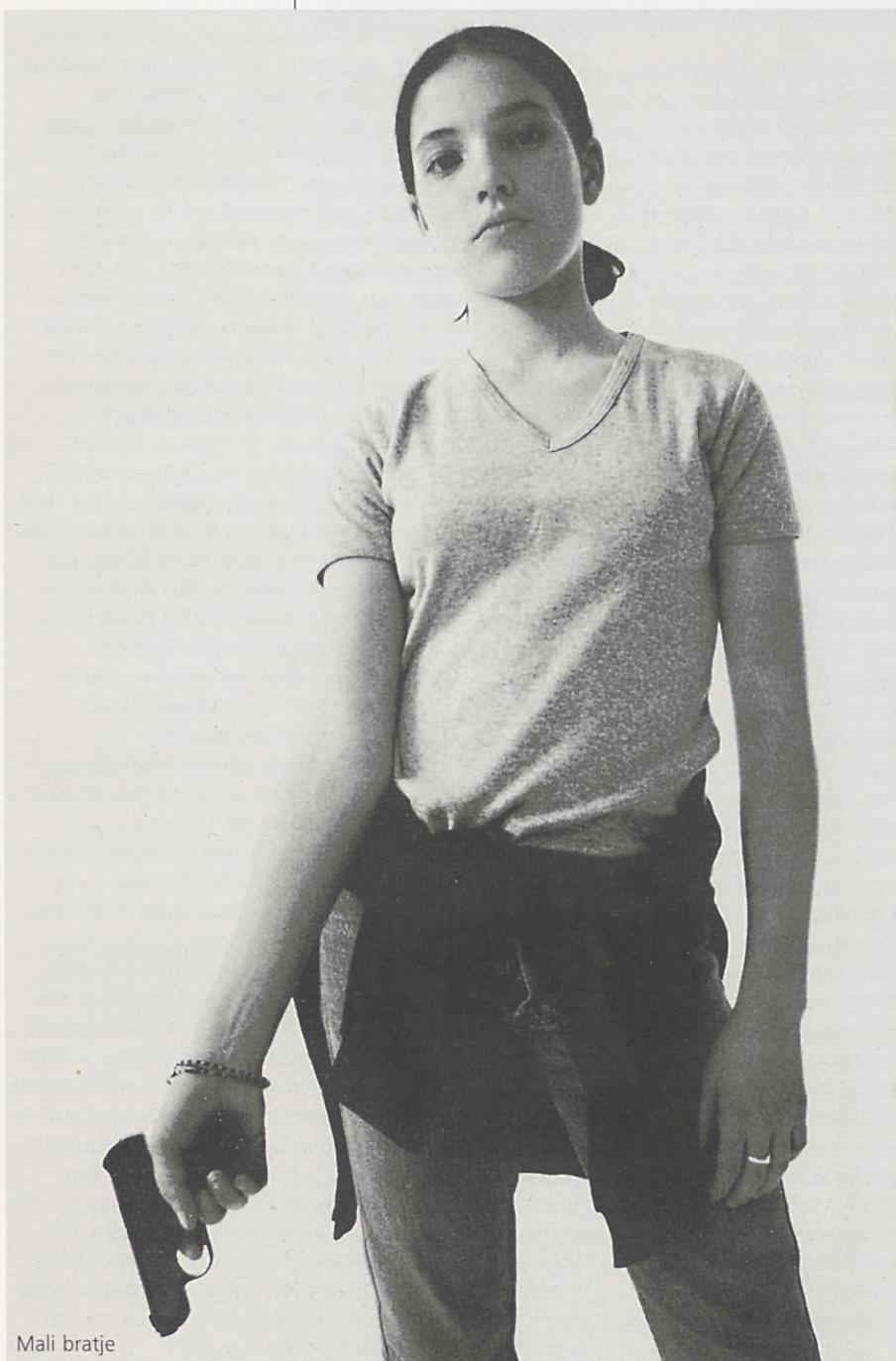


pesaro

jacques doillon:

