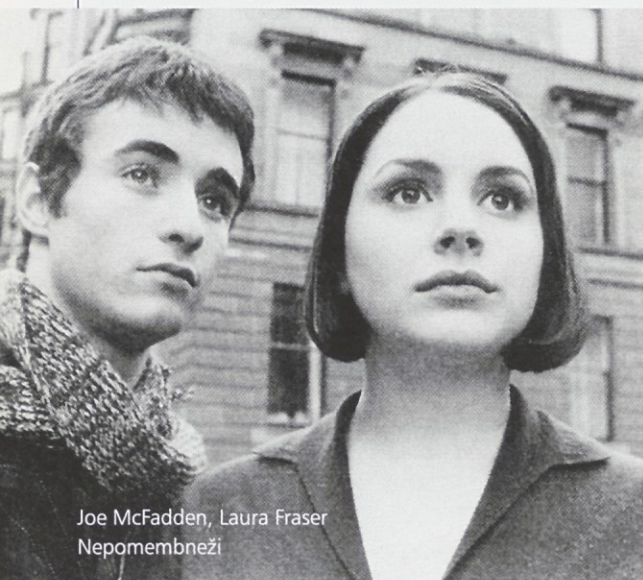
fotografija Kjell Vassdal

glasba Joachim Holbek

igrajo Robert Skjaerstad (Roy), Andrine Saether, Per Egil Aske, Eli Anne Linnestad, Trond Hovik, Henriette Stenstrup

**Zgodba**

*Poštarja Roya med delovnim časom tlačijo grebatorski kolegi in fašistoidni šefi, v prostem času pa ga tlačijo življenje, ki ga nima. Sklene, da si ga bo ustvaril, a ker je z idejami bolj tanek, jih poišče v tujih pismih, stanovanjih in konec koncev tujih usodah.*



Joe McFadden, Laura Fraser  
*Nepomembneži*



Robert Skjaerstad  
*Odpadna pošta*



Če vas je pred dvema letoma prevzela subtilna metaforika Radfordovega **Poštarka**, se tokrat pripravite na manjši šok in lekcijo iz ekspresivnega naturalizma. Poštar Roy v norveškem filmu *Odpadna pošta* je človek, ki subtilnosti ne razume, za metafore pa še nikoli ni slišal. V Royjevem slovarju boste prav tako zaman iskali pojma preteklost in prihodnost. Roy je namreč arhetipski lumpenproletarec z značajem kletne podgane in dolgočasnim klošarskim obrazom. Sociopatski državni uslužbenec kot produkt ritualizništva nadrejenih aparatčikov ter duhovne bede repetitivnega dela. Skratka, mali človek z velikimi kompleksi, ki ga od kufkovega fatalizma loči le količina potlačenega, nemočnega besa. Ki nekega dne eksplodira. Tiho, a efektno. Poštar Roy, ultimativen antiheroj, čigar življenjepis se bere kot cifra nič, začne odpirati, brati, skrivati in razmetavati tuja pisma ter tako iz tujih zgodb sestavljati svojo. Še več, v tuje zgodbe začne aktivno posegati ter vstopati v stanovanja in celo v življenja njihovih naslovnikov. Drži, pronicljivi režiser Pål Sletaune iz apokalipse vsakdanjosti stke trpko ljubezensko zgodbo, ki se gleda kot čistokrvni triler. Vseh 80 minut, nabitih s primarno energijo izvirnosti oziroma iznajdljivosti. In kakopak z nedvoumnim sporočilom: dobri, ne, odlični filmi in njihove zgodbe ležijo vsepovsod. Le pobrati jih je treba. *Odpadna pošta* je eden tistih biserčkov, ki se v filmsko zgodovino ne vpisuje z milijoni dolarjev, temveč na dandanes že takorekoč staromodni način: z izvirnostjo in domiselnostjo. Če pomislim, da bi z budžetom omladnega **Titanika** lahko posneli skoraj 3000 takih filmov, mi postane kar hudo.

M.M.

## osmi potnik: vstajenje

**Alien: Resurrection**

ZDA 1997

dolžina 108'

režija Jean-Pierre Jeunet

scenarij Joss Whedon

fotografija Darius Khondji

glasba John C. Frizzell

igrajo Sigourney Weaver (Ellen Ripley), Winona Ryder (Analee Call), Dominique Pinon (Vriess), Ron Perlman (Johner) Michael Wincott (Elgyn), Dan Hedaya, Brad Dourif

### Zgodba

*Ellen Ripley se vrača četrtič, tokrat klonirana iz krvi, ki so jo znanstveniki pobrali na ogradi, od koder se je pahnila v globino na koncu tretjega dela. Dvesto let pozneje jo oživijo in iz telesa odstranijo pošast, ki jo nameravajo gojiti v vojaške namene; toda Ripleyeva ni več le Ellen Ripley, temveč križanec človeka in tujka, matica, ki priskrbi gene za razplod nove generacije "osmih potnikov" – le zato, da jih bo s skupino gverilskih teroristov lahko ponovno uničila.*

Vse večkrat se zdi, kot da bi filme snemali le še zato, da bi delali reklamo za video-igre.

Takšen je tudi četrti del iz serije **Osmi potnik**.

Vpeljejo nekaj novih likov, kar pa je še bolj pomembno – nekaj novih lokacij. Tako tokrat lahko občudujete naše ljubke prijateljice iz vesolja, kako plavajo pod vodo. Le kaj bi bilo primernejše za tako arkadno CD-rom igro kot plavanje pred vesoljskim žrelom. Ha, saj so tako ali tako že od samega začetka, se pravi od prvega dela, trdili, da *Osmi potnik* ni nič drugega kot le **Žrelo** v vesolju. Samo vprašanje časa je še bilo, kdaj bomo šli pod vodo. In to je tudi največja novost novega dela. Vse drugo je bilo že videno. Poročnica Ripley ima še vedno "attitude", morda celo nekoliko večji, znova v pripoved vržejo androida – tokrat v ženski podobi. Znova obstajajo feni sluzastih pošasti, ki pri svojem stališču vztrajajo, vse dokler ne postanejo njihov zajtrk. Znova je nekaj hladnokrvnežev, za katere se zdi, da bi utegnili preživeti, a je ravno zaradi tega ne odnesejo celi. In znova Sigourney na koncu poštupa nadležnega slepega potnika.

Film je kljub vsemu temu – in zaradi nekoliko bolj sveže režije – še vedno dosti boljši od prejšnjega dela. Kaj vam to pove? Da je ta tako dober? Ali da je prejšnji tako slab? Kakorkoli že, prva dva ostajata klasika.

A.B.

## sam doma 3

**Home Alone 3**

ZDA 1997

dolžina 101'

režija Raja Gosnell

scenarij John Hughes

fotografija Julio Macat

glasba Nick Glennie-Smith

igrajo Alex D. Linz (Alex Pruitt), Olek Krupa (Beaupre), Rya Kihlstedt (Alice), Lenny Von Dohlen (Jernigan), David Thornton (Unger)

### Zgodba

*Mega čip multimilijonske vrednosti potuje iz Hong Konga v ZDA v pravi vreči, a v napačni igrački, namesto v krempljih internacionalne špijonaže pa konča v otroški sobi sosedovega sina, ki faše ošpice in ne more v šolo. "Piece of cake," rečejo teroristi in vsi bunkasti končajo v arestu.*

Tip iz tretjega nadstropja zgrmi v klet, kjer ga zasuje tona ostrih, težkih predmetov. Drugega tipa zruka elektrika, vžgejo se mu lasje in zalije ga svinjarija iz kanalizacije. Tretji se izmakne frlečim kovinskim utežem, a za vogalom ga čaka prižgana kosilnica, ki mu s polno paro zapelje čez obraz. Četrtemu liku se navkljub dejstvu, da je ženskega spola, ne godi nič bolje. Razmajana deska šine iz tal in jo silovito trešči čez obraz. Tako ženska kot njeni trije malopridni kolegi, pri katerih udarcev v mednožje in padcev na rit sploh nima smisla šteti, grejo skozi ta lustracijski postopek večkrat. Ne, ne gre za ultranasilni akcioner niti za eksploatacijski horor, še manj za seksistični pornič ali pa italijanski sesso e violenza šoder. Gre za arhetipski izdelek s tekočega traku Johna Hughesa, eksploatacijsko komedijo, v kateri se živi igralci na vse kriplje trudijo funkcionirati kot risani liki in skušajo v potu svojega obraza nekajminutno zgodbo, značilno za animirane

filme, razvleči na najmanj uro pa pol. Z eno besedo, reciklaža politično korektnega, a ideološko oporečnega materiala, ki se po štirih letih od svojih dveh predhodnikov razlikuje le po intenziteti latentnega sadizma in po nosilcu glavne vloge. Baje 18-letni Macaulay Culkin s čikom v ustih in pirom v roki sam doma ne bi bil več zanimiv. Kdo to pravi? Kaj pa če bi ga oblegale dve, tri hotnice z namenom, da ga divje povaljajo, na koncu pa on divje povalja njih? Nak, seks je zlo, medtem ko je *Sam doma 3*, eksplicitna *figurae veneris* sadističnega izživiljanja in brutalnega poniževanja, družinska zabava. In pazite, režite se osemletnemu pamžu, ki se svojih nasilnih dejanj praktično ne zaveda in zanje ne more odgovarjati. Ni dvoma, **Izganjalec hudiča** je bil vsekakor posnet po resničnih dogodkih.

M.M.

## sedem let v tibetu

**Seven Years in Tibet**

ZDA/VB 1997

dolžina 135'

režija Jean-Jacques Annaud

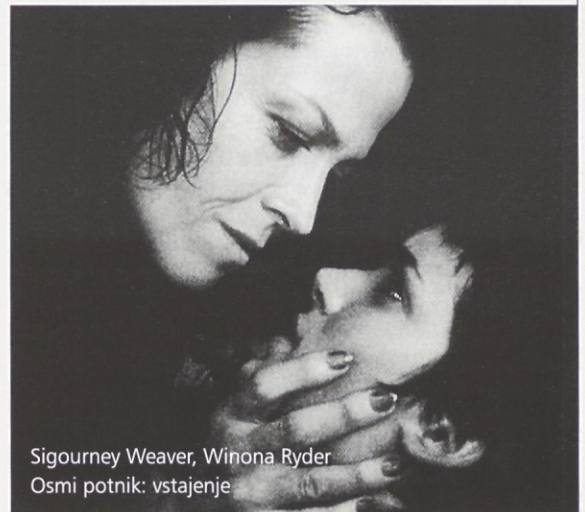
scenarij Heinrich Harrer, Becky Johnston, po knjigi H. Harrerja

fotografija Robert Fraisse, Allen Smith,

David Breashears, Dominique Gentil

glasba John Williams

igrajo Brad Pitt (Heinrich Harrer), David Thewlis (Peter Aufschnaiter), B.D. Wong (Ngawang Jigme),



Sigourney Weaver, Winona Ryder  
Osmi potnik: vstajenje



Brad Pitt, Jamyang Wang Chuck  
Sedem let v Tibetu





Brian O'Halloran, Jeff Anderson  
Trgovci

Mako (Kungo Tsarong), Danny Denzogna (regent), Victor Wong (Pema Lhaki), Ingeborga Dapkunaite (Ingrid Harrer), Jamiyang Wang Chuck (Dalaj Lama, 14 let), Tenzin Wang Chuck (Dalaj Lama, 8 let)

### Zgodba

Avstrijec Heinrich Harrer se leta 1939, tik pred drugo svetovno vojno, odpravi z ekipo nacionalsocialističnih simpatizerjev v Himalajo osvajat deveti najvišji vrh sveta, za seboj pa pusti svojo nosečo ženo; slabo vreme jim onemogoči dostop do vrha, za nameček jih Angleži kot "vojne ujetnike" na angleškem ozemlju v severni Indiji aretirajo. Po več letih vojnega ujetništva ekipa pobegne v Tibet, kjer edina preživela, Harrer in Aufschneider, za vrati "zaprtega mesta" Lase spoznavata lepote tibetanskega duhovnega življenja. Po "sedmih letih v Tibetu" in kitajski vojaški invaziji se Harrer vrne v domovino. Film je posnet po Harrerjevih spominih.

Nemara je še največji problem filma *Sedem let v Tibetu* izbira režiserja, Annauda, oziroma njegova združitev s piscem lastnih spominov, Heinrichom Harerjem. Namreč, če zgodbi prvega povsem verjamemo (nenazadnje jo je sam doživel), potem vizualni "nadgradnji" režiserja le stežka priklimamo, saj je imal Annaud kot režiser filmov "preživetja v naravi" – npr. *Črno belo v barvah* (*Black & White in Color*, 1976), *Vojna za ogenj*, (*La guerre du feu*, 1981); *Medved* (*The Bear*, 1988) – oziroma kot skomercializirana inačica kakšnega Herzogovega opusa le malo tiste prave podlage za "uprizoritev" resnične zgodbe. "Uprizoritev" pa zato, ker je bilo pri

vseh njegovih filmih "o preživetju" kaj malo resničnega – življenjskega, če hočete –, saj jih je pogosto združeval z žanrskimi normativi, celo s komedijo, in se kot tak ne more primerjati niti s kakšnim Boormanom, kaj šele Herzogom, s tem norim, obsedenim raziskovalcem meja civilizacije (in onstran). Povedano drugače, resnična zgodba alpinista Harrerja je bila Annaudu le izgovor za še eno vizualno ekstravaganco, ki ima po filmski plati z Harrerjevo zgodbo skupne le faktografske podatke – osebe, politično obdobje in ogrodje zgodbe –, medtem ko dejanski cilj filma pomen alpinistovih spominov zaobide v velikem loku, pa naj se varuhi človekovih pravic še tako trudijo priklimavati Annaudovemu "problematiziranju tibetanske tragedije"; v tem pogledu je za Tibet več naredil Richard Gere s svojimi javnimi verbalnimi (in zastoj!) protesti. Annaud se bolj kot na problem Tibeta osredotoči na ščepec njegove barvite kulture, predvsem pa na lik Brada Pitta – kot da bi bil Harrerjev namen glorificirati samega sebe. *Sedem let v Tibetu* je torej daleč od resničnosti – bliže sanjam, zato bi se moral zgledovati po sijajnem Caprovem **Izgubljenem obzorju** (*The Lost Horizon*, 1937), zelo podobni zgodbi o čudežni tibetanski deželi brez zločina, slabih misli in sovraštva, kamor dve leti pred Harrerjevim odhodom pade Caprov angleški diplomat. Capra se ni sprenevedal, Annaud pa se je znova šel lažnega dokumentarista, ki ni sposoben dojeti pomena preprostega dnevniškega zapisa.

S.P.

