

revija za film in televizijo

ekran

vol.21
letnik XXXIII
3, 4 1996
500 SIT



dossier
zadnji dnevi kathryn bigelow
festivali
rotterdam
berlin
posebna priloga
cannes
slovar cineastov
sam peckinpah

1895^{sto} let
1995 filma

kupujemo
filmsko zgodovino

in prosimo za pomoč
in iščemo donatorje
in nagovarjamo slovensko gospodarstvo
in čakamo, da zazvoni

sto let filma v slovensko kinoteko

kino
teka

Slovenska kinoteka
Miklošičeva 38

telefon 133 02 13, 133 02 40 fax 133 02 79

186642

ekran

revija za film in televizijo

stojan pelko

uvodnik 3

stojan pelko

dossier: zadnji dnevi 4

melita zajc I can hardly wait

drehli robnik poljubi v konfeti in pedagogika na prelomu tisočletja

festival: rotterdam '96 16

simon popek pet pozitivno-negativnih kritik

denis valič retrospektiva kumashira tatsumija

festival: berlin '96 22

bojan kavčič evropa in orient

uroš prestor fallen angels

intervju 28

majda širca bato čengič

50 let AGRFT 34

matjaž klopčič kratka zgodovina filmskega oddelka na agrft

kolumen 36

nebojša pajkič deset slovencev za jutri

kritika 38

živa emeršič-mali casino

simon popek zoe do groba

bojan kavčič zadnji sprehod

nerina kocjančič naklepni umor

kako razumeti film 42

matjaž klopčič divje jagode

slovar cineastov 46

marcel štefančič jr. sam peckinpah

Na naslovnici: Fargo

vol. 21 letnik XXXIII 3, 4 1996

500 SIT, 6 DEM

ustanovitelj in izdajatelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni urednik** Stojan Pelko **uredništvo** Silvan Furlan, Max Modic, Simon Popek, Janez Rakušček, Majda Širca, Vlado Škafar, Marcel Štefančič, jr., Zdenko Vrdlovec, Miha Zadnikar, Melita Zajc **urednik publikacij** Marcel Štefančič, jr. **tajnik** Simon Popek

oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme **stavek** dariš gregorič perme **osvetljevanje filmov** Alten

tisk Tiskarna Ljubljana **naslov uredništva** Miklošičeva 38, 1000 Ljubljana, tel 318 353 **stiki s**

sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT

žiro račun 50101-678-47478, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Štefanova 5, Ljubljana

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

Po mnenju Ministrstva za kulturo RS št. 415-42/92 se zaračunava 5% prometni davek od proizvodov, tarifna št. 3, 13. čl. (Ur. list RS 4/92).

Pričujočo številko je uredil Simon Popek.





Razglednica iz leta 1925

stojan pelko

salto mortale

Če boste v tej številki Ekрана pozorno prebrali esej Melite Zajc o filmu *Strange Days*, potem vam zagotovo ne bo ušel njen temeljni stavek, ki zgošča bistveno vprašanje konca tega stoletja: *Kako lahko osebna izkušnja postane predmet družbene menjave?*

Zakaj si sploh upamo temu stavku pripisati tak usoden pomen? Zato, ker njegovo suvereno izrekanje predpostavlja, prvič, da znamo *sploh še kaj* izkusiti, in drugič, da je *sploh še kdo*, s katerim to izkušnjo lahko zamenjamo. Zato seveda ni naključje, da se danes najzanimivejše misli krešejo, najbolj živahne podobe utripajo in najlepše besede pišejo prav na teh dveh skrajnih koncih *fin-de-sieclouske* verige: kako za vruga sploh še vzdražiti naše razvajeno bitje in kje za boga najti koga, ki bi ga to še znalo zanimati. Virtualna resničnost v živo in internet do mrtvega, tri-D in tri-W.

Pri nas doma, na Miklošičevi – kako lepo, da Kinoteko in Ekran zdaj ob vseh drugih vezeh veže še ime tega brkača! – to dvojno početje zgleda takole: po eni strani vedno bolj globoko brskamo po intimi, postavljamo krik pred kritiko in spomin pred opomin; po drugi strani pa oblikovno "glancamo" strani Ekрана in razpredamo domače strani na svetovni mreži (<http://www.lois.kud-fp.si/ridmclumetnost/ekran>).

Če je prvo početje po definiciji zavezano premisleku, refleksiji, upočasnitvi, tedaj drugo kar kliče po nenehnih rokih, spidiranju in pospeševanju. Razdalja med obema poloma je včasih tolikšna, da priključimo obrabljeno prispodobo o skoku z drvečega vlaka in s tem nehote sili v dilemo "ali/ali": ali naj slepo drvim ali na mestu vidim? Paradoks te ekskluzivne stave je, da v dilemi med objektom in subjektom spregleda, da bi ju sploh ne bilo brez tretjega, brez viriliojevskega *trajekta*, brez poti, ki pelje od enega k drugemu, ki popelje k drugemu... Danes je tisti vlak, s katerega bi hoteli metaforično izskočiti, sama svetlobna hitrost. *Hic Rhodus...*



I can hardly wait

Individualno,
družbeno in
nove tehnologije
v filmu *Zadnji dnevi*

melita zajc

Moč podob

"*Nasilja ni enostavno upodobiti*," je pred leti o Kathryn Bigelow rekel Peter Weibel. Bili smo na retrospektivni razstavi Rebecce Horn in on je njena dela primerjal z deli Valie Export in Kathryn Bigelow – kar je zvenelo precej neverjetno, saj sta prvi dve evropski konceptualni umetnici, Kathryn Bigelow pa je že takrat, kot hollywoodska režiserka, imela za sabo filme, kot sta *Near Dark* in *Modro jeklo* (*Blue Steel*, 1990). To, kar te filme povezuje z umetniškimi inštalacijami in performansmi Rebecce Horn in Valie Export je torej, po Weiblu, reprezentacija nasilja. Podobno je o Kathryn Bigelow zapisal *Artforum*, namreč, da "*nas njene baletne akcijske sekvence opominjajo, kako cinematično čist je lahko jezik nasilja*". Problem nasilja torej ne kot problem njegovega izvora (po enih teorijah družbenega, po drugih, teorijah moralne večine, medijskega), temveč kot problem upodobitve.

"*More Court TV!*" pravi Brian Eno v zvezi s televizijskimi prenosi sodnih obravn. Običajno jih odpravijo kot goli voyeurizem, toda, pravi Eno, voyeurizem ni nikdar gol: voyeuristični smo samo glede stvari, ki nas zanimajo. Velike sodne obravnave, ki smo jih zadnja leta spremljali po televiziji – William Kennedy Smith, brata Menendez, Lorena Bobbit in O. J. Simpson – so dokaz, da nas dileme, ki se postavljajo ob teh primerih (kako definirati odnose med ljudmi, ali so moralni odnosi isto kot pravni odnosi ipd.) zanimajo. Podobno bi lahko rekli, da tudi nasilje, ki ga vsakodnevno kažejo mediji, ni golo razkazovanje nasilja, temveč odgovor na problem njegove prepoznave. S tem, ko mediji upodabljajo nasilje, nam kažejo, v kakšnih različnih podobah se lahko pojavlja, da bi ga prepoznali, ko se z njim srečamo.

A s tem nismo še nič dlje od oguljene fraze o moči podob, *Die Macht der Bilder*. Le da je zdaj postavljena na glavo. Naj Leni Riefenstahl še tako vztrajno prisega, da ji je pri snemanju filmov šlo zgolj za estetski učinek – njena dela ostajajo predmet prezira zaradi njihovega političnega učinka. Joerg Immendorff, sodobni nemški slikar, je v sedemdesetih, nezadovoljen s tem, "da dekorira zidove", vstopil v radikalno levičarsko stranko in šel poučevat v predmestno šolo, "da bi ohranil stik z delavskim razredom" – odločil se je za politično in se povsem odpovedal estetskemu. Kathryn Bigelow je pri trinajstih prerisovala detajle s slik starih mojstrov, hodila je na Art Institute v San Franciscu in kasneje v New Yorku, s skupino Art & Language je razstavljala na Beneškem bienalu, Vitu Acconciju je pomagala pri instalacijah, poslušala predavanja iz filozofije, brala Freuda, sodelovala z uredništvom Semiotext(e) in se slednjič odločila za film¹. Ker se ji je, kot pravi sama, "zdelo, da je film bolj politično korekten".

Zdaj velja za najbolj brutalno ne le med hollywoodskimi režiserkami, temveč tudi režiserji. Na notorična poizvedovanja novinarjev, zakaj tako, odgovarja, da je v Los Angelesu, mestu, kjer živi (in kjer se tudi odvijajo *Zadnji dnevi*, zadnji dnevi tega tisočletja), nasilje del vsakdanjega življenja. S tem seveda odgovori samo na prvi del dileme, ki jo postavlja t.i. umetnostna teorija in je podobna dilemi glede izvora nasilja, namreč dileme o posnemanju/ustvarjanju kot izvoru podob: Kathryn Bigelow podob gotovo ne "ustvarja". Vendar tudi "posnema" ne. Podobe njenih filmov niso realistične odslkave domnevne resničnosti. Nasilje, ki ga vsakodnevno izkušajo prebivalci Los Angelesa, ni identično, in tudi ni brez ostanka prevedljivo v radikalno estetizirane podobe, ki jih nasilju daje Kathryn Bigelow. Kaj je tisto, kar eno povezuje z drugim, individualne izkušnje in javno dostopne podobe? To je problem, ki ga zastavlja film *Strange days*. Ne kot problem identifikacije, temveč kot problem menjave: kako individualne izkušnje postanejo predmet družbene menjave?

Nove tehnologije

"*V individualistični družbi, ki jo obvladuje trg, morajo izkušnje ostati zasebna last, posameznikova posest, ki je ni mogoče javno razširjati*," je zapisal Serge Daney³. Lenny Nero (Ralph Fiennes) v *Zadnjih dneh* (*Strange Days*, 1995) počne prav to. Na črnem trgu prodaja osebne izkušnje, ki jih njegovi sodelavci, neposredno z možganske skorje, posnamejo na prenosne kompaktne plošče.

Pri tem uporabljajo Superprevodno kvantno interferenčno napravo (SKIN; oziroma Superconducting Quantum Interface Device, SQID), ki je kombinacija tehnologij, kakršne na eni strani razvija sodobna znanost, na drugi pa upodablja znanstveno fantastična literatura. Prvo so t.i. "možganski vložki" (*brain implants*), čipi, ki s posredovanjem električnih impulzov omogočajo zaznavanje zvoka ali svetlobe mimo zaznavnih organov, kot so oči ali ušesa – s tem bodisi izboljšajo zaznavo posameznikov (omogočijo videti 5 tistim, ki sicer ne vidijo, ali slišati tistim, ki ne slišijo), bodisi izboljšajo zaznavo človeške vrste, tako, da lahko

dojemamo reči, za katere sicer kot ljudje nismo dovzetni (da zaznavamo svetlobo, npr., na tako visokih frekvencah kot žabe). Na drugi strani pa je ideja uporabnikov Superprevodne kvantne interferenčne naprave ideja romanov Williama Gibsona – ideja novih TV zvezd, kombinacije zvezd iz TV nadaljevank in TV voditeljev, ki imajo v očeh vgrajene kamere, tako da to, kar se jim dogaja, televizija neposredno prenaša kot del zabavnega programa. SKIN je v **Zadnjih dneh** pravzaprav edina reč prihodnosti; to pa, kot pravijo kritiki (in imajo seveda čisto prav) še zdaleč ni dovolj, da bi si film pridobil kulturni status SF klasike kakršen je **Iztrebljevalec** (*Blade Runner*, 1982). Prav primerjava med tema dvema filmoma nas po drugi poti pripelje do tega, kar je po moje bistven pomen filma Kathryn Bigellov, namreč način, kako tehnologije obravnava kot družbeno reč. **Iztrebljevalec** poganja problem, kako v navalu novih tehnologij razlikovati med človekom in strojem. Kaj je tisto, po čemer se človek razlikuje od androida, človekolikega stroja? To je konceptualen problem, ki ga postavljajo filozofi od Platona do Descartesa, in naprej do La Mettrieja in drugih materialistov, ki so prišli do zaključka, da razlike ni. Prednost konceptov je, da je njihova postavitev, njihova reprezentacija, estetska v tem pravem, aristotelovskem smislu – ničesar ni preveč in ničesar premalo, vse se ujema. Nič čudnega, da se nam, ki smo ob tem še sentimentalni in nostalgični za najboljšimi leti naših življenj, **Iztrebljevalec** še danes zdi tako dober, tako nepresegljiv.

Slabost konceptov je seveda – že v naravoslovju, če naj verjamemo teorijam kvantne mehanike in endofizike, v humanistiki, ki se ukvarja z veliko bolj nepredvidljivimi rečmi kot je materija, pa še toliko bolj – v tem, da ostanejo slepi za historične in za individualne posebnosti, za razliko med gledišči oz. vpliv gledišč na stališča ipd. V tem smislu je **Iztrebljevalec**, ki sprašuje po ontološki razliki med človekom in strojem, res možen zgolj kot znanstveno fantastična fikcija – danes, ko tehnologije, ko stroji igrajo tako pomembno vlogo v vsakdanjem življenju ljudi, da dejansko že ne moremo več ločiti človeka od stroja, vidimo, da je sama razlika nepomembna. Milijoni ljudi živijo s pomočjo vgrajenega spodbujevalca srčnega utripa. In če to, ker pač še naprej stavimo na evidenco videnega, ni dovolj prepričljiv dokaz, je tu Stephen W. Hawking, oz. njegova javna podoba.

Znameniti fizik, avtor *Kratke zgodovine časa*, kljub temu, da je od specifične oblike multiple skleroze popolnoma ohromel, še naprej predava na različnih ustanovah in znanstvenih srečanjih. Za spoznanje lahko premika prste na roki, in na ta način – priklopljen na posebej zanj skonstruirano napravo – izbira besede, jih sestavlja v fraze, naprava pa jih zanj izgovarja. Vprašanje, kje je zdaj tu Stephen Hawking? Kje je tu to, čemur klasična filozofija, ali pa vsakdanja govorica, rečeta človek?, tu nima lahkega odgovora. A tudi, če bi do odgovora prišli, ko bi nam, z drugimi besedami, uspelo eno razločiti od drugega, človeka od stroja, bi s tem prav nič ne pridobili (nasprotno, ko bi izključili stroj, bi izgubili človeka). Kar seveda ne pomeni, da je ta situacija nekaj tako vsakdanjega in običajnega, da temu ni vredno posvečati pozornosti – nasprotno, situacija je tako neobičajna, da se s priseganjem na neko avtentično človeško naravo ne izvlečemo več iz nje. Prav nič nam namreč ne pove o tem, kako v taki situaciji živeti, kako živeti drug z drugim, kako občevati med sabo...

To so vprašanja, ki poganjajo **Zadnje dneve**, in ker te stvari nikoli niso konceptualno jasne, tudi film, kot bi rekli filmski esteti, ni popoln, ne teče in se ne izteče, teme in narativni nastavki uhajajo na vse strani. Kar uhaja, je seveda prav tisto idiosinkratično, neprimerljivo, tisto, česar ni mogoče zajeti v koncepte, česar ni

mogoče prevesti v besede, z drugimi besedami tisto, kar ne more biti predmet menjave. In to je topika, ki jo **Zadnjih dneh** odpira že na ravni naracije.

"*Kar dobim predse v Bessonovem filmu Velika modrina (The Big Blue, 1988),*" piše Serge Daney, da bi pojasnil svojo tezo o tem, da v individualističnih družbah osebnih izkušenj ni mogoče javno razširjati, "*to ni morje, temveč je to propagandistični koncept morja, ki je povsem nadomestil morje. Hkrati pa hočejo od mene, da na besedo verjamem Bessonu, ko mi – s pomočjo propagandistov – zagotavlja, da se je osebno potapljal in da je to popolnoma nevsakdanja izkušnja. Po tej logiki je najprimernejši kritik filma član potapljaškega kluba.*"

Komentar ni le duhovit, prav lahko bi ga zapisali tudi ob tem, kar Kathryn Bigelow pravi za nasilje. Dovolj bi bilo, da bi njen argument, da ga upodablja v svojih filmih zato, ker ga je toliko v Los Angelesu, vzeli dobesedno. In bi na tej osnovi predpostavili, da so izkušnje nasilja tisto "omejeno število razpoložljivih elementov", ki jih, po modelu Duchampovega koncepta *ready made*, na novo kombinira v svojih filmih, med njimi vzpostavlja nove povezave in oblikuje nove pomene, kot je rekla v nekem intervjuju. Daneyevski protiargument bi bil, da Kathryn Bigelow pač ne dela filmov le za prebivalce Los Angelesa – a tudi nadaljevanje se ponuja samo od sebe: to o totalizirajočem izključevanju osebnih izkušenj sicer velja za kino, ne velja pa za to, kar se dogaja v diegetskem svetu filma **Zadnji dnevi**. Češ da Lenny Nero, njegove stranke in dobavitelji uporabljajo veliko bolj sofisticirane, in za individualne posebnosti bolj dojemljive naprave od kinematografskih.

To sicer ni interpretacija filma **Zadnji dnevi**, je pa prav zato primerna, da pokaže, v čem je prednost tega filma. Govor o tehnologijah, ki takorekoč vselej, začenši z Maussovo tematizacijo Telesnih tehnik, zadene na problematiko individualnega in družbenega, namreč ta interpretacija omeji na izhodiščno logiko opozicij. Logiko, ki tehnologije postavlja bodisi na stran družbene prisile (kino), bodisi na stran osebne svobode (Superprevodna kvantna interferenčna naprava).

Individualno in družbeno

"*Pravijo, da je Bog ustvaril človeka. Mene ne. Jaz se bom ustvarila sama,*" pravi Orlan, ki uprizarja svoje performanse v operacijskih dvoranah, kjer plastični kirurgi oblikujejo njen obraz po idealu, ki ga je sestavila iz detajlov idealnih ženskih obrazov, kot so jih upodobili stari slikarski mojstri. Kiberpankerji so navdušeni nad tem, da lahko na Internetu poljubno menjavajo svoj spol. Sociologi telesa pa za temeljno značilnost sodobnih družb razglašajo samorefleksivnost oz. pojmovanje sebe in telesa kot projekta. Skratka, številne sodobne interpretacije novih tehnologij dejansko temeljijo na pričakovanju vse večje, če ne popolne avtonomije posameznika, ki da jo prinašajo te tehnologije.

Pa vendar – vzporedno s temi pričakovanji taiste reči, se pravi nove tehnologije, vzbujajo strah in grozo pred različnimi totalizacijami, tudi strah pred tem, da bodo nove tehnologije omogočile nove, še nezamisljive oblike totalitarizma. Orwellovski scenariji popolnoma nadzorovane družbe se ponavljajo v čisto resnih teorijah o tem, kako z usmerjenim oddajanjem zvokov na določenih frekvencah FBI v Ameriki onemogoča radikalno leve aktiviste. Kritiko medijske manipulacije, kot so jo razvili pripadniki t.i. kritične teorije, danes nadaljujejo Baudrillard in njegovi. Temeljno izpeljavo biosociologije, vede, ki individuume obravnava kot vsoto bioloških sledi in družbenih vpisov – namreč, da je vse pri posamezniku izmerljivo, torej prevedljivo v omejen niz znakov – pa udejanjajo tipične znanstvenofantastične upodobitve neposrednih prenosov ljudi, ko jih, hkrati ko jih poskenirajo/razstavijo na enem mestu, spet sestavijo na drugem. V **Zvezdnih stezah (Star Trek)**, npr., na ta

način potujejo iz enega prostora na drugega; v seriji filmov *Nazaj v prihodnost* (*Back to the Future*) pa tako potujejo skozi čas. Da bi bile nove tehnologije bolj dojemljive za individualne posebnosti in razlike od kinematografskih naprav, tega na osnovi gornjih interpretacij ne moremo reči. Zato se vrnimo k izhodišču, h kinu. Teza, da kino briše individualne razlike in spremenljivosti na račun skupnega in danega je stara. Paul Virilio pravi⁴, da citira Marcela Pagnola, ko piše, da "v gledališču vsak član občinstva v dvorani nujno vidi drugačno predstavo. V kinu pa ti isti gledalci vidijo natanko tisto, kar je pred njimi videla kamera, kjerkoli že sedijo; namreč, vidijo isti film". Ne le Marcel Pagnol, in ne samo francoski režiserji, temveč tudi številni filmski teoretiki šestdesetih in sedemdesetih let so trdno verjeli v to poenotujočo, totalizirajočo potezo klasičnega filma⁵.

Izhodišče te podmene je bila kritika osnove klasičnega zahodnega reprezentacijskega sistema, namreč renesančne (linearne, monokularne,...) perspektive, pri kateri je upodobljeno organizirano okrog ene same, fiksne točke, bežišča, ki ga podvaja gledišče – fiksna točka, namenjena opazovalcu. Po sistemu monokularne perspektive naj bi bila narejena fotografska, in kasneje filmska kamera, ki naj bi, skupaj z načeli monokularne perspektive, prevzela tudi ideološko izhodišče, ki je vpisano vanjo, namreč idejo subjekta kot "izvora vsega"⁶. V teoriji kina, ki je bila takrat v Franciji gonilo teorij o tem, da komunikacijske tehnologije niso nevtralne, je teza, da je vladajoča ideologija takorekoč vgrajena v samo napravo, povzročala nemalo težav. Odlično jih povzema vprašanje: Kako z idealistično napravo delati materialistične filme? A odgovori le niso bili vsi tako rudimentarni, kot so kasneje namigovali kritiki, da je namreč dovolj, da film – po zgledu Vertovovega *Človeka s filmsko kamero* (*Človek s kinoaparatom*, 1929) – pokaže kamero, napravo iz-mesa-in-krvi. Sam Baudry, ki je leta 1970 zapisal sintagmo o kameri kot napravi iz-mesa-in-krvi, pa je po mojem mnenju v svojih spisih⁷ postavil temelje za obravnavo komunikacijskih tehnologij:

Prvič, s konceptom kinematografskega dispozitiva kot naprave v kontekstu njene rabe. Dispozitiv kina, to ni kamera, to ni naprava in ne vsota kinematografskih naprav, to so naprave v situaciji, ko jih uporabljamo. Da bi razumeli, kako neka tehnologija deluje, se ne moremo omejiti na naprave, temveč moramo te naprave obravnavati v kontekstu njihove družbene rabe.

Drugič, z interpretacijo, da kino kot dispozitiv subjekta konstituira, a tudi vključuje. Znan je Baudryjev zgodovinski sklep, da znameniti "vtis resničnosti" v kinu ni odvisen od tega, kar je upodobljeno na filmu, da kino ne simulira resničnosti, temveč subjekta – ki je seveda imaginaren subjekt, učinek reprezentacijskega sistema oz. strukturna funkcija ideologije. Pagnol-Viriliojeva teza temelji na tem poudarku, to je osnova teze, da kino ne dopušča mesta za individualne posebnosti in različnosti.

Vendar, dispozitiv ni naprava, je situacija, ki tudi, piše Baudry, "vključuje subjekta, na katerega se nanaša". Kinematografski dispozitiv torej subjekta konstituira, tako da vsem v dvorani predpiše skupno imaginarno subjektno pozicijo, in vključuje, ker se vselej nanaša na žive ljudi, na posameznike. To prav lahko pojasnimo, če se namesto na Althusserjev koncept *ideoloških aparatov* (kar je na tem mestu, ker gre za govor o ideologiji, običaj), opremo na Foucaultov koncept *dispozitivov oblasti*. Vse te fascinante naprave, ti moderni mehanizmi nadzorovanja, ki jih Foucault analizira v *Nadzorovanju in kaznovanju*, po vrsti delujejo tako, da posameznike v skupini osamijo, ločijo od drugih. Zgled dispozitiva, Benthamov Panopticon sicer slovi kot mehanizem totalnega nadzora – pač po točki, s katere je mogoče z enim pogledom zajeti vse. A vendar je poanta Panopticona obenem v tem,



da tisti v njem ne vidijo drug drugega, da so nadzorovani kot posamezniki. Oziroma, kot problem, ki ga mehanizem Panopticona pomaga rešiti sodobnikom, opiše sam Foucault: "vzpostaviti nadzorovanje, ki bi bilo hkrati globalno in individualizirajoče, saj bi bili posamezniki, ki bi jih bilo mogoče opazovati z ene točke, hkrati tudi pazljivo ločeni med sabo."

Podobno velja za televizijo – še več, analiza rab radiodifuzne televizije v Sloveniji v časih, ko je bila ta tehnologija nova, pokaže, da se vzporedno z razvpito, potenotujočo, totalizirajočo naravo televizijskega dispozitiva razvija tudi njeno (domnevno) nasprotje – individualizirana raba⁸. Radiodifuzna TV je res povezala svoje gledalce v andersonovsko imaginarno skupnost, a le tako, da jih je, kot posameznike, osamila – povezovanje v skupnost in individualna osamitev se, v primeru rabe komunikacijskih tehnologij, ne izključujeta. Mediji nas povezujejo kot pripadnike skupnosti – tako, da se na nas naslavlja kot na posameznike.

Reč ne poteka gladko in ne brez odporov. Med posnetki, s katerimi v *Zadnjih dnevih* trguje Lenny Nero, ni posnetkov izkušnje smrti. In nasprotno, film, in z njim ves problem menjave osebnih izkušenj steče šele, ko tak posnetek postane predmet menjave. Smrt, pa tudi bolečina, seks – izkušnje pač, za katere vsi vemo, da je o njih težko ali celo nemogoče govoriti – so že tradicionalno zgledi za tisto, kar se upira simbolizaciji, dokaz, da individualno vendar ni brez ostanka prevedljivo v družbeno. Leningrajsko umetnostno gibanje s konca osemdesetih let, *nekrorealizem* na primer postavlja to kot paradokso zahtevo – realistično, čim zvesteje dejanskemu, reprezentirati smrt, torej tisto, česar zvestobe dejanskemu ni mogoče izkustveno preveriti. Vendar pa – občevanje med ljudmi pač ne temelji na tem, da bi izkustveno preverjali sleherno sporočilo. "Srca bolečine skrite trdosrčni oznanjui," je zapisal Prešeren, Rastko Močnik pa s tem primerom ilustrira¹⁰ star problem filozofske analize. Kako razumemo izjave o dogodkih, ki so neposredno dostopni le individualnemu govorcu, npr. izjavo nekoga, ki pravi, da ga boli zob? Očiten odgovor bi bil, da ga razumemo zato, ker je tudi nas že kdaj bolel zob – vendar bo izjavo razumel tudi tisti, ki ga zob še nikoli ni bolel. Podobno je s Prešernom – kako oznanjati srca bolečine skrite ženski, katere srce ni dojemljivo za skrite bolečine?

A to, pravi Močnik, ni najhujša težava. Lahko rečemo, da je pogoj, da razumemo izjave o zobobolu, zgečkanju ipd. ta, da poznamo njihov pomen, njihov pomen pa poznamo, če smo te občutke že doživeli sami. Vendar moramo hkrati reči, da vsekakor ne bi vedeli, kaj to ali ono fiziološko stanje je, če ne bi poznali izraza zanj – če ne bi vedeli, da je to stanje *pomen* nekega izraza.

Za družbeno izmenjavo individualnih stanj torej potrebujemo družbeno konvencijo; v gornjem primeru besedo. Tako smo spet pri problemu tehnologij. Besede niso stvari, a dejansko je sleherna, bolj

izpopolnjena reprezentacijska tehnologija v določenem obdobju svojega razvoja veljala za najdoslednejši približek stvari sami – "življenju". Nekdaj je to veljalo za fotografijo (ki naj bi – v primerjavi s slikarstvom – to bližino dosegala z nevtralnostjo naprave), potem za film (ki naj bi nevtralnost fotografske podobe izpopolnil z gibanjem), pa za televizijo (ki naj bi temu dodala neposrednost). Zdaj taisto velja za virtualno resničnost, ki da zaznavo mobilizira po več zaznavnih oseh. Primerjava z "življenjem" je osnova tako promocijskih, kot teoretskih besedil (kjer o takšni razliki sploh lahko govorimo) o VR, redkejši – a zanimivejši – so pomisleki. Najpogostejši so tisti na račun še ne dovolj izpopolnjene tehnologije: slabe resolucije slike, izključitve čuta za ravnotežje ipd. Za našo rabo pa je veliko bolj relevanten pomislek, ki ga je Jaron Lanier, pionir drog in virtualne resničnosti, zapisal ob pogostih primerjavah virtualne resničnosti z drogami: "Droge so močna metafora in lahko je pozabiti na razliko. A naj vam povem, kaj je najbolj vitalno: ko vstopite v virtualno resničnost, so tam drugi ljudje. Drugi ljudje oživijo zabavo. To je ključ. Zdrav razum je proizvod drugih. V virtualni resničnosti so tam. Pri LSDju jih ni."

Superprevodna kvantna interferenčna naprava (SKIN) je domnevno korak naprej, in spet, kot doslej, je kot argument v rabi ista primerjava, ista metafora. "To ni virtualna resničnost, to je življenje", se glasi promocijsko geslo filma. A kaj se dogaja, ko si v *Zadnjih dneh* ljudje izmenjujejo posnetke osebnih doživetij? "Lahko vam dam karkoli. Karkoli. Samo povedati mi morate, kaj hočete." pravi Lenny že prvemu kupcu. Ni vsak posnetek za vsakogar. Ko Max (Tom Sizemore) napade Iris (Brigitte Bako), je ta priključena na svojo napravo, posiljevalec pa na svojo. A ko jo on priklopi na svojo, ko ji torej – po žicah, brez besed ali kake druge domnevno družbene navlake – naravnost v možgane pošilja svojo izkušnjo dogodka, izkušnjo užitka, ona ne uživa, le še bolj groza jo je. Prav tako je groza Lennyja, ko si zavrti ta isti posnetek – ob posnetku uživanja nekoga drugega se Lenny zgrozi.

Kje je tu individualno, osebno specifično, samo moje in nedeljivo? Interpretaciji sta najmanj dve.

Lahko rečemo, da je individualno nekega posameznika predmet menjave le, če je kot individualno prepoznano tudi s strani drugih posameznikov – a kako naj bo potem individualno? Lahko pa tudi zaključimo, da je individualno tisto, česar ni mogoče spraviti v obtok, kar iz menjave izpade. A to nas po logiki našega filma – pravzaprav je takšna sama logika naprave, ki jo v ta namen uporabljajo v filmu – pripelje do projekta prestavljanja meje individualnega z zaznavnih organov (npr. oči, kot v rekle o lepoti, ki je v očeh opazovalca) v notranjost organizma – na rob možganske skorje in, ker se je tudi ta izkazala za skorumpirano, okuženo z družbenim, kdo ve kam naprej. Ta opcija sicer znova odpre možnost za opozicijo med individualno svobodo in družbeno prisilo, vendar tako, da za nosilce individualne svobode postavi notranje organe – snov, stvar, ki spet ni nič individualnega v smislu osebno specifičnega in nedeljivega.

Prednost filma *Zadnji dnevi* je torej v tem, da na novo opredeli sam pojem individualnega – individualno, to ni tisto, kar bi bilo samo moje in od nikogar drugega. Individualno, to je tisto, kar je – po drugi interpretaciji – meni kot posamezniku najbolj notranje, in hkrati najbolj tuje, organizem, sluzasta snov; oziroma – po prvi interpretaciji – tisto, kar za samo moje priznajo drugi¹¹. Ta zadnja definicija je radikalna, Foucaultovska. V enem redkih spisov, ki jih je napisal v angleščini¹², Foucault naravnost kritizira sodobne predstave o oblasti, ki da ignorira posameznike na račun interesov celote ali pač vladajočega razreda. Ne, pravi, sodobna oblast

totalizira in individualizira hkrati – še nikoli v zgodovini človeških družb ni bilo v istih strukturah oblasti takšne zahrbtne kombinacije totalizacijskih procedur in individualizacijskih tehnik. Avtonomni, svobodni individuuum sam je produkt oblastnih struktur, učinek diskurza.

Šolski primer tega je film *Sedem* (*Seven*, 1995): negativec (Kevin Spacey) se nameni uresničiti biblijsko zgodbo o sedmih naglavnih grehah v načrtu, ki vključuje sedem primernih žrtev. Načrt v določenem trenutku steče sam od sebe, tako, da je zadnja žrtev njegov tvorec, negativec sam, uresničijo pa ga filmski pozitivci, policisti. Najprej s tem, da se držijo svoje družbene vloge, dokončno pa – in to je lepota tega primera – ga uresniči Brad Pitt, v trenutku, ko nastopi ne kot policist, temveč kot avtonomen posameznik, ki se je iztrgal prisilam svojega poklica in družbenih konvencij.

Če obrnemo: v trenutku, ko je videti, da Brad Pitt ravna v skladu s svojimi najbolj intimnimi, osebnimi in neizrekljivimi emocijami in nagibi, zunaj vseh družbenih norm in prisil, dejansko le izvrši vnaprej mu predpisano nalogo.

Zaradi tega v filmu *Zadnji dnevi* ni svobodnih, avtonomnih individuov, ni osamljenih junakov, ki bi uveljavljali svoje želje nasproti družbenim konvencijam in prisilam. Nasprotno: Lenny Nero, namesto da bi posnetek, ki dokazuje, da je policija do smrti pretepla črnkega zvezdnika in političnega aktivista, namesto da bi ta posnetek uničil in si s tem pridobil Faith (Juliette Lewis), žensko, ki jo ljubi, namesto da bi končno segel po tem, za kar mu od samega začetka edino zares gre, namesto tega prepusti posnetek Mace, ko ga ta prepriča, da posneti dogodek ni zasebna reč in mora priti v javnost. Podobno Mace, namesto da bi sledila svojemu intimnemu občutku za pravično, namesto da bi posnetek predala medijem in s tem razkrinkala storilce, namesto tega pristane na pravila zakulisnih političnih iger, čeprav s tem tvega, da resnica – za kar ji osebno gre – nikoli ne pride na dan.

Kaj s tem doseže? Prepreči, da bi se ponovila zgodba Rodneya Kinga, ko so taisti posnetki – posnetki tega, kako so beli policisti pretepli črnca – objavljeni po televiziji, pripeljali do pravega razdejanja, in povzročili še več mrtvih.

Nemoč podob

Tu smo seveda pri dolgu iz začetka tega teksta. Zakaj pravim, da je moč podob oguljena fraza? Ker govor o moči podob poganja njihova nemoč. Spomnite se – Superprevodna kvantna interferenčna naprava osebam v *Zadnjih dneh* omogoča, da zaznavajo neposredno z živčevjem v možganski skorji. A kako mi, kot gledalci, to vemo? Na osnovi tega, kar vidimo, tega gotovo ne moremo vedeti. O tem, kaj zaznava, npr. Lenny Nero, ko se prikluči na posnetke posilstva z umorom, si lahko samo mislimo, in to na osnovi tega, kaj o tem sam pove.

Nek moj prijatelj je zaradi tega zaključil, da je Kathryn Bigelow s filmom *Zadnji dnevi* napovedala skorajšnje izumrtje klasičnega filma, kinematografije – a na podoben pojav naletimo tudi v filmih, ki se ne ukvarjajo z novimi tehnologijami. V *Sedem*, na primer, je enako: če filma niste šli gledati prestrašeni od tega, s čemer so vam grozili v napovedih, temveč krvoločno, v pričakovanju, da boste videli kaj takega, česar še niste, ste morali biti razočarani – ves čas lije kot iz škafe, temno je, osebe v filmu si morajo svetiti z baterijami. A tega, kamor posvetijo, na filmu nikoli ne vidimo – vse, kar imamo, so njihovi komentariji, onomatopoejski uf, oh, wau,.... Ja, da je to, kar vidijo, grozljivo, gledalci tudi v tem filmu izvemo iz tega, kar osebe v filmu povedo.

Vendar je nemoč podob tradicionalno vzrok govora o moči podob. Že pri Leni Riefenstahl, npr., problem ni v podobah, temveč v tem, da delujejo na zunanjo oporo – na politični sistem, v katerem je delala filme. Še veliko boljši dokaz za to pa je prejšnje desetletje. Pisci so analizirali neznanske potenciale sveta podob, se zgražali nad simulakri simulakrov, dejansko pa je vse, kar se je zadnjih deset let novega zgodilo na področju gibljivih slik, poganjalo prav *nezaupanje* v podobe. Pomislite na *boom* MTV-ja in vseh možnih

klonov glasbene televizije, Vive ena in dve v Nemčiji, MCM v Franciji in tako dalje, torej produkcije podob pod diktatom zvoka – zvočnih podob. Ali pa MTV-jev športni program, kjer atraktivnost podob izhaja iz tega, kako so postavljene skupaj, namreč ostre, hitre, vratolomno drzne montaže. In seveda *reality TV*, torej televizijo, ki zaupanje v podobe vzpostavlja s tem, da jih ponuja kot podobe nekoga: bodisi neke poklicne skupine – gasilcev, policajev, zdravnikov, reševalcev – bodisi posameznikov. Ki naj, kot konkretni, živi ljudje iz-mesa-in-krvi jamčijo, da so to res njihove podobe, njihove izkušnje, njihove zaznave.

Toda, podobe so vedno podobe nečesa, in vedno je za njimi nekdo, ki jih je videl pred nami – v tem smislu so podobe vedno skorumpirane, vedno pripadajo nekomu drugemu. Le vloga jamstva v različnih zgodovinskih situacijah pripade različnim nosilcem. V zgodovini TV, npr., so bili to najprej snemalci, montažerji, vzdrževalci oddajnikov, ljudje tehnike pač. Šele kasneje, ko so to postali novinarji, so bile TV podobe postavljene pod diktat "objektivizma", tega, čemur danes – v vsakdanjem življenju, a tudi v teoriji – pravimo "TV realizem". Danes so to pač t. i. običajni ljudje, *Common People* iz videa skupine Pulp, gledalci sami. Skratka, koruptnost, družbena posredovanost podob je zgolj ena od različic koruptnosti, družbene posredovanosti individuuma, avtonomnega posameznika. Kakšne so, po filmu *Zadnji dnevi*, izpeljave?

Ni dovolj, da Mace posnetek policijskega umora črnega aktivista spravi v javnost, to mora storiti tako, da ne bo "vznemirila javnosti". Dejstvo, da nikoli, karkoli si že sami o tem mislimo, ne ravnamo kot avtonomni posamezniki, "po svoji volji", torej Kathryn Bigelow interpretira izrazito politično korektno. Če nikoli ne storimo le tistega, kar mislimo, da naredimo, to ne pomeni, da smo se s tem izognili sleherni odgovornosti za to, kar počnemo. Nasprotno, odgovorni smo tudi za tisto, česar ne naredimo, in hkrati za tisto, kar storimo več od tega, kar mislimo, da naredimo. To je tisto, kar v *Zadnjih dnevih* slednjič ostane od prihodnosti – poziv k odgovornosti za to, kar bo.

Zadnji dnevi torej vendar je klasičen znanstvenofantastičen film. A tudi več od tega. Zato, ker je tam Faith (Juliette Lewis). "*Mogoče danes ni cilj to, da odkrijemo, kaj smo, temveč da zavrnemo, kar smo*," predlaga Foucault. Faith tega niti ni treba zavrniti. To, kar je, je v tem, kar bi drugi – Lenny, Philo, Max, nenazadnje tudi Mace – radi, da je. Ali drugače, na tem liku, liku Faith, ni prav nič individualnega v tem, klasičnem pomenu besede. Tekom filma ničesar ne stori, nič se ji ne zgodi. Med njenimi pojavitvami v posameznih prizorih ni nobene kontinuitete, ki bi pričala o domnevno le zanjo značilnih potezah; med začetkom in koncem filma na njej ni nobene spremembe, ki bi kazala na domnevno specifičen razvoj teh potez – hkrati pa se prav v odnosu do nje manifestirajo prepoznavne poteze vseh glavnih likov. Tako, kot na začetku tam preprosto je, brez sleherne domnevno individualne biografije, tako na koncu tam enostavno ostane, brez vsake kakorkoli sugerirane prihodnosti. Kot da bi tam – kdo ve kje – od vedno, in za vedno, bila. Na veke vekomaj čakajoča, v jeklo ukleta princesa sodobne tehnokulture, ki, tako kot nekoč, lahko oživi le v drugih, a zdaj le komaj, le za trenutek. Objekt, stvar, tisto "nekaj", kar v ljubljeni osebi nerazložljivo ljubimo bolj od nje same. In to ne samo v podobi, temveč tudi z glasom¹³. Lenny to ve. In ko pove tisti stavek (da so "v njenem glasu vse krivice tega sveta"), izreče najlepšo ljubezensko izjavo, kar jih je.

Opombe:

1 V Hollywoodu ni sama: tu sta, med najbolj znamenitimi, še newyorški kipar Robert Longo (ki je po tem, ko za snemanje Gibsonovega Mnemoničnega Johnnyja ni mogel zbrati 1.5 milijona dolarjev, isti film posnel za 30 milijonov – a bi bil, kot je Longo priznal že med snemanjem, film s prvim proračunom gotovo boljši) in fotografinja Cindy Sherman,

katere prvi filmski projekt mnogi pričakujejo z večjim navdušenjem.

2 Razloga, da namesto slovenskega prevoda ohranjam izvorni naslov filma, sta dva: prvič prevod *Zadnji dnevi* deluje apokaliptično, čeprav v filmu ni nič samo-na-sebi apokaliptičnega, katastrofičnega. Nasprotno, občutje katastrofičnega je, kot nameravam pokazati kasneje, podrejeno problematizaciji novih tehnologij v kontekstu razmerij med individualnim in družbenim. Prav to pa je, kot razmerje med lastnim in drugim, med mojim in tujim, neposredno zajeto v besedah "strange", "seltsam", "čudno" – kot čudno in nenevadno pač opisujemo tako tisto, kar nam je najbolj tuje, kot tisto, kar nam je nerazumljivo blizu. Res, naslov bi lahko slovenila s Čudni dnevi – a tu je še drugi razlog: sam naslov *Strange Days* je citat, namreč skladbe Rolling Stones.

3 V *L'exercice a été profitable*, Monsieur, Edition P.O.L., Paris 1993.

4 V *L'art du moteur*, Editions Galilée, Paris 1993.

5 Za Ekran, katerega takratni uredniki so bralce do podrobnosti seznanili s temi teorijami, o tem pravzaprav ni treba posebej govoriti. Na kratko povzemam le tisto, kar je bistveno za izpeljavo.

6 Kontekst te kritike so bile takratne strukturalistične in poststrukturalistične kritike klasične metafizike in njene ideje transcendentalnega subjekta. Sama "evolucija" monokularne perspektive je seveda veliko manj linearna. Da so se rabe monokularne perspektive bistveno spreminjale, tudi v odnosu na pozicijo gledalca in koncepcijo subjektivitete, je kasneje na primer odlično pokazal Jonathan Crary v knjigi *Techniques of the Observer*, MIT Press, 1990.

7 Jean-Louis Baudry, *Cinéma: Effets idéologiques produits par l'appareil de base*, Cinéthique 7-8, Pariz 1970 in *Le dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, Communications 23, tematska številka *Psychoanalyse et cinéma*, Seuil, Pariz 1975.

8 Več o tem pišem v knjigi *Nevidna vez* (ZPS, Ljubljana 1995), tu povzemam samo sklep.

9 Najbolj znan primer tega gibanja je celovečerec *Oče, dedek mrzaj je mrtev* režiserja Evgenija Jufita iz leta 1991.

10 V uvodu k slovenskemu prevodu izbranih spisov D. Davidsona (SH, Ljubljana 1987).

11 S tem *Strange Days* pravzaprav anticipira oba glavna pristopa k problematiki individualnega: psihoanalizo (z drugo interpretacijo) in antropologijo (s prvo interpretacijo – več o tem pišeta npr. C. Levi-Strauss v uvodu in R. Močnik v spremni besedi k zborniku del Marcela Maussa, ki je izšel pri Studia Humanitatis). V nadaljevanju tematiziram zgolj to interpretacijo. Glede povezave enega in drugega pa, kot zanimivost, opozarjam na teorijo subjekta, kot so jo na področju prava razvili Edelman in drugi – namreč, mesta subjekta v pravu ne zasedajo samo osebe, živi ljudje, temveč tudi korporacije, delniške družbe in celo živali. Subjekt torej niti ni nujno človeško bitje.