kako se je bressonov osel vrnil od mrtvih,
v doillonovski kino

nil baskar

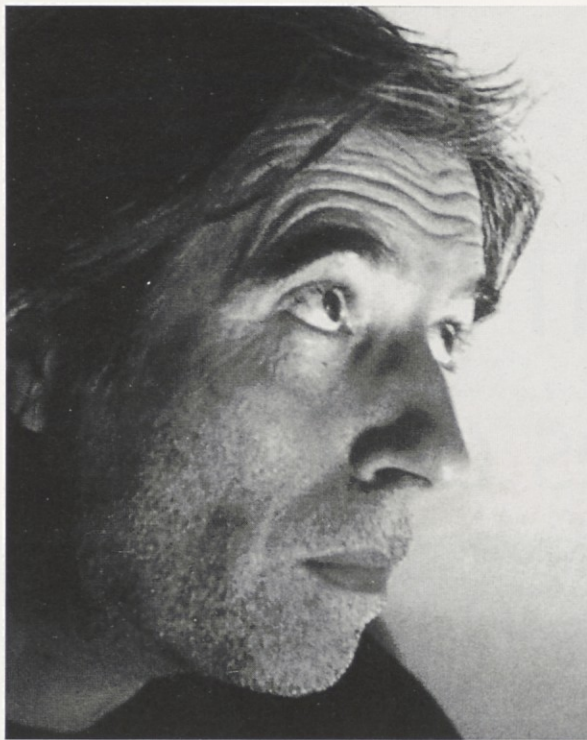


Mali bratje

*"Rodil sem se s filmom – v času, ko se je vsako leto pojavil nov Wellesov, Bressonov, Antonionijev ali Fellinijev film; – danes jim ne najdem ekvivalentov. Kje so dandanes Welles, Bresson, Antonioni, Dreyer, Cassavetes, Tati? Vidim le posnetke, vidim le film drugega razreda, ponavljajoč se in parodičen. Morda pa ti ljudje obstajajo, a se na površje prebijejo le tisti, ki so sicer nadarjeni, toda nimajo prave držje. Tudi na vzhodu, kot lahko vidim, obstajajo dobri režiserji, a vendar ne veliki režiserji."*¹
(p. p.)

Morda malce pretirana opazka režiserja, ki pa prizna tudi naslednje: *"A ko sem se pri Dreyerjevem Trpljenju Device Orleanske zavedel, da obstaja tudi film drugačne vrste, je bila hkrati prisotna tudi neka terorizirajočega emocija, tako nasilna, da nisem mogel vstati in zapustiti dvorane. V kinu zato nikoli ne sedim v prvi vrsti, da bi vstopal v podobe, temveč zadaj, da ne bi bil pogoltnjen, da bi prišel ven živ. Do kina sem imel vselej takšen odnos in še danes se mi zdi, da bi me lahko stal glave. Zato sem zelo previden in filme navadno gledam po televiziji. Potrebujem možnost izhoda, pobega od filma, kar pa ne pomeni, da mi film ni všeč, temveč nasprotno, da me je tako prevzel, da tega ne zmorem več prenašati."*²
(p. p.)

Avtorju obeh izjav, Jacquesu Doillonu, pač ne moremo zameriti singularnega pogleda na trenutno stanje filmskih praks, ko pa je njegov lastni položaj znotraj dominante filmske kulture obstranski, a kljub temu dovolj suveren – Doillon namreč že kakšnih petindvajset let vztraja pri edinstveni filmski sintaksi, ki opazovalce filma vsake toliko navduši, bolj pogosto pa sproža burne, iracionalne odklonilne reakcije in ignoranco pri publikah, kritikih in producentih v enaki meri. Govorimo o verističnem in izredno dialoškem filmu, denimo v rohmerovski ali v splošno francoski maniri, ki goji kontinuirano kulturo jezika (morda ena konstitutivnih lastnosti francoskega filma, ki je bila lastna tako nekdanjim ždoločenim tendencam francoskega filma' in novemu valu kot tudi aktualni kinematografiji), kjer ima beseda izvršno avtoriteto nad dejanji in dogodki. Doillon je v odrekanju vizualni dekoraciji, v opoziciji vizualnemu fetišizmu dominantne filmske kulture morda eden najradikalnejših 'avtorjev' francoskega in evropskega filma. Če se je namreč Bresson posluževal zvoka in odrekal glasbi, se Doillon navadno vzdrži obojega: zvok sicer ostaja pomebna komponenta predvsem kot elaborirana in raziskana govorica, ki jo Doillon ukrade in vrne igralcem, glasba pa vselej brez izjem deluje le kot interpunkt. Kar pa ne pomeni, da je Doillonov film počasen ali statičen, nasprotno, Doillon je mojster dolgih in funkcionalnih planov–



