

stanley kubrick



Kubrick na snemanju Dr. Strangelova

simon popek

Samuel Fuller je v Godardovem *Norem Pierrotu* (*Pierrot le fou*, 1965), v eni najznamenitejših izjav o filmu, sedmo umetnost opisal takole: "Film je bojišče: ljubezen, sovraštvo, akcija, smrt. Z eno besedo, emocija." Kubrick bi se s tem nedvomno strinjal; kot človek, ki je vso svojo energijo usmeril v kreativni proces, kot avtor, ki je projekte koncipiral in pripravljal tudi po leto dni in več, ob tem do potankosti naštudiral najmanjše detajle in mimogrede prebral na stotine strokovnih knjig, je na snemanju funkcioniral kot vrhovni poveljnik, kot general, ki upravlja s svojo vojsko. "Ni dvoma, v kakšnem drugem življenju bi bil Kubrick vojaški poveljnik," je dejal Malcolm McDowell, zvezda *Peklenske pomaranče*. Od tod njegova želja po popolnem nadzoru lastnega dela in ljudi, s katerimi je delal. Ko si je izbral sodelavca, si ga je najprej podredil s pogodbo, v kateri je običajno stala točka, da ne sme zapuščati Velike Britanije (kjer je Kubrick posnel vse svoje filme od *Lolite* naprej) brez njegovega osebnega dovoljenja. Skozi Kubrickove roke je šlo dobesedno vse, kar se je nanašalo na film, in ko je bil film posnet, zmontiran in pripravljen za distribucijo, se je detajlni nadzor šele dobro pričel. Biografije, ki razširjajo legende o njegovih postopkih, dlakocepskih zahtevah in nemogočih metodah, gotovo pretiravajo, a mnogo je resničnega, kar je v intervjujih priznaval tudi režiser sam. Ključni film v tej diskusiji je kakopak *Barry Lyndon*, logistična in tehnična mojstrovina; zanj so mu pri Zeissu skonstruirali posebno občutljivo lečo (dvakrat bolj občutljivo od takratnih najvišjih standardov), s pomočjo katere je v interierjih lahko snemal zgolj ob svetlobi sveč. Kubrick je imel seveda popolnoma prav, da je za projekcije svojega filma zahteval najvišje standarde – od Londona, Pariza, do Nove Zelandije. Legenda pravi, da je imel doma spisek vseh svetovnih kinodvoran, kjer naj bi vrteli njegove filme, in njihovo tehnično usposobljenost. Ker so bile za kvalitetno projekcijo *Barryja Lyndona* potrebne posebne maske, ki bi okvir 1,66:1 projicirale, kot je treba, jih je tehnično neustreznim dvoranam priskrbel pred začetkom distribucije. Zaradi druge kaprice (Kubrick je to potrdil) je za neki newyorški kino zahteval, da se zid ob platnu prebarva s črno barvo, ker naj bi odbijanje svetlobe motilo projekcijo, ipd. Nekatere trditve so seveda močno pretirane in jih je režiser v redkih intervjujih, ki jih je v zadnjih petindvajsetih letih sploh dal, demantiral; mnoge je "le" korigiral, druge pa priznal.

Primer popolnega pretiravanja je trditev, da je osebno nadzoroval izdelavo vsake kopije, ki je šla v distribucijo, kar je popolnoma nemogoče. Kubrick je enostavno postavljali standarde, ob tem pa občasno preverjal kvaliteto; ponavadi je preveril prvi in zadnji kader vsakega koluta filma pri prvi kopiji iz določene serije, zavzeto pa je sodeloval tudi pri ostalih tehničnih posegih. Podnapisi so ponavadi predstavljali določen problem, saj je bil mnenja, da lahko v posameznem napisu spraviš le določeno število znakov, ne da bi s tem motil normalno recepcijo filma. Pod kontrolo je imel preostale postproduksijske in distribucijske posege, vse od izdelave nekajminutnih napovednikov, plakatov idr.

Kubrick je imel popolno kontrolo pri vseh svojih filmih, razen pri *Spartaku*, h kateremu ga je pritegnil koproducent in zvezda filma, Kirk Douglas, potem ko je odpustil prvotnega režiserja, Anthonyja Manna. Umetniški nadzor, nekonformizem in *final cut* je bilo vedno prvo Kubrickovo vodilo. Prva celovečerca je tako ali tako financiral in produciral sam (s pomočjo družine in prijateljev), nato pa je spoznal mladega in ambicioznega producenta Jamesa B. Harrisja, s katerim je posnel tri filme, *Rop brez plena*, *Steze slave* in *Lolita*. Njuno sodelovanje se je s Kubrickovo selitvijo v Anglijo prijateljsko zaključilo, prav v času sodelovanja s Harrisom pa je Kubrick najbolj občutil trdi kruh kreativne neodvisnosti. Hollywood je sicer pristal na njegove zahteve, toda pod pogojem, da se odreče plačilu in pristane na odstotke od dobička. Njun prvi resnični hit je bila *Lolita*, popolno finančno neodvisnost tudi med samo produkcijo pa je Kubrick pridobil šele z *Odisejo*, ki je, presenetljivo, postala dotlej največji MGMov hit vseh časov. Pričelo se je sodelovanje z Warnerjem, ki mu je Kubrick ostal zvest do konca, in nastala je ena najznamenitejših pogodb v filmski industriji. Warner se je zavezal, da bo financiral projekte po Kubrickovi lastni izbiri, zavedajoč se, da bodo od predpriprav do premiere minila dolga leta, neskončna snemanja in številne prekoračitve proračuna. Kubrick bo prejel štirideset odstotkov od dobička filma in *final cut*, čeprav bi to pomenilo, da bi film prejel nekomercialno oznako X. Izkazalo se je, da je Kubrick še kako ekonomičen režiser z visoko stopnjo odgovornosti; običajno je sicer prekoračil tako proračun kot snemalni načrt, toda Warnerjevi šefi so si dobesedno kupili kvaliteto. Ko je prvotni proračun *Barryja Lyndona* iz začetnih 2,5 milijona dolarjev narasel na 8 milijonov, in ko je vse kazalo, da bodo ob koncu snemanja stroški znašali 11 milijonov, so Warnerjevi šefi to resignirano komentirali takole: "Če moramo izbirati med povprečnim filmom, ki nas bo stal 8 milijonov, in med mojstrovino, ki nas bo stala 11, potem res ne moremo odtegovati sredstev, ki jih Stanley potrebuje, da dobro opravi svoj posel." *Barry Lyndon* je bil edini Kubrickov flop pri Warnerju in največji v karieri, sicer pa so bili z njim lahko zadovoljni. *Pekleno pomarančo* je bil zaradi kočljive literarne predloge Anthonyja Burgessa, za katero je film prejel certifikat X, pripravljen posneti za majhen denar in večinoma na lokacijah, *Sijanje* in *Full Metal Jacket* sta izpolnila pričakovanja in celo za *Široko zaprte oči*, ki držijo rekord za najdaljše kontinuirano snemanje v zgodovini (približno osemnajst mesecev), se bodo stroški 65. milijonov povrnili.

Kubrick, stroji in okvare

Kubrickova mentalna in fizična izoliranost sta posledica racionalne življenjske odločitve. Je neskončen občudovalec strojev, mašinerije, tehničnih pripomočkov. Toda obenem se zaveda, da se stroji pokvarijo, da so "nagnjeni" k napakam, defektom. To spoznanje je nedvomno rdeča nit njegovega opusa. Kompleksnosti mašinerije in nagnjenosti k okvari Kubrick ni uvedel šele s svojimi "tehnološkimi" filmi, kot sta *Strangelove* ali *Odiseja*, temveč jo je morda v najboljšem smislu uvedel že v *Ropu brez plena*, kjer vse, vsak detajl v perfektno skonstruiranem roparskem načrtu, spominja na kompleksnost HALovega uma ali blaznega načrta Jacka D. Ripperja. Pravzaprav je genialni načrt Johnnyja Claya (Sterling Hayden) že v osnovi poln potencialnih lukenj in kot tak usojen, da spodleti; ne mislim logističnih lukenj, temveč operativne. Že kmalu izvemo, da vsaj dva od petih roparjev skrivata težke psihološke motnje: očetovska in homoseksualna navezanost Ungerja (Jay C. Flippen) do Johnnyja ostaja vseskozi potlačena, čeprav jo prisotnost Johnnyjevega dekleta še bolj razdraži; George (Elisha Cook, jr.) svojo spolno ljubosumnost

do žene enako kontrolira do izvršitve ropa, nato pa eksplodira. Kubrick v paralelnih sekvencah že zelo zgodaj predstavi načrt, ki ga imata Sherry in njen ljubimec Val (Vince Edwards); ta grozi popolnemu načrtu roparjev ter temelji na modelu "proti-načrta" in je kot tak pogojen z uspešnostjo ropa družine, ki jo napadata. Z zelo zgodnjo predstavitvijo "proti-ropa" in mešanjem obeh smo torej priča reflektivnim interakcijam sistema znotraj sistema, spletke znotraj spletke ter – če hočete – zgodb znotraj zgodb.

Kubrick, evropska senzibilnost in Dunaj

Kubrick razen dveh filmov-noir, *Morilčevega poljuba* in *Ropa brez plena*, nikoli ni posnel "ameriškega" filma v estetskem smislu – niti v času, ko je še živel v New Yorku. Njegova kulturna perspektiva je bila od nekdaj evropska, spogledovala se je z avstroogrskim imperijem in *fin-de-siéclouskim* Dunajem, kar ne preseneča, saj je njegova družina izvirala prav od tam. Odtod njegovo občudovanje Maxa Ophülsa in Straussa (Johanna in Richarda), pa Nabokovova *Lolita* in že zgodnji interes za Arthurja Schnitzlerja, po čigar romanu *Traumnovelle* je posnel svoj zadnji film, *Široko zaprte oči* – seveda pa ni postavljen na Dunaj, temveč v New York (posnet v Londonu), kakor se tudi ne odvija koncem 19. temveč 20. stoletja. Tu je še življenjska obsesija z Napoleonom (potrjuje tezo o "generalu Kubricku"), čigar življenje je za ekranizacijo pripravljaval od sredine šestdesetih naprej in do katerega realizacije, žal, ni prišlo nikdar, pa seveda dokončna preselitev v Anglijo leta 1962, ki jo je med drugim



Steze slave



Morilčev poljub: Frank Silvera



Strah in poželjenje

utemeljeval z besedami: "London je eno izmed treh najprimernejših mest na svetu, če se ukvarjaš s filmom." Bučnosti Hollywooda ni prenašal, New York pa po njegovem ni imel primernih studijskih in tehničnih zmogljivosti. Ne gre seveda pozabiti, da je tudi *Steze slave* v celoti posnel v Nemčiji, v bližini Münchna.

Na tem mestu je seveda nemogoče prezreti še eno "legendo" – kako je namreč Kubricku po preselitvi uspelo vse filme posneti v radiju petdesetih kilometrov od doma. Studiji Elstree so bili resda blizu, toda v tem krogu je nastala tudi večina eksterierjev – tudi mnogi eksotični, npr. podoba Vietnama za *Full Metal Jacket* ali prazgodovinska pokrajina za uvodno epizodo *Odiseje*, "The Dawn of Man". Le enkrat se je Kubrick pustil prepričati v potovanje. *Barryja Lyndona*, katerega dobršen del je postavljen v eksterier, so pričeli snemati na Irskem, toda po resnih grožnjah IRE je bila ekipa prisiljena snemanje dokončati v Angliji. Z izjemo *Barryja Lyndona*, *Peklenske pomaranče* in seveda *Odiseje* so vsi Kubrickovi "angleški" filmi postavljeni v ZDA; da bi se izognil napačnim interpretacijam okolja, je običajno pošiljal asistente in snemalno ekipo v ZDA, da bi posneli tipično ameriško pokrajino (avtoceste, črpalke...), ki jo je potreboval za *Lolito*, pa gorsko cesto za *Sijanje* itd.

A vrtno se h Kubrickovi evropski senzibilnosti in dunajskim koreninam, ki so še posebej očitne v *Odiseji* in na katere je opozoril že Jacques Goimard. Za razliko od ostalih "Dunajčanov", ki so se preselili v ZDA (Fritz Lang, Otto Preminger, Josef von Sternberg, Eric von Stroheim) in ki so v ameriškem obdobju prekinili večino vezi z dunajsko kulturo, je Kubrick kot "zgolj" potomec avstroogrskih prednikov, rojen v Bronxu, v svojih filmih veliko močneje reflektiral tamkajšnjo kulturo. Kubrick torej ni bil "neposredni Dunajčan", niti se ni razglašal zanj, toda v sebi je nosil virus – virus dunajske civilizacije kot "civilizacije tišine" oziroma "civilizacije nepričakovanega". In *Odiseja* je takšen film, film tišine, film podob, rojenih iz nezavednega, film, ki negira kakršnokoli mentalno konstrukcijo. Da so ljudje *Odisejo* razglašali za filozofsko interpretacijo vesolja in neskončnega, je znano dejstvo; da so iskali sorodnosti s Freudovo (še en Dunajčan) interpretacijo sanj, prav tako. Morda od tod izvira lik dr. Floyda, ki ga v filmu prvič upogledamo v breztežnem stanju, globoko spečega, v tišini vesolja, v neverbalnem stanju; njegove sanje niso izražene. In ko se v enem najbolj slavljениh montažnih rezov vseh časov, ko se padajoča kost, ki jo je primat štiri milijone let nazaj zalučal v zrak, spremeni v elegantno oblikovano vesoljsko ladjo v letu 2001, se oglasi *Modra Donava* Johanna Straussa (tretji Dunajčan). Kubrick s tem zaokroži "dunajsko glasbeno šolo" – film odpre *Zaratustra* Richarda Straussa, našega četrtega Dunajčana –, počasi rotirajoči se satelit, ogromno dvojno kolo, pa evocira podobo vrtiljaka v dunajskem Praturu.

Kubrick in ženske

Že prizor v *Morilčevem poljubu*, kjer se gangsterji v skladišču znašajo nad zvezano Glorio (Irene Kane) nas napeljuje na misel, da je Kubrick v svojih filmih ženske dosledno predstavljal kot nemočni objekt (spolnega) izživljanja. Takšno je zajeto dekle (Virginia Leith) v *Strahu in poželjenju*, pa Varinia (Jean Simmons), sužnja in kasnejša Spartakova žena; nemško dekle (igrala jo je Susanne Christian,

Kubrickova bodoča – tretja – žena), ki je na koncu *Stez slave* v taverni prisiljena peti francoskim vojakom; takšni sta poslana gospa Alexander in z ogromnim penisom ubita 'Cat Lady' v *Peklenski pomaranči*. Podobno brutalizirana je Vietkongovka na zaključku *Full Metal Jacket*, da ne omenjamo Kubrickove največje žrtve, Wendy Torrance (Shelly Duvall) v *Sijanju*. V *Loliti* in *Barryju Lyndonu* so ženske ustrezljive in malodane zaslužjene – Charlotte Haze (Shelley Winters) v prvem in Lady Lyndon (Marisa Berenson) v drugem, medtem ko so v vseh ostalih filmih – *Odiseji*, *Ropu brez plena*, *Doktorju Strangelovu* – za zgodbo nepomembne ali povsem odsotne. Edina močnejša ženska karakterja lahko iščemo v *Široko zaprtih očeh* in *Ropu brez plena* (v drugem precej manj); oba lika v odnosu do zgodbe in partnerjev funkcionirata na principu ljubosumja – v prvem ga žena Alice Harford (Nicole Kidman) lansira s svojo spolno fantazijo (sanjami), v drugem (Marie Windsor) z distanco, žaljivkami in izsiljevanjem.

Kubrick in off-glas: Narativni off-glas (*voice-over*) je bil režiserjev priljubljeni narativni pripomoček od samega začetka kariere; seveda je bil za potrebe vsakega filma ustrezno modificiran, saj ni funkcioniral zgolj na osnovni ravni podajanja informacij, marveč je s svojim tonom zaključeni celoti nemalokrat dodal ključne emocionalne attribute. Še najbolj mehaničen, informativen je off-glas v kratkometražnem prvencu *Dan obračuna*, kar ne preseneča, saj je Kubrick film koncipiral za tisti čas popularno serijo *March of Time*, po njeni ukinitvi pa distribucijske pravice prodal RKOju in njihovi dokumentarni seriji *This is America*. *Strah in poželjenje* edini kombinira dva načina off-naracije, uvodni "voice-of-God" glas in kasnejše samogovore Maca (Frank Silvera). *Morilčev poljub* prezentira prvoosebni glas Davyja (Jamie Smith), *Rop brez plena* neidentificirani objektivni glas v tretji osebi. V *Loliti* off-glas glavnega protagonista Humberta Humberta (James Mason) poskrbi zgolj za zagon naracije in se kasneje ne pojavlja več, prav tako nam glas neidentificiranega naratorja v *Stezah slave* na začetku poda zgodovinsko ozadje dogodkov. V *Strangelovu* nas glas seznanja z "Doomsday machine" in razloži sistem SAC, medtem ko je v *Peklenski pomaranči* Alexov (Malcolm McDowell) prvoosebni glas kar glavni motor filma; razlaga nam, kaj vidimo, in podaja lastne občutke. V *Full Metal Jacket* glas Jokerja (Matthew Modine) občasno prebere odlomke iz romana Gustava Hasforda, na čigar predlogi je film zasnovan, in je med vsemi Kubrickovimi offi še najmanj potreben, saj zgodbi ne doda nič ključnega. Nesporno najizvirnejši način off naracije se pojavlja v *Barryju Lyndonu*. Prav ironični in mestoma kar cinični glas naratorja vnaša v sicer rigidno formo elemente komične distance. Pravzaprav je takšen že kar uvodni kader: v perfektno perspektivno postavljenem kadru s precejšnje distance prisostvujemo dvoboju s pištolami. Osebe v kadru so zaradi oddaljenosti povsem neidentificirane, in medtem ko v ozadju slišimo napotke sekundantov, nam glas naratorja prične pripovedovati zgodbo Raymonda Barryja, "čigar očetu bi bila uspešna profesionalna kariera zlabka zagotovljena...". Po puku obeh pištol oseba v levem kotu pade in šele takrat off-glas zaključi svojo misel: "...če njegov oče ne bi padel v strelskem obračunu!" Kubrick

“nastavi” tako ton kot namen glasu s tem, ko gladalca pripravi do tega, da Barryjevo zgodbo spremlja z distancirane perspektive “vsevednega” off-glasu. Narator hkrati razlaga historični ambient, v katerem se zgodba odvija (sedemletna vojna), in interpretira notranje stanje ter motivacije Redmonda Barryja. Barryjevo hitro emocionalno okrevanje po ločitvi od matere narator npr. argumentira takole: “Noben fantič, ki prvič v življenju čuti svobodo, v žepu pa nosi dvajset gvinej, ne more biti žalosten.”

Samo v *Peklenski pomaranči* je glas naratorja integralni del diskurza; pomaga nam, da razvijemo odnos do karakterja, kateremu glas pripada. V primeru *Barryja Lyndona* nam off-glas nemalokrat govori o stvareh, ki jih nismo videli, a so za potek zgodbe pomembne in o njih ne bi vedeli ničesar, če nam tega ne bi povedal narativni glas.

