

revija za film in televizijo

ekran

vol. 26
letnik XXXVIII
1, 2 2001
600 SIT

filmi leta 2000
prešeren vs. prešeren
2 intervjuja
franci slak, martin srebotnjak
festival
berlinala 2001
slovar cineastov
srdjan karanović

filmska poranja

slovenske kinoteke



zbirka **imago**

Dominique Villain: Montaža

Sto let filma in še ne sto let montaže. Kako se je montaža pravzaprav začela - po naključju ali iz nuje? In montažerji - so kdaj igrali še kakšno drugo vlogo poleg te, da so bili "profesionalci v svojem poklicu"? Iz različnih zornih kotov nam Dominique Villain razkriva, kaj se dogaja v poltemi montažne sobe.

cena v predprodaji: 1.800 SIT

Michel Chion: Glasba v filmu

V kaj se v filmu zlivajo glasbene note? Na kakšen način učinkujejo melodije, zvoki in ritmi? In nenazadnje, kakšne vrste iluzijo, kakšen ideal v filmu že celo stoletje predstavlja glasba? Delo, ki je zasnovano kot esej in hkrati kot nekakšen pregled, skuša prvič poglobljeno predstaviti temo, zajeto v njegovem naslovu, z vidika njene bližnje in daljne zgodovine.

cena v predprodaji: 4.500 SIT

Kristin Thompson, David Bordwell: Zgodovina filma

Po devetintridesetih letih, po legendarnem Sadoulovem delu, bomo v slovenskem jeziku lahko ponovno brali *Zgodovina filma*: svežo, skoraj vseobsegajočo (sega do srede devetdesetih let), predvsem pa sintetično, pregledno in bogato obloženo. Nekaj števil: na več kot 800 straneh se zvrsti preko 3000 filmskih naslovov, nekaj manj kot 2000 imen, okrog 500 različnih nazivov oziroma pojmov, 1267 črno-belih in 118 barvnih fotografij ...

cena v predprodaji: 7.200 SIT

zbirka **slovenski film**

Stojan Pelko: Matjaž Klopčič

Prva obsežnejša monografska študija o slovenskem režiserju, katerega delo je relevantno tudi za zgodovino evropskega filma. Preletu režiserjeve kariere, pregledu vseh njegovih filmov in interpretaciji njegovega opusa, sledi še abecedarij ključnih pojmov, najbolj značilnih vsebinskih motivov iz njegovega opusa ter integralna filmografija in bibliografija.

cena v predprodaji: 1.800 SIT

Zdenko Vrdlovec, Peter Zobec, Lilijana Nedič: Boštjan Hladnik

Trije avtorji so temeljitov obdelali osebnost in delo enega najzanimivejših slovenskih režiserjev - Boštjana Hladnika. Sledijo si: estetsko-stilistična analiza njegovega opusa, pesniško-memoarski del, historično-distancirana biografija in emotivno-komentirana filmografija.

cena v predprodaji: 4.500 SIT

kino
teka

Izkoristite nižje cene in svoje izvide naročite že zdaj.
Od ponedeljka do petka, od 17. do 20. ure vas čakamo
na telefonski številki 139 65 45.

ekran

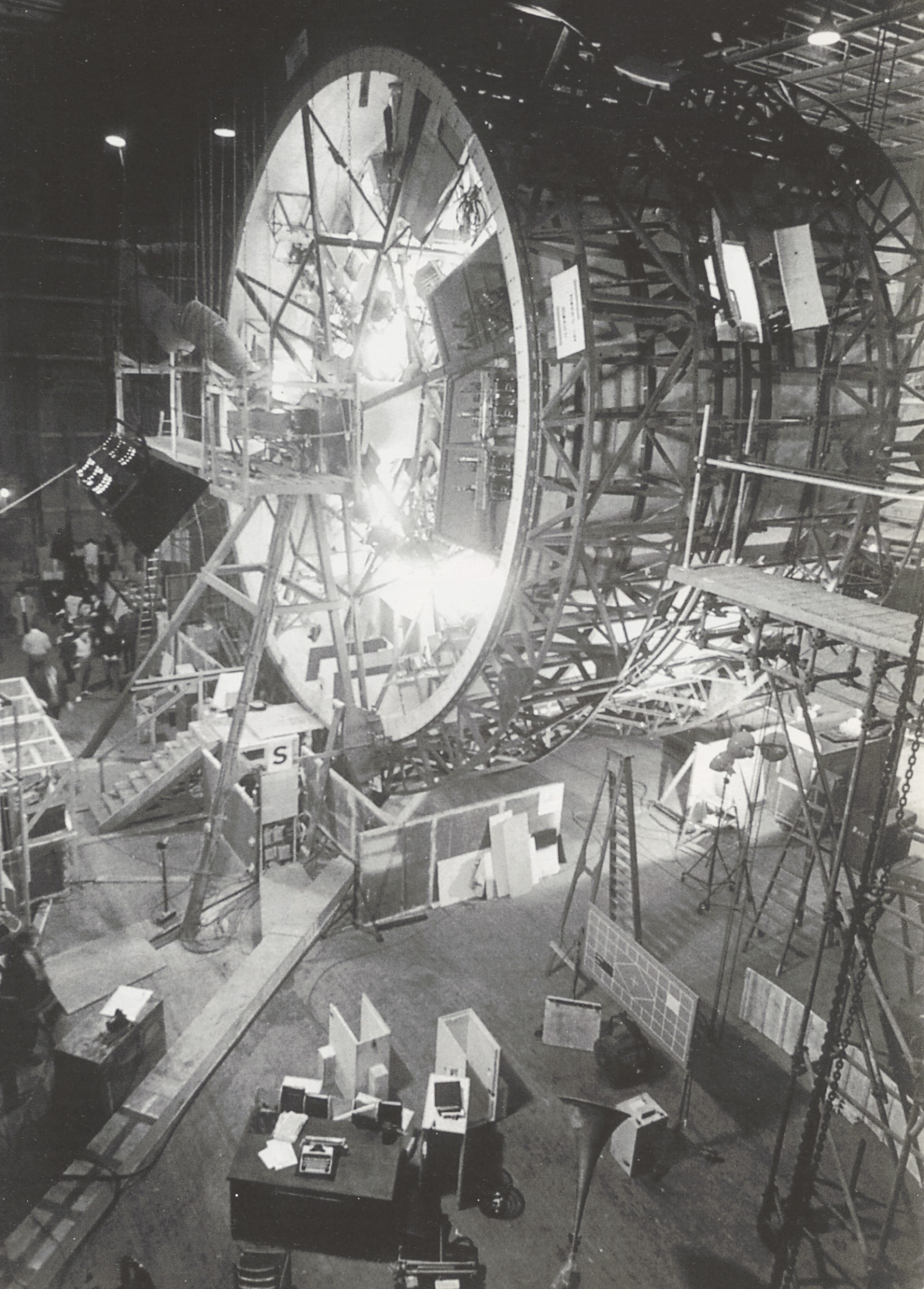
revija za film in televizijo

| | |
|------------------------------|--|
| uvodnik | 2 |
| | simon popek 20011002 |
| filmi leta | 4 |
| | nil baskar godard, german, wong jure meden metade fumaca stojan pelko plesalka v temi nejc pohar hrustaljev, moj avto! simon popek roy andersson vlado škafar vladar andrej šprah razpoložena za ljubezen mateja valentinčič pismo denis valič razpoložena za ljubezen, platforma zdenko vrdlovec človečnost melita zajc razpoložena za ljubezen |
| prešeren vs. prešeren | 16 |
| | mateja valentinčič dead man ... walking jure meden, mateja valentinčič intervju: franci slak jure meden, mateja valentinčič intervju: martin srebotnjak |
| ekranove perspektive | 28 |
| | vlado škafar christopher nolan |
| festival | 30 |
| | simon popek berlinala 2001 |
| animacija | 32 |
| | igor prasel holland animation festival |
| kritika | 34 |
| | jure meden, nejc pohar, gorazd trušnovc |
| kako razumeti film | 38 |
| | matjaž klopčič roman goljufa |
| branje | 41 |
| | andrej šprah hanif kureishi: mavrično znamenje in drugi spisi |
| slovar cineastov | 42 |
| | blaž kutin srdjan karanović živa emeršič-mali intervju: srdjan karanović |
| indeks 1999 | 52 |

Na naslovnici: Odiseja 2001

vol. 26 letnik XXXVIII 1,2 2001
600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka
sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek
uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Nejc Pohar, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič,
Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan,
Majda Širca, Marcel Stefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič **oblikovna zasnova** Metka Dariš
tehnična priprava Ixia **osvetljevanje filmov** Demm **tisk** tiskarna Ljubljana d.d. **naslov uredništva**
Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; www.ljudmila.org/ekran **stiki s sodelavci in**
naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM)
žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana
Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.**



2001100220011002200110022001100220011002

simon popek

Morda se zdi naslovnica prve številke Ekрана v letu 2001 v simbolnem pomenu malce patetična, vendar bodo razlogi, s katerimi bom utemeljeval umestitev, kvečjemu še bolj transparentni. Prvi je najbolj banalen: čudoviti barvni diasi, ki sem jih zaplenil berlinskim agentom studia Warner. Drugi so malce bolj konkretni: projekcija restavrirane kopije *Odiseje s 70mm traku*, posebna projekcija *Stez slave* ob podelitvi nagrade za življenjsko delo Kirku Douglasu ter predstavitev dve in pol urnega dokumentarnega filma o Stanleyu Kubricku, ki ga je skompiliral in zmontiral Jan Harlan, brat Stanleyjeve žene Christiane in izvršni producent vseh njegovih filmov od *Peklenske pomaranče* naprej. Skratka, letošnji Berlin je bil v znamenju Kubricka.

Kar ni v znamenju ameriškega velikana, je sodobna filmska produkcija. Bobneče, ropotajoče, visoko proračunske travestije, ki se pod oznakami "art kina" vse bolj udomačujejo tudi v evropskih kinematografijah, postajajo vsakodnevna realnost. Saj ne, da bi se bali za prihodnost kina; Ekran bo vedno našel nove kreativne centre, ki se v tem trenutku, pravzaprav že vrsto let, nahajajo na Vzhodu, od Rusije in Izraela do Pacifika. Tam vladajo kinematografije, ki jim je svetlo bodočnost v začetku sedemdesetih napovedal že pokojni Hubert Bals, ustanovitelj rotterdamskega festivala in človek, ki je v Evropo prvi kontinuirano uvažal takrat marginalizirane filme iz tretjega sveta. Ni povsem jasno, kaj natančno je mislil s svojo izjavo, "da bo azijski kino čez petindvajset let vladal svetu". Če se besede nanašajo na komercialni primat Azije, potem je brcnil mimo; če se nanašajo na kreativni primat, potem je zadel v polno. Tamkajšnji kino daje človeku užitek, filmu pa vrača ponos – s čisto podobo, umirjenostjo, tišino. Kar ne pomeni, da nas divji kino ne fascinira; za tovrstni interes skrbijo predvsem orientalski maestri žanra, pretežno iz Hongkonga, Japonske in Tajske. Če preletite izbor uredniških favoritov lanskega leta, se pred očmi zablistata dva prepričljiva zmagovalca, Wongova pretanjena, vizualno umirjena in zvočno elegantna ljubezenska avantura ter Germanova podivjana, na trenutke težko obvladljiva in še težje sprejemljiva vaja v razstoterjanju in ponovnem sestavljanju filmske oblike. Dva ekstrema, pri čemer je vredno dodati, da je tako originalnih divjakov, kot je German, malo; veliko več je veteranov in perspektiv, ki operirajo in zapeljujejo s tišino. Prav na takšne rad opozarja Ekran, in če že opozarja, potem rad potegne še historično vzporednico, denimo z *Odisejo 2001*, ki je v tem primeru idealna alegorija, film tišine, film podob, rojenih iz nezavednega, film, ki negira kakršno koli mentalno konstrukcijo. •

3 filmi: german, wong, godard



Hrustal'jov, moj avto*

V preteklem letu so me prevzeli predvsem trije videni filmi: *Hrustal'jov, moj avto*, *Razpoložena za ljubezen* in poslednji, trinajstminutni Godardov prispevek k stanju duha človeštva, *Izvor 20. stoletja*.

Čeprav so pričujoči izbor narekovali le običajni kinematografski razmisleki v spremstvu užitkov, obenem težko spregledam, da vse tri družijo, a hkrati ločujejo sorodne obsesije z, banalno rečeno, tekem zgodovine. Tako *Hrustal'jov, moj avto* – do kraja kakofoničen, monstroz, razobličen film, pri katerem imaš ves čas občutek, da večina podob in zvokov beži mimo, prehitro, da bi jih lahko v celoti absorbiral – očitno opozarja, da zgodovine ni moč ujeti na delu, ker smo vedno priče napačnim, nepomembnim in vnaprej na pozabo obsojenim dogodkom. Še več, osrednje prizorišče zgodovine – fantazmatsko dogodkovno jedro – seveda ne obstaja; edini pomemben in zgodovinsko izpričan dogodek v krivulji naracije pa je *ne-dogodek* v tradiciji pravega harmsovskega absurda. Stalinova smrt je marginalna in obskurna epizoda na obrobju zgodovinske arene. Obrobju, ki je hkrati skrajna točka generalovega prisilnega potovanja/bega od doma v bolnico, iz bolnice v mesto, iz mesta pa v ujetništvo in naposled dačo, kjer Stalin crkuje kot kup žoltavega in samovoljnega mesa. Pot v osrčje moči, v resnici pa izgon na periferijo, ki jo

naseljujejo neubogljiva telesa in predmeti, dvojniki in fiziološke hipertrofije, onomatopoiije in odkruški smislov.

Hrustal'jov je perversija diskurza velike zgodovine, nikakor dokumentarnega, temveč bolj vulgaren in zatikajoč se žargon mimobežnih in nepomembnih dogodkov, kod sivih polj, ki se razprostirajo med zmuzljivimi epicentri aktualnih dogodkov.

Zgodovina se pač piše oziroma lepi šele v montaži. A *Hrustal'jov* je prejkone odpadek zgodovinskega spektakla, material, ki nikoli ne bi našel mesta v avdiovizualnih (re)konstrukcijah zgodovine, smet, ki bi končala kvečjemu na tleh pod montirno mizo. Kot smet je seveda dolg, nadležen in nerazumljiv, saj mu manjkajo prav vsi pomembni in jasni diegetski šivi.

Nasprotno je Godard kratek, skorajda prijazen in lakonično nezavzet. Dejansko je *Izvor 20. stoletja* grobo otesana lepljenka arhivskih materialov, vseh po vrsti znanih, celo eksploatiranih in hkrati privzetih podob – zato se, če priznam po pravici, niti ne spominjam, kaj vse tistih trinajst minut dejansko vsebuje –, s katerimi razmišlja Godard, navsezadnje povsem običajen montažni film, pa vseeno prežet s spokojnostjo in celo raztreseno distanco. Minulo stoletje odteka v lijak preteklosti, na koncu se hipoma zavrti v spiralni vrtinec, ki je

paradigmatično filmsko sredstvo fiksiranja sedanjosti. In montaža, znova, ... je edini trenutek obstoja, kjer so (hkrati) fizično prisotne sedanjost, preteklost in prihodnost. Ko voda odteče, pa vselej uzremo črno praznino.

"Dogodki", ki v *Hrustaljovu* bežijo očesu in ušesu, so pri Godardu pobegnili že davno, priče smo skorajda okamenelim sedimentom nekdanjika. Najsibodi gre za koncentracijska taborišča ali obsceno pornografijo, balkanske vojne ali francoski novi val, projekte levice ali holivud, preživele podobe so izravnan v elemente istega reda. Kar je v zvočnih zapisih *Les Histoire(s) du Cinéma* določena ironija ali celo skepsa, je v zadnji instalaciji zamenjano s skorajda profesionalno indifferenco in odsotnostjo diskurza. Zadnji režiserjev prispevek je nekakšna muzejska razpostavitev ohranjenih fosilov zgodovine filma in časa, ki jih je potrebno še zadnjič priložnostno re-aranžirati. Zgodovine so torej skoraj napisane (a nikoli ne bodo napisane v popolnosti), prihaja čas za analizo. Godard ima torej vse tisto, kar je German izgubil – in obratno, German ima izključno tisto, česar Godard ni potreboval ali našel. Entomološkemu re-aranžiranju stoji nasproti epohalni, megalomanski projekt fabrikacije *ne-zgodovine*. A German, če se za hip spustimo na neko povsem drugo raven, ni le megaloman, kar govori zgodba o dolgotrajnem, sedemletnem snemanju *Hrustaljova*, ki sta ga upočasnjevala nereden dotok financ in režiserjev perfekcionizem. Je tudi ruski nacionalist – rečeno drzno, a utemeljeno, če poznamo njegova stališča do ruske politike in agresije v Čečeniji.

(Za informacijo: German, Sokurov in Mihalkov so marca lani v odprtem pismu ruskim in tujim medijem izrazili javno odobravanje ruskega posega v Čečeniji in ogorčenje nad tujim vmešavanjem v "ruske notranje zadeve". V *Libérationu* jim je polemično odgovoril Leos Carax (ki je, mimogrede, Godardov "učenec") ter jih obtožil nacionalizma, licemerstva in kratkovidnosti – preveri na: <http://www.liberation.fr/quotidien/debats/avril00/20000420c.html>. Omenjena "anekdota", ki žal odpira nove razsežnosti razumevanja dela vseh treh režiserjev (čeprav mi je bil Mihalkov sumljiv od nekdanj), seveda govori o usodni shizofreniji v odnosu med reprezentacijo zgodovine kot funkcijo umetnosti ter dominantno ideologijo, če se izrazim nadvse enostavno. Shizofreniji, ki se v razsredičeni hrustaljevovski topografiji ne more odločiti med nekakšnim avtentičnim ljudskim avtonomizmom, ki se ne uklanja vertikalnim pritiskom, in pa paralizirajočo grozo pred praznino v središču zgodovinskega trenutka, prestolom, v katerem se izgublja šibak in nesposoben despot. (Humorna opazka – na kinotečni projekciji Sokurovovega *Vladarja* je privilegirano sedišče v prvi vrsti zavzel mladi zastavonoša nestrpnega desničarskega žurnala. In se smejal na istih mestih kot preostala, predpostavljamo, bolj libertinska publika.) Temeljna razlika med Germanom in Godardom torej ni razkorak med fankcijo in fikcijo, temveč razkorak med dvema pogledoma na razkroj zgodovine.

Za Godarda je reč namreč jasna kot beli dan; preostane le še, da stvari ekonomično pospravimo, jih zlepiamo ali zvrtničimo v fokalno točko, če si pač želimo, da bo "vizualna kultura" preživela in da bo nastopilo novo "tisočletje filma". A Germanu v nekem trenutku reč ni jasna niti malo – zgodovina teče sama od sebe, vehementno se razliva povsod naokoli; potrebujemo torej nekaj ali nekoga, ki jo bo obvladal, za hip zaustavil in osmislil. Režiser, ki skrbno konstruira zapleteno kinematografsko anarhijo, zato lahko v določenem trenutku obrne optiko in pozdravi, konkretno, vojaški napor v borbi z "islamskimi teroristi". Kljub temu in seveda tudi prav zato je *Hrustaljev* najzanimivejše filmsko delo, kar sem jih videl lani. Ne najboljše, boljša/lepša sta že Wongova *Razpoložena za ljubezen*, a dovolj ambivalentno in formalno brezkompromisno za določen presežni status. Primerjati Germana z Wellesom ali Tatijem seveda ni pretirano, saj vsi po svoje bolehajo za identično hibo – njihov genij je fizično preobsežen za mizansceno, zato se množica popolnoma koncipiranih detajlov izgublja nekje v drugem planu.

Hrustaljev je torej filmski dinosaver, ki je v dolgih letih izleganja zamudil vse nove trende v svetovni kinematografiji (pa saj se tudi sicer verjetno ne bi oziral nanje), ki je prav brutalno mizanscenski, sekvenčen, fizičen in zrnat kontrasten, na srečo pa tudi narativno zahteven in obskuren. Na srečo zato, ker je s tem očitno presegel horizont svojega stvarnika, se izgubil na svojem lastnem minskem polju in se raztreščil v nerazpoznavnost.

Če je torej *Hrustaljev* razpredeno trajanje brez dogodkov, *Izvor 20. stoletja* pa obtesani dogodki brez trenutka trajanja, potem je *Razpoložena za ljubezen ne-trajanje ne-dogodkov*. Ali hipnost situacij, če hočete. Wongovi ljubimci so vselej v spopadu s tekom časa, ki tokrat še bolj kot kadarkoli prej dobesedno grozeče visi nad njihovimi glavami. Tok pripovedi se zato zaustavlja, zamrzuje, situacije se ponavljajo, malenkostno varirajo, da bi se trenutki raztegnili, da bi se venomer podobni obrazi, geste, gube na elegantnih oblačilih in teksture tapet bolje vtisnili v spomin. Ljubimca bi rada za trenutek zaostajala v bližnji preteklosti, da bi njuna ljubezen rezonirala dlje. Wong je tokrat razvil popolno ekonomijo, ki je vsaj toliko obsesivna kot neopazna – diktat trajanja je tako

katastrofalen, da je vsaka zatemnitev napoved večje negotovosti, vsaka sekvenca pa ju najde bolj nemočna in oddaljena.

Vesta, da se lahko ljubita le v bežečem trenutku sedanjika, da je trajna prihodnost nemogoča, da ne bo nobenega jutri in včeraj ali nekoč – zato sta v vsakem prizoru videti lepša, saj se čas njunim spominom izteka vedno hitreje. In ko čas enkrat zares steče, ko nam dobesedno zažene zgodovino, zarola posnetke obiska De Gaulla v Kambodži, ko zgodovina okupira in prevrne njun suspendiran časovni ovoj, je vsega konec za vselej. Preostane jima le, da odložita košček sebe nekam, kjer ju bo preživel – v otroka, v steno templja Angkor Vat.

Wongova paranoja pred tekom časa, fetišizem nedeljivega in večnega trenutka, ima dober razlog – njegovi ljubimci so avtonomisti, celo sebični individualci, ki jih velika forma zgodovine omejuje in ubija. Godard in German med intimno in javno zgodovino ne ločujeta, razlika je v tem, da Godard tega ne želi, German pa tega ne more, ker so meje v njegovi fantazmagoriji preveč zabrisane. Wong pa, nasprotno, išče mejo, za katero se bodo njegovi prostovoljni izgnanci lahko zatekli. Mejo onkraj velikih dogodkovnih obsegov, območje, kjer bi jih zgodovina lahko pustila pri miru. Mejo, ki jo najdejo prepozno, ker vmes že sprejmejo svojo vpetost v obči tok časa.

Vprašanje, ki si ga lahko zastaviš letos: lahko zgodovina enakopravno sobiva z ljudmi kjerkoli drugje kot v Godardovem/godardovskem filmu? •

Top 2000

Hrustaljev, moj avto (Hrustaljev, mašinu!, Aleksej German)

Razpoložena za ljubezen (In the Mood for Love, Wong Kar-wai)

Izvor 20. stoletja (L'Origine du XXIème siècle, Jean-Luc Godard)

Naj omenim še preostale filme in priložnosti, ki so me prepričali v svoj prav (v takšnem ali drugačnem pogledu):

The Mission (Cheung Fo, Johnnie To)

Ring (Ringu, Hideo Nakata)

Resnčna zgodba (Straight Story, David Lynch)

Prestol smrti (Marana Simhasanam, Murali Nair)

Veter nas bo odnesel s seboj (Bad ma ra khabad bord, Abbas Kiarostami)

Vprašanje življenja in smrti (A Matter of Life and Death, 1946, Michael Powell & Emeric Pressburger – poleti v sekreciji).

Plus retrospektive afriškega filma spomladi v Kinoteki, Jacquesa Doillona poleti v Pesaru in jasnoda, Ozuja v Kinoteki.

metade fumaca



Čeprav je hongkonška kinematografija v zadnjih letih kar nekajkrat dokazala, da jo gre jemati resno, se tega geografskega področja še vedno drži slabšalni prizvok; zakuhala ga je jara kača izključno zabavlaško-akcijskih izdelkov, ki jih je metropola desetletja pridno izvažala na Zahod. Mukoma so si pot do priznanja v devetdesetih tlakovali velemožje John Woo, Tsui Hark, Ringo Lam in Wong Kar-wai, za sabo pa pustili množstvo nič manj talentiranih akrobatov in romantikov. Zanimarjivih refleksij je bil deležen sijajni Johnnie To, ki mu je uspelo v dveh letih s tremi filmi (*A Hero Never Dies*, *Running Out of Time*, *The Mission*) mojstrsko nadgraditi vse znane oblike gangsterskega filma in žanr popeljati do novih vrhuncev. Z zadnjimi tremi filmi (*The Longest Summer*, *Little Cheung*, *Durian Durian*) Fruit Chan izkazuje, da ga gre v kontekstu svetovne umetniške produkcije obravnavati nadvse resno, ne le kot muho enodnevnico ali kuriozitetu, zraslo na polju akcijskih abotnosti, kakršnih, roko na srce, v Hong Kongu še vedno zlepa ne zmanjka. Govorimo torej o kinematografiji, ki je sposobna ustvarjati resnično enkratne presežke tako v žanrskem kot v čistem avtorskem filmu, in samo vprašanje časa je bilo, kdaj se bo pojavil film, ki bo uspešno združil obe skrajnosti. Ledino je, nekoliko presenetljivo, zaoral ostareli veteran Riley Ip, ki v svoji dolgoletni karieri asistenta režije in produkcije nikdar ni kazal pretiranih ambicij po samostojnem ustvarjanju. Rezultat štiridesetletnega pritajevanja je izjemno in dovršeno delo, *Metade fumaca*, ki pa ga je takoj po nastanku doletela žalostna usoda. Domača kritika in občinstvo, vajeno enotirne pripovedovanja, je film označilo za prezahteven in "preveč eksperimentalen", anglofonski specialisti za azijsko kinematografijo (Paul Fonoroff, Derek Elley) pa so ga razumeli ali kot dolgočasno akcijo ali kot plehek avtorski film. Do neke mere je njihova optika razumljiva. Riley Ip akcijske prizore snema navdušeno in zagnano, brez hudomušnega pretiravanja, ki zaznamuje tovrstno početje v filmih Johna Wooja, ali hladne distance, s katero nasilje snema Wong Kar-wai. Z isto zavzetostjo se Ip loteva drame: ves čas sicer izkazuje inteligenco, vendar prvi plan nenehno obvladujejo kipeče, razgaljene emocije. Gre za edinstven primer avtorja, ki do potankosti obvladuje filmsko govorico žanra, premore sebi lastno zrelo avtorsko estetiko, obenem pa se snemanja filma loteva tako zaverovano, da končni izdelek prežema dobesedno otroška naivnost, sicer žlahtna lastnost, ki pa je v tem primeru zavedla tako cinike kot tudi preproste odjemalce. *Metade fumaca*, portugalski izraz za "na pol pokajeno", je pripoved o ostarelem moškem (nedvomno življenjska vloga



prekaljenega Erica Tsanga), ki se po tridesetih letih neprosto voljnega izgnanstva v Braziliji vrne v rodni Hongkong. Boleha za alzheimerjevo boleznijo in preden ga dokončno zapustita pamet in spomin, bi rad še poslednjič uzrl obraz deklice, ki jo je ljubil in zaradi katere je moral bežati iz Azije. Po prihodu v mesto sreča neizkušene in vročekrvnega poklicnega morilca, ki ga tare nemogoča ljubezen do lepe policistke. Starec se mladeniču predstavi kot znameniti upokojeni gangster; ponudi mu svojo pomoč in izkušnje pri izvršitvi uboja, mladenič pa mu bo v zameno pomagal pri iskanju ljubljene ženske. Med nenavadnima pajdašema se splete tesna prijateljska vez, nadaljevanje zgodbe pa predstavlja enega najlepših filmskih prepletov resničnosti, domišljije in spominov. Izkaže se namreč, da si je starec vso svojo preteklost in čustva (predstavljena v čudovitih *flash-backih*) izmislil, z bledenjem resničnega spomina pa so ravno utvare tisto, kar mu še edino preostane in česar se trmasto oklepa. Dasiravno otožna stiska minevanja časa in izgube spominov ni obdelana na tako pretanjen in doživet način, kot to v zadnjem času uspeva vrsti japonskih režiserjev (Hirokazu Kore-eda, Naomi Kawase), pa *Metade fumaca* s serijo barvitih, eksplozivnih in čustveno ekscitiranih prizorov žalostni temi nadane edinstven pridih pravljčnosti in dragocene nedolžnosti. Lep, preprost in ganljiv film, morda ne najboljši lanskega leta, zagotovo pa najbolj všečen. •

Top 2000

Metade Fumaca (Riley Ip)

Ostali

Dežela večera (Abendland, Fred Kelemen)

The Mission (Cheung Fo, Johnnie To)

Razpoložena za ljubezen (In the Mood for Love, Wong Kar-wai)

The Ring (Ringu, Hideo Nakata)

Resnična zgodba (The Straight Story, David Lynch)

plesalka v temi

Vsakič, ko se film sooči s slepoto, se neizogibno sooči s svojo lastno predpostavko, s pogledom, gledalec pa s svojo temeljno dilemo, ki se skriva nekje med videti in vedeti. S tega gledišča je *Plesalka v temi* še en film o filmu, film o preizpraševanju lastnih pogojev, tako avtorja kot gledalca, na las podoben Wendersovima filmoma *Stanje stvari* (*Der stand der dinge*, 1982) in *Do konca sveta* (*Until the End of the World*, 1991) ter Altmanovemu *Igralcu* (*Player*, 1992). V vseh naštetih primerih imamo večino časa filma pravzaprav opravka s predpripravami (producentskim pakiranjem; globe-troterskim snemanjem; scenarijskimi prigodami) za veliki finalni obračun, za *final shooting*, ki ima vedno opravka s smrtjo in problematizacijo medija, svojevrstnim filmom na potenco: režiser se zgudi za kamero, ki snema naprej; mati umre od prevelike doze podob, a z razvozlanjem sanj "zafiksa" sina in moža; film se končno realizira s parodično rešitvijo v zadnjem trenutku...

Naj mi oprostijo vsi, ki jim je *Plesalka v temi* orosila oči, toda od naštetih primerov me uprizoritev Selmine smrti še najbolj spomne na Altmanovo finalno parodijo: kot da bi si vsi še kako želeli rešitve v zadnjem trenutku (magari v liku Bruca Willis) in zato preprosto spregledali globoko porogljivo naravo finalnega pasijona. Eksekucija Selme ni niti Dreyerjevo trpljenje Ivane Orleanske niti Kieslowskega kratki film o ubijanju, temveč pozorno naštudirana vaja v slogu, za katero se njena akterka pripravlja ves čas filma, tako na odru podeželskega gledališča kot v pasažah sanjskega musicala. Tako njene pesmi kot njene sanje jo privedejo pred skrbno izbrano občinstvo, ki prisostvuje njeni eksekuciji kot klasičnemu odrskemu spektaklu. Ta dvakrat podvojeni scensko-kinematografski dispozitiv se torej dejansko hkrati dogaja za nezmotljivo oko kamere in za orošene oči gledalca – in Von Trier se ga loteva z natanko isto distanco, ki je Altmanu velevala, da ga je potujil vse tja do najvišjih hollywoodskih zvezdnih višav (Julia Roberts & Bruce Willis).

Zakaj gre lahko tudi Von Trier tako daleč, ali natančneje, zakaj *mora* iti tako daleč? Zato, ker mu na njegovi poti od skrajno kompliciranega k vedno bolj enostavnemu skorajda ne preostane nič drugega (razen pornografije). V registru skopičnih anomalij je namreč doslej preigral tako hipnotičnost zaslepljenost na strani gledalca (*Evropa*) kakor shizofreno razcepljenost pogleda junakinje na pogled navzgor in (v)pogled vase (*Lom valov*) ter nenazadnje idiotsko bolščanje v prazno (*Idioti*). Ostala mu je le še tema kot absolutna slepota.

V registru vizualnih ambicij pa je ekspresionistično estetiko senc *Evrope* prek presvetljene poetične frenetike *Loma valov* prav tako prignal do roba "dogmatskega" verizma v *Idiotih*. Ostala mu je le še črna kot abstraktna barva. Z deleuzovskim besednjakom bi morda lahko rekli, da se je na pragu novega stoletja znašel na robu nove faze snovanja *poljubnega prostora*.

"Poljubni prostor ni univerzalno abstraktno v slehernem času in na slehernem kraju. Je popolnoma poseben prostor, ki je le izgubil svojo homogenost, se pravi, načelo svojih merskih razmerij ali povezavo svojih lastnih delov, tako da je spajanje mogoče izvajati na neskončno veliko načinov, je prostor virtualne povezave, dojet kot čist kraj možnega." (Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, str. 147, SH, 1991)

Ko se v nadaljevanju Deleuze vpraša, kako je mogoče konstruirati poljuben prostor, na hitro preleti ekspresionistično senco in lirično belino, nato pa se ustavi prav pri *musicalu* kot tistemu žanru, ki mu pripiše snovanje vodilnih oblik barvne podobe kot tretjega modusa poljubnega prostora. In v čem je ta izjemna sposobnost musicala? V tem, da "iz konvencionalnega stanja stvari izlušči brezmejen virtualen svet" (str. 157), v katerem stanja stvari postanejo gibanje sveta, osebe pa plesni liki. Če je ključna značilnost musicala, da vztrajno sledi temi oseb, ki jih je "dobesedno posrkal njihov lastni sen, še posebej pa sen drugega in preteklost drugega" (str. 158), tedaj se seveda ponuja sklep, da je Von Trier dejansko moral: a) iznajti lik Selme kot žrtve lastnega sna, da bi se prek njega lahko dokopal do b) žanra mjuzikla kot tiste filmske forme, ki mu je sploh omogočila, da se je lotil konstrukcije



c) *poljubnega prostora* kot tistega prostora virtualnih povezav, ki sploh še omogoča d) *podobo sveta*, ki je dokončno izgubil sleherno homogenost. Po *Idiotih* moraš biti res slep, da bi ne videl, kako razpočen in raztresen je ta svet.

Zato v iznajdbi lika in zgodbe, ki zahteva musical, vidim Von Trierjev poskus izhoda iz zagate, iz katere se je Altman skušal izvleči s *Short Cuts*: kako sploh še ujeti v podobo svet, ki je radikalno necel, razpočen in fragmentaren; kako razpreti in reprezentirati "čiste kraje možnega" v nemogočem nečistem svetu? Edino tako, da "šivaš" različne končke, da skušaš aktualne posnetke vaj, okruške pop kulture in dokumentarne utrinke "prešiti" z virtualnimi podobami, pa naj so to drobci sanj, shizofreni prisluihi ali glasbeno-komedijski deliriji. In če se je morda nekaj časa celo zdelo, da je ta sanjaška funkcija lahko osvobajajoča, tedaj si že Deleuze ni delal nobenih iluzij, saj je rad dejal: "ko se enkrat znajdete v sanjah drugega, ste fuč!" Problem *Plesalke v temi* ni v tem, da se je v njenem fantazmatskem snu znašel njen sin, ki mu je – tako kot njej – pešal vid in ki ga je bilo treba ohraniti pri očeh. Problem je v tem, da smo se v njenem snu kar naenkrat znašli tudi mi, gledalci. Ko namreč sanje enkrat postanejo poljubni prostor, je ta kot "pajčevina, katere pasti so prej kot za samega sanjača narejene za žive žrtve, ki jih lovi. In če stanja stvari postanejo gibanje sveta, osebe pa plesni liki, tedaj tega ni mogoče ločiti od sijaja barv, od njihove posrkajoče funkcije, ki je skorajda mesojeda, požrešna, uničevalna." (str. 158)

Če mi je dovoljena dikcija, s katero se je nekoč Wenders med Fordovimi in Ozujevimi junaki odločal za slednje, tedaj bi rad svoje iskreno publicistično navdušenje, a obenem temeljno gledalsko zagato ob zadnjem Von Trierjevem filmu izrazil z naslednjimi besedami: če bi moral izbirati med večnim beganjem oči obračajoče Tess v *Lomu valov* in mirnostjo vid izgublajoče Selme kot *Plesalke v temi* bi vse Selmine pesmi dal za eno samo sanjo Tess. •

Top 2000

Plesalka v temi (Dancer in the Dark, Lars von Trier)

hrustaljev, moj avto!



Ne vem, če je Michel Chion videl Germanov *Hrustaljev, moj avto!*, ampak ob njem se mi je zgodilo natančno tisto, kar se je njemu ob prvem ogledu Scottovega *Blade Runnerja*. Svojo emocijo je lahko za nazaj identificiral kot "zares vizualno emocijo – izkustvo srca", ki ga spremljajo besede "kako je to neverjetno lepo, kako je to lepo". Morda je prav to vizualno izkustvo srca uspelo spregledati trume ljudi, ki so med projekcijo odhajali iz dvorane, opazke o tem, da sem gledal premalo Vertova, in namige o *Hrustaljevu* kot totalnem odbitku ali genialni masturbaciji na platnu. Po drugi strani pa vse te ljudi razumem. *Hrustaljev* je film, ki za sabo ne pušča niti zapornikov in razbija mit o ljubezni brez počenih ušes in zluknjanih oči.

Tudi nikdar kasneje nisem uspel raz-ločiti solz avdio-vizualnega napora prebijanja skozi brutalne, neposredne, kaotične, travmatične, razbite, razčefukane, podivjane, surove in nebrzdane podobe in zvoke, ter osuplosti nad načinom, kako se skozi prebija osrednji lik, general Glinski, in kako ga uspe German ob njegovem boju za lastno življenje, za lasten užitek, za lastno družino in za življenje svoje domovine, njenega užitka in Stalinovega protisemitizma, ohraniti znotraj kadra. Dobesedno znotraj kadra, od koder Glinski ves čas beži z namenom, da bi ušel destruktivni mašini zgodovine, Rosebudu kot na smrt bolnemu Stalinu, ki na koncu ugotovi, da mu morda lahko pomaga samo še židovski zdravnik, ki ga je dal zapreti zaradi domnevne udeležbe v konspiraciji proti ruskim voditeljem (morda je prav on umoril

Ždanova). Beg Glinskega v zunanost kadra in vzporeden poskus izstopa celo iz diegetskega prostora, pa naj se sliši še tako kontradiktorno, kot način, kako uiti totalitarnosti, totalnosti in destruktivnosti mašine zgodovine in Zgodovine, da bi lahko general Glinski ob končnem soočenju z njo ugotovil, da ga je taista mašina kot mašina iluzije "naredila" živega. So totalitarnost, totalnost in destruktivnost etični imperativi iluzije? In mar ni tragičnost filma prav in tem, da mora ves čas misliti obe strani lastne podobe? Divjati med temo in svetlobo, črnostjo in belostjo, črnino in belino, prepornim in prepraznim kadrom, zunanostjo in notranostjo, zgostitvijo in razredčitvijo – časa in prostora? Ne, German noče zakrivati in skrivati (ali morda še vedno verjame?), da je film nenehen boj za ohranitev same filmske podobe, ki jo vleče bodisi proti totalni belini bodisi proti totalni črnini, ampak se proti tej samoukinitvi ves čas bori z ironijo in paradoksom. Na eni strani z ironizacijo januarja 1953, ko je dal Stalin zapreti več kremeljskih zdravnikov, ki naj bi umorili več sovjetskih voditeljev, ter s "karakterizacijo" samega Glinskega, razpetega med hedonistične rituale, družinskost in težo specializacije za možganske bolezni, na drugi s preigravanjem filmu lastnih inovacij, od kadra-sekvenca do velikega plana. Kot da bi German izbral tako kaotično genialen lik v tako razsutem obdobju "stalinistične Rusije v petdesetih" samo zato, da bi sploh lahko snemal. Kot da bi kreiral Glinskega in zavestno pustil, da zbeži čez rob pogleda, da bi sploh lahko začel krotiti ekstazo njegovega telesa in duha. *Tour de force*, nenehen *horror vacui* kot strah pred belino. In tik pred koncem zgostitev vseh podob in zvokov v popolno belino tišine belosti zasnežene pokrajine in fizično razbitega nemega Glinskega kot črne pike znotraj nje.

Si zdaj sploh upate vprašati, če je Stalin v svoji zasebni kremeljski projekcijski dvorani cele noči gledal filme zato, da bi v zgodovini uspel ugledati boj? Si zdaj sploh upate pomisliti, ali je Glinskemu uspelo zaceliti preluknjane oči in počena ušesa, ki jih je German tvegati – za film? •

Top 2000

Hrustaljev, moj avto (Hrustaljev, mašinu!, Aleksej German)

Ostali

Plesalka v temi (Dancer in the Dark, Lars von Trier)

Razpoložena za ljubezen (In the Mood for Love, Wong Kar-wai)

Veter nas bo odnesel s seboj (Bad ma ra khabad bord, Abbas Kiarostami)

Sneguljčica (Branca de neve, Joao Cesar Monteiro)

Dom svobode (Sašo Podgoršek)

Klub golih pesti (Fight club, David Fincher)

pesmi iz drugega nadstropja



Leto 2000 je bilo magično in nenavadno hkrati. Najprej sem videl *Yi Yi* Edwarda Yanga; bil sem prepričan, da še dolgo ne bom videl tako magičnega filma. Nakar je prišel ruski ikonoklast Aleksej German in me prepričal, da tako anarhičnega, perfekcionističnega in nerazložljivega filma ne bom deležen še lep čas. Šele na prehodu v novo leto me je doletel švedski maestro Roy Andersson, ki mu je uspelo združiti oboje, magijo in perfekcionizem. Emocijo in formalno izpiljenost. Nebesa in pekel. Andersson je priletel dobesedno iz neba; po nagradi uradne žirije lani v Cannesu in moji običajni ignoranci do novega švedskega filma sem ga ujel v Rotterdamu, kompletnega, z vsemi tremi celovečernimi filmi, ki jih je uspel posneti v zadnjih tridesetih letih (še *A Swedish Love Story*, 1970; *Giliap*, 1975), dvema kratkometražcema in kopico reklamnih filmov, ki jih je posnel v več kot dveh desetletjih in za katere je prejel nešteto nagrad. Če se nisem izrazil dovolj nazorno: Roy Andersson je popolno odkritje leta 2000, ne le za spodaj podpisanega, temveč za dobršno mero strokovne in laične javnosti. V življenju si je zaobljubil eno stvar: da ne bo pristajal na kompromise. Naj traja, koliko pač mora, a kar bo dal iz svojih rok, bo nosilo unikatno kreativno vizijo. Da je posnel *Pesmi iz drugega nadstropja*, je potreboval štiri leta; da si jih je zamislil, je potreboval dvajset let. To ni poza buržujskega umetnika, obsedenega s kreativno kontrolo, temveč sledenje preprostim življenjskim nazorom. Andersson ne mara producentov, ne mara hitenja, ne mara polovičastva. Filme snema brez scenarijev, brez *story-boardov*, brez snemalnega plana, skoraj izključno v studiu, s številnimi ponovitvami in korekcijami. Gibanje protagonistov je skrajno omejeno, situacije in dialogi so kratki, jasni, skoraj trivialni. Kamera je povsem statična. *Pesmi* ne vsebujejo niti enega švenka kamere, niti enega *zooma* (z izjemo enega kadra), niti enega odvečnega elementa. Ves film je posnet v kadru-sekvenci, ki trajajo med dvema in sedmimi minutami, kar pomeni, da vsebuje približno štirideset montažnih rezov. Več jih film ne potrebuje. Kar vidimo, je popolna koordinacija med zamisljivo in izvedbo, vizualna perfekcija, ki se naslanja na nemški slikarski ekspresionizem (Beckmann, Dix) in še posebej na njihovo "pretirano preprostost", ki se pri Anderssonu manifestira v že omenjenih dialoških "trivialnostih", ter strogem, asketskem interierju.

Kako mu uspeva tovrstni produkcijski proces, si porečete? Andersson je leta 1981 v centru Stockholma kupil ogromno hišo, jo preuredil in vanjo zvelkel vse, kar potrebuje za produkcijo filma: dva snemalna studija, montažo, zvočni studio, masko, oddelek za kostume in projekcijsko dvorano. Do najmanjših potankosti opremljen objekt, kjer so nastali vsi njegovi reklamni spoti, oba vmesna kratkometražca (*Something Happened*, 1987; *World of Glory*, 1991) in nazadnje *Pesmi iz drugega nadstropja*, zgodba o nenavadnih, absurdnih dogodkih v

simon popek

neidentificiranem mestu ob koncu tisočletja. Bolj norega produkcijskega procesa verjetno ne boste našli v vsej filmski zgodovini. Ker ni imel scenarija, le idejo, je moral Andersson pričeti snemati film z lastnimi sredstvi - tudi zato, ker celovečernega filma ni posnel že dvajset let. Petnajst minut filma je zadostovalo, da je zbudil interes financerjev in zbral potreben denar ... nakar je v studiu postavil vse interierje in vse eksterierje (z izjemo zaključnega), vključno z železniško postajo in široko avenijo, na kateri pride do gromozanskega prometnega infarkta!

Da ne gre za klasičen narativni film, ni potrebno poudarjati, *Pesmi* so skupek bolj ali manj povezanih vinjet z zgolj eno skupno točko, debelim Karlom, ki, umazan od saji, blodi po Anderssonovem univerzumu. Nasploh se neprestano dogajajo čudne reči: čarovniku na neki prezentaciji ne uspe točka z žaganjem človeka in v resnici rani prostovoljca; uradnika neke firme po tridesetih letih zvestobe direktor odpusti in ga hkrati še degradira; nekega imigranta na cesti surovo pretepejo; mali biznismen kani pred mileniumom prodajati razpela s Kristusom in mastno zaslužiti. V središču te "zmešnjave" je Karl, ki je ravnokar požgal svojo pisarno, da bi pobral odškodnino. Te noči mesto ne spi, na ulicah pa nastane totalni prometni infarkt; vozila se premikajo po centimeter, ljudje so vse manj humani ... Andersson inspiracijo pobira iz detajlov, malenkosti, denimo iz verzov perujskega poeta Cesarja Valleja ali iz zbledele slike, na kateri nacisti obesijo židovsko družino. Njegova mestoma šokantna vizija milenijske paranoje je v formalnem pogledu resda stroga, a poudariti je treba, da je Andersson izjemno duhovit avtor, mestoma ciničen, mestoma grobo sarkastičen, pri čemer nikoli ne prestopi praga vulgarnosti. Na neki način gre za buñuelovski tip zafrkancije, kjer ni prizanešeno ne duhovščini ne buržoaziji. Slednje ni le posebnost njegovega zadnjega filma, saj je z brezperspektivnostjo generacije v krizi srednjih let opravil v prvencu *Švedska ljubezenska zgodba*, z zastarelimi kodeksi švedske buržoazije pa v *Giliapu*.

Če obstaja sinonim za perfekcijo, kreativno kontrolo in obsesivno posvečanje detajlom, ki jih, kakor pravi Andersson, "*morda nihče ne bo opazil, zagotovo pa jih bo čutil*", potem odslej ne bomo pomislili le na Kubricka. •

Top 2000

Pesmi iz drugega nadstropja (Sänger från andra våningen/
Songs From the Second Floor, Roy Andersson)

Yi Yi (Edward Yang)

Hrustaljov, moj avto! (Hrustaliov, mašinu!, Aleksej German)

Ostali

Ker so se Kiarostami, Losseliani, Zonca in Yimou znašli že na lanskem "topu", preostanejo le še naslednji:

Klub golih pesti (Fight Club, David Fincher)

Razpoložena za ljubezen (In The Mood For Love, Wong Kar-Wai)

Vesoljski kavboji (Space Cowboys, Clint Eastwood)

in

Les Glaneurs Et La Glaneuse (Agnes Varda)

Durian Durian (Liulian piao piao, Fruit Chan)

Little Cheung (Xilu Xiang, Fruit Chan)

Mission (Johnnie To)

Mr. Death – The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, jr. (Errol Morris)

Requiem For A Dream (Darren Aronofsky)

Rosetta (Luc & Jean-Pierre Dardenne)

Testing Democracy (Mohsen Makhmalbaf)



vladar

Vprašanje fašizma, najgrozljivejše manifestacije zla na Zemlji, bo vselej najboljčutljivejša tema tako zgodovinskega kot umetniškega diskurza. Vsak odklon od normativov, ki so se oblikovali skozi povojno zgodovino političnih in ideoloških procesov ter prečistili v množici filozofskih premislekov in umetniških izrazov, je, razumljivo, pričakan na nož.

