

revija za film in televizijo

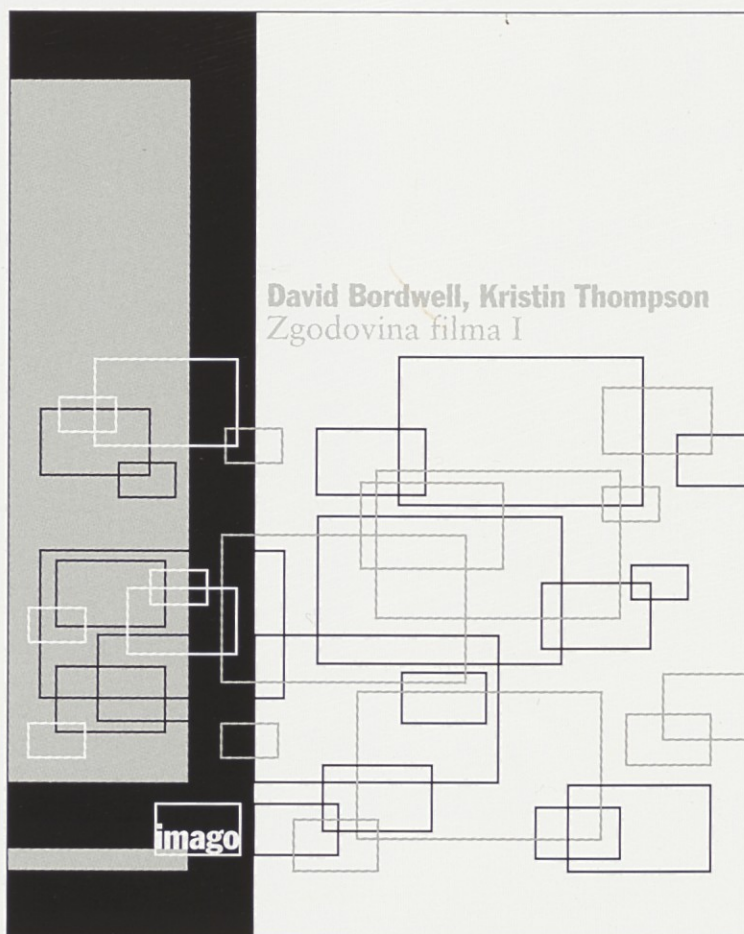
# ekran

vol. 27  
letnik XXXIX  
5, 6 2002  
600 SIT

**festivala**  
cannes, clermont-ferrand  
**seks v filmu**  
je seks spet in?  
**esej**  
memento mori  
**slovar cineastov**  
raoul welsh



# Knjige iz zbirke Imago: Zgodovina filma I Filmski spisi Vrzeli filma in arhitekture



imago

Knjige lahko kupite vsak delovni dan  
med 16.00 in 20.00 v Slovenski kinoteki,  
v pisarni kinopolisa na Miklošičevi 28.

# ekran

revija za film in televizijo

<b>festival</b>	2	simon popek cannes 2002 sabina dogič clermont-ferrand 2002
<b>slovenski film</b>	12	goran milovanović varuh meje: kolpa kot uporna delta
<b>seks v filmu</b>	14	luka arsenjuk je seks spet <i>in</i> ? max modic grlo, 30 let globoko
<b>esej</b>	22	hajrudin hromadžić nasilje v filmu kot ideološki konstrukt dušan rutar memento mori
<b>kritika</b>	30	aleš čakalič, max modic, gorazd trušnovec, mateja valentinčič
<b>glasba v filmu</b>	34	mitja reichenberg let it be 2
<b>kinoteka</b>	36	jurij meden premalo pozorno o johanu van der keukenu
<b>video</b>	38	aleš vaupotič video na 8. mednarodnem festivalu
<b>slovar cineastov</b>	40	računalniških umetnosti nebojša pajkić raoul walsh

na naslovnici: Man Without a Past  
režija Aki Kaurismäki, 2002

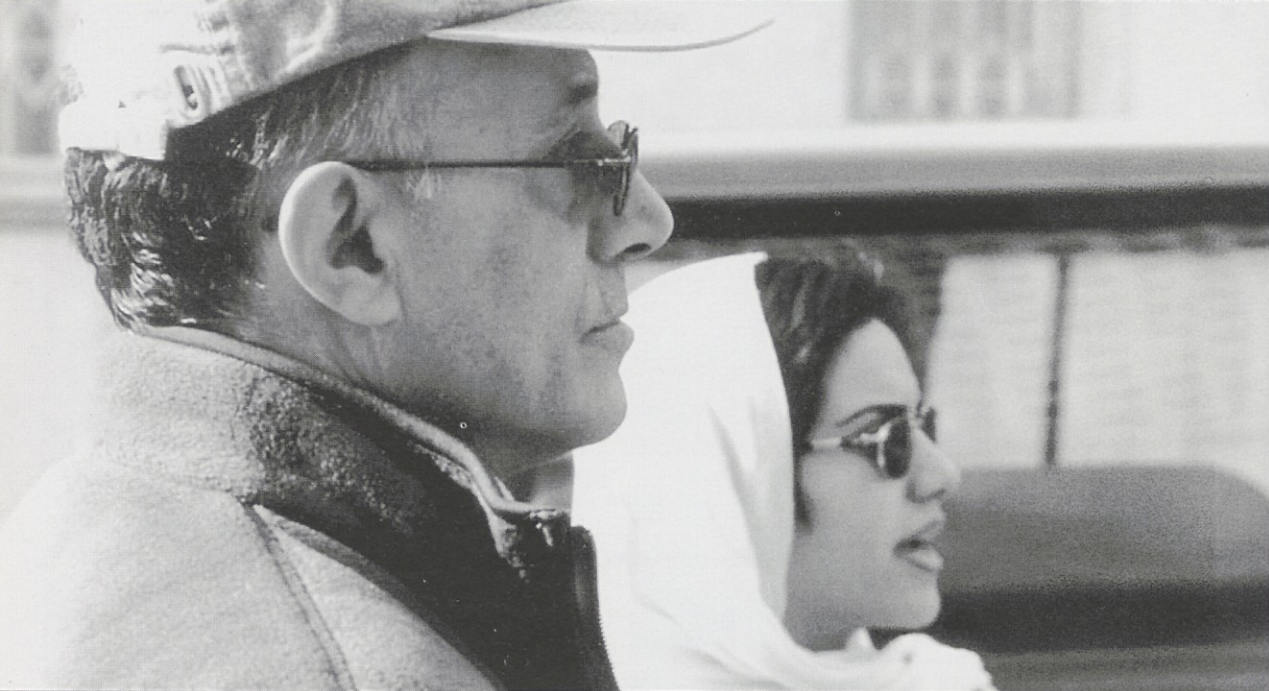
vol. 27 letnik XXXIX 5, 6 2002  
600 SIT

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





Vojna zvezd (epizoda 2):  
Napad klonov



10

Russian Ark

# cannes 2002

simon popek

## elitizem digitalne eksploatacije

Priprave na canneski filmski festival se ponavadi začnejo z objavo uradnega programa konec aprila. Že enajst let, odkar maja obiskujem Azurno obalo, se v konkurenci za nagrade skoraj izključno znajdejo "običajni osumljenci", festivalski tigri, ki jih je lansiral bodisi Cannes bodisi kateri drug pomembnejši festival. Kar pomeni, da nas načeloma nič ne more presenetiti. V tekmovalni sekciji se nikdar ne znajdejo pretirano eksperimentalni, nasilni ali politično nekorektni filmi. O dokumentarjih že desetletja ni ne duha ne sluha, skratka, v Cannes greš, da do nagrad pospremiš preverjeno, že videno, prave filme pa odkriš v stranskih sekcijah.

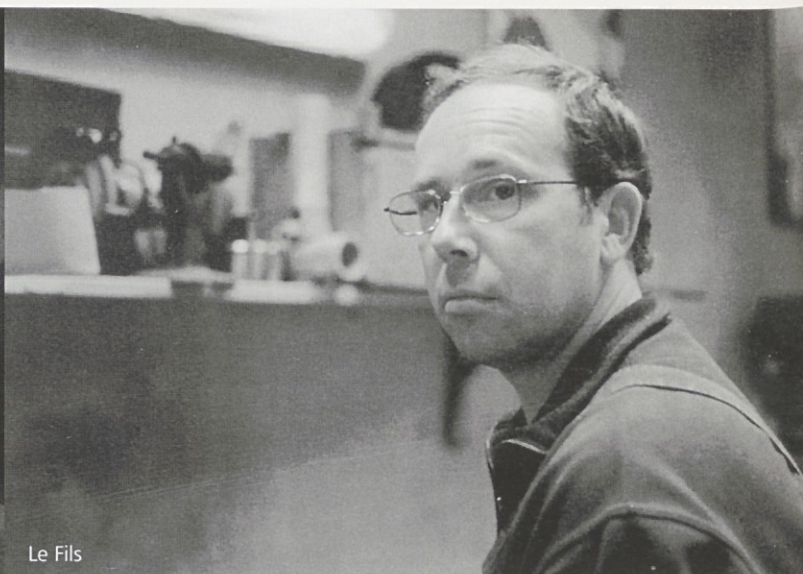
Letos je francosko riviero nekaj pretreslo, vsa uveljavljena pravila so bila namreč postavljena na glavo; prvič po skoraj pol stoletja je tekmoval dokumentarec (Moorov *Bowling For Columbine*), v konkurenci pa se je znašel ultra nasilni *Irréversible* Gasparja Noéja. Desetletje nazaj so bila Tarantinovim *Mestnim psom*, ki so proti Noéjevi brutalni eskapadi videti kot melodrama Douglasa Sirka, vrata konkurence avtomatsko zaprta, čeprav je vnaprej veljal za odlični film. Najpomembnejši premik je letošnji canneski festival brez dvoma izvedel z agresivno promocijo digitalnega filma, v reproduktivnem smislu, seveda. Dogmini filmi so bili štiri leta nazaj predvajani s klasičnega, 35mm nosilca, tudi v stranskih programih so se doslej že našli filmi, digitalni po duši, ki pa so jih morali zavoljo inferiornih tehničnih zmožnosti za javno eksploatacijo prenesti na klasični filmski trak. V eksperimentalnih sekcijah manjših (in progresivnejših) festivalov (rotterdamski program *Exploding Cinema* je lep primer) že vrsto let vrtijo video in digitalne filme z originalnih nosilcev, vendar je šlo vedno za – tehnično gledano – manj kvalitetne projekcije, predvsem pa za filmske eksperimente za najožjo ciljno publiko.

V Cannesu leta 2002 je digitalna projekcija digitalno posnetega filma prvič prestopila v mainstream in se enakovredno kosala z "zastarelo" tehnologijo, ki jo George Lucas že pošilja v tehniške muzeje in med kinotečne memorabilije. Vendar bo, ironično in paradoksalno hkrati, prav zastarela tehnologija očitno še vrsto let kreirala metodologijo komercialne eksploatacije, ponudbe in povpraševanja, in prav slednje (profitabilnost) bo odločalo o usodi digitalnega predvajanja filmov. Lucas je za drugi del *Vojne zvezd* pompozno napovedoval, da ga bo posnel na digitalnem formatu in tudi predvajal z digitalnega nosilca. Prvi korak mu je uspel, drugi mu je skoraj v celoti spodletel, saj ta trenutek v

ZDA obstaja le osemdeset kino dvoran, sposobnih kvalitetnega predvajanja z digitalnega nosilca, kar je za komercialni status filma, ki običajno starta na 4.000 in več kopijah hkrati, zanemarljiva številka. Trenutni elitizem digitalne eksploatacije smo čutili tudi v Cannesu, saj so bili lahko trije digitalni filmi v uradnem programu (Lucasova *Vojna zvezd*, Kiarostamijev *10 in Russian Ark* Sokurovova) z izvirnega nosilca predvajani le na gala projekciji v Grand Theatre Lumière, medtem ko so jih v ostalih dvoranah, kjer se med drugim odvijajo novinarske projekcije, predvajali s filmskega traku. Tu pa se pojavlja resen konceptualen problem, vsaj kar se tiče Sokurovovega filma, 96-minutnega neprekinjenega *travellinga* po peterburškem Ermitažu. Prvi kinematografski celovečerec na svetu, posnet v enem samem kadru, s predvajanjem na filmskem traku, kjer ga vsakih dvajset minut prekine grozljivo moteč rez ob menjavi kolotov, izgubi dobršen del svojega pomena – in estetske vrednosti –, zato me je presenetila odločitev Sokurova, znanega po dlakocepskih zahtevah in tehnični perfekciji, da je sploh dovolil prenos na filmski trak in tovrstno predvajanje. Kiarostami ima z neprilagojenimi dvoranami še najmanj težav; tudi on je pred tremi leti napovedal, da bo snemal le še na digitalni format – in obljubo zaenkrat drži. Po lanskem dokumentarcu *A.B.C. Africa* je letos predstavil prvi "igrani" film *10*, s katerim predstavlja povsem nasproten pol izražanja. Tako intimnega, minimalističnega umetnikovega pogleda v mainstreamu, ki mu Kiarostami vendarle pripada, zlepa ne boste našli; v filmu, ki se v celoti odvije v avtomobilu in opozarja na status ženske v sodobni iranski družbi, je Kiarostami zavestno in povsem namenoma izničil vsakršen režijski vpliv. *10* vsebuje zgolj dva rakurza kamere, dva pogleda; prvi je fokusiran na voznico in "junakinjo" filma, drugi na njene sopotnike, ki se na sedežu izmenjujejo za potrebe vsake od desetih epizod. S tem se konceptualni krog treh digitalnih filmov idealno zaključí. Če je Cannesu spodletelo pri tehnološki promociji "digitalnega v *mainstreamu*" (tehnična nepopolnost večine dvoran), so trije filmi v najboljši možni maniri predstavili tri različne koncepte, ki jih ponuja digitalna prihodnost: tehnično perfekcijo in brezmejno vizualno igranje za potrebe komercialnega kina (Lucas) ter demonstracijo avtorjevih pozitivnih ekscesov za potrebe sublimnega, "visoko umetniškega" filma na eni strani art produkcije (Sokurov) in primer intimnega, "žepnega" filma (Kiarostami) na drugi.



Man Without a Past



Le Fils

## man without a past

**Mies vailla menneisyyttä**

Finska **režija** Aki Kaurismäki

Veliko veselje je spremljati finskega veterana, kako trmasto vztraja pri svoji prepoznavni proletarski tematiki, hkrati pa vedno poišče nov način, da gledalca animira in mu klasičen kaurismäkijevski material podari na svojstven način. *Mož brez preteklosti* vsebuje Finčeve stalnice: socialnega deklarisanca, življenjsko prelomnico, na kateri se znajde, nov začetek, ki ga poganja ljubezensko razmerje, široko paleto posebnih, izgubljene posameznike, ki niso izgubili svoje humanosti; ta se kristalizira tudi s humorjem, ne kot bég iz krize, temveč kot ilustracija karakterja in trdnih etičnih norm. *Moža brez preteklosti* lahko gledamo kot kriminalko, film z uganko, socialno dramo, trpko komedijo oziroma "žalostno burlesko" ali melodramo, najbolje pa kar kot vse našteto; takrat je Kaurismäki namreč najboljši.

Moški (Markku Peltola) pride v Mesto in že prvi večer ga trije neznanci oropajo in hudo pretepejo. V bolnišnici ugotovi, da je izgubil spomin, dokumente so mu ukradli, zato se odpravi v пристanišče, kjer bi rad našel delo. Enako revni in osamljeni ljudje mu pomagajo najti zatočišče. V razsuti baraki si Moški uredi zasilno bivališče, pripelje in usposobi odvrženi *juke-box* ter prične kompletirati zbirko rokenrol in blues plošč. Spozna Irmo (Kati Outinen, nagrajenka za najboljšo žensko vlogo), pripadnico dobrodelne organizacije, ter ustanovi glasbeno skupino, ki ob večerih zabava delavce. Čez čas Moški spozna, da je bil nekoč poročen.

Aki v najboljšem filmu letošnjega canneskega festivala nadaljuje trilogijo o nezaposlenih (začel jo je z *Daleč potujejo oblaki*, 1996). Film prinaša avdio-vizualne konstante finskega analitika proletarskega življenja: rokenrol ikonografijo in minimalistično sceno, manjša novost je morda le topla, izredno barvita "fifties" fotografija Tima Salminena, ki daje filmu poseben šarm. Film bi lahko naslovili tudi *Mož brez obraza*, saj Moški, ki ga neznanci na začetku filma pretepejo, ves film išče svojo identiteto. Za finsko družbo, institucije in policijo uradno sploh ne obstaja, je "nevidni človek", kar lepo ilustrira režiserjevo žuganje trenutni evropski družbi tehnokratov in kvazi-liberalcev, ki ne prepoznajo – in priznajo – revnega sloja. Film, ki v estetskem pogledu evocira obdobje evropskega modernizma in klasičnega ameriškega filma, dobi s tem potrebno spiritualno dimenzijo. Izredno delo zrelega režiserja, trenutno verjetno največjega evropskega cineasta.

## le fils

**Sin**

Belgija/Francija **režija** Luc & Jean-Pierre Dardenne

Olivier je ločen moški, nadzornik v lesnem obratu. Nekega dne ga pošteno zmede prihod novega pripravnika, mladega Francisa. Zdi se, da je Olivier obseden z njegovo prisotnostjo, saj opreza za njim, preverja njegove papirje in omarico v slačilnici. Potem izvemo, da je Francis pred leti po nesreči ubil njegovega sina. Olivierjeva nekdanja žena bi se mu rada maščevala, sam pa bi ga rad predvsem spoznal, zato postane njegov tutor in ga vpeljuje v skrivnosti dela z lesom.

Brata Dardenne po presenetljivi palmi za *Rosetto* (1999) ostajata v svetu belgijskih delavcev in njihovih usodnih razmerij. Tema pričujočega filma je seveda razmerje med maščevanjem in odpuščanjem, največja kvaliteta *Sina* pa je skorajda žanrsko obravnavanje problema, saj se na trenutke zdi, da smo priča trilerju. Brata Dardenne s prelaganjem razkritja identitete mladega Francisa najprej ustvarita suspens, ki ga potencira še "identiteta" oziroma usmerjenost Olivierja, saj nas v nekem trenutku skorajda prepričata v njegov homoseksualni interes. Nato vpeljeta dilemo oziroma vprašanje, kako bosta starša reagirala (maščevanje ali odpuščanje), ko pa Olivier fantu razkrije, da je on oče ubitega fanta, smo priča še preprosti, a izredno učinkoviti "akcijski" sekvenci v sušilnici lesa. Krasen film o katarzi zlomljenega posameznika, ki najde v povzročitelju lastne mizerije "nadomestnega sina". Brata Dardenne nikakor ne moralizirata, nenazadnje lahko Olivierjevo usodo gledamo tudi kot zgleden primer profesionalizma, saj Olivier v svoji delavnici med drugim izobražuje delikvente, povratnike iz popravne doma. Proces "uvajanja" pa v Olivierjevem obnašanju vendarle dobiva vse bolj humanistično noto, pred nami se namreč izriše eno najlepših razmerij med "očetom" in "sinom".

## 10

Iran/Francija **režija** Abbas Kiarostami

Deset sekvenc prikazuje položaj žensk v sodobnem Iranu. Mania je mlada mati, ravnokar se je ločila od svojega moža. Sedemletni sin ji ne more odpustiti, da je očeta zapustila, ker je želela zaživeti z drugim moškim. Mania se vozi z avtomobilom po mestnih ulicah; ves film se odvija v kabini avtomobila, kjer se kot sopotniki izmenjujejo njen sin, prijateljica, ki jo je ravnokar zapustil fant, prostitutka, ki je v avto vstopila misleč, da gre za stranko, starka na poti na molitev. Pogovor z vsemi se giblje okrog aktualnega ženskega vprašanja, najbolj čustveni pa so prizori z Manijinim sinom, s katerim se očitno vse bolj oddaljujeta; vsakič, ko vstopi v avto (namenjene so mu tri



Russian Ark

epizode), si imata manj za povedati, Mania vse bolj funkcionira zgolj kot sinova taksistka. Presenetljivo, toda bolj ko si je s sopotniki tuja, kvalitetnejši je dialog, denimo s prostitutko, ki govori o neosebni modernih razmerij in zakonov, ki da so enako lažni kot "razmerja" med njo in strankami. Mania je na drugi strani zagovornica osebne sreče, ki naj bi bila predpogoj za pošteno in zadovoljivo razmerje, kar skuša razložiti tudi svojemu sinu. Kiarostami z doslej najbolj minimalističnim pristopom raziskuje meje novega digitalnega medija; ves film se odvija v avtomobilu, vsi kadri so posneti iz dveh, vedno istih rakurzov. Kameri, ki sta fiksirani nad volanom, snemata voznico in sovoznike. Ta skrajni minimalizem Kiarostami razlaga z vlogo avtomobilske kabine, ki se kot osrednji prostor dogajanja pojavi v večini njegovih zadnjih filmov (*In življenje teče dalje*, 1992; *Okus češnje*, 1997; *Veter nas bo odnesel s seboj*, 1999). Za Kiarostamija je kabina življenjski prostor, njegova pisarna, svet, v katerem razmišlja in pripravlja svoje projekte. Tako je govoril na novinarski konferenci. Da bi govoril o iranski družbi in vlogi zapostavljene ženske – kar je novost v njegovem opusu, ženske so bile pri njem običajno odrinjene oziroma manj pomembne –, mu ni treba izstopiti, ker pridejo vse informacije k njemu. *10* je konceptualno in inovativno delo z veliko emocijami, film, ki do (minimalističnih) skrajnosti izkoristi možnosti novega, digitalnega medija.

## russian ark

Rusija/Nemčija **režija** Aleksandr Sokurov  
Sokurovov film je predvsem tehnični in logistični presežek brez primere v zgodovini filma. Prvič je celovečerni film – 96 minut! – v celoti posnet v enem kadru; Sokurov nas s posebej prirejenim *steadicamom* (film so snemali na prenosni računalniški disk, le ta je zagotavljal primerno kvaliteto) popelje skozi prostore sanktpeterburškega muzeja Ermitaž. Potovanje traja 1500 metrov in obsega vse kotičke slavnega muzeja. Deloma umetniška ekspertiza deloma fikcijska satira na rusko zgodovino (in sedanost) nas popelje skozi različna obdobja turbulentne ruske zgodovine, od 18. stoletja do časa pred boljševiško revolucijo. V filmu srečamo številne osebnosti iz ruske zgodovine: Peter Veliki prebiča svojega generala; Katarina Velika med vajo za uprizoritev lastne drame išče miren kotiček za sprostitev; družina poslednjega carja v miru večerja in se ne ozira na prihajajočo revolucijo; stotinja aristokratov iz cele Evrope pleše valček na zadnjem velikem cesarskem plesu leta 1913. Skozi film nas vodita režiserjev glas izza kamere ter cinični, pred kamero vseskozi prisotni francoski diplomat iz 19. stoletja. Vodiča se vseskozi bojujeta na verbalni ravni; medtem ko ima francoski markiz do Rusije in njene zgodovine

ves čas rahlo ironičen odnos, režiser preizprašuje vlogo svoje domovine nekoč in danes.

Za Sokurova je Ermitaž kot barka ruske duše in edino mesto v domovini, kjer sta umetniška in energetska tradicija združeni v enem. Odtod tudi njegova želja, da bi film posnel v enem samem kadru: ne ker bi hlepel po ustvarjanju nečesa novega – to ga nikoli ni zanimalo –, marveč da bi film lahko dihal, v realnem času. Sokurov pravi, da ima dovolj montaže in manipuliranja, akumuliranja časa, želel je preizkusiti, kako funkcionira umetniško delo v enem samem dihu. K temu je dodal duhovito repliko: *No cut = director's cut*.

## bowling for columbine

ZDA režija Michael Moore

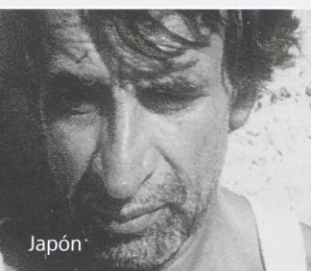
55. izdaja canneskega festivala je uvedla nekatere novosti; po skoraj pol stoletja – vse od Cousteaujevega *Sveta tišine* (*Le monde de silence*, 1956) – se je v tekmovalnem sporedu znašel dokumentarni film. Novi direktor festivala, Thierry Fremaux, je manjšo programsko novost uvedel že lani, ko je Cannes s *Shrekom* v konkurenci za nagrade po dolgem času znova sprejel animacijo. Fremaux vse od lanske inavguracije ni skrival ambicij po programski raznolikosti – in tako se je letos v štirih glavnih sekcijah znašlo neverjetnih osem dokumentarnih filmov, kar je za manifestacijo, ki vendarle stavi na blišč in bankabilna imena, presenetljivo veliko. Med njimi se je v konkurenci znašel kar pravišnji, *Bowling for Columbine* Michaela Moora. Gre za zadnje čase izjemno aktualnega avtorja, režiserja, pisca, kronista in analitika. Michaela Moora kot krutega, a izjemno duhovitega kritika ameriškega vsakdana in načina življenja ne poznajo le bolj razgledani cinefili, temveč vsi, ki se ukvarjajo s sodobno ameriko. Letos februarja so mu končno objavili že pred 11. septembrom napisano (in tiskano) knjigo *Stupid White Men and Other Sorry Excuses for the State of the Nation*, v kateri brez dlake na jeziku komentira Bushevo degenerirano Ameriko in mentalno stanje sonarodnjakov – knjiga je postala presenetljiv bestseller in doživela že 19. ponatis! –, s pričujočim filmom pa gre še korak dlje, saj sesuva eno nacionalnih svetinj, drugi amandma in pravico do nošenja – in uporabe – orožja. "Smo mar narod, ki je nor na orožje, ali smo preprosto samo nori?" je Moorovo osnovno vprašanje, ki ga postavlja vsem razrednim slojem, etničnim skupinam ter medijsko vplivnim ljudem, od televizijskih producentov, ki predvajajo nasilje, do politikov in "aktivistov", apologetov pravice do samooboroževanja tipa Charlton Heston, ki je že leta predsednik ameriškega Združenja za pravico do nošenja orožja (National



Bowling for Columbine



All or Nothing



Japón

Rifle Association). Ustanovili so ga davnega leta 1871, takoj po zakonski prepovedi Ku Klux Klana, s posebnim poudarkom, da imajo pravico do uporabe orožja zgolj belci. Moore je s filmom *Roger and Me* (1989) uveljavil tip satiričnega družbeno-aktualnega dokumentarca, duhovite kritike z distance, ki bistvo problema običajno zadene precej bolje kot neprizadeto dokumentiranje. In tokrat je šel zares do konca, patologijo nasilja in strahu pred nasiljem je razdelal do podrobnosti. Američanom vrže v obraz številne očitke, od tega, da za daleč največje število mrtvih zaradi strelnega orožja (lani so jih naštel prek enajst tisoč, v Kanadi pa, denimo, le nekaj deset) nista kriva ne Holivud ne glasbena industrija, temveč mentaliteta nacije in neznanska enostavnost oboroževanja (Moore v neki banki odpre račun, za nagrado si lahko izbere puško repetirko!!) – vse do dejstva, da so si 11. september in druge teroristične tragedije znotraj lastnih meja (npr. Oklahoma City) zavoljo neprestanega vojaškega vmešavanja, motiviranega s strani ekonomskih in političnih interesov, organizirali in financirali kar sami. Film je kakopak strogo subjektivne narave, kar pa mu ne jemlje objektivne referenčnosti.

## all or nothing

VB režija Mike Leigh

Zakonca Penny in Phil se po dolgih letih zakona ne razumeta več. Še več, v štiričlanski delavski družini se ne razume nihče. Phil je taksist v privatni firmi, Penny blagajničarka v hipermarketu, hči Rachel dela v domu za ostarele, medtem ko sin Rory vegetira na kavču pred televizorjem. Nič bolje se ne razumejo njihovi sosede, s katerimi se Phil in Penny občasno družita. Provincialno proletarsko življenje ponuja vse prej kot realno perspektivo.

Mike Leigh se po izletu v svet kostumsko-operetnega filma (*Topsy-Turvy*, 1999) vrača v "svoj" svet angleških delavskih četrti. *All or Nothing* ni posebej socialno motiviran film, čeprav je slika brezizhodnega angleškega proletariata kruta kot pri Kenu Loachu. Leighov osnovni interes je tokrat – podobno kot v *Življenje je sladko* (*Life is Sweet*, 1991) – osredotočen na štiričlansko družino, ki pa na vsakdan še zdaleč ne gleda tako optimistično kot tista izpred desetih let. Humorja, ki bi junake vsaj na trenutke vlekli iz krize, ni več, rutina vsakodnevnih tlake (oče Phil je taksist, mati Penny blagajničarka v hipermarketu, hči dela v domu za ostarele, le nezaposleni in zavaljeni sin vegetira na kavču) ubijajoča – do te mere, da družina skorajda ne komunicira več, če pa že, potem v besednjaku prevladujejo psovke. Letargija je popolna, samozavest na psu, Leigh pa film – pogojno gledano – vendarle sklone optimistično, češ, če ne bo denarja, bomo vsaj solidarni.

## japón

Mehika režija Carlos Reygadas

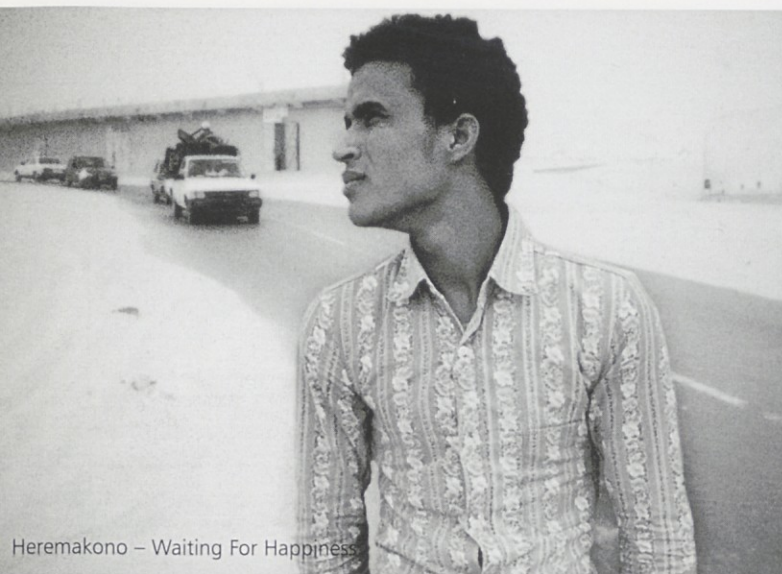
Ciničen petdesetletnik brez iluzij se iz mesta odpravi v ruralno, težko dostopno mehiško pokrajino, da bi se pripravil na samomor. Po nekaj dneh potovanja se ustali na robu kanjona, v hiši stare, zelo verne Indijanke. Fascinantna pokrajina in energija, ki jo izžareva ženica, v možakarju ponovno zbudita željo po življenju. Kljub navidezni idilli pa se mož zapleta v konflikte z domačini iz vasi, zato se odloči, da bo šel počasi naprej. Še prej pa bi rad preživel intimno noč s starko ... Reygadasov prvenec je kot neizbrušen dragulj, kot delo umetnika-primitivca, ki raziskuje meje medija. Vizualno fenomenalno delo (v *cinemascopeu*) ima trenutke mitskih razsežnosti, močan dokumentarističen značaj in prebliske trpkega humorja, zalomi se mu le na koncu, ko prestopi meje realnega in konča v tragični simboliki (vaščani podrejo starkino barako, velike kamnite kubuse naložijo na vlak, sledi železniška nesreča, v kateri razen možakarja, ki ostane na posestvu, vsi umrejo, s starko vred, ipd.). Fascinantno delo, sploh za prvenec, ki pa mu manjka navdih generalne suverenosti.

## heremakono – waiting for happiness

Mavretanija/Francija režija Abderrahmane Sissako

Nouadhibou je mala vasica na mavretanski obali. Tja pride sedemnajstletni Abdallah, da bi na poti na študij v Evropo obiskal svojo mater. Na rodno grudo ga veže bore malo; bolj kot lokalna folklor ga zanimajo zahodnjaški trendi, tamkajšnjega dialekta ne razume, zato se z vaščani ne more sporazumevati. Postane nemi opazovalec običajev in dogodkov, žalosti mlade Nane, petja karaok kitajskega priseljenca, prizadevanj starca, da bi v vasi usposobil električno napeljavo. Zdi se, kot da cela vas čaka na neki čudež, ki ga ni od nikoder. Sissakojev novi film je nova fascinantna freska pozabljenega sveta, podobno kot njegov prejšnji film *Življenje na zemlji* (*Life on Earth*, 1999). Mešajo se tradicija in napredek, mladost in starost, lokalna folklor in globalni pogledi. Vasica, kjer se znajde Abdallah, je simbol tranzicije, vendar ne tranzicije v smislu bodočega napredka, temveč mesta prehoda med nerazvitim in razvitim svetom, divjino in civilizacijo, vsaj za tiste, ki ga obiščejo; dovolj je fascinantno, da ga občuduje s turističnega vidika, pretirano duhamorno in neperspektivno, da bi ostal. Film brez konkretne naracije poganjajo hipne

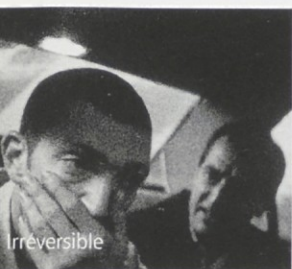




Heremakono – Waiting For Happiness



Sweet Sixteen



Irreversible

vinjete, prepoznavni sissakojevski dovtipi, ki segajo od odslikave mavretanske realnosti do trenutkov surrealnega. Perfektno zrežiran film je čista vizualna poezija in otožni krik sveta, ki izginja.

## irréversible

**Nepovrnljivo**

Francija **režija** Gaspar Noé

Noéjev film je bil brez dvoma "talk of the town"; o njem se je govorilo pred festivalom, še preden ga je kdo videl, in po projekciji, ki so jo ljudje trumoma zapuščali že po prvi četrtini. Brutalno nasilje, ki s platna pljuska v prve pol ure, je brez vsakršne primerjave v mainstream filmu, sploh za canneski tekmovalni spored, ki ne slovi ravno po nekonformizmu in ekscentričnosti. *Nepovrnljivo* je bržčas še najbolj ustrezen prevod, čeprav ni dobeseden; film namreč "problematizira" tek časa in nezmožnost popravnega izpita. Kar se je zgodilo, ni moč popraviti. Film se prične tam, kjer se zgodba konča: z obračunom v gejevskem nočnem klubu Rectum, kamor prideta razjarjena Marcus (Vincent Cassel) in Pierre (Albert Dupontel), da bi našla posiljevalca njunega dekleta Alex (Monica Bellucci). Da, njunega. Alex je Pierrova bivša in Marcusova zdajšnja punca, zato sta oba enako emocionalno motivirana. Noé nas potem v desetih sekvencah, vsaka je posneta v enem kadru, popelje do večera taiste noči: kaj se je dogajalo, kaj so se pogovarjali, kako je prišlo do brutalnega posilstva v podhodu – in kako teka časa in dogodkov nič moč ustaviti oziroma obrniti. Noéju so očitali marsikaj; da je otročji, da je sadist in neuravnovešen psihopat – a brez skrbi, te očitke je slišal že ob celovečernem prvencu *Sam proti vsem* (Seul contre tous, 1998). In skoraj prepričan sem, da večina ogorčenih ljudi filma ni videla do konca. Kar namreč sledi uvodnemu crescendo, ki med drugim vsebuje demoliranje glave z gasilskim aparatom in desetminutno posilstvo Monice Bellucci, je potovanje iz pekla v nebesa, na začetek dneva, potovanje, ki "retrospektivno" pojasni in "opraviči" (kakor za koga) dejanja in reakcije naše trojice. Naj se sliši še tako čudno, toda *Nepovrnljivo* je v končni instanci lep ljubezenski film.

## sweet sixteen

VB **režija** Ken Loach

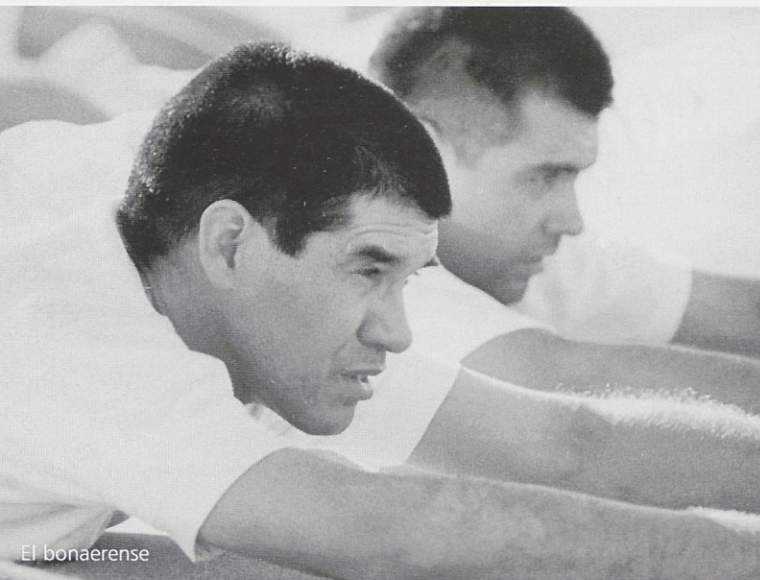
Loach nekako stoji na mestu. Ko se je odrekel političnim temam (*Dežela in svoboda* (Land and Freedom, 1995); *Karlina pesem* (Carla's Song, 1996)), se je zdelo, da se je uspešno vrnil na dobra pota socialno angažiranega filma, kar je v redu. A očitno mu primanjkuje dobrih tem oziroma primernih zgodb. Ideja za

pripoved o mladeniču, ki hoče preveč, se je režiserju porodila še v času snemanja filma *Ime mi je Joe* (*My Name is Joe*, 1998). Tam je bil delikvent stranski lik, tisti fant, ki ga hoče Joe rešiti iz mafijskih krempljev, zdaj pa je Loach idejo razvil, ga postavil v središče in potopil v podzemlje. Liamova mati je v zaporu. Čez dva meseca naj bi jo izpustili, zato ji hoče sin pripraviti presenečenje. Da ne bi nadaljevala bednega življenja s sumljivim in lažnivim Stanom, bi ji rad kupil prikolico ob morju, v kateri bi družina – mati, Liam in njegova sestra – morda prvič srečno zaživela. Z najboljšim prijateljem Pinballom pričneta po malem preprodajati drogo, kar bi v nekaj mesecih prineslo potreben denar, vendar ju kmalu zanese v svet organiziranega kriminala. Liam hitro napreduje po lestvici lokalne mafijske tolpe, hkrati pa pozabi na dolgoletnega prijatelja in zaveznika Pinballa. Vse v redu, toda vse preveč smo priča zlizanim floskulam o individualni svobodi in begu iz revščine, navideznemu optimizmu glavnega junaka, nedosegljivi "svetlobi na koncu predora" ter tragičnemu pristanku na dnu (Liam ubije materinega ljubimca Stana, morda celo Pinballa, česar ne vidimo). Gre za korektno delo, vendar se pri Loachu eni in isti motivi vse prevečkrat – in vse predolgo – ponavljajo.

## ciudade de deus

Braziliya **režija** Fernando Meirelles

"Božje mesto" je četrt v Riu de Janeiru, ki so jo zgradili v šestdesetih, z namenom, da bi tam zaživelo varno stanovanjsko naselje, ki pa se je spremenilo v enega najnevarnejših mestnih predelov. Film v prvoosebni *off*-glasu pripoveduje Fusee, eden redkih mladeničev, ki se ni že v rani mladosti podal v kriminal. Strah pred smrtjo in inteligenca sta ga držala stran od konfliktov, svojo energijo pa je raje usmeril v ustvarjanje, saj se je kmalu začel ukvarjati s fotografijo. Vsemu navkljub se je vedno gibal v središču nasilja, saj so ga s kriminalom družile tako sorodstvene kot prijateljske vezi. Fusee pripoveduje zgodbo od rane mladosti v šestdesetih do obdobja zgodnje zrelosti v osemdesetih, ko je večina znancev in sorodnikov že pomrla, predvsem v oboroženih spopadih ... Južnoameriški filmi se zadnje čase – tudi na krilih uspeha Inarritujeve *Pasje ljubezni* (*Amores Perros*, 2000) – ukvarjajo s pojavom nasilja v urbanih getih megapolisov. *Ciudade de deus* je "lep" primerek aktualnega naslednika; posnet je v trendovski maniri zrnatega dokumentarnega sloga, je montažno poskočen in igralsko ekspresiven. Le šokantnemu realizmu se nikakor ne more približati, čeprav se trudi na vse kriplje; rezultat je malce monotono naštevanje adolescentnih ekscesov in nasilniškega pretiravanja, medtem ko režiserju na emocionalni ravni povsem spodleti. Spotovska "dinamična" struktura in *look* pač še ne zadostujeta.