Povedano drugače, narator *Barryja Lyndona* je del drugega diskurza, je pripovedovalec neke druge zgodbe, pogosto vzporedne s tistim, kar vidimo na platnu. Še večkrat pa taisti glas negira podobe na platnu oziroma nam postreže z več informacijami, ki so kontradiktorne tistemu, kar vidimo. Barva off-glasu in njegove intepretacije se, tako kot film, deli na dva dela; v prvem vzpostavlja atmosfero komične usode in ironije, medtem ko v drugem komentariji postajajo očitno simpatetični in zvišujejo pomen tragične ironije.

Pravo nasprotje offu v *Barryju Lyndonu* predstavlja glas naratorja v *Ropu brez plena*: klinično hladen glas nam servira esencialne informacije za potek zgodbe. Taisti glas hkrati funkcionira kot nekakšna “slišna nota”, na katero Kubrick uglašuje preostanek filma, in prav ta “takt”, ki ga glas diktira, mestoma spominja na avtentičnost propagandnih *newsreel*ov, ki jih je v *News on the March* sekvenci v *Državljanu Kanu* (*Citizen Kane*, 1941) uspešno parodiral že Welles. V *Ropu brez plena* glas funkcionira predvsem kot refleksivna ironija, toda njegova “vsemogočnost” in “vsevednost” sta omejeni na zunanja in časovna gibanja karakterjev in dogodkov.

Narativni glas je brezoseben in povsem nevtralen, njegova brezemocionalna objektivnost pa deluje predvsem kot slišna ura, ki odšteva čas znotraj mehanske logistike Johnnyjevega plana; tako rekoč se ne razlikuje od napovedovalca na hipodromu, še enega brezosebne glasu. A prav ta objektivni glas je najbolj varljiv, zavajajoč, saj je njegova “natančnost” skrajno omejena: narator ima nekaj informacij o času, ne pa tudi o prostoru (podobno kot v *Barryju Lyndonu*, *Stezah slave* ali *Strangelovu*); tako napovedovalčev glas ob uboju konja ob stezi izraža zmedenost, medtem ko gledalec pozna skrito resnico. Pričujoči primer potrjuje domnevo, da je v Kubrickovem svetu razumevanje misterija stvar vizualnega konteksta in ne besede.

Večina filmov, v katerih klasičnega narativnega glasu ne najdemo (*Odiseja*, *Sijanje*), operira s pisnimi vmesniki, mednapisi, ki ponovno niso zgolj informacijski znaki, marveč temeljito posegajo v zgradbo in ritem filma; med njimi najočitnejši primer najdemo v *Sijanju*, ki operira s številnimi mednapisi na črnem ozadju:

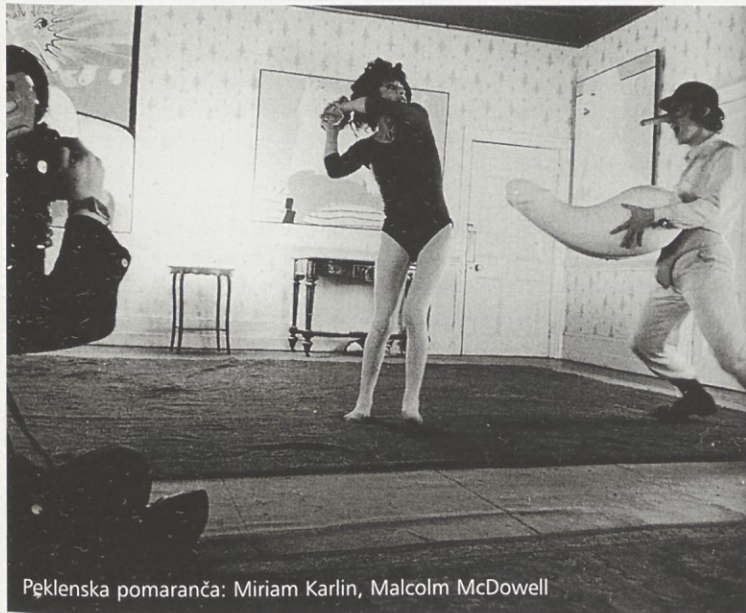
- Prolog: najavna špica
- Prvi del: “Intervju” in “Dan zapiranja”
- Drugi del: “Mesec dni pozneje” / “Torek” / “Četrtek” / “Sobota” / “Ponedeljek” / “Sreda”
- Tretji del: “8 zjutraj” in “4 popoldne”
- Epilog: dve zamrznjeni podobi Jacka (v naravnem labirintu in na sliki z letnico 1921)

Takoj seveda opazimo, kako se potek dogodkov stopnjuje od mesecev do dni in posameznih ur; gre za proces časovne redukcije in intenziviranja, ki se neizogibno približuje trenutku, ko Jackova norost eksplodira. Ti mednapisi so torej ustrezne narativni element, v svoji “hladnosti” in “objektivnosti” pa nič manj učinkoviti kot denimo off-glas v *Ropu brez plena*. *Široko zaprte oči* tako (poleg *Spartaka*, ki pa, kakor vemo, ni “Kubrickovo delo”) ostajajo absolutno edini Kubrickov film, ki naracije ne intenzivira ne z offom ne z mednapisi.

Kubrick in konstrukcija prostorov

Skoraj vsi Kubrickovi filmi temeljijo na literarnih predlogah, toda v njegovem primeru ne gre nikoli za klasično ekranizacijo, za “scenaristične filme” v pejorativnem pomenu besede. Kot je sam večkrat poudarjal, se nikoli ni želel lotevati znanih literarnih del, mojstrov in (izjema je *Lolita*), temveč je vedno izbiral “romane z napakami”, “nepopolna literarna dela”, pri katerih je običajno vzel zgolj narativno bistvo, projekt pa nadgrajeval s sredstvi vidne in slišne komunikacije. Kot je predlagal že Kolker, je bistvo njegovega prevoda iz literarne v filmsko formo prav način, kako okrog karakterjev skonstruira kompleksno prostorsko realnost; ta jih obkroži in določi stanje njihovega bitja. V njegovih filmih o karakterju izvemo veliko več prek njegovega načina, kako naseljuje določen prostor, kot prek tistega, kar v filmu izgovori. Izjema je *Doktor Strangelove*, precej dialoški film, kar ne preseneča, saj gre za politično satiro, v prid zgornji tezi pa govori truma njegovih filmov: *Odiseja*, *Barry Lyndon*, *Sijanje*, *Široko zaprte oči*. Kot opazimo, gre večinoma za filme, v katerih ni off-glasu, obenem pa celo zgodnja primera (*Morilčev poljub*, *Rop brez plena*) v svoji umazani *noir* ikonografiji lepo ilustrirata režiserjevo metodo konstruiranja kompleksne prostorske realnosti. Kubrick potemtakem predstavlja kinematografijo prebivališč in ritualov, prevladujočih interierjev in zapletenih manevrov ter seveda kinematografijo izgube človeške kontrole – in natanko vse to je združeno v *Široko zaprtih očeh*, filmu natančno skonstruiranih interierjev, začasne izgube identitete, ritualnih “maš”.

Prav slednje je mogoče usodno povezati z vse večjo abstrakcijo v naraciji in kinematografskih strukturah Kubrickovih filmov, ki se prične že takoj v *Stezah slave*, najkasneje pa po *Loliti*. Sentimentalnost in melodrama iz njegovega dela kmalu povsem izgineta, karakterji so vse manj psihološko motivirani – vsaj manj, kot smo vajeni v ameriškem filmu tistega časa – in so plod obsesivnih



Peklenska pomaranča: Miriam Karlin, Malcolm McDowell



Stezhe slave: Wayne Morris, Kirk Douglas

ter maničnih idej, realiziranih v človeških formah, so zgolj funkcije prostorov, ki jih naseljujejo. Bowman in Poole v *Odiseji* ali Jack Torrance v *Sijanju* bi bila prešibka argumenta, saj sta oba filma koncipirana kot konstrukta prostorske dominacije nad človekom. Veliko bolj zanimivo je pokukati v svet *Barryja Lyndona*, v "humanizem in razsvetljenstvo" 18. stoletja, ki bi ga pričakovali od vsakega drugega režiserja – le od Kubricka ne. Dovolj je, da ošvrknemo razmerje med Redmondom Barryjem, po poroki z Lady Lyndon preimenovanega v Barryja Lyndona, njuno tako rekoč neobstoječe razmerje, ki ga Kubrick takoj po poroki z Barryjevim puhanjem pipe in čustveno odsotnostjo označi kot pogubljenega. Dovolj sta tudi dve zgovorni dejstvi; prvič, da smo deležni le enega konkretno emocionalnega prizora med Barryjem in njegovim ljubljanim sinom – podobno kot v *Sijanju*, kjer pa je tovrstna odtujenost pričakovana, saj gre za žanr grozljivke –, in drugič, da Lady Lyndon v celem filmu ne spregovori več kot nekaj besed, kar predstavlja radikalen padec v odstotkih verbalne komunikacije v primerjavi z *Odisejo*, ki "premore" v svoji dolžini 134. minut le 40 minut dialoga. Za *Odisejo* se ponavadi reče, da ima minimalno količino dialoga, precej redkeje pa se izpostavlja jezik, ki ga film gledalcu prinaša prek pisanih sporočil, računalniške grafike, matematičnih formul in konfiguracij.

Kubrick, Ophüls & Steze slave

Max Ophüls je bil režiser, ki ga je Kubrick morda najbolj cenil. V intervjujih je ponavadi opozarjal na njegovo delo s kamero in neskončne *travellinge*, s katerimi je zvesto sledil svojim igralcem in se izogibal montažnim rezom ter nenadnemu preskakovanju na veliki plan – na izbuljene oči in napeta ušesa, ki jih je sam Ophüls poimenoval "rabbit shots". Ophüls zahtevnih tehničnih voženj s kamero seveda ni forsiral za vsako ceno; njegov genij je bil prav v diskretnosti kamere in ravno to je navduševalo Kubricka, da se je odločil sorodno metodo uporabiti v svojem anti-vojnem filmu *Steze slave*, ki nazorno demonstrira, da je velike plane prihranil za ključne konfrontacije. Velikih planov je malo, toda ko ga Kubrick uporabi, potem nekaj pomeni.

Steze slave so nasploh prvi Kubrickov film, kjer pride vizualizacija do popolnega izraza. Toda, ironično, Kubrick ga je označil kot skrajno "dialoški" film, kar seveda drži. Če pogledamo natančneje, gre pravzaprav za zelo "zvočen" film, saj prvič kombinira jezik, hrup in glasbo z vizualno kompleksnostjo, s tem pa ilustrira njegovo prepričanje, da mora film težiti k dvoumnosti in "podzavestno določenemu efektu umetniškega dela", ki naj ga rajši kot besede diktirajo podobe in glasba. Kubrick prvič skorajda odpiše narativni glas in ga ohrani le v uvodni sekvenci, ko s kratkim komentarjem, francosko himno ter napisom 'Francija, 1916' evocira stil dokumentarnega realizma.

Film je poseebnje ironične strukture simbolnih opozicij in paralel med dvema centralnima prizoriščema, dvorcem kot generalnim štabom in bojnimi jarki, kjer prebivajo vojaki s polkovnikom Daxom (Kirk Douglas) na čelu. Dejstvo je, da Kubrick ne ponudi nikakršne konkretne povezave med dvorcem in bunkerjem; predstavljena sta kot dva povsem različna svetova, kjer sta v veljavi dva različna pogleda na svet in vojno. Tovrstne dvojnosti v romanu ni opaziti, saj postane



dvorec primarno prizorišče šele, ko se trojica vojakov sooči z vojaškim sodiščem, medtem ko sta v filmu dvorec in bojišče vizualni metafori za očitni socialni prepad med "visokim svetom" oficirjev ter "izmečki" v jarkih. Simbolni poziciji dvorca in jarkov se prvič srečata šele v drugi polovici filma, s sojenjem trojici vojakov, ki jih mora iz vsakega bataljona izbrati Daxov nižji oficir.

Kubricka je delo s kamero pri *Stezah slave* tako obsedlo, da se je s *travellingi* povsem identificiral, do te mere, da je nazadnje kar sam vodil kamero. Spet smo pri eni značilnih kubrickovskih legend in obsesivni želji po kontroli: George Krause je bil sicer uradni kameraman in je naveden v špici, v resnici pa je bil le njegov asistent in je s kamero operiral med bojnimi sekvencami napada na Ant Hill, ki jih je Kubrick pokrival s šestimi strateško postavljenimi snemalci, sam pa se je z ročno kamero infiltriral v središče dogajanja. Kubrickovo osebno operiranje s kamero ni bilo nobeno presenečenje, saj je dotlej le snemanje *Ropa brez plena* prepustil veteranu Lucieniu Ballardu. *Strah in poželenje*, *Morilčev poljub* in vseh treh kratkometražcev ni le lastnoročno posnel in zrežiral, temveč tudi oscenaril, sproduciral, zmontiral in opravil nasnemavanje zvoka. Popoln avtor torej. Ko so ga vprašali, kako se najbolje naučiš tehnike snemanja filmov, je odgovoril: "Tako, da posnameš svoj film." Če je kdo lahko upravičeno sovražil Kubrickove metode dela, potem so bili to kamermani. Georgea Krausa je pri *Stezah slave* degradiral in ga določil za asistenta, legendarnemu Russellu Mettyju, enemu največjih hollywoodskih snemalcev (npr. Wellesov *Dotik Zla/Touch of Evil*, 1957), pri produkciji *Spartaka* sploh ni pustil do besede. Paradokсно, Metty je nazadnje prejel oskarja – za dosežek, ki sploh ni bilo njegov! John Alcott je bil prvi kameraman, ki je s Kubrickom zdržal več kot enkrat; z njim je posnel kar štiri filme, od *Odiseje* do *Sijanja*. A tudi njemu ni bilo lahko, saj je Kubrick operiranje z gibljivo ročno kamero ohranjal skoraj pri vseh filmih; ustvaril je distinktivni mobilni stil, ki je kmalu postal njegov prepoznavni znak, še posebej očitno v *Peklenski pomaranči*.

Morilčev poljub, Lolita, Doktor Strangelove in spolnost

Fantazijski svet je dominiral v Kubrickovem obravnavanju seksa, saj se je le redko odvijal med ljubečimi pari. Kubrick je raje raziskoval prikrite in nasilne poti seksualnih izkušenj: voyeurizem, dominacijo, sadizem, mučenje, posilstvo. Pogledjte *Široko zaprte oči*: na prvi pogled ljubeč par z otrokom, William in Alice Harford (Tom Cruise in Nicole Kidman), pade v "zakonsko krizo" – ali pač ne? So vse le Williamove sanje? Prevod Schnitzlerjeve *Traumnovelle* bi se veliko bolje kot "Sanjska novela" bral kot "Travmatična novela"; malce nerodno prevajanje, celo nepravilno, toda v Kubrickovi ekranizaciji nedvomno utemeljeno. Deležni smo široke palete spolnih deviacij, poleg zgoraj naštetega vsaj še incesta, pedofilije in prostitucije... *Lolita* je eroticizmu Nabokovovega romana navkljub njegov najmanj senzualen film, kar ne preseneča, saj se je Kubrick dolgo bodel s



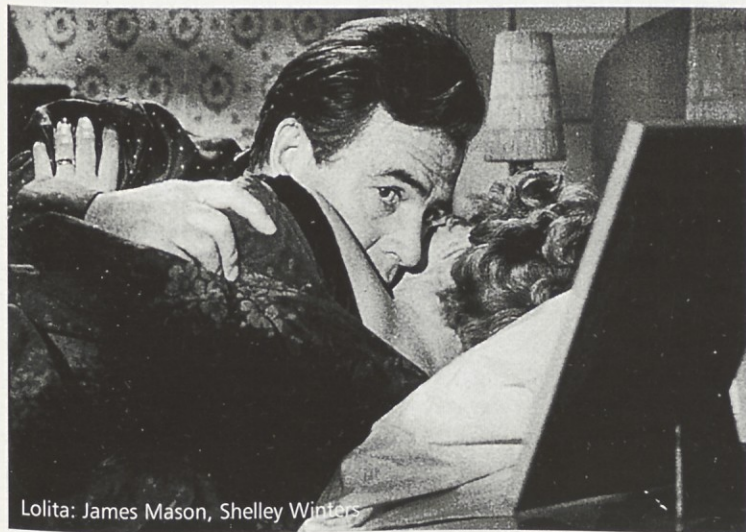
Doktor Strangelove: Vojna soba

cenzurnimi komisijami, da so podelili primerno oznako R. Prav v odsotnosti eksplicitno seksualnih prizorov med Humbertom in Lolito je Kubrick videl poglavitno napako filma – ne zaradi prizorov samih po sebi, temveč zaradi interpretacije gledalca, ki je že med filmom dobil občutek, da izhajata Humbertova obsesija in ljubosumje iz njegove ljubezni do Lolite in ne zgolj mesenega poželenja. Spoznanje o Humbertovi zaljubljenosti v Nabokovovem romanu pride šele na koncu, ko se Humbert sooči z nosečo, porejeno in veliko manj privlačno Lolito.

Ostali Kubrickovi filmi so seksualno precej bolj eksplicitni – in predvsem bizarni – kot *Lolita*, saj nazorne primere najdemo že v zvezanih in brutaliziranih dekletih v njegovih prvih dveh filmih, v zvezani kmetici v *Strahu in poželenju* in Gloriji v *Morilčevem poljubu*. V slednjem Davy Glorio voyeuristično opazuje skozi dvoriščno okno, ob njegovem obisku pa stika po njenem perilu. *Morilčev poljub* še zdaleč ni tako začetniško delo, kot ga je prepogosto razglašal Kubrick, saj najdemo izvrstne primere režijske spretnosti in dvoumnosti, kot naprimer v pričujočih zaporednih sekvencah: med Davyjevim dvobojem Kubrick neprestano preskakuje med ringom in Rapallov pisarno, kjer skuša slednji poljubiti Glorijo; njuna obraza sta osvetljena le s svetlobo televizijskega ekrana, kjer teče neposredni prenos Davyjevega dvoboja, realistični prizori, v spodnjih rakurzih ter iz roke posneta “trda” akcija v ringu pa stoji nasproti Rapallov vse večji spolni sli, medtem ko izmenona spremlja dvoboj in nadleguje Glorijo.

Pričujoča serija paralelnega in dvojnega dogajanja ni le poskus zapletanja melodramatične strukture, temveč se simpatično izkristalizira v naslednji sekvenci, ko Davy iz svoje sobe – medtem ko se po telefonu pogovarja s stricem Georgeom – v odsevu svojega ogledala opazuje Glorijo, kako se preoblači. Sprva gledalec misli, da želi Kubrick sugerirati, da se Davyjevo zanimanje za Glorijo ne razlikuje dosti od Rapallovega, nato pa Kubrick gledalčevo dilemo razreši inteligentno in preprosto hkrati, saj se Davy ubada z razvozlanjem telefonskih kablov, da bi Glorijo videl brez vmesnika, “v živo”, skozi svoje okno.