Od kod toliko nesporazumov pri percepciji *Vladarja*? Celo pri posameznih poznavalcih in ljubiteljih Sokurova? Nekaj je moralo močno zmotiti njihova pričakovanja. Za slednje je bila prva motnja že sama izbira teme, saj je za opus Sokurova značilna refleksija velikih tem prek malih zgodb in nevidnih junakov vsakdana. Njegov filmski izraz domuje v žalostinkah, izpovedih, šepetanjih. Razumeti gre, da so pričakovanja narekovala resno(bno) študijo monstuma, sociološko in psihološko raztelesenje Hitlerjeve resnične zgodovinske osebnosti, vztrajno vivisekcijo do korenin zla, elegično meditacijo evropskega fašizma, zadušnico premaganemu človeškemu razumu. Na to je nenazadnje navajal tudi izbrani naslov *Moloch*, ki je ime za nenasitno, brezsrčno, krvoločno silo, terjajočo strahotne žrtve, obenem pa pri starih semitih čisto konkretno bog sonca, ognja in vojne, ki so mu žrtvovali otroke, zlasti prvorojence. Potem pa se pred njimi pojavi Hitler, ki je ekscentrik, čudak, patetični hipohonder, na trenutke luciden vizionar, naslednji hip že krvoločni psihopat, grozljiv in blesteč, živčen in nor. Takšna podoba Hitlerja, četudi samo na površini, je za mnoge nesprijemljiva, pa čeprav se scenarist Jurij Arabov naslanja na nekatere priznane zgodovinarje in biografe. Množica nesporazumov po mojem izviru iz trojne narave Hitlerjeve podobe – Hitler kot simbol, Hitler kot zgodovinska oseba, Hitler kot človek – pri čemer je v interesu človeškega očiščenja, da je druga vselej v povezavi s prvo in da tretja ne obstaja. S takšno "ideologijo" boja proti fašizmu s Sokurov ne strinja, kakor tudi ne z matematiko, ki lahko prinaša zadovoljive rezultate, nikakor pa ne točnega. *Vladar* tako vsebinsko kot formalno nadaljuje niz dokumentarnih ali igranih portretov človeških intim, njihovih samot, osamljenih glasov, pri čemer ga enako vznemirjata njihova nemoč in odmaknjenost (obrobnost) kot njihova moč in možnost manipulacije z njo. Sokurov se jih loteva s svojstveno mešanico liričnega in analitičnega, pristnega in ponarejenega, intimnega in javnega.

Res je, da so doslej prevladovali majhne, zasebne zgodbe, precej oddaljene od zgodovinskega ali aktualnega trenutka, kljub temu pa je nekaj filmov že jasno kazalo na interes za neposreden obračun z velikimi mesti kolektivne zavesti (na primer *Sonata za Hitlerja* ali intimni portret Jelcina v *Sovjetski elegiji*). Napoved tetralogije o možeh z absolutno močjo v rokah ter vizijo novega sveta v glavi (končan je tudi drugi del, *Taurus*, o Leninu) zato ne bi smela biti preveč presenetljiva. Kakor tudi ne prepričanje, da je ključ za razumevanje volje do moči in korenin zla treba iskati v intimnem, da je Moč mogoče razorožiti edino v zasebnem, saj je njen nosilec vendarle človek, najsibo še tako izrojen.

V osnovi volje do moči je perverzija, ki distribucijo moči sprevača iz pozitivnega podjetja (izraba) v izrazito negativno nasprotje (zloraba). Zakaj? Po tem se v *Vladarju* sprašuje Sokurov: Zakaj moč vselej razvrednoti človeka, ko se je polasti? Zakaj ga naredi tako bedno gnusnega – tako v intelektualnem kot moralnem smislu? V središču njegovih vprašanj je konkreten človek in ne splošna ideja zla, kakor pri drugih razmislekih fašizma. In v središču človeka je njegova intima. Za

doumetje človekove perverzije je potrebno razkriti njegovo intimo, ujeti perverzijo na delu. In *Vladar* je prav to, prepovedan, morda tudi nemogoč pogled v Hitlerjevo intimo, ki pa si ga je preprosto treba zamisliti. V tem je veličina Sokurovovega podjetja, ne pa absurd, kot so mu sprva mnogi pripisovali. Umetnost ohranjanja oblasti je v umetnosti skrivanja zasebnega. Poglejte, kako dobro gre brezimnim bogovom modernih religij v primerjavi z žalostnimi usodami nepredvidnih monarhov antičnega sveta. Zato je Hitlerjeva intima tako dobro zastražena, zaživi lahko samo v utrdbi, visoko nad oblaki. Stražarji te intimne so lahko le slepci – zaslepljenci, obrnjeni od nje proti svetu, ki jo ogroža, ali slepo vdani sodelavci. Resnična priča intimne pa je navadno lahko samo ena. V tem primeru (in navadno je tako) je to Hitlerjeva ljubica, Eva Braun.

S postavitvijo Eve kot glavne junakinje je Sokurov jasno začrtal svojo strategijo pogleda v Molohovo intimo – njeno resnično razkritje, lahko bi rekli, iz prve roke. Slepri stražarji intimne, ki se zadovoljujejo z banalnimi razkritji (Eva golota, Hitlerjevo kakanje po pasje) so pesek v oči tistim temeljnim, resničnim razkritjem, ki so nam ekskluzivno na voljo, ko smemo ob Evi ostati v sobi sami z Adijem. Pred njo padejo tudi zadnje maske in nje za razliko od vseh drugih ni treba odvrti pogleda. Samo pred njo se lahko razodene, samo pri njej lahko brez skrbi spusti na plano svoj pravi jaz, ki v istem hipu, ko se za njima zaprejo zadnja vrata, dobesedno izbruhne, osvobojen silnih sil, ki ga ves preostali čas zadržuje pod podobo njegovega ideala. Evina funkcija je funkcija zrcala oziroma dvornega norčka, ki sme ne le videti resnico vladarja (gospodarja), ampak mu to, neolepšano podobo tudi vrniti.

Intima je vselej perverzna, saj se v njej izraža vse tisto, kar mora ostati v interesu javne podobe slehernega posameznika skrito. Toda ali ni intima vselej ne le perverzna ampak tudi groteskna, če se nehote prikaže tujemu pogledu? Saj se tudi sami zalotimo kot groteskni, v trenutkih, ko svojo intimo, skrivne igrice s seboj (ali s partnerjem), ugledamo z razdalje. Zato hudo ne držijo ocene o absurdni groteski in ceneni karikaturi, ki jo o Hitlerju ponuja *Vladar*. Prav karikirane podobe Hitlerja so imele doslej največ uspeha (Chaplin, Woody Allen), razlika je v tem, da so bile podane v žanru komedije in na ta način formalno upravičene. Pri *Vladarju* je najbrž najbolj zmotilo prav dejstvo, da Hitlerjeva groteskna podoba ni del komedije, ampak "resnega" filma, ki mu je bilo doslej dovoljeno predstavljati samo grozo, pa še to najraje prek podob sledi fašističnih grozodejstev. Lahko bi celo rekli, da fašistična in protifašistična ideologija na podoben način vzdržujeta Hitlerjevo prazno podobo – seveda z nasprotnimi predznaki. Interes obeh je, da Hitler kot bitje iz mesa in krvi ne obstaja. Grozljivo pri *Vladarju* je prav dejstvo, da takšna podoba Hitlerja ni del komedije. Sicer poznana in sprejemljiva groteskna podoba Hitlerja v kontekstu (melo)drame deluje tuje, prav zato pa resnično grozljivo, z eno besedo "unheimlich". Kaj pa je zlo drugega kot "unheimlich" *par excellence*?

Kot ugotavlja Andrew J. Horton Sokurov prikazuje fašizem kot nekaj neprilučnega, razpadajočega, kar je v nasprotju s fašistično kinematografijo in zlasti Leni Riefenstahl, ki je z erotičnimi podobami moči fašizem predstavljala kot nekaj privlačnega, neubranljivega. *Vladar* stoji nasproti scenarističnemu "udomačevanju" in scenografskemu posnemanju monumentalnega sloga nemške fašistične kinematografije in s svojim "meditativnim" minimalizmom predstavlja vizualno kritiko fašistične estetike.

In končno: *Vladar* je film o smrti. Vstran od življenja, ki v daljavi komaj slišno umira, v tišini palače, po kateri odmevajo prazna blebetanja čehovljanskih figur, vpričo ničevosti svojih existenc, absurdno uprtih v jutrišnji dan, v samotni intimi, se v Hitlerjevih prsih razrašča strašča misel o lastni smrti, ki jo kot otrok polaga k Evinim nogam. Ko je čas za odhod nazaj v svet, čas, da zaseje nove, tuje smrti, si znova nadene masko poguma, češ, premagal bom tudi smrt. Eva ga, z glasom Eve Mattes, ki na koncu prinese še dih Fassbinderja, ob slovesu prijazno spomni na njuno skrivnost: "Adi, smrti vendar ne moreš premagati." •

Top 2000

Plesalka v temi (Dancer in the Dark, Lars von Trier)

Vladar (Moloch, Aleksandr Sokurov)

Hvala za čokolado (Merci pour le chocolat, Claude Chabrol)

Nova klasika

Little Cheung (Xilu Xiang, Fruit Chan)

Durian Durian (Liulian piao piao, Fruit Chan)

Razpoložena za ljubezen (In the Mood for Love, Wong Kar-wai)

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

Hrustaljev, moj avto! (Hrustaliov, mašinu!, Aleksej German)

Dolce (Aleksandr Sokurov)

Testing Democracy (Mohsen Makhmalbaf)

Krog (Dayereh, Jafar Panahi)

Memento (Christopher Nolan)

Hotaru (Naomi Kawase)

I Thought I Was Seeing Convicts (Harun Farocki)

Ja Čajka (Georgi Paradžanov)

serija **First Person** (Errol Morris) in

Prostor pogleda (Sašo Podgoršek, Iztok Kovač)

razpoložena za ljubezen



Bangkok 1999–2000. Prizorišče snemanja najnovejšega Wong Kar-waijevega filma, diegetsko umeščenega v Hong Kong med leti 1962 in 1966. Protagonista, tajnica gospa Chan (Maggie Cheung) in novinar Chow Mo-wana (Tony Leung), se zanimata za isto podnajemniško stanovanje v razdrapani četrti prenaseljenega Hongkonga zgodnjih šestdesetih let in tako naključno postaneta sosedata. Oba sta poročena, toda njuna partnerja sta pogosto odsotna. In kmalu se zavesta, da se v tej presenetljivo usklajeni odsotnosti skriva mnogo več kot zgolj službene ali družinske obveznosti. Tragično spoznanje ju zbliža in med njima se začneja plesti nenavadna vez hrepenenja in zatajevanj, čustev in strasti, upa in obupa, želja in prepovedi, s katerimi skušata preseči razočaranje in ubežati samosti. Razpoložena za ljubezen tako ves čas ostaja na meji možnosti, saj je zaprečeno z množico intimnih in družbenih prepovedi. Ljubezen, ki smo ji priča, se silovito predaja duhovnim in čustvenim razpoloženjem, a vseskozi ostaja na samem pragu telesnosti ... Poudarek stanja duha, ki je izpostavljeno v naslovu filma, tako s precizno pojmovnostjo opredeljuje vzdušje intimne drame, ki jo protagonista doživljata v komaj doumljivi odločenosti preseganja čustvenega zaradi potrebe, da bi bila "boljša" od svojih zakonskih partnerjev, ki sta se prepustila vrtincem strasti. A četudi vzdušje naslova in generalna linija pripovedi filma vzbujata slutnjo harmoničnosti nujnostnih zapletov, ki so neizbežen predpogoj vsake dobre "ljubezenske zgodbe", je Wongova zadnja mojstrovina film izrazitih kontrastov, s katerimi gradi presenetljivi zaplet ujetosti v nerazumljivi "etični imperativ", ki nesojena ljubimca spreminja v žrtve prepričanja o lastni sposobnosti preseganja temeljnih eksistencialnih zakonitosti. Vendar pa v izpostavljeni kontrastnosti ne gre za eksplozije razbrzdanih vizualnih ekscesov, ki so v predhodnih delih s kontrapunktnim sovpadanjem več kot uspešno gradili slovesa Wonga kot suverena nosilca trendovskega prapora določene drugačnosti. V primerjavi z njegovimi najbolj razvpitimi filmi, praviloma zasnovanimi na vrtincih izrazite dinamičnosti v ekspresivni estetiki mozaične zgradbe vizualnih posegov na meji eksperimentalnosti, je *Razpoložena za ljubezen* naravnost umirjena lepljenka podob hrepenenja na presečišču med bolečino in slastjo. Kontrastnost zdaj ne temelji na estetskih učinkih, ki bi bili plod predajanja nebrzdani svobodi, kakršno nudijo osnovna orodja filmske produkcije – zrnatost filmskega traku, gibljivost "ročne" kamere in množica filtrov, tehnološki potenciali digitalnih naprav, ekscelentne možnosti montažne mašine ipd., marveč je zasnovana na stopnjevanju napetosti nasprotij – znotraj podob(e), znotraj posameznih kadrov, znotraj filmskega okvira, ki je na široko razprt v zunanost polja –, s katerim vrhunski režija vzpostavlja

simbolno raven pripovedi o zavestnem povzdigovanju prepovedi na oltar možnega kot, če hočete, erotičnega stimulansa. Napetost v sami podobi je na eni strani rezultat principa posrednega pogleda, na drugi pa posledica nasprotij med objekti znotraj kadra. Princip posrednega pogleda je zasnovan s pomočjo dveh načinov kadriranja. Pri prvem se pogledu kamere "na pot" postavlja del objekta, ki iz zunanosti "sili" v polje in "moti" neposredno vizualno linijo do osrednjega objekta, pri drugem pa je točka gledišča postavljena v neki oddaljen del hodnika, za ograjo, pred vrata ali okno ... V obeh primerih smo torej vseskozi soočeni z določeno distanco. Nasprotja med objekti znotraj kadra pa bazirajo na "taktlnosti" same snemane objektivnosti, tako da se v praviloma razbrzdano, umazano, okrušeno, zanemarjeno ozadje – posamično ali pa skupaj – umeščata do zadnjega detajla zestetizirani podobi protagonistov, kjer seveda prednjači v izborni kostumografijo obravnavanega obdobja odet dražestni lik Maggie Cheung. In celo kadar v kadru izjemoma ni protagonistov, se za nasprotje prispodobne nepriljudnega okolja najde čista linija, sijoča barvna poteza ali drzen rez svetlobe. Večji del filma – z izjemo zaključne sekvence, posnete v mističnem vzdušju ruševin kamboškega templja Angkor Wat – se odvija v krožnici znotraj vselej istih, ponavljajočih se prizorišč vsakodnevnih obveznosti. In vse te lokacije vzbujajo podobno vzdušje. Čeprav se interierji izmenjujejo z eksterierji, delujejo zunanji posnetki, omejeni na ozke uličice, prav tako zaprti kot hodniki, pisarne ali pretesna podnajemniška stanovanja akterjev; in četudi se v večini kadrov srečujemo predvsem s podobami protagonistov, celotna atmosfera filma sugerira občutek prenatrpanosti mesta, ki se duši pod pezo priseljeniške ekspanzije. V tako prefinjeno zasnovani ambientalnosti lahko pride do polnega izraza osamljenost "ljubimcev", ki – za gledalca – samoumevno postaneta drug drugemu odrešilna obsesija. Na edine "čiste" – brezkontrastne – posnetke naletimo le v sekvencah srečevanja ljubimcev v odmaknjenosti od zvedavih oči stanodajalcev, kjer pod pretvezo "ustvarjalnega" sodelovanja "vadita" vse tisto, kar bi se po logiki stvari moralo zgoditi, pa se ne bo; vadita "zaslišanje" svojih zakonskih partnerjev o nezvestobi, vadita svoje "razhajanje" in izpoved ljubezni, vadita bolesto nedoživetega ... V teh izjemnih trenutkih izpolnjenosti Wong do popolnosti izbrusi fasete absurdnosti in nemoči, ki v predirni erotičnosti podobe kriči o zatajevanih strasteh, kipečih v notranjosti junakov, in izpričuje moč filmske podobe kot prispodobne v tistem pomenu, ki pravi, da "... ni lepega, če v notranjosti ni nečesa, kar je vredno vedeti ..." (W. Benjamin) •

Top 2000

Razpoložena za ljubezen (In the Mood for Love, Wong Kar-wai)

Ostali

Dežela večera (Abendland, Fred Kelemen)

Jabolko (Sib, Samira Makhmalbaf)

Konec avgusta, začetek septembra (Fin aout, début septembre, Olivier Assayas)

Krog (Dayereh, Jafar Panahi)

Pismo (A carta, Manoel de Oliveira)

Svet žerjavov (Mundo Grua, Pablo Trapero)

Sveto (Kadosh, Amos Gitai)

Veter nas bo odnesel s seboj (Bad ma ra khabad bord, Abbas Kiarostami)

pismo



*Quand tout le monde va se coucher
Il est plus facile de renoncer
Quand la nuit va arriver
Il est difficile de ne pas pleurer ...*
(Pedro Abrunhosa: C'est difficile)

Francoski naslov filma *Pismo* portugalskega čudeža med režiserji, malo manj kot stoletnega, a neusahljivo ustvarjalnega Manoela de Oliveire, ki skupaj z najpogumnejšim evropskim neodvisnim art producentom Paulom Bracom snema predvsem z deleži francoskega denarja, skriva v sebi precej več pomena kot v slovenščini. *La lettre*, pismo in črka ... Prvo zadeva neko vsebino, ponavadi subjektivno, intimno, drugo v smislu "mrtve črke na papirju" priklicuje čisto, abstraktno formo. *Pismo* je Oliveira posnel po zgodbi *Kneginje Klevske*, slavnega dela Mme. de la Fayette iz 17. stoletja, ki slovi kot edini pravi "veliki" ženski roman evropske literature. Podobno kot Cervantesov *Don Kihot* tudi *Kneginja Klevska* postavlja subjektivnost v razmerju do absoluta na novoveško nepovratno razdvojen in zato tragičen oz. tragikomičen način; oba junaka svojo subjektivno predstavo, (pre)ostanek viteške ljubezni srednjega veka, dojemata kot objektivno realnost, še več, svoji želji hočeta do zadnjega diha podeliti digniteto absolutne, transcendirajoče, božje norme, in to v svetu, kjer je takšno početje lahko v najboljšem primeru opredeljeno kot "krepostna" norost. Nor bi se komu lahko zadel tudi Oliveira, ko si je ta problemski roman iz nekega drugega časa zaželel ponovno izpisati na marmornatem obrazu Chiare Mastroianni sredi sodobnega Pariza, sinonima za moderni *joie de vivre* ... Pa vendar je pismo, ki ga je napisal in odposlal nam, gledalcem, in ki ga v filmu bere redovnica, njegova stalna igralka-ikona Leonor Silveira, s tem, ko se je do popolnosti držal duha črke romana, le tega presešlo na neponovljivo oseben, intimen, idiosinkratičen in predvsem prizadeto človeški način. Da, Manoel de Oliveira nam je prek *Kneginje Klevske* poslal prikrito pismo (po)teptanega humanizma ob koncu dvajsetega stoletja, ko se ob nam skoraj nepredstavljeni mizeriji in ponavljajočih se tragedijah ubožne polovice človeštva, ob genocidih in rekah stradajočih beguncev v Afriki, na primer, zdi janzenistično verovanje v ponižnost in božjo milost, ki pride do vsakogar, kot abstraktna forma, ki svoj izraz najde le še v emfatičnem "Mon Dieu!". Podoba fizičnega in psihičnega trpljenja umirajočih, otrok in mater v agoniji, in mladih misijonark, ki jim ne morejo pomagati, je subtilno posredovana skozi nunino branje pisma gospe De

Cleves, torej skozi glas in črko, ki se v poslednjem, nepremičnem kadru sekvenci, s katerim se film konča, na koncertu pop zvezdnika Pedra Abrunhose, njenega hkrati uslišanega in zavrženega ljubimca, zlijeta v pesmi o ljubezni in smrti, katere čustveni presežek sili gledalca v refleksijo ... O čem, lahko odloči sam, čeprav se mu (pogosto potlačeni) razmislek o lastni etični drži v današnjem "najboljšem izmed svetov", prepolnem nerazrešljivih nasprotij, ponuja kot na dlani. S tega vidika je v filmu ljubezensko samožrtvovanje gospe De Cleves in njena dokončna odpoved mondenosti po pobegu iz neznosnega pekla afriške tragedije bolj stvar nasebnosti ponotranjenega moralnega imperativa, očiščenega patologije posvetnega življenja, kakor patosa zasebnega resentimenta ali histeričnega spregleda, da ima ljubezenska strast prehitro pokvarljiv rok trajanja, kajti pri Oliveiri junakinja na lastni koži in od blizu izkusi, da realno človeško trpljenje preseže in izniči vsa, še tako globoka čustva. Tisto, kar ostaja, kot se ji zapiše v pismu, je nejasen občutek krivde in tesnoba ... In najsrečnejši spomini na otroštvo ter na čas, ki ga je preživljala z materjo na deželi ... Uh! Pri ufilmanju *Kneginje Klevske* je Oliveira z natančnostjo kirurga in instinktom velikega umetnika izrezal, prešil in poudaril tista mesta v zgodbi, ki jih je lahko kar najučinkoviteje transponiral iz ene forme v drugo in iz enega časa v drugega. Pri tem kajpak ne gre za "prikaz propada zastarelih kodeksov aristokracije, ki danes ne veljajo več", ne gre za nikakršne "kodekse" obnašanja, kvečjemu za njihov večni pogoj, za ontologijo same spolne razlike, ki ji je avtor neutrudno na sledi vse od začetka sedemdesetih let, in tetralogije filmov, znane kot "*Amours frustrées*". Oliveira v *Pismu* virtuozno oscilira med občutjem klasicistične tragičnosti, med sublimno vzvišenostjo strasti in njihovo sodobno profanostjo, saj se v mraku novodobnih mašovnih tragedij kaže vsaka strast, ljubezenska še posebej, zgolj patetična. *Pismo* je režijski monument, ki naravnost navdušuje z arhitekturno, mizanscensko dovršenostjo kadrov sekvenc, ki jih kot v nemih filmih povezujejo mednapisi; slednji zgoščajo dogajanje in dedramatizirajo naracijo, da pride do izraza disonantnost dveh prostorov-časov, sodobnega in klasičnega, ki prek potujitve proizvajata tako pomenljive učinke. Ti so čisto strukturne narave in nimajo nič opraviti z "realistično psihologizacijo", ki bi pri transformaciji problemskega romana v filmsko pripoved itak povsem zgrešila, kar se je zgodilo Formanovemu *Valmontu* (1989), narejenem po de Laclosovih *Nevarnih razmerjih*. Oliveira je svoj film posnel kot igro pogledov, ki jo generira kroženje želje v ljubezenskem trikotniku med zakoncema De Cleves in Pedrom Abrunhoso, kjer nič ne ostane očem skrito razen uganke njene, privilegirano ženske želje ... Mizanscenska kodiranost kadrov sekvenc, v katerih režiser kot marionetist upravlja z igralci do še komaj opaznih nians njihove ekspresivnosti, vodi v absolutno transparentnost filmskih podob, ki v zavest priklicuje Bressona, Dreyerja, Ozuja. V filmsko mojstrski predzadnji in obenem idejno osrednji sekvenci *Pisma* v port-royalskem samostanu, kjer redovnica bere zadnje strani resigniranega obupa gospe Klevske pred njenim umikom v osamljenost lastne narcistične želje, podoba obraza Chiare Mastroianni mortificirajo v večnost besede Oliveirinega pisma, ki ga s črko romana Mme de la Fayette povezuje bressonovskemu podoben kinematograf; zares pa ju poveže glas vesti, ki se prebudi v nas, gledalcih. •

Top 2000

Pismo (A carta, Manoel de Oliveira)

platforma, razpoložena za ljubezen



Platforma

Devetdeseta so na stečaj odprla vrata "drugemu filmu tretjega sveta", kakor so snovalci letošnje Jesenske filmske šole nadvse posrečeno poimenovali filmsko produkcijo bližnje in daljno vzhodnih dežel (tu bo ob Japonski gotovo vzniknil očitek; res je, da je Japonska iz perspektive kapitala del "prvega sveta", toda njena umetnost in kultura sta za nas še vedno) ter afriškega in južnoameriškega kontinenta. Navdušujoče "odkritje" iranske kinematografije s samega začetka devetdesetih, je poglede tistih, ki so v sodobni filmski produkciji iskali izvirnost in svežino, usmerilo v odkrivanje novih teritorijev oziroma v vračanje k oddaljenim in "pozabljenim" deželam. Tako si je danes že skoraj nemogoče zamisliti festivalski pregled sodobne svetovne filmske produkcije, ki ne bi vključeval filmov iz t.i. tretjega sveta, predvsem iz bližnje in daljnjevzhodnih dežel. Tudi zaradi tega, ker so v devetdesetih prav ti filmi prejeli največ uradnih priznanj oziroma festivalskih nagrad. Tudi danes, ko so devetdeseta že za nami, nič ne kaže, da bi se ta vrata kaj kmalu zaprla. A vse le ni tako kot na začetku: če je ta – začetek devetdesetih, začetek ponovnega zanimanja za filme tretjega sveta – pripadel iranskim cineastom, pa so danes v ospredju "kitajski" cineasti. Že dolgo časa se namreč ni zgodilo, da bi v enem samem letu kar trije cineasti "iste" nacionalnosti v tolikšni meri zaznamovali festivalsko dogajanje, kot se je to zgodilo prav v lanskem letu. V mislih imam seveda Tajvanca Edwarda Yanga in njegov film *Yi Yi*, Hongkonžana Wong Kar-Waia s filmom *Razpoložena za ljubezen* ter Kitajca Jia Zhang-Keja z delom *Platforma*. In rekel bi, da povsem upravičeno, vsaj kar zadeva zadnja dva (Edward Yang se mi je, žal, izmuznil). Zanimivo je, da sta si oba izbrala podobno, skoraj identično izhodišče – na platno prenesti del svojega življenja, s filmskimi podobami poustvariti okolje (družinsko, družbeno, politično; slednje velja le za Zhanga), v katerem sta odraščala –, da pa se od tu naprej njuni poti radikalno razlikujeta. "Mainlander", "pravi" Kitajec Zhang-Ke, odraščajoč v deželi, kjer je vse javno in kjer je vse "veliko" (od voditeljev in njihovih misli ter zmag delovnega ljudstva do prostranstev te širne dežele), je s filmom *Platforma* ustvaril monumentalno (več kot tri ure trajajočo) in kompleksno podobo 10 let kitajske družbe, v kateri se prepletajo tako intimne zgodbe posameznikov kot tudi zgodba kitajske družbe, ki je bila prav takrat deležna največjih sprememb. Že sam scenarij tako kompleksne zgodbe (prav tako Zhangovo delo), ki kljub izjemni "nasičenosti" (dogodkov in oseb) ne vsebuje nič odvečnega, ki nikoli ne zaide v slepe ulice, temveč v enakomernem, celo stopnjujočem tempu zgodbo/e pripelje do končne razrešitve, je svojevrsten podvig. Izjemna *mise-en-scène*, režija tega scenarija, v

denis valič

kateri najbolj (prav zaradi epske zasnove) izstopa njegov neverjeten občutek za detalj in odlično delo z izvrstno igralsko zasedbo, pa je ob dejstvu, da je to šele njegov drugi celovečerni izdelek, preprosto navdušujoča. Očitam mu lahko le eno: distanca, ki jo je zavzel do zgodbe, ki jo pripoveduje, je vse preveč zaznavna in film zaradi tega v preveliki meri izgubi na neposrednosti, umanjka mu toplino, na emotivni ravni se nas skoraj ne dotakne. Na nek način je moteče brezoseben.

Povsem nasproten občutek pa porodi "kolonialistična", hongkonška mojstrovina *Razpoložena za ljubezen* Wong Kar-waia, atmosfersko-vizualna evokacija Hongkonga zgodnjih 60. let – njegove šanghajske skupnosti (ki se tu vzpostavi po komunističnem prevzemu oblasti na celini) in prefinjene mondenosti le te –, ter v njo vpeta sublimna ljubezenska (ali je to res?) zgodba, ki je dana hrepenečima in osamljenima (le kdaj to nista) "državljanoma" *wongkarwajevskega* sveta. Wong Kar-wai nikoli ne gleda z oddaljenim pogledom, ki poskuša zajeti čim večjo sliko sveta, da bi ga nato razgalil pred nami, v podrobnostih razkril in popisal. Njegov pogled ni pornograf. Pravzaprav vseskozi zastira oziroma je zastrt, zamejen: vodi nas po tesnih sobah prenapolnjenega meščanskega stanovanja, po ozkih hodnikih, ki jih zapolnjuje nerazločno prepletanje različnih glasov, še raje pa zamolkli šepet, in ki jih prečijo dolgi, hrepeneči pogledi, da bi se nato spustil na prav tako ozke večerne ulice, osvetljene le v posameznih delih, ki jih še bolj oži (saj iščeš zavetje) pogosti dež. Te tesne sobe, ozki hodniki in ulice gledalca nenadoma posrkajo vase: v podobi ni prostora, kamor bi se skril, prostranstva, v katerem bi se lahko porazgubil, nenadoma se znajdeš iz oči v oči z akterjem, ki se mu poskušaš umakniti, mu narediti prostor, da bo šel mimo. Wong Kar-wai stori še korak dlje: gledalcu ničesar ne razkrije, le namiguje mu, sugerira; kaže mu, ne da bi mu dejansko pokazal. Pred našimi očmi se razvija ljubezen med gospo Chan in gospodom Chowom. Prepicani smo v to, saj nam o tem govorijo tako hrepeneči, kot tudi izmaknjeni pogledi, rahli zdrsi ene roke preko druge, vznemirjenje in hkrati pomirjenje, ki ga povzroči bližina drugega. Toda dokončno potrdilo nam nikoli ni dano, dvom s koncem ni razrešen, film gledalca ne izpusti, ne omogoči mu katarzičnega spoznanja. Je to res? Ne več, ko se zaveš, da si gledal s pogledom otroka (evokacija lastnega otroštva), ki tistega, česar ne pozna, ne vidi pa četudi ga gleda. •

Top 2000

Razpoložena za ljubezen (In the Mood for Love, Wong Kar-wai)
Platforma (Zhantai, Jia Zhang-Ke)

Ostali

Krog (Dayereh, Jafar Panahi)

Sto korakov (I cento passi, Marco Tullio Giordana)

Our Lady of the Assassins (Barbet Schroeder)

The Goddess of 1967 (Clara Law)

Uttara (Buddhadeb Dasgupta)

Hvala za čokolado (Merci pour le chocolat, Claude Chabrol)

Possible worlds (Robert Lepage)

Dolce (Alexander Sokurov)

serija **First Person** (Errol Morris)

Testing democracy (Mohsen Makhmalbaf)

You Can Count on Me (Kenneth Lonergan)

človečnost



Med policaji v filmu prevladujeta dva tipa, "pošteni" in "pokvarjeni", v obeh kategorijah je veliko nasilnih, le da v prvem primeru "pravnični nameni" upravičujejo umazana sredstva in prijeme. Vseeno pa so to bolj ali manj stereotipni policaji, ki dominirajo v prav tako bolj ali manj žanrskih filmih. Pharaon de Winter, policaj v *Človečnosti* Bruna Dumonta, je povsem drugačen. Naravnost osupljivo drugačen, še več, enkrat in dobesedno izjemen. Ko na njivi odkrije truplo posiljene deklice z razmesarjeno vagino, je čisto šokiran. Vendar drugače kot gledalec, ki ga ta natančna slika trupla, po katerem lezejo mravlje, zadene "samo" v oči. Pharaona ta podoba prizadene tako hudo, da kar blodi po polju, se vrže na zemljo in celo na policijski postaji ne zmore povedati nič drugega kot to, "kako je to grozno". Skratka, Pharaon de Winter je vse prej kot navaden policaj, ki bi se do tega sicer gnusnega zločina vedel rutinsko – ne, ne obnaša se niti tako, kot bi se navaden človek, ki bi se verjetno zgražal in morda še pomodroval, kako pošastne svinje so ljudje. Pharaon je videti kot absolutno in totalno prizadet s tem zločinom, tako rekoč še huje, kot če bi bila žrtev njegova hči – obležal je na tleh, kot da bi bil žrtev on sam in kot da bi s tem zločinom padel "sam človek".

Seveda ne ostane le pri tej izjemni in absolutni prizadetosti zaradi zločina, kajti Pharaonova empatija je brezmejna: ko aretirajo alžirskega kriminalca, ga ovohava, namesto da bi ga zaslišal – kot da bi z vonjem hotel posrkati vase njegovo "drugačnost"; ko v hlevu zagleda svinjo, ki jo sesajo njeni mladiči, se brž sočutno uleže k njej; in ko nazadnje aretirajo posiljevalca in morilca, je tako ganjen, da ga ves objokan poljubi. Skratka, Pharaon je na eni strani povsem konkretno in realno bitje, policaj, ki včasih deluje imbecilno (vendar zna ravnati tudi povsem normalno, npr. ob stavki), na drugi strani in obenem pa je tako rekoč filozofska entiteta ali vsaj utelešenje "absolutnega sočutja" tako z

najnedolžnejšo žrtvijo kot z najgnusnejšim zločincem. Takšno sočutje je zunaj okvirov krščanskega pojma, kakor tudi presega "normalno" človeško reagiranje: prej kot človeško bi bilo torej "nadčloveško", vendar ne toliko v nietzschejanskem smislu, kot v tem, da je izraz popolne in nemočne, nekje na norost meječe zgroženosti nad človeškim.

Pravzaprav nad "vsem" človeškim, kolikor ga je pač videti v filmu, ki nam s svojim počasnim ritmom in dolgimi, kontemplativnimi kadri daje hkrati prepričljiv občutek, da je tam, kjer mislimo, da se nič ne dogaja (vsaj ne v dramatičnem ali akcijskem smislu), prav nič tisto, kar se dogaja. Če že ne "ontološki nič", pa vsaj nič kot nemožnost socialnega dogodka (spodletelost stavke), nič kot votlost banalnosti ali kot "življenje-ki-teče-kar-naprej" (ne glede na gnusen zločin), nič kot otopelost, nezadovoljnost, bejavost, in nenazadnje nič kot seksualnost, kolikor je ta videti kot nekakšno "mašilo praznine" (za Pharaonovo sosedo) in prek posiljevalca in zločinca dobesedno seže v smrt. Film s svojimi "mrtvimi trenutki" resda včasih deluje skoraj moreče, toda to je tudi najzanesljivejši način čutne nazornosti "absolutnega sočutja" in "gladke praznine". •

Top 2000

Človečnost (L'humanité, Bruno Dumont)

In še trije:

O Robertu pa nič (Rien sur Robert, Pascal Bonitzer)

Zbogom, ljubi dom (Adieu, plancher des vaches!, Otar Iosseliani)

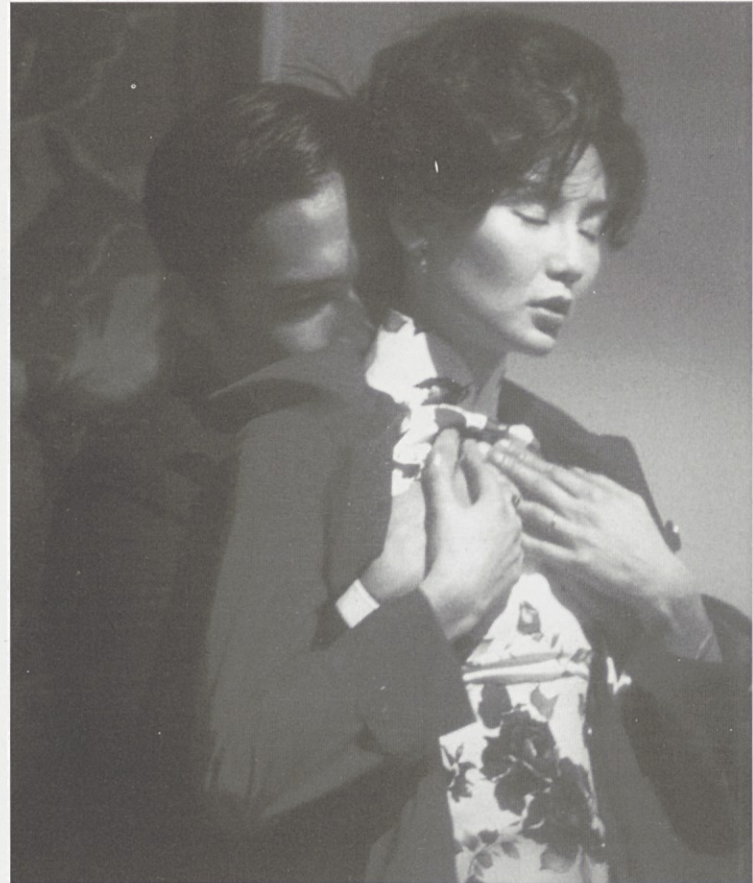
Prebujena vest (The Insider, Michael Mann)

Ljubezen, ki je ne bova nikoli doživela skupaj: razpoložena za ljubezen

Hong Kong leta 1962. Chow, glavni urednik lokalnega časopisa, se z ženo vseli v novo stanovanje v hiši, kjer prebivajo pretežno prišleki iz Šanghaja. Kmalu spozna Li-zhen, prekrasno mlado žensko, ki se je tudi sama pravkar vselila s svojim možem. Ona je tajnica v izvoznem podjetju, mož pa predstavnik japonske družbe, kar pomeni, da je pogosto na službeni poti. Ker je tudi njegova žena pogosto odsotna, postaneta Chow in Li-zhen prijatelja, nekega dne pa se morata soočiti z dejstvom, da imata njuna partnerja ljubezensko razmerje.

Opisano je dejansko seveda zgolj kontekst. Ljubezensko razmerje dveh oseb, ki sta prav tako odsotni iz življenja junakov kot iz diegetskega sveta samega filma, tvori ozadje, na katerem se postopno, tako rekoč nevidno izrisujejo obrisi nekega drugega ljubezenskega razmerja, razmerja, ki je samo odsotno in katerega odsotnost je toliko bolj izrazita v kontrastu do razmerja, ki je prisotno, a nima oseb, v katerih bi se odvijalo. Pravzaprav imamo tudi v tem, zadnjem in na videz tako drugačnem filmu Wong Kar-waija opraviti s konstrukcijo istega nedoločnega, stalno razseljenega in hkrati ponavljajočega se, do zadnjega zamenljivega subjekta kot v njegovih prejšnjih filmih, začenši s *Chungking Expressom* (1994), kjer se junaki filma mirno preselijo iz likov ene v telesa likov druge zgodbe, ne da bi bili ti dve zgodbi kakorkoli drugače povezani med sabo kot z golo formalno – in za Wong Kar-waijevo interpretacijo sveta še kako značilno potezo, namreč uniformo, bolje, ljubeznijo do nosilcev vsakovrstnih uniform. Razlika pa vendar je. Medtem ko se v *Chungking Expressu* junaki iz telesa v telo selijo v času, iz ene v drugo zgodbo, linearno, je v *Razpoložena za ljubezen* razmerje različnih nosilcev identitete filmskih junakov simbiotično in njihovo sožitje sinhrono. Junaki pričujočega filma niso več sodobni *body snatchers*, temveč so *obsessed*; ti teles ne kradejo, temveč posojajo. Ja, tako nerazložljivo ganljivega filma že dolgo ne, a če za potrebe tega teksta njegovo ganljivost vendar poskusim spraviti v formo diskurza in jo narediti inteligibilno, potem, ja, zdí se, da je ganljivost filma *Razpoložena za ljubezen* prav učinek usodne potujenosti, tega, da filmski telesi Chow in Li-zhen nosita breme reprezentacije ljubezenskega razmerja nekoga drugega, pač njunih zakonskih pratnerjev, pa je potem prav to, na neki drugi ravni, še metafora tega istega, vendar drugega. Namreč dejstva, da se je v njima dejansko naselila ljubezen. Res, dobesedno in ne le prostorsko ju je obsedla – neka druga ljubezen, ki pa ostaja do kraja zunaj robov ekrana, namreč njuna ljubezen do drug drugega. *Razpoložena za ljubezen* je film o Chow in Li-zhen, prijateljeh, ki se morata nekega dne soočiti z dejstvom, da imata njuna partnerja ljubezensko razmerje, prisila tega soočenja pa se potem samo še stopnjuje, toliko bolj, kolikor se upirata soočenju s tisto drugo ljubeznijo, z ljubeznijo v sebi. S tem, da ljubita drug drugega. Bezkončno, neizmerno, s prikrito, zatajevano strastjo, ki je tem večja, čim dlje ostane prikrita. In ki, seveda, za vedno ostane nepotešana. Ker ... ne, midva nisva takšna. Moč tega filma je v tem, da med enim in drugim, eno in drugo zgodbo, dejansko ni bistvene razlike, da sta obe, čeravno v temelju neprimerljivi ljubezenski razmerji, vendar enako daleč in da je prehajanje med enim in drugim takorekoč nezaznavno, ujeta v monotonijo ponavljanja istega. Li-zhen se večer za večerom vrača domov s posodo toplih rezancev, kupljenih za vogalom, prekrasna, vedno urejena. Chow jo srečuje, večer za večerom, prekrasno, vedno urejeno. Dober večer, kako ste? Dobro, hvala. Razmerje se razvije, slednjič skupaj bereta, pišeta, celo prespita skupaj, pa si vendar ostaneta enako daleč, njuna ljubezen je do kraja skrita, pred sosedi, pred njima samima. Celó potem, ko tega ne moreta več skrivati, ne storita ničesar. Ker ... ne, midva nisva takšna. V iskanju dostojanstva zatajujeta ljubezen, do bolečine. In do konca.