12 Zaradi tega je bil najbrž bolj neposreden; *The Subject and Power*, University of Chicago, 1982.

13 Dejstvo o nemoči podob se je, slednjič tudi v filmu, razvilo v formo: pri Stoneu (*Rojena morilca*) z montažo, pri Bigelow z zvokom – *Strange Days* je naslov komada Rolling Stones, avtor glasbe filma (kjer najdete ultimativne glasbenike tega časa, od Trickyja do skupine Deep Forest) je eden večjih obsedencev z zvokom, Graeme Revell (ex-SPK in *Musique Brut*; a tudi tisti, ki je uglasbil sinestetične podobe "norega" švicarskega slikarja Adolfa Woelflija), za zgodovino filma pa je seveda najpomembnejše to, da liku fatalne ženske, ki jo že od nekdaj povezujejo s skopofilijo, užitkom ob gledanju – ki torej v tradiciji kina zastopa pogled kot objekt – da glas.





poljubi v konfeti

in pedagogika na prelomu tisočletja

Zadnji dnevi se, tako kot predhodna dela Kathryn Bigelow, po več plateh brez pridržkov uvršča v novi ameriški žanrski kino, še predvsem k akcijskemu filmu. Film se poigrava z že znano igro rekombiniranja in novih interpretacij tradicionalnih vzorcev filmskih zvrsti, poudarja hitrost in spektakularnost na račun pripovedne zaprtosti, kultivira nezadržni simbolizem in neutrudno išče stike z "mladinsko kulturo", ki se zarisuje v potezah miljeja, dekorju in soundtracku (tako denimo grungevski živi nastopi Juliette Lewis v nekem techno/SM klubu, kompozicije P. J. Harvey, pa Tricky in Skunk Anansie v off-u).

Z drugega zornega kota bi lahko postavili v kontekst režiserkinega celotnega opusa, ki obsega poleg *The Loveless*, njenega filmskega debija iz leta 1981, še filme z res velikimi budgeti, prikazovanimi tudi zunaj Amerike: *Near Dark* (1987), *Modro jeklo* (*Blue Steel*, 1990) in *Peklenski val* (*Point Break*, 1991), kakor tudi nekaj epizod iz mini TV-nanizanke *Wild Palms* v produkciji Oliverja Stonea. Tu bi lahko izpostavili specifične estetske in tematske vidike njenih filmov: denimo "slikarski stil", ki ga radi pripisujejo leta 1951 rojeni režiserki, ki je kot najstnica kopirala Rembrandtove slike, v sedemdesetih sodelovala s skupino Art and Language, pomagala Vitu Acconciju pri postavitvi instalacije, danes pa v svojih intervjujih citira Freuda, Barthesa, in Duchampa. Lahko bi izhajali iz občutka, da Bigelowini akcijski filmi svojo tekstovno mnogoznačnost – svoj kontroverzni potencial kakor tudi svojo nezadostnost – razkrijejo še toliko bolj jasno, če se jim približamo z določeno senzibiliteto za *gender politics*. Pripomnili bi lahko tudi to, da sestavljata naslove njenih zadnjih filmov vselej po dve enozložni besedi (vendar kaj naj bi nam to sploh povedalo?), da je Kathryn Bigelow (kar nam pove že njeno ime) ženska, in da ženske v Hollywoodu, pa naj gre za akcijski film ali kak drug žanr, redkokdaj vodijo režijo.

Če vzamemo obe gledišči, splošno in avtorsko, pridemo filmu *Zadnji dnevi* že precej blizu. Vendar pa zato še ni nič lažje opisati vsebine tega z vsemi mogočimi zapleti in razpleti natrpanega filma. Zgodba se dogaja v zadnjih dneh 1999 v Los Angelesu, kjer je vsakdan približno tak kot CNN-report o uporih sedem let pred tem. Svet *Zadnjih dnevov* je v primerjavi z našim aktualnim mehko futuriziran: arhitektura, moda, avtomobili in TV oddaje so videti povsem domače. Nenavadne so le nekatere komunikacijsko tehnološke naprave (o katerih bo še govora) in kriza javnega reda: po ulicah, na katerih režiserka niza plakativne scenarije izgredov in nasilja, patroljirata policija in vojska. Ko junak filma Lenny, umazan lopov in bivši policaj (igra ga Ralph Fiennes, ki se ga spominjamo iz *Schindlerjevega seznama*, 1993), te prizore, zaprt za vetrobranom svojega avtomobila, nezainteresirano spušča mimo sebe, deluje to v grobem kot variacija na sekvence iz filma *Taksist* (*Taxi Driver*, 1976).

Zadnji dnevi niso le sci-fi v socialno utopičnem smislu, marveč predvsem *mystery thriller*. Lenny se zaplete v dva nejasno povezana umora, katerih razrešitev filmu poklanja detektivsko noto. Takšen pripovedni model je za Kathryn Bigelow netipičen (v njenih prejšnjih filmih ni bilo – vsaj za publiko – niti ugank niti osupljivih razrešitev) in bi ga bilo najbrž pripisati scenarističnemu prispevku njenega bivšega moža Jamesa Camerona, ki je film, tako kot pred tem že *Peklenski val*, tudi produciral (in je tudi sam že zveržiran režiser akcionerjev, z budgeti svojih filmov kot sta oba *Terminatorja* (1984 in 1991) ali *Resnične laži* (*True Lies*, 1994) pa operira vsaj nekaj razredov višje).

Med novoletnim praznovanjem v prelom stoletja se film razcepi v svojevrsten dvojni *showdown*, in pripovedna uganka dobi dvojno rešitev (tu se ne bomo spuščali v detajle, saj bi nam to pokvarilo vso zabavo). Te podvojitve tvorijo sklep narativnega procesa, ki izkazuje izrazito pedagoško dimenzijo: skoraj vse do konca filma se zdi, kot bi šlo (med drugim) za to, da protagonist dobi nazaj svojo bivšo ljubico, katere izgube ne more preboleti – nekdanjo prostitutko in vzpenjajočo se grunge zvezdo z imenom Faith (Juliette Lewis), ki je Lennyja zapustila zaradi ciničnega glasbenega managerja (Michael Wincott). Ko se film razvija, pa narativni prostor vse bolj zapolnjuje pogumna osebna stražarka Mace (Angela Bassett): kot stara Lennyjeva prijateljica, ki bolj jasno razmišlja in precej močneje udari kot on, postane njegova zaveznica na begu pred in lovu za morilci. V zadnjem kadru *Zadnjih dnevov* se Mace in Lenny združita v osupljivo klasičnem, neskončno razvlečenem, celo platno napolnjujočem hollywoodskem filmskem poljubu. S tem je zaključen proces "heteroseksualne tvorbe para", ki obeležuje ideologijo in pripovednost ameriškega *mainstream* filma že tako rekoč od vekomaj; toda, izteče se tudi obsežen poučni proces, ki ga občinstvo (rekel bi predvsem moško občinstvo) opravi skupaj s protagonistom. Film *Zadnji dnevi* izvede nekakšen prehod od režima *filma noir* k povsem drugačnemu vzorcu psiholoških figur. Narativna dinamika nenazadnje kar nekaj časa črpa iz

izrablja svoj "Lolita šarm" *femme fatale*), ki zaide v napačne kroge, (spet) pridobil na svojo stran, jo rešil, očistil in ozdravil. Ta tip razmerja se vpisuje v tradicijo, ki preveva ameriški film od filmov *Veliki sen* (*The Big Sleep*, 1946, Howard Hawks) in *Taksist* pa vse do filma *Prvinski nagon* (*Basic Instinct*, 1992): razmerje fetišistične fiksacije, kot ga povzema ime ženske - Faith.

Drugi tip razmerja, ki to patološko obsesijo vse bolj postavlja pod vprašaj in jo končno razreši, je zveza med Lennyjem in Mace, koncipirana kot "zdravo" razmerje: tu gre za odnos medsebojnega pripoznanja, ki dozoreva v skupaj prestanih pustolovščinah. Par junaka in junakinje, ki končno najdeta drug drugega, imamo že v zgodnjih Hitchcockovih filmih kot so *39 stopnic* (*The Thirty-Nine Steps*, 1935) ali *Saboter* (*Saboteur*, 1942); njihova pripovedna logika na naiven, "realističen" način izhaja iz že predpostavljene in realizabilne možnosti "polnega" heteroseksualnega razmerja.²

Odločujoče pa je vendarle to, da predstavlja ta klasično etabrirana romanca med Lennyjem in Mace funkcionirajočo zvezo med dvema etničnima skupinama: bel moški izkusi razrešitev svoje brezpogojne predanosti nevrotični beli ženski in se preda energični ljubezni močne črne ženske. Ustrezno temu razkrijeta Lenny in Mace na koncu, za silvestrovo, vsak svojo polovico kompleksno zapletenih zločinov, ki pri obeh napotuje na specifično "rasni" problem: belec zmaga nad nasiljem, ki izhaja iz seksualne perversije in psihopatskega serijskega ubijanja.

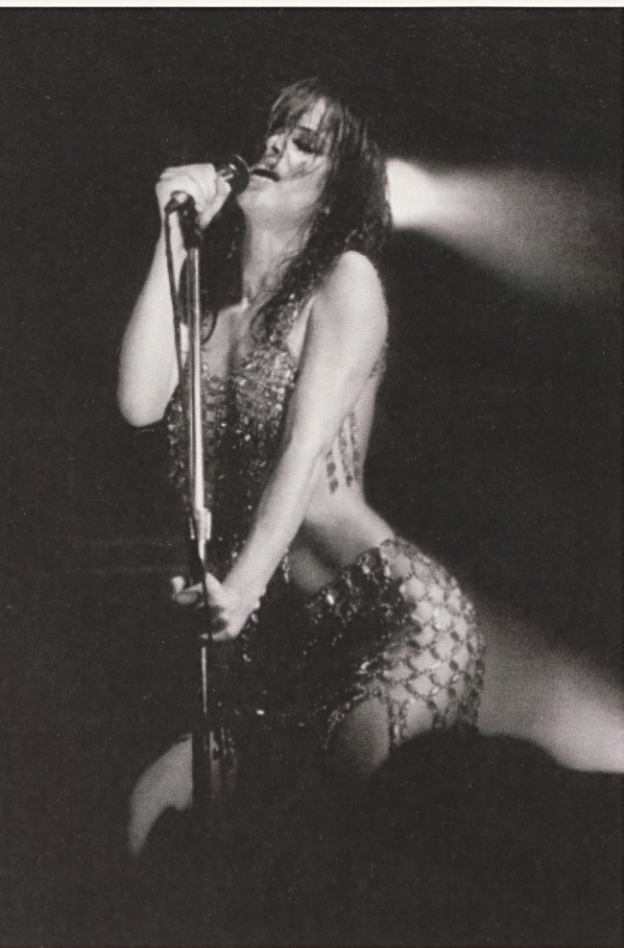
V istem času črnka denuncira in premaga rasističen policijski teror; v trenutku, ko enote *riot squada* razbijejo multikulturne mase, zbrane na divji ulični zabavi, tako da znotraj oblikujejo malo areno, kjer na tleh klečečo Mace pretepejo beli policaji, ni mogoče spregledati patetične krščanske metaforike nedolžne žrtve kakor tudi ne očitne reference na Rodneyja Kinga.

Vprašanje je, kakšno uporabno vrednost imajo te drastične, na vso moč transparentne konstrukcije v *Zadnjih dnevih*. Kaj ponuja vračanje k utečenemu repertoarju žanrskega kina in že klišejske hollywoodske motivike, prenapihnjene skoraj do nevzdržnega?³ Tvorba črno-belega para za zaključek filma in poljub v konfetnem dežju so kritike obsodile kot ekstremno očiten primer prisiljene, *mainstreamsko* konformne harmonizacije.⁴ Če vendarle vztrajamo pri tem, kar je imanentno samemu filmu, skratka če opustimo razmišljanja v smeri, da gre tu za kvazi avangardističen impulz, ohromljen pod zakoni Hollywooda, potem bi se lahko vprašali: kakšne konkretne možnosti ponuja žanrski film, še posebej akcijski film, ne-reakcionarnemu filmanju? In kakšna bi lahko bila alternativa poljubu med Lennyjem in Mace?

Verjetno bi bil to vase zaokrožen filmski zaključek, kjer se odpeljeta oba — vsak v svojem policijskem avtomobilu; to bi napeljevalo na misel, da je črnka sicer belcu lahko prijateljica in zaščitnica, da pa je treba takšnemu razmerju vendarle pridržati "institucionalno" formo ljubezni in ustrezno hollywoodsko investicijo afektov (ker se bel moški in črna ženska ne moreta ljubiti, razen v obliki paternalističnega *bodyguardovskega* razmerja, kot je to uspelo Kevinu Kostnerju in Whitney Huston v filmu iz leta 1992). Film *Zadnji dnevi*, kot je videti, nasprotno vztraja, da mora obstajati možnost in bi moralo biti ganljivo, da se junaka najdeta in skupaj zapustita staro tisočletje.⁵ To se spet uvršča v kontekst filmske pripovedi pri Kathryn Bigelow, ki v dalji prisluhne logiki, ki ni klasično-organska, temveč sintetična, saj povezuje tisto, kar ne sodi skupaj "že po naravi". Filmi Kathryn Bigelow obravnavajo "nemogoče" zveze, socialne alianse in njihovo poosebljenje v razmerjih med figurami. Njene junakinje in junaki so alegorične figure — ne torej celostni, psiho-socialno definirani liki v stilu klasičnega Hollywooda, a tudi bistveno drugačni od sodobne tendence h golemu izvotlenju figur, nihilističnega veselja nad trdovratno vračajočimi se mumijami in zombiji, vandrajočih *pin-ups* in stereotipov kakega Rodrigueza in Tarantina. V filmih *Near Dark* in *Peklenski val* sta protagonista tujka, ki se poskušata integrirati v marginalni milje, katerega navade, nasilje in neomejena svoboda ju fascinirajo: pogumni farmerjev sin med vampirskimi izobčenci oziroma *undercover* FBI agent pri surferjih z njihovim homoerotičnim kultom telesa. Kot tujek nastopa tudi Jamie Lee Curtis v svetu policije, vendar gre tu za integracijo v institucionalen kolektiv.

To stremenje k zasedbi etabriranih socialnih, kulturnih in estetskih institucij ter modifikaciji v smislu razširjanja igralnega polja teče pri Bigelowovi na več ravneh paralelno z njenimi široko izraženimi simpatijami do ritualov in *stylinga* mladinskih in subkultur. Kot ženska in avantgardna umetnica se je integrirala v komercialni akcijski film; ženske figure iz filmov *Modro jeklo* in *Zadnji dnevi* spadajo v kontekst pojava silnih junakinj akcije v kinu osemdesetih in devetdesetih (Sigourney Weaver v *Alienih*, Linda Hamilton v *Terminatorju 2*)⁶; in





Juliette Lewis

ljubezenske zgodbe. Jan Distelmeyer pravi, da ima gibanje v Bigelowinih filmih zato tako visoko vrednost, ker se prehodi in zveze (sinteze različnih svetov) izvršujejo v obliki ekscesnih fizičnih gibanj – in ne npr. kot spoznavni procesi.⁷ Kathryn Bigelow, tako kot velik del sodobnega ameriškega filma, dejansko sodi v tradicijo "podobe-akcije", kakor jo je v svoji analizi poimenoval Deleuze, kot pr-ameriškega tipa podobe-gibanja: ne le, ker je filmski čas vseskozi izražen v gibanjih-dejanjih in ker Bigelowova potek spektakularnih gibanj, ki oblikujejo akcijski žanr takorekoč od zmeraj, inscenira tako virtuozno in fascinantno, marveč tudi zato, ker je psihologija njenih figur pogosto zarisana po grobi mehanicistični shemi: takšno je denimo razmerje med junakom v filmu **Peklenski val** in njegovo ljubeznijo oz. njegovim očetovskim predstojnikom na policiji, ali klišejska ojdipska travma junakinje iz **Modro jeklo**, ki njeno željo, da bi postala policajka, motivira z represivnim očetom. (Tovrstne konstrukcije pri Kathryn Bigelow pogosto prinesejo temu ustrezno asubtilne, včasih prav mučne dialoge.) Takšen mehanizem junakovih notranjih občutij je na delu tudi v **Zadnjih dnevih** (recimo v *flashbacku*, ki nam pokaže, kako sta postala Mace in Lenny tako tesna prijatelja, in že pri prvem srečanju zavzela formo družinske vezi). Kar zadeva zunanja, prostorska gibanja, pa se **Zadnji dnevi** razlikujejo od svojih predhodnih filmov: biomehanika akcije in njegov frenetični pripovedni in montažni tempo komaj kdaj popustijo pred simbolističnimi tabloji in pozami. Takšni momenti na meji narativnega, kjer je gibanje tako rekoč suspendirano – hranjenje krvosnega junaka pri njegovi vampirski ljubici pod oljnimi črpalkami v **Near Dark**, uvodna sekvenca v **Modrem jeklu** ali sublimna smrt gangsterskega surferja v poslednjem velikem valu v **Peklenskem valu** – so bili doslej Bigelowin stilistični prepoznavni znak in so v **Zadnjih dnevih** redki (če ne štejemo grandioznega *showdowna* z obema policajema na koncu silvestrske sekvence, katere montaža, dekor in režija množic so kratkomalo osupljivi).⁸ **Zadnji dnevi** so verjetno režiserkin doslej najpopularnejši film in njen prvi, ki ni tako zelo "lep" ali "slikarski", nekoliko temačen v primerjavi z modelirajočim *chiaroscurom* svojih predhodnikov in popolnoma skoncentriran na akcijsko plat zgodbe.

Zadnje velja tudi za "medijsko kritiško" raven filma **Zadnji dnevi**: tu gre za ilegalne *virtual reality* klipe, s katerimi Lenny prekupčuje, posnetke zaznav in možganskih tokov drugih ljudi, ki jih stranke, pripravljene plačati, konzumirajo kot drogo. Ti klipi pa ne ponujajo le po-doživljanja vzgibov kriminalnih ali erotičnih pustolovščin, marveč svojim recipientom konstruirajo tranzitorno identiteto, z močjo, ki daleč presega potenciale kinematografskega aparata. Ta aspekt je verjetno največ prispeval k temu, da je prebudil hiperinteres (avstrijskih) medijskih teoretikov in teoretičark za **Zadnje dneve**; hkrati pa se oglašajo očitki, da je Kathryn Bigelow z narativno uporabo teh klipov zapravila veliko šanso,

v primerjavi z medijskotehnoško (de)konstrukcijo subjektivnosti v Cronenbergovem **Videodromu** (1983)⁹ – pa v **Brainstorm** Douglasa Trumbulla (1982), ali, bi lahko dodali, avstrijskem sci-fiju **Halbe Welt** (1993) Floriana Flackerja.

Dejansko integracija klipov-sekvenc v pripovedni tok **Zadnjih dnevov** režiserki najpoprej daje možnost divjih *point of view-shots* v obliki planov-sekvenc voženj s steadicamom (tudi to ni nič novega, če se spomnimo neskončnih piruet "subjektivne kamere" v horror serijah **Halloween**, **Friday 13th** ali **Evil Dead**). Klipi izpolnjujejo nadalje čisto pragmatične narativne funkcije: kot iskani dokazni material v primerih umorov, za doseganje pripovedne napetosti ali skrivnostnosti ter pri odpiranju različnih gledišč v filmu, ki obravnava rivalstvo različnih, hitro spreminjajočih se perspektiv na socialno in eksistencialno stanje stvari. In nenazadnje igrajo klipi pomembno vlogo v okviru že omenjene režiserkine pedagogike.

Pri tem mislim predvsem na tesnobno sekvenco, v kateri z očmi storilca gledamo brutalno posilstvo in umor ženske v vseh njegovih detajlih. Če naj bi Kathryn Bigelow po besedah Birgit Flos prizor filmala po tezah Laure Mulvey (iz njenega spisa "Visual Pleasure", 1976), če se torej igra s hierarhijo pogleda med junakom, gledalcem in kino-aparatom oz. odnosom med moškim subjektom in ženskim objektom pogleda, bi želel dodati naslednje: drugače kot npr. v sodobnem trilerju s serijskim morilecem **Posnemovalec** (*Copy Cat*, 1995), ki mučenje in umore žensk enostavno zgolj "kaže" in površno uživaško celebrira sadistično vrednost podob, gre pri Kathryn Bigelow za to, da se mora občinstvo disociirati od ponujenega pogleda, kajti identifikacija s tistim, ki gleda in pogledom na to, kar gleda, je kratkomalo nevzdržna.

Njena pedagogika pogleda proti *perceptive overload*, ki ga ponujajo klipi, operira z moralno gesto vrednotenja in izločitve. Lenny mora prestatati razrešitev svoje



nostalgične obsesije s Faith; to pomeni, da se mora odpovedati konzumu *klipov*, na katerih so posneti najlepši trenutki njune romance, se ločiti od permanentne, hotne aktualizacije preteklega – proces kakor odvajanje od droge, v katerem mu Mace stoji ob strani: "*Memories are made to fade; they are designed that way for a reason!*" ga pouči. Kot protivrednost za pripoznanje minljivosti mu nudi polno, vzajemno ljubezensko razmerje v sedanosti, ki jo živi. Ta menjalna logika malce spominja na konec filma *Vročica* (*Sliver*, 1993), v katerem Sharon Stone uniči nadzorovalno video napravo svojega paranoičnega ljubimca in ga pozove, naj končno zaživi "v realnosti".

To je seveda naivno. Ustreza namreč neki poziciji, ki vztraja na principielni možnosti avtentičnega, "ne-odtujenega" izkustva. Odpoved radikalnemu (konec koncev morda ne drugega kot nihilističnemu) pogledu v prid vere v izkustveni proces kot oblike subjektivacije in možnosti spremembe razmer je značilna za ta film in na njegovi politični ravni v ožjem smislu nastopi v vsej svoji protislovnosti: Lenny in Mace imata v rokah posnetek umora črnkega rapperja, ki sta ga ubila dva bela policaja; če naj dokazni material posredujeta javnosti, bo Los Angeles v silvesterski noči doživel največji upor svoje zgodovine. Namesto tega predata posnetek belemu policijskemu inšpektorju, ki sicer velja kot absolutno nepodkupljiv; ko policaji pretepejo Mace, šef nastopi kot *deus ex machina*, takoj spregleda zapleteno situacijo in pomore resnici in pravičnosti do zmage: vstajo se da preprečiti, oba morilca v uniformi sta kaznovana, in izkaže se, da sta agirala kot posameznika, medtem ko je na koncu filma oseba, ki je širila zarotniško hipotezo o infiltraciji desničarskih radikalnih celic v policijske brigade, milo rečeno, masivno diskreditirana.¹⁰

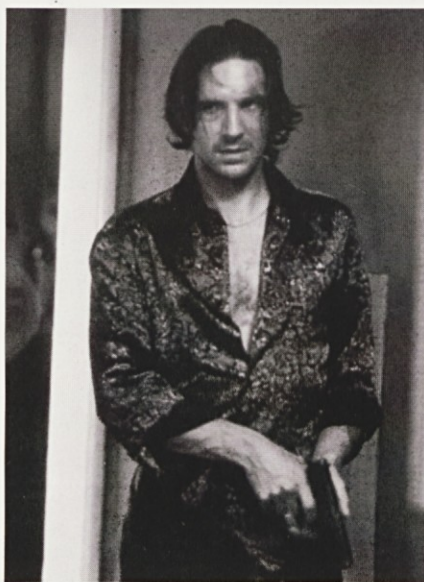
To seveda ni le naivno, ampak tendenciozno harmonistično in spravlljivo.¹¹ V uri krize se pokliče veliki beli oče, nad konfliktnimi strankami stoječa bonapartistična instanca, ki podeli svoj blagoslov libidinalni in etnični združitvi. Ta pozicija ima v političnih terminih tudi že ime: socialna demokracija – vera v državo kot nevtralni aparat, ki se ga da instrumentalizirati za stvar osvobajanja. Reformizem, upanje v nek razsvetljenski proces in v to, da je mogoče zasesti etabrirane (družbene kakor tudi kinematografske) institucije in jih po mehki liniji od znotraj spremeniti – vse to je v programu Kathryn Bigelow. Kar jo postavlja v tisto tradicijo ameriškega kina, ki jo je v času New Deala zastopal Franck Capra (ki je v svojih ganljivih filmih poleg drugega propagiral sindikalna hranilniška združenja proti monopolističnemu finančnemu kapitalu ter alegorično insceniral konflikt med liberalizmom in grozečim fašizmom), in ki jo predstavljajo danes v *mainstream* produkciji režiserji kot Spike Lee ali Tim Robbins, s svojo aktualno jokajočo melodramo proti smrtni kazni *Zadnji sprehod* (*Dead Man Walking*, 1995). Kathryn Bigelow bi to nedvomno lahko očitali. Vprašanje je le: s katere pozicije? In kaj naj bi bila, še enkrat, narativna in politična alternativa siceršnji preprečitvi vsesplošne vstaje? Zgodili bi se upori, L.A. bi se s prelomom tisočletja skril v plamenih. Bigelowova bi to nedvomno s specialnimi efekti nabrušeno in ustrezno drago sekvenco zagotovo bravurozno inscenirala, in široki sloji njenega občinstva (predvsem nespravljivi intelektualci) bi bili absolutno potešeni. Namesto da bi se predala čistemu umu radikalizma, Kathryn Bigelow sanja iluzionarni socialdemokratski sen in nam ponuja delež te iluzije. Iluzije, s katero se da lepo živeti – tako v *mainstream* kinu kakor v življenju nasploh, če gre za možne alternative reakcionarni hegemoniji. V tem smislu lahko Bigelowin stilistični in politični koncept označimo kot "levičarski populizem"; to pa je stvar, ki je že na sebi kar najbolj problematična in protislovna, katere efektivne vrednosti pa vendar ne bi smeli podcenjevati. Ali, kot se je izrazil Jesse Jackson v svojem pozdravnem govoru na Wattstax Soul Festivalu v Los Angelesu leta 1971: "Today, the message is not 'Burn, baby, burn!', but 'Learn, baby, learn!...'"

Opombe:

- 1 Kathryn Bigelow je razen tega l. 1982 odigrala manjšo vlogo v feminističnem znanstvenofantastičnem filmu Lizzie Borden *Born in Flames* ter posnela l. 1978 svoj prvi kratki film *Set-Up*.
- 2 Prehoda od *filma noir* k "realističnemu" Hitchcocku ne podpira le premik iz nočne črnine, v kateri se odvija pretežni del *Zadnji dnevi*, v žaromete in svetlobo *video-screenov* na silvesterski zabavi, ampak tudi razlika med dvema prizoroma, ko moško telo pade v globino, ki film uokvirjata ter aludirata na dva konkretna Hitchcockova prizora: dramatičen smrtni padelec na začetku filma napotuje na uvodni prizor iz *Vrtoglavice* (*Vertigo*, 1958), Hitchcockov film, katerega nostalglična obsedenost z manično reprodukcijo preteklosti je segla najbližje *filmu noir*; in ko mora Lenny na koncu odstriči svojo priljubljeno kravato, da ga njegov nasprotnik ne bi potegnil s sabo v smrt, morda ob tem ne pomislimo toliko na kastracijsko simboliko in zaključek moškega iniciacijskega procesa, marveč tudi na padelec s Spomenika Svobode kot akta od-ločitve v *Saboterju*.
- 3 Rekurz k formam klasičnega Hollywooda v *Zadnjih dnevih* pritegne v igro tudi množico verbalnih running gags – od Lennyjevih neokusnih kravat do Rolexovih ponaredkov –, ki spominjajo na *screwball* komedije ali dialoge pri Hawksu in Fordu.
- 4 Cf. članek "Love and War: Raum auf Zeit" Clausa Philippa in "Mindfucker" Birgit Flos v dunajski reviji *Meteor* 2, 1996.
- 5 V nadaljevanju kritike bi se dalo ugovarjati, da že sam ta združiteni program spet nosi delež šovinistične rešitvene fantazije: izžet, otročji bel moški se napoji in reproducira na prsih *black mama*. Ali drugače: kaj ima ta čudovita ženska od svojega razmerja s to psihično in fizično pokveko?
- 6 Producentka Gale Anne Hurd in režiser James Cameron, ki sta večkrat sodelovala skupaj in priložnostno delala s Kathryn Bigelow, sta osrednja protagonista te tendence v Hollywoodu.
- 7 "Differenz Surfen", v: *SPEX* 2, (Köln) 1996, str. 50.
- 8 V poglavju o Kathryn Bigelow Yvonne Tasker piše: "*The moments that are remembered, the images which an audience may take from the cinematic experience, cannot be summed up within the terms of narrative resolution.*" (Tasker, Y., *Spectacular Bodies. Gender, genre and the action cinema*, London 1993, str. 153)
- 9 Cf. članek Birgit Flos, op. cit.
- 10 Tu gre tudi za zavrnitev paranoje kot življenjske filozofije, osebe namreč, ki artikulirajo to držo, so v *Zadnjih dnevih* prav te, katerim "se ne sme verjeti". Tako hudobni, za "*control freaka*" označeni glasbeni manager izjavi čudovit, že skoraj ničejanski izrek: "*Paranoia is just reality on a finer scale.*"
- 11 Karl Sierek sicer v drugem kontekstu govori o vrednosti "posredovanja nespravljljivih nasprotij" in o "trojnosti" namesto bipolarnih odnosov v *Blue Steel*. Cf. "Das Projektil" v: Sierek, K., *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*, Wien 1993.



Angela Bassett, Ralph Fiennes



Ralph Fiennes

rotterdam '96

simon popek

pet

pozitivno-negativnih
impresij



Pocketcinema
Gustav Deutsch



flirt

režija Hal Hartley ZDA 1993-95

Da se razumemo, **Flirt** je Hartley kot 24-minutni film posnel že leta 1993 in ga prikazal na takratnem beneškem festivalu, ne zavedajoč se, da mu bo nekoč dodal še dve epizodi, berlinsko in tokijsko. Izvirno, newyorško epizodo lahko mirne duše pripišemo zbirki Hartleyevih malih mojstrov, s katerimi je v filmsko govorico vtisnil kopico, če ne ravno unikatnih, pa vsaj sebi lastnih in na vsakem koraku prepoznavnih atributov. Tu imamo New York (z okolico), neskončne monologe, ki se na robu dolgčasa sprevržejo v značilni patološki humor, kratke, polminutne gage, za katere se zdi, da z vodilnim dogajanjem nimajo nikakršne zveze, a nas nekaj trenutkov zatem prepričajo v nasprotno. Imamo seveda nemogočo ljubezensko zgodbo (ki ji grozi, da bo še geografsko ločena), predvsem pa imamo Martina Donovana, Billa Saga, Roberta Burka, Parker Posey in ostalo vojsko zdolgočasenih igralcev, ki s pomočjo ustreznih Hartleyevih dialogov postanejo atraktivna igralska roba. Ostali dve epizodi nimata Hartleyeve igralske kampanije (z izjemo ekstremno stranske vloge Eline Lowensohn v berlinski zgodbi), še več, junaki dobršen del dialogov celo izgovarjajo v jeziku geografske sredine, kamor je dogajanje postavljeno. Herr Hartley oziroma Hartley-san preprosto ne moreta učinkovati v nikakršnem kontekstu, delujeta kot črna luknja, bermudski trikotnik – stvari so tam pogubljene in jih nič ne more povrniti. Vsaj ne nam, zagnanim hartleyevcem, pa naj zveni še tako patetično.

Skratka, New York klapa, tu ni dileme, potem pa prideta Berlin in Tokio, s popolnoma identično zgodbo in malce manj identičnimi dialogi – ker so pač situacije različne. Tule je osnovna shema: eden od ljubimcev v vseh treh epizodah odide iz mesta za tri mesece, drugi pa želi pred odhodom vedeti, ali obstaja prihodnost za njiju. Ima razloge, saj se bo potujoči tam srečal z nekdanjim partnerjem. V newyorški epizodi (v heteroseksualnem razmerju) odhaja ona, v berlinski (v homoseksualnem) on, in v tokijski (v prav tako heteroseksualnem, ki pa ga ogroža 'etnolški' prepad) spet on. Dialoge je bilo seveda potrebno ustrezno (sociološko) modificirati in tu se verjetno pojavi poglobljen problem (poleg izbire igralcev) druge in tretje epizode. Hartley je sicer izvrsten filmar, toda le v svojem, hartleyevskem (unikatnem?) žanru; ni Fritz Lang, ki bi se z enakim uspehom loteval različnih žanrov, bolj pripada Hitchcockovi branži, kjer je vsak – resda redek – odstop od 'svojega' polja pomenil razočaranje. Torej,

17 Flirt je Hartleyev **Mr. and Mrs. Smith**, pa čeprav – ironično –

ostaja zvest samemu sebi, hartleyevskemu filmu, ki ga je začel sam, mu danes sam ponosno nosi prapor in bo z avtorjevo upokojitvijo verjetno tudi zamrl. Problem torej ni v družbeno-sociološkem zamiku (homoseksualnost, prepad med zahodom in orientom itd.), niti v repetitivnosti materiala. Tu je Hartley pravzaprav pravi mojster. Poglejmo eno klasičnih avtorjevih situacij: Billu Sagu se neznosno mudi na telefon, da bi dobil odgovor, ali obstaja prihodnost zanj in za ljubezen, ki odhaja. Govorilnica je zasedena in Bill potrpežljivo čaka, medtem ko zajetno dekle odgovarja v slušalko: "Ne... ne... ne... ne... ne... ne. Ne? (pavza) Ne... ne... neee. Počakaj malo (se obrne k Billu). Imaš mogoče četrtega? (Bill ji ustreže, ona vrže kovanec v aparat) Ne... ne... ne... ne..." Priznati morate, da le redki komično, zabavljajško energijo gradijo na tako suhoparnemu konceptu.

Problem druge in tretje epizode **Flirta** je v geografski distanci do ljubljene New Yorka, identifikacijskega punkta torej. New York (z okolico) in Hartley sta bila vedno kot rit in srajca, eden brez drugega sta kot Scorsese brez De Nira, Greenaway brez Nymana, Leone brez špagetov, Coppola brez pomaranč, Ben Johnson brez svojega ranča, Welles s končno montažo ter Peckinpah, Woo in Tarantino brez cisterne rdeče barve. In ja, kot Woody brez... New Yorka.



nowhere fast

režija Cinque Lee ZDA 1995

Morda je za propad najnovejšega ameriškega nizkopračunškega filma (jasno, neodvisnega) treba obdolžiti Altmana in Tarantina, vsekakor ne gre spregledati dejstva, da sta s **Kratkimi zgodbami** (*Short Cuts*, 1993), **Reservoir Dogs** (1992) in **Šundom** (*Pulp Fiction*, 1994), zanetila požar, pravi plaz nizkopračunskih, celo ničproračunskih filmov, ki jih danes, enega za drugim, pljuvajo horde ambiciozne mladeži. Kot kaže so časi, ko je Robert Rodriguez svoj **El Mariachi** (1992) – kaj malo ambiciozen akcijski projekt – posnel v tradiciji ustaljene linearne pripovedi, daleč za nami. Danes mularija želi vse že v prvem poskusu, kot Cinque Lee (tista miš, ki v Jarmuschevem **Skrivnostnem vlaku** (*Mystery Train*, 1989) ob Screamin' Jay Hawkinsu statira kot hotelski bellboy, pri **Crooklynu** (1993) Spika Leeja pa, poleg sodelovanja pri scenariju nastopa v stranski vlogi) s filmom **Nowhere Fast**. Cinque Lee nima zaman istega primka kot njegov očitni vzornik, učitelj, ter nenazadnje brat Spike.

Brooklyn, tropi črncev, čikanosov in ostalih nagradenih narodnosti, reprezentativni simboli NBA klubov, obilica preklinjanja, očitna socialna sporočilnost ter ljubezen do filmov Martina Scorseseja (smo priča analitični interpretaciji vloge trendov na punk pričeski Trvisa Bickla), vse naštetu močno evocira duh starejšega Spika.

Toda ko je Cinque soočen z izpeljavo, se stvari začno podirati; nasloni se na veliko kompleksnejše avtorske osebnosti – že omenjena mogula – na veliko število nastopajočih oseb, ki jih je z malim proračunom seveda težko obvladati, in na preskakujočo narativno strukturo, polno flash-backov in časovnih zank, katere raztreščene dela skuša na koncu nekako zlepiti skupaj (prav tako tudi Eve Annenberg v ponesrečenem prvencu **Dogs; the Rise and Fall of an All-Girl Bookie Joint**). **Nowhere Fast** izgleda tako, kot bi Altmanovih 22 usod iz širnega prostranstva L. A.-ja skušal zbasati v brooklynski geto – in to v enem samem popoldnevu (kot v Spikovem **Do the Right Thing?**). Cinque Lee skuša obvladati 19 posameznikov, 19 usod torej, ki se – skozi poklicne, intimne, zgolj seksualne ali pa dilerske posle – med seboj skregajo, popljujejo, pretepejo ali pa postrelijo; celo na tako banalne načine, kot jih nismo bili vajeni pri Quentinu. Gagi in trivialne situacije sicer učinkujejo, toda za ceno dramaturških lukenj, ki so malodane tako obsežne kot čas med dvema gagoma. Cinque Lee se je pri realizaciji svojega 110-minutnega filma obnašal povsem napačno, kot razvajen otrok, poln denarja, ki lahko svojo vizijo razteguje do onemoglosti, **Nowhere Fast** pa vsebuje poštene zgodbe za soliden kratkometražec. Z nekaj pogoji: polovico manj nastopajočih, manj nepotrebnih gagov in s tem dramaturških lukenj.

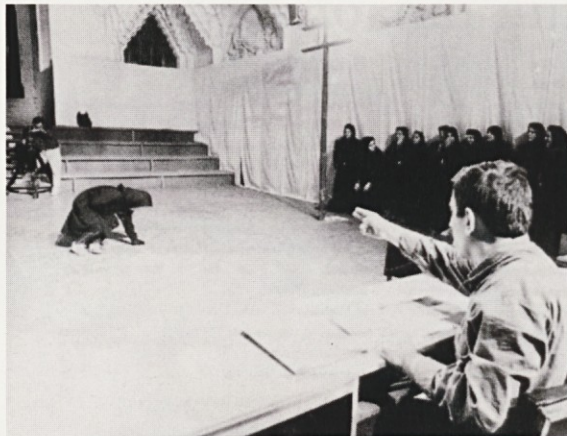
pocketcinema

(Taschenkino)

režija Gustav Deutsch Avstrija 1995

Le dvakrat sem imel priložnost prisostvovati ultimativni kinematografski izkušnji oziroma izkusiti resnično kino. Saj veste, taistem, o katerem so nam morda pripovedovali praočetje. Kinu, kot ga danes ne poznamo več, kinu kot skupinskem doživetju. Kot so ga v svojih filmih znali prikazovati predvsem Italijani, npr. Fellini v **Amarcordu** ali Tornatore v **Nuovo Cinema Paradiso**, kjer brenči in ropota huje ali vsaj enako kot na tržnici. Res je, da v kinu nikoli nisi sam, toda doživljanje filma običajno tudi ne seže dlje kot do tvojega soseda. Največ, kar si ljudje danes, ob seveda primerno lahkotnem, zabavi in (eventualno) razvratu primernem filmu upajo, je šumenje z vrečkami, sluzasto žvečenje ali pokanje s prsti, morda kak neumesten komentar. Da bi dvorana dihala, da bi se gledalci med seboj identificirali in dobesedno kot eden sprejemali vsak premik junakov na platnu in jim ga z odobravanjem (ali zgražanjem) vračali, je bilo treba na berlinskem festivalu pred leti prisostvovati projekciji kung-fu filmov, npr. **Fong Sai-Yuk**, kjer je dvorana (resda večinoma orientalskega občinstva) enoglasno ploskala, kričala in udrihala – po zraku ali v naslonjač sedeža pred seboj – ter pela in hlipala zaradi usode junakov. Drugo izkušnjo sem doživel letos v Rotterdamu, na nenavadni projekciji "filma" **Pocketcinema**, avtorja in voditelja večera

Gustava Deutscha. Točno, **Pocketcinema** ni le film, je tudi nekakšen performance, družabni večer. **Pocketcinema** tudi ni le en film, temveč sto do-enominutnih filmčkov, posnetih na majhnih, za dve cigaretni škatli velikih kamerah, ki so obenem projektorji. Najdete jih lahko v sex conah, *red light districtih* in nasploh sex metropolah tega sveta, npr. v Hamburgu ali na Tajskem, od koder je Deutschu prišla pod roke prva takšna kamera, darilo nekega prijatelja – jasno, z enominutnim prizorom spolnega akta. Poizvedel je za naslovom proizvajalca in takoj naročil nadaljnih sto komadov; ergo, nastalo je sto filmčkov v stotih miniaturnih kamerah (in projektorjih). Avtor jih je uvrstil v deset grobo zamišljenih sklopov (npr. šport, telo, narava), ki si jih do sto ljudi na predstavo izmenjuje med seboj. Kar se zgodi, je definitivna kino izkušnja, nekako podobna omenjeni kung-fu predstavi, le brez brcanja. Ne le, da se postoteri brnenje kino-projektorja, postoteri se tudi emocionalno sprejemanje posameznih impresij in kar je najlepše – učinek je dosežen, čeprav vsak od stotih prisotnih v vsakem trenutku gleda svoj film, si vrti lastno intimno, individualno kino-predstavo. Individualizem potemtakem vendarle združuje, pa čeprav za ceno uporabe "tehnologije", namenjene "nečisti", obsceni zabavi.



salaam cinema

režija Mohsen Makhmalbaf Iran 1995

Eden najbolj presenetljivih (pol)dokumentarcev o filmu, filmski industriji in zvezdniskem sistemu prihaja iz Irana. Še ne štiridesetletni Mohsen Makhmalbaf, nekdanji politični zapornik, je tako rekoč na slepo in z veliko mero improvizacije posnel izredno satiričen vpogled ne le v iransko kinematografijo, temveč v samo mentaliteto tamkajšnjega prebivalstva. Zvezdniški sistem ne obstaja le v ZDA, Indiji ter redkih evropskih državah. Po filmu **Salaam Cinema** bo treba prišteti vsaj še Iran. Avtor filma kot predsednik žirije, nekakšne izbirne komisije, nastopa osebno. Poslanstvo? Dati možnost prav vsakemu prebivalcu Irana, da postane filmska zvezda. Makhmalbaf natisne 1000 prijavníc, toda na dan avdicije se pred poslopjem zbere 5000-glava množica, katere agresivnost (pritisk mase podre vhodna železna vrata in ljudstvo dobesedno okupira poslopje) spominja na Stalinove privržence ob tiranovi smrti. Sledi 75 minut posnetkov (verjetno naključno izbranih kandidatov, od intelektualcev do branjev; vsi si želijo postati le zvezde, ne zavedajoč se, da biti igralec in

postati zvezda ne zveni povsem enako. Na tem mestu se film sprevrže v čudovito, neartikulirano farso; kajti, Iranci, to "konzervativno", zunanjemu svetu nekomunikativno ljudstvo, so za zvezdnitvo očitno pripravljene prodati dušo hudiču. V primeru **Salaam Cinema** se vprašanje "koliko udarcev moraš prejeti, da postaneš zvezda", spremeni v "koliko se moraš ponižati, da postaneš igralec". Režiser Makhmalbaf, vrhovni vodja in diktator gre v svojem nekajkrat nekolikanih sadističnem uživaštvu do skrajnosti, kandidati prestajajo gverilski psihični in fizični preizkus, toda obstajajo tudi izjeme. Le-te skušajo situacijo obrniti sebi v prid, npr. kandidat, za katerega so vsi prepričani, da je slep. Na vprašanje "kako pa misli, da bo igral", odgovori "da ga bodo vodile božje oči" in podobno. Izkaže se, da kandidat le blefira. Drugi si situacijo otežujejo, npr. "sestri", po mnenju komisije izjemni igralki, ki sta pred kamero pripravljene celo odvreči del oblačil, a se zaplete, ker ne bi mogli igrati skupaj, zaradi česar si premisli in vse prisotne pošljeja nekam. Skratka, **Salaam Cinema** je nedvomno eden izvirnejših, manj prepotentnih poizkusov vzpostavitve definicije zvezdniskega sistema – ne da bi ga sploh pokazal. Gledalec dobi občutek, da je "izdelati" filmsko zvezdo iz takšnih kandidatov tako utopično dejanje, kot prepričati "navadnega smrtnika", da je zvezda lahko tudi povsem, navaden, "normalen" človek. Še posebej v (z "zvezdnitvom") tako obsedeni deželi kot je Iran.

small faces

režija Gillies MacKinnon VB 1995

Šestdeseta niso prinašala le vietnamske vojne, seksualne revolucije, *flower-power* gibanja in iskanja miru; tam nekje na severu Velike Britanije, na Škotskem, natančneje v Glasgowu, se v tem času odvija (morda celo deloma avtobiografsko obarvana) zgodba režiserja in koscenarista Giliesa MacKinnona (drugi koscenarist je Billy MacKinnon, režiserjev brat – od tod tuhtanje o morebitni "resnični" podlagi). **Small Faces** je ortodoksen, zelo poceni posnet film; tako tudi izgleda. Ne le zaradi avtentičnih lokacij, malodane naturščikov v glavnih vlogah ter tresočih se kameri. Niti zaradi krutega realizma, ki ga

film prikazuje; za to ni potrebno pomanjkanje denarja.