Jacques Doillon

sekvenc, dinamičnih zasukov kamere in izrabe scenografij ter scenerij. Doillonov film se praviloma godi v naravi, v odmaknjeni gorski hiši, v poletni rezidenci ob morju, na megleni bretonski obali ali v interierjih brezimnih hotelov, v sobah, ložah in zlasti hodnikih, ki v spomin priključijo Bergmana (glavnemu ženskemu liku v *La Pirate* je ime Alma, kot v *Personi*, fotografija Bruna Nuyttena oživilja duh Svena Nykvista, nenazadnje pa imamo obakrat opraviti z emocionalnim vampirizmom). Filmi se navadno pričenjajo s prihodom na eno od omenjenih prizorišč, postopno odkrivanje globine horizonta, pejsaža ali perspektive poteka v skladu z gibanjem teles, prostori nikoli ne ostajajo prazni, vedno že vsebujejo neko telo; zakaj je tako, bomo videli pozneje. In če smo rekli, da so Doillonovi filmi veristični, moramo takoj dodati, da je 'učinek realnega' pravzaprav najzahtevnejši konstrukt filmske umetnosti. Kritiške opazke v zvezi s filmom *La Drôlesse* komentira takole: "V zvezi z mojimi filmi se pogosto omenja naturalizem. S tem se ne strinjam preveč. Skedenj je bil zgrajen posebej, mizanscena in razvoj likov so vselej izmišljotina, laž. Osebe v mojih filmih so vedno v dramatičnih situacijah, v intenzivnih trenutkih svojega bivanja. Ne gre za banalno vsakdanjost. To so 'ekstremne' podobe, ki jih nekdo nosi v sebi, ki pogosto nimajo 'eksternega' obstoja – snemanje filma je dober način, da jih spraviš iz sebe."³ (p. p.) V osrčju verizma je torej fikcija, ki pa jo je seveda treba rekreirati z njenimi lastnimi sredstvi, z jezikom, govorico in gibom, ki jih Doillon vselej intenzivno študira, dokler ne preidejo v avtomatizem – takrat se loti pisanja scenarija. Nato pred snemanjem besedilo še enkrat prilagodi igralcem, da ti prenehajo igrati in namesto tega vloge posredujejo, agirajo, saj so zasnovane na njih in ne obratno. Je torej eden tistih režiserjev, ki so zmožni tik pred snemanjem vreči scenarij proč in nato vsako jutro sproti pisati prizore, ki njihovim igralcem takorekoč že ležijo v ustih. Pristop, ki ne pozna razcepa med scenarijem in režijo, temveč se prvi organsko nadaljuje v drugo. Zato v Doillonovem filmu težko najdemo interpretativne klišeje, psihologizme, utečene narativne mehanizme ...

Težko opazimo tudi montažo, saj je v osrčju doillonovskega kina akt snemanja. Pascal Bonitzer v kritiki filma *Comédie*: "Comédie! je norost, formalna in estetska. Je, če hočete, performans režije, performans igralcev in oboje je odlično. Comédie! s klicajem pomeni "simulacija", "film"! Je obtožba. In je film v pravem pomenu besede, njegova histerična različica..."⁴ (p. p.)

Film se torej zgodi v magičnem trenutku registracije podobe – snemanje je za Doillona vselej avantura, če ne zaradi drugega, zaradi negotovega finančnega zaledja, ki je večkrat zaustavilo tekoče produkcije. Avantura še zato, ker Doillon snema filme o otrocih z otroci, od štiriletne nagrajenke Beneškega festivala l. 1996 Victoire Thivisol v vlogi *Ponette*, ki jo je izbral med petsto deklicami, prek enajstletne Mado v *La Drôlesse* ali mulcev v *Les petits freres*, do petnajstletne Juliette v *La fille de quinze ans* ali fanta v *Le petit criminel* ...

Ker pa je Doillonova kinematografija tudi v naših krajih bolj slabo znana, si na tem mestu na kratko oglejmo njegov bio-filmografski opus in opišimo še nekaj preostalih najočitnejših značilnosti njegove kinematografije ...