Wong Kar-wai je doslej raziskoval *condition humaine* in različne variacije konstrukcije subjekta v okvirih sodobne tehno kulture v njeni najbolj razviti



inačici, kulturi daljnega Vzhoda. S filmom *Razpoložena za ljubezen* posega globoko v zgodovino zahodnoevropske vizualne kulture, in to tako, da nam, za dragocen, a kratek hip vrača to, kar smo v svojem vuajerizmu, v obsceni želji po tem, da bi imeli oči velikega brata, da bi videli vse in vse pokazali, da bi nam bilo vse na razpolago in bi si vse lahko privoščili, torej, vrača nam to, kar smo bili izgubili, ali vsaj pozabili, da je (tudi lahko). Ljubezen. Neuresničena. Taka, kot edino lahko je, kakršna je bila ljubezen srednjeveških dvornih pesnikov in kot je o njej v prejšnjem tisočletju pisal Freud in pel največji dvorni pesnik vseh časov, Serge Gainsbourg. "*L'amour que nous n'f'rons jamais ensemble.*" Ljubezen, ki je ne bova nikoli doživela skupaj. •

Top 2000

Razpoložena za ljubezen (In the Mood For Love, Wong Kar-wai)

dead man ... walking



“Ljubezen pa je iluminacija, ki ne misli na oltar, ki ne obljublja ničesar in veruje v vse! Kaj ve veste o takšni ljubezni, ki je največja skrivnost tega sveta in jo je za povrh Najvišji cinično zataknil v najbolj zatohli del človeškega telesa!” (str.11)

“Vzeli so nam vse, kot Abelardu. In smo ostali narod jalovega hrepenenja. Narod za na oni svet. Kako boš to popravljaj?” (str.123)

“Eh, moj prijatelj ... Ali mi nismo nič? Tvoji prijatelji? – Tebi je naloženo, da si Mojzes; svoje ljudstvo popelješ v obljubljeni deželo, ki je ne boš sam nikoli videl. Poet si, pekel in nebo v enem telesu in enem duhu. Strašna, temna sreča!” (str.156)

Visoko doneči stavki so citati iz trdo vezane knjige *Poet Matjaža Kmecla in Branka Šomna*, ki je s podnaslovom *Scenarij za televizijski film o življenju in nehanju Franceta Prešerna* izšla še v prejšnjem letu pri Prešernovi družbi. Da vsakemu ušesu zazvenijo “poduhovljeno”, ne more biti dvoma, pa čeprav jih v Slakovi nadaljevanki o največjem slovenskem pesniku, če ponovim obrabljeni kliše, izgovarjajo trije osrednji liki, Smole, Prešeren in Čop. Dobesedno. Kar me pravzaprav navaja k razmišljanju, da sta scenarista svoj izdelek zapakirala v knjigo bodisi zaradi nezadovoljstva z njegovo filmsko upodobitvijo bodisi zaradi prepričanja o njegovi film presegajoči literarni vrednosti ... Slednje se zdi sicer bolj verjetno, saj se vizualizaciji tega in takšnega scenarija ne da kaj dosti očitati; celo nasprotno, dalo bi se jo zgolj pohvaliti. Če smo v nacionalnem dnevniku v zvezi z nadaljevanko o Prešernu lahko prebrali, da gre za simptom slovenske različice “tradicije kvalitete”, ki jo je kot določeno tendenco v francoskem filmu napadel mladi novovalovec François Truffaut pred skoraj petdesetimi leti, je treba reči, da je primerjava francoske filmske stvarnosti s slovensko prej stvar površne analogije kot poštene refleksije. V negativnem vidiku se nadaljevanka dejansko nanaša na samo idejno zasnovo in retorično vzvišenost oziroma teatralnost scenarija, toda po drugi strani skupaj s svojim pozitivnim vidikom, koherentnim režijsko vizualnim slogom, predstavlja paradigmatično točko slovenskega filma, njegove zgodovine, sedanosti in predvsem realnosti, ki jo nakazuje, če parafraziram Martina Srebotnjaka, vsa dvoumnost sintagme “prevelik film za filmsko premajhno nacijo”. Seveda ne prevelik v smislu izjemnega umetniškega dosežka, česar od žanra ufilmane biografije v formi televizijske nadaljevanke niti ne gre pričakovati, temveč v smislu izjemnega

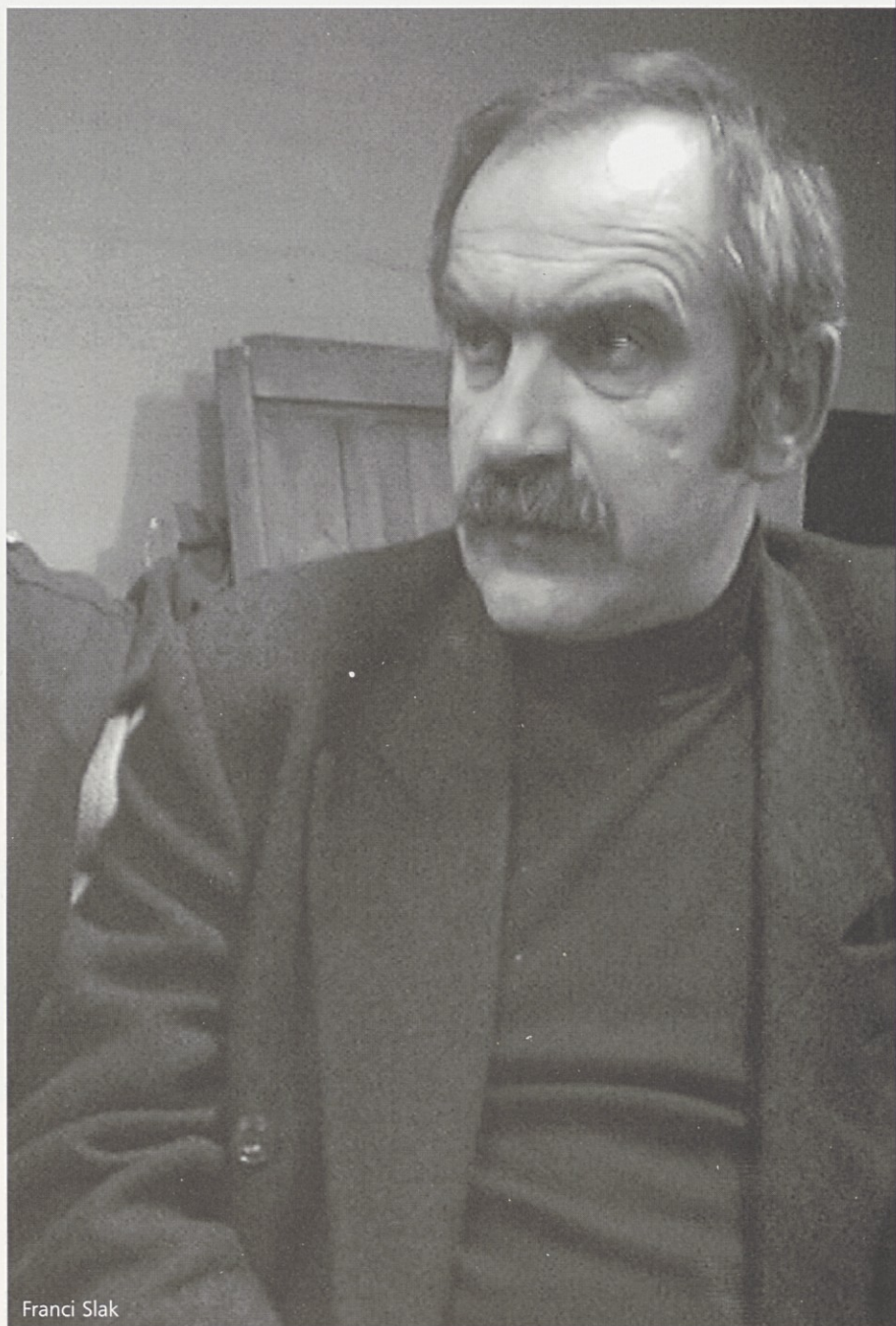
mateja valentinčič



produkcijskega napora in profesionalnosti celotne ekipe ter režiserja posebej, ki je za slovenske razmere ogromen vložek v projekt upravičil "vsaj z dobro filmsko pismenostjo" (kot se mu je zapisalo v *Ekranu* pred nekaj leti), kar pa je javnost ob ignorantsko moralističnem ukvarjanju s podobo nacionalne svetinje bolj ali manj spregledala. Le Franciju Slaku gre zahvala, da je nadaljevanka povsem gledljiva, saj je zmogel privzdignjeno scenaristično avtorsko vizijo uravnovesiti s še kako potrebno obrtniško (skrajno "nemogočo" in zato skoraj virtuozno) misijo. Kaj torej očitam scenariju? Niti ne toliko dialogov ali zgodbe in njene dramaturgije, ampak v prvi vrsti odločitev za kvazi biografsko-realistični pristop, ki v isti potezi zbanalizira samo "literarnost" scenarija kot tudi možnost njegove filmsko subtilnejše nadgradnje, tako besedo kot podobo v imenu nekakšne vprašljive mimetičnosti in zgodovinske avtentičnosti. Razkorak med vsebino in formo scenarija, med "realizmom" dogajanja in himničnim jezikom dialogov, ki karseda neposredno izražajo globokoumne misli pesnika in njegovih intelektualnih prijateljev, je dopuščal režiserju le malo manevrskega prostora, čeprav ga je ta presenetljivo ustrezno zapolnil s superiornimi dramskimi umetniki v komorni kostumski drami, pripovedovani v rahlo patetični, teatralno holivudski maniri. Drugače se takšnega scenarija, vsaj po mojem mnenju, ne da posneti. Vemo pa, da obstajajo najmanj trije osnovni načini, kako so se različni avtorji bolj ali manj uspešno lotevali biografsko "umetniškega" filma. Najbolj običajen tip se približuje stilu "psihološkega realizma" in ga z verodostojno filmsko reprezentacijo travmatične življenjske zgodbe novozelandske pisateljice Janet Frame lahko zastopa drama Jane Campion *Angel za mojo mizo* (*An Angel at My Table*, 1990). Manj običajen tip predstavlja artificialna filmska fantazmagorija *Golega kosila* (*The Naked Lunch*, 1991), v katerem je David Cronenberg s prepletanjem halucinatorne literarne fikcije in biografskih faktov Williama Burroughsa skušal poustvariti umetnikov duhovni portret. Tretjo, filmsko najbolj specifično verzijo biografske zgodbe armenskega pesnika iz 17. stoletja, pa je posnel Sergej Paradžanov v vizualno stiliziranem filmu-poemi *Cvet granata* (Sajat Nova, 1968), ki s svojo formo uteleša samo poezijo. Kmeclov in Šömnov *Prešeren* je še najbolj podoben prvemu tipu, čeprav mu manjka tako psihologije kot realizma, torej subjektivne prepričljivosti glavnih junakov in emocionalne sugestivnosti nasploh, pri čemer je treba upoštevati, da gre del objektivizacije filmske naracije tudi na račun

televizijske forme, ki teži k simplificiranju pripovednih postopkov. Pa vendar Prešeren v nasprotju s prepričanjem avtorjev ni prikazan kot človek iz "krvi in mesa", pač pa iz besed, idej in dialogov ... Scenarista sta, ne glede na nedvomno poznavanje tematike in delno filmske problematike, zagrešila eno najbolj začetniških napak pri pisanju scenarija, namreč, da se z dialogi izražajo misli. Morda se izražajo v gledališču, nikakor pa ne na filmu. Dialog je v filmu vedno vključen v situacijo in je v službi oseb, ne (scenarističnih) idej; ker je filmska slika realnosti analogna, se zaradi močnejšega vtisa realnosti filmske osebe veliko prej zazdijo verbalni ali celo verbalizirajoči konstrukti kot dramske osebe na odru. Žanr biografskega filma ni nekaj preprostega, saj še dodatno zastruje problem filmske iluzije in njene reprezentacije realnosti, kar je parodično subvertiral Woody Allen v *Zeligu* (1983), enem svojih avtorsko najbolj domiselnih filmov, ko je na kvazi dokumentaren način prikazoval povsem fiktivno osebo. Torej, ravno obratno od pristopa, ki sta si ga v zvezi s Prešernom zamislila Kmecl in Šömen. Franci Slak se je tokrat znašel v nevhvaležni vlogi realizatorja scenarija, ki namesto kakšne nove forme in sporočilnosti ponuja le preveč vsem znane vsebine, ki se zdi navdušujoče subverzivna zgolj naprednim "prosvetnim delavcem", ogrožujoče omalovažujoča pa ostali kulturniški primestni purgariji ... Ja, saj res, kako boš to popravil? No, kljub težkim besedam, ki jih v nadaljevanki s prefinjenim občutkom za pravo mero nase jemljejo igralci (poleg Ravnohriba vsaj še Tribušon, Bagari, Ban, Avbljeva, Dorrerjeva, Novak in vsi drugi), je Slaku uspel produkcijski in režijsko obrtniški podvig, ki je po eni strani omilil literarnost scenarija, po drugi pa nas s svojo profesionalnostjo ponovno spomnil na tisti televizijski standard, ki smo ga z *Dekameronom* v šestdesetih že poznali. V tem smislu je nadaljevanka paradigmatična, ker stoji na presečišču starega in novega razmišljanja o filmu; stare so tiste strukture, ki bolj kot filmskim in avtorskim še vedno zaupajo literarnim in ekspertnim (p)referencam, nova pa je porajajoča se (samo)zavest ustvarjalcev, da je najhujše krizno obdobje slovenskega filma, ki ga ironično uvaja prav Slakovo *Krizno obdobje* (1981), najizrazitejši avtorski film osemdesetih let, končno mimo, ob zavedanju, da se v novem tisočletju filma ne bo več merilo po dvomljivi literarni vrednosti scenarijev, ampak po sposobnosti režiserjev, da lastno vizijo ali naročen projekt v danem trenutku udejanijo na najboljši možen način. Res je, da je "slovenski film" v svoji še nedavni zgodovini pogosto pozabljal, da se film začne tam, kjer se literatura konča, o čemer smo se morali žal prepričati tudi pri *Prešernu* ... Pa čeprav je Franci Slak dokazal, da obvlada svoj posel, se bo na televiziji odvrtelo še veliko debilno razvedrilnega časa, preden se bo našel Mojzes, ki bo znal skozi idejno, produkcijsko in estetsko televizijsko puščavo popeljati domače ustvarjalne potenciale v obljubljeni deželo, kjer se nadaljevanke ne bodo več zdele kot vrtičkarsko scenaristične fatamorgane, ampak rajši kot avtorsko avtonomne umetniške stvaritve in inteligentni žanrski izdelki ... Če bom kdaj v daljni prihodnosti na slovenski nacionalki videla kaj vsaj približno podobnega Fassbinderjevi televizijski priredbi Döblinovega *Berlin Alexanderplatz* (1980), bom sama zakričala "Fatamorgana!", hip za tem pa še "Eureka!". Z biografsko nadaljevanko o Prešernu je "oče naroda" po dveh nezanesljivih portretih v zavesti Slovencev predvsem in končno dobil nov, simpatično verodostojen obraz, stas in glas Pavleta Ravnohriba ... Kaj več pač nismo mogli pričakovati. Sploh pa, si zdaj še lahko predstavljate koga drugega? Verjetno si, ampak z grozo. •

intervju s francijem slakom



Franci Slak

Zdaj, ko je bila nadaljevanka o Prešernu že prikazana na nacionalni televiziji, ko so že znani odmevi nanjo, bi vas vprašala, kako ste z njo zadovoljni vi sami? Bi se, hipotetično, dalo kaj spremeniti, izboljšati? In katera epizoda vam je kot režiserju najbolj pri srcu? Za kakšno jasno refleksijo je najbrž še prezgodaj, ampak najbolj me veseli, da smo se v tem kolektivnem naporu, v tej simfoniji raznih izraznih elementov kot kreativna ekipa uskladili in dosegli visoko stopnjo skupnega učinka. To kot prvo. Kot drugo – če bi kaj spremenil? Mislim, da ne. Že na začetku nisem načrtoval kakršnih koli sprememb teksta. Mogoče bi lahko kakšne detajle popravil. So določene ateljejske scene, ki bi potrebovale malce več posegov ... Sicer pa imam sam jasen *rejting* epizod. Na prvem mestu je tretja, potem četrta, sledijo peta, druga, prva. Takšna je dramaturgija epizod te strukture, v kateri sta prvi dve v funkciji ekspozicije. Če govorimo o konceptualizaciji teksta, gre za bolj ali manj funkcionalno režijo. V tej vertikalni režijski strukturi ne obstaja v vsaki epizodi le dramaturški vrh, temveč tudi konceptualni vrh, ki je nekakšna režijska nadgradnja. V prvi epizodi je to trenutek, ko Smole v gostilni razlaga duha romantike in jo opredeli kot čas svobode. V drugi epizodi gre seveda za srečanje v trnovski cerkvi. V tretji epizodi je ta vrh – mimo dramatične Čopove smrti – zdravica s Smoletom. V četrthi epizodi je to pogovor s Pacnjekom pod mostom in v peti epizodi zaključne scene oziroma Prešernova smrt. To so tiste točke, kjer sem režijsko želel stvari ustoličiti, točke, kjer je režija več kot zgolj uprizoritev dialoga.

Koliko je bilo odstopanj od scenarija tako zaradi potreb režije na samem snemanju kot kasneje – kar je verjetno bolj zanimivo – zaradi potrebe po narativni učinkovitosti filma v sami montaži?

Praktično ni bilo nobenih odstopanj. V nekaterih detajlih je šlo predvsem za združevanje scen, ki so bile pisane na različnih ljubljanskih in drugih lokacijah, pa je bilo treba iz čisto ekonomskih in organizacijskih razlogov prepoloviti njihovo število. Poleg tega smo črtali dve sceni na Vrbi, za kar nam je bilo potem malo žal, a ni šlo drugače. Črtali smo tudi par *flash backov*, enega na Dunaju, drugega na moravskem dvorcu Lisice, kjer je bil Prešeren v času študija na



počitnicah. Od posnetih scen sta izpadli samo dve, bolj miniaturni, vendar se bo ena od njih vrnila v filmski verziji.

Kako podrobno je bil izdelan scenarij? Ravno v tretjem delu, ki ste ga izpostavili kot najboljšega, se, na primer, v sceni pri Savici Čop in Prešeren pogovarjata; pri tem pade kozarec rdečega vina v vodo, kar metaforično oznanja bližnjo Matijevo smrt v Savi ... Je bilo to že napisano v scenariju ali gre za vašo vizualno rešitev, domisljico?

Priznam, da se ta trenutek ne spomnim, ali je bilo to v scenariju, vendar predvidevam, da je bilo. Marsikaj je pisalo. Nisem si prav veliko izmišljeval ... Predvsem sem želel tisto, kar je pisalo, pravilno razumeti, razumeti dramske poudarke in njihov pomen, pa tudi nekatere simbolne.

Ker gre za romansirano biografijo pesnika, torej realne zgodovinske osebnosti, gre obenem tudi za vprašanje zgodovinske avtentičnosti, za poustvarjanje neke dobe, družbenega okolja ... Bi lahko kaj več povedali o tem, kako ste se spoprijeli s problemi scenografije, kostumografije, maske?

Poskušal sem čim bolj občutiti ne samo vizuro, ampak temperament, ozračje te dobe – na osnovi različnih virov, znanstvenih, literarnih itn. – ter s pomočjo sodelavcev vstopiti v njene finese, ločiti bistveno od nebistvenega in seveda združiti vizure direktorja fotografije, scenografije, maske, kostumov v eno skupno linijo. Hotel sem doseči jasen dogovor o tem, kakšno naj bo občutje časa. Veliko smo se pogovarjali in razvijali vizualno podobo glavnega junaka Prešerna, in kot je že znano, smo s pomočjo čeških maskerjev verjetno dobili optimum tega, kar je bilo, glede na konstelacijo ostalih stvari, glede na psihofizis Pavleta Ravnohriba in možnosti transformacije sploh mogoče.

Ne glede na pozitivne ali negativne odmeve na nadaljevanke se zdi, da so v en glas vsi pohvalili igralški vložek ... Predvsem seveda Ravnohriba, vendar so zapomnljive, če že ne presežne, tudi vse ostale, stranske in epizodne vloge in vlogice. Kako ste pripravljali igralce na vloge in kakšne težave so se pri tem morda pojavljale?

Velik delež pri oblikovanju vloge je sam izbor. Izbor igralcev naj bi bil načeloma tak, da v osnovi zagotavlja neko kreacijo brez dodatnih ekstremnih naporov za igralca. Bile so vaje za to, da smo oblikovali jezik. Vemo, da gre za pogovorno knjižni jezik, ki ni arhaičen; sam bi temu rekel himnični jezik, to je jezik, ki je artikuliran, pa vendar daje igralcu možnost, da ga sproščeno govori. To smo skušali vplesti v situacije, pri čemer so igralci sami ponudili določene profile igre, ki smo jih potem še nekoliko izostrili. Precej smo se ukvarjali s tem, koliko je Čopova podoba trša, akademska, in koliko mehkejša, človeška, koliko je Smoletova zagrenjena, predvsem v zadnji, bolezenski fazi, koliko pa še vedno izraža mladostno strast in vihravost ...

Bistvena za vsako filmsko vizualizacijo je seveda fotografija. V *Prešernu* je večinoma zamračena, zaradi obilice umetne megle nekako vodenična, modrikasta in vlažna, zlasti v nočnih prizorih ... Iz kakšnih razlogov ste si zamislili takšno osvetlitev in fotografijo in kaj je pogojevalo tako ekstenzivno uporabo dima?

Če se želimo vživeti v nek pretekli čas, je treba v filmu prestopiti bariero (ne)verjetnosti slike in uporabiti določene postopke, ki omogočajo ta časovni prestop. Treba si je izmisliti nekakšen časovni filter. Na prvem mestu gre seveda za verodostojnost scenografije, obrabljenost, a ustreznost in originalnost rekvizitov, preciznost maske in še celo vrsto drugih stvari, a v končni fazi se učinek posreduje prek objektivov in filmske emulzije. Naredili smo ogromno poskusov z objektivni in filtri, in kot ste opazili, smo uporabili tudi t.i. zračni filter, da je slika dobila pravilno konfiguracijo. Glede spodnjega ključa osvetlitve pa mislim, da se vsaka prava filmska vizura tako ali tako začne iz teme, ne iz beline. Ker so bili takratni viri svetlobe razen naravnega, sončnega, dokaj ubogi – sveče, oljenke –, lahko sklepamo, da so bili tudi prostori dokaj mračni. In kot takšne smo jih želeli prikazati v filmu, saj je šlo za simulacijo nekega prostora, tako da so bili ti postopki nujni.

Ko ste sprejeli ta izziv, ufilmati biografijo pesnika, ne katerega koli pesnika, temveč Prešerna, ki očitno stoji na začetku in koncu slovenske nacionalne zavesti in identitete, ste si naložili težko breme ... Koliko ste se



lahko vi sami kot režiser, ki je na začetku osemdesetih zares subverzivno vstopil v ta prostor z izrazito antiliterarno koncepcijo filma, sploh lahko identificirali s tako literarno navdahnjenim in za povrh še *par excellence* nacionalnim projektom, kakršen je nedvomno nadaljevanka o Prešernu?

Uvodoma bi rekel, da sem velik ljubitelj literature ... Literatura je posebna fascinacija. Nekoč sem že razmišljal o televizijski drami oziroma mini seriji o življenju Joycea v Trstu, kar najbrž ni povsem v nasprotju z nadaljevanko o Prešernu. Tudi sicer je eden mojih boljših projektov nastal po sijajnem romanu Marjana Rožanca *Hudodelci*, tako da mi literaratura kot vir za filmsko konceptualizacijo sploh ni tuja. In to vedno bolj drži. Najbrž je vmes tudi osebnostni razvoj, gre vendarle za zrela leta, ko bi človek želel povedati tiste najbolj kompleksne, najbolj globoke stvari, ki jih je ravno literatura polna. In tako je bilo z likom in življenjsko zgodbo Prešerna. Gre za fascinantno osebnost, ki je nisem razumel kot nedostopen mit, ampak kot enega od tistih, ki jih imenujem "prijatelji". Literatura nam pomaga prepoznavati neposredno mišljenje in dejanja posameznikov kot človeških entitet. Menim, da smo se z razpoložljivim materialom dotaknili njegove osebnosti.

Glede na vaš celoten opus, se zdi, da je s *Prešernom* prišlo do velikega preloma. Vaš igrani prvenec *Krizno obdobje* se kaže kot huda avtorska vizija, gre za film brez klasične pripovedne zgradbe, za tekst, ki brez slike ne more obstajati. Za razliko od tega gre pri *Prešernu* za tekst, ki mu slika služi zgolj kot dopolnilo. Vsak vaš film je bilo do neke mere mogoče razumeti kot eksperiment. Recimo *Krizno obdobje* kot izviren pogled avtorja, *Evo* kot poskus ženskega pogleda, *Hudodelce* kot izlet v žanrske vode ..., pri *Prešernu* pa gre dobesedno za odklon od te pomembne prvine, ki je doslej zaznamovala vaše filme. V intervjuju za Ekran leta 1981 ste izjavili, da vsak režiser nosi odgovornost, da svoje delo umesti v širši kontekst filmske zgodovine prek izrabe citatov in aluzij. *Prešernu* tu poide sapa, naenkrat se najdemo pred obrtniško realizacijo samozadostnega scenarija.

Če bi želeli tudi ta projekt razumeti kot eksperiment, je to predvsem produkcijski eksperiment. Zame to ni bilo le vsebinsko vprašanje, ampak, hočeš nočeš, logistično

vprašanje, ali je mogoče takšno stopnjo televizijske industrije *ad hoc* vzpostaviti v slovenskem prostoru, ne da bi to pomenilo brodolom. Te travme, ki nas spremljajo po nekaj večjih projektih, zamišljenih, pripravljenih, celo nekaterih deloma posnetih, kot tista znana bitka ali, žal, tudi Valvazor, človeka postavijo pred veliko vprašanje, kako se je mogoče temu izogniti, kako je mogoče čisto produkcijsko izpeljati tako obsežen projekt. To ni nič manjši izziv od vsebinskega, saj ga čutim kot enega od segmentov našega dela, kjer z več izkušnjami lahko tudi več iztržiš. V tem kontekstu je šlo tudi za željo, da bi ob tej priložnosti harmonizirali naše kreativne potenciale na stopnjo, ki bi dala rezultat, kot ga poznamo iz tujih, na primer angleških serij, skratka, da bi vzpostavili nek možen model standardne evropske televizijske produkcije.

Pa vendar ... Režiserjev prispevek je včasih čez in čez prežemal vaše filme. Zdi se, da omenjeni dejavnik pri *Prešernu* igra stransko vlogo. Kaj ste, po vašem mnenju, kot režiser/avtor, čigar naloga je vizualizacija že zakoličenih prizorov, vložili v ta film?

Obstaja nekaj, kar se imenuje režijska obrt, ki jo je težko definirati, ker je zelo kompleksna, od branja teksta, dela z igralci do konceptualizacije, pisanja snemalne knjige, v naslednjih fazah gre za razumevanje slike, svetlobe, filmske emulzije, objektivov, pa za razumevanje maske, scenografije, razumevanje celega produkcijskega postopka, razumevanje montažnega prostora, glasbe itn. Na nek način je režija supervizija vsega tistega, kar naredi končni izdelek. Pri nas je to problematično predvsem zaradi tega, ker nimamo kontinuitete filma in televizije kot industrije. V Hollywoodu ali v Veliki Britaniji so to industrijski kanoni, ki se vzpostavljajo kot del produkcije, ta standard se sproti obnavlja in nekako se zdi, da je to samoumevna "pisava". Pri nas je bilo treba veliko tega preprosto etabrirati. Če je to režija, je zame režija v najboljšem smislu. Če pa govorimo o čisti režiji, gre za jasno konceptualizacijo teksta, za jasen in optimalen iztržek iz filmskega prostora, potem za jasen montažni postopek in sinhronizacijo vsega tega v čisto standarden izdelek. Povrh vsega se mora umestiti v ekonomijo, ki je vsaj desetkrat manjša od standardne evropske.

Ko ste se pripravljali na ta zahteven projekt, ste imeli v mislih kakšno tuje filmsko delo ali televizijsko nadaljevanko, ki bi se ji s svojim *Prešernom* hoteli približati, glede na to, da v Sloveniji v tem pogledu nimamo močne tradicije?

Ne bi rekel, da sem imel v mislih kaj podobnega, kvečjemu kaj žanrsko bolj odmaknjena. Ena od televizijskih serij, ki jih zelo cenim, je *Cracker*; to je nek standard detektivke, hkrati pa precej več. Najboljša nadaljevanka je bila zame vedno Fassbinderjeva *Berlin, Alexanderplatz*. V neki meri je seveda šlo tudi za vzore iz bolj romantičnih angleških melodram, ampak to niti ni bistveno, ker en konkreten vzorec tu ne pomeni nič. Predvsem je šlo pri *Prešernu* za to, da se potenciale, ki fragmentarno obstajajo, združi v orkester, ki igra to simfonijo kolikor toliko uglašeno. Tu je bil pomemben ustroj ekipe, ki je bil izjemen, in tudi to je eden od čisto režijskih elementov, kako ta kolektiv voditi, da bo učinek optimalen. Kajti če ena stvar zataji, je učinek celote lahko veliko slabši ali celo izničen.

Kaj pa od domačih nadaljevank – vam je katera služila kot referenca, na primer tematsko primerljivi *Heretik*, če je v zadnjih tridesetih letih na Slovenskem sploh

nastala kakšna, ki bi preseгла televizijsko-ravvedrilne okvire – razen seveda *Dekameron* iz šestdesetih? Ravno z *Dekameron* je bil že vzpostavljen nek standard produkcije, kompletno okolje je bilo vzpostavljeno, da se fikcija obdrži nad vodo. Sam sem analiziral tudi druge, ki jih morda štejejo za manj uspešne, da bi z avtopsijo lahko preveril, kje so bili ključni spodrsjlaji, ki so zmanjšali vrednost, ki je tam sicer bila – bodisi literarna bodisi režijska ali kakšna druga, ogromen napor, scenografsko izjemen, pa vendar so se učinki tega po poti zmanjšali ...

Odmislimo za hip *Prešerna*, kjer ste kot režiser stali zvezanih rok pred določenimi okoliščinami. Glede na dve desetletji prehojene poti, kaj bi danes označili za temeljni element režije pri nastajanju filma?

No, to je lahko zanimiv razmislek. Ne vem, če bom v odgovoru natančen, ampak v zgodnjih delih so se vizure pojavljale kar same, prihajale so ideje, slike, podobe, ki jih je bilo treba le realizirati ... Danes je postopek nekoliko obrnjen, saj gre v primeru realizacije že napisanega teksta, s katerim avtorsko nimaš praktično nič, predvsem za sintezo izraznih sredstev. Ta sinteza je mogoča skozi ogromno izkušnjo, medtem ko sem takrat deloval povsem intuitivno.

Danes je to proces, ki je v veliki meri racionalen, s tem, da mu še vedno pustim nekaj iracionalnega. Predvsem med snemanjem rad komuniciram s čisto slučajnimi "vdori", recimo vremenskih sprememb ali posebnih svetlobnih pogojev ...

Na poti do spoznanja ste za sabo pustili vrsto filmov. Se vam zdi, da ste najboljšega že posneli, ali pa bodo tega prinesle šele izkušnje?

Vsakega od filmov jemljem drugače, ker so si tako različni. Če bi ta trenutek izbiral najboljšega, bi bil v dilemi. Včasih me fascinirajo *Hudodelci*, čeprav filma *Ko zaprem oči* že dolgo nisem gledal ... Precej časa sem menil, da je slednji moja najbolj čvrsto zaprta filmska konstrukcija. Biti soočen s filmom v petih delih, je spet nekaj novega. Zame nadaljevanka funkcionira kot pet filmov. Kaj bo s šestim, je drugo vprašanje. Mislim, da najboljše še pride ... (smeh) Užitek ob delanju filmov prehaja zdaj že v pretirano strast. Nekoč so bili užitki zmerno odmerjeni, kasneje so bila obdobja hude lakote, ko se ni dalo delati ali pa je bilo treba delati druge stvari, dokumentarce, televizijske filme, zdaj pa je prišlo obdobje hiperaktivnosti, ko bi rad snemal kar tri filme naenkrat. Prešeren me je vpeljal v evforično formo, iz katere bom verjetno počasi izpregel, ampak zaenkrat me še drži ena nora strast, da lahko naredim še več, veliko več.

Lahko bi rekli, da spadate v srednjo generacijo filmskih avtorjev, skupaj s Karpom Godino, Filipom Robarjem Dorinom, ki se je v osemdesetih s svojimi filmi (*Veter v mreži*, *Splav meduze*, *Umetni raj*) precej spraševala o umetnosti, medtem ko ste vi to storili bolj priložnostno in velikopotezno na pragu novega tisočletja s projektom *Prešeren* ob njegovi dvestoletnici ... Je bil vaš namen prek pesnikove biografije posneti čim bolj "verodostojno" zgodovinsko fresko, torej čim bolj obrtniško upodobiti scenarij, ali je šlo z vaše strani tudi za poskus neke nove interpretacije Prešerna, nekega novega videnja Prešerna v odnosu do današnjega časa? Prešeren je bil osamljen genialen "ekscen" svojega časa in prostora. Po drugi strani pa je bil tudi zgolj človek iz krvi in mesa. Zdaj mi očitajo, da sem ga spodnesel s spomenika, čeprav je šlo le za poskus prepoznavanja človeških dimenzij, kjer ima vsakdo svoje svetle in mračne koticke. Študija Prešernovega odnosa do žensk,



do Jelovškove in njenih otrok, pušča nekaj nedoumljivosti, vendar je treba vedeti, da so bili kodeksi in družbene razmere takrat bistveno drugačni. A če hočemo z današnjega zornega kota potegniti korelacijo, je bila tu vmes človeška tragedija, ki je Prešerna naredila do konca pesnika, ni pa ga naredila družinskega človeka in očeta. Ni mu uspelo realizirati očetovstva, kar se marsikomu dogaja tudi danes. Želel sem, da bi se skozi ta malik odzrcalila naša lastna podoba, naša lastna majhnost, naša lastna razklanost in nam morda pomagala v nov razmislek, v kakšnih razmerjih živimo do sveta, do sebe in do svojih otrok, če hočete ...

Se strinjate s tezo, da nadaljevanka, takšna, kakršna je, ne bi mogla nastati pred konstitucijo slovenske državnosti?

Zdi se nam, da takrat marsikaj ne bi moglo nastati. Marsikaj – se nam zdi – še danes ne more nastati ... Veliko stvari priča o tem, da tudi *Prešeren* še zdaj ne bi mogel nastati. Vsaj meni je jasno, da je nadaljevanka nastala kot izjemen, ekscen, skoraj že malo devianten napor skupine ljudi, pravzaprav velikega kolektiva, ki si ni dal odvzeti pravice in dolžnosti, da bo tisto, kar je obljubil, tudi izvršil, čeprav je bilo na trenutke to že delo na robu prepada ... Kaj bi takrat še lahko nastalo? V osemdesetih bi morale nastati nekaj mojih filmov, pa niso. Enako v devetdesetih. *Prešeren* bi bil takrat verjetno drugačen ...

Kakšna je po vašem bistvena razlika med nadaljevanko in filmom kot umetniško formo – seveda tudi glede na dejstvo, da boste po nadaljevanki naredili še celovečerec o Prešernu?

O celovečercu je še težko govoriti; sicer je obstajalo nekaj verzij snemalne knjige, ampak slutim, da se bo v procesu montaže še veliko spreminjalo. Ravno iz te izkušnje, da je nadaljevanka pred nami v jasni podobi in da to gledanje pomeni določen mentalni proces, ki bo stvari postavil nekoliko drugače ... Kar se tiče nadaljevanke kot forme, je to manj stroga forma kot film, ker razporediš poudarke, naracijo itn. v sklope, ki ti dajejo možnost, da tisto, česar nisi povedal v prvem, lahko poveš v drugem ali tretjem delu ... Ta forma je zame seveda nov izziv, zelo prijeten, čeprav zahteven po obsegu, kajti nikoli nisem bil ljubitelj dolgih filmov.



Moji filmi nikoli niso presegali 100 minut, saj je bila forma igranega filma zame konceptualna naloga, kjer je bilo treba narediti zaprto, čvrsto, navznoter obrnjeno strukturo. Pri oblikovanju filma o Prešernu bo treba zdaj to petdelnost nadaljevanke prevezati, prerazporediti in prestrukturirati v samostojno enoto, kar bo največji izziv in najtežja naloga tega procesa.

Še eno, bolj splošno vprašanje. Če pomislimo na vaše prejšnje filme, ki so vsi do neke mere pomembni v širšem (tudi geografskem) kontekstu, in če zanemarimo po vaših besedah izjemen produkcijski dosežek in usklajenost filmske ekipe pri *Prešernu* – kaj je po vašem mnenju tista presežna vrednost, zaradi katere bi bila nadaljevanke ali film lahko zanimiva tudi zunaj naših meja, kjer nikogar ne zanima ves trud, vložen v projekt?

Hvala za kompliment. Če so ti filmi kaj pomenili v širšem prostoru, potem se mi zdi *Prešeren* različen ravno v tem, da je primarno pomemben in potreben v tem prostoru. Ne rečem, da je bil narejen samo za ta prostor, seveda pa je naš osebni in kolektivni stik s Prešernom tako močan, da je težko pričakovati, da bi takšno delo v čustvenem smislu tudi drugim pomenilo toliko kot nam. V tem smislu razumem dokaj žolčne izpade nekaterih v pismih bralcev kot valovanje površine oceana, mentalnega, kolektivnega, v katerem so najbolj izrazite panične reakcije. Zdaj mi je celo težko gledati *Prešerna*, nadaljevanke ali film, v evropskem oziroma kakšnem drugem kontekstu, čeprav menim, da bo najbrž lahko zanimiv, vsekakor pa ne bo tako problematičen, tako občutljiv, kot je za naš prostor.

Pri *Prešernu* je bila vsa energija slepo usmerjena navznoter, v domači prostor; ali potem za vaše naslednje projekte lahko pričakujemo, da bodo z istim žarom usmerjeni navzven?

To bi bilo najbolj logično. Moram reči, da sem imel tudi pred *Prešernom* nekaj projektov, ki so že sami po sebi vezani na druge prostore. Dogajajo se drugje, govorijo celo drug jezik, kar skorajda pomeni, da sem se odrešil tega prostora ... (smeh) Končno! Včasih se namreč preveč usedemo v domač mentalni kozmos, medtem ko nimam sam nobenih zadržkov, da ne bi dojel planeta kot prostora nadaljnega delovanja. Z

največjim veseljem. In to je vezano na projekte, kot so bodisi *Klet*, črna komedija, ki se dogaja v Hollywoodu, kjer naj bi govorili "broken English", bodisi *Vnuki*, ki se dogajajo na zahodni ameriški obali, projekt v angleščini z mednarodno zasedbo, ali pa *Prevara*, ki že nekaj let ne more priti do realizacije in se dogaja pretežno na Dunaju ...

Koliko pa je koprodukcija s češko televizijo prispevala k nadaljevanke o Prešernu tako v vizualnem kot produkcijskem smislu?

Mednarodnost projekta je bila tu minimalna. Češki delež ni velik, a je pomemben, ker daje vsaj pridih drugačnosti. Že dejstvo, da smo nekaj scen, predvsem plesnih, posneli v Pragi, pomeni del nove ekipe, novo komponento v družini ustvarjalcev, in to je vedno dobro. Jaz bi si samo želel, da bi bilo tega še veliko več, kot nam zdaj obljublajo, oziroma si moramo sami zaslužiti prek *Euroimagea* in drugih oblik povezave. To pomeni živahno interakcijo v miselnem, finančnem, organizacijskem, konceptualnem smislu, na koncu pa tudi v tržnem, kajti s tem se odpirajo nova tržišča, kar je tisto, kar nam najbolj manjka.

Iz vaših starejših filmov je (včasih posredno, drugič zelo jasno) mogoče med drugim tudi razbrati, kdo so vaši vzorniki, od kod so se porodile določene ideje. Koga bi sami določili za vzornika; morda obstajajo imena, ki so vam bila oziroma so vam še vedno blizu? Že dolgo je pri meni na vrhu ime Jeana Luca Godarda, ker je bil izjemen filmski intelektualec, erudit, ki je menjal svoje rokopise, pa vendar ostal Godard, ki ni imel nobenih zadržkov glede tega, ali snema visoko ali nizko proračunski film, na filmski trak ali na video ... Bil je strastnež in je še vedno; njegova edina želja je bila narediti film po svoji podobi, s čimer je omogočil tako lastni razvoj kakor razvoj filma kot takega. Tudi sam se trudim, da bi s tem, ko ne delam razlik med različnimi žanri, formati, lastno filmsko strast pognal do meja in čez meje možnega, čez meje predstavljivega in običajnega. Seveda pa obstajajo še drugi kinematografski duhovi, ki me fascinirajo do konca, Tarkovski od nekdaj, francoski novi val nasploh in Melville posebej, klasični holivudski avtorji, Wim Wenders še vedno in še kdo ... Eden mojih najljubših filmov, ki ga je naredil avtor, ki ni iz tega kroga, je *Performance* Nicholasa Roega, ki je nekakšen komet, nastal po čudnih naključjih in poteh. Imel sem srečo, da sem se z avtorjema – Roegom in Cammelom – lahko pogovarjal o genezi tega čudeža, ki je pripeljal do tako ekstremnega, odtrganega in perfektnega filma.

Še vprašanje iz čiste radovednosti. Prej ste omenili Melvilla: ob *Hudodelcih* je prva asociacija ravno on; v *Kriznem obdobju*, ki se nama obema zdi vaš najboljši film, je prizor, v katerem vi sami na avtobusu Batelliju delite napotke. Podoben prizor najdemo v *Taksistu*, ko Scorsese (podobno bradat kot vi) v avtomobilu vneto nekaj razlaga De Niru. Malo kasneje se obema junakoma zrola, vsakemu na svoj način. Gre tu dejansko za hommage Scorseseju?

Včasih se zalotim, da v svojih filmih najdem prizore, ki se naenkrat izkažejo skoraj za plagiate ali pa za hommage, ki se ga sam v tem primeru sploh nisem zavedal. Ko sem že kot otrok hodil v kino, se mi ni zdelo tako pomembno, da bi film razumel; najbolj sem užival, ko me je film fasciniral s svojo podobo – in to celo s svojo abstraktno, nerazumljivo podobo. In tudi nekatere teh vizur, pozabljenih globoko v moji zavesti, prepoznavam zdaj, ko jih sam recikliram. •

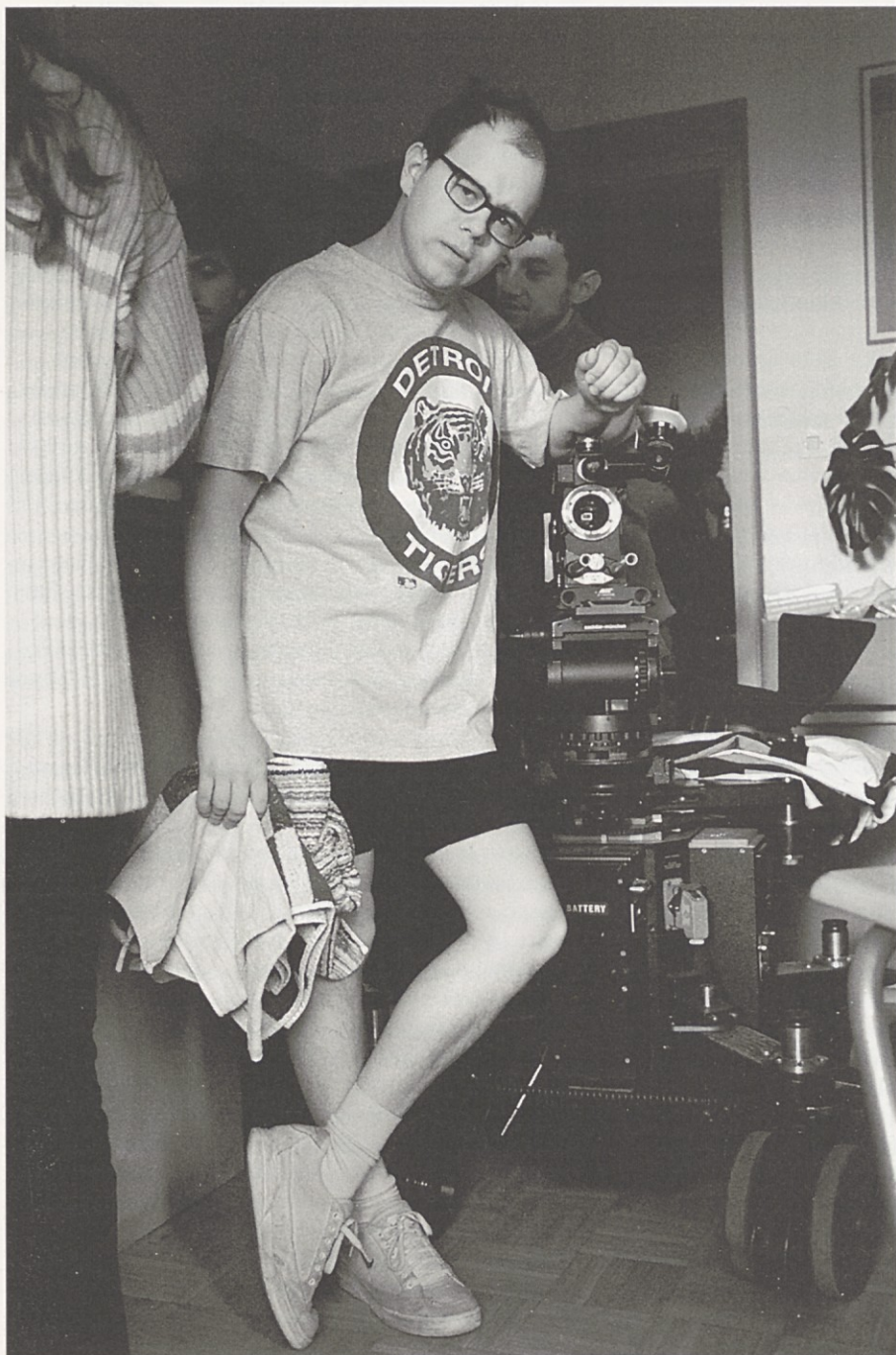
jure meden, mateja valentinčič

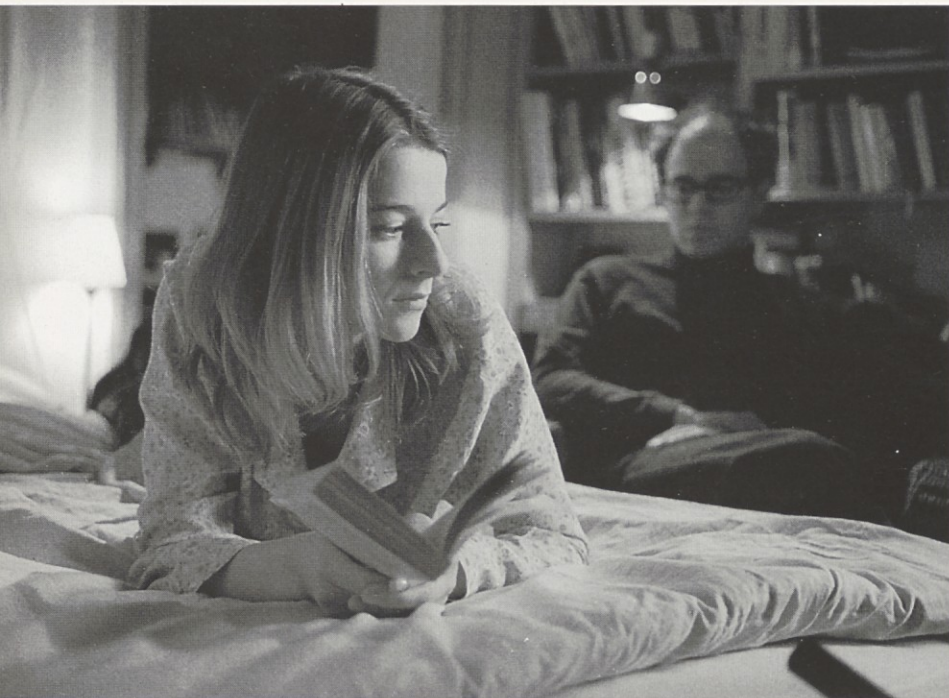
intervju z martinom srebotnjakom

Martin Srebotnjak, letnik 1972, absolvent računalništva ter filmske in televizijske režije, nase prvič opozori s kratkim študijskim dokumentarnim filmom Pepelca (1996). Tri leta kasneje z nagrajenim kratkim igranim filmom Kaj bi še rad? suvereno izkaže obvladovanje režijske obrti in nakaže smernice lastnega avtorskega izraza. Slednjega brusi dalje v lani posneti Odi Prešernu, svojem celovečernem prvencu. Skromno proračunska komedija z blago provokativno vsebino, posneta v rekordnih osemnajstih dneh, nase opozarja predusem kot drzen avtorski podvig: Martin pogumno nastopi v trojni vlogi režiserja, scenarista in glavnega igralca. Vsa tri polja zaznamuje nevsiljivost, prijetna umirjenost in bistrournost, končno in najbolj pravično sodbo o izdelku, ki bo premierno predstavljen na letošnjem Portorožu, pa bo podal gledalec, na katerega se Oda Prešernu izrazito obrača.

Bi lahko sam na kratko opredelil svoj film *Oda Prešernu*, glede na to, da še ne igra v kinematografih?
To je majhen film za veliko nacijo. Mislim, da gre za tiste vrste film, ki ga Slovenci doslej še nismo imeli, bil pa je že čas, da se posname. Če ga ne bi posnel sam, bi ga najbrž naredil nekdo drug. Gre za film, ki se na humoren način sooča z miti znotraj sodobne družbe. V bistvu gre za komedijo z nekaj melodramskimi pritiklinami.

Za razliko od nadaljevanke o Prešernu, kjer gre za romansirano biografijo pesnika v obliki zgodovinske kostumske drame, je tvoj film parodična komedija. Kot tak v nekem smislu podaja odgovor na tisto vprašanje, ki ga nadaljevanke neposredno ni zastavila, namreč vprašanje Prešernove podobe danes ...
Če se postaviš v nek pretekli čas, ki je tako daleč, da se ga ljudje ne morejo spominjati, se seveda takoj pojavi vprašanje, kako karkoli problematizirati na nivo današnje družbe. To je možno, če se štorija v nekih paralelah dotika današnjega časa. Očitno pa Prešernova zgodba ni takšna, da bi bilo mogoče doseči to mentalno transplantacijo v današnji čas. Gre za zelo specifično zgodbo, vezano na tisti čas. Mislim, da bi bilo iz njegove zgodbe težko napisati scenarij, ki bi doživel stik z gledalcem v smislu občutenja te zgodbe kot problematizacije Prešernove podobe danes in tukaj. Za razliko od tega se moj film ukvarja s sedanjostjo. Prešeren ni glavni problem te družbe, ampak se





izpostavi kot pač nek problem, neka prisotnost, senca nad tem življenjem, ki nekaterim povzroča večje in drugim manjše preglavice. Prešerna se dotaknem na nekoliko nonšalanten način, morda celo rahlo ironično. Ne gre za to, da bi se ga loteval posmehljivo. On je mitska figura, privid. Ne problematiziram njega samega, temveč naš odnos do njega, nanj gledam skozi junake filma, ki so ljudje iz mesa in krvi, tukaj in zdaj.

Mar lahko tvoj film gledamo tudi kot komentar na Slakovo nadaljevanko?

Nisem prepričan. Moj prvi vzgib za ta scenarij je bil narediti film, ki se bo ukvarjal s tem mitom danes in tukaj. Do neke mere je šlo tudi za odziv na to, da obenem nastaja določen tip nadaljevanke, vendar to ni bil vzgib v smislu namerne konkurence, temveč zgolj v tistem, kar mene pri dani temi zanima. Gre za nekaj, s čimer rastemo; od osnovne šole dalje smo v ideološkem aparatu nacije, kjer je Prešeren zelo pomembna figura. Okrog njega je zrasel svojstven ideološki aparat. In to je tisto, kar me zanima. Gre bolj za moje soočenje s temo, ki me je podžgala, kakor za odgovor na nadaljevanko. Očitno me je vse skupaj že prej žgečkalo, pa tega nisem opazil. Gre pač tudi za snov, iz katere je mogoče kaj takega narediti. Od tu dalje se je stvar formirala v scenarij. Ko dobiš idejo, ko opaziš zanimivo nevalgično točko v družbi, ki bi lahko bila povod za nastanek nekega dela, je vedno ključno vprašanje, ki si ga moraš zastaviti, kaj je najbolj primerna forma za problematizacijo tega vprašanja. Je to pesem, drama, roman, pismo bralcev ali film? Na prvi pogled vse skupaj ni delovalo kot filmska tema. Ko pa sem začel pisati, sem videl, da gre za film, in ko se danes ozrem nazaj, vidim, da je šlo izključno za filmsko temo. Ne predstavljam si romana, preprosto se mi zdi, da je bil film edina možna oblika problematizacije tega vprašanja.

Bi sam kot predstavnik mlajše filmske generacije sprejel režijo nadaljevanke o Prešernu, tega izrazito literarno vzvišenega scenarija?

Takega projekta sam ne bi delal. Če bi že dobil ponudbo za nadaljevanko, bi vanjo na vsak način želel vključiti tudi sedanost. Po svoje gre za otroški refleksi: ko ti rečejo, naredi to, sam zanašič narediš po svoje. Vedno sem veljal za problematičnega, ker sem povsod

podtikal nekaj subverzivnega, stvari obračal po svoje. Tega najbrž ne bi mogel početi v sistemu, kot je nacionalna televizija; glede na napisan scenarij mi tega niti ne bi dovolili. Zdi se mi, da je Franci Slak svoje delo opravil korektno. Ne vem, kaj več bi lahko na režijski ravni naredil iz takega scenarija. Če bi sam režiral, bi morda poskusil akcijo bolj zgotoviti, biti malo bolj ekonomičen v časovnem smislu zgodbe. Sicer mene tak tip filma ne zanima. Naredil sem pač svoj film. Film snemam zato, ker sem prepričan, da imam nekaj za povedati in ker to moram povedati. Če ne bom jaz, ne bo tega storil nihče. Iz tega izhajam, to je zame ključno vprašanje, ki se mi zastavi, še preden se vprašam po formi ideje. Ne gre zgolj za željo po filmu. Potreben je občutek, da nekaj preprosto moraš povedati.

Sodeč po tvojih kratkometražnih igranih filmih in celovečercu, z govorom – kot do nedavno še glavno travmo slovenskega filma – sam nimaš posebnih težav. Tvoja filmska zgodba je celo povsem zgrajena na dialogih...