Kvaliteta filma **Small Faces** ni v prepričljivem potvarjenju resničnosti, temveč v svoji sposobnosti prepričevanja, da ne gre za filmano resničnost, temveč za resnično filmanje, pa čeprav s tridesetletnim časovnim zamikom.

V središču je družina MacLean in vdova Lorna. Ta se mora ubadati s svojimi tremi pobalini, 19-letnim Bobbyjem, članom poulične tolpe, ki izdaja lastna brata in grozi materi, 16-letnim Alanom, cvetom družine z idealizirano podobo študenta likovne akademije pred seboj, in 13-letnim Lexom, junakom našega filma, malo podgano, ki se ima za genija. In če so trije mulci prepuščeni sami sebi, brez očeta ter ob tako rekoč "nevidni", brezmaterialni materi, lahko prag sveta odraslih prestopijo le na dva načina. Prvič, preko ženske; drugič, preko umora. 16-letna Joanna, sicer neuradno dekle liderja lokalne tolpe, da bratom (po malem so vsi trije zacopani vanjo, ona pa se ogreva le za plahega Alana) spiritualno vero, malodane vero v nadnaravno, umor (Lex bolj po pomoti kot z namenom ustrelil liderja tolpe iz sošeske, Malkyja, iz kvarta "odraslih") pa jih zabije v zemljo, sooči z realnostjo, katera jih v najbolj kruti obliki tako ali tako vseskozi obkroža, čeprav se zdi, da so nezmožni soočenja z njo. Umor in ženska sta torej šifra za vstop v svet odraslih, toda kombinacija je lahko tudi usodna, na primer za Alana, to personifikacijo nedolžnosti, ki plača za grehe lastnih bratov. Zakoljejo ga kar na drsališču, tem snežno belem poligonu, in ko za njegovim truplom (vlečejo ga k robu drsališča) ostaja bleščeče rdeča preproga krvi, edina resnično svetla, optimistična barva v celem filmu, se otroštvo konča. Za umorjenega Aleca simbolno, v kar nas prepriča "neresnična" barva krvi, za rešenega, "odrešenega" Lexa pa dejansko. Zdaj je odrasel.



retrospektiva kumashira tatsumija

denis valič



Nadvse prijetno in povsem nepričakovano odkritje letošnjega rotterdamskega festivala je bila retrospektiva lani umrlega japonskega režiserja Kumashira Tatsumija (1927-1995), ki se ponaša z nazivom heroja japonskega nizkoproročunskega žanrskega filma, torej nekakšnega japonskega Cormana. Z vidika njegove produktivnosti je ta naziv nedvomno upravičen: svoj prvi film je posnel šele pri enainštiridesetih, torej leta 1968, nato pa je poskušal s šprintom nadoknaditi zamujena leta in tako do trenutka, ko mu je zmanjkalo sape – dobesedno, saj je zadnji film snemal s pomočjo maske, ki mu je dovajala kisik – posnel štiriintrideset celovečernih filmov. Pri tem moramo omeniti, da je večino filmov posnel v sedemdesetih letih, ko je v studijih družbe Nikkatsu doživljal svoje naplodnejše obdobje in posnel tudi do štiri filme letno. Tam so namreč v velikih količinah štancali poceni erotične filme, ki so vedno prinašali denar in tako je bil Tatsumi s svojo kvalitetno hiperproduktivnostjo zanje najboljša možna partija. Poleg tega pa jih je s svojim specifičnim pristopom k erotiki obvaroval tudi pred vse bolj grozečo cenzuro. Retrospektiva je sicer predstavila le devet njegovih filmov, kljub temu pa je ponudila reprezentativen vpogled v njegov opus. Vključevala je tako dela iz zanj najznačilnejšega obdobja sedemdesetih let, ko je v žanru porno-romanov izoblikoval svoj razpoznavni stil in ključne elemente svoje filmske poetike, kakor tudi kasnejša dela, ki jih ob izstopu iz prvotnih žanrskih okvirov zaznamuje tudi prerazporeditev vlog teh elementov. Za potrebe tega zapisa bo zadoščalo osredotočenje na tri njegove filme, saj je naš namen le ta, da izpostavimo oziroma orišemo nekatere najbolj tipične značilnosti Tatsumijevega specifičnega pristopa k šarnu erotičnega filma (za katerega smo mislili, da smo spoznali že vse poskuse prekoračenja njegovih omejitev).

Seveda se ob srečanju z neznanim imenom naprej zatečeš k osnovnim informacijam, ki ti jih nudi katalog. Tistih nekaj informacij, na katere sem naletel, je moja pričakovanja usmerilo v dve smeri: ali lahko to erotično drsenje po površini razgaljenih teles ali pa seksualnost kot sredstvo in mesto pojasnjevanja politike, kar je bilo značilno za takratne japonske erotične filme (Oshima). Na moje veliko presenečenje pa je Tatsumi ubral tretjo pot: izognil se je tako politiki kakor tudi lahkoerotičnosti površine ter poniknil v intimo tistih, ki poklicno, a zato nič manj strastno prakticirajo ljubezen. Še več, zdi se, da je povsem zavestno, celo eksplicitno nastopil predvsem proti politizaciji, toda tudi proti reduciranju seksualnosti na spektakel gole površine teles. S filmom *Skrivnostna koža* (*Yojohan fusuma no urabari: Shinobi hada*, 1974) je namreč Tatsumi izvedel svojevrsten "politični" udar znotraj takratne japonske kinematografije. Vnos politične dimenzije je postal nekaj tako samo po sebi umevnega, da je Tatsumi, ki mu je nasprotoval, videl edini možni način nasprotovanja prav v specifični uporabi nekaterih elementov tega vnosa. Zgodbo filma – življenje gejš in njihovih strank v nekem tokijskem bordelu – je tako časovno umestil v konkretno in politično zelo dejavno zgodovinsko obdobje, v leto 1918, ko je bila Japonska v vojni (sibirski fronta) in so njeno družbo pretresali socialni nemiri (demonstracije zaradi naraščajočih cen riža). Toda to zunanjo, politično realnost, socialne in zgodovinske dogodke, je Tatsumi odločno, jasno in povsem nedvoumno potisnil v

ozadje ter jih pomenljivo zreduciral zgolj na njihov efemerni aspekt. V obliki mednapisa se pojavi informacija o usodnih zgodovinskih dogodkih, ki pa v samem toku dogajanja med protagonisti ne sproži kaj več kot komaj opazno indiferentnost do teh dogodkov. V teh političnih letih *par excellence* (sedemdeseta) je osebe svojih filmov zasnoval tako, da v njih ni niti sledu o politični ali razredni zavesti. Tudi v tistih filmih, kjer velike zgodovinsko-politične dogodke nadomestijo vprašanja družbenega položaja posameznika (*Appassionata*) ali zaostrene socialne razmere ter iz njih izhajajoče deviacije kot so kriminal in igre na srečo (*Tamanoi, street of joy*), je zunanji svet pomaknjen povsem v ozadje. Natančneje, Tatsumi ga uporablja le zato, da bi s prisotnostjo njegove odsotnosti poudaril pomen, ki ga daje posameznikovi intimi, njegovemu lastnemu svetu. Tatsumi je namreč v prvi vrsti režiser intime, lahko bi celo rekli posameznikovega telesa. Zato je tudi povsem razumljivo, da je bila prav v žanru erotičnega filma njegova kreativnost pripeljana do svojega vrhunca. Srečanja z lastnim telesom in vprašanja, ki vzniknejo ob tem, so lahko neizčrpen vir zgodb najčistejše intime. Zato je Tatsumi s svojimi filmi vztrajno zahajal v bordele, kjer se misli vrtijo le okoli teles. V filmu *Skrivnostna koža* se tako pred nami iz ust gejš – pripravnice izlije pravi traktat ob vprašanju prvega srečanja z njenim novim zaščitnikom. Kaj vse mora vedeti, da bi lahko odgovorila na njegova morebitna vprašanja? Kako naj se obnaša? Ali se lahko še ob prvem srečanju zaljubi vanj? In ali sme doživeti orgazem? *Tamanoi, ulica radosti*, pa pred nas postavi celo hordo prostitutk in njihovih zgodb. Neko dekle je odšlo iz bordela nasproti srečnejšemu življenju, ki naj bi ga prinesla poroka. Toda kaj, ko samo z enim partnerjem ne more doživeti orgazma. Z bedo življenja brez orgazma pa se nikakor noče sprijazniti, zato se nemudoma vrne v bordel. Druga ji ne verjame in hoče tudi sama izkusiti zunanje življenje; še pred poroko pa se zave, da je iskanje strank nekaj preveč vznemirljivega, da bi se mu lahko odpovedala. Tretja se nikakor noče zadovoljiti zgolj z nekaj orgazmi na dan. Hoče jih vsaj šestindvajset: tako bo postala tudi rekorderka. Toda pot do teh je mučna, iskanje načinov, kako čim hitreje izstisniti seme iz svojih klientov pa polno domislic in humorja.

Tatsumi se je v sedemdesetih, v žanru erotičnega filma, posvečal predvsem ženskam. Te nosijo v sebi izjemno vitalnost, slavijo radosti življenja. Frenetičnost seksualne želje in variacije seksualnih praks z njimi dosežejo svoj vrhunec. Moške like je zreduciral na minimum. Tisti, ki igrajo vidnejšo vlogo, pa so romantiki, usmerjeni v kontemplacijo in užitek, ki ga nudi ženska; hočejo zbežati pred realnostjo in za to je Tatsumijev bordel kar najprimernejše mesto, saj je v njem prostora zgolj in izključno za ljubezensko prakso.

V filmih tega obdobja se je njegov slog izkristaliziral prav na tem mestu, torej tam, kjer se seksualna obsesija realizira v najčistejši obliki. Prizore seksualne prakse je posnel s statičnimi, dolgimi kadri, v njih pa zajel in izpostavil vse napore, ki jih zahteva užitek. Pri tem je zanimivo prav to, da se je Tatsumi odrekal lahki in hitri fascinaciji, ki jo omogoča osredotočenje na privlačno površino golih teles, da bi dal prednost tistemu, kar je sicer zapostavljeno, vendar pa nujno prisotno v vsaki ljubezenski praksi. Tako je telesa prekrival s tančicami ali pa kadriral potne in izmučene obraze, na katerih orgazem dobesedno zažari. Njegovi filmi tega obdobja delujejo na nek način kot celota, posamezen film pa kot eno poglavje obširnega romana. Gradil je na velikem številu oseb, od katerih vsaka pripoveduje svojo zgodbo, ki je hkrati in ločena in povezana z ostalimi. Na ta način je ustvaril izjemno odprto strukturo. Značilni so konci njegovih filmov, kjer v trenutku, ko preda besedo novi osebi, film zaključí. Tako se *Tamanoi, ulica radosti*, zaključí s prizorom, v katerem je prostitutka na poti v novi bordel. Pričakujemo seveda novo zgodbo, ki pa umanjka, in film se zaključí z besedami: "Njena vagina je bila tako prostrana in sprejemajoča kakor ocean."

V osemdesetih letih se je v Tatsumijevih filmih poudarek premaknil s seksualne prakse na melanholična občutja sveta. S tem se umaknejo tudi ženske figure kot nosilke življenjske vitalnosti; na njihovo mesto stopi moški z boleznim in mračnim emotivnim svetom. V *Appassionati* je tako osrednja figura pesnik, ki poskuša doseči priznanje svoje nadarjenosti. Seveda tega ne poskuša doseči v izpopolnjevanju svoje poezije, pač pa izključno z dekadentnim življenjem, ki naj bi mu avtomatično zagotovilo željeno poezijo. Zaradi njegove vztrajnosti v zavračanju tako vsega tistega, kar je družbeno priznано, kot tudi političnega boja proti temu, torej zaradi izključnega vztrajanja v lastno konstruiranem svetu, mu to v trenutku najmorbidnejših konstruktov, ko zaigra dvojni samomor, tudi uspe. Tatsumi je še enkrat pokazal, da ga zunanja realnost kot taka ne zanima in da je tisto, kar ga privlači in čemur je namenjena vsa njegova naklonjenost, prav intimni svet posameznika, pa čeprav v svoji najbolj patološki obliki. •



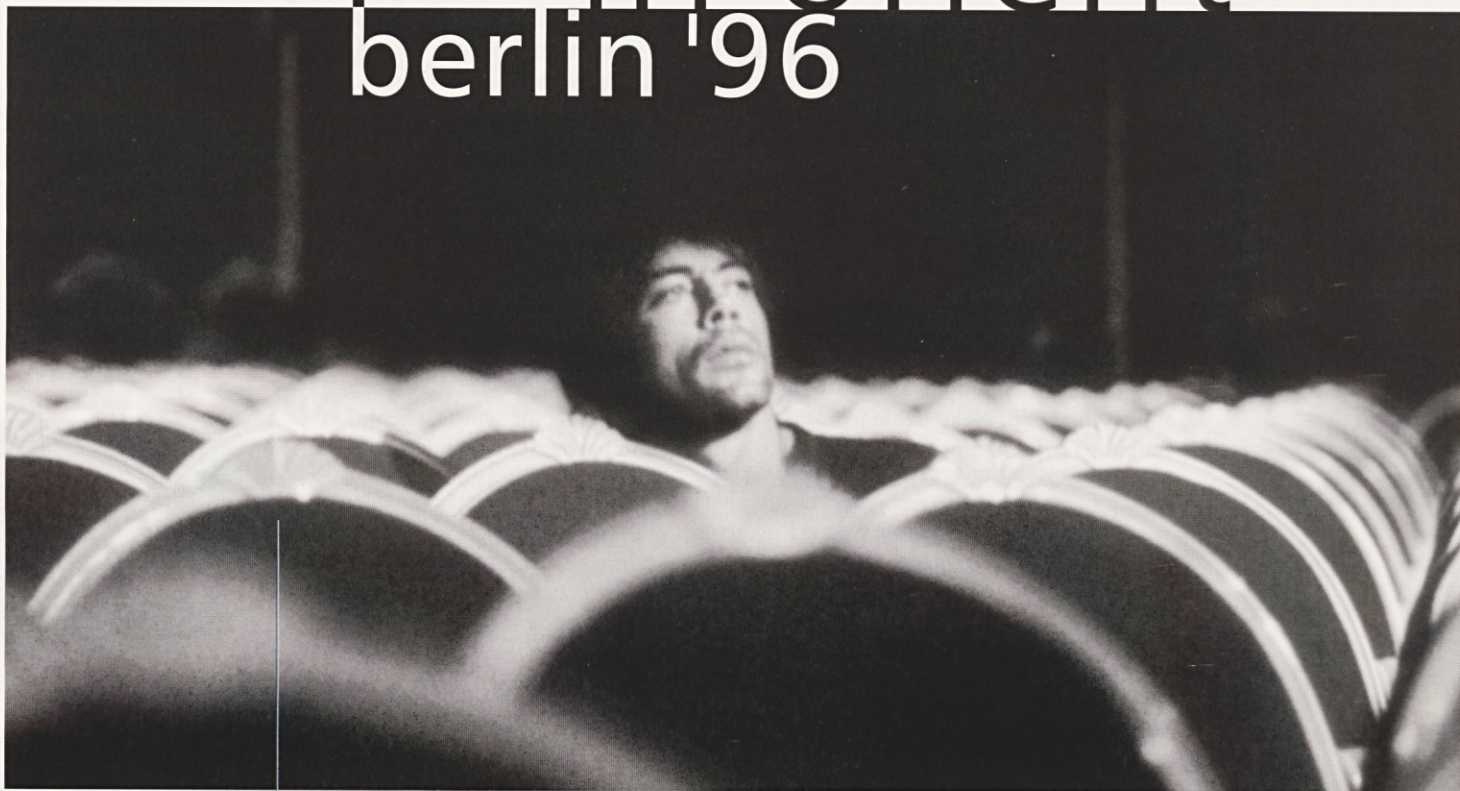
The Secret Skin, 1974

Tamanoi, Street of Joy, 1974

Appassionata, 1983

evropa in orient

berlin '96



bojan kavčič

Ekstaze

Pred leti, ko je naš filmski spored po aktualnosti opazno zaostajal za sočasno ponudbo evropskih kinematografov, obenem pa je poleg ameriških vendarle zmožal ponuditi še nekaj filmov drugih kinematografij, je bil Berlin predvsem priložnost za ogled vsaj dela najnovejše ameriške proizvodnje in svežih stvaritev nekaterih uglednih evropskih avtorjev, druge, še posebej manj znane kinematografije, pa so bile za naše poročevalce bolj nujno zlo kot resen predmet zanimanja. Razmere so se odtlej korenito spremenile, saj ameriške uspešnice prihajajo včasih v naše kinematografe še hitreje kot v velika evropska središča, uglednih evropskih avtorjev je vse manj, druge, manj znane kinematografije pa se vsako leto izdatno predstavljajo na ljubljanskem Festivalu avtorskega filma ter potemtakem postajajo vse bolj resen predmet našega zanimanja. Festivalski poročevalec, ki naj bi občinstvo obveščal o filmskih novostih, se je tako znašel v kočljivem položaju, da ne rečemo v krizi. Še posebej to velja, če piše za specializirano revijo, ki izhaja v daljših časovnih presledkih (denimo dvomesečno – kot Ekran), saj se mu lahko zgodi, da bo "poročal" o filmih, ki so medtem že na rednih sporedih v naših kinematografih (seveda ustrezno predstavljeni v dnevnem in tedenskem tisku) ali pa, kar je še huje, niso več na sporedu, ker so jih vsi zainteresirani gledalci že videli. Tudi "poročanje" o filmih, ki ravnokar čakajo na vključitev v spored, ali pa o tistih, ki bodo na sporedu čez teden ali dva, se ne zdi posebej smotno; ne le zato, ker bodo tako ali tako v kratkem kritiško obravnavani, ampak predvsem zato, ker v kontekstu nekega festivalskega zapisa kratko malo ne morejo biti več zanimivi. Letošnji Berlin je tako med drugim (v osrednjem sporedu) ponudil celo vrsto ameriških filmov, ki so medtem bili, pravkar so, ali pa v kratkem bodo na sporedu slovenskih kinematografov, zaradi česar o njih ne kaže izgubljati prav veliko besed: **Razsodnost in rahločutnost** (*Sense and Sensibility*), **Kdo bo koga** (*Get Shorty*), **Svet igrač** (*Toy Story*), **12 opic** (*12 Monkeys*), **Nixon**, verjetno pa tudi **Počitnice doma** (*Home for the Holidays*, Jodie Foster), **Zvest** (*Faithful*, Paul Mazursky) in britanski **Richard III.** (Richard Loncraine), da o filmih **Baby Doll** (Elia Kazan, 1956) in **Rešite tigra** (John G. Avildsen, 1973), ki sta bila prikazana kot *hommage* Jacku Lemmonu, niti ne govorimo. In če upoštevamo, da sta od evropskih veličin letos sodelovala s svojima filmoma le Bo Widerberg in Andrzej Wajda, je nemara videti, da nam za spodobno festivalsko poročilo ne ostane prav veliko snovi. A na srečo je čar pomembnih festivalskih prireditev prav v tem, da poleg blišča zvencevih imen in velikih produkcij ponujajo tudi množico "navadnih" filmov, med katerimi se zmeraj najde kaj, kar omogoča cinefilske užitek, da poleg osrednjega, tekmovalnega sporeda premorejo še vrsto drugih programov, ki so praviloma celo zanimivejši, in da ne delajo prav velikih razlik med manj znanimi in bolj znanimi kinematografijami, manjšimi in večjimi produkcijami, uveljavljenimi in neveljavljenimi režiserji. Skratka, v navidezni zmešnjavi nepregledne ponudbe je resda veliko zanemarljivega, nevznemirljivega in pozabe vrednega, vendar pa nikoli ne kaže povsem obupati, zakaj vsake toliko časa se tudi kaj zasveti. Takšnih svetlih trenutkov je bilo nekaj tudi v drugi polovici festivala.

vas mojih sanj

(E no naka no boku no mura)

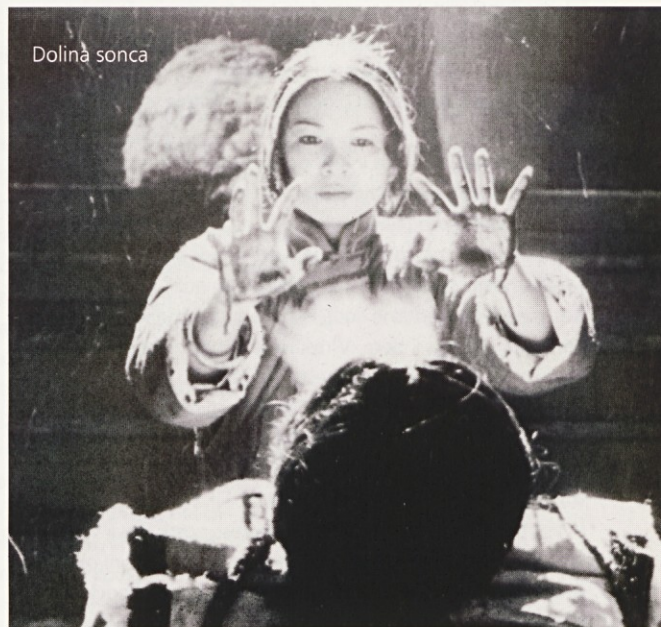
režija Yoichi Higashi Japonska

Med japonskimi filmi, kolikor jih spričo ne ravno odprtega "pretoka" v resnici sploh poznamo, je to delo Yoichija Higashija v mnogočem izjemno in pomeni pravo odkritje – ne le zaradi pridušene, prav nič solzave nostalgije, ki še najbolj spominja na evropske "spominske" filme, kakršne poznamo od Fellinijevega **Amarcorda** naprej, ne samo zaradi sproščene igre obeh mladih igralcev, pa tudi njihovih starejših partnerjev, ki se opazno odmika od znanih in uveljavljenih obrazcev, značilnih za japonsko igralsko tradicijo, in nemara še najmanj zavoljo spretnega, v nobenem pogledu pretiranega kombiniranja vsakdanjosti podeželskega življenja s fantastičnimi, mitičnimi prikaznimi, pač pa predvsem zaradi pretanjene, kompleksne karakterizacije navidez preprostih osrednjih likov in izjemnega smisla za vizualno "povnanjanje" njihovih otroških travm, strahov in želja. Glavni čar filma je brez dvoma v podrobnostih, kar je tudi razumljivo, saj sta njegova osrednja junaka dvojčka, ki ju pač ne ločujejo grobe, v oči bijoče razlike, ampak komaj opazne malenkosti. Pripoved o odraščanju Seiza in Yukihika Tashime je postavljena v mirno podeželsko okolje in zajema razmeroma kratko obdobje njunega otroštva med letoma 1948 in 1950, posneta pa je retrospektivno, na podlagi Seizove knjige z istim naslovom in iz perspektive odraslih mož, ki že dolgo živita vsak v svojem okolju in delujeta docela samostojno, čeprav ju poleg bližnjega sorodstva povezuje tudi področje dela: oba sta priznana slikarja in avtorja slikanic. Ta pripovedni okvir, ki deluje kot simbolični ostanek, pravzaprav zgolj kot nekakšna sled nekdanje tesne vezi med dvojčkoma, omogoča memoarsko strukturo naracije brez trdne osrednje zgodbe, vendar obenem namerno zavaja, zakaj film se v resnici posveča prav tistemu obdobju njunega odraščanja, ko se začeta formirati kot samostojni osebnosti, se pravi, obdobju ločevanja, razlik in celo nasprotij. V domala idiličnem vaškem okolju učinkujeta dvojčka, ki sprva delujeta dosledno v paru, kot izrazito moteč, čeravno v očeh filmskega gledalca tudi nadvse simpatičen element, saj s svojimi "podvigii" nenehno ogrožata ustaljeni red in mir, še več, sta rojena kršilca veljavnih norm in pravil obnašanja. "Problem" sta ravno zato, ker delujeta po načelu "v slogi je moč", ker torej delujeta v paru, s tako rekoč podvojeno domiselnostjo in energijo ter svojo podobnost spretno izkoriščata za najrazličnejše ukane in prevare. Navidez obrabljena formula, ki pa vendarle ne izzveni kot kliše, saj se že od vsega začetka izogne patološki razsežnosti "krvne vezi", ampak preprosto govori o dveh mulcih enake starosti, ki živita v isti družini, v istem okolju, soočena z istimi prepovedmi, zahtevami in grožnjami, kar ju pač poveže v dozdevno neločljiv par. Ker pa ne gre za tako imenovani otroški film (film za otroke), je razumljivo, da ta brezmadežna povezanost, ki v svojem širšem okolju seveda učinkuje ravno kot madež, ne more trajati v nedogled, še bolj jasno pa je, da je ni mogoče resno skaliti s kakšnim časnim, bolj ali manj navideznim konfliktom, ki bi po pravljичno preprosti rešitvi spet omogočil pravno uglasenost. Kljub idiličnemu podeželskemu okolju namreč človekov svet ni več cel, enoten, povezan in nedeljiv, marveč je že dodobra razkosan, parcialen in poln nerešljivih nasprotij. To dokazujejo tudi mitološki okruški, s katerimi je tu in tam pretkana pripoved, denimo tri čarovnice (nekakšna japonska varianta

sojenic), ki čepeč za grmom ali sedeč na drevesu komentirajo dogajanje: v resnici gre za tri žlobudrave babure, ki s svojim protislovnim čvekanjem vse skupaj bolj zamegljujejo kot pojasnjujejo. A prav v tem je njihova funkcija, saj napovedujejo skorajšnji razpad neugnanega tandema, zakaj prav tesna povezanost dvojčkov je razlog za vse pogostejše spore, v katerih se kristalizirajo poteze dveh različnih individualnosti, ki bosta ubrali samostojni poti v neceli svet. Temeljna odlika filma je, da tega dogajanja ne dramtizira, ampak skuša ves čas ohraniti humorno distanco, ne da bi se hkrati odrekel čisto človeški neposrednosti. A slednjega ne kaže razumeti preveč dobesedno, saj je pripoved ravno dovolj stilizirana, da se odvija v skladu z zakoni avtonomne filmske fikcije. Prav zato je prepričljiva, zaradi sproščene igre obeh mladih akterjev očarljiva, zaradi izvrstne fotografije in spretno režije pa tudi estetsko učinkovita.



Vas mojih sanj



Dolina sonca

sonce lahko sliši

(Tai yang you er)

režija Yim Ho Kitajska

dolina sonca

(Ri guang xia gu)

režija He Ping Hongkong/Kitajska

Zgolj po naključju imata oba filma v naslovih (prevodih?) opraviti s soncem, saj se sicer precej razlikujeta, tako po produkciji kot po pripovedni tehniki, tematiki in vizualnih značilnostih. Prvi je tipična – kajpada dobro izpeljana in prepričljivo posneta – socialna drama, s kakršnimi je Kitajska v zadnjih letih zaznamovala vse večje svetovne festivale, film, ki ga zaradi nespornih kvalitet preprosto ni mogoče spregledati, čeprav bi težko rekli, da prinaša v tem okviru kaj bistveno novega. Drugi je nekakšna gorska balada oziroma filmska saga o življenju na obrobju zahodnega kitajskega visokogorja, kombinirana s kratkimi, spretno vpleteni borilnimi vložki, kar na neki način zrcali tudi koprodukcijsko naravo tega projekta, kajpada v najboljšem pomenu besede. Kljub vsem razlikam pa imata filma vsaj tri skupne značilnosti: oba postavljata v ospredje usodo ženske, oba govorita o

ekstremnih življenskih razmerah in v obeh prevladuje izrazito depresivna atmosfera.

Yoyo, junakinja filma **Sonce lahko sliši**, je postavljena pred kruto izbiro: življenje v revščini in lakoti, ob povsem nemočnem možu, ki ji ni sposoben nuditi niti minimalnih eksistenčnih pogojev – ali vloga metrese lokalnega mogočnega Pan Haoa. Resnici na ljubo je treba reči, da sploh nima izbire, saj jo mož tako rekoč proda Pan Hao v zameno za zaščito pred svojim gospodarjem, ki hoče od njega za vsako ceno izterjati zapadle dolgove. Kaotične razmere na kitajskem podeželju v zgodnjih dvajsetih letih tega stoletja, kjer vlada popolno brezzakonje, edino oprijemljivo in jasno ločnico pa pomeni ostro začrtana meja med obupno revščino večinskega prebivalstva in blagostanjem privilegirane manjšine, ponujajo pač dovolj značilen socialni okvir za dramo, ki si ne more obetati srečnega konca. A ironija je v tem, da se Yoyo, ko dozdevno prestopi omenjeno mejo, ne znajde v blagostanju, ampak pade v divji vrtinec brutalnega, brezobzirnega in krvavega boja za oblast, zakaj Pan Hao je v resnici vodja polvojaške organizacije, ki z nasiljem, ropanjem in poboji obvladuje celotno pokrajino. Spričo vsega tega niti ni tako pomemben razplet drame, ki ponuja vizijo samoosvoboditve glavne junakinje, saj navsezadnje tudi ta ne prinaša nobene prave perspektive, pomembnejše se zdi to, da drama v teh okoliščinah – kljub vsem predpostavkam – sploh ne more zares funkcionirati, saj jo blokira pomanjkanje vsakršne prave alternative.

Dolina sonca si pušča v tem pogledu več prostora, a paradokso je, da tu ravno prostor v čisto fizičnem smislu "duši" dramsko dogajanje – kajpada ne zaradi svojih skromnih razsežnosti in zaprtosti, ampak prav zaradi poudarjene veličastnosti, zaradi naravnost epskih dimenzij in masivnosti, kar vse navidez potisne ljudi, njihove probleme in medsebojna razmerja povsem k tlom. V resnici je dovršen del dramskega dogajanja "povnanjen", prenešen na naravno okolje, ki ni le katalizator konfliktov, ampak njihova bistvena sestavina. Malo je filmov, ki bi znali tako dobro izkoristiti naravno kuliso in jo vplesti v logiko drame, ji dati tako rekoč narativno funkcijo in z njeno pomočjo premostiti najbolj kočljiva mesta pripovedi. A vse to ne more pregnati njene depresivnosti, zakaj vse nastopajoče osebe so brezizhodno ujete v ta naravni okvir, z njim usodno zaznamovane in od njega povsem odvisne. Mlada vdova, lastnica gorskega gostišča, ki je v zimskem času po cele mesece odrezano od sveta, njen izbranec, potujoči mečevalc, ki ji ga pripelje usoda, in njen nekdanji občasn ljubimec, ki se po odjugu spet prikaže in skuša obračunati z rivalom, pa so zaznamovani še vse drugače, zakaj – ne da bi se tega zavedali – jih povezuje skrivnostna smrt vdovinega moža. Tudi tu je razplet v ženskih rokah, vendar je vprašanje, ali je sploh odločilen, saj ne more bistveno spremeniti ničesar.



v krempljih

(Vite strozzate)

režija Ricky Tognazzi Italija/Francija/Belgija

Zgodba o arhitektu in vodji gradbenega podjetja, ki zaradi megalomanije zaide v finančne težave, o prijatelju, ki mu navidez priskoči na pomoč, v resnici pa ga pokoplje, ker ima seveda drugačne načrte, o mafijski organizaciji, ki stoji za vso zadevo, in o pravični kazni, ki doleti lažnega samaritana, pravzaprav ne bi bila nič posebnega, če ne bi premogla tako radikalnih zasukov in toliko strupenega cinizma. Nesrečni arhitekt Francesco ima pač to smolo, da naleti ravno na "prijatelja" Sergia (v sijajni interpretaciji Luca Zingarettija), pravzaprav nekdanjega šolskega tovariša, o katerem dejansko ve toliko kot nič, predvsem pa se mu niti ne sanja, da "pomoč" ni prišla naključno, ampak si ga je Sergio izbral kot žrtev za kritje pravih mafijskih poslov. A glavna Francescova težava ni v tem, da je padel v kremplje mafije, marveč v tem, da je elegantni, vljudni, uglajeni, simpatični in prijazni Sergio do kraja brezobziren, sadističen uživač, ki se ne kani zadovoljiti zgolj z opravljenim poslom, kot mu je bilo naročeno, ampak ga hoče v svoje lastno veselje do kraja zlomiti in ponižati. Tako mu ne spelje le firme, s čimer je posel tako rekoč opravil, ampak mu zapelje še ženo in finančno uničiti njenega mlajšega brata, Francesca pa z nenehnim poniževanjem spravi na rob samomora. A Sergio, ki s svojimi podrejenimi ne ravna nič bolje kot s Francescom, je vendarle preveč eksplozivna mešanica samoljubnosti, nadutosti in skrajnega cinizma, da ne bi prestopil še zadnje meje: ko veliki šefinji oholo navrže, da jemlje seks z njo le kot del posla, je njegova usoda zapečaten. Kljub nemara drugačni zamisli in izhodiščni zasnovi je prav lik Sergia daleč najzanimivejši prispevek tega spretno posnetega filma, ki iz drame polagoma prerase v pravo, čistokrvno srhljivko.

ekstaze

(Extasis)

režija Mariano Barroso Španija

Upornik, sovražnik veljavnega reda, borec proti vladajočim normam in vrednotam, ki se pusti ob prvi pravi priložnosti zapeljati čarom sveta, proti kateremu tako zavzeto nastopa – mar si je sploh mogoče zamisliti bolj obrabljeno in večkrat razmnoženo zgodbo? A prednost pravih cineastov je prav v

tem, da znajo na svež način variirati najbolj izluzane klišeje in v navidez povsem izčrpanih temah dodati nove elemente, poiskati starim zgodbam drugačne kontekste in najti še neprehojene poti. Da je Mariano Barroso iz takšnega testa, priča že izhodiščna zamisel njegovega filma: Rober, Max in Ona so resda tipične uporniške prikazni, ki za uresničitev svojih velikopoteznih, kajpak utopičnih "alternativnih" načrtov potrebujejo - tako kot vsi podobni tiči - precejšnja finančna sredstva, vendar pa se do njih ne kanijo dokopati na konvencionalen način, z ropom, vlomom ali podobnimi nezanesljivimi metodami. Ne, najprej nameravajo pomesti pred svojim pragom, zato brezkompromisno vzamejo na muho premoženja svojih družin. Prva žrtev naj bi bil Maxov oče, ugleden, mednarodno uveljavljen gledališki režiser, ki pa svojega sina ni videl že od devetega leta starosti. Ker ima Max zadržke, se Rober ponudi, da bo odigral sinovsko vlogo, navezal stike z "očetom", si pridobil njegovo zaupanje in odprl pot do njegove blagajne. A svojo vlogo še preveč dobro odigra, tako dobro, da začne v njej uživati, še več, tako dobro, da se zares počuti kot sin velikega režiserja. Pri tem pa niso toliko odločilne materialne dobrine kot dejstvo, da v sebi odkrije igralski talent, ki ga vnovči kar dvakrat: v vlogi "sina" Maxa in v vlogi, ki mu jo ponosni "oče" dodeli v svoji predstavi. To dvojno igralsko breme ima za posledico izgubo identitete: Rober preprosto izpuhti, ostane le še igralec v vlogi Maxa in lažni Max v pravi gledališki vlogi. Pri tem je tako prepričljiv, da stari režiser tudi potem, ko je prevara razkrita, ne pokaže nobene posebne užaljenosti in hoče Roberja "posvojiti" vsaj kot igralca. Skratka, Barrosu je uspelo iz navidez neobetavne teme izpeljati privlačno, duhovito in mestoma naravnost presenetljivo pripoved, ki dokazuje, da v filmu niso problem obrabljene zgodbe, pač pa le obrabljeni režiserji.

veliki teden

(Wielki tydzień)

režija Andrzej Wajda Poljska/Nemčija

Paradoks vojnih dram je v tem, da se z vojno, ki že sama na sebi pomeni nadvse dramatično dogajanje, praviloma bolj malo ukvarjajo, še več, včasih jo zgolj nakažejo in nam dajo preprosto vedeti, da jim služi le kot dobrodošel okvir za obravnavanje povsem drugih tem in problemov. Ekstremne politične, družbene in navsezadnje eksistenčne razmere pač proizvajajo razpoke, skozi katere vdrejo na plan potlačene travme. Tudi v Wajdovem **Velikem tednu** je vojna le katalizator procesa, ki bi mu lahko rekli samorazgaljanje antisemitizma, pri čemer ne gre za znamenito fašistično oziroma nacistično koncepcijo "židovskega vprašanja", ampak za tematizacijo latentne rasne nestrpnosti in predsodkov tako imenovanih malih ljudi, ki svojo nemoč in strah pred okupatorjem preusmerijo v bes zoper njegovo najbolj izpostavljeno žrtev. Zgodba o Ireni Lilien, mladi Judinjki, ki se ji posreči rešiti iz gorečega varšavskega geta, potem pa se zateče v stanovanje prijateljev na obrobju mesta, kjer navzočnosti Nemcev skorajda ni čutiti, je potemtakem predvsem zgodba o vsakdanjem, drobnem, skorajda "nedolžnem" antisemitizmu, ki pa ima seveda katastrofalne posledice. Hiša v skorajda idiličnem predmestnem okolju, nekakšni oazi miru sredi vojne kataklizme, je svet zase; njeni maloštevilni prebivalci imajo dovolj časa za svoje male želje in probleme, hkrati pa se čutijo ravno toliko ogrožene, da tudi najbolj malenkostni spori med njimi preraščajo v resne konflikte. Irenin prihod jih dokončno razdeli v dva sovražna tabora - na tiste, ki menijo, da jo je treba za vsako ceno rešiti pred Nemci, in na one, ki vidijo v navzočnosti Judinje smrtno nevarnost ter ter zahtevajo, naj čimprej odide. Po nizu nesporazumov, zapletov in nezgod, ob katerih ste stopnjuje

sovrastvo, podprto z značilnimi predsodki, češ, Judje prinašajo nesrečo ipd., doleti Ireno neizbežno: izgon iz "raja", ki seveda pomeni smrt. Strogo formulirano, skoraj težno pripoved je Wajda omilil z dokaj prepričljivo karakterizacijo nekaterih ključnih oseb (žal ne vseh) in z vrsto drobnih, v glavnem prav učinkovito izpeljanih zapletov. Dovolj za spodoben končni vtis in premalo za mojstrovino.

vroča streha

(Gyae-got-un nalui ohu)

režija Lee Min-Yong Republika Koreja

Ostra, brezkompromisna, filmsko domiselno realizirana in s številnimi pikrimi detajli pretkana satira o uporih žensk v neki prenaseljeni mestni soveski, v kulturnem in civilizacijskem okolju, kjer je moški tudi v razmerah razsvetljene postindustrijske družbe še zmeraj bog. Film se v uvodnem delu ironično sklicuje na vročinski val, ki je zajel mesto in stanovanjske silose spremenil v mučilnice, iz navadnih smrtnikov naredil popadljive blazneže, nedolžne prepire pa prignal do skrajnega roba, kjer se začne boj na življenje in smrt. In prav eden takšnih prepir, ki se kar sredi ceste sprevrže v brutalno fizično obračunavanje moža z ženo, postane detonator eksplozivnega dogajanja. V spopad se namreč z nepričakovano odločnostjo vmeša skupina sosed in tako temeljito opravi z nesrečnim nasilnežem, da mu tudi hiter prevoz v bolnišnico ne more več pomagati. Ženskam je jasno, da so prestopile skrajno mejo, zato se v paniki umaknejo na streho bližnjega bloka in tam zabarikadirajo, s čimer se začne njihova štiridnevna prostovoljna izolacija, ki zbudi najširšo pozornost in preraste v prvovrsten medijski dogodek.

V temelju preprosta zgodba je izdatno obogatena z neštetiimi duhovitimi domisljicami, stranskimi dogodki, komičnimi zapletmi in celo napetimi akcijskimi prizori, med katerimi še posebej izstopa spektakularen nočni podvig ženske enote policije za posebne naloge, ki upornice solidarno oskrbi s hrano in pijačo ravno v trenutku, ko se njihovim moškim kolegom že zdi, da so jih z blokado vseh dostopov do "vroče" strehe že povsem izčrpali. A pri vsem skupaj ne gre zgolj za zapleteno in na trenutke celo protislovno razmerje med izolirano skupino na terasi in širnim "zunanjim" svetom, ampak tudi za nič manj zapletene odnose znotraj uporniške desetine. Ne le zato, ker je ta na moč heterogena, saj jo sestavljajo domala vsi tipični profili ženskega socialnega spektra - od gospodinje do prostitutke -, marveč zlasti zato, ker se mora nepričakovano spoprijeti z lastnim travmatičnim jedrom v podobi ženski stvari predanega transvestita, moškega v ženski preobleki ali ženske duše v moškem telesu. Šele ko upornice opravijo s tem nepredvidenim problemom in zatiranemu marginalcu podelijo enakopraven status, so zmožne razčistiti notranje odnose; in šele ko jim to uspe, so sposobne vzpostaviti ustrezno razmerje z zunanjim svetom, se pravi, formulirati in uveljaviti zahteve, ki pomenijo rešitev konflikta. Do prave emancipacije je še daleč, ampak nekdo mora storiti prvi korak. Pravzaprav se film duhovito poigra s perspektivo moškega šovinizma, iz katere je vsak poskus ženske emancipacije videti kot eksces, ki pa obenem optiko tudi že obrne in odnose med spoloma uprizori kot farso. Ostro in dosledno, a zato nič manj zabavno. •



Veliki teden



uroš prestor

fallen angels

Padli angeli

režija Wong Kar-Wai Hong Kong 1995

Če bi moral izbrati film, po katerem se bom spominjal letošnjega Berlinala, bi bila izbira povsem trivialna – **Padli angeli** letos res niso imeli veliko konkurence. Mračne podobe Hongkonga se bodo plazile po moji podzavesti še dolgo potem, ko bo šla berlinska flora in favna v pozabo.