El bonaerense



Spider

## marie-jo et ses deux amours

**Marie-Jo in njeni ljubezni**

Francija **režija** Robert Guédiguian

Eno večjih razočaranj letošnjega festivala je gotovo Guédiguianova ljubezenska drama. Predolg, prenaporen, pretirano afektiran, kljub temu da je pod kožo čutiti režiserjevo globoko ljubezen do junakov. Marie-Jo (Ariane Ascaride) je poročena z gradbenim delavcem Danielom (Jean-Pierre Darrousin), hkrati pa ljubimka kapitana tovarne ladje Marca (G  rard Meylan). Njuna h  ci prav tako spoznava prve ljubezenske impulze. Marie-Jo je razdvojena; oba moška neskončno ljubi, do te mere, da nekega dne na pla  zi celo pomisli na samomor (s tem prizorom se film prične). Ko Daniel ljubimca po naključju zaloti, se Marie odlo  i zapustiti družino in zaživeti z Marcom. A ljubezen do moža jo vedno znova vrača k domu ...

Ko Gu  diguian zanemari socialno kritično noto in se loti intimnejših razmerij (podobno kot, denimo, v *Mariusu in Jeannette*, 1997) se izgubi, postane pretirano sentimental in teatralen,   e ve  , usodo svojih junakov skuša dvigniti na raven gr  ske tragedije. Film se prične s citatom iz Dantejeve *Božanske komedije*, kar nedvoumno napoveduje (pre)ambicioznost projekta. Nesporno razočaranje prinaša predvsem razrešitev problema, neskončno nategovanje in teatralnost, ter še posebej zaključna "katarza", udejanjena z (neverjetno patetično izpeljana) utopitvijo moža in žene.

## el bonaerense

Argentina **režija** Pablo Trapero

32-letni Zapa je ob  ajen slehernik, ključavničar iz ruralne Argentine. Ko ga   ef prosi za "posebno uslugo", jo je prisiljen izpolniti: za   efove pajda  e vlomi v sef. Drugi si napolnijo   epe, Zapi pa grozi zapor. Družinski prijatelj mu ponudi alternativo, pošlje ga v Buenos Aires na trening za posebno enoto policije. Po večmesečnem poni  ujo  em drilu postane Zapa   lan "Bonaerensejev", najbolj brutalne in najbolj podkupljive enote argentinske policije. Sedaj bo Zapa določal pravila na cesti ... Trapero se po impresivnem prvencu *Svet   erjavov* (Mundo grua, 1999) vrača s trdim, neizbru  enim filmom, ki se ne osredotoči na socialno plat Argentine, temveč na moralno vest posameznika. Imamo poštenjaka, ki je bil pahljen v kriminal, pa med "varuhe pravice", da bi ugotovil, da med legaliziranim (policija) in ob  ajnim kriminalom (roparji) ni bistvene razlike. Film odlikujeta iskrena brutalnost in sugestivna fotografija. Preprosto in prepričljivo.

## spider

Kanada/VB **režija** David Cronenberg

Clega (Ralph Fiennes), v otroštvu so ga vsi klicali Spider, po dolgih letih izpustijo iz mentalne institucije. Vrne se na svoj nekdanji dom v londonskem East Endu, ki ga zdaj upravlja stroga gospa Wilkinson (Lynn Redgrave). Znana okolica in vonj po preteklosti v Spiderju sprožijo dolgo pozabljene spomine na otro  stvo in tragedijo, ki ji je bil priča;   e vedno je prepričan, da je njegov oče Bill (Gabriel Byrne),   enskar in pijanec, ubil njegovo mater (Miranda Richardson) in jo zamenjal z njej zelo podobno prostitutko Yvonne (Richardson) ...

Prvo vprašanje: kaj je Cronenberga pritegnilo, da je ekraniziral roman Patricka McGratha in ustvaril dolgočasno "  tudijo" psiholo  sko nestabilnega posameznika? Drugo vprašanje: kaj bi lahko pritegnilo kateregakoli režiserja v podobno avanturo? Da ne gre za "cronenbergovski" material namreč sploh ni moteč faktor, iritira pa dejstvo, da Cronenberg porabi uro in pol, da bi nazadnje razkril ironično skrivnost, namreč, da oče sploh ni ubil matere, temveč jo je pokončal sin sam, misleč, da gre za prostitutko Yvonne. Ali pač ne? Da bo film dvoumen, mo  ne interpretacije pa številne, postane jasno po petih minutah. Tako je pač v filmih z mentalnimi bolniki; interpretacije so vedno brezmejne, neskončen pa je tudi umirjeni, *artsy* manierizem, s katerim naj bi Cronenberg dokazoval svojo "avtorsko zrelost". Natančna režija in premišljeno kadriranje tule ne pomagata dosti; prištejmo   e neznosno momljajo  ega Ralpa Fiennesa ter zlizan način subjektivnega prikazovanja junakove preteklosti (v *flash-backih* sta ob  ajno v kadru istočasno mladi in "zda  jnji" Spider, slednji je kot opazovalec brez izjeme v ozadju), pa imamo tihega festivalskega favorita.

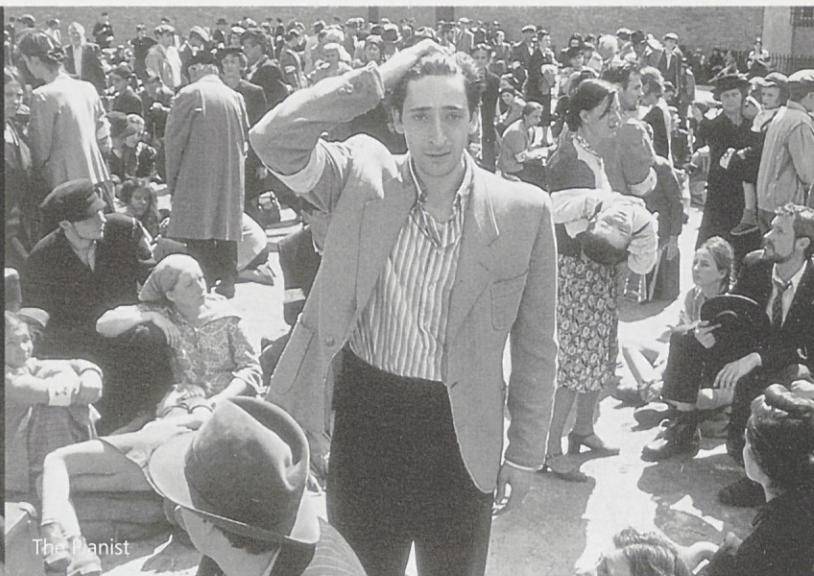
## demonlover

Francija **režija** Olivier Assayas

Te  ko je verjeti, da bi eno vodilnih imen francoske filmske renesanse devetdesetih padlo v brezno banalnosti in absurda, toda zgodilo se je. Olivier Assayas, najbolj cinefilski, "nagledan" in na  tan avtor srednje generacije, je naredil grozljivo slab film o kapitalizmu, špekulacijah, globalizaciji ... in virtualni realnosti. Ta je pokopala   e prenekaterega avtorja. Diane (Connie Nielsen) dela za francosko multikorporacijo v lasti Henri-Pierre Volfa, ki se poteguje za nakup japonske TokyoAnime, producerske hiše, proizvajalke nove, tridimenzionalne oblike animirane mange in njenih pornografskih verzij. S prevzemom japonske firme bi prevzeli večinski delež na svetovnem trgu, za ekskluzivno pravico distribucije Volfovih novih produktov pa se borita dve podjetji, Mangatronics in Demonlover. V prednosti so slednji,



Demonlover



The Pianist



Ararat

vendar Mangatronics izvaja industrijsko špijonažo, njihova agentka pa je prav Diane; njena naloga je od znotraj torpedirati ponudbo Demonloverja, med drugim z lažnimi linki, ki naj bi jih povezali z ultra nasilnimi in nelegalnimi internet stranmi. A Diane se ne zaveda, da ima svojo vohunsko strategijo tudi Demonlover, predvsem v obliki navidez naivnih uradnikov, kar jo pahne v nevarno pozicijo. Je beg v virtualni svet edini izhod – ali se tam nahaja od samega začetka?

Assayasov cyber-triler v prvi tretjini obeta veliko; priča smo kliničnemu svetu korporacij, hladnih poslovnežev in krute tržne logike, nato pa se film prične nezadržno sesuvati. Virtualna realnost je vedno dober izgovor, da režiser svojo (narativno, logistično) zadrego argumentira zelo preprosto, češ, film je moč interpretirati na tisoč in en način. Film se utaplja v preekspoziranih "virtualnih" sekvencah, futurističnem onaniranju in prostornih interierjih, ki naj bi poudarjali občutek posameznikove stiske; precej manj je preprostih odgovorov, vse več pa absurdnih situacij, zatekanja v irealno in podzavestno, vse skupaj izgublja smisel. Ko se vsega nabere preveč, gledalec enostavno izgubi interes. Mar bi Assayas ostal pri bistvu – prepričljivi zgodbi –, tako pa smo priča tipičnemu filmu s prevelikim proračunom, v katerem se je režiser preprosto izgubil.

## ararat

Kanada **režija** Atom Egoyan

Egoyanov življenjski projekt obravnava zamolčani, malo znani holokavst, ki so ga izvajali Turki nad armenskim ljudstvom vse od konca 19. stoletja do časa prve svetovne vojne, ko so na severovzhodu države sistematično pobijali ljudi in uničevali kulturno dediščino. Turki holokavst zanikajo še danes, medtem ko so ga mnoge zahodne države priznale in obsodile. Ararat je gora na ozemlju, kjer so živeli Armenci, in predstavlja simbol njihovega upora. Egoyan svojo življenjsko vizijo tako zakomplicira, da postane – preobložena z nepotrebnimi informacijami, karakterji in simbolizmom – težko gledljiva in neznanosko razvlečena, podobno kot na primer *Prah* (Dust, 2001) Milčeta Mančevskega. Grški režiser Saroyan (Charles Aznavour) v Kanadi snema film o pričujočem holokavstu, za svetovalko pa najame zgodovinarico Ani (Arsinée Khanjian); ta je neprestano v konfliktu z dekletom svojega sina Raffija, ki jo obtožuje smrti njenega očeta. Raffi se v drugem časovnem nivoju vrne v Kanado, carinik (Christopher Plummer) na letališču pa med njegovo prtljago najde filmske kolute, ki naj bi vsebovali dokumentarne posnetke, potrebne za dokončanje filma. Dialog med carinikom in Raffijem postane narativni motor filma, prek Raffijeve zgodovinske razlage (in deloma Aninih predavanj)

gledalec dobi informacije o holokavstu, toda film je dodatno tako težko obložen, da poka po šivih. Tu so turški igralec (Elias Koteas), ki pride v ideološki konflikt z Raffijem, pa carinikov sum, da so v kolutih v resnici droge, scenaristove (Eric Bogosian) zablude in historične neadekvatnosti, skratka, film je tako nemogoče zakompliciran, da osnovna ideja – holokavst – izgubi ves smisel in veljavo. Egoyan je z armenskimi koreninami precej lepše opravil v čudovitem *Koledarju* (Calendar, 1993), tole pa je zgolj visokopračunsko onaniranje in slab izgovor za korigiranje zgodovinskih krivic.

## the pianist

VB **režija** Roman Polanski

Varšava 1939. Nadarjeni poljski pianist Wladislaw Szpilman (Adrien Brody), po rodu Žid, igra na državni radijski postaji, ko Nemci napadejo Poljsko. Država hitro kapitulira, Nemci izvajajo vse hujši pritisk na židovsko skupnost. V varšavskem getu se kmalu gnete več kot pol milijona Židov, v nekaj dneh jih Nemci deportirajo v taborišča. Szpilmanu uspe po čudežu ubežati deportaciji, vplivni prijatelji mu pomagajo najti primerno skryvališče.

Razumljivo je, da se je Polanski končno lotil "teme svojega življenja"; del svoje mladosti je namreč v getu preživel tudi sam, poleg tega pa je njegova mati umrla v koncentracijskem taborišču. Manj razumljivi so stereotipni načini, s katerimi se je Polanski lotil ekranizacije resničnega dogodka, ki je bil leta 2000 popisan v romanu Ronalda Harwooda. Film kar razganja od klišejev o okupaciji, metodah nacistične represije in trpljenju Židov, največji nesporezum pa je sama zgodba, ki bi morda zdržala formo enourne teve drame, nikakor pa neznosnih 150 minut. Zlata palma za najboljši film je bila verjetno politično motivirana, kar je v konkurenci z veliko močnejšimi filmi izpadlo vsaj tako smešno kot sklepna katarza Polanskega: pianistu nazadnje pomaga še nacist z moralnim mačkom. •

# clermont- ferrand 2002

slovenija  
brez  
kratkih  
filmov  
ali  
clermont-  
ferrand  
zunaj  
meja  
francije



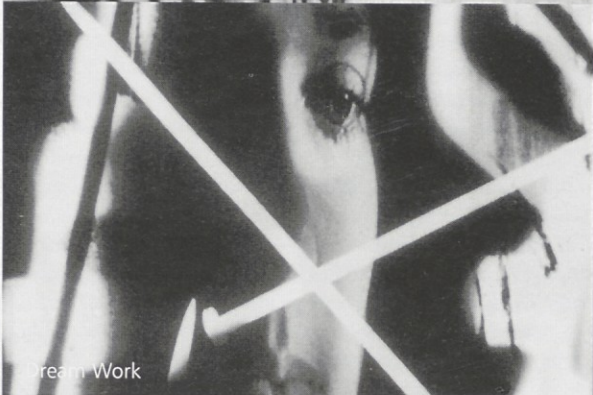
Member



The Look of Happiness



Ten Minutes Before Dying



Dream Work

sabina đogić

V sedemdesetih in osemdesetih je bil *Ekran* še naklonjen pisanju in predstavljanju kratkih filmov, predvsem s festivalov v Beogradu in nemškem Oberhausnu (slednji velja za enega najstarejših festivalov kratkega filma na svetu). Ne vem, kam je odšlo zanimanje za kratki film in zakaj se forma, v katero so ujeti predvsem mladi in neujeljavljeni avtorji, ne zmore več prezentirati v našem vse bolj cinefilskem prostoru (sodeč po vedno številčnejšem kinotečnem obisku). Zato vam predstavljam festival, ki je name lani naredil takšen vtis, da se verjetno nikoli več ne bom mogla izogniti tistim mladim februarским dnevom, ki jim je po dolgi, mrzli zimi sonce prvič naklonjeno. Gre za največji svetovni festival kratkega filma (vseh skupaj prikaže prek 400), ki se odvija na obrobju Centralnega masiva, kamor redko zaideš kot popotnik in kamor te Francozi ne bi nikoli napotili. A festival mesto spremeni. Naenkrat se v njem znajde množica tujih in domačih gostov, ki so na različne načine povezani s filmi v programu – od režiserjev, producentov, distributerjev in predstavnikov filmskih festivalov do televizijskih hiš, novinarjev in raznih tehničnih pomočnikov. In tem se pridružijo še študentje z drugih predelov Francije ter domačini... Na koncu vsi skupaj predstavljajo publiko, ki je lani zabeležila prek 129.000 obiskov filmskih predstav v devetih dneh. Dogodek je postal tako množičen in nepredvidljiv, da ljudje čakajo v vrsti z enotnimi kartami – z njimi si gredo lahko pogledat katerekoli predstavo – več kot eno uro.

## Kako se je vse skupaj začelo

Na začetku je bil študentski kino-klub, ki so ga ustanovili Antoine Lopez, Georges Bollon, Roger Gonin in drugi. To se je dogajalo v Amfiteatru Gergovia na Univerzi za humanistične vede, ki je sedaj eno od prizorišč festivala. Leta 1978 srečajo Jacquesa Tatija, vnetega podpornika kratkih filmov, in se leta 1979 odločijo organizirati Teden kratkega filma. Jacques Tati se Tedna udeleži tudi leto kasneje, leta 1980, in vznemiri publiko Clermont-Ferranda – *Oglaševanje: NE, Kratki filmi: DA*. Teden se leta 1982 spremeni v Festival, ki najprej predstavlja le nacionalno produkcijo, deset let kasneje pa tudi mednarodno. Šefa ni, kar Georges Bollon občasno pospremi s komentarjem, da je Festival v Clermont-Ferrandu poslednji Sovjet... Glavna in osrednja finančna podpora prihaja od združenja *Sauve qui peut le court métrage* (analogija imena na Goddardov film), ki ne pomaga le pri organizaciji festivala, temveč tudi pri številnih dejavnostih, komisiji za film, centru za dokumentacijo, animacijo v šolah ...

## Letošnji program

Vsakoletni program uvrsti v svoj tekmovalni del pet-odstotno selekcijo prijavljenih del, ki se vsako leto giblje okrog številke 1700. Največ prijavljenih filmov je igranih. Ostale zvrsti so zapostavljene, malo bolje pa se godi digitalnim video delom, ki so se letos prvič znašla v samostojnem programu festivala. Žalostno usodo imajo tudi afriški filmi, ki znotraj tekmovalnega programa ne uspejo ustvariti nekega referenčnega okvirja in jim, kljub njihovi kvaliteti, vizualno in narativno izstopanje kvečjemu škodi. Festival prav zaradi tega gradi legitimnost na sestavi mednarodne žirije, ki vsako leto od petih izbranih v svoj krog sprejme enega temnopoltega predstavnika, enega animatorja in enega dokumentarista.

Festival podpira in nagraduje predvsem preprostejše filmske žanre in oblike, kar sklepam po glavnih nagradah zadnjih nekaj let, ki pa zagotovo niso kvalitativne pokazateljice ostalega filmskega programa. Prek filmov, ki že počasi razkrivajo stile posameznih avtorjev, lahko slutimo celotno dolgometražno produkcijo v prihodnosti.

Producenti filmov so večinoma filmske šole, nato neodvisni producenti in televizije, proračuni pa so zelo različni, odvisno od iznajdljivosti režiserja. Peter Tscherkassky je svoj film *Dream Work* posnel za 5000 evrov – financiralo ga je Ministrstvo za kulturo in vlado spodnje Avstrije. Marianela Maldonado je začela s snemanjem svojega filma *The Look of Happiness* z dobrimi 1000 evri, ki jih je zaslužila z delom v baru. Med

snemanjem so ji producenti našli še enkrat toliko. Uporabo opreme, hrano in razne predmete za scenografijo je dobila brezplačno od sponzorjev, pri ostalih stroških pa so ji pomagali filmski inštitut, filmski sklad, Britanski svet in šole. David Brooks je zadnjih deset let delal kot montažer in v tem času naredil veliko uslug različnim ljudem, povrnjene pa so mu bile pri njegovem prvem filmu *Member*. Če bi vse prejete usluge plačal, bi produkcija filma stala okrog 70.000 evrov, postprodukcija pa 200.000 dolarjev. Vendar ga je vse skupaj na koncu stalo slabih 10.000 dolarjev.

Tole pa so najbolj izstopajoči filmi letošnjega festivala:

## member

ZDA **režija** David Brooks 16'

Prvenec ameriškega režiserja, ki je k svojemu filmu pritegnil zdaj že hollywoodskega igralca Joshua Hartnetta. Ta v filmu igra Giannija, najstnika brez iluzij, ki nas popelje po nočnem Los Angelesu. Film je hipnotično, halucinogeno, hitro zmontirano 15-minutno kričanje in divjanje z avtomobilom po ulicah velenosti. V iskanju popolne zavarovalniške goljufije in namerno povzročene prometne nesreče nas film premesti v Giannijevo glavo. Njegove misli so okužene in skrivljene od Los Angelesa: reklamnih sporočil, ki butajo v njegove možgane, pritiska k prilagoditvi in želje postati *member* (član). Večina materiala je bila posneta v dveh vikendih, štirih dneh snemanja na 35mm trak. Devetdeset odstotkov tega materiala je bilo posnetega na 40 x 40 m velikem odru z zelenim ekranom v ozadju. Ostali del izvedbe, kot so odsevi in pogled skozi zadnje okno, so bili posneti z digitalno kamero. Montaža je bila narejena s pomočjo programa AVID. Film je bil nato prenesen na HDCAM sliko, na kateri se je vršilo tudi sestavljanje in oblikovanje. Končna HDCAM slika je bila nato lasersko prenešena na 35mm trak.

## the look of happiness

VB, Norveška **režija** Marianela Maldonado 25'

Foucault ali Orwell. Posameznika ne nadzorujejo kamere, temveč psihologi, zdravniki... Ljudje so bolna bitja, zato jih je potrebno zdraviti. S tabletami. Tako morajo vsi, ki jih je družba pripravljena integrirati, jemati tablete. Film prikazuje žensko, ki skuša v mestu najeti stanovanje. Končno naleti na agencijo, ki ji vzbudi upanje, to pa se sprevrže v pravo nočno moro, v kateri se Mina presenetljivo dobro znajde. Kaj pomeni upornost v nepredvidljivi prihodnosti? Ali zamišljeni pogledi izražajo praznino ali zamaknenost v polnost življenja in smisla? Bizaren film o realnosti, ki prav zaradi tega deluje skrajno nadrealistično.

## woyzeck's last symphony

Danska **režija** Nikolaj Arcel 38'

Zlatko Burič je komponist in dirigent Woyzeck. Njegova življenjska želja je ustvariti glasbo za film. Končno dobi priložnost, pa čeprav za pornografski film. Woyzeck glasbo skomponira, nato pa izve, da ne bo izvedena, saj niso pričakovali glasbe za orkester, ki zaradi izvedbe stane več kot celotna produkcija filma. V tem času spozna žensko, v katero se zaljubi in se kasneje z njo tudi poroči. Ona dela na postprodukciji porno filma in želi Woyzecku pripraviti presenečenje: ugrabiti orkester ter mu omogočiti, da v živo izvede svojo lastno glasbo. Dramatičen psevdodokumentarec, poln komičnih momentov, ki ga je prav tako režiral študent Danske filmske šole, z odličnim igralcem v glavni vlogi.

## bintou

Zimbabve/Francija/Burkina Faso **režija** Fanta Regina Nacro 31'  
Antropološko bogata drama o življenju družine s tremi otroki v Ouagadougou. Mati (Bintou) želi, kljub nasprotovanju moža, poslati vse svoje otroke v šole. Ker pa nimajo dovolj denarja, ga začne služiti sama. To moža spravi v pravo stisko, zato jo začne skrivaj ovirati pri njenem delu, da bi ji onemogočil zaslužek, s katerim postaja vsak dan bolj uspešna.

naj dokumentarec:

## ten minutes before dying

Kanada, Indonezija **režija** Michel Cayla 4'

Film je posnet v duhu Markerjevega foto-romana *Mesto slovesa* (La Jete, 1963). Le da v tem filmu spomin ne pomeni pobega od realnosti, temveč vrnitev k njej. Posnetki zapora v Jakarti (ki so del fotografske razstave "Lepas Cipinang" Ferryja Ardianta), praznina in temačno celice, v ozadju pa besede moža, ki se mu iztekajo zadnje minute življenja. Film oživi besede anonimnega obsojenca na smrtno kazen, ki jih je zapisal na steno svoje celice deset minut pred smrtjo, in ga pokoplje v njegovo večno odsotnost.

naj animirani film:

## hasta los huesos/ down to the bone

Mehika **režija** Rene Castillo 11'

Delo mehiškega animatorja, ki je za izvirno glasbeno spremljavo svojega filma prosil znamenito mehiško glasbeno zasedbo Cafe Tacuba. Do njih ni mogel priti drugače, kot da jih je po koncertu počakal pred izhodnimi vrati, kjer jih je, menda, sedeč na dežju na pločniku, tudi dočkal. Glasbeniki so privolili v sodelovanje, iz česar je nastala čudovita glasbena animacija lutk. Mož, ki umre, je pokopan živ in se znajde v samem središču zemlje, kjer imajo okostnjaki žur. Film se naslanja na star mehiški obredni ritual, ki nam srh spreletavajuči dogodek prikaže kot utrغانo komedijo.

naj eksperimentalni film:

## dream work

Avstrija **režija** Peter Tscherkassky 11'

Avtor nastanek svojega filma opiše takole: "*Sedem v zatemnjeno sobo in vzamem v roke en meter neobdelanega filmskega traku, na katerega položim izbrane sekvence iz najdenega filma. Osvetlim ga z laserskim žarkom ali običajno lučjo. To večkrat ponovim, kar pomeni, da vzamem več delov od izbranih sekvenc in na neobdelanem filmu ustvarim nekaj kolažu podobnega – do sedem plasti. Ko je to končano (en meter mi vzame približno eno uro in predstavlja dve sekundi predvajalnega časa), film ročno razvijem. Korak za korakom film raste in po sedmih mesecih je končan...*"

Film prikazuje žensko, ki leže v posteljo, zaspri in začne sanjati. Sanje jo prestavijo v pokrajino svetlobe in sence, ki jo obudi forma klasične kinematografije. Gre za je zadnji del trilogije. Prvi del *L'arivée* je bil poklon bratoma Lumière, začetku kinematografije, *Outer Space* filmskemu materialu kot takemu in *Dream Work* začetku eksperimentalnega filma. Posvečen je Manu Rayu, ki je prvi začel s postopki, ki jih zdaj uporablja Tscherkassky: s polaganjem nečesa na neobdelan filmski material in naknadnim osvetljevanjem. Ali kot pravi sam: "*Man Ray je uporabljal realne objekte (žeblice, igle, sol in podobne stvari), jaz pa uporabljam izbrane sekvence. To je vse. Vrnil sem se k Rayevim objektom, jih poskušal integrirati v svoje lastne "sanje" in jih uporabiti za seksualne metafore ...*" •  
www.clermont-filmfest.com



# varuh meje:

kolpa kot uporna delta

goran milovanović

Ko govorimo o znanstvenem raziskovanju izvorov proizvodnje stereotipnih podob ženske, lahko opazimo, da vse več ženskih študij za podlago svojih raziskav jemlje film. To je seveda zelo dobrodošlo, saj ima film, ki deluje kot javni diskurz, izjemno močno vlogo pri determiniranju ženske podobe v družbi. Kajti znanje o ženskah, od stereotipov javnega diskurza, prek znanstvenih dognanj naravoslovnih znanosti pa vse do feministične epistemologije, temelji na diskurzu kulture, bodisi na lokalnem, medkulturnem ali globalnem nivoju.<sup>1</sup> Kot predmet tovrstnih analiz največkrat zasledimo študije, ki se ukvarjajo s stereotipno podobo ženske, izhajajočo predvsem s področja moškega diskurza, reflektirano skozi kulturni in družbeni kontekst. Druga vrsta študij običajno temelji na analizi filmov ženskih režiserk, katerih ženski diskurz v veliki meri uporablja strategijo rekonstrukcije ženske podobe in redefinicijo spolnih vlog ter poskuša kreirati originalne portrete aktivnih ženskih podob.<sup>2</sup>

Ker je bil film v jugoslovanskem prostoru, kamor je seveda s svojim delom spadal tudi slovenski film, v izrazito moški domeni, so se maloštevilne študije s področja feministične epistemologije ukvarjale z analizo determinirano-stereotipne podobe, ki je žensko prikazovala kot pasivno, zatirano osebo, pogosto žrtev moškega fizičnega nasilja, torej v smislu utrjevanja patriarhalnih elementov v družbi.

Leta 1980 je bil na puljskem filmskem festivalu prikazan režiserski prvenec Vesne Ljubić z naslovom *Uporna delta*. Film je pritegnil pozornost že zaradi dejstva, da je posegal v prostor, ki je bil v izrazito moški domeni. V takratni skupni državi je bila edina režiserka, ki ji je uspelo posneti lasten opus komedij po literarnih predlogah, Soja Jovanović. Leto pred Ljubićevo je Ljiljana Jojić posnela otroški film *Prek sinjega morja* (Priko sinjeg mora). Tako za Ljubićevo kot Jojićevo sta bila to edina igrana dolgometražna filma. Podoba se je nekoliko spremenila šele proti koncu osemdesetih, ko so se, zaradi razpada takratne skupne države verjetno nekoliko manj opazno, začele uveljavljati mlade in uspešne režiserke. Slovenski film je moral na prvenec, ki ga je režirala ženska roka, čakati do letos. Kljub nekaterim drugačnim trditvam, da prvenstvo pripada bodisi Mariji Šeme Beričević ali pa Viki Voglar, lahko za slovenski "ženski film" s filmom *Maje Weiss Varuh meje* začnemo pisati leto nič. Čeprav je bilo o spornosti determinacije pojma "ženska pisava" ali "ženski film" prelitega že dosti črnila in se je pogosto pisalo, da film kot fikcija nima zveze s spolom, temveč izraža bolj temperament, značaj in lucidnost posameznika, je po drugi strani tudi res, da bi bili nekateri filmi Vere Chytilove, Agnès Varda, Agnieszke Holland, Margarethe von Trotta ali pa Jane Campion povsem drugačni, če bi jih režirali moški. Maji Weiss se – kljub njenim nasprotnim trditvam<sup>3</sup> – pri prvencu žal ni uspelo osvoboditi tega bremena.

Brane Kovič je pred leti v *Ekranu*<sup>4</sup> za film *Uporna delta* zapisal: "Prvenec je dokaj gledljiv, vendar sta k temu bolj kot scenarij in režija pripomogla snemalec in nosilka glavne vloge. Ljubićeva si je namreč prizadevala, da bi v svoji stvaritvi izpostavila tako imenovani ženski diskurz, kar je v naši kinematografiji precejšnja redkost, toda pri tem je uporabila preveč stereotipnih elementov in konvencionalnih formulacij, tako da so njena hotenja ostala bolj nakazana kot

uresničena." To kritiko lahko takoj pripišemo tudi *Varubu meje*. Če tokrat pustimo ob strani probleme s scenarijem, ki je bil zavračan in popravljan, na koncu pa podpisan s kar tremi avtorji, režiserske prijeme in avtoričino sklicevanje na generacijsko "punk angažiranost" ter se osredotočimo na podobe ženskih likov, lahko zapišemo, da se je Weissova tako kot Ljubičeva ujela v zanko. Dejstvo, da v filmu nastopajo tri glavne junakinje, samo po sebi še ne zadostuje, da bi film lahko označili za ženski. Pričakovali smo kompleksno zgrajene ženske like, katerih podoba ne bi bila enodimenzionalna in vpeta v stereotipne ideološke konstrukte ženskih značajev. Toda namesto premišljene dekonstrukcije tradicionalnih vrednot imamo zgolj in samo njihovo prezentacijo. Problem izrazite ironizacije moških, ki so prikazani agresivno in dominantno, deluje kot kontrapozicija in posledično vpne nase tudi vse ženske like, s tem pa suspendira možnost samorealizacije junakinj ter razvoj specifično ženskih tem. Strinjam se s trditvijo dr. Praprotnika<sup>5</sup>, da vsako apriorno in prenapeto poudarjanje obstoja identitete pelje zgolj v določen tip ideološkega esencijalizma, ki lahko bolj škodi kot koristi, na žalost morda še najbolj ravno v opredeljevanju ženske identitete. Zaradi navedenih razlogov ženski liki v tem filmu ne funkcionirajo. Če jih poskušamo analizirati na prvi pogled, torej takšne kot se nam neposredno kažejo, je najbolj izrazito nezmožnost realiziranja opaziti pri Žani (Pia Zemljič), ki se skozi ves film s svojim ekstrovertiranim obnašanjem trudi opozoriti nase, a izjemno nasilno forsira vlogo užaljene in razvajene očetove hčerke, ki se čuti izdana in oropana očetove ljubezni ter zato odkrito sovraži moški spol. Toda v njenih dejanjih se zrcalijo infantilna dokazovanja "kastriране moškosti": ko preplava državno mejo in se nato v razkazovanju mišic povzpne na breg – ali pa ko zapira sode s hrano in pri zadnjem cinično prosi za pomoč Meda (Gorazd Žilavec). Toda ob nastopu prvih težav, ko se dekleta ob spustu po reki približajo brzicam, se iz "mačističnega" postavljanja nemudoma prelevi v stereotipno upodobljeno nevrotično deklico, ki začne vreščati in cviliti. Ta dualizem se skozi film samo stopnjuje in kulminira v popolni nemoči, zato lik Žane deluje neprepričljivo. Podobne težave kompleksnosti lika ima tudi Alja (Tanja Potočnik), ki poskuse določanja lastne identifikacije usmeri zgolj na črno-belo pasivno iskanje spolne identitete. Ti poskusi so banalni in ostajajo nedorečeni, tako v neiskrenem heteroseksualnem odnosu z njenim fantom (Medom), s katerim nam prikažeta izjemno neprepričljiv poskus seksualnega odnosa, kot tudi v homoseksualnem odnosu z Žano, ki se na koncu ob navidezni realizaciji konfuzno premakne v polje surrealizma. V obeh primerih ostane Alja zatrta in celo kaznovana. Daleč najbolj stereotipna je vloga Simone (Iva Krajnc), katere podoba je speljana zgolj na obnavljanje se imenovalce utrjevanja in populariziranja točno določenih ideoloških tekstov ter ohranjanja predvsem patriarhalnih in reprodukcijških stereotipov. Zaradi nezmožnosti avtorefleksije tradicionalnih družbenih vrednot je raztrgana na koščke. Vendar je Krajncjeva interpretirala vlogo izredno suvereno in povsem zaslužno zanj prešla nagrado v Portorožu, kot tudi nagrado *Stopa* za najbolj obetavno igralko leta. Če podobe vseh treh junakinj poskušamo brati še nekoliko drugače, lahko vse tri definiramo skozi eno podobo. Alja, ki je domačinka in je torej že tu, simbolizira ruralno okolje, Žana in Simona, personificirani podobi na eni strani želja in hotenj (Žana) na drugi pa ideološko determinirane vesti (Simona), v njeno identifikacijsko polje vdirata od zunaj. Prepletanje nasprotujočih si kulturnih kodov nas napeljuje na paradigmo zločina in kazni. Če na eni strani Simona kot Aljina vest v sebi združuje elemente krščanskega sveta, ko oprošča, se predaja in na koncu žrtvuje, ter s tem kaže možno Aljino pot v hermetično zaprtem patriarhalnem ruralnem prostoru, ki vlogo ženske spelje zgolj na zagotavljanje in skrb za potomstvo, torej ji dodeli izrazito pasivno vlogo, se nam na drugi strani Žana kaže kot želja, hrepenenje in strast po drugačnem, z urbanih elementi označenem prostoru, ki daje možnost njene aktivne samouresničitve. Vendar do nje ne pride. Alja, skozi cel film razpeta med oba elementa, ostane tam, kjer jo najdemo na začetku. V podobi Simone strta na železniški postaji, v podobi Žane strta na stranišču. Obe poti, prva predestinirana in druga, ki je poskus aktivnega individualnega izbora, na koncu peljeta v kazen. Kajti že misel na poskus je zločin. Izredno pomembno je opozoriti tudi na tiho in neopazno, toda za moški režiserski diskurz tega prostora tako simptomatično podobo



Aljine matere (Milada Kalezić), ki je trdno zakoreninjena v ideološkem konstrukt balkanske družine. Je skrbna, marljiva, vestna, možu popolnoma podrejena. Opazujemo jo lahko zgolj znotraj hiše pri rutinskem opravljanju gospodinjstvih opravil, ki so tako rekoč samoumevna. Ko se na koncu tiho umakne iz Aljine sobe, ve, da nosi v svoji podobi že tudi kasnejšo podobo svoje hčere. Še en sporni moment, na katerega kaže prav tako opozoriti, je ponesrečena vizualna prezentacija ženskega telesa. Ta predvsem v predolgih podvodnih sekvencah, ki nimajo jasnega cilja, glorificira tipiziran ideal ženske vitkosti, kar, podobno kot npr. pri modni industriji, deluje kot konstruirana normativna podoba ženskega telesa. Telo je torej v vlogi etabliranega eksponata patriarhalne družbe. Takšen prikaz se v sodobnih feminističnih teorijah obravnava kot resen problem. Tako imamo svet, kjer moški politično delujejo, ženske pa se nam, podrejene moški voajeristični želji, zgolj kažejo. Torej povsem drugače kot na primer v filmu *Marjetice* (Sedmikrasky, 1966) češke avtorice Vere Chytilove, ki je v svojih filmih neusmiljeno kritizirala položaj ženske v takratni češki družbi. Tam ena od divjega tandema adolescentnih deklet svoji soimenjakinji očita, da ima krive noge, toda ta ji odgovori: "*Kaj ne veš, na tem gradim svojo osebnost!*" Ob pričakovanem uveljavljanju ženskega diskurza ostaja na koncu presenetljivo tudi dejstvo, da Weissova pusti vse tri junakinje tam, kjer jih srečamo na začetku: brez možnosti samorealizacije obsedijo vsaka zase osamljene v razbitinah lastne intime. Vse meje ostajajo trdno tam, kjer so bile. Maja Weiss sicer vztraja, da ne gre za enoznačno žanrovski, temveč izrazito avtorski film, ki je mešanica trilerja z nastavki suspenza, TV drame, ljubezenske zgodbe in nadrealistične drame<sup>6</sup>, kar samo po sebi ni moteč element, moteče pa je to, da pusti režiserka nastavke, po katerih si lahko gledalec ustvari svojo zgodbo, popolnoma prazne, element suspenza pa zvojeni že kmalu po začetku. Ko stopa film v polje nadrealističnega, je v kontinuiteto zgodbe vpelje še prek Žaninega fotoaparata, ki se skozi film manifestira kot njen falični nadomestek, tisti, ki ji vliva samozaupanje in moč, na koncu pa naj bi odigral arbitrarno vlogo pri identifikaciji njihove iniciacijske zgodbe. Toda, ob pričakovanju učinkovitega tvista, ki bi film lahko vseeno verificiral, fotoaparat, kot vsi ironično prikazani moški v filmu, zataji. Žana nam iz oči v oči kaže popolnoma prazen film. Kako simbolično. •

#### Opombe

- 1 Svetlana Slapšak: Žensko telo u jugoslovenskom filmu: status žene, paradigma feminizma; v: *Žene, slike, izmišljaji*, Centar za ženske studije, Beograd, 2000, str. 121.
- 2 Malgorzata Radkiewicz: Heroines, sex bombs, ordinary women; *The depiction of women in film by Polish female directors*.
- 3 Vesna Milek: Moja identifikacija s hudičem; Maja Weiss, filmska režiserka [intervju], *Delo, Sobotna priloga*, 25. maj 2002
- 4 *Ekran*, št. 7/8, (letnik XVII) 1980, str. 18.
- 5 Tadej Praprotnik: *Ideološki mehanizmi produkcije identitet: Od identitete k identifikaciji*, ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij, ŠOU študentska založba, Ljubljana, 1999, str. 149.
- 6 Valentina Plahuta Simčič: Metafizični triler brez trupla: Pogovor z režiserko Majo Weiss, *Delo*, 20. maj 2002



Intimnost

# Je seks spet *in*?

luka arsenjuk

Za opis nazornih prizorov seksa v sodobnih art filmih je, tako kaže, potrebna ena sama beseda – revolucija. Eksplicitna seksualnost naj bi bila prevratna, najavljala naj bi nekaj radikalno drugega in obljubljala nič drugega kot samo resničnost, avtentičnost. *“... bil je že čas, da evropski art, vedno znan po svojih radikalnih parolah in po svojem militantnem sklicevanju na neposrednost, končno prekine z dvoličnim, puritanskim prikazovanjem seksa ... Če je to napoved prihodnosti in če bo hardcore seks postal nekaj samoumevnega, potem smo sredi seksualne revolucije, magari virtualne, 'fikcijske’.”*<sup>1</sup>

## Seksualna revolucija in njene posledice

Pojem seksualne revolucije dolgujemo šestdesetim. Revolucija pomeni prevrat, radikalen obrat od obstoječega, seksualna revolucija pa lahko pomeni dvoje: prevrat znotraj polja seksualnosti ali obrat v širšem družbenem polju, pri katerem je ključna seksualnost, seksualnost kot orodje družbene spremembe. Političnim in uporniškim gibanjem šestdesetih let se je politična emancipacija zdela tesno prepletena s seksualno, socialna pravičnost pa tesno povezana z nerepresivno spolnostjo. Po zgledu teoretikov, kot sta Reich in Marcuse, so spolnosti pripisovali osrednji pomen v osvoboditvi zahodnega človeka izpod jarma buržoazne družbe.