Drži. Znanstveno je dokazano, da komunikacija med ljudmi zares poteka prek pogleda in razbiranja izraza na obrazu – ocenjujejo, da je tega okrog 55 odstotkov –, kar bi impliciralo, da bi tudi v filmu morali delovati pogledi in obrazi ... Vendar pri komuniciranju večinoma ves čas govorimo. Ta dialog ni nujno resničen. Lahko govorimo o krompirju, pa se zraven zaljubljeno gledamo, skratka, dialog je vedno prisoten. Resda prek njega ne poteka čisto vsa komunikacija, vendar je dialog nujno potreben za izpostavitev nekih dejstev. Seveda dialogu lahko odvzamemo informacijo in čustva ter ju zakodiramo zgolj v sliko. Če pa želimo vzpostaviti neko realno stanje, se dialogu ne moremo izogniti. Možno sicer je, vendar lahko na ta način narediš enega, največ dva filma, potem pa gledalcu postane že dolgčas. Mislim, da je čas nemega filma že minil. Občasno se bo našel še kak film, ki bo manjko dialoga vključil v svojo strukturo in zgodbo ter kot tak dobro deloval. Sam komuniciram skozi dialog. V času začetka študija na Akademiji sem se v slovenskih filmskih krogih srečal z mislijo, da slovenščina ni filmski jezik, oziroma da na filmu slovenščina ne more delovati. To se mi je zdel zgolj izgovor, ki ga je najbrž pogojevala slaba izkušnja iz preteklosti ali strah pred soočanjem z njo. Menim pa, da ni nikakršne osnove za to, da slovenščina ne bi mogla delovati na platnu. Vsak jezik je sredstvo komunikacije.

Lahko torej sklepamo, da je delo z igralci in doseganje dialoškega maksimuma tisto, na kar kot režiser najbolj staviš?

Zagotovo je izbor igralcev in delo z njimi pri filmu najpomembnejše. Na to prisegam. Ko enkrat že imam scenarij, v katerega verjamem, je ključen element izbor igralcev in delo z njimi. Ko izbereš pravega človeka za določen lik in ga soočiš s tekstom, potem takoj natančno vidiš, kaj v nekem prizoru deluje in kaj ne. Če izbereš in vodiš dobro, lahko hitro najdeš točke, na katerih scenarij šepa – in ga tam popraviš. Scenarija ne popravljam na sugestije, temveč vedno sam iščem rešitev, ki bo v problematični točki delovala. Scenarij je še pred izborom igralcev zelo natančno napisan in popravki so minimalni. V dve minuti dolgem prizoru se lahko zamenja en sam stavek, vendar ravno ta stavek povsem spremeni prizor. Izbor in vodenje igralcev je kemija, ki naredi najprej prizor in nato cel film. Glede na razmere, v katerih sem delal celovečerec in akademijske filme, se je izkazalo, da najbolje delujem v trenutku, ko sem soočen s problemom, ki ga je treba



rešiti takoj. V takem trenutku lahko nadgradiš cel film ... Scenarij je napisan že mesece prej, igralci so že dodobra izvežbani, ravno prav, da ne postanejo mehanski; eno in isto stanje se oblikuje že nekaj mesecev, postaja otipljivo in življenjsko ... Pa vendar prihaja tudi do neke rigidnosti. In tista malenkost, ki ti jo snemanje vsili, je potem odločilna. Pomembno je, da si takrat sproščen. Tvoja podzavest je ves čas živela s filmom in sama bo našla odgovor na to, kako prizor nadgraditi, ga speljati do konca na najboljši način. Že na Akademiji sem opazil, da bolj ko sem imel proste roke in več ko sem si upal, boljše je vse skupaj izpadlo. Igralci so ključna postavka, vendar mora vedno obstajati možnost improvizacije ali navdiha. Tovrstne intervencije si moraš dovoliti tudi v končni fazi postprodukcije, čeprav je bilo v osnovi domenjeno drugače. To ne pomeni, da je treba na enem filmu delati deset let, temveč da je treba zaupati svojemu občutku, pa čeprav ti nekaj sporoči v zadnjem trenutku. To filmu lahko le pomaga.

Zakaj si v glavno vlogo svojega filma postavil ravno sebe?

Imel sem avdicijo ... Denarja ni bilo dovolj, da bi jo vsepovsod oglaševali, kljub temu pa je prišlo dosti ljudi, med njimi tudi precej mladih z Akademije, ki jih poznam že od prej. Za glavni lik v filmu sem iskal osebo, ki bi bila precej splošen tip človeka ... Tak, ki ni po eni strani nič posebnega, ki lahko predstavlja slehernika, hkrati pa vsebuje neko iskro, ki bi film peljala naprej. Gre za zelo specifično osebo, pesnika, ki ima v sebi noto melanholičnosti in iskrivosti. Na začetku nisem računal nase. Glede na izkušnjo s svojim diplomskim filmom pa sem si rekel, da bom v primeru, če ne bom našel nikogar, vlogo pač odigral sam. Tudi pisal nisem na način, da bi imel v mislih sebe. Upal sem, da bom na avdiciji našel nekoga, saj sem se zavedal, da bom zaradi pomanjkanja financ težko delal na način, kot sem delal diplomski film. Omejena tehnika, majhno število snemalnih dni, režiser in še glavni igralec obenem ... Povedati moram, da je ves film strukturiran tako, da praktično v vsakem kadru oziroma v vsaki sekvenci nastopa glavni lik. V takih pogojih je tvegano nastopati kot režiser in glavni igralec. Ker si v tej vlogi nisem predstavljal nikogar od znancev, sem zares upal, da bom pravo osebo našel na avdiciji. Vendar tam preprosto ni bilo nikogar, ki bi me fasciniral, ki bi igral bolje, kot sem si zamislil.

Ves čas sva imela občutek, da si sebe v glavno vlogo postavil tudi iz povsem konceptualnih, žanrskih razlogov. Konec koncev gre za komedijo, parodijo in v tem smislu tudi za nek delež samoironije ... Glavnemu liku v filmu je namreč Prešeren v hudo breme, napisati mu mora pesem, česar ne zmore. Nenazadnje gre za težo klasike, ki frustrira ... Si morda tovrstno težo ob misli na lastne filmske vzornike občutil tudi sam? Kot referenca, ki se ji ne da izogniti, se tu pojavlja Woody Allen.

Zdi se mi, da se ob snemanju tega filma nisem preveč obremenjeval, koliko bo podoben filmu nekoga drugega. Za to niti ni bilo časa. Delal sem pač film in si obenem želel, da bi za scenarij našel kar najbolj ustrezno formo. Obstajajo seveda vplivi, ki se jih da razbrati. Za kader-sekvence sem se, na primer, odločil iz zelo preprostih razlogov: zaradi neprimerljive avtentičnosti prizora, odigranega v enem kosu, ki jo nudi kader-sekvence – in kljub nevarnosti, ki obstaja, saj te sekvence kasneje ne moreš več rezati, lahko jo le še enkrat posnameš, kar pa v našem primeru ni bilo možno. Kader sekvenca ponuja toliko večji izziv v



dramaturgiji, ker mora vse stati na svojem mestu in se v montaži ne moreš več reševati. Za kader-sekvence sem se odločil tudi zato, da bi samega sebe prisilil v čiščenje vsega odvečnega iz scenarija in da si ne bi potem česa očital za nazaj. Ko se je tako postavila kamera in določila akcija, je bilo takoj jasno, kje so še luknje in kje so možne dodelave. Nisem sledil nekemu vzoru, temveč sem natanko vedel, kaj hočem doseči. Že pri diplomskem filmu sem se naučil, da je to lahko tvegano početje, pozitiven rezultat pa zato toliko boljše ...

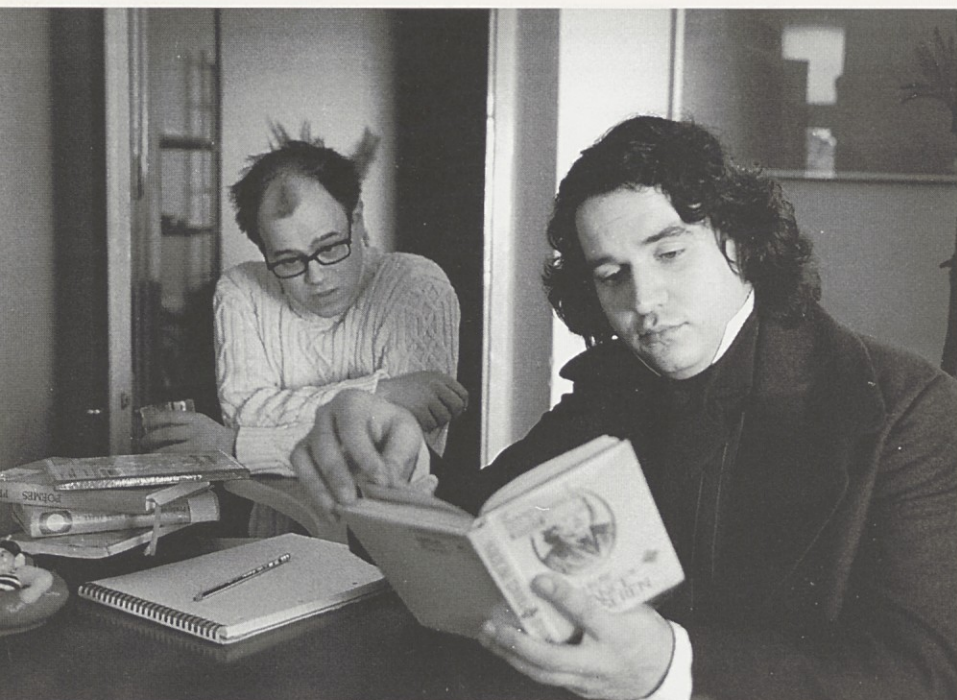
Woody Allen po najinem mnenju vseeno ostaja nezgrešljiva referenca. Zdi pa se, da v nasprotju z njim sam igraš veliko bolj zadržano, medtem ko on v vsem pretirava ...

To je res. V mojem filmu nastopa pač tak tip osebe, pesnik, ki sklada verze ... Kar je intimno početje. Ne gre za nič ekstrovertiranega, lik preprosto nekaj vsebuje in temu se prilagajajo tudi situacije okrog njega. Nisem želel zaiti v burlesko. Woody Allen vse potencira do te mere, da pretirava, in smeh izvablja iz te svoje nevroze, pretiravanja. Moj lik ni nevrotičen, saj nevroza v taki obliki, sredi Ljubljane, danes ni tako pogosta in značilna kot za New York v osemdesetih in devetdesetih. Zdi se mi, da to ne bi delovalo. Peljal sem se po zelo tanki črti. Obstajalo je veliko elementov komičnosti, ki pa so skupaj morali tvoriti verodostojno zgodbo. Nisem smel iti čez rob, ker bi potem moral čez rob do konca, v čisto parodijo iz kadra v kader, kar pa bi bilo zelo težko gledljivo.

Parodija je definitivno prisotna, mar ne?

Seveda je, vendar je uravnovežena z vsemi komičnimi elementi. Neke sekvence vsebujejo burleskne prvine, recimo tista športna, vendar posamični prizori niso super smešni. Imajo pa neko tiho, humorno noto, ki začne delovati, ko vse prizore povežeš skupaj. Humor ni zasnovan sekvenčno, temveč ves čas nastopa v funkciji tega, da te zanesljivo nekam pelje. Kar se tiče Woodyja Allena, me pri njem najbolj fascinira možnost, s katero razpolaga, namreč da posname en film na leto. Imeti popolno svobodo, preizkušati različne žanre, kot dober scenarist slediti tempu enega filma na leto, biti neobremenjen s tem, kaj bodo rekli kritiki, ne skrbeti za to, da bo vsak tvoj film





mojstrovina, skratka, svobodno ustvarjati in dihati ... Žal me to lahko zgolj fascinira; glede na okolje, v katerem ustvarjam, na kaj takega sploh ne morem računati.

Se ti zdi, da si z dvojno vlogo režiserja in glavnega igralca iznašel pravi recept, po katerem boš ustvarjal tudi v prihodnje, ali je šlo bolj za eksperiment?

Ni šlo za eksperiment, pač pa za tip filma. Vprašanje je, če želim tudi v prihodnje delati take filme. Morda bi raje poskusil kaj drugega. Dvojna vloga se mi zdi sprejemljiva, dokler je v funkciji scenarija filma. Sebe zagotovo ne bi več postavil v glavno vlogo, razen če bom spet delal komedijo. Vse je odvisno od žanra oziroma od snovi, ki se je bom lotil v prihodnje. Nevarno bi si bilo reči, aha, to zdaj deluje, tako bom tudi nadaljeval. Vzvode za nadaljevanje iščem bolj v produkcijskem oziroma tehnološkem smislu, glede na to, s kom pač lažje sodelujem. Na konceptualni ravni ne vidim te odločitve, res je vse odvisno od posamezne vsebine.

Skupna lastnost *Ode Prešernu* in tvojega diplomskega filma *Kaj bi še rad?* je presenetljiva nepretencioznost. Oba filma delujeta nekako priložnostno, zelo sproščeno se obračata na domačo publiko, ne silita nikamor navzven.

Pri *Odi Prešernu* je šlo za neke vrste izbruh, za eksplozijo vsega, kar se je nakopičilo v meni. Ko sem ga napisal, smo scenarij prevedli, in maja 1999 sem z njim sodeloval na produkcijski delavnici groznjanske filmske šole. Tam so scenarij z naslovom *Ode to the Poet* prebrali Bob Nichols, Lisa Bruce, dramski pisec Charles R. Smith, nominiranec za Pulitzerjevo nagrado, Rajko Grlić in Lew Hunter, in vsem tem tujcem je bil scenarij o nekem pesniku, za katerega razen Grlića še nihče ni slišal, zelo všeč. Lew Hunter – strokovnjak za scenaristiko in predavatelj na UCLA – je bil zelo zadovoljen, Rajko Grlić je bil pozitivno presenečen in me je spodbujal naprej, kar me je zelo fasciniralo. Takrat sem se spomnil že dolgo prisotne misli, ki jo je leto nazaj na scenaristični delavnici Pokaži jezik obnovil Srdjan Karanović. Misli globalno, deluj lokalno. In res se mi zdi, da postajaš vedno bolj univerzalen, bolj ko ležeš noter v nek prostor, bolj ko si lokalni. Točno to je bil moj namen. Nisem hotel delati

neke internacionalne, *Reader's Digest* verzije filma, ker bi bila po mojem mnenju to samo past. Želel sem biti le močan in zbran v svojem prepričanju. Seveda obstaja možnost, da sem se zmotil, vendar mislim, da sem ravnal pravilno, saj take vrste filma ne moreš napraviti na globalen način. Lahko bi sicer ga, vendar bi to pomenilo čisto estetizacijo teme. Moral bi se otresti vseh referenc na naš prostor, zaiti v neko sanjskost, na nek drug estetski nivo, kar pa z danimi sredstvi ni bilo mogoče. Prepričan sem, da je moj film v tej obliki edina možna forma te teme, v tem prostoru in s tem proračunom. Seveda sem radoveden, kaj na film poreče tuje občinstvo. Nisem pa ga zasnoval kot festivalski film, ni šlo za nikakršno promocijo, kalkuliranje, koketiranje s tujo publiko ali festivalskimi okvirji.

Če je *Oda Prešernu* torej izbruh, kakšne so potem tvoje dolgoročnejshe ambicije?

Trenutno sem zelo utrujen, film moram še dokončati, pred mano sta vsaj še dva nora meseca postprodukcije. Vsi upamo, da bo film končan do Portoroža, potem pa me čaka še distribucija. Za naprej imam razne ideje. Obstaja nekaj let stara ideja o klasični formi mjuzikla, saj česa takega Slovenci še ne premoremo. Nato imam dva scenarija, ki sta v različnih fazah obdelave. Za enega, ki je nastal že dolgo nazaj, v Groznjanu, imam občutek, da nanj še nisem pripravljen, zato ga bom še malo pustil v predalu. Dosljej sem se naučil, da je pri filmu ključno natanko to, da se ukvarjaš z neko vsebino oziroma temo, ki te zadeva, do katere imaš odnos. S filmom živiš vsaj eno leto, zato moraš imeti na zalogi dovolj energije, da jo ves čas vlagáš v to vizijo in ves čas veš, kam te bo vse skupaj pripeljalo. Tudi če ne veš točno, katero smer moraš ubrati, te bo v primeru, da obdeluješ temo, ki te žgečka, notranji občutek sam peljal naprej. Saj ne morem kar naprej pisati zgodb, v katerih so glavni liki podobni meni. Moja trenutna skrb je najti temo za naslednji film in napisati scenarij, ki bo imel vsaj tak naboj in težnjo po realizaciji, kot sem to občutil pri *Odi Prešernu*. Ne bi rad spackal nekega scenarija v dveh tednih in ga oddal zgolj zato, da bi nekaj delal. Paziti moram, da bom do sebe iskren, da bom lahko ločeval seme od plev.

Zanimivo pri *Odi Prešernu* je ravno to, da mlade "alternativne" umetnike parodiraš vsaj toliko kot kulturniški establišment. Na vseh ravneh tvojega filma je prisotna ta uravnoveženost, povsod paziš, da ne bi šel čez rob: pri svoji vlogi, pri zgodbi.

Če bi pri svojem filmu hotel iti čez rob, bi moral veliko bolj odrezati tudi vso melodramsko zgodbo, ki teče zraven, kar bi pripeljalo do parodije na nivoju *Ali je pilot v letalu?* ali *Monty Pythonov*. Zdelo se mi je, da tega ne smem narediti – že zaradi tega, ker bi potem izgubil svoj film. Vse bi bilo sicer veliko bolj enostavno, štos bi sledil štosu. Jaz pa sem hotel napraviti film, ki bo tudi čez pet let deloval na več ravneh. Večplasten film, ki bo ob vsakem ogledu gledalcu nudil nekaj novega, kar je prej spregledal. Film, ki bo deloval v daljšem časovnem obdobju. Hotel sem doseči prepletenost, ki bo preseгла ironično spopadanje s kulturniško realnostjo na nivoju glose.

Bi si upal samega sebe in svojo vizijo umestiti v širši kontekst, poiskati samega sebe v svetovnih filmskih trendih, navesti kakšnega vzornika?

S stališča globalnega mi je zelo blizu Werner Herzog. Mislim, da je moja *Oda Prešernu* nastala na podoben način, kot nastajajo njegovi filmi. Iz primarne nuje, da bi posnel natanko to. Moj odnos do filma v osnovi opredeljuje iskanje tem, ki so mi blizu. Druga stvar je

tehnologija. Film se spreminja in se bo v prihodnjih, recimo, desetih letih še radikalno spremenil, predvsem zaradi digitalnih formatov in digitalne distribucije, ki bo nujno sledila. Sam prihajam iz računalniškega ozadja. Študiral sem računalništvo in se že takrat soočil s filmsko formo v obliki tehnološke multimedije. Kljub vsem novim tehnologijam, medijem, internetu, digitalnim nosilcem informacij, se mi film še vedno zdi najbolj multimedijiški, najbolj sodoben način prenosa idej. Zakaj? Moja preprosta razlaga izhaja iz tega, da pri filmu gledalec še vedno doživlja ritual izklopa iz sveta. Sede v črno dvorano in na enem sedežu uro in pol prebije z neko drugo stvarnostjo. Vse novotarije, vključno z opevano virtualno resničnostjo, vsebujejo distrakcije, ki ta ritual zmotijo. Ogled filma je podoben obisku cerkve: greš, sedeš, se predaš in sprejemaš vase. Zaradi tega film še zelo dolgo ne bo izgubil smisla. Gotovo pa se bo medij filma transformiral in takrat želim biti zraven. Zaenkrat so vse le špekulacije; vprašanje je, kaj se bo zares dogajalo. Zagotovo pa bo vse skupaj trajalo še precej dolgo – že iz tehnološko finančnih razlogov. Po eni strani sam verjamem v emulzijo, v film, v kemijo, ki je sposobna ujeti dogajanje in ga prenesti na platno. Po drugi strani pa bo to čez deset ali dvajset let najbrž le še romantičen pogled, ki ga bo tehnologija preseгла ali pokopala. Film bo tehnološko napredoval in obstajata dve možnosti: ali ostajaš pri kemiji ali pa greš s tokovi naprej.

Kaj boš storil ti?

Ne vem. Po eni strani prihajam iz tehnoloških tokov, kar me avtomatično sili v sprejemanje novih tehnologij. Da bi jih kot vroče žemlje poskusil vpreči v kočijo. Po drugi strani pa se zavedam, da obstaja nekaj, česar tehnologija ne more preseči. Da ta forma, ki se navidez kaže kot presežna, le nekaj vsebuje. V Sloveniji mi tehnološko ne preostane dosti izbire. Do neke mere smo vsi nemočni pred industrijo studijev, naročnikov elektronske opreme in v tem smislu nosilcev razvoja.

Kako se ti, kot slovenski režiser mlajše generacije, opredeljuješ do slovenske filmske zgodovine? Najdeš tudi tam kakšne reference?

Vodim svoj projekt Slovenski film na internetu, popolno bazo slovenskega filma, vključno s kratkimi filmi. Zelo pogrešam odnos, ki bi ga Slovenci morali gojiti do lastne filmske zgodovine. Obnašamo se, kot da se iz domačega filma ne moremo nič naučiti. Pogrešam problematizacijo slovenske filmske zgodovine, kategorizacijo avtorjev za nazaj. Ne mislim, da je potrebno vse popredalčkati, potrebno pa je le reči, kaj je bilo v redu in kaj ne, imeti nek načelen odnos do preteklosti. Ni mi všeč stanje danes, ko nekdo naredi film, zgodi se premiera, nato distribucija, film gre v arhiv, v kinotečnem sporedu se zavrti še enkrat in konec. Slovenci moramo izoblikovati odnos do svojega filma. Moramo se odločiti, kateri avtorji so domači film postavili na noge in kateri so definirali arhetip slovenskega filma. Ogromno je še nedorečenega. Moramo se zavedati tega, kar imamo. V primerjavi z Indijci ali Američani predstavljamo seveda le kapljo v morje, vendar je ta kaplja za nas pomembna. Napisati je treba filmsko zgodovino, ta prostor problematizirati in definirati, ker pač v njem ustvarjamo.

Bi lahko izpostavil kakšnega slovenskega avtorja, pri katerem črpaš navdih?

Od slovenskih filmov mi je najbolj pri srcu *Tistega lepega dne* Franceta Štiglica. Ustvarjalni trio Kosmač,



Hieng in Štiglic je tam iznašel formulo, kako v tem prostoru narediti film, ki bo deloval. Formule se iz filma ne da izpisati, jasno pa se vidi, kaj deluje in kaj ne. V tem primeru je zelo pohvalen dialog, ki je šel iz gledališke v narečno bazo in je kot tak zelo duhovit in sočen. Cel film je nepretenciozen, celo fašizem kot resno temo problematizira na postranski način, za kar se je moral Štiglic takrat zagotovo pred nekom zagovarjati. Morda ravno ta ležernost zanima tudi mene. Spopasti se z veliko temo in obenem ne biti kategoričen v smislu nastopaštva. Pustiti stvar, da tečejo in ne vsiljevati gledalcem interpretacije. Jim dati možnost, da oblikujejo svojo interpretacijo, možnost nihanja okrog osnovne linije, občutek, da so to linijo iznašli ali ustvarili sami. Slovenski film je v preteklosti gledalca prepogosto bodisi zanemarjal ali pa podcenjeval. Gledalec je tisti, ki film aktivno naredi do konca. Treba je iznajti pravo mero tega, kar mu bo ponujeno, koliko informacij, koliko estetike. Zaradi večje mase, ki je vse to že dala skozi, imajo večje kinematografije to že potuhtano. Pri nas pa odgovore na ta vprašanja še iščemo. Slovenske filme ves čas radi označujemo v smislu, to je pa prvi slovenski film, ki je dosegel to in to. Zdi se mi res čudno, da se iz vseh preteklih let nismo naučili nič koristnega.

Morda problem tiči v pomanjkanju kontinuirane produkcije, industrije, ali pa v tem, da film pri nas še vedno ne velja za resno umetnost?

Vse večje filmske nacije so za film že našle mesto v svoji kulturni zavesti. Pri nas je še vedno čutiti, kot da sta gledališče in film rivala, predvsem zaradi vprašanja denarja. Mislim, da gre tu za popoln nesmisel. V petdesetih in šestdesetih je bil domači film zelo gledan. Takrat smo imeli možnost izoblikovati svojo zavest in takrat bi se to moralo zgoditi. Nevarno je misliti, da se bodo zdaj iznenada začele dogajati spremembe. Ljudje pričakujejo, da se bo naenkrat delalo več filmov, kar ni realno. Čeprav bi sam najraje videl, da bi vsi ves čas delali, ne vem, če je zdravo za državo, da si to privoščijo, niti kapacitet nimamo. Računati na več kot pet do deset celovečernih filmov na leto je iluzorno, razen če se ne bodo vzpostavili novi produkcijski mehanizmi. Upajmo le, da ne bomo dotlej osiveli ... (smeh).

christopher nolan



Christopher Nolan

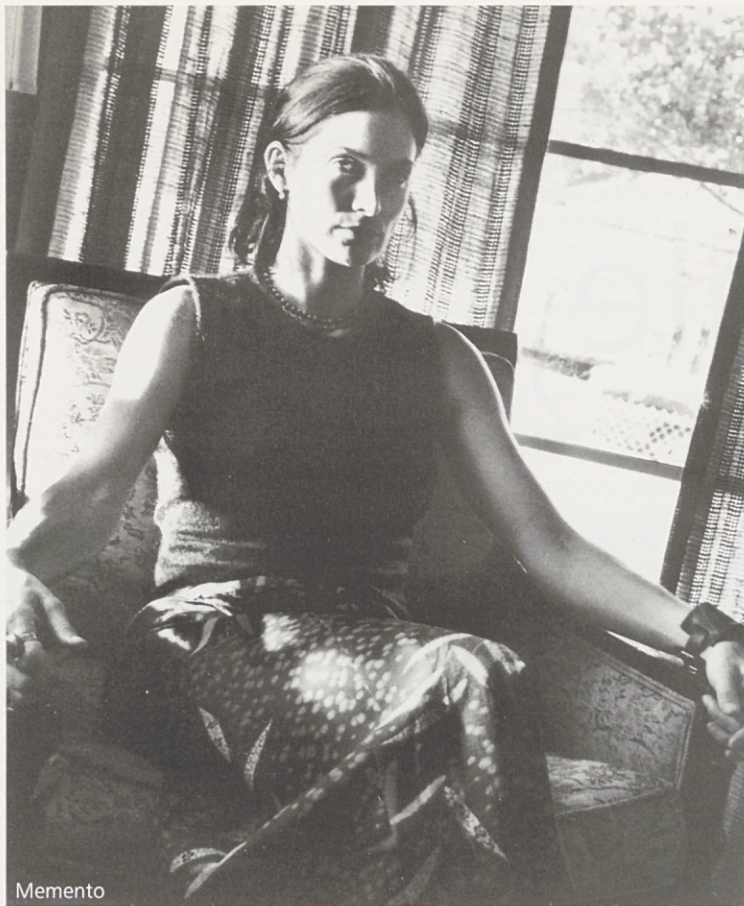
vlado škafar

Britanski in še posebej angleški filmski ponos je v devetdesetih močno trpel. Le redke poznavalce domače scene so uspeli premamiti globalni pohodi njihovih komedij, ki za povrh niso zgledale nič kaj britansko. Edino, kar je njihove glave za silo držalo pokonci, sta bila neomajna opusa Kena Loacha in posebej Mika Leigha. Christopher Nolan, komaj tridesetletni Londončan, je zato prišel kot utrinek na njihova mračna obzorja, jih razsvetlil, vendar res samo za hip, kajti še preden so Angleži uspeli odpreti usta, je že pozvonilo z druge strani luže in Nolan je pristal v Hollywoodu, kjer pravkar pripravlja svoj tretji celovečerec. A vrnimo se na začetek, v sedemdeseta, nekaj let po njegovem rojstvu, ko je kot sedemletni fantič začel svojo filmsko kariero; s čisto pravo očetovo super osmičko je režiral plastične junake in njihove pustolovščine po razburljivih pokrajinah domačih rjuh in tepihov. Spomnimo se, da so podobno začeli mnogi akterji pričujoče rubrike, toda naj pomirim tiste, ki takšne priložnosti niste imeli, pa še vedno računate na uspešno filmsko pot – Kiarostami, na primer, se pri tridesetih kamere še dotaknil ni. Mali Chris pa je s svojim kinoamaterstvom vztrajno nadaljeval, njegove svetove so začeli naseljevati meseni junaki, svetovi sami pa so postajali še bolj nenavadni in nadnaravni. Kljub temu je na univerzi vpisal angleško književnost, toda boljše ure svojih študentskih let spet namenil filmskemu snovanju. Rojeni filmar brez formalne izobrazbe dolgo ni uspel uveljaviti svoje poklicanosti, zato se je končno sam spustil v avanturo in v gverilskem slogu posnel celovečerni prvenec, ki je navdušil s tematiko in stilom, z resno napovedjo moderne in izvirne obuditve enega najzlahtnejših filmskih žanrov – filma *noir*.

Following (Zalezovanje) je amaterski film v izvirnem smislu: avtor se je z njim ukvarjal ob redni službi in vanj vlagal svoj sproti zaslužen denar. Lahko bi mu rekli kar vikendaški ("snemali smo ga ob sobotah ..."); kot drugi ob koncu delovnega tedna obdelujejo svoje parcelice, je Nolan počasi sestavljal svoj filmček. Na koncu je trajalo za eno celo leto sobot in 3000 prigaranih funtov, da je črno-beli 16-milimetrski filmček prišel na svetlo.

Following je mračna, klavstrofobična, razbita pripoved o brezdelnežu, ki se ima za pisatelja in zalezuje naključne mimoidoče – tako naj bi si nabiral "material" za svoja literarna snovanja. Nekega dne ga eden izmed zalezovancev zasači pri delu, izkaže pa se, da ima tudi sam podoben hobi: je ljubiteljski vlomilec, ki ga bolj kot plen zadovoljuje vdiranje v zasebnost ljudi. V njem najde mentorja, kompanjona in vražjega dvojčka, s katerim operirata po londonskih kvartirjih. Ker gre (ali hoče iti) za pravi *noir*, je tu kmalu tudi fatalna blondinka, katere domovanje sta poprej obdelala. Pisateljček se zatreska, njeno nesrečno ljubezen z zloglasnim gangsterjem pa razume kot krasno priložnost, da postane pravi junak. Ko se iz gledalca oziroma gleduha prelevi v akterja, se stvari začnejo hudo zapletati.

Following je krasna *noir* miniatūra, delikatesna študija žanra, tako vsebinsko kot formalno; kompleksno pripovedno strukturo razbitega, poljubnega in eliptičnega časa, kjer je težko razločiti *flashbacke* in določiti izhodiščno točko pripovedi, poudarja še groba grafična slika.



Memento



Following

Je tudi jasna napoved uresničitve Nolanove očitne poklicanosti za film, ki so jo pozneje podkrepili številni festivalski uspehi (med njimi rotterdamski tiger) in obetavna predigra prvemu ustvarjalnemu vrhuncu – vrtoglavemu *Memento*, s katerim je navdušil lani v Benetkah.

Memento je obrnjena *hard-boiled* detektivka (napisal jo je Christopherjev brat Jonathan Nolan), ki se začne pri koncu in se v vrtincih nenehnega vračanja počasi spušča proti izhodiščni točki. Na začetku, torej na koncu, je umor. Leonard (zelo solidno ga igra Guy Pearce) v prepričanju, da je našel ženinega morilca, ubije prijatelja Teddyja. Zbudi se v motelski sobi, ki mu je čisto tuja. Ne spomni se ničesar. Fotografije po zidovih in v žepih ter tetovaže po celem telesu ga počasi spomnijo, da mora ubiti Teddyja, ki je ubil njegovo ženo ... In tako naprej in naprej, oziroma nazaj in nazaj. Leonard je ob ženini tragediji ostal brez kratkoročnega spomina. Gre za posebno, precej redko obliko amnezije, pri kateri človek novih informacij ne more več spraviti v spomin in v nekaj minutah izginejo, kot da jih nikoli ni bilo. Leonard je ostal sam, s svojim spominom na ženino smrt in s sistemom ohranjanja koščkov realnosti, ki jih odtlej vedno znova sestavlja v trenutni spomin. Strukturo večnega vračanja in sestavljanja koščkov informacij v resnico spomina od sedanjega trenutka proti preteklosti, torej strukturo same bolezni, prevzame tudi filmska pripoved, oziroma njen osrednji, barvni del, vzporedna črno-bela pripoved pa kronološko podaja Leonardovo zgodovino pred ženino smrtjo, kakor je ta še vedno lepo spravljena v njegovem spominu. Ta pripoved govori o Leonardu pred tragedijo, vestnem in razumevajočem zavarovalniškem agentu, ki mora za potrebe podjetja oceniti stanje bolezni nekega Jenkinsa, prav tako obolelega za to vrsto amnezije.

Vratolomna dramaturška struktura, ki spretno in koncizno manipulira s koščki razbitega ogledala, ponuja v izhodišču dvojno detektivko – nenehno iskanje izgubljenega spomina, vsakokratno sestavljanje lastnega življenja ter klasično iskanje ženinega morilca. V točki, ko se črno-bela in barvna pripoved nepričakovano srečata (to točko bi namreč pričakovali ob ženinem umoru), pa se sproži še tretja detektivka, iskanje oziroma sestavljanje lastne identitete. To je točka, ko Leonard ubije zavarovalniškega agenta in obleče njegovo obleko, prevzame njegovo identiteto. Ko se mu v vrtincu večnega vračanja razkrije spoznanje o temeljni samoprevari, se mu zruši celotna konstrukcija identitete. Njegov obsedeni spopad z boleznijo, v

izhodišču plemenit boj za ohranitev lastnega spomina, identitete, življenja, ga je privedel najprej do tragedije in končno še do tragičnega spoznanja, saj je v palimpsestu svojega spomina prav “zahvaljujoč” tej obsedenosti izpraskal tudi tisto točko, ki bi morala za vedno ostati v pozabi.

Kar je (in z njim gledalec) doživljal kot romantično misijo, maščevati zločin nad svojo ženo (ves čas mu pred oči hodijo podobe njune sreče in žgoča pomisel: “kako naj prebolim, če ne čutim časa” – kot dodatno prekletstvo), se izteče v tragično spoznanje o lastnem zločinu, ki se ga ni zavedal. Sam je namreč tisti amnezični bolnik, ki je imel težave z zavarovalnico, žena pa se z njegovo boleznijo nikakor ni mogla sprijazniti, zato se je odločila za samomor in pri tem z manipulacijo dosegla njegovo pomoč. Kar je torej na začetku izgledalo kot romantično iskanje ženinega morilca, se na koncu labirinta izkaže za kompleksen zločinski konstrukt, ki ga je zgradil iz postulatov svoje bolezni, da bi izbrisal dejstvo, da je žena zaradi njegovega “stanja” naredila samomor in v to potegnila njega – kot morilca. Na tem mestu dobi zgodba razsežnosti vrhunske antične dramaturgije v moderni in aktualni preobleki – s tematizacijo sodobnih teorij in tehnologij identitete. Vrhunski amalgam psihološke srhljivke, *hard-boiled* detektivke in neoromantične ljubezenske zgodbe.

Če vam pred očmi zamigljajo podobe Coppolove *Dementie 13* (1963) ali Scottovega *Iztrebljevalca* (1982), ste na pravi poti. *Memento* sicer ne ponuja vizualnega glamurja slednjega, ta tudi ne bi šel skupaj z zelo osredotočenim konceptom, toda kljub temu so v Nolanu mnogi prepoznali pravega naslednika zadnjega Britanca, ki je osvojil filmski svet. Je mar po naključju glavnemu junaku *Memento* ime enako kot Scottovemu nasilnemu replikantu – Leonardu? Tako *Iztrebljevalec* kot *Memento* sta vrhunska sublimacija detektivke kot izbranega filmskega žanra, pa tudi tiste druge detektivke – mehanizma človekovega cogita. V vsakem primeru ni naključje, da so se za Nolana ogreli v Hollywoodu. Zdaj se potika po Aljaski in išče lokacije za svoj tretji film, *remake* (sam temu odkrito pravi amerikanizacija) nedavnega norveškega hita *Insomnia* s Stellanom Skarsgårdom v vlogi narko detektiva, ki pomotoma ubije svojega partnerja. •

berlinale

2001



Beijing Bicycle

51. izdaja drugega (bojda) najpomembnejšega filmskega festivala je še enkrat potrdila, s kakšnimi težavami se ubada nekdanji elitni festival za odkrivanje prepovedanih zakladov izza železne zavese, kitajskega zidu in ostalih represivnih sistemov. Berlinale se je v drugi polovici devetdesetih dobesedno izgubil, ne najde ne svoje identitete ne kvalitetnega sporeda, po katerem je slovel vsaj še v osemdesetih in prvi polovici devetdesetih. V glamurju je bitko s Cannesom izgubil že zdavnaj, zadnja leta pa je usahnila še njegova sposobnost odkrivanja marginalnih, neodkritih in predvsem prepovedanih sadežev, saj sta ga v tem pogledu gladko prehitela tako Rotterdam kot Locarno. Kanček blišča, ki ga sicer sploh ne bi bilo, si je berlinski festival zagotavljal predvsem z nagradami za življenjsko delo – pa ne režiserjem oziroma avtorjem, kot to počnejo relevantni festivali – temveč ostarelim igralskim legendam, ki so s seboj prinašale prepotrebnege duha in zvezdniškega blišča preteklosti: Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Alain Delon, Sofia Loren, Gregory Peck, Kim Novak in letos Kirk Douglas so bili zanesljivi medijski

magneti in polnilci časopisnih stolpcev. Med avtorji sta se v devetdesetih zdela De Hadelnu vredna nagrade le Billy Wilder in Hal Roach.

Kaj je Berlinalu torej sploh ostalo? Predvsem lažno zadoščanje, da "uspešno prejudicira oskarjevske nominirance", kar je samo po sebi umevno, saj ameriški studii koncem leta vedno lansirajo najatraktivnejše naslove (letos npr. *Traffic*, *Chocolat*, *Quills*), Berlin pa jih po avtomatizmu in v idealnem časovnem razmaku dveh mesecev sprejema v svoj tekmovalni program. Toliko o "dobrem nosu za oskarjevski material".

Letos vendarle prihajajo tudi dobre novice; med tremi največjimi sekcijami (Uradni program, Panorama, Forum) bosta dve dobili novo vodstvo: po dolgoletni dominaciji se letos umikata ključna moža uradnega dela (Moritz de Hadeln) in Foruma (Ulrich Gregor). De Hadelna je po 22. letih resda uspešnega selekcioniranja predčasno, že poleti, zamenjal kar festivalski upravni odbor in se mu zahvalil za sodelovanje, kar je v nemških medijih sprožilo manjši škandal, medtem ko je Gregor po

dolgoletnem pričevanju odstopil kar sam. Gregor je nedvomno prvak po dolžini staža, saj je "svoj" Forum, ki ga je leta 1971 ustanovil sam, vodil vse od začetka. Najlepši pokazatelj nekdanje prodornosti Berlinala in njegovega uradnega sporeda je bila mini retrospektiva *Moritz's Favourites*, v kateri je De Hadeln nanizal svoje najljubše naslove iz dvajsetletnega obdobja; med njimi najdemo tako radikalne (bodisi estetske bodisi družbeno-kritične) naslove in režiserje kot Pilar Miró (*El Crimen de Cuenca*), Chris Marker (*Sans soleil*), Reinhard Hauff (*Stammheim*) ali Aleksander Askoldov (*Komisarka*), skratka, filme, ki bi - glede na današnjo naravnost uradnega Berlinala - le stežka našli mesto v uradnem programu.

Letošnji Berlin si bomo zapomnili predvsem po specialnih dogodkih (Kubrickova *Odiseja in Steze slave*, 145-minutni dokumentarec o režiserju), ter po kompletni retrospektivi Fritza Langa, ki je potekala ob razstavi njegove memorabilije v Filmskem muzeju. Med medijsko najodmevnejšimi filmi bom večino le-teh izpustil, saj si komentarja ne zaslužijo (*Hannibal* Ridleya Scotta, *Chocolat* Lasseja Hällstroma), ali pa so že na poti v domače kinematografe (Soderberghov *Traffic*, Van Santov *Finding Forrester*). Nekatere med njimi (*Škandalozno pero*) pa v pričujoči številki v rednih rubrikah že recenziramo. Omenil bom šopek filmov, ki sicer ne izstopajo pretirano, a so avtorji bodisi dovolj zanimivi bodisi poznani domačemu občinstvu, zato bi nas utegnili obiskati na jesenskem LIFFU.

Zmagovalec. *Intimnost* (Intimacy) Patricea Chereauja, ki jo je režiser posnel v Angliji, v angleščini in z angleškimi igralci (čeprav v francosko-italijanski koprodukciji!), je občinstvo šokiral predvsem z direktno spolnostjo, medtem ko je Chereau na karakterizacijo in predvsem motive junakov hladno pozabil. Takole gre: Jay (Mark Rylance) in Claire (Kerry Fox) se ob sredah dobivata v njegovem sesutem londonskem stanovanju iz enega samega razloga: da bi fukala. Dobesedno, brez pozdravov in odvečnih besed. Ona pozvoni, on odpre, slečeta se, opravita, nakar se besed poslovita, do naslednje srede. Jaya je žena zapustila in vzela otroke, Claire je še vedno poročena. Nekega dne ji Jay sledi, da bi o njej rad izvedel kaj več... Do sem filmu še gre, nakar se prične težave. On travmira zaradi izgube žene, ona travmira, ker ni srečna v zakonu. Sledijo številne nelogičnosti in neutemeljene odločitve, od tega, da Claire svojemu možu o prešuštvu (posredno) poroča kar mož, še več, nazadnje si premisli in odloči, da bo ostala z možem; kar tako, brez konkretnih razlogov. Razen parih eksplicitnih spolnih aktov in oralnega seksa v velikem planu (precej bolj eksplicitno kot v *Romanci*), je film zblojena, nekonsistentna in duhamorna pripoved o ljudeh v očitni krizi srednjih let. Kerry Fox je bila bolj kot zaradi igralskih dosežkov nagrajena zaradi poguma.

Nedolžnost. Anaïs in Elena sta sestri, 14 in 15-letnici, ki v svojem *love-hate* sestrskem razmerju iščeta prvo spolno izkušnjo. S starši sta na počitnicah ob morju. Za Eleno problema ne bi smelo biti, je lepa in privlačna, medtem ko je Anaïs mala, grda in debela račka. Nekega dne srečata Italijana Fernanda, ki se takoj zagleda v Eleno; takoj sta si všeč, naslednji dan se Fernando že oglasi v njuni spalnici, kjer se ob prisotnosti prituhanjene Anaïs stasno ljubita. S svojim zadnjim filmom *À ma soeur* (Moji sestri) se je Catherine Breillat vendarle prebila v prvo festivalsko ligo. Film se ne razlikuje dosti od predhodnikov; vmes je pač nastala *Romanca* in z njo medijsko podprta kampanja, kar je za festivalske šefe vedno zadosten magnet. Breillatova se ukvarja s svojimi stalnicami: mesenim izkustvom mladih dekletc, prvimi spolnimi kontakti. Izguba nedolžnosti je tokrat vpeta v sestrski "obračun", ki je še posebej intriganten, vendar se po ogledu nisem mogel znebiti občutka, da Breillatova tokrat ni pretirano zarezala v globino. Inspiracija po resnični zgodbi iz kronike in problematični zaključek, napad posiljevalca na avtocestni postaji, ki je usoden za mati in Eleno, bo verjetno ponovno sprožal polemike. Debela Anaïs, ki se napadalcu razmeroma mirno prepusti, sicer končno postane ženska, a za kakšno ceno!

The Show Must Go On. Pod tem alternativnim naslovom je Spike Lee posnel svoj zadnji, težko prevedljiv film *Bamboozled*. Težave s finančnim kritjem in nezainteresiranost distributerjev sta botrovala režiserjevi odločitvi, da film posname na digitalni video; saj ne, da bi Lee želel slediti trendu bolj ali manj izvernih digitalnih dogmatikov, v to ga je prisilil vedno težji položaj ameriških neodvisnih produkcij, ki se dušijo v poplavi monopolnih *majorjskih* združb. Spike se je končno otresel težaških, na pol rasističnih *statementov* tipa *Malcolm X* (1992) in *Get on the Bus* (1996), znova je pričel problematiko ironizirati in se iz nje rahlo zafrkavati. Poanta filma *Bamboozled* je nedvomno, da črnici v ZDA izgubljajo identiteto, da niso več dovolj "črni". Še več, celo belci postajajo bolj "črni" od črncev; bolj si želijo biti "črni" (s silikonskim večanjem ustnic), in bolj obožujejo črnce (športnike, igralce...). Skratka, s tem, ko televizijski scenarist in producent Pierre Delacroix (Damon Wayans) črnca v svojem zafrkantskem *sitcomu* *'Mantan - the New Millennium Minstel Show'* še bolj "počrni", Spike "navadnega" črnca užali - do te mere, da gre v vojno proti lastnim bratom. Pošten in predvsem v prvi polovici neverjetno duhovit film pokaže na razisem ne le na ulicah in v profesionalni hierarhiji, celo v risankah za otroke - kar je eden izmed razlogov, da mu Warner ni hotel prepustiti pravic za nekajsekundni insert iz njihovega animiranega filma.

Kitajski neo-neorealizem. Režiser Wang Xiaoshuai, ki je moral pred časom zavoljo kritike kitajskega režima filme snemati pod psevdonimom Wu Min (kar v prevodu pomeni "anonimen"), njegove filme (*Frozen*, 1997) pa je bilo treba na Zahod tihotapiti, je, sedaj lahko mirno rečemo, s filmom *Beijing Bicycle* (Shi qi sui de dan che) presedlal v zmerni *mainstream*. Guiei zapusti rodno vas in se preseli v Peking, kjer prične z delom v ekspres poštnem uradu. Firma jim podeli kolesa, ki jih morajo zaposleni odplačati v najkrajšem roku; potem bodo lastniki koles in njihov zaslužek bo večji. Tik pred odplačiloma pa Guieju ukradejo kolo. Šef ga bo obdržal le v primeru, če najde svoje kolo, no, ko Guiei najde "tatu", ugotovi, da je novi lastnik, zaljubljeni dijak, ki hoče s kolesom postaviti pred dekletom, kolo kupil na boljšem trgu. Kdo je sedaj lastnik novega kolesa? Očitno si ga bosta morala obe opeharjeni stranki deliti... Vsakršna primerjava z De Sico je kakopak zlonamrena, še posebej, ker Xiaoshuai vse preveč komplicira s simbolizmi in moralnimi poduki. V osnovi preprosto zgodbo skuša na vsak način "plemeniti", kar postaja mučno in malce razvlečeno. Da ne bo pomote, film je povprečen le za novi val kitajskega filma, ki zanesljivo postaja vodilna sila v t.i. svetovnem kinu. V okviru letošnjega Berlinala predstavlja *Beijing Bicycle* eno svetlejših točk. Film je del serije "zgodb o treh mestih" (Peking, Taipei, Hongkong), v kateri najdemo zaenkrat še Lin Cheng-shengov *Betelnut Beauty*.