Padle angele je na prvi pogled lahko umestiti na filmski zemljevid – to je tretja zgodba, ki bi se morala pojaviti v Kar-waijevem prejšnjem filmu **Chunking Express**; ko je končal scenarij, je Kar-Wai ugotovil, da je zgodba z Brigitte Lin predolga in je tretji del vrgel iz scenarija. Zgodba o Morilcu in njegovem Agentu (ženskega spola) pa mu je ostala v glavi, in lani jo je v treh mesecih vrgel na celuloid. Večino tega časa je porabil za čakanje na proste termine glavnih zvezd **Padlih angelov** in Cinemascope kamero (ki jih v hongkonškem z epskimi borilnimi veččinami nabitem filmskem svetu kronično primanjkuje). Wong Kar-Wai je namreč hotel film posneti v *scope* formatu in ga nato predvajati kot navaden *widescreen* – tako bi še potencial odtujeno okolje postmoderne, postindustrijskega, posthumanega in sploh post-Hongkonga. Po eksperimentiranju je s snemalcem Christopherjem Doylom ugotovil, da bi bilo to vendarle

preveč in je **Padle angele** posnel v navadnem *widescreen* formatu. To pa seveda ne pomeni, da so **Padli angeli** vizualno kaj manj fascinantni – Kar-Wai se tokrat ni omejil samo na Doylevo stanovanje (v katerem je bil posnet **Chungking Express**) in s policaji naseljen bar; Doyle je s kamero v roki poslal zasledovat glavne igralce naokrog po Hongkongu: na metro, na avtobus, v mafijaške lokale in v razsute hotele manj svetlih predelov Kowloona. Sicer pa že od časov **Days of Being Wild** (1990) vemo, da zna v Hongkongu poiskati najbolj fotogenične lokacije sploh. Širokokotni objektivni ta že tako odtujeni svet pokažejo v še bolj nenavadni luči – je sploh še treba povedati, da je Wong Kar-Wai diplomiral iz grafičnega oblikovanja?

Kljub oblikovalski diplomi pa je Wong Kar-Wai v hongkonško filmsko industrijo vstopil kot scenarist. Do svojega prvenca **As Tears Go By**, ki ga je posnel leta 1988, je pisal scenarije najrazličnejših žanrov, od romantičnih komedij do akcijskih dram. Zgodb mu ne primanjkuje – v zadnjem času piše scenarije kar sproti, med snemanji, v njegovih filmih pa je ena izmed stalnic notranji monolog. Utemeljitev uporabe tega narativnega sredstva je povsem v duhu oseb iz **Chungking Expressa** in **Padlih Angelov**: "Dandanes ljudje govorijo bolj sami s seboj kot pa z drugimi ljudmi." Govorijo res bolj malo, pa kljub temu komunicirajo. Le da so sredstva komunikacije zelo wongkarwaijevska: že omenjeni poklicni morilec svoji *booking* agentki sporoči prekinitve delovnega razmerja tako, da ji v baru, v katerega zahaja, pusti kovanec in sporočilo "Pesem 1818" – na džuboksu je to komad z naslovom *Forget Him*. Lingvisti bodo najbrž zmajevali z glavo, semiotiki pa bodo ob njegovih filmih navdušeni.

Če se je **Chungking Express** vrtel okrog dveh policajev, je v **Padlih angelih** v ospredju poklicni morilec (Leon Lai Ming). Film se začne z metom kovanca – Morilec je fatalist, ki slepo zaupa svoji Agentki (Michele Reis), njenim pripravam in scenariju za izvedbo poslov. Nima zadržkov in s pištolama v roki posel cveti. Po 155 dneh poslovnega sodelovanja pa ga v prekinitve razmerja ne požene morala, temveč ženska – v nekaj, kar bi lahko bilo naklonjenost, ne pa ljubezen, se zaplete s še enim padlim angelom, peroksidno punketo Blondie (Karen Mok). Nič presenetljivega, saj Agentka svojo pod masko poslovnega sodelovanja prikrilo ljubezen do morilca prej prizna džuboksu kot pa samemu Morilcu. Ni kaj, o nekaterih stvareh lažje govoriš s stvarmi kot pa z ljudmi. Drugo narativno nit **Padlih angelov** vleče nemi Ho (Takashi Kaneshiro), ki je onemel zaradi incidenta s konzervo ananasa, ki ji je potekel rok trajanja. Ho je posloven človek, le da poslovnost razume precej po svoje: preživlja se tako, da odpira lokale – potem ko so njihovi lastniki že odšli domov; s svojimi uslugami napada nič hudega sluteče mimoidoče in jim ponuja hitro pripravljeno hrano, seksi zelenjavo in gigantske družinske sladolede. Kadar ni na delu, Ho z videokamero snema svojega očeta. Vezni člen med obema zgodbama je spet Agentka, ki stanuje v razpadajočem hotelu Hojevega očeta. Njene vodstvene sposobnosti in Morilčeva vdanost v usodo poskrbijo za pričakovan (in napovedovan) konec filma.

Ljudje odhajajo, ostanejo samo spomini. **Padle angele** preveva isti občutek nostalgije, ki ga je poln tudi **Chungking Express**. Le da je tokrat namesto vseprisotnega komada *California Dreaming* Wong Kar-Wai uporabil bolj mešano zvočno podlago. Povedano preprosto, **Padli angeli** so lep film. Ko se konča, se ti ne da zapustiti svojega sedeža in stopiti ven, v realnost (še posebej februarja, še posebej v Berlinu). In če sem že popolnoma odpisal kritiško objektivnost, lahko napišem še to, da so mi **Padli Angeli** dali nekaj tistih podob, ki jih bom nekje v podzavesti najbrž nosil celo življenje – nekaj tistega, čemur filmski kritiki rečejo sublimno. V moji verziji filmske zgodovine bi take filme lahko preštel na prste. Sem se pač rodil prepozno, da bi mi to predstavljala Ingrid Bergman na Stromboliju. In če me vprašate, kaj si predstavljam pod besedo sublimno, vam bom mogoče odgovoril, da je to zame stari lastnik razsutega hotela v Hongkongu, ki se otepa neme nadloge z videokamero. In ista nadloga nekaj prizorov kasneje, pred televizijo, gleda žive podobe svojega očeta, potem ko je ta že mrtev. •



bato čengić

stomatološka klinika na prvomajski paradi



Majda Širca
Bato Čengić

Ob retrospektivi filmov sarajevskega režiserja Bate Čengića v ljubljanski Kinoteki. Ob kinotečnem katalogu, ki dokumentira njegov včeraj, še pogovor, ki lovi njegov danes.

Književnik in scenarist Mirko Kovač, publicist Zdravko Dizdarevič in režiser Bato Čengić sedijo pred TV kamero in se pomenkujejo o Batovi retrospektivi v ljubljanski Kinoteki, o Sarajevu, retrospekcijah in o filmih.

Odkrito, spoštljivo, dragoceno. V globini polja projekcija Batinega filma. Režiser (Slavko) bedi nad snemalcem in hkrati mehča prihode gostov v lokal ob katerem snemamo. Vse je v redu. Bato se je že večkrat odkrito zahvalil za katalog in celotno retrospektivo, in ker nismo navajeni dobrih besed, že memoriram, kako bo tudi tokrat njegovo iskreno pozornost požrla montaža. Oziram se na Slavka, ki dežura pri vratih in pazi, da prihajajočih gostov ne bi odgnala luč reflektorjev. Trojica s projekcijo *Gluhega smodnika* v ozadju pa govori o smodniku današnjih dni.

Bliskovit nemir. Reflektorji ugasnejo. Ozrem se. V kadru mlad fant, ki izklaplja tok. Najemnik lokala: da ga nismo vprašali za dovoljenje, da ne dovoli uporabe prostora, toka in nevemšečesa. Res je, načrtovali smo snemanje v kinodvorani, a platno je bilo preblizu, Bato, režiser, ki ne more iz svoje kože, pa je skadriral drugače. Ekipa je bila nažicana, neprimerno opremljena in vzeta terminom kulturnih ne pa trendovskih oddaj.

Flashback: telefoni v Sarajevu: prosim vas Bato, nočem biti turistka v Sarajevu, sploh pa ne zdaj, ne zdi se mi moralno, torej, uredite si kakšno televizijsko ekipo sami, upoštevajte moja telefonska vprašanja... Drugo jutro, teden dni pred oddajo: vem, da se je Kulenovičeva tehnika sesula, vem, da delajo 22 ur na dan, vem, da spremljajo pogajanja, pa vendar... vam bo vseeno uspelo, ne?

In res, šlo je. Ne samo, da je elokventno, korektno, fascinantno in dostojanstveno sam stopil pred kamero na še vedno nevarnih mestih Sarajeva, tudi kasete so po neverjetnih kurirčkovih poteh prišle kot pariške žemljice po dehaelu na mojo mizo. S Šiško bi bilo več problemov. V resnici jih je imel tudi Bato, a tega ni niti enkrat omenil.

Kaj naj mu sedaj rečem? Da Slovenec varčuje pri toku, ki ga on v teh tridesetih minutah troši?

Kako naj prekrijem sram ob novodobni vehementnosti slovenskega lovca na novce, ko pa je ta kategorija tam doli prevedena samo še v domeno lovcev na življenja?

Pozabila sem na samokontrolo.

Jaz.

Ne pa Bato.


Ko je Slavko konflikt zmečkal in ko so se reflektorji ponovno prižgali, je Bato zašil nastali rez. Z mehkim in zame neznosno trdim stavkom:

"Torej, dragi gledalci, za trenutek nam je zmanjkalo toka, toda nič ne de, nam v Sarajevu se je to dogajalo nepretrgoma..."

Tako je to. Mir v vojni.

Ljubljana, 25. april 1996

cannes '96

- 
- I** kazalo
 - II** marcel štefančič, jr. johnny deep
 - V** secrets and lies
 - VI** fargo
 - VII** intervju: simon popek joel & ethan coen
 - X** breaking the waves
 - XII** irma vep
 - XIII** looking for richard
 - XIV** jude
 - XV** stealing beauty
 - XVI** the pillow book
 - XVII** trainspotting
 - XVIII** crash
 - XIX** lone star
 - XX** trees lounge
 - XXI** beautiful thing
 - XXII** the van
kansas city
drifting clouds
 - XXIII** sunchaser
temptress moon
un heros tres discret
 - XXIV** girl 6
le huitième jour
some mother's son

Johnny Depp
Ed Wood



marcel štefančič, jr.

johnny deep

Domnevam, da ste kdaj videli kak film, v katerem je igrala Bette Davis. Okej, ste – le kdo ga ni, a ne. Več ste jih videli, veliko, niti sami več ne veste koliko. Pa ste si pozorno ogledali najavne špice teh filmov? Morda, morda ne, toda tudi če si jih niste, se prekleto dobro spomnite, da tam ni nikoli pisalo *Produced by Bette Davis* ali pa *Directed by Bette Davis*. To vem jaz in to veste vi. Kaj pa Clark Gable? Ne bom ponavljal vseh vprašanj – in ni si vam treba razbijati glave, rekel bom le: v najavnih špicah filmov, v katerih je igral, ni nikoli pisalo *Produced by Clark Gable* ali pa *Directed by Clark Gable*. In veste kaj: rekli so mu King. In tudi bil je Kralj. Okej, še zadnje vprašanje, preden se spustimo v Cannes, letošnji Cannes kakopak: so bili filmi kdaj bolj industrijski in komercialni kot tedaj, ko sta kraljevala Bette Davis in Clark Gable?

Hokus pokus ... in že smo v Cannesu. V mestu so novi kralji. Vsem je skupna ena poteza: vsi mislijo, da vedo več, kot sta vedela Bette Davis in Clark Gable. Bom vprašal drugače – in odgovorite po pravici: vas je kdaj, iskreno in zares, zanimalo, kaj si o svetu mislita Bette Davis in Clark Gable? In kot rečeno, njemu so rekli Kralj. Priznajte, ni vas zanimalo. Vprašanje se vsiljuje samo po sebi: zakaj potem Johnny Depp misli, da nas iskreno in zares zanima, kaj si misli o svetu?

Je kdo rekel Johnny Depp?

Mar kdo tega ne bi rekel, če že ne zaradi ničesar drugega, potem zaradi tele ... khm ... anekdote. Prisluhnite torej. Za začetek, morda veste in morda ne, toda Johnny Depp je na tem, da posname svoj režijski prvenec, *The Brave*, film o tipu, družinskem človeku *in fact*, igral ga bo kar sam Depp, ki ne more najti primerne zaposlitve, zato iz obupa pristane, da bo igral v *snuff* filmu, saj veste, v tipu filma, ki je bolj podoben ekstremnim športom – igralce tu zares ubijajo. A presenetljivo – zdajle nas ne bo zanimalo niti to, da je Depp lik režiserja zmodeliral po Emiru Kusturici, svojem guruju (*Arizona Dream*), niti to, da že sama tema filma nudi odgovore na vsa vprašanja o mučeniškem eksorcizmu inflatorno honoriranih zvezdnikov, niti to, da je Miramax, liberalni, progresivni, *trendy* filmski butik (*Šund*), ta projekt storniral zaradi mrke, turbne, mračne, *bleak* teme. Projekt sta potem z veseljem – šur, družno – pograbila Majestic (zdaj italijanska firma, bazirana v Londonu) in producent Jeremy Thomas (*Golo kosilo*), proračun pa postavila na 6 milijonov USD. Nič

II spektakularnega, toda drobiž tudi ne. Johnny Depp se je honorarju odrekel, toda preden začnete hvaliti

njegovo velikodušnost in predanost "malim", "kvalitetnim", "specializiranim" filmom, pustite, da povem do konca – vidite, Johnny je namesto honorarja vzel vse pravice za severno Ameriko (ZDA + Kanada). Ne vem, če veste, toda za vlogo v "malem", "kvalitetnem", "specializiranim" filmu bi bil plačan po sindikalni tarifi, kar pomeni, da bi dobil le kakih 2.500 USD na teden, v totalu nekaj deset tisoč USD – tako bo pa malo hazardiral, a ne, in zaslužil morda nekaj deset tisoč USD, morda nekaj sto tisoč USD in morda nekaj milijonov USD. Ergo, pozabite na filantropijo, toda ne boste verjeli – to ni to, kar bi rad problematiziral. Zdajle prihaja.

Majestic, ki je zadržal pravice za ostali svet, je te pravice prodajal letos v Cannesu – gneča je bila velika, biznis dober, teritoriji so šli kot po tekočem traku in Majesticu je na koncu zbral 8 milijonov USD. Impresivno, zlati če ne pozabite, da proračun znaša le 6 milijonov USD, kar nedvoumno pomeni, da je Deppov *The Brave* v plusu, še preden je padla prva klapa, ja, še preden je Johnny prvič dahnil "Action!", če kakopak odštejete njegov trening v Edu Woodu.

Z eno besedo: film, ki ga režira zvezdnik, je mogoče že vnaprej prodati z dobičkom. Še preden posnamejo prvi kader. Še preden se kaj vidi. Na slepo. Saj se še spomnite, ko so sredi februarja razglasili oskarjevske nominacije, je vse skupaj zgledalo kot šala, kot mali, napol kozmetični, posebej za ratinge naparfumirani *touch*, ki ga bodo Oskarji prekrili in zabrisali, ko pa se je potem Mel Gibson iz losangeleškega Paviljona Dorothy Chandler, v katerem so letos že osemindesetdeseti razdelili Oskarje, ves v solzah odsmejal s kopico desetkaratnih zlatih kipcev, vključno z onim za režijo, so se vsi bržčas zgroženo vprašali – kje zaboga so režiserji? Če nam kot edini najvišjih časti vredni režiserji ostanejo le še zvezdniški igralci, potem to pomeni, da je šel pogum k vragu. Razsodnost in rahločutnost tudi. V tem je sicer neka logika, se razume, toda ta logika je perfidna, bolj kot si mislite. Ko dobi namreč Oskarja za režijo igralec, recimo Mel Gibson, avtomatično dahnete: hej, kje so režiserji? Za prvi refleks je to vprašanje dobro, toda že pri drugem refleksu je bolje, da greste vase ... in s tem nehote tudi malce v druge. Podelitve Oskarjev so, kot veste, televizijski šport. Brez televizije jih ne bi bilo, hočem reči, brez televizije bi bile povsem nesmiselne, neuporabne, nerentabilne. Ko so Oskarje, tedaj so jim rekli še kar preprosto Awards, nagrade, podelili prvič, l. 1929, televizije kakopak še ni bilo, zato je Douglas Fairbanks, prvi moderator v zgodovini Oskarjev, najprej vse lepo pozdravil, razložil pravila igre, potencialnim dobitnikom Nagrad zabičal, naj se zahvalijo na hitro, potem pa vse zlate kipce razdelil sam ... v petih minutah. Razumete? Ni bilo reklam, ni bilo sponzorjev, ni bilo ratingov in reči ni imelo nobenega smisla vleči. Zdaj je drugače: zdaj so reklame, zdaj so sponzorji in zdaj so ratingi. Ratingi pa so že tradicionalno odvisni le od ene reči: od števila zvezdnikov, ki se zbere na istem kraju, v istem showu, recimo na podelitvi Oskarjev. Zvezde so pač zvezde zato, ker jih množice poznajo, a ne. In obraze imajo zato, da jih na hitro prepoznamo. Kaj pa režiserji? Uganili ste, režiserji so ljudje brez obraza, anonimneži. Niti zdaleč ne sodijo v razred zvezd. Njihova imena še tu in tam kdo pozna, njihovi obrazi pa so enigma. S temi anonimnimi obrazi ne moreš prodajati programa ... na njihove obraze ne moreš nabirati reklam ... z njihovimi obrazi ne moreš v boj za visoke ratinge. Ni kaj, režiserji so običajno le anonimni ljudje, o katerih lahko prodaš le malo zgodb, ja, za velike showe, kakršna je tudi podelitev Oskarjev, so praktično neuporabni ... razen ... eh, razen ... razen če v scenariste in režiserje ne preleviš samih zvezdnikov ... jih potem nominiraš ... in jim na koncu celo daš Oskarja. Le zakaj bi pustili, da si zvezdniki show delijo z režiserji, scenaristi ipd., če lahko same zvezdnike – ja, igralce – spremenimo v režiserje. Za potrebe ratingov, se razume. Časi, ko so režiserji, avtorji pač, dobivali po več nominacij, recimo Stanley Kubrick za režijo, scenarij in specialne efekte (*Odiseja 2001*) ali pa David Lean za režijo, scenarij in montažo (*Pot v Indijo*), so dokončno mimo.

Novi šerifi so v mestu: zvezdniki, ki se grejo režiserje. To je trend:

Oskarji so to pokazali le v najbolj bučni in eksplicitni obliki. Kevin Costner je režiserja Kevina Reynoldsa nagnal s *Podvodnega sveta* in sam osebno superviziral post-produkcijo. Toda Reynolds ni *auteur* v pravem smislu – in Costner je že po naturi nekaj takega kot režiser, celo oskarjevski (*Pleše z volkovi*). Vzemite Briana De Palmo, kvintesenčnega *auteurja* novo-hollywoodskega filma v sedemdesetih: film *Mission: Impossible*, ki bi moral štartati že lani poleti, je Tom Cruise, nezadovoljen z izdelkom in testnimi projekcijami, vzel v svoje roke in ga potem poliral toliko časa, dokler se mu ni zdel vreden svojega imena ("Vse, kar nosi moje ime, mora biti dobro"). Kdo je bil tu pravi režiser – De Palma ali Cruise? Navsezadnje, je sploh mogoče film, poletni popcorn, ki je v prvih šestih dneh prinesel rekordnih 75 milijonov USD, pripisati tako ekskluzivnemu avtorju, kot je Brian De Palma? Ko je prišlo do kreativnih nesoglasij med režiserjem in zvezdnikom, se je studio v obeh primerih postavil na stran zvezdnika. Kar je razumljivo, ko gre za Hollywood in visoke proračune, boste rekli. Drži.

Kaj pa, ko gre za nizke proračune, kjer so tveganja manjša? So kralji in vizionarji nizkih proračunov – ter "malih", "kvalitetnih", "specializiranih" filmov – režiserji? Malo verjetno, še huje, zdi se, da tudi ta teren postaja obljubljen deželni zvezdniškega imperializma: film *The Brave* je le primer, ki ga je zapakiral Cannes, zato bije v oči še toliko bolj. Selitev zvezdnikov za krmilo "kvalitetnih" filmov, ki so dandanes to, kar je bil nekoč art, lahko povzamemo tudi takole: pri teh filmih se kreativnih nesoglasij izognejo tako, da zvezdnika že kar avtomatično postavijo za režiserja. Art filmi v tem smislu postajajo studijski filmi na kvadrat. Johnny Depp kakopak ni edini, ki hoče biti Deep. John Malkovich je v Cannesu oznanil, da gre med režiserje: *The Dancer Upstairs* bo naslov njegovemu prvencu, ki mu naj bi takoj sledil *The Libertine*. Za isto firmo: *package*? Steve Buscemi je v Cannes prišel s filmom *Trees Lounge*, režijskim prvencem, ki zgleda približno tako, kot bi zgledali filmi, v katerih je igral, če bi jih sam režiral. Al Pacino je prišel režijskim prvencem *Looking for Richard*, igranim dokumentarcem o smislu, recepciji, splošnem poznavanju in postavljanju Shakespeareovega *Richarda III*. Dustin Hoffman je prišel, da bi najavil svoj *deal* z avstralsko firmo Village Roadshow: za njih naj bi produciral serijo "kvalitetnih" filmov – morda bo v kakem igral in morda bo kakega celo režiral, *it's up to him*. In tudi Anjelica Huston je prišla z režijskim prvencem: *Bastard Out of Carolina*, ki ga je Turner zavrnil in zavrgel, je drama o zlorabljanju otrok, potemtakem nekaj, kar je pisano na kožo TV filmom vesti. Kaj je skupno vsem tem tipom: obsedeni so s tem, da nam morajo nekaj povedati. In vsi so prepričani, da je to mogoče početi na nizkem proračunu, da so potemtakem nizki proračuni rojeni za sporočila, medij za tega, ki misli ali pa čuti, da mora nekaj povedati. Ironično, zakaj tega ne počnejo na svojem regularnem visokem proračunu – razumete? Hočem reči, zakaj tega ne počnejo v bombastičnih blockbusterjih, ki jih vidi cel svet in ki so kot naročeni za prenašanje velikih, globokih sporočil? Odtod lahko potegnemo tale sklepe: cilj zvezdnika v visokoproračunskem filmu je zabavati, cilj zvezdnika v nizkoprorračunskem filmu pa je sporočiti. Ironično, a ne. Konsekvenca te mutacije je očitna na prvi pogled: nizkoprorračunski filmi so ogroženi. Pri tem ne merim na to, da bodo bogati zvezdniki ukradli show onim, ki do filmov pridejo težko in za katere naj bi bil nizek proračun mišljen, če ne že kar rezerviran.

Merim na nekaj drugega, bolj radikalnega in krucialnega: s tem, ko režijsko krmilo nizkopračunskih filmov prevzemajo zvezdniki, potemtakem osebki, ki mislijo, da morajo nekaj povedati (pa jim intervjuji in tiskovne konference niso več dovolj), smo na tem, da nizkopračunski filmi privzamejo naturo televizijskih filmov.

Zvezdniki v nizkopračunskih filme s sabo prinašajo televizijo, TV mentaliteto, sporočila, "nekaj, kar je treba povedati", neko moralo, ki se ne artikulira skozi samo logiko filma, ampak se prenese v film že izdelana, zapakirana – kot rezultat, truplo.

Hoffman, Pacino, Depp, Malkovich in kar jih je še – vsi mislijo, da morajo nekaj povedati. Ironično, vedo le toliko kot televizija. Slepica, zelo nevarna pravzaprav, niso bombastični popcorn filmi, v katerih zvezdniki ničesar ne povejo, ampak nizkopračunski filmi, v katerih zvezdniki mislijo, da morajo nekaj povedati.

Transformacija je očitna in dramatična, ne, melodramatična: zvezdniki so postali modreci, vedeži, vizionarji. Kar je napredek: nekoč so za modrece, vedeže in vizionarje v filmski branži veljali režiserji. Je to tragično? Ne. Tragično je, ko temu nasedejo nizkopračunski filmi.

In zdaj pozor: recimo, da hoče Anjelica Huston nekaj – na hitro, nenadoma, urgentno in kar na lepem – povedati ... da hoče povedati, da je zlorabljanje otrok svinjarija ... in da potem posname film, v katerem to tudi pove. Mar ni to njeno sporočilo že taka floskula, da ne odtehta niti urgentnosti niti preskoka med režiserje? Natančneje: to, kar je povedala, ne opraviči tega, da je to povedala, hočem reči, njena izjava kompromitira sam akt izjavljanja.

Histerija? Res, nekaj histeričnega je v tem. Podton je itak tale: nekaj je treba povedati ... in to na hitro. Kot da je tu mogoče zamuditi. Kot da je mogoče kaj izreči prepozno ... ali pa neprilичno. Kot da se izteka čas ... in kot da to, kar je treba povedati, potem ne bo več smiselno. Kot da je treba sporočilo prenesti, preden mu poteče mandat. Kot da zlorabljanje otrok ne bo vedno svinjarija.

Se izteka čas – in je treba nekaj na hitro izreči ... do konca? To je naravno in logično, ko gre za hongkonškega režiserja, kakršen je Wong Kar-Wai: njegovi filmi *As Tears Go By*, *Days of Being Wild* in *Chungking Express*, v katerih za junake ni ustalitve (vsi odhajajo, se ločujejo ipd.), so kombinacija patetičnih psihodram in obupanega poskusa, da bi vizualno ugajali, s čimer lepo poudarijo trenutno hongkonško *Angst*, ki spričo skorajšnjega *anšlusa* Kitajski postaja hujša ... iz filma v film.

In vprašajte se, zakaj skuša zvezdnik postati režiser? Da bi bil še bolj to, kar že je: da bi nam ugajal ... da bi nam še bolj ugajal. Drži: zvezdniki skušajo s svojimi režiranji ugajati. Sporočilo je tu le *modus* uganjanja.

Kaj je efekt tega? Efekt je pravzaprav povsem očiten: vse več je filmov, ki z gledajo tako, kot da so jih režirali zvezdniki, ki v njih igrajo, ne pa režiserji, ki so na te filme podpisani. Je *Firmo* režiral Sydney Pollack ali Tom Cruise? Je *Mission: Impossible* režiral Brian De Palma ali Tom Cruise? Dodatno svetlobo na vse skupaj vrže tale nedavni škandal: John Travolta, ki mu je *Šund* podaril drugo življenje, je v Parizu odkorakal s snemanja filma *The Double* in se vrnil domov, v Hollywood, pa čeprav so mu za vlogo namenili 17 milijonov USD, za nameček pa so v Francijo pripeljali tudi njegov bivalnik, vreden 200.000 USD. In mimogrede, za predprodukcijo so zapravili že 13 milijonov USD. Kaj je Travolto nagnalo v beg?

Travolta ni prenesel, da Roman Polanski na sceni režira njegov "osebni nastop" (*personal performance*), ampak je zahteval, da mu Polanski svojo "kreativno vizijo" predloži v pisni obliki. Travolta je po kreativnih nesoglasjih celo predlagal, da naj režijo filma prevzame producentka Lili Fini Zanuck (nekoč je režirala *Rush*),

kar se ni zgodilo, zato je odpotoval in se skliceval, da je Polanski scenarij, ki ga je sam izvorno potrdil, kasneje spreminjal, tako da se je spremenila tudi njegova vloga. Z eno besedo: ko je zvezdnik voljan storiti le to, kar ustreza njegovi osebni viziji, s tem sam prevzame funkcijo režiserja. Travolta pač hoče, da bi *The Double* zrcalil njegovo, ne pa režiserjevo vizijo.

Sliši se cinično, toda kanski festival je edini na svetu, na katerem so zvezde še vedno zvezde. Drži, zvezde niso nore, da bi hodile na festivale, na katerih vse zgleda poceni. Sploh pa ni nobene možnosti, da bi hodile na festivale, ki imajo nižje proračune od filmov, v katerih nastopajo. V Cannes zvezde vedno pridejo, magari brez filmov. A kdo sploh pravi, da v Cannesu potrebuješ film, da zgledaš pomembno. In da zgledaš kot zvezda. V Cannesu je taka akumulacija filmskega *jet-seta* in njegove spremljave, da nikoli ne veš, kdo je pomemben in kdo ne, kdo je *somebody* in kdo *nobody*, zato se vsi – tudi povsem običajni sprehajalci – počutijo kot bankovci za milijon dolarjev. Tu je vsak prepričan, da je nujen in nepogresljiv. Le kdo bi tam zvezdam očital, da so zvezde?

A ironično, letošnji Cannes je skušal biti revival in festival avtorjev: Bernardo Bertolucci, Robert Altman, Joel Coen, Chen Kaige, Lars von Trier, Jaco van Dormael, David Cronenberg, Stephen Frears, Michael Cimino, Mike Leigh, André Téchiné, Julio Medem, Aki Kaurismäki, Arnaud Desplechin, Jacques Audiard, Lucian Pintilie, Raoul Ruiz, Hou Hsiao Hsien itd. Je skušal Cannes res rehabilitirati koncept avtorja, napovedati novi čas avtorjev ali pa je šlo le za špil Gillesa Jacoba, velikega selektorja, ki se je na zadnjih festivalih kot iskalec novih filmov opekel. Drži, lažje je pripeljati avtorja, preverjenega in priznanega režiserja, kot pa najti pravi, neoporečni, prebojni film. Cannes je s tem vsilil novo alternativo – film ali avtor? Kar je vsekakor nenavadno: prvič, zadnji kanski zmagovalci, predvsem *Seks, laži in videotrakovi*, *Divji v srcu*, *Barton Fink*, *Zbogom, moja konkubina*, *Šund in Podzemlje*, so demonstrirali popolno obsedenost filma s samim sabo, in drugič, sam *Šund*, najbolj prepričljivi kanski zmagovalec doslej, pa je zgledal kot videoteka, ne kot nekaj, na kar so vplivali veliki avtorji, ampak šundarji, mali, trivialni ikonoklasti (Carpenter, De Palma, Peckinpah, Woo, Melville in Scorsese).

Avtorji so prišli kot rešitev, saj se je kanski festival v zadnjem času tako napihnil in tako pozvezdil, da se samih filmov tako rekoč ni videlo več. Le redki so postali komercialni hiti in aklamativne kritičke klasike. Konsenz je zamenjal jasne kriterije, koncesije so zamenjale rob, kompromis je zamenjal radikalnost. Kansko odkrivanje novih talentov, novih upov in novih genijev svetovnega filma pa je itak postalo farsa: recimo Steven Soderbergh. Novim genijem, novim čudežnim dečkom se po kanskem triumfu ni več zgodilo nič čudežnega ali pa genialnega: praviloma so se zavalili po klancu navzdol, tako rekoč v brezno. Nekoč so kanski filmi z gledali tako, kot da jih pošilja Bog – ni jim preostalo drugega, kot da so kar takoj stopili v legendo. V filmsko zgodovino. Z zlatimi črkami. In kakopak v knjige o tem, kako se dela filme.

Ko so Cannes ravno obtoževali, da postaja retro, celo fazni zamudnik, in da nič več ne odkriva, ampak pretežno le še reproducira izsledke in najdbe drugih festivalov, malih in velikih, celo ameriške filmske Akademije, je na svitlo potegnil avtorje – kot nekaj *deus ex machina*. Kaj je ponavadi narobe z avtorji? Avtorji so institucije – in običajno se tudi obnašajo tako. Hočem reči, vedno so malce mrtvi. In iz filma v film hočejo višje proračune: Fellini je zadnja leta zmerjal italijanske producente, ker mu niso hoteli dati denarja za snemanje filmov. Resnica je bila kakopak malce bolj niansirana: ponujali so mu denar, toda zdelo se mu premalo, ker je hotel pač ves zvezdniški luksuz.

Tako kot zvezde tudi avtorji ogrožajo integriteto in vizijo nizkega proračuna. Film z visokimi proračuni so trenutno rezervirani za zabavo, filmi z nizkimi proračuni pa za sporočila. Čas je, da se je reč obrne: da se nizki proračun, B-filme potemtakem, rezervira za zabavo.

secrets and lies

VB 142 minut

režija Mike Leigh **scenarij** Mike Leigh **fotografija** Dick Pope **glasba** Andrew Dickson
montaža Jon Gregory **igrajo** Brenda Blethyn, Marianne Jean-Baptiste, Timothy Spall, Phyllis Logan, Claire Rushbrook, Lesley Manville

Filmi Mikea Leigha so vedno izgledali kot izrez iz resničnosti, skorajda tako kot skrita, *candid camera*; vedno se nam je zdelo, kot da je postavil kamero med ljudi, sam pa odšel za pol ure na pir, najsi je šlo za njegove televizijske enodejanke iz sedemdesetih (*Kiss of Death...*) ali pa za velike, na festivalih nagrajene filme iz devetdesetih. Mislim, da je v tem poglobljena razlika med njegovim pristopom in metodo Kena Loacha, še enega portretista ožetega, zmahanega angleškega proletariata; Loach je v svojem naturalizmu (za ceno željenega *cinema verité*?) večkrat pretiraval, preprosto zato, ker se je zanašal na sposobnost lastne presoje, ker se je imel sam za škatlo, ki beleži slike. Leighovo sposobnost prežemati scagani vsakdanjik angleškega Johna Doa s humorjem, ki bi mu ekvivalent lahko našli (v ameriški kriminalni razičici seveda) le še v kakšnem chandlerjevskem svetu, gre nemara res iskati v njegovi *ignoranci* in ne *zanimanju* za raziskovanje karekterizacije junakov. Zdi se, da Leigh svojim junakom preprosto ne želi dodati ničesar svojega, avtorskega. Skrivnost njegovega uspeha dejansko leži v tem – kot pravi sam – da se naokrog ne vozi v limuzinah, temveč z javnimi prevoznimi sredstvi, kjer beleži zgodbe in usode, ki jih pozneje spoznamo v njegovih filmih. Leigh je smetar, *garbage man*, še več, obnaša se kot lastni *second assistant director*, ki ga šef pošlje za vogal posnet nekaj kadrov.

Mnogo tega je spremenjenega v njegovem filmu **Secrets and Lies**, zgodbi o Hortense, mladem temnopoltem dekletu, ki se

po smrti krušne matere odpravi iskat korenine, in jih najde – o ja, najde – v belopolti, petdeset in nekaj letni gospodinji Cynthiji (canneska nagrajenska za igro Brenda Blethyn), ki si bolj kot vse želi še enega otroka. Že to kar ima, je preveč; njena že zdavnaj odrasla mularija je zabita, lena in neperspektivna. Sedaj pa se ji prikaže preteklost, dobesedno temačna, v temni preobleki, toda izobrazena, delavna in perspektivna. Temnopolta Hortense resnično uteleša (fotografski?) negativ družine, s predsodki (seksistično, mačistično, deloma tudi rasno) obremenjene skupnosti. V **Secrets and Lies** Leighu ne gre več toliko za filmanje resničnega stanja, temveč predvsem za lepšanje le-tega, lišpanje, dekoriranje, skratka, "ne pokazati pravega obraza". V simbolnem pomenu to pomeni obojestransko strinjanje, tako matere kot hčere, da ne razkrijeta Hortensine prave družinske vloge – Hortense Cynthia na praznovanju rojstnega dne "prave" hčere namreč predstavi kot svojo "sodelavko". Na drugi strani smo pretvarjanja deležni v povsem praktičnem pogledu; Cynthijin brat Maurice – edini vsaj približno ekonomsko stabilni član družine, je fotograf, specializiran za poroke; vse mu gre kot po maslu, roka je vedno mirna, fotografije odlične, s problemom pa se prvič sooči, ko v njegov studio pride po obrazu z nekaj deset šivi močno razrezano in zakrpano dekle, nekoč očitno lepota, fotografije pa potrebuje kot dokazni material za sodišče. "Zato naj bodo kar se da resnične, krute, ja, svinjske", pravi ona. **Secrets and Lies** je dosedaj nemara najbolj "resen" film Mikea Leigha, preprosto zato, ker resnobnosti in resničnosti ni pustil improvizirati, temveč ju je držal pod kontrolo. Točno to, Leigh je svoje osebno izročilo, svojo tematiko do sedaj obravnaval enako kot igralce, jemal jih je osebno, jih ljubkoval. Kdo ve, morda je z njimi odšel celo v posteljo?

Simon Popek

Marianne Jean Baptiste,
Claire Rushbrook





fargo

ZDA 97 minut

režija Joel Coen **scenarij** Joel Coen in Ethan Coen **producent** Ethan Coen
fotografija Roger Deakins **glasba** Carter Burwell **montaža** Roderick Jaynes **igrajo** Frances McDormand, Steve Buscemi, Peter Stormare, William H. Macy, Harve Presnell, John Carroll Lynch, Kristin Rudrüd

Brata Coen sta s **Hulahopom** (*The Hudsucker Proxy*, 1994) dobila lekcijo, ne na ustvarjalni ravni, temveč na izvedbeni, obrtniški. Obstajajo ljudje, ki znajo obvladati visok proračun in obstajajo tisti, ki ga ne znajo. Brata ga nedvomno znata, le da so to vsi namerno spregledali. "Režiser nizkopračunskih filmov ne more snemati z visokim proračunom; če mu to uspe, ga bomo sesuli, ker bo film sigurno zanič; če pa bo slučajno dober, se bomo držali prvega pravila." Brata Coen sta dobila lekcijo, nemara tako poučno, da se nista vrnila le k malemu proračunu in svojemu prvenstvenemu žanru - kriminalki, temveč dobesedno domov, v Minnesota.

Fargo je očitno najbolj odročen kraj na tem svetu, nekje na severu Minnesote, skorajda ob kanadski meji. Redko kdo postavi dogajanje svojega filma na takšno mesto, če pa že, potem iz razloga, da bi sprva odtujene ljudi spravil skupaj, jih prosvetlil in morda celo poženil. Brata Coen svojih junakov ne poročata; že sama misel vodi na pokol, saj veste, Frances McDormand in John Getz v **Krvavo preprosto** (*Blood Simple*, 1983), pa Albert Finney in Marcia Gay Harden v **Millerjevem križišču** (*Miller's Crossing*, 1990). In če koga resnično poročita, v **Arizona juniorju** (*Raising Arizona*, 1987) Holly Hunter in Nicolasa Caga, takrat ne pride do pokola, temveč do ... ugrabitve. Enako je v **Fargu**: Jerry (Macy), mali, dokaj pridni prodajalec avtomobilov da ugrabiti lastno ženo. Zakaj? Pahnen je v finančno stisko, iz katere naj bi ga, s plačilom odkupnine, izvel njegov bogati tast. **Fargo** potemtakem ne izgleda le kot Joelova in Ethanova vrnitev domov, v rodno Minnesota, marveč tudi kot vrnitev h koreninam njunega ustvarjanja. Sedaj vemo, da je zakon, poročni stan nekaj, česar brata nikakor ne tolerirata; vsak najmanjši namig posledično vodi k ugrabitvi – ali masakru (spomnite se, kaj ostane od Judy Davis po malem flirtu v **Barton Finku**).

Fargo ima tako pokol kot ugrabitev – in to v najbolj odročnem, dolgočasnem in mrzlem kraju daleč naokrog, skratka svetu, v katerem si ne želimo živeti – tudi tedaj ne, če bi odmislili pokol in ugrabitev. Svet **Farga** (predvsem

VI eksterijeri) je namreč tako neotipljiv, nezemeljski, že kar

abstrakten, da se gledalcu zdi tako rekoč nemogoč. V tem sta brata Coen verjetno videla priložnost, da znova natrpata film z – zdaj lahko rečemo že kar coenovskimi karakterji: že omenjeno nosečo šerifinjo, njenim skrajno ljubečim možem, potomcev skandinavskih prednikov (večina karakterjev nosi skandinavske priimke: Gunderson, Grimsrud, Lundergaard, Gustafson), blebatavim ugrabiteljem, ki pol filma prehodi z razmesarjenim vratom in njegovim redkobesednim kompanjonom. Brata Coen pravita, da ju je fascinirala nerazpoznavna, tako rekoč neobstoječa meja ločnica med zasneženo pokrajino in nebom. Tudi v filmu gre za razpoznavanje meje med normalnim in nenormalnim, med resničnim in sanjskim. Ugrabitelja svojo žrtev odpeljeta tako, da ji čez glavo povezana žakelj – in na glavi ji ostane vse do konca filma. Toda ugrabljenka s tem žakljem na glavi tudi edina deluje kot normalna oseba v celem filmu, obnaša se čuddaško, kot "človek slon", kar bi v "normalnem" svetu pomenilo nenormalno, nenaravno, ker pa smo v **Fargu**, v svetu bratov Coen, se pomen obnašanja avtomatsko sprevrne. Normalen si, če se obnašaš čuddaško in obratno. Na stvari ugrabljenka reagira normalno in jasno predvsem zato, ker ne vidi sveta **Farga**, ker ga ne zaznava coenovsko. Zabavna plat filma pa je tudi v tem, da o percepciji ne odločaš sam, temveč o njej odločajo drugi; ni junak tisti, ki stopi v coenovski svet, temveč ta svet pristopi k junaku. Kot gora k Mohamedu. V **Fargu** dobesedno: žrtev zagleda nespretna ugrabitelja (Stormara in Buscemija) skozi okno verande, zašiba v prvo nadstropje, toda tam skozi okenski okvir spet zagleda enega izmed njiju, ki po lojtrah že leze v prostor. Iz zunanosti v notranjost. Iz "filma" v resničnost, kot Jeff Daniels pri Woodyju Allenu. In kot iz višje sile ženski v istem trenutku pade zastor – prevrne se v banjo, na glavo pa ji pade tuš zavesa. Šele z odvzemom vida ji je omogočena lastna percepcija dogodkov okrog nje. Točno to, pri Coenih, v njunem svetu, normalno "spregledaš" šele takrat, ko si formalno oziroma "priložnostno" slep.