Na Doillonov drugi celovečerni film *Les Doigts dans la tête* opozori Truffaut, ko ga vnese na sam konec svoje knjige *Les films de ma Vie*, antologije zapiskov o filmih, ki so ga posebej zaznamovali. Truffaut Doillona hvali kot naslednika novega vala, redko izjemo sredi aktualnega filma, ki ga označi za 'kvazipolitično', programsko, mehanistično, daljinsko vodeno, aprioristično, nekredibilno in razčustvovano nasledje novega vala, kina, ki bi ga Bazin poimenoval 'kibernetični'. Kaj ali koga točno ima Truffaut v mislih, na tem mestu ne bomo ugbali. Nadalje Doillona primerja z Renoirjem, konkretno omenja film *Toni (1934)*; govori o sorodni subtilnosti pri spajanju emotivnega plana z družbeno kritiko, o sorodnem duhu in vitalnosti ter hkratni lucidni natančnosti in preprostosti obeh filmov. Neposrednost, iskrenost in skromnost, 'čisto beleženje', skratka – *cinéma-verité*. Na tem mestu in s trenutnega gledišča si drznemo dodati še, da Doillon že ves čas na svoj osebni in ne-dogmatski način prakticira prav tisto idejo kinematografije, ki si jo je v devetdesetih manifestativno prisvojila danska Dogma, ki je 'temeljila' tudi na zavračanju 'izumetničenega nasledstva novega vala'. Zveni znano? Doillon tako postane naslednik vrednot novega vala, eden izmed '*petits freres de la Nouvelle Vague*', bratcev novega vala, kot poimenuje generacijo Jacquota, Téchinéja, Garrela in Doillona Serge Daney⁵. In če se zdi, da je francoski novi val med drugim tudi napol družinsko – prijateljska konstelacija, zgodovina otrok, očetov in stricov (ali tet), namišljenih ali uresničenih kot v primeru Truffaut – J. P. Léaud, Doillon vsekakor nadaljuje s tradicijo: njegova prva hči Lola pri štirih letih nastopi v *La femme qui pleure*, pri njegovih zadnjih dveh filmih, *Les petits freres* (zopet bratci) in *Je ne te demande pas une histoire d'amour* je asistentka režije, druga hči Lou igra skupaj z materjo in Doillonovo partnerico Jane Birkin v *Trop (peu) d'amour*, pa še v *Kung fu Master (1987)* Agnes Varda, skupaj s sinom Jacquesa Demyja in sestrično Charlotte Gainsburg. Družinsko podjetje torej, kjer otroci skačejo po setih filmov, ki jih snemajo starši – nič čudnega, da se Doillonova produkcijska hiša imenuje *Lola films*.

Doillon je torej tudi avtor v skorajda patriarhalnem pomenu besede: ne le, da filme snema s člani svoje razširjene družine, v celoti jih oscenari in režira, če se da, pa tudi producira. V osemdesetih mu pomaga koscenarist Jean - François Goyot, ki ustrezno pripomni, da je doillonovski kino družinska 'saga' relacije očeta in hčere, ki zavzema različna okolja in starostna razmerja.

Sam Doillon igra večkrat, navadno deškega, rahlo nezrelega moškega srednjih let, razpetega med ženo, ljubimko, še eno ljubimko ali celo punco svojega sina – če je že težko ubežati vtisu, da pred kamero razgalja svoje intimno življenje, je hkrati več kot očiten njegov strasten odnos do filma, ki je pač osebna potreba. "Morda jih snemam samo zato, da bi spoznal ljudi, ki jih ljubim,"⁶ izjavi. Spoznal tiste, ki jih že ljubi in tiste, ki jih v njegovem življenju še sploh ni. In še: "Verjamem, da sem precej tradicionalen režiser, če ne že kar običajen, in veseli me – zato upam, da bom lahko posnel še mnogo filmov –, če lahko igralcem prepuščam vedno večji delež. Ne zato, ker bi jih hotel zapustiti, temveč zato, ker vse, kar sem napisal, šteje vedno manj. Vse, kar sem napisal, je bil le izgovor, da smo lahko tri ali štiri tedne delali skupaj."⁷ (p. p.)



Filmsko podjetje tako postane grajenje nekakšne kvalitetne mikroskupnosti, komune, široke družine, skozi katero potujejo ljudje, se v kreativnem procesu privlačijo in odbijajo.

Prav o tem govori Deleuze v *Image-temps*, v kratkem pasusu, kjer Doillon eksponira kot zastopnika 'filma telesa', 'podobe-telesa' nasproti klasični podobi-akcije (V čem je razlika? V filmu 'podobe-telesa' protagonist ne poseduje svojega telesa v celoti, slednje mu vedno nagaja, ostaja področje, nad katerim nima celovitega pregleda ali nadzora. Premika se po prostoru, ki v nasprotju s prostorom podobe-akcije ne pozna ciljev, izhodišč, ovir in hierarhije; neodloč(e)na telesa se v njem vzajemno prekrivajo in razkrivajo, prava ovira ni določljiva, bolj gre za "mnogost načinov prisotnosti v svetu"): "Situacija telesa, vpetega v dve zvezi, hkrati ujetega v dve ekskluzivni zvezi, je za Doillonova tipična. Pot sta odprla Truffaut (Jules in Jim, Dve Angležinji in kontinent) in Eustache z Materjo in kurbo, ki sta znala konstruirati prav ta prostor ne-izbire. A Doillon ta dvoumni prostor obnavlja in znova raziskuje. Lik – telo, pekarski vajenec v Les Doigts dans la tete, mož v La femme qui pleure, dekline v La pirate, vsi oscilirajo okoli dveh žensk ali med žensko in moškim, vsekakor pa med dvema združbama, med dvema načinoma življenja, dvema skupkoma, ki zahtevata različno navezavo ..."⁸ (p. p.)