## titanik

Titanic

ZDA 1997

dolžina 194'

režija James Cameron

scenarij James Cameron

fotografija Russell Carpenter

glasba James Horner

igrajo Leonardo DiCaprio (Jack Dawson), Kate Winslet (Rose DeWitt Bukater), Billy Zane (Cal Hockley), Kathy Bates (Molly Brown), Frances Fisher (Ruth DeWitt Bukater), Gloria Stuart (stara Rose), Bill Paxton (Brock Lovett), Victor Garber (Thomas Andrews)

### Zgodba

Prvo in zadnje potovanje "nepotopljive" ladje, ki se je na poti iz Southampton na New York leta 1912 po trčenju z ledeno goro potopila v pičlih dveh urah. Jack Dawson s kolegom v pristanišču priigra vstopnici za tretji razred *Titanika*, nakar na palubi pred samomorom reši bogataško Rose; zaljubita se še v isti noči, toda mirno morje in prevelika hitrost ladje prekineta njuno romanco. V sedanosti skupina roparjev zakladov s *Titanika*, na čelu z Brockom Lovettom, išče lastnico izgubljenega medaljona s slike, ki naj bi jo usodne noči narisal Jack.

Film je točno takšen, kot da bi ga naredili v najboljših časih MGM-a. Razsipniški, namreč. Tako so včasih snemali spektakle. Vzeli so preprosto, čim bolj banalno zgodbo, z obvezno nesmrtno la-di-da ljubezensko

zgodbo in vanjo zmetali tone denarja. Toliko so trošili, so rekli, da bi dosegli čim večjo stopnjo avtentičnosti. Podobno kot sedaj v TV-intervjujih sanja režiser *Titanika*, James Cameron. Zanj imamo nekaj novic, kar se tiče avtentičnosti: koga briga, če so preproge, po katerih hodijo igralci, točno takšne, kot so bile na tapravem *Titaniku*, če pa je osrednja zgodba iz trte izvita. Stvar je pač popolna fikcija – in bo ostala, kljub temu, da so zgradili model ladje v naravni velikosti. Uf, smo navdušeni.

Film naj bi "upravičeno" stal 280 milijonov, ali kolikor je že. Upravičeno? Dajte no, mar bi najeli kakega tretjerazrednega scenarista, da bi malo sčistil Cameronove baročne, osladne in dostikrat odvečne dialoge. Raje bi najel montažerja, ki bi dal vsej zadevi ritma, ne pa da se nam zdi, da je stvar še daljša od že tako absurdnih treh ur in 14 minut.

*Titanik* je katastrofalen film katastrofe. Nič manj in nič več. Je točno tak, kot bi bil eden izmed mnogih filmov katastrofe, ki so jih kot besni snemali v 70-tih. Da bi ustvarjalci to prekrili, so se zanašali na najsodobnejšo tehnologijo. A stvar še vedno izgleda, kot bi jo posneli doma, v banji. Vsi prizori, kjer *Titanika* lahko občudujemo na plovti, pa se nam zdijo bolj narisani od **Levjeja kralja**.

Če vas zanima zgodovina *Titanika*, raje preberite kako knjigo. Če hočete gledati klasičen film katastrofe z vsemi klišeji (saj ne, da bi teh manjkalo *Titaniku*), si raje oglejte **Pozejdono avanturo**. Če pa hočete prihraniti tri ure časa, potem film enostavno preskočite. Čez 20 let bo še vedno na dnu. Tako ladja kot film.

A.B.

## trgovci

Clerks

ZDA 1994

dolžina 89'

režija Kevin Smith

scenarij Kevin Smith

fotografija David Klein

glasba Scott Angley

igrajo Brian O'Halloran (Dante Hicks), Jeff Anderson (Randal), Marilyn Ghigliotti (Veronica), Lisa Spoonauer (Caitlin), Jason Mewes (Jay), Kevin Smith (Silent Bob)

### Zgodba

Dante in Randal, špecerist in videotekar, predeta čas delovnih dni nekje na pozabljenem koncu mesta, bolj kot stranke ali biznis pa ju zanimajo življenje, seks, Vojna zvezd in sploh vse. V pomešanem vrstnem redu.

Z veliko zamudo, zato pa toliko bolj od srca, se je na naša velika platna nekam tiho prešvercal tale srčni, nizkopračunski, skrajno neodvisni prvenec zdaj 27-letnega Kevina Smitha, ki poleg pisanja scenarijev, režiranja in igranja iskreno uživa še v prebiranju stripovskih albumov. Smithov filmček je v bistvu črno-bela minimalistična vinjeta, ki jo sestavlja izključno dialog med Dantejem – ki zgleda kot skrokana verzija Charlieja Sheena –, neprespanim prodajalcem v špeceriji na koncu New Jerseyja, ter Randalom, letargičnim



mladcem, ki v videoteki čez cesto izposoja kasete. V ognjemetu nabrušenih dialogov, generacijske filozofije in eksistenčne ekonomije, v paradi naključnih frisoov, oralnih ekscesov, prebliskov in vriskov boste zvedeli vse o bivših, sedanjih in bodočih spremljevalkah, smislu življenja, vplivu kariere na spolno življenje ter predvsem to, kaj je narobe s koncem **Jedijeve vrnitve**, tretjega dela **Vojne zvezd**. Trgovci so sicer že štiri leta stara zgodba, a kljub temu mali veliki film o tem, kako bi se delavski razred dandanes v raju samo dolgočasil. Ko je Kevin Smith pod svoj projekt potegnil črto, je račun znašal natanko 27.575 dolarjev, kar je bilo dovolj za iskrič film, za prvo nagrado na festivalu Sundance, za laskavo priznanje v Cannesu in aplavz na ljubljanskem Film Art Festu l. 1996. Mimogrede, v razmislek slovenskim filmarjem, režiser Smith je na kraju snemanja, v špeceriji QuickStop, delal štiri leta, tudi med nastajanjem filma, ki ga je snemal 21 dni. In mimogrede, film se je z ljubljanskih platen pobral tako neopazno, kot je prišel. V šestih dnevih. Uf!

M.M.

## zbogom, dekleta

**Kiss the Girls**

ZDA 1997

dolžina 120'

režija Gary Flender

scenarij David Klass, po romanu Jamesa Pattersona

fotografija Aaron Schneider (I)

glasba Mark Isham

igrajo Morgan Freeman (Alex Cross), Ashley Judd (Kate McTiernan), Cary Elwes (Nick Ruskin), Tony Goldwyn (Will Rudolph), Jay O. Sanders (Kyle Craig)

**Zgodba**

Kate McTiernan je mlada, seksi, dična, mična gospodična, ki jo ugrabi zlobni oboževalec dr. Hannibala Lecterja in drugih podobnih negativcev. Naključje je hotelo, da je isti mož ugrabil tudi nečakinjo policista Alexa Crossa in še nekaj deklet, ki jih ima zaprte v neki kleti. Kate uspe pobegniti, nakar se pri iskanju pridruži Crossu.

Zadnje čase je toliko filmov z nekim zaključnim *twistom*, da vam gre že kar na bruhanje. In kako se še drugače reče takšnemu "izvirnemu" *twistu*? Nesti gledalca žejnega čez vodo. Nekateri filmi znajo to speljati res elegantno. Tako mimogrede in tako spretno vas obrnejo, da ste prav zadovoljni in si rečete: "Ups, tole je pa res bila domislica. Le kako so se kaj takega spomnili?" Takšna je bila recimo srhljivka **Krik** (*Scream*, 1997). Le kdo bi si mislil, da sta bila morilca dva. To razkritje na koncu je bil pravi šus v glavo. Šus, ki je tako zadel, da ga je bilo treba v kino iskat kar večkrat. In se potem najdejo frajerji, ki mislijo, da so pogruntali stvar za uspešnico. Gremo združiti filme **Sedem** (*Seven*, 1995), **Ko jagenjčki obmolknejo** (*Silence of the Lambs*, 1991) in *twist* iz **Krika** in – hopla! – že imamo novi hit, novo mojstrovino. Res? Eee! Minus deset točk. Vse,

kar ima film **Zbogom, dekleta** skupnega s **Sedem**, je Morgan Freeman. Od **Jagenjčkov** so si sposodili zamisel sodelovanja med seksi dekletom in izkušnim detektivom, iz **Krika** pa so pobrali glavni štos – torej, da gre za dva morilca. Sicer pa je film kot napisan na kožo nezahtevnemu gledalcu: pravega detektivskega dela zanj – za razliko od krimičev iz hollywoodske zlate dobe – tukaj ne bo, saj nima kaj tuhtati. Sledi in "odkritja" so zgolj naključna, tako za gledalce kot za filmske junake. Naracija torej, ki se kvalificira kvečjemu za kak video popl, nikakor pa ne zadostuje za kino film. A zato je tu seksi Ashley Judd, ki film, če bi ga ocenjevali, povzdigne na lepo okroglo dvojko.

A.B.

## zlomljeni glas

**Hollow Reed**

VB 1995

dolžina 104'

režija Angela Pope

scenarij Paula Milne, po noveli Nevilla Bolta

fotografija Remi Adefarasin

glasba Anne Dudley

igrajo Sam Bould (Oliver Wyatt), Martin Donovan (Martyn Wyatt), Ian Hart (Tom Dixon), Joely Richardson (Hannah Wyatt), Jason Flemyng (Frank Donally)

**Zgodba**

*Devetletni Oliver se zateče k očetu Martynu, kar je nenavadno, saj že dlje časa živi z materjo in očimom, njenim drugim možem. Martynu, geju po spolni usmeritvi in zdravniku po poklicu, kmalu kapne, da sina ne matretirajo huligani, marveč očim. Toda kaj lahko stori ločeni gej v konservativni sredini?*

Martyn in Hannah, Oliverjeva mati, sta šla narazen, ker Martyn homoseksualnih nagnjenj ni mogel več skrivati. Skrbništvo nad Oliverjem je bilo dodeljeno navidez primernejši, dejansko pa čustveno zaslepljeni in spolno neuravnovešeni materi, ki si je medtem našla ljubimca Franka. Ločena starša pač verjameta sinovi zgodbi, da ga mlatijo ulični huligani. Ko pa Oliver naslednjič pride z zlomljeno roko, še bolj zaprt vase, oče odkrito podvomi, da se je poškodoval z vrati avtomobila. Poškodbe se vrstijo, strah v otrokovih očeh pa nezadržno raste. Martynu se posveti, da se nad Oliverjem najverjetneje sadistično znaša materin ljubimec, Hannah pa si v strahu pred novo ljubezensko katastrofo tega niti v sanjah ne upa priznati. Martyn se edini zaveda tragičnih posledic, žal pa ima kot deklarirani homoseksualec zvezane roke. Oliverjevo življenje se medtem sprevača v vse večji pekel, ali bolje, v *reality show*, posnet v jeziku trilerja. Drži, zloraba otrok je patološki vzporedni pojav sodobne družbe, dogaja pa se tudi v boljših familijah, trdi britanska režiserka Angela Pope, ki se v žanrskem skrupcalu **Ujetnika** (*The Captives*, 1996) nikakor ni mogla spomniti, kaj bi rada povedala. Tokrat šokantno zgodbo obravnava zbrano, malodane hladno dokumentaristično, saj vso zgrozo zreducira na Oliverjev prestrašeni, objokani pogled, kar odtehta



Morgan Freeman  
Zbogom, dekleta

goro besed ter zaobide patetične digresije, ki se v filmski industriji tako rade limajo na drame z aktualistično družbeno moralno tematiko. *Zlomljeni glas* je definitivno eden najbolj poglobljenih filmov na to temo, učna ura in tričetrt, ki je ne gre kar tako prešpricati. Tudi v formalnem pogledu.

M.M.

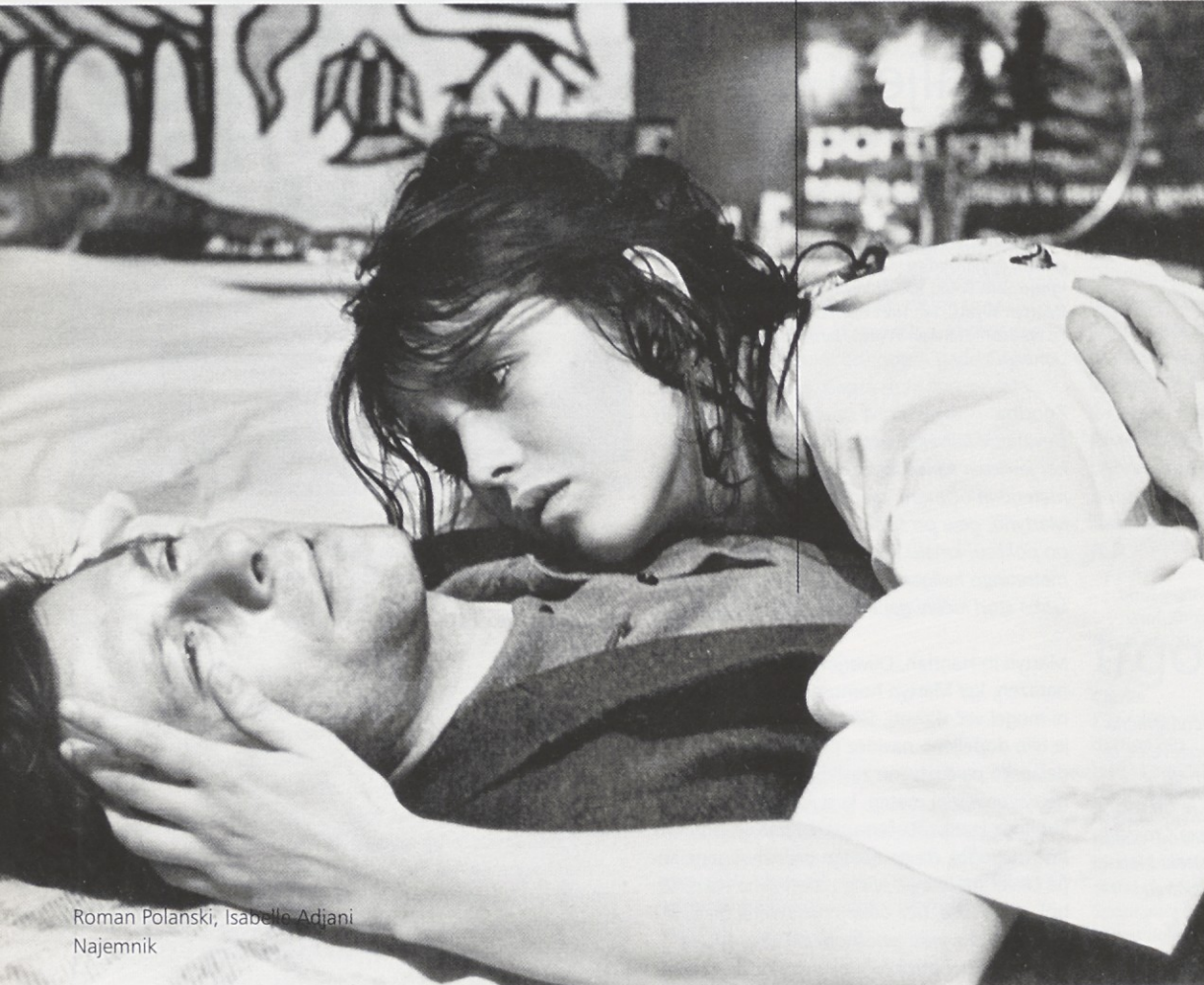
Nil Baskar, Aleš Blatnik,  
Max Modic, Simon Popek



# roman polanski

nil baskar

"Avtor brez opusa, slovar brez gesel?"