Vendar seksualna revolucija ni bila univerzalna, zadevala je najprej ženske, ki so s kontracepcijsko tabletko dobile možnost, da spolnost končno ločijo od prokreacije, ter homoseksualne ženske in moške, prav tako pa ni bila totalna, ni pomenila popolnega obrata. *“Seksualna revolucija’ v zadnjih tridesetih ali štiridesetih letih ni zgolj ali celo predvsem spolno nevtralni napredek v seksualni permisivnosti, temveč vključuje dva temeljna elementa. Eden je revolucija ženske spolne avtonomije, ki se je zgodila v tistem*



obdobju, čeprav njene predhodnice segajo nazaj – vse do 19. stoletja. Večinoma gre za nedokončano revolucijo, njene posledice za moško seksualnost pa so izjemno pomembne. Drugi element je razcvet moške in ženske homoseksualnosti. Homoseksualci obeh spolov so začrtali nove temelje za seksualnost veliko prej kot bolj seksualno 'ortodoksni' ljudje."<sup>2</sup>

Za heteroseksualnega moškega je seksualna revolucija prinesla bistveno manj. Kljub temu da so moški postali manj posesivni in bolj komunitarni v svojih odnosih, so ohranili 'predrevolucionarne' poteze, seksizem in mačizem (rock'n'roll). "Osnova njihovega delovanja je ostala stara premisa moškega, ki išče lažji dostop do žensk"<sup>3</sup>, kar je pod svoj drobnogled hitro vzel 'drugi val' feminizma, ki se je kmalu ločil od nove levice in postal samostojno gibanje.<sup>4</sup> Tudi feministično gibanje se je potem ločevalo na različne struje, na primer ob vprašanju pornografije, ko sta se oblikovali anti-pornografska in bolj liberalna struja feminizma, vendar to za nas ni bistveno. Za nas sta bistveni dve stvari. Vidimo, da:

1) pojem seksualna revolucija pomeni več različnih revolucij (žensko gibanje, gejevsko in lezbično gibanje), ki so različni procesi, katerih posledice za posamične akterje, družbene skupine in družbo v celoti so različne; 2) lahko kvečjemu govorimo o 'seksualni revoluciji' v narekovajih, pojem lahko uporabljamo zgolj pogojno. Gre bolj za proces reforme, preoblikovanje na temelju že obstoječega. "Takšne spremembe so označevale oboje, višjo stopnjo osvoboditve in sprejemanje novih oblik regulacije. Niso bile ne vzrok in ne učinek kakršne koli večje dislokacije v kapitalističnem svetu. Nove seksualne zgodbe je bilo deloma sploh mogoče povedati, ker je do tedaj še ne videna prosperiteta Zahoda v 1960-ih in zgodnjih 1970-ih spodkopala velik del tradicionalnega cenzorstva."<sup>5</sup>

Kot pravi Jeffrey Weeks, so imela seksualna gibanja šestdesetih dva značilna elementa, na nek način nasprotna, a tudi komplementarna: element transgresije in element državljanstva. Prvi je pomenil nenehno invencijo in reinencijo novih občutij sebstva, ustvarjal je nove identitete, ki so zaradi svoje svežine in neumestljivosti prebile obstoječe institucionalne okvirje. Drugi element pa je predstavljal željo in zahtevo po inkluziji, sprejetju raznolikosti, spoštovanju različnih načinov bivanja. Hkratno rušenje in ohranjanje reda.<sup>6</sup> Nikakor torej ne gre dvomiti, da so se na področju seksualnosti zgodile pomembne in tudi ireverzibilne spremembe, ki jih učinkovito označujejo Giddensovi pojmi plastične seksualnosti, ki pomeni od reprodukcije osvobojeno seksualnost, seksualnost iz užitka, čistega razmerja in sotočne ljubezni, razmerja, za katerega je značilno, da ga ohranjamo zaradi njega samega in ljubezni, ki je aktivna, ljubezni, okoli katere se je potrebno nenehno pogajati. Takšne koncepcije seksualnosti, razmerij in ljubezni imajo močne posledice za življenja posameznikov. Soočeni so s povsem novimi zahtevami, njihove spolne vloge in identitete niso več določene z naravo, odpoved esencialističnemu pojmovanju spola pa pomeni, da ga je potrebno graditi, konstruirati, kar nosi s seboj tako občutke svobode, kot grozo tesnobe.<sup>7</sup> Problematično je torej preprosto razumevanje seksualne revolucije kot enosmernega, linearnega procesa od slabšega na bolje. Podobno govori tudi Zygmunt Bauman, ko uvaja pojem postmoderne seksualne revolucije, ki mu predstavlja izredno ambivalenten pojav.

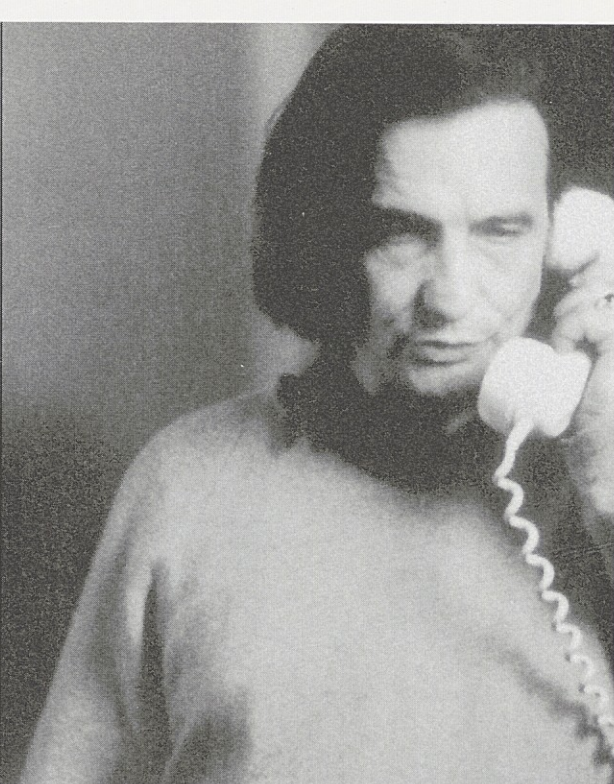
Po njegovem mnenju se je eroticizem (erotična sublimacija seksa) v postmoderini ločil tako od seksa (reproduktivnega, bližje naravi) kot od ljubezni.

Tako seks kot (romantična) ljubezen sta človeku pomenila nekakšno izkušnjo nesmrtnosti. Prvi zaradi svoje vloge pri ohranjanju vrste, ki presega smrtnost posameznika, druga pa, ki jo je družba zgradila na temelju razlike med spoloma in njune združitve ter ji dala ogromno pomenov in dvoumnosti, je nekakšno "duhovno ogledalo seksualno ustvarjeni biološki večnosti".<sup>8</sup> V času prostolebdečega eroticizma se je zgodila 'dekonstrukcija nesmrtnosti'. 'Nesmrtnostna izkušnja' našega časa je povsem drugačna, je trenutna, *Erlebnis*, ki za kratek trenutek, odrezen od preteklosti in prihodnosti, posrka posameznika. Človek, pravi Bauman, je iskalec vznburjenja/*sensation seeker*. Prototip vznburjenja pa je človek našel seveda v spolnosti. Eroticizem igra v sodobnih družbah ključno vlogo tako pri oblikovanju identitet, ki so postale fleksibilnejše in manj gotove, kot pri servisiranju interpersonalnih mrež. "Popuščanje vezi je pomemben pogoj uspešne družbene produkcije iskalcev vznburjenja ... Če je nekoč, na pragu moderne dobe, ločitev posla od gospodinjstva dovolila prvim, da so se predali strogim in brezčutnim zahtevam tekmovanja in ostali gluhi za vse ostale, moralne, norme in vrednote – dovoljuje današnja ločitev eroticizma od ostalih medčloveških odnosov predanost brez kvalifikacij estetskim kriterijem intenzivnega izkustva in čutne gratifikacije. Toda k tej pridobitivi sodijo ogromne izgube ... nobene norme človeškega vedenja ne moremo vzeti za gotovo in nobena ne ostane neizpodbijana dolgo časa. Vsako zasledovanje užitka je zato prestreljeno s strahom."<sup>9</sup>

Slika sodobne seksualnosti in intimnosti je kompleksna, večkrat protislovna, ambivalentna. Na podlagi zgoraj (nedvomno pomanjkljivo) razvitega razumevanja seksualnosti bom skušal nakazati, kako lahko razumemo filma *Intimnost* (Intimacy, 2001, Patrice Chereau) in *Pornograf* (Le pornographe, 2001, Bertrand Bonello) in morda tudi ostale filme z eksplicitnimi seksualnimi prizori. Ta dva filma sem izbral, ker se zanju zdi, da vsak na svoj način tematizirata vprašanje 'seksualne revolucije'. V obeh je prva polovica filma eksplicitno seksualna, v drugi pa se seksualnost umakne, po mojem mnenju, kompleksnejši pripovedi. Oba filma namreč tematizirata in problematizirata neko specifično idejo 'seksualne revolucije', katere jedro je vera v čisto, neinhibirano seksualnost, seksualnost, ki se upira vsakršni simbolizaciji in socio-kulturnemu vplivu ter želi biti sama na sebi. Kar želita filma pokazati, je, da takšna seksualnost ne obstaja. Oba se na polovici prelomita in

Intimnost





Pornograf

govorico tistega, kar naj bi bilo 'čista seksualnost', zamenjajo govornice osebne negotovosti, strahov, iskanja smisla.<sup>10</sup> Eksplicitno seksualnih prizorov obeh filmov tako ne moremo označiti kot poskus revolucije ali šoka, ker filma ravno revolucijo tematizirata in kritizirata, hkrati pa jih je preveč preprosto označiti kot zgolj komercialni trik, saj menim, da nosi uporaba teh prizorov pomembno sporočilo.

#### Intimnost

Poglejmo si osnovno fabulo filma *Intimnost*. K Jayu, barmanu, ki je pred kratkim zapustil ženo in otroka, vsako sredo ob dogovorjeni uri prihaja Claire, poročena ženska, mati in amaterska igralka v lokalnem gledališču. V njegovem skromno opremljenem in komaj naseljenem stanovanju ne početa nič drugega kot to, da seksata. Slečeta se brez besed in se v nič kaj estetiziranih prizorih združita, da bi se na koncu skoraj brez besed ločila vsak v svoje življenje. Drama se pravzaprav začne, ko to Jayu ni dovolj in začne Claire zasledovati, obiskovati gledališke predstave, v katerih nastopa, piti pivo z njenim možem, ko poskuša proti koncu filma iz zgolj seksualnih srečanj zgraditi osebni odnos. Ponudi ji, naj pride živeti z njim, s čimer terja od nje odpoved zakonu in radikalno spremembo življenja, s tem pa ji ponudi nekaj, česar ona ne more sprejeti.

Nebrzdana seksualnost iz prvega dela filma se izkaže za laž, za nemogoče, za domišljijo in izmislek. Tisto, kar se nam od začetka kaže kot gola seksualnost med Jayem in Claire, je pravzaprav nabito s pomeni, fantazijami, motivi, željami po razumetju, spoznanju in tudi posedovanju drugega. Človeška seksualnost je vedno vpeta v širši socio-kulturni kontekst, s seboj nosi kopico različnih pomenov in sloni na množstvu različnih diskurzov. Nikakor ne obstaja v neki čisti destilirani obliki. Marcel Štefančič, jr. v svoji kritiki tega filma pravi, "da seks brez besed ni seks, da obstaja vedno nekaj 'več'".<sup>11</sup> Besede so vse, kar ni zgolj narava, kar ni le gon, vemo pa, da je pri človeku celo sama narava že kulturno posredovana. Kjer človek misli, da je najbolj sam, recimo v postelji, mu kultura najmočneje diha za vrat.

V poskusu 'čistega seksualnega razmerja' najprej popusti Jay, moški, tisti spol, ki je v 'seksualni

revoluciji' igral ravno na karto svobodne, neomejene spolnosti. ženske, feministke, so bile vedno bolj previdne. Hitro so razumele, da seks ni le seks, ampak da implicira tudi razmerja moči in podrejenosti. Jay je moški, ki ne obvlada posledic 'seksualne revolucije'. Ne obvlada ženske svobode, ne zdrži brez posedovanja. Nam želi morda film povedati, da je proces, ki ga je v veliki meri sprožil tudi heteroseksualni moški, povozil ravno njega, ga pahnil v tesnobo, strah in odvisnost? Je za heteroseksualnega moškega 'seksualna revolucija' pravzaprav poraz?

#### Pornograf

Z veliko domišljije predpostavimo, da bi čista seksualnost obstajala, in poskusimo najti prostor, kjer bi se kot takšna manifestirala. Eno prvih področij, ki nam pade na pamet, je nedvomno pornografski film. Zanj sta značilni dve ravni. Prva in povsem nezanimiva je raven banalne zgodbe, zapleta, nekakšne vsebine filma, ki nudi osnovo za drugo in na tem mestu bolj zanimivo raven, ki jo lahko imenujemo raven čistega gona. Predpostavimo, da je raven čistega gona ali seksualne želje mesto, kjer se, pa čeprav zgolj virtualno in navidezno, manifestira čista seksualnost. Ne zdi se, da bi kar koli na tej ravni stalo seksualnosti na poti. Zanimivo je opazovati, kaj se zgodi s človeškimi bitji znotraj tega prostora. Če bi revolucionarne predpostavke držale in bi bila čista in svobodna seksualnost emancipatorna za človeka, bi morali porno zvezdniki in zvezdnice na filmu žareti od udejanjenega človeškega bistva v njih. A zakaj potem izgledajo kot enostavni porno avtomati, hecni v svoji mehničnosti? Zakaj čista seksualna želja niti v tem fiktivnem vesolju pornografskega ne naredi iz človeka človeka, pač pa nekakšno človeško seks mašino, v kateri je vsa kompleksnost človeškega skrčena na nekakšen stroj? Pornograf, glavni junak istoimenskega filma, je mož zrelih let, ki je v šestdesetih v imenu revolucije pričel snemati pornografske filme. Potem je prenehal, a mora danes znova začeti, ker mu primanjkuje denarja. Od šestdesetih sem pa se je mnogo spremenilo. Nekoč revolucionarna praksa je postala danes nekaj povsem vsakdanjega, integrirala se je v kapitalistično-meščanski sistem in zavzela mesto zgolj enega od produktov. Glavna torej ni več revolucionarno-umetniška vizija, pač pa profit. In v tej situaciji se Pornograf nikakor ne znajde. Pri producentu, ki mu gre le za to, da je stvar čim hitreje in ceneje posneta, ne najde nikakršnega razumevanja. Hkrati pa ga tudi sama govorica pornografskega znotraj tega spremenjenega konteksta, v katerem postaja vedno bolj in bolj banalna, ne more več zadovoljiti. Ne gre za to, da Pornograf "ne ve, da živi v času, ko sta se porno in art zlila, zbila, poročila ...".<sup>12</sup> Gre za to, da on ve, da porno v filmih ne pomeni nobene revolucije več, ampak le tematizacijo, posledico spodletelega revolucionarnega projekta. Poleg tega umetniškega neuspeha vnese v njegovo življenje nemir še vrnitev sina. Vse skupaj pa Pornografa prisili, da poskuša ponovno premisliti svoj položaj v svetu. *Pornograf* je pravzaprav film o govoricah, ki so obenem že tudi človekove strategije do sveta. Ključni sta dve, imenujem ju govorica pornografskega in Pornografova govorica. Ob njej bi lahko našli še dve: revolucionarna govorica tišine (ki jo prakticirajo študenti in se zdi oblikovana na temelju izkušnje tega, kako sistem vsako revolucionarno prakso slej ko prej vsrka in usmeri v svojo korist, zato mu nočejo ponuditi ničesar, molčijo, ta govorica pa se izkaže za nezadostno, saj študentje, zaradi svoje doktrine tišine, Pornografu ne morejo pomagati pri iskanju sina, torej spodletijo v eni izmed temeljnih človeških dimenzij – skrbi za drugega)

in govornica ljubezni (ki jo izbere Pornografov sin, ko odide, zapusti uporniške študente, da bi bil s svojim dekletom). Vendarle pa ostanimo pri prvih dveh. V *Pornografu* imamo sorodno situacijo kot v *Intimnosti*. Tudi tu na začetku dominira seksualnost (le da je tokrat specifično, žanrsko pornografska) in z njo pornografska govornica, ki pa jo v drugi polovici filma, potem ko se pornografska govornica izkaže za nezadostno, tisto, ki zbanalizira in zreducira<sup>13</sup> človeka na vedno voljno in razpoložljivo bitje, zgolj orodje moje zadovoljitve, nadomesti Pornografova govornica. Sprožijo jo dogodki, ki Pornografa prisilijo, da na novo zastavi svoje življenje. Iz njegovega truda se rodi impresivno in ganljivo soočanje s svetom, ki ga tu imenujem Pornografova govornica. Od pornografske se loči po tem, da je kompleksnejša, ni več govornica nekega revolucionarnega načrta ali omejenega žanra, ampak osebna govornica človeka, ki je Pornograf. Obenem pa je ta govornica njegovo življenje samo, pri čemer gre to razumeti dobesedno, kar potrjuje njegova izjava v intervjuju z novinarko, da se je prišel z njo pogovarjat samo zato, ker bi se drugače isti čas vrgel skozi okno. Njegova govornica, skozi katero ne ponudi nikakršnega končnega odgovora, je kompleksen, nedovršljiv proces, skozi katerega z nenehnim spraševanjem po smislu ostaja živ. Je bogatejša od pornografske govornice, ker v nasprotju z njo ohranja skrivnostnost življenja in na vprašanja, ki se ji postavljajo, odgovarja večplastno in z vedno novimi skrivnostmi.

#### Art

*Art*, umetnost, je večznačna, ne razlaga nam sveta, temveč ga evocira z vsemi nasprotji, z vso skrivnostnostjo. *Art* film ni politika in ni revolucija. Če je dober, ga težko podvržemo enoznačni interpretaciji, njegova naloga namreč ni dajanje gotovih odgovorov. Tako tudi eksplicitni seksualni prizori v sodobnem *art* filmu po mojem mnenju nimajo kakršnega koli velikega cilja, niso sredstvo v rokah neke teleologije. Filmi s temi prizori tudi niso bolj resnični, manj fiksijski kot art filmi brez seksa. Dobri filmi, prej kot spreminjajo, slikajo, reprezentirajo svet v vsej njegovi kompleksnosti in so nad njim, tako kot mi, fascinirani. •

#### Opombe

- 1 Marcel Štefančič, jr.: Dan žena – porno art, politika simulacije & retaliacija (*Ekran*, št. 9,10/2001, str. 45)
- 2 Anthony Giddens: *Preobrazba intimnosti* (2000, \*cf, Ljubljana, str. 35)
- 3 Angus McLaren: *Twentieth Century Sexuality – a history* (Blackwell, Oxford, 1999, str. 180)
- 4 ibid.
- 5 ibid., str: 192
- 6 Jeffrey Weeks: *The Sexual Citizen*, v: Mike Featherstone (ur.), *Love & Eroticism* (Sage, London, 1999)
- 7 Anthony Giddens, ibid. Giddens posveti tri poglavja svoje knjige vprašanjem zasvojenosti, tesnobe, soodvisnosti, spolnih težav, kar kaže, da ima s 'seksualno revolucijo' pridobljena svoboda svojo temno plat. (Prim. tudi Christopher Lasch: *Narcistička kultura*, (Naprijed, Zagreb, 1986))
- 8 Zygmunt Bauman: *On Postmodern Uses of Sex*, v: Mike Featherstone (ur.), *Love & Eroticism* (Sage, London, 1999)
- 9 ibid., str: 32. K družbi, v kateri je toliko stvari seksualiziranih in erotiziranih, v katerih je eroticizem v takšnem razmahu, sodijo tudi vse pogostejše obtožbe seksualnega nadlegovanja, koncept 'zakonskega posilstva', dvomeče opazovanje vsakega odraslega, ki se dotika otroka...
- 10 Kot pravijo Rival, Salter in Miller: "Seksualnost in bolj splošno odnosi med spoloma so preveč upogljivo [od zunaj določeno, op. L.A.] področje družbenih praks, da bi jih lahko omejili zgolj na vprašanja seksualne želje kot motiva osvoboditve ali parametrov konceptualizacije spolov."
- Laura Rival, Don Slater, Daniel Miller: *Sex and Sociality*, v: Mike Featherstone (ur.), *Love & Eroticism* (Sage, London, 1999, str: 313)

- 11 Marcel Štefančič, jr.: *Girl power* (*Mladina*, št. 48 (3.12.2001), str. 70)
- 12 Marcel Štefančič, jr.: Dan žena – porno art, politika simulacije & retaliacija (*Ekran*, št. 9,10/2001, str. 45)
- 13 Zanimiv je etimološki poudarek, ki ga navaja Andrea Dworkin (glej njen članek *Pornography* v: Jackson, Stevi (ur.) in Scott, Sue (ur.): *Feminism and Sexuality – a reader* (Edinburgh University, 1996, str. 297–9). Dworkinova piše: "Beseda pornografija, sestavljena iz starogrških *porne* in *graphos*, pomeni 'pisati o kurbah'". Danes, pravi, se o kurbah ne piše s peresi, ampak s kamerami in potem v svoji ostri feministični maniri argumentira in vzpostavi pornografijo kot reprezentacijo žensk kot kurb najhujše vrste, ki je obenem že tudi reprezentacija/legitimacija odnosa med spoloma, v katerem moški ženske posedujejo. četudi se z njenim radikalno feminističnim (zanimivo, da so se anti-pornografske feministke nemalokrat znašle na istem bregu kot konzervativno desničarski kritiki pornografije) poudarkom ne strinjamo in se nam zdi preveč poenostavljen ali preprosto napačen, je opozorilo Dworkinove zanimivo, ker nas pripravi, da razmislimo o reprezentaciji človeka in medčloveških odnosov v pornografskem žanru. Ali ni namreč situacija v pornografskem filmu, če že ne identična pa vsaj močno podobna in sorodna situaciji v prostituciji? Tako kot med plačnico/plačnikom spolnih storitev in prostitutko/prostitutom ni nobenih skrivnosti – njun odnos je stvar preproste ekonomske menjave – je tudi v pornografskem filmu med dvema ali več ljudmi odnos povsem poenostavljen. Drugi predstavlja v pornografskem filmu sredstvo mojega užitka, orodje moje zadovoljitve. Za 'junake' pornografskih filmov se zdi, da jih ne poganja nič drugega kot seksualni gon, so povsem brez globine. Zreducirani so na strogo (žanrsko) omejeno število potez, od katerih se zdi ključna ta, da so vedno pripravljene zadovoljiti. Pred tistim, ki je v porniču iniciator akcije, se ostali razgnejo in razkrečijo kot razpoložljivi, kot tisti, ki so mu na voljo. Ni naključje, da si veliko lažje predstavljamo, kako se med stranko in prostitutko/prostitutom splete kakšna simpatična vez, ki gre preko golega posla, medtem ko si je to težko zamisliti v primeru 'junakov' in 'junakinj' pornografskih filmov.

Pornograf





# grlo,

## 30 let globoko

Junija 1972 se je v New Yorku na velikem platnu prvič javno zavrtel pornografski evergreen *Globoko grlo* (Deep Throat). In za vselej zabrisal meje med pornografijo in šovbiznisom.

### Sedemdeseta!

Spomnimo se, vsaka referenca je dobila svoj film, vsak pogled je našel svoj žanr in vsak film je bil večji od resničnosti. To so bila sedemdeseta. Najlepša leta našega življenja. Če si hotel razumeti svet okoli sebe, si moral gledati filme. Če si želel zvedeti resnico, si moral v kino.

Sedemdeseta so se začela, ko je Jack Nicholson v vlogi obetavnega glasbenika, ki talent zamenja za delo na naftni ploščadi, zaigral *Pet lahkih komadov*, končala pa z Marlonom Brandom in božjim kompleksom polkovnika Kurtza v *Apokalipsi zdaj*. Vmes so vladali filmi, ki vladajo še danes: *Slamnati psi*, *Umazani Harry*, *Boter*, *V zmajevem gnezdu*, *Ameriški grafiti*, *Izganjalec hudiča*, *Let nad kukavičjim gnezdom*, *Žrelo*, *Vsi predsednikovi možje*, *Vročica sobotne noči*, *Taksist*, *Bližnja srečanja tretje vrste*, *Lovec na jelene*, *Carrie*, *Vojna zvezd*, *Osmi potnik in ... Deep Throat*, legendarno *Globoko grlo*, prvi trdi pornič, ki se je leta 1972 zavrtel na velikem platnu v kinu. Pornič, katerega glavna atrakcija ni bil fuk, temveč – zgodba.

Linda Lovelace je zaigrala žensko, ki je nepotešana zato, ker je v bistvu medicinski fenomen: ženska s ščegetavčkom v grlu.

Ta nadrealistična fikcijska aluzija je le par let pozneje svojo simbolno potrditev doživela tudi v realnosti: ne zato, ker je Linda kot za šalo pogoltnila tudi 33 centimetrov Johna Holmesa v erekciji, marveč z afero Watergate in ključnim informatorjem z vzdevkom Globoko grlo. Skratka, seks je v sedemdesetih postal orožje, pornografija pa oblika državne nepokorščine in politične nekorektnosti. Žanr, enak med enakimi. Sedemdeseta. Vietnamske vojne je bilo konec. Zmagal ni nihče.

V Evropi je zmagala seksualna revolucija in otroci cvetja so jo raznesli širom ZDA. Seks ni bil več tabu. O seksu se je sproščeno govorilo na televiziji, v šolah, na univerzah. Če ti je bil takrat nekdo všeč, si z njim preprosto padel v posteljo in šele potem rekel živjo. Niti poročeni pari se niso odrekli seksu – z najboljšimi prijatelji.

Sedemdeseta. Seks je bil takrat še varen, užitek pa velik biznis. Takrat so popolni anonimneži več povedali z ritjo, kot danes hollywoodske zvezde povejo z obrazom. Okej, porničev in z njimi seksa je dandanes več, vseeno pa so neprimerno manj popularni od svojih predhodnikov iz sedemdesetih. Poleg *Globokega grla* so tu še *The Devil in Miss Jones*, *The Opening of Misty Beethoven*, *Behind the Green Door*, *Ultra Flesh...*

Nekateri jih še zmeraj znamo na pamet. Kar konec koncev daje slutiti, da tisto, po čemer smo si jih tako dobro zapomnili, ni bil zgolj seks. Ne, tisto, po čemer smo si zapomnili zlato dobo porno filma, so bile zgodbe, domišljija in šarm, ki so seksu dajale ostrino. Drži, *Globoko grlo* premore nekaj spektakularnih fukov, toda glavna atrakcija je bilo to, da je igrala žensko s klitorisom v grlu. Vzemite recimo *The Devil in Miss Jones*. Georgina Spelvin resda izvede nepozaben šov s kačo in banano, Harry Reems, Lindin zdravnik v *Globokem grlu*, pa z vibratorjem umetno, hipnotično in počasi prodira v Georginin anus; bržčas eden od antologijskih prizorov, zaradi katerih so izumili video. A tisto, kar v filmu resnično fascinira, je temačna atmosfera in Georgina kot ženska, ki proda dušo hudiču in si v peklu še zadnjič pred večnostjo zaželi mesenosti, telesnosti in nebrzdane strasti.

Spomnite se recimo na *Ultra Flesh*, komični sci-fi porno *hommage* paranoičnim hororjem iz hladnovojnih petdesetih. Vsi moški na Zemlji nenadoma brez razloga postanejo impotentni in zadnje upanje za obstanek človeške rase je intergalaktična heroina *Ultra Flesh* s čudodelno vagino, ki jo na višku lepote in kariere igra fascinantna blondinka Seka. Drži, *Ultra Flesh* zgleda kot film, ki je inspiriral Rogerja Vadima, da je posnel *Barbarell* (1968), medtem ko razvratni, fin-de-sieclovski pornič *Blue Magic* zgleda kot film, v katerem je D. H. Lawrence našel navdih za *Ljubimca lady Chatterley*. Ne samo to, sedemdeseta so prinesla tudi *Dream Girl of F*, dekadentno porno izvedbo *Alice v čudežni deželi*, zaradi katere bi šla v devetdesetih sedet celotna ekipa z glavnima (polnoletnima) igralcema Johnom Lesliejem in Seko vred.

V sedemdesetih so v San Francisco s cvetjem v laseh prišli umetniki, boemi, proletarci, znanstveniki, intelektualci, mistiki, skrajneži, dekadenti, aristokrati, pesniki, pisatelji in filmski kritiki. Če ne drugje, si jih zagotovo srečal med tihimi sencami v enem od nešteti kinodvoran, kakršna je bil pornografski Presidio Theatre. Prihajali so sami, v parih, v družbah, večkrat in predvsem redno. Presidio Theatre je leta 1989 porušil potres in niso ga več obnovili. Za kaj takega ni bilo nobenega razloga več. Obiskovalci Presidia so svoje

užitke že leta lahko v priročnih škatlah nosili domov, kjer so si jih privoščili sami, v parih, v družbah, večkrat in predvsem redno. VCR je postal nepogrešljiv član vsakega gospodinjstva. Leta 1985 videorekorderji še zdaleč niso bili povsod tako udomačeni kot v ZDA, zato so se umetniki, boemi, proletarci, znanstveniki, intelektualci, mistiki, skrajneži, dekadenti, aristokrati, pesniki, pisatelji in filmski kritiki v kinodvorani, ki je predvajala porno film, najverjetneje zadnjič srečali prav v Sloveniji, točneje v kinu Sloga, kjer se je s strašanskim uspehom sukala povsem povprečen ameriški pornič z naslovom *Strasti (In Love)*, ki si ga je ogledalo krepko čez 100.000 gledalcev. Ko je video naposled množično vdrl tudi v slovensko intimo, so na vrata trkala devetdeseta in zgodovine porno filma je bilo tako rekoč konec. Namesto zgodovine je vskočil biznis.

### Seks in greh

V Ameriki se je v sedemdesetih med drugim izoblikoval tudi profil tipičnega porno producenta in tipičnega porno zvezdnika. V devet in pol primerih od desetih je porno producent moški, ateist, liberalnih nazorov, seksualno izčrpan, odkritosrčen, uporniške narave, zagrizen konzument pop kulture, naklonjen okultnim vedam, uživanju alkohola ter eksperimentiranju z drogami. Skratka, poosebljena sedemdeseta. Če pa bi pod drobnogled vzeli značilnega porno zvezdnika oziroma zvezdnico, bi videli, da prihaja iz družine s spodnjega dela družbene lestvice in je z osnovnošolsko ali pa nedokončano srednješolsko izobrazbo manj omikan od šefa za kamero. Ženske žene v seks pred kamero predvsem želja po zaslužku, daljšim zvezam ali poroki s partnerjem pa so občutno manj naklonjene kot njihovi moški kolegi. Vodilni porno igralci iz sedemdesetih so bili deležni posvetne židovske vzgoje, porno igralke pa so pred filmsko kariero vzgajale inštitucije z rimskokatoliškim predznakom. George N. Gordon, avtor sociološke študije z naslovom *Erotic Communications – Studies in Sex, Sin and Censorship*, se je leta 1978 med preučevanjem fenomena pornografije udeležil srečanja ameriških ustvarjalcev filmov za odrasle (Adult Film Association of America; AFAA) in akterje iz porničev opisuje kot "nepričakovano iskrene in inteligentne", producente in režiserje pa kot "entuziaste, ki po zagnanosti spominjajo na pionirje hollywoodske mainstream produkcije in neprestano živijo v strahu za prihodnost njihovega posla".

Če se Evropa oziroma Skandinavija šteje za zibelko sodobnega porno filma, potem so ZDA nesporno domovina celovečernega porniča, ki se je od začetka, se pravi od premiere *Globokega grla* na velikem platnu, enakovredno kosal z *mainstream* produkcijo. Ameriški porno producenti so se naenkrat spomnili, da serija spolnih aktov vseeno potrebuje neko okvirno fabulo in točko identifikacije, glavnega junaka, ki bi doživljal različne seksualne izkušnje. Torej ne več vsi z vsemi, marveč eden z vsemi, kar še bolj podžge gledalčevu domišljijo.

Leta 1976 je v kinematografih po ZDA štartalo več kot sto *hardcore* celovečercev, ki so navrgli 16 odstotkov celotnega izkupička od prodanih kino vstopnic. Pornografi so svoje filme reklamirali s celostranskimi oglasi v *Varietyju*, bibliji filmskega biznisa, ter predstavljali "nove, revolucionarne" tehnike gledanja filmov za odrasle. Recimo 3-D, ki je bil takrat že povsem *out*. Najpopularnejše zvezde porno filmarije kot Marilyn Chambers, Leslie Bovee, Linda Wong in C.J. Laing (ki je v klasiki *Anyone But My Husband* po metodi Linde Lovelace nepozabno obdelovala Johna Holmesa) so osebno promovirale svoje filme na šovih,

kjer nikdar ni bilo dovolj prostora za vse oboževalce. V Hollywoodu so se držali za glavo, saj jim nikakor ni šlo v račun, da so ljudje pripravljeni odšteti toliko denarja, da bi videli tako malo. Sociologi in psihologi, ki so trdili, da porniče v temi kinodvoran gledajo samo sociopati, sfrustriranci in trgovski potniki, so bili že leto po premieri *Globokega grla* postavljeni na laž. Linda Lovelace je v kino nagnala stalno publiko, ki so jo sestavljali zakonski pari, intelektualci, teoretiki, filmofili in filmski kritiki, ki so porno film z resnimi recenzijami v visokonakladnih medijih povzdignili v avtohton žanr, njegove akterje pa v zvezde. Prav filmski kritiki so bili tisti, ki so ob triumfu *Globokega grla* opozarjali na popolnoma spregledan celovečerni enourni pornič z naslovom *Mona the Nymph*, ki ga je leta 1970 za 8000 dolarjev na 16-milimetrski trak posnel Bill Osco in se v špico med prvimi v ZDA vpisal s svojim pravim imenom. Bill Osco, ki si o komercialnem potencialu filma ni delal iluzij, je Mono sprva nameraval prodati nekemu producentu za 10.000 dolarjev, a se je kdo ve zakaj premislil. Še dobro, kajti čez dve leti je vzletelo *Globoko grlo* in Osco je s svojim filmčkom v lastni distribuciji do konca sedemdesetih zaslužil dva milijona dolarjev.

Za primerjavo, *Globoko grlo* je do leta 1980 navrglo skoraj 60 milijonov dolarjev, izkupiček pa bi bil lahko še večji, če mu določeni prikazovalci, baje pod pritiskom hollywoodskih šefov, ne bi zmetali pod noge cele skladovnice polen. Nič čudnega, *Globoko grlo* je leta 1973 pristalo na 11. mestu najbolj gledanih filmov in kot za šalo prehitelo kopico dragih hollywoodskih spektaklov, *The Devil in Miss Jones*, drugi film bivšega frizerja Gerarda Damiana, posnet za "neverjetnih" 47.000 dolarjev, pa je takoj po štartu švignil na šesto mesto.

### Globoko grlo

Med za 63-minutni film občutno predolgo uvodno špico Linda z avtomobilom križari po Miamiu. Parkira pred z zelenjem obdano hišico in vstopi. Na kavču uživaško široko razkrečena leži Lindina prijateljica, ki jo trije kerlci na pitoresken način oralno zadovoljujejo.

"Saj vas ne moti, če kadim, medtem ko delate?" vpraša fante, ki molče odkimajo s polnimi usti njenih erogenih con, in prižge cigareto.

Linda se pridruži zabavi. Zvrsti se scenosled vseh možnih kombinacij in gostje zadovoljni in zadovoljeni obležijo po sobi. Linda razočarano potoži prijateljici, da sicer rada seksa, a kaj ko do sedaj še nikoli ni slišala zvončkov, ki oznanjajo vrhunec naslade. Prijateljica ji priporoči doktorja Younga, igra ga Harry Reems, ki Lindo strokovno pregleda in pretipa ter ugotovi, da punca pač nima ščegetavčka. Torej tudi v bodoče ne bo slišala zvončkov ne videla ognjemetov naslade. Linda pa v jok. Doktor jo tolaži in prepričuje, da nekje vendarle mora občutiti ščegetanje, ko počne tiste stvari. "Saj ga, tukaj," zastoka Linda in s prstom pokaže na svoje grlo. Okej, poskusiti ni greh, reče doktor in zarola se serija tistih mitskih, nepozabnih, fenomenalnih, ekstremnih felacij, ki je iz *Globokega grla* naredila kult, iz Linde Lovelace pa zvezdo. Jep, doktor ugotovi, da se njen ščegetavček skriva v grlu, in Linda prvič v življenju sliši zvončke in začuti ognjemet strasti.

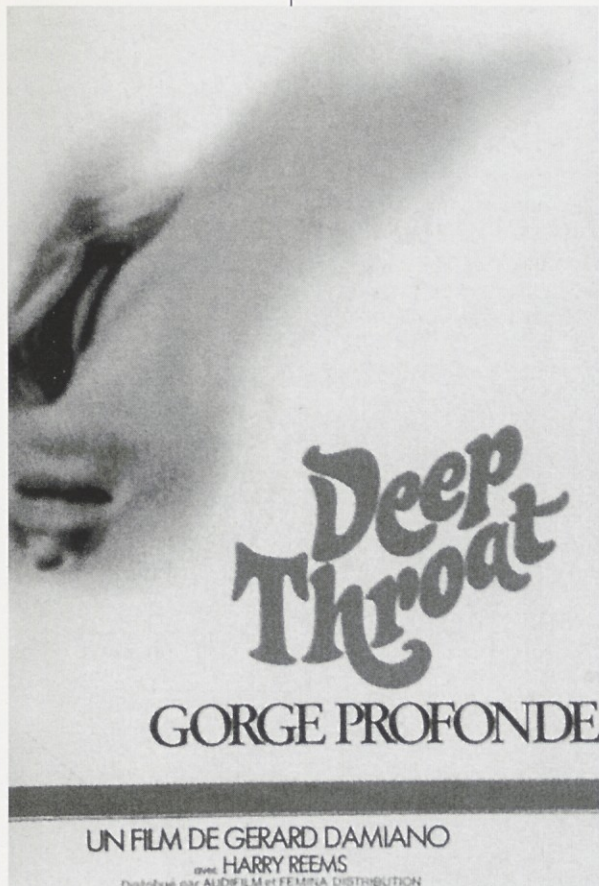
Dr. Youngu je tako hvaležna, da se pri njem zaposli kot spolna terapevtka. Med vrhunske atrakcije *Globokega grla* se med drugimi uvršča tudi prizor, ko eden od Youngovih pacientov Lindi v vagino vtakne večji epruveti podobno stekleno posodo, jo napolni s kokakolo in jo zadovoljno posrka, medtem ko Lindo analno zadovoljuje.

"Film smo v bistvu posneli v šestih dneh, a ker smo

čakali lepo vreme, se je snemanje zavleklo na dvanajst dni," je povedal Gerard Damiano, ki je Lindo opazil v nekih obskurnih porničih newyorške produkcije in takoj zaslutil njen potencial. Lindin honorar je znašal sto dolarjev na dan, se pravi 1200 dolarjev za film s proračunom nekje med 22.000 in 25.000 dolarji. Tretjino je vložil Damiano, dve tretjini pa Louis "Butchie" Peraino, sin mafijskega bossa Anthonyja Peraina, ki se je od konca šestdesetih ukvarjal z legalnim filmskim šovbiznisom. Film je po skoraj štirih mesecih postprodukcije in montaže brez pretiranih ambicij le prišel v kino. Linda, ki je bila v času premiere nekje na Floridi, kjer je naprej snemala porniče za mizerne honorarje, ni imela niti najmanjšega pojma, da je medtem postala zvezda, za katero se poleg magazina *Screw* pulijo tudi ugledni newyorški mediji; da se ljudje za vstopnice drenjajo v stometrskih vrstah; da so si filmček v prvem mesecu predvajanja ogledali tudi Warren Beatty, Frank Sinatra, Spiro Agnew, Truman Capote, Nora Ephron in Bob Woodward, ki je kasneje z Globokim grlom poimenoval svoj vir informacij; da so milijoni Američanov prvič videli, da seks ni samo misijonarski položaj; in da se je z javno projekcijo *Globokega grla* začela zlata doba pornografije. In kdo ve kdaj, če sploh kdaj, bi Linda to izvedela, če je Gerard ne bi poklical in seznanil tako s stanjem stvari kot s prihajajočimi projekti.

Hollywood je spretno napumpal tudi trobila moralne večine, ki so javskala po medijih in se javno spraševala, ali si Amerika res želi, da njen idol postane ženska, ki resnično obvlada eno samo stvar, se pravi goltanje moškega ponosa. Hjah, bolje požiralka tičev kot pa vietnamski morilci otrok, je odgovarjala Amerika in drla v kino. *Globoko grlo* se je zaradi gorečih tožilcev, ki so na filmu skušali zgraditi kariero, večkrat znašlo na sodišču in eden od teh procesov se je vlek vse do leta 1978, "krivdo" za propagiranje obscenosti pa je pravnim jastrebom uspelo dokazati le Harryju Reemu, ki je za 200 dolarjev odigral dr. Younga in prvi Lindin "zalogaj", medtem ko sta bila Linda Lovelace in režiser Damiano oproščena. Harry Reems, ki so mu dosodili globo v višini 250.000 dolarjev, je postal prvo žrtveno jagnje porno industrije. Svojo zgodbo je objavil v medijih in zaprosil občinstvo, da mu pomaga zbrati zahtevano vsoto. Proti odločitvi sodišča so protestirali ugledni gledališki, filmski ter televizijski režiserji in igralci, ki so nemudoma pričeli z zbiranjem prostovoljnih prispevkov. Četrtr milijona so zbrali v slabih desetih dneh. Sodišče je nato sodbo razveljavilo. Linda Lovelace za razliko od Gerarda Damiana ni naredila kariere. Popularnost ji je dobesedno udarila v glavo in v želji, da postane vseameriška ljubljanka, nekakšna Marilyn Monroe porno filma, je začela zavračati *hardcore* prizore in nastopati v anonimnih *mainstream* filmih. Očinstvo, ki je ni vzljubilo zaradi šarma, lepote ali pa igralskega talenta, je Lindi pri prič obrnilo hrbet. Strma pot navzdol se je začela, ko je magazin *Screw* zaradi Lindinih vse bolj pretencioznih in omalovažujočih izjav na račun porno biznisa izbrskal njene fotografije iz filmov z začetka porno kariere, med drugim tudi tiste, kjer občuje s psom. Linda je besno zanikala, da bi bila na fotografijah ona, toda film, ki so si ga v uredništvu sposodili pri kolekcionarjih, je trdil drugače. Po tej aferi je Linda izginila s prizorišča in se čez leto, dve vrnila kot pobudnica križarske vojne proti pornografiji.