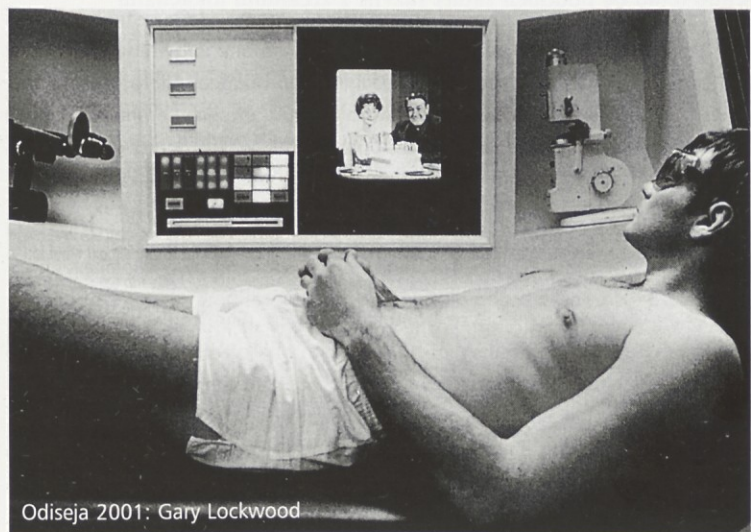
Če se vrnemo k seksualni eksplicitnosti v Kubrickovih filmih: celo v *Spartaku* je Kubrick našel “nišo”, saj sužnjelastnik Batiatus (Peter Ustinov) Spartaka in Varinio ter njuno prvo spolno izkušnjo opazuje skozi rešetke. Tu so še skupinski seks in posilstvo v *Peklenški pomaranči*, Redmondovo igranje s prostitutkami in brezsravno flirtanje s služabnicami pred očmi Lady Lyndon ter Jackov vulgarni objem z golo žensko-fantomom v *Sijanju*. Široko zaprte oči nedvomno predstavljajo prvi film, kjer je Kubrick svoje seksualne fantazije lahko ekspliciral v polnem pomenu besede – z izdatno pomočjo Arthurja Schnitzlerja seveda in njegove vizije seksualne dekadence na Dunaju koncem 19. stoletja. Prvi kader filma, ko Nicole Kidman v totalu odvrže svojo obleko, je za nadaljevanje zgodbe vsaj toliko sugestivno senzualen kot otvoritev *Doktorja Strangelova* (vojaška aviona, ki pri pretakanju goriva z zraku kopulirata), s spolnimi asociacijami absolutno najbolj preprednega Kubrickovega filma.



Lolita: James Mason, Shelley Winters

Kubrickova obsesija s seksualnostjo v *Strangelovu* je skozi leta in številne analize postala že legendarna ter predstavlja najbolj nazoren in široko diskutiran element filma. Uporaba prikrite erotike v *Strangelovu* je dobila tudi povsem “uradne” nazive; Anthony Macklin jo je poimenoval “seksualna alegorija”, George Linden “založena erotika” (*erotic displacement*), napredovanje erotičnih simbolov “od predigre do eksplozije” pa je očitno in skoraj pretesno povezano s satiričnimi karakterizacijami. V norišnici *Doktorja Strangelova* seksualna alegorija seveda ni edini konceptualni nivo, ki se prepleta s fikcijskim svetom in ga vzdržuje pokonci. Kamorkoli pogledamo, opazimo številne primere primarne in infantilne regresije, človekovega nazadovanja; tu so Kongova podoba neandertalca, Turgidsonov primitivizem in Ripperjevo plazenje po vseh štirih. Uvodni kader, kjer se letalo polni z gorivom med letom v zraku, ni le alegorija kopulacije, temveč tudi materinega dojenja. Obenem slišimo uvodno skladbo *Try a Little Tenderness*, najavna špica pa je spisana s črkami, ki spominjajo na otroško pisavo. Primeri so preštevilni, naj omenim le infantilno obnašanje generalov v *Vojni sobi*, od Turgidsonovega neprestanega žvečenja ter otročje paranoje, da bo ruski ambasador De Sadesky z obiskom *Vojne sobe* videl “veliko tablo” (“*the big board*”). Nepravilna dikcija in klišejske fraze so stalnica: Ripperjev “*The redcoats are coming*”, Kongov “*nucular combat, toe to toe with the Russkies*” in podobno. Kubrickova definicija komične metode, ki jo je skupaj s satiričnim piscem Terryjem Southernom uveljavljal v *Strangelovu*, se glasi takole: “*Če človeka soočite z nuklearno katastrofo v njegovi pisarni, imate dokumentarec; če ga novica doleti v dnevni sobi, imate dramo; če pa ga zaloti na stranišču, je rezultat komedija.*”

Strangelova najprej spoznamo po preprostosti narativne strukture, saj se film večinoma odvije na zgolj treh lokacijah: v “vojni sobi” (the war room), v kokpitu aviona ter v pisarnah vojaške baze Burpelson. Kar je najbolj fascinantno: med temi tremi lokacijami ni absolutno nobenega linka, nikakršne komunikacije; ko general Jack D. Ripper (Sterling Hayden) na začetku prek telefonske linije zdrdra svojo vizijo nuklearne katastrofe, se pretrgajo vse vezi, vsaka od treh lokacij pa živi svoje življenje. Še več, celo znotraj ter regij nihče ne komunicira z drugim. Protagonisti navidezno sicer komunicirajo med seboj, toda v resnici vsak govori sam s sabo; nihče ne posluša, nihče ne reagira. Besede se izmenjujejo, že res, toda v vojni sobi gre zgolj za klišeje, v vojaški bazi za nore izpade, v letalu pa za vojaški žargon. Priča smo noremu svetu, kjer prihaja do takšnih verbalnih paradoksov, kot je denimo intervencija predsednika Muffleya (Peter Sellers), ki skuša ameriškega generala ‘Bucka’ Turgindsona (George C. Scott) in ruskega ambasadorja DeSadeskega (Peter Bull) pomiriti z besedami: “*Gentlemen, you can't fight in here – this is the war room!*” Ko Ripper v uvodu pokliče svojega pomočnika Mandraka (Sellers), da bi mu sporočil nori načrt, ga najprej vpraša: “*Do you recognise my voice?*” Ni problema, vsi se medsebojno prepoznavajo po glasu, vsi poslušajo drug drugega, toda nihče izgovorjenega ne razume, kar samo potrjuje domnevo, da je *Strangelove* film brez centra, “*film številnih tangent, ki se odbijajo od nekoncentričnega kroga*”, kot je zapisal Kolker.



Odiseja 2001: Gary Lockwood



2001: Odiseja v vesolju

Strangelove načeloma velja za “napovednik” *Odiseje*, za tematično vizijo morebitnih posledic tehnološkega napredka oziroma “kaj lahko stroji pomenijo za človeštvo in napredno civilizacijo”. Konkretno vzporednice z *Odisejo* najdemo tudi v *Stezah slave*, saj si je Kubrick prizadeval ustvariti vizualno koherenten komentar filozofskemu konfliktu med za čas zaprtim svetom (dvorec) in intimnostjo odprtega prostora (bojišče). Ambient dvorca je Kubrick uporabil kot utelešenje “višje” perspektive in ga postavil nasproti horizontalni ureditvi sveta, ki se sooča z moralnim in političnim iztrebljenjem.

Odiseja je Kubrickov prvi film (z delno izjemo *Lolite*), ki nima točno določene časovne in prostorske meje. *Strah in poželenje* se odvija v eni sami akciji, v časovnem razponu štiriindvajsetih ur ter na eni lokaciji (gozd); *Morilčev poljub* se odvija v New Yorku, časovno ne pokrije več kot treh dni, fokusira se na Davyjevo reševanje Glorije; *Rop brez plena* izolira peščico lokacij in protagonistov znotraj mehanizma enega ropa in tedna dni časovnega razpona. *Stezeslave* se v štirih dneh osredotočijo na tri dramatične dogodke (bitka, sojenje, eksekucija) in dve lokaciji, *Strangelove* pa se ukvarja z ultimativno dramo znotraj treh zaprtih prostorov in dvehurnega odštevanja do nuklearne katastrofe. Kubrick je imel vedno opravka z dramatično situacijo kot motorjem filma, znotraj katere je psihološke in tematske elemente lahko kompresiral do te mere, da niso škodovali kontinuiteti oziroma logistiki naracije. Kubrickov filmski univerzum pred *Odisejo* je zgrajen na vezeh in asociacijah, ne glede na to, kako paradokсне ali surrealne so, ter na med seboj ločenih elementih znotraj večjih in nejasnih celot. Johnnyjev načrt na hipodromu postane neločljivi del znotraj veliko večje tematske in estetske igre (*Rop brez plena*), bojni jarki in dvorec ponujajo različne verzije ene same – paradokсне – resnice (*Stezeslave*), trije svetovi *Strangelova* pa so le variacije ene globalne norišnice. Zgodba *Lolite* se sicer razteza skozi štiri leta, kljub temu pa podoben zaplet razvije z zrcalnimi lokacijami (Quiltyjeva hiša in Charlottin dom, spalnice in kopalnice) in z vzorcem psiholoških dvojnikov (Humbert in Quilty, Lolita in Charlotte). Poglavitna distinkcija *Odiseje* do zgodnjih filmov je seveda frontalni napad na tradicionalne konvencije filmske naracije. Časovni razpon niso več ure ali dnevi, celo leta ne, marveč neskončnost; kljub temu se *Odiseja* povsem izogne eksplikacijskemu ozadju ali tranzicijskim povezavam med posameznimi “epizodami”. V prostorskem pogledu uteleša ultimativni kinematografski univerzum: vsa logistika normalne perspektive je obrnjena na glavo, prizorišča pa zbujajo vtis bodisi strašljive odmaknjenosti bodisi motečega pomanjkanja konkretne definicije.

Peklenska pomaranča

Če *Odiseja* v generičnem smislu predstavlja, kakor je predlagal že Nelson, “mitološki dokumentarec”, bi lahko *Peklensko pomarančo* označili kot *case study*, psihološko študijo karakterja v določenem časovnem obdobju – s pomembno razliko, da raziskovalna metoda poteka od znotraj in dokumentira imaginarni svet. Kubrick je posnel

dva filma s pozicije prvoosebne naracije, *Lolito* in *Pomarančo*, s tem da “subjektivnost” drugega presega *Lolito* iz več razlogov: prvič, Burgessov literarni stil je veliko bolj “kinematografski” od Nabokovovega, kar je Kubrick demonstriral s svojo metodo dela na snemanju: *Pomaranča* je bila posneta brez scenarija, saj mu je po njegovih besedah roman priskrbel vso potrebno pisano podporo. Na snemanju je z igralci ure in ure vadil določen prizor, nakar ga je posnel, običajno kar v prvem poskusu; nešteta notorična ponavljanja prizorov so v tem primeru “nadomestila” neskončne vaje. Drugič, sama tematika – nasilje, seks... – leta 1970 ni bila več tako problematična kot desetletje poprej, ko je Kubrick snemal *Lolito*. *Production Code* in *Legion of Decency* sta bila precej pozabljena cenzurna faktorja, kar je pomenilo, da nasilje in spolnost iz romana ostaneta nedotaknjena. In tretjič, pri prepričljivem subjektivnem pogledu je odločilno vlogo igrala produkcijska logistika. Warner, ki mu bo Kubrick od tu naprej ostal zvest do konca kariere, je bil ob najavi ekranizacije Burgessovega romana vse prej kot miren, zato je proračunu odmeril zgolj dva milijona dolarjev, precej malo v primerjavi s *Strangelovom* ali *Odisejo*. Kubrick je zato večino filma posnel na realnih lokacijah, s kamero “iz roke”, ki jo je v mnogih primerih upravljal kar sam. Če se torej vrnemo k prvoosebni naraciji: *off-glas* je Bruce F. Kawin poimenoval kar Alexov *mindscreen*, “miselno platno”, v svojem poglavju pa natančno definira terminologijo ključnega subjekta v estetiki prvoosebne naracije. Kawin opredeli tri načine izražanja subjektivnosti znotraj prvoosebno pripovedovanega filma takole:

1. skozi tisto, kar karakter *pripoveduje* (voice-over)
2. skozi tisto, kar karakter *vidi* (subjektivni pogled; koti kamere, ki imitirajo njegov pogled)
3. skozi tisto, kar karakter *misli* (spomin, fantazije, emocije).

Ko Kawin govori o Alexovem *mindscreenu*, misli seveda na zadnjo kategorijo, zanimivo pa je, da *Pomaranča* vseskozi prakticira vse tri metode, medtem ko je za percepcijo kreatorjevega (režiserjevega) *mindscreena* potrebno občinstvo. Znotraj te avtorjeve subjektivnosti, kakor pravi Kawin, “se podobe ne *pojavnajo* kar tako, tamveč dajejo občinstvu vtis, da so bile *izbrane*”.

Barry Lyndon

Barry Lyndon na neki način zaokroža Kubrickovo obsesijo s slikarstvom druge polovice 17. in začetka 18. stoletja, saj najdemo primerke ogromnih platen v malodane vseh filmih od *Stezeslave* naprej. V slednjem reprezentativni primerki v gradu, kjer je naseljen generalski štab, sugerirajo nečimrnost in globok prepad med “višjo družbo oficirjev” in “izmečki v jarkih” ter samo podkrepijo tezo o *Stezeslave* kot komentarju razredne družbe. V *Loliti* slike in umetniški artefakti na posestvu Quiltyja (Sellers) na podoben način kažejo na popolno odsotnost njegovega okusa in smisla za estetiko (harfa ob mizi za namizni tenis!), Humbert (Mason) pa ga na koncu sekvence ubije skozi damin portret, prav tako s preloma 17. stoletja.

Omeniti je treba vsaj še sobo na Jupitru, opremljeno v slogu 18. stoletja, kjer se na koncu *Odiseje* znajde Bowman, in dva primera iz *Peklenske pomaranče*: rokokojško krajino, ki visi v interierju zapuščenega casinója, kjer se spopadeta tolpi, ter tapiserijo v hiši dr. Alexandra. V slednjih dveh primerih se kamera najprej fiksira na platno, šele nato se spusti in zajame akcijo. In *Barry Lyndon*? Likovna dela so ves čas prisotna, pa tudi film je sam po sebi ena sama slikarska kompozicija.

Barry Lyndon sproža občutek "filma distance", saj sta dialektika atrakcije in distance skrbno strukturirani s tem, kako Kubrick kontrolira podobo filma in kako vodi naracijo. Kubrick nas z bližnjim planom najprej zapelje, nato nas s postopnim oddaljevanjem distancira od dogajanja, s tem pa v gledalcu sproža občutek frustracije in želje, ki je identična občutkom Redmonda Barryja (Ryan O'Neal). Slednji si na vsak način želi stopiti v visoko družbo, a je nazadnje kastriran s strani formalnih ritualov, ki so kakopak v nasprotju z njegovo pogansko "vitalnostjo".

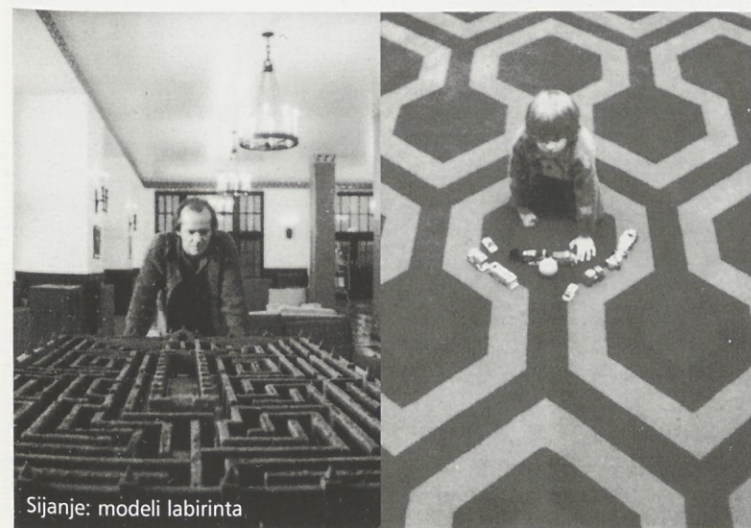
Kompozicijska strategija *Barryja Lyndona* je lepo ponazorjena v seriji prizorov, predvsem v prvi polovici filma. Kubrick bo kader pričel v razmeroma bližnjem planu enega ali večih individualcev, nakar bo počasi *zoomiral* nazaj, dokler taisti individualci ne bodo postali del veliko širše kompozicije: dokler jih naravni svet, ki jih obkroža, ne bo pogoltnil. S pričujočo metodo Kubrick doseže naslednje: repeticija počasnih *zoomiranj* nazaj vzpostavlja počasni, leni ritem. V vizualnem pogledu pričujoča metoda zmanjšuje vlogo posameznika in ga postavlja v gromozanski naravni dizajn. In nenazadnje, z zavračanjem fragmentiranja sekvence s pomočjo montažnih rezov ter vztrajanjem na enovitosti prizora doseže učinek kontinuiranega spreminjanja perspektive, gledišča. Vse to gledalca namenoma meče iz ritma, toda kadar Kubrick vpelje nenadne montažne reze, so ti (namenoma) šokantni.

Sijanje

Vse od *Morilčevega poljuba* naprej, od preobrnjenega karakterja Davyja Gordona (paradigme homogeniziranega, zatrtega posameznika) in Vincenta Rapalla (njegove temne strani), je Kubrickov opus brez večjih odklonov gojil najpogostejšo in najvztrajnejšo konstanto horror žanra, motiv dvojnika, alter-ega, natančneje, psihološko alegorijo *doppelgängerja*. Temu fenomenu se je med drugim posvečal Robin Wood, ki je klasično formulo horrorja označil kot tisto, "kjer je normalnost ogrožena s strani Pošasti", motiv *doppelgängerja* pa kot tistega, "kjer sta normalnost in Pošast dva aspekta ene in iste osebe". Kubrickovi filmi neprestano križajo groteskno z banalnim, konvencije gotske izpovedne morbidnosti in samozavestno vpeljevanje modernistične parodije. Humbert Humbert je klasičen primer: bere "veličastnega Edgarja" (Poeja), svoje libidinalne težnje do Lolite izpoveduje svojemu dnevniku, nato pa pade v "temačno" igro, ki jo vodi mnogostranski Quilty. V *Strangelovu* normalnost postane neločljivo povezana s Sellersovo sijajno koncepcijo Strangelova kot norega znanstvenika in oživljene pošasti, medtem ko *Odiseja* izpelje futuristično parabolo. Kubrick je film zasnoval na romanu Stephena Kinga, ki je v ZDA izšel

leta 1977, toda kot že tolikokrat poprej je za potrebe filma ohranil le ogrodje. Okleščenje literarne predloge je bilo v tem primeru še posebej očitno, saj je Kubrick menil, da King pretirava predvsem v kopičenju in kompliciranju nastavkov psihološke drame v razmerju do simbolne strukture. Iz Kingovega romana je odstranil večino tovrstnih elementov, še posebej tiste, ki bi s svojimi vizualnimi efekti ali žanrskimi klišeji utegnili ogroziti njegov realistični oziroma surrealistični stil; slednji je seveda pogojen z nezavednim, ki temelji na konkretnem, empiričnem življenju. Poleg eksplozivnega konca, ki ga King napoveduje že na samem začetku, se je Kubrick odpovedal množici nadnaravnih pojavov – kar seveda ne pomeni, da Kubrick ni ohranil ostalega stalnega žanrskega repertoarja: namesto živalskih podob, izrezljanih v živi meji, ki v Kingovem romanu "varujejo" vhod v Overlook, se je Kubrick raje odločil za naravni labirint, ki hkrati evocira pomen Jackove norosti in vizualno simbolizira širše konceptualne aspiracije. Labirinti – podobno kot šah, ki ga je Kubrick neprestano študiral in igral – v srži kombinirajo obliko in prevaro, poti in izbiro med potmi, usodo in slepe ulice, njihov "pomen" pa se skriva v dvostranski konceptualni igri, v kateri igralec ne išče le poti do središča labirinta, temveč si mora zapomniti tudi izhod iz njega! Vse to so kakopak konstante Kubrickovega opusa: v *Stezah slave* najdemo pomen labirinta tako v hodnikih oficirskega dvorca kot bojnih jarkih, general Broullard pa je edini, ki se skozenj premika samozavestno. Še večkrat se Kubrickovi junaki izgubljajo v klobčiču ambicij in poželenj; takšni so Davy Gordon v *Morilčevem poljubu*, Humbert Humbert v *Loliti* in Redmond Barry. Koncept labirinta *Sijanje* povzame tako v estetskem kot tematskem smislu: pomaga razjasniti Jackovo norost (podzavest je labirint, v katerem se zavest izgubi) ter inspirira tloris in dekor hotela: Jackova delovna soba, velika dvorana Colorado Lounge, je postavljena v samo središče, obkrožajo ga nepregledni hodniki, katerih tapisoni in preproge s svojimi vzorčastimi oblikami ponovno spominjajo na obliko labirinta. Poleg tega vsebuje film "labirint znotraj labirinta" (model labirinta znotraj hotela), ki podvaja tistega "resničnega" pred hotelom.