Roman Polanski, Isabelle Adjani  
Najemnik

## "POLANSKIJEVSKI"

Na samem začetku je potrebno poudariti, da je v primeru Romana Polanskega leksikografski pristop sila naporno in predvsem rizično početje. Ne zato, ker bi imeli težave z etimologijo "polanskijevskih" terminov (ustrezen prevod elegantne francoske izpeljanke polanskiénne v domač jezik najdemo le stežka, srečevali bi najbrž le okorne približke kot "polanskijevski", "polanskovski"...) ali njihovimi konciznimi pomeni, temveč bržkone zato, ker kinematografija Romana Polanskega nikoli ne bo (postala) avtorski opus v pomenu Forda, Hitchcocka ali Godarda, temveč (ostala) serija tematsko in estetsko bolj ali manj sorodnih ekskurzij na terene režiserjevih obsesij in fascinacij. Skratka, ne bo nudila toliko dovršenega (in smiselnega) pojmovnega sistema, kot ga zahteva leksikografska praksa. Polanski pač ni režiser, ki bi v skladu z neko vnaprej izdelano metodološko projekcijo ali vizijo intencionalno in kontinuirano strukturiral svoj univerzum in konfiguriral njegove elemente, temveč je to tip, ki nekatere izmed svojih zgodb prenaša sincerely sabo po več deset let, druge pa je zmožen sproducirati v pičlih štirinajstih dneh.

Če torej Polanski reče, da rad snema filme in da v tem uživa, mu gre brez zadržkov verjeti; že kar cinična, a v končni instanci verodostojna bi bila tudi ugotovitev, da

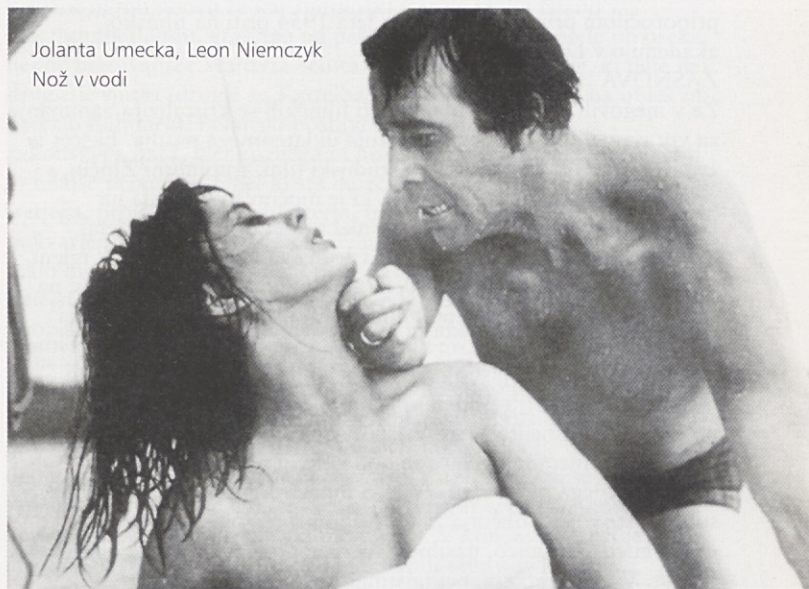


je "opus" Romana Polanskega, za razliko od nekaterih velikih in pedantnih "metodologov", odvisen od spremenljivk, ki spadajo nekeje v register produkcijskih okoliščin (zagotovitev sredstev, sodelavcev, lokacije in glavne ženske vloge) in niso več stvar avtorjeve refleksije. Seveda se morajo režiserjeve intence vselej zoperstavljati in uklanjati grobim omejitvam produkcijskih, sistemskih in ideoloških okoliščin, kar pa v sosledici pušča sledi, zato lahko posamezne člene nekega režiserjevega opusa zlahka identificiramo kot "tujke" v avtorskem korpusu (filmi, ki jih režiserjem "speljejo", ali pa so narejeni zgolj, da prinašajo denar) in jih zaradi boljše preglednosti tudi izločimo; ko pa to storimo pri Polanskem, ne samo da ne ostane mnogo, temveč tudi to, kar že ostane, nikakor ne more biti reprezentativni ali celo konstitutivni primerek njegove kinematografije. Vzemimo denimo *Pirate*, film, ki ga je po rekolokaciji prve žene Romana Polanskega, Barbare Kwiatkowske (bolj znane kot Barbara Lass), kasneje srednje opažene evropske igralka, Polanski nosil v glavi kar četrto stoletja (zamisel je dobil konec leta 1959, scenarij sta z Gérardom Brachom spisala leta 1973. leta). Če lahko zanj torej rečemo, da nikakor ni bil film, ki bi ga Polanski ne želel narediti in da pri tem tudi ni bil oviran, v filmu vseeno ne najdemo mnogo tematik, specifičnih za predhodne filme. Podoben primer je *Tess*, nastal šest let pred omenjenim, za katerega realizacijo si je Polanski prizadeval, odkar je Sharon Tate Hardyjevo novelo tik pred tragičnim pokolom na Bel Airu pozabila v Londonu na nočni omarici. Tudi tokrat je ob dokaj megalomanski in perfekcionistični produkciji nastal film, sicer eden bolj cenjenih, a zopet diskontinuuiran v nizu. Kar želimo s primeroma v osnovi nakazati, je, v kolikšni meri delo Romana Polanskega registrira zunanje vplive, kako močno se vulgarno delovanje produkcijskega aparata vpisuje v njegovo avtorstvo in nenazadnje, kako organska je povezava med njegovimi filmi in življenjem. Vsled vsega tega je njegovo delo skupek načinov in zanimanj, ki se ne podaljšujejo nujno ena v drugo, saj evoluirajo v zelo majhni meri, ali pa sploh nič.

#### "POLANSKIJEVSKI", HOLLYWOOD & EVROPA

Zelo pavšalno gledano velja, da je bazična (in klasična) razlika med evropskim in ameriškim filmom v stopnjah njunega samozavedanja, v obliki samorefleksije medija, ki jo podajata. Če prvi to zavest na konceptualni ravni jasno inkorporira v samo sporočilo filma, se v drugega ista vednost vstavlja med materialnim procesom registriranja in montaže, kar je itak vedno nujnost, če režiser celotnega mehanizma ne uvidi in intencionalno povnanji. Prvi pol je torej nek deklarativni obrambni mehanizem pred kapitalistično surovostjo mehanskih procesov, ki izdelavo filma spremljajo, drugi pa si pred tem zatiska oči in raje kuje dobiček; ameriški film je eskapističen, ker takšen hoče biti in ker je itak pozabil biti drugačen. Jasno je, da gre tu za skrajno posploševanje, ki bolj kot razločku med Evropo in Hollywoodom služi razmisleku o tem, kaj naj bi evropski film sploh bil, vseeno pa takšno posploševanje v nemaločem korespondira s pojmom (hollywoodskega) žanra. Žanr kot tipično hollywoodska praksa (invencija bolj redko, tudi če rečemo, da Hollywooda niso izumili Evropejci) je najbližje temu, čemur bi želeli reči praksa ameriške filmske produkcije in kamor bi po njihovih značilnostih zlahka uvrstili tudi filme Romana Polanskega. Prav ameriška žanrska praksa je tista, ki s svojimi formalnimi konvencijami najbolje odseva specifične nekega produkcijskega aparata in avtorja, ki znotraj njega izvršuje minorne akomodacije, ki jih lahko interpretiramo tudi kot njegovo "avtorstvo". To je v marsičem gledišče, ki ga je zavzemal francoski novi val in njegovi protagonisti, ko so slavili sofisticirano avtorstvo Hitchcocka, Hawksa ali Langa, in ga poizkušali reflektirati v lastnem delovanju. Zopet se je Evropa obnašala kot hrbtna stran kovanca, kot zavedna refleksija kapitala in njegovih fraktalnih pojavov, kapitala ki je, kot vemo, itak hrbtna stran filma. Torej Evropa, ki sama sebe vidi kot ontološko esenco filma, a potrebuje svoj materialni antipod, Hollywood, da bi to lahko dokazala. Kje se tu nahaja Polanski? Prav nikjer, saj ne uspe zadostiti niti enemu kriteriju: za evropskega gledalca ali kritika je preveč hollywoodski, preveč potencialno všečen, preveč šibka je njegova

filmska samorefleksija in premalo racionalna in premišljena estetika, da bi ga lahko mirne duše postavljali ob bok dinozavrom evropskih novih valov. Za enakega onkraj Atlantika je Polanski marsikdaj preveč evropski, celo preveč intelektualističen (in seveda dekadenten), njegova estetika nekako smrdi po modernizmu, njegova preigravanja žanrskih formul se zdijo cinična na prav evropski način. Obema sicer ugaja relativna gledljivost njegovih filmov, moti pa ju tesnobna obsesivnost, ki jo je zopet težko pripisati čemurkoli drugemu kot značilnostim njegovega življenja. V nadaljevanju bomo poizkušali Polanskemu poiskati nek teritorij, kjer ne bo deloval kontradiktorno; če so njegova preteklost, njegovi filmi in on sam iz njega/sebe naredili posebno vrsto označevalca brez dejanskega referenta, je morda tega moč zopet najti s pazljivim manevriranjem med fikcijo njegovih filmov in fakti njegove biografije. Morda je na tem mestu potrebno poudariti, da je pri Polanskem bio-filmografija težko ločljiva od kakršnekoli refleksije njegovega dela, zato bo figurirala že tu in sedaj. Vsekakor pa bomo poizkušali ne pasti na limanice njegovemu baročno razkošnemu kurikulumu.



Jolanta Umecka, Leon Niemczyk  
Nož v vodi



Catherine Deneuve  
Odvratnost

#### FAKTIČNI FANTOM

Že v ranem otroštvu je Roman Polanski kot edinec židovskega para neobvezne konfesije prvič premeščen. Rojen je l. 33 v Parizu, že tri leta kasneje pa se njegovi selijo nazaj na rodno Poljsko v upanju na boljši standard. Roman odrašča v kozmopolitskem miljeju Krakowa, v katerega pa kaj hitro zareže invazija nacistov. Tu se pričnejo njegove mladostne muke: družina se sprva znajde v getu, ki ga Nemci do leta '43 postopoma preseljujejo v koncentracijska taborišča. Romanu odpeljejo mater, ki vojne ne preživi, ter očeta in sestro. Njega predtem pri desetih letih oddajo v skrb poljski družini,



ki ga pozneje pošlje v oddaljeno vas, kjer Roman za nekaj časa postane katolik. Vseskozi je brez formalne izobrazbe, ki jo mora nato trudoma pridobiti v pozni puberteti. Po vojni se oče vrne z novo ženo in Roman dokaj samostojno odrašča v stalinističnem kaosu povojne Poljske. Počasi se izobražuje, v kino pa začne hoditi že med okupacijo. Nekje po vojni vidi Errola Flynna v **Robinu Hoodu**, ki se trdno usidra v njegov spomin. Pozneje neuspešno študira; sprva elektrotehniko, nato slikarstvo, kjer se prvič izkažejo njegovi umetniški talenti, ko iz preprostih tihožitij dela groteskne ekspresionistične pejzaže. Že pri trinajstih začne delati na radiu, kjer spozna skupino igralcev in se posledično seli v gledališče, kjer se odlično znajde. Pred koncem študija se prvič sreča s filmom; nekako se uspe približati Andrzejju Wajdi, ki snema film **Tri zgodbe** in naveže prijateljske odnose z ljudmi, ki bodo v prihodnosti predstavljali novi poljski film. Na Krakowski Dramski šoli ga diskvalificirajo zaradi njegove podpopprečne višine in znajde se pred možnostjo vpoklica v vojsko. Ko se že pripravlja na emigracijo, ga Wajda pokliče in mu da manjšo vlogo v svojem naslednjem filmu **Generacija**, kar ga reši pred obupom in denarno stisko. Z dobrim priporočilom prijateljev mu uspe leta 1954 priti na filmsko akademijo v Lodzu.

#### ZASNOVA

Že v njegovih zgodnjih študentskih filmčkih se kristalizira zanimanje za vprašanja dominacije, podrejanja in latentnega nasilja. Eksces je že njegov prvi (l. 1957) uradni študijski film, triminutni **Zločin**, s prizorom zabadanja in igro senc, ki je močno spominjala na Hitchcockov **Psiho**, le da se je ta imel pripetiti šele čez tri leta.

Z **Razbijanjem zabave** Polanski naslednjega leta izkaže velik talent za bizarne domislice: odloči se, da bo dokumentiral šolski ples, na skrivaj pa se domeni s tolpo huliganov, ki sredi večera vdrejo na plesišče in razbijajo nosove njegovim sošolcem. Polanski vse vestno zabeleži, filmček pa jasno naleti na sovražen odziv. Všeč ni tudi njegovemu mentorju Andrzejju Munku, sicer pionirju povojnega poljskega dokumentarnega filma, a ga vseeno reši z izjavo, da gre za izviren dokumentarec. Nato se pod vplivom Becketta loti absurdističnega filma **Dva moža in omara**, kjer suvereno izkaže vso subtilnost svojega občutja za človeško krutost, neumnost, indiferenco, aroganco, nasilnost, perverzno, ničevost, egoizem in norost. V tem kratkem, petnajstminutnem filmčku lahko detektiramo večino tematskih nastavkov, ki jih Polanski vedno znova transplantira iz enega filma v drugega. Možakarja, ki iz morja prineseta omaro, jo nosita čez vas in mesto, da bi se naposled lahko vrnila v morje, opravita pravi mučeniški *tour de force*, ki se ob glasbi Krzystofa T. Komede, takrat avantgardne figure poljskega jazza, pozneje stalnim sodelavcem Polanskega, zdi kot kondenzirani, kvintesenčni manifest "polanskijevskega" nihilizma in črne satire.

Ko **angeli padejo z neba** naslednjega leta je oniričen, mutiran *flash-back* starke, ki pazi na javno stranišče in se spominja svoje vitalne mladosti, ljubezni in lepote, medtem ko mimo nje hodijo groteskne moške kreature. Barvite, baročno nabuhle podobe iz spominov se mešajo s sivo, monokromatsko sedanostjo, ki je podložena z naravnimi zvoki pisaarjev. Polanski tu vpelje diskontinuiran čas, ki pri njem sicer ni prav pogost, in zaprt prostor, ki ga razbija z nekim drugje (prostori starkinih spominov, zeleni travniki, rečni breg, bojišče). Po svoji v osnovi simbolistični naravi in grobi vizualnosti je med filmi Polanskega še najbolj poljski in soroden Wajdovi estetiki. *Dva moža in omara* Polanskemu prineseta nagrado na Bruseljskem

festivalu, v istem času pa se prvič tudi poroči. Barbara Kwiatkowska, njegova mlada žena, je takrat na poti h karieri filmske igralka, in ponudbe kapljajo iz Francije in Španije. Oba se za nekaj časa nastanita v Parizu, kjer si Polanski z ženininim predujmom kupi rdečega Mercedesa, znak njegovih simpatij do kapitalističnega zahoda in potrošniške družbe. Nasploh obvelja Polanski v sledečih letih kot velik apolet zahodne družbe, še zlasti ameriške, katere demokratično ureditev in svobodo govora hvali navkljub lastnim poznejšim nevsččnostim z ameriškim pravosodjem. Tako se tudi leta '68 na Cannesem festivalu precej hladno udeležuje militantnih akcij svojih francoskih kolegov, ki kanijo sesuti festival, degenerirani proizvod buržoazne konzumne družbe, in si nekako zapravi simpatije francoskega novega vala.