No, bolj ko so sedemdeseta drvela novemu desetletju naproti, manjši so bili izkupički filmov. Leta 1980 je povprečna porno produkcija, ki je z običajnih 30.000 dolarjev poskočila tudi do proračunov v višini 80.000 dolarjev in več, v kinu priigrala največ 300.000



dolarjev, kar v bistvu ni bilo malo, toda dobiček je bilo treba deliti z vedno več posredniki, investitorji in poddistributerji, tako da na koncu za nobenega ni ostalo prav dosti.

#### Deset let pozneje

V začetku osemdesetih, deset let po premieri *Globokega grla* v New World Theatru na newyorški 49. ulici, je ameriški tisk na prvih straneh poročal o zanimivem sodnem procesu v Indianapolisu, zvezna država Indiana. Skupina militantnih aktivistk, feministk in republikank skrajno konzervativne usmeritve je sprožila politično in zakonsko gonjo proti lokalnim distributerjem pornografskega materiala in lastnikom seks šopov. Aktivistke vpijejo, da je pornografija "zločin brez neposrednih žrtev". Zločin zato, ker odkrito spodbuja nasilje do žensk. "Spodbuja poniževanje, spodbuja posiljevanje, spodbuja sadistične izpade." Čeprav so aktivistke pozabile omeniti, da pornografija "dokazano" spodbuja to in ono, kar bi predstavljalo utemeljen povod za pravno akcijo, jim je uspelo izsiliti obravnavo lokalnega zakona, po katerem bi imel vsak prebivalec Indianapolisa, ki bi smatral, da ga pornografski material kakorkoli žali, pravico vložiti tožbo. Če bi sodišče ugotovilo, da je tožba utemeljena, bi avtomatično prepovedalo distribucijo materiala, na katerega bi se tožba nanašala. Zahtevo za prepoved distribucije bi lahko podali vsi, ki tako ali drugače nastopajo v pornografskih filmih, in vsi, ki menijo, da je pornografski material usmerjen proti njihovim družbenim vrednotam. In hej, zahtevo za prepoved distribucije pornografskega materiala bi lahko podali celo otroci! Aha, in kako zakon definira pornografijo? Kot "spolno poniževanje ženske v sliki in besedi". Trezne argumente razuma, da lahko na podlagi te ohlapne definicije prepovejo tudi distribuiranje *Biblije*, so aktivistke gladko preslišale.

Tisto, v kar so se ameriški mediji poleg absurdnosti predlaganega zakona najprej zapičili, pa je bila točno določena ženska v prvih bojnih vrstah feminističnih

falang. Ženska po imenu Linda Marchiano, rojena leta 1949 kot Linda Boreman in v letih 1972–1975 znana kot Linda Lovelace. Kaj znana, popularnost in slava Linde Lovelace sta bili leta 1972 tako enormni, da bi zanju ubijala polovica hollywoodskih zvezd. Dokazni material, s katerim so Linda in njene soborke mahale na barikadah, pa je bila knjiga v črnih platnicah z naslovom *Ordeal*, kar bi lahko za potrebe tega teksta prevedli kot *Trnova pot*. Knjigo je leta 1980 skupaj z novinarjem Mikeom McGradyjem napisala Linda Lovelace, gre pa kajpada za njeno avtobiografijo, v kateri je do zadnjih decimalk izračunala ceno, ki jo mora plačati preprosto podeželsko dekle, tako preprosto, da še v najstniških letih verjame, da je menstruacija božja kazen za njene male grehe, če si zaželi svetovne slave v pornografskem šovbiznisu. Med prebiranjem brez dvoma pikantnega in izjemno tekoče napisanega čtiva o permanentni žrtvi, ki je nedolžna kot mati Tereza, in njenem zverinskem soprogu Chucku Traynorju, ki naj bi jo mučil kot De Sade svoje junakinje ter jo silil v nepopisne perverzije, so zamišljeno dvigale obrvi tudi feministke zmernejših frakcij. Nekako jim ni šlo v račun, da Linda o dvanajstih dneh snemanja *Globokega grla* najprej govori kot o odrešitvi, saj naj bi jo režiser Gerard Damiano potegnil iz brezna cenene prostitucije in pornografskih seans sumljivih Chuckovih znancev, ob koncu knjige pa istih dvanajst dni označi kot obdobje, ko je bila v življenju najbolj nemočna in ponižana. Leta 1986 je Linda Marchiano napisala nadaljevanje svojega življenjepisa z naslovom *Beg iz suženjstva (Out of Bondage)*, toda knjiga še zdaleč ni dvignila toliko prahu kot njena predhodnica.

*Globoko grlo* je bil nekoč samo eden od stotih porničev, kolikor so jih v drugi polovici sedemdesetih posneli na leto in zvrtili na velikem platnu. Trideset let pozneje in v dobi videa boste težko našli kinodvorano, ki bi predvajala porno filme, ampak lani so samo v ZDA naštančali preko 10.000 porničev v okvirnem skupnem trajanju 17.000 ur. Povedano drugače, letoletno ameriško porno produkcijo si je v enem letu nemogoče ogledati. Leto namreč traja samo 8760 ur. Teh 10.000 ameriških porničev je širom po svetu ustvarilo 9,5 milijarde dolarjev prihodka, kar še zdaleč ni malo, toda nobeden od filmov, ki so nastali po video bumu, *Globokemu grlu* niti po popularnosti niti po dobičkonosnosti ni segel niti do gležnjev.

#### Memento

Linda je pornografiji v resnici zamerila eno samo stvar: da ji je onemogočila hollywoodsko kariero. Tragična zmota. Hollywoodsko kariero ji je nameč prekrizala popolna igralska nenadarjenost, česar si Linda, ki je bila v letih 1972–1975 slavnejša od Hollywooda, nikoli ni upala priznati. Od vseh svojih fotografij je najbolj sovražila tisto z napisom "*Linda Lovelace for President*", na kateri maha z ameriško zastavico. Tisto, ki jo je največkrat podpisala. Linda Boreman tridesete obletnice *Globokega grla* ni praznovala. 23. aprila letos podleгла posledicam avtomobilske nesreče, ki se je tri tedne prej v še nepojasnjenih okoliščinah zgodila v okolici Denverja v Koloradu. •



Lepe vasi lepo gorijo

# nasilje v filmu kot ideološki konstrukt: primer srbske kinematografije devetdesetih

hajrudin hromadžić

Splošno znan filmski fenomen je, da je nasilje že od samih začetkov filma eden njegovih stalnih in ključnih motivov. In ne le to. Nekateri popularnejši med številnimi filmskimi žanri so svoj profil zgradili prav na elementih nasilja (npr. akcijski in kriminalni trilerji; vojni, vestern in horor filmi). Razlogi za to so bili in so še vedno številni, najdemo pa jih lahko v širokem razponu od pogojno rečeno psiholoških (gledalska množica oz. filmska publika) na eni, do komercialno-profitabilnih (obsežna filmska industrija in denar, ki se vrti okrog nje) na drugi strani. Nasilje so, skratka, ljudje vedno radi gledali, film, ki je to ves čas vedel in v njem zaslutil ogromen dobiček, pa ga je neusmiljeno nudil.

Žanrska klasifikacija filmov glede na motive nasilja v njih zahteva poseg v same začetke zgodovine filmske umetnosti in sega skozi dolgo obdobje od Griffithove epske klasike *Rojstvo naroda* (*The Birth of a Nation*, 1915) pa vse do filmov t.i. urbanega nasilja, ki dosežejo svoj polni razmah v devetdesetih s filmi Quentina Tarantina ali Olivera Stona. Za te filme je značilna visoka stiliziranost v prikazovanju motivov uličnega nasilja in okolja, ki nas (gledalce), obdaja. Ti filmi preprosto prenesejo simulaker uličnega ali gangsterskega nasilja na filmski trak, gledalci pa uživajo v prepoznavanju razdelanih motivov iz svojega vsakdanjega življenja. Definicija uspešnosti teh filmov je jasna: publiki, ki je že dobro vajena nasilja, je slednjega treba servirati v zaostreni obliki, tempo gonje in streljanja pa je treba kombinirati z začimbami epskega in mitološkega (kar pogosto vodi na sam rob grotesknega), skupaj z obvezno atraktivnostjo igralcev mačo tipa, ki ne poznajo strahu in obotavljanja, ob tem pa včasih pokažejo tudi čustva, romantično plat svoje osebnosti, čeprav jim rane na lastnem telesu ne pomenijo ničesar. Konec koncev tudi gangsterji zgolj opravljajo svoje delo, naj bi pripovedovali filmi tega tipa. Posebna kategorija so vojni filmi, v katerih nasilni motivi pričajo o stalnem spremljevalcu človeške rase vse od njenih začetkov – zlu vojskovanja. Učinek, ki ga proizvedejo ti filmi, je fantazma iracionalnega: nasilni motivi, ki jih neusmiljeno producira filmska



industrija, prispevajo k "normalnemu" sprijaznjenju z dejstvom, da ni štirideset vojn, ki se ta trenutek odvijajo po vsem svetu, nič nenavadnega, ampak žal le nesprenmenljiva, četudi nesmiselna danost. V drugo skupino lahko uvrstimo filme t.i. fiktivnega nasilja. To so v glavnem različne variacije horor žanra, od klasičnih z vampirskimi motivi ali hitchcockovske *psychoezije*, do filmov z visoko stopnjo iracionaliziranega nasilja, kakršna so številna nadaljevanja *Petka trinajstega*, *Noči čarovnic* ali *More v ulici brestov*, katerih junaki so že zdavnaj zrasli čez meje filma in postali izjemno iskano, komercialno blago potrošniškega trga. Nasilne scene v teh filmih so razdelane z višjo ali nižjo stopnjo učinkovitosti. Publika, ki se zaveda ekranizirane fikcije, uživa v omamljenosti, ki jo povročajo adrenalinski šoki. Pri tem mislimo na nasilje hororja kot na "narko" seanso.

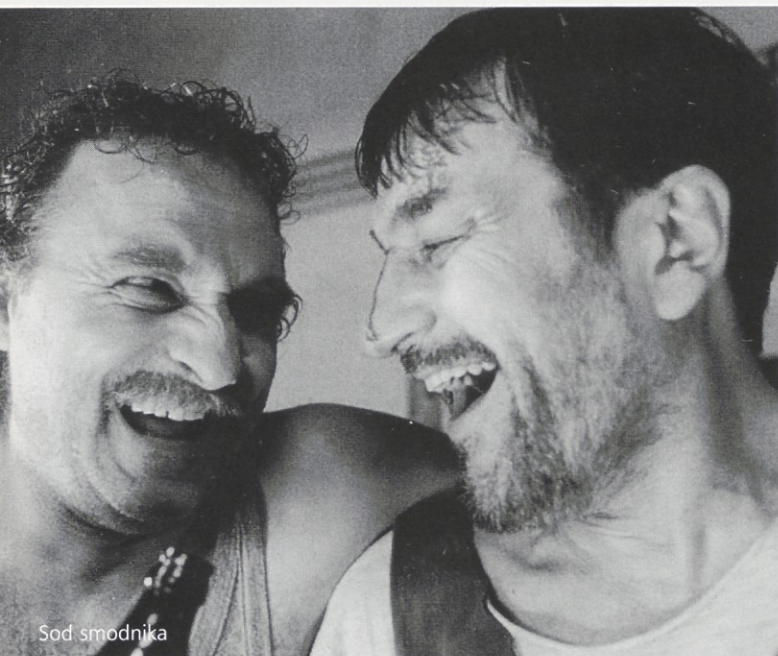
Pustimo zdaj horor ob strani in se vrnimo k izhodišču tega teksta, k maksimi o nasilju v filmu kot preslikavi nasilja okoli nas in nasilja v nas samih, k motivu filmskega nasilja kot specifično sociološko-psihološkemu in s tem skrajno ideološkemu konstrukt. Izhajajoč iz misli Petra Sloterdijka, zapisane na začetku znanega eseja *Sli nasilja – "ko govorimo o nasilju, se mi zdi pametno, da že na samem začetku prebijemo iluzijo distance, ki nas same postavlja v pacificirano cono, nasilje pa za njeno mejo"* –, soočimo dve obrobni, a pogosti vprašanji. Ali nasilje na filmu neposredno spodbuja nasilje v realnosti? In obratno, ali nasilje v realnosti spodbuja nasilje na filmu? Težko bi bilo eksplicitno zagovarjati eno ali drugo tezo. Zdi se, da se na tem mestu dotaknemo Freudovega problema težavnosti določitve jasne meje med realnim in simbolično-fiktivnim nasiljem. "Realno" nasilje ima namreč lahko simboličen pomen, "simbolično" nasilje pa ima lahko realne učinke. Z drugimi besedami, filmska kamera ne potrebuje nujno dokumentarističnih sekvenc realnega nasilja, da bi naredila film z nasilnimi motivi, medtem ko na drugi strani potrebuje prepoznavne obrise realnega nasilja, da bi lahko takšen film vzpostavil stik s publiko. S tem pridemo do malce paradoksnega razmerja: filmi nas s svojo prepričljivostjo pozivajo, naj filmsko nasilje doživimo kot stvarno, hkrati pa nam dajejo tudi vedeti, da je svet na filmu ločen od nas, zgolj posredovan s platnom oz. ekranom. Scene nasilja v filmu, kadri vojn, krvavih obračunov, vojaške ali policijske torture, pri vsakem človeku izzovejo ali bi vsaj morale izzvati reakcijo nelagodja in vzpostavitev distance. Hkrati pa lahko takšne scene ljudem "odprejo oči", pripravijo nas do tega, da se zamislimo in da se začnemo spraševati o družbi/svetu, v katerem živimo.

Srbija je bila dejanski administrativni in poslovni center jugoslovanske filmske produkcije, tako da je bilo v obdobju od konca 2. svetovne vojne do leta 1991 v njej proizvedeno okoli 50% vseh jugoslovanskih igranih, dokumentarnih in kratkometražnih filmov. V tem času se je srbski film žanrsko in generacijsko profiliral. Rafiniran filmski izraz je v zgodnji fazi značilen za vojne filme Vladimirja Pogačiča. Šestdeseta prinesejo izviren ekspresionistični izraz Dušana Makavejeva, vzpostavljen skozi problematiko vsakdanjega življenja; obrise naturalizma Živojina Pavlovića in – kot dominantno režisersko figuro tega obdobja – Aleksandra Petrovića. Sredi sedemdesetih stopi na sceno nova, ambiciozna in doslej najbolj uspešna generacija srbskih filmskih avtorjev, ki so se večinoma šolali na praški akademiji: Srđan Karanović, Goran Paskaljević, Goran Marković, Darko Bajić, Dejan Karaklajić in vsem znani lik Slobodana Šijana. Porodi se tudi tipično generacijski film, katerega zametke najdemo že v zgodnjih sedemdesetih, npr. v filmu in seriji Srđana Karanovića (*Na vrat na nos*), zaokroži pa ga filmski triptih oz. omnibus *Kako je propadel rokenrol* (1989) Vladimirja Slavice, Zorana Peze in Gorana Gajića. Za generacijski film v srbski kinematografiji so značilni specifična urbana stiliziranost, medgeneracijsko nerazumevanje in usmerjenost k zahodnjaškim pop trendom, kar je razumljivo, saj so bili ti filmi posneti za prvo odraslo urbano generacijo v nekdanji Jugoslaviji, ki na žalost ni bila (ali pa ni hotela biti) dovolj močna, da bi preprečila, kar se je kasneje zgodilo v devetdesetih.

Če jugoslovanski filmi sedemdesetih in osemdesetih izvirno, včasih pa tudi nadrealistično in metaforično pripovedujejo o lepoti in življenjski lahkosti osvobojene generacije, rojene v začetku šestdesetih, prinašajo

v srbski kinematografiji devetdeseta neko radikalno spremenjeno vizuro lastne družbe. Ideološko zaslepljen in na agresivni, vojnouhujskaški politiki zasnovan avtokratski režim Miloševićeve Srbije se odslikava tudi v filmski produkciji devetdesetih. Srbski filmi tega obdobja kar najbolje prikazujejo dekadenco matičnega okolja in nasilni vsakdan, pri čemer se pomikajo k skrajnim mejam brutalnosti in degutantnosti. Morda najboljši primer za to je *Do koske*, prvi film Slobodana Škerlića iz leta 1998, ki zaradi prepovedi javnega distribuiranja v Srbiji ni doživel širše publicitete, nastal pa je kot piratski, underground izdelek. V tem kontekstu ga gre omeniti zaradi zanj značilne nasilne brutalnosti, ki jo neusmiljeno izpostavlja. Celotna pripoved je umeščena na neko podstrešje, kjer se v dolgem nizu izmenjujejo scene posiljevanja in mučenja. Podobna in širši publiko bolj znana primera sta *Rane* (1998) Srđana Dragojevića in *Sod smodnika* (1998) Gorana Paskaljevića. V teh dveh filmih je nasilje gosto skoncentrirano na zelo majhnem prostoru in v zelo kratkem času. Če so za *Rane* značilni obrisi že omenjenega generacijskega filmskega žanra v srbski filmski produkciji (seveda neke druge, turbofolk destruktivno poneumljene generacije mladih Beograjčanov in ne blago zasanjanega in nostalgичnega generacijskega doživljanja Karanovića in Radivojevića), pa naslika Paskaljević mračno podobo Beograda, družbo brezzakonja, kriminala, torture in izgube vsakršnega moralnega kodeksa, izhajajoče iz rušilnih pohodov. Njima sledita filma Đorđa Milosavljevića *Kolesa* (1999) in *Mehanizem* (2000), ki sta naletela na dober sprejem pri publiku, slabše pa sta se odrezala pri kritiki, ki je v *Mehanizmu* prepoznala elemente Tarantinovega *Šunda* (*Pulp Fiction*, 1994) in enostranskega, "moškega" pogleda filmske kamere, *Kolesom* pa je zamerila omejenost v izzivalnem voajerizmu. *Mehanizem* postavlja v prednji plan teme osebne svobode skozi poskuse pobega iz zaprtega kroga nasilja, stične točke, ki ta film povezuje s filmoma *Kolesa* in *Sod smodnika*. *Kolesa* tematizirajo elementarna humanistična načela v obliki misterioznega filmskega trilerja (kar je razumljivo, saj scenarij tega filma temelji na romanu Agathe Christie z izvirnim naslovom *Ten Little Niggers*, kasneje adaptiran kot *Ten Little Indians*). Opozoriti gre tudi na film *Vukovar* (1994) Bore Draškovića. Zgodba slednjega pripoveduje o prijateljih iz otroštva, Hrvcami in Srbu, ki se poročita, da bi ubežala vojni in emigrirala iz države na osnovi posebnih ugodnosti, ki so veljale za mešane pare. Gre za kruto pričevanje o pogosto prezrtih učinkih vojne, izraženih skozi usode "malih" ljudi. Film so popularizirala priporočila Bele hiše in prepoved prikazovanja v UN, ki ga je z embargom preprečila hrvaška vlada.

Na drugem polu iste zgodbe naletimo tudi na Dragojevićevo *Lepe vasi lepo gorijo* (1996), film, o katerem se je v mednarodnih okvirih med vsemi filmi iz bivše Jugoslavije govorilo največ, v glavnem zaradi njegove ideološke kontroverznosti. Zaradi tehnične dovršenosti, nikakor pa ne zaradi sporočila, so se *Lepe vasi* dokopale do pozicije reprezentativnega, skorajda neposrednega pričevanja o bosanskem vojnem peklu (kar zaradi nizke tehnične ravni ni uspelo filmu *Popolni krog* (1997) Ademira Kenovića, čeprav je scenarij Abdulaha Sidrana soliden). Film je na različnih straneh izzval različne komentarje, kritizirali so ga kot fašistično delo srbske progande (bosanska stran) ali kot premalo "srbskega" (komentar bosanskih Srbov). Zdi se, da glede na dokaj jasno simbolno raven filma dilem o njegovi politično-ideološki angažiranosti ne more biti. V *Lepih vaseh* kar mrgoli klasičnih stereotipov srbske propagande zadnjih desetih, dvanajstih let ("Bosanci so v resnici Turki"), film pa izkrivlja dejanske pozicije v spopad vključenih strani in srbske vloge pri tem (scena s posiljeno srbsko učiteljico kot antipod dokumentiranim podatkom o trideset tisoč Muslimankah, posiljenih v procesu načrtnega kolektivnega posiljevanja v okviru širše genocidne politike). Kraj dogajanja je nekdanji železniški predor (predor Bratsva in enotnosti – še ena mizerna simbolika bivše države), v katerega se je zatekla skupina bosansko-srbskih vojakov, potisnjena v obroč Bosancev (ki so v filmu pogosto verbalno, pa tudi vizualno etiketirani kot "Turki"). Tudi to je eno od pomembnejših metaforičnih prekrojevanj dejstev bosanske vojne, saj so bili v realnem dogajanju prav Bosanci (Muslimani) tisti, ki so jih Srbi s pomočjo JLA in njene težke oborožitve potisnili v obroč, v nekaj t.i. enklav ali žepov. Prav to je moment, ki ga Žižek poimenuje za fantazmatičnega: sprevrnjena, na prvi pogled nedolžna in na videz skorajda nepomembna simbolna raven, ki v gledalcu nato



Sod smodnika

potihem izgrajuje jasna stališča in premisleke o dogodku, ki ga je videl s posredovanjem filma. Gledalec, celo filmski kritik, se lahko ujame v zanko, ki jo je nastavil Dragojević, in si izoblikuje stališče, da je vojna neki splošni ruralni fenomen, iracionalna nasilna orgija, napolnjena z absurdnostjo in brutalnostjo. V tako skonstruirani vizuri vojnega pekla so vsi isti, na dan pa prihajajo neka stara, arhetipska, nerazrešena sovraštva in strahovi iz preteklosti. Za ceneno zgodnico o bojda iskrenem otroškem prijateljstvu in skupnem odraščanju Milana (Srba) in Halima (Bosanca-Muslimana) je nakopičeno kolektivno sovraštvo, ki se je nalagalo v stoletjih po famozni kosovski bitki – zmagi (v porazu), ki ima za srbsko nacionalno bit najmanj enak pomen kot buržoazna revolucija za Francoze ali Deklaracija o neodvisnosti za Američane. Film, kdo ve katerikrat, ponovno aktualizira srbsko kosovsko-mitološko zablodo o lastni veličini in junaštvu v porazu ter nam pri tem vsiljuje tezo, da je nasilje, ki izvira iz nas, zgolj reakcija na neko nasilno zunanost zunaj nas – kot bi hoteli reči, razumite, nas obkroža toliko zla, da je naše nasilje zgolj nujen odgovor na to zunanje zlo, s čimer hoče na nezavedni – morda celo na zamolčani zavedni – ravni opravičiti lastne zločine.

“Kompetentnost” lahko temu filmu odrečemo ne le zaradi pristranske ideološke demagogije, pač pa tudi zaradi nespoštovanja elementarne časovne distance do realnih dogodkov, o katerih pripoveduje (film je bil zmontiran leta 1996, vojna v Bosni pa se je končala leta 1995). V primerjavi z Dragojevićevim filmom je aktualna *Nikogaršnja zemlja* (2001) Danisa Tanovića, ki je vezana na isti filmski problemski motiv, zato jo gre na tem mestu tudi omeniti, ideološko domala nedolžna, brez pretenzij, da bi se uvrščala na katerokoli stran.

Če našete filme postavimo v kronološki lok, opazimo zanimivo značilnost, premik na črti od prikazovanja destrukcije do prikaza avtodestrukcije. Na relaciji *Lepih vasi* na eni strani ter *Ran* in *Soda smodnika* na drugi se lastni destruktivni motiv kot bumerang vrača k svojemu izhodišču. *Sod smodnika* je film ene noči, kolaž več eksplozivno nabitih zgodb, ki se medsebojno prepletajo. V celoti je posnet v temi, s čimer simbolizira izgubo vsakršnega upanja v b rezihodni beograjski vsakdanjosti. Gre za poudarjeno interpersonalen film, upodobitev družbe kontinuiranega strahu, nevarnosti in nasilja. Z eno besedo: norosti. Simbolika zadnjega kadra – v njem deček, razpet na visoki žični ograji v slepi ulici in v smrtni nevarnosti vzklika: “Nisem kriv!” – razpira možnost neskončnih debat in interpretacij. Je zares kriv, in če je, zakaj? Kaj pravzaprav simbolizira ta lik, pritisk arhetipskega, kolektivno nezavednega – ali vendarle nečesa zavednega, potisnjenega v nezavedno? Nečesa neizgovorljivega ali vsaj večinoma neizgovorljivega? *Rane* so film, ki govori o avtentičnih likih in avtentičnem nasilju (petnajstletna igralca Milan Marić, ki je odigral Krauta, in Dušan Pekić v vlogi Pinkija sta dejanska predstavnika najmlajše generacije beograjske mafije). Filmoma *Rane* in *Sod smodnika*, pa tudi vsem ostalim srbskim filmom devetdesetih, ki postavljajo motiv nasilja v prednji plan (to pa so domala vsi filmi,

nastali v tem obdobju), je skupno to, da upodabljajo dekadentnost lastnega okolja, vendar se pri tem ne sprašujejo in ne iščejo odgovorov o vzrokih, ki so do takšnega stanja privedli. Zdi se, kot da jih vojna dogajanja, ki kronološko sovpadajo s časom filmskega dogajanja, ki ga opisujejo in so z njim tudi prostorsko neposredno povezana (Hrvaška, BiH), sploh ne zanimajo ali pa so prikazana le mimogrede in posredno (npr. lik vojnega dobičkarja v *Ranah* (Dragan Bjelogrić), ki se od nekod, iz nekega imaginarnega prostora, nekakšne črne luknje sleherni vikend vrača otovorjen z različnim tehničnim in drugim vrednejšim blagom). V bistvu vsi zelo dobro vemo, kam odhajajo in od kod se vračajo on in njemu podobni, vendar o tem ne govorimo, ker je to neko neobstoječe mesto – mesto našega sramotnega molka. To je filmska prezentacija konsenza, kolektivnega zamolčanega dogovora. Kadar se, kot smo videli v primeru *Lepih vasi*, jasno stališče kljub vsemu izoblikuje, potem je tudi jasno ideološko motivirano. Prikazovanje nasilja kot motiva življenjskega vsakdana v teh filmih ni več vprašanje želje ali hotenja, temveč nujnosti, saj niti režiserski creatio ne more pobegniti od dominantnega duha svojega okolja. Nasilje se je tako močno zagrizlo v tkivo skupnosti, da je vsakršen odmik od njene dejanskosti iluzoren, nemožen. O tem pričajo tudi naslednje Paskaljevićeve besede: “Moja dežela gre skozi temo, kjer ni nikakršnega upanja, nikakršnih srečnih koncev” (indieWIRE). S tem odgovori na vprašanje, zakaj je *Sod smodnika* film s pesimističnim koncem. Problematika lastne skupnosti je postala tako dominantna, da ji film ne more več “ubežati”, središče filmskega interesa se pomakne z “negativnih drugih” na “nas”, obrnjene k sebi samim. Začarani krog pekla, ki je postal konstanta preteklega, sedanjega in trenutka bližnje prihodnosti. Upodablja oč ta krog izražajo srbski filmi devetdesetih svojevrsten “magični realizem”, ki ponuja določeno kvazipsihiatrično diagnostiko. Če bi še naprej sledili kronologiji, bi lahko zatrdili, da Andrićeve *Munje* (2000) upodabljajo simboliko novega generacijskega prehoda v obdobje po Miloševiću (simboliko generacije, ki nima več ničesar in tudi noče imeti ničesar skupnega z dogodki devetdesetih, češ, to je vaša stvar, nič nočemo imeti s tem sranjem).

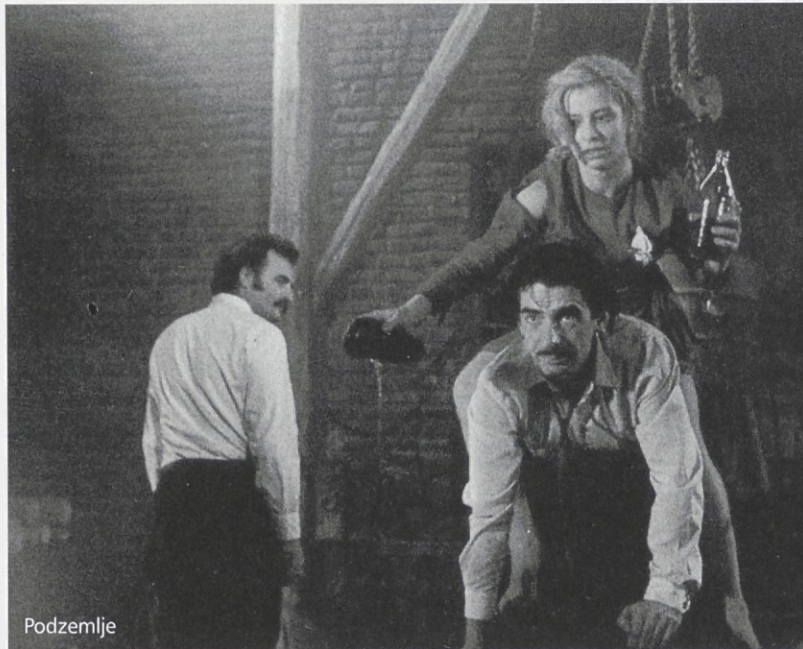
Prispeli smo do točke, ko se moramo vsaj okvirno dotakniti tudi vprašanja o samem režiserju, o gledalcu in o morebitnih oblikah (samo)cenzure. Tudi ob predpostavki, da so režiserjevi nameni kar najboljši, se ob prikazovanju nasilja v družbi, sprožanju premisleka o njem itn., pojavi vprašanje, ali je režiser odgovoren za reakcije gledalcev, ki jih povzroči njegov film. Te reakcije so lahko v splošnem naslednje: pozitivne, v kolikor film spodbudi gledalce k razmišljanju o videnem; negativne, če gledalci na filmsko nasilje reagirajo nasilno, tj., če prikazano pade na “plodna tla” v gledalčevem značaju; ali nevtralne, kadar gre za indolentnost gledalcev na meji med prej omenjenima reakcijama in ti ostanejo hladni. Tako lahko režiser zapade v moralne dileme, v samospraševanje o možni reakciji na svoje delo, s tem pa se aktualizira tudi vprašanje samocenzure. Srđan Dragojević je te dileme razrešil s mislijo, da, “tudi če se ljudje nočejo spominjati tega obdobja, je moja dolžnost, da jim rečem: ne želim vam dopustiti, da pozabite, ker bi se potem zgodilo nekaj še hujšega” (indieWIRE).

Najbolj kontroverzen sodobni režiser, najprej jugoslovanske (bosanske), kasneje pa izrazito poudarjeno srbske provenience, je Emir Kusturica. Kot nekateri že prej omenjeni režiserji, je bil tudi Kusturica praški študent. Na tamkajšnji filmski akademiji se je dobro izučil obrti, tako da sta se ga že po prvih dveh filmih, posebej pa po njegovem tretjem (*Dom za obešanje*, 1989), oprijela sloves “balkanskega Fellinija”. V tem tekstu so za nas manj zanimivi njegovi prvi filmi in problematika odraščanja v hipersocialističnem okolju povojnega (2. svetovna vojna) prehoda iz ruralnega v urbano, obravnavana v *Se spominjaš Dolly Bell* (1982), kontroverzna politična vprašanja jugoslovanskega Gulaga (*Oče na službeni poti*, 1985) ali etno-eksotična mitološka epopeja *Dom za obešanje*. Status kontroverzne osebnosti je Kusturica pridobil najprej s svojimi politično-ideološkimi stališči o vojni na ozemljih bivše Jugoslavije (predvsem tistih v Bosni), z obtoževanjem vlade v Sarajevu, da je islamsko fundamentalistična in da je kot takšna prispevala k razpadu države, ter s tem, da se je razšel s svojimi nekdanjimi najbližjimi prijatelji in sodelavci (v tem kontekstu najpogosteje omenjajo

Abdulaha Sidrana, scenarista njegovih prvih dveh filmov). Vrhunec je sledil s filmom *Podzemlje* (1995, scenarij Dušan Kovačević), v katerem je dal Kusturica v filmskem jeziku dokončno vedeti, na katero stran se uvršča. Film je izzval intelektualne polemike, napade in obsodbe (Alain Finkielkraut je Kusturico v tekstu (*L'imposture Kusturica*, *Le Monde*, 2. junij 1995) obtožil, da je izdal rojstno mesto Sarajevo in da je s *Podzemljem*, ki ni nič več kot navadna srbska propaganda, stopil v službo Beograda), pa tudi pohvale in obrambo (Peter Handke je publicistično populistično vztrajno zagovarjal sistem Miloševićeve Srbije in samega Kusturico). Gre za zgodovinski film linearne naracije, sestavljen iz treh delov ("Vojna", "Hladna vojna", "Vojna"), za poskus zgostitve zgodovine Jugoslavije od 2. svetovne vojne do njenega razpada na začetku devetdesetih. *Podzemlje* vsebuje vse elemente manipulativnega, maničnega in poudarjeno ideološko motiviranega nasilja. Kritike so bile v glavnem osredotočene na pristranskost v prikazovanju zgodovinske vloge posameznih v spopad vpletenih strani pri razpadu države. Kusturica je uporabil dokumentaristične sekvence iz obdobja ustaške, fašistične in kolaboracionistične Neodvisne Države Hrvaške, s čimer je skušal opozoriti na odgovornost današnje Hrvaške za krvavi razpad nekdanje Jugoslavije, pri tem pa je seveda v celoti izpustil zgodovinsko dimenzijo rojalističnega četniškega gibanja. Nekateri kritiki so lucidno opazili tudi ambicijo filma po vsečnosti zahodnjaškemu pogledu na t.i. balkanske dogodke v skladu s principom: vsa ta nerazsvetljena balkanska plemena so ista, vsakih nekaj desetletij se spustijo v kolektivno klanje – kar je vsekakor nevarna, a običajna stereotipizacija neznanega in posredna deligitimizacija posamične odgovornosti. Dodajmo, da so mu zlato palmo na Cannesem festivalu – da bi bila simbolika večja – dodelili kot jugoslovanskemu (srbskemu) filmu, čeprav je avtorjevo poreklo privedlo do nekaterih pomot – Reuters-AP je 29. maja 1995 tako na primer zapisal: "*Bosanski film zmagal v Cannesu.*" Uglezni filmski kritik Michael Wilmington je 21. decembra 1997 v *Chicago Tribuneu* *Podzemlje* proglasil za bosanski film, torontski kritik Schlomo Schwartzberg pa ga je v januarjem *New York Mirrorju* leta 1998 označil za bosansko-francoski koprodukcijski projekt). Kolaž je s tem popoln, preostane le še dejstvo, da je jugoslovanska vlada film financirala s 5% njegovega celotnega proračuna (10 milijonov dolarjev). *Podzemlje* je film o manipulatorjih in zmanipuliranih, o dveh skupinah, ki sta po Kusturici tvorili grobo dialektično razdelitev nekdanje skupne države. Predor in tema, menjave evforije in destrukcije so najbolj neposredne motivne povezave med *Podzemljem* in *Lepimi vasmí*, pa tudi s temačnostjo v filmu *Sod smodnika*. Kje so, so sploh možne in ali bi morale obstajati meje režiserskega creatia, ki bi ga omejevale v njegovem lastnem videnju sveta, v tem, kako misli, da bi bilo treba nekaj narediti? So določeni ideološki mehanizmi ali lastna stališča tista, ki ga privedejo do tega, da skuša dejanskost za vsako ceno prikazati skozi neko določeno prizmo? ("Na oblasti imamo iste ušive politike, pa ničesar ne ukrenemo. Morda je upanje filma (*Sod smodnika*) v tem, da bo kateri od likov stresel ljudi in rekel: *Zbudite se!*" (Paskaljević)). Je za neki film odgovoren le režiser, ali pa gre za odgovornost celotne skupnosti, ki jo film sooča z njeno zrcalno sliko?

Tovrstna vprašanja so številna in zelo težko je odgovoriti, ali je cenzura potrebna ali pa je vsakršna oblika omejevanja režiserja slaba tudi v luči stroge kritike. Če si ogledamo filmsko zgodovino nekaterih držav, ugotovimo, da na ta vprašanja najpogosteje odgovarja bodisi politična elita ali pa vlada s financiranjem posebnih institucij, ki se ukvarjajo s problemi filmske cenzure. Režiser s svojimi stališči je tu v drugem planu. (Najboljši primer so tu Združene države, zibelka demokracije, katerih vlada je po dogodkih 11. septembra do nadaljnega zaustavila projekcije in distribucijo nekaterih že dokončanih hollywoodskih megafilmov, ki bi po svoji vsebini, četudi zgolj po naključju, aludirali na teroristične aktivnosti ali zgolj vsebovali posnetke WTC). Srbska vlada je skušala zmanjšati doseg *Rane* in zato prepovedala medijsko promocijo tega filma. To jim ni uspelo: *Rane* so postale največji srbski film druge polovice devetdesetih in prvi film iz te države, ki je imel velik uspeh tudi na ostalih področjih nekdanje Jugoslavije.

Privrženci filmske cenzure pri pojasnjevanju, zakaj je treba zaščititi javnost pred nasilnimi scenami na filmu, najpogosteje uporabljajo



argument, da je treba družbo zaščititi pred njo samo. To je konzervativno stališče, v katerem je čutiti strah pred spreminjanjem obstoječega *statusa quo*, k temu pa lahko marsikaj prispevajo tudi filmi z nasilnimi prizori. Zagovorniki drugačnih stališč menijo, da je nasilje pač svet, v katerem živimo, ali, še bolj radikalno, da nasilno ni nič drugega kot tisto, kar misliš, da je nasilno. To mišljenje je značilno poststrukturalistično, izjava, ki bi bila resnična, tu ni možna, vse je zgolj neskončna igra diskurzivnega perpetuiranja. Če je nasilje povsod okoli nas in če vpliva na film, film pa s svojim vplivom spodbuja nasilno, potem smo se znašli v začaranem krogu. V njem je film le filter v stalnem kroženju nasilnih motivov, iz surove realnosti v filmsko fikcijo in spet nazaj. Gre pri tem za odgovornost filma ali za zlorabo neke zelo vplivne medijsko-umetniške forme? •

Prevedel Saš Jovanovski



# memento mori

dušan rutar

Film *Memento* ima vsaj tri realne dimenzije, tri razsežnosti, ki jih v pričujočem prispevku lahko le na kratko predstavimo. Za dobro razumevanje tega izvrstnega filma bi namreč potrebovali za debelo knjigo prostora. Film je namreč *cool*.<sup>1</sup>

#### Prvič

Recimo za začetek, da glavni junak Leonard (Guy Pearce) živi v sedanjem času. To je sicer zelo tvegana trditev, vendar imamo zanj dobre razloge. Leonard namreč ne more konstruirati/kreirati spomina, saj je utrpel hudo možgansko poškodbo. Zaradi te poškodbe se mu preteklost nenehno izmika, vendar to velja le za najbližjo preteklost, ne pa za dogodke pred poškodbo. To pomeni, da Leonard živi iz trenutka v trenutek – torej nima niti prihodnosti, čeprav lahko upa, da se bo naslednji trenutek pojavil. Njegovo doživljanje časa je definitivno fragmentirano, nezvezno, nelinearno. Ker spomina ne more konstruirati, dela zapiske, kar pomeni, da samemu sebi (in na samega sebe) zapisuje lastno zgodovino (preteklost in prihodnost). Toda problem, s katerim se sooča, z njim pa se soočamo tudi gledalci, s tem ni niti najmanj razrešen, kajti človekova zgodovina ni le “objektiven zapis” o tem, kar se je dogajalo, ampak je čisto nekaj drugega. Leonard tako upa, da bo spoznaval, kaj se je dogajalo v preteklosti, če bo pregledoval svoje sprotne zapiske. Toda prava težava nastopi šele sedaj: Leonard si ne more zapomniti, kaj ti sprotne zapisi sploh pomenijo. Zapisi sicer “objektivno” o(b)stajajo, toda njihovega pomena ni mogoče zapisati, ker ga je treba konstruirati. Zapisi ne morejo ustvariti pripovedi, ki vselej oblikuje določeno obliko hiperrealnosti, o čemer bomo še govorili. Pripoved lahko proizvede le človek kot kreativno bitje. To bitje vsekakor dela – oziroma je pri kreaciji nekaj na delu.<sup>2</sup>

Pred seboj imamo torej precej kompleksno pripoved, delo o logiki spomina in časa, s čimer so se v filmski zgodovini že veliko ukvarjali. Sami bi radi opozorili zlasti na koncept spomina, ki ga je razvijal Gilles Deleuze, opirajoč se na drugega francoskega filozofa, Henryja Bergsona. Pri tem nas zanimata zlasti tisti obliki spomina, o katerih je govoril tudi Freud: spomin kot rekolleksija; spomin kot “motnja spomina”. Da ne bo zmede: spomin niti približno ne deluje tako, kot navadno mislimo, pri čemer smo prepričani, da je spomin kot nekakšno bolj ali manj zanesljivo skladišče “objektivnih” informacij, ki jih po potrebi pač potegnemo na svetlo, nato pa uporabljamo. Gilles Deleuze je tako večkrat poudaril, da je najbolj nenavadna oblika spomina, ki pa je sočasno tudi najbolj produktivna, tista, ki jo najprej razumemo kot “motnjo” v spominu. “Motnja” v spominu, pravi Deleuze, je najbolj ustvarjalna/kreativna oblika spomina.