Proletariat. Francosko provincialno mestece. Pierre, možak v štiridesetih, je premeščen v nočno izmeno v tovarni stekla. Že prvi dan se vanj zapiči konfliktni in zafrkantski Fred, malce mlajši grobijan, ki ga je zapustila žena. Pierre ga nikakor ne more pogruntati; Fred se enkrat obnaša kot debil, drugič kot prijatelj, vreden vsega zaupanja. Njun konflikt se prične prenašati tudi na Pierrovega sina, ki ne prenese očetovega defenzivnega značaja in se nazadnje celo spoprijatelji s Fredom; slednjega vse bolj prepozna kot svojega nadomestnega očeta... *Trois huit* (mednarodni naslov je *Nočna izmena*) je film z očitnim socialnim sporočilom. Le Guay sicer ne sledi manjši seriji francoskih "proletarskih" filmov, ki so pozivali k destrukciji kapitalistov in političnih nomenklatur (npr. Tavernierjev *Začnimo takoj*; Cantetovi *Človeški zakladi*), saj je središče njegovega filma družina, ki se sooča s problemi v taistem delavskem okolju. Kar ne pomeni, da je Le Guay manj radikalen, razmerje med Pierrom in uporniškim sinom, ki v svojem očetu vidi slabiča, je eno najbolj zgovornih, preprostih in direktnih mladostniških *statementov* zadnjih let, povsem na nivoju Assayasove *Mrzle vode* (L'eau froide, 1994). Le Guay je film posvetil svojemu očetu, zato gre domnevati, da je film vsaj delno avtobiografski. ●



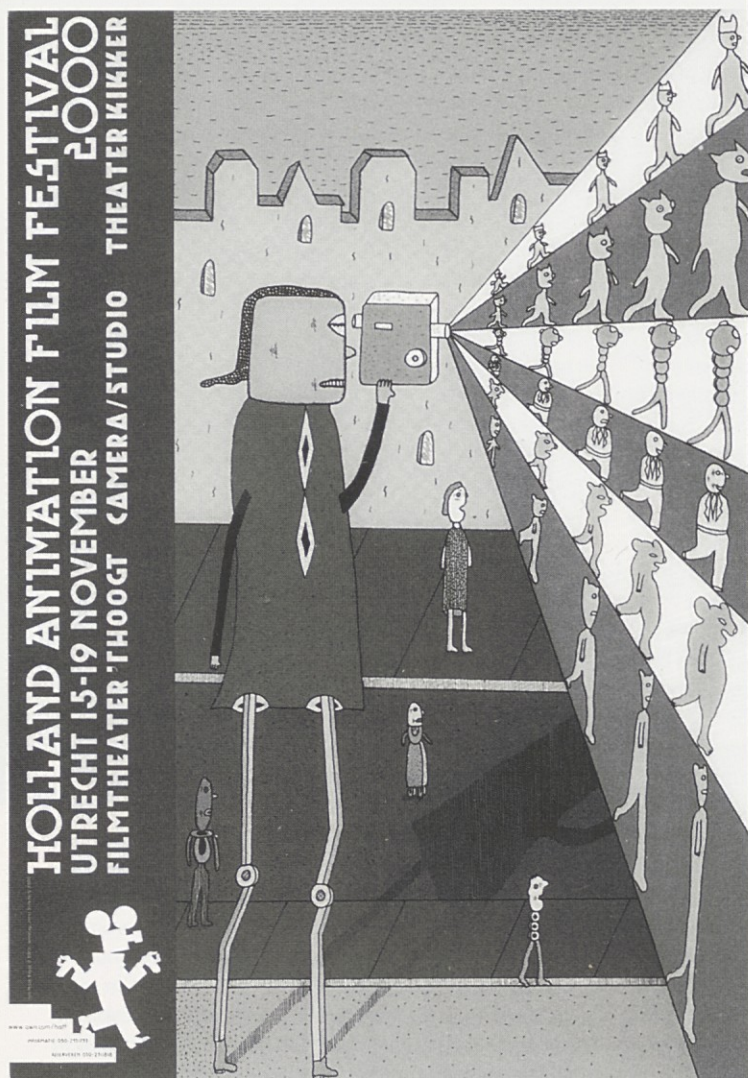
Intimacy

À ma soeur

Bamboozled

Trois huit

holland animation festival 2000



Že dolgo sem si želel obiskati mednarodni festival animiranega filma v nizozemskem Utrechtu (www.awn.com/haff). Prva posebnost tega bienalnega festivala so festivalski plakati, ki jih naročijo v izdelavo priznanim stripovskim avtorjem. Prvi plakat in logotip je naredil svetovno znani nizozemski stripovski avtor Joost Swarte, zadnja leta pa so s svojimi grafičnimi mojstrovinami počastili predvsem ameriški avtorji: Charles Burns, Art Spiegelman in nazadnje abstraktni Mark Beyer. Druga posebnost je festivalski program, ki je bil do zadnje izvedbe v svojem tekmovalnem delu posvečen izključno mednarodnim reklamnim in belgijsko-nizozemskim študentskim animiranim filmom. Ob vse bolj kakovostni in originalni mednarodni produkciji kratkih avtorskih animacij pa so se v Utrechtu odločili v tekmovalni program uvrstiti tudi narativne in eksperimentalne umetniške filme. Festival vsakič spremlja vsebinsko premišljen in izredno bogat spremljevalni del. Tokrat smo gledali naslednje programe: retrospektivi častnega gosta, v Kanadi živečega Nizozemca Paula Driessna, francoskega Kanadčana – pionirja abstraktne in računalniške animacije, Reneja Jodoina, in retrospektive članov žirij. Z izborom sedmih filmov smo se poslovili od Carla Barksa, lansko leto preminulega stripovskega genija, ki je usodno zaznamoval Disneyevo produkcijo kratkih risanih filmov z Jakom Racmanom v glavni vlogi. Vizualni sprehod v zgodovino animiranega filma se je nadaljeval s selekcijo filmov iz studija bratov Fleischer (Betty Boop, Koko, Popeye ...) in pregledom upodobitve okostnjakov v zgodovini animiranega filma. Med sodobnimi produkcijskimi centri so z izborom predstavili študentsko produkcijo londonskega Goldsmiths College in bruseljske akademije La Cambre ter francoskega studija Folimage, kjer uspešno gostijo avtorje iz vse Evrope v projektu "Artist-In-Residence". Kdor je po tolikšnem programu zbral še kaj moči, si je lahko ogledal še desetletni prerez avstralskega animiranega filma, risanke kabelske televizije Cartoon Network, štiri dolgometražne animirane filme ter nizozemski in mednarodni program računalniške animacije, v katerem je bil prikazan tudi edini slovenski film, *Crossroads 2* (1998) Francija Slaka in Miloša Radosavljeviča. Kot da vse naštetu še ne bi bilo dovolj, so organizatorji naredili dodatno potezo, ki postavlja nizozemski festival v sam vrh svetovnih festivalov animiranega filma. V sodelovanju s Holland Animation Association so pripravili serijo pogovorov s šestimi avtorji, ki so svoje filme prikazali v tekmovalnem programu ali so bili člani žirij. Joan Ashworth, Piotr Dumala, Igor Kovalyov, Marteen Koopman, Rob Steinhagen in Rostom A.D. niso govorili o svojem delu, temveč je vsak predstavil izbor dveh animiranih filmov, ki so zaznamovali njihovo ustvarjalno pot. Častni gost, Paul Driessen, pa je lahko izbral kar dvajset animiranih biserov, ob katerih gledanju mu je zastalo srce. Program z nazivom "Heartstrings" je bil obenem enkratna mešanica zgodovinskih mejnikov in pozabljenih presežkov iz svetovne zakladnice animiranega filma.

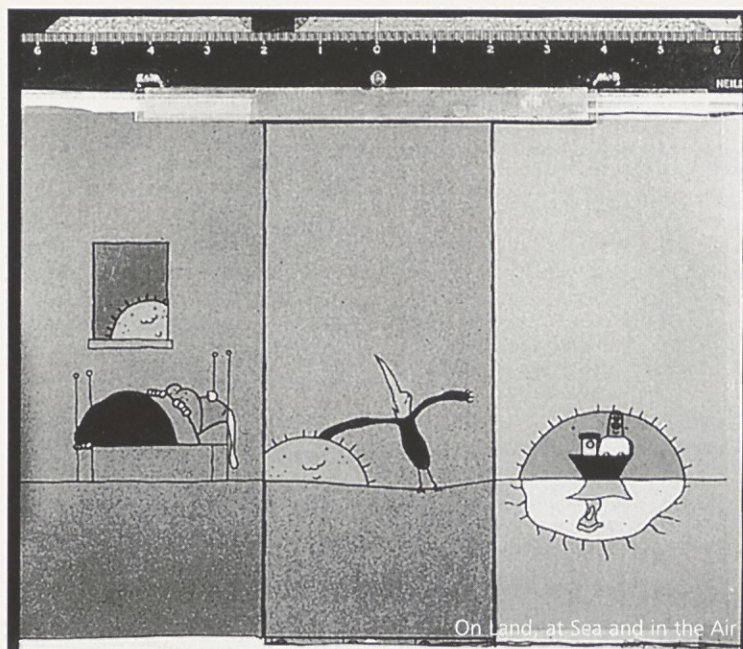
igor prassel

Konkurenca

V Utrechtu prikazani tekmovalni program je ponovno dokazal, da kvaliteta in raznolikost avtorskih filmov v neodvisni produkciji iz leta v leto naraščata. Žirija je imela težko delo, na koncu pa je vendarle soglasno podelila Grand Prix v kategoriji narativnih kratkometražev angleško-nizozemski koprodukciji *Father and Daughter* (2000) domačega avtorja Michaela Dudoka de Wita. De Wit, ki se je mednarodno proslavil že s svojim prvencem *Le Moine et le Poisson* (Menih in riba, 1994), preprosto zgodbo o obsesivnem lovu ribe, je tokrat pričaral emocionalno poetično pripoved o hčerki, ki celo življenje čaka na očetovo vrnitev. Zgodba ima zgodovinsko ozadje v obdobju druge svetovne vojne, ko so nizozemski možje odhajali čez Rokavski preliv, da bi se pridružili zaveznikom. Velika poraženca Utrechta sta po mojem mnenju Nizozemec Paul Driessen in Poljak Piotr Dumala (njegovo retrospektivo ste si lahko ogledali v kinotečni Animiteki). Driessnov *The Boy Who Saw the Iceberg* (2000) je za razliko od njegovih črnihumorističnih filmov drama s tragičnim koncem. Dečkov fantastični svet je Driessen spet mojstrsko vizualiziral s t.i. *split screen* efektom in ponovno dokazal, da je genij naracije zgodbe. Dumalin *Crime and Punishment* (2000) je, kot pove že naslov, priredba romana Dostojevskega. V svoji značilni tehniki direktnega praskanja na film je Dumala poustvaril eno izmed najboljših literarnih študij zločina in ljubezni ter se s tem filmom brez dvoma priključil eliti svetovnih klasikov animiranega filma! Med 38. kratkometražci v konkurenci moram omeniti še naslednje filme, za katere upam, da jih bomo kdaj zavrteli na kinotečnem platnu: *Ring of Fire* (2000) Nemca Andreasa Hykadeja je že kulturna, bizarno seksualna parodija na žanr westerna; *The Man With the Beautiful Eyes* (2000) Jonathana Hodgsona iz Velike Britanije me je začaral predvsem zaradi akvarelne risarske tehnike in, podobno kot *A Noite* (Noč, 1999) Portugalke Regine Pessoa, ki se izraža z originalno tehniko praskanja na kredo, zaradi melanholične zgodbe o osamljenosti in strahu. Grand Prix med eksperimentalci je dobil še en nizozemski avtor, Joost Rekveld za #11, *Marey <-> Moiré* (1999), v katerem enaindvajset minut gledamo nanose barvnih plasti stroboskopskih podob v stilu neoprimitivnega pop-arta. Avtor je privedel eksperiment do skrajnosti, večina publike je zapustila dvorano, žirija pa se je odločila nagraditi najbolj radikalno izvedbo. Sam bi bil bolj vesel, če bi nagrado dobila dva manj abstraktna avtorska filma. *Furniture Poetry* (1999) je posrečena piksilacija hišnih objektov Britanca Paula Busha, ki je dobil zamisel za film ob branju filozofa Ludwiga Wittgensteina o objektivni realnosti. *La Sagra* (Veselica, 1998) Italijana Roberta Catanija je film, v katerem se čudovite, vizionarne barvne pastelne risbe pretaplajo in spregovorijo brez komentarja. Raba animiranega filma kot medija za reklamiranje proizvodov, vzgojne in medijske kampanje ter glasbene videospote, vse to je v svetu vsakdanja praksa. Pri nas na tem področju še vedno zeva globoka luknja. Uporabna animacija (ang. *applied animation*), v katero so uvrščene zgoraj našete kategorije, je v Utrechtu po številu prijavljenih in izbranih filmov najbolj zastopana. Na tokratnem festivalu so kraljevali Japonci, ki so predstavili kar 33 različnih reklamnih spotov za glasbeno televizijsko postajo Vibe Pics. Žirija je med njimi za glavno nagrado izbrala 50-sekundni video film Hitoshija Suenagaja *Metetra: =Equal* (2000). Reklama, zrisana v klasični tehniki risbe s svinčnikom na papir, je posneta zelo dinamično, njeno sporočilo pa gledalcu postane jasno šele, če pozna znamko (sam sem najprej pomislil, da je to reklama za mentolove bonbone?!). Med študenti si je Grand Prix in štipendijo Nizozemskega Filmskega Sklada v vrednosti 30.000 guldnov zaslužil prav tako Nizozemec Sander Alt s filmom *Chay Abah* (1999), računalniško generirano pripovedjo o majevskem mitu. In če je žirija kje favorizirala domačega avtorja, je bilo to med študenti, saj je drugouvrščeni Belgijec Marc Roels v filmu *Concern* (2000), zgodbi o mladeniču, ki skozi okno opazuje življenje svojega ostarelega soseda, pokazal več likovnega in narativnega talenta.

Paul Driessen

Driessen je v Utrechtu praznoval svoj šestdeseti rojstni dan in festival mu je pripravil darilo v obliki celotne retrospektive njegovih filmov. Avtor je skupaj s publiko užival ob gledanju svojih prvih animiranih televizijskih reklam iz sredine šestdesetih in podrobno analiziral svoje sodelovanje pri celovečerni animaciji Beatlov Georga Dunninga, ki ga je konec šestdesetih usodno zaznamovalo z vednostjo, da je mogoče



delati umetniške in obenem progresivne filme. Od takrat Driessen naredi nov film skoraj vsako leto. Svoj drugi dom je našel v Montrealu pri National Film Board of Canada, kjer so mu ponudili najboljše ustvarjalne pogoje, čeprav se je vmes vedno vračal na Nizozemsko, kjer je, predvsem s producentom Nicom Cramo, ustvaril kopico nagradjenih filmov. Driessen je pravi mojster pripovedovanja kompleksnih zgodb in eden redkih animatorjev, ki naravno obvladajo jezik medija. Konceptualnost njegove filmske govornice je najbolj očitna pri rabi razcepljenih prizorov (ang. *split screen*), v katerih v istem filmu poteka vzporedno več zgodb. V *On Land, at Sea and in the Air* (1980), kjer je deset let pred tehnološkimi izboljšavami računalnika prvič uporabil ta konstruktorski princip, od leve proti desni gledamo tri različne like (povprečni človek v svoji hiši, čudni ptič v zraku in pustolovski par na ladji), ki na trenutke počnejo iste stvari, na trenutke dogajanje prvega povzroči reakcijo pri drugih dveh in na trenutke liki prehajajo v polje drug drugemu, dokler se na koncu kadri ne združijo in človek postane deček, ki se v kadi igra s ptico in ladjo. Podoben princip, le da se razdelitev kadrov poveča na osem ritmično in dinamično samostojnih scen, z dodatkom samostojnih zvočnih zapisov in barvnih lestvic, ponovi v poetičnem *The End of the World in Four Seasons* (1995). V vseh svojih filmih se Driessen z občutkom sprehaja od črne komedije do filozofije in skoraj nikoli ne izpostavlja glavnega lika – njegov fantastični svet je poln sestradanih, jastrebom podobnih ptičev, ogromnih pikčastih krav, raznih vrst agresivnih mačk, velikanskih in zlobnih rib, dolgočasnih muh, pajkov ter štorasto romantičnih, toda aseksualnih moških in žensk. Podrobno pa gledalcu vedno predstavi prostor dogajanja, kar doseže s poudarjenim snemanjem srednjih in totalnih planov. *The Waterpeople* (1992) je Driessnov poklon Nizozemski, obenem pa še en izvrsten film razcepljenih prizorov, v katerem s tanko črto loči dva svetova (pod in nad vodno gladino), ki se vzajemno oplajata.

Borowczyk/Beatli

Na koncu naj omenim še dve največji presenečenji. Dolgometražec kontroverznega poljskega avtorja Waleriana Borowczyka *Theatre de Monsieur et Madame Kabal* (Gledališče g. in ge. Kabal, 1967) je bizarna, poetična, surrealistična, duhovita, sijajno zrisana in animirana filmska pripoved, ki jo spremlja odlična glasbena partitura. Z istimi superlativi, samo še psihadeličnost bi dodal, označujem *Yellow Submarine* (1968) Georgea Dunninga. Kopija je bila pred kratkim obnovljena in na tem mestu napovedujem njeno predvajanje tudi v dvorani Slovenske kinoteke, kamor bomo junija 2001 povabili tudi direktorja Nizozemskega festivala animacije (Holland Animation Festival), Gerberna Schermerja, ki bo predstavil selekcijo nagradjenih in izbranih filmov! •

brodolom

Cast Away
ZDA 2000 143'
režija Robert Zemeckis
scenarij William Broyles Jr.
fotografija Don Burgess
glasba Alan Silvestri
igrajo Tom Hanks (Chuck), Helen Hunt, Nick Searcy

Zgodba

Chuck Noland je uslužbenec FedExa, ki živi pod pritiskom ure in veliko časa preživi na letalu. Na Božični večer dobi službeni poziv in se poslovi od dekleta Kelly. A njegovo letalo strmoglavi in Chuck se kot edini preživeli reši na majhen, nenaseljen otoček sredi oceana. Pri preživetju mu pomagajo predmeti iz naplavljenih FedExovih paketov.

Zgodba letošnjih Benetk in Roberta Zemeckisa. Zemeckis vzporedno dela dva filma, in sicer zato, ker mora Tom Hanks kot naslovni junak enega izmed obeh shujšati. Zares. Radikalno. Kar se v filmu zares vidi, a je po drugi strani vseeno, če bo Forresta Gumpa brez Amerike shujšal tudi specialni efekt, s katerim so ustvarili eno izmed najbolj realističnih neviht vseh časov. Morda kot poklon prejšnjim Zemeckisovim filmom, kjer je Gumpa soočil z ameriško zgodovino, zajca Rogerja z ljudmi iz neke druge svetlobe in teme, Marty McFlyja pa s premikanjem v nek drug kronološki čas. *Brodolom* stavi na identifikacijo z likom, ki bi lahko bil kdorkoli izmed nas, če seveda verjamemo, da na planetu še obstajajo "naravni", "nedolžni", "deviški" kraji. Robinzoniada svoj tokratni izhod iz tehnološko spremenjene situacije išče v umanjkanju domorodskega elementa, v zabojih, ki jih Hanks najde na obrežju kot idejo o zadnjem koščku narave, skrite v škatlah "hitre pošte" in ponovno aklimatizacijo osrednjega junaka na urbano okolje. Film o protezi in protezah skratka, ki se konča s precej osladnim naukom o tem, da je človek bitje, ki potrebuje ljubezen. Morebiti bi bilo rob iskati v precej dolgem narativnem razpletu Hankovega postopnega vračanja v čas tehnike in tehnologije, v čas kina, a ga obenem zanikati, vprašujoč se, zakaj ne bi na samotnem otoku preživeli štirih let? Ker nam ne bi nihče kazal filmov ...

N.P.

charliejevi angelčki

Charlie's Angels
ZDA 2000 105'
režija Joseph McGinty Mithcell
scenarij John August, Ryan Rowe
fotografija Russel Carpenter
glasba Ed Shearmur

igrajo Cameron Diaz (Natalie), Drew Barrymore (Dylan), Lucy Liu (Alex), Bill Murray (Bosley), Sam Rockwell (Knox), Tim Curry

Zgodba

Dylan, Natalie in Alex so zasebne detektivke, ki delajo za Charlieja Townsenda – ta je samotarski ekscentrik in nobena od deklet ga ni še nikoli videla. Njegova desna roka je Bosley, ki dekletom zada novo nalogo: najti ugrabljenega milijonarja Erica Knoxa, ki je razvil program za identifikacijo glasu. No, ko angelčki raziskujejo nalogo, postaja jasno, da je Knox lažiral lastno ugrabitev, saj bi rad našel skrivnostnega Charlieja, ki naj bi pred leti ubil njegovega očeta.

Premik v žanru devetdesetih. V osrčju detektivske in jamesbondovske agentovske moči so tokrat bejbe. Ne bejba, ampak bejbe. Kar je pomenljivo. Z enačbo: tri ženske, ena blond, ena prsata in ena eksotična, nadomeščajo klasičnega belega anglosaksonskega agenta, svojega očeta pa iščejo v nevidnem, akuzmatičnem bogatašu, ki se ob koncu filma celo u-podobli. Težava je v tem, da *Charliejevi angelčki* svojo žensko moč izkoriščajo le mestoma, večino časa pa preživijo na adrenalinskem speedu. Razlika med spoloma, kot jo še vedno vidijo v Hollywoodu? Ali pa samo odštekana akcijska komedija, ki si od *Matrike* izposoja *wire* snemalno tehniko, uporabno za posnetke bojevanja, od klasičnih akcionerjev avtomobilske pregone, od Bonda strast za tehničnimi inovacijami, od *Misije nemogoče 2* končni obračun v trdnjavi. Morebiten bežen premik je ukvarjanje z njihovimi življenjskimi partnerji, ki jim seveda jedo z rok in ne vejo nič o skrivnostni nalogi. Ampak blondna, prsata in eksotična ves čas gledajo kot dekleta, ki nočejo postati ženske. Esenca tovrstnih predelav TV nadaljevanj iz sedemdesetih – delamo se, da nas zanimajo pretepi, pravzaprav pa ves čas buljimo v telesne čare mladih akcionerskih partizank. Hollywood v devetdesetih in čez očitno ne pozna inovacije, ampak svojo preteklost vzpostavlja kot edino referenco. Ne zato, da bo jo redefiniral, ampak preigral vse do trenutka, ko se morebitna globina podobe spremeni v do konca sijočo površino.

N.P.

gospodična julija

Miss Julie
ZDA 1999 103'
režija Mike Figgis
scenarij Helen Cooper, po drami Augusta Strindberga
fotografija Benoit Delhomme
glasba Mike Figgis
igrajo Saffron Burrows (gospodična Julie), Peter Mullan (Jean), Maria Doyle Kennedy (Christine), Tam Dean Burn (služabnik), Heathcote Williams (služabnik)

Zgodba

Sever Švedske, 1894. Gospodična Julija, edina potomka bogatega grofa in svobodomiselnega ženske, razdre zaroko in se na kresno noč zabava brez zavor. Oko vrže na robustnega očetovega služabnika Jeana, ki je zaročen s služkinjo Christine. V burni noči, ki jo preživita v kuhinji in v kateri intimnemu pogovoru sledi tudi telesno zблиžanje, se odločita upreti družbenim konvencijam in skupaj zapustiti državo. Jutro obema razblini iluzije, njena čustvena nestabilnost pa prinese tragične posledice.

Najbolj priljubljena drama Avgusta Strindberga je že pred več kot pol stoletja našla pot tudi v druge medije. Posnetih je bilo več filmskih verzij, služila je kot libreto operi in baletu. Tokratna različica je postavljena na konec 19. stoletja, v obdobje nekaj let po objavi drame. Naturalistična, patološka študija usodnega večera med ambicioznim hlapcem in nevrotično aristokratsko hčerko je v svojem času razbujala tabuje; prepletla je spolni in razredni boj, v katerem je najmočnejše orožje seks, ter raziskovala mehanizme represije in dominacije. Režiserju, čigar kariera je izrazito nihajoča, je uspelo ohraniti večplastnost, kompleksno karakterizacijo in uravnovesiti simpatije gledalcev. Te se na trenutke (morda po zaslugi scenaristke?) nevarno nagibajo na Julijino stran. Film, po dolžini enak drami, temelji na izvrstnih igralskih prezencah Saffron Burrows in Petra Mullana, na njunih velikih, neusmiljenih planih. Stilistično film nekoliko spominja na konvencije Dogme 95, kar je v sozvočju s skandinavskim poreklom drame in njenim naturalističnim značajem. Kamera, ki je tako rekoč v stalnem gibanju, ima dve funkciji; po eni strani razbija klasično dramaturško enotnost kraja, časa in dogajanja, se pravi, da blaži objektivistično predstavitev igre moči med nagoni in okoljem, po drugi strani deterministično obkroža osrednje like, ki ne morejo pobegniti in nimajo nobene možnosti, da bi se spremenili. Kljub vmesnim eliptičnim zatemnitvam se zdi, da je bil film narejen v enem zamahu, kar se za enodejanko, ki se zgodi praktično v enem prostoru, tudi spodobi. Avtorsko delo Mika Figgisa, ki je film opremil tudi z minimalistično glasbeno podlago, ima globoke čustvene poudarke na vseh pravih mestih. Obžalovanje, krivda, žalost, poželenje, strasti in strahovi se zlijejo v klimaks, za katerega bi stežko zapisal, da prinese očiščenje. Filmu lahko očitamo le na trenutke preveč očitni simbolizem ter nekakšno razpetost med zvestobo naturalizmu in sodobnimi tehničnimi prijemi. Po eni strani hoče Figgis izstopati po avantgardizmu, nizkoprorakski aktualnosti, eksperimentalni destrukciji in dekonstrukciji, po drugi strani pa lovi trende in kot da računa

na vsečnost. Kakorkoli že, v času, ko pomeni velika večina sodobne filmske produkcije zgolj beg od realnosti, je *Gospodična Julija* drzna, intenzivna predstava, ki ostane v spominu še dolgo po ogledu.

G.T.

hitra hrana, hitre ženske

Fast Food, Fast Women
ZDA/Italija/Francija 2000 95'
režija Amos Kollek
scenarij Amos Kollek
fotografija Jean-Marc Fabre
glasba David Carbonara
igrajo Anna Thomson (Bella), Louise Lasser (Emily), Robert Modica (Paul), Lonette McKee (Sherry-Lynn), Victor Argo (Seymour), Austin Pendleton (George), Jamie Harris (Bruno), Judith Roberts (Bellina mati)

Zgodba

Petintridesetletna Bella je natararica v newyorški kafeteriji, v kateri se zadržujejo različne osebe različnih značajev in generacij. Bella je v dolgoletnem razmerju s poročenim moškim, a se počuti osamljeno in zapostavljeno. Kot vsi ostali liki v tem prepletu zgodb si želi trdnjavo, zanesljivejšo zvezo, še posebej ko sreča taksista Bruna. Vendar pa za osebno srečo ni formul, pa tudi izkušnje ali leta pri tem iskanju ne pomagajo.

Hitra hrana, hitre ženske so nekakšen zaključni del trilogije (predhodna dva filma sta bila impresivna *Sue* ter *Fiona*) o osamljenosti ter iskanju ljubezni in človeške bližine v velemestu. V vseh treh filmih igra glavno vlogo Anna Thomson; o njenih igralskih sposobnostih obstajajo izrazito nasprotujoča si mnenja, nihče pa ne more mimo njenega monumentalnega prispevka k trilogiji. Za razliko od predhodnih dveh filmov, ki sta s trdim, depresivnim realizmom orisovala okolje alienacije, socialne bede, moralnega razkroja, panične negotovosti, prazne seksualnosti in samouničevalnih impulzov, gre v *Hitri hrani, hitrih ženskah* skoraj za pravljicični zaključek trilogije. Še posebej če vzamemo v obzir lahkotno atmosfero filma (topli barvni toni, nekoliko hitrejši ritem od Kollekovih standardov, živahni dialogi), število nastopajočih karakterjev (*Sue* in *Fiona* sta bili v vseh pogledih komorni deli), predvsem pa sladkano optimističen, skoraj ironičen finalni razplet zgodb. Kakorkoli že, to je New York, ki mu je s svojim opusom postavil spomenik Woody Allen. Tu so zbrane vse velemestne nevroze, značilni humor in celo nekaj njegovih stalnih humorskih igralcev. Le da je Kollekov film, ki se v prvi vrsti vrti okrog romantičnih zapletov, postavljen v milje, ki je za kak razred nižje od Allenovega. Milje, ki je precej manj obrušen in spoliran, zato pa morda nekoliko bolj neposredno človeški. Ljudje, ki jih prikazuje, so

negotovi, ranljivi, čuteči; reševati morajo vsakdanje probleme: delo, finance, otroci, staranje ... Ima pa film seveda drugačne slabosti. V prvi vrsti bi mu lahko očitali, da gre zgolj za korektno pofilman scenarij; posebnih vizualnih presežkov ni. Hujši je dvom v resničnost prikazanega, dvom, ki ga doslej pri Koleku ni bilo. Najbolj moteča pa je stereotipna karakterizacija. Glede na to, da je ob Belli še kup drugih pomembnih likov in zgodb, je jasno, da je njen karakter manj obdelan, toda vse stranske vloge so izrazito stereotipne (voznik taksija, ki je v resnici romanopisec; ostarela prostitutka z zlatim srcem; itd.). To pa ni dobrodošel atribut za noben film, še posebej ne za tistega, ki se zanaša predvsem na like in odnose med njimi. Kolek se je s *Hitro hrano*, *hitrimi ženskami* prebil iz lastne *underground* pozicije; vsekakor bo zanimivo videti, kam se bo usmeril poslej.

G.T.

krik 3

Scream 3

ZDA 2000 116'

režija Wes Craven

scenarij Ehren Kruger

fotografija Peter Deming

glasba Marco Beltrami

igrajo Neve Campbell (Sidney Prescott), Courteney Cox Arquette (Gale Weathers), David Arquette (Dewey Riley), Parker Posey (Jennifer Jolie), Patrick Dempsey (detektiv Kincaid), Scott Foley (Roman Bridger), Lance Henriksen (John Milton)

Zgodba

Po travmatičnih dogodkih v prvem in drugem delu živi Sidney skoraj v ilegalni. Na prizorišču snemanja tretjega dela filma *Stab* se začnejo odvijati umori, ki jih povezuje skupni imenovalc: fotografije njene matere. Tako Sidney zvabijo v Hollywood, kjer se zbere stara ekipa (s pokojniki vred), da bi končno zašpili to klobaso.

Film v filmu, zgodba v zgodbi, igralci, ki igrajo sami sebe, njihovi dvojniki ... Človek bi kar zakričal od neštetiht vrtoglavih možnosti! Vendar pa jih film ne izkoristi. Kljub temu da v

nadaljevanjih praviloma ni treba na novo vzpostavljati karakterjev, so tu liki še posebej enodimenzionalni – tisti, ki jih poznamo, se ne razvijejo, ostali so le "kanon futer" za psihota. Spet vsi poznajo vsa "filmska" pravila grozljivk in vendar se vedno znova ujamejo v najbolj znane klišeje. Kombinacijo rafalnih dialogov, občasnih domislic, *cameo* pojavitev znanih osebnosti s šokantnimi, a vendar po svoje predvidljivimi prizori umorov preveva v osnovi ironičen ton. Kljub za ta žanr relativno visokemu proračunu bi *Krik 3* težko presenetil še tako filmsko nerazgledanega gledalca; tu ni nobene inventivnosti več. Vse skupaj je ena sama samoreferenčna onanija, postmodernistični urob. Ključ do vsega v Hollywoodu je podoba oziroma režija zgodbe, toda glede na to, da je krivec tokrat še posebej lahko kdorkoli in kjerkoli, so glavni udeleženci te odštevanke upravičeno videti utrjeni in naveličani. Preveč je bilo različnih verzij scenarija, da bi koga še resno zanimal, razen nemara morilca. Prvi del *Krika* je gledalce presenetil z igrivo svežino in vnesel novo kri v žanr *slasherja*, po petih letih pa so razmere v žanru čisto enake, kot so bile pred njim. *Krik 3* je že skoraj take vrste film, iz kakršnega se je duhovito ponorčeval prvi del (ni čudno, da je nad projektom Williamson dvignil roke). Zato se v nasprotju z večino kritikov, ki si je oddahnili, češ da je zdaj serija le dočkala svoj neslavni konec, poigravam z mislijo, da bo trilogija prerasla v serijo. Wes Craven ima nedvomno izkušnje tudi s tem.

G.T.

morilec mehkega srca

The Whole Nine Yards

ZDA, 2000 98'

režija Jonathan Lynn

scenarij Mitchell Kapner

fotografija David Franco

glasba Randy Edelman

igrajo Bruce Willis (Jimmy "The Tulip" Tudeski), Matthew Perry (Nicholas "Oz" Oseransky), Rosanna Arquette (Sophie Oseransky), Amanda Peet (Jill St. Claire),

Natasha Henstridge (Cynthia Tudeski), Kevin Pollak (Janni Gogolack)

Zgodba

Nick je neuspešen, zadolžen zobozdravnik, ki živi v bogatem predmestju z vsemi pripadajočimi atributi. V sosesko se priseli nekdanji mafijski morilec Tulipan, ki je svojega naročnika, madžarskega mafijca, pred časom izdal. Žena Sophie prepriča Nicka, naj mafiji proda informacijo. V igri, ki se zdi sprva preprosta, pa je še nekaj nevarnih žensk in, seveda, velika vsota denarja brez pravega lastnika.

V filmu, kjer ni pravzaprav nihče tisto, kar se zdi na prvi pogled, je seveda najpomembnejši videz. Estetika filma *Morilec mehkega srca* spominja na podaljšek kake Spellingove nanizanke; na kičasto komedijo s spolirano fotografijo TV reklam. Film je *deja vu* sestavljanica; scenarist, čigar prvenec je to, je videl dovolj filmov, da je preprosto pomešal zgodbe in prepisal prizore; režiser (kvaliteta je celo pod povprečjem samega Lynna) jih je s čimmanj kompliciranja posnel in skrbel le za čimbolj tekoč in nemoteč ritem montaže. Liki, ki se v filmu pojavljajo, so dihajoči klišeji; njihovi igralci so karikature, v glavnem samih sebe. Njihov smisel za metodo je farsično pretiravanje z akcenti. Toda videz vseeno vara: v anekdotični komediji je (precej neuspešno) zapakiran *film noir*, poln absurdnih komplikacij, satiričnih reakcij in debilnih dialogov. Gonilo zgodbe z dovolj zanimivo osnovno premiso je ljubezenski trikotnik z 10 milijoni US \$ v sredini. Dovolj, da hoče vsak ubiti vsakogar in nihče ne naredi tistega, kar namerava, zato pa v tem impotentnem filmu umor funkcionira kot spolni akt. Odtod tudi večina nesporazumov in zapletov, ki jim kar ni videti konca – obenem pa je povprečen gledalec vedno en korak pred zgodbo. Osnovna napaka na trenutke zabavnega filma ni to, da je glavni junak v bistvu pasiven in neroden, ampak to, da je predmestje *Morilca mehkega srca* dejansko pekel, v katerega se je vsak od nastopajočih pripeljal iz svojega filma. Višek

absurda pa je dejstvo, da tale infantilna post-tarantinovska fantazija, brezzobi koktejl pištol in usodnih žensk, nosi oznako *R-restricted* ...
G.T.

na kitajskem jedo pse

I Kina spiser de hunde

Danska 1999 91'

režija Lasse Spang Olsen

scenarij Anders Thomas Jensen

fotografija Morten Soborg

glasba George Keller

igrajo Kim Bodnia, Dejan Čukić, Nikolaj

Lie Kaas, Tomas Villum Jensen, Peter

Gantzler, Trine Dyrholm, Line Kruse,

Brian Patterson

Zgodba

Bančni uslužbenec Arvid po nesreči z loparjem onesposobi roparja in postane junak dneva. Kasneje ga obišče roparjeva žena in potoži, da sta z možem denar potrebovala za umetno oploditev. Arvida zapeče vest. Obišče svojega brata kriminalca: skupaj kanita oropati kombi za transport denarja in izkupiček podariti nesrečni ženski. Rutinski posel se izrodi v krvavo kopel, ki ji sledi serija še bolj krvavih in bizarnih dogodkov.

Rasistična, homofobna in bolesto pretenciozna tvorba, ki nazorno pokaže, kakšen spaček se izvali iz srečanja tarantinovske estetike in odsotnosti vsakršnega talenta ter lastnih idej. Ob vseprisotni in neznosni puhlosti, ki prežema ta sramotni izrodek danske kinematografije, je škoda izgubljati besede še na račun trhlega scenarija, posiljene dramaturgije, zoprnih karakterjev, primitivnega cinizma, analnega humorja, nadležne režije in ostalih krast Spang Olsenovega pridelka. Nadobudni Danec je očitno želel slediti uspešnemu trendu jezikavih, hiper nasilnih, blago nadrealnih, črno humornih krimičev, ki pod taktirko raznih Tarantinov in Richiejev molzejo ovacije iz publike, preveč otopele, da bi šla v španovijo s kakim bolj resnobnim avtorjem in obenem prepametnjaške, da bi



Gospodična Julija



Hitra hrana, hitre ženske



Nieni tastari



Pljuni in jo stisni

priznala užitek ob gledanju običajne holivudske akcije. Nakana, ki vsled plagiatorskega pogonskega sredstva že v štartu ni obetala nič užitnega, pa bo žal zadovoljila prenekaterega domačega gledalca, ki se mu hudo smešna zdi že vsaka domača kletvica iz ust tujega filma.

J.M.

njeni tastari

Meet the Parents

ZDA 2000 108'

režija Jay Roach

scenarij James Herzfeld in John

Hamburg

fotografija Peter James

glasba Randy Newman

igrajo Ben Stiller (Greg Focker), Robert

De Niro (Jack Byrnes), Teri Polo (Pam

Byrnes), Blythe Danner (Dina Byrnes),

Nicole DeHuff (Debbie Byrnes), James

Rebhorn (Larry Banks), Owen Wilson

(Kevin Rawley)

Zgodba

Bolničar Greg preživi prvi vikend s starši svojega dekleta in upa, da bo lahko očeta zaprosil za njeno roko. Za od vsega začetka nezaupljivega očeta pa se izkaže, da ga je nekoč zaposlovala CIA kot strokovnjaka za zasliševanje ... Greg postaja vedno bolj neroden in oče vedno bolj militanten. Po seriji tragikomičnih zapletov in docela uničenemu sestrinemu poročnemu slavju se vsi pobotajo.

Njeni tastari so film ene šale in dveh igralcev. Ker je zgodba, ki razdela potencialno travmatično situacijo iz vsakdanjega življenja, skromna, nosijo film karakterji po preprosti formuli jukstapozicije dveh skoraj nezdružljivih subjektivnih svetov. Na tej ideji je bila, recimo, dokaj uspešno zgrajena že *Analiza pa taka* (Analyze This, 1998). Precej zapletov, ki sledijo, deluje močno epizodno. Čeprav večina filmskega časa pripada Stillerju in njegovim verbalno-fizičnim akrobacijam, je vendarle umirjena De Nirova prezenca tista, ki reši dan oziroma iz podpopovprečnih gagov naredi solidne. Priznati je treba, da je zasedba filma zelo ustrežna, čeravno nekako tipizirana že skoraj do samoreferenčnosti – temu bi se lahko

reklo tudi igranje na varne karte. Z inflacijo svojih nastopov v zadnjem desetletju in izbiri projektov dvomljive kvalitete je De Niro nekoliko razblinil artistično, "metodično" auro kralja igre; da pa je lahko tudi *kralj komedije*, je dokazal že pred dvema desetletjema v odličnem, istoimenskem Scorsesejevem filmu.

Film preveva rahlo črn, seinfeldovsko – židovski humor; komične sekvence so sestavljene iz prizorov, v katerih se znanim oziroma prepoznavnim karakterjem dogajajo najbolj nemogoče situacije. Režiser Jay Roach, sicer podpisan pod oba *Austin Powersa*, se je tokrat kolikor toliko vzdržal vsakovrstnih vulgarnosti, kar je treba šteti filmu v prid. Vendar pa filmu primanjkuje tako koherentnosti kot neposredne spontanosti, zato je od vsega začetka predvidljiv.

Ne vem, če je že kdo resneje obdelal ta fenomen, a od druge polovice devetdesetih je postal že običaj, da lahko vse najboljše (oziroma vse ogleda vredne) prizore filma vidimo že v filmskih napovednikih. Zato je večina filmov skoraj nujno razočaranje, saj so videti kot nategnjena različica svoje lastne reklame. Tako je tudi z *Njenimi tastarimi*. Med šalami je preveč praznega teka in ko gagov zmanjka, se zateče v pocukrano, patetično romantiko. Zelo povprečno, pravzaprav.

G.T.

nezlomljivi

Unbreakable

ZDA 2000 106'

režija M. Night Shyamalan

scenarij M. Night Shyamalan

fotografija Eduardo Serra

glasba James Newton Howard

igrajo Bruce Willis (David Dunn), Samuel

L. Jackson (Elijah Prince), Robin Wright

(Dunnova žena), Spencer Treat Clark (sin)

Zgodba

David Dunn, varnostnik na stadionu, kot edini potnik čudežno preživi katastrofalno železniško nesrečo in s tem vzbudi pozornost skrivnostnega stripovskega obsedenca Elijah Princea, ki boleha za redko genetsko boleznijo krhkih kosti. Ta vsled svoje hendikepiranosti, osamljenosti in

mitomanije proizvede fantastično teorijo o Dunnu kot nezlomljivem superheroju in se začne vse bolj vtikati v njegovo ne ravno bleščeče zasebno življenje.

Ste že kdaj slišali za triler brez suspenza? In, ali si predstavljate Brucea Willisa kot osrednjega nosilca psihološke drame? Žal so se uresničili vsi utemeljeni strahovi oboževalcev Shyamalanovega prvenca. *Šesti čut* (*The Sixth Sense*, 1999) je dobil bratca, precej podobnega, a mentalno močno zaostalega, da ne rečem debilnega. S tem seveda ne trdim, da je bil *Šesti čut* genialni umotvor, vendar je pokazal vsaj dolžno mero spoštovanja do gledalcev in osnovnih pravil žanra, ko se je poigraval s stopnjevanjem napetosti do točke presenetljivega preobrata, kar je začel še z izjemno učinkovito zvočno podobo filma. *Nezlomljivi* se je v tem pogledu zlomil kot Elijah Prince v prizoru, ko pade po stopnicah. Zalomilo se mu je že pri konceptu. Tokrat se je Shyamalan spustil v banalno psihologiziranje o vprašanju identitete - v filmu s prenapeto in hkrati pretanko zgodbo, da bi vzdržala ne "preizkusa verjetnosti", temveč samo logiko žanra. Kar za film pomeni katastrofo, saj razgalja žalostno dejstvo, da režiser nima kaj povedati, oziroma da je vse, kar je imel, že povedal v svojem prejšnjem filmu. Shayamalanova pripoved je skupek ohlapno povezanih prizorov, ki očitno ne more funkcionirati brez psihologizirajočih flashbackov, za katere je režiser prepričan, da dajejo "jamstvo" njegovi zgodbi, čeprav so ali bi vsaj morali biti povsem odveč. Tako "utemeljujoči" so prizori Elijahovega otroštva in Dunнове avtomobilske nesreče iz študentskih časov ter še hujši, bežni prizor v letališkem baru proti koncu filma, ki naj bi potrjeval Elijahovo zločinsko dejavnost. Zdi se, kot da je Shyamalan takoj po *Šestem čutu* izgubil lastni šesti čut za sedmo umetnost in žanrska pravila psihološkega trilera, katerega prva zapoved je ravno ekonomično prikrievanje informacij v funkciji

ustvarjanja napetosti, ne pa kazenje tistega, kar je vsem očitno. In to celo za nazaj! Zgodba, ki je zastavljena kot triler, se v shizoidnem nihanju med fantastiko in kvazipsihološkim realizmom, za razliko od *Šestega čuta*, usodno prevesi v korist drugega, namesto da bi vztrajala v edino resnični žanrski realnosti. *Nezlomljivi* je eksemplaričen zgolj v tem, da nazorno prikazuje, kako Bruce Willis izven meja trdno zakoličenih žanrov ne obstaja... Kvečjemu kot karikatura.

M.V.

pljuni in jo stisni

Snatch

VB 2000 104'

režija Guy Ritchie

scenarij Guy Ritchie

fotografija Tim Maurice-Jones

igrajo Jason Statham (Turkish), Stephen

Graham (Tommy), Dennis Farina (Cousin

Avi), Benicio Del Toro (Frankie Four

Fingers), Brad Pitt (Mickey O'Neil), Vinnie

Jones (Bullet Tooth Tony), Alan Ford

(Brick Top), Rade Šerbedžija (Boris The

Blade), Ewen Bremner (Mullet)

Zgodba

Turkish in Tommy, dva luzerja v britanskem podzemlju, bi rada postala promotorja v neusmiljenih krogih ilegalnih boksarskih dvobojev in za dogovorjeno tekmo angažirata ciganskega rušilca Mickeya O'Neilla; istočasno se zgodi kraja velikega diamanta, ki se na poti v ZDA ustavi v Londonu. Krogi se hitro prepletejo in krogle začnejo švigati; nihče več ne ve, kdo je režiser te tekme, v kateri so udeležene vse gangstersko groteskne kreature, ki imajo deset minut časa.

Filma *Pljuni in jo stisni* strogo gledano ne moremo imeti za nadaljevanje Ritchiejevega prejšnjega filma, *Morilci, tatovi in dve nabiti šibrovki*; morda na nek način za remake. Milje je isti kot v njegovem presenetljivem prvencu, osnovni zaplet podoben – amaterji, ki bi se radi kosali s prekaljenimi kriminalci, razplet takisto podoben. Igro pokra in dve šibrovki sta nadomestili dve igri boksa in en

diamant. Ritchiejev svet je negotov univerzum, ki ga še tako majhna, neambiciozna akcija vrže v kaotičen vrtinec reakcij. Pravila so jasna, toda posledice kršenja so nepredvidljive – tako nepredvidljive, da lahko glavno nagrado pobereta le dva *forrestgumpovska* obstranca. Estetika je znana, le sredstva so se razbohotila, tako finančna (produkcijski nivo, znana igralska imena) kot vizualna. Vsaj v enem pogledu je film kar drzen: število pomembnejših likov se je podvojilo, zgodba je postala kompleksnejša, linearnost razbila, koherentnost pripovedovanja pa ohranila. Hitchcocku je *MacGuffin*, nek predmet, ki je pomemben za glavne vpletene, služil kot gonilo zgodbe pri razvoju karakterjev. Ritchiejev *MacGuffin* je ogromni diamant, za katerim se v tem filmu poganjajo vsi. Je pravzaprav vse, kar obstaja, je maksimalna zgostitev akcije ob karakterjih, ki že obstajajo *per se*, kot nekakšne stripovske karikature. Čas v zgodbi je med glavne like, ki jih je za dober ducat, zelo demokratično in racionalno razdeljen. Vsak ima svoje ime, ki namiguje na njegovo podobo in *modus operandi*; za opis vsakega posameznika scenarij ne potrebuje več kot dveh stavkov. To lakoničnost nadomesti z ritmom in satiričnim odklikom od standardnega pogleda. Ritchie pokaže izjemen smisel za vizualno pripovedovanje, za dinamiko, montažo atrakcij in obešenjaški humor. Občasno se zdi, da je vse skupaj en sam bombastični videospot – če me spomin ne vara, je število sekvenc, v katerih ne bi bobnela glasbena podlaga, precej majhno. Primerjati Ritchieja s Tarantinom bi bilo kljub mnogim *pulp* vzporednicam vseeno prepoceni; v igri je drugačna energija. Ali se bo ohranila ali celo stopnjevala, pa bomo videli v naslednjem filmu. Bo še zanimivo.

G.T.

rdeči planet

Red Planet
ZDA 2000 106'
režija Antony Hoffman
scenarij Chuck Pfarrer, Jonathan Lemkin
fotografija Peter Suschitzky
glasba Graeme Revell
igrajo Val Kilmer, Carrie-Anne Moss, Benjamin Bratt, Tom Sizemore, Terence Stamp, Simon Baker, Jessica Morton, Caroline Bossi

Zgodba

V bližnji prihodnosti Zemlja zaradi onesnaženja odмира in edino upanje človeštva je selitev na Mars. Ekipa astronautov odleti na rdeči planet, da bi raziskala vzroke nenadnega izginotja kisikotvornih alg, s katerimi Zemlja že dalj časa bombardira Mars. Vse gre po zlu in namesto za človeštvo se preplašeni moške v sovražnem okolju kmalu bojujejo le še za lastna življenja. Edina preživela vesoljca se zaljubita in razglasita, da

se bosta na šestmesečni poti domov onegavila.

Po spodleteli *Misiji na Mars* Briana de Palme še eno ponesrečeno rovarjenje na temo kolonizacije rdečega planeta in še en nepotreben dokaz več, da solidni specialni efekti (v tem primeru zvočni) in zložena fotografija iz obupne zgodbe in obrtniške režije ne iztisnejo nič koristnega.

J.M.

samovo poletje

Summer of Sam
ZDA 1999 142'
režija Spike Lee
scenarij Spike Lee
fotografija Ellen Kuras
glasba Terence Blanchard
igrajo John Leguizamo, Adrien Brody, Mira Sorvino, Jennifer Esposito, Ben Gazzara, Michael Badalucco, Spike Lee

Zgodba

New York, poletje 1977. Po mestu razsaja množični morilec in neti vsesplošno ozračje paranoje, nezaupanja in ljudomrzništva. Mlademu in s tradicijo svojih italijanskih prednikov obremenjenemu frizerju se začne rušiti svet. Njegova ljubka mlada žena upravičeno posumi v možovo zvestobo, njegov najboljši prijatelj se prelevi v punkerja in ulična klapa, ki ji načeluje, začne izgubljati spoštovanje do njega. Zapuščen, zlomljen in zadrgiran začne ravnati proti svoji vesti.