Vrnimo se v leta '61/'62, ko v Parizu najprej posname **Debeluha in suhca** ter nato na Poljskem **Sesalce**. Oba filmčka sta koncizna nadgradnja sedaj že konsolidiranega čuta za grotesknost in tematik moči in dominacije v odnosu dveh ljudi. *Debeluh in suhec* že vsebuje mračnjaški ton, ki ga bo Polanski mojstrsko poustvaril v **Slepi Ulici**. Polanski se takrat mojstri v stilistični abstrakciji in mineralizaciji čiste basenske fabule, ki jo podaja skozi filter strupene, kavstične satire, ki jasno oponira dvema velikima satirikoma istega obdobja, Felliniju in Tatiju. Od prvega ga loči hladna izčiščenost podob, od drugega krutost in demiurška indiferenca do lastnih junakov, zunaj katerih ni nič slabšega od njih samih.

#### "ŠAMPION MODERNEGA OKUSA"

To so stalnice "polanskijevske" poetike, ki se bodo sčasoma omilile, ali celo zapakirale v bankabilno obliko, ko se bo Polanski na zahodu prisiljen preživljati.

V naslednjih letih se Polanski utirja na nek trajektorij modernega življenskega stila, ki ga razpenja med Pariz, London in naposled Hollywood. **Nož v vodi**, njegov prvi celovečerec in hkrati zadnji poljski film, mu v Ameriki prinese veliko kritiško priznanje, ne uspe pa izboljšati njegovega gmotnega boja pri iskanju novega dela. V Parizu spozna Gérarda Bracha, sorodno dušo, s katerim v naslednjih letih oscenarita vse važnejše filme Romana Polanskega (z izjemo **Kitajske četrti**, katere renomirani scenarist je Robert Towne). Druži ju še nekaj. Oba sta pravkar izgubila žensko (ironično Polanskemu prva žena pobegne z Karlom Heinzom Boehmom, zvezdo Powellove **Smrti v očeh** (*Peeping Tom*, 1960), enega Romanovih priljubljenih filmov) in teorija pravi, da takrat zasnujeta maščevanje ženskemu spolu, ki bo od ženskih likov v filmih zahtevalo predajanje poniževanju in občasno norost. Koliko lahko mizogine tendence samega Polanskega pripišemo tej razlagi, je predvsem vprašljivo, dejansko pa je moč od **Odvratnosti** dalje zaznati stalno ponavljajoč se motiv trpeče, mazohistične, posiljene in nore ženske. V **Deklici in smrti** se sicer zgodi prelom, ko ženski lik stvari čvrsto vzame v svoje roke in svojo superiornost celo potencira z absolutno močjo nad drugim, instanco odpuščanja, a mora biti pred tem vseeno brutalno mučena in posiljena.

Z **Nožem v vodi** Polanski izgubi svoj domicil, ko mu tla pod nogami spodnese sam takratni poljski predsednik Gomulka z izjavo, da za takšno razmišljanje, kot ga je režiser v filmu izrazil, v komunistični Poljski ni prostora. Bilo je to prvič, da so Polanskega indirektno ideološko ekspatriirali, drugič je to leta 1978 storil losangeleški sodnik Rittenband, ko mu je zagrozil, da bo po prebiti kazni zaradi posilstva mladoletne osebe izgnan iz Združenih držav. Obakrat se je Polanski vrnil v Pariz, ki je v njegovem življenju zavzel vlogo



Slepa ulica



Ples vampirjev



Kitajska četrt



Najemnik



bežiščne daljice in pribežališča pred podivjanim pritiskom medijev. Razmišljanje, ki ga je podal Polanski v *Nožu v vodi*, resnično ni moglo obroditi sadov v ideološko privitem poljskem režimu, ki je umetnikom narekoval socialistično konstruktiven pristop v prikazovanju trenutnega družbenega stanja. Družbena stratusa, ki ju je v namestil v film, dobro situiran meščanski par srednjih let, on buržoazne provinience, ona dosti mlajša in bolj statusni simbol njemu, na drugi strani pa napol delinkventni mladenič, prvoborec v vzhajajočem generacijskem konfliktu, podoben tisočem mladim ljudem po celem svetu, sta jasno bolj ustrezala klimi zahoda, kot pa domovini Polanskega. Poleg tega mu je s filmom uspelo duh časa poustvariti tudi na formalnem nivoju. Če je Polanski že prej izkazoval svoj neverjetni dar za srednje nasičeno organsko kompozicijo, jo je tu nadgradil z modernističnimi prijemi, ki so filmu dajali za tiste čase ultra moderen look; tako moderen, da se je film, ko je naposled pricuriljal do Združenih držav, kaj hitro znašel na naslovnici *Time Magasina* in nato še med nominacijami ameriške Akademije za film za najboljši tuji film leta 1964. Mladi in zmedeni Polanski, ki so ga v Ameriki že označili za nadarjenega prebežnika iz za železne zavese, se je znašel ob boku Fellinija, svojega idola, ki je z 8 1/2 naposled tudi zmagal. Kljub temu je postal Polanski "šampion" modernega okusa in se kmalu premestil v London, ki je bil v svojem "swinging sixties" desetletju – ko je veljal za najbolj dekadentno mesto na svetu.

#### PARIZ - LONDON - HOLLYWOOD - PARIZ

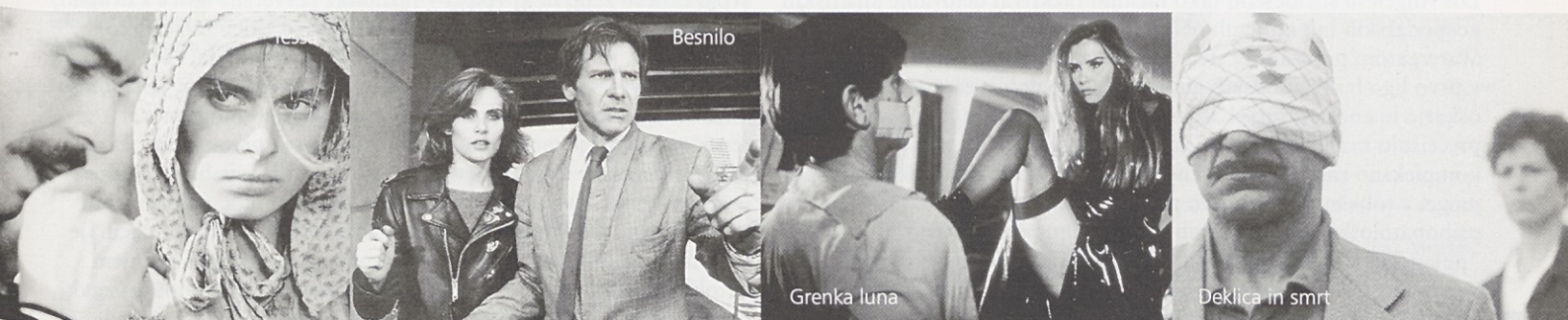
Če je z *Nožem v vodi* Polanski očaral zahodno publiko in zlasti kritike, je z naslednjim filmom mednje zanesel dvom. Pokazal je, da v popolnosti razume žanrske konvencije in mehanizme, ko je za Compton Films, nič kaj preveč profilirano produkcijsko hišo, ki je bila dotlej preokupirana z nizkoprorračunskimi grozljivkami in trilerji, posnel napeto psihološko srhljivko, polno morbidne tenzije in patoloških vsadkov. V osnovi gre za sofisticirano razdelavo mentalnega propada mladega dekleta, ki ji nek mladostni dogodek, najverjetneje očetova spolna zloraba, priziva bolesto ambivalentne reakcije na vse, kar je povezano s telesom in intimo. V vsakodnevnih soočanjih hipno sicer reagira normalno, a vsako naslednje dejanje privzame povsem patološke dimenzije. Ko se sama zapre v stanovanje, kjer sicer živi s sestro in njenim ljubimcem, pričnejo njena mentalna stanja ukrivljati sam prostor in čas ter se izrisovati na površini stanovanja, ki zadobiva nove globine, razsežnosti in oblike. Novo stanovanje postane povnanjen singularni dekletov svet, zaprti prostor, skrita kamrica njenih patoloških obsesij. Vse, kar vanj vdira, aktualna in realna zunanost, ga destabilizira in ogroža. Catherine Deneuve, ki mlado dekle igra, uspe z hladno neprepustnim obrazom še dodatno potencilirati perverzne podtöne v psihu svojega lika. Poleg prav boleče prisotnosti velikih planov njenega obraza Polanski gledalca šokira z vizualnimi atributi konvencionalne srhljivke (nenadne razpoke v tleh in stenah, hipni prividi v ogledalu, nelagodni zvoki in šumu – slovita tonska lestevica, ki stopnjuje omračevanje uma...), le da tu prevzemajo vlogo psihotičnih indicev, ki zaznamujejo dekletovo moteno percepcijo. V vsemu je *Odurnost* tesnoben film, ki gledalca imponira z nelagodjem vsled njegovega prisiljeno voajerskega gledišča. Da je dogajanje filma postavljeno v Veliko Britanijo, se je takrat izkazalo za smotno potezo, kot se spominja Polanski: " *Doumela sva* (z Gérardom Brachom op.p.), da se zgodba, ves čas na meji

*fantastike, v kateri so sanje in realnost v duhu mlade device, ki jo spolnost hkrati privlači in odbija, globoko prepletene, lahko odvija le v deželi, kot je Velika Britanija, kjer vas nimajo takoj za norca, če vidite fantome ali slišite vračajoče se duhove.*"

Šlo je predvsem za to, da je bila v tistem času angleška kritika (in gledalstvo) mnogo bolj naklonjena filmom s fantastičnimi primesmi kot francoska, zato je film naletel na veliko resnejši odziv, kot bi v Franciji. V tem lahko vidimo srečno naključje ali pa kar nek topografski indic "polanskijevske" avtorske politike, ki za prizorišče svojega filma vedno uspe najti nek specifičen geografski milje; Polanski kot da že celo kariero manevrira med štirimi ali petimi nacionalnimi produkcijami (francosko, ameriško, angleško, rodno poljsko in italijansko) in v njih pušča sledove svoje obsesivne kinematografije, ki v stiku z specifikami okolja zadobiva vedno nove oblike in se pusti mutirati.

Ko se je v sredini šestdesetih Polanski dovolj aklimatiziral na angleško meglo in "swinging London", je lahko posnel svoj najbolj manifestativni in po mnenju mnogih kritikov in fanov najboljši film, *Slepo ulico*. Film do skrajnosti izkoristi "polanskijevski" zaprti prostor in mu dodeli že kar ontološki status: Holly Island v Northumberlandu, graščina na peščeni sipini, dostopna le ob oseki, nekoč prebivališče Walterja Scotta. V tako izčiščen milje, ki daje nek druge le slutiti (druge so Kattelbach, družina, ki pride na obisk in Terezin ljubimec), Polanski postavi trikotnik, sestavljen iz zakonskega para, mehkužnega in histeričnega moža v srednjih letih in mlajše perverzne žene, ki sta daleč od zakoncev iz *Noža v vodi*, ter tretjega, proliferičnega gangsterja, tragične figure, ki jo uniči ženska pokvarjenost in moška šibkost. Film je delirična groteska, ki ji je kaj malo mar za gledalčev naivni pozitivizem. Za ljubitelje absurda, črnega humorja in bizarne situacijske komike je film dandanes prava okopašna fešta, kot je nekdaj veljal za nihilističen in brezsmislen film, ki je sam sebi v namen.

Film je poleg obešenjaškega humorja dobesedno pretkan z elementi krutosti in spolnosti; do izraza tu prihaja ingenuozna filmska govornica Polanskega, ki zmore svoje vrhunce najbolje doseči z malo dialoga, preko povsem kinematografskih sredstev. Zdi se, da Polanski potrebuje le igralce, ki vsaj približno vedo, kaj hoče on, in kamermana, ki vidi svet podobno njemu. V končni instanci je *Slepa ulica* poglobljena študija intersubjektivnih odnosov znotraj opisanega tipa trikotnika, razmerij moči, ki v njem vladajo in vloge ženske med dvema moškima. Zopet smo zaprepani nad dramaturškimi kompetencami Polanskega, nad suvereno psihološko profiliranimi liki in razdelanim potekom dogodkov. Od kje Polanskega suverenost na terenu psihologije in psihopatologije? Po mojstrski *Slepi ulici* je avtorska politika Romana Polanskega nekako postala bolj jasna. Njegovo okoriščanje žanrskih obrazcev, njihov premeščanje, rekontekstualizacija in perversiranje žanrskih narativnih mehanizmov so s strani nekega poljskega emigranta delovali vsaj anahrono, če že ne neverjetno. Polanski je zato eden najboljših dokazov (in najbolj paradoksalnih), da je jezik trde in konvencionalne žanrske konvencije univerzalen mnogo bolj kot partikularne filmske dialektike denimo dokumentarnega, eksperimentalnega, družbeno kritičnega ... filma, ki ga v vsaki kinematografiji delajo po nekih lastnih merilih. Ta internacionalizem Polanskega se poleg njegovih izjemnih zmožnosti prilaganja kaže tudi v neki imigrantski identiteti, ki jo njegovi filmski junaki venomer delijo z njim; od *Odurnosti*, kjer sta Catherine Deneuve





(v filmu Carol Ledoux) in njena sestra Belgijki v Londonu, preko *Slepe ulice*, kjer je Tereza Francozinja na Škotskem, do **Rosemaryjinega otroka**, kjer sta zakonca Woodhouse katolika med protestantsko večino. Še večkrat gre preprosto za nelagodje v tujem prostoru, za sovražen, nepoznan teritorij, kamor Polanski svoje junake in gledalce zapira v neki iluziji varne izolacije in samozadostnosti, ki pa se ponavadi izkaže za zmotno in pogubno. To je značilno za skorajda sleherni filmski prostor, ki ga je poselil. Žanrska instanca, ki smo jo maloprej omenili, je postala nad vse evidentna s **Plesom vampirjev**, filmom v "vampirskem modusu", ki ga je Polanski z wunderkindovsko inventivnostjo tako izdolbel, da je presegel golo parodijo in postal ultimativna žanrska refleksija, ki pa vseeno ne razmišlja nič bolj premišljeno kot Polanski osebno. Iz filma je očitno predvsem to, da za njim stoji avtor, ki so mu žanrski obrazci tako dolgo ležali pod kožo, da jih lahko povnanja tudi v napol budnem stanju; ko pri tem uporabi nekaj najbolj originalnih vizualnih rešitev v zgodovini žanra, nastanejo filmi, kot so *Ples vampirjev*. Če pri *Slepi ulici* žanr ni bil jasno zaznaven, temveč je šlo za nekakšno psevdo angleško črno komedijo s primesmi nedoločljivega ekspresionizma, potem je bil *Ples vampirjev* polnokrven zadetek v srce žanra, ki ga je obravnaval. Tudi sicer je v tem času (1967) za Polanskega kazalo zelo dobro; vabil ga je Hollywood, v Londonu je spoznal Sharon Tate, veliko ljubezen svojega življenja, visoka in pomembna poznanstva so mu obetala dobičkonosne filmske pogodbe. Naslednje leto se je preselil v Ameriko, kjer se je po literarni predlogi Ire Levina hitro lotil svojega najbolj kontroverznega filma *Rosemaryjin otrok*.