Lik Jacka Torrance je zlahka primerljiv s številnimi Kubrickovimi junaki, še najbolj s HALom 9000. Oba si želita kontrolirati v veliki meri mrtev in samoobvladljiv univerzum, ki zavrača tako obstoj časa kot realnega prostora; oba naseljujeta odmaknjen, zaprt svet (HAL vesoljsko ladjo Discovery, Jack zasneženi in odmaknjeni hotel Overlook) in oba sta obsesivno zavezana svoji "službi" (misija Jupiter in Jackova pogodba s hotelom). Jackova "ljubezen" do hotela – raje kot do Wendy ali sina Dannyja – je še en kubrickovski model hotenja po nesmrtnosti, ki zlahka priključuje tako Strangelovovo vznemirjenost v zvezi z nuklearno bombo in perfekcijo "Doomsday Machine" kot HALovo željo po ohranjanju iluzije o nezmotljivosti stroja ter varovanju pred človeškim posegom v njegovo "intimo". Jack raziskuje in obvladuje svet znotraj svojega notranjega labirinta, hkrati pa se ne zaveda, da s tem, psihološko gledano, negira zunanji svet, v katerem bo ogrožen v trenutku, ko bo zapustil notranjost. Jack Torrance doživi podobno usodo kot Johnny Clay v *Ropu brez plena*: ko stopi v svet izven časovne in prostorske logistike popolnega



Sijanje: modeli labirinta



Sijanje: Shelley Duvall



Full Metal Jacket: Lee Ermey

roparskega načrta, je postavljen v neznani svet, ki se ne odziva več na njegove obsesivne impulze.

Full Metal Jacket

Če pogledamo Kubrickov opus v celoti, kmalu postane jasno, da je z vsakim novim filmom, z vsakim novim žanrskim poskusom, le-tega regeneriral. Za Kubricka nasploh velja, da ni predstavljal tipa "revolucionarnega" režiserja, temveč tip "korektorja", žanrskega ikonoklasta, ki je žanrske metode sprevačal, jih predrugačil in ustvaril novo in svežo celoto. Mirno lahko zatrdimo, da je bil Kubrick na neki način "trendovski" režiser; loteval se je dodobra uveljavljenih in v posameznih obdobjih že kar obrabljenih tematik: ko je v petdesetih *film-noir* počasi usihal, je posnel *Morilčev poljub* in *Rop brez plena*; ko je hladna vojna dobivala nevarne razsežnosti, jo je komentiral s *Strangelovom*; ko je mlada generacija v sedemdesetih opozorila nase z renesanso hororja, je nastalo *Sijanje*; in ko je bil val "vietnamskega" filma že povsem zbanaliziran, je svoje dodal še Kubrick s *Full Metal Jacket*. Dotlej sta ga v globalnem smislu zaznamovala dva filma, Coppolova *Apokalipsa zdaj* (*Apocalypse Now*, 1979) in Stonov *Vod smrti* (*Platoon*, 1985). In če je prvi predstavljal fikcijsko interpretacijo Vietnama, je drugi obveljal za popolno realnost: Stone je bil tam. Kaj je torej ostalo Kubricku? Umestitev med oba predhodnika, abstrakcija, nedoločenost. Kubrick ni potreboval ne empirične izkušnje resnične vojne (kot Stone) ne enako neznosne izkušnje neskončnega snemanja na Filipinih (kot Coppola). Še najmanj presenetljivo dejstvo je, da je Kubrick film – eksterije – posnel v predmestjih Londona, tako rekoč za vogalom svojega posestva. *Full Metal Jacket* ni ne "Vietnam-kot-se-je-res-zgodil" (Stone) ne "Vietnam kot spektakel" (Coppola), marveč Vietnam, kot ga vidi Kubrick, slednji pa ga veliko bolj kot geografski prostor vidi kot halucinatorne sanje. Takšna je tudi struktura filma: prvo polovico predstavlja trdi vojaški *dril*, ki je iz realnega sveta iztrgan enako radikalno kot *Discovery* v *Odiseji* ali *Overlook* v *Sijanju*, drugo polovico pa "Vietnam", ki seveda izgleda vse prej kot Vietnam. Ruševine mesta Hué, kjer se druga polovica odvije skoraj v celoti, ne spominjajo ne na Vietnam ne na Filipine in ne na jugozahodno Azijo. So povsem sanjski, abstraktni svet, kjer vod vojakov ogroža nevidni, fantomski snajper. In "abstraktni" so tudi vsi vojaki. *Full Metal Jacket* je eden najbolj verbalnih Kubrickovih filmov, toda o junakih ne izvemo skoraj nič. Kljub absolutni vokalni dominaciji inštruktorja Hartmana (Lee Ermey) o njem ne izvemo

ničesar, je čista neznanka. Vojaki, ki pridejo na *dril*, takoj dobijo vzdevke, alternativna imena kot Joker, Rafter Man, Cowboy, Animal Mother, Gomer Pyle ali Eightball. Ko se v drugi polovici znajdejo v Vietnamu, jim Kubrick odvzame vso sentimentalnost, vse prizore, ki bi pomagali razumeti njihov karakter in ki običajno naseljujejo vojne – in še posebej "vietnamske" – filme; odvzame jim družinske fotografije in *flash-backe*, prek katerih običajno pripovedujejo o svojih dekletih in starših, ki jih čakajo doma, odvzame jih vse spomine, vsa gledalčeva zavest o karakterjih izhaja neposredno iz njihovih dejanj, iz sedanjosti. Od tod filmska ekipa dokumentaristov, kateri se vojaki izpovedujejo – čeprav lažno, herojsko. Kot je dejal Kubrick sam, je bil to "najbolj ekonomičen način za izražanje občutkov vsakega posameznika, brez nepotrebnih prizorov, ki bi ilustrirali njihove emocije". *Full Metal Jacket* je film, ki se od drugih vojnih filmov distancira prav po lingvističnem, verbalnem elementu; enako se je vietnamska vojna od drugih razlikovala po vojaškem vokabularju generacije šestdesetih – tam se je govorilo povsem drugače kot v drugi svetovni vojni ali v Koreji. Kubrick – in že prej Gustav Hasford v svoji noveli *The Short Timers* – sta se tega zavedala in narednika Hartmana ustoličila kot poetičnega lavreata verbalne vulgarnosti. Za Leeja Ermeya to ni predstavljalo nikakršnega problema – bil je resnični vojaški inštruktor in je večino rafalnih žaljivk kar zimproviziral.

Široko zaprte oči

Čakati smo morali na trinajsti Kubrickov film, da se je v naslovu pojavila beseda "oko". Oči (HAL v *Odiseji*), pogled (Kubrickovo znamenito bolščanje; Jackov fiksirani pogled v *Sijanju*...), krog (vsi filmi!), krožna struktura (*Lolita*) in še bi lahko našteval... Oči, pogled in geometrična funkcija kroga so zaznamovali vsak njegov film. Po eni strani so *Široko zaprte oči* estetska kompilacija njegovega kompletnega opusa, po drugi film stoji kot samostojna rariteta. Film je v naracijskem smislu gotovo izdvojen iz Kubrickove celote: ne vsebuje niti enega mednapisa niti off-glasu. V opusu, ki je konstantno slonel vsaj na eni od obeh pripovednih tehnik, predstavlja pričujoči film nesporen eksces. Kubrick se tokrat bolj kot kdajkoli prej zanaša na vizualno komunikacijo in simboliko. Zato so *Oči* njegov najbolj zapleten ter z ugankami prepleten film – in prav zato je veliko prizgodaj za kakršno koli dokončno analizo. Dovolj zgovorna je zgodovina Kubrickovih filmov, ki so bili sprva skoraj brez izjeme napačno interpretirani, prehitro zavrženi in celo osovraženi. Kar me

v njegovem opusu osebno fascinira, je dejstvo, da sem njegove filme z izjemo parih ob prvem ogledu zavračal – ali vsaj dvomil v njihovo kakovost. Spomnim se *Barryja Lyndona*, *Peklenske pomaranče*, seveda *Odiseje*, ki je po prvem ogledu ne moreš ne razumeti ne ustrezno ceniti ... in spomnim se *Široko zaprtih oči*, beneškega festivala '99, nelagodja in precejšnje zmedenosti. Spomnim se "neprepričljivega, skoraj smešnega prizora" med od trave zakajeno Alice (Nicole Kidman) in Billom (Tom Cruise), ko mu prva izpove svoje nedavne sanje, tiste "neprepričljive igre in okorne montaže", da bi kasneje spoznal, da gre za primer značilnega kubrickovskega rušenja družine, za nezadržni propad razmerja, za kratak stik v komunikaciji. Podoba družine v Kubrickovem opusu ni bila še nikoli tako harmonična kot v uvodni sekvenci *Široko zaprtih oči*. Finaliziranje večerne toalete zakoncev Harford, uriniranje Alice in Billovo korigiranje metuljčka na smokingu v istem kadru, je hkrati perverzno in esencialno "domicilno", početje; gre za vsakodnevni, neobremenjeni, intimni ritual. Sledi sprehod skozi značilno kubrickovski koridor njunega elitnega meščanskega stanovanja, obloženega s slikami Kubrickove žene in hčerke. Slednji detalj in dejstvo, da je za vlogi Alice in Billa pridobil najznamenitejši zvezdniški zakonski par devetdesetih, Toma Cruisa in Nicole Kidman, pomembno prispevata k splošni podobi začetne družinske "idile". Ali kakor je ugotovil že Alexander Walker: "*Široko zaprte oči se ne ukvarjajo s prologom, s spoznavnim ritualom obeh partnerjev, občinstvu ni potrebno prezentirati zakoncev Harford. Cruise in Kidmanova preprosto sta tam*", obstajata kot globalno prepoznavni par. In kot je v njegovih filmih navada, sledi rušenje družinske enovitosti. Načne ga madžarski aristokrat Sandor Szavost (Sky Dumont), ki na božičnem gala plesu dvori Alice. Na njeno opozorilo, "da je poročena", odgovori, "da je v zakonskem stanu najbolj šarmantni element prav prevara partnerja". Sledi že omenjeni prizor v njunem stanovanju, izpoved zakajene Alice, kjer Kubrick s pomočjo verbalne predigre izvede prvi preobrat; v vse ostrejšem besednem dvoboju partnerja iz erotične nežnosti in razumevanja prestopita v stanje ljubosumja. Z drugimi besedami, v tem trenutku prenehata funkcionirati kot zakonska partnerja in se spustita na nivo ljubimcev, na nivo, ki bo ogrozil njuno razmerje.

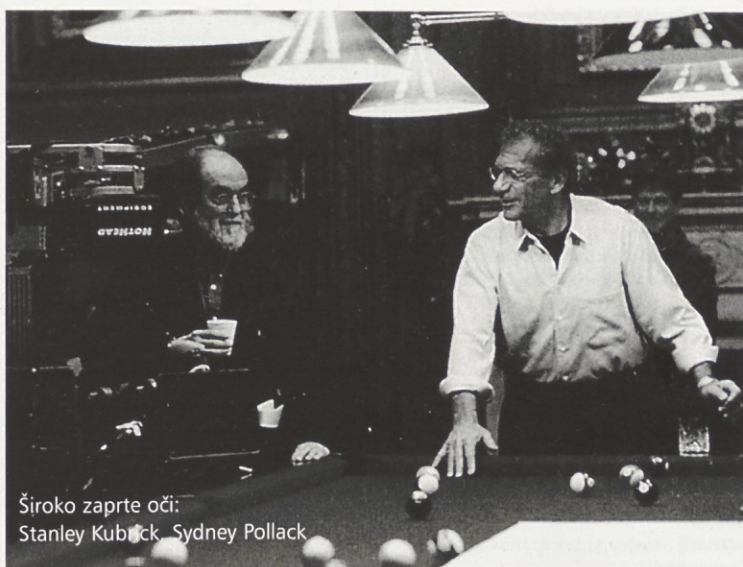
Široko zaprte oči ponujajo obsežno paletu predvsem vizualnih Kubrickovih konstant, med katerimi je treba izpostaviti vsaj dve: rdečo barvo kot napoved zla, ter osvetljevanje – z razkritimi svetlobnimi viri. Vzemimo prizor v nočnem baru, kjer Bill drugič sreča nekdanjega sošolca s Harvarda, pianista Nicka Nightingala (Todd Field). Interier je zamračen, na mizi, za katero sogovornika sedita, je locirana okrogla žareča svetilka, ki osvetljuje njuna obraza. Prizor v postavitvi in osvetlitvi spominja na sanjsko barsko sekvenco v *Sijanju* vsaj toliko, kot spominja barvna paleta, v kateri dominirajo rdeča, bela in modra, na *Odisejo*. Ključna je kakopak rdeča, napovednik napetosti, nevarnosti, katastrofe. Rdeča je prisotna v vsaki sekvenci in nemalokrat ima usoden pomen, kot *Barryju Lyndonu*. Rdeča barva protagoniste v ključnih momentih dobesedno obkroža: Alice je v trenutku verbalne zaostitve z Billom obdana z

rdečimi zavesami (dokler še nedolžno flirtata, stoji med belimi podboji vrat); vrata v stanovanje prostitutke Domino, za katero se kasneje izkaže, da ima AIDS, so rdeča; narkomanka, ki na začetku v Zieglerjevi kopalnici skoraj umre od prevelikega odmerka mamil in je na orgiji pripravljena prevzeti Billovo kazen, je rdečelaska... Primeri so preštevilni, najbolj izstopajoči primer pa je rdeča preproga na orgiji, ki z razkritjem Billa kot vsiljivca in formiranjem figuralnega kroga okrog njega ustvari link s HALovim rdečim očesom v *Odiseji*, z Bowmanovim povečanim zrkлом pred vstopom v "neskončnost". V tem rdečem krogu je skoncentrirano izvorno, a fantomsko, neprepoznavno zlo, ki se bo razkrilo, utelesilo šele v predzadnji sekvenci, v podobi milijonarja Victorja Zieglerja (Sydney Pollack), postavljenega za rdečo biljardno mizo.

Kubrickov trinajsti celovečerec je bil zanj usoden. Kot običajno ga je na svojem posestvu (s pomočjo asistenta) zmontiral sam. *Široko zaprte oči* so bile daleč najbolj pričakovani film ne le leta 1999, temveč devetdesetih nasploh. Vsi smo čakali na novega Kubricka, šele nato smo smeli stopiti v novo stoletje. Umrl je – kako tipično – šele potem, ko je opravil svoj posel, dva dni zatem, ko je v New York na ogled izbrani družini – producentoma in zvezdama, Cruisu in Kidmanovi –, poslal končno verzijo svojega zadnjega filma. •



Široko zaprte oči



Široko zaprte oči:
Stanley Kubrick, Sydney Pollack

STANLEY KUBRICK:

FILMOGRAFIJA

Rojen: 26 julij 1928
(Bronx, New York, ZDA)
Umrli: 7 marec 1999
(Harpندن, Hertfordshire, VB)

kratkometažni:

1951
Day of the Fight
ZDA č/b 16 min.
režija Stanley Kubrick
fotografija Stanley Kubrick
montaža Stanley Kubrick

Dokumentarec o Walterju Cartierju spremlja boksarja na dan dvoboja, od zajtrka do večernega nastopa.

1951
Flying Padre
ZDA č/b 9 min.
režija Stanley Kubrick
fotografija Stanley Kubrick
montaža Stanley Kubrick

Dokumentarec o Fredu Stadtmuellerju, katoliškem misijonarju iz New Mexica. Svoje poslanstvo opravlja na 600 kvadratnih kilometrih, zato naokrog potuje v letalom.

1953
The Seafarers
ZDA č/b 30 min.
režija Stanley Kubrick
producent Lester Cooper
scenarij Will Chasan
fotografija Stanley Kubrick
montaža Stanley Kubrick
narator Dan Hollenbeck

Dokumentarec o mednarodnem unionističnem združenju Seafarers. Film je bil del širše newsreel serije

celovečerni:

1951
Strah in poželenje
Fear and Desire
a.k.a. *Shape of Fear* (delovni naslov)
ZDA č/b 68 minut
režija Stanley Kubrick
producent Stanley Kubrick, Martin Perveler
scenarij Stanley Kubrick, Howard Sackler
fotografija Stanley Kubrick
glasba Gerald Fried
montaža Stanley Kubrick
igrajo Frank Silvera (narednik Mac), Kenneth Harp (poročnik Corby/sovražni general), Paul Mazursky (vojak Sidney), Steve Coit (vojak Fletcher), Virginia Leith (mlado dekle), David Allen (narator)

Štirje vojaki neidentificirane armade (Mac, Fletcher, Sidney, Corby) se v neidentificirani vojni po strmoglavljenju letala znajdejo na tujem ozemlju. Obkroža jih sovražnik, zato zgradijo splav, da bi na varno ozemlje prebegnili po reki.

1955
Morilčev poljub
Killer's Kiss
a.k.a. *Kiss Me, Kill Me* (delovni naslov)
ZDA, č/b, 67 minut
režija Stanley Kubrick
producent Stanley Kubrick, Morris Bousel
scenarij Stanley Kubrick, Howard Sackler (nenaveden)

fotografija Stanley Kubrick
glasba Gerald Fried
montaža Stanley Kubrick
igrajo Frank Silvera (Vincent Rapallo), Jamie Smith (Davy Gordon), Irene Kane (Gloria Price), Jerry Jarret (Albert, boksarski menedžer), Mike Dana (gangster), Felice Orlandi (gangster)

Davy Gordon živčno postopa po železniški postaji in čaka na vlak; na sledi sta mu tako policija kot gangsterji, nakar prične v mislih rezimirati dogajanje zadnjih nekaj dni, dogodke, ki so ga pripeljali v kritično situacijo: Davy je povprečen boksar, ki je ravnokar izgubil svoj zadnji dvoboj. Živi v zaniknem bloku in vsakodnevno opazuje Glorio, dekle v stanovanju nasproti svojega. Ko jo njen delodajalec Rapallo nekega dne v stanovanju maltretira, vmes poseže Davy in prežene vsiljivca. Po kratkem spoznavnem večeru želita novopečena ljubimca zapustiti mesto in začeti novo življenje, a ona bi rada od Rapalla izterjala plačilo. Slednji skuša Glorio prepričati, naj ostane, obenem pa nad Davyja pošlje svoje može...