Samovo poletje v oči najprej zbode kot prvi Leejev film, v katerem zaman iščemo kakega temnopoltega Američana v pomembnejši vlogi. Režiser, ki je svoj sloves dve desetletji koval ravno s humorno kritičnim seciranjem urbanih tegob črnih bratov, tokrat pod drobnogled vzame italo-ameriško margino in mačistične, katoliško konzervativne obrazce, ki narekujejo ritem njihovih življenj. Vsekakor drzen podvig ob pomisli na sijajne in izčrpane stvaritve, ki jih iz identične tvari pretežen del svoje kariere gnete someščan Scorsese (*Who's That Knocking at My Door*, *Mean Streets*, *Goodfellas*). Ozadje vročega, potnega poletja in kipečih strasti najprej spomne na Leejevo remek delo iz osemdesetih *Do the Right Thing* (1989), vendar se kmalu izkaže, da je *Samovo poletje* zastavljeno veliko širše in globlje ob enem. Če je poglavitno točko zanimanja starejšega filma predstavljal nekoliko abstrakten pojem rasnih nemirov in so prepričljivi temno-svetli liki služili predvsem izčrtavanju režiserjeve ostre proti-rasistične poante, pa tokrat obširno in podrobno zasnovano ozadje New Yorka sedemdesetih (višek disko kulture, rojstvo punka, nebrzdane orgije, pornografska industrija, droge, mafija, policaji, trčenje tradicije s prevratništvom) služi predvsem kot odskočna deska za kreacijo paleta izjemno prepričljivih in kompleksnih

likov. Leeja tokrat bolj kot sporočilnost, proženje smeha pri gledalcih ali slikanje urbane stvarnosti zanima odstiranje tančic z intime glavnih junakov. Pri tem izkaže presenetljivo mero spretnosti, rahločutnosti in pronicljivosti, ki v marsičem poseka celo stvaritve prej omenjenega Scorseseja, včasih enotirno zagledanega zgolj v razkol med kriminalnim in poštenim življenjem, žensko kot devico ali počestnico. Ravno tako svež in zanimiv je postopek grajenja epske, skoraj dve in pol urne zgodbe: Lee začne pripovedovati ihtavo, skače z ene lokacije na drugo, ušesa nenehno polni z hrupno glasbo in množico protagonistov v kratkih skicah predstavi kot že tisočkrat videne stereotipe: mladi italo-američani v belih spodnjih majicah, z želejem v črnih laseh, zlatim križem okrog vratu ter tipičnim naglasom, kletvicami, odnosom do prijateljev, žensk in mame. Počasi, v enakomernem tempu se obrisi oseb in odnosov začnejo polniti z mesom in krvjo, montažni ritem se (z izjemo občasnih izbruhov) umirja, čas teče vedno počasneje in se izteče v dolg, odločilen večer, ki v polni luči izčisti odnose, razgali protagoniste in prevesi simpatije. Lep, velik in slasten film, ki po nekaj šepavih izdelkih v devetdesetih Leeju obnovi vso staro slavo in jo za nemeček začini z mikavnimi obeti.

J.M.

sončna stran ulice

Sonnenallee
Nemčija 1999 100'
režija Leander Haussmann
scenarij Detlev Buck, Leander Haussmann
fotografija Peter J. Krause
glasba Stephen Keusch, Paul Lemp, Einstürzende Neubauten
igrajo Alexander Scheer (Micha), Alexander Beyer (Mario), Robert Stadlober (Wuschel), Teresa Weissbach (Miriam), Katharina Thalbach (mati), Detlev Buck (ABV)

Zgodba

Zgodnja sedemdeseta leta v nekdanji Nemški demokratični republiki. Micha je srednješolec s tipičnimi problemi v netipičnem okolju: ob ekscentrični družini dela sosed v bloku za tajno policijo, Sovjetska zveza je veliki brat, preostanek sveta sovrag, berlinski zid pa obramba pred gnilim zahodom. A seks, droge in rokenrol vseeno trkajo na vrata.

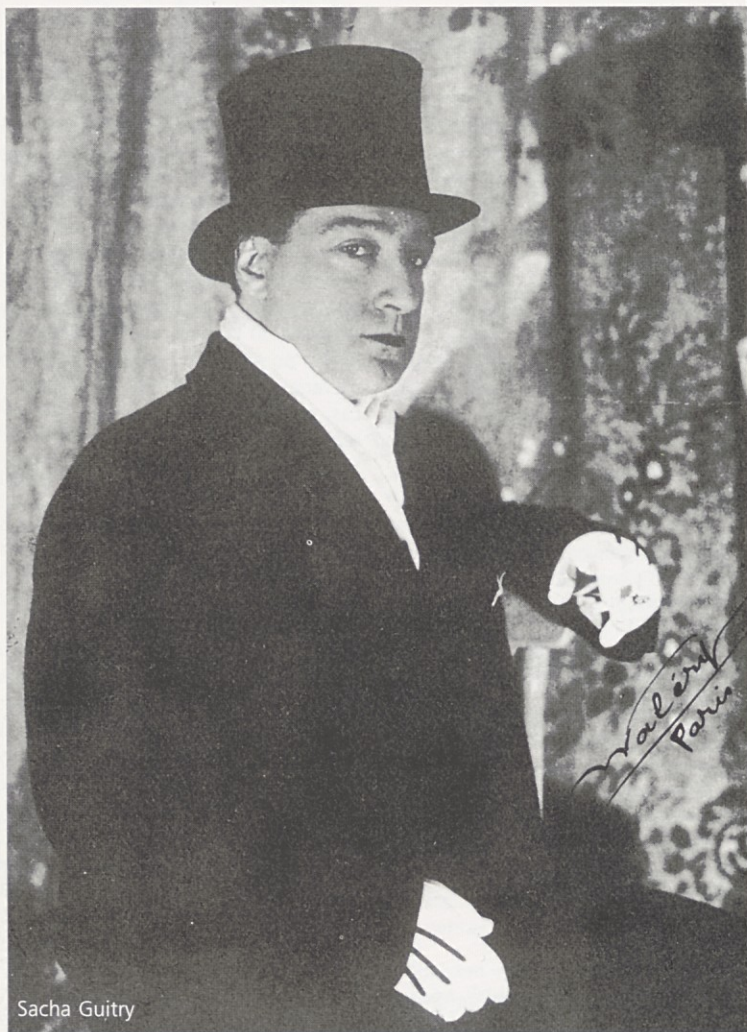
Film *Sončna stran ulice* bi lahko nosil podnaslov "Kako smo preživeli komunizem in se ob tem celo smejali". Nastal je po tekstih Thomasa Brussiga oziroma kar precej neposredno po romanu *Junaki kot mi*, ki je bil izdan tudi pri nas. Na račun gledljivosti je večina literarne simbolike in metaforike izpuščena, humor je izgubil svojo sarkastično

ostrino, nadomestila sta ga blaga ironija in neškodljiva satira. Film se osredotoča na odraščanje na vzhodni strani berlinskega zidu in na dovolj svež, mestoma iskriv način kaže, da se je izdatno žuriralo tudi za železno zaveso, da nista vladala sama grenkoba in trpljenje. V tem pogledu film ni revizionističen, ampak afirmativen, obenem pa ni niti nostalgichen niti sentimental. Bizarnosti svinčenega komunističnega režima parodira tako, kot da takrat ne bi bil še pri najboljših močeh; po drugi strani pa se izogiba prikazovanju njegovih posledic. Perspektive so med sabo krepko pomešane. Čeprav pripoved sledi dovolj jasni, celo predvidljivi dramaturški liniji, se pridno opira na klišeje tovrstnih filmov, vsebuje tudi dovolj presenetljivih, črno-humornih obratov, da zdrži dolžino celovečerca. V osnovi imamo fanta, ki bi rad prišel do mične sošolke in bi naredil vse, da bi zbudil njeno pozornost; navdih za obskurne podvige dobiva kar pri svoji družini, ki se zdi zbirka nenavadnih kalibrov. Bolj kot da bi pri filmu šlo za prikaz, kako Vzhod vidi lastno preteklost z mešanico humorja in samokritike, gre za ironično pravljico, prirejeno zahodnemu pogledu na *Ossije*. Kakor je film po eni strani dovolj pazljiv pri ustvarjanju atmosfere in občutka za čas, pa se po drugi strani zdi, kot da režija ohranja nekako okoren TV format in sprano barvno lestvico. Kar pa ima kajpak tudi svoj (cenenostno ustrezen, vzhodnjaški) šarm. Film z zgodbo, kot je *Sončna stran ulice*, bo prej ali slej dobila vsaka država v Vzhodni Evropi, gre le za vprašanje standardov in perspektiv.

G.T.

Jure Meden, Nejc Pohar, Gorazd Trušnovec, Mateja Valentincič

roman goljufa



Sacha Guitry

Roman d'un tricheur, 1936

režija Sacha Guitry **scenarij** Sacha Guitry, po lastnem romanu **glasba** Adolphe Brochard **fotografija** Marcel Lucien **montaža** Miriam Boursoutsky **zvok** Paul Duverge **scenografija** Guerbe, Menessier **igrajo** Sacha Guitry (goljuf), Jacqueline Delubac (njegova žena), Marguerite Moreno (grofica Beauchamp du Bourg de Catinax), Roger Duchesne (Serge Abramitch), Rosine Derean (profesionalna tatica), Elmiré Vauthier (mlada grofica), Serge Grave (mladi goljuf)

direktor filma Serge Sandberg **čas snemanja** junij, julij 1936
studio Epinay na Seini, Victorine v Nici **premiera** 09.08.1936

Vsebina filma

Neki moški malomarno zapisuje spomine svojega življenja na odprti terasi mestne kavarne. Spominja se, kako se je pri dvanajstih letih izognil zastrupitvi vseh svojih najbližjih; zalotili so ga namreč pri kraji osmih soujev iz družinske denarnice in mu zato prepovedali, da bi jedel strupene gobe, ki jih je imela družina za večerjo. Paradoks zgodnje pustolovščine je vanj vsadil občutek, da je sam ostal pri življenju zato, ker je nespretno kradel. Ta resnica ga je nato spremljala še vrsto let ... Večji del svojega življenja je opravljal različne poklice; delal je v restavracijah, v hotelih kot sobar in kot čuvaj. V hotelu na Azurni obali se je celo seznanil s sumljivim ruskim nihilistom, vendar se je pravočasno zavedel nevarnosti, zato ni sodeloval pri njegovih načrtih, med katere je sodil tudi atentat na ruskega carja. V Monte Carlu je delal kot krupje in zaslužil možnosti goljufij, ki bi ga v kratkem času lahko pripeljale do bogastva. Vedno je hrepenel po prednostih, ki jih prinaša življenje bogataša; da bi to dosegel, bi moral postati poklicni goljuf. Ta želja se mu je uresničila ob druženju s privlačno in prekanjeno poklicno tatico, dokler ni v nenadnem napadu poštenja vsega izgubil ...

Sacha Guitry (1885–1957) – osebnost

V trenutku, ko se je pojavil zvočni film, okrog leta 1930, so veliki filmski režiserji reagirali povsem različno: navdušenje za dela Chaplina in Renéja Claira, bliskovite adaptacije za Hitchcocka in spodbujanje dela Hawksa, Johna Forda, Jeana Renoirja.

Gledališki ljudje, Marcel Pagnol in Sacha Guitry, so takoj prepoznali svoje prednosti: film se je približeval gledališču in njihovi "teksti", ki so bili "snemani" na filmskem traku, so lahko nenadoma igrali pred povsem različnimi gledalci z zasedbo njunih premier. Ni bilo več napornih turnej z nadomestnimi igralci.

Zato smo lahko pričakovali, da bodo mnogi cineasti, pa tudi cinefili, nastopili proti grobi zamenjavi posnetih dram in tekstov, ki so jih kar najhitreje in enostavno prenašali na film. Ne moremo jim zameriti! Predolgo so se borili z uveljavitvijo avtonomne umetnosti filma, da bi se navduševali nad grobimi prenosi gledaliških iger v filmsko pripoved. To seveda ni bilo dobro, ni šlo. Videli smo mnoge hibridne poskuse iger, posnetih na svežem zraku: vsebovale so vrsto posnetkov narave, vrtev, taksijev, ki so pripeljali na dvorišča, in konjev, katerih prisotnost so podaljševali z lovom po stopniščih in še kje ...

Ves nespোরazum se je uveljavljal v razumevanju pojma filmske režije. V prvem obdobju kinematografa je ta pojem pomenil velika sredstva in prizore različnih, tudi spektakularnih dogodkov, ki so se v principu odvijali *le pred kamero*. Dirka bojnih voz v Niblovem *Ben Hurju* (1924), obnove antičnih prizorov, masovno statiranje pri teh *peplumih*, ki jih film velikokrat predstavlja, so samo najbolj znani primeri. Le pravi cineasti so vedeli, da pojem filmske režije vsebuje vsa povelja in sprejete odločitve, vsa navodila, ki odločajo o pripravljenem posnetku: mesto, od koder snema kamera, kot snemanja, geste igralcev in trajanje izbranega posnetka: režija pomeni istočasno *pripovedovanje zgodbe in izbrani način te iste pripovedi*.

Odkar smo videli dve nesporni mojstrovini Orsona Wellesa, *Državljana Kanea* (Citizen Kane, 1941) in *Veličastne Ambersonove* (The

Magnificent Ambersons, 1942), vemo, da je režija lahko dosežena s spretno uporabo zvočne kulise. Oba filma sta bila zamišljena z uporabo radiofonične tehnike. Uporabila sta šume in muzikaličnost izjemnih efektov, ki jih v obeh filmih slišimo. Pagnol je velikokrat trdil: kar je dobro za mikrofona, je dobro tudi za film. V tonski obdelavi teh filmov najdemo veliko podobnosti, ki nas vodijo k filmu *Roman goljufa*. Nočem seveda trditi, da sta si filma zelo podobna, niti ne, da je Guitry avtor, močan in pomemben kot Orson Welles, trdim pa, da je Welles moral poznati kompozicijo mojstrovine, kot je *Roman goljufa*. "Če sprejmemo razširjeno mnenje, da je filmska mojstrovina tisto delo, ki poseduje perfektno in definitivno obliko predstavljenega filma, potem ta kriterij zanesljivo izpolnjuje Roman goljufa." (François Truffaut)

Posebnosti oblikovanja filma

V letu 1936 je bilo Guitryju dovolj ekraniziranih dramskih tekstov: prepričan je bil, da je film bližji romanu kot gledališkemu tekstu, zato je predvidel svoje naslednje delo, ki naj bi imelo značilnosti filmanega romana. Oseba, ki bo pred nami, projicirana na platno, ne bo rekla: "Danes sem nesrečna!" Sploh ne bo nič govorila, molčala bo. Videti bo nesrečna in glas, ki ga bomo slišali, bo ugotovil: "Tistega dne se nisem najbolje počutila!"

V tem trenutku je Sacha Guitry uveljavil *play back*, ne da bi se tega zavedal. Uveljavil je prednosti tonske, zvočne kulise, kakor jih bo tri leta kasneje potrdil Orson Welles s svojimi radijskimi oddajami, ki so vodile k revolucionarni dramaturgiji in pripovedi filma *Državljan Kane*.

Zvočna kulisa, ki je vnaprej predvidena, celo pripravljena in uporabljena, bo služila kot glavno vodilo vedenja, premikanja, govorjenja in mimike igralcev vsega filma. Režijo filma bo oblikovala celotna zvočna kulisa, z vsemi svojimi posebnostmi, vzroki, vstopanji, prekinjanji in pavzami.

Velika originalnost filma *Dnevnik goljufa* je v tem, da je njegova zvočna kulisa stoodstotno sestavljena iz *off* komentarja avtorja Guitryja, da predstavlja, tako izdelana, edinstven pojav v zgodovini igranega, zvočnega filma, da ga gledalci – vsaj večina – zavestno ne sprejemajo kot takega in zapuščajo kino dvorano prepričani, da so gledali povsem vsakdanji zvočni film z izbrano igralsko zasedbo, kar pa seveda ne drži. Sacha Guitry vodi gledalca po vseh pasteh svojega *Dnevnika!*

Junak filma na začetku izmakne nekaj drobiža iz družinske blagajne in zaradi kraje mu prepovedo večerjati gobe. Zaradi teh gob, ki jih je prinesel gluhonemi sorodnik, nato postane sirota. Zanj skrbita stric in zlobna teta, ki ga želim čim hitreje oropati dediščine. Zato mora zbežati od doma, postane *groom* v velikem hotelu azurne obale, kasneje celo krupje v podobno uglednem mestu, Monte Carlu.

Njegovo občudovanje žensk, privlačnost bogastva, odsotnost vsakršnih predsodkov, njegova nesramna sreča pri mnogih spornih srečanjih in množica dobrohotnih naključij iz njega naredijo strastnega občudovalca rulete, zadovoljnega in srečnega hazarderja, človeka, ki je – čeprav ne vedno srečen – neodvisen, avtonomen in pogumen.

Ničesar ne pričakuje od drugih, vzame, kar potrebuje in česar mu nikoli ne bi podarili, rešuje se iz mnogih zadreg, brez zatekanja k odkriti sovražnosti, in se nikoli na nikogar ne naveže. Računa samo nase, predvideva in porablja svoj čas brez vsakih prisil. Takšna je morala *Dnevnika goljufa*, morala, ki nima nikakršnih ciljev, ampak nas samo varuje pred tistimi, ki nam skušajo vsiliti svojo voljo.

Sacha Guitry pripoveduje

- V življenju ni pomembno, da imaš denar. Važno je, da ga imajo drugi ...
- Nikar ne poskušaj spraviti ljudi na mesta, ki jim pripadajo. Predvsem zato, ker to nič ne pomeni. Ljudje, ki imajo svoje mesto v družbi, so zelo srečni, ker ga imajo, in ga lahko tudi zamenjajo. Tisti pa, ki jih nimajo ... Zelo težko jih zopet dobijo!
- Tisti, ki govorijo o meni slabo? Če bi vedeli, kaj mislim jaz o njih, bi govorili o meni še veliko slabše!
- Tisto malo, kar znam, je zasluga mojega neznanja!
- Strinjal bi se, da so ženske močnejše od nas – če bi jih to odvrnilo od mnenja, da so nam enake!
- Glede človeka, ki vam je prevzel ženo? Najhuje se mu maščujete, če mu jo pustite!



- Moj Bog, kako si bila včeraj lepa pri telefonu.
- Mnoge poštene žene so neotlažljive zaradi dejanj, ki jih niso storile!
- Tiste, ki vam zagotavljajo, da niso naprodaj in ne bi vzele od vas niti kovanca ...
- Mnoge ženske veže na njihove može samo še njihova nezvestoba!
- Nikar ne pripovedujte ženi o vseh norostih, ki ste jih kdaj počeli. Nobenega smisla ne vidim v tem, da vznemirjate njeno domišljijo!
- Naša najhujša napaka ni v prepričanju, da nas ljubijo, prej v lažni zavesti, da jih sami ljubimo!
- V umetnosti ljubljena obstaja kategorija tako vzvišenih užitkov, globokih in tako sijajnih, da smo za vedno dolžniki tisti, ki nam jih je odkrila!

Ob premieri *Dnevnika goljufa*

(Pozdrav Sache Guitryja, Casino de Biarritz, 1936)

Gospa in gospodje!

Žal mi je, ker ste me morali čakati: bil sem ob ruleti!

Iskali so me povsod, a bil sem lahko samo na enem mestu – to je *salle de jeux*!

Obstajata le dve resni igri: baccara in ruleta.

Mali konji, to je otroška igra, pravzaprav zabavna, igra *boule* pa je primerna za širokoustneže ...

V resnici obstajata le dve igri: baccara in ruleta!

Ecarte, (igra z založenimi kartami), poker, bridge, manille in vse njihove variante so samo zapravljanje časa. Njihove zabavnosti nikakor ne podcenjujem. Mnogo je iger, ki so bolj zabavne kot baccara in ruleta. Pri igranju *ecarta*' in pokra lahko odkriješ dragoceno znanost. Človek, kot je bil Alfred Edwards, je bil mojster igranja *ecarta*' in tisti, ki so imeli srečo, da so igrali bridge ali poker z Alfredom Capusom, nikakor niso pozabili njegove nezmotljivosti in resničnega talenta, ki ga je imel za podobne igre: da je izničil in matematično predvidel rezultate hazarda.

Kar pa se mene tiče, imam morda slabosti – kdo jih pa nima? –, vseeno pa me spremlja odlika, ki je ne morem zatajiti – zvestoba!

Trideset let že igram na ruleto: vedno stavim na iste številke: 35, 3, nato 26, 0 in 32. Temu pravimo "staviti na števila, ki so v bližini števila nič".

Igram zaradi dveh razlogov. Ali se ustavi kroglica na enem od mojih petih števil ali pa se ne ustavi na nobenem od njih!

Da. – Ali pa si rečem: "Eno od njih je bilo pravo, sledila mu bodo še ostala števila, torej zaslužimo!" – Včasih si rečem: "Kroglica jih še ni našla, to se bo zgodilo vsak hip – v prihodnosti, ki jo drhte čakam: izkoristimo to okoliščino!"

In že trideset let se držim tega neumnega načina. Imam ga za neumnega, ker stalno izgubljam na ruleti, skoraj z metodološko pravilnostjo.

Tistim, ki me opazujejo, se predstavljam kot igralec rulete, ki se oklepa vedno istega paradoksalnega pravila: tisti, ki izgublja, v resnici dobiva! Nimam se za bolj neumnega od drugih, pa vseeno še nikoli nisem srečal človeka, ki bi igral tako neumno kot jaz. To si vedno ponavljam! Kadar sem sam s seboj, preklinjam svoje neumne razvade – in vedno znova obljubljam, da bom opustil te kombinacije števil.

Približam se igralni mizi, trdno prepričan, da bom stavil na 14, 31, na 18 ali 30, v zadnjem hipu pa zamenjam svoj izbor in se odločim: "Igral



bom na 3, 26, na 32 in na 35!” Pohlevni in ubogljivi krupje prestavi moje žetone z blagim in mirnim nasmehom, s kakršnim pozdravim bolnika, ki je okužen z bacilom neozdravljive bolezni. Sicer pa ne delim mišljenja mnogih, za katere je igralska strast obupna razvada. Mislim pa, da je vsakršno pretiravanje pogubno. Ni treba preveč igrati. In če je pretiravanje v stavah pogubno, je vsako odrekanje igri ravno tako pogubno, saj je podoben sklep pretiran, torej vsekakor poguben.

Kar me tolaži, je dejstvo, da nisem osamljen med tistimi, ki se oklepajo raznih kombinacij in števil: igrajo kot bebcji in ne opuščajo svojih razvad. Veliko nas je, ki se skušamo uveljaviti na ta način, nori kot smo!

Preteklo leto sem v casinòju opazoval izrednega človeka. Bil je profesor za ruleto.

Res, lekcije rulete je vodil tako, kot daješ ure klavirja ali angleščine. Svoje številne učence je učil, da bi – kadar so bili natančni in ubogljivi – znali zelo dobro staviti na ruleto. Pri njem nisem vzel nobene lekcije, predstavljam pa si, da se ob učenju lahko postavi nadležno vprašanje, kam z dohodkom; to vprašanje je treba vsekakor razrešiti vnaprej. Zato se mi zdi, da je končni cilj učenja rulete v dejstvu, da igraš zadovoljen in popolnoma miren in da se ne ukvarjaš z vprašanjem možnega dobička.

Verjetno je celo bolje, da “izgubljaš”, tudi če igraš zelo dobro, kakor da dobivaš, kadar igraš “slabo”!

Za matematika sem prepričan, da imajo njegove “možnosti” kombinacij več čara kakor morebitne “zanesljivosti”.

Vedno ga je spremljala tajnica; bila je njegova nečakinja, sestrična ali ljubica, sam ne vem! Njej je bilo okrog dvajset let, on pa se je že bližal šestdesetim.

Zasedal je prosto mizo v igralnem salonu. Pravim zasedal, saj je bilo v resnici tako. Iz žepa je privlekel šop papirjev, ki jih je razporedil pred sabo. Imel je vrsto raznih števil in nepregledno vrsto kombinacij med 0 in 36.

Predvidel je vse kombinacije, števila, celo obrate krupjeja, ki je ustavljal in poganjal ruleto. Imel je obraz, na katerem si slutil vsa možna števila. Njegova ljubica, nečakinja ali sestrična se je vrtela med ruleto, na katero smo stavili, in mizo profesorja. V ušesa mu je zašepetala število, ki se je pojavilo, potem pa se je vrnila na svoje mesto.

Naš človek pa je začel z vrsto operacij. Število, ki se je v ruleti pojavilo, je pomnožil z osem, prištel mu je prejšnje število, ga delil s sedem, poklical svojo nečakinjo in ji dal deset frankov z besedami: “Vse stavi na 24!” Njegov obraz je izražal popolno gotovost, zanesljivost napovedi. Izbral je število, ki obljublja absoluten dobiček. In že v naslednjem trenutku mu bo njegova nečakinja prinesla 35-krat deset frankov, ki morajo biti v ruleti in čakajo nanj ...

Kroglica se je vrtela, vrtela, preskakovala in zopet vrtela. Potem je v relativnem miru krupje naznanil: 31!

Naš človek je dobil strahoten izraz. Z očmi je krožil, jih izbuljil, zatiskal, razširil roke in šepnil: “Kako 31 ... To vendar ni mogoče, in to po številu 14! To je nemogoče ... Kaj se je vendar zgodilo?? To ni dovoljeno!”

Potem je podvomil v poštenost krupjeja, zanesljivost hiše in – na koncu – tudi v obstoj boga. Situacija se je ponavljala vsako uro ali dve.

Zadostovalo mu je, da je v polno zadel vsak drugi ali tretji dan, pa je zopet pridobil vero v sistem, ki ga je sam iznašel.

Opazoval sem ga z nasmehom, ne da bi se zavedal, da moj sistem ni bil v ničemer bolj prebrisan od njegovega!

Pred dvema letoma sem opazil, da me je lasten sistem pripeljal do občutljivih in velikih izgub. Hotel sem ga popraviti in se iz njega rešiti, če bi bilo mogoče. Ne smem več izgubljeni, če se hočem spraviti na varno.

Odločil sem se: napisal sem roman o hazardu, ki se imenuje *Roman goljufa*, in če bo film uspel, bom na koncu prepričan, da sem vse ure, ki sem jih preživel na zeleni preprogi, posvetil svojemu romanu in dokumentaciji, ki sem jo zanj potreboval.

Še dlje bom šel, kajti življenje potrebuje logiko: ves denar, ki sem ga pri tem izgubil, bom lahko prištel med izdatke svojega življenja in jih vnesel v rubriko “profesionalnih izdatkov”. Ne smem se preveč hvaliti z ugodnostmi, ki jih ponujajo igre na srečo!

Guitry in filmska umetnost

Roman goljufa je velika umetnina Sache Guitryja. Adaptacija edinega romana, ki ga je napisal, je, paradoksalno, tudi tisto delo, v katerem je njegova vizualna invencija najmočnejša in najbolj pestra. Paradoks, ki je samo navidezno zanimiv, kajti njegova beseda – slišimo jo ves čas – je tisti motor, ki požene in nam odstira podobo sveta, ki ga odkriva mladi junak. S hotelskimi ljubeznimi in krajo nakita spominja na podobne scene berlinskega mojstra Ernsta Lubitscha, ki je v filmu *Težave v raji* (Trouble in Paradise, 1932) razigral svojo neizmerno zaupanje v oživljajočo fantazijo: v obeh filmih kraljuje humor; ta nam odkriva pravi značaj filma, ki se vrti okrog igre, nenehnega poigravanja in goljufanja, ki je daleč od socialne problematike svojega časa. Življenje je konec koncev le velika igra, v kateri ni povsem jasno, da naj bi bila poštenost nagrajena.

Guitry pojasnjuje svoj film kakor “štirideset let življenja človeka, ki so mu slaba dejanja prinesla srečo in katerega ta zapusti takoj, ko se hoče zanje obožiti”. Mlademu junaku, sinu pekarja iz Vaucusa, se usoda maščuje tisti dan, ko ukrade osem sujev iz družinske blagajne, da bi zanje kupil frnikule: oče ga za kazen pošlje v posteljo brez večerje.

Enajst zastrupljenih žrtev zapusti otroka, samega na svetu. Šepetanje vaščanov odkriva strašno resnico: “Če fantič ni mrtev, potem za krajo ni bil kaznovan!” In njegova vest mu šepeta: “Zato si lahko mislim, da so drugi mrtvi, ker so bili pošteni. Življenjska pot naše sirote bo potrdila te slutnje in njegovo prvo nesebično dejanje bo povzročilo njegov padec. Socialna kazen, ki se ga ne bo dotaknila z grenkobo. V resnici pa je igra mnogo dragocenejša kot njen ugled. Zato je trenutna goljufija, ki jo odkriva Guitry v paraleli laži in sanj, stalno obnavljanje življenjske radosti; ta fanta seznanja z intenzivnejšim in bolj samosvojim življenjem, ki je očarljivo in čudovito. Metafora, katere očarljivo moč odkriva filmska umetnost Sache Guitryja. Njeno bistvo nam idealno odkriva splet fantazij in sanj, celo mnogih zamenjav, ki prinašajo v zapletenost motiva ljubeznivost in sardončni humor, katerega Guitry tako sijajno obvlada!•

Prihodnjič

Joseph Mankiewitz: *Bosonoga grofica* (The Barefoot Contessa, 1954)

Hanif
Kureishi

MAVRIČNO ZNAMENJE

/in drugi spisi

prevedla Irena Duša in Boris Jukić

hanif kureishi: mavrično znamenje in drugi spisi

"Nočno snemanje. Vrsta zapuščenih hiš in trgovin z azbestnimi ploščami čez okna, pred njimi v okenskih posodah gorijo plameni, ki jih napajajo s plinom, in naj bi dajali vtis, da je soseščina v plamenih. Pred vsem tem eksplodirajo avtomobili, zraven stojijo gasilski tovornjaki, rešilci in poleg policije s ščiti še na dva dela razdeljena banda dvestotih statistik. Štiri kamere. Ogromno je, za britanski film, in brezhibno organizirano. Spomnim se scenarija: mislim, da tam piše približno takole: Nemiri se v ozadju nadaljujejo."

Pričujoči odlomek iz dnevnika o snemanju filma *Sammy in Rosie kavsata* (*Sammy in Rosie Get Laid*, 1987) je eno izmed tipičnih mest v Kureishijevih "zapisih o filmu", kjer iz neposredne izkušnje scenarista veje tisti duh, ki ga teorija ali praktični priročniki pogosto ošvrknejo z nekaj stavki. *Mavrično znamenje in drugi spisi* so namreč knjiga, v kateri film ni izgovor za opredelitev odnosa do sveta, pač pa je razmerje s svetom vzpostavljeno prek nastajanja filma, kot este(tsko-e)tične oblike, ki naj bi omogočala pretapljanje realne izkušnje v umetnost. Hanif Kureishi je namreč izrazilo "angažiran" ustvarjalec. In prav v tej dovolj splošni, če ne celo abstraktni opredelitvi se skriva ves tisti intelektualni naboj ter avtorska drža, ki je v sodobni filmski ustvarjalnosti "zahoda" prej redek, kakor samoumeven "odnos do sveta". Toda čeprav so prevedena Kureishijeva besedila iz del *London Kills Me* (1992) in *My Son the Fanatic* (1997) izšla kot četrti zvezek zbirke *Pokaži jezik: šola filmske pripovedi*, edicije scenaristične delavnice pod programskim vodstvom Zdravka Duše in mentorstvom Mihe Mazzinija, bi v generalni liniji nikakor ne mogli reči, da imamo pred sabo "klasični" scenaristični priročnik. Še celo trditev, da imamo opraviti s knjigo o filmu nasploh, bi bila tvegana, saj je edino, neposredno filmu namenjeno poglavje le tisto, iz katerega je izbran uvodni navedek. A takšen formalizem na sebi nima nikakršne bistvene teže. Dejstvo je, da se soočamo z izjemnim delom, ki suvereno priča o pomembnem segmentu filmske ustvarjalnosti, ki si za

predmet svoje obravnave jemlje v prvi vrsti "življenje kot tako"; politično, družbeno in kulturno življenje skozi neposredne izkušnje dvo-narodnostnega umetnika, ki se vsak dan spopada z nacionalističnimi, rasističnimi in ksenofobičnimi težnjami "sodobne" britanske družbe.

Hanif Kureishi, britansko-pakistanski dramatik, romanopisec, esejist, scenarist in režiser, v Sloveniji ni neznano ime. Pri nas je bilo moč videti filme *Moja lepa pralnica* (*My Beautiful Laundrette*, 1986), *Sammy in Rosie kavsata* ter *Moj fanatični sin* (*My Son the Fanatic*, 1997), prevedena pa sta bila tudi romana *Intimnost* in *Buda iz predmestja*. Zato nam ni neznana njegova temeljna idejna in tematska naravnost, ki se osredotoča na nekaj ključnih toposov, s katerimi je determinirana vsakdanjost mladega britanskega aktivista "nečiste krvi". V tem smislu besedila v *Mavričnem znamenju* predstavljajo logični segment Kureishijeve ustvarjalnosti in vznemirjajo predvsem s silovito čustveno zavzetostjo, s katero avtor "črpa iz življenja". Osupljiva je njegova nezamenljiva osebnostna prizadetost, ki ljudem in stvarim, bivajočim v njegovih umetniških stvaritvah, vdahne dušo in požene kri v vene. V takšnem kontekstu pa je zbir Kureishijevih spisov še kako pomembno "filmsko gradivo". Zapisi so namreč "dokumentaristični" prikaz konkretnih ljudi in situacij, ki so spodbudile umetniško imaginacijo in pognale avtorjeve ustvarjalne mehanizme. Besedila - z izjemo dnevniskega zapisa o realizaciji filma *Sammy in Rosie kavsata*, ščas, ki sem ga preživel s Stephenom', ki je logično zaključen opis ključnih faz v stvaritvenem procesu filma od prve verzije scenarija do zadnje verzije na celuloidu -, zbrana v pričujoči kompilaciji, so povečini fragmentarni opisi situacij, v katerih se je avtor zavedel določenega "eksistencialnega problema", in predstavljajo tematske zastavke, ki so svojo dopolnjeno literarno ali filmsko podobo dobili kasneje. Priča smo torej nekakšnemu "spominskemu" procesu iskanja virov in vzvodov, ki so pog(a)n(j)ali Kureishijevo avtorsko mašinerijo; soočeni smo s "surovo materijo", ki pa že v tej grobi obliki podaja neposredno refleksijo situacije ali dogodka. Zdi se, kot bi gledali v živo jedro, okrog katerega se bo telo šele zasnulo. Vendar nam avtor ne želi govoriti o svojem načinu ustvarjanja, temveč predvsem o dejstvih, ki so ga spodbudila, tako kot denimo "življenjska zgodba" mladega preprodajalca drog: "Silovitost, s kakršno je ta fant živel, ko je letal naokrog po bogatem mestu, kradel, prosjačil, se prerival, je bila izhodišče za London me ubija." Na povsem enak način pa lahko beremo "definicijo" rasizma kot ene Kureishijevih ključnih problematik - "Rasizem stopa v korak z razredno neenakostjo. Rasizem je med drugim nekakšna namišljena imenitnost, želja videti samega sebe kulturno in ekonomsko vzvišenega in želja to vzvišenost dejavno izkusiti in uživati skozi sovraštvo in nasilje." - ali refleksijo o popularni godbi kot osišču uporništva v njegovem delu kot celoti: "In tako so bile v Britaniji do srede šestdesetih let smeri fantastično spopolnjene glasbe punka in novega vala, severnjaškega soula, reggaea, hip-hopa, rapa, acid jazza in housa. Levica je nekako puritansko pogosto zavračala pop kot kapitalistično kašo, raje je slišala ljudsko in drugo štradicionalno' glasbo. Toda prav pop je bil tisti, ki je spregovoril o vsakdanjih izkušnjah in doživljajih veliko bolj natančno, z resničnim znanjem in duhovitostjo, kot recimo prav v tem obdobju britansko leposlovje. In ob leposlovju ne morete plesati." •

srdjan karanović: film kot družabna igra



foto: Jože Rehberger-Ogrin

Srdjan Karanović ni eden tistih režiserjev, ki posebej slovijo po takšnem ali drugačnem slogu, tej ali oni značilnosti, ki se ponavlja skozi njihov opus, ali takšni ali drugačni tematski obsesiji. To mu je ljubo in k temu tudi povsem načrtno teži. Od nekdaj je bil privrženec različnosti, drugačnosti, neponavljanja. Trudi se vedno znova presenetiti. Rad se pohvali, da mu je to tudi vedno uspevalo. Tako ne preseneča, da najbolj občuduje avtorje, *“ki so iz filma v film z lahkoto različni na vseh ravneh filmskega izražanja. Takrat vidim, da skozi svoje filme živijo, se razvijajo – kar pomeni, da so zmožni spreminjanja svojih pogledov, da imajo občudujoče veliko kreativne domišljije in filmskega znanja. Med takšne se vsekakor uvrščajo Jean Renoir, François Truffaut, John Huston, Louis Malle, Stanley Kubrick, Jean Luc Godard, Orson Welles in podobni ...”*. Dvakrat zapored se lotiti podobnega projekta, v kakršnem koli pogledu že, se Karanoviću zdi dolgočasno. To zanj ni več “igra”, ustvarjanje filmov pa razume predvsem kot igro, natančneje, “družabno igro”. Seveda vse to ne pomeni, da njegov opus ne premore sloga, značilnosti in avtorskih obsesij, le da te niso tako očitne.

Okolje

Karanović je pripadnik filmske generacije, avtorjev t.i. praške šole, ki je sredi sedemdesetih let s svojo pojavitvijo na nek način prevzela “prapor črnega filma” in uveljavila trend sodobnega filma. V tistem času so bile velike medrepubliške koprodukcije, na čelu s partizanskimi spektakli, zavoljo svoje relativne neuspešnosti na mednarodnem filmskem prizorišču (še največji uspeh je doživela *Bitka na Neretvi*, ki je bila leta 1969 v precej okleščeni različici nominirana za oskarja) in velikih proračunov v zatonu, “novi” ali “črni film” pa so državne oblasti prenehale tolerirati in so režiserjem onemogočale nadaljnja snemanja. Takrat so bili torej največji in najboljši filmi obeh smeri že posneti, kariere najbolj znanih režiserjev prejšnje generacije so že dosegle svoj vrhunec: Živojin Pavlović je že posnel *Prebujanje podgan* (Buđenje pacova, 1967), *Ko bom mrtev in bel* (Kad budem mrtav i beo, 1967) ter *Zasedo* (1969), Saša Petrović

Tri (1965) in *Zbiralce perja* (Skupljači perja, 1967) – oba sta bila nominirana za tujejezičnega oskarja –, Puriša Đorđević *Dekle* (Devojka, 1965), *Sen* (San, 1966) in *Jutro* (1967), Dušan Makavejev pa *Človek ni ptica* (Čovek nije tica, 1965), *Ljubezenski primer ali tragedija službenice PTT-ja* (Ljubavni slučaj ili Tragedija službenice PTT, 1967) ter *WR – misterij organizma* (WR – Misterije organizma, 1971). V prvi polovici sedemdesetih let se je tako jugoslovanski film, ki je konec šestdesetih veljal za eno boljših evropskih kinematografij, znašel v globoki krizi. To je bil eden poglavitnih razlogov, da so priložnost dobili mladi režiserji. Danes najbolj znani med njimi, Rajko Grlić, Goran Marković, Goran Paskaljević, Lordan Zafranović in Srdjan Karanović, v zlatih letih jugoslovanskega filma študentje praške FAMU, so na prelomu v osemdeseta leta s filmi, kot so denimo Zafranovičeva *Okupacija v 26 slikah* (Okupacija u 26 slika, 1978), Paskaljevičev *Čuvaj plaže v zimskem času* (Čuvar plaže u zimskom periodu, 1976), Karanovičev *Petrijin venec* (1980) in Grličev *Le enkrat se ljubi* (Samo jednom se ljubi, 1981), že predstavljali gonilno silo jugoslovanske kinematografije in jo z uspešnimi udeležbami svojih del na pomembnih mednarodnih festivalih ponovno vrisali na svetovni filmski zemljevid. Nova generacija naj bi se od prejšnjih razlikovala predvsem v tematskem pogledu, saj se je za razliko od vojnih filmov (umeščenih v preteklost) in filmov črnega vala (katerih zgodbe so potekale pretežno v predmestjih in na podeželju) bolj usmerila v sedanost, prizorišča filmskih zgodb pa so postala urbana.

Nekje vmes

Vendar to vsaj za Karanovića ne velja povsem. Čeprav je bil v sedemdesetih letih najbolj znan kot avtor TV serije *Na vrat na nos*, ki opisuje odraščanje prve povojne beograjske generacije, v katero sodi tudi sam, se njegovi takratni filmi dogajajo predvsem zunaj mest. Prvenec *Družabna igra* je (tako se zdi) umeščen nekam v predmestje. *Vonj poljskega cvetja* se dogaja pretežno na podeželju, ob reki, in tematsko med drugim prikazuje prav razlike v mentaliteti in načinu življenja med urbanim in ruralnim. *Petrijin venec* je v celoti postavljen na podeželje (in v preteklost) – enako velja tudi za *Virđžino* – ter v bližnje rudarsko mesto, katerega prebivalstvu še zdaleč ne bi mogli reči “mestno”. Karanović pravzaprav skozi celoten opus kombinira in “slalomira”, pa ne le med mestom in podeželjem, temveč tudi glede vrste drugih značilnosti, naprimer med igranim in dokumentarnim, naturšički in profesionalnimi igralci, velikim platnom in televizijo, tradicionalnim in modernim režijskim “pogledom”, problematiko mladih in konflikti zrelih oseb, videnjem žensk in moških, itd. Kot bi bil “nekje vmes” med vsemi temi in drugimi možnostmi in bi se vsake toliko podal v eno in naslednjič v drugo smer, ali pa obe (pogosto ter z opaznim užitek) združeval. Hkrati se pri Karanoviću zdi, da, profesionalac, kakršen je, pluje “nekje vmes” med avtorstvom in, pogojno rečeno, komercialnostjo, saj se prvemu nikoli ne prepusti do tiste mere, ko bi pozabil, komu je njegov film pravzaprav namenjen: pozorno pazi, da bi bil film razumljiv, gledljiv, tekoč, hkrati pa se ne želi odreči neki globlji, avtorski sporočilnosti. V ta namen tako pri konstrukciji zgodb svojih filmov (vedno je tudi scenarist ali koscenarist) uporablja princip “trnka”. *Vonj pojskega cvetja* je, kot meni Ranko Munitić, sestavljen iz treh plasti. Prva naj bi bil že pri francoskem novem valu in Felliniju – pa tudi marsikje drugod – prežvečen motiv “fatalnega junaka,



Petrijin venec

tragično odtujenega intelektualca moderne dobe”. Za to najočitnejšo, osnovno zgodbo se skriva druga raven, ki traja drugi dve tretjini filma in govori o velikih in presenetljivih odzivih okolice na, “tako se zdi, v širšem kontekstu ne preveč pomembno” odločitev posameznika, da ne bo več živel “po pravilih”. Tretja raven naj bi bila najpomembnejša. Gre za vrsto velikih planov skrivnostno zamišljenega glavnega protagonista Ivana Vasiljevića, ki je neke vrste “notranja armatura” Karanovičevega mozaika in hkrati, meni Munitić, razlog, zaradi katerega je film posnet. Trnek torej predstavlja predvsem prva in tudi druga raven, toda gledalcu se nanj niti ni treba ujeti, če se noče, saj mu ti dve plasti tudi brez poglobljanja v tretjo ponujata več kot dovolj za užitek pri ogledu filma.

Karanović uporablja tudi druge vrste trnkov. Pri *Na vrat na nos*, ki trnka sicer zaradi svoje tematske privlačnosti (odraščanje neke generacije) niti ne potrebuje, je to nostalgija, v katero je odeta serija. Ta pred ekrane pritegne tudi tiste generacije, ki jim serija ni namenjena (celo gledalce, ki se v času, v katerega je zgodba postavljena, še niso rodili). V *Za zdaj brez pravega naslova* je trnek takrat (in še danes) aktualna zgodba o prepovedani ljubezni protagonistov albanske in srbske nacionalnosti. Za njo se skriva precej širše in globlje sporočilo, mimo katerega ne more nihče, ki si film ogleda. V *Nekaj vmesnega* je trnek melodrama, torej osnovni zaplet med glavnima likoma (oziroma glavnimi tremi liki). Ta film je hkrati zanimiv zaradi neposrednega vsebinskega poigravanja z “vmesnim”, sicer v širšem pogledu, kot rečeno, značilnostjo celotnega Karanovičevega filmskega ustvarjanja. Zgodba se dogaja vmes, med Zahodom (kapitalizmom) in Vzhodom (socializmom) ter v času med mirom in vojno. Glavni ženski lik se nahaja vmes, med New Yorkom, odkoder prihaja, in Istanbulom, kamor je namenjen, ter med dvema moškima. Žanrsko gre za *nekaj vmesnega*, med

melodramo in romantično komedijo, čustvene zveze med protagonisti so nekje *vmes*, med ljubeznijo in prijateljstvom itd. "Želel sem, da bi bil film, če bi ga primerjali s pijačo, kot limonada, kateri je dodan grenak, močan alkohol," razlaga Karanović. V tem filmu je morda bolj kot pri katerem koli drugem tega avtorja očitna Karanovićeva "igra", hkrati pa je lep primer zmožnosti posneti široko dopadljiv, a še vedno avtorski film, kar režiser pojmuje kot "znanje obrti". Zdi se, da se Karanović, "državljan sveta", kot si pravi, tudi sam počuti "nekje vmes", na neki središčni točki, s katere ima pogled na vse. To za ustvarjalca seveda ni nič nenavadnega, je morda celo edino prav, vendar pa je pri tem avtorju dodatno poudarjeno, očitno. To je, morda ključ za razumevanje njegovega opusa.

Igrano vs. dokumentarno, naturščiki vs. poklicni igralci

Karanović je po opravljenem študiju pričel delati na TV Beograd, za katero je režiral veliko število najrazličnejših dokumentarcev in dokumentarnih serij. Pri tem je eksperimentiral z različnimi snemalnimi načini in režijskimi smermi, tako s *cinéma vérité*, *cinéma direct*, *living camera* in *camera stylo*. Ko je končno dobil priložnost posneti prvi celovečerec, ne čudi, da so pretekla eksperimentiranja v njem precej opazna. Tudi *Družabna igra* je bila pravzaprav nekakšen eksperiment, pri katerem je Karanović poskušal opraviti z najrazličnejšimi vplivi nanj kot ustvarjalca (na špici filma so celo naštet). Tem se jasno nikoli ni mogoče popolnoma izogniti, toda Karanović je poskusil novo poglavje svoje profesionalne filmske poti začeti karseda sveže, neobremenjeno. V filmu, "gotovo ne enem najboljših jugoslovanskih, zato pa vsekakor enem najradikalnejših", posnetem v petnajstih dneh, nastopajo samo naturščiki. Ti igrajo like, ki so si jih sami izbrali: vsak igra tisto, kar si je zaželel na avdiciji. V dobršni meri je šlo torej za improvizacijo, pri čemer Karanović danes vzbuja le, da si ni uspel izboriti petih dodatnih snemalnih dni in da se je v filmu "preveč ukvarjal s klasično dramaturgijo, melodramo, konec koncev pa so si naturščiki to želeli". Film se začne povsem dokumentarno: z vse

Jugoslavije izbrani naturščiki se predstavijo in povedo, koga si želijo igrati. Na podlagi njihovih želja oblikovana zgodba se nato prične. Prve sekvence preveva nadrealizem, ko mrtvi vstajajo in podobno. Gledalec se ves čas zaveda, da ne gleda pravih igralcev in "prave" zgodbe. Toda sčasoma se ta vse bolj "resni", naturščiki se, večinoma okorno, pa vendarle, zlivajo s svojimi liki in gledalec se naenkrat znajde v fikciji. Neopaznost tega prehoda morda spomni na Mallovega *Vanjo na 42. ulici* (*Vanya on 42nd Street*, 1994), kjer je prehod med prihodom igralcev na vajo in samo izvedbo igre prav tako zabrisan.

Glede na to, da se je Karanović med dolgoletnim snemanjem televizijskih dokumentarcev neprestano srečeval z "neigralci" in se tako dodobra naučil dela z naturščiki, niti ne čudi, da se je pri prvencu odločil prav zanje. Profesionalci in naturščiki (Ratko Tankosić, eden glavnih nastopajočih v *Družabni igri*, je kasneje naredil igralsko kariero) so zanj le "dve različni vrsti protagonistov, ki lahko ali pa ne ustrezajo nalogam igralcev v okviru režiserskega koncepta". Naturščike je uporabil v malodane vsakem svojem celovečercu, največkrat v kombinaciji s poklicnimi igralci. Kot primer velja še posebej omeniti *Vonj poljskega cvetja*, kjer profesionalci igrajo like, ki prihajajo iz mesta, naturščiki pa tiste s podeželja, kar dodatno pripomore k občutku polarnosti oziroma različnosti med obema okoljema kot eni od tematik filma.