#### HOLLYWOOD - LONDON - PARIZ - RIM - HOLLYWOOD

Domala vse je danes znano o sodelovanju med Polanskim in Antonom LaVeyem, samoooklicanim papežem Satanove Cerkve, ki je sodeloval pri snemanju filma z namenom, da bi se zgodbi zagotovili "avtentični" satanistični odenki. To sodelovanje je bila ena izmed etap snemanja, ki je filmu kulturni status zagotovila še pred postprodukcijo. Hkrati je na nek način predstavljala nehoteno transgresijo Polanskega samega, ko sta s Sharon Tate postajala hiperpopularni ikoni mladega, kontrakulturnega in zatripanega Hollywooda. Bolni Charles Manson je prav zaradi LaVeyevega sodelovanja pri filmu natančno vedel, kdo in kaj sta zakonca Polanski, ko je poslal svoje motene morilce nad njuno hišo na Cielo Drive na Bel Airu. Pokol, ki je pretresel zahodno civilizacijo prav sredi najbolj romantične faze generacijskih premen v njenih urbanih središčih, je še bolj trajno posegel v filmsko kariero Romana Polanskega. Po *Rosemaryjinem otroku* potrebuje štiri leta, da se povere in ves svoj frustriran gnev izlije v edinstvenega **Macbetha**, najbolj krvavo filmsko adaptacijo Shakespearja z nazorno prebodenimi nosečimi ženami, majhno deco in vsesplošno krutostjo. Krvava ekscenost je filmu zaprla vrata v Ameriko, dosti bolje pa se mu je godilo v Veliki Britaniji in preostali Evropi. Nato sledi italijanska epizoda v življenju Polanskega, s filmom **Kaj?**, mehko pornografijo s Sydne Rome, Marcellom Mastroiannijem in odvečno zgodbo, ki njegovemu ugledu naredi več škode kot koristi. Polanski se v teh letih sploh bolj brezciljno potika med Rimom, Parizom in Londonom, dokler ga leta 1973 ne pokliče Jack Nicholson in mu naroči, naj svojo rit čim hitreje prinese v Hollywood. Ostalo je polpretekla zgodovina. S **Kitajsko četrtjo** po originalnem scenariju Roberta Towna je Polanski ustvaril kvintesenčni film sedemdesetih, film, ki je preko trdokuhane zgodbe o nosljavem privatnem očesu v Los Angelesu štiridesetih tako lucidno razkrival delovanje ameriških gospodarskih in političnih oblasti, da so bile primerjave z Watergatom pravzaprav stvar vljudnosti. Nicholsona je film lansiral v prvo ligo hollywoodskih igralcev, sam je dobil šest nominacij za oskarja in enega prinesel Townu. Za Polanskega je film predstavljal precejšnjo razširitev fokusa, saj se je moral ubadati z bolj kompleksno zasnovanim scenarijem z več liki in prizorišči, kjer ni mogel v tolikšni meri na dan privleči svojih prostorskih in psihopatoloških obsesij; kljub temu je film prepoznavno "polanskijevski" s svojim ciničnim črnim humorjem, histerijo, perverzno in vsesplošno degeneriranostjo, ki kljub hollywoodski embalaži niso izgubili ostrine. **Podnajemnik** je zopet obsesiven

"polanskijevski" triler, kjer znova ustvari klavstrofobično meščansko stanovanje in z njim povezane psihoze, le da je žrtev tokrat on sam. Njegov daleč najbolj mračen film, ki pa pri gledalcu ne vzbuja ne tesnobne groze kot *Odurnost* ne absurdnih učinkov *Slepe ulice*. Film je predvsem morbiden in že skorajda depresiven, mentalni razkroj junaka pa tolikšen, da ta najprej podvomi o svoji spolni identiteti, nato pa si s skokom iz omejujočega bivališča vzame življenje.

#### HOLLYWOOD - PARIZ

Sicer Polanski v teh letih zopet zaužije udobje in hedonizem hollywoodskega življenja, dokler avgusta 1977 drugič ne prestopi zakonov države, ki mu nudi gostoljubje. Tudi o tej senzacionalni epizodi njegovega življenja je znano domala vse, zato preidimo v l. 1978. Polanski po prestanem opazovanju v zveznem zaporu Chino, ko mu grozi zaporna kazen in nato še izgon iz države, rajši sam zapusti Ameriko in kot davnega l. 1964 zbeži v Pariz. Naslednjih nekaj mesecev ga divje oblegajo kontinentalni novinarji, ko pa sam v javnost posreduje svoje fotografije in intervju, zanj izgubijo zanimanje. Od takrat dalje življenje Romana Polanskega ubira malce bolj mirno pot, kar pa ne izključuje njegovih vedno večjih filmskih ekscenov; s *Tess*, filmom, ki je nekakšen posmrten dolg Sharon, se pokaže, da so pri njem prisotne megalomanske tendence. Film sicer ni bil pretirano drag, je pa zahteval obilico originalnih kostumov in pogosto menjavanje lokacij v severni Franciji. Film so tam snemali zato, ker se Polanski v strahu pred možno ekstradikcijsko klavzulo med Anglijo in ZDA ni upal čez Rokavski preliv. Kot glavno protagonistko pripelje Polanski v film rosno mlado Nastassjo Kinski, v katere prihodnost vloži tako svojo ljubezen kot premoženje, kar se seveda izkaže za dobro naložbo. *Tess* se pri kritikih izkaže dobro, še bolje pa pri ameriški Akademiji za film: trije oskarji (za fotografijo, umetniško vodstvo in kostumografijo) potrjujejo, da njegova pedantnost pri verodostojnem poustvarjanju nekega obdobja ni bila zaman. Dobrih šest let nato čaka na novo priložnost, ki jo v velikem slogu zapravi s *Pirati*, ki je s končnim budžetom 33 milijonov \$ svojčas najdražji evropski film in hkrati največji fiasko Romana Polanskega. Dejstvo, ki govori v prid temu, da je njegova avtorska politika v osnovi žanrska, a v končni konsekvenci ne prenese dobro velikega proračuna. Polanski je pač od nekdaj bil specializiran za bolj komorne *plote*, tu pa se je dodatno soočal s čisto logističnimi problemi, ki so ga morda zabavali, a slabili njegovo režisersko disciplino in pozornost. Najbolj pa je za krah *Piratov* kriv prav scenarij, ki ga je Polanski optimistično prenašal s seboj dolga leta, dokler ni v osemdesetih deloval že malce anahrono in preživeto. Film ima vseeno izjemno svetle trenutke po zaslugi superiornega dela tehnične ekipe in obešenjaških gagov Waltera Matthaua. Veliki neuspeh je Polanskega diskvalificiral za tri leta; vrnil se je s svojo najnovejšo pridobitvijo, Emannuelle Seigner, ki postane pozneje tudi njegova žena, kot igralka pa na platno debitira prav v **Besnilu**. Zgodba tokrat Polanskemu leži; klavstrofobičen vohunski triler s prepoznavno mero sofisticirane perverzije in celo primesmi fantastičnosti. Harrison Ford se kot Američan v Parizu obnese izvrstno, v iskanju izginule žene je izgubljen tako zelo, kot je moral biti izgubljen Polanski sam, ko je bogvekje iskal svojo izgubljeno ženo. Po tem bolj umirjenem in intrigantnem trilerju Polanski stopi v devetdeseta z mnogo rompa in ekscesa; **Grenka luna**, kjer razkazuje svojo nosečo ženo in jo vpleta v raznolike perverzne igrice z drugim, starejšim moškim, so nekateri razumeli kot sofisticirano obliko samoironije, ki si jo je Polanski privzgojil na stara leta, spet drugi pa kot indic avtorske izpraznjenosti, ki je prisiljena iritirati, če sploh še hoče biti opažena. Kakorkoli že, *Grenka luna* ni slab film, saj resnično nakazuje možno evolucijo režiserjevih preokupacij, ki pričinja ženskim likom dajati večjo globino, jih osvobajati njihove ustaljene vloge žrtve in jim celo v roke polagati moč odločanja ali celo ubijanja. Da Polanski pri tem šokira na tako lasciven način, je prav tako novost, saj poudarjeno eksplicitna erotizacija pri njem nikoli ni imela (z izjemo *Kaj?*) stalnega mesta med drugimi nastavki njegove poetike. Zadnja instanca te nakazane evolucije je seveda



*Deklica in smrt*, po priznani drami Ariela Dorfmana, kjer nastopa ženski lik v sicer za Polanskega klasično komorni uprizoritvi zaprtega prostora, v katerem med par vdre tretji, vsiljivec, ki s svojo intervencijo izkristalizira pozicije vseh vmešanih. Polanski je tokrat prvič položil ženski v roke toliko racionalne moči, da zmore potlačiti pod sabo histerične moške, ki bi v nekem trenutku lahko tudi nehali biti ali njeni mučitelji ali njeni soprogi.

Če smo na samem začetku Polanskemu odrekli opus, mu sedaj neizpodbitno priznavamo avtorstvo in kinematografski genij, neločljivo zvezan z dogodki v njegovem življenju. Če smo še pozneje rekli, da je Roman Polanski olupek brez jedra, označevalec brez referenta, ki se je tudi sam naredil tako transparentnega, da nikogar več ne zanima, kaj govorijo njegovi filmi in v katerem jeziku sploh govorijo, lahko morda na koncu ugotovimo, da "pravi čas" Romana Polanskega še sploh ni prišel, da to niso bila pozna šestdeseta ali, paradoksalno, sedemdeseta, ko je bil stalen gost svetovnih tabloidov, ampak bo to nekje nedaleč v prihodnosti, ko se bodo filmski ustvarjalci ozirali nazaj in se učili z rekombinacijo konvencionalnih elementov nekega žanra dosepati posebne kinematografske učinke. •

#### Opombe:

1 Niti najmanj. *Pirati* so v produkciji Dina De Laurentiisa in arabskega multimilijonarja Taraka Ben Ammarja stali dobrih 25 milijonov USD, ki so jih porabili za izgradnjo tehnološko zahtevnega galeona Neptun, na katerega palubi se je odvijal film, pod njo pa je prebivala celotna filmska ekipa z vsemi tehnikalijski vred. To pa ni vse.

V obmorskem letovišču Port El Kantaoui v Tuniziji so s pomočjo skoraj 10 000 arabskih delavcev zgradili celoten filmski studio in kulise karibske trdnjave v naravni velikosti. Resda je Dino na Polanskega vršil pritisk, še zdaleč pa ni moč reči, da slednji ni v popolnosti nadzoroval vseh potankosti produkcije.

2 Zaprti prostor kot eden glavnih "polanskijskih" narativnih modusov figurira v domala vseh njegovih filmih, vztrajno pa se ponavlja tudi trikotna konfiguracija par – vsiljivec, ki jo z rahlimi variacijami (in ne nadgraditvami) lahko brez težav zasledujemo: *Dva moža in omara* (omara kot tretji), *Nož v vodi*, *Slepa ulica*, *Rosemaryjin otrok* (dete-zlo kot tretji), pozneje začne varirati ali sploh izgine, da bi se v *Deklici in smrti* zopet pojavila v povsem originalni obliki. Zanimivo bi se bilo vprašati kje korenini.

3 Ugotovitev, ki morda zveni pretirano, cika pa tudi na relativno odsotnost Polanskega kot avtorja v polju filmske teorije, ki se ga zelo redko poslužuje za teoretsko vozilo, prav redko pa tudi sploh omenja. Vsaj z izjemo zgodnje faze, ko so se ga v luči krvavega umora Sharon Tate 8. avgusta 1969 vsaj fakultativno lotili Pascal Kan(, Jacques Belmans in Ivan Butler. Po letu sedemdeset se o njem veliko več piše po dnevnem časopisju, kot v filmsko-teoretski publicistiki. Pri nas pa ga denimo že l. 1970 na Radiu Zagreb Ante Peterlić pozitivistično odpravi kot cinika in režiserja, "...čigar talent je nesporen, a njegove intence dubiozne."

4 V krstnem listu je Roman Raymond, v Romana pa ga starši po vrnitvi na Poljsko preimenujejo v zmotnem prepričanju, da je to poljski ekvivalent za Raymonda.

5 Polanski si za nazorno transpozicijo gledalčeve pozicije tu dovolj vnašati halucinatorne mentalne podobe, ki jih bomo odslej v tolikšnem obsegu srečali le še v Rosemaryjinem otroku

6 Voajerizem in gledalčeva sokrivda pri obeh umorih sta seveda že ob svojem času izzvala aluzije na Hitchcocka. Lahko pa verjamejo Polanskemu, ko v pogovorih odgovarja, da glede Hitchcocka res ne ve. Seveda je prav v tej nevednosti in nezanimanju vsebovan ves razloček med obema cineastoma: Polanski gledalca za njegovo soudeležbo ne kaznuje in mu tudi ne nastavlja pasti – preprosto ga le fascinira, slepi, kot je nad tematiko fasciniran tudi sam. Hitchcock na drugi strani gledalca vplete v mehanizme identifikacije, ga napravi za sokrivega in ga tudi kaznuje, kar je zopet indic intencionalnosti njegovega opusa, ki seveda lahko to postane tudi preko tovrstne metodološke "intrige". Da ne ve, torej drži, ker Polanski o tem res ne poseduje vednosti, gledalca ne vkalkulira v svoje podjetje, ampak ga vedno znova zanj le pridobiva.

7 *Cinéma 65*, n° 93

8 Prvotni naslov scenarija, ki sta ga Polanski in Brach spisala, je bil *Čakajoč Katellbacha*, kar je dovolj očitna referenca na Becketta. Naslov je Polanski kasneje spremenil, obdržal pa je Kattelbacha, ki je v filmu zreduciran na akuzmatski glas onkraj telefonske žice, torej šefa obeh gangsterjev, ki bi moral priti po Dickieja, a ga ta nikoli ne dočaka. Drugače je Kattelbach korpulentna in realna oseba ter prijatelj Polanskega, skupaj pa sta nastopila v *Debeluhu in subcu*.

9 Neki angleški psihiater je bil po ogledu *Odvratnosti* prepričan, da za filmom stoji izšolana in kompetentna psihoanalitična avtoriteta, tako prepričljivo verodostojni in detajlno opisani so se mu zdeli simptomi junakinjine bolezni.