Ljubezen poveže telesa v pare, a eno izmed teles želi vezo razdreti, medtem ko jo želi drugo za vsako ceno ohraniti. Lepa ilustracija je seveda zaključni prizor filma *La pirate*, umeščen v kovinsko drobovje trajekta, s somračnimi podpalubnimi kamrami, zapuščenim ladijskim barom, strmimi vertikalnimi stopnicami in megleno palubo – trki likov so tolikanj bolj usodni, kot je prostor grozeč, klavstrofobičen, prepaden. Še bolj radikalno nazoren pa je v ilustraciji principa 'podobe-teles' zaključek filma *Un homme a la mer*: na puščobni bretonski plaži se Doillon, žena in dve ljubimki podobno približujejo in oddaljujejo v pretanjeni koreografiji dolgega plana-sekvence. Radikalna je nazornost v odprtosti prostora, kjer so silnice privlačnosti razvidne že kot sledi v pesku. Na misel pride troje: *ugrabljanje*, ki je pogosto dejanje Doillonovih protagonistov, *pištola* v otroški roki, pogosto povezana z ugrabitvijo, in *verovanje*, pospremljeno s *čudežem*, kjer ne bomo mogli obiti Bressona.

V *Drôlesse*, enem zanimivejših Doillonovih zgodnjih filmov (1979), rahlo disfunkcionalen adolescent globoko na francoskem podeželju ugrabi enajstletno dekle. Punca se pravzaprav niti ne upira, saj je življenje z materjo tako ali tako peklensko. Fant jo zapre na podstreho skednja, kamor se sam

umika pred enako nevzdržnimi krušnimi starši. A z njo ravna nadvse nežno, kot bi imel opravka z živo lutko: pripelje jo v sobo, jo posadi na stol, jo premika in ji daje jesti. Nato jo, ko mora zapustiti prostor, poskuša nadzorovati z nekakšno lažno kamero, ki jo namesti pod strop. A njegova avtoriteta kmalu izpuhti, saj se izkaže, da je emocionalni slabič. Punca prevzame nadzor nad njegovim zatočiščem, deseže celo, da se mora pred vstopom izkazati z vrvcio, ki jo potisne skozi majhno luknjico v steni. Zlagoma prevzame vse niti v svoje roke in organizira takorekoč zakonsko življenje, ki mu on nikakor ni več kos. Ko ga na koncu nagovarja, naj ji naredi otroka, se on zlomi in jo odpelje nazaj v gozd. V zadnjem prizoru smo zopet priča ugrabitvi z začetka, le da odmik kamere odkrije, da gre za policijsko rekonstrukcijo.

Prvi med Doillonovimi filmi o ugrabitvah je tudi najbolj arhetipski: ugrabitelj je nedorasel dejanju, stvari mu spolzijo iz rok, ko ga ugrabljenec emocionalno pretenta. Podobno je v *Le petit criminel*: ko petnajstletni delinkvent ugrabi policajca in ga prisili, da skupaj poiščeta njegovo sestro, ki mu edina lahko pomaga najti izgubljenega očeta, se med potovanjem razmerje moči v trikotniku ves čas spreminja, seveda ne brez komičnih učinkov. V *Pirate* je shema ugrabitve veliko bolj kompleksna in usodnejša. Film, ki ga Doillon sam označi za 'čustveno prometeni', vsebuje dva trikotnika, oba razpeta okoli Alme (Jane Birkin): v prvem sta njen mož in njena ljubimka, v drugem možev prijatelj, tragični bedak, in skrivnostno dekle, ki na koncu z revolverjem brutalno razreši prezapleteno situacijo. Težko je reči, kdo je čigav ugrabitelj, dejstvo pa je, da želijo Almo vsi, a so prav zaradi tega tudi njeni talci. Tukaj nobeno telo ni suvereno, vsi so ujeti v fizični mikrokozmos, ki orbitira okoli Alme, sama pa je ujeta v nezmožnost izbire med možem in ljubimko.

Doillonov film se navadno prične sredi travme, bolečine, akutne krize, manjka, ki ga lahko pozdravi le nepretrgan tok besed, pogovor. Včasih gre za manjkajočo polovico para, za izgubljeno telo – denimo v *Ponette*, kjer deklica pričakuje mrtvo mater, ali sestra/oče, ki ju išče fant v *Le petit criminel*. Spet drugič se zdi, da je promet okoli posameznega telesa premočan, napetost preintenzivna: *La Pirate*, *Un homme a la mer*, *La femme qui pleure*, kjer je žena razpeta med možem (Doillon), njegovo ljubico in hčerko, pa *La fille de quinze ans*, kjer oče (znova Doillon) s sinom tekmuje za naklonjenost njegove koketne punce: ta je tipična polivalentna figura 'podobe-telesa', ki niha med obema, ne glede na intence, ki jih izražajo njene besede. *Comédie!* je zanimiv korak globlje v