Simon Popek

Frances McDormand

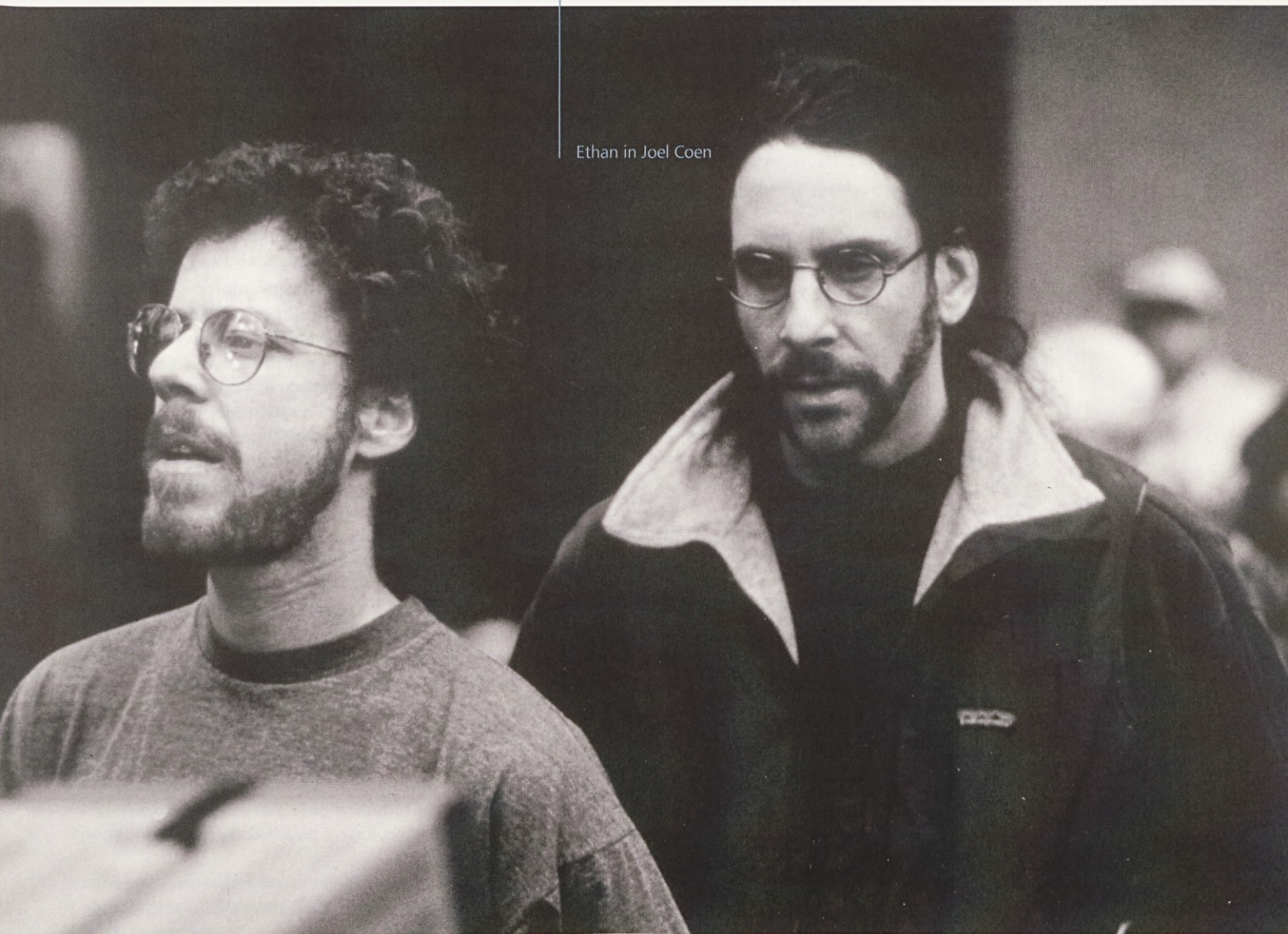
joel & ethan coen

simon popek

S festivalskimi intervjuji je križ; nabasati na samostojen intervju z bratoma je še petkrat težje kot sploh dobiti ga. *Small group interview* je dandanes v Cannesu največ, kar lahko dobiš. *Small* je po agentovih definicijah v bistvu *big*, toda če nekateri iz obupa odstopijo, utegne iz *small* nastati *smaller* in v tem primeru lahko vsaj poskusiš nekaj, čemur se reče kontinuiteta pogovora.

Cannes, maj 1996

Ethan in Joel Coen



Fargo temelji na resničnem dogodku, kar je, glede na vajin opus, precej nenavadno, saj so se vama – kot trdita sama – ideje za filme porajale iz precej obskurnih detajlov. Za Millerjevo križišče je bil to klobuk, ki ga dvigne veter, za Barton Finka osamljeni mož v sobi in za The Hudsucker Proxy človek, ki z veliko hitrostjo pada z zelo visoke stolpnice. Se je ideja za Fargo, kljub "resničnosti" predloge, porodila na podoben način?

Joel: Tokrat ni bilo tako, enostavno – izvedela sva za to zgodbo.

Ethan: Kar prišla je.

Joel: Prijatelj nama jo je povedal že pred nekaj leti.

Je morala pa biti presneto dobra, da je služila kot osnovna ideja za film. Je bilo v njej kaj posebnega?

Ethan: Eden od ključnih razlogov, da sva se je lotila, je bilo dejstvo, da se odvija v Minnesoti, kjer sva tudi sama odraščala. Nikoli še nisva snemala v Minnesoti in glede na to, da je okolje precej eksotično, se nama je ideja prikazovanja te puste pokrajine zdela precej izzivalna. Morda to ne velja toliko za vas, toda ljudje iz New Yorka ali Los Angelesa nimajo prave predstave o kulturi v teh predelih. Gre za specifičen, precej unikaten geografski prostor.

Kaj si prebivalci Minnesote mislijo o vama, o samem filmu in obratno?

Joel: Reakcije so pravzaprav zelo različne.

Ethan: Nekateri ljudje film zavračajo, kar je po svoje razumljivo, saj se ga z etničnega stališča nisva lotila na specifičen način. Določen sloj ljudi je bil kar počaščen, ne glede na to, da sva tamkajšnje prebivalstvo predstavila na tako nekonvencionalen način, drugi so ga zavrnilo.

Skandinavski naglas je seveda prispeval svoje k sodbi. Skupaj: Nedvomno.

Joel: Skandinavci so koncem 19. stoletja precej gosto naselili Minnesoto, predvsem Švedi in Norvežani. Jan Troell je nekoč posnel film...

Ethan: Sedaj je posneto tudi že nadaljevanje... (smeh)

Joel: ...o priseljencih v Minnesoti.

Zakaj sta se oklenila tega, nekakšnega osebnega povratka h koreninam, lastnim spominom, in v kolikšni meri so vajine osebne izkušnje vplivale na "resnični" film, ki ga sedaj gledamo?

Skupaj: Gromozansko.

Ethan: Toda le generalno ...

Joel: Ne v pogledu zgodbe, temveč "biti specifičen

glede miljeja", okraja in pokrajine same, vremena in naglasa ter dikcije – načina, kako ljudje govorijo. Skratka, njihovega obnašanja, ki je na neki način del njihove kulture. Vedeti morate, da nisva tega resničnega primera niti malo raziskovala. Najinemu filmu je služilo samo strogo ogrodje, dejstva; karakterizacija in vsi liki izhajajo iz najine domišljije, kolikor pozna obnašanje tamkajšnjih ljudi. In če dobro premislim, sva se teme lotila z vodikom, da se izogneva vsakršnemu globljemu raziskovanju. Ethan: Nisva hotela posneti dokumentarca.

Šerifinja je v filmih prava redkost. Je mar v Minnesoti veliko žensk, ki postanejo šerifi?

Joel: Ni ravno ustaljena praksa.

Ethan: Toda še vedno zlahka najdete šerifinje.

Joel: Tudi noseče šerifinje, celo presenetljivo veliko število jih je.

Ethan: Ameriški distributer je na premieri obljubil zastoj vstopnice za vse noseče policajke; nismo mogli verjeti, koliko se jih je pojavilo (smeh).

V neki meri je Fargo tudi komedija o družinskih vrednotah oziroma o navadnih ljudeh, ki se skušajo dokopati do stvari, ki niso njihove – kot na primer v Arizona Juniorju.

Joel: Na Fargo nikoli nisva gledala kot na komedijo, čeprav vsebuje veliko prizorov, ki vzbujajo smeh – kar se vseeno razlikuje od klasične komedije. Za naju sta komediji Arizona ali Hudsucker, Fargo pa je kljub vsemu bolj kriminalka. Zanimiva se nama je zdela jukstapozicija med resnimi, krvavimi prizori in temi huronsko smešnimi karakterji.

Ethan: Humor je nekako vkomponiran v film, predstavlja nekakšen stranski produkt karakterizacije in gradnje posameznih prizorov – na primer: "kako bi občinstvo lahko tule nasmejalo".

Vajini prejšnji filmi, predvsem zadnji trije, so se povečini odvijali v interierjih, s katerih dimenzijami sta se posrečno poigravala. V Millerjevem križišču sta prostora namenoma povečala do skrajnosti, v Barton Finku pa pomanjšala in s tem utesnila junaka. Fargo se večinoma dogaja v eksterierju, a se zdi, da sta prostor znova interpretirala po svoje, nekajkrat na zelo abstraktni ravni, denimo v maniri *pittura metafizice*, kakšnega De Chirica. Nazoren je prizor na parkirnem prostoru, posejanem z malimi drevesi, ki sprva deluje povsem nerealno, abstraktno – dokler v kader ne stopi mala figura Steva Buscemija in "prebudi" kader.

Joel: Ja, čeprav se ne strinjam, da obstaja razlika med pojmovanjem, to mešanico interierja in eksterierja, nekaj posebej drugačnega od prejšnjih filmov. Res je, da sva se tokrat malce bolj posvetila sami pokrajini. Fasciniralo naju je predvsem to, da med snemanjem nisva zaznala meje med neskončno zasneženo pokrajino in nebom. Meje ločnice enostavno ni bilo.

Ethan: V Minnesoti so fascinantni predvsem eksterierji; v filmu naj bi se glavna drama odvijala znotraj zidov, za katere pa se izkaže, da so dolgočasni.

Joel: Nalašč sva izbrala najbolj konvencionalno notranjo opremo, kar jih lahko najdete v osrednjem delu Amerike...

Steve Buscemi,
Peter Stormare



Ethan: Interierji naj bi igrali stransko vlogo, ne le v arhitekturnem pogledu; tudi zgodba sama doživi vrhunec v eksterierju.

Fargo tudi formalno pomeni vrnitev h koreninam, k filmu Krvavo preprosto. Morda zaradi finančne nerentabilnosti obeh dragih predhodnikov, Barton Finka in še posebej Hudsuckerja?

Joel: Midva se niti ne ozirava nazaj, koliko je film prisluzil ali koliko izgubil. Vsak novi film je drug stilistični ali narativni izziv, poskus narediti nekaj drugečnega. Tudi če bi Hudsucker doživel gromozanski uspeh, ne bi rekla, "posnemiva še en film izključno v interierju, z drago scenografijo in efekti". Za to, da sva naredila Hudsuckerja, sva porabila dve leti in če bi to ponovila, bi se dolgočasila. Treba se je ločiti od komercialnega aspekta, se podati v neznano, iskati nove izzive.

Ethan: Fargo je trenutno, moram reči nepričakovano, zelo uspešen v Združenih državah.

Joel: Pravzaprav žanje, glede na produkcijske stroške, neverjeten uspeh, kar pa ne pomeni, da se bova pri novem filmu oklepala iste teme, istega – naturalističnega – načina snemanja, pa naj bo še tako uspešen.

Lahko bi rekli, da sta našla nek nivo, ki si ga lahko privoščita.

Skupaj: Točno to.

Joel: Tudi če bi hotela po Hudsuckerju posneti še enega Hudsuckerja – mislim na finančni vložek – nama verjetno ne bi uspelo zbrati potrebnega denarja.

Ethan: Po Hudsuckerju sva predvsem želela posneti temo, ki si jo (finančno) lahko zlahka privoščiva.

Joel: Uničena sva bila z vseh strani (smeh).

Nekateri kritiki, predvsem v ZDA, so vaju kritizirali tudi zato, ker naj bi šla v finančnem pogledu predaleč, preprosto zato, da bi zadostila svojemu egu. Reagirali so na tak način, kot da vaju je treba naučiti lekcije.

Ethan: Predvsem v ZDA je tako, da so do dragega filma avtomatsko manj prizanesljivi; prvence ali poceni posnete filme lepše sprejemajo.

Joel: To slednje se mi zdi pošteno, ne razumem pa vse medijske evforije glede proračuna in inkasa. Ljudje danes ocenjujejo filme na podlagi poročil o zaslužkih. Kakšna je razlika, če je film nekje v Iowi prisluzil 5 ali 15 milijonov? Ali če je v prvem vikendu potegnil 6 ali 16 milijonov? Ne razumem vse te burke, toda nekatere to očitno fascinira.

Al Pacino je včeraj napadal nasilje v filmih, češ da ga današnji filmarji ne vpeljujejo v dela zaradi moralnega stališča, temveč predvsem zaradi t.i. ustvarjalnega: ker nimajo idej, jim je nasilje eden izmed izhodov iz ustvarjalne krize.

Joel: Jezus, sedaj bo pa Pacino dajal izjave o nasilju v filmih!

V zadnjem času je precej podobnih izjav, predvsem z moralnega stališča...

Joel: Kaj ni Pacino v Brazgotincu nekoga z motorno žago razžagal na pol (smeh)?

Nasilje v vajinih filmih je bilo vedno karikirano, prej je zbujalo smeh kot pa grozo, morda z izjemo prvenca Krvavo preprosto.

Joel: O nasilju zunaj specifičnega konteksta se je zelo težko pogovarjati; kadar koli je v filmih nasilje pozdignjeno do meje abstraktnega, je tako rekoč brez pomena. Pri uporabi nasilja se je treba vprašati, ali ima smisel oziroma – ali bo v nekem trenutku učinkovalo.

Kako se je pri vama vse skupaj začelo, vajino sodelovanje in ustvarjanje? Sta skupaj sedela pred televizijo in gledala filme?

Joel: Med nama so tri leta razlike, kar se danes ne zdi veliko, ko pa si mlad, pomenijo tri leta ogromen prepad. Ustvarjalno sva se nekako zblížala na kolidžu. Ko sem končal šolo, sem kot asistent montaže sodeloval pri mnogih nič-proračunskih hororjih.

Pri Evil Dead Sama Raimija.

Joel: Ja, čeprav je Sam prišel malo pozneje. Skratka, producenti so iskali scenariste in predvsem ljudi, ki so popravljali tuje scenarije; na ta način sva začela najino sodelovanje. Pravzaprav je zgodba za Krvavo preprosto nastala iz ostankov, iz posameznih idej teh nerealiziranih scenarijev.

Znano je, da večina vajinih likov nastane z že izbranimi igralci v glavi. Je bilo v primeru Farga podobno?

Ethan: Vsekakor, vse tri glavne vloge sva napisala direktno za Steva Buscemija, Petra Stormara in Frances McDormand.

Stormare je novinec v vajini igralski ekipi.

Joel: Res je, čeprav ga pozna že dolgo. Že pri pisanju scenarija za Millerjevo križišče sva pomislila nanj in mu namenila majhno vlogo. Na žalost ga zaradi njegovih gledaliških obveznosti nisva mogla angažirati. Spoznala sva ga, ko je prišel v New York z Bergmanovo produkcijo *Gospodične Julije*, pozneje je v Public Theatru igral še v predstavi s Frances McDormand; od takrat smo dobri prijatelji. Podobno je bilo s Turturrom. Najin kolega je bil njegov sošolec, pozneje sva ga videvala v gledaliških predstavah in ga vzljubila kot igralca. Z Buscemijem je bilo malce drugače, za Millerjevo križišče sva ga najela, ker sva potrebovala nekoga, ki lahko govori neverjetno hitro.

Ethan: Podobno je bilo s Holly Hunter in njenim nastopom v *Arizona Junior*; poznali smo se že veliko prej in pomislila sva, da bi jo bilo fino angažirati za vlogo.


Joel: To je še ena posebna zgodba – Frances in Holly sta bili cimri, od tod pravzaprav poznanstvo.

Na nek način je Fargo doslej vajin najtoplejši film. Nemara zaradi "vrnitve domov" – ali gre za evolucijo znotraj vajinega opusa?

Joel: Ne verjamem, da sva v najinem delu kdaj videla kakršen koli napredek (smeh).

Ethan: *Arizona Junior* se mi zdi tudi kar topel film. •





Stellan Skarsgård, Emily Watson
Lesk v njenih očeh

breaking the waves

Danska 158 minut

režija Lars von Trier **scenarij** Lars von Trier **fotografija** Robby Müller **montaža** Andres Refn
scenografija Karl Juliusson **igrajo** Emily Watson, Stellan Skarsgård, Katrin Cartlidge, Jean-Marc Barr, Adrian Rawlins, Udo Kier, Jonathan Hackett, Sandra Voe, Mikkel Gaup

Lesk v njenih očeh

Kaj vidimo na tej poročni sliki? Najprej lesk v njenih očeh. Bleščijo se, kot bi jih naselil demon in prilepljene so na Njega, kot bi jih naselila čista božanska sreča. Njegov pogled se križa s tistim, ki mu legalizira bodočnost. Je ozemljen, odgovoren, tihotno resnoben. Začetek preproste ljubezenske zgodbe. Tam nekje v puščobni kalvinistični, z morjem in cerkvijo odmerjeni Škotski tišini, kjer se toliko lažje – in zato toliko bolj usodno – v očeh mehkega dekletca naselijo žarki svetlobe in absolutne vdanosti.

Kategorična ljubezen. Bess se pred poroko posvetuje z Bogom. V dialogu, kjer zastopa oba govorca – sebe in Boga. Ko si v imenu Boga podstavlja dvome in zadržke, jih v svojem imenu v isti sapi zavrže. Kdo je on, o tem se kaj dosti ne ve. Saj niti ni važno. On je tisti, zaradi katerega bo v njenih očeh žarela božansko-ženstvena svetloba.

Takoj zatem pa žalost. Animalična, telesna, boleča, trgajoča, uničujoča. A ne takrat, ko bi jo mi razumeli – ko se On ponesreči –, temveč prej, ko jo On zaradi službe na naftni ploščadi začasno zapušča. Tisti pogled pod poročno tančico pravi, da je odsotnost nemogoča, da je predanost – in s tem odvisnost – celovita. Bess ne bo jokala takrat, ko se bo njen soprog na nosilih vrnil s ploščadi, temveč takrat, ko bo tja odšel. Sem rekla, da se njen pogled blešči tako, kot bi se v njenih očeh naselil demon? Demon kot utelešen strah pred izgubo.

Fiksacija pretirane ljubezni

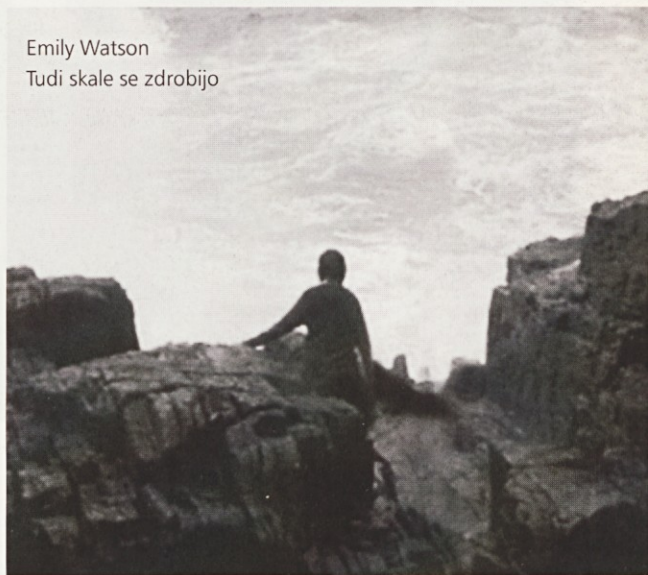
In kakšni pogledi se križajo na drugi sliki? On – paralizirani Jan (Stellan Skarsgård) se ne ozira več v drugega, temveč v Njo – Bess (Emily Watson), ki blago išče stik z njegovim telesom. Janov pogled je poln tesnobe, naslovljen na njeno usodo. Bess ne muči nič takega, kar muči njega. Bess ne razmišlja o odvzetem telesu, ker je srečna, da on sploh je. Jan ni zaskrbljen zaradi svoje hendikepiranosti, temveč zaradi hendikepiranosti, ki se obeta njej.

Vem, videli ste kopico tovrstnih zgodb. Kaj potem, ko je telo ob fizično, in ostane lucidno zavedanje manjka? V podobnih primerih je potem običajno sledilo zavračanje, da bi se končalo v privolitvi, ali pa celo izsiljeni evtanaziji. In vem, videli ste – in doživeli – kopico ljubezenskih zgodb. Kaj je v tej tako drugačnega, da na koncu rečete: nismo si še vseh povedali... Bess se torej sklanja nad Jana. Preden je prišla k njemu, je bila pri Bogu. Pogovarjala se je z njim, kot se je pogovarjala vedno, ko je mislila, da v drugem išče odgovore na vprašanja, ki jim je prej našla odgovor že sama. Veliki, od zgoraj – iz božje perspektive – posneti plani njenih dvomov. Dvumov o predlogu, ki jih je izrazil Jan, ko je detektiral njeno fiksacijo in s tem njeno usodo, ki bi – ob zavedanju spominov njenih teles – prej ali slej eskalirala v trpljenje. A pazite, tu se pojavita dve možni interpretaciji, dve intrigi, ki jih v odgovorih lahko ločuje celo spolna razlika. Zakaj Jan predlaga Bess, naj si poišče stik z drugim moškim? Res zato, da bi mu potem pripovedovala svoja doživetja in s tem zapolnjevala njegovo nemoč? Res? Možno je tudi tovrstno pragmatično branje, ki ga je bilo lažje zaslediti pri moškem kot ženskemu občinstvu. A mene ni prepričalo. Zakaj? Ne zato, ker Trier trdi, da so vse "moči" njegovega filma usmerjene v "dobro" in da vse motive poganja možnost pozitivne volje, temveč zato, ker gre za preprosto ljubezensko zgodbo. In bolj ko je preprosta, manj možnosti je, da bi to preprostost rušil egoizem enega, četudi na prvi fotografiji neodsejajočega pogleda. Še več, nrecipročni pogled nam pove, da je Jan samo nekoliko bolj racionalen kot eterična, do takrat vedno sama, v puščobi vzniknjena cvetoča Bess. Jan ve, da bo po nesreči, katere posledic ni mogoče odpraviti, Bess zbolela bolj kot on sam, da jo bo fiksacija pretirane ljubezni – sploh pa občutka krivde, da je ona cela, on pa ne – pogubil. Zato ji Jan ponudi – dobesedno vsili – telesno ljubezen z drugimi, ki naj bi morda nekoč vendarle disperzirala njeno obsesivno navezanost nanj.



Stellan Skarsgård, Emily Watson
Fiksacija pretirane ljubezni

Emily Watson
Tudi skale se zdrobijo



Tudi skale se zdrobijo

Tretja fotografija. Ženska na obali. Slikana v hrbet. Pred njo se lomijo valovi. Kot bi ji Bog pokazal hrbet. Toda – ji je res pokazal hrbet? Ne. Bess bo res končala v morju. A ne v tej sekvenci. Vmes bo lomila principe – svoje in tiste, ki jih je determiniralo pusto severozahodno okolje škotskega obrežja, kjer cerkve nimajo zvonov. Bess bo poslušala Jana in bo – v krpah lagodnih deklet – iskala telesa, za katera ne bo niti pomislila, da so gnusna, ker služijo njenemu Janu. Taktično, sistematično in žrtveno jih bo – kot očenaš – vzela nase, prepričana, da vsako sprejemanje drugega pomeni bližnjico k ozdravitvi njenega – Janovega. Emocije ne obvladujejo več razuma – ta je odšel že takrat, ko je tisti demonski ljubezenski žar zasegel njene oči. Toda žrtve in tuja moška telesa so premajhen odpustek za Janovo zdravje. Bess bo na križevi poti šla še dlje. Izbrala si bo oltar, na katerega si ne upa nihče. Niti tiste prostitutke, ki najbolj hlepijo po denarju. Ladjo brutalne moči – mornarje, ki ničesar ne počnejo milostno, ki pošastno rijejo po telesu in ga na koncu zmaličijo do te mere, da Bess v bolnišnici izpodrine Janovo mesto.

In obleži. S sijem v očeh, kajti on ozdravi. V želji, da bi rešil svojo ljubezen, izgubi svojo žensko. V želji, da bi rešila njegovo, Bess izgubi svoje življenje.

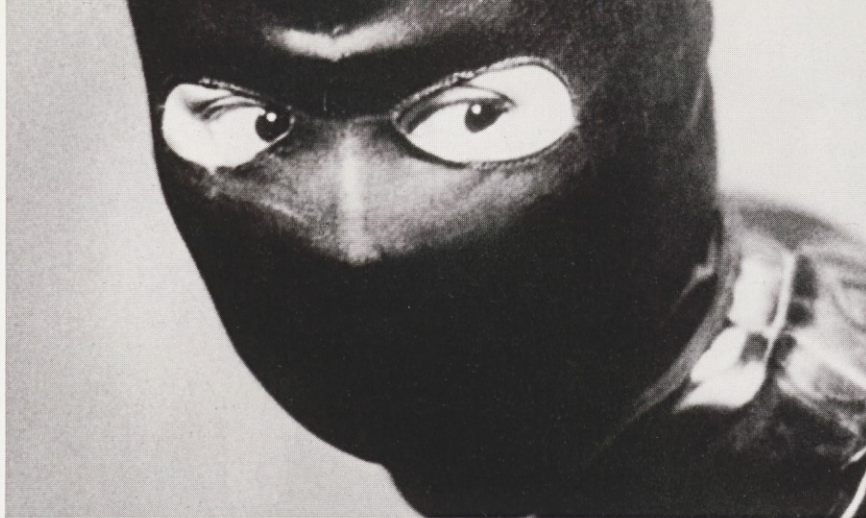
Preprosta ljubezenska zgodba, sem rekla. Bessin čisti svet imaginacije, v katerem obstaja zgolj čisti svet dobrega. Bessina moč, ki izvira izključno iz ljubezni in s katero lahko lomi še tako ostre skale vsega danega. Z vero, ki najprej pripada cerkvi in nato z isto vero, ki gre proti njej. Kot otrok, ženska, impulzivka, naivka in kot Dreyerjeva devica.

Za Trierjem je stalo več kot dvajset producentov. Ob njem je stal direktor fotografije – Jarmuschov in Wendersov Robby Müller, ki je kamero nosil na ramenih ter z njo drsel po krožnici in ne po daljci. S popolno, ne le enosmerno objeto svetlobo. Z občutljivim zrnom in ne s perfekcionistično sliko. Z rjavkastimi, toplimi toni, ne z realistično fotografijo.

Breaking the Waves je hkrati tudi lomljenje filmskih principov: z nasilnimi, emocionalnimi, vpadljivimi in pravila subvertirajočimi rezi in ne z očesu navajeno montažo. Z roko, ki se umiri le v dolgih dialoških statikah samokonverzij z Bogom. In s paradoksalnimi prekinitvami poglavij, ki jih na statično foto-pejsažno sliko podlagajo pop komadi sedemdesetih let: David Bowie, Elton John, Deep Purple, Procol Harum, T. Rex in Roxy Music.

Hvala bogu, da nas udarjajo. Kajti – če ne bi bilo teh prekinitiv, bi pregloboko zlezli v tok naracije, identifikacije in v svetlobo tistega demonskega pogleda, ki ga poganja ljubezen.

Majda Širca



irma vep

Francija 98 minut

režija Olivier Assayas **scenarij** Olivier Assayas **fotografija** Eric Gautier **montaža** Luc Barnier **scenografija** François-Renaud Labarthe **igrajo** Maggie Cheung, Jean-Pierre Leaud, Nathalie Richard, Antoine Basler, Nathalie Bouttefeu, Bulle Ogier, Lou Castel, Alex Descas, Dominique Faysse

Sodeč po Assayasevih besedah, je film nastajal z veliko mero naključij in improvizacij. Prav improvizacije so zaznamovale tudi Feuilladovo serijo **Vampirji** (*Les vampires*, 1916, zadnja od devetih epizod), ki so predmet obdelave oziroma *remake* v Assayasovem filmu.

Assayas (filmski teoretik in režiser) najprej spozna Maggie Cheung, prvo damo hongkonškega filma borilnih veččin, ki ima danes – pri dobrih tridesetih – za seboj približno sedemdeset hongkonških akcionerk. Ni čudno: Assayas je (skupaj s Charlesom Tessonom) sredi odemdesetih izdal knjigo *Hong-Kong Cinema*, v kontekstu *Irme Vep* pa ni zanemarljiva tudi informacija, da je njegova druga knjiga posvečena Bergmanu (*Conversation avec Bergman*).

Drugo naključje: Claire Denis predlaga Assayasu trilogijo, v kateri naj bi sodeloval še Atom Egoyan. Skupni imenovalce omnibusa naj bi bil – hotel in trije portreti tujcev v Parizu. Tretje naključje: Assayas dobi na televiziji ponudbo za sodelovanje v seriji remakov slavni del iz zgodovine filmov. Na pamet mu pridejo Feuilladovi **Vampirji**. Toda le ideja, preblisk – in nič drugega.

Zaključek: obsesija s projekti, ki ga intrigirajo, a ne ve točno, kaj naj bi z njimi počel. Za začetek jih preloži in postavi na čakanje. Ne za dolgo. Zakaj ne bi bila en dan v Parizu Maggie Cheung, zakaj ne bi ona igrala *Irme Vep* oziroma zamenjala Musidora, zakaj naj ne bi bil to celovečerec, ne pa kratki film? V desetih dneh napiše scenarij. V štirih tednih je film posnet. Z minimalnim budgetom, na super 16 mm filmski trak (ki ga producenta povečata na 35 mm) in s formo, ki jo je zgodovina filma srečala že neštokrat: film v filmu, film o nastajanju filma.

Če so Feuillettonove **Vampirje** z *Irmo Vep* podnaslovili z "misteriji in avanture", lahko ravno tako podnaslovimo Assayasov film **Irma Vep**. Režiser, ki ga v filmu igra Jean-Pierre Leaud se znajde v kaotični tesnobi pred še neosvetljenim celulojdom. Edino, kar ima, je trdna in neizpodbitna odločitev, da bo v njegovem filmu *Irma* (Musidora) igrala Maggie Cheung. Zakaj? Ker so njeni gibi v borilnoveščinski akcijski *superwoman* drami kompatibilni z baletno mehko bo mačje Irmine gibkosti. Maggie, ki v svoji karieri pred kamero še ni stopila na drugačen način, ki torej še ni bila nekaj drugega kot borilna fatalka – kaj šele ona sama – je v Assayasovi **Irmu** profesionalno natančna, poslušna, pametna, stoodstotno natančna izvršavalka ukazov, razumna do vloge in

XII razumevala do zmedene, egocentrične, sicer družabne a

nepripravljene in evropsko-improvizirajoče ekipe, kjer obstajajo dvomi, skrbi, zapleti, ljubezni, družabljenje, pogovori, stresi in tudi končni zlomi. Režiser, ki ga igra Jean-Pierre Leaud, je namreč v ustvarjalnem kaosu, ki ni daleč od Fellinijevega *Gvida* (Marcella Mastroianni v **8 1/2**), ko ne ve več, kaj je pravzaprav predmet njegovega filma. Resda snema remake, res analizira kadre Louisa Feuilladeja po *framih*, res je, da ve, kakšen ideološki naboj so proizvajali, toda – ali je danes, po vmesnih osemdesetih letih filmskih gibanj, reproduciranje gibov, kotov, mizanscene in zgodbe edino, kar zmore? Seveda ne. Toda ne zato, ker ima Maggie triko iz trendovskega butika, temveč zato, ker so že narejene stvari nedotakljive in ponovljive. Točka, na kateri nemalokrat zdrsnemo spomeniško varstvena stroka, ki hoče ohranjati hiše take, kot so nekoč bile – v času drugačnih materialov, ustvarjalnih nabojev in življenjskih kapacitet, kaj šele potreb.

Torej, kako danes oživeti nekdanjega iniciatorja – ne le iniciatorja filmskega žanra, temveč ideologa, ki je uvajal magijo, kriminal, mistiko, drugačne poglede na seksualnost, ideologa, ki je lansiral moderno žensko, strast do avantur, esprit novega časa in s tem postavjal pod vprašaj meščansko mediokriteto in konvencionalno moralno? Režiser zapusti film. Z dvomi pridela živčni kolaps. Film prevzame neki butelj, ki se najprej spotakne ob Maggie, še prej pa si ogleda material, ki ga je prejšnji razcepljeni režiser, Jean-Pierre Leaud, vendarle posnel. Kaj torej vidi oziroma: kaj vidimo mi, ki smo do takrat spremljali Maggijine mrtve teke, spogledovanje z lezbično kostumografko, stranske rokave igralcev, producentov in snemalnih atmosfer? Vidi – vidimo ekskurz, da ne rečem diskurz o Maggie Cheung, zlepljeno v eksperimentalno improvizacijo gibljive kamere na gibljivem telesu, ki z gracioznostjo drugega sveta in filmsko-rockovsko alkemijo (Sonic Youth) odseva mistiko *Irme Vep*, vampirizma in pritajenega eroticizma. Skratka: filmček, nad katerim se je njegov egocentrično naduti naslednik – režiser, zagotovo cinično zmrnil in se potem najbrž vsega skupaj lotil znova. Najbrž v realističnem, reproduktivnem, opisnem in kostumsko adekvatno prirejenem stanju in najbrž v maniri, ki je zanikala, da je med letom 1915 in 1996 preteklo ogromno kilometrov filmskega traku.

Skratka, film s temo o tem, kaj pomeni posneti že posneto. V žanru filma v filmu. V nostalgiji za nemim in iztekajočim se (Hong-Kong). V potrditvi zvezdnškega primata (*Irma & Maggie*). In v vprašajih za jutri.

Majda Širca

Maggie Cheung

looking for richard

ZDA 113 minut

režija Al Pacino **naracija, scenarij in dialogi** Al Pacino in Frederic Kimball, po dramski predlogi *Richard III.* Williama Shakespearea **fotografija** Robert Leacock, Nina Kedrem, John Kranhouse, Steve Confer **glasba** Howard Shore **scenografija** Kevin Ritter **montaža** Pasquale Buba, William A. Anderson, Ned Bastille, Andre Betz **nastopajo** Penelope Allen, Alec Baldwin, Kevin Conway, Al Pacino, Estelle Parsons, Aidan Quinn, Winona Ryder, Kevin Spacey, Harris Yulin

"Dobimo 40 dolarjev na dan in toliko krofov, kolikor jih lahko pojemo", pravi Alec Baldwin v kamero, ki išče Shakespearovega Richarda III. sredi sodobnega babilonskega New Yorka. In natančno to je tudi *movens vivendi* Pacinovega režijskega prvenca – pod pretvezo "and now something completely different", proč od budnega in zateženega producentovega (major) očesa zvabimo družčino znanih, pa morda tudi malce manj znanih igralcev in rečemo: Shakespeare! Kateri ameriški igralec ne bi zadrhtel ob tem imenu! In napačno mislite, če ste prepričani, da so sanje vsakega igralca čutiti Hamletovo negotovo in še pubertetniško kožo. Slast vpisovanja v zgodovino igralskega Shakespearea pelje čez pohabljen in oblastiželjne pore Richarda III. Ampak najprej je problem Shakespeare in šele potem tudi Richard III. ter obvezno vprašanje, s katerim se očitno ni ukvarjal edinole dramatik sam: kako ga adaptirati na sodoben čas? Jasno, treba se je pogovarjati. Ni problema, ki se ne bi zrušil pod težo tega, v psihologiji ameriškega vsakdanjika tako priljubljenega početja. To so potem minimalne osnove: na eni fronti družina ameriških igralcev, ki za 40 dolarjev na dan in toliko krofov, kolikor jih lahko poje, razpravlja in razpravlja ter ročna kamera, ki beleži te besede in newyorški ulični hrup; na drugi mesto zločina, Stratford, dramatikov rojstni kraj in intervjuji z veličinami tipa sir Laurence Olivier, Kenneth Branagh in Vanessa Redgrave, za Shakespearea privilegirano angleško igralsko aristokracijo; na tretji fronti potem čustveno nabita in kot kakšen kostumski visokoproračunec izgledajoča prava drama: Richard III.

Da ne bo pomote, **Looking for Richard** je rafinirana, smrtno resna zgodba o snemanju Shakespearovega Richarda III., skozi katero Pacino obravnava paleto tem, ki segajo od ameriškega manjvrednostnega kompleksa pred Angleži, kadar gre za

velikega Shakespearea, prek obveznih vprašanj, kako narediti sodobnega Richarda, ki ga seveda igra režiser sam, (samo)ironičnih komentarjev ameriške filmske industrije... do Pacinovega (nehotenega?!) samoportreta, ki na koncu vzpostavi dvoumni enačaj Al Pacino = Richard III. Film je zgrajen kot nemirni, frenetični (psevdo)dokumentarec o nastajanju filma, ki ga prekinjajo kot-da-inserti iz "pravega" Pacinovega Richarda III., ki ga seveda nikoli ne vidimo v celoti. Zadeva je v dokumentarnem delu sila gostobesedna in inteligentno humorno pomenljiva v montaži, medtem ko je "kostumski" del visoko estetizirano gledališki in igralsko ekspresiven.

In kako se torej danes sploh še lotiti Shakespearea? V heglovskem smislu, da je cilj že sama pot, očitno le tako, da posnamemo film o tem lotevanju. Potem nam na vprašanje sodobnosti ni treba posebej odgovoriti, ampak elegantno pripišemo kot svet staro dramo – dramo o igralcih. Natančno to je pred letom dni s Hamletom na angleški način naredil Kenneth Branagh in ni čudno, da ima, kot rečeno, v **Looking for Richard** tudi svojo malo vlogo – igra nikogar drugega kot Kennetha Branagha. A Branagh si je to igralsko dramo izmislil, jo filmal kot fikcijo, medtem pa že posnel tudi čisto pravega, še pa še visokoproračunskega in v vlogah večinoma elitno angleškega Hamleta, v špici katerega igralci ne bodo razvrščeni sami nase in na "costumed cast" kot pri Pacinovemu Richardu. Branagh je očitno že izkusil, da vprašanja o sodobljenju Shakespearea spadajo na literarnozgodovinske in jezikovne katedre oxfordskih hodnikov in zastrašujočih izpitnih temnic in da je Shakespeare tudi danes natančno tisto, kar je bil pred tam okrog štiristo leti: odličen žanrski pisec krvavih, psihološko toniranih družinskih kriminalk in srce parajočih ljubezenskih zgodb z metafizičnim presežkom. Kaj slajšega za Hollywood! Pacino pač še misli, da je Shakespeare sodoben le kot osebna igralska travma. A priznati je treba, da tudi to ni daleč od resnice. In **Looking for Richard** je natanko to – resnična zgodba o sanjah, travmah in uspehih resničnega (kakopak ameriškega) igralca – Al Pacina.

Ženja Leiler

Al Pacino, Winona Ryder



Christopher Eccleston,
Kate Winslet



jude

VB 123 minut

režija Michael Winterbottom **scenarij** Hossein Amini, po romanu *Jude the Obscure* Thomasa Hardyja **fotografija** Eduardo Serra **montaža** Trevor Waite **igrajo** Kate Winslet, Christopher Eccleston, Rachel Griffiths, Liam Cunningham, June Whitfield

Jude je tako šokanten film, da na prvi pogled stežka verjamemo, da je, prvič, posnet po romanu Thomasa Hardyja *Jude the Obscure*, drugič, postavljen v Anglijo ob zatonu 19. stoletja in tretjič, da gre preprosto za kostumsko dramo. Kostumske drame načeloma ne šokirajo, pa naj gre za podeželske krimiče Agathe Christie ali nedolžnosti Martina Scorseseja. Nikoli. Še posebej, če gre za tako znan roman, kot je Hardyjev. Dvorana Noge Hilton v Cannesu je bila nabito polna in stavim, da je določen odstotek občinstva poznal roman; toda – ko se zgodi "tisto", je dvorana enoglasno, kot orkester na dirigentov znak s paličico, zarjovela. Sočutno. Ooooooh. Priznam, sam sem rekel *fuck*, glasno in jasno, a ponovno stavim, da me nihče ni slišal. Če sam izrečem tisto besedo, potem je to to. Na emocionalne štose načeloma ne padam. Dvorano je podrlo, z menoj vred. Zgodil se je orkan. Twister. Za kaj gre torej pri filmu **Jude** Michaela Winterbottoma, ki ima za seboj prvenec **Butterfly Kiss** – veliko manj šokanten izdelek, pa čeprav gre za žanrsko veliko bolj privlačno temo – kjer Amanda Plummer in Saskia Reeves kot lezbični množični morilki tlakujeta Škotske avtoceste s trupli? **Jude** je sprva zelo korektna kostumska melodrama, sicer pa se tako imenuje glavni junak, natančneje Jude Fawley, kamnoseški mojster. Jude se – po ponesrečenem zakonu in pravkar rojenemu sinu – nesmrtno zaljubi v sestrično Sue Bridehead, učiteljico. Sue in Jude pa se zblížata šele po njenem ponesrečenem zakonu, brez otrok, brez ljubezni. Prava tragedija, ki se še stopnjuje. Jude ni ločen od prve žene in z dvema "novima" otrokoma pod pazduho utelešata – v očeh družbe – napad na ustaljene konvencije. Prava izobčenca torej. Toda izobčenstvo v družbi za Winterbottoma oziroma Hardyja ni dovolj; tragedija nastopi šele, ko se tujek, izobčenec, naseli v intimnejšem prostoru, v družini. Tujek je seveda Judov sin iz prvega zakona s pokvarjeno, povzpetniško frajlo lokalnega prašičjerejca. Občinstvo si oddahne, češ: "odstranili smo jo, sedaj ima junak družino, vse tri otroke in ženo, na kupu.

XIV Dobro je, srečni so, glej, še službo je dobil, konec je lakote,

družba ju je sprejela; še zaključni poljub v sončnem zahodu in gremo domov; ura in tričetrt je mimo, dober film, ravno pravšnja dolžina. "Problem" je seveda v tem, da **Jude** traja dobri dve uri. Kaj se lahko še zgodi v naslednjih dvajsetih do petindvajsetih minutah? Bo Sue povila četverčke? Se bo sosedova krava otelila? Bo Judov prvorojenec iz propadlega zakona zadavil pol-sestrici in nato položil roko še nase? Katera od treh bo obveljala? Prva? Druga? Menda ne tretja? Vraga, pa tretja. *And the winner is...* Izobčenec, ja, tisti, na katerega nihče ni stavil. Kljuse. Mali mož stopi na hribček – na stol, bolje rečeno –, spodnese ga in obvisi. Kamera pa za njim in Sue pred njo, z listkom v roki, ki ga je iztrgala, nabitega na vratih v spalnico – tako majhno, da so se komaj vsi spravili vanjo. Občinstvo pa v šok. *Fuck*. "Preveč nas je", pravi listek; in tako je rekel tudi sam sinko dan prej, ko je bila družinica na vrhuncu lakote in socialne bede; dan preden Jude dobi službo, dan preden posije sonce in minuto pred tem, ko občinstvo pomisli, da se bo odvrтела odjavna špica – misleč, da bomo šli vsi srečni domov. Takrat pride tornado. Twister. "Preveč nas je." Resnični *killer*, tale vrstica. Dobesedno. Tako močna enovrstičnica, da učinkuje šele, ko se izkaže, da jih bo odslej resnično manj. *Every man for himself*. Točno to, Sue zapusti Jude in ko občinstvo spet pomisli na odjavno špico, nas Hardy in Winterbottom usekata še enkrat, z novo enovrstičnico. "Tvoj otrok je umoril moja dva." Kar šokira še bolj kot pogled na v štručki zviti modrolični trupelci ter na s štrika viseče telo morilca in avtorja prvega *killerja*, sta obe verbalni opazki. **Jude** je strašno-dober film, tudi zato, ker besede ubijajo močnejše od dejanj, kar je posrečen indic, da se je Winterbottom držal literarne predloge, pa tudi zato, ker za spremembo nekajkratna misel na konec-pred-samim-koncem ne sprošča groze gledalca nad filmom, temveč filma nad gledalcem.

Simon Popek

stealing beauty

Italija 116 minut

režija Bernardo Bertolucci **scenarij** Bernardo Bertolucci, Susan Minot **fotografija** Darius Khondji **glasba** Richard Hartley **montaža** Pietro Scalia **igrajo** Liv Tyler, Jeremy Irons, Sinead Cusack, Donal McCann, D.W. Moffett, Stefania Sandrelli, Jean Marais

Bernardo Bertolucci je bil petnajst let odsoten. Zadnji film, ki ga je snemal v Italiji in z njim opaženo prišel v Cannes, je bila **Tragedija nekega smešnega človeka**. Nato ga je skoraj za deset let zaposlila trilogija iz bližnjega in daljnega vzhoda, s katero je brisal svoje korenine – tako z **Zadnjim kitajskim cesarjem** (*The Last Emperor*, 1987), ki mu je pridelal devet oskarjev, kot z intelektualistično detekcijo praznine v puščavi (**The Shattering Sky**, 1990) in z dokončno izdajo Vatikana (**Little Buddha**, 1993).

Potem se je vrnil v Italijo: v izpraznjen prostor Federica Fellinija, v napolnjeno samobitnost Nanija Morettija. Vrne se s še svežim priokusom pravljичne privlačnosti, ki od neorealizma in še prej ni bila tej deželi nikoli pretirano blizu.

Skratka, vrne se z artifično lepoto nabit imperialist, kar pa uspe narediti, je zgolj to, da dano lepoto na simplificiran in žmafujevski način ukrade.