#### FILMOGRAFIJA:

Kratki filmi na Poljskem:

1955-1957

Rower (Kolo)

nedokončani kratki film

1957-1958

Morderstwo (Zločin)

študentski preizkusni film, 40 m

1958

Rozbijemy Zabawe (Razbijanje zabave)

kratki študentski film

1958

Dwaj Ludzie z Szafa (Dva moža in omara)

(zaključni študentski film, 15', čb)

scenarij in režija: R. Polanski

glasba: Krzysztof T. Komoda

igrajo: Maciej Kijowki, Kierownik Zdjek in Ryszard Borski.

1959

Gdy Spadaja z Nieba Anioły (Ko padejo angeli)

(diplomski film, 20', barvni)

scenarij in režija: R. Polanski

fotografija: J. Kucharski

igrajo: Barbara Kwiatkowska, Jakub Goldberg, Roman Polanski

Kot igralec na Poljskem :

1953

Trzy Opowiesci (Tri Zgodbe), Konrad Nalecki

1954

Pokolenie (Generacija), Andrzej Wajda

1955

Zaczarowany Rower (Začarano kolo), Silik Sternfeld

1956

Koniec Wojny (Konec noči), Julian Dziedzina

1958

Ladzwoncie do Mojej Zony (Telefonirajte moji ženi), Jaroslav Mach

1959

Lotna, Andrzej Wajda

1960

Niewinni Czarodsieje (Nedolžni šarmerji), Andrzej Wajda

Ostroznie Yeti (Pozor, Jeti), Andrzej Csekalski

Do widzenia do jutra (Nasvidenje do jutri), Jannos Morgenstern

Kratki filmi v Franciji:

1961

Le Gros et le Maigre (Debeluh in Suhec)

(16', čb)

scenarij, režija, montaža: R. Polanski in Jean-Pierre Rousseau.

glasba: K. T. Komeda.

igrajo: R. Polanski in A. Kattelbach

1962

Les Mammiferes ou Bipedes familiers (Sesalci ali domači dvoonožci)

(10', čb)

režija: R. Polanski.

scenarij: A. Kondratiuk, R. Polanski

glasba: K. T. Komeda

Celovečerni filmi:

1962

Nož v vodi (Nož w wodzie)

94', čb, Poljska

producent: Stanislaw Sylewicz

scenarij: Jerzy Skolimowski, Jakub Goldberg, Roman Polanski

fotografija: Jerzy Lipman

glasba: Krzysztof Komeda-Trzcinski

montaža: Halina Prugar

igrajo: Neon Niemczyk (Andrzej), Jolanta Umecka (Krystyna), Zygmunt Malanowicz (mladenič)

1965

Odvratnost (Repulsuion)

104', čb, VB

producent: Gene Gutowski

scenarij: Roman Polanski, Gérard Brach

fotografija: Gilbert Taylor

glasba: Chico Hamilton

montaža: Alistair McIntyre

igrajo: Catherine Deneuve (Carol), Ian Hendry (Michael), John Fraser (Colin), Yvonne Furneaux (Helen), Patricj Wymark (lastnik stanovanja), Renee Houston (Gospodična -Balch)



1966

**Slepa ulica (Cul-de-sac)**

107', čb, VB

producent: Gene Gutowski, Compton Films

scenarij: Roman Polanski, Gérard Brach

fotografija: Gilbert Taylor

glasba: Krzysztof Komeda-Trzcinski

montaža: Alistair McIntyre

igrajo: Donald Pleasance (George), Françoise Dorleac (Teresa), Lionel Stander (Richard), Jack McGowran (Albert)

1967

**Ples vampirjev (Dance of the vampires / The Fearless Vampire Killers / Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck)**

91 min', barvni, VB/ZDA

producent: Gene Gutowski

scenarij: Roman Polanski, Gérard Brach

fotografija: Douglas Slocombe

glasba: Krzysztof Komeda-Trzcinski

montaža: Alistair McIntyre

igrajo: Jack MacGowran (Profesor Abronsious), Roman Polanski (Alfred), Alfie Bass (Shagal), Jessie Robins (Rebecca), Sharon Tate (Sarah), Ferdy Mayne (Grof Von Krolock)

1968

**Rosemaryjin otrok (Rosemary's Baby)**

137', barvni, ZDA

producent: William Castle

scenarij: Roman Polanski, po noveli Ire Levina

fotografija: William Fraker

glasba: Krzysztof Komeda-Trzcinski

montaža: Sam O'Steen, Robert Wyman

igrajo: Mia Farrow (Rosemary), John Cassavetes (Guy Woodhouse), Ruth Gordon (Minnie Castevet), Sidney Blackmer (Roman Castevet), Maurice Evans (Hutch), Ralph Bellamy (Dr. Sapirstein)

1971

**Macbeth**

140', barvni, VB

producent: Andrew Braunsberg

scenarij: Roman Polanski, Kenneth Tynan, po drami Williama Shakespearea

fotografija: Gil Taylor

glasba: Third Ear Band

montaža: Alistair McIntyre

igrajo: John Finch (Macbeth), Francesca Annis (Lady Macbeth), Martin Shaw (Banquo), Nicholas Shelby (Duncan), John Stride (Ross), Stephen Chase (Malcolm), Paul Shelley (Donalbain), Terence Bayer (Macduff), Diane Fletcher (Lady Macduff)

1973

**Kaj? (Che?)**

112', barvni, Italija-Francija-DDR

producent: Carlo Ponti

scenarij: Gérard Brach, Roman Polanski

fotografija: Marcello Gatti, Giuseppe Ruzzolini

glasba: Claudio Gizzi

montaža: Alistair McIntyre

Igr.: Sydne Rome (Nancy), Marcello Mastroianni (Alex), Hugh Griffith (Joseph Noblart), Romolo Valli (Giovanni), Guido Alberti (Priest), Gianfranco Piacentini (Tony), Roger Middleton (Jimmy), Roman Polanski (Mosquito)

1974

**Kitajska četrt (Chinatown)**

130', barvni, ZDA

producent: Robert Evans

scenarij: Robert Towne

fotografija: John A. Alonzo

glasba: Jerry Goldsmith

montaža: Sam O'Steen

igrajo: Jack Nicholson (J.J.Gittes), Faye Dunaway (Evelyn Mulwray), John Huston (Noah Cross), Perry Lopez (Escobar), John Hillerman (Yelburton), Darrell Zwerling (Hollis Mulwray), Diane Ladd (Ida Sessions), Roy Jenson (Mulvihill), Roman Polanski (huligan z nožem)

1976

**Podnajemnik (Le locataire / The Tenant)**

126', barvni, Francija/ZDA

producent: Andrew Braunsberg

scenarij: Gérard Brach, Roman Polanski, po noveli Rolanda Toporja

fotografija: Sven Nykvist

glasba: Phillipe Sarde

montaža: Françoise Bonnot

igrajo: Roman Polanski (Trelkovsky), Isabelle Adjani (Stella), Shelley Winters (upravnica), Melvyn Douglas (G.Zy), Jo Van Fleet (Mme. Dioz), Bernard Fresson (Scope), Lila Kedrova (Mme. Gaderian)

1980

**Tessa (Tess)**

190', barvni, Francija/VB

producent: Claude Berri

scenarij: Gérard Brach, Roman Polanski in John Brownjohn, po noveli Thomasa Hardyja

fotografija: Geoffrey Unsworth, Ghislan Cloquet

glasba: Phillipe Sarde

montaža: Alistair McIntyre, Tom Priestley

igrajo: Natassia Kinski (Tess), Peter Firth (Angel Clare), Leigh Lawson (Alex d'Urberville), John Collin (John Durbeyfield), Arielle Dombasle (Mercy Chant)

1986

**Pirati (Pirates)**

124', barvni, Francija/Tunizija

producent: Tarak Ben Ammar

scenarij: Gérard Brach, Roman Polanski, John Brownjohn

fotografija: Witold Sobocinski

glasba: Philippe Sarde

montaža: Herve de Luze, William H. Reynolds

igrajo: Walter Matthau (kapitan Thomas Bartholomew Red), Cris Campion (Frog), Damien Thomas (Don Alfonso), Richard Pearson (Padre), Charlotte Lewis (Dolores), Olu Jacobs (Boumako), David Kelly (kirurg)

1988

**Besnilo (Frantic)**

120', barvni, ZDA/Francija

producent: Thom Mount, Tim Hampton

scenarij: Roman Polanski, Gérard Brach

fotografija: Witold Sobocinski

glasba: Ennio Morricone

montaža: Sam O'Steen

igrajo: Harrison Ford (Dr. Richard Walker), Emmanuelle Seigner (Michelle), Betty Buckley (Sondra Walker), John Mahoney (Williams), Jimmie Ray Weeks (varnostnik), Yorgo Voyagis (ugrabitelj), David Huddleston (Peter), Gerard Klein (Gaillard)

1994

**Grenka luna (Bitter Moon)**

Francija/VB

producent: Roman Polanski

scenarij: Roman Polanski, Gérard Brach, John Brownjohn, po noveli *Lunes de Fiel*

Pascala Brucknerja

fotografija: Tonino Delli Colli

glasba: Vangelis

montaža: Glenn Cunningham

igrajo: Emmanuelle Seigner (Mimi), Peter Coyote (Oscar), Hugh Grant (Nigel), Kristin Scott-Thomas (Fiona), Victor Banerjee (g. Sikh), Sophie Patel (Amrita), Patrick Albenque (Steward), Stockard Channing (založnica)

1995

**Deklica in smrt (Death and the Maiden)**

producent: Thom Mount, Josh Kramer

scenarij: Ariel Dorfman, Rafael Yglesias, po drami Ariela Dorfmana

fotografija: Tonino Delli Colli

montaža: Herve DeLuze

igrajo: Sigourney Weaver (Paulina Escobar), Ben Kingsley (Dr. Roberto Miranda), Stuart Wilson (Gerardo Escobar)

**Ostale vloge:**

1969

**The Magic Christian**

1972

**Weekend of a Champion**

1974

**Andy Warhol's Dracula / Blood for Dracula / Young Dracula**

1976

**The Evolution of Snuff**

1991

**Back in the USSR**

1991

**Behind the Scenes: A Portrait of Pierre Guffroy / L'envers du decors: Portrait de Pierre Guffroy**

1994

**Grosse fatigue**

1994

**Una pura formalita**



## AVTORJI ČLANKOV

BENSON, Michael:

Hong Kong, preizkusni kamen - 1

festival: Hong Kong '97

3,4/1997 (str. 36)

O Iztrebljevalcu, digitalnem videu, Sarajevu in

Hong Kongu - 2

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 82)

BRAATZ, Peter:

Memento: Marvin John Nance (1943-1996) - 3

1,2/1997 (str. 31)

CHION, Michel:

David Lynch is Alive - 4

5,6/1997 (str. 3)

Lynch-kit - 5

5,6/1997 (str. 4)

ČAKŠ, Aleš:

B.F.I. - institucija filmskih doživetij - 6

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 80)

EMERŠIČ-MALI, Živa:

Na otoku sredi Nila - 7

festival: Kairo '96

1,2/1997 (str. 18)

Trije nagrajani filmi (Frozen, Suzaku, Will It Snow

For Christmas?) - 8

festival: Rotterdam '97

1,2/1997 (str. 20)

Ice Storm - 9

3,4/1997 (str. 43)

Ademir Kenović, intervju - 10

festival: Cannes '97

3,4/1997 (str. 44)

Porzus - 11

5,6/1997 (str. 20)

One Night Stand - 12

5,6/1997 (str. 21)

EVERSON, William K.:

Griffith in Rojstvo naroda - 13

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 22)

FURLAN, Silvan:

Z Lanterno v filmsko zgodovino - 14

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 3)

GILL, David:

Rojstvo naroda: sirota ali izobčenec? - 15

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 19)

GORIČAN, Uroš:

Snemaj! - 16

festival: Grožnjan

5,6/1997 (str. 26)

GRUNBERG, Serge:

Vodič: kako se izgubiti v Lynchevem univerzumu - 17

5,6/1997 (str. 9)

JOUSSE, Thierry:

Izgubljena cesta: čutna izolacija po Lynchu - 18

5,6/1997 (str. 14)

KAVČIČ, Bojan:

Outsider - 19

1,2/1997 (str. 7)

Melodrama in groteska - 20

festival: Berlin '97

1,2/1997 (str. 28)

KERNEL, Igor:

Vzporedna zgodovina filma - 21

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 32)

KLOPČIČ, Matjaž:

Legenda o Ugetsu - 22

1,2/1997 (str. 54)

Senso - 23

3,4/1997 (str. 51)

Prisluhnite Britaniji / Listen to Britain - 24

5,6/1997 (str. 50)

Henri Langlois, ustanovitelj Francoske kinoteke - 25

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 24)

Sacha Guitry v Slovenski kinoteki - 26

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 55)

KOCJANČIČ, Nerina:

Čamčatka - 27

1,2/1997 (str. 5)

Adoor Gopalakrishnan - 28

festival: Pesaro '97

3,4/1997 (str. 26)

Stari in novi video - 29

5,6/1997 (str. 27)

LEILER, Ženja:

William Shakespeare's Hamlet - 30

3,4/1997 (str. 41)

Welcome to Sarajevo - 31

3,4/1997 (str. 42)

Hana-bi - 32

5,6/1997 (str. 19)

Chinese Box - 33

5,6/1997 (str. 22)

Ovosodo - 34

5,6/1997 (str. 22)

MODIČ, Max:

Herzog - 35

1,2/1997 (str. 9)

Bilo je nekoč na Vzhodu - 35a

3,4/1997 (str. 29)

Zadnji krik iz kinodvorane - 36

5,6/1997 (str. 32)

NEMANIČ, Ivan:

Filmski spomin na misijonarja I. F. Barago - 37

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 10)

PAJKIČ, Nebojša:

Pillow Book - 38

1,2/1997 (str. 32)

Rouben Mamoulian - 39

slovar cineastov

1,2/1997 (str. 58)

PELKO, Stojan:

Lom kapitalizma in valovi shizofrenije - 40

1,2/1997 (str. 36)

Izgubljena cesta: cesta v nedogled - 41

5,6/1997 (str. 12)

Oranžna sozvezdja civilizacije: Zrcaljena podoba - 42

5,6/1997 (str. 30)

Yasujiro Ozu - 43

slovar cineastov

5,6/1997 (str. 55)

POGAČIČ, Vladimir:

Filmska umetnost v službi zločina - 44

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 42)

POHAR, Nejc:

Breaking the Waves, Healing the World - 45

1,2/1997 (str. 48)

O.J. Simpson se izgubi na Izgubljeni cesti - 46

5,6/1997 (str. 16)

POPEK, Simon:

Slovenska pomlad - 47

1,2/1997 (str. 3)

Ekspres, Ekspres - 48

1,2/1997 (str. 10)

Intervju: Igor Šterk - 49

1,2/1997 (str. 11)

Resnice in laži - 50

festival: Rotterdam '97

1,2/1997 (str. 23)

Cronenbergov Trk: režiser kot raztelesen igralec - 51

3,4/1997 (str. 5)

Tsai Ming-liang - 52

3,4/1997 (str. 34)

Takeshi Kitano - 53

3,4/1997 (str. 35)

La Femme defundue - 54

3,4/1997 (str. 39)

Ta'm e ghillas (Taste of Cherry) - 55

3,4/1997 (str. 40)

Sweet Hereafter - 56

3,4/1997 (str. 40)

David Lynch - intervju - 57

5,6/1997 (str. 10)

Keep Cool - 58

5,6/1997 (str. 19)

Histoire milosne - 59

5,6/1997 (str. 21)

Metroland - 60

5,6/1997 (str. 23)

Regeneration - 61

5,6/1997 (str. 23)

Pozabljeni Maurice Elvey - 62

festivali: Pordenone '97

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 4)

Nepredvidljivi Louis Malle - 63

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 57)

PRASSEL, Igor:

Dobrodošli v Sarajevu - 64

festival: Sarajevo '97

5,6/1997 (str. 24)

B.F.I. - institucija filmskih doživetij - 65

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 80)

RIEPE, Manfred:

Karcinomi užitka: telesa in tuja telesa v filmih D.