raziskovanje prostora 'podobe-telesa', Ona (Jane Birkin) histerično občuti prisotnost preteklih deklet, ki jih je On (Alain Souchon) vabil v svojo hišo na deželi. Ustvari mentalno topografijo razmerij, kjer preperela zobna ščetka, postelja v njegovi sobi ali bazen pred hišo predstavljajo ovire za njun odnos. Hiša postane tretji udeleženelec razmerja, ki jo obda tako silovito in grozeče, da njena fizična neodločenost meji na burlesko. Analogija z *Drôlesse* je več kot prisotna, a v resnici je situacija diametralno nasprotna: če dekle podstrešje preoblikuje v *mentalni labirint*⁹, v katerem se njen ugrabitelj izgublja, hkrati pa na list papirja nariše imaginarno hišo, kjer bosta lahko nekoč skupaj zaživela, se v drugem primeru tokrat izgublja Ona, v razporeditvi, ki so jo fizično nekoč izrisovale njegove ljubimke. A Ona vseeno uspe za hip najti zavetje, ko se zapre v njegovo otroško sobo, ki postane kratkotrajna ječa – hkrati za njo, ki je v njej zaprta, in za njega, ki vanjo ne more brez njene privolitve. Ko ga spusti noter, se komedija lahko zaključi.

Omenjali smo pištolo: "Orožje, ki spremlja moje filme, je gotovo preostanek iz otroštva, pištola Garyja Cooperja ..." ¹⁰, hudomušno ugotavlja Doillon. Dodamo pa lahko, da pištola, bolje revolver, ta emblematicni objekt podobe-akcije, pri Doillonu igra vlogo radikalno drugačne narave kot tista v rokah Garyja Cooperja. Revolver zavzame instrumentalno funkcijo, skladno s 'stanjem prostora'. Če je emocionalni promet pregost, ga pištola v rokah skrivnostnega dekleta v *La Pirate* zredči, nasprotno pa v rokah majhnega kriminalca (*Le petit criminel*) promet šele ustvarja, služi kot orodje, s katerim, paradoksalno, fant kani poiskati očeta, najde pa ga le za hip v policaju, ki ga je s pištolo ugrabil. Bolj kot fetiš tako postane orožje potrebno, celo koristno orodje: v *Petits freres* junakinja prepriča fanta, da ji priskrbi pištolo, s katero oropa meščanski par. Denar potrebuje za odkup svojega pitbulla, ki so ji ga izmaknili majhni gangsterji iz soseske. Izgubljeni pes je analogen izgubljenemu očetu ali materi v *Ponette*, končni člen v zapleteni verigi ekonomije odnosov.

Poznamo še nož v rokah Jane Birkin, nekontrolirano in neodločno rezilo, ki histerično leti na vse strani in se po čudežu ne zadre v njeno telo, ki pa je bolj kot orodje rekvizit opozorilne nevroze. Rešite me, drugače bo rezilo slej ko prej končalo v meni, pravi.

Ker verjetno nima smisla posegati še globlje v znakovje in zankovje doillonovskega kina, ko pa večina navajanih filmov bralcu verjetno ni na voljo, omenimo vsaj še *Ponette* (1996), enega izjemnejših Doillonovih filmov, kjer lahko zasledimo tako Bressona, kot Dreyerja in nenazadnje Deleuza.

Ponette je, preprosto rečeno, vpogled v glavo štiriletne punčke, ko je ta prisiljena spoznati, da se njena mati, umrla v prometni nesreči, ne bo več vrnila. Zaposleni oče jo prepušča teti na podeželju, v družbi bratranca in sestrične istih let, ki jo tolažita s svojimi otroško fantastičnimi predstavami o smrti, religiji, Jezusu, ki se je vrnil iz onostranstva ... Ko jih skupaj oddajo v popoldansko varstvo, Ponette od drugih otrok dobiva vedno več različnih razlag življenja, smrti, boga. Ena izmed punčk, očitno verska fundamentalistka, jo podvrže vrsti preizkusov, s katerimi mora dokazati, da verjame v boga. Nato Ponette nekega dne odide na pokopališče. Pojavi se mati, ji razloži, kaj se je pripetilo, pove, da je ne bo več nazaj, in ji pusti rdeč pulover, ker postaja hladno. Nato izgine. Očetu pove o materi, nato pa postane spokojna in brezskrbna kot vse štiriletne deklice ...