1956
Rop brez plena
The Killing
a.k.a. *Day of Violence*; a.k.a. *Bed of Fear* (delovna naslova)
ZDA, č/b, 85 min.
režija Stanley Kubrick
producent James B. Harris
scenarij Stanley Kubrick, Jim Thompson (dialogi), po romanu *Clean Break* Lionela Whitea
fotografija Lucien Ballard
glasba Gerald Fried
montaža Stanley Kubrick
igrajo Sterling Hayden (Johnny Clay), Coleen Gray (Fay), Vince Edwards (Val Cannon), Jay C. Flippen (Marvin Unger), Ted de Corsia (Randy Kennan), Marie Windsor (Sherry Peatty), Elisha Cook Jr. (George Peatty), Joe Sawyer (Mike O'Reilly), Timothy Carey (Nikki Arane), Kola Kwariani (Maurice Oboukhoff)

Johnny Clay izdelava natančen načrt za rop blagajne na hipodromu. Rop bo zahteval veliko priprav in pisano družino pomagačev, toda vsak med njimi že vnaprej prinaša negativno energijo: Unger je alkoholik, Randy se skriva pred upniki, George pa je tako rekoč zasuhjen s svojo promiskuitetno in pohlepno ženo Sherry, ki izve za Johnnyjev načrt, zato svojega občasnega ljubimca nagovori k proti-ropu.

1957
Steze slave
Paths of Glory
ZDA, č/b, 86 min.
režija Stanley Kubrick
producent James B. Harris
scenarij Stanley Kubrick, Jim Thompson, Calder Willingham, po romanu Humphreya Cobba
fotografija Georg Krause
glasba Gerald Fried
montaža Eva Kriol
igrajo Kirk Douglas (polkovnik Dax), Ralph Meeker (desetar Paris), Adolphe Menjou (general Broulard), George Macready (general Mireau), Wayne Morris (poročnik Roget), Richard Anderson (major Saint-Auban), Joe Turkel (vojak Arnaud), Christiane Kubrick (nemško dekle), Peter Capell (polkovnik Judge), Emile Meyer (duhovnik), Bert Freed (narednik

Boulanger), Kem Dibbs (vojak Lejeune), Timothy Carey (vojak Ferol)

Francija, 1916. General Broulard pride na frontno črto in svojega kolega Mireauja, ambicioznega in oportunističnega generala, prepriča, da svoji zdesetkani armadi ukaže nemogoč in samomorilski napad na "Ant Hill", pomembno strateško točko, ki jo že več mesecev držijo Nemci. Polkovnik Dax protestira, saj se zaveda, da je zmaga nemogoča, a je svoje vojake vseeno prisiljen poslati v boj. Juriš v celoti spodleti, vojaki se umaknejo, Mireau pa ponori; najprej ukaže streljanje na lastne položaje, nato pa zahteva vojaško sodišče, ki bo "strahopetne" vojake kaznovalo po najhitrejši poti. Dax mora izbrati trojico vojakov, ki bodo "za zgled" vsem usmrčeni naslednji dan.

1960
Spartak
Spartacus
ZDA, barvni, 191 min. (restavrirana verzija iz leta 1991)
režija Stanley Kubrick
producent Kirk Douglas, Edward Lewis
scenarij Dalton Trumbo, Calder Willingham (nenaveden), po romanu Howarda Fasta
fotografija Russell Metty
glasba Alex North
montaža Robert Lawrence
igrajo Kirk Douglas (Spartak), Laurence Olivier (Marcus Licinius Crassus), Jean Simmons (Varinia), Charles Laughton (Sempronius Gracchus), Peter Ustinov (Lentulus Batiatus), John Gavin (Caius Julius Caesar), Nina Foch (Helena Glabrus), John Ireland (Crixus), Herbert Lom (Tigranes Levantus), John Dall (Marcus Publius Glabrus), Charles McGraw (Marcellus), Joanna Barnes (Claudia Marius), Harold Stone (David), Woody Strode (Draba), Tony Curtis (Antoninus)

Leta 70 pred našim štetjem se skupina sužnjev pod vodstvom Tračana Spartaka upre proti svojim gospodarjem in prične največji suženjski upor v rimskem imperiju. V senatu se med medsebojnim obračunavanjem, predvsem med Crassusom in Gracchusom, vendarle najde tudi koncept boja proti upornikom. Crassusu podelijo popolno vojaško oblast, nakar s svojo veliko armado v nekaj mesecih porazi uporniške sužnje, ki želijo preko morja pobegniti na svobodno ozemlje.

1962
Lolita
Lolita
ZDA, č/b, 152 min.
režija Stanley Kubrick
producent James B. Harris
scenarij Vladimir Nabokov, Stanley Kubrick (nenaveden), po romanu Vladimirja Nabokova
fotografija Oswald Morris
glasba Bob Harris, Nelson Riddle
montaža Anthony Harvey
igrajo James Mason (Humbert Humbert), Shelley Winters (Charlotte Haze), Sue Lyon (Dolores Haze/Lolita), Peter Sellers (Clare Quilty), Gary Cockrell (Dick Schiller), Jerry Stovin (John Farlow), Diana Decker (Jean Farlow), Shirley Douglas (ga. Starch), Marianne Stone (Vivian Darkbloom), Colin Maitland (Charlie)

Pisatelj in predavatelj Humbert Humbert

v mirnem, odročnem mestecu čez poletje najame sobo pri Charlotte Haze, spozna njeno trinajstletno hčerko Dolores in se vanjo nemudoma zatreska. Začasno rešitev najde Humbert v poroki s Charlotte, toda ko slednja nenadoma umre v prometni nesreči, nasledí njeno strogo vzgojo do Dolores. Nekaj časa skupaj potujeta po deželi, toda Dolores se Humbertu vse bolj izmika in želi postati samostojna. Nazadnje pobegne od njega, si najde fanta in zanosi. Ko Humbert spozna, da je za odtujitev Dolores delno kriv tudi skrivnostni Quilty, se ga odloči obiskati in ubiti.

1964
Doktor Strangelove
Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb
VB, č/b, 93 min.
režija Stanley Kubrick
producent Stanley Kubrick
scenarij Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George, po romanu *Red Alert* Petra Georgea
fotografija Gilbert Taylor
glasba Laurie Johnson
montaža Anthony Harvey
igrajo Peter Sellers (kapetan Lionel Mandrake/predsednik Merkin Muffley/Dr. Strangelove), George C. Scott (general "Buck" Turgidson), Sterling Hayden (general Jack D. Ripper), Keenan Wynn (polkovnik "Bat" Guano), Slim Pickens (major T. J. "King" Kong), Peter Bull (sovjetski ambasador DeSadesky), James Earl Jones (poročnik Lothar Zogg), Tracy Reed (ga. Scott), Robert O'Neil (admiral Randolph), Shane Rimmer (kapetan G. A. "Ace" Owens)

Generalu Ripperju je dovolj hladne diplomacije z Rusi, zato na Sovjetsko zvezo pošlje več deset letal z atomskimi bombami. Še prej se zabarakadira v svoji vojaški bazi, akcijo zavaruje s kodo, kapetana Mandraka pa vzame za talca. Medtem se v "vojni sobi" zbere vsa politično-vojaška oblast. Predsednik Muffley vstop dovoli celo sovjetskemu ambasadorju DeSadeskemu, kar pri generalih sproži ogorčenje, ko skrajnih prizadevanjih in potem, ko Ripper stori samomor, generalom uspe odpoklicati vse avione, razen enega, ki mu poveljuje major Kong. Histerično dogajanje v "vojni sobi" z distance vse čas opazuje skrivnostni znanstvenik, dr. Strangelove.

1968
2001: Odiseja v vesolju
2001: A Space Odyssey
a.k.a. *Journey Beyond the Stars* (delovni naslov)
VB/ZDA, barvni, 139 min.
režija Stanley Kubrick
producent Stanley Kubrick
scenarij Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, po zgodbi *The Sentinel* Arthurja C. Clarka
fotografija Geoffrey Unsworth, John Alcott
glasba Aram Hačaturjan, György Ligeti, Richard Strauss, Johann Strauss
montaža Ray Lovejoy
igrajo Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Dr. Heywood R. Floyd), Daniel Richter (Moonwatcher), Leonard Rossiter (Smyslow), Margaret Tyzack (Elena), Robert Beatty (Dr. Halvorsen), Sean Sullivan (Michaels), Douglas Rain (HAL 9000 – glas)

Film je v grobem razdeljen na štiri dele: The Dawn of Man (1), sledi lunarna

sekvenca (2), nato *Mission to Jupiter*, 18 Months Later (3) ter *Jupiter: Beyond and Infinity* (4). Jedro filma je črni monolit, s katerim se seznanimo že v uvodni epizodi, postavljeno štiri milijone let v zgodovino. Koncem devetdesetih let dvajsetega stoletja Američani pod luninim površjem odkrijejo še en primerek monolita, zaznajo pa tudi signal, ki ga objekt pošlje v smeri proti Jupitru. Tja se z vesoljskim plovilom *Discovery* napoti odprava dveh aktivnih astronautov (Bowman in Poole), treh zamrznjenih članov posadke in superinteligentnega robota z imenom HAL 9000. Bowman in Poole kmalu pričneta sumiti v HALovo vdanost in pomoč, zato potihem razmišljata o njegovem odklopu.

1971

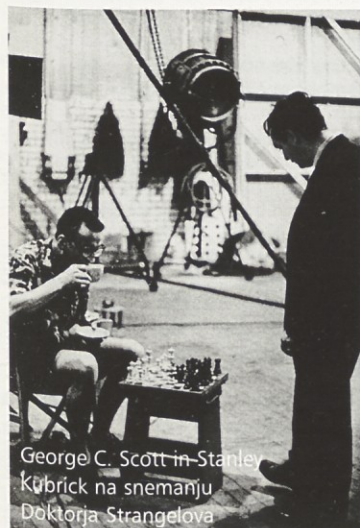
Peklenska pomaranča

A Clockwork Orange
VB, barvni, 137 min.
režija Stanley Kubrick
producent Stanley Kubrick
scenarij Stanley Kubrick, po romanu Anthonyja Burgessa
fotografija John Alcott
glasba Wendy (Walter) Carlos
montaža Bill Butler
igrajo Malcolm McDowell (Alex DeLarge), Patrick Magee (Frank Alexander), Michael Bates (Barnes, zaporniški čuvaj), Warren Clarke (Dim), John Clive (igralec), Adrienne Corri (ga. Alexander), Carl Duering (Dr. Brodsky), Paul Farrell (klošar), Clive Francis (najemnik), Michael Gover (Cat Lady), James Marcus (Georgie)

Štirinajstletni Alex DeLarge in njegovi droogsi pustošijo po londonskih predmestjih. Prepejajo klošarje, posiljujejo ženske, kradejo in se drogirajo – z mlekom. Po incidentu v hiši ženske po imenu Cat Woman, ki jo Alex z ogromnim umetelnim penisom ubije, slednjega ujamejo in obsodijo na štirinajst let ječe. Po dveh letih zapora se Alex javi za poskusnega zajca v tveganem eksperimentu. Znanstveniki kanijo mladega delikventa že po nekaj tednih terapije "predružačiti" v poštenega, mirnega državljana. Poskus uspe, Alexa izpustijo, a ko se vrne v družbo, se sooči z identičnim nasilnim svetom, kateremu je pred leti pripadal.

1975

Barry Lyndon
Barry Lyndon
VB, barvni, 184 min.
režija Stanley Kubrick



George C. Scott in Stanley Kubrick na snemanju Doktorja Strangelova

producent Stanley Kubrick, Jan Harlan
scenarij Stanley Kubrick, po romanu Williama Makepeace Thackeraya
fotografija John Alcott
glasba The Chieftains, Leonard Rosenman
montaža Tony Lawson
igrajo Ryan O'Neal (Barry Lyndon, rojen Redmond Barry), Marisa Berenson (Lady Lyndon), Patrick Magee (De Balibari), Hardy Krüger (kapitan Potzdorf), Steven Berkoff (Lord Ludd), Gay Hamilton (Nora Brady), Marie Kean (Barryjeva mati), Diana Körner (nemško dekle), Murray Melvin (Samuel Runt), Frank Middlemass (Sir Charles Lyndon), André Morell (Lord Wendover), Godfrey Quigley (kapitan Grogan), Leonard Rossiter (kapitan Quin), Leon Vitali (Lord Bullingdon)

1760–ta. Redmond Barry je irski mladenič, zaljubljen v svojo sestrično. Ker ji istočasno dvori oficir angleške vojske Quin, ga izzove na dvoboj; a oficir je za družino preveč pomemben finančni dejavnik, zato dvoboj s pištolami inscenira. Barry ga "ubije", zato je prisiljen zapustiti rodni kraj. Priključi se angleški vojski v sedemletni vojni proti Franciji, Nemčiji, Švedski in Avstriji, od koder kmalu dezertira in prevzame identiteto častnika. Razkrije ga pruski zaveznik Potzdorf. Barry je prisiljen delati zanj – razkriti domnevnega irskega vohuna v pruskih vrstah De Balibarja. Barry v patriotskemu zanosu razkrije svojo identiteto, nakar skupaj pobegneta iz sovražnega ozemlja in pričneta kariero kvartopirskih goljufov v najvišjih družbenih krogih. Tam Barry spozna Lady Lyndon, bogato žensko, poročeno z bohnim Sirom Charlesom Lyndonom. Ko slednji umre, se Barry poroči z Lady Lyndon, a zgolj iz koristiljublja. Njen sin, lord Bullingdon, ga prezira, zato gre v svet, Barry pa vse bolj osiromaši družinsko blagajno. Čez par let se Bullington vrne in Barryja izzove na dvoboj.

1980

Sijanje
The Shining
VB, barvni, 119 min. (kratka verzija) 146 min. (dolga verzija)
režija Stanley Kubrick
producent Stanley Kubrick, Jan Harlan
scenarij Stanley Kubrick, Diane Johnson, po romanu Stephena Kinga
fotografija John Alcott
glasba Wendy Carlos, Rachel Elkind
montaža Ray Lovejoy
igrajo Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelley Duvall (Wendy Torrance), Danny Lloyd (Danny Torrance), Scatman Crothers (Dick Hallorann), Barry Nelson (Stuart Ullman), Philip Stone (Delbert Grady), Joe Turkel (Lloyd), Anne Jackson (doktor), Tony Burton (Larry Durkin), Lia Beldam (mladenka v banji), Billie Gibson (starka v banji)

Jack Torrance sprejme petmesečno službo zimskega skrbnika v odročnem gorskem hotelu Overlook. Jack je pisatelj in potrebuje mir, pozimi zaprti hotel pa mu predstavlja idealni delovni milje. Pred odhodom ga hotelski menedžerji opozorijo, da se je enemu prejšnjih skrbnikov, Gradyju, zmešalo – s sekiro je pobil svojo ženo in obe hčerki. Jack v hotel pripelje svojo ženo Wendy in sina Dannyja, ki lahko razvija telepatske sposobnosti ter ohranja stik s hotelskim kuharjem Halloranom. Po mesecu dni pričneta izolacija in klavstrofobija hotela

v Jackovem obnašanju kazati prve znake psihičnih motenj.

1987

Full Metal Jacket
Full Metal Jacket
VB/ZDA, barvni, 116 min.
režija Stanley Kubrick
producent Stanley Kubrick, Jan Harlan
scenarij Stanley Kubrick, Gustav Hasford, Michael Herr, po romanu *The Short Timers* Gustava Hasforda
fotografija Douglas Milsome
glasba Vivian Kubrick (kot Abigail Mead)
montaža Martin Hunter
igrajo Matthew Modine (vojak Joker/narednik J.T. Davis), Adam Baldwin (Animal Mother), Vincent D'Onofrio (vojak Gomer Pyle/Leonard Lawrence), Lee Ermye (narednik Hartman), Dorian Harewood (Eightball), Arliss Howard (Cowboy), Kevyn Major Howard (Rafterman), Ed O'Ross (poročnik Walter J. "Touchdown" Tinosky), Kieron Jechinis (Crazy Earl), Papillon Soo Soo (prostitutka), Ngoc Le (snajperistka)

Ameriška vojaška baza za urjenje mladeničev, ki bodo šli v vojno v Vietnam. Narednik Hartman sprejme novo generacijo zelencev, kar pomeni ustaljeni dril: verbalno poniževanje, maltretiranje, zaničevanje. Iz ljudi hoče narediti vojaške stroje, ubijalce. Med vojaki izstopa Gomer Pyle, debeli nesposobnež, ki je pri Hartmanu deležen še posebej krutega tretmana. Vietnam, nekaj mesecev pozneje. Joker pripada oddelku za propagando in obveščevanje. Ko gre s četo v izvidnico, prične nevidni snajper v ruševinah mesta Hué desetkati vrste ameriških vojakov.

1999

Široko zaprte oči
Eyes Wide Shut
VB/ZDA, barvni, 159 min.
režija Stanley Kubrick
producent Stanley Kubrick, Jan Harlan
scenarij Stanley Kubrick, Frederic Raphael, po romanu *Traumnovelle* Arthurja Schnitzlerja
fotografija Larry Smith
glasba Jocelyn Pook
montaža Nigel Galt
igrajo Tom Cruise (Dr. William Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Madison Eginton (Helena Harford), Jackie Sawris (Roz), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Leslie Lowe (Illona), Todd Field (Nick Nightingale), Sky Dumont (Sandor Szavost), Louise J. Taylor (Gayle), Randall Paul (Harris), Julianne Davis (Mandy Curran), Kevin Connealy (Lou Nathanson), Gary Goba (pomorski oficir), Vinessa Shaw (Domino), Rade Šerbedžija (Milič), Leelee Sobieski (Miličeva hči)

William in Alice Harford sta srečna zakonca. Alice nekega večera pod vplivom marihuane Williamu zaupa svoje nedavne erotične sanje – ljubezensko afero s pomorskim častnikom. William takoj zatem službeno pokličejo k neki stranki, preostanek noči pa zbehan in ljubosumen tava po newyorških ulicah; zaplete se v pogovor s prostitutko Domino, nakar v baru sreča nekdanjega sošolca, pianista Nicka Nightingala, ki mu razkrije svojo nenavadno "službo": z zavezanimi očmi igra na orgijah v luksuznem gradu. William ga prepriča, da mu zaupa geslo za vstop v grad. Kmalu ko se zamaskiran pridruži orgiastični družbi, ga razkrinkajo kot vsiljivca. Vodja združbe ga želi kaznovati, toda zanj se

zavzame skrivnostna ženska, ki je pripravljena sprejeti njegovo kazen. Williama izpustijo, naslednji dan pa v časopisih prebere vest o ženski, umrli v čudnih okoliščinah.