Enigmatičen naslov njegovega toskanskega filma ima lahko le to razlago: Bertolucci pride, ukrade, poslika in gre. Italijani dobijo razglednice z vilinskimi bitji, ki naseljujejo še bolj vilinski siže: kjerkoli ga primeš, ti zdrzne in izpuhti. Skratka, Bertolucci jeva **Ukradena lepota** je videti kot celovečerni spot za promocijo dežele in dekleta oziroma zvezde, ki se nam poleg toskanskih gričev vseskozi vriva v prvi plan. Vemo pa, da nam reklame največkrat ponujajo stvari, ki jih ne potrebujemo, da bi jih kupili za danar, ki ga nimamo. A jih kljub temu zvesto gledamo.

Celovečerni spot uvede njemu imanentna manipulacija: Hi 8 VHS z roke sesuti kadri spečega dekleta v prvem planu. Na avionu. Vprašanje zakaj ta posnetek in kakšna je usoda teh kadrov nekega voajerja, ostane spotovsko zadušeno, torej razumljivo zgolj kot samo sebi namenjeno lepljenje očesa na lep ženski obraz. Ki ima tudi telo, kot kmalu vidimo. Še več, nedolžno telo, obremenjeno s to odvečno celostjo in nedotaknjenostjo. In še več – telo, za katerega se ne ve, čigavo je. Torej, Lucy pride v Toskano zato, da bi poiskala očeta in sledila potem svoje pokojne matere – pesnice. Pride tudi zato, ker jo je enkrat, pred štirimi leti, tam nekdo poljubil. Nekdo, za katerega je hranila svoje telo in čakala. Čeprav naj bi bil navidezni razlog njen portret, ki ga iz lesa lušči njen gostitelj – na koncu razkriti tisti "nekdo", s katerim se je pod točno določeno oljko ljubila njena mati. Njen kip – novo rojstvo, ob

najdenem in zatajenem odnosu oče - hči. Lucy jo bo mahnila pod to oljko, resda ne s tistim, katerega poljub je tam čez lužo štiri leta negovala v spominu, temveč s tistim, ki je ta spomin plemenitil z drugemu (prijatelju) pripisanimi pismi. Vmes še nekaj *memento mori* asociacij, ki jih seka na smrt oboleli pisatelj Jeremy Irons, na začetku potencialni oče, na koncu prijatelj, ki ob zavedanju lastne minljivosti vodi Lucy k življenju. Skratka, prizori dekadentne, dobro živeče, umetnosti predane, ljubljenu zavezane itd. mednarodne družčine, ki kraljuje toskanski razglednici.

Artificiálnost, sem rekla. Po vrsti: mednarodna družčina artistov, intelektualni *new age*, ki z nekakšnimi simpatijami do čistega zraka, lepih cvetov, folklornega imidža, primarnega bivanja in medsebojnega križanja boemizira v bazenih, na hay žurih in v bizarnih meščanskih pozah – z mislijo, da se gre umetnost.

Lucy (v Cannesu dokončno lansirana Liv Tyler) naj bi walkman definiral kot predstavnicu ameriške marginalne kulture. A vendarle, muzika, ki si jo vrti, je daleč od undergrounda, plane pa presekava v armanijevskem dizajnu, vedno meščansko skladnem z odenki vedut toskanskih gričev in cvetov, ki dihaljo v nas. To lepo telo ne vzbudi nobene strasti, nobenih tesnob, nikakršnih emocij; iz New Yorka je pripotovalo nedolžno, odpotovalo pa prostovoljno pokradeno.

Ukradena lepota nima nobenih usodnih relacij z Italijo. Bertolucci jo ukrade zgolj zato, da bi jo naselil s skupino kozmopolitskih osebkov iz vseh vetrov, združenih v nekakšno intelektualistično komuno, v katero kdaj pa kdaj vdre kakšen Italijan. Tudi zato, da bi vzel nedolžnost.

Scenarij je pisala ženska. Američanka (Susan Minot). Pisateljica in pesnica. Minimalistka, kar je Bertolucci vseeno korigiral v baročno melodramskost, ki pa ostane sredi poti. Vsekakor pa izpostavi kontrast med generacijo, ki je pripadala mitu seksualne osvobojenosti, in med današnjo, ki v njenem logičnem nasledstvu "opozicije" – kot tudi sindroma aidsa – tehta svobodo na manj spontanem temeljih. Po drugi strani pa Bertolucci zagotavlja, da ta (prejšnja, predprejšnja, bodoča in katerikoli) združba deluje po vztrajnostnem principu "žlahtnih" ljubezenskih vezi, kjer pravi ideali ne odpovejo. Lucy svojo negovano nedolžnost prihrani za fanta, ki je nadomestek pričakovanega, toda zgolj zato, ker se je z njim nevede prej že duhovno razdevičila. In to z besedo. Fant ji je namreč pisal pisma v imenu drugega, česar sama ni vedela. Ko je padla beseda, se je zmeščalo telo. In zgodila se je iniciacija spiritualnega in duhovnega! Mala budistka pač.

Majda Širca

Jeremy Irons, Liv Tyler,
Rachel Weisz, Jean Marais,
D. W. Moffett



the pillow book

VB 126 minut

režija Peter Greenaway **scenarij** Peter Greenaway **fotografija** Sacha Vierny **montaža** Chris Wyatt, Peter Greenaway **scenografija** Wilbert van Dorp, Andrée Putman, Emi Wada **igrajo** Vivian Wu, Yoshi Oida, Ewan McGregor, Ken Ogata, Hideko Yoshida

Priznam, da je bilo pred ogledom zadnjega Greenawayevega filma – tudi zadnjega iz trilogije (**Baby of Macon** – o moči znanosti, **Prospero's Book** – o moči religije) kar nekaj dvomov. Dvomov, vezanih na filmski princip režiserja, ki iz filmske slike iztrži vedno več, kot sama zmora. Mogoče tudi dvomov zaradi tega "preveč", ki lahko celo oboževalki(cu) likovnih, semantičnih, interpretativnih, simbolnih in vizualnih plasti – pomenijo preveč. Vedno sem se namreč ustrašila filmskega postopka, ki prinaša s seboj odtujitveno streznitev in ki me z artificialnimi posegi v sliko strezni v realnost – v stanje zavedanja, da gledam nekaj, kar je nekdo zgnel na način, ki tega gnetenja ne zanika. Še posebej pa me vznemirijo elektronski sliki imanentni posegi, kot so uokvirjanje druge slike znotraj slike, grafične ineterintervencije, črke, offi, izrezi slike, ekspozicije... Vdor elektronskega trika v filmsko telo mi namreč film prestavi ven iz fiktivne naracije, od katere pričakujem, da me potopi in v filmu utopi.

A ni lepšega kot to, da se ti potem, po projekciji, pedskepse umaknejo. Še več, če ti jih spodnese užitek. Greenawayeva zadnja "knjiga" je užitek – užitek v sliki, besedi, pripovedi – predvsem pa v odprtih možnostih neskončnih interpretacij. Kdo nam naj bi jih nastavljal, če ne prav beseda?

Prav beseda, na kožo izpisana beseda, je tista, ki zaznamuje ne le filmsko telo, temveč dobesedno – telo deklice, ki ji oče za vsak rojstni dan izpiše na kožo verz. Da bi potem ona – ne več deklica – ta spomin prenašala naprej. Ampak ne na kožo vsakega, temveč na kožo ljubljenega.

Mlada Japonka, ki ostane brez pisatelja – očeta, založnika – je prisiljena, da se iz "bralke" oziroma knjige prelevi v pisateljico,

njena inspiracija pa je odvisna od naslovnika oziroma teksture njegove kože; njegova koža – kot knjiga – pa je odvisna od razmerja pisateljica - papir (ljubimec). Njen najboljši mediator, najboljša tekstura papirja, je Američan, prevajalec, v katerega se zaljubi in ga – popisane pošilja k založniku. Glavno razmerje filma pa vendarle ni v njunem, temveč povsem drugem razmerju: razmerju ljubimec (knjiga) in založnik, ki je v bistvu podvojitven osebek dekletovega očeta. Njen oče je namreč sprejemal fanta, prav tako kot ga sprejema njen založnik, ki vsako knjigo (telo) sprejme kot ljubezensko darilo in kot spolni akt.

Koliko razmerij torej. Prvo: erotični akt – pisanje (dekle - in njen Američan). Drugi erotični akt: branje (založnik - dekletov fant). Prvo enigmatično razmerje: založnik, ki hoče prek teksta spoznati pisca. Drugo ljubosumno razmerje: dekle, ki potrebuje založnika (kot naslovnika, ki zna prepoznavati besedo), hkrati pa to plača z žrtvijo (telo njenega fanta je hkrati tudi telo njenega bralca). Skratka, labirint pomenov, ki fluktuirajo v smer razbiranja literature kot čistega seksualnega akta.

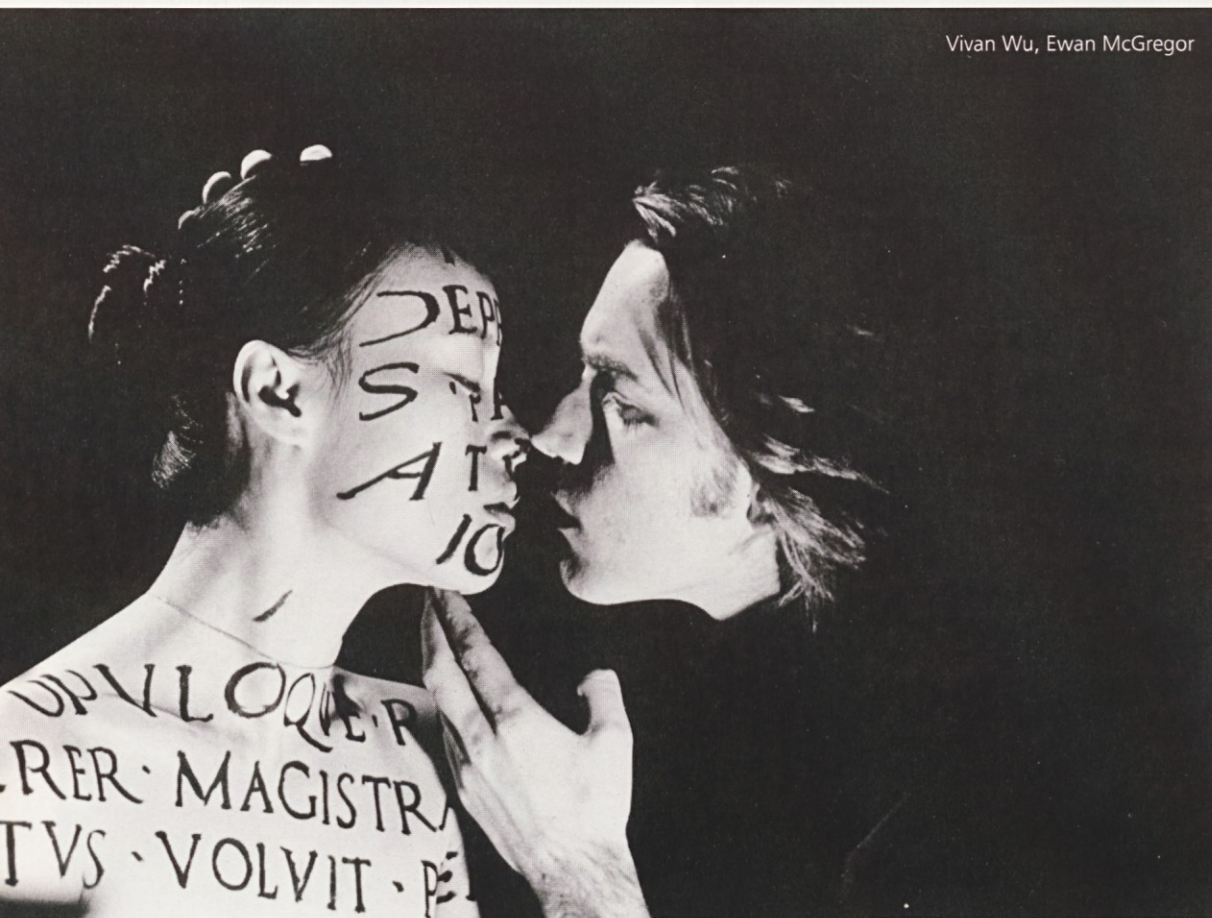
Napisano ti je na kožo. Fraza, ki torej ni le fraza in jo Greenaway izpiše res do konca. Kožo ljubimca, ki v dvomih umre, založnik dobesedno spremeni v knjigo: ugrabi namreč njegovo popisano in že pokopano telo ter ga skalpira, da bi ohranil unikatno besedo neznane pošiljateljice.

In potem prihajajo nova telesa, novi teksti, nove knjige. V čistih rebusih – telo, ki se mu črke skrivajo v ušesnih mešičkih, sporočila, ki odkrivajo in zakrivajo, ki vznemirjajo v aktu posredništva (branja) in aktu odkrivanja teksta (literarne vsebine). Sporočila prihajajo, zdaj z drugimi telesi; vsako telo je poglavje, ki pelje k novemu poglavju in se na koncu zaključi z napotkom usmrtnice bralca - založnika.

Ja, zdaj, ko se že spet več ne ve, kam lepiti oznako avtorskega filma, se lahko vrnemo k oznaki film - esej. Ne zaradi kategoriziranja, temveč zaradi kompasa: kam morate zaviti, če iščete užitek v tekstu. In pri Greenawayu – tudi užitek v sliki.

Majda Širca

Vivan Wu, Ewan McGregor



Robert Carlyle, Ewan Bremner,
Ewan McGregor, Johnny Lee Miller



trainspotting

VB 93 minut

režija Danny Boyle **scenarij** John Hodge **fotografija** Brian Tufano **montaža** Masahiro Hirakubo **scenografija** Kave Quinn **igrajo** Ewan McGregor, Ewan Bremner, Jonny Lee Miller, Kevin McKidd, Robert Carlyle, Kelly MacDonald, Peter Mullan, James Cosmo, Eillen Nicholas

Najprej – to je film o fantih, ki jih je "asimilirala" droga. Tista *hard*. Potem je to film o generaciji, neslučajno iz Edinburga; ali pa tudi slučajno, saj so interesi, ujetosti, smrti, odpori do drugačnih, strahovi pred aidsom, halucinacije, pranja želodcev, stranišča, drznosti, pozabljanja mej, kome, poskusi vračanja, normaliziranja in ponovne ujetosti... tam in drugje podobni. "Strašen film... – nova **Peklenska pomaranča**" mi je rekel znanec, ko smo odhajali iz dvorane. Saj veste, v tistem stilu pomenljivega, še v temi izrečenega šepetanja, ki ga ljubijo kritiki, da upravičijo svoj kritiški naslov in da uveljavijo nekaj svojega poslanskega mesijanstva – misleč, da ga mi potrebujemo.

Res, strašen film, a vendar – ali bi devetdeseta lahko izpustila tak film? Tovrsten film mora pač pridelati vsaka generacija, vsaka mladost mora imeti svoj *no future*. Če bi jih sestavili skupaj – iz desetletja v desetletje – bi iz njih izvlekli luciden doktorat iz sociologije kulture in vseh spremnih družbenih ved. Zato so se mi – kot prva asociacijska slika, ko sem odhajala iz dvorane, prikladli Fellinijevi **Postopači** (I Vitelloni, 1953) in ne Kubrick, lahko pa bi mi zaflešalo še kam dlje nazaj. Postopači se niso fiksali, še pili niso – imeli so pač svoj *ecstasy* praznine, če je tudi vam ostala v spominu vsaj zadnja sekvenca njihovega tavanja po riminijevski sfumatni zimski plaži. Eden iz skupine gre potem običajno tako ali tako drugam, četudi to ne pomeni, da sprejme pralni stroj, televizor, supermarket, Armanija, cerkev, mikrovalovko ali prstan.

Generacijski film si ne more privoščiti estetike odraslega filma. Film druge generacije si pravzaprav sploh ne dovoli omenjati estetike, ker misli, da uvaja kontraestetiko. Danny Boyle zato potencira obstoječo: frami so še krajši od prejšnjih, jezik je še trši od prejšnjih in pot k normalnosti je še bolj nemogoča od prejšnjih. Toda njegovi džankiji halucinirajo tako kot obstoječi filmski džankiji – s subjektivnimi fikcijami, ki jih kamera mora, če se pač tako odloči, zgraditi kot privid (na primer vračanje mrtvega dojenčka – najprej tavajočega med iglami, nato pozabljenega, potem pa samo še vračajočega se kot trupelce, ki opozorilno mori. Pravzaprav – ali ni bil trip vsem "generacijskim" filmarjem vedno izziv prav zaradi svojega

naturno-priviligiranega filmskega statusa? Vsak režiser si je

zavihal rokave za avtoogram pod sekvenco abstraktno izpeljanih, skozi posebne leče zajetih, ne-stvarnost videnih halucinantnih stanj. Materializacija duhovnih podob torej, ki ni daleč od podob, ki jih nudijo sanje. Kaj vse so filmarji počeli s sanjami! Zakaj pa mislite, da je v filmu **Uročeni** (*Spellbound*, 1945) Alfred Hitchcock vpoklical Salvadorja Dalija, če ne zaradi nadmoči njegovega odprtega halucinatnega pogleda, ki ga je potem streznil in v njihovih potisnjenih vsebinah našel madež morilca?

Danny Boyle bi propadel, če bi se leta 1996 zatekal k slikarjem. Zatekel se je kvečjemu k inštalaterjem in k emtivijevcem.

Film, ki je nastal po best-sellerju *Trainspotting* Irvina Welsha (ta se v filmu pojavi kot diler, ob tem pa se napletajo asociacije z Burroughsom), je v Veliki Britaniji izzval polemike. Če jih ne bi, bi pomenilo, da ne odseva svojega "generacijskega duha". Film namreč podtakne informacijo o težavah ujetnikov droge, ne izogne pa se tudi tisti, da je droga užitek, pa četudi lahko uniči vaše življenje. A vendarle je treba poudariti, da heroin ni glavni subjekt filma, temveč prej transgresija in tretma samih drogerašev, ki jih svet sprejema kot žrtve.

Trainspotting Dannya Boyla vstopi z drugim stališčem, ki nima paternističnega, pomilujočega, rešujočega ali celo avtoritativno odklonilnega mesijanskega pogleda: "*Ko imaš dvajset let, misliš, da si nesmrten. Takrat sta užitek in nevarnost eno.*" Tako pravi Boyle in s tem odpiše socialni realizem, ki ga (še posebej ob takih temah) obvlada televizija. Zato odklanja Kena Loacha. Zato stoji za filmom, ki ga gledajo vsi, ne le ekskluzivisti. In zato tudi naredi vse za to, da mu močan promocijski boom film lansira pod geslom socialnega fenomena.

Skratka, zgodba o našem času, o Marku Rentonu in njegovih čudnih prijateljih luzerskega tipa – o lažnivcih, psihopatih, tatovih in džankijih, o poskusu pobega, o avotodestruktivnosti in o odprtih možnostih izbire takšnega ali čisto drugačnega konca. Toda – čeprav je ta konec lahko strašen, nima za seboj nobenega pedagoškega in socialno varstvenega imperativa, s katerim bi lahko zaključili, da živimo v preletih in strašni družbi.

Majda Širca



crash

Kanada 1996 113 minut

režija David Cronenberg **scenarij** David Cronenberg, po istoimenskem romanu J. G. Ballarda

fotografija Pete Suschitzky **glasba** Howard Shore **montaža** Ron Sanders **igrajo** James Spader, Holly Hunter, Elias Koteas, Deborah Unger, Rosanna Arquette, Peter MacNeill, Yolande Julian, Cheryl Swarts, Judah Katz

Crash je v Cannesu resnično pomenil *crash*, razbil je občinstvo na pol, natančneje, na približno tri četrtine proti eni četrtini. Večino kritiškega odziva je namreč zaznamovalo negodovanje, žvižganje, celo zesmehovanje, češ, kakšen pomilovanja vreden šoder je pa to, skratka, Croneberga so sesuli. Le zakaj ne, cel film je en sam spolni akt in razbijanje avtomobilov. Uro in tričetrt. Nепrestano. V enem stavku: zgodba govori o ljudeh, ki jih rajcajo avtomobilske nesreče. James Spader se razsuje v avto Holly Hunter, pri tem njenega moža, neprivezanega seveda, spektakularno vrže skozi prednjo šipo. Tip umre na mestu. Spader in Holly, privezana, preživita. In ko se po vrnitvi iz bolnice prvič srečata, še napol polomljena, se v razbitinah njegovega avta ... podreta. Zverinsko, brez odvečnih besed. Ona mu ne zameri, ker je ubil njenega moža, njemu ni žal; namesto žalnih besed in robčka se gresta podirati v trugo. Kot nekrofilii. Avto (bolje rečeno mašina) je pri Cronenbergu vedno pomenil oziroma simboliziral smrt, fetiš, brez katerega je le stežka shajal. Težko je shajal tudi brez pornografije – do te mere, da je za glavne vloge celo angažiral porno dive (Marilyn Chambers) – na primer v **Blaznosti** (*Rabid*, 1976), kjer se družina – srečna, nasmejana – s kombijem razsuje v motorista. On umre, ona preživi, toda pri transplantaciji kože, nekem novem poskusu, pride do težav in ženska, blazna, z avtom pobegne iz bolnišnice. V avtu v tem trenutku ne živi ženska, temveč virus, ki seje smrt; saj veste – kot tip v na vlaku **Kasandrinem mostu** (*The Cassandra Crossing*, 1978) s to razliko, da je bil virus tam vendarle dislociran, prvič že simbolno, ker se je nahajal na vlaku in je bil zatorej vtirjen, in drugič, ker je bil konzerviran, na poti čez rob mostu. Virus pri Cronenbergu ne pozna meja, ker je virus križan z obesesijo. Obsesija protagonistov filma **Crash** pa ni le zabiti se in potem dobro podreti, ne, tu gre Cronenberg (in seveda Ballard v knjigi) naprej; smoter njegovih zabijalcev je stopiti v legendo,

David Cronenberg

tako rekoč v zgodovino. Kako postaneš legenda v avtomobilski nesreči? Tako, da si že pred tem ustvariš določeno ime, da postaneš javna lastnina. Toda kako postaneš v avtomobilski nesreči legenda, če si nihče, nobody? Le z imitiranjem legende, toda ne z amaterskim, pavšalnim pristopom, temveč profesionalno, z natančnim rekreiranjem dogodka, pravim decoupagom, *frame by frame*, bi rekli filmarji. Pravi Cronenberg. Kateri navadni smrtnik si potihem ne želi umreti kot James Dean? Ali kot Jayne Mansfield? Grace Kelly? Toda to so fani in edina identifikacija jim je fetiš, podobno oblačenje, obnašanje. Oni kopirajo. Kot Harry Connick, jr. v **Posnemovalcu** (*Copycat*, 1995) in ne kot Kevin Spacey v **Sedem** (*Seven*, 1995), ki za stvar umre. Tu gre za izvirnike in če hočeš biti izviren, moraš umreti; srednje poti ni. Umre tudi Elias Koteas in verjetno kolonada njegovih somišljenikov. Toda ne umre kot kdorkoli. James Dean mu ni partija; njegovo smrt le imitira – in to pred občinstvom, željnim rekonstrukcije igralčeve smrti. Dean mu je tako postranskega pomena, da ga niti sam ne "igra", vlogo prepusti partnerju, sam pa nastopi v vlogi mulca, ki mu preseka pot. Tem ljudem fetiš ni legenda, ki jo "zastopajo" (Koteas srečno umre kot Jayne Mansfield), temveč zgolj avto. Združitev človeka in mašine pa je bila Cronenbergova obsesija že od nekdaj, njega človek kot tak nikoli ni posebej zanimal; človek in narava zanj tako rekoč nista obstajala, življenje je imelo zanj smisel le v sožitju s strojem (**Crimes of the Future**, **Videodrome**, **The Fly**). Zato se zdi logično, da na koncu samomorilski poskus Deborah Unger spodleti; preprosto ni "zastopala" nobene legende, človek in mašina sama pa sta bila pri Cronenbergu vedno najtrdnjše jedro. Ko si James Woods v zadnjem kadru **Videodroma** (1983) na sence prisloni roko-pištopo in obupano reče "*long live the flesh*", je jasno, da gre za epitaf in ne za odo življenju. In ko Spader Deborah Unger ob razbitinah dahne "*maybe next time, baby*", je prav tako jasno, da si bo za smrt morala izbrati življenje, legendo, nekoga, ki "živi večno", ker se je v nekem normalnem, ne-cronenbergovskem svetu spustil v konflikt s strojem.

Simon Popek

lone star

ZDA 137 minut

režija John Sayles **scenarij** John Sayles **fotografija** Stuart Dryburgh **glasba** Mason Daring
montaža John Sayles **igrajo** Chris Cooper, Kris Kristofferson, Joe Morton, Elizabeth Peña,
Matthew McConaughey, Miriam Colon, Frances McDormand, Ron Canada, Clifton James

John Sayles je velik režiser, eden večjih med sodobniki. Problem je – med širšim občinstvom – precejšnje nepoznavanje njegovega opusa in povsem mirno lahko zatrdimo, da je eden najbolj spregledanih "velikih" sodobnih avtorjev, kar ga uvršča v krog Sama Fullerja, Budda Boetticherja, Josepha H. Lewisa, Edgarja G. Ulmerja in ostalih, ki so podobno usodo doživljali v petdesetih in šestdesetih. John Sayles je preveč inteligenten in preveč brezkompromisen, da bi v Hollywoodu zaživel v vsem sijaju. **Lone Star** je njegov deseti celovečerec, kar nemara pove dovolj. Saylesa bi na prvi pogled zlahka zamenjali za evropskega režiserja; njegovi filmi so zelo dolgi in zelo zelo počasni. "Avtorski", Sayles je reden scenarist svojih filmov (le dva je posnel po poprejšnji predlogi) in sam svoj montažer, česar danes pravzaprav ne srečamo več. Možakar si zna vzeti čas. 130, 135 minut je pri njem minimum. Sam se ima za pripovedovalca zgodb, *storytellerja*. Nedvomno je eden večjih, mojster "večkanalnega" pripovedovanja, ki gledalca z zapleteno dramaturško strukturo vedno postavi v nelagodno pozicijo. Z drugimi besedami, filme Johna Saylesa si je dobro ogledati večkrat, tudi zaradi mojstrske karakterizacije; tu se lahko z njim meri le kak Mike Leigh, s to razliko, da Sayles ne želi biti analitično intelektualen, ironičen, ciničen – skratka bombastičen – kar se "dogaja" sicer odličnemu Angležu, temveč – konkretno v **Lone Star** – ostaja zvest svojemu preprostemu, ruralnemu, kavbojskemu jeziku. Sayles želi povedati zgodbo, sicer zapleteno, nenehoma preskakujoče, a vendarle linearno, kakor veva kronologija glavnega dogajanja. Ne, Sayles ne snema mojstrov in, daleč od tega, temveč male-velike filme.

Dolge, počasne, toda kdor zdrži – pridobi.

Lone Star pripoveduje o šerifu Samu Deedsu (Cooper), ki v puščavi ob mehiško-ameriški meji po naključju najde kosti nekdanjega skorumpiranega – in izgnanega – a očitno umorjenega šerifa Wada (Kristofferson). Skozi raziskovanje potencialno še živega storilca (zločin se je zgodil pred tridesetimi leti), pride na plan pretekost, mestoma pripovedovana v *flash-backu*, toda poglobitvo vloge igra breme podzavesti. Tu začne mleti Saylesov genialni dramaturški stroj, na plano pridejo vse živali, vsi negativci, pozitivci, za katere nihče ni vedel, da sploh obstajajo. Sayles je pravi mali etnolog, njegovi filmi so bili nemalokrat videti kot središče sveta – skorajda kot dokumentarci; kot bi v en kader stlačil posnetke s štirih koncev sveta. V **Lone Star** je ravno obratno: dogajanje je v resnici postavljeno na sečišču, prelomnico med dvema svetovoma, Mehiko in Teksasom. A ta svet – kot pravi tudi sam – je kljub očitnim notranjim nasprotjem videti na obeh straneh enak. Tako rekoč identičen. Obe obmejni mesti sta tako rekoč zlit v eno, med seboj imata več skupnega kot s katerim koli drugim mestom znotraj svoje države. Na obeh straneh slišiš isto glasbo, isti jezik – tako angleščino kot španščino – "uradna" valuta so tako dolarji kot pesosi itd. Toda česar ne vidiš, se pa še kako razlikuje, je odnos – med spoli, družbenimi razredi, rasami. Svoj novi film bi lahko spet naslovil **City of Hope**, mesto upanja, kar pa tukaj ne bi zvenelo ironično, kot pri filmu iz leta 1991. Sayles tokrat namreč ne išče upanja in zdi se, da tudi iskanje morilca ni njegova prvenstvena obsesija. Iskanje storilca pri Saylesu nikoli ni bil navaden *whodunit*, zgodi se celo, da osumljenec postane povsem drugotnega pomena, stranska zvezda, ja, statist, v prvo linijo pa stopijo obstranci in njihove zgodbe. Kot rečeno, Sayles je *storyteller* in ne detektiv, ne zanima ga zgodba storilca, temveč zgodba tistih, ki bi utegnili pokazati na storilca, tistih, ki pripovedujejo zgodbe. *Whoshowedit*. Sayles bi bil v resničnem življenju zanič detektiv in obupen tožilec. Zato pa pripoveduje zgodbe.

Simon Popek

Kris Kristofferson





trees lounge

ZDA 95 minut

režija Steve Buscemi **scenarij** Steve Buscemi **fotografija** Lisa Rinzler **glasba** Evan Lurie
montaža Kate Williams **igrajo** Steve Buscemi, Chloe Sevigny, Mark Boone, jr., Elizabeth Bracco, Anthony La Paglia, Eszter Balint, Carol Kane, Seymour Cassell, Mimi Rogers, Samuel L. Jackson, Debbie Mazar

Kaj je *indie* film, kaj ga pravzaprav definira? Proračun? Morda. Trešoča se fotografija? Morda. Gverilski način snemanja? Morda. *Indie* film bi zlahka definirali z vsem zgoraj naštetim, saj je običajno tudi videti kot poceni, na hitro posneti črno-beli 16 mm *fast food*, ekskurz v svet gibljivih slik. Predstavljajte si dva modela, sesuta, zapita, brez ficka, ki se odločita posneti film. Celo način življenja spremenita. Vse za film. *Cinema is 100 years old*. Napišeta scenarij, ukradeta kamero in trak, ugrabita tehnično ekipo. Vse je pripravljeno... Kje so pa igralci? Zbohnali smo fičinke za sendviče in bencin, sedaj pa je zmanjkalo za igralce. Gremo snemat dokumentarec? Vidite, pravi *indie* film največkrat in najbolj reprezentativno definira pogled na igralsko zasedbo oziroma prijateljsko navezo glavnega igralca, producenta ali režiserja z igralci. Lahko bi celo rekel, da večina *indie* filmov ne bi bila posnetih, če režiser ali glavni igralec ne bi nekoč popivala s prav tako neznanimi igralci in režiserji, ki pa jim je medtem uspelo. Medtem ko njim samim (še) ni. *Indie* film si pravilih ne more – si ne sme! – privoščiti igralskih honorarjev. V tem pogledu mora biti celo tako radikalen, da finančno konstrukcijo obrne; s tem, ko povabi slavnega kolega, celo profitira, saj znano ime običajno pritegne financerja, dodatne sponzorje. Pogoj za definicijo *indie* filma torej ni mali proračun, gverilska tehnika, temveč zastoj igralci – še več! – igralci, ki celo prinesejo denar v film. Če nimaš poznanstev, če nihče od pijanskih kolegov medtem ni postal slaven, potem si Robert Rodriguez (*El Mariachi*) in se polovica igralcev, pa kameraman, skladatelj, snemalec in tričetrt ostale tehnične ekipe piše Rodriguez. Če pa si Steve Buscemi, ena najsvetlejših, najbolj izvernih in originalnih, pa tudi spregledanih igralskih *indie* zvezd osemdesetih in devetdesetih, potem je posneti celovečerni prvenec mačji kašelj. Igralec, ki je imel pred *Fargom* le dve (približno) glavni vlogi (Rockwellov *In the Soup* in DiCillov *Living in Oblivion*), je načeloma igral v tako majhnih vlogah, da jih nobena izvirna, originalna, še tako spregledana *indie* zvezda ne bi sprejela; jasno, sprejel jih je lahko le tako izviren, originalen, a spregledan igralec kot Steve Buscemi. Bile so

Steve Buscemi

majhne vloge, toda brez njega bi imeli Jarmusch, brata Coen, Rockwell, Tarantino in ostali težave. Le malo je tako majhnih, prav minornih vlog, ki bi si jih človek tako zapomnil in prav neverjetno je, da je Buscemi na celovečerni (kratki prvenec **What Happened to Pete**, 1993, pripoveduje o množičnem morilcu, ki ubija zaradi stripov) režijski prvenec čakal tako dolgo. Ne rečem, da ga je posnel s sposojenim denarjem, ukradeno kamero in ugrabljeno tehnično ekipo, toda posnel ga je s starimi pivskimi kolegi, igralci, s katerimi je nastopal skupaj, ali pa igralci, ki so po svoje zaznamovali ameriški *indie* film osemdesetih in devetdesetih (izraz "neodvisni" namenoma izpuščam, ker ne obstaja več; "neodvisni" niso ne indie producerski paradni konj zadnjih petih let, Miramax, ne ostale manjše hiše, ki iščejo velikega distributerja, ne vsa zgoraj naštetja imena; vse to je le še *mainstream*, velika imena, korporacije pod krinko majhnosti), skupaj z Buscemijem ali brez. Če se sprehodimo skozi igralska imena, imamo pred seboj zgovorno sliko: M. B. Junior (pivski kolega), C. Sevigny (Clarkov *Kids*), M. Buscemi (brat, pivski kolega?), E. Bracco (Ferrarov *Crime Story*, Jarmuschev *Mystery Train*, *In the Soup*, C. Kane (*In the Soup*), E. Balint (Jarmuschev *Down by Law*, *Mystery Train*), K. Corrigan (Harrisonov *Rhythm Thief*, *Living in Oblivion*), D. Mazar (pivska co.), R. Redglare (*Stranger than Paradise*, *Down by Law*, *Mystery Train*), S. L. Jackson (*Pulp Fiction*), S. Cassel (Cassavetesov igralec, *In the Soup*). Ne gre poudarjati, da je v večini naštetih filmov sodeloval tudi Buscemi in da je v ekipi le nekaj odpadnikov, ki (verjetno) niso ne njegovi kolegi, ne *indie* zvezde: Anthony La Paglia, Danny Baldwin in Mimi Rogers. Ima zgodba avtobiografske konotacije? Ob takšni formi in zasedbi? Ne le, da jih ima, **Trees Lounge** je Buscemijev avtobiografski portret, postavljen kakšnih petnajst let v pretekost, obilno začinjen s humorjem (od tega je polovica štosov tako ali tako intimnih in jih zastopijo le kolegi), zato je o njem odveč izgubljati besede. Edini način, da ga razumete, je ta, da ga vidite, tako kot je bil edini način za nastanek tega filma, posnetega na resničnih lokacijah, *reunion* starih kolegov, obletnica valet, z malim Bar-B-Q-jem in steklenivo piva. In ja, **Trees Lounge** je bar, v katerem so pred leti posedali Buscemi in kolegi.

Simon Popek



beautiful thing

VB 90 minut

režija Hettie MacDonald **scenarij** Jonathan Harvey, po lastni zgodbi **fotografija** Chris Seager **glasba** John Altman **montaža** Don Fairservice **igrajo** Linda Henry, Glen Berry, Scott Neal, Ben Daniels, Tameka Empson, Anna Karen, John Benfield, Jeillo Edwards

Hettie McDonald je debitantka. Zagotovo je vsakdo svoje poročilo uvedel s tem podatkom. Morda še s tem, da je doslej delala v gledališču. In da je mlada.

Sama Hettie bi k temu dodala, da o filmu prej ni imela nobenega pojma, da je sicer **Beautiful Thing** prej že postavila na oder in da v življenju še ni bila na nobenem snemanju. Če tega ne bi vedeli, bi izvedeli iz filma. Vendar pazite! Sploh ne gre za dejstvo, ki bi bremenilo avtorico, nasprotno: vsa zgornja dejstva ne zmanjšujejo vrednosti tega, sicer neambiciozno zastavljenega, a zato nič manj vrednega projekta. Kaj naredi Hettie?

Vzame ljubezensko zgodbo. Natančneje, ljubezensko zgodbo dveh adolescentov. Še bolj natančno, prvo ljubezensko doživetje. In še bolj natančno: prvo ljubezensko zgodbo med dvema odraščajočima fantoma.

Okolje: večinsko, proletarsko, periferija južnega Londona, stanovanjski rezervat na obrobju mesta. Protagonisti: njegova mama (in njen prijatelj), njegov oče (in brat). Pa še sosedi, dosegljivi meter levo in meter desno od njunih teras. Prostor: omejen s stanovanjsko bližino. Primeren gledališkemu odru. Minimalne razširitve, kar pomeni tudi maksimalne usmeritve na izrabo prostorsko zamejenih možnosti kadriranja in vizualnih naracij.

Toda prav to so "šolske" naloge debitanta, ki naj bi iz časovnega in prostorskega minimalizma izsesal maksimalne ekstrate, zmožne obdržati gledalca celo večerno uro v intenzivnem predajanju pogleda. Hettie stavi na igro. Stavi na mehak humor, ki ga sprožijo usodna spoznanja: najprej zavedanje privlačnosti obeh fantov, zavedanje, da je njun odnos erotičen in ne zgolj tolažilno umikanje pred nevšečnostmi šole, okolja in družine. Tega spoznanja ne preseka travme, strahovi, nestrpnosti in sovraštva okolice, kar bi bila (nekoč) zagotovo glavna poanta tovrstne filmske izpovedi. Ne, fanta detektirata ljubezen, definirata svojo spolno privlačnost, se sicer ob tem spoznanju zdrzneta, vendar se ne porineta v geto, temveč okolju razglasita vez kot naravno človeško razmerje.

XXI Drugi odnos, na katerem temelji gledališko-filmska pripoved,

je odnos mati-sin. Mati natakaraica, preprosto ljubeča kljub življenjskim travmam (kje je oče?), zdrava ženska, se ob spoznanju ljubezni svojega sina resda zdrzne, a tudi zaključí, da pač ne bo nikoli babica, ker so stvari take, kot so. Nobene psihoanalize, iskanj vzrokov, ki bi koregirali posledice, nobenih jamranj, ki bi producirala solze.

Film je bil posnet v miljeju, kjer je nastala **Peklenska pomaranča**. Razlika? Hettie McDonald mu je dala bolj optimističen pogled. Izognila se je streatipu na ravni družbene umestitve, izognila se je okolju tipičnih profilov z drogo, kriminalom in nasiljem kontaminiranih sodobnikov. Če je bil njen gledališki komad namenjen predvsem gay publiki, bo film s sončno observacijo ljubezni, ki preživi tudi tam, kjer bi mislili, da ji ni usojeno, zagotovo objel bolj heterogeno in jamranja naveličano občinstvo.

Takšna neobremenjena, nezatemnjena ljubezen, ki ne pritiska na gledalca s tesnobnim tlakom, ta posebna in tudi iniciatorska ljubezen, pa bo tudi gay rezervatu prej v korist kot tista, ki eksponira težave, nasprotovanja, prepovedi, žrtve, krivdo in posledično sovraštvo. Izstopiti iz rezervata, priznati enakost, ki jo z drugimi povezuje ljubezen, pomeni priznati njeno zmago – hkrati pa tudi poraz tistih, ki ljubezen odmerjajo selektivno. Po projekciji je sledila ena najlepših zahval publike letošnjega Cannesa.

Vsekakor ta film dopolnjuje britansko filmsko usmeritev v politično-socialno-družbeno problematiko, izraženo na enostaven, direkten in vendar tudi lagoden način. **Secrets and Lies** Mika Leigha in **The Van** Stephena Frearesa sta letošnja najbolj eksemplarna primera sindroma "vse je v malori, a življenje je pač takšno, da obžalovanje in pestovanje stisko kvečjemu poglobi. Zakaj torej?"

Skorajda običajen vsakdan skorajda običajnih protagonistov v skorajda običajnem okolju. A brez klišejev, patosa in travm. Še več: s humorjem in optimistično vizuro tudi ne najbolj optimističnih življenjskih poti.

Majda Širca

Linda Henry, Glen Berry

the van

VB 105 minut

režija Stephen Frears

Ken Loach in Stephen Frears sta v dokumentarcu, narejenem ob stoletnici filma – *hommagu* britanske kinematografije – kramljala nekako takole:

"Ja, ampak Ridley Scott je nekaj čisto drugega."

"Res, on ni nikoli gledal britanskih filmov. Kot da ne bi nikoli videl ničesar, kar smo delali mi."

Scott je bil kmalu zbrisan iz menuja, Frears pa je takoj naslednje leto – torej letos – pokazal film, ki se mu vidi, da ni "nekaj čisto drugega" in da je Frears močno gledal britanske in svoje filme. Gledal je britansko – še več – dublinsko socialno travmo nezaposlenosti in je vedel, da tej socialni bolečini ne sme povzročati novih bolečin.

Bimbo in njegov prijatelj ostaneta brez službe. Hudo? Zelo. Vendar Irci tragedijo lahko preemstijo tudi v komedijo. Tako se priletna fanta spravita na obupno star kombi, iz katerega družno naredita *fast-food* na kolesih, kar jima, še posebej ob nogometnih tekmah, navrže nekaj drobiža – dovolj, da gre združba obeh družin pod vprašaj.

Roman Roddya Doylea Frearsa, ki se striktno usmerja po predloženih likih in od njih tudi iztrži maksimalno gledališko vlogo *soap* miljeja. Letos sploh ne nova, zagotovo pa dominantna filozofija, potrjena toliko bolj z Mikeom Leighom: v življenju je ogromno packarij in brez najmanjše slutnje se ti lahko zgodijo najmanj predvidljive stvari: pojavi se ti hči, ki je črna, tik pred upokojitvijo te vržejo na cesto, sin ti v puberteti pade med homoseksualce... Toda drugi dan gre nekako vendarle vse naprej. Tako je pač v življenju, če imaš ob sebi dobre, močne ženske: Frearsove ob otročarijah svojih soprogov pametno molčijo, študirajo in može motrijo s konički očes, dovolj odprtimi, da ne spregledajo njihovih majhnosti, a tudi z dovolj zaprtimi, da jih zaradi tega ne pošljejo stran. Ja, pa še to: Britanci se na Irskem dobro počutijo. Frears v mehkejši inačici – na njenem jugu. Dobro se jim tudi zdi, da ne pozabijo na gospo Thatcher, Ridley Scott pa mikrokozmos išče v kozmosu.

Frears je na začetku snemal filme na približno vsakih pet let. Sedaj je že pri enem v letu. Hiti, preveč hiti.