Po *Družabni igri* je Karanović posnel srednjemetražec *Poglej me, nezvesta*, ki je bil, kot pravi avtor, nekakšen "popravni izpit", na katerem je odpravil vse, kar mu pri celovečernem prvencu ni bilo všeč. *Poglej me ...* je v resnici pravi nadrealistični biser, posnet v obliki dokumentarca, ki v celoti poteka po načinu uvodnih sekvenc *Družabne igre*. Slednje so morda celo bližje formi pravega dokumentarca (avdicija z resničnimi kandidati in začetek zgodbe, kjer je "igra" še očitna), zato pa *Poglej me ...* v svojem načinu vztraja do konca. Sledila je serija *Na vrat na nos*, ki prav tako vsebuje značilnosti dokumentarnega žanra, čeprav drugje: fotografije in arhivski posnetki (bojda dodani zaradi premajhnega proračuna) so celo njena "osnovna narativno-poetska armatura". V *Vonju poljskega cvetja* je dogajanje ob reki prav tako prikazano precej dokumentaristično, Munitić filmu celo pravi "dokumentarna pravljica", zato pa je naslednji film, *Petrijin venec*, precejšen odmik od te smeri. Lahko bi rekli, da predstavlja nekakšen eksces v Karanovićevem dotedanjem opusu, saj gre tako za tematsko kot oblikovno povsem drugačen projekt od prejšnjih (posnet je celo po literarni predlogi) in v njem težko najdemo elemente očitno dokumentarnega. Enako velja za *Nekaj vmesnega* in kasneje *Virdžino*, Karanovićev zaenkrat zadnji film, zato pa je *Za zdaj brez pravega naslova* ponovno mešanica obeh načinov (igranega in dokumentarnega). Tu je glavni protagonist režiser, ki snema dokumentarec o prepovedani ljubezni med Albanko in Srbom, in tako je film prepleten s kvazidokumentarnimi posnetki (uporabljene so bile najrazličnejše snemalne tehnike, filmski trak in video). Vsi ti igrani filmi, ki se tako ali drugače spogledujejo z dokumentarnim, pravzaprav vsak na svoj način pripadajo estetiki, med drugim značilni za Kino klub Beograd (katerega član je bil v mladih letih Karanović), ki je, pod vplivom francoskega novega vala, prevečala jugoslovanske celovečerce konec šestdesetih let. Karanović jo je vzel za svojo do tiste prave mere, ko zgolj služi – ne pa prevladuje – pri



Na vrat na nos

izgradnji lastne filmske pisave. Kot pri ničemer, se tudi tu ni pustil zanesti.

Tematika Karanovičevih pravljic

Karanovičevi filmi ali pravljice, kot jim pravi Munitić, vendarle vsebujejo neko skupno tematiko.

Pravljичnost je pravzaprav z njo v neposredni zvezi. Munitić jo utemeljuje s primeri: *Lekarnarica* govori o princesi, ki čepi v svojem modernem gradu in zunanji svet opazuje z očmi začudenega, izoliranega otroka; V *Družbeni igri* se mladi in stari skupaj podajo v skrivnostno avanturo, ki jo končajo s plovbo proti neznanim obalam; v *Poglej me, nezvesta* prebivalci svojo vas spremenijo v oder in zaigrajo v melodrami; Bane Bumar, grdi žabec iz *Na vrat na nos*, bo shušal in zrasel, toda v bleščečega princa se ne bo spremenil; v *Vonju poljskega cvetja* se ujetnik s tesnega kopnega poda na ladjo, da bi odjadral neznanu kam; ubogega dekleta v *Petrijinem vencu* življenje ne more tako zelo prizadeti, da ne bi z vedno novimi preizkušnjami postajala vse čistejša, blažja in zrelejša; V *Jagodah v grlu* preklete v čolnu odnese po reki – vse skupaj spominja na Had; zaljubljenca iz *Za zdaj brez pravega naslova* poigravanje s čarobnimi slikami (filmom) vse bolj oddaljuje drugega od drugega in od resnične čarobnosti; Virdžina pa je v istoimenskem filmu kot lepota v trdnjavi, sezidani iz surovih predsodkov svojih prednikov in greha. Vse to, ta pravljīčnost, je pravzaprav tisti osnovni trnek, ki ga Karanović vedno znova vrže.

Vsi ti filmi hkrati v sebi skrivajo vedno isto osnovno zgodbo oziroma tematiko: boj posameznika, da bi se potrdil in osamosvojil od družbenih spon. Lekarnarici družbeno okolje predstavlja mož; mladi v *Družbeni igri* se upirajo s pomočjo prestopništva; igralec v *Vonju* se skozi ves film bori in vztraja pri tem, da zaživi drugače, zanj bogatejše; prijatelji iz *Na vrat na nos* želijo vsak zase in na svoj način zrasti v može, torej posameznike; Petrija življenje sprejema takšno, kot je, toda nikoli niti za ped ne popusti, ko jo to poskuša spremeniti, ji vtisniti negativen pečat; v *Nekaj vmesnega* dva od treh protagonistov na novo premisla in spremenita svoj odnos do sveta in samih sebe, tretji, ki v to ni pripravljen, mora umreti; v *Za zdaj brez dobrega naslova* Albanka in Srb zbežita iz svojega okolja, da bi tako zaživela prepovedano ljubezen, režiser pa mora svojemu poklicu obrniti hrbet, da bi lahko ravnal po osebnih prepričanjih, nasprotnih tistim, ki jih goji njegovo okolje; v *Jagodah v grlu* so nekateri junaki iz *Na vrat na nos* sicer vdani v svojo usodo (in te odnese reka), drugi pa na razne načine izražajo globoko nezadovoljstvo zaradi kompromisov, ki so jih sprejeli, in zaradi družbe, ki je za to (delno) kriva, ter poskušajo obrniti nov list; v *Virdžini* pa je boj za samopotrditve zoper okolje še najbolj očiten in neposreden: dekle si končno izbori biti – dekle.

Moški in ženske, kamen in voda

Poleg osnovne tematike imajo Karanovičevi filmi še druge skupne lastnosti in ponavljajoče se obrazce, ki skupaj tvorijo specifičen svet tega scenarista in režiserja. Eden najbolj zanimivih oziroma izstopajočih se zdi način, kako Karanović obravnava moške in ženske. Tako kot je nagnjen k obravnavanju različnih generacij (kot zanimivost velja omeniti, da v uvodu v *Družbeno igro* enakovredno predstavljeni "starejši" v nadaljevanju filma v primerjavi z mladimi prevzamejo povsem podrejeno vlogo), se v nekaterih filmih bolj posveča ženskam, v drugih pa moškim. Lahko rečemo, da sta v Karanovičevem dosedanjem opusu

izrazito "moška filma" *Vonj poljskega cvetja* in *Na vrat na nos*, "ženska" pa *Petrijin venec* in *Virdžina*. Munitić Karanovičeve ženske povezuje predvsem z zemljo in kamnom kot simboloma trdnosti, stabilnosti, moške pa z vodo kot simbolom pretoka človeške eksistence ter nestalnosti želja in čustev. Petrija kljub vsenavzočnosti krute stvarnosti podeželja in surovosti rudarskega življenja starost pričaka z nasmehom, Virdžina pa si izbojuje pravi pravcati *happy end*. Ivan Visiljević se, po drugi strani, v *Vonju* med plovbo po reki spopada s težkimi eksistencialnimi dilemami, Bane Bumar v iskanju samega sebe v vsaki epizodi *Na vrat na nos* hodi prek mosta, reka odnese večino protagonistov v *Jagodah v grlu*. Zato, tako Munitić, zveze med moškimi in ženskami v Karanovičevih filmih ne uspevajo. Brez žena se vse ustavi, brez mož pa se življenje vendarle nekako nadaljuje.

Iz filma v film je opaziti vse večjo podjetnost Karanovičevih žensk. Lekarnarica življenje zgolj opazuje, Petrija ga le sprejema – sicer uspešno in pogumno, je močna, celo močnejša od vseh moških v filmu, toda vsa dejanja in spremembe prihajajo z njihove strani. Ona je sicer nosilni steber prikazanih razmerij z moškimi (morda je izjema njen odnos z gostilničarjem – Pavleta Vuisića si je pač težko predstavljati kot nestabilneža v pogojno rečeno podrejenem položaju, zato pa je že prestar, da bi, ko mu zaprejo gostilno, lahko začel znova), vendar so oni tisti, ki (večinoma) predstavljajo tisto "življenje", ki jo vedno znova prizadene, a ne pokonča. V tem smislu Petrija spominja na ženske v filmih Johna Forda. Tudi te so bile kot po pravilu steber in vez družine – spomnimo se samo mame iz Fordovih *Sadov jeze* (*The Grapes of Wrath*, 1940) –, vsakršna akcija pa je navadno prihajala s strani moških, še posebej če se je v bližini nahajal John Wayne. Tako Petrija. Dekleta iz *Na vrat na nos* so za razliko od nje povsem v drugem planu. Deset let kasneje v *Jagodah v grlu* sicer že precej napredujejo, si izborijo svoje mesto, vendar so v primerjavi z moškimi še vedno podrejene. Američanka v *Nekaj vmesnega* je sicer dejavna, aktivna, vendar veliko večji delež dejavnosti še vedno pričakuje od izbranega moškega. Poleg tega je



Vonj poljskega cvetja



Stvar srca



Družbna igra

čustveno nestabilna, ne ve točno, kaj želi. Virdžina pa, na začetku prav tako zmedena, končno vzame vajeti v svoje roke in si izbojuje mesto (spol), za katerega se je borila in ki ji tudi po pravici pripada.

Kar se moških tiče, sta takšni zmagi (ko gre za "njo", je poudarek na boju z okoljem, pri "njem" pa s samim seboj) še najbližje dva primera. Prvi je trenutek, ko Bane Bumbar v *Jagodah* svojega sina prepričuje, da ni njegov oče, in si s tem "kupi karto za kopno" (sicer bi ga namreč najverjetneje odneslo z ostalimi). Tu namreč Bane prvič ni sebičen in preobremenjen s samim sabo. Drugi pa je zaključek *Za zdaj brez dobrega naslova*, ko režiser "predmet" svojega dela, torej "prepovedana" ljubimca, začne obravnavati kot nekaj resničnega, toda le zato, ker se prične zavedati, da lahko zgodbo privede do srečnega konca le v resničnosti, na celuloиду pa ne. Znajde se v položaju, ko je prisiljen uvideti nemoč filma.

Epilog

Karanović se, še kako zaveda moči filma. Kako drugače pojasniti mojstrsko uporabo po vsej Jugoslaviji ljubljenih junakov serije *Na vrat na nos* za prikaz slepe ulice, v kateri se je znašla ne le njegova generacija, temveč tedanja jugoslovanska družba na sploh. Zopet je uporabil trnek, toda takrat je bil ta oster kot še nikoli. Pravzaprav se je spomnil edinega načina, s katerim bi dosegel takšen odziv gledalcev in kritike oziroma družbenokritično moč, kot je to skoraj dve desetletji prej uspevalo nekaterim filmom črnega vala (naprimer Pavlovičevi *Zasedi* in *WR – Misteriju organizma* Makavejeva). Ko so posamezni filmi kritizirali revolucijo in stanje po njej, so svoj nož zarivali v nekaj tedaj še svetega. Sredi osemdesetih let kaj takšnega ni bilo več mogoče – vsak je lahko govoril, kar je hotel (naprimer Diklićev lik v *Jagodah*). Vse, kar je Karanović želel družbeno in "individualno" kritičnega povedati, je prenesel na te like. Pred tem gledalci preprosto niso mogli zamižati. Bili so besni, priča so bili skrunitvi, toda sporočilo je prišlo do njih in Karanović je dosegel svoj namen. To lepo kaže na njegovo obvladovanje obrti, poznavanje medija, s katerim se ukvarja, predvsem pa – tako v scenarističnem kot v režijskem smislu – na velik profesionalizem in resnost, ki ob nadarjenosti poskrbi, da je (bil) še vsak film tega avtorja (vsaj) vreden ogleda, če si že ni prislužil posebnega mesta v zgodovini jugoslovanskega filma. •

Viri in literatura

- *Filmska enciklopedija*, Jugoslovanski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1986
- Franić M., Severin: *Korak napred, dva nazad*, *Sineast*, 67/68, 1986
- Franić M., Severin: *Mnogo starog, malo novog*, *Sineast*, 77/78, 1988
- Kadić, Vesko: *24 privatne sličice*, *Sineast*, 77/78, 1988
- Karanović, Srdjan: *Dete razvedenih* (iz *Dnevnika jednog filma*, 3), *Vreme*, 21. 11. 1998
- Karanović, Srdjan: *Neprirodna pojava* (iz *Dnevnika jednog filma*, 2), *Vreme*, 14. 11. 1998
- Karanović, Srdjan: *Ručni rad* (iz *Dnevnika jednog filma*, 1), *Vreme*, 7. 11. 1998
- Karanović, Srdjan; Munitić, Ranko: *Srdjan Karanović*, Centar film, Beograd; Prizma, Kragujevac; Slovenska kinoteka, Ljubljana; Zepter International, 2000
- Kosanović, Dejan; Tucaković, Dinko: *Stranci u raj*, Biblioteka Vek, Beograd, 1998
- Kunovski, Blagoja: *Film o filmu*, *Sineast*, 77/78, 1988.
- Kunovski, Blagoja: *Razgovor sa Srdjanom Karanovićem*, *Sineast*, 67/68, 1985-86
- Popović B., Petar: *Mašta, snovi, bajka...*, *Sineast*, 90/91, 1991-92
- Štaka, Aco: *Crni protiv belih lakova*, Oslobođenje, Sarajevo, 1986
- Volk, Petar: *Istorija jugoslovenskog filma*, Institut za film, Beograd; Partizanska knjiga, Beograd, 1986
- Volk, Petar: *Savremeni jugoslovenski film*, Univerzitet umetnosti Beograd; Institut za film, Beograd, 1983

1967

Stvar srca (čb, 10')
režija, scenarij Srdjan Karanović
igrajo Stanislava Bartošova,
Vlastimir Harapes
Zgodba o koncu neke ljubezni.

1968

Daj, nehaj
Ma nemoj/Neblni (čb, 11')
režija, scenarij Srdjan Karanović
igrajo Goran Marković, Marcela
Markovska

*Komedija o flirtu med
jugoslovanskim študentom v
Pragi in njegovo praško
kolegico. Film je Karanović
posnel kot študent tretjega
letnika praške FAMU.*

1970

Lekarnarica
Apotekarica (barvni, 30')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović (po motivih
pripovedi A.P.Čehova) igrajo
Jagoda Kaloper, Slobodan Cica-
Perović, Goran Marković,
Branislav Canak

*Osamljena in razočarana mlada
ženska neke noči spozna
mladeniča, ki ji vlije lažno
upanje v boljše življenje.*

1973

Družabna igra
Društvena igra (barvni, 75')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović, Rajko Grlić igrajo
Dušan Hudec, Ratko Tankosić,
Mirjana Tintar

*V časopisih širom Jugoslavije je
objavljena vest, ki na filmsko
avdicijo poziva vse
zainteresirane, ne glede na leta,
videz, poklic in bivališče. Na
podlagi prispelih sedem tisoč
pisem izberejo trideset junakov
za film, katerega zgodba bo
izvezena iz njihovih filmskih
želja.*

1974

Poglej me, nezvesta
Pogledaj me, nevernice (barvni,
40')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović, Miroslav Josić
Višnjić igrajo prebivalci vasi
Seleuš

*S črnim humorjem prežeta
pripoved o prijateljstvu,
ljubezni, zdomcih in zločinu.*

1975

Na vrat na nos
Grlom u jagode (TV serija; č/b,
barvni, 526')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović, Rajko Grlić
igrajo Aleksandar Berček,
Dragomir Cumić, Branko
Cvejić, Bogdan Diklić, Predrag-
Miki Manojlović, Olivera
Marković

*Epska zgodba o odraščanju in
dozorevanju prve meščanske
generacije po koncu druge
svetovne vojne.*

1977

Vonj poljskega cvetja
Miris poljskog cveća (barvni,
100')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović, Rajko Grlić
igrajo Ljuba Tadić, Aleksandar
Berček, Branko Cvejić, Sonja
Divac, Bogdan Diklić, Slobodan
Aligrudić, Miodrag
Radovanović

*Nezadovoljen nad situacijo
doma in v službi slavni
gledališki in filmski igralec
zapusti mesto in pobegne na
Donavo na obisk k staremu
prijatelju ladjarju. Družina,
prijatelji in sodelavci so
zaskrbljeni nad njegovim
početjem in iščejo razloge
njegov odhod. Pripoved se
vedno bolj zapleta in podvaja,
množi se število likov in
spreminja se vzdušje.
Kriminalka, ljubezenska
melodrama, zgodba o igralcu in
gledalcu filma obenem.*

1980

Petrijin venec
Petrijin venac (barvni, 102')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović (po romanu
Dragoslava Mihailovića) igrajo
Mirjana Karanović, Dragan
Maksimović, Pavle Vušić,
Olivera Marković, Marko
Nikolić, Dušan Tadić, Ljiljana
Krstić

*Spremljamo tragično usodo
nepismene vaščanke v odnosu s
tremi ljudmi, ki jih je v življenju
ljubila. Njena življenska pot je
razpeta med stvarnostjo,
sanjami, trpljenjem,
osamljenostjo, razočaranjem,
upanjem in ljubeznijo, da bi
naposled prerasla v neuničljiv
simbol človeške neuklonljivosti.
Pripoved se godi v majhnem
rudarskem mestecu in zaobjema
čas pred, med in po vojni.*



Nekaj vmesnega

1982

Nekaj vmesnega
Nešto između (barvni, 100')
režija Srdjan Karanović scenarij
S. Karanović, Milosav
Marinović, Andrew Horton
igrajo Caris Corfman, Predrag-
Miki Manojlović, Dragan
Nikolić, Renata Ulmanski,
Gorica Popović, Sonja Savić

*Sodobna pripoved o mladi
Američanki in njenem
ljubezenskem odnosu z dvema
Jugoslovanomoma. Trojica junakov
potuje skozi New York,
Beograd, Dubrovnik in
Istanbul v iskanju smisla
lastnega obstoja. Topel, duhovit
in spontan komentar na
protislovja zahodne in vzhodne
družbe.*

1985

Jagode v grlu
Jagode u grlu (barvni, 85')
režija, scenarij Srdjan Karanović
igrajo Branko Cvejić, Predrag-
Miki Manojlović, Mira Banjac,
Aleksandar Berček, Bogdan
Diklić, Gordana Marić, Gala
Videnović, Cune Gojković

*Zdi se, da je petnajst let po
zaključku šolanja dovolj dolga
doba, da si človek pride na
jasno, kaj hoče od življenja in
kaj od tega mu je do sedaj
uspelo narediti. Prijatelji iz
osnovnošolskih klopi se odločijo
priređiti zabavo na čast sošolcu
Mikiju Rubirozi, ki se je po
dolgem času vrnil iz tujine. V
zakajeni kavarni preživijo divjo
noč, začinjeno s spomini na
odraščanje v viharnih
šestdesetih. Podaljšek kultne TV
serije Na vrat na nos v obliki
celovečernega filma.*

1988

Za zdaj brez pravega naslova
Za sada bez dobrog naslova
(barvni, 87')
režija, scenarij Srdjan Karanović
igrajo Meto Jovanovski, Mira
Furlan, Boro Begović, Mira
Banjac, Eva Ras, Milivoje Tomić

*Mlad režiser bi rad posnel
dokumentarni film o nesrečni
ljubezni med srbskim delavcem
in Albanko na nemirnem
Kosovu. Romantični zvezi se po
robu postavljajo razlike v
tradiciji, veri in navadah ter
zaostrene politične razmere v
tem delu Jugoslavije. Absurden
preplet resničnosti in fikcije,
tragedije in komedije.*

1991

Virdžina (barvni, 101')
režija, scenarij Srdjan Karanović
igrajo Miodrag Krivokapić,
Slobodan Milovanović,
Vjenceslav Kapural, Ina
Gogalova, Sladjana Bebić,
Marta Keler, Igor Bjelan

*Družine brez moških potomcev
so se v predelih Jugoslavije
nekoč smatrale za prekleto in
obsojene na propad. Da bi s
sebe sprale urok, so morale
družine eno izmed hčera
poimenovati Virdžina. Film
pripoveduje zgodbo ene izmed
Virdžin, ki se ob koncu
devetnajstega stoletja rodi na
obali Jadranskega morja.*

srdjan karanović:

režiserji so vedno pametnejši od svojih filmov ...

živa emeršič-mali



Okoli njegovih otroških let so bile zbrane same filmske vile sojenice. Edini sin ustanovitelja in prvega direktorja Jugoslovenske kinoteke je že kot otrok spoznal magijo gibljivih slik. Komaj petnajstleten je posnel svoj prvi film s pomenljivim naslovom *Pozor, snemanje!* Od takrat se kamere, resnične ali simbolne, zanj niso več ustavile. V resnici postane tisto, kar mu je bilo usojeno, človek filma, režiser in scenarist. Učna doba ga vodi od beograjskega Pionirskega doma v tamkajšnji Filmski klub, od tam na FAMU, potem na TV Beograd in v filmske studije, zadnjih deset let pa v čakanju in pripravah na novi projekt preživlja deloma na ameriških vseučiliščih, kjer predava študentom filma, in mestom profesorja za filmsko režijo na beograjski Akademiji za

film. Tu in tam ga srečamo v žirijah mednarodnih festivalov, toda ocenjevanje drugih avtorjev ga ne veseli preveč.

Kariera, dolga presenetljivih 40 let, v kateri je sorazmerno malo filmov, toda vsak med njimi ima svoj presenetljivo zgovorni *raison d'etre*. Predstavljajo tudi leta uspehov, navdušenih gledalcev, vrsto domačih in tujih nagrad. In seveda tisti neoprijemljivi presežek, o katerem najbolj avtentično govori sam. Slovenska Kinoteka je v decembru 2000 gostila Karanovićevo retrospektivo, ki je obsegala vse njegove najpomembnejše igrane celovečerne filme (*Vonj poljskega cvetja*, *Petrijin venec*, *Nekaj vmesnega*, *Za zdaj brez pravega naslova*, *Virdjina*) kot tudi njegova

zgodnja kratka filma *Lekarnarica* in *Poglej me, nezvesta*, igrani prvenec *Družabna igra*, TV serijo *Na vrat na nos* in nekaj zgodnjih kratkih filmov.

Prva kompleksnejša misel, ki jo narekuje ogled tvojih "ranih radova", je, da te tista otroška radovednost še ni minila. Fascinacija s fenomenom sveta ...

Življenje me še vedno vznemirja s svojimi vsakodnevnimi "proizvodi", in dokler bom živ, bom tudi radoveden. Kot človeku, ki je zrasel s filmom, mi ta predstavlja življenje samo in ne samo poklic. Življenje je polno obratov in dram, ki so primerni za filmsko obdelavo. Svojim študentom vedno pravim, da je za film dobro vse tisto, kar za življenje ni, na primer žalost, trpljenje, vojne, migracije, nesrečne ljubezni, itd. Seveda nam tega ni treba v resnici preživeti in najbrž bi se tudi zame vse drugače obrnilo, če bi živel v mirni, skladni meščanski družini. Ali pa bi morda v njej občutil spore in spopade, ki bi me navdihnili za ustvarjanje. Spet drug problem pa je dejstvo, da deset let nisem posnel nobenega filma, zaradi česar sem seveda nezadovoljen in pogosto prav nesrečen.

Nekje si zapisal, da je pravi filmar kombinacija talenta, kar je stvar genov, torej dednosti, in vzgoje. Si predstavljaš, da bi počel v življenju kaj drugega, recimo pisal resno literaturo?

Ne morem si predstavljati, da bi v življenju počel kaj drugega. Moj oče Milenko Karanović, ki me je "okužil" z ljubeznijo do filma, me je poskušal odvrniti od njega in usmeriti v drug poklic. Sredi šestdesetih je postalo jasno, da film v Beogradu nima prihodnosti. Za državo in partijo je bila televizija mnogo pomembnejša, film pa se je obdržal bolj na osnovi neke inercije. To je postalo jasno tudi ob razpadu nekdanje Jugoslavije. Ko so se začela etnična čiščenja in vojne ter so nastajale nove države, mi je bilo jasno, da je razpadlo tudi nekdanje skupno tržišče in da se bo film v profesionalnem pogledu težko obdržal. Kljub temu mi ni padlo na pamet, da v Beogradu odprem prodajni kiosk, imel pa sem idejo o romanu. Vendar se bojim, da nimam dovolj časa, da bi dozorel kot pisec, in da mi literarni debut v teh letih ne pristoji. Pa tudi knjig je danes preveč, veliko več kot bralcev. V zadnjih desetih letih, v času bivanja v Ameriki, pa tudi potem, ko sem se vrnil v Beograd, sem napisal ogromno pisem. Zadnjič sem jih v računalniku seštel, skoraj tisoč jih je. Če bi imel prave skribomanske ambicije, bi v teh pismih zamenjal imena in jih sestavil v epistolarni roman. V resnici sem jih večino zbrisal.

Imaš avtorje, režiserje, ustvarjalce, ki jih prav posebej ceniš?

Na to vprašanje nikoli nisem maral odgovarjati. Zdi se mi poniževalno, da bi razvrščal druge avtorje kot konje na dirki. Seveda obstaja vrsta filmov, ki jih cenim. Toda če bi poskušal navesti nekatere od režiserjev, bi pozabil na druge in bi se počutil krivega. Rad imam neodvisne in izvirne ustvarjalce iz vseh svetovnih kinematografij. Sem uvrščam tudi filme iz hollywoodskega sistema. Ne maram pa imitacije hollywoodskih filmov in depersonalizacije avtorjev. To je seveda posledica globalizacije, saj Amerika subtilno vsiljuje kulturne standarde nam vsem. Tudi pri nas prav žalostno delujejo filmi, ki oponašajo "žanrske" ameriške modele, ne da bi vedeli, kako in zakaj so nastali.

Živiš v Beogradu, predavaš, pišeš. Hodiš v kino? Hodim, najraje sam. Nikoli ne grem kar tako, ampak gledam filme, za katere mislim, da so pomembni in mi zmorejo ponuditi vsaj kanček novega. Če tega ne

najdem, gledam, kako je postavljena luč ali miksana glasba. Sledim igri igralcev. Če me film dolgočasi, preprosto odidem iz kina. Ne zmorem tega, kar počnejo kritiki, da bi gledal več filmov na dan. Če mi je kak film všeč, hočem samo o njem razmišljati nekaj dni.

Kot Beograjčan si imel velik privilegij, da si iz prve roke sodoživljal genezo beograjske šole dokumentarnega filma, iz katere se je rodil jugoslovanski črni val. Dokumentarnost je tudi zate predstavljala polje raziskave in eksperimenta. Po študiju na FAMU sem nekaj let delal na televiziji Beograd, za katero sem posnel 70 dokumentarnih oddaj. Vadil sem vse žanre in možnosti, da bi se izuril kot režiser. Takrat sem se zaljubil in avtentičnost, nepopolnost in sproščeno "klepetavost" ljudi, ki sem jih smenal. Nikoli nisem občutil želje, da se vmešam v njihova življenja in misli, v določenem trenutku pa se mi je ta želja po "rekonstrukciji" realnosti vendar porodila. Iz nje so nastali filmi *Družabna igra*, *Poglej me, nezvesta*, kasneje pa *Vonj poljskega cvetja* in *Za zdaj brez dobrega naslova*.

Tvoj prvi celovečerni film *Družabna igra* je primer hibrida, ki si ga sam poimenoval diletantski nadrealizem. Gre za zgodbo v zgodbi, nastalo na osnovi oglasa v časopisu, ki sta ga dala z Rajkom Grličem. Ljudje, ki so se javili na oglas za snemanje, so v resnici nastopali v svojih lastnih zgodbah ... Z Rajkom sva sestavila scenarij, ki je bil bolj podoben libretu. Potem sem nastopajoče pustil, da govorijo, kar sami želijo. Seveda sem dodajal in odzema, posegal vmes ... Želel sem, da ta film deluje čim bolj "lumpenproletarsko", rustikalno in neobdelano. To se mi je zdelo zelo avtentično, beograjsko, balkansko.

S tem filmom menda nisi bil najbolj zadovoljen in naj bi bil celo edini tvoj film, ki ga želiš še enkrat posneti. Posneli smo ga v samo petnajstih dneh. Nobenih podobnih izkušenj ni bilo, zato sem še kasneje ugotovil, da takšen pristop zahteva dodatne rešitve v pogledu mizanscene, kadriranja, itd. In da je določen naivni nadrealizem ustežnejši od neizkušene realizma. Takrat sem posnel najboljše kadre in scene, ki so na začetku in na koncu filma. Producenta sem prosil, naj mi omogoči še pet dni snemanja, da presnamem srednji del in ga postavim bolj "odbito". Ni mi dovolil, ker se nam je mudilo na puljski festival. Zaradi tega mi je še danes žal, film bi lahko bil zabavnejši, kompaktnější in udarnejši. Zato bi ga želel ponovno posneti, morda v drugem mestu ali celo državi. Danes vem, da je to bil v bistvu koncept, ki se je pred nedavnim pojavil pod uradnim nazivom "trash".



Poglej me, nezvesta



Za zdaj brez dobrega naslova

Ta dvojna dispozicija filma v filmu ti je bila očitno zelo pri srcu, saj si jo še bolj dosledno speljal v svojem naslednjem filmu, *Poglej me, nezvesta*, ki je v bistvu tragična, toda v svoji filmski vizualizaciji znotraj filma komična črna drama o ljubosumju in umoru. Samo na videz je podobno, v resnici je v tem filmu vse drugače. Naturščiki so se gibali po označenih linijah in govorili naučeno besedilo. Režiserska in igralska improvizacija sta skrčeni na minimum, za razliko od *Družabne igre*, kjer sta bili "zakon". To je bilo eno od mojih najlažjih snemanj, saj nismo imeli nikakršnih ambicij po gledanosti, nagradah ali festivalskih nagradah. Snemali smo z lahkoto, ne da bi se bali. Isti orkester nam je igral tudi zvečer v umazanem motelu, kjer smo vsi skupaj stanovali. Film so predvajali na TV Beograd kot dramo in je izzval mešane odzive. Od navdušenja do prezira, kar je dobro, saj verjamem v star pregovor, da "se samo za dobrim konjem dviga prah". To je moj edini film, za katerega nisem nikoli in nikjer dobil nobene nagrade. Kljub temu ga imam rad.

Samo leto kasneje si za beograjsko televizijo začel snemati serijo *Na vrat na nos*. V sedemdesetih je veljala za kulturno gledanje cele generacije, danes pa je še vedno presenetljivo sveža, njena dramaturška zgradba, postavitve likov, zapleti in psihologija delujejo kot popoln "soap".

Na dramsko strukturo serije *Na vrat na nos* sem zelo ponosen. Tu sva bila z Rajkom Grličem zelo spretna, če sem malo neskromen. Z današnje perspektive je videti kot "postmoderna" pred postmoderno. Z Rajkom sva scenarij pisala leto dni in od tega živela. Danes je to nemogoče. Serija je imela dvojno naracijo, najprej neko rdečo nit, ki jo je povezovala, in samostojno obliko za vsako epizodo. Izumila sva "ohlapni ljubezenski trikotnik", ki pa ni premogel dovolj prostora za neko globljo psihologijo. Zato sva zavestno šla v nekaj, čemur danes rečemo "soap opera". Ponosen sem na to serijo, tudi na etiketo "soap". Zakaj pa ne? Spoštujem vse žanre in slogovne opredelitve, če imajo svoj smisel v celovitem delu.

Za film *Vonj poljskega cvetja*, ki je bil v Cannesu uvrščen v sekcijo *Štirinajst dni režiserjev* in mimogrede snel še prestižno nagrado kritikov FIPRESCI, si napisal 12 verzij scenarija.

Za mene je scenarij "kruh z devetimi skorjami". Pred začetkom pisanja veliko razmišljam in sanjam. Potem začnem pisati, dokler ne padem "ven". Potem spet pišem in spet padem "ven". Brišem toliko kot pišem. Končno verzijo scenarija pustim odležati, dajem jo kolegom in prijateljem v branje ter natančno spremljam njihove pripombe. Potem spet začnem proces pisanja in vse se vrti v novem krogu do začetka snemanja. Presledki med verzijami so včasih celo

pomembnejši od pisanja. V tem času živim naprej svoje življenje in na projekt gledam drugače. V povprečju je vsak moj film doživel tri do štiri verzije scenarija. Absolutni rekorder je *Vonj poljskega cvetja*, za katerega sem napisal, z Rajkom ali sam, kar 12 verzij. Vse skupaj je bilo tudi zaradi nasprotovanja umetniškega sveta Centar filma. Prepričan sem, da preveč pisanja tudi ni dobro, saj se neke osnovne vrednosti scenarija lahko na tej poti izgubijo. V vsaki profesionalni kinematografiji bi morali obstajati dramaturgi ali izkušeni "bralci scenarijev", ki morajo biti scenaristu pomemben korektiv.

Petrijin venec je bil tvoj odmik iz mesta v ruralno, tradicionalno okolje srbske vasi. Spomnim se, kako me je ta film v kinu dobesedno sesul z nepričakovanim emocionalnim nabojem. Petrija je bila tisto leto zakon, in z njo Mirjana Karanović. Tebi pa je šla zmaga v Pulju, aplavzi v Benetkah... Zaljubljen sem se v roman Dragoslava Mihailovića in takoj sem skušal iz tega narediti TV serijo v desetih epizodah. Ker mi TV Beograd ni dala denarja, sem svoj projekt spremenil v film. Takrat mi je bilo že dosti poigravanja z naturščiki in mojega "novoustanovljenega" žanra dokumentarne drame. Ruralna zgodba o Petriji mi je bila istočasno blizu in daleč – pomenila je izziv! Ne glede na to, da so mnogi kritiki menili, da gre za konvencionalno zadevo, je bilo to snemanje takrat za mene največji možni eksperiment. Na splošno imam rad izzive, rad delam nekaj novega, kar je totalno različno od vsega, kar sem delal dotlej.

Urbana melodrama *Nekaj vmesnega* je bil tvoj najbolj gledani film. Če pustiva ob strani njegovo izjemno dopadljivost in zvezdniško bleščavo – bi pritrtil ocenam, da je šlo v navidez lahkotni zgodbi o ljubzenskem trikotniku za napoved dramatičnih nesporazumov na Balkanu, ki so kulminirali v napadih NATA na Jugoslavijo?

Tudi ta film je bil svojevrsten eksperiment. Hotel sem prikazati nekaj problemov svoje generacije, strah pred resnično ljubeznijo. Ta film je lažna melodrama, ker ne gre za pravo ljubezen, ampak za igro in flirt, ki se po naključju končata tragično. Ta nekaj vmes sem filmsko izkoristil kot prikaz Jugoslavije v času, ko je v zraku visel strah pred vojno. Ta strah je bil takrat nekaj absurdnega, danes pa deluje kot zla slutnja in napoved vojnih dohodkov. Zakaj pa ne? Glavno je, da film živi in da se ga da gledati, pa čeprav v malce drugačnem kontekstu, kot sem si ga takrat zamislil. Za film je zelo pomembno, da živi in traja več kot samo eno sezono.

Za zdaj brez dobrega naslova je tvoj najbolj političen film. Spet si se, po pravih filmih, odločil za kombinacijo žanrov, struktur, igralcev in naturščikov, notranjih in zunanjih pogledov, vse v hoteni grobi montaži, kot fingirani dokumentarec o Romeu in Juliji na Kosovu. In to dobri dve leti pred razpadom Juge!

To je v prvi vrsti film o manipulaciji, ki smo ji bili priča v prejšnji Jugoslaviji. Zato je film koncipiran na nekaj različnih dramaturških in estetskih ravneh. Problem Kosova in etničnih skupnosti je bil bolj sredstvo kot cilj in je dejansko eden od dveh osnovnih ravni. V nekem smislu je to tudi moj edini res političen film, v katerem sem na relativno preprost način poskušal sublimirati norost tistega časa in prostora. Seveda si nisem mogel niti predstavljati, da bo na Kosovu prišlo do takšnih grozot, ki jim na žalost še ni videti konca.



kinematografiji skoraj idealno. Tu je Filmski sklad, država skrbi za redno letno finančno podporo, tu so razpisi za scenarije in relativno stabilna proizvodnja. Za nas je to nedosegljivo. Občasni problemi z denarjem, dejstvo, da scenariji, denar ali film zamujajo ali se odlagajo, je normalno povsod po svetu, skoraj obvezno je vsakdanji spremljevalec tega norega, toda čudovitega poklica. Edino, kar me po malem moti, je dejstvo, da slovenski filmi naslavljajo premajhen krog gledalcev, celo v Sloveniji, da se ne potrudijo dovolj, da bi bili zanimivi tudi za občinstvo vsaj v Evropi, če že ne po svetu. Malce več prilagodljivosti, dinamičnosti in ekonomičnosti bi mojim kolegom pomagalo, da ustvarijo več in boljše filme.

Misel iz naslova tega intervjuja še drži?

Ko je film enkrat končan, še dolgo razmišljam o njem. Sem naredil vse tako, kot sem si želel? Ideje in rešitve se še kar porajajo, ampak film je končan, "zaklenjen", kot pravijo v Ameriki. Nič več ne morem narediti zanj, čeprav bi si želel. To je hud občutek. Še vedno se mi rojevajo kakšne dobre ideje za film *Na Vrat na nos*, ki sem ga posnel pred petindvajsetimi leti. To je popolnoma nesmiselno, celo idiotsko, ampak tako je. Prav zato nerad gledam svoje stare filme. Potem se živciram in trpim, dvomim v svoje režiserske sposobnosti. Prepričan sem, da nisem nobena izjema. Nobenemi smrtniku, ki sem ga spoznal, ni bilo dano, da bi svoj film posnel še enkrat od začetka, toda drugače. Takšne stvari so se dogajale nekim genijem v bivši Sovjetski zvezi. Slišal sem, da je Tarkovski ponovno posnel *Stalkerja*! Ta sijajni, čudoviti film, ki ga vsi poznamo, je v resnici druga verzija! Prva mu ni bila všeč, pa je prepričal producenta, da posnamejo novo. Ne vem, če to drži, toda zase vem, da bi, vsaj teoretično, vse svoje filme posnel na novo. Zato zelo spoštujem nekatere režiserje, ki so, po mojem mnenju, posneli zelo neumne in nesmiselne filme. Ko se z njimi pogovarjam o čemerkoli, mi je takoj jasno, da so mnogo pametnejši od svojih filmov. Zato jih lahko spoštujem, celo rad jih imam lahko.

Srdjan Karanović skuša za scenarij z naslovom Lesk v obeh že nekaj časa pridobiti več koproducentov, med njimi tudi Slovenijo. Če mu bo uspelo, bo to njegov osmi celovečerec.

Pregled tvojih filmov končujeva s tvojim zaenkrat zadnjim, največjim filmom, *Virđžina*. Fenomenalen film, resno mislim. Etnološko natančen, filmsko dosleden v slogovni vizualizaciji arhetipskega niča med nebom in zemljo. Vsak detalj sodi na svoje mesto. Zgodba je kot grška tragedija, katarzična. Ti seveda veš, kakšen film si želel posneti in na kakšne kompromise si moral pristati.

Virđžina je bil moj najbolje pripravljen in načrtovan film. Potem pa so se na nas zrušili dogodki, od kninske "balvan revolucije" do zimskega vremena. O tem sem napisal knjigo z naslovom *Dnevnik jednog filma*. Meni in ekipi se je zdelo, da se je vse zarotilo proti nam in da ta film snemamo v nasprotju z življenjem, zgodovino in naravo. Seveda je v njem vrsta kompromisov, vendar sem glede na svoje izkušnje in z odlično ekipo uspel speljati osredno idejo. Zaradi zapletov s koproducenti so danes vse kopije tega filma samo v Parizu in je pri nas na voljo samo na VHS kaseti..

Za vse svoje filme si sam pisal scenarije, večinoma izvirne, tu in tam po predlogah. Ali že pri nastajanju scenarija veš, kako boš kaj posnel? Tvoji filmi vzbujajo vtis ne samo raznolikosti vsebine, ampak tudi pristopa, filmske obravnave, uporabe posameznih elementov, vse skupaj je tam namenoma in zelo premišljeno. Je tako?

Ko pišem scenarij, že razmišljam o režiji. Ko začnem režirati, seveda tu in tam še spreminjam scenarij, dodajam ali krajšam dialoge. Pisanje in režiranje sta zame isto delo in prav zato sem za vsak film potreboval veliko časa. Z izkušnjami je prišlo tudi zaupanje v načrtovanje čim večjega števila podrobnosti. Vedno bolj zaupam "racionalni orkestraciji" filma, katerega končni cilj je seveda čustvo, emocija. Ne bežim od improvizacije, vendar je zame samo sladka začimba, ki lahko izboljša sceno ali film, ne more pa ga narediti. Vse svoje filme sem posnel po scenarijih, ki sem jih tudi napisal, sam ali s sodelavci. Prav zaradi takšnega načina dela sem drugačen od kolegov iz moje generacije in zato bo tudi moj opus brez dvoma krajši od njihovih.

Film je univerzalna, globalna umetnost, njegovi protagonisti so državljani sveta. So tvoje izkušnje v tujini močno vplivale nate?

Če vse skupaj seštejem, sem zunaj rodnega Beograda preživel dvanajst let. Potoval sem po svetu in se skušal zaradi raznih vzrokov vživeti v druga okolja, London, Praga, Združene države Amerike. Najprej je bila želja, da bi se naučil tujih jezikov, da bi se izobrazil, da čim več vidim in doživim. Kasneje se je to spremenilo v beg od balkanskih vojn, strahot in sramote. Rezultat teh različnih potovanj je žalosten. V Beogradu se počutim kot tujec. Zelo malo mojih someščanov ima podobne življenjske izkušnje in doživetja. Pogosto se mi zdi, da s svojim izkušnjami in znanjem domačemu okolju sploh nisem potreben, ker so ljudje obsedeni s problemi, ki so meni osebno neznani ali preveč oddaljeni.