Cronenberga - 66

3,4/1997 (str. 10)

SLUGA, Dejan:

Abstraktni animirani film - 67

7,8&amp;9,10/1997 - Lanterna (str. 35)

ŠIRCA, Majda:

Srečko za srečo drugih (Felix) - 68

1,2/1997 (str. 4)

Leni Riefenstahl: Triumf filma - 69

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 59)

ŠKAFAR, Vlado:

Lom valov: Druga stran besede - 70

1,2/1997 (str. 42)

Filmi iz Irana, prvi poskus - 71

3,4/1997 (str. 21)

ŠPRAH, Andrej:

Ekspres, ekspres: arabske filmskega spomina - 72

3,4/1997 (str. 46)

Moder v obraz skozi zaveso Dima - 73

5,6/1997 (str. 36)

Aki Kaurismaki: Samotarski val evropskega filma - 74

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 67)

ŠTEFANČIČ, JR., Marcel:

Memento: Robert Mitchum, James Stewart - 75

3,4/1997 (str. 3)

Full Contact: Wong Kar-wai in kinematografija

distance - 76

3,4/1997 (str. 32)

Clint za predsednika - 77

5,6/1997 (str. 44)

Umrli leta 1997 - 78

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 74)

ŠTRAJN, Darko:

R. W. Fassbinder, avtor evropske melodrame - 79

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 61)

ŠVIGELJ-MERAT, Brina:

Marguerite Duras: Ali jo vidite? Vidim - 80

7,8 &amp; 9,10/1997 - Lanterna (str. 52)



TRUFFAUT, François:  
Določena tendenca francoskega filma - 81  
7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 47)

UNGERBÖCK, Andreas:  
Izgnanstvo ali vrnitev domov? - 82  
3,4/1997 (str. 28)

VALENTINČIČ, Mateja:  
Pogib in počas - 83  
5,6/1997 (str. 29)  
Neil Brand - intervju - 84  
7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 6)

VALENTIČ, Joe:  
Srebrni Slovenci: 70 let na ameriškem ekranu - 85  
7,8 & 9,10/1997 - Lanterna (str. 12)

VALIČ, Denis:  
Staro in novo - 86  
festival: Rotterdam '97  
1,2/1997 (str. 26)

VRDLOVEC, Zdenko:  
Triptih Agate Schwarzkobler - 87  
1,2/1997 (str. 6)

VUČKOVIĆ, Miroljub:  
Land, mainland, noland: Filmski pejsaž v Rusiji - 88  
3,4/1997 (str. 16)  
Štirje pogovori na isto temo (G. Šengelaja, P. Lungin, O. Kovalov, S. Bodrov) - 89  
3,4/1997 (str. 18)

ZADNIKAR, Miha:  
Outsiderjeva pretveza - 90  
1,2/1997 (str. 8)  
Raketice iz zaglavja - 91  
1,2/1997 (str. 34)  
Lom valov: On, ona, oba - 92  
1,2/1997 (str. 39)

ZAJC, Melita:  
Zgodba o zaupanju - 93  
festival: Viennale '96  
1,2/1997 (str. 15)  
Trk: Pri živem telesu - 94  
3,4/1997 (str. 7)

ŽIŽEK, Slavoj:  
Orson Welles ali razcepljena subjektivnost - 95  
1,2/1997 (str. 50)  
Zakaj režiserji nihajo med različnimi konci filma? - 96  
5,6/1997 (str. 41)

## ORIGINALNI NASLOVI FILMOV

A  
Ascenseur pour l'échafaud, L'  
(L. Malle, 1957) - 63  
Assassin(s)  
(M. Kassovitz, 1997) - 64  
Afsaneh-ye Ah  
(T. Milani, 1991) - 71  
Ah kam  
(A. Hui, 1996) - 20  
Atlantic City, U.S.A.  
(L. Malle, 1980) - 63

B  
Bashu, gharibeh kouchak  
(B. Beyzaie, 1986) - 71  
Bachehaye Aseman  
(M. Majidi, 1997) - 71  
Basquiat  
(J. Schnabel, 1996) - 93  
Birth of a Nation  
(D. W. Griffith, 1914) - 13, 15  
Blade Runner  
(R. Scott, 1982) - 2  
Blue in the Face  
(W. Wang, P. Auster, 1994) - 73  
Breaking the Waves

(L. von Trier, 1996 - 40, 45, 70, 92  
Brigands  
(O. Iosseliani, 1996) - 88  
Budbringeren / Junk Mail  
(P. Sletaune, 1997) - 64

C  
Calling the Ghosts - A Story About Rape, War and Women  
(M. Jacobson, K. Jelinčič, 1996) - 64  
Cercle parfait, Le  
(A. Kenović, 1997) - 10  
Chinese Box  
(W. Wang, 1997) - 33  
Close Up  
(A. Kiarostami, 1990) - 50  
Close Up Long Shot  
(M. Chokrollahi, M. Mansouri, 1995) - 50  
Comrades, Almost a Love Story  
(P. Chan, 1996) - 20  
Crash  
(D. Cronenberg, 1996) - 51, 66, 94

Č  
Čamčatka  
(M. Novljan, 1996) - 27  
D  
Dadetown  
(R. Hexter, 1996) - 50  
Duh velikih jezer  
(F. Slak, 1995) - 37

E  
Einstein's Brain  
(K. Hull, 1996) - 93  
Ekspres, ekspres  
(I. Šterk, 1996) - 48, 49, 72

F  
Felix  
(B. Šprajc, 1996) - 68  
Femme defendue, La  
(P. Harel, 1997) - 54  
Frozen  
(W. Ming, 1996) - 8

G  
Gale, La  
(A. Jalili, 1989) - 71

H  
Hana-bi  
(T. Kitano, 1997) - 32  
Hamlet  
(K. Branagh, 1996) - 30  
Herzog  
(M. Milavec, 1996) - 35  
Histoire milosne  
(J. Stuhr, 1997) - 59

I  
Ice Storm, The  
(A. Lee, 1997) - 9  
I giorno della prima de 'Close Up'  
(N. Moretti, 1996) - 50  
Illtown  
(N. Gomez, 1996) - 64  
I Shot Andy Warhol  
(M. Harron, 1995) - 93

J  
Jour et la nuit, Le  
(H.-H. Levy, 1996) - 20  
Junk Mail  
(P. Sletaune, 1997) - 64

K  
Keep Cool  
(Z. Yimou, 1997) - 58  
Kelid  
(E. Foruzeš, 1986) - 71  
Khaneh siah ast  
(F. Farokhzad, 1962) - 71  
Khoda mi'ayad  
(M. Majidi, 1995) - 71

Khomreh  
(E. Foruzeš, 1993) - 71  
Kitchen  
(Y. Ho, 1996) - 1, 20

L  
Labyrinth of Dreams  
(S. Ishii, 1996) - 20  
Licensed to Kill  
(A. Dong, 1996) - 64  
Listen to Britain  
(H. Jennings, S. McAllister, 1942) - 24  
Lost Highway  
(D. Lynch, 1996) - 4, 17, 18, 41, 46, 57

M  
Mahi  
(K. Partovi, 1989) - 71  
Majorettes dans l'espace, Des  
(D. Fourier, 1996) - 64  
Man With a Plan, A  
(J. O'Brien, 1995) - 50  
Ma vie en rose  
(A. Berliner, 1997) - 64  
Meet John Doe  
(F. Capra, 1936) - 96  
Mein herz - niemandem!  
(H. Sanders-Brahms, 1996) - 20  
Metroland  
(P. Saville, 1997) - 60  
Moment of Innocence  
(M. Mahkmalbaf, 1996) - 50

N  
Namay e nadzik  
(A. Kiarostami, 1990) - 50, 71  
Nargess  
(R. Bani-Etemad, 1992) - 71  
Nobat-e asheghi  
(M. Mahkmalbaf, 1989) - 71  
Notorious  
(A. Hitchcock, 1946) - 96  
Nun va goldun  
(M. Mahkmalbaf, 1996) - 50

O  
One Night Stand  
(M. Figgis, 1997) - 12  
Opening Day of Close Up, The  
(N. Moretti, 1996) - 50  
Outsider  
(A. Košak, 1996) - 19, 90  
Ovosodo  
(P. Virzi, 1997) - 34

P  
Paradise Lost: The Child Murderers at Robin Hood Hills  
(J. Berlinger, B. Skinofsky, 1996) - 93  
Pedar  
(M. Majidi, 1996) - 71  
Pere humilie, Le  
(P. Claudel) - 96  
Pillow Book  
(P. Greenaway, 1996)  
Porzus  
(R. Martinelli, 1997) - 11  
Postaja 25  
(E. Kugler, 1997) - 29  
Postman Blues  
(Sabu, 1997) - 64  
Preku ezero  
(A. Mitricevski, 1996) - 64  
Procedure 769: Witness to an Execution  
(J. van Hoewijk, 1995) - 93

R  
Rabete  
(P. Derakhshandeh, 1986) - 71  
Real Life  
(A. Brooks, 1979) - 50  
Regeneration  
(G. Mackinnon, 1997) - 61  
Rusariye abi  
(R. Bani-Etemad, 1994) - 71



**S**  
**Sady skorpiona**  
(O. Kovalov, 1991) - 88  
**Savršeni krug**  
(A. Kenović, 1997) - 10, 64  
**Scream**  
(W. Craven, 1997) - 36  
**Senso**  
(L. Visconti, 1954) - 23  
**Signal Left, Turn Right**  
(H. Jianxin, 1996) - 1  
**Setuochi Moonlight Serenade**  
(M. Shinoda, 1996) - 20  
**Smoke**  
(W. Wang, 1994) - 73  
**Staro in novo**  
(N. A. Korda, Z. Alajbegović, 1997) - 29  
**Stunt Woman**  
(A. Hui, 1996) - 20  
**Suzaku**  
(K. Naomi, 1996) - 8  
**Sweet Hereafter, The**  
(A. Egoyan, 1997) - 56

**T**  
**Ta'm e ghillas**  
(A. Kiarostami, 1996) - 55  
**Tangna**  
(A. Naderi, 1973) - 71  
**Taste of Cherry**  
(A. Kiarostami, 1996) - 55  
**Territorio Comanche**  
(G. Herrera, 1996) - 64  
**Tian mi mi**  
(P. Chan, 1996) - 20  
**Tokio Fist**  
(S. Tsukamoto, 1996) - 93  
**Tri istorii**  
(K. Muratova, 1996) - 20  
**Triptih Agate Schwarzkobler**  
(M. Klopčič, 1996) - 87  
**True Story**  
(A. Jalili, 1996) - 71  
**Twin Town**  
(K. Allen, 1996) - 20  
**Typewriter, The Rifle & The Movie Camera**  
(A. Simon, 1995) - 93

**U**  
**Ugetsu monogatari**  
(K. Mizoguchi, 1953) - 22  
**Unfisch, Der**  
(R. Dornhelm, 1996) - 20

**W**  
**Welcome to Sarajevo**  
(M. Winterbottom, 1997) - 31, 64  
**William Shakespeare's Hamlet**  
(K. Branagh, 1996) - 30  
**Will It Snow for Christmas?**  
(S. Veysset, 1996) - 8  
**Wo ai chufang**  
(Y. Ho, 1996) - 20

**Z**  
**Zaman-e az dast rafteh**  
(P. Derakhshandeh, 1990) - 71

**Y**  
**Y'aura t'il de la neige a Noel?**  
(S. Veysset, 1996) - 8  
**Yume no ginga**  
(S. Ishii, 1996) - 20

## SLOVENSKI NASLOVI FILMOV

**A**  
**Ali bo za božič snežilo?**  
(S. Veysset, 1996) - 8  
**Atlantic City, U.S.A.**  
(L. Malle, 1980) - 63

**B**  
**Bashu, mali tujec**  
(B. Beyzaie, 1986) - 71

**Basquiat**  
(J. Schnabel, 1996) - 93  
**Bog**  
(M. Majidi, 1995) - 71  
**Brigands**  
(O. Iosseliani, 1996) - 88

**Č**  
**Čamčatka**  
(M. Novljan, 1996) - 27  
**Čas za ljubezen**  
(M. Makhmalbaf, 1989) - 71

**D**  
**Dadetown**  
(R. Hexter, 1996) - 50  
**Dan in noč**  
(H.-H. Levy, 1996) - 20  
**Dim**  
(W. Wang, 1994) - 73  
**Dobrodošli v Sarajevo**  
(M. Winterbottom, 1997) - 31, 64  
**Dom je temen**  
(F. Farokhzad, 1962) - 71  
**Dovoljenje za ubijanje**  
(A. Dong, 1996) - 64  
**Duh velikih jezer**  
(F. Slak, 1995) - 37  
**Dvigalo na morišče**  
(L. Malle, 1957) - 63

**E**  
**Einsteinovi možgani**  
(K. Hull, 1996) - 93  
**Ekspres, ekspres**  
(I. Šterk, 1996) - 48, 49, 72

**F**  
**Felix**  
(B. Šprajc, 1996) - 68

**H**  
**Hamlet**  
(K. Branagh, 1996) - 30  
**Herzog**  
(M. Milavec, 1996) - 35

**I**  
**Izgubljena cesta**  
(D. Lynch, 1996) - 4, 17, 18, 41, 46, 57  
**Izgubljeni čas**  
(P. Derakhshandeh, 1990) - 71  
**Iztrebljevalec**  
(R. Scott, 1982) - 2

**K**  
**Kaskaderka**  
(A. Hui, 1996) - 20  
**Kitajska skrinjica**  
(W. Wang, 1997) - 33  
**Ključ**  
(E. Foružes, 1986) - 71  
**Krik**  
(W. Craven, 1997) - 36  
**Kuhinja**  
(Y. Ho, 1996) - 1, 20

**L**  
**Labirint sanj**  
(S. Ishii, 1996) - 20  
**Ledena nevihta**  
(A. Lee, 1997) - 9  
**Legenda o Ahu**  
(T. Milani, 1991) - 71  
**Legenda o ugetsu**  
(K. Mizoguchi, 1953) - 22  
**Ljubezenske zgodbe**  
(J. Stuhr, 1997) - 59  
**Lom valov**  
(L. von Trier, 1996) - 40, 45, 70, 92