Majda Širca



Donal O'Kelly, Colm Meaney
The Van



Miranda Richardson,
Jennifer Jason Leigh
Kansas City

kansas city

ZDA 115 minut

režija Robert Altman

Altmanu veliki met, zaznamovan z nekaj filmi, očitno uspe le vsakih dvajset let; prvič mu je uspelo okrog leta 1970 (**That Cold Day in the Park, M.A.S.H., McCabe & Mrs. Miller**) in drugič okrog leta 1990. (**Vincent & Theo, The Player, Short Cuts**). Bojim se, da tretjega ne bo doživel. Bojazen, da bo nadaljeval solidno kontinuiteto drugega, je tudi povsem odveč; namreč, njegov zadnji film, **Kansas City** predstavlja nekaj, čemur lahko rečemo le "prazna estetika" oziroma velika riba v preozkem akvariju. **Kansas City** je kakopak Altmanov rojstni kraj. Vrnil se je domov – in mislil, da mu bomo oprostili individualistično navlako, nikdar pofilmane otroške spomine in

XXII

Kari Vaananen, Kati Outinen
Drifting Clouds

skorajda nepretrgano jazz kuliso, ki bi se veliko bolje obnesla pod črnim platnom. Celo Jennifer Jason Leigh je s svojim račjim, Donald Duck nastopom ter južnjaškim akcentom postala dolgočasna (po **Hudsucker Proxy** in **Georgii**). Kar počne, je tudi dolgočasno – ugrabi ženo (Miranda Richardson) lokalnega mafijca (Harry Belafonte). Vse zato, da bi taisti Belafonte spustil, bolje rečeno – ne ubil – njenega moža. Gre torej za ugrabitev, *kidnapping movie*, za katerega brata Coen pravita, da je nekaj najbolj zanimivega, interesantnega, skratka, dinamičnega, kar lahko spraviš na film. Altman je očitno drugega mnenja. Vrnil se je domov, v **Kansas City**. Vrnila sta se tudi brata Coen – v Minnesoto, prav tako da bi ugrabljala – a med Minnesoto in Kansasom je očitno takšna razdalja kot med ustvarjalno energijo Coenovih bratov in Altmanom.

Simon Poppek



drifting clouds

Kauas pilvet karkaavat

Finska 96 minut

režija Aki Kaurismäki

Kaurismäki goji podoben problem kot npr. Spike Lee; oba sta obremenjana s svojo pretekostjo, s svojim zgodnjim opusom, ter mislita, da lahko v svojih prepoznanih avtorskih vodah ostaneta le s kontinuiteto lastnega izraza, pri tem pa pozabljata, da se "kontinuum" lahko kaj hitro sprevrže v ponavljanje, kopiranje samega sebe. Posebno očitno je to prav pri Kaurismäkiju, nekdanj sijajnemu, ironičnemu proletarcu, za katerega se je zdelo, da bo z ekranizacijo Murgerjevih *Prizorov iz boemskega življenja* (1991) v pravem trenutku stopil v novo ustvarjalno obdobje, ne glede na to, ali bi zapustil Finsko ali ne. Aki je ostal in napravil katastrofalno zanič remake **Kavbojev, Leningrad Cowboys Meet Moses** (1993), nato pa s sicer solidno **Tatjano** (1994) zabredel v zamegljeni manierizem. Z **Drifting Clouds** očitno nadaljuje tradicijo manierističnih postopkov. Ne gre za to, da bi Kaurismäki delal zanič filme – nekomu, ki bi se z ogledom **Drifting Clouds** seznanjal z njegovim opusom, ne bi bilo nič odveč, kaj šele, da bi določene segmente pogrešal. Povedano drugače, njegov humor je danes tako učinkovit kot stokrat slišani – sicer odlični – vic. Junaki v filmih nižje kot pri Kaurismäkiju načeloma niso mogli zabresti – od ostalih so se razlikovali tudi po tem, da se niso oklepali boemskega statusa, razen v **Boemskem življenju**, posnetem po omenjenem romanu. Akijevi izvorni ljudje (nastali po njegovih idejah) se niso šli boeme, nikoli niso bili propadli pisatelji, ki sedaj pišejo pornografijo in porivajo kvazi-klošarke; niso bili ne pesniki, ne sirote, ne propadli biznismeni, enostavno bili so tam – pijanci, ki se po končanem šihu (če niso nazaposleni) vsedejo za šank in sestopijo, ko nastopi nov delovni dan. Zgodbe Akijevih filmov so bile vedno iste, le teme je spreminjal. Enkrat je šlo za nezaposlenost (**Shadows in Paradise**), drugič za izseljenca (**Tatjana**), tretjič za zapornike (**Ariel**) in tako dalje. Krog se je očitno sklenil že pri **Tatjani** in sedaj grozi, da bo nadaljeval drugo pot – ki smo jo že videli. Brez zamere Aki, toda treba se bo vvesti na drug vlak. Ali pa zamenjati občinstvo.

Simon Poppek

sunchaser

ZDA 118 minut

režija Michael Cimino

Michael Cimino se je vrnil domov – kot mnogi drugi letos v Cannesu, le da je letos dom vse prej fantov grob kot pa zmagoslavje. Lahko bi vzkliknili "he's back", tako pa se moramo zadovoljiti z otožnim "he's home". **Sunchaser**, zadnji film Michaela Cimino, človeka, ki je nekoč, še ne tako davno, premikal gore in svetu pravil, kako stvari pravzaprav stojijo (z **Lovcem na jelene** je, na višku hladne vojne, pošiljal Ruse domov, z **Nebeškimi vrati** Evropi pokazal, kako je treba osvajati ameriški kontinent, z **Zmajevim letom** pa Kitajcem zabičal, da njihova nekaj tisočletna zgodovina v ZDA, ki obstajajo dobrih dvesto let, ne pomeni prav nič), izgleda kot veteran, kot Christopher Walken v **Lovcu na jelene**. S kroglo v glavi; povedano drugače, Cimino, nekdanji vodilni avtor novega Hollywooda (poleg Coppole, Scorseseja in družčine), danes v filmih bolj statira kot pa jih vodi, njegova "dela" – konkretno film **Sunchaser** – danes nadzoruje sedem producentov, med katere se je vpisal tudi sam, da ne bi izpadel kot popolna marioneta. **Sunchaser** je tako stereotipen film, da pretehta vse radikalne posege njegovih najboljših del. Ko Blue (Jon Seda) – šestnajstletni zapornik, pravkar je izvedel, da mu je od življenja ostalo le še kakšen mesec dni – že v prvih minutah filma ugrabi svojega zdravnika (Woody Harrelson) in se odpravi iskati mistično, visokogorsko zdravilno jezero, kjer naj bi ozdravil svojo redko obliko tumorja, se ti odvrti preostanek filma. Sličica za sličico, *frame by frame*, nezgrešljivo točno. Pisati v primeru takšnih filmov o lepoti fotografije ali "moralnih naukih" je tako neproduktivno in nepotrebno kot trditi, da bo **Sunchaser** spreminjal svet. Cimino se bo moral posloviti od domačih, si optarti ruzak in spet stopiti v svet, v gverilo.

Simon Popek

temptress moon

Hong Kong 130 minut

režija Chen Kaige

Kitajci imajo v svoji filmski produkciji resen problem. Ne znajo povedati zgodbe. Enostavno. Vse od booma kitajskega filma s sredine osemdesetih je kitajski film iskal način, kako povedati zgodbo – kar ne pomeni, da je vendarle ni znal pripovedovati. Kitajskemu filmu s konca osemdesetih je zgodbe vedno priskrbela njihova bližnja preteklost, njihova nočna mora. Kulturna revolucija in državni represivni aparat sta bila lahko opisana v sto različnih variantah. In sta bila – vseskozi, skorajda izključno. Pripovedovanja zgodbe v kitajskem filmu ni zaznamovala naracija, temveč njihova bližnja zgodovina; zdi se, kot da Kitajcem zgodbe niso pisali scenaristi, temveč pretekli dogodki sami. Saj veste, kot če rečemo, da se knjiga piše sama. Pri Kitajcih so samostojno, tako rekoč brez intervencije ustvarjalcev očitno nastajali filmi. Toda vsaka zaloga, še tako obsežna, se izteče. Zgodbo o kulturni revoluciji je Kitajcem zmanjkalo, zgodovinskih tem prav tako in Kitajci so se morali vnesti za pisalni stroj ter napisati filmsko zgodbo. Žanr. Prav na primeru kitajskega filma se v teh dneh, sredi devetdesetih, kaže, kako zahteven je žanrski film, kao težko je posneti film *american way*. Očitno se Kitajci najlažje identificirajo z gangsterskim žanrom, sedaj namreč vsi snemajo le še "gangsterske" filme in vsi so, kot po tekočem traku, postavljeni v trideseta leta. Takšen je bil že lani prikazani **Shanghai Triad** Zhanga Yimouja, enega prvakov pete, šeste ali katere koli že generacije kitajskih režiserjev tam od konca sedemdesetih dalje. Problem je v tem, da Kitajci tudi t.i. gangsterske filme snemajo v maniri njihovih razkošnih kostumskih dram, na žanrski film gledajo skozi optiko vizualnega razkošja, ki je – prepuščeno samo sebi – tako učinkovito kot kamera brez filmskega traku. Če skrajšam, kitajski film sredi devetdesetih in z njim, žal, tudi Chen Kaige,

je postal ena sama estetska praznina, identificira se le še z ustvarjalno preteklostjo, namesto da bi se oziral naprej. V tem nabuhlem, zloščinem vakuumu izgleda banalno celo Gong Li, nekoč cvetoči otok sredi opraskanega, osiromašenega kadra kitajskega filma.

Simon Popek

un heros tres discret

Francija 105 minut

režija Jacques Audiard

Albert Dehousse (Mathieu Kassovitz) si v zadnjih dneh vojne, v kateri ni nikoli aktivno sodeloval, izmisli najrazličnejša junaštva, infiltrira se v milje aktivnih, prej sistematično obnavlja prebrane in slišane dogodke, nauči se jih na pamet, dodaja svoje zgodbe in v pariškem iztekanju leta 1944 postane edinstven artist laži in konstruktor, ki jim vsi verjamejo. Iztrži vse: čast, občudovanje, prijateljstva, zaupanje, ljubezen in blaginjo. Vsega tega pa ne more z nikomer deliti, saj je njegova fikcija – mnogo mnogo lepša kot sama realnost – le njegova. Kot tudi posledice, ki ga na koncu prestavijo v slehernika. Junak namreč z lažjo ne žanje le časti. Druga identiteta oboževanega heroja mu prinese tudi težko odločitev: bo kot ugleden funkcionar likvidiral dezerterja, tako kot se od patriotskega junaka pričakuje? Ne. In tu se razkrije njegovo slepilo: junak ne uživa v plodovih herojstva, temveč v sami prevari. Zato tisto sekundarno branje diskretnega junaštva, ki usmerja pogled na vojno kot zgodbo individualnih prevar, kot zgodbo prividnih odporniških potez na šahovnici francoske zgodovine, ni nujno tudi edino možno branje tega filma. Mogoče le v toliko, v kolikor je laž mehanizem prikrivanja neznosne resnice – resnice o željenih, ne pa tudi realnih odporniških gibanjih.

Izmišljeni junak je lahko namišljeni bolnik, ki utrjuje svoj ego na že porušenem egu francoske zgodovine in njeni travmi kolaboracionizma. **Izmišljeni junak** (kakor bi lahko prevajali naslov) pa je tudi zdravnik duha, ki svoje spodletele romaneskne želje lahko udejani mimo papirja, ki mu ni kos. Ali se svoji deklici, kasneje ženi, ni približal tako, da je prav ob njej iniciral svoje želje "biti pisatelj"? Ali ni bila že ona tista, ki ga je sprejela prav zaradi prevare? Ali ni bil v njenih očeh drugačen prav zato, ker se je predstavil kot pisatelj? Ali ji ni bral zgodb, ki jih je prejšnjo noč prepisoval iz tujih knjig? Roman Jeana-Francoisa Deniauja obdeluje projekcijo vsakega, ki svojo podzavest prenese v realno – obdeluje torej levitev identitet in transformacijo želje biti drugi. Trintignant v offu, združeni francoski producenti, Kassovitzeva karma, pridih komedije, evokacija Ashbyevega **Dobrodošli Mister Chance** (vsaj v odnosu do vrtnarja, ki konča kot predsednik), glasba Alexandra Desplateja... in na koncu – glej si ga: v Franciji nagrada za scenarij, ki ni prijazen do Francije!

Majda Širca

Gong Li
Temptress Moon



girl 6

ZDA 108 minut

režija Spike Lee

Black nouvelle vague, smo rekli na začetku, ko je Spike Lee sredi osemdesetih udaril z dolgometražci in emtivijevskimi spoti. Potem, ko je vsako jesen pridelal en film, smo rekli samo še *Black Hollywood*, po **Girl 6** pa *insiderski black & white Hollywood*. Toda ne več v smislu dekoriranja rasnih nestrpnosti, temveč spravnega pogleda, s katerim temnopolto gledalstvo pridobi svojo lastno kinematografijo, ki omogoča "vsi enaki, vsi enakopravni" identifikacijsko pozicijo. Torej: to kar se zgodi Theresi Randle je obča paradigma vsake, ne le temnopolte mladenke, ki obupno išče možnosti, da bi postala filmska zvezda. Čeprav ni ravno vsaka začudena, ko ji režiser na vaji predlaga, da se sleče in tudi ni ravno vsaka takšna, ki bi zaradi tega spakirala in odšla. Resda mora potem, ko neuspešno prodira pred kamere in ko se uspešno skriva za njih – ko postane prvovrstna akuzmatičarka, dekle št. 6 na vroči telefonski liniji – zamolčati svojo polt in izključno belim glasovnim orgazmarjem zatajiti svoje poreklo; tega pa še zdaleč ne počne na način, ki bi vztrajal na črno-belem kodiranju ne najbolj sočne stvarnosti. Kaj takega se mogoče izlušči v drugoplastnem branju, ko minejo prve vizualno-atrakcijsko-kostumsko-montažne dekoracije. Ni naključje, da je John Turturro producent, Quentin Tarantino režiser, Madonna pa porno matrona in Ron Silver filmski realizator, medtem ko so dekletovi prijatelji druge barve: prenstveno sam Spike Lee, njen ex mož Isiah Washington ali Naomi Campbell. A če dodamo še Princa z nekaj za film originalnimi komadi, je možno še eno drugoplastno branje, ki sugerira občutek, da (tudi enominuten) vložek velikih imen navržje filmu še en – Spiku Leeju konvertibilen moment: poceni spravo.

Majda Širca

le huitième jour

Francija 118 minut

režija Jaco van Dormael

Jaco Van Dormael, ta naš Jaco, heroj, ubesedi svoj film nekako takole: "Hotel sem predstaviti šok ob stiku dveh svetov – tistega, ki ga razumemo kot normalnega in tistega, ki to ni." Izhodišče torej, ki se rola skozi celo zgodovino, ne le filmsko. Razmerje in- in out-siderjev. Z vedno podobnimi sledmi: definicija enega in drugega sveta. V **Osmem dnevu**: Harry kot managerski piarovec, ki uči deliti in delati nasmeške ter mongoloid Georges, ki se teh nasmeškov ne uči pri nobenem profesorju, temveč pri mami. Po nastavku: konflikt, ki definira dramo, zaostri odnos, utrdi oba lika in njun svet statičnih in lebdečih satelitov – Harryjevo družino, ki se zaradi njegovega egocentrizma odseli, ob njej pa Georgesov svet vedenjsko motenih, v poseben dom zaprtih egopsihotikov. Po konfliktu: združitve, premik tistega, ki je determiniran kot normalen k tistemu, ki je definiran kot abnormalen. Konec: spoznanje, ki prinese razrešitev eksteriernega konflikta (Harry dobi nazaj družino) in interiernega (Georges dobi prijatelja, Harryju pa se razširijo obzorja).

Tovrstene teme medsebojnih kulturnonazorskih interakcij imajo že vnaprej kupljeno mehko publiko, ki se hitro zadovolji s krokijevskimi freskami črno-belega sveta. Črno-beli svet, trk kulture in nature, detekcija normalnega in deviantnega – s tem, da deviantno praviloma spodnese normalno, kar pomeni, da normalno pade pod vprašaj. Skratka, v tej dualnosti bo lahko film še naprej – z vsemi svojimi podinacami – vztrajal v nedogled. Vprašanje je, če jo film lahko sploh še preseže: je zadovoljen s tem, da le vstavi statiste (Dormael), ki že s tem, kar so, odbrenkajo našo luknjičavo senzibilnost.

A vendarle, ali ne bi mogli že na samem začetku – preden nam film zdrsi pred očmi – videti njegovega konca? Kajti prav predvidljivost je tisto, kar ogroža svet tovrstnih filmov.

XXIV

Definitivno pa jih lahko ogrozi artifičnost prezentacije. In Dormael se umetelnosti izogne le takrat, ko je najbolj umetelen: v sanjskih prizorih Georgesa, ko se kot ptica obrača na svojo pokojno mamo in jo ob spremljavi Luisa Mariana in njegovih sladkih melodij evocira. *Sweet Dreams* ga rešijo.

Majda Širca

some mother's son

Irski 112 minut

režija Terry George

Leta 1981 je cel oddelek političnih zapornikov na severni Irski več mesecev gladovno stavkal. Njihov vodja je bil Bobby Sands, ki je – potem, ko so politiki ponudili le kompromisno rešitev njihovih zahtev – v zaporu zaradi izčrpanosti tudi umrl. Tik pred smrtjo je, četudi v zaporu, zmagal na volitvah. Fantje so umirali, kajti nihče od njih ni hotel sprejeti delnih ponudb, da bi jih obravnavali kot politične zapornike in ne kot kriminalce.

Njihove matere so v strašnih tesnobah, bolečinah, dvomih in precepah dopuščale, da so sinovi v imenu idej zapuščali svet. Le ena med njimi – učiteljica, pacifistka in z realno distanco ozemljena liberalka, ki ni prisegala na teroristične obrambe, a se je kasneje s sinovo aretacijo dostojno vključila v njih – je popustila. Ko je njen sin padel v komo in je spoznala, da ne besede ne dejanja – kot tudi smrt njenega sina – ne bodo spremenili političnih in človeških opcij, je podpisala zahtevek za prekinitve sinove gladovne stavke.

Terry George je Irec. Trd Irec. Skupaj z Jimom Sheridanom je napisal scenarij za **V imenu očeta** (*In the Name of the Father*, 1994). V časopisih *The New Yorker*, *Rolling Stone* in *New York Daily* je kot novinar pisal le o Irski. **Some Mother's Son** je dober film dobrega novinarja, tistega poročevalca, ki ve, da se tekst lažje obdrži, če ga uvede individualni primer – šele ta partikularno prevede v obče.

Stavka irskih političnih zapornikov v začetku osemdesetih je dejstvo, travmatično dejstvo; njen voditelj Bobby Sands je bil resnično izvoljen v irsko republikansko partijo in je dan za tem v resnici umrl. A še tako pošastna dejstva ne bi vzdržala filmske pripovedi, če jih ne bi usmerjala individualna obravnava: v tem primeru mati enega izmed gladujočih zapornikov, Helen Mirren, ki mora hitro – bolj hitro kot za žrtev odločeni sin – spreminjati svoje življenjske koncepte, saj v trenutku, ko ji sin umira, niso več načelo, temveč njena osebna, intimna stvar. Revolucija za vsako ceno? Orožje namesto besede? Nasilje za nasilje? Človeško življenje kot cena – in cena za kaj? Obstaja za življenje sploh kakšna cena? Dogme, ideali in žrtve. Vprašanja, ki si jih postavljajo matere, očetje, sinovi, žene – od vekomaj. Z odgovori, ki od vekomaj branijo odločitve v prid svetosti cilja in v zanikanje vrednosti davka zanj. Žrtev je v vsaki revoluciji pomenila simbolno moč odpora in je bila hkrati glavni motiv vztrajnosti. Matere ostalih zapornikov izgubljajo sinove pred svojimi očmi – zavedajoč se simbolne vrednosti darovanja. Za njihove dvome je vedno mogoče najti odgovor, ki je zavezan časti, odpovedi, prihodnosti, narodu in ideji. Le ena mati ve, da je zgodovina od žrtev živela, družina pa zaradi njih trpela. Zato svojemu sinu ne dovoli, da bi padel na oltar. Njeni dvomi se na koncu, ko je življenje sina v njenih rokah, v sekundi vsujejo nadjno. Z lahkoto jih spodnese edini argument, pred katerim lahko kloni le mati: dejstvo, da je mati.

Majda Širca



Pascal Duquenne,
Daniel Auteuil
Le huitième jour



Ko je bil mrak, ko so bile noči še daljše kot običajno, je bilo zagotovo mentalnih slik še toliko več. Bato Čengić: V Sarajevu so jeseni noči še posebej dolge, temno je že ob šestih popoldne. To je bilo zame pošastno – imaš ogromno časa in ne veš, kaj bi z njim. Nočes rekapitulirati življenja, ne razmišljaš ne o preteklosti ne o prihodnosti – te sploh ni bilo. Pa vendar so vdiral vprašanja: kdo sem, zakaj sem ostal v Sarajevu, kakšne filme sem ljubil, delal in kakšnih nisem nikoli posnel.

Sem človek, ki neverjetno improvizira, ki uničuje realnost, a realnost obstaja od tistega trenutka dalje, ko se izrazi misel. Sem tudi človek, ki ljubi gibanje: bil sem športnik, celo član državne reprezentance v atletiki in smučar. Konec koncev sem začetek naše kataklizme doživel prav na Jahorini, kamor sem sedmega marca (vojna se je začela 6. aprila) po povratku iz Kanade odpeljal svojo družino, triletno hčerko in šestletnega sina, na smučanje. Tam sem z začudenjem, kljub prejšnjim opozorilom, opazoval helikopterje in prve barikade na Palah. Skratka, v teh dolgih nočeh samote sem rekonstruiral dejstva – tudi našo naivnost, ko smo vstopali v perfidne in monstrozne aranžmaje, ne da bi jih na kakršen koli način lahko tudi spreminjali. V teh dolgih nočeh, ki niso bile bele, svetlo skandinavske, temveč črne, tesnobne in polne smrti – sam se smrti nisem bal, sicer ne bi ostal v Sarajevu – v teh prekletih nočeh sem v mraku zmagoval nad smrtjo.

Najbolj fascinantne slike iz časa preden ste vstopili v kinematografski svet?

Zanimivo, v kinematografijo sem vstopil kot tista generacija, ki je imela občutek, da lahko spremeni svet. Prepričan sem bil, da prisostvujem kolektivnemu mehanizmu, ki bo predrugačil svet. Najbolj fascinantne slike, ki jih nosim iz teh let in ki sem si jih vrtel tudi v nočeh, o katerih govoriva, so bile prvomajske parade. Ta artificalni cirkus je strašno blizu življenju: mimo vas vozi tovornjak, na njem pa stomatološka klinika s stolom na katerem sedi

29 pacient, ki mu izdirajo zob! Tovarne na tovornjakih,

ki so spuščale dim, čevljarji, atleti, boksarji... – vse to je še predstavljivo, toda zobna ambulanta! Zakaj ravno zobozdravnik? Zato, ker smo se ga vsi bali? Skratka, kar sem v življenju vedel, sem vedel prav na osnovi tovrstnih izkušenj: kako se nekaj aranžira. Takrat mi ni bilo jasno, kdo aranžira, kdo si izmišljuje in kateri vzvodi "režirajo" prvomajske parade, a vsekakor so to moja najbolj fascinantna spominjanja. Živeli smo v neverjetnem domišljijem cirkusu in to vidimo šele zdaj; pripadal je otrokom, vsem nam, ki nam je bilo dovoljeno, da vstopamo, da prisostvujemo takemu izmišljanju sveta. Vez med realnim in irealnim je bila tako tanka, da sem imel neverjeten občutek, da lahko vplivam na pretapljanje iz enega v drug svet.

Tudi Vaculić (Dragan Nikolić) v Vlogi moje družine v svetovni revoluciji, Azrem – Alija Sirotanović v Slikah iz življenja udarnikov in komisar (Mustafa Nadarević) v Gluhem smodniku mislijo, da spreminjajo svet! Zagotovo. A dejstvo je, da je bila zame še pred samim začetkom kinematografija nekakšna parada, otroška Grimmova pravljica, mitološka institucija, in jaz takrat še nisem znal določiti temeljev njene ikonografije.

Začel sem študirati arhitekturo in ne glede na to, da sem kasneje prešel k filmu, sem ohranil spoštovanje do prostora in likovnosti. Ko pa sem vstopil v kinematografijo, sem hitro začel izgubljati iluzije, da je to prvomajska parada. Spoznal sem, da ima omejitve, in edino kar sem lahko znotraj nje počel, je bilo rušenje vseh robov, ki so me omejevali. V teh dolgih nočeh zadnjih let sem razumel, da sem se celo življenje boril za svobodo.

In v teh nočeh sem se tudi zavedel, da sem imel prelepo otroštvo.

Ljubljana, 25. april. Pogovor z Batom se ustavi. Govor, prej pogovor, saj Bato na en stavek odmisli trideset minut kasete. A na tem mestu odgovorijo emocije. Zadrega zaradi njih in dolga tišina.

Bato Čengić: Tu nekje se sedaj v meni lomijo določene stvari. V tem zadnjem času je bilo zame najtežje prav spoznanje, da izginja tisto življenje, ki bi mu lahko rekli podaljšano otroštvo.

Kaj se zgodi človeku, ki je moder, toleranten – vsi vaši filmi so odsevali razumevanje posameznika, četudi fanatika, obsesivnega idealista ali faustovskega ideološkega konceptualista – skratka, kaj se zgodi, ko v to podaljšano otroštvo vdre sovraštvo, ponižanje in nemoč? Začne razmišljati o tem, da bi na vse to odgovoril s filmom, ali pa z evidenco realnosti, kar omogoča elektronska superosmička? Dokument ali njegova interpretacija, torej film?

Ne maram nemoči, poniževanja... Ta vojna je bila največje ponižanje v mojem življenju. Tu besede v komunikaciji z različnimi izkušnjami niso dovolj... Zadnja leta sem z VHS kamero posnel ogromno

dokumentov, toda odločil sem se, da ne bom z njo nikoli sodeloval v nesreči drugih, da ne bom nikoli snemal mrtvega človeka, da ne bom nikoli snemal invalida ali hendikepiranca, temveč zgolj vse tisto, kar je neposredni učinek vojne. Živel sem na obrobju mesta, kakšnih dvesto metrov oddaljen od četnikov. V spopadih so mimo mene prenašali mrtve, s kamero bi lahko beležil smrt mladih, superiornih fantov, ki so gledali filme o Vietnamu in ki so živeli na jamesbondovskem stripu. Toda tega nisem mogel slikati. Fante so metali na kamione, da bi jih čimprej umaknili, saj bi sicer slabo vplivali na moralo ostalih vojakov. Tega nisem hotel snemati. Beležil sem vse drugo, tisto, kjer je smrt prisotna posredno in ne direktno. Včasih sem tvegala glavo, pa četudi sem snemal sekanje starega, ogromnega, emblematičnega, največjega sarajevskega drevesa v parku pred gimnazijo...

Iz vseh teh številnih ur bom nekoč naredil dokumentarec flahertyjevskega tipa, ki bo operiral z indirektno govorico subtilnega dokumenta.

Predpostavljam da bi pri celovečernem filmu uporabili podoben koncept.

Ja, napisal sem scenarij *Družinska sramota*. Zanimivo in hkrati težko je, ko vam vojna na vsakem koraku ponuja ogromno različnih zgodb.

Za ameriško produkcijo bi bili to fantastični scenariji. Sam sem spoznal, da bi lahko posnel le tak film, ki ne bi temeljil na deskriptivni realnosti, temveč bi mu le ta služila kvečjemu kot melodramski okvir. Tako je zastavljena *Družinska sramota*. Vsakdo, ki ima družino, očeta, mater..., ki živi v mirni, s civilizacijskimi kodami determinirani družini, vsak od njih bi se lahko identificiral in prepoznal v taki družini, ne glede na to, da vanjo vstopi grob moment, ki poruši red: vojna.

Torej vloga vojne v moji družini. Vsak član s svojo zgodbo. Kaj pa tezanost?

V mentaliteti Bosancev sovraštvo ni bilo nikoli prioriteten element, multikulturalnost življenja v Sarajevu ga ni razvijala. V vojni se je sovraštvo vtkalo v mesto tedaj, ko so vanj začeli prihajati begunci, ki so ostali brez vsega. Prihodnost pa bo gotovo zaznamovana z njim. Poglejte, v družini mojega soseda je bilo sedem članov: družinski poglavar, njegova žena, dvoje otrok in ostali iz rodbine. V njihovo stanovanje je padla granata. Umrli je žena, oba otroka, bilo je mnogo ranjenih, mož pa je izgubil oko oziroma pol obraza. Ko sva se nedavno srečala, mi je dejal, da bo preostanek življenja porabil za to, da bo ugotovil, kdo je namerno streljal na njegovo družino. Njegov odgovor – en stavek – je lahko zgodba za film, film o človeku, ki se želi maščevati, film o Rambuu. Toda to ne bi bil moj film.

Ob stoletnici filma je izšla posebna številka Ekrana z osebnimi izbori, preferencami in eksplikacijami najboljših filmov, ki so nas na tak ali drugačen način

Slike iz življenja udarnikov



še posebej zaznamovali. Kakšen bi bil vaš osebni izbor oziroma katera dela so zaznamovala vas?

Taki odgovori so – četudi osebni – seveda relativni. V kinematografijo sem vsekakor vstopil z zavedanjem, da film še zdaleč ni zasebna stvar. Z njim sem zaznaval temeljne probleme in spremembe v nekdanji Jugoslaviji. Menim celo, da sem predvidel nesrečo, ki nas je kasneje doletela. Če pogledate *Male vojake* (1968): to je film o otrocih, ki plačujejo za postopke svojih staršev. *Vloga moje družine v svetovni revoluciji* (1971) je zgodba o komunizmu z nenarativno, mozaično dramaturgijo, ki se sprašuje, kaj se zgodi z neko celico, z družino, ko vanjo vstopi komunizem in kaj ostane od komunizma, ko izstopi iz nje. Film *Slike iz življenja udarnikov* nosi s seboj socialni moment, govori o tem, kako ohraniti človeško dostojanstvo v situaciji, ko junak na koncu spozna, da je bil zmanipuliran, saj je celo življenje naivno, nerefleksirano in pošteno verjel v ideale, ki mu jih je ponujal perfidni sistem.

V kontekstu mojega opusa je potem moji najljubši filmi lažje razumljivi. Ljubim *Nazarina* (Luis Buñuel, 1958) in tudi *Zemljo brez kruha* (*Las Hurdes - Tierra sin pan*, Luis Buñuel, 1932), izvrsten dokumentarec z realističnim videnjem življenja v enem najbolj siromašnih in zaostalih predelov Španije. Ljubim film *Zemlja drhti* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948), ljubim neorealistične *Tatove koles* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948), ravno tako njegov *Čudež v Milanu* (*Miracolo a Milano*, 1951). Rad imam film *Zemlja* (*Zemlja*, Aleksander P. Dovženko, 1930) – zanimivo, to je že tretji film, ki v naslovu omeni zemljo!

Navduševali so me prvi filmi Federica Fellinija in močno občudujem njegovo domišljijo. Ne ljubim Michelangela Antonionija, čeprav sicer spoštujem njegovo stilizacijo in absurdnosti, saj pripadajo času, ki ga je determiniral in obsedal. A vendarle, to so preveč sofisticirani filmi. Še kakšna asociacija: *Okus medu* (*Taste of Honey*), *Športno življenje z Richardom Harrisom* (*This Sporting Life*, Lindsay Anderson, 1963), *Črni Peter* (*Černy Petr*, Miloš Forman, 1963) – ne pa tudi Formanovi *Lasje* (*Hair*, 1979). Od filmov Andrzeja Wajde (s katerim sva se srečala ob mojih *Malih vojakih*) cenim film *Pepel in diamanti* (*Popiol i diament*, 1958), sicer pa imam raje filme Aleksandra Dovženka in poetiko Sergeja J. Paradžanova. Vedno me je fascinirala Eisensteinova "koreografija" *Oktobra* (*Oktjabr*, 1928), čeprav mi je bolj pri srcu njegov *Štrajk* (*Stachka*, 1924). Aleksandra Nevškega (*Aleksandr Nevskij*, 1938) pa nimam tako rad. Če ste gledali moj kratki film *Življenje je lepo* (*Život je lijep*, 1976), boste razumeli, da ljubim Jeana Vigoja, še posebej njegovo *Atalanto*. Vsekakor pa ne morem izpustiti Jean-Luc Godarda in njegovega filma *Do zadnjega diha* (*A bout de souffle*, 1959), pa seveda film *Državljan Kane* Orsona Wellesa.



Usoda jugoslovanskega režiserja, še posebej bosanskega, je bil vedno kratek biografski opus. Vedno sem osupnil, ko sem pomislil na Johna Forda in na dejstvo, da je posnel 125 filmov. Mi smo naredili največ pet, šest filmov, če izvzamem srečneže, kot je bil recimo Veljko Bulajić. Skratka, govoriti iz pozicije tako skromnega opusa, po drugi strani pa iz pozicije moči oziroma energije, ki je ostajala kastrirana, ki je prekipevala in se fluktuirala v nezadovoljstva – je zelo težko in najbrž za vsakega avtorja tudi skrajno frustrirajoče. Sam sem zmožen in pripravljen na mnogo več. Leta 1968 sem naredil *Male vojake*. Kdo ve, kako bi končali takrat v Cannesu, če ne bi bil tisto leto festival prekinjen. Kritike so bile nadvse ugodne. Leta 1971 sem posnel *Vlogo*, naslednje leto *Slike*, v 4 letih sem torej posnel 3 filme. Po *Slikah* sem imel v glavi že pripravljen naslednji film: *Črni Peter leti v nebo* po fascinantni knjigi Miodraga Bulatovića. Lahko bi torej delal dalje v enakem ritmu. Vendar so mi po *Slikah iz življenja udarnikov* preprečili delovanje in me za celo desetletje odstranili iz kinematografije.

Niste takrat pomislili, da bi odšli drugam? Konec koncev ste študirali v Londonu, poznali ste Kena Russela, Johna Schlesingerja, Karla Reizsa, v Jugoslaviji pa ste bili celo pomočnik režije – sicer nedokončanega koprodukcijskega filma – Nicholasa Raya in Mela Brooksa?

Rekel sem vam, da se mi je z vstopom v kinematografijo podrla predstava o filmu kot iluzionistični paradi. Spoznal sem, da obstaja monstroozen mehanizem, ki te oklepa. V takšnem kolektivizmu posameznik ne pomeni prav nič. To sem razumel, ko mi je bilo po *Slikah iz življenja udarnikov* rečeno, da ne bom nikoli več posnel igranega filma in da je moj posel končan. Razumel sem, da represivnost komunizma v primerjavi s sovjetskim totalitarizmom, kjer so avtorjem filme sicer nenehno bunkerirali, a jim istočasno tudi omogočili, da snemajo dalje, meni tega ne bo omogočila.

Gluhi smodnik

Bernard-Henri Lévyju je potem, ko je v Sarajevu posnel dva dokumentarna celovečerca o Bosni, marsikdo podtaknil oznako vojnega dobičkarja, češ da si z vojno dviguje že omajan status intelektualca in hkrati nabira politične točke. Kaj menite o takih interpretacijah, pa tudi o vseh tistih, ki so v Sarajevu v imenu humanizma dvigovali svoj "rating"?

Promotorje kulture sem v Sarajevu pogosto srečeval in tudi spoznal, da o naši kulturi ne vedo dovolj. Ne poznajo naše literature, naših piscev, niti naših filmov. Vedo le to, da se je v Sarajevu začela druga svetovna vojna, da so v drugi svetovni vojni zmagali partizani, nekaj vedo o Jugoslaviji in Rusiji in o tem, da se zdaj dogaja nekaj, kar jim ni jasno. Predpostavljam, da je bilo mnogo intelektualcev, ki so k nam prišli v prvi vrsti z dobrimi željami, v *backgroundu* pa je vendarle šlo vedno za neko lastno promocijo in za osebne ambicije. Sontagova na primer ni potrebovala Sarajeva zato, da bi potrdila to, kdo je. Predstava *Čakajoč na Godota*, ki jo je uprizorila v Sarajevu je bila posebna – pripravljali so jo preko prevajalcev – kar je sicer lahko običajno, a v vojnih razmerah je to vendarle nekaj drugega. Nekaj drugega so tudi pravi svetovni reporterji, novinarji. Ljudje, ki so delali na predstavi, so se iz hotela vozili v teater na vaje v blindiranih avtomobilih. Varno (v kolikor je ta postavka v vojni sploh možna) iz hotela in nato naravnost – varno – nazaj v hotel. Nobenega stika z življenjem. Njih vse ostalo ni zares zanimalo. Lévyja je pač zanimalo to, kar je v tistem trenutku zanimalo Evropo.

Vsekakor je vsakemu od njih Bosna široko odprla srce. Nekaj pa je treba spoštovati: ambicijo, da je človek v medijskem centru, na naslovnih straneh, na prvih mestih, to ambicijo so vsi ti ljudje plačevali z ogromnim tveganjem. Vsekakor se tu lahko mirno demantiram, da gre za egoizem in posesivnost promotivnega značaja; demantira me tudi dejstvo, da so vse to počeli v okolju, kjer se nenehno strelja in kjer ni nihče zares varen, pa čeprav je zaprt v hotelu. Gledal sem Lévyjev film *Bosna!* Nedvomno je šlo za produkcijsko zelo drag dokumentarec. Predvidevam, da je s tem naredil Bosni uslugo, in to je treba spoštovati, ne glede na dejstvo, da so tovrstne promotivne oblike zelo rizične. A vendarle: moralno se je solidariziral z nami in postavil pod vprašaj odnos in vlogo Francije v tej vojni. Prišla je tudi Venessa Redgrave in igrala v predstavi, ki je mogoče celo ne razume, lahko pa tudi jo.

Morda tudi Evropa ne razume, saj Emiru ni postavljala vprašanj, kdo nosi kakšno uniformo, ali zakaj kakšna manjka, temveč ga je brez pomislekov nagradila?

Kakšnemu Emiru?

?

(Po premoru) Prav. Odgovoril vam bom. Mislim, da je Kusturica nadarjen režiser. Njegov najboljši film je še vedno *Se spominjaš Dolly Bell?* Tudi *Oče na službenem potovanju* je sijajno delo, vendar je bil narejen potem, ko so bili tovrstni vzorci v Evropi že postavljeni. Poleg nadarjenosti je imel še to srečo, da je imel za oba filma krasnega scenarista, Abdulaha Sidrana.

Vse ostalo, kar je izven, pripada njemu. On sam mora odgovoriti na vprašanje zakaj se je obnašal tako, kot se je, a vem, da mu tega njegova Bosna ne bo nikoli oprostila. On ima svoj razlog in nanj bo sam odgovoril, kar mu bo zagotovo najtežje.

V Slikah iz življenja udarnikov ste svoje rudarje pripeljali tudi v Slovenijo oziroma na njeno simbolno točko – Bled, od koder so se ozirali na Triglav.

Slovenijo ste označili z njenimi ikonografskimi tipikami kot so palčki sredi zelene travice, slovensko žensko (Štefko Drolc) ste emancipirali in jo posadili na belega konja, rudarjem pa ste dali v roke kalejdoskop, ki so ga definirali kot tisti pripomoček, skozi katerega Slovenci gledajo zato, da bi bilo njihovo življenje videti lepše.

V Sloveniji sem se vedno dobro počutil; civilizacijske kode so mi blizu, in tudi ta sterilnost – v primerjavi z Bosno – me ni motila. Kaj mislim s sterilnostjo: artifičen urejen pejzaž. Ne mislim, da je v Bosni pejzaž naraven, toda pokošena trava, zložena drva, urejena dvorišča, pobeljene hiše, stezice s kamni... Ko sem prihajal v Slovenijo, sem se večkrat srečal z Bulatovičem. Povabil me je na neki hrib, kjer je imel vikend. V tej pastoralni me je enkrat proti večeru vprašal koliko je ura. Odgovoril sem mu, recimo, sedem in petnajst minut. "*Sedaj boš videl, kaj se bo čez nekaj minut zgodilo v tej tišini!*" mi je odvrnil. In res, kmalu se je resnično oglasila sova. "*To je slovenska sova, ki se oglasi vsak večer točno ob določeni uri,*" mi je pojasnil Bulatovič. "*Kaj to pomeni – slovenska sova,*" sem vprašal. "*Da je organizirana, kot je tu organizirano življenje v celoti!*"

Ko sem snemal *Slike iz življenja udarnikov*, in ko sem se pogovarjal z Aljo Sirotanovičem, mi je pripovedoval o nekih temeljnih stvareh, ki so se mu v resnici zgodile – njemu in rudarjem. Rekel mi je, da so potovali povsod – od rudnika v Aleksincu do slovenskih rudnikov. Vprašal sem ga, kaj mu je pomenilo tekmovanje v Sloveniji? Spominjal se je vašega udarnika Petka – slovenskega Stahanova, ki je živel visoko v gorah, pod Brezjem, kamor ni bilo mogoče priti z nobenim avtomobilom. Udarniki, ki so prišli na tekmovanje k vam, so spodaj v vasi kupili vodko in se odpravili domov. Na polovici poti so se napili in zaspali, naslednji dan pa so se vrnili v rudnik. Ti ljudje so bili dehidrirani, delali so daleč od zraka, 600 metrov pod zemljo, v groznih pogojih in so lahko spili po dva litra žganja. Alija se je še posebej spomnil slivovke in jaz sem vse to snemal: pravzaprav je to dokument spominov, ki smo ga subtilno nadgradili. Za snemanje v Sloveniji in dogajanje na tekmovanju sem izbral Trbovlje. Ko udarniki zapustijo rudnik, vstopijo v klasični slovenski prostor – postavil sem jih na mesto, od koder se vidi Triglav, ki izzove vprašanje: zakaj ni Triglav v Bosni? Na tej imaginativni obliki življenja, tudi s temi kalejdoskopi, ki življenje oplešujejo, so se iskale resnične možnosti, ki bi oplešale življenje. To je bil Bled, kalejdoskop pa njegov precizni detajl, ki je spregovoril skozi nekakšno simbolno govorico, skozi konvencijo.



Slike iz življenja udarnikov

Konec koncev so vsi otroci poskušali prek teh kristalnih zrc in različnih barvnih steklenih koščkov ustvariti nov, drugačen ali zgolj prividen svet.

Najbrž gre še za en pomen, ki ste ga nakazali z estetizirajočimi motivi videnja slovenskega prostora. Menim namreč, da je tudi slovenski črni film spregovoril z bolj metaforično in manj manifestativno govorico kot črni film beograjske sredine oziroma vaši filmi. V večji meri se je naslanjal na duh francoskega novega vala - če seveda preskočim Jožeta Pogačnika in Jožeta Babiča, avtorja, ki sta stvarnost videla z bolj realističnimi in za socialne teme občutljivejšimi očmi. Ponovno se vračam k svoji trditvi: nekoč sem imel občutek, da pripadam generaciji, ki je mislila, da spreminja svet. Jaz sem bil fasciniran z vsemi oblikami družbenih aranžmajev, ki so bile na nivoju fikcije, izmišljanja. Glejte, na naših nekdanjih bankovcih je bil delavec, mi smo imeli namesto kraljev, zgodovinskih, kulturnih ali historičnih oseb - delavce. Na naslovnica vseh revij in časopisov so se pojavljali neki Veli Jože, ogromni ljudje z ogromno delovno energijo. Tako se je ustvarjal mit o delavskem razredu, ki bo rešil zemljo. Jaz sem se v svojih filmih soočal z resnico, ne pa z mitom. Skratka, presenečen in fasciniran sem bil z ljudmi, ki so v imenu - bodisi Tita, bodisi ideje - torej v imenu te želje za reševanjem sveta šli za deset in več ur na dan v rudnike, ne vedoč, da so v bistvu žrtvovani. Jasno, samo iz tega ni bilo mogoče narediti filma. Lahko pa sem ga neredil iz nekega človeškega in optimističnega videnja teh ljudi.