Čisto na kratko potegnimo nitko do filma *Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941) in do njegove zadnje besede (*Rosebud*), ki je nihče ni mogel slišati, saj ni bilo nikogar blizu, ko je stari mož umiral. Vprašanje, s katerim se je ukvarjal Deleuze, je strahovito težko: Na kaj je mislil stari mož, ko je rekel *Rosebud*? In kaj pomeni steklena krogla, ki mu je padla iz rok? Kaj je bilo pri tem na delu?

Christopher Nolan si seveda ne domišlja, da je na vprašanja o razmerju med spominom in pomenom, med “objektivnimi dejstvi” in pripovedjo mogoče zlahka odgovoriti, in sicer v enem samem filmu. Prav nasprotno, njegov film *Memento* zastavi še več dobrih vprašanj, saj je to edina produktivna možnost, če film noče postati banalnost ali trivialnost. Ko gledamo film *Memento*, smo tako celo kot teoretiki vedno znova v

neverjetno težkem položaju, ko ne moremo vedeti, kaj se v določenem trenutku pravzaprav dogaja, oz. kakšen je pomen tistega, kar se dogaja “pred našimi očmi”. Dobimo zlasti vtis, da je nemogoče živeti iz trenutka v trenutek. Nemogoče je, da bi se naše življenje začejalo vedno znova, saj potem sploh ne bi bilo življenje, kot ga razumemo. Nemogoče je,<sup>3</sup> da človek ne bi živel v času, da bi ostal brez identitete in spomina. A v nekem radikalnem smislu v sodobnem svetu sploh nismo daleč od tega, kot bomo videli v nadaljevanju.

#### Drugič

V sodobnih simuliranih hipersvetovih je shizoidni človek natanko v istem položaju kot Leonard. Gilles Deleuze in Félix Guattari sta v svoji obsesni razpravi o kapitalizmu in shizofreniji pokazala, da sodobni popolnoma izvotljeni in notranje zlomljeni protejski človek ob koncu XX. stoletja ni nič drugega kot obupano bitje, ki sicer skuša nekako razumeti, v kakšnem svetu živi, vendar mu to radikalno ne uspeva, saj se sooča le z neverjetno količino “objektivnih” informacij in podatkov, ki jih nikakor ne more povezati v kako smiselno in koherentno pripoved. Ta človek vsekakor živi znotraj zaslona.<sup>4</sup>

Film vse skupaj še dodatno zaplete, saj se začne na koncu: na začetku vidimo fotografijo mrtveca, ki ga je Leonard pravkar ustrelil. Potem gremo nazaj, korak za korakom, da bi nekako doumeli, kaj se je pravzaprav zgodilo.

Režiser nam najprej kljub vsemu ponudi vrsto “objektivnih dejstev”. Leonard je bil ranjen, branil je svojo ženo, ki so jo so posilili in ubili v kopalnici. Leonard se seveda hoče maščevati, vendar ne ve, komu. Seveda ne ve niti tega, ali sploh obstaja tisti, ki je umoril njegovo ženo. Kljub temu se vede, kot da ve, kdo jo je ubil, oz. kot da ve, kako na koncu priti do referenta (morilca). Torej se vede zelo racionalno, po načrtu, ki ga naredi. Vede se natanko tako kot vsakdo izmed nas. Ali pa se mi vedemo, kot se vede Leonard?<sup>5</sup> Vprašanje pa kljub vsemu ostaja in vztraja: kdo je, “objektivno vzeto”, ubil Leonardovo ženo? Kot gledalci torej verjamemo v Leonardovo racionalnost, ki naj bi pomagala razrešiti problem, s katerim se je soočil, in ga pripeljati do “pravega” objekta, tj. morilca njegove žene. To je zelo življenjsko, zelo človeško, bi rekel Nietzsche. Logika je sicer racionalna, vendar je tudi bizarna.<sup>6</sup> To nas vsekakor spravlja v stisko, v dvom, v obup.

Analiza, kot jo je razvijal Freud, poteka natanko tako kot Leonardov poskus, da bi razvil koherentno pripoved iz raztresenih detajlov. Analitik je Leonard, ki mora vsakič sproti pozabiti vse, kar je vedel pri prejšnjem pacientu, da bi novega pacienta lahko ustrezno razumel. Narediti mora koherentno pripoved iz detajlov, ki jih pacient sicer pozna, vendar se ne more dokopati do njihovega pomena. In natanko to je problem, ki ga ima vsakdo izmed nas: kako simbolizirati tiste črne lise naše zgodovine, ki jih imenujemo simptomi? Lacan je zato nenehno poudarjal, da psihoanalitični postopek ni nikakršno spominjanje “objektivnih” preteklih dogodkov, ampak je re-kolekcija, ponoven poskus simbolizacije, ki nekoč ni uspel. Iz te perspektive zlahka razumemo, zakaj je analiza tudi eminentni epistemološki proces. Svet nam je seveda dan skozi fantazme. Kaj pa, če se le-te zrušijo? Bomo videli.

#### Tretjič

Poleg povedanega je *Memento* tudi descartesovski film. Zares je užitek gledati film, ki se zna navezovati na filozofe, kot je bil Descartes. Seveda se na tem kraju ne



moremo posvetiti *Iztrebljevalcu* (Blade Runner, 1982), čeprav bi se morali, kajti Deckard se mora, tako kot Rachel, soočiti s problemom, s katerim se sooča tudi Leonard. Bistvo je kajpak v spominu. Ta je lahko "objektivno" vgrajen v možgane, kot pri replikantih, toda v človekovih rokah je pomen, ki pa ni isto kot "objektivni" spomin. Zanima nas torej pomen, ne pa "objektivni spomin".

Ključna dimenzija filma *Memento* je vsekakor dvom, celo metodološki dvom. Leonardo vsekakor ve, kar je vedel Descartes: nemogoče je zaupati lastnim predpostavkam. Še več, Descartes je v pismu sorbonskim profesorjem in cerkvenim avtoritetam zapisal, da bi se morali bralci in bralke njegovih *Meditacij* popolnoma znebiti vseh predpostavk, s katerimi bodo pristopali k branju knjige, saj je sicer sploh ne morejo razumeti. Ali to pomeni, da se morajo predpostavk znebiti pred branjem knjige ali v samem bralnem procesu? In kako v tem primeru sploh pristopiti h knjigi, saj moramo tudi za pristop že imeti določeno predpostavko?

Leonard je seveda v brezizhodnem položaju: če naredi, kar svetuje Descartes, je popolnoma izgubljen. Toda na srečo se njegova pot začne na drugem koncu. Če mora s predsodki obremenjeni človek le-te nekako sesuti, da bi postal bolj sproščen v odnosu do "objektivnega sveta" (knjige, filma itd.), se mora Leonard do tega sveta, pa naj bo v svoji "objektivnosti" še tako problematičen, šele dokopati, da bi se ga kasneje lahko otresel. Filozofi in teoretiki znanosti bi se iz tega lahko marsičesa naučili. *Meditacije* so zato kakor *Memento*: gledalec oz. bralec mora narediti na sebi operacijo, o kateri govori film oz. knjiga. To mora narediti, če hoče razumeti, kar je pred njim. Knjiga oz. film sta v takem primeru ultimativna primera dobre knjige oz. dobrega filma. Mislimo seveda na koncept refleksije, kot ga je razvijal Adorno: naloga umetnosti (filozofije) je refleksija kot prehod v drugo.

#### Dodatno

Obstaja še ena dimenzija filma *Memento*, ki pa je ne moremo dovolj obširno obdelati, saj imamo na voljo premalo prostora. Leonard namreč dejstva zapisuje tudi na svoje telo. Torej ga simbolizira. Še več, simbolizira simbolizirano, saj je telo vselej – že simbolizirano. Dovolj dela za sodobne medicince in biologe, ki nikakor ne morejo razumeti, kaj pomeni simbolizacija telesa.<sup>7</sup>

#### Sklep

*Memento mori* – Remember Sammy Jankis. Slednji nasvet ima Leonard napisan na roki. Da pa bo vse skupaj še bolj zapleteno, je tudi Sammy izgubil kratkoročni spomin. Torej ga Leonard lahko vzame za zgled, ki mu pove, česa ne sme početi. Osupljivo. Kajti Sammy je lahko tudi model, ki Leonardu pomaga razumeti, kaj mora narediti. Leonard se namreč spominja Sammyjeve zgodbe, ker se je zgodila pred njegovo "nezgodo". Seveda pa sedaj ne more ugotoviti, dognati, kaj pomeni.

*Memento* je vsekakor neverjeten film, ki gledalke in gledalce produktivno sooča z vprašanji, ki jih na žalost lahko le naštejemo, da ne bomo nenehno jamrali, kako malo prostora imamo, sooča pa jih kot sodobni film, ki se ne spreneveda, da je svet in pojave v njem mogoče pojasnjevati brez filozofije in dobre teorije.

Platon pa je zastavil vsaj tale vprašanja.

- Kaj je reprezentacija?
- Kakšen je odnos med jezikom in objekti, ki so domnevno zunaj njega?
- Kakšni so odnosi med podobami (reprezentacijami) in objekti, ki so zunaj reprezentacij?
- Kaj človek sploh lahko ve? Kaj lahko reprezentira?
- Kako se besede nanašajo na stvari?

Kaj pa odgovori? Z njimi nikakor ne gre hiteti. Pa vendar: Platon je skušal razumeti idejo, da je jezik mediator, posrednik realnosti. To kajpak pomeni, da jezik ni odprto okno, skozi katerega gledamo "ven". Ljudje zaradi tega živimo v



svetu mediacij, posredovanj in reprezentacij, simulakrov. Ostane nam razvijanje pripovedi, pomenov, ostane refleksija kot prehod k drugemu. Človek je gotovo tako (drugo) bitje pripovedi, pomena, ne pa "objektivnih dejstev", ki sploh ne obstajajo.

Natanko to skuša razumeti tudi film *Memento*. Razumeti pa skuša še nekaj drugega. O tem je razmišljal zlasti Baudrillard.

- V obdobju sodobnih hiperrealnosti, strojne in mehanske reprodukcije se je meja med podobami in realnostjo zabrisala, oz. je sploh izginila.
- Obstaja torej realnost brez realnosti – hiperrrealnost.
- Hiperrealnost je bleščeča nadomestna realnost, ki jo proizvajajo elektronske podobe, je svet, v katerem so podobe neprimerno močnejše kot kateri koli drugi referent iz človekove zgodovine.
- V hiperrealnosti ni referentov in ni zgodovine, spomina, pripovedi; njihova odstranitev je omogočila nastop obdobja digitalnih simulakrov. Nič več nimamo opraviti z imitacijami, s podvojevanjem ali parodijami. Znake realnosti je zamenjala sama realnost.
- Vse dosedanje kulture so temeljile na verovanju v reprezentacije.<sup>8</sup> Ljudje so verjeli, da znak lahko referira na globine pomenov, da je znake mogoče zamenjati za pomen (Leonard dela natanko to) in da nekaj jamči za to menjavo. Jamči bog, seveda. Descartes je v *Meditacijah* to nesporno dokazal, čeprav je bilo že Platonu jasno, da ne more biti drugače.
- Ko realnost ni več, kar je bila, se vsi pomeni koncentrirajo v nostalgiji.

Faze v transformaciji podob:

1. podoba je refleksija temeljne realnosti;
2. podoba maskira temeljno realnost;
3. podoba maskira odsotnost temeljne realnosti;
4. podoba se ne nanaša na nobeno realnost: postane lastni simulaker.

Nostalgija je v obdobju simulirane hiperrealnosti rodila

Disneyland. Ta je ultimativna simulacija ameriških fantazem, ki se kot globalizacija širi po vsem svetu. Disneyland seveda ni niti resničen niti neresničen, ampak je svarilni stroj, ki so ga postavili zato, da bi pomladili fikcije. Obdobje simulakrov je tudi obdobje gradnje kibernetičnega prostora. V njem nastajajo kombinacije sinhroniziranih in digitaliziranih svetov, elektronskih okolij, v katerih ni dvoma, ni spomina in ni pripovedi. Ali bodo v globalnem svetu še obstajali asinhroni, nesinhronizirani kraji? In kaj nam potem sploh še ostane? Ostane nam *Memento mori*. •

#### Opombe

- 1 Glede koncepta o tem, kar imenujemo *cool*, cf. Jeff Rice (2002): *What is Cool? Notes on Intellectualism, Popular Culture, and Writing*. [[http://www.ctheory.net/text\\_file.asp?pick=338](http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=338)]
- 2 Ali kot se je spraševal Heidegger: *Was ist im Werk am Werk?*
- 3 Cf. Jean Baudrillard (2001): *Impossible exchange*. London, Verso.
- 4 Cf. Jean Baudrillard (2002): *Screened out*. London, Verso.
- 5 Je to eksperiment ali kreacija? Glede razmerja med enim in drugim cf. Michael Betancourt (2002): *Disruptive Technology: The Avant-Gardness of Avant-Garde Art*. [[http://www.ctheory.net/text\\_file.asp?pick=336](http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=336)]
- 6 Primer sodobne bizarnosti: gledate televizijo in pijete Coca-Colo. Istočasno veste, da jo pije tudi predsednik, veste, da jo pije Liz Taylor, veste pa tudi, da jo pijete sami. Cola je seveda Cola in noben denar tega ne more spremeniti. Vse Cole so enake in vse so izvrstne. To ve Liz Taylor, to ve predsednik in to veste sami (cit. po Michael Betancourt (2002)).
- 7 Glede simbolizacije telesa cf. Donna Haraway (1990): *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*. v: Linda J. Nicholson (ured.). *Feminism/Postmodernism*. London: Routledge, str. 190–234. Telo je namreč zgodovina, pravi Harawayeva.
- 8 Glede ovir pri oblikovanju reprezentacij, pripovedi in zgodovine prim. Jeremy Turner (2001): *Neuro-Transmit Me These Empty Sounds – Chicks on Speed: An Interview with Janne Vanhanen*. [[http://www.ctheory.net/text\\_file.asp?pick=323](http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=323)]



Bal smrti

## bal smrti

Monster's Ball

ZDA 2001 111'

režija Marc Forster

scenarij Milo Adica, Will Rokos

fotografija Roberto Schaefer

glasba Chris Beaty, Thad Spencer,

Richard Werbownko

igrajo Billy Bob Thornton (Hank), Halle Berry

(Leticia), Heath Ledger (Sonny), Peter Boyle

(Buck), Sean Combs (Lawrence), Coronji

Calhoun (Tyrell)

### Zgodba

*Hank, nadzornik v zaporu, kjer dela kot paznik tudi njegov sin Sonny, po službeni dolžnosti organizira eksekucijo na smrt obsojenega mladega črnca. Sonny se zaradi neznosno odtujenih družinskih odnosov zlomi; ustrelil se pred očmi rasističnega deda in očeta, ki pozneje po naključju priskoči na pomoč temnopolti natakariči Leticiji. Ta je podobno kot on psihično na tleh, saj ji je na isti dan država ubila moža, avto pa do smrti povozil sina. Med njima se splete romanca, ki ima bolj kot z zaljubljenostjo in poželenjem opraviti z obupom in prvinsko potrebo po bližini in razumevanju.*

*Bal smrti* je vsekakor film igralcev, zato ne preseneča, da je Halle Berry za solidno interpretacijo razrvane Leticije letos kot prva temnopolta igralka dobila oskarja za glavno žensko vlogo. Še veliko bolj bi si ga zaslužil Billy Bob Thornton, ki pa bo kot scenarist, igralec in režiser v eni osebi zagotovo imel še številne priložnosti. *Bal smrti* bi najlažje opisali kot *Intimnost* (Intimite, 2001, Patrice Chéreau) na depresivno južnjaški, ruralno ameriški način, s poudarjenim socialnim vidikom. Gre za enega bolj izvirnih holivudskih scenarijev, saj je v tej komorni drami – zaradi asketskega minimalizma dramaturške zasnove – namenjenega dovolj prostora in časa filmskima protagonistoma, njuni interakciji in razmerju z bližnjimi. *Bal smrti* se na srečo ne trudi biti metafizičen esej na temo smrtno kazni ali razizma niti tezni film, manifest v stilu Robbinsovega *Zadnji sprehod* (Dead Man Walking, 1995), temveč je njegova odlika v neposredni telesnosti, ki je ob družbeni letargiji in družinski katatoniji junakoma edino preostalo

sredstvo človeške komunikacije. Ne gre toliko za transgresivnost medrasne romane v še vedno prikrito segregirani družbi na ameriškem jugu, pač pa za dejstvo, da je seksualnost brez družbenega statusa, vmeščeni ali pripetosti v vsaki družbi od nekdanj transgresivna. Hank in Leticija se iz kroga družinskih zlorab, socialne in ideološke determiniranosti osvobodita, osvobajata s seksom. S pristnim, predajajočim se živalskim seksom kot popolnim nasprotjem merkantiliziranega "človeškega" seksa, ki ga v filmu v prikazu skrajne odtujenosti vidimo v prizorih Sonnyjevega in Hankovega akta s prostitutko. Prednost *Bala smrti* je tudi v popolni odsotnosti moraliziranja, v pogumu, da ne zapade v melodramske žanrske obrazce in poenostavitve pri karakteriziranju obeh junakov in pri končnem razpletu, ki je suspenzičen ravno in zgolj v svoji nedoločeni. Že dolgo nismo videli holivudskega filma, ki bi mu kot *Balu smrti* uspelo ustvariti vzdušje, specifičen "ton", pa čeprav bolj deprimirajoč, turoben in surov kot optimistično navdušujoč. Režiserju Marcu Forsterju gre zahvala, da ni skvaril, zbanaliziral scenarija.

**M.V.**

## betty

Nurse Betty

ZDA 2000 110'

režija Neil LaBute

scenarij John C. Richards, James Flammer

fotografija Jean-Yves Escoffier

glasba Rolfe Kent

igrajo Morgan Freeman (Charlie),

Renée Zellweger (Betty Sizemore), Chris

Rock (Wesley), Greg Kinnear (Dr. David

Ravell/George McCord), Aaron Eckhart (Del

Sizemore), Tia Texada (Roza Hernandez),

Crispin Glover (Roy Ostery), Pruitt Taylor

Vince (Šerif Eldon Ballard)

### Zgodba

*Betty je natakariča iz Kansasa, zaljubljena v svojega doktorja Davida Ravella, v resničnosti Georgea McCorda, igralca v telenoveli o zdravnikih. Bettyjin nasilni mož se je zapletel v trgovino z drogami, zato ga na domu ubijeta njegova sodelavca Charlie in Wesley. Betty je očitvidka zločinka, toda očitno se ji je že zmešalo, zato se z moževim avtom, v katerem je*

*skrita droga, ki jo iščeta "partnerja", odpravi v L.A., da bi našla svojega drugega doktorja Ravella...*

Poletje pri nas, sodobnemu multipleksu navkljub, na velikem platnu ostaja čas komedij. Najstniških, romantičnih, odštekanih, butastih, črnih ali kinotečnih komedij. *Betty*, ki jo je podpisal angažirani filmar Neil LaBute, manj izpostavljeni avtor filmov, ki se na nič kaj veder, kaj šele prijazen način lotevajo patoloških učinkov potrošniške družbe na posameznika, sodi v kategorijo slednjih dveh, saj je bila posneta že konec leta 1999, glede na smer, kamor usmerja svoje bodice, pa se dotika tudi vseh ostalih komedij, predvsem tistih televizijskega formata. Kot vemo in vidimo, je v primeru ameriške filmske produkcije razlika med inteligenčnim količnikom

televizijskega in kinematografskega programa iz leta v leto manjša. Tako kot razlika med resničnostjo in fikcijo pri tistih gledalcih, ki so s časom postali malodane odvisni od svojih najljubših bodisi televizijskih bodisi filmskih traparij. In prav te gledalce si privoščita tako LaBute kot njegova *Betty*, ki jo srčno odigra Renee Zellweger, bolj znana kot filmska inačica večno nepotešene tridesetletnice Bridget Jones. Betty Sizemore je pridna natakariča in zgledna gospodinja, ki stoično prenaša usodo proletariata in nadlogo v obliki nemarnega, nesramnega, lenega in zavaljenega moža Dela. Njena droga, ki jo vedno znova izstrelil iz enolične vsakdanjosti, je zdravniška telenovela s šarmantnim doktorjem Davidom Ravellom v glavni vlogi. Zato se ji nekega lepega, pardon, grdega dne, ko plačana morilca Charlie in Wesley vpričo nje skalpirata in fentata soproga, občasnega preprodajalca mamil, enostavno strga film. Betty kratkomalo preklopi na fikcijo in jo kot domnevna simpatija čudovitega doktorja Ravella mahne v Los Angeles. Kjer sledi snidenje z romantičnim doktorjem in vloga v njegovi seriji. Ko po sledi odpuljene Betty prisopihata še morilca, se začne ravnovesje med temnimi odtenki cinične satire in dodobra spranimi stereotipi, ki jih je naplavil val raznorodnih s Tarantinovim *Šundom* (Pulp Fiction, 1994) navdahnjenih filmov, počasi podirati in nagibati v korist slednjih. Ali drugače, LaButova komedija začne vse bolj pridobivati lastnosti limonadnih zgodb, iz katerih brije norca. Nič novega, filmom, ki so preveč zaverovani v svoje poslanstvo in so pri kritiziranju drugih premalo kritični do sebe, se to često dogaja.

**M.M.**

## druga najlepša stvar

Next Best Thing

ZDA 2000 110'

režija John Schlesinger

scenarij Thomas Ropelewski

fotografija Elliot Davis

glasba Madonna

igrajo Rupert Everett (Robert), Madonna

(Abbie), Benjamin Bratt (Ben), Michael

Vartan (Kevin), Malcolm Stumpf (Sam),

Josef Sommer, Lynne Redgrave, Illeana

Douglas, Neil Patrick Harris

### Zgodba

*Robert in Abbie sta najboljša prijatelja. Robert je gej, Abbie samska, oba pa nesrečna v ljubezni. Neke pijanske noči se po pogrebu prijatelja na ameriški državni praznik potolažita kar drug z drugim. Abbie kmalu ugotovi, da je noseča, Robert prizna očetovstvo, po rojstvu Sama pa zaživijo skupaj čisto normalno, čeprav brez formalnih in seksualnih obveznosti med očetom in mamo. Družinsko idilo uniči Ben, s katerim se hoče Abbie poročiti in se s svojim sinom odseliti na drugo stran Združenih držav.*

Johna Schlesingerja se verjetno vsi najbolj spomnimo po srce parajoči drami *Polnočni kavboj* (Midnight Cowboy, 1969), v kateri sta si možko prijateljstvo in preprosto človeško sočutje izkazovala naivni podeželski žigolo Jon Voight in mestna klošarska podgana, od jetike umirajoči Dustin Hoffman. S tem filmom je Schlesinger dokazal, kako vrhunsko je nekoč znal režirati scenarij, igralce in čustva. *Druga najlepša stvar*, ki jo po holivudskih standardih zabešni realnosti ustrezno pilotirata diskretno gejevski Rupert Everett in Madonna, ena največjih pop zvezdnic 20. stoletja, ima za žanr romantične komedije presenetljivo problemski scenarij. Precej bolj, kot bi bilo za tak tip filma dobro. Kar se začne kot frivolna seksualna komedija, se izteče v posiljeno, klišejsko sodno dramo, ki javnosti sporoča, da so tudi homoseksualci ljudje, torej ljubeči starši. Zelo konzervativno pravzaprav, sploh za tako razvpita igralka, znana po liberalnih načelih in lastnih alternativnih življenjskih slogih. Temo boja za skrbništvo nad otrokom je nedavno v še bolj "nekonvencionalni" oziroma za lase privlečeni zgodbi, v kateri očka ni gej, temveč srčno dobri, a mentalno zaostali možki na stopnji sedemletnika, obdelovala še ena patetična holivudska limonada z naslovom *Moje ime je Sam* (I am Sam, 2002), ki se je postavljala s še hujšim cinizmom, da je srce navsezadnje pomembnejše od intelekta. Da, zares, sploh v kapitalizmu in v Holivudu ... Vendar je v strogo žanrskem pogledu ta melodrama kljub večji oddaljenosti od realnosti bolj prepričljiva tudi po zaslugi igralske metode Seana Penna v vlogi retardiranca. V primerjavi z njim se zdita Rupert Everett in zlasti Madonna kot slabo režirani figuri brez globine, ki trudoma zapolnjujeta predvidena mesta v pogrošnem scenariju, pri čemer jima na kožo pisana, po njunem življenju ohlapno ustrojena filmska lika nista niti najmanj v pomoč. Še en dokaz, da je fikcija resničnejša od življenja. Seveda pa ostajajo pravna vprašanja enakopravnosti med hetero- in





Gosford Park

homoseksualnimi osebami glede starševstva aktualna ne glede na dolgočasno scenaristično korektnost, ki želi problematiko obdelati z vseh možnih zornih kotov, in ne glede na strahovito režiserjevo neinventivnost, ki čustveno pusti gledalca povsem ravnodušnega. Ne pomaga niti Madonnina uspešnica, priredba nostalgичnega, vseameriškega komada *American Pie*. V filmu ga pojejo na pogrebu.

**M.V.**

## gosford park

ZDA 2001 137'

režija Robert Altman  
scenarij Julian Fellowes po ideji R. Altmana  
in Boba Balabana  
fotografija Andrew Dunn  
igrajo Helen Mirren (Mrs. Wilson), Michael Gambon (Sir William McCordle), Maggie Smith (Countess of Trentham), Kristin Scott Thomas (Lady Sylvia McCordle), Geraldine Somerville (Louisa), Tom Hollander (poveljnik Meredith), Charles Dance (Lord Stockbridge), Emily Watson (Elsie), Kelly Macdonald (Mary), Bob Balaban (Mr. Weissman), Jeremy Northam (Ivor Novello), Clive Owen (Robert Parks), Richard E. Grant (George), Alan Bates (Jennings), Derek Jacobi (Probert), Stephen Fry (inšpektor Thompson)

**Zgodba**

V podeželskem dvorcu McCordlovih se na začetku tridesetih let na lovski zabavi zbere izbrana aristokratska elita, ki s služabniki tekmuje v snobizmu, frustracijah, spletkah, zamolčanah in razkritih malih, umazanih in velikih, usodnejših skrivnostih. Socialno strogo ločena razreda sta si podobna bolj, kot bi to lahko prišlo na misel komur koli od njihovih pripadnikov. Gledalec je tokrat tisti, ki dobi celotno sliko. Rembrandtovski portret dekadentne družbe.

S tem filmom je Robert Altman dokazal, da je avtorska legenda, nedosegljiv, nepresegljiv režiser skupinskih scen, prefinjen, hkrati satiričen in realističen slikar socialnega okolja, utripa življenja angleške aristokracije v zgodovinskem obdobju med obema vojnama, prežetega z ležernim uživaštvom, egocentričnim snobizmom, sebičnostjo, pohlepom in prepričanjem o razredni večvrednosti.

Altmana so vedno bolj kot zgodba zanimali liki in situacije oziroma liki v situacijah. Za *Gosford Park* je verjetno zbral najodličnejšo in najštevilčnejšo igralsko zasedbo zadnjega časa, ki mu je elegantno oživila v detajle izdelan scenarij z najboljšimi, zagotovo pa najbolj duhovitimi dialogi, prek katerih se iz začetne nepregledne množice oseb jasno izoblikujejo razpoznavni individualni karakterji. Na koncu točno vemo, kdo in kaj so kot ljudje ne glede na njihov družbeni status. Socialno parazitstvo je posebej poudarjeno z dejstvom, da so naduti aristokrati, sorodniki Lady McCordle, v resnici bolj ali manj ubožni in finančno odvisni od njenega preziranega moža Sir Williama McCordla, vojnega dobičkarja, ki se je do plemiškega naslova prikopal zgolj s poroko. V drugi tretjini filma se kostumska drama nadaljuje v kriminalno zgodbo, klasični *whodunit*, kakršne je pisala Agatha Christie. Sir Williama McCordla najdejo mrtvega, zastrupljenega in za povrh še zabodena, motiv za umor pa ima več kot polovica povabljenec. Na tej točki se dramaturško težišče z zgornjega prevesi na spodnji razred in začno se izrisovati skrite, zabrisane, potlačene zveze med služabniki samimi ter med njimi in njihovimi bolj gospodarji kot delodajalci. Pri tem je ena ključnih oseb oskrbnica hiše, nepogrešljiva, železna gospa Wilson, ki o sebi ironično izjavi, da je popolna služabnica, ker je brez lastnega življenja. To izjavo osmisli vnačaj presenetljivo emocionalni finale filma. Ko gospod Weissman, hollywoodski producent, v salonu prišepne mordenemu igralcu Ivorju Novellu, drugemu *outsiderju*, kako prenaša vse te ljudi, mu ta odvrne, da naj ne pozabi, da si služi denar s tem, ko jih impersonira... V filmih seveda, ljudski zabavi, ki je zvezdniškim sistemom popularizirala povsem nov tip visoke družbe. *Gosford Park* je ob Altmanovi izjemni režiji, mizansceni in uporabi splošnega plana mojstrska socialna satira, sijajnejša celo od Renoirjeve klasične *Pravilo igre (La règle du jeu, 1939)*. Semenji ničevosti na gnevni ostankih dneva. Bravurozno.

**M.V.**

## hartova vojna

Hart's War

ZDA 2002 125'

režija Gregory Hoblit  
scenarij Billy Ray, Terry George, po romanu Johna Katzenbacha  
fotografija Alar Kivilo  
glasba Rachel Portman  
igrajo Bruce Willis (polk. William A. McNamara), Colin Farrell (nar. Thomas W. Hart), Terrence Dashon Howard (mar. Lincoln A. Scott, Cole Hauser (nar. Vic W. Bedford), Marcel Iures (polk. Werner Visser), Linus Roache (kap. Peter A. Ross)

**Zgodba**

*Augsburg, pozimi leta 1944. V nemškem taborišču za vojne ujetnike ponoči nekdo ubije ameriškega zapornika. Zavrženega dejanja je obtoženo temnopolti častnik Scott, zato mu polkovnik McNamara, vodja ameriškega sektorja, dodeli pravnega zastopnika, neodločnega, a ambicioznega poročnika Tommyja Harta, medtem ko sam taktično prepriča nacistične ječarje, da Scottu omogočijo pošteno sojenje. Razumevajoči Nemci naivno nasedejo in zaporniški kamp se prelevi v sodno dvorano, veliki strateg McNamara pa vestno organiziran sodni proces izkoristi kot krinko za načrtovanje spektakularnega pobega.*

Okej, sporočilo smo doumeli že po uvodnih kadrih. Oziroma še prej, med gledanjem napovednika. Sporočilo namreč, da Bruceu Willisu, ki v filmih od samega začetka nima sreče s frizurami, zadnje čase pa ga lomi tudi s filmskimi zvrstmi, vsaj vojaška uniforma takorekoč brezhibno pristoji. Da ne bo pomote, to je tudi edino nedvoumno in v celoti kredibilno sporočilo, ki ga uspe jasno definirati teje neslani žanrski mineštri, simptomatičnemu primerku petkrajarske hollywoodske angažiranosti. Dogajanje nas zabriše v mesto Augsburg, kjer kakšno leto pred koncem svetovne vojne stoji nemški lager z vojnimi ujetniki, pretežno ameriški, se razume, ki mu poveljuje komandant Werner Visser, razsvetljeni naci, šolan na prestižni ameriški univerzi in za povrh še ljubitelj temnopoltega jazza. Takorekoč živi kliše, sestavljen iz odpadnega materiala, ki so ga zavrgli vojni akcionerji iz sedemdesetih. Njegov ekvivalent na zavezniški strani uteleša patetično resnobni Bruce Willis kot polkovnik William McNamara, po činu najvišji častnik med ameriški arestanti, ki raziskuje umor sadističnega, rasističnega narednika Bedforda. Na velikem platnu si je težko predstavljati banalnejšo eksploatacijo druge svetovne vojne, kot si jo privoščiči tendenciozna zmešnjava režiserja Gregoryja Hoblita, čigar zaščitni znak so, sodeč po predhodnih projektih *Izvirni strah (Primal Fear, 1996)*, *Fallen (1998)* in *Prava frekvenca (Frequency, 2000)*, prav abotne žanrske polomije. Funkcija kraja in časa dogajanja Hartove vojne je izključno modne

narave. Scenografija druge svetovne vojne gre pač dobro v promet, saj je skoznjio najlažje materializirati trendovske domoljubne floskule o žrtvovanju posameznika za skupno dobro ter o ceni, ki jo je treba za tako dejanje plačati. Druga svetovna vojna je tudi zadnja vojna, v kateri so zmagali Američani, zato se nanjo še posebej skladno rimajo velike besede, kot so dolžnost, čast in pogum. Če bi šlo za klasičen žanrski izdelek, bi na eno oko morda še lahko zamižali in potlačili dvom, v primeru konstrukta, ki ga sestavljajo fragmenti televizijske sodne drame, odvetniškega trilerja in patriotske žajfnice, pa je kaj takega z resnim obrazom praktično nemogoče. Edini subverziven vsebinski nastavek, da se Amerika že več kot pol stoletja širom po svetu bori proti sovražniku, ki tiči v njenih lastnih vrstah, pač nemočno potone v morju podpovprečja.

**M.M.**

## iz pekla

From Hell

ZDA 2001 121'

režija Albert Hughes, Allen Hughes  
scenarij Terry Hayes, Rafael Yglesias  
fotografija Trevor Jones  
glasba Peter Deming  
igrajo Johnny Depp (Fred Abberline), Heather Graham (Mary Kelly), Ian Holm (Sir William Gull), Robbie Coltrane (Peter Godley), Ian Richardson (Sir Charles Warren), Jason Flemyng (Netley), Katrin Cartlidge (Annie Chapman)

**Zgodba**

*London, 1888. Neznani morilec, ki mu javnost nadene ime Jack Razparač, pobija prostitutke, še več, umori so videti kot ritualna dejanja, saj s kirurškim orodjem žrtvam odstranjuje notranje organe. Šef policije Godley pokliče narednika Abberlina, ki slovi po dobri intuiciji, sledi pa vse bolj vodijo k sami kraljevi družini ...*

Brata Hughes, Allen in Albert, sta se proslavila kot avtorja socialno osveščenih žanrskih izdelkov, v katerih igrata glavno vlogo poetika in politika geta. Začelo se je z brutalnim realizmom drame *Menace II Society (1993)* in nadaljevalo z za spoznanje manj angažiranim, rahlo upočasnjenim in kajpada predolgim trilerjem *Dead Presidents (1995)*. V tem kontekstu se je njuna odločitev za režijo kostumskega horrorja, ki je zapovrh še ekranizacija istoimenskega kulturnega stripa, s katerim sta scenarist Alan Moore in risar Eddie Campbell zabrisala mejo med klasičnim in tako imenovanim "grafičnim" romanom, na prvi pogled zdela rahlo bizarna. Ampak samo na prvi pogled. *Iz pekla* namreč ni nič drugega kot pripoved iz geta, v bistvu enega najbolj razvpitih londonskih getov, kjer je leta 1888 v krvi nastajal koncentriran povzetek tistega, po čemer bomo pomnili dvajseto stoletje. Od serijskih morilcev do teorij zarote. Moore in Campbell sta v svoji poglobljeni in predvsem monumentalni, 550 strani obsegajoči



Memento

stripovski zgodbi s fascinantnim gotskim nadihom secirala dogodke v četrti Whitechapel, kjer je jeseni 1888 nekdo s kirurško natančnostjo razkosal pet londonskih prostitutk. Morilec, ki ga nikoli niso ujeli, je v zgodovino vstopil kot Jack Razparač in postal neizčrpni navdih za serijo urbanih legend, med drugim tudi tisto o aristokratski zaroti, na kateri gradi inteligentna, s kopico zgodovinsko izpričanih faktov podkrepljena stripovska ekstravaganca *Iz pekla*. Med prebiranjem omenjenega stripovskega dela se vam med ostalim utrne tudi misel, da gre za strip, ki ga je nemogoče ekranizirati in pri tem ohraniti vizualno ekspresivnost ter narativno zasnovno izvirnika. Film bratov Hughes predstavlja potrditev tega pomisleka, dokaz, da v hollywoodskem besednjaku ekranizacija še zmeraj pomeni poenostavitev in banaliziranje. *Iz pekla* v filmski preobleki ponuja bore malo gotske barvitosti, zato pa toliko bolj razmetava s prisilno zadušnim zvezdniskim glamurjem in visoko estetiziranim, računalniško generiranim, a vseeno neugledno stereotipnim žanrskim kičerajem. Brata Hughes se utapljata v samovšečnem manierizmu, njuna razpotegnjena srhljivka pa je stripovski predlogi podobna toliko, kot je Praga podobna Londonu. Ali kot je Johnny Depp v vlogi razravanega, z opijem zasvojenega inšpektorja Abberlina podoben Sherlocku Holmesu. V filmu *Iz pekla* boste namreč bolj kot načrtovano ekranizacijo istoimenskega stripa zaznali nenačrtovan (in nepotreben) rimejk finega trilerja *Murder By Decree*, ki ga je leta 1979 režiral Bob Clark in v katerem sta zaroto s kraljevskim pedigrejem v Whitechapelu secirala Christopher Plummer kot Sherlock Holmes in James Mason kot dr. Watson.

**M.M.**

## jaz pa tebi mamó

Y tu mamá también

Mehika/ZDA 2001 '05'

režija Alfonso Cuarón

scenarij Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón

fotografija Emmanuel Lubezki

igrajo Maribel Verdú (Luisa), Gael García Bernal (Julio), Diego Luna (Tenoch), Diana Bracho, Emilio Echevarría, Ana López Mercado

### Zgodba

*Julio in Tenoch sta socialno privilegirana mehiška sedemnajstletnika, ki ju razganjajo hormoni, njuni puncji pa sta ravno odpotovali na potepanje po Italiji. Na zabavi visoke družbe srečata Luisa, seksi osemindvajsetletnico, ki na njuno presenečenje naslednji dan pristane na skupni izlet na izmišljeno rajsko plažo Nebeško žrelo. Njuna domišljija poleti do neba in na koncu pristane v žrelo realnosti.*

*Road-movie* kot žanr je režiserjem, posebej začetnikom, pogosto izgovor za to, da pomanjkanje relevantne vsebine skušajo prekriati s premikanjem v prostoru, ki naj bi bilo že samo po sebi zanimivo, sploh po kakšni pestri, eksotični pokrajini ali živahnem velemestu. Alfonsu Cuarónu bi težko rekli začetnik, prav tako mu ne bi mogli očitati, da nima kaj povedati, pa čeprav je *Jaz pa tebi mamó* film ceste, ki se vozi po odročni, podeželski, socialno deprivilirani Mehiki, kakršne ne vidimo prav pogosto na velikem platnu, kvečjemu v dokumentarjih na teve ekranu. Primerjava sicer ni čisto upravičena, toda Cuarónova zmes družbene kritičnosti, "škandalozne" erotike in mračne obsedenosti s smrtjo tematsko spominja na nekatere Buñuelove filme iz njegovega mehiškega obdobja. Če se *Jaz pa tebi mamó* začne kot humorna seksualna najstniška odisejada, jo kmalu začne brzdati in gledalca vznemirjati hladen akuzmatični glas, ki ob režiserjevi stilistični intervenciji, vsakokratni odtegnitvi zvoka, objektivistično, a zlovešče komentira dogodke ob cesti, izpostavlja kraje avtomobilskih nesreč s smrtnimi izidi in za nameček namiguje na ogromne, prevelike socialne razlike. V nasprotju s temi občasnimi potujitvenimi efekti se zgodba treh popotniških junakov odvija v nezadržno seksualni smeri, najprej – kot je običajno – verbalno, potem pa ob velikem pričakovanju obeh hormonsko prekipavajočih fantov še v telesnem smislu. Vendar pa jima Luisa

takoj potreže s prvo lekcijo, ko med njima ne dela razlike in si vzame oba, kar med Tenochem in Juliom sproži ljubosumno tekmovalnost, ki pretrse njuno zarotniško, mačistično prijateljstvo. Glavna zgodba tega filma je seveda Luisina. Tisto, kar Cuarónov *road-movie* razlikuje od večine drugih, povprečnejših izdelkov, je natančna dramaturgija poteka zgodbe, ki leto dni pozneje v bežnem pogovoru med naključnim srečanjem med treznjšima, odraslejšima Juliom in Tenochem, ki sta se po "poletju z Luiso" in seksu v troje odtujila in se nelagodno razšla, dobi svoj nepričakovani epilog, ki končno pojasni Luisino "promiskuiteto" in film v retrospektivi obarva s tragičnim tonom. Cuarónova misel je morda tudi v tem, da se šele ob zavesti o lastni minljivosti, pred obličjem smrti, človek obnaša zgolj kot človek, odrešen bremena družbene determiniranosti.