Primarna literatura o Stanleyu Kubricku:

Ciment, Michel (ur.): *Stanley Kubrick* (Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1997)

Baxter, John: *Stanley Kubrick, A Biography* (Harper & Collins, London, 1997)

Coyle, Wallace: *Stanley Kubrick: A Guide to References and Resources* (G.K. Hall, Boston, 1980)

Kawin, Bruce F.: *Mindscreen* (Princeton University Press, Princeton, 1978)

Kolker, Robert Phillip: *A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman* (Oxford University Press, New York, 1980)

LoBrutto, Vincent: *Stanley Kubrick* (Faber & Faber, London, 1998)

Nelson, Thomas Allen: *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze* (Indiana University Press, Bloomington, 1982)

Phillips, Gene D.: *Stanley Kubrick, a Film Odyssey* (Popular Library, New York, 1975)

Walker, Alexander, Sybill Taylor, Ulrich Ruchti: *Stanley Kubrick, director* (W.W. Norton & Co., New York, London, 1999)

index – ekran, leto 1999

AVTORJI ČLANKOV

- BASKAR, Nil:**
Življenje je lepo
kritika
1,2/1999 (str. 32)
Akira Kurosawa
slovar cineastov
3,4/1999 (str. 42)
Kitajska: oris položaja
dosje: Hongkong in Kitajska po
zdužitvi
5,6/1999 (str. 14)
Intervju: Li Suyuan
dosje: Hongkong in Kitajska po
zdužitvi
5,6/1999 (str. 18)
Intervju: Daniel Yu
dosje: Hongkong in Kitajska po
zdužitvi
5,6/1999 (str. 24)
- DAELE, Koen van:**
IDFA '98
festival: 11. mednarodni festival
dokumentarnega filma
1,2/1999 (str. 26)
Catherine Breillat
ekranove perspektive
3,4/1999 (str. 6)
- EMERŠIČ-MALI, Živa:**
New criticism – kritikov tudi ne
streljajo več
festival: Rotterdam '99
3,4/1999 (str. 20)
Taormina '99
festival: Taormina '99
7,8/1999 (str. 45)
See for yourself ali dnevnik članice
žirije fipresci
festival: Chicago '99
9,10/1999 (str. 4)
- GAMS, Miša:**
Idioti – to niso idioti
dosje: dogma 95
1,2/1999 (str. 22)
- KLOPČIČ, Matjaž:**
Zvezda je rojena
kako razumeti film
5,6/1999 (str. 36)
Madame de...
kako razumeti film
7,8/1999 (str. 56)
Parizanka
kako razumeti film
9,10/1999 (str. 23)
- LENARD, Vid:**
Neodvisni ameriški film
festival: Sundance '99
3,4/1999 (str. 22)
- MEDEN, Jurij:**
Ademir Kenović
intervju
9,10/1999 (str. 14)
- MODIC, Max:**
Temni angeli usode
nova slovenska filma
1,2/1999 (str. 29)
"Dobro jutro devetdeseta. Če vas
slučajno ne srečam več, pa še dober
dan, dober večer in lahko noč."
devetdeseta: Hollywood
7,8/1999 (str. 24)

- MUZAFERIJA, Sanja:**
Newyorška konferenca o Hitchcocku
100 let Hitchcocka
9,10/1999 (str. 26)
- OBERSTAR, Ciril:**
Intervju: Li Suyuan
dosje: Hongkong in Kitajska po
zdužitvi
5,6/1999 (str. 18)
Fragmenti hongkonske
kinematografije
dosje: Hongkong in Kitajska po
zdužitvi
5,6/1999 (str. 21)
Intervju: Daniel Yu
dosje: Hongkong in Kitajska po
zdužitvi
5,6/1999 (str. 24)
- PAJKIĆ, Nebojša:**
William A. Wellman
slovar cineastov
9,10/1999 (str. 41)
- PELKO, Stojan:**
Praznovanje
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 3)
Temni angeli usode
nova slovenska filma
1,2/1999 (str. 30)
Deleuzacija ali delozacija?
devetdeseta: teorija
7,8/1999 (str. 31)
- POHAR, Nejc:**
Walt Disney
slovar cineastov
1,2/1999 (str. 50)
Namesto poročila o slovenskih
študentskih filmih...
novi slovenski film
3,4/1999 (str. 18)
Življenje, kot ga sanjajo angeli
kritika
3,4/1999 (str. 34)
Noemie Lvovsky
ekranove perspektive
9,10/1999 (str. 2)
- POPEK, Simon:**
Jesenska zgodba
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 6)
Mazzini: Dva priročnika in trije
scenariji
branje
1,2/1999 (str. 28)
Ekranove perspektive
uvodnik
3,4/1999 (str. 3)
Abolfazl Jalili
ekranove perspektive
3,4/1999 (str. 4)
Intervju: Janez Burger, Jan Cvitkovič
novi slovenski film
3,4/1999 (str. 14)
Berlin '99
festival: Berlin '99
3,4/1999 (str. 24)
Cannes '99
festival: Cannes '99
5,6/1999
Hirokazu Kore-eda
ekranove perspektive
5,6/1999 (str. 28)
Od parnasa do dna slovenskega
filma
branje
5,6/1999 (str. 30)
Avtorji pred filmi!
uvodnik
7,8/1999 (str. 2)
"Če so Hollywood soustvarili
evropski režiserji, bodo novi
evropski film nemara emigranti iz

- 'tretjega' sveta"
devetdeseta: Zahodna Evropa
7,8/1999 (str. 18)
"Poljubite me, neodvisen sem"
devetdeseta: ameriški neodvisni film
7,8/1999 (str. 22)
Ekranov izbor na 10. LIFF-u
ekranove perspektive
7,8/1999 (str. 32)
Benetke '99
festival: Benetke '99
7,8/1999 (str. 36)
Nemi Hitchcock
100 let Hitchcocka
9,10/1999 (str. 28)
- PRASSEL, Igor:**
"Animania – 100 let eksperimenta v
animiranem filmu" – poklon
pionirjem
animirani film: 17. mednarodni
filmski festival pesaro '98
1,2/1999 (str. 46)
Anecy '99
festival: 23. mednarodni festival
animiranega filma Anecy '99
5,6/1999 (str. 12)
- RAKEZIĆ, Saša:**
30 let Monty Pythona
televizija
1,2/1999 (str. 40)
- SPACAL, Alenka:**
Sod smodnika
kritika
3,4/1999 (str. 36)
- ŠKAFAR, Vlado:**
Tri zgodbe
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 8)
O dogmi – I. o Dogmi 95
dosje: dogma 95
1,2/1999 (str. 24)
O dogmi – II. o Idiotih
dosje: dogma 95
3,4/1999 (str. 29)
Majid Majidi
ekranove perspektive
5,6/1999 (str. 26)
Azija v devetdesetih
devetdeseta: Azija
7,8/1999 (str. 28)
Ekranov izbor na 10. LIFF-u
ekranove perspektive
7,8/1999 (str. 32)
Benetke '99
festival: Benetke '99
7,8/1999 (str. 36)
- ŠPRAH, Andrej:**
Plašč
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 10)
Dogma 95 – o zaobljubi nedolžnosti
in njenem dolgu
dosje: dogma 95
1,2/1999 (str. 18)
V leru
novi slovenski film
3,4/1999 (str. 8)
Slovenski film
devetdeseta
7,8/1999 (str. 10)
Sarajevo – mesto poslednjih stvari
avtorji: Ademir Kenović
9,10/1999 (str. 12)
Filmski leksikon
branje
9,10/1999 (str. 17)
- ŠTEFANČIČ, jr., Marcel:**
Evrovestern (I.)
žanr
5,6/1999 (str. 40)
Sergio Leone

- slovar cineastov
5,6/1999 (str. 46)
Evrovestern (II.)
žanr
7,8/1999 (str. 60)
Evrovestern (III.)
žanr
9,10/1999 (str. 36)
- TRUŠNOVEC, Gorazd:**
Terrence Malick
portret
3,4/1999 (str. 32)
Rosetta, presenetljivi zmagovalec
festival: Cannes '99
5,6/1999 (str. 11)
Karlovy Vary '99
festival: Karlovy Vary '99
7,8/1999 (str. 42)
- VALENTINČIČ, Mateja:**
Patriot
nova slovenska filma
1,2/1999 (str. 31)
Mannheim '99
festival: 48. mednarodni filmski
festival Mannheim – Heidelberg
9,10/1999 (str. 8)
- VALIČ, Denis:**
Luknja
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 12)
Po zidu zid: vzhodna Evropa, leto
nič
devetdeseta: Vzhodna Evropa
7,8/1999 (str. 15)
Ekranov izbor na 10. LIFF-u
ekranove perspektive
7,8/1999 (str. 32)
- VRDLOVEC, Zdenko:**
Črna mačka, beli mačkon / Idioti
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 14)
- ZAJC, Melita:**
Idioti
filmi leta 1998
1,2/1999 (str. 16)
- ORIGINALNI NASLOVI**
FILMOV:
A
Abendland – 7,8/1999 (str. 40)
(Fred Kelemen, 1999)
Adieu, plancher des vaches – 5,6/
1999 (str. 4)
(Otar Iosseliani, 1999)
Agnisakshi – 7,8/1999 (str. 43)
American History X – 5,6/1999
(str. 31); 7,8/1999 (str. 48)
(Tony Kaye, 1998)
American Hollow – 9,10/1999
(str. 7)
(Rery Kennedy, 1999)
American Love Story, An – 3,4/1999
(str. 25)
(Jennifer Fox, 1998)
American Movie – 9,10/1999 (str. 6)
(Chris Smith, 1999)
Analyze This – 7,8/1999 (str. 48)
(Harold Ramis, 1999)
AntZ – 1,2/1999 (str. 36)
(Eric Darnell, Lawrence Guterman,
Tim Johnson, 1998)
Apt Pupil – 1,2/1999 (str. 38)
(Bryan Singer, 1998)
Arlington Road – 7,8/1999
(str. 54)
(Mark Pellington, 1999)
As bodas de Deus – 5,6/1999
(str. 6)
(Joao Cesar Monteiro, 1999)
Astérix et Obélix contre César –

9,10/1999 (str. 22)
(Claude Zidi, 1999)
Au cœur du mensonge – 3,4/1999
(str. 27)
(Claude Chabrol, 1998)

B
Babe: Pig in the City – 1,2/1999 (str. 39)
(George Miller, 1998)
Beau travail – 7,8/1999 (str. 41)
(Claire Denis, 1999)
Being John Malkovich – 7,8/1999
(str. 39)
(Spike Jonze, 1999)
Belo odelo – 5,6/1999 (str. 9)
(Lazar Ristovski, 1999)
Beshkempir – 7,8/1999 (str. 33)
(Aktan Abdikalikov, 1998)
Blackmail – 9,10/1999 (str. 31)
(Alfred Hitchcock, 1929)
Bleeder – 9,10/1999 (str. 8)
(Nicolas Winding Refn, 1999)
Blokpost – 7,8/1999 (str. 43)
(Aleksandr Rogozkin, 1999)
Boys Don't Cry – 9,10/1999 (str. 6)
(Kimberly Pierce, 1999)
Brat – 7,8/1999 (str. 33)
(Aleksej Balabanov, 1997)
Buena Vista Social Club – 3,4/1999
(str. 28)
(Wim Wenders, 1998)
Bug's Life, A – 1,2/1999 (str. 39)
(John Lasseter, Andrew Stanton, 1998)
Bure baruta – 3,4/1999 (str. 36)
(Goran Paskaljević, 1998)
Bye Bye Bluebird – 9,10/1999 (str. 9)
(Katrin Ottarsdóttir, 1999)

C
Ca commence aujourd'hui – 3,4/
1999 (str. 26)
(Bertrand Tavernier, 1998)
Career Girls – 7,8/1999 (str. 51)
(Mike Leigh, 1997)
Celebrity – 7,8/1999 (str. 55)
(Woody Allen, 1998)
Civil Action, A – 5,6/1999 (str. 34)
(Steven Zaillian, 1998)
Conte d'automne – 1,2/1999 (str. 6)
(Eric Rohmer, 1998)
Conversation with Gregory Peck –
9,10/1999 (str. 7)
(Barbara Kopple, 1999)
Cookie's Fortune – 3,4/1999 (str.
26); 7,8/1999 (str. 49)
(Robert Altman, 1998)
Couloirs du temps – les visiteurs 2,
Les – 5,6/1999 (str. 33)
(Jean-Marie Poire, 1999)
Cradle Will Rock – 5,6/1999 (str. 8)
(Tim Robbins, 1999)
Crime a Abidjan, Un – 1,2/1999
(str. 27)
(Mosco Boucault)
Crna mačka, beli mačor – 1,2/1999
(str. 14)
(Emir Kusturica, 1998)
Cruel Intentions – 5,6/1999 (str. 33)
(Roger Kumble, 1999)
Cube, The – 9,10/1999 (str. 20)
(Vincenzo Natali, 1997)

D
Dark City – 3,4/1999 (str. 38)
(Alex Proyas, 1998)
Darkest Light, The – 7,8/1999
(str. 46)
(Simon Beaufoy, 1999)
Destiny of Her Own, A – 5,6/1999
(str. 31)
(Marshall Herskovitz, 1997)
Dealer – 3,4/1999 (str. 25)
(Thomas Arslan, 1998)
Deconstructing Harry – 3,4/1999

(str. 39)
(Woody Allen, 1997)
Dogma – 5,6/1999 (str. 10)
(Kevin Smith, 1999)
Dong – 1,2/1999 (str. 12)
(Tsai Ming Liang, 1998)

E
8mm – 5,6/1999 (str. 33)
(Joel Schumacher, 1998)
Emperor and the Assassin, The – 5,6/
1999 (str. 10)
(Chen Kaige, 1999)
End of Violence, The – 7,8/1999
(str. 51)
(Wim Wenders, 1997)
Enemy of the State – 1,2/1999
(str. 34)
(Tony Scott, 1998)
Entrapment – 7,8/1999 (str. 53)
(Jon Amiel, 1999)
Everafter – 1,2/1999 (str. 39)
(Andy Tennant, 1998)
Existenz – 3,4/1999 (str. 28)
(David Cronenberg, 1998)

F
Faculty, The – 9,10/1999 (str. 21)
(Robert Rodriguez, 1998)
Felicia's Journey – 5,6/1999 (str. 7)
(Atom Egoyan, 1999)
Festen – 1,2/1999 (str. 3)
(Thomas Vinterberg, 1998)
54 – 5,6/1999 (str. 34)
(Mark Christopher, 1998)
Forces of Nature – 7,8/1999 (str. 55)
(Bronwen Hughes, 1998)
Fotoamator – 1,2/1999 (str. 26)
(Dariusz Jablonski, 1998)
Fucking Amal – 7,8/1999 (str. 43)
(Lukas Moodysson, 1999)

G
General's Daughter, The – 9,10/1999
(str. 19)
(Simon West, 1999)
Ghesse haye Kish – 5,6/1999 (str. 5)
(Nasser Taghvai, Abolfazl Jalili,
Mohsen Makhmalbaf, 1999)
Ghost Dog: The Way of the Samurai
– 5,6/1999 (str. 8)
(Jim Jarmusch, 1999)
Gingerbread Man – 7,8/1999
(str. 52)
(Robert Altman, 1997)
Go – 7,8/1999 (str. 50)
(Doug Liman, 1998)
Gojitmal – 7,8/1999 (str. 38)
(Jang Sun-woo, 1999)

H
Hachaverim shel Yana – 7,8/1999
(str. 42)
(Arik Kaplun, 1999)
Halloween H20: Twenty Years Later
– 3,4/1999 (str. 38)
(Steve Miner, 1998)
Haunting, The – 9,10/1999 (str. 19)
(Jan de Bont, 1999)
Hephzibah – 1,2/1999 (str. 26)
(Curtis Levy, 1998)
Hero Never Dies, A – 5,6/1999
(str. 23)
(Johnny To, 1998)
High Art – 7,8/1999 (str. 43)
(Lisa Cholodenko, 1999)
Highway Society – 7,8/1999 (str. 46)
(Mika Kaurismäki, 1999)
Hi-Lo Country, The – 3,4/1999 (str.
28)
(Stephen Frears, 1998)
Holy Man – 7,8/1999 (str. 55)
(Stephen Herek, 1999)
Holy Smoke – 7,8/1999 (str. 39)
(Jane Campion, 1999)
Humanité, L' – 5,6/1999 (str. 5)
(Bruno Dumont, 1999)

I
Idioterne – 1,2/1999 (str. 14, 16);
3,4/1999 (str. 29)
(Lars von Trier, 1998)
I Kina spiser de hunde – 9,10/1999
(str. 9)
(Lasse Spang Olsen, 1999)
Inspector Gadget – 9,10/1999
(str. 22)
(David Kellogg, 1999)
Instinct – 7,8/1999 (str. 50)
(Jon Turteltaub, 1999)
I Want You – 5,6/1999 (str. 32)
(Michael Winterbottom, 1997)

J
Jane Austen's Mafia – 3,4/1999
(str. 38)
(Jim Abrahams, 1998)
Jenseits der Stille – 3,4/1999 (str. 39)
(Caroline Link, 1996)
Juha – 3,4/1999 (str. 27)
(Aki Kaurismäki, 1998)
Julien: donkey boy – 7,8/1999
(str. 40)
(Harmony Korine, 1999)

K
Karakter – 9,10/1999 (str. 21)
(Mike van Diem, 1997)
Kikujiro – 5,6/1999 (str. 10)
(Takeshi Kitano, 1999)
Kisangany Diary – 1,2/1999 (str. 27)
(Hubert Sauper)
Knock Off – 1,2/1999 (str. 38)
(Tsui Hark, 1998)

L
Legionnaire – 7,8/1999 (str. 52)
(Peter MacDonald, 1999)
Left Luggage – 9,10/1999 (str. 19)
(Jeroen Krabbé, 1998)
**Lock, Stock and Two Smoking
Barrels** – 5,6/1999 (str. 32)
(Guy Ritchie, 1998)
**Lodger: A Story of the London Fog,
The** – 9,10/1999 (str. 30)
(Alfred Hitchcock, 1926)
Lola rennt – 7,8/1999 (str. 54)
(Tommy Tykwer, 1998)
Longest Summer, The – 5,6/1999
(str. 23)
(Fruit Chan, 1998)
Lulu on the Bridge – 7,8/1999
(str. 52)
(Paul Auster, 1998)

M
Madame de... – 7,8/1999 (str. 56)
(Max Ophüls, 1953)
Maladie du sachs, La – 9,10/1999
(str. 6)
(Michel Deville, 1999)
Mansfield Park – 9,10/1999 (str. 5)
(Patricia Rozema, 1999)
Manteau, Le – 1,2/1999 (str. 10)
(Robert Kramer, 1996)
**Martha – Meet Frank, Daniel and
Laurence** – 1,2/1999 (str. 39)
(Nick Hamm, 1998)
Matrix, The – 7,8/1999 (str. 52)
(Andy Wachowski, Larry
Wachowski, 1999)
Ma vie en rose – 3,4/1999 (str. 38)
(Alain Berliner, 1997)
Meet Joe Black – 1,2/1999 (str. 35)
(Martin Brest, 1998)
Megacities – 1,2/1999 (str. 27)
(Michael Glawogger)
Mein liebster Feind – 5,6/1999
(str. 6)
(Werner Herzog, 1999)
Message in the Bottle – 5,6/1999
(str. 31)
(Luis Mandoki, 1999)
Mifunes sidste sang – 3,4/1999
(str. 25)