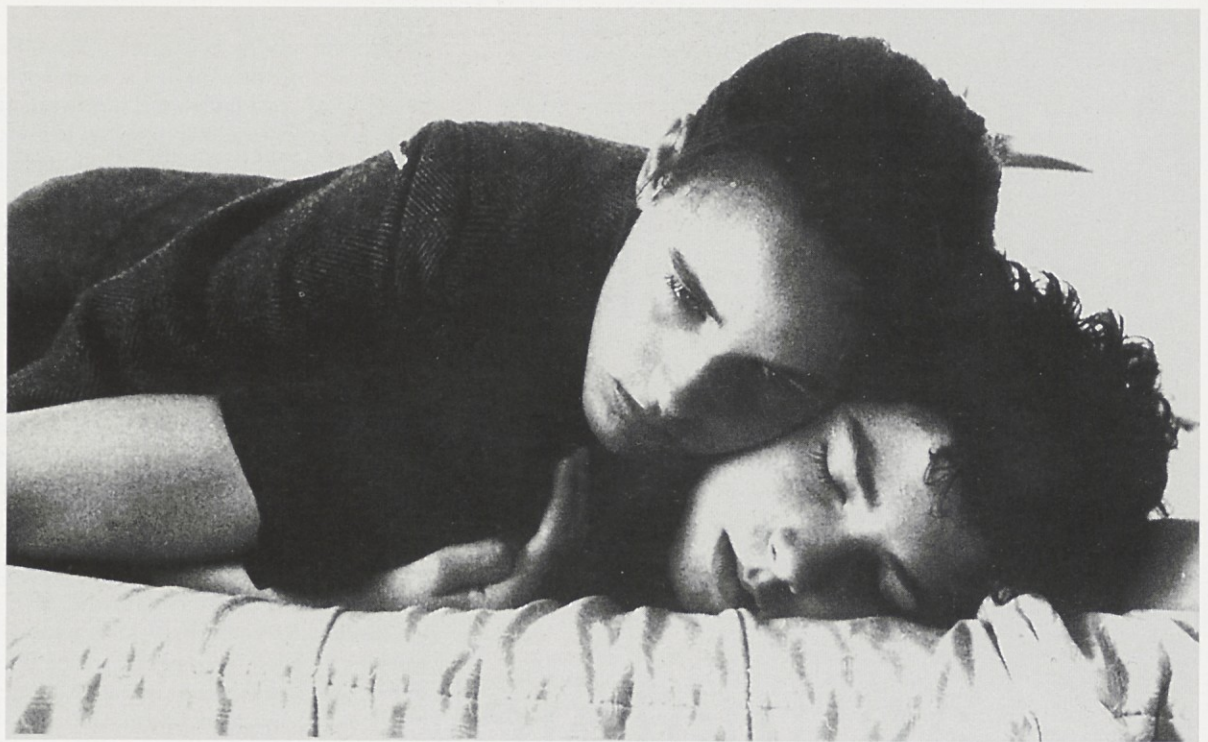
"... Sam nisem veren, film pa se ne ukvarja z vstajanjem od mrtvih. Od nekega trenutka dalje to ni več moj film, je film te deklice, film, ki se odvija znotraj njene glave. Sam nisem odgovoren za zadnje četrt ure filma. Film je želja te deklice ..." ¹¹ (p. p.) Izpolnitev želje, čudežno utelešenje matere, seveda spomni na Dreyerjevo *Besedo* (Ordet, 1943) ali čudeže bressonovskega reda ...

Žal je prostora premalo, *Ponette* pa prekompleksen film, zato gre zadnja beseda Deleuzu in zaključku *Image-Temps*: "Verjeti moramo v telo, kot v klico življenja, kot v zrno, ki razpre pločnik, v telo, ki se ohranja, perpetuira v mrliškem prtu ali povojih mumije in ki pričra za življenje v tem svetu, takšnem, kot je. Potrebujemo etiko in verovanje (...); ne gre za potrebo verovanja v kaj drugega, ampak verovanja v ta svet tukaj." ¹² (p. p.)

Kljub vsem značilnostim, ki smo jih poskušali zgostiti v pričujočem sestavku, Doillonov opus odpira mnoge kompleksne ravni filmske misli. Enostavno rečeno: "Doillonov film je vselej tik pred našimi očmi, neprebojen. Prisoten in skrivnosten. Enostaven in kontradiktoren. Celovit in spremenljiv. Skratka: Comedie! Zgoščen in krhek, kot življenje človeka." ¹³ (p. p.)