**M**  
**Mažoretke v vesolju**  
(D. Fourier, 1996) - 64  
**Metroland**

(P. Saville, 1997) - 60  
**Moder v obraz**  
(W. Wang, P. Auster, 1994) - 73  
**Moje srce - nikomur!**  
(H. Sanders-Brahms, 1996) - 20  
**Moje življenje v rožnatem**  
(A. Berliner, 1997) - 64  
**Morilci**  
(M. Kassovitz, 1997) - 64

**N**  
**Nemi stik**  
(P. Derakhshandeh, 1986) - 71

**O**  
**Oče**  
(M. Majidi, 1996) - 71  
**Odpadna pošta**  
(P. Sletaune, 1997) - 64  
**Ognjemet**  
(T. Kitano, 1997) - 32  
**Okus po češnjah**  
(A. Kiarostami, 1996) - 55

**Otroci neba**  
(M. Majidi, 1997) - 71  
**Outsider**  
(A. Košak, 1996) - 19, 90  
**Ovosodo**  
(P. Virzi, 1997) - 34

**P**  
**Popolni krog**  
(A. Kenović, 1997) - 10  
**Porzus**  
(R. Martinelli, 1997) - 11  
**Postaja 25**  
(E. Kugler, 1997) - 29  
**Postopek 769: Priče usmrtnice**  
(J. van Hoewijk, 1995) - 93  
**Poštarski blues**  
(Sabu, 1997) - 64  
**Preko jezera**  
(A. Mitricovski, 1996) - 64  
**Prisluhnite Britaniji**  
(H. Jennings, S. McAllister, 1942) - 24

**R**  
**Razvpita**  
(A. Hitchcock, 1946) - 96  
**Regeneracija**  
(G. Mackinnon, 1997) - 61  
**Resnična zgodba**  
(A. Jalili, 1996) - 71  
**Resnično življenje**  
(A. Brooks, 1979) - 50  
**Rojstvo naroda**  
(D. W. Griffith, 1914) - 13, 15

**S**  
**Senso**  
(L. Visconti, 1954) - 23  
**Setuochi polnočna serenada**  
(M. Shinoda, 1996) - 20  
**Sladki poslej**  
(A. Egoyan, 1997) - 56  
**Slepa ulica**  
(A. Naderi, 1973) - 71  
**Smernik levo, smer desno**  
(H. Jianxin, 1996) - 1  
**Spoznajte gospoda N.N.**  
(F. Capra, 1936) - 96  
**Staro in novo**  
(N. A. Korda, Z. Alajbegović, 1997) - 29  
**Suzaku**  
(K. Naomi, 1996) - 8

**T**  
**Teritorij Comanche**  
(G. Herrera, 1996) - 64  
**Tokijska pest**  
(S. Tsukamoto, 1996) - 93  
**Tovariša - skoraj ljubezenska zgodba**  
(P. Chan, 1996) - 20  
**Trenutek nedolžnosti**



(M. Mahkmalbaf, 1996) - 50  
Tri zgodbe  
(K. Muratova, 1996) - 20  
Triptih Agate Schwarzkobler  
(M. Klopčič, 1996) - 87  
Trk  
(D. Cronenberg, 1996) - 51, 66, 94

## U

Ustrelila sem Andyja Warhola  
(M. Harron, 1995) - 93  
Utešene knjige  
(P. Greenaway, 1996)

## V

Veliki plan  
(A. Kiarostami, 1990) - 50, 71  
Vrč  
(E. Foruzeš, 1993) - 71  
Vrt škorpionov  
(O. Kovalov, 1991) - 88

## Z

Zamrznjeni  
(W. Ming, 1996) - 8

## Ž

Ženska v obrambi  
(P. Harel, 1997) - 54  
Ženska z modrim pajčolanom  
(R. Bani-Etemad, 1994) - 71

## REŽISERJI/OSEBE

Afkhami, Behrouz - 71  
Alajbegović, Zemira - 29  
Alland, William - 78  
Allen, Kevin - 20  
Auster, Paul - 73  
Averback, Hy - 78  
  
Bani-Etemad, Rakhshan - 71  
Baraga, Irinej Friderik - 37  
Berliner, Alain - 64  
Berlinger, Joe - 93  
Beyzaie, Bahram - 71  
Blane, Sally - 78  
Bodrov, Sergej - 89  
Branagh, Kenneth - 30  
Brand, Neil - 84  
Brooks, Albert - 50  
Brooks, Elisabeth - 78  
Burrroughs, William S. - 78

Capra, Frank - 96  
Carow, Heiner - 78  
Caselotti, Adriana - 78  
Chan, Peter - 20  
Chokrollahi, Mahmoud - 50  
Clarke, Shirley - 78  
Claudel, Paul - 96  
Cousteau, Jacques - 78  
Craven, Wes - 36  
Cronenberg, David - 51, 66, 94

Derakhshandeh, Puran - 71  
Dickey, James - 78  
Dolenz, George - 85  
Dong, Arthur - 64  
Dornhelm, Robert - 20  
Duras, Marguerite - 80

Eastwood, Clint - 77  
Egoyan, Atom - 56  
Elvey, Maurice - 62  
Essex, Harry J. - 78

Farokhzad, Forud - 71  
Fassbinder, Rainer Werner - 79  
Fayed, Dodi Al - 78  
Figgis, Mike - 12  
Foruzeš, Ebrahim - 71  
Fourier, David - 64  
Fuller, Samuel - 78

Gabor, Magda - 78  
Ginsberg, Allen - 78  
Gomez, Nick - 64  
Gopalakrishnan, Adoor - 28  
Greenaway, Peter - 38  
Griffith, David Wark - 13, 15  
Guetary, Georges - 78  
Guitry, Sacha - 26

Haisman, Edith - 78  
Harel, Philippe - 54  
Hark, Tsui - 35a  
Harron, Mary - 93  
Herrera, Gerardo - 64  
Hexter, Russ - 50  
Hickey, William - 78  
Hitchock, Alfred - 96  
Ho, Yim - 1, 20  
Hrabal, Bohumil - 78  
Hui, Ann - 20  
Hull, Kevin - 93

Iosseliani, Otar - 88

Jacobson, Mandy - 64  
Jaekel, Richard - 78  
Jaffe, Leo - 78  
Jalili, Abolfazl - 71  
Jelinčić, Karmen - 64  
Jennings, Humphrey - 24  
Jianxin, Huang - 1  
Joseliani, Otar - 88

Kar-wai, Wong - 76  
Kassovitz, Mathieu - 64  
Kaurismaki, Aki - 74  
Keith, Brian - 78  
Kenović, Ademir - 10, 64  
Kiarostami, Abbas - 50, 55, 71  
Kitano, Takeshi - 32, 53  
Klopčič, Matjaž - 87  
Korda, Neven A. - 29  
Košak, Andrej - 19, 90  
Kovalov, Oleg - 88, 89  
Kugler, Ema - 29  
Kulle, Jack - 78

Lam, Ringo - 35a  
Lambert, Paul - 78  
Langlois, Henri - 25  
LaPlante, Laura - 85  
Lee, Ang - 9  
Levy, Bernard-Henri - 20  
Lewis, Cecil - 78  
Lewis, Diana - 78  
Leyton, Drue - 78  
Lungin, Pavel - 89  
Lynch, David - 4, 5, 17, 18, 41, 46, 57

MacKinnon, Gillies - 61  
Majidi, Majid - 71  
Majorova, Jelena - 78  
Makhmalbaf, Mohsen - 50, 71  
Malle, Louis - 63  
Mamoulian, Rouben - 39  
Mansouri, Moslem - 50  
Martinelli, Renzo - 11  
McAllister, Stewart - 24  
Mehruji, Darius - 71  
Meredith, Burgess - 78  
Michener, James - 78  
Milani, Tamineh - 71  
Milavec, Mitja - 35  
Ming, Wu - 8  
Ming-liang, Tsai - 52  
Mitchum, Robert - 75, 78  
Mitricevski, Antonio - 64  
Mizoguchi, Kenji - 22  
Moore Pidgeon, Alvy - 78  
Moretti, Nanni - 50  
Mulhare, Edward - 78  
Muratova, Kira - 20

Naderi, Amir - 71  
Nance, Marvin John - 3

Naomi, Kawase - 8  
Nikulin, Juri - 78  
Novljan, Mitja - 27

O'Brien, John - 50  
Ozu, Yasujiro - 43

Parker, Tom - 78  
Partovi, Kambuzia - 71  
Petrie, George O. - 78

Raleigh, Ben - 78  
Reynolds, Marjorie - 78  
Ridgely, Robert - 78  
Riefenstahl, Leni - 44, 69  
Robbins, Harold - 78

Sabu - 64  
Sanders-Brahms, Helena - 20  
Saville, Philip - 60  
Schnabel, Julian - 93  
Scorsese, Catherine - 78  
Sersen, Fred - 85  
Shinoda, Mashiro - 20  
Simon, Adam - 93  
Skelton, Red - 78  
Skinofsky, Bruce - 93  
Slak, Franci - 37  
Sletaune, Pal - 64  
Stewart, James - 75, 78  
Stirling, Linda - 78  
Storey, Ruth - 78  
Stuhr, Jerzy - 59  
Swenson, Jeep - 78

Šengelaja, Georgij - 89  
Šprajc, Božo - 68  
Šterk, Igor - 48, 49, 72

Tanaka, Tomoyuki - 78  
Totter, Audrey - 85  
Truffaut, Francois - 81  
Tsukamoto, Shinya - 93

Van Hoewijk, Jaap - 93  
Veysset, Sandrine - 8  
Virzi, Paolo - 34  
Visconti, Luchino - 23  
Von Trier, Lars - 40, 45, 70, 92

Wang, Wayne - 33, 73  
Welles, Orson - 95  
Wenders, Wim - 83  
White, Jessie - 78  
Winterbottom, Michael - 31, 64  
Woo, John - 35a

Yimou, Zhang - 58  
Young, Polly Ann - 78

Zarana, Zalla - 85  
Zinnemann, Fred - 78  
Zuckert, Bill - 78



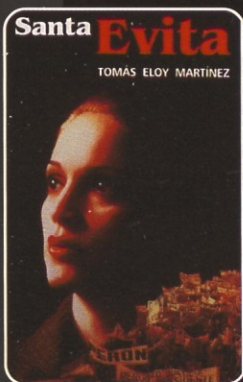
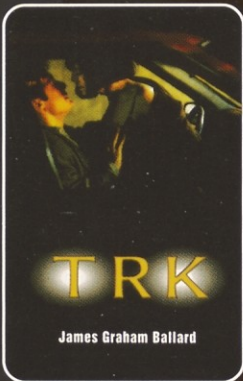
**MICHAEL  
CRICHTON**



**Trainspotting**

IRVINE WELSH

EVO, JEST  
SEM SE ODLOČIL  
DA NAM IZBRAL  
ŽIVLJENJA



**MICHAEL  
CRICHTON**

# KNJIGE POVEDO VEČ

DZS

Filme, ki ste si jih ogledali na velikih platnih, lahko še enkrat podživite z našimi **FILMSKIMI ROMANI!**

*Michael Crichton: JURSKI PARK*  
*John Grisham: FIRMA*  
*Michael Crichton: RAZKRITJE*  
*John Grisham: PELIKANOVO POROČILO*  
*Michael Crichton: KONGO*  
*John Grisham: KLIENT*  
*Michael Crichton: VZHAJAJOČE SONCE*  
*Richard Preston: IZBRUH*  
*Anne Rice: INTERVJU Z VAMPIRJEM*  
*Mary Shelley: FRANKENSTEIN*  
*Nicholas Evans: ŠEPETATI KONJEM*  
*John Le Carré: NAŠA IGRA*  
*Frances Hodgson Burnett: SKRIVNI VRT*  
*Michael Crichton: IZGUBLJENI SVET*  
*Irvine Welsh: TRAINSPOTTING*  
*James Graham Ballard: TRK*  
*John Henry Patterson: LJUDOŽERCA IZ TSAYA*  
*Tomás Eloy Martínez: SANTA EVITA*  
*Robert A. Heinlein: VESOLJSKI BOJEVNIKI*

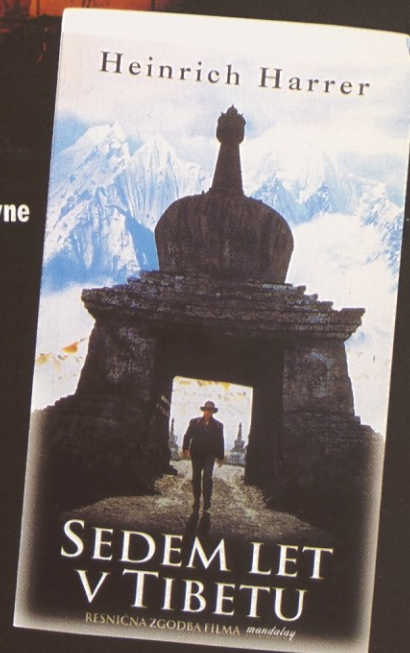
Cena posamezne knjige v žepnem formatu (11 x 19,5 cm) je samo 2690 tolarjev!

Heinrich Harrer

## SEDEM LET V TIBETU

Avstrijec Heinrich Harrer se je kot udeleženec nemške alpinistične odprave na Nanga Parbat po izbruhu druge svetovne vojne znašel v vojnem ujetništvu. Aprila 1944 je pobegnil iz taborišča Dehra-Duna in se 627 dni prebijal čez Tibet. Pot, dolga 2100 kilometrov, ga je vodila čez 50 gorskih prelazov, višjih kot 5000 metrov. Na strehi sveta je preživel sedem let in med drugim postal osebni prijatelj dalajlame, poznejšega Nobelovega nagrajenca za mir. Humboldtovo združenje za znanost je Harrerju, ki je bil pred vojno tudi udeleženec zimskih olimpijskih iger in pozneje vodja številnih raziskovalnih odprav, leta 1985 podelilo zlato medaljo kot "enemu zadnjih pustolovcev z ugledom znanstvenika".

312 strani (11 x 19,5 cm)  
ISBN 86-341-1626-3



**FILM Z ISTOIMENSKIM NASLOVOM, Z BRAD PITTOM V GLAVNI VLOGI, ŽE V SLOVENSkih KINEMATOGRAFIH!**

Zbirka "Prvinski nagon" je na voljo v vseh knjigarnah, lahko pa jo naročite na naslov: DZS, Založništvo literature, Mestni trg 26, 1000 Ljubljana, po telefonu 061/140 5 140 ali po internetu <http://www.dzs.si>



nepomembneži, režija gillies mackinnon



v naslednji številki:

**festivali** Rotterdam, Berlin

**slovenski film 97/98**

**jugoslovanski 'črni' film**

**intervjuji:** Dušan Makavejev, Živojin Pavlović,  
Želimir Žilnik, Puriša Đorđević, Bato Čengić, Lazar Stojanović...