(Soeren Kragh-Jacobsen, 1998)
Mighty, The – 7,8/1999 (str. 53)
(Peter Chelsom, 1998)
Mighty Joe Young – 5,6/1999
(str. 35)
(Ron Underwood, 1999)
Moloch – 5,6/1999 (str. 8)
(Aleksandr Sokurov, 1999)
Moment of Impact – 1,2/1999
(str. 27)
(Julie Loktev)
Mulan – 1,2/1999 (str. 36)
(Tony Bancroft, Barry Cook, 1998)
Mummy, The – 7,8/1999 (str. 53)
(Stephen Sommers, 1999)
Mundo grúa – 7,8/1999 (str. 39)
(Pablo Trapero, 1999)
Music From Another Room – 5,6/
1999 (str. 35)
(Charlie Peters, 1998)
Musta Kissa Lumihangella – 9,10/
1999 (str. 9)
(Anu Kuivalainen, 1999)
My Favorite Martian – 7,8/1999
(str. 55)
(Donald Petrie, 1999)
My Name is Joe – 3,4/1999 (str. 37)
(Ken Loach, 1998)

N
Nachtgestalten – 9,10/1999 (str. 5)
(Andreas Dresen, 1999)
Návrat idiota – 9,10/1999 (str. 9)
(Saša Gedeon, 1999)
Negotiator, The – 1,2/1999 (str. 36)
(F. Gary Gray, 1998)
Never Been Kissed – 9,10/1999
(str. 22)
(Raja Gosnell, 1999)
Niõa de tus ojos, La – 3,4/1999
(str. 28)
(Fernando Trueba, 1998)

O
One Night Stand – 1,2/1999 (str. 38)
(Mike Figgis, 1997)
Other Sister, The – 9,10/1999
(str. 22)
(Gary Marshall, 1999)

P
Parent Trap – 3,4/1999 (str. 41)
(Nancy Meyers, 1998)
Pari, Le – 5,6/1999 (str. 35)
(Didier Bourdon, Bernard Campan,
1998)
Pas de scandale – 7,8/1999 (str. 38)
(Benoit Jacquot, 1999)
Patch Adams – 3,4/1999 (str. 41)
(Tom Shadyac, 1998)
Patriot – 1,2/1999 (str. 31)
(Tugo Stiglic, 1998)
**Pavel and Lyalya (a Jerusalem
Romance)** – 1,2/1999 (str. 27)
(Victor Kossakovsky, 1998)
Payback – 5,6/1999 (str. 32)
(Brian Helgeland, 1999)
Perdita Durango – 3,4/1999
(str. 39)
(Alex de la Iglesia, 1998)
Petit Freres – 7,8/1999 (str. 46)
(Jacques Doillon, 1999)
Petit voleur, La – 5,6/1999 (str. 5)
(Eric Zonca, 1999)
Philadelphia: fusillade de Mole Street
– 1,2/1999 (str. 27)
(Mosco Boucault, 1998)
Playing by Heart – 9,10/1999
(str. 21)
(Willard Carroll, 1999)
Pola X – 5,6/1999 (str. 9)
(Leos Carax, 1999)
Practical Magic – 1,2/1999 (str. 39)
(Griffin Dunne, 1998)
Prince of Egypt – 3,4/1999 (str. 41)
(Brenda Chapman, Steve Hickner,
Simon Wells, 1998)

Q
4 saisons d'Espigoule, Les - 9,10/1999 (str. 10)
(Christian Philibert, 1999)
Questo e il giardino - 7,8/1999 (str. 38)
(Giovanni Davide Maderna, 1999)

R
Raghs-e khak - 7,8/1999 (str. 34)
(Abolfazl Jalili, 1992-98)
Rane - 1,2/1999 (str. 37)
(Srdjan Dragojević, 1998)
Ratcatcher - 9,10/1999 (str. 5)
(Lynne Ramsay, 1999)
Rien à faire - 7,8/1999 (str. 41)
(Marion Vernoux, 1999)
Rien sur Robert - 3,4/1999 (str. 25)
(Pascal Bonitzer, 1998)
Road to Park City - 9,10/1999 (str. 10)
(Brett Stern, 1999)
Ronin - 1,2/1999 (str. 37)
(John Frankenheimer, 1998)
Rosetta - 5,6/1999 (str. 11)
(Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne, 1999)
Rounders - 3,4/1999 (str. 37)
(John Dahl, 1998)
Rush Hour - 7,8/1999 (str. 49)
(Brett Ratner, 1998)

S
San hu chi lian - 9,10/1999 (str. 6)
(Hun Hung, 1998)
Shakespeare in Love - 3,4/1999 (str. 40)
(John Madden, 1998)
She's All That - 7,8/1999 (str. 55)
(Robert Iscove, 1999)
Siege, The - 1,2/1999 (str. 36)
(Edward Zwick, 1998)
Simon Birch - 7,8/1999 (str. 55)
(Mark Steven Johnson, 1999)
Sliding Doors - 1,2/1999 (str. 35)
(Peter Howitt, 1998)
Snake Eyes - 1,2/1999 (str. 35)
(Brian De Palma, 1998)
Sombre - 7,8/1999 (str. 35)
(Philippe Grandrieux, 1998)
Soseiji - 7,8/1999 (str. 40)
(Shinya Tsukamoto, 1999)
Star Is Born, A - 5,6/1999 (str. 36)
(George Cukor, 1955)
Star Wars, episode I - The Phantom Menace - 9,10/1999 (str. 21)
(George Lucas, 1999)
Stepmom - 3,4/1999 (str. 41)
(Chris Columbus, 1998)
Straight Story, The - 5,6/1999 (str. 9)
(David Lynch, 1999)
Summer of Sam - 5,6/1999 (str. 7)
(Spike Lee, 1999)
Sweet and Lowdown - 7,8/1999 (str. 39)
(Woody Allen, 1999)
Sweet Degeneration, The - 7,8/1999 (str. 34)
(Lin Cheng-sheng, 1997)

T
Tarzan - 9,10/1999 (str. 22)
(Chris Buck, Kevin Lima, 1999)
Taxi - 5,6/1999 (str. 34)
(Gérard Pires, 1997)
Temni angeli usode - 1,2/1999 (str. 29)
(Sašo Podgoršek, 1999)
10 Things I Hate About You - 7,8/1999 (str. 48)
(Gil Junger, 1999)
Terra Nova - 9,10/1999 (str. 10)
(Paul Middleditch, 1999)
Thin Red Line, The - 3,4/1999 (str. 32)
(Terrence Malick, 1998)

Thomas Crown Affair, The - 7,8/1999 (str. 48)
(John McTiernan, 1999)
Tianshang renjian - 9,10/1999 (str. 5)
(Yu Lik-Wai, 1999)
To Anyone Who Can Hear Me - 7,8/1999 (str. 47)
(Carlos Ruiz, 1999)
Točkovi - 7,8/1999 (str. 44)
(Djordje Milosavljević, 1999)
Todo sombre mi madre - 5,6/1999 (str. 4)
(Pedro Almodovar, 1999)
Too Many Ways to be No. 1 - 5,6/1999 (str. 23)
(Wai Ka - Fei, 1998)
Topsy-turvy - 7,8/1999 (str. 38)
(Mike Leigh, 1999)
Tre storie - 1,2/1999 (str. 8)
(Piergiorgio Gay, 1998)

V
Vent nous emportera, Le - 7,8/1999 (str. 37)
(Abbas Kiarostami, 1999)
Very Bad Things - 7,8/1999 (str. 54)
(Peter Berg, 1998)
Vie ne me fait pas peur, La - 7,8/1999 (str. 34)
(Noémie Lvovsky, 1999)
Vie rivée des anges, La - 3,4/1999 (str. 34)
(Eric Zonca, 1998)
Virgin Suicides, The - 5,6/1999 (str. 9)
(Sofia Coppola, 1999)
Vita e bella, La - 1,2/1999 (str. 32)
(Roberto Benigni, 1998)
Vivant qui Passe, Un - 1,2/1999 (str. 27)
(Claude Lanzmann, 1998)
V leri - 1,2/1999 (str. 8)
(Janez Burger, 1999)
Voleuse de Saint Lubin, La - 7,8/1999 (str. 41)
(Claire Devers, 1999)
V toj strane - 7,8/1999 (str. 35)
(Lidija Bobrova, 1997)

W
Wandafaru raifu - 7,8/1999 (str. 33)
(Hirokazu Kore-eda, 1998)
Waterboy - 5,6/1999 (str. 35)
(Frank Coraci, 1998)
Western - 3,4/1999 (str. 40)
(Manuel Poirier, 1997)
What Dreams May Come - 5,6/1999 (str. 35)
(Vincent Ward, 1999)
Wild Wild West - 9,10/1999 (str. 19)
(Barry Sonnenfeld, 1999)
Winslow boy, The - 5,6/1999 (str. 6)
(David Mamet, 1999)
Wisconsin Death Trip - 7,8/1999 (str. 41)
(James Marsh, 1999)
With or Without You - 7,8/1999 (str. 39)
(Michael Winterbottom, 1999)
Woman of Paris, A - 9,10/1999 (str. 23)
(Charles Chaplin, 1923)
Wonderland - 5,6/1999 (str. 7)
(Michael Winterbottom, 1999)

Y
Yi ge dou bu neng shao - 7,8/1999 (str. 37)
(Zhang Yimou, 1999)
Yom yom - 3,4/1999 (str. 26)
(Amos Gitai, 1998)
You've Got Mail - 3,4/1999 (str. 37)
(Nora Ephron, 1998)

SLOVENSKI NASLOVI FILMOV:

A
Afera Thomasa Crowna - 7,8/1999 (str. 48)
(John McTiernan, 1999)
Ameriška ljubzenska zgodba - 3,4/1999 (str. 25)
(Jennifer Fox, 1998)
Analiza pa taka - 7,8/1999 (str. 48)
(Harold Ramis, 1999)
Asterix in Obelix proti Cezarju - 9,10/1999 (str. 22)
(Claude Zidi, 1999)

B
Babe: pujssek v mestu - 1,2/1999 (str. 39)
(George Miller, 1998)
Bela obleka - 5,6/1999 (str. 9)
(Lazar Ristovski, 1999)
Beneška kurtizana - 5,6/1999 (str. 31)
(Marshall Herskovitz, 1997)
Brat - 7,8/1999 (str. 33)
(Aleksej Balabanov, 1997)
Brezdelje - 7,8/1999 (str. 41)
(Marion Vernoux, 1999)
Brez škandala - 7,8/1999 (str. 38)
(Benoit Jacquot, 1999)
Buena Vista Social Club - 3,4/1999 (str. 28)
(Wim Wenders, 1998)

C
Cesar in atentator - 5,6/1999 (str. 10)
(Chen Kaige, 1999)

Č
Čaka te pošta - 3,4/1999 (str. 37)
(Nora Ephron, 1998)
Čarovnije za vsak dan - 1,2/1999 (str. 39)
(Griffin Dunne, 1998)
Človeštvo - 5,6/1999 (str. 5)
(Bruno Dumont, 1999)
Črna mačka, beli mačkon - 1,2/1999 (str. 14)
(Emir Kusturica, 1998)
Črna mačka na snegu - 9,10/1999 (str. 9)
(Anu Kuivalainen, 1999)
Čudovito življenje - 7,8/1999 (str. 33)
(Hirokazu Kore-eda, 1998)

D
Diler - 3,4/1999 (str. 25)
(Thomas Arslan, 1998)
Dekle tvojih sanj - 3,4/1999 (str. 28)
(Fernando Trueba, 1998)
Deseti brat - 7,8/1999 (str. 33)
(Aktan Abdikalikov, 1998)
Deset razlogov, zakaj te sovražim - 7,8/1999 (str. 48)
(Gil Junger, 1999)
Deusova poroka - 5,6/1999 (str. 6)
(Joao Cesar Monteiro, 1999)
Dežela večera - 7,8/1999 (str. 40)
(Fred Kelemen, 1999)
Divji divji zahod - 9,10/1999 (str. 19)
(Barry Sonnenfeld, 1999)
Dogma - 5,6/1999 (str. 10)
(Kevin Smith, 1999)
Dragulj z Mississippija - 3,4/1999 (str. 26); 7,8/1999 (str. 49)
(Robert Altman, 1998)
Državni sovražnik - 1,2/1999 (str. 34)
(Tony Scott, 1998)
Dvojčka - 7,8/1999 (str. 40)
(Shinya Tsukamoto, 1999)

E
Egiptanski princ - 3,4/1999 (str. 41)
(Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells, 1998)
Existenz - 3,4/1999 (str. 28)
(David Cronenberg, 1998)

F
Fantje ne jočejo - 9,10/1999 (str. 6)
(Kimberly Pierce, 1999)
Ful gas - 7,8/1999 (str. 49)
(Brett Ratner, 1998)

G
Generacija X - 7,8/1999 (str. 48)
(Tony Kaye, 1998)
Generalova hči - 9,10/1999 (str. 19)
(Simon West, 1999)
Genij - 7,8/1999 (str. 55)
(Stephen Herek, 1999)
Glasba iz druge sobe - 5,6/1999 (str. 35)
(Charlie Peters, 1998)

H
Helenine ljubezni - 1,2/1999 (str. 35)
(Peter Howitt, 1998)
Hephzibah - 1,2/1999 (str. 26)
(Curtis Levy, 1998)
Hi-Lo ranč - 3,4/1999 (str. 28)
(Stephen Frears, 1998)
Hiša strahov - 9,10/1999 (str. 19)
(Jan de Bont, 1999)

I
Idioti - 1,2/1999 (str. 14, 16); 3,4/1999 (str. 29)
(Lars von Trier, 1998)
Ime mi je Joe - 3,4/1999 (str. 37)
(Ken Loach, 1998)
Instinkt - 7,8/1999 (str. 50)
(Jon Turteltaub, 1999)
Inšpektor Gadget - 9,10/1999 (str. 22)
(David Kellog, 1999)
Izgubljena prtljaga - 9,10/1999 (str. 19)
(Jeroen Krabbé, 1998)
Izsiljevanje - 9,10/1999 (str. 31)
(Alfred Hitchcock, 1929)

J
Janini prijatelji - 7,8/1999 (str. 42)
(Arik Kaplun, 1999)
Jesenska zgodba - 1,2/1999 (str. 6)
(Eric Rohmer, 1998)
Julien: donkey boy - 7,8/1999 (str. 40)
(Harmony Korine, 1999)
Juha - 3,4/1999 (str. 27)
(Aki Kaurismäki, 1998)

K
Kačje oči - 1,2/1999 (str. 35)
(Brian De Palma, 1998)
Kaj dogaja - 7,8/1999 (str. 50)
(Doug Liman, 1998)
Karakter - 9,10/1999 (str. 21)
(Mike van Diem, 1997)
Karieristke - 7,8/1999 (str. 51)
(Mike Leigh, 1997)
Kikujiro - 5,6/1999 (str. 10)
(Takeshi Kitano, 1999)
Kocka - 9,10/1999 (str. 20)
(Vincenzo Natali, 1997)
Kolesa - 7,8/1999 (str. 44)
(Djordje Milosavljević, 1999)
Konec nasilja - 7,8/1999 (str. 51)
(Wim Wenders, 1997)
Kontrolna točka - 7,8/1999 (str. 43)
(Aleksandr Rogožkin, 1999)
Ko pride Joe Black - 1,2/1999 (str. 35)

(Martin Brest, 1998)
Kvartopirci – 3,4/1999 (str. 37)
(John Dahl, 1998)

L
Laži – 7,8/1999 (str. 38)
(Jang Sun-woo, 1999)
Legionar – 7,8/1999 (str. 52)
(Peter MacDonald, 1999)
Lepo delo – 7,8/1999 (str. 41)
(Claire Denis, 1999)
Ljubezen nam je vsem v pogubo – 9,10/1999 (str. 5)
(Yu Lik-Wai, 1999)
Ljubezen treh pomaranč – 9,10/1999 (str. 6)
(Hun Hung, 1998)
Ljubezen v steklenički – 5,6/1999 (str. 31)
(Luis Mandoki, 1999)
Ljubi me, ne ljubi me – 1,2/1999 (str. 39)
(Nick Hamm, 1998)
Lovec na podgane – 9,10/1999 (str. 5)
(Lynne Ramsay, 1999)
Luknja – 1,2/1999 (str. 12)
(Tsai Ming Liang, 1998)
Lulu na mostu – 7,8/1999 (str. 52)
(Paul Auster, 1998)

M
Madame de... – 7,8/1999 (str. 56)
(Max Ophüls, 1953)
Mafija! – 3,4/1999 (str. 38)
(Jim Abrahams, 1998)
Mali bratje – 7,8/1999 (str. 46)
(Jacques Doillon, 1999)
Mali tat – 5,6/1999 (str. 5)
(Eric Zonca, 1999)
Mamin sinko – 5,6/1999 (str. 35)
(Frank Coraci, 1998)
Maščevanje – 5,6/1999 (str. 32)
(Brian Helgeland, 1999)
Matrica – 7,8/1999 (str. 52)
(Andy Wachowski, Larry Wachowski, 1999)
Medeni mož – 7,8/1999 (str. 52)
(Robert Altman, 1997)
Mesto teme – 3,4/1999 (str. 38)
(Alex Proyas, 1998)
Mifuncjeva zadnja pesem – 3,4/1999 (str. 25)
(Soeren Kragh-Jacobsen, 1998)
Mimohod živega – 1,2/1999 (str. 27)
(Claude Lanzmann, 1998)
Mogočni par – 7,8/1999 (str. 53)
(Peter Chelsom, 1998)
Mogočni Joe Young – 5,6/1999 (str. 35)
(Ron Underwood, 1999)
Moja boš – 5,6/1999 (str. 32)
(Michael Winterbottom, 1997)
Moje življenje v rožnatem – 3,4/1999 (str. 38)
(Alain Berliner, 1997)
Moj najljubši Maršovec – 7,8/1999 (str. 55)
(Donald Petrie, 1999)
Moj najljubši sovražnik – 5,6/1999 (str. 6)
(Werner Herzog, 1999)
Moloch – 5,6/1999 (str. 8)
(Aleksandr Sokurov, 1999)
Morilci, tatovi in dve nabiti šibrovki – 5,6/1999 (str. 32)
(Guy Ritchie, 1998)
Mravljinec Z – 1,2/1999 (str. 36)
(Eric Darnell, Lawrence Guterman, Tim Johnson, 1998)
Mulan – 1,2/1999 (str. 36)
(Tony Bancroft, Barry Cook, 1998)
Mumija – 7,8/1999 (str. 53)
(Stephen Sommers, 1999)

N
Najemnik: zgodba o londonski megli

– 9,10/1999 (str. 30)
(Alfred Hitchcock, 1926)
Na Kitajskem jedo pse – 9,10/1999 (str. 9)
(Lasse Spang Olsen, 1999)
Naravne sile – 7,8/1999 (str. 55)
(Bronwen Hughes, 1998)
Ne bojim se življenja – 7,8/1999 (str. 34)
(Noémie Lvovsky, 1999)
Niti eden manj – 7,8/1999 (str. 37)
(Zhang Yimou, 1999)
Noč čarovnic: dvajset let pozneje – 3,4/1999 (str. 38)
(Steve Miner, 1998)
Nočne prikazni – 9,10/1999 (str. 5)
(Andreas Dresen, 1999)