Čisto zadnja opazka gre predzadnjemu filmu, ki v režiserjevem delu morda odpira novo poglavje. Stranski pojav potovanja v/iz podobe – telesa je morda potovanje v/iz formalne askeze; Doillon si nikoli ni prav veliko privoščil, v *Les petits freres* morda največ – dogajanje tako prestavi v urbano predmestje, opravlja imamo torej z aktualnim in eksplozivnim *banlieu* obrazcem, (kar se pri nekaterih kritikah filma močno pozna, ko zavrti občutki krivde (ob prikriti ksenofobiji?) vrejo iz nekaterih

Zaljubljena



zapisov ob filmu, ki ne morejo skriti nelagodja ob Doillonovem odnosu do politizirane tematike. Doillon se seveda ne pusti uloviti v preprost, univerzalističen socialni angažma ali nasprotno, psihologistično patetiko. Nasprotno, Doillonov pogled je osvežilen in paradoksalen, kompleksen kot vedno. Dogajanje je večinoma postavljeno v zelen otoček sredi blokovskega naselja, trajektoriji protagonistov niso frustrirani pobegi, temveč smiselna in motivirana potovanja, življenje je bedno, a ne brez humorja, pokvarjenost otrok je očitna, a hkrati vitalna in optimistična. Kot bi se vrnili na začetek, k besedam, s katerimi je Truffaut pospremil *Les Doigts dans la tete*, na primerjavo z Renoirjem in otroci novega vala ... Film po koščkih raste tako dolgo, da na koncu preraste celo doillonovske zastavke, znesek se zdi večji od seštevka, film večji od življenja. Če je *'bigger than life'* tisti avtohtoni učinek ameriškega filma akcije, potem se zdi, da si ga je Doillon za hip prisvojil. Film, ki Bressonovega osla pusti pri življenju, še več, obda ga z otroci – kot v kakšni anarhični otroški utopiji, kjer multietnično krdelo malčkov v odsotnosti dominantne kulture staršev in države osnuje svojo skupnost, vendarle posega na teritorij podobe–akcije! •

Opombe:

- 1 A. Farassino in drugi, Jacques Doillon, Il Castoro, Junij 2000
- 2 A. Farassino in drugi, Jacques Doillon, Il Castoro, Junij 2000
- 3 Pogovor s Claire Devarrieux, Le Monde, Maj 1979
- 4 P. Bonitzer, Cahiers du cinéma, 400, octobre 1987
- 5 A. Aprà: Presente singolare. Conversazione con Serge Daney, Marsilio, 1992
- 6 A. Farassino in drugi, Jacques Doillon, Il Castoro, Junij 2000
- 7 A. Farassino in drugi, Jacques Doillon, Il Castoro, Junij 2000
- 8 G. Deleuze, Cinéma 2: L'Image-temps, 1985, Les Éditions de Minuit
- 9 F. Suriano, L'Occhio degli attori, Filmcritica, 448, september 1994
- 10 A. Farassino in drugi, Jacques Doillon, Il Castoro, Junij 2000
- 11 Intervju z Vincentom Remyjem, Les enfants, eux, savent dire non, Télérama, 2437, september 1996
- 12 G. Deleuze, Cinéma 2: L'Image-temps, 1985, Les Éditions de Minuit
- 13 L. Barisone, Jacques Doillon: Di pari passo con l'amore e la morte. Il camino di Jacques Doillon negli anni Novanta, Il Castoro, Junij 2000

filmografija:

- 1972 *L' An 01* (Leta 01)
- 1974 *Les Doigts dans la tete* (Prsti v glavi)
- 1975 *Un sac de billes* (Torba s frnikulami)
- 1978 *La Femme qui pleure* (Objokana ženska)
- 1979 *La Drôlesse* (Čudakinja)
- 1981 *La Fille prodigue* (Razsipno dekle)
- 1982 *L' Arbre* (Drevo - TV)
- 1983 *Monsieur Abel* (Gospod Abel - TV)
- 1984 *La Pirate* (Pirat)
- 1985 *La Vie de famille* (Družinsko življenje)
- 1985 *La Tentation d'Isabelle* (Isabellina skušnjava)
- 1986 *La Puritaine* (Čistunka)
- 1987 *Comédie!* (Komedija)
- 1987 *L' Amoureuse* (Zaljubljenka)
- 1989 *La Fille de quinze ans* (Petnajstletnica)
- 1989 *La Vengeance d'une femme* (Maščevanje neke ženske)
- 1990 *Le Petit criminel* (Mali kriminallec)
- 1990 *Pour un oui ou pour un non* (Za ali proti -TV)
- 1991 *Contre l'oubli* (Protiv pozabi)
- 1992 *Amoureuse* (Zaljubljenka)
- 1993 *Le Jeune Werther* (Mladi Wertner)
- 1993 *Un homme a la mer* (Moški na morju - TV)
- 1994 *Du fond du coeur* (Iz globine srca)
- 1996 *Ponette* (Ponette)
- 1998 *Trop (peu) d'amour* (Preveč (premalo) ljubezni)
- 1999 *Petits freres* (Mali bratje)