**M.V.**

## memento

ZDA 2000 '13'

režija Christopher Nolan

scenarij Christopher Nolan, po zgodbi

Jonathana Nolana

fotografija Wally Pfister

glasba David Julyan

igrajo Guy Pearce (Leonard Shelby), Carrie-Anne Moss (Natalie), Joe Pantoliano (Teddy), Stephen Tobolowsky (Sammy Jankis), Mark Boone jr. (Burt), Harriet Sansom Harris, Callum Keith Rennie, Jorja Fox

### Zgodba

*Leonard Shelby je bivši zavarovalniški preiskovalec, ki po umoru in posilstvu žene ter po poškodbi glave, ki jo je dobil med travmatičnim kriminalnim dejanjem na njenem domu, trpi zaradi akutne izgube spomina. Čeprav ne more nobene nove informacije obdržati v glavi več kot nekaj minut, se hoče maščevati in na lastno pest raziskati po njegovem nezadovoljivo zaključen primer. Pri iskanju storilca mu pomaga lokalni korumpirani policaja Teddy.*

*Memento*, inteligentni križanec med črno kriminalko in psihotrilerjem, je film o spominu in identiteti, ki mu je avtor Christopher Nolan tematiki primerno prilagodil pripovedno formo. Pripovedni način je nenavaden v toliko, kolikor se odvrti v obratni smeri, od konca k začetku zgodbe, na kar že v enem od uvodnih kadrov opozori polaroidna fotografija, ki zbledi in izgine, namesto da bi se razvila. Nezanosljivi, izginjajoči spomin, reproduktivnost in manipulativnost informacij, identitetno nelagodje – to so tipične postmodernistične obsesije, ki jih je mladi, nadarjeni angleški režiser učinkovito zapakiral v fascinantno, stilno dovršeno žanrsko strukturo. Ta je tudi glavni adut *Memento*, ki ga je priporočljivo gledati samo enkrat, saj se ob drugem ogledu razkrijejo njegove pomanjkljivosti – od nekoliko pretirane dolžine, ki je posledica ponavljanja prizorov in kopicenja indicev, s katerimi režiser

skoraj preveč (podcenjevalno) skrbi za gledalčevo razumevanje zgodbe v dogajalnem času, medtem ko so pojasnjevalno ilustrativni *flash-backi* tako ali tako črno-beli, do problematične izhodiščne ideje, ki jo je očitno treba vzeti v zakup: če ima namreč Leonard probleme s kratkoročnim spominom, kako se potem vedno najprej spomni ravno tega, da ima probleme s kratkoročnim spominom, kar ves čas ponavlja vsakomur, ki mu pride na pot? *Cogito, ergo sum*. Vendar pa je *Memento* sam po sebi dovolj intriganten kot psihološka srhljivka in daleč presega siceršnjo produkcijo, tako da mu tega ne gre zameriti. Srhljiva je dejansko negotovost, osebnostna ranljivost, manipulabilnost in upravičena paranooidnost človeka, ki je izgubil spomin, temeljno vez z realnostjo, in se tega, da je kazen krutejša, do neke mere celo zaveda; poganja ga lahko le še fiksna ideja, edina opora v svetu, ki je postal labirint. V dramaturškem smislu je izhodišče filma – spominsko hendikepirani junak na maščevalnem pohodu – genialno, saj ponuja obilje možnosti za ustvarjanje in stopnjevanje dramske napetosti pri interakciji filmskih oseb, prikrivanju njihovih pravih motivov ob nenehnem nihanju in obupnem prizadevanju junaka, da bi razlikoval med lažjo in resnico. Edina informacija, ki je na koncu razkrita gledalcu, se nanaša na osrednjega pripoved, na Teddyjevo manipulacijo Leonarda, medtem ko ostaja umor njegove žene še naprej le predmet naših špekulacij. Stvar interpretacije. Kot vsaka resnica. Ingeniozni postmodernistični kristalček.

**M.V.**

## soba za paniko

Panic Room

ZDA 2002 '11'

režija David Fincher

scenarij David Koepp

fotografija Conrad W. Hall, Darius Khondji

glasba Howard Shore

igrajo Jodie Foster (Meg Altman), Forest Whitaker (Burnham), Dwight Yoakam (Raoul), Jared Leto (Junior), Kristen Stewart (Sarah Altman), Patrick Bauchau (Stephen)

### Zgodba

*Meg, bogata ločenka, preživlja prvo noč v novi hiši na Manhattnu z najstniško hčerko. V hišo pride trojica nasilnih vlomilcev, ki išče bajno dediščino prejšnjih lastnikov. Meg se s hčerko zateče v 'hi-tech' ultra varno zaklonišče, blindirano sobo, zgrajeno v ta namen. Toda eden od vlomilcev je prav konstruktor teh zaklonišč in začne se igrati mačk in miši.*

Najbrž je le naključje, da sta se v kinu tako v ZDA kot pri nas istočasno znašla dva filma (*Soba za paniko* in *Spider-Man*), za katera je scenarij napisal David Koepp, čigar ime v najavni špici obakrat visi pred newyorškimi nebotičniki. Dom je ogrožen, New York je ogrožen, grozijo mu zamaskirani napadalci, psihopati, teroristi, celo mesto je ena sama soba za paniko, v



Vojna zvezd (epizoda 2): Napad klonov

kateri pa nihče več ni varen. Film s hitchcockovsko premiso (in ne brez psihoanalitičnega potenciala) je režiral David Fincher, ljubljeneček sofisticirane publike, prvorazredni obrtnik, pop artist in veliki manipulator. Kriminalna drama, nekakšen *Home Alone* za odrasle gledalce, je bila posneta na nekaj deset kvadratnih metrih, kar je vsekakor svojevrsten izziv, pravzaprav eden od 'večnih' izzivov filma, in zagotovo lahko v bližnji prihodnosti pričakujemo še marsikaj na to temo. Avtorju je kljub tej omejitvi uspelo ohraniti atraktiven vizualen stil, a ne brez pomoči digitalnega oddelka. In marsikateri motiv, ki smo ga srečali že v njegovih prejšnjih filmih: klavstrofobija, paranoja, igranje, pravila. A brez dvoma je *Soba za paniko* najbolj *mainstream* film, kar se jih je doslej lotil; tako *mainstream*, da utegne odvrtni prenekaterega od dosedanjih oboževalcev. Nekaj (napol tračarske) subverzivnosti se skriva v izbiri glavne vloge: sprva je bila namenjena Nicole Kidman, bogati ločenki, ki je dokazala, da lahko uspe tudi brez svojega fatalnega moža, film pa je bil nazadnje realiziran z Jodie Foster, ki dejansko zavrača moške; kot da bi hoteli reči, da so ženske tiste, ki znajo vzdrževati neko obliko skupnosti in uspeti v karieri, moški pa tisti, ki to ogrožajo in razbijajo. Je pa res, da gre v končni fazi pri *Sobi za paniko* vendarle za ohranitev tradicionalne družine, a boj mora izbojevati Jodie sama. Film je brezhiben v svoji obrtniški izvedbi, v tem da brez večjih napak in nedoslednosti pripelje zgodbo od začetka do konca. Z eno pripombo. Film ima podobno (osnovno) napako kot tista zgodba Stephena Kinga, v kateri med seksualno igro v neki oddaljeni, samotni koči njega rukne infarkt, ona pa ostane priklenjena na postelji. In namesto da bi v tej grozljivi situaciji King zaključil, se začnejo v 'samotni' koči vrstiti obiskovalci ... Tudi tukaj se tako imenovana 'varna soba', ki naj bi omogočala daljše brezskrbno prebivanje v njej, za potrebe razvoja zgodbe izkaže za tehnično precej pomanjkljivo, tako da manjka samo podgana v ventilaciji, podobno kot v *Misiji nemogoče* (*Mission Impossible*, 1996).

G.T.

## spider-man

ZDA 2002 121'  
režija Sam Raimi  
scenarij David Koepp; avtorja stripa Stan Lee & Steve Ditko  
fotografija Don Burgess  
glasba Danny Elfman  
igrajo Tobey Maguire (Peter Parker), Willem Dafoe (Norman Osborn), Kirsten Dunst (Mary Jane Watson), James Franco (Harry Osborn), Rosemary Harris (teta May), Cliff Robertson (stric Ben)

### Zgodba

*Nerodnega maturanta med ogledom naravoslovnega muzeja ugrizne genetsko spremenjen pajek, zaradi česar mutira tudi njegov organizem. Svoje nadnaravne moči začne uporabljati v dobro človeštva, še posebej po nesreči svojega strica, pri katerem živi. Človek-pajek nevede dobi največjega sovražnika v očetu svojega prijatelja, sicer predsednika futuristične korporacije, ki po znanstvenem eksperimentu dobi veliko moč, aizgubi razum.*

Med vsemi superjunaki se zdi Spiderman še najbolj "človeški"; za razliko od Batmana (melanholični milijonar) ali Supermana (novinarska naiščina) je Človek-pajek povsem običajen mladenič iz nižjega srednjega razreda, ki hodi v šolo oz. se preživlja s slabo plačanim delom. Morda ni odveč opozoriti, kako so v filmu vsi predstavniki oblasti in velikega kapitala prikazani kot degenerirani razvajenci, pohlepi, skorumpirani negativci, ki jih sčasoma sicer kaznuje eden od njih (človek, ki razvija pospeševalec za "izdelavo" nadjudi); z njim, ki predstavlja kapitalizem kot obliko kanibalizma, pa mora končno opraviti Človek-pajek. Kot da bi nam sporočal, da nas lahko reši le "mreža" malih, osveščenih borcev. Razredni boj v ameriškem filmu že dolgo, morda vse od *Titanika* (1997), ni bil tako perfidno ponazorjen in česa takega od tipičnega poletnega pop-corn filma tudi ni nihče pričakoval; morda je to eden od razlogov za bajen uspeh. Z uvodoma omenjenima likoma pa družbi Spidermana več podobnosti, kot se zdi na prvi pogled, in to predvsem na intimni ravni. (Morda zato, da super junaka ne bi kdo pomotoma zamenjal z

revolucionarjem?) Najbolj očitni paraleli sta dve: odraščaja pri nadomestni družini in ni sposoben realizirati spolnega razmerja. Morda hodita ta sterilnost in seksualna impotenca z roko v roki z mesijanstvom superjunakov (ki se žrtvujejo za našo prihodnost) – a vsekakor je v Spider-Manu nekaj perversnega, saj cel film pod fetišistično masko zapeljuje in draži svojo simpatijo, ko pa se mu ona razkrije in takorekoč preda, jo hladno zavrne. *Puer aeternus* ali infantilni sadist? Sam Raimi, prekaljen obrtnik in žanrski poznavalec, ki se je s superjunakom v svoji karieri že srečal (*Darkman*, 1990) tudi v Spider-manu, posnetem točno štiri desetletja po svojem "rojstvu" v Marvelovem stripu, spretno uravnoteži čas in pozornost kamere med junakom in ostalimi liki, ki premorejo dovolj osebnosti, da niso le fabulativni priveski. Kljub temu da so posebni efekti v tovrstni produkciji nujni (in skorajda predstavljajo samosvojega igralca), so se ustvarjalci izognili njihovi pretirani uporabi, tam, kjer že so, pa delujejo skoraj karikirano. Odrpt konec nedvoumno nakazuje, da bo sledilo nadaljevanje – prvi del je služil vpeljavi junaka in njegovega ozadja ter dobro služi svojemu namenu. Film krmari med socialno metaforiko, simbolnim motivom Dr. Jekylla in Mr. Hyda in čisto stripovsko dvodimenzionalnostjo: večina kriminala se še vedno zgodi na ulici, kjer je treba poravnati račune in kjer s svojo bojno odločenostjo pravzaprav besno propagira vrednote čisto nasprotno politične opcije od tiste, omenjene na začetku: (samo)zaščito doma, družine in države. Pa naj še kdo reče, da so poletne hollywoodske uspešnice čisto enodimenzionalne.

G.T.

## vojna zvezd (epizoda 2): napad klonov

Star Wars (Episode II): Attack of the Clones  
ZDA 2002 142'  
režija George Lucas  
scenarij George Lucas & Jonathan Hales  
fotografija David Tattersall  
glasba John Williams  
igrajo Ewan McGregor (Obi-Wan Kenobi), Natalie Portman (Senator Padme Amidala), Hayden Christensen (Anakin Skywalker), Christopher Lee (Count Dooku), Temuera Morrison (Jango Fett), Ian McDiarmid (Dark Sidious), Samuel L. Jackson (Mace Windu)

### Zgodba

*Deset let po Grozeči prikazni. Senatorka Amidala pride v glavno mesto Republike na posvet, kaj storiti z 'odpadniškimi' planeti. Ko skoraj postane žrtev atentata, ji postavijo za varstvo jedija Obi-Wana in njegovega vajenca, Anakina. Medtem ko prvi raziskuje ozadje atentata in razkrije srčiko zarote, se Anakin in Amidala zaljubita ter prepovedano ljubezen kronata s poroko.*

Ob premieri *Jedijeve vrnitve* (*Return of the Jedi*, 1983) pred skoraj dvema

desetletjema je publika menda podivjala, prepričana, da so operaterji pomešali kolute. Zdi se mi, da se bo ta občutek – vse je nekako znano in ima neki pomen, kot da bi bilo le reciklirano in premešano – vlekel skozi vso to vesoljsko *soap opero*; vsaj nevernikom *Vojne zvezd*, kar je treba uvodoma razčistiti. Gre namreč za podoben fenomen kot pri številnih ekrinizacijah biblije, ki jih verniki itak sprejmejo, take kot so, ateistom pa redko pomenijo kaj več od nabožnega kičeraja. *Napad klonov* je osrednji del prve trilogije in naj bi imel kot tak "premostitveno" funkcijo med prvim delom, ki like in zgodbo vpelje (čeprav je bil tudi v tem dokaj nejasen), ter tretjim, ki zgodbo in usode na neki način zaključijo (čeprav vemo, kako se bo saga nadaljevala). Fabula je relativno preprosta, le zapredena v brezkončno politično žlobudranje, primerljivo z naključno zmontiranim posnetkom zasedanja kake skupščine. Kot že rečeno: vse je nekako znano, celo predvidljivo, a med seboj premešano. Legendarni Christopher Lee, očitno dežurni negativec sodobnega mladinskega filma (*Gospodar prstanov*), ni edini, za katerega se zdi, da je prikorakal od nekega drugega; tak občutek je prevladujoč pri mnogih nastopajočih. Tako da lahko kot gledalec samo uživa v klasičnem potujitvenem efektu, ko gledaš leseno zmedene igralce, ki si izmenjujejo ljubezenske izjave, ne da bi se jim vsaj približno svitalo, kakšno bo naknadno vnešeno digitalno ozadje. Njim je zato vse samoumevno, tako da prepuščajo čudenje nad vizualno fantastiko nam. Vodenje igralcev – z izjemo prvih par filmov – tako ali tako ni Lucasova močnejša karta, ampak ekonomično vizualno pripovedovanje zgodb. In če je bila osnovna trilogija nekako šarmantno okorna v igralskih interakcijah, je *Napad klonov* v tem pogledu dosegel dno, čeprav vsebuje za najstniški film prav presenetljive namige na seksualno strast. Film bi vsekakor potreboval rigoroznega montažerja, saj je digitalnih vragolij, s katerimi prekriva prazen tek, v njem ogromno, celo toliko, da lahko podvomimo v Lucasovo pripovedovalsko obrt. A po drugi strani, avtor je eden od redkih ustvarjalcev v privilegirani poziciji, ko se lahko poživlja na vsako mnenje. Morda ima prav, ko pravi, da 7. dela ne bo nikoli – njegova utrujenost in naveličanost sta očitni že tu. Zame osebno verjetno najbolj mučna filmska (pre)izkušnja leta.

G.T.

Max Modic, Gorazd Trušnovec, Mateja Valentinčič

# let it be (2)



Poglejmo, kako se zgodovina v umetnosti ponavlja. Komponist Howard Shore pozna Wagnerja. Richarda Wagnerja. Seveda ne osebno, a dobro pozna njegovo glasbo. Tudi J. R. R. Tolkien je poznal Richarda Wagnerja. Ne toliko njegove glasbe kot njegove zgodbe, njegove opere, njegove glasbene drame, njegove librete. In njegovo mitologijo. Še prav posebej dobro pa je poznal Wagnerjevo tetralogijo, ki ima naslov *Nibelunški prstan* (*Der Ring des Nibelungen*). Skoraj sto let po prvi uprizoritvi prvega dela tetralogije (*Rensko zlato*) je namreč izšla prva knjiga, ki jo je napisal Tolkien: *Gospodar prstanov*. Skoraj petdeset let po izidu so preprodajalci sanj knjigo spremenili v film. In Shore je napisal novo partituro za novo filmsko trilogijo o *Prstanu*. Postavimo tezo: če natančno beremo, kako je zgrajena Wagnerjeva tetralogija *Nibelunški prstan*, jo izpišemo na prosojni papir in položimo prek *Gospodarja prstanov*, se nastavki, izpeljave in zgodba osupljivo ujemajo. Tako je torej film nujno nadaljevanje opere – in to ne katerekoli opere, temveč Wagnerjeve. Nadaljevanje Wagnerjeve glasbene drame ali še natančneje: konec opere = začetek filma. In kaj je potem filmska glasba? Odgovor je popolnoma odveč, saj je popolnoma jasen. Zato pa filmske glasbe ne morejo ustvarjati muzikanti in lajnariji. Ti lahko ustvarjajo le poskočnice in lajnarije. Tako.

Zlo je bilo v glasbi zmeraj vabljivo. Zlu se namreč ni mogoče upirati. Vsaj ne na dolgi rok. Zlo je nekaj, kar mami kot zlato, kot sladek strup, kot želja po vladanju. In tukaj se vsa zgodba šele prične. Vladati. Na ta ali oni način, vendar zmeraj z močjo. Ne s pametjo. Shorova partitura nam tako na samem začetku ponudi prav enak prolog, kot nam ga je pred več kot sto leti ponudil Wagner, ko je skrill zlato na dno Rena. *The Prophecy* je tako prvi in sklepni del partiture, v kateri se razlije znameniti Wagnerjev Es-dur akord kakor valovi nad zakladom. Prisluhnimo Shoru: kakor v operi pričinja svoj prolog z napovedjo. Ni temačen, je samo mističen:

*The Seer Speaks ...*

*Out of the Black Years*

*Come the Words*

*The Herald of Death*

*Listen – it speaks to*

*those who were not born to die*

*The Ringspell ...*<sup>1</sup>

Naraščajoča dinamika vsekakor napoveduje nič kaj prijetno dogodivščino, kateri bomo očitno nema priča. Poudarimo: nema. Ker je takšen gledalec v kinu, ker je takšen gledalec/poslušalec v operi. Pred njim se zgodi drama, sam pa je lahko le priča dogajanja. Partitura je tista, ki nas v samem prologu že pregnete in omehča do te mere, da smo voljni sprejeti nadaljevanje, kakršnokoli že bo. *Rensko zlato* miruje pod vodo, dokler ga ne zdrami Nibelung/škrat Alberich (Wagner). Edini prstan miruje, dokler ga ne začne uporabljati Golúm, saj ga je našel pod vodo, v reki (Tolkien). Bog Wotan hoče imeti oblast nad svetom, po ugrabitvi Freie, boginje mladosti, pa se začne starati. Le prstan bi mu dal oblast in mladost (Wagner). V Mordorju prebiva zlo, prebiva Tisti, ki želi vladati, in Prstan vsakomur, ki ga poseduje, ohranja mladost (Tolkien). Alberich si je iz Renskega zlata naredil čepico, ki ga napravi nevidnega (Wagner); tisti pa, ki nosi Edini prstan, je neviden (Tolkien). In tako dalje. Opera *Rensko zlato* (*Das Rheingold*) se dogaja v globini Rena, na vrhovih gora in v podzemnih jamah, vsekakor pa v mitološkem času. Berite Tolkiena. Mi pa se raje vrnimo h glasbi. K Howardu Shoru.

Glasbo, ki jo podari Hobitom, lahko imenujemo zelo preprosto. Na neki način je celo igriva in prijazna, z rahlo melanholično noto, pri orkestraciji pa ni varčeval s simpatijami in lahkotnostjo. Hobiti pač, kot dobrodušna bitja, nekoliko nižje rasti, vendar klena in nadvse dopadljiva. Domača. Na Hobitovo oziroma Šajersko se spusti senca, ki gre prek dežele. Senca preteklosti. *The Shadow Of the Past*, kot

Shore imenuje nadaljevanje partiture. Mogočni zbor zavpije, kot bi slišali zaklinjanje v pradavne malike. Ključ je ponovno v ljubezni. Ustavimo se za nekaj trenutkov. Vsekakor ne moremo mimo Wagnerja. Ne moremo mimo njegove nesrečne sreče, saj pravi: ... osrečila me je ljubezen nežne ženske, ki je tvegala in se vrgla v morje trpljenja in agonije, tako da mi je lahko rekla: Ljubim te! Kdor ne pozna vse njene nežnosti, ne more soditi o tem, koliko je morala pretrpeti. Nobeno trpljenje nama ni bilo prihranjeno – toda posledica tega trpljenja je, da sem odrešen in da je ona blaženo srečna, ker se tega zaveda ...<sup>2</sup> Poslušajmo ob tem partituro Howarda Shora. Poslušajmo del, ki nosi naslov *The Black Rider*. To je Wagnerjeva *Walküra*! To je preplet sreče Hobita Froda, ki nosi Edini prstan, prstan teme in sence, ter je hkrati v življenjski nevarnosti; v partituri slišimo zato glasove, zvoke, dele kompozicije Hobita in temne, mračne tone. Če smo spregovorili ime Wagner, nikakor ne moremo mimo drugega imena. Pa ne imena Tistega, ki ga ne smemo izgovarjati. Tega lahko: Schopenhauer. On nas pouči, da v najnižjih tonih harmonije, v spodnjem basu, prepoznavamo najnižje stopnje objektivacije volje, anorgansko naravo, maso planetov, kot pravi. Vsi višji toni so lahko gibljivi in hitreje izzvenijo; kakor je znano, jih imajo za sozvenenje ob nizkem temeljnem tonu, ob katerem zmeraj tiho pozvnevajo, in zakon harmonije pravi, da se smejo z basovsko noto srečati samo tisti visoki toni, ki v resnici sozvenijo že obenem z njo. Temeljni bas nam je torej v harmoniji isto, kar je na svetu anorganska narava, najsurejša masa, na kateri vse sloni, iz katere vse izvira in se razvija.<sup>3</sup> Tudi Shore natančno to razumne.

Stopimo še za korak bližje k sami glasbi. Izjemno zanimiv del partiture nosi ime *A Knife in the Dark*. Ima dva dela. Prvi je pripovedni, kjer zbor vpelje sam dogodek, nato pa se prične ritmična, sunkovita glasba, že v samem začetku zaslišimo zvok ostrine, narejen z drsečim *clustrom* v godalih, nato pa pulzacijo v izmeničnem pet-dobnem taktu (3:2). Sinkopna gibanja stopnjujejo plastičnost dogodka, saj vemo: Hobit je ranljiv, vendar... Trobila, ki jih Shore orkestrira kakor Orff svojo *Burano*, nam zamegljijo pogled v mrak, zato pa se prek njega pne skoraj angelski, fantovski glas Froda, da naj vendar sname prstan in se vrne v tukajšnji svet. V svet, kjer črni jezdec (še) nimajo popolne oblasti nad njim. Lahko bi tudi zapisali, da je naloga (filmske) glasbe kot umetnosti, da postane nekako analogna nalogi družbene teorije.<sup>4</sup> Kajti zgodba v sami dramski obliki se zmeraj kaže skozi napetost dveh elementov, ki imata svoje mesto na tragiškem odru: na eni strani zbor, skupinska in anonimna oseba, ki jo uteleša uradni kolegij državljanov in katere naloga je, da s svojimi strahovi, z upi, s pomisleki in sodbami izraža čustva gledalcev, ki sestavljajo državljansko skupnost; na drugi strani pa je individualizirana oseba, ki jo igra neki poklicni igralec, oseba, katere delovanje je središče drame in ki se kaže običajnemu položaju državljana vedno kot bolj ali manj tuj junak iz nekega drugega časa.<sup>5</sup> Filmsko glasbo Howarda Shora lahko prav gotovo umestimo prav na to mesto. Vendar ne v to deželo. Glasbena nepismenost in pogojna polpismenost, ki je gonilna sila zvočnega spektakularnega področja slovenske desetletno-neuspešne kulturne državitvornosti, omahuje med sintetično lepljivih pop ikon in milozvočnostjo kotaloških črno-belih lepot, na katerih Noetovi barki so med kravami, kurami in prašiči še narodni zabavnjaki z nizkoproteinsko verbalno možnostjo; navidezno pa kontrirajo le mladci, podvrženi sicer virtualnemu svetu, polni različnih odvisnosti, migren, bulimije, nevroz, mozoljev in tehno zadetkov čez vikende, ko ni pouka. Povejmo to še drugače: velik del glasbe, žal tudi filmske, ki jo danes poslušamo, sploh ne doseže poslušalčevega ušesa po neposredni poti, temveč le skozi elektroakustični kanal. Zato ima lahko izvedba jakost/moč, ki je ne omejujeta več kakovost in narava instrumentov. Dejstvo, da zvok izhaja iz točkastega izvira, zvočnik, spodbuja željo po čim večji jakosti.<sup>6</sup> Ali lahko temu ugovarjamo? Ne. Lahko se le potrudimo in nekako razumemo, seveda skozi socioglasbeni spektrum civilizacijskih zablod. Tako tukaj, v filmu, kot drugod.

A obrnimo nekoliko kolo časa v preteklost in si naravnajmo ure na srednjeevropski čas v 4. stoletje našega štetja. Saj to je le 1600 let, kar za neko umetnost ni prav veliko. Efreem Sirojski je takrat izjavil: *Ne poj danes psalmov z angeli, če boš že jutri plesal z demoni!* Kako razumeti njegov pogled v glasbo? Zato bo treba modificirati v temelju pravilno naziranje, po katerem zgodnje faze človeške kulture še niso poznale



ločenega estetskega področja.<sup>7</sup> Prav gotovo gre le za domnevno (ne)uglašenost družbe in umetnosti, ko v Evropi govorimo o psalmodiji in angelih, na drugi strani pa o plesu in demonih. Pa smo spet pri zlu. Kakor da nas nenehno zalezuje. Ali pa morda res? Pesniško, morda celo elegično razpoložen je Howard Shore le enkrat. V delu partiture, ki se imenuje *Lothlorien*. Ker se svet deli na tiste, ki so *Gospodarja prstanov* že prebrali, in na tiste, ki ga še bodo, naj bo prepuščeno vsakemu posamezniku, da se glede tega izjemnega zvočnega, glasbenega, filmskega in mitološkega odlomka opredeli po svoji zavesti. Po svoji volji. John in Paul sta napisala *Let it be*. Enya v odjavni špici filma *Gospodar prstanov* zapoje *May it be*.<sup>8</sup> Po vsem preišljenem lahko zaključimo: ni velike razlike. Upanje je še vedno zaprto v Pandorini skrinji. Še vedno. In naj ostane tako. •

#### Opombe

- 1 Besedilo je napisal Philipp Boyens (v viliščini), prevod (v angleščini) pa David Salo.
- 2 Pismo R. Wagnerja F. Lisztu o ljubezenskem razmerju z Mathildo von Wesendonk. Navedeno po Donington, Robert: *Wagner's Ring and its Symbols*, Faber and Faber, London 1990, str. 265.
- 3 Schopenhauer, Arthur: *Svet kao volja i predstava* 1, 3, Grafos, Beograd 1990, str. 52.
- 4 Adorno, Theodor W.: *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*. v: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 (1932), str. 105.
- 5 Prim. Vernant, J. P.: *Napetosti in dvoumnosti v grški tragediji*, ŠOU, Ljubljana 1994, str. 17 in dalje.
- 6 Philippot, Michel P.: *Observations on Sound Volume and Music Listening*, Dunaj 1974, str. 58.
- 7 Blaukopf, Kurt: *Glasba v družbenih spremembah – temeljne poteze sociologije glasbe*, Ljubljana 1993, str. 23.
- 8 Besedilo je napisal Roma Ryan.

# premalo pozorno o johanu van der keuknu



Johan van der Keuken in Noshka van der Lely  
na snemanju filma

Serge Daney je svoj esej o filmu *Proti jugu* (1981) režiserja Johana van der Keukna pričel z besedami: "Tukaj posvečamo premalo pozornosti delu tega blaženo brezbržnega Nizozemca, enega največjih v sodobni 'doku-laži'. Oko tega cineasta brez meja je skalpel." Po ogledu večine Keukenovih filmov se zdi, da bi se vsak zapis o edinstvenem avtorju moral pričeti z besedami: "Tokrat posvečamo premalo pozornosti delu tega..." V morju podob, ki jih je Keuken ustvaril v štiridesetih letih, sicer z lahkoto prepoznavamo stalne tematske tokove (čas, gibanje, potovanje, jazz, fotografija, socialna in politična skrb ...), vendar je vsakršno iskanje zaključkov in teoretsko zaokroževanje spolzko početje, jalovo približno tako, kot je nesmiselno zapečatiti mnenje o živem človeku. V prvi vrsti pa bi vsak izključno analitičen pristop delal krivico iskreni in zavezujoči radovednosti režiserja, razorožujočemu čudenju nad svetom, ki morda bolj kot vse drugo in v nezmanjšani meri zaznamuje vseh štirideset let opazovanja in razmišljanja skozi objektiv. Zgrešenost sistematičnega pristopa pokaže zobe že pri prvem koraku: Keuken načeloma velja za režiserja dokumentarnih filmov, vendar tovrstna klasifikacija ustvarja zgolj nepotrebne predsodke. Keukenovi filmi namreč več kot uspešno presegajo ustaljene meje med dokumentarnim in fiktivnim filmskim ustvarjanjem oziroma kažejo na nesmisel in umetelnost teh razmejitev.

## Snemanje filmov kot način bivanja v svetu

Že v svojem prvem "svobodnem" filmu *Trenutek tišine* (1963) Keuken v slabih desetih minutah uspe ustvariti tisto, kar je pri njegovih filmih za gledalca najlepše: prostrano podlago za lastna razmišljanja. Kar se na prvi pogled zdi nedorečeno, že v naslednji sekundi razkrije svoj pravi obraz: neizčrpen vir navdiha, pa naj si bo to paleta nepričakovanih in nejasnih občutkov ali niz logičnih izhodišč za interpretacijo. Občudovanja vreden je način, na katerega Keuken doseže to zavidanja vredno stopnjo: kratek film je sestavljen iz navidez naključno napaberkovanih podob režiserjevega rojstnega Amsterdama – posnetkov ulic in ljudi, pešcev in delavcev, otrok in dreves, cest in kanalov, dežja in megle, tišine in hrupa. Brez komentarja in glasbe, brez suspenza in drame, brez začetka in konca. Obenem pa se vsak trenutek brezhibno zliva s celoto in trepeta od nalezljivega navdušenja nad lepoto vsakdana, ki prežema oko na drugi strani objektiva. Lepa fraza, s katero pogosto opisujejo ustvarjanje našega režiserja – da je namreč zanj snemanje filmov način bivanja v svetu –, se v kratkih desetih minutah otrese vseh visokoletečih prizvokov in preprosto zaživi, se pokaže in zasliši, zadira v ritmu štiriindvajsetih sličic na sekundo. Ritmu, ki ne le obeta, temveč jasno polaga na znanje, da se bo ta filmska zgodba lahko končala samo takrat, ko se bo dokončno zatisnilo oko na drugi strani objektiva.

V sklopu kinotečne retrospektive takoj za kratkim filmom predvajani *Face Value* (1991), "polifonija videzov, kartografija obrazov, ep o nepopolni in namišljeni Evropi", preseneti dvakrat. Prvič, za razliko od predhodnika, kot togo oblikovan konstrukt: dolg niz bližnjih in še bližnjih posnetkov obrazov – večinoma z zaprtimi usti in podloženim glasom v ozadju –, občasno pretrgan z bežnim panoramskim posnetkom, ki da slutiti, na katerem delu Evrope se ta hip nahajamo. Drugič, v smislu nadgradnje predhodnika, kot stroga, vnaprej načrtana forma, ki pa jo še vedno napolnjuje žlahtna praznina, gledalčeva svoboda, povsem proste roke pri interpretaciji in doživljanju. Ta svoboda je toliko bolj dragocena, kolikor se je v *Trenutku tišine*

jurij meden

porajala že iz krhke, nepredvidljive strukture filma; tukaj imamo, nasprotno, opravka z vnaprej zarisanimi robovi kadra in odmerjenimi montažni rezi, ki bi po vsej logiki morali restriktivno delovati na gledanje/ branje, kar pa se začuda ne zgodi. Prostor svobodnega razmišljanja izvira od nekje drugje, njegove potopljene korenine pa so zato toliko bolj privlačne, kolikor jih moramo odkrivati ali si jih izmišljovati sami. Primer: Za vsakim dokumentiranim obrazom se skriva neizrekljiva zgodba. Človeška zgodba, ki se ne more nikdar razpreti v vsej svoji razsežnosti, saj želja videti in razumeti narašča premo sorazmerno s strahom biti opažen, nad vsem skupaj pa bdi temeljna nezmožnost razumeti drugega. JVDK to razume: očiščen vseh ambicij prodiranja v globine duš svojih obrazov najprej loči zvok in sliko. Obraz, ki nas gleda s platna, ima zaprta usta, zraven slišimo njegovo zgodbo. Tako pridobljene informacije (sraga potu na licu, mežikanje, razmršen pramen las, razpokane ustnice, uhan v ušesu, smejalne gubice v kotičkih oči, brazgotina na vratu, pripetljaj iz mladosti, meseci v zaporu, socialna stiska, neuslišana ljubezen, nesrečni zakon, smrtna bolezen, rojstvo ...) obvisijo v zraku, ne kot izgubljeni koščki nedosegljive celote, pač pa kot samostojni, zaokroženi, enakopravni smerokazi k pletenju povsem lastnega vtisa. Film tako ne pripoveduje ene zgodbe, prav tako se za vsakim obrazom ne skriva zgodba, pač pa je število zgodb enako številu obrazov krat številu gledalcev: če je za Keukena snemanje filmov način bivanja v svetu, potem je gledanje in pisanje o njegovih filmih lahko le način bivanja z njimi, nujno intimen in enkratni. "Teško se je dotakniti resničnosti," pove Keuken na koncu svojega potovanja proti jugu; deset let kasneje mozaik obrazov ta zaključek upodobi v najčistejši obliki.

#### Morala in obscenost

Dva kratka, črno-bela portreta otrok. *Slepi otrok* (1964): dvajset minut v družbi s skupino dečkov in deklic, katerih zaznavanje sveta je radikalno drugačno od zaznavanja nas, gledalcev. *Herman Slobbe/Slepi otrok 2* (1966): še en izlet v nenavadno zaznavanje sveta, tokrat osredotočen na enega protagonista, slepega najstnika Hermana. Daney ga je označil za Keukenov najbolj osupljiv film, "kjer morala rodi obscenost in nasprotno". Za kakšno moralo in kakšno obscenost gre? Prvi občutek tesnobe se porodi v glavi gledalca takoj na začetku obeh filmov o slepih otrocih, ko se odvrti prvi meter traku; porodi se iz fizičnega spoznanja priklenjenosti na stol v kino-dvorani, s katerega bomo slabe pol ure prisiljeni gledati drugega: ta ne samo, da ne more gledati nazaj (v običajnem smislu dokumentarnih portretov, kjer v prvi vrsti zavest o prisotnosti objektivna kamere iz ljudi napravlja samostojne, avtonomne subjekte in briše nelagodje manipulacije), naš drugi sploh ne more gledati. Naša izkušnja seznanjanja z njim (v temi kino-dvorane) mu bo za vedno popolnoma tuja; ta vrojena neenakost posledično zaseje dvom v pristnost in legitimnost naše izkušnje, še preden se mimo odpelje drugi meter traku. Keuken zato začne nežno: platno na začetku *Slepega otroka* dolgo ostaja črno. Namen črnine ni moralizirati, grajati gledalca in mu na poceni način vzbujati občutke krivde, povezane s hendikepom filmskega subjekta. Črnina je tam zaradi prej omenjene tesnobe, s svojim trajanjem deluje blažljivo, podobno kot besede slepih otrok, ki v temi razlagajo, kaj pomeni slepota: "Ko srečam kakšno punco, jo kar vprašam, če je lepa. Ona mi pove in jaz se potem odločim, ali mi je všeč, in se pogovarjava naprej." Slepota ni pomanjkanje, je le odsotnost čutila. Na mesto olajšanja naslednji trenutek

Trenutek tišine

Face Value

Slepi otrok

Herman Slobbe/Slepi otrok 2



Fotostudio gospoda To Sanga

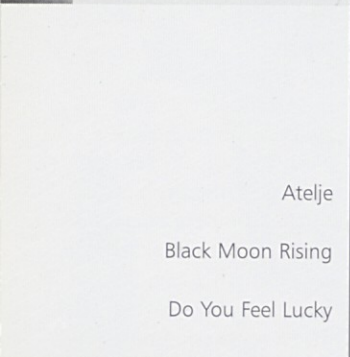
stopi obscenost: slaba vest spričo ozračja neverjetne sproščenosti, ki daje pečat obema portretoma slepcev; slaba vest gledalca spričo vseh prejšnjih pomislekov; gledalca, prisiljenega v skrajno preprost, lep, čist in nedolžen pogled človeka za kamero.

*Slepi otrok* se zaključí s serijo potujočih posnetkov slepega otroka, ki se počasi premika po ulici. Potrpežljivo izteguje predse belo palico, se izogiba na pločniku parkiranim kolesom in motorjem, mimoidoči pa se izogibajo njemu. Šele v tem prizoru, čisto na koncu filma, Keuken kot režiser in fotograf opazno poseže v prostor interpretacije, ki je do tega trenutka ostajal (spočetka mučno) odprt. Najprej se podpiše – v izložbenih oknih, mimo katerih drsi slepi otrok, ves čas odseva režiserjeva postava s kamero na ramenu. Nato pa vztrajno poudarja vse, kar bi sicer ušlo nepozornemu gledalcu, slepemu dečku pa uhaja že po naravi stvari. Vsakič, ko se mali sprehodi mimo prometnega znaka ali prodajalne sladoleada, kamera zaplava z njegovega negibnega obraza in za hip obmiruje: na pomembnem prometnem obvestilu, na slastni ledeni kepici, na sočutnem izrazu mimoidočega ... Na podrobnostih znotraj kadra, ki bi sicer ušle nepozornemu gledalcu, slepemu dečku pa že po naravi stvari ne morejo uiti. *Slepi otrok 2* se zaključí s še bolj radikalnim posegom režiserja. Posnetek otroka na ulici nenadoma preraga slika dveh delavcev, v ozadju pa Keuken pripoveduje o socialni krizi, ki je pravkar izbruhnila v Španiji in kamor se mora zdaj odpraviti s kamero. Vdor neposredne socialne angažiranosti se prekine tako nepričakovano, kakor je prišel: nadomesti ga še bolj nepričakovana teoretska misel o naravi vidnega: "Vse, kar ujameš v objektiv kamere, so zgolj oblike. Vse, kar vidimo okrog nas, so oblike. Tudi ti, Herman Slobbe, slepi otrok, si le oblika." Še zadnji posnetek otroka na ulici: "Zbogom Herman, prijazna oblika." "Film je nedolžen, ljudje niso," zašepeta Jonas Mekas v svojem zadnjem filmu. "Film ni stvar kvalitete, film je stvar etike," zapiše (spet) Daney. Johan van der Keuken namesto besed ponudi dosledno izpeljavo obeh izrekov. •

# video

## na 8. mednarodnem festivalu računalniških umetnosti, maribor 2002

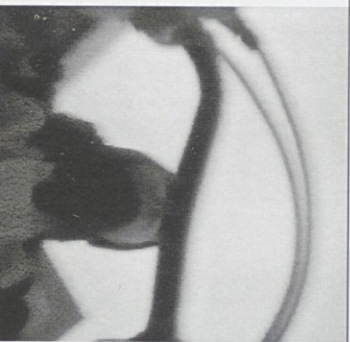
aleš vaupotič



Atelje

Black Moon Rising

Do You Feel Lucky



8. mednarodni festival računalniških umetnosti,<sup>1</sup> ki je potekal konec maja letos v Mariboru,<sup>2</sup> je posvečen projektom v t.i. novih medijih, med njimi pa zelo pomembno mesto zavzema video.

Video je v nasprotju s filmom, ki uporablja filmski jezik montaže planov, odprt za najrazličnejše postopke – zanj je značilno, da črpa iz celotne zgodovine vizualnih umetnosti, po drugi strani pa je treba poudariti, da je v nasprotju s filmsko diegezo video avdio-vizualni udar, ki na sintetičen način določa svoje mesto v umetniški komunikaciji. V jedru video montaže je montaža ploskev in ne filmskih fiktivnih pogledov v prostor.

V tem besedilu se bomo posvetili predvsem izdelkom v mediju video traku, torej linearnim videom, ki se običajno predvajajo na televizijskih ekranih, ob strani pa bomo večji del pustili ostale vidike digitalnih umetniških medijev, prostorskih instalacij ter konceptualnih projektov, ki so na festivalu določali večino del. Med najuglednejšimi gosti festivala je treba posebej omeniti avstralskega umetnika Stelarca,<sup>3</sup> ki slovenskemu občinstvu ni neznan, v okviru festivala pa je izšel tudi zbornik o njegovem opusu (urednica Marina Gržinič). Za nas je pomembno, da je video pravzaprav vseskozi sestavni del Stelarcevih performansov, ki so seveda pretežno osredotočeni na robotiko, protetiko in električno stimulacijo človeškega telesa, vendar pa ostaja z video efekti manipulirana video podoba navzoča tako rekoč v vseh njegovih projektih.