Kaj pa Slovenija kot "nekaj vmes"? Položaj tudi pri nas ni ravno rožnat, produkcija zastaja na vseh koncih, Akademija je v primežu med finančno stisko in pričakovanji celih generacij nadebudnih filmarjev... V Slovenijo sem potoval že kot otrok, zato mi je v duhovnem smislu nekako blizu. To gre celo tako daleč, da sem si nekoč, in to počnem še danes, predstavljal, da bom nekega dne tukaj živel in delal. Iz beograjske perspektive je stanje v slovenski

AVTORJI ČLANKOV

BASKAR, Nil
V petek zvečer
slovenski film 2000
3,4/2000 (str. 12)
"Virtualni vzdnoazijski kino":
Johnnie To in ostali
orientalni žanr
5,6/2000 (str. 30)
Pesaro, Jacques Doillon
festival
7,8/2000 (str. 19)

CERELS, Edwin
Duhovni glasovi Aleksandra
Sokurova
avtor: Sokurov
3,4/2000 (str. 18)

ČAKALIČ, Aleš
Memento mori: Šesti čut
kritika
1,2/2000 (str. 25)
David Fincher³
avtor: David Fincher
3,4/2000 (str. 26)

DUBOIS, Philippe
Navpični pogled ali transformacije
pokrajine
pogled
5,6/2000 (str. 16)

DOGIĆ, Sabina
Mike Leigh
intervju
9,10/2000 (str. 10)

EMERŠIČ-MALI, Živa
Steve Buscemi, kralj neodvisnih
intervju
9,10/2000 (str. 14)

GAMS, Miša
Ženske v Bergmanovih filmih: Molk,
Persona, Kriki in šepetanja
kinoteka
3,4/2000 (str. 38)

KLOPČIČ, Matjaž
Potovanje v Italijo
kako razumeti film
1,2/2000 (str. 32)
Dogodek v Šanghaju
kako razumeti film
3,4/2000 (str. 44)
Razkošje v travi
kako razumeti film
5,6/2000 (str. 45)
Lola Montes
kako razumeti film
7,8/2000 (str. 36)
Andreju Hiengu v spomin
memento
9,10/2000 (str. 34)
Glasbeni salon: Satyajit Ray in
filmska publika zahoda
kako razumeti film
9,10/2000 (str. 36)

MEDEN, Jurij:
julien: donkey boy
film leta
1,2/2000 (str. 2)
Porno film
slovenski film 2000
3,4/2000 (str. 8)

Poročilo o študentskih filmih
študentski filmi
3,4/2000 (str. 13)
Ujeti čas Aleksandra Sokurova
avtor: sokurov
3,4/2000 (str. 22)
Klub golih pesti
avtor: david fincher
3,4/2000 (str. 29)
Novi japonski horror
orientalni žanr
5,6/2000 (str. 34)
Werner Herzog
slovar cineastov
7,8/2000 (str. 48)
Nemo, zvočno, digitalno
esej
9,10/2000 (str. 20)

MEDER, Thomas
Umetnost na preHITEVALNEM pasu:
film?
umetnost in kino
5,6/2000 (str. 8)

MODIC, Max
Vesoljski kavboj Clint Eastwood
kritika
9,10/2000 (str. 26)

NAGLIČ, Anja
Fantoche 1999 vs. Leipzig 1999
festival
1,2/2000 (str. 16)

PAJKIĆ, Nebojša
Nicholas Ray
slovar cineastov
3,4/2000 (str. 48)

PELKO, Stojan
Buena Vista Social Club
film leta
1,2/2000 (str. 3)
Široko zaprte oči
dosje: kubrick
1,2/2000 (str. 36)
Naše pesmi, njegove sanje
branje – Michel Chion: Glasba v filmu
3,4/2000 (str. 37)

POHAR, Nejc
Dom svobode
slovenski film 2000
3,4/2000 (str. 10)
Človeštvo
kritika
3,4/2000 (str. 32)
Čarovnica iz Blaira
kritika
5,6/2000 (str. 38)

POPEK, Simon
A Simple Plan
film leta
1,2/2000 (str. 4)
Berlinale 2000
festival
1,2/2000 (str. 14)
Stanley Kubrick
slovar cineastov
1,2/2000 (str. 40)
Slovenska pomlad, končno
uvodnik
3,4/2000 (str. 3)
Epska širina Michaela Manna
avtor: michael mann
3,4/2000 (str. 24)
Cannes 2000
festival
5,6/2000 (str. 22)
Takshi Miike & Sabu: žanrska
nekonvencionalnost z Japonske
ekranove perspektive
5,6/2000 (str. 36)
Robert Bresson

slovar cineastov
5,6/2000 (str. 49)
Samira Makhmalbaf
ekranove perspektive
7,8/2000 (str. 6)
Louis Feuillade
slovar cineastov
9,10/2000 (str. 48)

PRASSEL, Igor
Fantoche 1999 vs. Leipzig 1999
festival
1,2/2000 (str. 16)
Nick Park – genij plastelinske
animacije
animacija
7,8/2000 (str. 24)
Izola 2000: 1. festival slovenske
filmske animacije
animacija
9,10/2000 (str. 33)

ŠKAFAR, Vlado
Veter nas bo odnesel s seboj
film leta
1,2/2000 (str. 5)
Alexander Payne, Wes Anderson
ekranove perspektive
1,2/2000 (str. 12)
O resnici intime
dosje: kubrick
1,2/2000 (str. 38)
Locarno 2000: slovo
festival
9,10/2000 (str. 2)
Naomi Kawase
ekranove perspektive
9,10/2000 (str. 18)

ŠPRAH, Andrej
Čudovito življenje
film leta
1,2/2000 (str. 6)
Dominique Villain: Montaža
branje
1,2/2000 (str. 24)
Mokuš
slovenski film 2000
3,4/2000 (str. 6)
Tehnološka ali teleološka revolucija?
tehno
5,6/2000 (str. 11)
D-day: visoka šola dokumentarnega
filma
esej
9,10/2000 (str. 22)

ŠTEFANČIČ jr., Marcel
Budget job – pregled B režiserjev (I.)
žanr
7,8/2000 (str. 40)
Budget job – pregled B režiserjev (II.)
žanr
9,10/2000 (str. 40)

uredništvo
Petdeset perspektiv za 21. stoletje
perspektive
1,2/2000 (str. 11)
Naš izbor na 11. LIFFU
ekranove perspektive
7,8/2000 (str. 2)
Benetke 2000
festival
7,8/2000 (str. 8)

VALENTINČIČ, Mateja
Somrak: čutnost forme, občutljivost
materije
film leta
1,2/2000 (str. 7)
Otar Iosseliani – gruzijski filmski
poet
avtor: iosseliani
1,2/2000 (str. 20)
Jebiga

slovenski film 2000
3,4/2000 (str. 4)
Hanna A. W. Slak
intervju
3,4/2000 (str. 14)
Novi stari Laokoon
branje – Rudolf Arnheim: Film kot
umetnost
7,8/2000 (str. 35)
Paradiž obstaja, podoba postaja, film
zaostaja – serendipičnost Petra
Greenaway
intervju
9,10/2000 (str. 6)

VALIČ, Denis
Veter nas bo odnesel s seboj
film leta
1,2/2000 (str. 8)

VAN DAELE, Koen
Harmony Korine
ekranove perspektive
3,4/2000 (str. 16)

VRDLOVEC, Zdenko
Sezona '99
film leta
1,2/2000 (str. 9)
Nepopisan list
slovenski film 2000
3,4/2000 (str. 9)

WEBER, Sebastian
Časovne elipse: med umetnostjo in
filmom
umetnost in kino
5,6/2000 (str. 6)

ZAJC, Melita
Matrika, Široko zaprte oči, Somrak
film leta
1,2/2000 (str. 10)
Oči, da ne vidijo
dosje: kubrick
1,2/2000 (str. 35)
Za ponavljanje v teoriji
uvodnik
5,6/2000 (str. 2)
High-tech, low-human, move me
umetnost in kino
5,6/2000 (str. 4)

**ORIGINALNI NASLOVI
FILMOV**

A
A le verticale de l'été – 5,6/2000
(str. 23)
(Tran Anh Hung)
American Beauty – 3,4/2000 (str. 34)
(Sam Mendez)
American Pie – 3,4/2000 (str. 33)
(Paul Weitz)
Anna and the King – 5,6/2000
(str. 44)
(Andy Tennant)
Animal Factory – 5,6/2000 (str. 29)
(Steve Buscemi)
Any Given Sunday – 7,8/2000
(str. 32)
(Oliver Stone)
Apostle, The – 1,2/2000 (str. 26)
(Robert Duvall)
Audition – 5,6/2000 (str. 36)
(Takashi Miike)
Austin Powers: The Spy Who
Shagged Me – 1,2/2000 (str. 26)
(M. Jay Roach)

B
Baba – 9,10/2000 (str. 4)
(Whang Shuo)
Bad ma ra khabad bord – 1,2/2000
(str. 5), 1,2/2000 (str. 8)

(Abbas Kiarostami)
Beach, The – 5,6/2000 (str. 43)
(Danny Boyle)
Before Night Falls – 7,8/2000
(str. 16)
(Julian Schnabel)
Big Daddy – 1,2/2000 (str. 31)
(Dennis Dugan)
Big Momma's House – 7,8/2000
(str. 33)
(Raja Gosnell)
Blair Witch Project, The – 5,6/2000
(str. 38)
(Daniel Myrick, Eduardo Sanchez)
Blue Streak – 1,2/2000 (str. 31)
(Les Mayfield)
B. Monkey – 7,8/2000 (str. 26)
(Michael Radford)
Bone Collector, The – 1,2/2000
(str. 31)
(Phillip Noyce)
Bowfinger – 1,2/2000 (str. 26)
(Frank Oz)
Boys Don't Cry – 3,4/2000 (str. 33)
(Kimberly Pierce)
Branca de neve – 7,8/2000 (str. 17)
(Joao César Monteiro)
Bread and Roses – 5,6/2000 (str. 27)
(Ken Loach)
Bringing Out the Dead – 5,6/2000
(str. 42)
(Martin Scorsese)
Brother – 7,8/2000 (str. 10)
(Takeshi Kitano)
Buena Vista Social Club – 1,2/2000
(str. 3)
(Wim Wenders)

C
Cecil B. Demented – 5,6/2000
(str. 27)
(John Waters)
Central do Brasil – 1,2/2000 (str. 27)
(Walter Salles)
Chambre des magiciennes, La – 1,2/
2000 (str. 15)
(Claude Miller)
Chicken Run – 7,8/2000 (str. 27)
(Peter Lord, Nick Park)
Cider House Rules, The – 3,4/2000
(str. 33)
(Lasse Hallstrom)
Cités de la plaine – 5,6/2000 (str. 26)
(Robert Kramer)
Code inconnu – 5,6/2000 (str. 26)
(Michael Haneke)
Coyote Ugly – 9,10/2000 (str. 32)
(David McNally)

D
Dancer in the Dark – 5,6/2000 (str. 22)
(Lars von Trier)
Dayereh – 7,8/2000 (str. 8)
(Jafar Panahi)
Deep Blue Sea – 1,2/2000 (str. 27)
(Renny Harlin)
Destinées sentimentales, Les – 5,6/
2000 (str. 28)
(Olivier Assayas)
Deuce Bigalow: Male Gigolo – 7,8/
2000 (str. 33)
(Mike Mitchell)
Dinosaur – 9,10/2000 (str. 32)
(Eric Leighton, Ralph Zontag)
Dogma – 5,6/2000 (str. 41)
(Kevin Smith)
Dolce – 7,8/2000 (str. 14)
(Aleksandr Sokurov)
Double Jeopardy – 3,4/2000 (str. 36)
(Bruce Beresford)
Drole de Felix – 1,2/2000 (str. 14)
(Olivier Ducastel, Jacques
Martineau)

E
East is East – 9,10/2000 (str. 31)
(Damien O'Donnell)

Election – 1,2/2000 (str. 12)
(Alexander Payne)
End of Affair, The – 5,6/2000
(str. 42)
(Neil Jordan)
End of Days – 1,2/2000 (str. 30)
(Peter Hyams)
Entre las piernas – 9,10/2000 (str. 28)
(Manuel Gomez Pereira)
Erin Brockovich – 5,6/2000 (str. 41)
(Steven Soderbergh)
Eye of the Beholder – 7,8/2000
(str. 31)
(Stephan Elliott)
Eyes Wide Shut – 1,2/2000 (str. 10)
(Stanley Kubrick)

F
Fast Food, Fast Women – 5,6/2000
(str. 25)
(Amos Kollek)
Faute a Voltaire, La – 7,8/2000
(str. 11)
(Abdel Kechiche)
Fight Club, The – 3,4/2000 (str. 29)
(David Fincher)
**Fils de deux meres ou comedie de
l'innocence** – 7,8/2000 (str. 14)
(Raul Ruiz)
Final Destination – 9,10/2000
(str. 28)
(James Wong)
Flintstones in Viva Rock Vegas, The
– 7,8/2000 (str. 34)
(Brian Levant)
Fucking Åmål – 1,2/2000 (str. 28)
(Lukas Moodysson)

G
Gladiator – 5,6/2000 (str. 41)
(Ridley Scott)
Glanceurs et la glaneuse, Les – 5,6/
2000 (str. 25)
(Agnes Varda)
Goddess of 1967, The – 7,8/2000
(str. 17)
(Clara Law)
Gods and Monsters – 5,6/2000
(str. 40)
(Bill Condon)
Gohatto – 5,6/2000 (str. 29)
(Nagisa Oshima)
Golden Bowl, The – 5,6/2000
(str. 28)
(James Ivory)
Gummo – 3,4/2000 (str. 16)
(Harmony Korine)

H
Happiness – 1,2/2000 (str. 29)
(Todd Solondz)
Happy, Texas – 3,4/2000 (str. 36)
(Mark Illsley)
Helden in Tirol – 1,2/2000 (str. 26)
(Niki List)
High Fidelity – 7,8/2000 (str. 33)
(Stephen Frears)
Himalaya – l'enfance d'un chef –
9,10/2000 (str. 28)
(Eric Valli)
Hollow Man – 7,8/2000 (str. 29)
(Paul Verhoeven)
Holy Smoke – 5,6/2000 (str. 44)
(Jane Campion)
Hotaru – 9,10/2000 (str. 3)
(Naomi Kawase)
House of Mirth, The – 9,10/2000
(str. 5)
(Terence Davis)
How the Grinch Stole Christmas –
9,10/2000 (str. 32)
(Ron Howard)
Humanité, L' – 3,4/2000 (str. 32)
(Bruno Dumont)
Hurricane, The – 5,6/2000 (str. 42)
(Norman Jewison)

I
Inferno – 7,8/2000 (str. 34)
(John G. Avildsen)
In the Mood for Love – 5,6/2000
(str. 24)
(Wong Kar-wai)
Inventario Balcanico – 9,10/2000
(str. 5)
(Yervant Gianikian, Angela Ricci
Lucchi)
I Thought I Was Seeing Convicts –
9,10/2000 (str. 4)
(Harun Farocki)

J
Jeanne d'Arc – 3,4/2000 (str. 34)
(Luc Besson)
Jonas et Lila, à demain – 9,10/2000
(str. 4)
(Alain Tanner)
Julien: donkey boy – 1,2/2000 (str. 2)
(Harmony Korine)

K
Keeping the Faith – 7,8/2000 (str. 33)
(Edward Norton)
Kid, The – 9,10/2000 (str. 32)
(Jon Turteltaub)
Kikujiro no natsu – 3,4/2000 (str. 34)
(Takeshi Kitano)
Krieger und die Kaiserin, Der – 7,8/
2000 (str. 11)
(Tom Tykwer)

L
Lake Placid – 7,8/2000 (str. 29)
(Steve Miner)
Let's Talk About Sex – 1,2/2000
(str. 31)
(Troy Beyer)
Liam – 7,8/2000 (str. 15)
(Stephen Frears)
Little Voice – 5,6/2000 (str. 44)
(Mark Herman)
Liulian piao piao (Durian durian) –
7,8/2000 (str. 12)
(Fruit Chan)
Lola Montes – 7,8/2000 (str. 36)
(Max Ophüls)

M
Magnolia – 1,2/2000 (str. 15), 9,10/
2000 (str. 28)
(Paul Thomas Anderson)
Man on the Moon – 1,2/2000
(str. 15), 5,6/2000 (str. 40)
(Miloš Forman)
Marana simhasanam – 7,8/2000
(str. 3)
(Murali Nair)
Matrix, The – 1,2/2000 (str. 10)
(Larry & Andy Wachowski)
Memento – 7,8/2000 (str. 9)
(Christopher Nolan)
Me, Myself & Irene – 7,8/2000 (str. 27)
(Bobby & Peter Farrelly)
Merci pour le chocolat – 7,8/2000
(str. 9)
(Claude Chabrol)
Mifune's sidste sang – 1,2/2000
(str. 27)
(Søren Kragh-Jacobsen)
Million Dollar Hotel, The – 1,2/2000
(str. 15)
(Wim Wenders)
Mission, The – 5,6/2000 (str. 30)
(Johnnie To)
Mission: Impossible II – 7,8/2000
(str. 29)
(John Woo)
Mission to Mars – 5,6/2000 (str. 43)
(Brian de Palma)
Monday – 5,6/2000 (str. 36)
(Sabu)
**Mr. Death: The Rise and Fall of Fred
A. Leuchter** – 1,2/2000 (str. 14)
(Errol Morris)

Mundo grúa – 7,8/2000 (str. 2)
(Pablo Trapero)
Muse, The – 7,8/2000 (str. 30)
(Albert Brooks)
Music of the Heart – 5,6/2000
(str. 44)
(Wes Craven)
My Generation – 7,8/2000 (str. 17)
(Barbara Kopple)

N
Nannan nünü – 7,8/2000 (str. 4)
(Liu Bingjian)
Nebeska udica – 3,4/2000 (str. 35)
(Ljubiša Samardžić)
Nina de tus ojos, La – 7,8/2000
(str. 26)
(Fernando Trueba)
Ninth Gate, The – 7,8/2000 (str. 26)
(Roman Polanski)
Noites – 7,8/2000 (str. 14)
(Claudia Tomaz)
No quarto da Vanda – 9,10/2000
(str. 3)
(Pedro Costa)
Noting Hill – 5,6/2000 (str. 43)
(Roger Michell)
Nurse Betty – 5,6/2000 (str. 28)
(Neil LaBute)
Nutty Professor II: The Klumps –
9,10/2000 (str. 31)
(Peter Segal)

O
O Brother, Where Art Thou? – 5,6/
2000 (str. 27)
(Joel Coen)
Otesanek – 7,8/2000 (str. 18)
(Jan Švankmajer)
Outside Providence – 9,10/2000
(str. 28)
(Michael Corrente)

P
Patriot, The – 7,8/2000 (str. 30)
(Roland Emmerich)
Perfect Storm, The – 7,8/2000
(str. 34)
(Wolfgang Petersen)
Persona – 3,4/2000 (str. 38)
(Ingmar Bergman)
Pollock – 7,8/2000 (str. 15)
(Ed Harris)
Possible Worlds – 7,8/2000 (str. 15)
(Robert Lepage)

R
Random Hearts – 1,2/2000 (str. 31)
(Sydney Pollack)
Ratcatcher – 7,8/2000 (str. 4)
(Lynne Ramsay)
Requiem for a Dream – 5,6/2000
(str. 24)
(Darren Aronofsky)
Ressources humaines – 7,8/2000
(str. 3)
(Laurent Cantet)
Ring, The – 5,6/2000 (str. 34)
(Hideo Nakata)
Ring 2, The – 5,6/2000 (str. 34)
(Hideo Nakata)
Ring 0: The Birthday – 5,6/2000
(str. 34)
(Norio Tsuruta)
Road Trip – 9,10/2000 (str. 30)
(Todd Phillips)
Romeo Must Die – 7,8/2000 (str. 34)
(Andrzej Bartkowiak)
Rozi ke zhan shodam – 7,8/2000
(str. 12)
(Marzieh Meshkini)
Rules of Engagement – 7,8/2000
(str. 32)
(William Friedkin)
Runaway Bride – 1,2/2000 (str. 28)
(Garry Marshall)

Running Out of Time – 5,6/2000 (str. 30)
(Johnnie To)
Rushmore – 1,2/2000 (str. 13)
(Wes Anderson)

S

Seom – 7,8/2000 (str. 12)
(Kim Ki-duk)
Shaft – 9,10/2000 (str. 30)
(John Singleton)
Shanghai Gesture – 3,4/2000 (str. 44)
(Josef von Sternberg)
Shanghai Noon – 9,10/2000 (str. 30)
(Tom Dey)
Shiri – 7,8/2000 (str. 31)
(Je-kyu Kang)
Siam Sunset – 1,2/2000 (str. 29)
(John Polson)
Sib – 7,8/2000 (str. 6)
(Samira Makhmalbaf)
Sibirskij tsiryulnik – 1,2/2000 (str. 28)
(Nikita Mihalkov)
Simple Plan, A – 1,2/2000 (str. 4)
(Sam Raimi)
Sin nombre, Los – 7,8/2000 (str. 30)
(Jaume Balagueró)
Sixth Sense, The – 1,2/2000 (str. 25)
(M. Night Shyamalan)
Sleepy Hollow – 5,6/2000 (str. 40)
(Tim Burton)
Small Time Crooks – 7,8/2000 (str. 16)
(Woody Allen)

Sombre – 1,2/2000 (str. 7)
(Philippe Grandrieux)
Space Cowboys – 9,10/2000 (str. 26)
(Clint Eastwood)
Splendor in the Grass – 5,6/2000 (str. 45)
(Elia Kazan)
Stigmata – 7,8/2000 (str. 32)
(Rupert Wainwright)
Stir of Echoes – 7,8/2000 (str. 26)
(David Koepf)
Story of Us, The – 7,8/2000 (str. 34)
(Rob Reiner)
Straight Story, The – 3,4/2000 (str. 35)
(David Lynch)
Stuart Little – 3,4/2000 (str. 36)
(Rob Minkoff)
Suzaku – 7,8/2000 (str. 3)
(Naomi Kawase)

T

Takhte siah – 5,6/2000 (str. 25)
(Samira Makhmalbaf)
Talented Mr. Ripley, The – 1,2/2000 (str. 15), 3,4/2000 (str. 35)
(Anthony Minghella)
Teaching Mrs. Tingle – 7,8/2000 (str. 28)
(Kevin Williamson)
Testing democracy – 7,8/2000 (str. 13)
(Mohsen Makhmalbaf)
13th Warrior, The – 1,2/2000 (str. 29)
(John McTiernan)
This Year's Love – 7,8/2000 (str. 28)
(David Kane)
Three Kings – 5,6/2000 (str. 44)
(David O. Russel)
Tigger Movie, The – 7,8/2000 (str. 34)
(Jun Falkenstein)
Tilsammans – 7,8/2000 (str. 13)
(Lukas Moodysson)
Time Code – 9,10/2000 (str. 5)
(Mike Figgis)
Točkovi – 7,8/2000 (str. 28)
(Djordje Milosavljević)
Todo sobre mi madre – 1,2/2000 (str. 30)

(Pedro Almodóvar)
Tomas est amoureux – 7,8/2000 (str. 13)
(Pierre-Paul Renders)
Toy Story 2 – 3,4/2000 (str. 35)
(John Lasseter)
28 Days – 5,6/2000 (str. 44)
(Betty Thomas)
Tystnaden – 3,4/2000 (str. 38)
(Ingmar Bergman)

V

Viaggio in Italia – 1,2/2000 (str. 32)
(Roberto Rossellini)
Virgen de los sicarios, La – 7,8/2000 (str. 16)
(Barbet Schroeder)
Viskningar och rop – 3,4/2000 (str. 38)
(Ingmar Bergman)

W

Wandafaru raifu – 1,2/2000 (str. 6)
(Hirokazu Kore-eda)
What Lies Beneath – 9,10/2000 (str. 30)
(Robert Zemeckis)
Wo de fu qin mu qin – 1,2/2000 (str. 14)
(Zhang Yimou)
World Is Not Enough, The – 1,2/2000 (str. 30)
(Michael Apted)

X

Xilu Xiang – 9,10/2000 (str. 3)
(Fruit Chan)
X Men – 9,10/2000 (str. 29)
(Bryan Singer)

Y

Yards, The – 5,6/2000 (str. 26)
(James Gray)
Yi Yi – 5,6/2000 (str. 23)
(Edward Yang)

Z

Zhantai – 7,8/2000 (str. 10)
(Jia Zhangke)

SLOVENSKI DISTRIBUCIJSKI NASLOVI FILMOV

A

Alpski junak – 1,2/2000 (str. 26)
(Niki List)
Ameriška pita – 3,4/2000 (str. 33)
(Paul Weitz)
Anna in kralj – 5,6/2000 (str. 44)
(Andy Tennant)
Apostol – 1,2/2000 (str. 26)
(Robert Duvall)
Austin Powers: Vohun, ki me je nategnil – 1,2/2000 (str. 26)
(M. Jay Roach)
Avdicija – 5,6/2000 (str. 36)
(Takashi Miike)

B

B. Monkey – 7,8/2000 (str. 26)
(Michael Radford)
Bogataš iz Rushmora – 1,2/2000 (str. 13)
(Wes Anderson)
Bogovi in pošasti – 5,6/2000 (str. 40)
(Bill Condon)
Bowfinger – 1,2/2000 (str. 26)
(Frank Oz)
Brezglavi jezdec – 5,6/2000 (str. 40)
(Tim Burton)
Brez povratka – 9,10/2000 (str. 28)
(James Wong)
Bruc iz province – 9,10/2000 (str. 28)
(Michael Corrente)

Buena Vista Social Club – 1,2/2000 (str. 3)
(Wim Wenders)

Č

Čarovnica iz Blaira – 5,6/2000 (str. 38)
(Daniel Myrick, Eduardo Sanchez)
Čudovito življenje – 1,2/2000 (str. 6)
(Hirokazu Kore-eda)
Človek z lune – 1,2/2000 (str. 15), 5,6/2000 (str. 40)
(Miloš Forman)
Človeški zakladi – 7,8/2000 (str. 3)
(Laurent Cantet)
Človeštvo – 3,4/2000 (str. 32)
(Bruno Dumont)

D

Dekle tvojih sanj – 7,8/2000 (str. 26)
(Fernando Trueba)
Deuce Bigalow: moški žigolo – 7,8/2000 (str. 33)
(Mike Mitchell)
Deveta vrata – 7,8/2000 (str. 26)
(Roman Polanski)
Dinozaver – 9,10/2000 (str. 32)
(Eric Leighton, Ralph Zondag)
Dobre mrhe – 9,10/2000 (str. 32)
(David McNally)
Dogma – 5,6/2000 (str. 41)
(Kevin Smith)
Dogodek v Sanghaju – 3,4/2000 (str. 44)
(Josef von Sternberg)
Dom svobode – 3,4/2000 (str. 10)
(Sašo Podgoršek)

E

Erin Brockovich – 5,6/2000 (str. 41)
(Steven Soderbergh)

F

Fantje ne jočejo – 3,4/2000 (str. 33)
(Kimberly Pierce)

G

Gladiator – 5,6/2000 (str. 41)
(Ridley Scott)
Glasba mojega srca – 5,6/2000 (str. 44)
(Wes Craven)
Glasbeni salon – 9,10/2000 (str. 36)
(Satyajit Ray)
Glavna postaja – 1,2/2000 (str. 27)
(Walter Salles)
Globoka modrina – 1,2/2000 (str. 27)
(Renny Harlin)
Grinch – 9,10/2000 (str. 32)
(Ron Howard)
Gummo – 3,4/2000 (str. 16)
(Harmony Korine)

H

Happy, Texas – 3,4/2000 (str. 36)
(Mark Illsley)
Himalaja – 9,10/2000 (str. 28)
(Eric Valli)
Hipnoza – 7,8/2000 (str. 26)
(David Koepf)
Hiša velike mame – 7,8/2000 (str. 33)
(Raja Gosnell)
Hišni red – 3,4/2000 (str. 33)
(Lasse Hallstrom)
Hitra hrana, hitre ženske – 5,6/2000 (str. 25)
(Amos Kollek)
Hotel milijon dolarjev – 1,2/2000 (str. 15)
(Wim Wenders)
Hurikan – 5,6/2000 (str. 42)
(Norman Jewison)

I

Ivana Orleanska – 3,4/2000 (str. 24)
(Luc Besson)

J

Jabolko – 7,8/2000 (str. 6)
(Samira Makhmalbaf)
Jake, Brian in Ana – 7,8/2000 (str. 33)
(Edward Norton)
Jaz, Irene in jaz – 7,8/2000 (str. 27)
(Bobby & Peter Farrelly)
Jebiga – 3,4/2000 (str. 4)
(Miha Hočevar)
julien: oslovski deček – 1,2/2000 (str. 2)
(Harmony Korine)

K

Kikujiro – 3,4/2000 (str. 34)
(Takeshi Kitano)
Klub golih pesti – 3,4/2000 (str. 29)
(David Fincher)
Kokoške na begu – 7,8/2000 (str. 27)
(Peter Lord, Nick Park)
Kolesa – 7,8/2000 (str. 28)
(Djordje Milosavljević)
Konec afere – 5,6/2000 (str. 42)
(Neil Jordan)
Kremenčkovi – viva Rock Vegas – 7,8/2000 (str. 34)
(Brian Levant)
Kriki in šepetanja – 3,4/2000 (str. 38)
(Ingmar Bergman)
Krog – 7,8/2000 (str. 8)
(Jafar Panahi)

L

Lekcija za gospo Tingle – 7,8/2000 (str. 28)
(Kevin Williamson)
Lepota po ameriško – 3,4/2000 (str. 34)
(Sam Mendez)
Letošnja ljubezen – 7,8/2000 (str. 28)
(David Kane)
Lola Montes – 7,8/2000 (str. 36)
(Max Ophüls)

M

Magnolija – 1,2/2000 (str. 15), 9,10/2000 (str. 28)
(Paul Thomas Anderson)
Matrica – 1,2/2000 (str. 10)
(Larry & Andy Wachowski)
Med tvojimi nogami – 9,10/2000 (str. 29)
(Manuel Gomez Perreira)
Med življenjem in smrtjo – 5,6/2000 (str. 42)
(Martin Scorsese)
Mifune – 1,2/2000 (str. 27)
(Søren Kragh-Jacobsen)
Mirno jezero – 7,8/2000 (str. 29)
(Steve Miner)
Misija na Mars – 5,6/2000 (str. 43)
(Brian de Palma)
Misija: nemogoče II – 7,8/2000 (str. 29)
(John Woo)
Mišek Stuart Little – 3,4/2000 (str. 36)
(Rob Minkoff)
Mokuš – 3,4/2000 (str. 6)
(Andrej Mlakar)
Molk – 3,4/2000 (str. 38)
(Ingmar Bergman)
Moški moški ženska ženska – 7,8/2000 (str. 4)
(Liu Bingjian)
Mož brez telesa – 7,8/2000 (str. 29)
(Paul Verhoeven)
Možje X – 9,10/2000 (str. 29)
(Bryan Singer)
Mulc – 9,10/2000 (str. 32)
(Jon Turteltaub)
Muza – 7,8/2000 (str. 30)
(Albert Brooks)

N

Nadarjeni gospod Ripley – 1,2/2000 (str. 15), 3,4/2000 (str. 35)

(Anthony Minghella)
Najina zgodba – 7,8/2000 (str. 34)
(Rob Reiner)
Nebeška vaba – 3,4/2000 (str. 35)
(Ljubiša Samardžić)
Neimenovani – 7,8/2000 (str. 30)
(Jaume Balagueró)
Nemirna srca – 1,2/2000 (str. 31)
(Sydney Pollack)
Nepopisan list – 3,4/2000 (str. 9)
(Jane Kavčič)
Notting Hill – 5,6/2000 (str. 43)
(Roger Michell)

O
Obala – 5,6/2000 (str. 43)
(Danny Boyle)
Očka po sili – 1,2/2000 (str. 31)
(Dennis Dugan)
Opoldanski obračun – 9,10/2000
(str. 30)
(Tom Dey)
Oropaj policijsko postajo – 1,2/2000
(str. 31)
(Les Mayfield)
28 dni – 5,6/2000 (str. 44)
(Betty Thomas)

P
Patriot – 7,8/2000 (str. 30)
(Roland Emmerich)
Pekel – 7,8/2000 (str. 34)
(John G. Avildsen)
Persona – 3,4/2000 (str. 38)
(Ingmar Bergman)
Plesalka v temi – 5,6/2000 (str. 22)
(Lars von Trier)
Pobegla nevesta – 1,2/2000 (str. 28)
(Garry Marshall)
Podganar – 7,8/2000 (str. 4)
(Lynne Ramsey)
Pokaži mi ljubezen – 1,2/2000
(str. 28)
(Lukas Moodysson)
Ponedeljek – 5,6/2000 (str. 36)
(Sabu)
Porno film – 3,4/2000 (str. 8)
(Damjan Kozole)
Pot domov – 1,2/2000 (str. 14)
(Zhang Yimou)
Potopljene sence – 9,10/2000 (str. 30)
(Robert Zemeckis)
Potovanje v Italijo – 1,2/2000
(str. 32)
(Roberto Rossellini)
Pravica do umora – 3,4/2000 (str. 36)
(Bruce Beresford)
Prestol smrti – 7,8/2000 (str. 3)
(Murali Nair)

R
Razkošje v travi – 5,6/2000 (str. 45)
(Elia Kazan)
Razpoložena za ljubezen – 5,6/2000
(str. 24)
(Wong Kar-wai)
Resnična zgodba – 3,4/2000 (str. 35)
(David Lynch)
Road Trip – 9,10/2000 (str. 30)
(Todd Phillips)
Romeo mora umreti – 7,8/2000
(str. 34)
(Andrzej Bartkowiak)

S
Seksualne čvekarije – 1,2/2000
(str. 31)
(Troy Beyer)
Shaft – 9,10/2000 (str. 30)
(John Singleton)
Shiri – 7,8/2000 (str. 31)
(Je-kyu Kang)
Sibirski brivec – 1,2/2000 (str. 28)
(Nikita Mihalkov)
Skozi oko zasledovalca – 7,8/2000
(str. 31)
(Stephan Elliott)

Somrak – 1,2/2000 (str. 7)
(Philippe Grandrieux)
Sončni zahod v Siamu – 1,2/2000
(str. 28)
(John Polson)
Sreča – 1,2/2000 (str. 29)
(Todd Solondz)
Stigmata – 7,8/2000 (str. 32)
(Rupert Wainwright)
Suzaku – 7,8/2000 (str. 3)
(Naomi Kawase)
Sveti dim – 5,6/2000 (str. 44)
(Jane Campion)
Svet igrač 2 – 3,4/2000 (str. 36)
(John Lasseter)
Svet žerjavov – 7,8/2000 (str. 2)
(Pablo Trapero)

Š
Šesti čut – 1,2/2000 (str. 25)
(M. Night Shyamalan)
Široko zaprte oči – 1,2/2000 (str. 10)
(Stanley Kubrick)

T
Tiger in medvedek Pu – 7,8/2000
(str. 34)
(Jun Falkenstein)
Tihi glas – 5,6/2000 (str. 44)
(Mark Herman)
Trčeni profesor II: Klumpovi – 9,10/
2000 (str. 31)
(Peter Segal)
Trenutki odločitve – 7,8/2000
(str. 32)
(William Friedkin)
Trije kralji – 5,6/2000 (str. 44)
(David O. Russel)
Trinajsti bojevnik – 1,2/2000 (str. 29)
(John McTiernan)

V
Vesoljski kavboji – 9,10/2000
(str. 26)
(Clint Eastwood)
Veter nas bo odnesel s seboj – 1,2/
2000 (str. 5), 1,2/2000 (str. 8)
(Abbas Kiarostami)
Vihar vseh viharjev – 7,8/2000
(str. 34)
(Wolfgang Petersen)
Volitve – 1,2/2000 (str. 12)
(Alexander Payne)
V petek zvečer – 3,4/2000 (str. 12)
(Danijel Sraka)
Vse in še svet – 1,2/2000 (str. 30)
(Michael Apted)
Vse o moji materi – 1,2/2000 (str. 30)
(Pedro Almodóvar)
Vzhod je vzhodno – 9,10/2000
(str. 31)
(Damien O'Donnell)

Z
Začetek konca – 1,2/2000 (str. 30)
(Peter Hyams)
Za vsako ceno – 7,8/2000 (str. 32)
(Oliver Stone)
Zbiralec kosti – 1,2/2000 (str. 31)
(Phillip Noyce)
Zvestoba do groba – 7,8/2000
(str. 33)
(Stephen Frears)

REŽISERJI / OSEBE

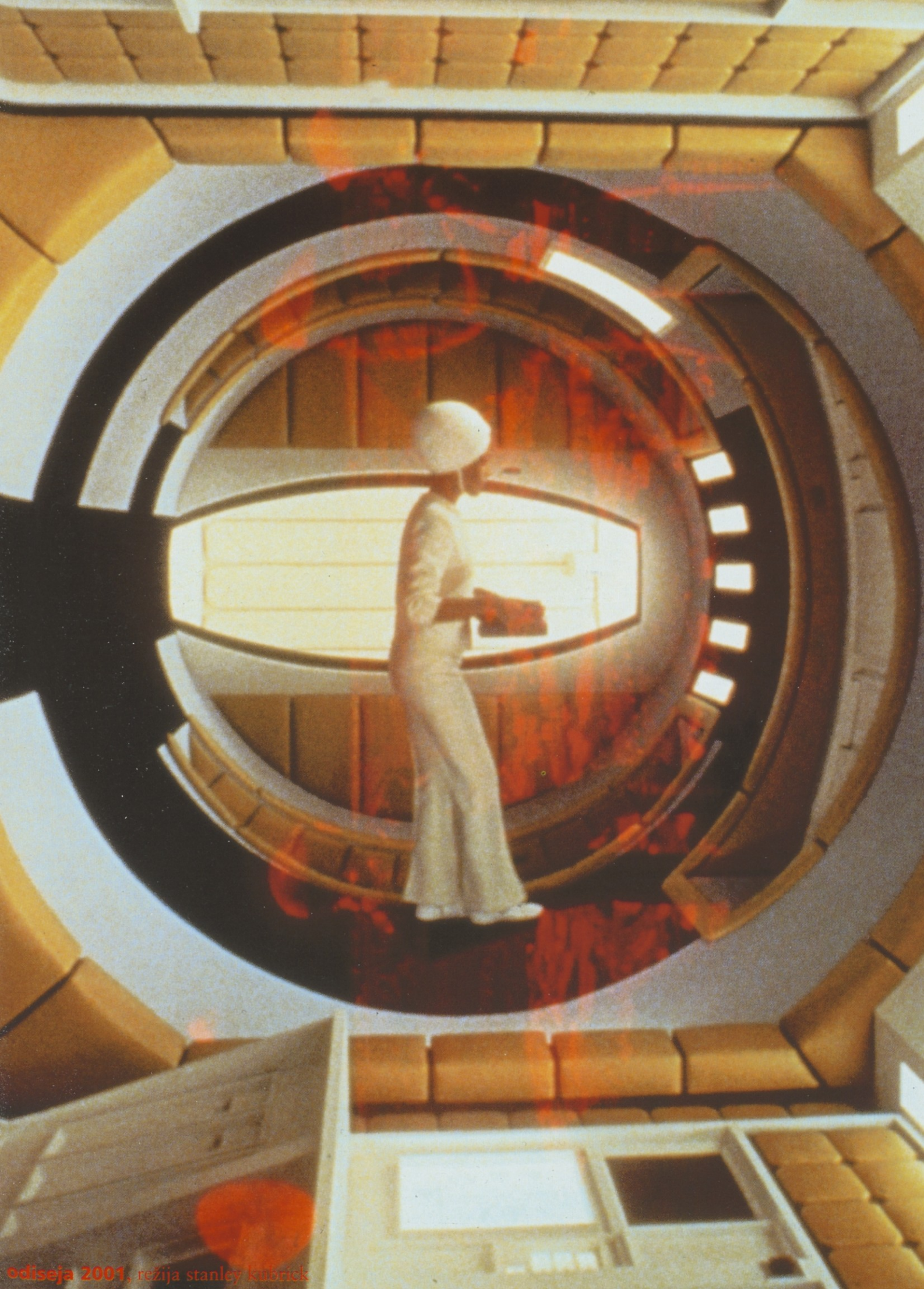
Allen, Woody (Small Time Crooks)
Almodóvar, Pedro (Todo sobre mi madre)
Anderson, Paul Thomas (Magnolia)
Anderson, Wes (Rushmore)
Anh Hung, Tran (A le verticale de l'été)
Apted Michael (The World Is Not Enough)

Arnheim, Rudolf (Film kot umetnost – 7,8/2000 (str. 45))
Aronofsky, Darren (Requiem for a Dream)
Assayas, Olivier (Les destinées sentimentales)
Avildsen, John G. (Inferno)
Balagueró, Jaume (Los sin nombre)
Bartkowiak, Andrzej (Romeo Must Die)
Beresford, Bruce (Double Jeopardy)
Bergman, Ingmar (Tystnaden, Persona, Viskningar och rop)
Besson, Luc (Jeanne d'Arc)
Beyer, Troy (Let's Talk About Sex)
Bingjian, Liu (Nannan nünü)
Boyle, Danny (The Beach)
Brooks, Albert (The Muse)
Bresson, Robert (slovar cineastov – 5,6/2000 (str. 49))
Burton, Tim (Sleepy Hollow)
Buscemi, Steve (Animal Factory, intervju – 9,10/2000 (str. 14))
Campion, Jane (Holy Smoke)
Cantet, Laurent (Ressources humaines)
Chabrol, Claude (Merci pour le chocolat)
Chan, Fruit (Liulian piao piao (Durian durian), Xilu Xiang)
Chion, Michel (Glasba v filmu – 3,4/2000 (str. 37))
Coen, Joel (O Brother, Where Art Thou?)
Condon, Bill (Gods and Monsters)
Corrente, Michael (Outside Providence)
Costa, Pedro (No quarto da Vanda)
Craven, Wes (Music of the Heart)
Davis, Terence (The House of Mirth)
Dey, Tom (Shanghai Noon)
Doillon, Jacques (festival – 7,8/2000 (str. 19))
Ducastel, Olivier (Drole de Felix)
Dugan, Dennis (Big Daddy)
Dumont, Bruno (L'Humanité)
Duvall, Robert (The Apostle)
Eastwood, Clint (Space Cowboys)
Elliott, Stephan (Eye of the Beholder)
Emmerich, Roland (The Patriot)
Falkenstein, Jun (The Tigger Movie)
Farocki, Harun (I Thought I Was Seeing Convicts)
Farrelly Bobby (Me, Myself & Irene)
Farrelly Peter (Me, Myself & Irene)
Feuillade, Louis (slovar cineastov – 9,10/2000 (str. 48))
Figgis, Mike (Time Code)
Fincher, David (avtor: david fincher – 3,4/2000 (str. 26), The Fight Club)
Forman, Miloš (Man on the Moon)
Frears, Stephen (Liam, High Fidelity)
Friedkin, William (Rules of Engagement)
Gianikian, Yervant (Inventario Balcanico)
Gosnell, Raja (Big Momma's House)
Grandrieux, Philippe (Sombre)
Gray, James (The Yards)
Greenaway, Peter (intervju – 9,10/2000 (str. 6))
Hallstrom, Lasse (The Cider House Rules)
Haneke, Michael (Code inconnu)
Harlin, Renny (Deep Blue Sea)
Harris, Ed (Pollock)
Herman, Mark (Little Voice)
Herzog, Werner (slovar cineastov – 7,8/2000 (str. 48))
Hočevar, Miha (Jebiga)
Howard, Ron (How the Grinch Stole Christmas)
Hyams, Peter (End of Days)
Illsley, Mark (Happy, Texas)
Iosseliani, Otar (avtor, 1,2/2000 (str. 20))

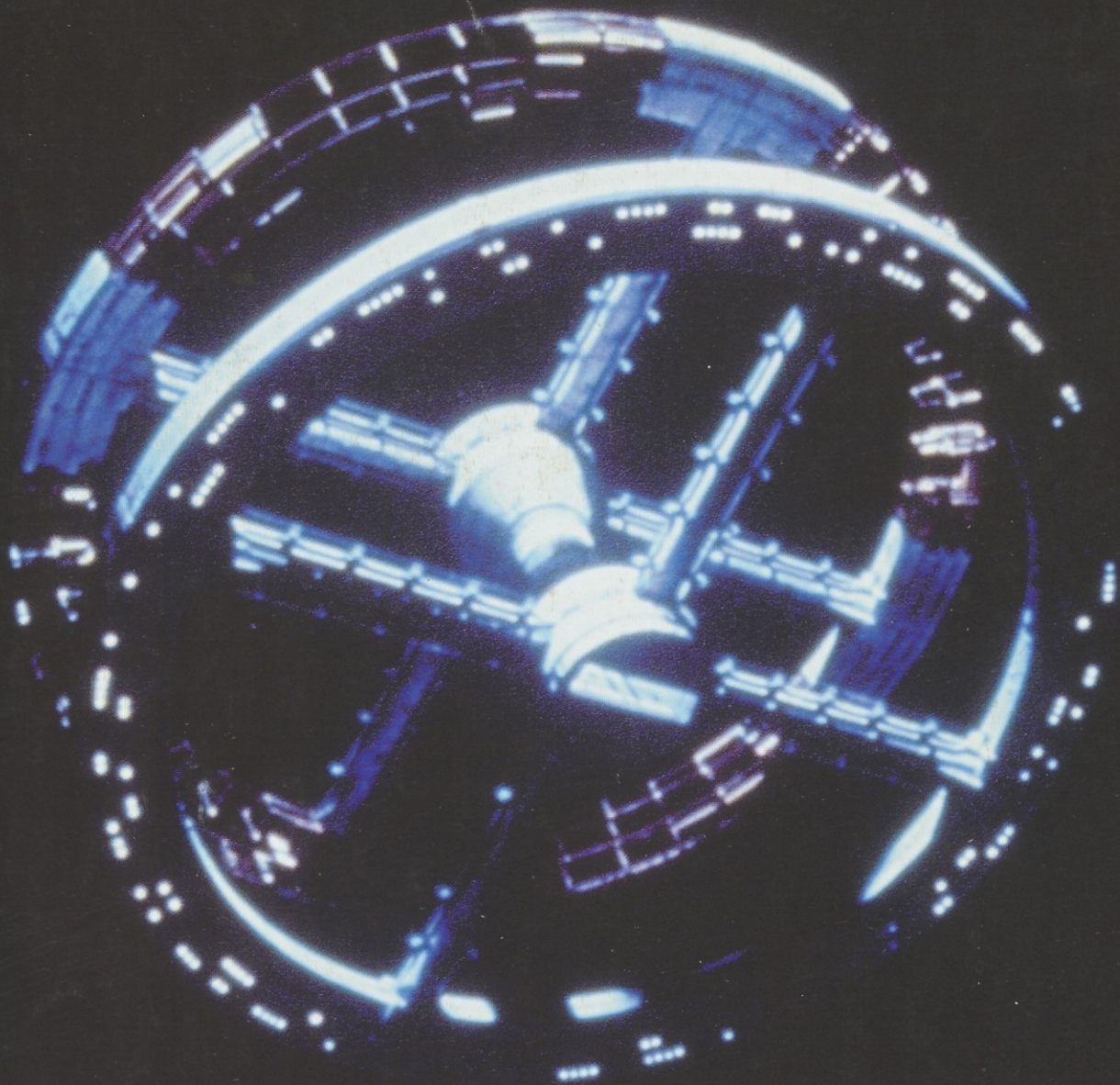
Ivory, James (The Golden Bowl)
Jewison, Norman (The Hurricane)
Jordan, Neil (The End of Affair)
Kane, David (This Year's Love)
Kang, Je-kyu (Shiri)
Kar-wai, Wong (In the Mood for Love)
Kavčič, Jane (Nepopisan list)
Kawase, Naomi (Suzaku, Hotaru, ekranove perspektive – 9,10/2000 (str. 18))
Kazan, Elia (Splendor in the Grass)
Kechiche, Abdel (La faute a Voltaire)
Kiarostami, Abbas (Bad ma ra khabad bord)
Ki-duk, Kim (Seom)
Kitano, Takeshi (Kikujiro no natsu, Brother)
Koepp, David (Stir of Echoes)
Kollek, Amos (Fast Food, Fast Women)
Kopple, Barbara (My Generation)
Kore-eda, Hirokazu (Wandafaru raifu)
Korine, Harmony (julien: donkey boy, ekranove perspektive – 3,4/2000 (str. 16))
Kozole, Damjan (Porno film)
Kragh-Jacobsen, Søren (Mifune's sidste sang)
Kramer, Robert (Cités de la plaine)
Kubrick, Stanley (Eyes Wide Shut, dosje:kubrick – 1,2/2000 (str. 35), slovar cineastov – 1,2/2000 (str. 40))
LaBute, Neil (Nurse Betty)
Lasseter, John (Toy Story 2)
Law, Clara (The Goddess of 1967)
Leigh, Mike (intervju – 9,10/2000 (str. 10))
Leighton, Eric (Dinosaur)
Lepage, Robert (Possible Worlds)
Levant, Brian (The Flintstones in Viva Rock Vegas)
List, Niki (Helden in Tirol)
Loach, Ken (Bread and Roses)
Lord, Peter (Chicken Run)
Lynch, David (The Straight Story)
Makhmalbaf, Mohsen (Testing democracy)
Makhmalbaf, Samira (Takhte siah, Sib, ekranove perspektive – 7,8/2000 (str. 6))
Mann, Michael (avtor: michael mann – 3,4/2000 (str. 24))
Marshall, Garry (Runaway Bride)
Martineau, Jacques (Drole de Felix)
Mayfield, Les (Blue Streak)
McNally, David (Coyote Ugly)
McTiernan, John (The 13th Warrior)
Meshkini, Marzieh (Roozi keh zan shodam)
Michell, Roger (Notting Hill)
Mihalkov, Nikita (Sibirskij tsiryulnik)
Miike, Takashi (Audition, ekranove perspektive – 5,6/2000 (str. 36))
Miller, Claude (La chambre des magiciennes)
Milosavljević, Djordje (Točkovi)
Miner, Steve (Lake Placid)
Minghella, Anthony (The Talented Mr. Ripley)
Minkoff, Rob (Stuart Little)
Mitchell, Mike (Deuce Bigalow: Male Gigolo)
Mlakar, Andrej (Mokuš)
Monteiro, Joao César (Branca de neve)
Moodysson, Lukas (Fucking Åmål, Tilsammans)
Morris, Errol (Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter)
Myrick, Daniel (Blair Witch Project, The)
Nair, Murali (Marana simhasanam)
Nakata, Hideo (The Ring, The Ring 2)

Nolan, Christopher (Memento)
Noyce, Phillip (The Bone Collector)
O'Donnell, Damien (East is East)
Ophüls, Max (Lola Montes)
Oshima, Nagisa (Gohatto)
Oz, Frank (Bowfinger)
Palma, Brian de (Mission to Mars)
Panahi, Jafar (Dayareh)
Park, Nick (animacija – 7,8/2000 (str. 24), Chicken Run)
Payne, Alexander (Election)
Perreira, Manuel Gomez (Entre las piernas)
Petersen, Wolfgang (The Perfect Storm)
Phillips, Todd (Road Trip)
Pierce, Kimberly (Boys Don't Cry)
Podgoršek, Sašo (Dom svobode)
Polanski, Roman (The Ninth Gate)
Pollack, Sydney (Random Hearts)
Polson, John (Siam Sunset)
Radford, Michael (B. Monkey)
Raimi, Sam (A Simple Plan)
Ramsay, Lynne (Ratcatcher)
Ray, Nicholas (slovar cineastov – 3,4/2000 (str. 48))
Ray, Satyajit (Glasbeni salon)
Reiner, Rob (The Story of Us)
Renders, Pierre-Paul (Tomas est amoureux)
Ricci Lucchi, Angela (Inventario Balcanico)
Roach, M. Jay (Austin Powers: The Spy Who Shagged Me)
Rosselini, Roberto (Viaggio in Italia)
Ruiz, Raul (Fils de deux meres ou comedie de l'innocence)
Russel, David O. (Three Kings)
Sabu (Monday, ekranove perspektive – 5,6/2000 (str. 36))
Salles, Walter (Central do Brasil)
Samardžić, Ljubiša (Nebeska udica)
Sanchez, Eduardo (The Blair Witch Project)
Schnabel, Julian (Before Night Falls)
Schroeder, Barbet (La virgen de los sicarios)
Scorsese, Martin (Bringing Out the Dead)
Scott, Ridley (Gladiator)
Segal, Peter (Nutty Professor II: The Klumps)
Shuo, Whang (Baba)
Shyamalan, M. Night (The Sixth Sense)
Singer, Bryan (X Men)
Slak, Hanna A. W. (intervju – 3,4/2000 (str. 14))
Smith, Kevin (Dogma)
Soderbergh, Steven (Erin Brockovich)
Sokurov, Aleksandr (avtor: sokurov – 3,4/2000 (str. 18), Dolce)
Solondz, Todd (Happiness)
Sraka, Danijel (V petek zvečer)
Sternberg, Josef von (Shanghai Gesture)
Stone, Oliver (Any Given Sunday)
Švankmajer, Jan (Otesanek)
Tanner, Alain (Jonas et Lila, à demain)
Tennant, Andy (Anna and the King)
Thomas, Betty (28 Days)
Tomaz, Claudia (Noites)
Trapero, Pablo (Mundo grúa)
Trier, Lars von (Dancer in the Dark)
To, Johnnie (The Mission, Running Out of Time)
Trueba, Fernando (La nina de tus ojos)
Tsuruta, Norio (Ring 0: The Birthday)
Turteltaub, Jon (The Kid)
Tykwer, Tom (Der Krieger und die Kaiserin)
Valli, Eric (Himalaya – l'enfance d'un chef)

Varda, Agnes (Les glaneurs et la glaneuse)
Verhoeven, Paul (Hollow Man)
Villain, Dominique (Montaña – 1,2/2000 (str. 24))
Wachowski, Larry & Andy (The Matrix)
Wainwright, Rupert (Stigmata)
Waters, John (Cecil B. Demented)
Weitz, Paul (American Pie)
Wenders, Wim (Buena Vista Social Club, The Million Dollar Hotel)
Williamson, Kevin (Teaching Mrs. Tingle)
Woo, John (Mission: Impossible II)
Wong, James (Final Destination)
Yang, Edward (Yi Yi)
Yimou, Zhang (Wo de fu qin mu qin)
Zemeckis, Robert (What Lies Beneath)
Zhangke, Jia (Zhantai)
Zondag, Ralph (Dinosaur)



odiseja 2001, režija stanley kubrick



odiseja 2001, režija stanley kubrick