O
Obiskovalci 2 – 5,6/1999 (str. 33)
(Jean-Marie Poire, 1999)
Obsedeno stanje – 1,2/1999 (str. 36)
(Edward Zwick, 1998)
Ona je prava – 7,8/1999 (str. 55)
(Robert Iscove, 1999)
Onstran tišine – 3,4/1999 (str. 39)
(Caroline Link, 1996)
8mm – 5,6/1999 (str. 33)
(Joel Schumacher, 1998)
O Robertu pa nič – 3,4/1999 (str. 25)
(Pascal Bonitzer, 1998)

P
Parizanka – 9,10/1999 (str. 23)
(Charles Chaplin, 1923)
Park v Mansfieldu – 9,10/1999 (str. 5)
(Patricia Rozema, 1999)
Past – 7,8/1999 (str. 53)
(Jon Amiel, 1999)
Past za starše – 3,4/1999 (str. 41)
(Nancy Meyers, 1998)
Patch Adams – 3,4/1999 (str. 41)
(Tom Shadyac, 1998)
Patriot – 1,2/1999 (str. 31)
(Tugo Štiglic, 1998)
Pepelkina ljubezenska zgodba – 1,2/1999 (str. 39)
(Andy Tennant, 1998)
Perdita Durango – 3,4/1999 (str. 39)
(Alex de la Iglesia, 1998)
Philadelphia: strelji v ulici Mole – 1,2/1999 (str. 27)
(Mosco Boucault, 1998)
Ples prahu – 7,8/1999 (str. 34)
(Abolfazl Jalili, 1992–98)
Podle igre – 5,6/1999 (str. 33)
(Roger Kumble, 1999)
Pogajalec – 1,2/1999 (str. 36)
(F. Gary Gray, 1998)
Pogovor z Gregoryjem Peckom – 9,10/1999 (str. 7)
(Barbara Kopple, 1999)
Pokaži mi ljubezen – 7,8/1999 (str. 43)
(Lukas Moodysson, 1999)
Pola X – 5,6/1999 (str. 9)
(Leos Carax, 1999)
Pravda za vsako ceno – 5,6/1999 (str. 34)
(Steven Zaillian, 1998)
Pravljina dežela – 5,6/1999 (str. 7)
(Michael Winterbottom, 1999)
Praznovanje – 1,2/1999 (str. 3)
(Thomas Vinterberg, 1998)
Prvi poljub – 9,10/1999 (str. 22)
(Raja Gosnell, 1999)

R
Rane – 1,2/1999 (str. 37)
(Srdjan Dragojević, 1998)
Ronin – 1,2/1999 (str. 37)
(John Frankenheimer, 1998)

Rosetta – 5,6/1999 (str. 11)
(Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne, 1999)

S
Sesuti Harry – 3,4/1999 (str. 39)
(Woody Allen, 1997)
Simon Birch – 7,8/1999 (str. 55)
(Mark Steven Johnson, 1999)
Skrivnost ulice Arlington – 7,8/1999 (str. 54)
(Mark Pellington, 1999)
Sladka izroditev – 7,8/1999 (str. 34)
(Lin Cheng-sheng, 1997)
Sod smodnika – 3,4/1999 (str. 36)
(Goran Paskaljević, 1998)
Somrak – 7,8/1999 (str. 35)
(Philippe Grandrieux, 1998)
Srčne igre – 9,10/1999 (str. 21)
(Willard Carroll, 1999)
Studio 54 – 5,6/1999 (str. 34)
(Mark Christopher, 1998)
Svet žerjavov – 7,8/1999 (str. 39)
(Pablo Trapero, 1999)

Š
Štirje letni časi v Espigoulu – 9,10/1999 (str. 10)
(Christian Philibert, 1999)

T
Taksi – 5,6/1999 (str. 34)
(Gérard Pires, 1997)
Tanka rdeča črta – 3,4/1999 (str. 32)
(Terrence Malick, 1998)
Tarzan – 9,10/1999 (str. 22)
(Chris Buck, Kevin Lima, 1999)
Tatica iz Saint Lubina – 7,8/1999 (str. 41)
(Claire Devers, 1999)
Teci, Lola, teci – 7,8/1999 (str. 54)
(Tomm Tykwer, 1998)
Temna luč – 7,8/1999 (str. 46)
(Simon Beaufoy, 1999)
Temni angeli usode – 1,2/1999 (str. 29)
(Sašo Podgoršek, 1999)
Terra Nova – 9,10/1999 (str. 10)
(Paul Middleditch, 1999)
Tista druga sestra – 9,10/1999 (str. 22)
(Gary Marshall, 1999)
To je vrt – 7,8/1999 (str. 38)
(Giovanni Davide Maderna, 1999)
Totalni pokvarjenci – 7,8/1999 (str. 54)
(Peter Berg, 1998)
Tri zgodbe – 1,2/1999 (str. 8)
(Piergiorgio Gay, 1998)

V
Veter nas bo odnesel – 7,8/1999 (str. 37)
(Abbas Kiarostami, 1999)
V leri – 1,2/1999 (str. 8)
(Janez Burger, 1999)
Vojna zvezd, epizoda 1: Grozeča prikazen – 9,10/1999 (str. 21)
(George Lucas, 1999)
V osrčju laži – 3,4/1999 (str. 22)
(Claude Chabrol, 1998)
Vrnitev idiota – 9,10/1999 (str. 9)
(Saša Gedeon, 1999)
Vsakomur, ki meliši – 7,8/1999 (str. 47)
(Carlos Ruiz, 1999)
Vse o moji materi – 5,6/1999 (str. 4)
(Pedro Almodovar, 1999)
Vse za stavo – 5,6/1999 (str. 35)
(Didier Bourdon, Bernard Campan, 1998)
V tisti deželi – 7,8/1999 (str. 35)
(Lidija Bobrova, 1997)
Vzoren učenec – 1,2/1999 (str. 38)
(Bryan Singer, 1998)

W
Western – 3,4/1999 (str. 40)
(Manuel Poirier, 1997)

Z
Začnimo takoj – 3,4/1999 (str. 26)
(Bertrand Tavernier, 1998)
Za eno noč – 1,2/1999 (str. 38)
(Mike Figgis, 1997)
Zaljubljeni Shakespiere – 3,4/1999 (str. 40)
(John Madden, 1998)
Za udarec več – 1,2/1999 (str. 38)
(Tsui Hark, 1998)
Zbogom, krvavi pastir – 5,6/1999 (str. 4)
(Otar Iosseliani, 1999)
Zbornica – 9,10/1999 (str. 21)
(Robert Rodriguez, 1998)
Zgodbe z otoka Kish – 5,6/1999 (str. 5)
(Nasser Taghvai, Abolfazl Jalili, Mohsen Makhmalbaf, 1999)
Zločin v Abidjanu – 1,2/1999 (str. 27)
(Mosco Boucault)
Z roko v roki – 3,4/1999 (str. 41)
(Chris Columbus, 1998)
Zvezda je rojena – 5,6/1999 (str. 36)
(George Cukor, 1955)
Zvezdniki – 7,8/1999 (str. 55)
(Woody Allen, 1998)

Ž
Življenje je lepo – 1,2/1999 (str. 32)
(Roberto Benigni, 1998)
Življenje kot ga sanjajo angeli – 3,4/1999 (str. 34)
(Eric Zonca, 1998)
Življenje po življenju – 5,6/1999 (str. 35)
(Vincent Ward, 1999)
Življenje žuželk – 1,2/1999 (str. 39)
(John Lasseter, Andrew Stanton, 1998)

REŽISERJI / OSEBE:

Abdikalikov, Aktan (Beshkempir)
Abrahams, Jim (Jane Austen's Mafia)
Allen, Woody (Celebrity, Deconstructing Harry, Sweet and Lowdown)
Almodovar, Pedro (Todo sobre mi madre)
Altman, Robert (Cookie's Fortune, Ginnerbread Man)
Amiel, Jon (Entrapment)
Arslan, Thomas (Dealer)
Auster, Paul (Lulu on the Bridge)
Balabanov, Aleksej (Brat)
Bancroft, Tony (Mulan)
Beaufroy, Simon (The Darkest Light)
Benigni, Roberto (La vita e bella)
Berg, Peter (Very Bad Things)
Berliner, Alain (Ma vie en rose)
Bobrova, Lidija (V toj strane)
Bonitzer, Pascal (Rien sur Robert)
Bont, Jan de (The Haunting)
Boucault, Mosco (Un Crime a Abidjan, Philadelphia: fusillade de Mole Street)
Bourdon, Didier (Le Pari)
Breillat, Catherine (ekranove perspektive – 3,4/1999 str. 6)
Brest, Martin (Meet Joe Black)
Buck, Chris (Tarzan)
Burger, Janez (V leri, intervju – 3,4/1999 str. 14)
Campan, Bernard (Le Pari)
Campion, Jane (Holy Smoke)
Carax, Leos (Pola X)
Carroll, Willard (Playing by Heart)
Chabrol, Claude (Au coeur du mensonge)

- Chan, Fruit (The Longest Summer)
 Chaplin, Charles (A Woman of Paris)
 Chapman, Brenda (Prince of Egypt)
 Chelsum, Peter (The Mighty)
 Cheng-sheng, Lin (The Sweet Degeneration)
 Cholodenko, Lisa (High Art)
 Christopher, Mark (54)
 Columbus, Chris (Stepmom)
 Cook, Barry (Mulan)
 Coppola, Sofia (The Virgin Suicides)
 Coraci, Frank (Waterboy)
 Cronenberg, David (Existenz)
 Cukor, George (A Star Is Born)
 Cvitkovič, Jan (intervju – 3,4/1999 str. 14)
 Dahl, John (Rounders)
 Dardenne, Jean-Pierre (Rosetta)
 Dardenne, Luc (Rosetta)
 Darnell, Eric (AntZ)
 Davide Maderna, Giovanni (Questo e il giardino)
 De Palma, Brian (Snake Eyes)
 Denis, Claire (Beau travail)
 Devers, Claire (La voleuse de Saint Lubin)
 Deville, Michel (La maladie du sachs)
 Diem, Mike van (Karakter)
 Disney, Walt (slovar cineastov – 1,2/1999 str. 50)
 Doillon, Jacques (Petit Freres)
 Dragojevič, Srdjan (Rane)
 Dressen, Andreas (Nachtgestalten)
 Dumont, Bruno (L'Humanité)
 Dunne, Griffin (Practical Magic)
 Egoyan, Atom (Felicia's Journey)
 Ephron, Nora (You've Got Mail)
 Figgis, Mike (One Night Stand)
 Fox, Jennifer (An American Love Story)
 Frankenheimer, John (Ronin)
 Frears, Stephen (The Hi-Lo Country)
 Gay, Piergiorgio (Tre storie)
 Gedeon, Saša (Navrat Idiota)
 Gitai, Amos (Yom yom)
 Glawogger, Michael (Megacities)
 Gosnell, Raja (Never Been Kissed)
 Grandrieux, Philippe (Sombre)
 Gray, F. Gary (The Negotiator)
 Guterman, Lawrence (AntZ)
 Hamm, Nick (Martha – Meet Frank, Daniel and Laurence)
 Hark, Tsui (Knock Off)
 Helgeland, Brian (Payback)
 Herek, Stephen (Holy Man)
 Herskovitz, Marshall (A Destiny of Her Own)
 Herzog, Werner (Mein liebster Feind)
 Hickner, Steve (Prince of Egypt)
 Hitchcock, Alfred (Blackmail, The Lodger: A Story of the London Fog)
 Howitt, Peter (Sliding Doors)
 Hughes, Bronwen (Forces of Nature)
 Hung, Hun (San hu chi lian)
 Iglesias, Alex de la (Perdita Durango)
 Iosseliani, Otar (Adieu, plancher des vaches)
 Iscove, Robert (She's All That)
 Jablonski, Dariusz (Fotoamator)
 Jacquot, Benoit (Pas de scandale)
 Jalili, Abolfazl (Ghesse haye Kish, Raghs-e khak, ekr. perspektive – 3,4/1999 str. 4)
 Jarmusch, Jim (Ghost Dog: The Way of the Samurai)
 Johnson, Tim (AntZ)
 Jonze, Spike (Being John Malkovich)
 Junger, Gil (10 Things I Hate About You)
 Kaige, Chen (The Emperor and the Assassin)
 Kaplun, Arik (Hachaverim shel Yana)
 Kaurismäki, Aki (Juha)
 Kaurismäki, Mika (Highway Society)
 Kavčič, Bojan (Filmski leksikon – 9,10/1999 str. 17)
 Kaye, Tony (American History X)
 Kelemen, Fred (Abendland)
 Kellog, David (Inspector Gadget)
 Kennedy, Rery (American Hollow)
 Kenović, Ademir (intervju – 9,10/1999 str. 14)
 Kiarostami, Abbas (Le vent nous emportera)
 Kitano, Takeshi (Kikujiro)
 Kopple, Barbara (Conversation with Gregory Peck)
 Kore-eda, Hirokazu (Wandafaru raifu, ekranove perspektive – 5,6/1999 str. 28)
 Korine, Harmony (Julien: donkey boy)
 Kossakovsky, Victor (Pavel and Lyalya (a Jerusalem Romance))
 Krabbé, Jeroen (Left Luggage)
 Kragh-Jacobsen, Soeren (Mifunes sidste sang)
 Kramer, Robert (Le manteau)
 Kuivalainen, Anu (Musta Kissa Lumihangella)
 Kumble, Roger (Cruel Intentions)
 Kurosawa, Akira (slovar cineastov – 3,4/1999 str. 42)
 Kusturica, Emir (Crna mačka, beli mačor)
 Lanzmann, Claude (Un vivant qui passe)
 Lasseter, John (A Bug's Life)
 Lee, Spike (Summer of Sam)
 Leigh Mike (Career Girls, Topsy-turvy)
 Leone, Sergio (slovar cineastov – 5,6/1999 str. 46)
 Levy, Curtis (Hephzibah)
 Lik-Wai, Yu (Tianshang renjian)
 Lima, Kevin (Tarzan)
 Liman, Doug (Go)
 Link, Caroline (Jenseits der Stille)
 Loach, Ken (My Name is Joe)
 Loktev, Julie (Moment of Impact)
 Lucas, George (Star Wars, episode I. – The Phantom Menace)
 Lvovsky, Noémie (La vie ne me fait pas peur, ekr. perspektive – 9,10/1999 str. 2)
 Lynch, David (The Straight Story)
 MacDonald, Peter (Legionnaire)
 Madden, John (Shakespeare in Love)
 Majidi, Majid (ekranove perspektive – 5,6/1999 str. 26)
 Makhmalbaf Mohsen (Ghesse haye Kish)
 Malick, Terrence (The Thin Red Line)
 Mamet, David (The Winslow Boy)
 Mandoki, Luis (Message in the Bottle)
 Marsh, James (Wisconsin Death Trip)
 Marshall, Gary (The Other Sister)
 Mazzini, Miha (Dva priročnika in trije scenariji – 1,2/1999 str. 28)
 McTiernan, John (The Thomas Crown Affair)
 Meyers, Nancy (Parent Trap)
 Middleditch, Paul (Terra Nova)
 Miller, George (Babe: Pig in the City)
 Milosavljevič, Djordje (Točkovi)
 Miner, Steve (Halloween H20: Twenty Years Later)
 Ming Liang, Tsai (Dong)
 Monteiro, Joao Cesar (As bodas de Deus)
 Moodysson, Lukas (Fucking Amal)
 Natali, Vincenzo (The Cube)
 Ophüls, Max (Madame de...)
 Ottarsdóttir, Katrin (Bye Bye Bluebird)
 Paskaljevič, Goran (Bure baruta)
 Pellington, Mark (Arlington Road)
 Peters, Charlie (Music From Another Room)
 Petrie, Donald (My Favourite Martian)
 Philibert, Christian (Les 4 saisons d'Espigoule)
 Pierce, Kimberly (Boys Don't Cry)
 Pires, Gérard (Taxi)
 Podgoršek, Sašo (Temni angeli usode)
 Poire, Jean-Marie (Les Couloirs du temps – les visiteurs 2)
 Poirier, Manuel (Western)
 Proyas, Alex (Dark City)
 Python, Monty (30 let – 1,2/1999 str. 40)
 Ramis, Harold (Analyze This)
 Ramsay, Lynne (Ratcatcher)
 Ratner, Brett (Rush Hour)
 Refn, Nicolas Winding (Bleeder)
 Ristovski, Lazar (Belo odelo)
 Ritchie, Guy (Lock, Stock and Two Smoking Barrels)
 Robbins, Tim (Cradle Will Rock)
 Rodriguez, Robert (The Faculty)
 Rogožkin, Aleksandr (Blokpost)
 Rohmer, Eric (Conte d'automme)
 Ruiz, Carlos (To Anyone Who Can Hear Me)
 Sauper, Hubert (Kisangany Diary)
 Schumacher, Joel (8mm)
 Scott, Tony (Enemy of the State)
 Shadyac, Tom (Patch Adams)
 Singer, Bryan (Apt Pupil)
 Smith, Chris (American Movie)
 Smith, Kevin (Dogma)
 Sokurov, Aleksandr (Moloch)
 Sommers, Stephen (The Mummy)
 Sonnefeld, Barry (Wild Wild West)
 Soon-woo, Jang (Gojital)
 Spang Olsen, Lasse (I Kina spiser de hunde)
 Stanton, Andrew (A Bug's Life)
 Štefančič, jr., Marcel (Ali bi ta film vzeli na samotni otok? – 5,6/1999 str. 30)
 Stern, Brett (Road to Park City)
 Steven Johnson, Mark (Simon Birch)
 Štiglic, Tugo (Patriot)
 Suyuan, Li (intervju – 5,6/1999 str. 18)
 Taghvaei, Nasser (Ghesse haye Kish)
 Tavernier, Bertrand (Ca commence aujourd'hui)
 Tennant, Andy (Everafter)
 To, Johnny (A Hero Never Dies)
 Trapero, Pablo (Mundo grúa)
 Trier, Lars von (Idioterne)
 Trueba, Fernando (La Niña de tus ojos)
 Tsukamoto, Shinya (Soseiji)
 Turteltaub, Jon (Instinct)
 Tykwer, Tomm (Lola rennt)
 Underwood, Ron (Mighty Joe Young)
 Vernoux, Marion (Rien à faire)
 Vinterberg, Thomas (Festen)
 Vrdlovec, Zdenko (Filmski leksikon – 9,10/1999 str. 17)
 Wachowski, Andy (The Matrix)
 Wachowski, Larry (The Matrix)
 Ward, Vincent (What Dreams May Come)
 Wellman, William A. (slovar cineastov – 9,10/1999 str. 41)
 Wells, Simon (Prince of Egypt)
 Wenders, Wim (Buena Vista Social Club, The End of Violence)
 West, Simon (General's Daughter)
 Winterbottom, Michael (I Want You, With or Without You, Wonderland)
 Yimou, Zhang (Yi ge dou bu neng shao)
 Yu, Daniel (intervju – 5,6/1999 str. 24)
 Zaillian, Steven (A Civil Action)
 Zidi, Claude (Asterix et Obelix contre Cesar)
 Zonca, Eric (La Petit Voleur, La vie rivée des anges)
 Zwick, Edward (The Siege)