Videe, ki smo jih lahko videli v različnih sklopih festivalskega programa, si bomo ogledali ob razmisleku o nekaterih osrednjih postopkih, ki določajo različne možnosti videa. Velik del video trakov je nastal v okviru video produkcije ljubljanske Akademije za likovne umetnosti<sup>4</sup> in bil predstavljen znotraj festivalskega sklopa z naslovom *NY Shock Society*.<sup>5</sup>

Serijski videi Mladena Stropnika *Wolf* uporablja klasične postopke analogne video montaže, od kolorizacije in inkrustacije na video ploskvi do sintetične dekonstrukcije časa z različnimi stroboskopskimi učinki in ponovitvami. Ti avdio-vizualni šoki v najožjem pomenu besede razgrajujejo podobo tudi na zvočni ravni z na videz nepovezavo montažo zvokov in šumov. Pomembno je, da se slika sistematično razgrajuje, uničuje zamejene pomene, v nasprotju z npr. ritmično homogenizacijo zvoka in slike v popularnih glasbenih videospotih. Video Marine Gruden *White Trash* uporablja sintetične bele in rdeče vodoravne vzporednice (podobne ameriški zastavi), ki jih avtorica nato kot nekakšno površino vizualne tekočine preoblikuje s posnetki premikov rok in s tem "v živo" ustvarja interference med njimi. Med videi, ki se osredotočajo na likovnost video površine pa se slikarstvu najbolj približa video "...". Karmen Tomšič s fraktalnimi prelivi, ki tu pa tam oblikujejo grafikam podobne slike in se nato zopet vračajo v valovanje video signala.

Eden od ključnih postopkov videa je inkrustacija. To pomeni, da se na isti ploskvi pojavi več video posnetkov, bodisi kot ločene štirioglate ploskve – spomnimo se na Greenawayeva video-filma *Prosperove knjige* (*Prospero's Books*, 1991) ali *Utešene knjige* (*The Pillow Book*, 1996) – bodisi kot površine kompleksnih oblik, ki jih dosegamo npr. z uporabo "modrega keya". Video Narvike Bovcon in Aleš Vaupotiča *Black Moon Rising* raziskuje možnosti prevajanja filmskega izraza v video skozi remontažo

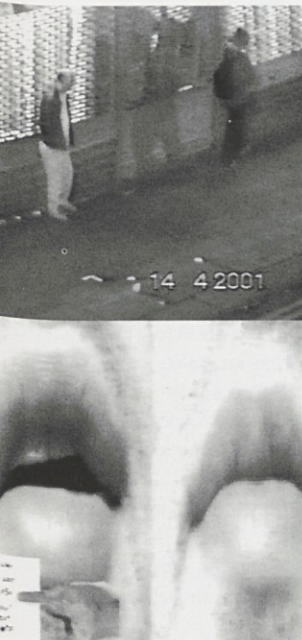
istoimenskega filma (režija Harley Cokeliss). V nasprotju s filmskim zaporedjem planov video sočasno kaže dva okvirja, zunanji okvir ekrana in notranji okvir, ki kot madež posega v iluzijo realnosti, ki ga obdaja. Rezultat je sintetična video priprava.

Postopek remontaže vizualnega gradiva se je na letošnjem festivalu pogosto povezoval s politično opredelitvijo do *ready made* in dokumentarnih posnetkov. Luka Mancini se je z videom *09112001 absurdia* poigral s posnetki, ki so nam v lagodno popoldne nadaljevanje vsilili vizije napada na World Trade Center in Pentagon. Fragmente povezuje arabska pop popevka ter s tem razpira njihovo politično problematičnost. Nenad Jelesijević se je v videu *Natrag u garažu* na podoben način ukvarjal z današnjim Beogradom, ki je prav tako del globalne vojne histerije. Video združuje posnetke TV prodaje, srbskih glasbenih videov, Cartoon Networka, ter različnih posnetkov povojnega Beograda. Ta dva projekta bi si lahko zmotno predstavljali v okviru teorij dokumentarnega filma, vendar pa je pomembno dodati, da ne uporabljata filmskega jezika, ampak sintetično govornico video podob, ki ne ustvarjajo diegetskega prostora. To je še bolj očitno v videu Jerneja Malija *Hedšok*, ki je sestavljen iz posnetkov televizijskega ekrana, na katerem gledamo visokoadrenalinske športe, tu pa tam pa športne posnetke presekajo posnetki avtorja, ki kot obseden skače po kontejnerju za smeti in vpije. "Videošok" tokrat vznikaja iz razpoka v sodobni multimedijski poplavi podob in sicer kot podoba poblaznega pogleda. Pri omenjenih projektih je pomembno, da zavzemajo zavestna stališča do sodobnih avdio-vizualnih medijev, ki se preko več kanalov stekajo v naša domovanja; video Boštjana Kavčiča *Playstation* npr. zareže ostro mejo med posnetke alpinističnega smučarja Dava Karničarja, ki se je spustil s strehe sveta, in grobo video grafiko, ki ironično spominja na reklame za danes že starinske video igre.

Video dokument je v teh primerih modus pogleda na svet, pri pred kratkim preminulem umetniku Borisu Benčiču pa je video dokument zamenjal celotno materialno eksistenco njegovih likovnih umetnin. Gre za izvrstnega slikarja, ki je v zadnjih letih sistematično uničeval svoja dela v video performansih ter se tako, kot umetnik, preselil v univerzum video dokumenta. S tem pa se pred nami odpira obširno področje video performansa, torej povezave performansa in videa, ki performans lahko bodisi samo dokumentira ali pa vstopa vanj kot soudeleženelec, ki gleda in je viden. Nas bodo na tem mestu zanimali samo video trakovi, ki so nastali v povezavi s performansi in ne sami performans, v katerih nastopa video.

Integracija performansa v video določa *Kapo* Zorana Srdića,<sup>6</sup> v katerem se golo žensko telo, polno slikarskih asociacij, pred nami počasi prelevi v hiperoblečeno brezoblično "bunko". Na eni strani imamo klasičen akt, na drugi oblečeno telo, ki ni več zanimivo za slikarski ali kiparski razmislek (oblečeno telo je po navadi del portretnega žanra). Metka Zupanič se v svojih videih (*Telo*, na lanskem festivalu smo videli podoben video *Vlak*) že dalj časa ukvarja z odlivanjem človeškega telesa v plastične mase ter s tem raziskuje pomen kože kot ne povsem samoumevne opne, ki ločuje subjekt od socialnega konteksta. Martina Bastarda, Mateja Ocepek in Nataša Skušek so ustvarile video





Ulica

Wolf

*Pissing*, ki kaže prav to, *pissing*, kot ga vidi soudeleženo oko kamere. Šokantno stoječe žensko lulanje v troje se odbija od idilične vedute zimske gorenjske pokrajine.

Dominik Olmiah Križan je video trak *Ground Zero*<sup>7</sup> izdelal na podlagi dogodka, ki je del serije projektov. Na tokratnem festivalu je Križan nastopil s performansom, katerega sestavni del je bil tudi omenjeni video. *Ground Zero* je po eni strani prinašal pretekle stopnje projekta, po drugi pa ga je postavitev v okvir razstave *NY Shock Society* dodatno določila in obenem modificirala. Video je tokrat kompleksno vozlišče v mreži umetniške komunikacije: dokumentarni posnetki preteklih performansov so s pomočjo analognih efektov transformirani v videopovršino, ki se vpisuje v sedanost festivala kot performans, ta pa po drugi strani skozi umeščenost v današnji kontekst spreminja identiteto. Na podoben način umeščenost videa v komunikacijsko mrežo eksplicirajo že prej omenjeni Stelarcovi tehno performansi, pa tudi projekt *R III* Narvike Bovcon in Aleša Vaupotiča.<sup>8</sup> Pri teh primerih je posebej pomembno premeščanje dominant med elementi – če je pri Dominiku Križanu dominanten performans kot gonilo, je pri npr. Stelarcu pomembnejša tehnična manipulacija človeškega telesa, v primeru projekta *R III* pa predstavlja temeljno gibalno branje Shakespearove historije Rihard III., ob čemer bi lahko govorili o t.i. literarnem videu.

Danes se zdi morda najpomembnejša oblika videa interaktivni video, torej video, ki omogoča aktivnost obiskovalca/gledalca/interaktorja. V tem besedilu se interaktivnemu videu ne bomo posebej posvečali, saj pogosto prehaja mejo z računalniško umetnostjo. Naj omenimo samo instalacijo Keiko Takahashi (programiranje Shinji Sasada) z naslovom *Rakugaki*. Na steno je bila projicirana tridimenzionalna kocka, na njenih ploskvah pa so obiskovalci s pomočjo otroških glasbil vzbujali črtne animacije. Dietmar Offenhuber in Markus Decker sta v projektu *Wegzeit* ustvarila virtualno realnost, ki jo sestavlja mreža video trajektorijev, ki v obliki pogledov skozi okno avtomobila prečkajo Los Angeles. Rezultat je virtualni Los Angeles kot mreža trajektorijev pogleda. Med slovenskimi projekti lahko omenimo *net.x* Arven Šakti Kralj, ki gradi bazo mrežnega video spomina<sup>9</sup> in lanski CD-ROM projekt *Javornik* Aleša Vaupotiča in Narvike Bovcon, ki nadgradi interaktivno hiperpodobo s povezavami na kratke videe – gledalec sam izbira svojo pot skozi daljši sestavljen video na podlagi likovno kodiranih interaktivnih ploskev.<sup>10</sup>

Posebej zanimiv je problem t.i. digitalnega filma, ki razmerje med filmsko govorico in videastično montažo še bolj zaostril. Ta oblika se je pojavila z nastopom digitalnih video kamer (njihova uporaba je izrazito zaznamovala tudi filme, npr. dela Larsa von Trierja) in prinesla s seboj tako nov tip tehno modificiranega pogleda kot tudi nov tip montaže. Zelo ilustrativen primer je video *Ulica* Metke Zupanič in Jelene Šimunič. Ob njem se odpira problematika vseprisotnih nadzornih video kamer in zainteresiranega pogleda – video kamera namreč z višine nekaj nadstropij beleži nočno dogajanje na ulici pod oknom. Z zmogljivostjo zoomiranja si dogodke znotraj svojega teritorija, ki jo posebej zanimajo, približa, ves čas pa zainteresirano sledi tavajočim posameznikom (pijanim in drogiranim), ne da bi se oni njenega pogleda zavedali. Trajektorij pogleda kamere sledi trajektoriju gibanja akterjev. Podoben pogled kamere nastopa v digitalnem filmu Roberta Černelča in Andreja Kusteca *Atelje*.<sup>11</sup> Tokrat kamera sledi zgolj centru aktivnosti, zato obraz igralca večkrat stopi na rob in celo zdrsne ven iz kadra, saj oseba-portret ni več v centru pozornosti. V tem filmu-sekvenci ni filmskih montažnih rezov, ampak se kamera zvezno premika med vsemi plani. Mitja Ficko je posnel digitalni film delno kot dokumentarni zapis svojega slikarskega postopka (kar je zelo pogost motiv slikarskih in kiparskih video performansov), bolj zanimivo pa je, da je kót kamere ves čas marginalen, montažni rez pa vezan na spremembo akcije. Marginalni pogled digitalne video kamere se je zapisal v mnoge videe in digitalne filme letošnje produkcije. Boštjan Lapajne v videu *Do You Feel Lucky* priročno video kamero preprosto pritrdi na spodnji del kolesa in

odkolesari, na ekranu pa vidimo anamorfotično perspektivo pogleda, skozi katerega nikoli ne gledamo.

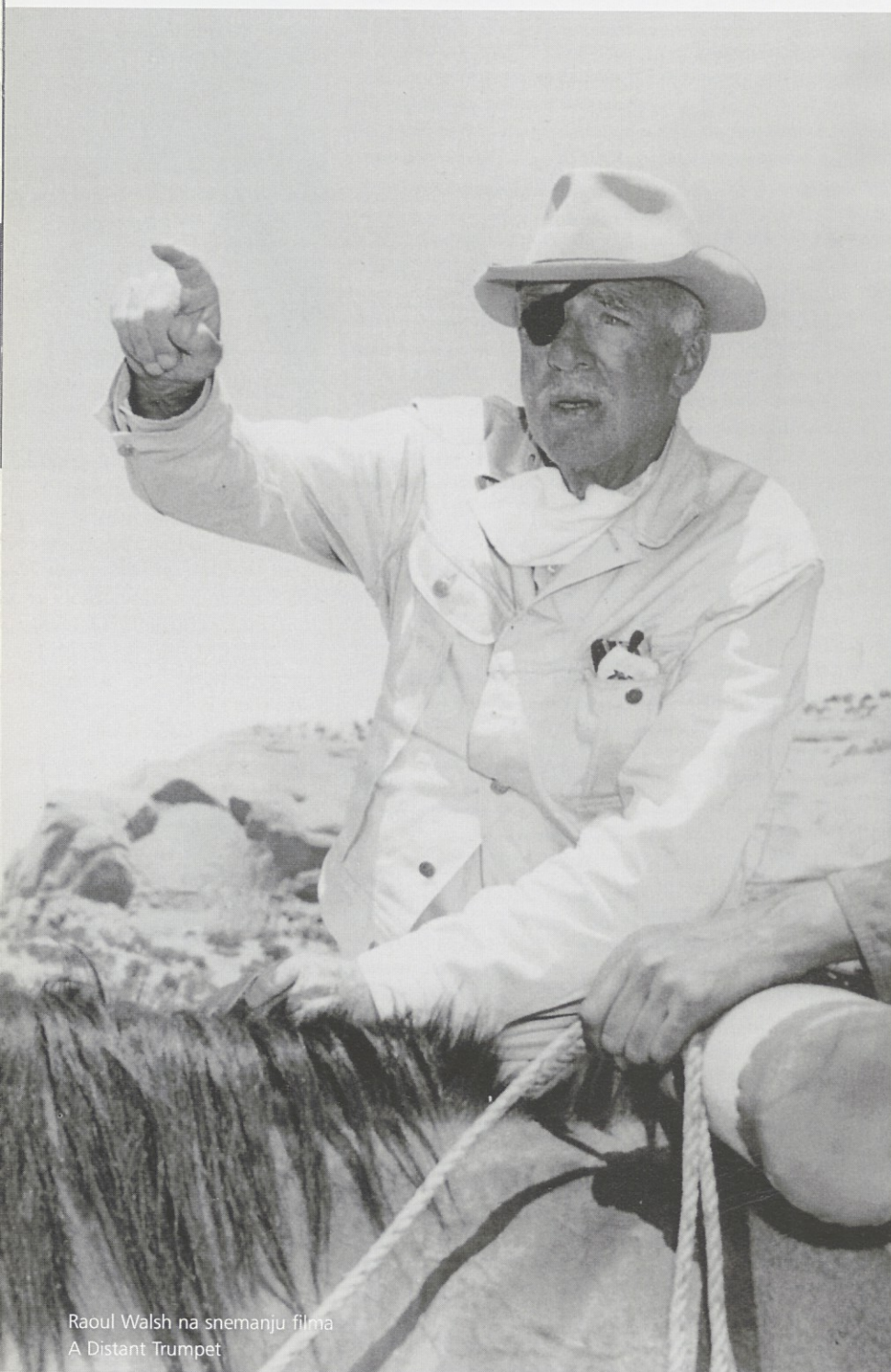
Zadnje skupino videov sestavljajo povezave videa in glasbe. V okviru *NY Shock Society* je bil prikazan multimedijski projekt slikarja Gašperja Jemca<sup>12</sup> in češke skladateljice Sylve Smejkalove z naslovom *You and Me*, ki je združeval novo glasbo s prostorsko videografično instalacijo. Podobno je Takumi Endo na svojem koncertu *Actus* v živo z računalnikom general zvoke in sintetično sliko na filmskem platnu. Na mariborskem festivalu je bil prvič predstavljen tudi videospot skupine *Wreck* za skladbo *Concern & Destroy*, režija son:DA, ki ga lahko vidimo med drugim na Slovenski televiziji v oddaji *Videospotnice*. Pomembno je, da tudi ta videospot v najožjem pomenu besede pristopa k videu skozi zavest integriranih medijev – video je pravzaprav nepretregano besnenje, ki ga sestavljajo slike vojaškega nasilja z interneta, presejane skozi cikel računalniških slik (*Brez naslova*), ki smo jih razstavljene lahko videli na enem od prizorišč festivala.

Za konec pa omenimo še animirani film *Niña* Gorazda Bizjaka in Romana Rožmana, primer klasične animacije črtne risbe, ki zaživi predvsem skozi izrazito bravuroznost risarja. Sklenemo lahko, da v Sloveniji, kot smo videli, obstaja bogata in aktualna video produkcija, ki je v veliki meri povezana s katedro za video in nove medije na ljubljanski Akademiji za likovne umetnosti. •

#### Opombe

- 1 www.mfru.org
- 2 Kustosi Eva Ursprung, Jože Slaček; razstava *NY Shock Society* Srečo Dragan.
- 3 www.stelarc.va.com.au
- 4 Seznam videov *NY Shock Society*. Mladen Stropnik: Wolf Gorazd Bizjak, Roman Rožman: Niña Metka Zupanič: Telo-Zvok Metka Zupanič, Jelena Šimunič: Ulica Boštjan Lapajne: Do You Feel Lucky Tomaž Tomažin: Jumping Off Matej Košir: In The Field Miran Pflaum: Isachta Swing Nikolaj Vogel: Dualizem Luka Mancini: 09112001 Absurdia Jan Petrič: Trenutek časa Helena Križnar: Telo v igri Matjaž Čuk: Popostars Boštjan Kavčič: Playstation and Nenebit Tanja Vergles, Boštjan Kavčič, Maja Pučl: Obleka in stroj Ana Zadnik: 24 ur Sanela Jahić: Disturbing Society Matej Laurenčič: Horizont Valentina Verč: Metamorfoza Vesna Čadež: Na gladini Eugeniya Jarc: Let Lucija Stramec: Beg Martina Bastarda, Mateja Ocepek, Nataša Skušek: Pissing Polona Demšar: Lego 11. esptember Ana Gruden: The Story of Vodeb in Pika in Draž Arven Šakti Kralj, Ana Gruden: Detective Jernej Mali: Hedšok Karmen Tomšič: "...". Marina Gruden: White Trash Zoran Srdić: Kapa Mitja Ficko: Brez naslova Nenanad Jelesijević: Natrag u garažu Dominik Olmiah Križan: Ground Zero Narvika Bovcon, Aleš Vaupotič: Black Moon Rising in R III Robert Černelč, Andrej Kustec: Atelje in Karte Boris Benčič: VIDEODOKUMENT
- 5 Artnetlab 2002 na naslovu black.fri.uni-lj.si
- 6 Igra Anja Furlan.
- 7 Igrajo Tarek Rashid, Ludvig Bagari, Primož Petkovšek; kamera Jože Jagrič, Zdravko Papič.
- 8 www2.arnes.si/~sspmpvaup/rrii
- 9 black.fri.uni-lj.si/net.x
- 10 www.mrao.cam.ac.uk/~anze/javornik/javornik.html
- 11 Igrata Marjan Gumilar, Mitja Ficko.
- 12 www.gasperjemec.com

# raoul walsh



Raoul Walsh na snemanju filma  
*A Distant Trumpet*

Walsh je v svoji dolgi karieri, ki je obsegala šest desetletij, posnel okoli 120 filmov. Če vzamemo v zakup, da polovica njegovega opusa pripada nememu obdobju, ko so dolžino filmov merili še s številom kolotov, ter da gre za avtorja, ki je v tridesetih in štiridesetih letih, najplodnejšem obdobju svoje zvočne kariere, letno snemal po tri, štiri, včasih celo več filmov, postane jasno, da ta osupljiva številka, tako kot vedno, kadar gre za pionirje, ne izzove samo sumničavosti in začudenosti, ampak vzbudi v nas tudi določeno previdnost, ki ima povsem jasne praktične koordinate.

Zgornji uvod skuša relativizirati elitistično receptivno inertnost, ki v številčnosti del hollywoodskih veteranov prepozna elemente t.i. konfekcijskega, serijskega, obrtniškega, rutinskega, brezobličnega in neavtorskega pristopa k ideji filma.

Kar je Walsha praviloma odpravilo na margino, je dejstvo, da je njegovo delo v celoti zaobseženo v tipično žanrskih filmih: vesternih, gangsterskih sagah, melodramah, vojnih zgodbah, romantičnih komedijah, eskapističnih avanturah ... Skratka, klasičnih ameriških žanrih. Svoje zgodbe je, vztrajajoč desetletja, praviloma razvijal v zelo omejenih produkcijskih pogojih. Ker je pogosto snemal poceni filme, si je pridobil neverjeten občutek za ekonomičen prikaz akcije in postal emblematični predstavnik antiintelektualističnega pristopa k filmski umetnosti. Ko so ga najpomembnejši ameriški kritiki, na primer Manny Farber (ideja ameriškega *underground* filma) in Andrew Sarris (*The Far Side of Paradise*), identificirali kot ameriškega avtorja *par excellence*, francoski "mladoturki", populisti, zbrani okrog MacMahona, pa opredelili za aksiom filmske kinestetike, so mu s tem naredili prav toliko škode kot koristi. Lahko bi rekli, da je Walsh v sferi teoretske recepcije žrtev dialektičnih klišejev v mentalnih procesih. Če pustimo ob strani evropski levo-provincialni diskurz, ki avtorje, kot so Ford, Hawks ali Hitchcock, še vedno obravnava kot instrumente hollywoodske okrutne kapitalistične mašinerije, potem trčimo ob dejstvu, da so morali prav režiserji, kot so Wellman, Hathaway in Walsh, opraviti težavno nalogo zoperstavitve filmskega elitizma in populizma, umetniškega in komercialnega ... še posebej Walsh.

Predhodnik "politike avtorjev", Jean-Pierre Melville, je svojčas s svoje znamenite liste trinšestdesetih predvojnih avtorjev, katerih opusi ali vsaj nekateri filmi ("*... just one, which I loved*") so, kot bi dejal Bresson, vgrajeni v idejo kinematografa, izključil prav Walsh:

“Take my word for it, Walsh is a poor film-maker.” Walsh je, skupaj z De Millom, izključen iz tega fabuloznega kroga “hollywoodijancev”, postal tako zgolj priročen kmet na šahovnici kritičnih prerazporeditev. V vseh smereh. Ko se je hollywoodska prestižna triada iz bazinovskih časov, Capra-Ford-Wyler, sčasoma transformirala v konzervativnejšo, hkrati pa tudi, paradokсно, bolj populistično in artificialno triado Ford-Hawks-Hitchcock, se je tudi Walsheva pozicija pomaknila k nekemu ambivalentnemu, mejnemu statusu. Kot “afirmirani” Antonionijev antagonist (film kot umetnost) je postal nekakšen revolveraš iz ozadja, ki naj bi ščitil komercialni hrbet Fordu in Hawksu ter jima tako dal priložnost, da se asimilirata v prestižno evro-ameriško ložo.

Na drugi strani je že Sarris, ki je Forda in Hawksa umestil v panteon, Walshu uvrstil v prvo B ligo (*Far Side of Paradise*). Ko je definiral Walshev avtorski kredo v razmerju do obeh velikanov, je poudarjal, da gre za ustvarjalca, ki tvori ključni člen v ameriški verziji filmske umetnosti. V razdelavi svoje teze, po kateri je Fordov junak določen z občutkom za tradicijo, Hawksov s pojmovanjem profesionalizma, Walshev pa z doživljanjem avanture, Sarris pojasnjuje, da se Walshev junak v nasprotju s Fordovim (zakaj nekaj storiti?), ali Hawksovim (kako ...), v akciji v glavnem veže na “kaj ...” čeprav je bil v tej lapidarni distinkciji Sarrisov namen sicer drugačen, bi jo, prevedeno na abstraktnejšo raven, lahko strnili v šifro, po kateri Fordovega junaka (in njegov svet) določa ideologija, Hawksovega tehnika in Walshevega ontologija.

Še pred tem bi bilo treba reči, da je kliše, ki ga začrta Sarris – v bistvu gre le za preformuliran Farberjev pojem *undergrounda*, “dramaturgije termitov”, oziroma izvirno ameriškega, hollywoodskega rokopisa, ki Walshu (pri Farberju analogno tudi Wellmanu in Hawksu) obravnava predvsem kot umetnika, usmerjenega k avanturi (akciji) – sčasoma postal prelahak za manipulacijo v to ali ono smer. Burchovci bi lahko to frazo prebrali kot “nič več od akcije” ali kot “infantilni eskapizem”, medtem ko bi po “macmahonovskem” ključu izzvenela kot panegirik gibanju, filmski kinestetiki, transcendenci filmske ikone, metafiziki filmske polivalentnosti, ki z globino in dinamiko presega okvir tradicionalne predfilmske kulture. Vendar se zdi, da so tako eni kot tudi drugi v svojih interpretacijah nezavedno izrabili Sarrisa, ki nedvoumno govori o junaku (v avanturi), junaku, ki meri na bit (*what*). V nadaljevanju bomo videli, da je, kljub seksipilnosti retorične figure, *what* (Walsh) neločljivo povezan z *why* (Ford) in *how* (Hawks). Enako kot je Walsh tudi avtor, ki ga je težko razumeti, v kolikor ne vzamemo v zakup, da je podobno kot Wellman, Hathaway, Curtiz ali LeRoy (ali kdorkoli drug iz Melvillove triinšestdeseterice) tudi on ustvarjal znotraj kozmosa, katerega emanacije, kompresije, implozije in eksplozije določajo ford&hawksovske gravitacijske sile.

#### Junak v akciji

Po tragediji, ki ga je doletela na snemanju filma *In Old Arizona* (1929), ko je izgubil oko in naslovno vlogo (posredno pa tudi oskarja, s katerim se je oktil Warner Baxter, njegova zamenjava v vlogi legendarnega Cisco Kida), Walshev prvi zvočni film z monumentalnim naslovom *The Big Trail* (1930), posvečen pohodu izseljencev v Oregon, razkriva walshevsko pojmovanje prostranstva kot metafizične razsežnosti, ki presega etatiščno funkcijo. Že v tem filmu, s katerim se

*de facto* začenja druga faza Walsheve kariere, v glavnem vezana na Fox, postanejo prepoznavni glavni postulati njegovega prefinjenega avtorskega rokopisa, ki bodo mnogim sistematizatorjem hollywoodske palete ostali nevidni, skriti pod dvojnimi A-pečatom: akcija plus avantura.

Če *The Big Trail* eksplicitno, od samega naslova do kolektivistične ikonografije, demonstrira poetiko množice, idejo nacije in družbene integracije, nad celim filmom pa dominira pitoreskna, baročno stilizirana figura osamljenega jezdec, traperja, mejaša (*frontier*) – kar v mitologiji westerna konotira nekaj izza (*meta*) ali prek (*trans*) meje, prek ali zunaj vsakršne omejitve –, so tudi v večini drugih, vsaj tistih najpomembnejših in najuspešnejših Walshevih filmih, prikazane vrednote in kriteriji, revidirani z notranjim, večslojnim mehanizmom skritih pomenov.

Ta izobčeni jezdec, Breck Coleman, ki s svojo ikonografsko in kinestetično dominacijo prikaže walshevski koncept sveta, njegovo lastno poetiko (ameriškega) filma, je po naključju prav John Wayne, igralec, ki bo kasneje postal najmarkantnejši steber klasičnega Hollywooda, ameriškega konzervativizma in na koncu še imperialnega demokratskega ekspanzionizma (“*Za to marširaš, sin moj*”). Ali ni nekaj več kot samo simboličnega, nekaj mističnega v dejstvu, da je Wayna, na katerem sta svoji poetiki gradila tudi Ford in Hawks, ne le odkril, pač pa tudi na mah definiral kot emblematično ikono prav režiser, čigar kariera bo več desetletij ostala skrita v hladni senci obeh omenjenih velikanov (ameriškega) filmskega eposa? V nadaljnjem razvoju Walsheve kariere kmalu ne bo več ničesar, kar ne bi v večji ali manjši meri vsebovalo nekakšne magične razsežnosti. Pred *The Big Trail*, na snemanju filma *In Old Arizona*, je Walsh, kot smo že dejali, izgubil oko in s tem anticipiral neki skorajda viteški ezoterični red hollywoodskih klasikov, ki bodo imeli, podobno kot kamera, en sam vizir. Ob Walshu in Fordu najdemo med velikani s prevezo prek očesa še Langa, Raya in Andreja de Totha. Če se vrnemo še bolj v globino, k začetkom Walsheve filmske eksistence, k njegovemu sodelovanju z grandioznim mentorjem vseh ameriških veteranov, D.W. Griffithom, očetom ameriške kinematografije, pridemo do Walsheve kreacije lika Johna Wilkesa Bootha, atentatorja na predsednika Lincolna, tvorca ideje sodobne Amerike, v Griffithovem legendarnem *Rojstvu naroda* (*Birth of a Nation*, 1915). Mnogi ameriški režiserji so tedaj s kapucami jahali za ku-kluks-klan, Walsh pa je odigral vlogo atentatorja. V tej njegovi posebni, čeprav še tako naključni izpostavitvi, je neki skrit pomen. Tako kot tudi v dejstvu, da mu je dal leta 1912 Griffith posebno nalogo, naj odide na teren, v mehiški revolucionarni kotel, in posname generala Villo. Walsh se je spoprijateljil z nekim Ortego in prek njega vzpostavil izvrstne stike z generalisimusom. Predlagal mu je skupni projekt, ki naj bi izboljšal njegov *image* v Ameriki, kjer so ga dotlej obravnavali kot bandita. Na snemanju filma *The Life of General Villa* so resnični zaporniki zavrnili režiserjevo navodilo, naj bežijo, saj so se bali, da gre pri tem le za pretvezo za organizirano likvidacijo, zato so namesto njih kot statistke angažirali prostitutke. Kolikor že ta scena asocira na nepreštene kasnejše hollywoodske replike, vse do Peckinpaha in Landisa, pa kaže predvsem na walshevsko idejo filma, kjer tisto “kaj”, zoperstavljeno Hawksovemu “kako” in Fordovemu “zakaj”, zadobi še prav poseben vonj. Za razliko od Forda, režiserja “governmenta”, predstavnika ameriške ideologije, in Hawksa, avtorja “establishmenta”, tolmača ameriškega duha, je Walsh človek “od znotraj”.

### “Burna dvajseta”

Walsh je, še preden je postal Griffithov asistent – to je bil tudi pri famozni *Nestrpnosti* (*Intolerance*, 1916) – in kasneje režiser, k filmu prišel kot igralec. Ta prihod, podobno kot ufilmanje Villinega življenja, vsebuje vse elemente izvirnega pionirskega duha neke Amerike, ki je ni več, Amerike, v kateri je bil spočet Evropi nerazumljivi *melange* dejanskega in fiktivnega, realnega in irealnega, realističnega in nadrealističnega. Walsh je k filmu prispel prek gledališča, h gledališču pa prek “kavbojske kompetence”. K njegovi misteriozni poti sodi tudi detalj, da je šlo pri njegovi gledališki predstavi za adaptacijo Dixonovega rasističnega komada, ki ga je Griffith kasneje uporabil kot predložek za *Rojstvo naroda*.

Od gledališča v San Antoniju in Walshevega prvega srečanja z nacionalističnim igrokazom *The Clansmen*, prek Mehike (*The Life of General Villa*) in nadaljnjega sodelovanja z Griffithom, od nesrečne izgube očesa na snemanju filma *In Old Arizona* pa vse do trenutka, ko je na filmsko platno instaliral Wayna – z vsem tem je zaokrožena zgodnja, pionirska faza Walshevega avtorskega formiranja. Sem sodi niz nemih filmov vseh popularnih žanrov, v katerih dominira Walsheva “proskribirana” obsedenost z akcijo in avanturo. Zdi se, da je ta *westerner* newyorškega rodu, ki je v dvajsetih letih v različnih žanrih posnel nekatere največičastnejše filme, kjer je izkristalizirana poetika ameriškega populističnega artizma, pripadal tistemu nizu hollywoodskih veteranov, ki se niso ravno z lahkoto prilagodili zvočni “all talking” revoluciji. Morda so njegovi pragmatični aksiomi, s pomočjo katerih je dosegal absolutno enotnost svoje avtorske filozofije s *filmmakersko* prakso (“*Now, a lot of actors didn't want to work with me because I worked too fast. I believed it was a motion picture, so I moved it*”), prešli v neskladje z novo prakso, v določeno kolizijo z aktualno hipertrofijo scenarističnega (često broadwaysko inspiriranega) dialogiziranja, zaradi katerega se je v ameriški film zgrnilo celo krdelo gledaliških kreatur, od igralcev do šele prihajajočih “casting-directorjev”, ki so jih sposobni agenti po vsej verjetnosti oskrbovali z na vse načine okrancljanimi certifikati o bogsigavedi kakšnih uspešnih gledaliških karierah. Walshevo ingeniozno odkritje Dukea (Johna Wayna) je zelo verjetno posledica njegove veristične nagnjenosti k temu, da bi se s sodelovanjem z

They Drive by Night



naturščiki, “pravimi filmaši”, zoperstavil ekspanziji newyorških snobov v hollywoodske studije. Tudi relativno mlačen sprejem filma *The Big Trail*, ki je bil zamišljen kot gigantski ep (70 mm, 158 minut) in v katerega bi lahko spakirali deset zgodnejših Walshevih filmov, gre pripisati dejstvu, da je Walsh fotografiju situacije dajal prednost pred prihajajočo modo zvočnega samozadovoljstva, katere evforičnost asocira na tisto iz časov zlate mrzlice, ki bi bila za Walsha verjetno precej bolj inspirativna.

Walsh je že pred začetkom dvajsetih let posnel nekatere najprestižnejše ameriške filme, npr. ekranizacijo strastne melodrame Prospera Meriméeja *Carmen* (1915), v kateri je naslovno vlogo fatalne španske ciganke odigrala Theda Bara, v zapletu filma pa najdemo Walshev priljubljeni avtorski motiv napačne izbire, ki bo prevladoval tudi v njegovem kasnejšem delu. Sem sodi tudi *The Conqueror* (1917), biografija mitičnega generala Sama Houstona (William Farum), ki ga bo štirideset let pozneje Richard Boone odigral v Waynovem režijskem debiju, eni od najbolj nevrotičnih štorij (*The Alamo* (1960)) v mitologizirani zgodovini, bolje rečeno, metafori Amerike.

*Lost and Found on a South Sea Island* (1922), ki promovira eksotične lokacije na Tahitiju, stileme za prihajajočo hollywoodsko utopijo, in *The Thief of Bagdad* (1924) z Douglasom Fairbanksom starejšim, eden najlepših, najbolj dinamičnih in najbolj pitoreskni filmov nemega obdobja, ki bo, še pogosteje od predhodnih filmov, sprovciral niz replik, rimejkov in brutalnih parafraz in/ali imitacij skozi celotno ameriško in evrazijsko filmsko zgodovino, sta filma, v katerih se Walsh izkaže kot eden najizrazitejših ustvarjalcev temeljnih izhodišč hollywoodske filmske ideje, ki jo je mogoče strniti v neki pogosto proskribiran bistveni pojem – spektakel.

Na drugi strani vsi trije filmi, *Carmen*, *The Conqueror* in *The Thief of Bagdad*, kljub različnim zapletom, žanrovskim okvirom in civilizacijskim miljejem, projicirajo temeljne obsesivne preokupacije Walshevega “weltanschauung”, za katerega je značilno osredotočanje na strastno, manično konsekventnost v napačni izbiri ženske, poklica ali misije, ki določa ves tok pripovedi in vse koordinate protagonistov, obsojenih na tragični konec. Z vsem tem znatno izstopajo iz okvirov hollywoodskih komercialnih konvencij. *What Price Glory* (1926), Foxov povratniški triumf, je vojna komedija, ki je, kljub temu da je leto dni zamujala za Vidorjevo *Veliko parado* (*The Big Parade*, 1925), pri eksploaticiji istega “frankofonskega” bojišča prav tako ustvarila, lahko bi rekli, walshevski sindrom, kamor sodijo Fordov rimejk, nepreštvene replike, variacije in imitacije.

Med zadnjimi Walshevimi nemimi filmi, ki jih je snemal za Fox, je treba poleg preuranjenega rimejka antikomunistične melodrame *The Red Dance* (1928), ki anticipira duha Lubitcheve *Ninočke* (*Ninotchka*, 1939), posebej omeniti še *Sadie Thompson*, ekranizacijo S. Maughama, ki bo, sledeč že apostrofiraneemu Walshevemu sindromu, ponovno sporovicirala niz v glavnem neuspešnih rimejkov, med katerimi je najpretenoznejši Milestonov iz leta 1932, narejen po scenariju Walshevega priljubljenega pisca M. Andersona.

Zdi se, da bodo Walshevi filmi njegovega najzrelejšega obdobja (v štiridesetih letih posneti za Warner Bros.), ki se zaključuje z *White Heat* (1949), najbolj slikovito pokazali, da sta akcija in avantura v Walshevem opusu zgolj narativni, dramaturški medij demonstracije obsesivnega *tour de force*, zanosnega presegeganja etičnih in realističnih koordinat resničnosti, tuzemske

subeshatološke realnosti. Walshevi junaki so konec koncev obsedeni s smrtjo, to pa ima v poetiki avtorja mešane, irsko-španske krvi, gotovo veliko globlji pomen, kot bi želeli priznati nekateri njegovi kritiki, tako tisti, predani zaščiti Fordove nedotakljivosti, kot tudi Thompson, mitomansko obseden s Hawksovo, bojda antifordovsko veličino.

#### Štirideseta

Po izteku burnih dvajsetih let, v katerih je skreiral nekatere najpomembnejše hollywoodske žanrske paradigme (kar dokazujejo številni omenjeni rimejki), in ekstenzivnem, nerazumljenem *The Big Trail* (1930) je Walsh vse do leta 1939, ko je podpisal pogodbo z Jackom Warnerjem in zrežiral remek delo *The Roaring Twenties* (1939), prvega v nizu petindvajsetih filmov v dvanajstih letih (1939–51), posnetih v glavnem za Warner Bros., preživljal globoko krizo. Nihče ni resneje problematiziral Sarrisove avtoritarne in dokončne obsodbe Walshevih temačnih tridesetih, kot zgolj rutinskega, z velikimi težavami opravljanega dela, niti Cozarinskijeve obsodbe, da gre le za "... least a dozen extraordinary films".

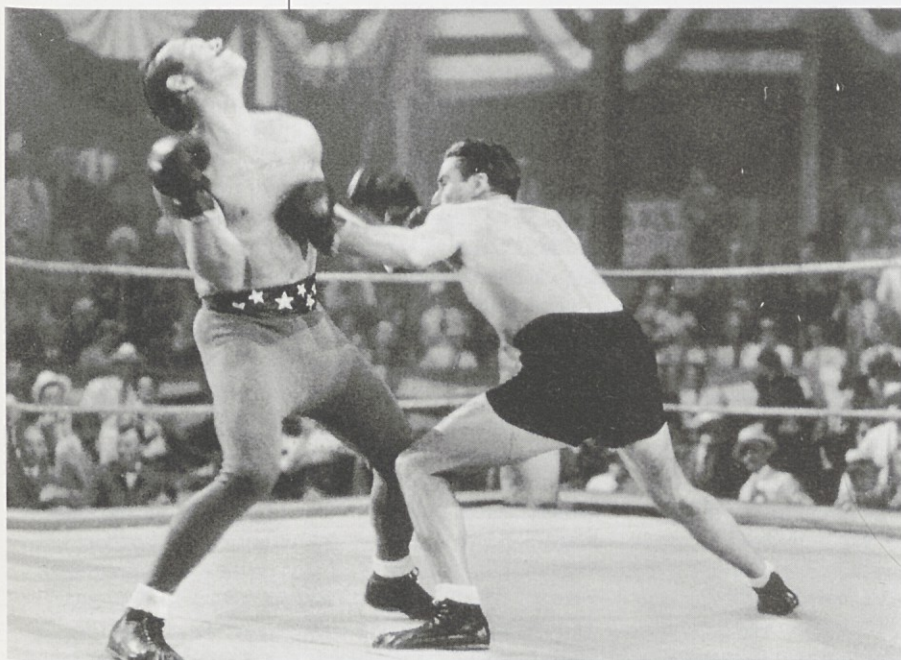
Kmalu zatem je Walsh zelo hitro zrežiral ducat remek del. Ob tem frapantnem kvalitativnem preobratu je nemogoče spregledati velikokrat začuda zanemarjano dejstvo, da je osem naslednjih filmov, od katerih jih vsaj šest, čeprav žanrsko raznovrstnih, predstavlja ključne člene v zgodovini Hollywooda štiridesetih, kot Warnerjev ekskluzivni producent podpisal Hal B. Wallis, mož, ki je v različnih povezavah s studiji posnel okoli 400 filmov, od tega štirideset najbolj emblematičnih za pojem hollywoodskega filma. Z izjemo westerna *Dark Command* (1940), ki ga je s Solom Sieglom posnel za mitski Republic in ki ima večji pomen za afirmacijo B-filma, ter ekstatičnega MacMahona, ki sta ga Walsh in Wayne preprosto dolgovala drug drugemu in v njem po *The Big Trail* najučinkoviteje prikazala bistvo vzajemnega kinestetičnega spoštovanja, je od *The Roaring Twenties* (1939) do *Desperate Journey* (1942), po katerem ga je prepustil karizmatični avri Errola Flynna, Walsheve filme vodil Hal Wallis.

