

to vidno v gorah — in tam seveda ni sam
 Na noči, ki se razteza med steno & polje
 Na kolenih, ki se razteza med steno & polje
 Na kolenih, ki se razteza med steno & polje



življenju mojstra marionet tja od otroških let izza prve svetovne vojne pa do japonske okupacije in ameriškega bombardiranja Tajvana. V filmu nastopa tudi Li Tien Lu, in to kot pripovedovalec, ki v dokumentarnih insertih inicira fikcijsko pripoved v filmskih slikah. In te slike so praviloma posnete v totalih, ki jih le na izbranih mestih zamenjujejo ali dopolnjujejo ameriški plani. Film se tako konceptualno izogiba velikim planom in detajlu, kar je pač v skladu z izhodiščno predpostavko, da je svet gledališki oder, na katerem človeške figure zavzemajo mesto marionet. Življenje s svojimi tragičnimi in komičnimi obrati tako ni nič drugega kot lutkovna pred-

stava, torej svojevrstna distancirana reprezentacija, ki spregleduje velike plane, saj ti sprožajo tako solze kakor tudi smeh. Film **Mojster marionet** tako še zdaleč ni kakšno ponarejeno poigravanje s fascinantnimi in eksotičnimi kitajskimi lutkami, ampak film o »filozofski« premisi kitajskega lutkarstva, ki je drugo ime za kontemplativni modus vivendi kitajskega človeka.

In **Mojster marionet** je tudi film, ki se naslanja na tradicijo kitajskega slikarstva in filma tridesetih let, ki jo je kasnejša socrealistična estetika razglasila za buržuazno dedakenco. Film je namreč sestavljen iz niza zaključenih sekvenc, ki uprizarjajo izbrane pripetljaje iz nekonvencionalnega življenja mojstra lutk. In ti fragmenti, pa naj gre za dramatične ali smešne dogodke, so predstavljeni z gledišča oddaljenega opazovalca in v specifičnem ironičnem tonu oziroma kar faktografsko in samoironično, saj takšno držo zavzema sam Li Tien Lu kot pripovedovalec v dokumentarnih insertih. Vendar posamezne sekvence, iz katerih je skoraj »matematično« sestavljen **Mojster marionet**, niso le zbir maloštevilnih prizorov, posnetih v razponu od totala do ameriškega plana, ampak so skupek statičnih kadrov-sekvenc, ki vso svojo mizanscensko artikulacijo praviloma polagajo v globino polja. Prav ta prijem pa je tisti, ki ga Huo Hsiao Hsien dolguje tradiciji kitajskega slikarstva in filma. Toda če je kitajski film tridesetih let inavguriral vzhodnjaško obliko kadra-sekvence s poudarjeno plansko in pripovedno funkcionalno globino polja, je pri tem še kako uporabljal gibanje kamere. No v tem pogledu pa je Huo Hsiao Hsien radikalen, kajti vsi njegovi kadri-sekvence so statični, torej dobesedno slikarski. Sam film in hkrati tudi posamezne sekvence **Mojstra marionet** so tako kitajske slike na zvitku, saj tu pogled sledi postopnemu nizanju podob, pri čemer gledalčevo oko izvaja pravzaprav dve vrsti »montaže«. Prva je nekako »trenutna«, prostorska; povedano v filmskem jeziku, je to montaža, ki jo je v celoti omogočila globina polja, saj lahko v enem kadru združi več planov in s tem različnih dogajanj. Druga vrsta montaže pa je narativna, časovna, odvija se z nizanjem podob, ki za seboj potegne tudi imaginarno in fabulativno združevanje in lepljenje posameznih podob. Na tej strogi in seveda dokaj hermetični konceptualni osnovi sloni film **Mojster marionet**, ki pa na račun reduciranega fragmentiranja filmske slike z izjemno senzibilnostjo izkorišča zvok v zunanosti polja. In prav šumi, kriki in šepeti so tako potenca, ki v navidezno veristični maniri vnaša v film emocionalni naboj.

SILVAN FURLAN

RAINING STONES



Velikokrat so tematske in formalne konstante posameznih režiserjev tisti kriterij, ki jim podarja avtorsko identiteto. In z zadnjim filmom **Raining Stones** se Ken Loach prav gotovo ni izneveril svoji avtorski drži, saj nadaljuje s svojim socialnim angažmajem in dokumentaristično metodo, ki naj fikcijsko pripoved predstavi kot objektivno odslikavo. Kot že tolikokrat prej (spomnimo se vsaj njegovega filma **Riff-Raff**) Loacha tudi v filmu **Raining Stones** zanima življenje nižjega socialnega sloja, ki je povezano z bedo, nezaposlenostjo, malimi lumparijami in seveda tudi z organiziranim in velikopoteznim kriminalom, od droge pa do politike. Liki v filmu **Raining Stones** so namreč vsak dan postavljeni pred vprašanje, kako preživeti jutri, zato tudi revni družini bela obleka, ki jo morajo kupiti hčerki za prvo obhajilo, predstavlja še kako hude probleme. Toda k tem težavam Loach, tako kot je že v marsikaterem prejšnjem filmu, ne pristopa s kakšno sankrosanktno resnobnostjo, ampak jih prej uprizarja kot nekakšno opero buffo. Na ta način se seveda socialna problematika ne pretvarja v poljubno in neobvezno snov, ki bi izgubila svojo kritično vsebino in ost. Prav v tem pogledu je mesto Kena Loacha v okviru angleške kinematografije še kako pomembno, saj je eden redkih režiserjev, ki nadaljuje z uporništvom free cinema, da ne omenjamo prodorne angleške dokumentarne tradicije tridesetih let. Ob vsej tej pomembnosti pa vseeno velja pripisati, da se s filmom **Raining Stones** Loachev prijem preveša v nekakšno maniro. Prav na račun tega manierizma pa slabi Loacheva izzivalnost, saj se njegovi filmi, ne glede na artikulirano filmsko govorico, tematsko in stilno v marsičem ponavljajo. To je pravzaprav tista pajkova mreža, v katero se lahko ujame še tako nekonformistično in progresivno gledišče.

SILVAN FURLAN