Walsh je po izteku mračnega desetletja ob filmofilski rariteti, kakršen je *Dark Command*, in bizarnih parabol nad "nazi-feelingom", kot sta *Manpower* (ezoterično prikazovanje Marleninega seksipila razočaranemu

Goebbelsu, potem ko je zavrnila, da bi se ujela na Ribbentropov zlati trnek) in *Desperate Journey* (z Reaganom v nacističnem obroču), tako rekoč v hipu, v pičlih štirih letih, zaporedoma posnel pet filmov. Trije med njimi, *The Roaring Twenties*, *They Drive by Night* in *High Sierra*, so ključna dela "čisto" ameriškega, neemigrantskega noir filma, druga dva, *The Strawberry Blonde* (1941), sprevržena romantična komedija, in *They Died With Their Boots On* (1941), biografski western, pa apartne transžanrske ekshibicije, s katerimi se radikalno spreminjajo opuščeni kriteriji iluzionistične koherentnosti narativnega kina.

Mnogi filmu *The Roaring Twenties*, kot je sicer značilno za konsekventno, na neki način frivolno hinavsko Walshevo minoriziranje, kljub priznavanju njegovega odločilnega pomena pri avtorskem situiranju režiserske kariere, povsem neumestno pripisujejo manjšo vrednost kot sorodnim žanrskim klasikam, kakršne so LeRoyov *Mali Cesar* (Little Caesar, 1931), Wellmanov *Državni sovražnik* (The Public Enemy, 1931) ali Hawksov *Brazgotinec* (Scarface, posnet 1931., pripuščen v distribucijo leta 1932, po cenzorski obravnavi). Wellmanov in Hawksov film, ki, četudi kot zvočna sorodnika sternbergovske vizure na gangsterske arhetipe, posedujeta avtentično moč zastrašujoče notranje dokumentaristične potence, sta v primerjavi z Walshevo sofisticirano polituro in filigranskim timingom preobremenjena s socialno serioznostjo, ki je zaradi bližine predhodnega obdobja v zgodovini filma preobložena z balastom neme retorike – podobno kot Walshev s tovrstnimi argumenti pretirano problematiziran *The Big Trail*. *Mali Cesar* nas povrne k producentu Halu Wallisu. *Mali Cesar*, *Jaz sem begunec iz chain-ganga* (I am a Fugitive From the Chain-gang, 1932, Mervyn Le Roy), *The Roaring Twenties*, *Malteški sokol* (The Maltese Falcon, 1941, John Huston) in *High Sierra* (1941), v določenem smislu pa tudi *Casablanca* (1942, Michael Curtiz), tvorijo desetletje izrazito prepoznavne kontinuitete, s kakršno bi se v tako zgoščenem obdobju težko pohvalil še tako napet avtor, četudi bi bil evropsko ortodoksen (Bresson in Dreyer sta nedoumljiva presedana). Wallis je v tem obdobju (še posebej pa prej in po tem) delal seveda tudi drugačne filme, med njimi tudi komercialne in/ali kreativne zablode, vendar ta niz, ki obsega dve najbolj kritični in tudi najbolj ustvarjalni hollywoodski desetletji, nesporno terja občutljivejši premislek o produkcijskih zmoglostih hollywoodskih mogulov in njihovih eksekutorjev. Gotovo je, da so nekateri hollywoodski producenti, med drugimi na primer Thalberg in Wallis, poleg ostalih, tehničnih in finančnih aspektov obrti, obvladovali polituro filma tudi v njeni najbolj abstraktni razsežnosti – podobno kot nekateri rock'n'roll producenti na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta. *The Roaring Twenties*, navkljub razločnosti Wallisovega avtorskega pečeta, impresionira predvsem z walshevsko pesimistično ekspresivnostjo. Podobno kot v naslednjem projektu za Warner Bros., *They Drive by Night*, Walsh v *The Roaring Twenties* z eksploatacijo motorike akcije in z uporabo politure dramaturške konstrukcije (v *The Roaring Twenties* gre za že izoblikovan kliše povzpetniškega kriminalca pri njegovem vzponu in padcu, v *They Drive by Night* za izvorni road-movie, kamijonarje na cesti; v prvem je trasirano zaledje ameriških liberalističnih sanj, v drugem je demolirana romantična outsiderska vera v postulate napredka), gledalcu, vajenemu katarzične poante, prikaže neperspektivnost akcije. Za režiserja (avtorja, seveda), ki ga identificirajo in minorizirajo zaradi kulta akcije, je paradoksnost, da njegovi najpomembnejši filmi z očitno melanholičnim vrednotenjem razkrivajo prav

Gentleman Jim





High Sierra

paroksizem akcije. Vendar pa ne gre za dobesedno demonstracijo neperspektivnosti akcije, prepoznavne po (ne)hollywoodski odsotnosti mistificiranega *happy end*a, zaradi česar je imel med drugim tudi praktične probleme pri končevanju svojih trpkjših filmov. George Raft, na primer, zaradi kontroverz, povezanih s končnim obračunom v *The Roaring Twenties*, ni hotel prevzeti glavne vloge, v *High Sierra*, kjer je protagonist na koncu obsojen na linč, prav tako ne. Povsem v nasprotju z logično predpostavko, da naj bi bila režiserju akcijske provenience zgodba najpomembnejša dramaturška enota, izhaja Walsheva defetistična poetika, ki v vseh pogledih presega stilizirano *noir* poetiko evropskih imigrantov, tudi Langa in Wilderja, iz njegovega doživljanja likov, iz njegove tipologije in filozofije značajev, etimološko rečeno: iz njegovega

ethosa. Tisto, zaradi česar je Walsh absolutno avtohton avtor, tisto, kar ga postavlja na neko posebej odlikovano transideološko pozicijo, je njegovo korozivno skeptično razmerje do (anti)junaka, do človeka kot posameznika v okviru družbe. Drugače od obeh reprezentativnih, "enciklopedičnih" (v smislu Frayeve rabe tega pretencioznega termina) tvorcev hollywoodskega rokopisa, Forda in Hawksa, ki v vseh pogledih pretendirata na naratorsko objektivnost, k divinizaciji protagonistov, prek njih pa osebnega in za tem tudi občega, cehovskega, etničnega, partizanskega (najmanj stranka individualcev, torej) in etatističnega, ali Wellmana (delno tudi Hustona), ki bolj integralno, bolj solipsistično od kritičnejšega in senzacionalistično nadobudnega Wellesa prezentirata subjektivistično pravico do glorifikacije ekskluzivnega posamičnega individualizma (na koncu vendarle obsojenega na inkluzivni objem), delujejo Walshevi protagonist, ki jih motivira zmota. Stopnji zmote so ekvivalentni količina energije, dimenzija zanesenosti, volumen obsesije, furioznost akcije in tragika debakla. Walsheve osamljence magnetizem usode povleče v propad. Vendar pa Walsh, da ne bo pomote, in prav v tem je moč njegovega patosa, patosa njegovih tragičnih zgodb, nikoli ni kritičen do svojih likov. Nikoli ne izpostavlja posameznikov, ki bi posebjali deviantni socialni stereotip, primeren za dramaturško, žanrsko koreografijo. Walsh ne psihologizira, ampak poseduje intuitiven ali racionalen (v tem paru ni hierarhije), antropološki kod(eks), katerega aksiomi se izkažejo kot neobvladljivo breme za njegove metafizične osamljence, begunce iz svoje lastne lupine, ki v posameznih primerih dejansko doživijo epifanijo in se v smrti osvobodijo lastnega telesa.

V treh filmih, *The Roaring Twenties*, *High Sierra* in *White Heat* (pa tudi v četrtem, *Colorado Territory* (1949), ki je kot rimejk le variacija *Sierre*), simbolična scenerija kraja pogube ter koreografska organizacija in kompozicija eksekucije kar najbolj rafinirano sugerirajo eshatološko ali vsaj sakralno razsežnost neizogibnega konca.

Njegovi junaki torej v vseh pogledih grešijo – saj ljudje vedno grešijo. Njegovi junaki nimajo nikoli prav – prav imajo le tisti, ki njegovim junakom (in prek njih nam) delujejo, kot da imajo prav. Kar se nam zdi dobro, je pravzaprav zlo, saj naši kriteriji niso dobri, so subjektivno-pragmatični, sebični, egoistični. Svoje motive vedno precenjujemo, tuje pa dezavuiramo in diskreditiramo, v kolikor nasprotujejo našim interesom. Če so v nasprotju z našimi iluzijami (predsodki), potem provocirajo sovraštvo. Kdor izneveri naša pričakovanja, našo ljubezen – je obsojen na sovraštvo. Walsh poseduje senzibilnost, moč in večino za končni anagnorizem, "negativec", ki ga naši predsodki tolerirajo, ima pravico do čustvene potešitve, v njem je material za identifikacijo, saj ga maltretira tuja obsesija, čeprav je pogosto igral z odprtimi kartami, bil antipatičen, kazal animoznost ali celo nagnjenje k manipulaciji. Takšen postopek spreminjanja zornih kotov je v Walshevih najboljših filmih značilen tako za razmerja moški-ženska, kot za razmerja moški-moški.

V *The Roaring Twenties* (film je posnet po zgodbi "rdeče-črnega" Roberta Rossena, kasnejšega avtorja nekaterih najbolj klavstrofobičnih *post-noir* melodram), nasprotujoča si antropološka prototipa kreirata James Cagney (Eddie Bartlett) in Humphrey Bogart (George Hally), njima simetrično os pa določa tretji povratnik z bojišča, odvetnik Lloyd Hart (igra ga Jeffrey Lynn). Njihovi sovražno/prijateljski in rivalski odnosi tvorijo šele prvega od štirih trikotnikov, ki obdajajo Cagneyev

tragični nesporazum s samim sabo in s svetom. V dveh od štirih trikotnikov Cagney, nevrotični vojni veteran, demonstrira izgubo legalističnega kompasa. Navdušen nad Bogartovo kariero obrne legalizmu hrbet, pusti redno službo taksista in med modeloma vzornega prijatelja, taksista (Paul Kelly) in Bogarta, človeka iz podzemlja, v času prohibicije izbere donosnejši, a, kot vedno, tudi bolj tvegan modus ilegalnega delovanja. V Walshevi postavitvi je najzanimivejše tisto, kar izhaja iz animalnega nukleusa njegove antropološke strukture. Ker reagira zgolj instinktivno, Cagney ni sposoben percipirati in racionalizirati okoliščin, je samo "človek akcije". Tako kot, razen po dobičku, ne razlikuje pozicije taksista od pozicije kriminalca, Cagney na svoji poti na "vrh dna" ne prepozna razlike med Bogartovim in Lloydovim položajem, ne razlikuje elementarnih propozicij civilne družbe, saj je le vojak-povratnik, ki tekmuje s svojimi tovariši, brez vsakršnega, vsaj elementarnega razlikovanja med uradnim in neuradnim, zasebnim in javnim, osebnim in družbenim, zakonitim in nezakonitim. Ob moško-profesionalnih se tako zaplete tudi v komplementarno tragičen moško-ženski trikotnik. Obseden je z Jean (Priscilla Lane) in ne more doumeti, da je njena opredelitev za Lloyd tako statusne kot intimne narave, izraz njene svobode, njene naravne pravice do osebne izbire. Ob animalistični obsedenosti z Lloydovim dekletom se med Jean in Panama (maestralna Gladys George) formira še četrti trikotnik (nesrečni Cagney med dvema ženskama), trikotnik, ki dopolni sfere Walsheve razrušujoče poetike. Ko z "vrha dna" na svoji "legsdiamondovski" poti prispe do dejanskega dna, se Cagney napoti v svoj zadnji spopad. Potem ko ubije Bogarta, ga likvidirajo na cerkvenem stopnišču. Na policajevo vprašanje, s čim se je ukvarjal, Panama odgovori z idiomatsko sentenco: "He used to be a big shot!" Ob drugih zapletenih konotacijah te secesijsko slojevite replike je treba omeniti, da ima samostalni *use* (ju:s), homonim glagola *use* (ju:z), ob drugih pomenih tudi ekleziastično denotacijo cerkvenega obreda. Cagney je umrl na cerkvenem stopnišču, tam, kjer že pojejo angeli. Takšen konec filma *The Roaring Twenties* skorajda eksplicitno ponazarja Walshev kierkegaardovski občutek eksistence, sakralno razsežnost strahu in trepetu, s katero je impregnirano hrepenenje po sreči. Walshev tragični "človek akcije", ki meša pojma sreče in moči (ta zabloda je značilna za vse burne čase na vseh geografskih področjih), ni nekdo, ki bi ga afirmiral ali negiral, Walsh preprosto invertira pervertirane žanrske stereotipe. S tem, ko daje svojemu protagonistu navidezen alibi za zablodo, ko mu dopušča, da se vrta v svojem "warriors-kontekstu", nas Walsh sooča s sprevidnimi vrednotami, tako dejanskosti kot fikcije, tako resničnosti kot umetnosti, z vrednotami sveta, ki se razprostira onkraj zaščitenega areala cerkvenega portala. Ubogi Eddie, ki ničesar ne razume, je prek *anime* ponižan do neke neuro-vegetativne enote; ne zmore nositi epiteta "človek akcije", kar je v obratnem sorazmerju z Walshevo avtorsko transcendenco akcije, ki jo je treba razumeti v schrederjevskem nizu Bresson, Ozu, Dreyer ... Podobno tudi Jean in Panama ne moreta prenesti svojega ženskega *fatuma*, ki jima ga Walsh aplicira prek svoje sofisticirane manipulacije s hollywoodskimi stereotipi. Jean, ki izbere Lloyd, red namesto kaosa, *overground* namesto *undergrounda*, ni odgovorna za Eddiejev nizki štart; Panama, kraljica noči, pa ni odgovorna za njegovo slabost, nepripravljenost, da bi zdržal eksistencialno tekmo, da bi prepoznaval stopnje na poti do sreče. Pod Walshevo čarobno režijsko paličico se Cagney po svoji animalični, neuro-vegetativni poti prikobaca le do cerkvenih dveri.

Blagor ubogim na duhu, kajti njih je nebeško kraljestvo! James Cagney je v Walshevih najkreativnejših letih (ko je njegove filme produciral Wallis) še dvakrat, v perverzno ekscentrični komediji *The Strawberry Blonde* (1941) in v *White Heat* (1949), furioznem, dobesedno "vročem" trilerju, poosebil, utelesil in prezental Walshevega kierkegaardovskega tuzemskega poraženca. Dosleden in svoji invertirani konceptiji sveta, ki s sprevačanjem in "zlorabo" žanrskih konvencij sprevača tudi postulate lincolnovske post-primitivne, post-mejaške oz. anti-mejaške Amerike, Walsh v *The Strawberry Blonde* prevzame shizoidni potencial enkrat že ekraniziranega Haganovega komada, da bi s Cagneyem kot prismojenim zobozdravnikom, na katerega stol sede njegov (spet uspešnejši) rival, v katerega ženo je zaljubljen vse od najstniških let, in z ekscentričnim sižejem ter še bolj ekscentričnim posedejem (retrospekcija na ljubezensko intrigo, ki se začne na zobozdravniškem stolu, je vsekakor eden najbolj nadrealističnih in najbolj ironičnih *trash* komentarjev elitističnega hiper-kiča v hollywoodski zgodovini), sprevrnil pojem *screwball* komedije in mu dal njegov pravi, etimološki pomen. V tej etimološki *screwball* komediji, ki s statičnim verbalizmom, za epoho značilno teatralnostjo in melodramatično afektacijo neposredno krši vse osnovne elemente aktualnega brzostrelnega *screwball* trenda, Cagney v drugačni preobleki znova pripoveduje o Eddijevi poraženski verziji sveta. Ta fatalistični, tragični eksistencialni lok bosta Walsh in Cagney osem let kasneje privedla do kulminativne "bele vročine". Cagneyeva ultimativna replika: "*Top of the world, ma!*", izrečena, tik preden bo streljal v rezervoar in povzročil eksplozijo, agresivneje od katerekoli druge figure, če izvzamemo poanto Aldrichevega *Poljuba smrti* (Kiss me Deadly, 1955), odslikava hladnovojni krč eisenhowerjevske Amerike, ki jo še vedno tlači japonska nočna mora. Baročni wellsovski finale – mati in sin v svetlobi apokalipse – je Walshev morda najkompleksnejši inverzibilni podvig. Walsh v tem filmu z ingeniozno surovostjo in s svojo specifično simulacijsko tehniko eksploatira freudovske psihoanalitične ojdipske kriterije in jih skozi odnos med Codyjem Jerratom (Cagney) in njegovo materjo (Margaret Wycherley) sprevača v njihovo sarkastično nasprotje. *White Heat* je eden najbolj mračnih filmov (v vodiču za bleferje bi lahko zlahka rekli "najmračnejši"! v zgodovini svetovne kinematografije, njegove pandane pa bi lahko iskali le zunaj ameriškega filma (Dreyer, Rossellini, Bresson, Ozu, novi nemški in španski film). Ob njegovi kompleksni stilsko-žanrski polituri in Walshevem trdem režijskem posedeju, ki daje posebno klinično težo psihoanalitičnemu sarkazmu, kjer faktičnost zapora drsi proti mentalno ukrivljeni kompresiji sanatorija, je še posebej pomembna zaključna sekvenca, ki, v nasprotju z elegično eshatološkim koncem *The Roaring Twenties*, prikaže incestuozno metafizično razsežnost apokaliptičnega orgazma, "razbeljene beline", identifikacije rojstva in smrti, prapočela in nastanka. Walsh s pridušeno parodično hipertrofijo privede svojega "poraženca" do najokrutnejšega starozaveznega psihoanalitičnega kamenjanja, s čimer mu uspe vse skupaj preobrniti v heroično tragičnost. *White Heat* je film, v katerem je Walsh svojo idejo sveta in svoj koncept filma pripeljal do manifestativne transparentnosti. V nekaterih drugih filmih Walsh v Cagneyjevem behaviorističnem antipodu Errolu Flynnu odkrije protagonista, ki s svojo antinomično konstitucijo (Flynn pripada panteonu moške seksipilnosti, ki ne izključuje



White Heat

niti biseksualno-orgijastičnih fantazem), projicirano v isto tragičnost, v isti fatalizem, utemeljen na neuravnoteženosti želja in možnosti, animaličnega in moralnega, legalnega in ilegalnega, celo na neuravnoteženosti racionalnega in iracionalnega, agnostičnega in teističnega, prikaže vso polnost Walsheve filmske filozofije. Če je Cagney nižja, Flynn pa višja paradigma Walshevega antropološkega sistema, je njun središčni, uravnotežujoči oponent na tej lestvici mitični Bogart. Vsakdo med temi igralci, Cagney (*The Roaring Twenties*, *The Strawberry Blonde*, *White Heat*, *Lion Is in the Streets* (1953)), Flynn (*They Died with their Boots on*, *Desperate Journey*, *Gentlemen Jim* (1942), *Norther Pursuit* (1943), *Uncertain Glory* (1944), *Objective, Burma!* (1945), *Silver River* (1948)) ali Bogart (*The Roaring Twenties*, *They Drive by Night*,

*High Sierra*), kar najbolj optimalno uteleša in s svojim fotogenijem emitira enega od planov Walsheve antropološke metafizike.

Bogart je dejansko "osrednji" lik le v eni, a zato v mnogočem najkristalnejši Walshevi mojstrovini – *High Sierra*. Po walshevsko paradoksnu vloga dillingerjevsko osamljenega in tragično izobčenega Roya Earla, kriminalca formata "državnega sovražnika št. 1", v tej ekranizaciji Burnettovega romana (scenarij je napisal John Huston, ki je svoj rokopis vabil prav na Walshevi filozofiji stila) sprva ni bila namenjena Bogartu. Napisana je bila za Georga Rafta, Bogartovega partnerja v Walshevem predhodnem remek-delu, *road-movieju They Drive by Night*, verjetno enem najvplivnejših in žanrsko najbolj receptiranih filmov v zgodovini kinematografije. Znotraj žanrskega koncepta te zgodnje lamentacije nad porazom individualistične vizije Amerike proti korporativističnemu totalitarizmu Walsh trideset let pred Sieglom *Ubijte Charleya Warricka* (Charley Varrick, 1973) gradi svoj inverzni četverkotnik in z neusmiljeno akribijo izpostavlja doktrino manipulacije z manipuliranimi. Dve ženski in dva moška, Bogart, razpet med svoj ogroženi ego, ki ga nadzoruje Ann Sheridan, in lojalnost Raftu, ki do maničnosti hipertrofira svojo nadarjenost. Raft proti Idi Lupino v "blowupiranem" čustvenem razmerju Bogart-Sheridan, vrh vsega vojna med moškimi in ženskami, v kateri se razprostre še eno polje Walshevih večkratnih preobratov vizure. Ko v svoji skriti maniri uporablja tehniko manipulacije z žanrskimi konvencijami in receptivnimi predsodki, Walshu retoriko mizoginije, praviloma sicer spolirane, zastrte z romantično erotiziranim klišejem *femme fatale*, uspe transponirati v sebi lastno poetiko. V nasprotju z moškim, ki s potlačitvijo dejanskih motivov svojih dejanj, svoje frustracije komprimira v patološke inhibicije in s tem projicira lažna razmerja, laingovske korelacije *imagea*, za katerimi ostajajo prikriti kompulzivni naboji karcinogenih, eksplozivnih implikacij, pa ženska skozi svojo strategijo "sebičnega gena", v svoji vaginalni filozofiji, iz svojega naročja ustvarja absolutno poezijo, kvintesenca eksistence. To, kar so Cagney, Bogart in Flynn za Walshev antropološko sprevrnjeni eros, sprevrženi univerzum v moškem smislu, je Ida Lupino v ženskem, tako v *They Drive by Night* kot v *High Sierra*, kjer je Bogart nepredvideno prevzel Raftovo mesto. Oglejmo si neki zgodovinski primer. Ko je bil v začetku štiridesetih nenavadni Raft znan po svojem obnašanju pervertiranega infanta, obnašanju nekakšnega maničnega Harolda Lloydja, zlega Cagneya, se je od njega še vedno pričakovalo, naj gre po sledi antologijskega *Brazgotinca* (kovanec, itd.) in (p)ostane nekakšna zlata kokoš nesnica epohe. Zaradi očitno paranoidno-shizofrenega potenciala, ki ga je misteriozni fotogenij dodajal njegovemu bolezenskemu portretu, je imel Raft (ob drugih razlogih) vedno slabe svetovalce in/ali agente. Če bi bil lahko *They Drive by Night* začetek njegove triumfalne serije, saj je avdio-vizualna pojavnost tega nenavadnega bitja ponujala številne možnosti Walshevi tehniki sprevačanja konvencij, je *High Sierra* definitivno njegov konec. Raft je zavrnil vlogo zaradi, lahko bi rekli, popolnega nerazumevanja Walsheve termitsko inverzivne dramaturgije, njegove poetike in njegovega genija. Raft, verjetno rahlo retardiran, navajen na hollywoodski mit *happy end*, po katerem mora zvezda sijati tudi prek mutacije "the end", je vlogo Roya Earla zavrnil, ker ta na koncu umre (mimogrede, v eni od najpretnesljivejših sekvenc v celotni zgodovini filma-akcije, v celotni zgodovini ameriškega filma). Po inerciji črne magije Raft za tem še



isto leto zavrne vlogo Sama Spadea v *Malteškem sokolu*, leto kasneje pa Bogartu brez boja, iz druge roke, ali bolje, iz svoje bebave dlani, prepusti še tretji niz, vlogo v "Rick Café Americain" (prvotni naslov *Casablanca*). Kljub uspehu filma *Nisva angela* (We're no Angels, 1938, Curtiz) je Bogart s svojim *heavy* stereotipom, s svojo v tridesetih v glavnem patetično in v dobrušni meri teatralično napetostjo, iritiral gledalce. Najpomembnejšo vlogo, vlogo Duka Manteja, v kateri je lahko pokazal svoj živalski genij, je pred srečanjem z Walshem (in hipnotiziranjem Rafta) ustvaril v filmu *Okameneli gozd*.

V nasprotju s tem se v *They Drive by Night* (tu moramo biti pozorni na idejo noči) odigra vse tisto, kar se bo zgodilo v predfilmskem življenju *High Sierra*. Treba je poudariti, da je scenarist tega filma, John Huston, z Bogartom (in svojim očetom) leta 1948 posnel okultno alkemično (gold) storijo *Zaklad Sierra Madre* (The Treasure of the Sierra Madre), v kateri Bogart, izstopajoč iz okvirov formiranega lika, sicer še vedno demonstrira teatraličnost z začetka kariere, vendar tokrat v funkciji hipnotičnega, transgresivnega, lunatičnega in magičnega (gold) ceremoniala. Film je bil posnet po romanu pisatelja (Traven), čigar identiteta ni bila nikoli razkrita. Gorovje v *Zakladu Sierra Madre* je zlatonosno, v *High Sierra* smrtonosno. Spektakularna smrt preganjane zveri, Roya Earla, v Bogartovi najsUPERIORNEJŠI (*underplay*) izdaji (Delon je Walsha bolje razumel kot Melville), s svojo epifanično razsežnostjo, eshatološko-panteistično intonacijo, lovi ravnotežje med domorodsko, indijansko metafiziko kontinenta-Amerike in krščanskim (katoliškim) kultom odrešitve. Ida Lupino in Bogart v Walshevi piramidi inverzij ležita eden na drugem. Mad Dog Roy je izgubljen med dvema vaginalnima strategijama, vendar Walsh z maestralnim lepomisom še enkrat zruši stereotip. Tako kot v Cagneyjevem primeru v *The Roaring Twenties* tudi tu znova naletimo na junaka, ki skuša preseči meje lastnega fatuma, označenega z "brezdanjo" krivdo. Kot v *The Roaring Twenties* je problem v moškem, ki želi, česar si ne zasluži, in zavrača, kar mu pripada; zaradi prvega trpi, drugo ga pelje v pogubo. Walsh konsekventno ruši opozicijo ženske kot vlačuge ali svetnice, redefinira in dezideologizira konotacije obeh figur. Če ne bi bilo filma *White Heat*, bi lahko bil *High Sierra* "top of high" Walsheve kariere. Podkrepi ga še western *Colorado Territory*, rimejk, resituiran v misteriozno obdobje "wild westa". Joel McCrea tu podoživlja Mad Dogovo usodo, razpet med dve animi, med dva ženska arhetipa erosa. Na eni strani je eros Virginie Mayo (Colorado Carson), na drugi seksualnost Dorothy Malone.

Med dvema panteističnima ekranizacijama Burnettovih romanov je Walsh s svojim tretjim idealnim protagonistom, Errolom Flynnom, igralcem, ki poseduje tako Cagneyevo energijo, Raftovo norost, Bogartovo moč in avtoriteto kot subordinirani etos Joela McCrea, realiziral serijo filmov, med katerimi si, poleg vojnega ciklusa z najvišjo točko v filmu *Objective, Burma!* (1945), ki s svojo vojno intrigo eksploatira aktualni paravojaški aspekt z nejasnimi implikacijami v diplomatsko-vohunsko-zarotniškoteoretskem trikotniku ZDA-Japonska-Britanija (bolj na splošno: Amerika-Azija-Evropa), posebno mesto zaslužita dve biografiji. V prvi, *They Died With Their Boots On* (1941), ki govori o fabulozno kontroverznem generalu Georgu Armstrongu Custerju, Walsh in Flynn z neponovljivo in neulovljivo furiozno eleganco na kar najbolj sproščujoč način predstavita tolstojevsko tezo o antinomičnem redu miru in vojne (kjer iz enega ni moč sklepati na

drugo in obratno). Druga, *Gentlemen Jim* (1942), biografija boksarskega šampiona Jima Corbeta, ki je že s svojim prhutavim razponom talentov izvorno walshevska figura, zadobi posebno ideološko in ironično noto (Amerika versus Amerika, sublincolnovska vs. postlincolnovska) v grotesknem dvoboju gentlemena Flynna in "toughfighterja" starega kova (*In Old Arizona*), fordovskega Johna L. Sullivana, ki ga igra Ward Bond, eden najbolj priljubljenih igralcev Fordovega klana. Flynnov obračun z Bondom, zmago sloga nad močjo, poze nad doktrino in igre nad bojem, ki sodi v red antologijskih razbijanj filmske rampe, je v skrajnih implikacijah verjetno razumel le John Ford. Veličina Walshevega sprevernjenega reda stvari je prav v tem, da *Gentlemen Jim* predstavlja globok *hommage* Fordovemu monumentu. Za razliko od *Objective, Burma!*, ko je bilo treba po končani vojni leta 1945 in Hirošimi zastavljati tudi bolj problematična vprašanja, so tudi v film o generalu Custerju in Jimu Corbetu (Flynn kot producent, torej) kljub Walshevemu mlačnemu nasprotovanju vgrajeni elementi vojne produkcije. Walsh si je v štiridesetih, podobno kot poprej v dvajsetih, pridobil kredit za naslednje(a) desetletje(a). Drugače kot v problematičnih tridesetih letih (ki bi jih bilo treba še podrobneje preučiti), Walsh v petdesetih z lahkotnostjo mojstra, ki je postavil vse oporne točke za svojo stavbo, uživa v "larpurlartističnih" čarih svojega stila. "Avanturizem" vse bolj prevladuje nad akcijo. Walsh se predaja svoji priljubljeni metafiziki prostranstev, ki gravitira bolj k ezoterični metafori Pacifika, kot da bi eksploatirala geostrateško funkcijo Atlantika. Od *Captain Horatio Hornblower* (1951), prek *The Lawless Breed* (1952) in *Blackbeard the Pirate* (1952), do *Sea Devils* (1953), Walsh re-kreira figure iz dvajsetih let, transformirajoč svoj "negative space" v eskapistične potopise o velikih španskih pomorščakih. Španija in Amerika, spojeni z morjem, tvorita celoto Walshevega sveta, ki temelji na duhu avtentične nomadske indijanske Amerike, h kateri se Walsh vrača skozi vso svojo kariero, saj je, kot vsi pionirji in velikani klasičnega Hollywooda, najprej in predvsem režiser vesternov. Ali ni (v kolikor sploh je film) vsak ameriški film vestern? Ali ni zadnji Walshev film, *A Distant Trumpet* (1964), le poplačilo dolga neke kinematografije, industrije in ideologije do sebe same, do svoje zgodovine in ontološke perspektive? *A Distant Trumpet* ni edini, je pa eden redkih filmov, ki dejansko, brez komercialnih pretenzij, in radikalno – Walshev (avtorski) svet pa je tak že po definiciji – odpira Pandorino skrinjico grandioznega genocida oz. ubijanja duha kontinenta. Le Walsh je lahko posnel najafirmativnejši film o generalu Custerju in najbolj odprto proindijansko elegijo, kakršna je *A Distant Trumpet*. To pa vsekakor ni bil edini razlog, zaradi katerega ga, za razliko od njegovega brata Georgea (sic!), ne najdemo omenjenega niti v eni sami vrstici prestižne klasične zgodovine ameriškega filma izpod peresa Lewisa Jacobsa (*The Rise of the American Film*). Kaj več bi si lahko želel avtor, ki je zrežiral več kot sto filmov, v katerih je vse le akcija in avantura? Je, z eskapističnega gledišča, sploh mogoče kaj več od bega iz zgodovine? •

Prevedel Saš Jovanovski

**Raoul Walsh: bio-filmografija\***  
 rojen 11. marca 1887 (New York, NY)  
 umrl 31. decembra 1980 (Simmi Valley, CA)



The Thief of Baghdad

The Roaring Twenties

Objective Burma!

A Distant Trumpet

**Nemi filmi**

- 1912 Life of Villa
- 1913 The Mystery of the Hindu Image
- 1913 The Double Knot
- 1914 The Life of General Villa
- 1914 His Return
- 1914 The Fatal Black Bean
- 1914 The Bowery
- 1915 The Death Dice
- 1915 The Regeneration
- 1915 Carmen
- 1915 Siren of Hell
- 1915 A Man for A' That
- 1915 The Lone Cowboy
- 1915 Home from the Sea
- 1915 The Greaser
- 1915 The Fencing Master
- 1915 The Celestial Code
- 1915 The Buried Hand
- 1915 A Bad Man and Others
- 1915 11:30 P.M.
- 1916 The Serpent
- 1916 Blue Blood and Red
- 1916 Pillars of Society
- 1917 The Honor System
- 1917 The Silent Lie / Camille of the Yukon
- 1917 The Innocent Sinner
- 1917 Betrayed
- 1917 The Conqueror
- 1917 The Pride of New York
- 1917 This Is the Life
- 1918 On the Jump
- 1918 The Prussian Cur
- 1918 Every Mother's Son / Eighteen to Forty-Five
- 1918 I'll Say So
- 1918 The Woman and the Law
- 1919 Evangeline
- 1919 Should a Husband Forgive?
- 1920 The Deep Purple
- 1920 From Now On
- 1920 The Strongest
- 1921 The Oath
- 1921 Serenade
- 1922 Kindred of the Dust
- 1923 Rosita (nenaveden)
- 1923 Lost and Found on a South Sea Island / Captain Blackbird
- 1924 The Thief of Bagdad (Bagdadski tatič)
- 1925 East of Suez
- 1925 The Spaniard
- 1925 The Wanderer
- 1926 The Lucky Lady
- 1926 The Lady of the Harem
- 1926 What Price Glory (Po čem je slava)
- 1927 The Monkey Talks
- 1927 The Loves of Carmen
- 1928 Sadie Thompson
- 1928 Me, Gangster
- 1928 The Red Dance
- 1929 Hot for Paris
- 1929 The Cock-Eyed World

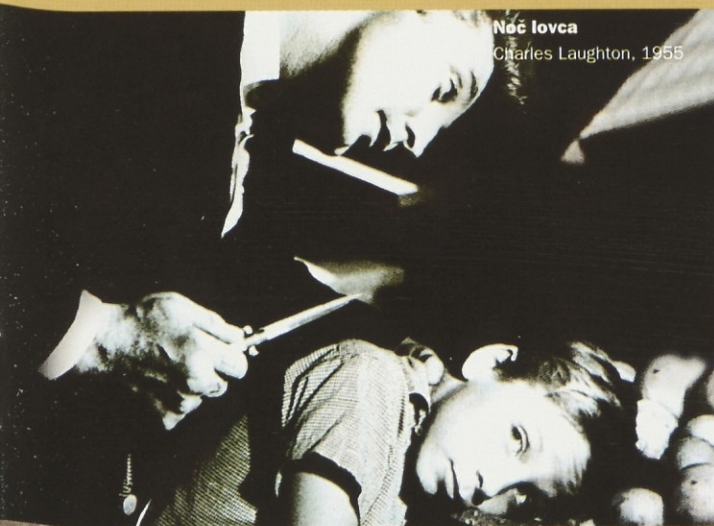
**Zvočni filmi**

- 1929 In Old Arizona
- 1930 The Big Trail
- 1931 The Man Who Came Back
- 1931 La Gran jornada

- 1931 Women of All Nations
- 1931 The Yellow Ticket
- 1932 Me and My Gal
- 1932 Wild Girl
- 1933 Going Hollywood
- 1933 Sailor's Luck
- 1933 The Bowery
- 1935 Every Night at Eight
- 1935 Baby Face Harrington
- 1935 Under Pressure
- 1936 Klondike Annie
- 1936 Big Brown Eyes
- 1936 Spendthrift
- 1937 O.H.M.S. / You're in the Army Now
- 1937 Jump for Glory / When Thief Meets Thief
- 1937 Artists & Models
- 1937 Hitting a New High
- 1938 College Swing
- 1939 St. Louis Blues / Best of the Blues
- 1939 The Roaring Twenties (Divja dvajseta leta)
- 1940 Dark Command (Črna komanda)
- 1940 They Drive by Night
- 1941 High Sierra
- 1941 Manpower
- 1941 They Died with Their Boots On (Umrlj so v škornjih)
- 1941 The Strawberry Blonde
- 1942 Gentleman Jim
- 1942 Desperate Journey
- 1943 Northern Pursuit
- 1943 Background to Danger
- 1943 Action in the North Atlantic (nenaveden)
- 1944 Uncertain Glory
- 1945 Salty O'Rourke
- 1945 San Antonio (nenaveden)
- 1945 Objective, Burma! (Pustolovščine v Burmi)
- 1945 The Horn Blows at Midnight
- 1946 The Man I Love
- 1947 Pursued (Preganjani)
- 1947 Cheyenne / The Wyoming Kid (Cheyenne)
- 1948 Silver River
- 1948 Fighter Squadron
- 1948 One Sunday Afternoon
- 1949 Colorado Territory
- 1949 White Heat (Velika vročica)
- 1950 Montana (nenaveden)
- 1951 Along the Great Divide (Ob veliki ločnici)
- 1951 Captain Horatio Hornblower (Kapitan Horatio Hornblower)
- 1951 The Enforcer
- 1951 Distant Drums (Oddaljeni bobni)
- 1952 The World in His Arms
- 1952 The Lawless Breed
- 1952 Glory Alley
- 1952 Blackbeard, the Pirate
- 1953 Sea Devils
- 1952 A Lion Is in the Streets
- 1953 Gun Fury
- 1954 Saskatchewan
- 1955 Battle Cry
- 1955 The Tall Men
- 1956 The Revolt of Mamie Stover
- 1956 The King and Four Queens
- 1957 Band of Angels (Tolpa angelov)
- 1958 The Sheriff of Fractured Jaw
- 1958 The Naked and the Dead (Goli in mrtvi)
- 1959 A Private's Affair
- 1960 Esther and the King
- 1961 Marines, Let's Go
- 1964 A Distant Trumpet (Klic trobente)

\* V tekstu navajamo zgolj izvirne naslove Walshevih del, saj je bilo pri nas predvajanih – in prevedenih – le malo njegovih filmov. Tisti, ki imajo "uraden" slovenski prevod, so v filmografiji navedeni v oklepaju.

# napoved sezone 2002–2003



**Noč lovca**  
Charles Laughton, 1955



**Salò ali 120 dni Sodome**  
Pier Paolo Pasolini, 1975



**Laži**  
Sun-Woo Jang, 1999



**Bomo videli**  
Jacques Rivette, 2001

## retrospektive

**Maya Deren** (september) – več na straneh 2 in 3

**Digitalni film** (oktober–november) – v okviru Jesenske filmske šole

**Sodobni japonski film** (november) – v okviru 13. Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala (LIFFE)

**Hou Hsiao-hsien** (januar)

**ARTE** – 10 let (februar)

**Živojin Pavlović**

**Preston Sturges**

**Jan Švankmajer**

**Satyajit Ray**

**Jean Vigo**

**Werner Herzog** – dokumentarni opus

**Béla Tarr**

## novi nakupi slovenske kinoteke in distribucija kinoteka

**Dr. Strangelove (Dr. Strangelove: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)**, r Stanley Kubrick (Velika Britanija, 1963)

**Bomo videli (Va Savoir)**, r Jacques Rivette (Francija, 2001)

**Cvet tisoč in ene noči (Il Fiore delle mille e una notte)**, r Pier Paolo Pasolini (Italija, 1974)

**Hladne kaplje na vroče kamne (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes)**, r François Ozon (Francija, 2000)

**Jules in Jim (Jules et Jim)**, r François Truffaut (Francija, 1961)

**Izkoristek časa (L'Emploi du temps)**, r Laurent Cantet (Francija, 2001)

**Laži (Gojltmal/Lies)**, r Sun-Woo Jang (Južna Koreja, 1999)

**Mihael (Mikaël)**, r Carl Theodor Dreyer (Nemčija, 1924)

**Modri žamet (Blue Velvet)**, r David Lynch (ZDA, 1986)

**Noč lovca (The Night of the Hunter)**, r Charles Laughton (ZDA, 1955)

**Nostalgija (Nostalghia)**, r Andrej Tarkovski (Italija/Fra/SZ, 1983)

**Salò ali 120 dni Sodome (Salò o le centoventi giornate di Sodoma)**, r Pier Paolo Pasolini (Italija, 1975)

## mesečne nanizanke

**animateka** – večeri animiranega filma

**dan Kinopolličana/ke** – dnevni spored po želji izbranega člana ali članice Kinopolisa

**daneyeva potovanja** – posvetilo pokojnemu francoskemu filmskemu kritiku Sergeu Daneyu, ki nas popelje skozi izbrano zgodovino filma d-day: dan za dokumentarec – organiziran po tematskih sklopih ali delih posameznih avtorjev, osrednjih figur dokumentarnega filma, preteklega in sodobnega

**ekran 40** – filmi po izboru članov uredništva Ekрана ob praznovanju štiridesetletnice revije

**kino-integral** – vodič skozi opuse režiserjev, ki jim snemanje filmov ne pomeni zgolj pripovedovanja zgodb, temveč način življenja

**kino-uho** – večeri nemega filma z glasbeno spremljavo v živo iz zakladnic slovenske kinematografije in novi slovenski film

**odprto platno** – odprt mesečni termin v katerem lahko vsakdo necenzurirano predstavi svoja filmska ali video dela (vsak zadnji dan v mesecu)

**večeri sfa** – novosti in zanimivosti iz filmskega fonda Slovenskega filmskega arhiva

## gostujoči festivali

**Mesto žensk** – 8. mednarodni festival sodobnih umetnosti (filmski spored): 7.– 18.10.2002

**13. LIFFE** – Ljubljanski mednarodni filmski festival: 11.– 24.11.2002

**18. Festival lezbičnega in gejevskega filma**: 1.– 8.12.2002

# kinoteka

slovenska kinoteka, miklošičeva 38, 1000 Ljubljana

tel. 01/43.42.500, faks 01/43.42.501

email: kinoteka@kinoteka.si

www.kinoteka.si

man without a past, režija aki kaurismäki