Karpo Godina, Bato Čengić
na snemanju filma Cifra-mož

Naj se vrnem k Sloveniji. Najbrž prvič priznam, da sem hotel delati Kocbeka. Bral sem njegov Dnevnik. Zanimal me je kot kristjan, ki se je priključil OF, ostal to, kar je bil in s tem verjetno pripomogel k nekemu totalitarnemu dojemu svobode v Sloveniji. V teh pričakovanjih, da enkrat posnamem podoben film, sem tako po malem koketiral s Slovenijo, čeprav se mi je priložnost, da jo vsaj za kratek čas ujamem, ponudila le v Slikah iz življenja udarnikov. Poleg tega sem sodeloval tudi z odličnim direktorjem fotografije, Karpom Godino, ki je v Slikah snemal svoj prvi barvni film v izzivalni in pogumni konceptualni zasnovi fotografije: ta je resnično slonela na nekakšnih fotografijah - kot statičnih, umirjenih, kompozicijsko dovršenih trenutkih. Bil je tako neverjetno angažiran, umirjen in emocionalno vpleten, da je bil po vsakem kadru popolnoma preznojen. Pa ne le pri tem filmu. Skupaj sva posnela tri filme in pol.

Sicer pa so filmski delavci iz Slovenije vplivali na jugoslovansko kinematografijo bolj, kot si sami mislite. Še posebej spoštujem Jožeta Babiča in Igorja Pretnarja, ki je snemal tudi v Bosni; k nam je prišel tudi František Čap (Vrata ostanejo odprta), Jože Gale pa je v Bosni po Selimoviću snemal Tujo Zemljo. Pri nas je delal tudi Ivan Marinček, pa Vitomil Zupan (Pretnarjev Pet minut raja), da ne govorim o velikem maestru Bojanu Adamiču...•



kratka zgodovina filmskega oddelka na agrft

matjaž klopčič



Filmski oddelak na AGRFT

Študijska smer za filmsko in televizijsko režijo z ustreznim oddelkom deluje na fakulteti od marca 1963; takrat so s statutom Akademije določili, da se skupni študij gledališke in filmske smeri vodi do tretjega letnika. Zato je imel tedanji filmski študij – vodil ga je ustanovitelj oddelka, profesor Jože Gale – vse do sedemdesetih let precej manj vaj kot danes. Število vaj se je povečalo z uporabo 2x8 mm filmov, ko se je tudi filmski oddelak kadrovsko okreplil.

Pravzaprav sem vaje začel uvajati sam s svojim predmetom, saj so podobne vaje sodile v obveznosti prvih dveh letnikov. Razširjen študijski program smo začeli uvajati v letu 1974. Oddelak z vsemi pedagogi in ustreznim dopolnilnim kadrom na AGRFT šteje šele 27 polnih let in pomen te študijske smeri je treba posebej ovrednotiti: zlasti vlogo filmskega študija v nekdanji federativni republiki Jugoslaviji v primerjavi z mnogo pomembnejšim mestom, ki ga zavzema zadnja leta – po osamosvojitvi republike Slovenije.

Vloga sedme umetnosti zaznamuje Slovenijo kot najmlajšo državo Evrope, ki se je ob osamosvojitvenem procesu krepko zavedala pomena teoretične in kritične vzgoje, obstoja filmske kulture ter pomena kontinuirane produkcije, ki jo naš filmski oddelak zadnja leta nadvse uspešno izvaja. Lahko bi celo trdili, da oddelak s svojimi študijskimi filmi in s svojo neprekinjeno letno produkcijo neopazno povezuje številnejšo produkcijo slovenskih filmov v nekdanji Jugoslaviji s sedanjim časom; slednji seveda pozna vrsto težav, ki so jih prinesla prva leta po osamosvojitvi. Vsekakor je v zadnjem času mogoče opaziti osupljivo rast problematike finančnih vprašanj prepotrebne produkcije študijskih filmov, ki sodijo v obveznosti študijskega načrta. Iz tega podatka lahko tudi sklepamo, da se slovenska filmska produkcija, ki mora predstavljati tudi del nacionalnega kulturnega repertoarja, nahaja v zelo nezavidljivem položaju. Za reševanje vrste problemov v zvezi s produkcijo slovenskega filma smo pred dvema letoma oblikovali Filmski sklad republike Slovenije; vodi ga vrsta odborov, katerim predseduje direktor Tone Freljih.

Na eni strani je slovenski film dokaz žive filmske misli in obstoja filmske kulture v Sloveniji, na drugi strani pa se paradoksalno odkriva v družbi uvoženih filmov, ki podpirajo skoraj izključno ameriško produkcijo. Za večino Slovencev lahko z gotovostjo trdimo, da nikdar ne vidijo na platnih filma kake druge produkcije, zato avtomatično prepoznavajo le tista medijska poročila o kinematografiji, ki nas spoznavajo z ameriškimi izdelki. Podobna situacija grozi dandanes naši proizvodnji študijskih filmov. Filmski oddelak nastopa v prostoru, zaznamovanem z omiko tistih, ki oblikujejo našo kulturo. Morda gre za negotova vprašanja naše filmske produkcije kot posledice tranzicije v katero smo nenadoma vstopili. Vendar se je veliko število kulturnih delavcev, ki so se pojavljali ob procesu nastajanja samostojne slovenske države uveljavilo ob vprašanih pomembne odločitve, ki smo jo znali Slovenci – morda prvič v svoji zgodovini – izjemno enotno, hitro in pametno izpeljati.

Študijski filmi – del obveznega študijskega programa

Študij na našem oddelku spremljajo obvezni filmi, ki spadajo med študijske obveznosti študentov. Poglejmo študijske obveznosti prvega letnika, ki so se v letih 1974-1976 oblikovale z uporabo 2x8 mm filmov. Po letu 1976 smo zamenjali polamaterski format 2x8 mm z mnogo uglednejšo in finejšo tehniko 16 mm filmov; ta je v preteklosti veljala za edino filmsko delo, s katerim so študentje zaključevali filmski študij.

Dokumentarni film 16 mm tehnike je postal zaključni petminutni film prvega letnika. Med obveznosti prvega letnika sodi tudi izvedba petih ali šestih vaj eno ali dvominutne dolžine. Prvi dokumentarni film v dolžini do 15 minut sodi med praktične obveznosti drugega letnika. Študijski načrt v tretjem in četrtem letu že predvideva realizacijo igranih filmov v dolžini od 10 do 15 minut.

Vse to so na videz majhne in razumljive obveznosti, pa vendar so se zahteve našega filmskega oddelka zelo povečale. Zakaj? Na Kongresu organizacije CILECT v letu 1980 v Edinburghu smo se prvič predstavili kot šola. S pomočjo gospoda Ravarja, tedanjega predsednika združenja CILECT, ki si je ogledal naše študijske filme že nekaj mesecev prej v Ljubljani, so nas izvolili za rednega člana organizacije. Na njihovih manifestacijah nastopamo vse do danes: najprej v osemdesetih letih v okviru programa CILECT na festivalu v Karlovych Varech, potem pa na festivalu študijskih filmov na novo ustanovljenem festivalu v Münchnu, ki ga je prvič uveljavil v 1981 letu naš prijatelj in profesor bavarske filmske šole prof. Wolfgang Laengsfeld. Idejo o novem festivalu v Nemčiji je razvil skupaj z menoj in profesorjem Dickom Rossom v navdušujočih in zadušljivih nočeh ob reki Teple, ki se leno preliva skozi nekdanji Karlsbad.

Z leti je postal festival v glavnem mestu Bavarske najuglednejši pa tudi najzanimivejši na svetu: vsako leto mu priključi Laengsfeld kako novo državo; njihove študijske dosežke potem ocenjuje žirija, ki jo sestavljajo samo študentje – delegati vseh mogočih filmskih šol sveta. Naj tu omenim, da smo v letu 1991 prejeli daleč najvišje denarno priznanje festivalov Münchna v vseh dosedanjih letih in sicer 10.000 DEM za "produkcijo in izvedbo" filma Saše Podgorška **Koza je preživela**. To je morda najvidnejši dosežek našega oddelka. Ogledi festivalov (München, Tel Aviv, Angers, Tours) so našim študentom predstavili možnosti, ki jih včasih lahko občudujemo v projektih sorodnih šol. Takoj naj poudarim, da finančne možnosti nikoli niso bile ključne in ne odločajo o uspehih filma. Vrsto let smo v Münchnu kot daleč najboljšo selekcijo nagrajevali filme angleške šole "Royal College of Arts", ki je imela zelo skromna sredstva; njihovi finančni pogoji so bili vrsto let podobni našim. Takrat so nam še pomagala podjetja, ki so ob procesu osamosvajanja izginila ali propadla. Med njimi je bila dragocena tudi pomoč Vibe, ki nam je pri vrsti nekdanjih filmov, izdelanih pred osamosvojitvenimi procesi, pomagala z občutnimi popusti. Odkar se pojavlja Viba v "likvidacijskem" procesu, nam vso tehniko in usluge zaračunava po polni ceni.

Dejstvo, da je osamosvojitve prinesla slovenskemu filmu izgubo številnih strokovnjakov, filmskih delavcev in precejšnje zmanjšanje proizvodnje, priča o tem, kako je proces samostojnosti za slovenski film in slovensko filmsko kulturo pravzaprav zelo dvorezen. Morda velja poudariti, da se je v ideologiji preteklosti filmska kultura strahovito oklepala misli V. I. Lenina, ki je zapisal: "*Od vseh umetnosti je za nas najvažnejši film!*" Pomen lastne filmske kulture nova samostojna Slovenija vsekakor priznava in jo zagotavlja, vendar se stroški filmskega oddelka vseeno dvigujejo: zrcalijo stanje, ki se pojavlja v zmanjšani filmski proizvodnji Slovenije, posledice pa najdemo v zastareli filmski tehniki šole. Obljubljajo nam gradnjo novega filmskega centra, ki bo imel tudi ateljejske prostore, studio in laboratorij za potrebe študija slovenske filmske in televizijske režije ter nabavo prepotrebne in bolj sodobne video tehnike. Počakajmo.

Poglejmo si problematiko in proizvodne kombinacije naših študijskih obveznosti. Dokumentarne filme smo do leta 1987 producirali sami, od leta 1987 naprej pa je produkcijo prevzelo Uredništvo dokumentarnega programa televizije Slovenije (do leta 1990 so se dokumentarni filmi na televiziji tudi montirali). Televizija Slovenija je v zadnjih letih – najbrž neprevidno – skrčila število filmskih montažerjev, zato zdaj dokumentarce montiramo v okviru lastnih montažnih prostorov; iz tega izhaja vrsta nevšečnosti, ki vplivajo tudi na naše delo. Televizija vse več oddaj proizvaja z video tehniko, ki je sicer cenejša, vendar pa zelo neobstoja; ta odločitev je torej vprašljiva in odpira vprašanje odločitev vodilnega kadra. Oprostite mojim zaključkom: "*Est modus in rebus!*" Igrane filme, ki so obveznost višjih letnikov, smo producirali sami – z redno dotacijo Ministrstva za šolstvo, laboratorijskimi uslugami televizije Slovenija in s popusti pri uslugah, ki jih je nudila Viba; slednji so izginili z osamosvojitvijo in s stečajem Vibe. Na začetku smo se uspeli pogoditi s televizijo, da so krili eksterne stroške naših projektov, vendar nam z vsakim filmom krčijo pomoč: sem sodijo predvsem stroški filmskih ekip, prevozov in zunanjih stroškov produkcij.

V letu 1992 smo dobili izdatno pomoč Ministrstva za kulturo, ki jo zadnji dve leti pridobimo po vsakoletni borbi. Odkar imamo Sklad za kinematografijo, ta prevzema obveznosti Ministrstva za kulturo in nas za zdaj pravzaprav financira. Najem rekvizitov in prostorov, ki so nam služili kot začasni brezplačni ineks, je zdaj ustavljen. Prisiljeni smo plačevati snemalna mesta po ceni posameznih lokacij, ki jo določa trg. Film AGRFT skušajo predvideti manj stroškov in uveljaviti več samostojne misli. V tem primeru se lahko ocenjujejo kot rezultat precizne in potrebne filmske misli srednjeevropskega naroda, ki priznava pomen filmske kulture, se zanjo bori in jo razširja.

Problemi oddelka

Oddelk ima neprimerne prostore, ki so jih načrtovali vrsto let. Zdaj Ministrstvo obljublja nove prostore, ki naj bi bili čez nekaj let na razpolago v kompleksu Metelkova. Za izvedbo študijskih snemanj, televizijskih vaj in nekaterih etid imamo na razpolago filmsko predavalnico, ki pa je premajhna in opozarja, da je za vse sestanke in projekcije – pa tudi za televizijska snemanja – filmski oddelk neustrezno opremljen. Ugled naše filmske kulture predstavlja zelo okleščeno in skromno. Poseben problem predstavljajo snemanja diplomskih filmov, ki jih študentje na šoli ne morejo izpeljati: šola za to nima potrebnih sredstev in jih v ta namen ne sme pridobiti. Včasih smo te filme producirali sami. Oddelk še vedno prosi za število predvidenih nalog vseh vpisanih, vendar jih zaradi različnih vzrokov navadno posnamemo manj kot je predvideno. Vseeno lahko opazimo, da se želje študentov stopnjujejo, kar se odraža v finančni konstrukciji projektov. Dolžina posameznih filmov se povečuje in načelnega dogovora o največ petnajstminutnem filmu ne upoštevamo dovolj. Študentje vidijo v dolžini filma tiste prepotrebne odlike, ki zagotavljajo prodoren odmev projekta.

Novi produkcijski pogoji filmskih šol

Posledica teh naraščajočih želja odseva možnosti, ki se v skoraj vseh filmskih šolah sveta kažejo v razkošnejših projektih. V njih lahko opazimo ugled filmske kulture: mnoge države sveta se pojavljajo s povsem novimi metodami učenja. Vse večjo vlogo odigravajo računalniški pripomočki, celo laserske plošče; vse to so sijajne možnosti, ki pa jim z našo zastarelo tehniko komaj sledimo. Narod, ki nima lastne video in filmske kulture, je dandanes "mrtev narod"; tako bi lahko parafrazirali ugotovitev moža s slovenskega bankovca, umetnika Riharda Jakopiča. Situacija filmske kulture pa je v naših medijih boljša kot kdajkoli. To je paradoks, ki nasprotuje prejšnjim ugotovitvam. Imamo zelo odmevno televizijsko oddajo "Povečava", ki nam je že leta v ponos, filmska revija "Ekran" pa promovira kritično misel teorije o filmu (le malo držav na svetu pozna publikacijo s tako tradicijo). Informacije, ki nas seznanjajo s situacijo sodobnega filma, lahko najdemo predvsem v tiskani besedi. Izbor distribucijskih filmov pa je obupen: tu smo še vedno le daljni odsev ameriške produkcije, ki se ji brez potrebe priklanjamo. To bi lahko primerjali z "Oskarji" letošnjega leta. V času, ko na naših ekranih gledamo filme Sauteta, Taverniera, Wendersa in Herzoga, je videti nemogoče, da medlimo pred filmom Mela Gibsona, ki je le kombinacija komercialnih spogledovanj med producenti in publiko; to nikakor ne more biti pomemben film. Na tem mestu bi morala generacija naših študentov krepko in glasno nastopiti. V takšnem uporu proti pogrošnosti naših distributerjev vidim revolt, ki bi moral sprožiti spremembo kinematografske politike. Nikar se ne motimo! Lahko se oklenemo misli Majakovskega, ki je že pred petdesetimi leti zatrjeval, da je treba za prepoznavanje in podporo pomembnih umetniških del voditi ustrezno politiko javnega mnenja. Prav nič ni povsem avtomatično! Enostavno povedano: populistični okus je vedno tisti, ki caplja za dragocenim, vzgojnim, osvobajujočim. Domača filmska teoretična misel, ki se oklepa najboljšega v preteklosti, nas opozarja na odlike filmske poetike, ki jih slutimo v njeni prihodnosti. Tu vidim tudi najdragocenejšo vlogo in pomen obstoja našega filmskega oddelka ter njegove filmske produkcije.

Uspehi produkcij našega filmskega oddelka, nagrade v Angersu, Toursu, Karlovych Varech, Celovcu, več priznanj v Münchnu ter mnoga Prešernova odličja Univerze in matične fakultete v Ljubljani... – vse to uvršča naš oddelk med tiste, ki najsijajnejše promovirajo svojo matično AGRFT. •

deset slovencev za jutri

nebojša pajkić

Nedavna številka Ekрана, v kateri je smetana slovenskih kritikov in/ali filmarjev ponudila svoj izbor desetih najboljših filmov stoletne filmske zgodovine, je vsebovala še nekolikanj diskreten appendiks – izpostavila je le en sam "domač", slovenski film. Ta nenavadna diskretnost, skromnost ali celo plašnost pred oblikovanjem seznama desetih najboljših filmov nacionalne kinematografije me je neizogibno vzpodbudila (skoraj sprovcirala) k temu, da poskušam predlagati svoj seznam desetih najboljših slovenskih filmov, ki bo seveda temeljil na mojem ne ravno povsem izčrpnem poznavanju te podalpske kinematografije.

Komaj sem pričel nizati naslove slovenskih filmov, ki so se najgloblje vrezali v mojo filmofilsko podzavest, že sem se soočil s problemom, ki je – poleg vse skromnosti – morebiti vendarle tudi vplival na odločitev uredništva Ekрана, da je ostalo zgolj pri navajanju enega samega naslova. Če bi namreč obšel načelo "en avtor – en film", ki se pogosto, a ne vedno, uporablja pri sestavljanju takšnih seznamov, tedaj bi se kaj lahko zgodilo, da bi moral kar šest od desetih prispevkov k slovenskemu filmskemu rokopisu pripisati dvojici avtorjev, ki nista Slovenca – Čapu in Pavloviću. Njuna opusa sta navsezadnje veliko širša od slovenskih produkcijskih meja. Če bi potemtakem njunim filmom **Vesna**, **Ne čakaj na maj**, **Srečala se bova nocoj** ter **Rdeče klasje**, **Let mrtve ptice** in **Na svidenje v naslednji vojni** dodal še moj najbolj priljubljeni pred-adolescentski film **Kala** (kot fantič sem ga gledal sedemkrat), v čigar režijskem tandemu Golik-Hieng je s filmskega gledišča prvi zagotovo bolj kompetenten – tedaj bi se sam (ali pa kdorkoli drug s podobnimi preferencami) zlahka znašel v nevarnosti, da seznam ogrozim s premočnim favoriziranjem vpliva priseljencev na kinematografijo, ki ima vendarle povsem realno pravico, da sama formulira lastno nacionalno identiteto. Kritik nekolikanj drugačnega okusa, ki bi bil bolj odprt za estetik scenaristično-režijskega para Vučičević-Godina, bi se soočil še z nadaljnjo stopnjo "imigrantizacije" slovenskega filma.

Če k temu dodam še dejstvo, da je film **Beli ljudje** slovenskega avtorja Naška Križnarja – med filmi, nastalimi izven okvirov tedanje jugoslovanske komercialne kinematografije, zagotovo eden tistih, ki mi je še posebej pri srcu – nastal izven Slovenije (Novi Sad), tedaj smo soočeni še z enim vidikom problema, ki dodatno zapleta realizacijo sicer povsem spontane odločitve o sestavljanju seznama desetih najboljših (ali najpomembnejših, ni važno) slovenskih filmov. Še pomaleme zmeden od komplikacij, v katere sem se zapletel, vseeno ostajam pristaš teorije (natančneje, politike) avtorjev, in si ne pustim vzeti priljubljene zabave – namreč ustvarjanja najrazličnejših filmskih tabel. Zato se odločam, da slovenskemu bralcu ponudim dva seznama. V prvem svoj lastni okus postavljam nad nacionalni-etatični kontekst, v drugem pa to nacionalno-etatično načelo upoštevam. Neugledna pripona "etatični" je tu le zato, da opozori na primer Naška Križnarja.

Na prvem seznamu zaradi omenjenega kopičenja emigrantske kvalitete-kvantitete upoštevam običajen model "en avtor – en film", na drugem pa dajem duška svojemu subjektivnemu odnosu do posameznih avtorskih poetik.

Naj pripomnim, da dveh filmov, s katerima sem kot (ko)scenarist tudi sam prispeval k slovenskemu filmskemu sejmu, **Remington** in **Do konca in naprej**, iz razumljivih razlogov nisem upošteval pri sestavljanju top-ten seznamov.



Sončni krik
Boštjan Hladnik

seznam B

- 1 **Odmev in odziv** (Vinko Rozman, 1965)
- 2 **Nočni izlet** (Mirko Grobler, 1961)
- 3 **Sončni krik** (Boštjan Hladnik, 1968)
- 4 **Usodni telefon** (Damjan Kozole, 1987)
- 5 **Krizno obdobje** (Franci Slak, 1981)
- 6 **Srečala se bova nocoj** (František Čap, 1962)
- 7 **Na svidenje v naslednji vojni** (Živojin Pavlović, 1980)
- 8 **Beli ljudje** (Naško Križnar, 1970)
- 9 **Po isti poti se ne vračaj** (Jože Babič, 1965)
- 10 **Kala** (Andrej Hieng, Krešo Golik, 1958)

seznam B

- 1 **Odmev in odziv**
- 2 **Nočni izlet**
- 3 **Sončni krik**
- 4 **Usodni telefon**
- 5 **Krizno obdobje**
- 6 **Po isti poti se ne vračaj**
- 7 **Srečno, Kekec!** (Jože Gale, 1963)
- 8 **Eva** (Franci Slak, 1983)
- 9 **Akcija** (Jane Kavčič, 1960)
- 10 **Ti loviš!** (France Kosmač, 1961)

Čutim se dolžnega pripomniti, da bi se na drugi lestvici zlahka znašli še nekateri filmi. Denimo, Klopčičev **Oksigen**, ki nenavadno imponira s svojo pripravljenostjo, da se brez sleherne distance odzove na aktualne ideološke trende s stilizacijsko odprtostjo, katere radikalnost očara z dražljivim preigravanjem meje kiča. Tu je še Štiglicjeva etno-melodrama **Praznovanje pomladi**, ki v svojih najboljših trenutkih priključuje metafizični misterij pred-westerna; pa Boštjan Hladnik z **Maškarado**, **Peščenim gradom** in **Plesom v dežju**.

Sam sem se vseeno odločil za Kosmačev film **Ti loviš!**, ker sem kot deček v njem občutil tisto vrsto imaginacije, ki razburja pristno deško plašno nagnjenje k pustolovščini, kakršno doživljamo, ko se potapljam v klasična dela predadolescentske literature ali soočamo z zgodnjimi, žanrsko izčiščenimi hollywoodskimi proizvodi serije B (westerni, grozljivke, znanstvena fantastika), katerih ironična distanca ostaja nedojemljiva otročji senzibilnosti. Razlogi za Galetov film **Srečno, Kekec!** so podobni, pridružuje pa se jim še Galetovo (podobno kot Čapovo) serijsko pojmovanje filma, brez katerega ni mogoče razumeti perspektive prihajajočega kompjuteriziranega pojma kinematografa. Tu je še Kavčičeva **Akcija**, saj gre za prvi film, pri katerem sem kot mlad gledalec začutil globoko avtorsko distanco do partizanske demagogije, presenetljivo pogumno, zapovrh pa intonirano še s fascinantno depresivno retušo.

Na koncu je tu še Slak s svojim drugim filmom, saj **Eva** (skupaj s **Kriznim obdobjem**) demonstrira tisto tako zelo redko sposobnost sodobnih filmskih avtorjev (Syberberg, Schmid, Christopher Petit, zgodnji Wenders, Claude Miller in pozni Corneau so prej izjeme kot pravilo), da literarni navdih transformirajo v ontološko antiliterarnost filmskega prizora, katerega magijo so tako nedojemljivo, neujemljivo in nepojasljivo obvladovali klasiki, kakršna sta bila Dreyer (**Gertrud**) ali Bresson (**Dnevnik vaškega župnika**). Hvala za pozornost. •



Robert De Niro, Joe Pesci

casino

ZDA · 1995 · 178 min

režija Martin Scorsese **producent** Barbara de Fina **scenarij** Nicholas Pileggi, Martin Scorsese po knjigi Nicholasa Pileggija **fotografija** Robert Richardson **montaža** Thelma Schoonmaker **igrajo** Robert De Niro, Sharon Stone, Joe Pesci, James Woods, Don Rickles, Alan King, Kevin Pollak, L. Q. Jones, Dick Smothers, Frank Vincent

Casino je doslej najbolj "scorsesejevski" od vseh filmov Martina Scorseseja; ponuja namreč enigmatično podobo ne samo značilne teme (nekdo od ocenjevalcev je zapisal, da je **Casino** zgodba o dobrih fantih, ki so šli predaleč), temveč tudi vpogled v sam film kot medijsko sredstvo.

Las Vegas je seveda simbol in arhetip zase, ki pa se ne more – in tu Scorsese ne okleva – izogniti primerjavi ali celo paraleli s Hollywoodom. Artificijlnost, bleščavost in krutost obeh prestolnic denarja (in umetnosti) vsiljuje preveč uniforme enakosti, da bi njuno podobnost lahko odpravili z zamahom roke kot režiserjevo ali scenaristovo domisljico. Tretji organizem na ravni institucij pa je seveda mafija kot stalnica Scorsesejevih filmov; in če iščete scenarista, je to spet Nicolas Pileggi, avtor **Dobrih fantov** (*Goodfellas*, 1990), danes že kulturnega Scorsesejevega filma o mafiji.

Središčno trojico **Casina** sestavljata dva moška, legendarni figuri Scorsesejevih filmov, Robert de Niro kot Ace Rothstein in Joe Pesci kot Nicky Santoro, ter ženska, Ginger McKenna, vrhunska prostitutka, v podobi Sharon Stone. Zgodba je v bistvu klasična pripoved o gangsterskem vzponu dveh mladostnih prijateljev. Na njenem skupnem koncu, ob vrtoglavlenu padcu z vrha v nič, ju čaka ženska, profesionalka v svojem poslu, velika manipulatorka, ki bo – tako kot Ace in Nicky – zgrmela z bleščočih višin artificialnega mesta na dno in še nižje, nekam v neartikulirani psihološki pekel urbane džungle.

38 **Casino** je po strukturi bolj grška drama kot gangsterska

zgodba. Martin Scorsese najbrž še v nobenem od svojih filmov ni tako radikalno in neprizanesljivo razgalil bistva skritega mehanizma denarja in moči, ki iz podzemlja upravlja z blešččo površino ameriških metropol. Las Vegas kot "mesto luči, denarja in zabave" je uporabil kot simbolni prostor, kot oder za izvedbo drame o treh povzpeticnikih, njihovi nadutosti, razčlovečenosti in končno – kazni. **Casino** je zgodba o pohlepu, o slepi, razdiralni in morilski strasti za posedovanjem, ki kliče po dramatičnem, katarzičnem koncu. Čeprav neposredno ne moralizira, je Scorsesejev film jasen v svojem zadnjem sporočilu: vsaka nadutost prikljiče kazen, vsak zločin nov zločin in vsako pretepeno in zagrebano truplo novega mrliča. Ko je krog sklenjen, se vse lahko prične znova. Katarze ni, vlogo grškega zbora – komentatorja – mora prevzeti vsak gledalec sam zase. Narativno strukturo klasične drame podpre Scorsese s prepoznavnim vizualnim slogom. Čitljivost njegove filmske govorice vedno znova preseneča in osuplja s svojo močjo. Ob vsej zdaj že običajni transparentnosti uporabljenih sredstev – gre za tipično scorsesejevsko postmoderno montažo citatov, žanrov in matric – ima **Casino** povsem svojstveno vizualno podobo. Alegoričnost Las Vegasa kot simbola vladavine denarja in zla ter njegovih protagonistov zaznamujejo scena, kostumi, osvetljava (vse troje v spet simbolni barvni lestvici), montaža in ne nazadnje – glasba. In tu je spet akcent, ki mu ne moremo ubežati. Popevke iz sedemdesetih oživljajo čas dogodkov, v trenutkih dramatičnih preobratov pa slišimo Bacha, Pasijon po Mateju, veličastno in dramatično glasbo, ki edina lahko simbolno prikaže veličino tega artificialnega sveta, dramatičnost človeških usod in grozljivo razčlovečenost njegovega konca. Zadnji paradoks tega filma leži v njegovi narativni strukturi. Martin Scorsese nam pove vse, skoraj preveč o tej kovnici denarja, kljub temu pa ob dejstvu, da velja

za moralnega, ali celo katoliškega ocenjevalca sveta, nikoli ne servira ali celo vsiljuje dokončne etične sodbe. Skrivnost tega paradoksa leži v – spet značilno za Scorseseja – načinu, kako kaj izvemo. Glavna pripovedovalca sta prvoosebna, torej Ace in Nicky, od katerih izvemo suhoparne podatke o mehanizmu v zakulisju, nema pa je Ginger, njuna moralna protiutež, ki bi z žensko senzibilnostjo, z drugačnim pogledom na svet, morda podala še dodatno dimenzijo zgodbe. Toda Ginger ni usojeno govoriti drugače kot z lepim telesom, s katerim se bo povzpela na vrh kot Acova igračka, potem pa strmoglavila kot zapita, zafrustrirana in prazna človeška lupina. Ace in Nicky govorita – zase in za svoj svet – pa vendar nista niti korak bliže tisti človečnosti, ki si jo Ginger – brez instrumenta govornice – ves čas brezupno želi. Vsi trije so žrtve iste religije, slepe vere v denar v vlogi instrumenta sreče. Izguba iluzij je zato toliko bolj dramatična, in Ace Rothstein, ta igralniški Mefisto, v zadnjih sekvencah filma ni brez pomena oblečen v – rdeče, kar je seveda barva pekla.

Toda kljub temu je tudi Ace samo delček skupne verige v orjaškem mehanizmu, ki ga v igralnici nadzorujejo elektronske kamere. Ta elektronska očesa lahko razumemo kot kamero ali pa pogled gledalca. Eden od obeh, Nicky, nam na začetku filma v *offu* pove, da "nihče ne ve vseh podrobnosti", toda še pred koncem se nam zazdi, da vemo vse. Tudi to, kakšen bo konec. Ko pa se zgodi, kljub predvidljivosti učinkuje. Transparentnost, predvidljivost, berljivost, prepoznavnost, dramatičnost in šokantnost sestavljajo šarmantno govorico filmske poetike Martina Scorseseja. **Casino** brez dvoma predstavlja enega od vrhov njegovega ustvarjanja.

Živa Emeršič - Mali



Julie Delpy, Eric Stoltz

zoe do groba

Killing Zoe

ZDA 1994

režija Roger Avary **scenarij** Roger Avary **fotografija** Tom Richmond **montaža** Kathryn Himoff **igrajo** Eric Stoltz, Jean-Hugues Anglade, Julie Delpy, Tai Thai, Bruce Ramsey, Kario Salem, Gary Kemp, Salvator Xuereb, Cecilia Park

Ko mi je pred dvema leti Tom Di Cillo – eno najbistrejših imen novega off-hollywoodskega filma – povedal, da bodo Tarantini filmi na novo generacijo (ameriških) filmarjev bolj kot blagodejno vplivali negativno, sem mu le težka prikimal. Sedaj se strinjam. Takole je možakar v dokumentarcu **At Sundance** (1995) razložil vpliv Quentin-žarkov na rast mladih marjetic: "Saj ni problem v njegovih filmih, več kot toliko jih ne more posneti; kar me skrbi, je to, da v tem trenutku v svojih sobah ždi kakšnih dvajset tisoč mulcev, ki hočejo napisati – in

sfurati svoj scenarij. Takole nekako jih gre verjetno večina; prvi prizor: tip zasadi drugemu nož v vrat, kri šprica na vse strani.

'Dobro je, stvar stoji, gremo dalje', si pravi mladi scenarist.

Drugi prizor: isti tip sedaj sedi v restavraciji, nož ima še vedno zasajen v vrat in kri še vedno šprica, 'tudi tole štima, prima, gremo naprej'..." Ne boste verjeli, večina teh scenarijev, katerim se je uspelo sfurati, je dejansko videti taka – denimo **The**

Doom Generation Gregga Arakija (1994), človeka, ki je pred tem snemal cmerave "homoseksualne filma Gregga Arakija", kot je dobesedno stalo v najavnih špicah. Sedaj tip misli, da bo z nekaj odžaganimi govorečimi glavami navdušil občinstvo, ki je bolj izvirne štose videvalo že pred deset in več leti v povsem nepretencioznih, tretjerazrednih hororjih. Ali pa, da se s prvencem **Zoe do groba** nariše nek Roger Avary, bojda Tarantinov kolega, ki se za nameček še hvali, da mu je pisal enovrstičnice in celo sodeloval pri scenarijih. Drži, Roger Avary je res Tarantinov kolega, tudi pri scenarijih je sodeloval in celo nekateri Tarantinu pripisani dialogi so njegova ideja; hvaliti se s tem pa je tako, kot bi si Victor Fleming pripisoval **V vrtincu**, čeprav je bil šele četrti režiser na Selznickovem aktivnem spisku, ali pa Roderick Jaynes, montažer vseh filmov bratov Coen, ki mu po prvi montaži film vedno in brez izjeme premontirajo drugi, Jaynes pa vedno ostaja v špici, ker tako pač velevajo sindikalna pravila. Glede na kvaliteto njegovega prvenca se zdi, da je bil tudi Avary v Tarantinovih špicah bolj zaradi sindikalnih reglcev kot zaradi konkretnega avtorskega deleža, česar pa ne moremo – obratno – trditi za Tarantinov producerski *credit* v **Zoe do groba**. Zakaj je Tarantino v njegovi špici? Zato, da bo ati nesposobnemu sinku pridelal nekaj tisoč gledalcev. Stavim, da Quentin pri nastanku filma ni niti s prstom minil; sicer pa, ali ste v katerem koli reklamnem oglasu zasledili, da bi **Zoe do groba** reklamirali kot film Rogerja Avaryja? Ne samo, da običaj pravi "Q.T. predstavlja", mastru nekateri dodeljujejo celo režijo filma. Skratka, Avary je v najboljšem primeru Tarantinov čistilec čevljev, njegov film pa odmrli fetus že tako zlizanega jezika nasilja, ki ga Tarantinov slog niti ni skušal uvajati.

Avary ni le nesposoben, temveč tudi zamuja. Nastavi si uro, partner! Če greš danes snemati roparski thriller oziroma "ponesrečeni rop" (meni še vedno najvznemirljivejši žanr), potem moraš biti prekleto inovativen. Sedemdeseta so daleč in večino stvari smo že videli: kako se ga roparji zafiksajo, kako podrejo prvo cipo, se ga še enkrat zafiksajo, butnejo v banko, zamočijo, pri tem postrelijo pol osebja – kri, jasno, šprica na vse strani (naturalizem pač, treba je razumeti). Že videno. Še ropi v Kaurismäkijevih filmih (**Ariel, I Hired a Contract Killer**) so bolj vznemirljivi. *Sorry*, Roger. AIDS pa lahko zadržiš zase, ne pumpaj s tem patetičnim sranjem občinstva. Tudi porno zvezde, ki jih skriješ pod dodatno ime, Ron Jeremy-Hyatt. Samo ocazul te je za nekaj dolarjev. Ne dvigne se mu več; nič čudnega, saj je bi aktiven že v začetku sedemdesetih (spet sedemdeseta, še pornografija te šiba), ko je porno statista za svoje filme novačil Norman Jewison. Moj nasvet: drži se sindikata, boš še s kom lahko stopil po oskarja.

Simon Poppek



zadnji sprehod

Dead Man Walking

ZDA 1995

režija Tim Robbins **scenarij** Tim Robbins, po istoimenskem romanu sestre Helen Prejean
fotografija Roger A. Deakins **glasba** David Robbins **montaža** Lisa Zeno Chungin **igrajo**
 Susan Sarandon, Sean Penn, Robert Prosky, Raymond J. Barry, R. Lee Ermye, Celia Weston, Lois
 Smith, Scott Wilson, Roberta Maxwell

Smrtno resna, nadvse depresivna, ubijajoče brezizhodna pripoved o zaporniku, ki zaradi dvojnega umora čaka na eksekucijo, in nuni, ki mu do zadnjega stoji ob strani, bi se lahko kaj hitro sprevrgla v patetično obsodbo smrtne kazni ali pa v moraliziranje o zločinu zoper življenje in pravičnem povračilu. A Tim Robbins se ni niti za hip pustil zmešti – posnel je film brez patosa, sentimentalnosti in moraliziranja, brez velikih apelov in ostrih obtožb, vendar poln neprizanesljivih dejstev, čisto človeških dvomov in prepričljivih emocij.

V navidez linearni zgodbi **Zadnjega sprehoda** je mogoče razbrati vsaj tri momente, ki vsak zase bistveno spremenijo optiko pripovedi. Prvič, ko se sestra Helen (Susan Sarandon) po dopisovanju tudi v živo sreča z Matthewom Ponceletom (Sean Penn) in jo ta skuša prepričati, da ni neposredno kriv zločina, saj naj bi dvojni umor, zaradi katerega je obsojen na smrt, v resnici zagrešil njegov pajdaš. Drugič, ko Helen dojame, da je Matthew dejansko kriv, a se vseeno odloči boriti se za njegovo pomilostitev, obenem pa se mora soočiti s starši obeh mladih žrtev, njihovo bolečino, zagrenjenostjo, sovraštvom in maščevalnostjo. In tretjič, ko je pomilostitev zavrnjena in Matthewova usoda zapečaten, Helen pa prevzame vlogo obsojenčeve duhovne svetovalke oziroma dušne pastirice. Kljub temu, da je Helen katoliška nuna in da lahko reši le še Matthewovo dušo, pa film neposredno ne načinja religioznih vprašanj, s čimer se sklada že Helenina zunanja podoba, saj nastopa v civilnih oblačilih, še bolj pa njen odgovor na vprašanje, zakaj se ji sploh zdi vredno ukvarjati s tako brezupnim primerom: ker človekove osebnosti ni mogoče preprosto zreducirati na njegovo najslabše dejanje, se pravi, ker človek nikoli ni samo morilec ali ropar, ampak je zmeraj – tudi v primeru najprimitivnejšega in najbolj okorelega zločinca – še nekaj več, nekaj, kar v značilnem humanističnem

diskurzu nastopa kot kompleksen fenomen, poln nasprotij, nedoumljivih nagibov, racionalnih odločitev in vsaj navidez povsem nerazumnih dejanj, če njegove zapletene emocionalnosti niti ne omenjamo.

Takšna naj bi bila navsezadnje tudi njegova razmerja s svetom. Posebna odlika Robbinsovega filma pa je nemara v tem, da iz meglene "kompleksnosti" izostri jasna nasprotja, saj nam hkrati prikaže morilca in njegov človeški obraz, njegovo grozljivo dejanje in njegovo osebno stisko spričo neizbežne smrtne kazni, ne da bi ga pri tem skušal demonizirati ali zagovarjati. Preprosto hoče pokazati, kako in v kakšnem kontekstu je morilec "več in drugo" od svojega dejanja ter kako in v kakšnem kontekstu je ravno zato zares odgovoren za zločin, ki ga je storil. Matthew gotovo ni simpatična figura, vendar pa še zdaleč ni odvrtna beštija. Po drugi strani tudi Helenin odnos do njega ne razodeva kakšne izrazite osebne naklonjenosti, prej bi lahko govorili o razumevanju za človeka, ki se je znašel v dvojni stiski: ker je zagrešil zločin in to končno tudi dojema, a nemara še bolj, ker bo svoje dejanje plačal z življenjem in se zaveda, da zanj ni več rešitve.

Gotovo ni naključje, da se ob srečanju z družino, še posebej z materjo, najbolj izrazito pokaže druga, lahko bi rekli "blago človeška" plat obsojenega morilca, čeprav je treba poudariti, da se film celo v teh kočljivih prizorih dosledno izogne cenenim učinkom, s kakršnimi nam zna sicer Hollywood postreči v vsaki situaciji. A pomembnejše je to, da se na ta način – kajpada po ovinku, tako rekoč skozi stranska vrata in prikrito, a zato toliko bolj neizogibno – vračamo v območje krščanske ideologije, ki se ji je film dozvedno odrekal, ne da bi ji mogel zares uiti. Omenjena človekova kompleksnost je namreč očitno takšne narave, da jo lahko v celoti zapopade in obvlada edinole vsemogočni božji um, ki jo je konec koncev tudi zaplodil. In naj Helen deluje še tako posvetno, naj bo njen besednjak še tako očiščen ritualne navlake, je njeno zadevno poslanstvo vendarle povsem razvidno, zakaj obtoženčevu priznanje krivde je obenem akt spoznanja, razsvetlitve in pomiritve. Prav njegovo srečanje z družino, ki pred "spreobrnitvijo" brzkone sploh ne bi bilo mogoče, to najbolje potrjuje. Toda bog je vsemogočen predvsem zato, ker obvladuje brezčasno duhovno kraljestvo; banalnosti fizičnega sveta z nasiljem, umori in eksekucijami vred sodijo v sfero minljivega, s katero se mu praviloma ne zdi vredno ukvarjati. V nasprotju z njim je film vsemogočen prav v tej zavrženi sferi – in **Zadnji sprehod** to dovolj prepričljivo dokazuje z izvrstno izpeljano sceno usmrtnice. Hladna, klinično natančna (računalniško vodena) eksekucija z injekcijo, posneta brez nepotrebne zunanega dramatisiranja, izbruhov groze in obupa, pomeni zgolj dokončno potrditev popolne brezizhodnosti, vendar ne more izzvati ne zgražanja in ne pomilovanja, zakaj v konfrontaciji z retrospektivnimi prizori brutalnega dvojnega umora so takšne reakcije kratko malo nemogoče. **Zadnji sprehod** je kajpak film izjemnih igralskih dosežkov Susan Sarandon in Seana Penna, še veliko pomembnejši pa je delež scenarista in režiserja Tima Robbinsa, ki jima je dal smisel in pravo težo.

Bojan Kavčič

Susan Sarandon, Sean Penn

naklepni umor

Ubistvo sa predumišljajem

Srbija 1995

režija Gorčin Stojanović **producent** Ljubiša Samardžić - Cinema Design **scenarij** Slobodan Selenić **igranci** Branka Katić, Nebojša Glogovac, Ana Sofrenović, Dragan Mićanović, Sergej Trifunović, Rade Marković, Radoslav Rale Milenković, Svetozar Cvetković, Ljubiša Samardžić, Danilo Bata Stojković

Naklepni umor je prvenec mladega srbskega režiserja Gorčina Stojanovića, ki je sicer leta 1990 diplomiral gledališko režijo na Fakulteti za dramske umetnosti v Beogradu. Scenarij je nastal po literarni predlogi Slobodana Selenića, ki mu je film tudi posvečen.

Začetek filma je klasični melodramski zaplet: on in ona se srečata. Ona je Bulika, študentka in fotoreporterka, on je Bogdan, srbski vojak, ki je na okrevanju v Beogradu. Bulika Bogdana odpelje domov, saj se je po odpustitvi iz bolnice znašel na cesti. Njunjo srečanje je vpeto v čas junijskih študentskih protivojnih demonstracij iz leta 1992. Glavna junaka pripadata različnim svetovom: Bulika izhaja iz stare beograjske meščanske družine, Bogdan pa je kmečki sin iz Moslavine. Zaradi njenih korenin in mestnega okolja je Bulikin odnos do vojne ciničen, medtem ko je Bogdanov nabit s čustvi in občutkom dolžnosti. Drugačen odnos do zunanjih dogodkov je tudi sestavni del njunega intimnega odnosa, saj ga ne morejo zabrisati niti močne sile privlačnosti in pripadnosti. Bulika in Nenad v svojem odnosu do sveta vseskozi ostajata na različnih bregovih. Bulika predstavlja življenski pol, gon za ljubeznijo in življenjem, ki se ji vsako ukvarjanje s smrtjo, pa čeprav v imenu domovine, zdi nesprejemljivo. Nenad svoje patriarhalne vloge ne more zapustiti, kar v enem izmed najmočnejših prizorov, ki napovedujejo njun dokončni razhod, tudi prizna. To je eden izmed "študijskih" prizorov melodrame, kjer glasba in slika ustvarita izbruh emocij na platnu.

Če izpustimo konkreten zgodovinski okvir, je osnovni melodramski zaplet priljubljena matrica sodobnega, predvsem francoskega filma, ki nam je v zadnjih letih ponudil številne

različice tragičnih ljubezenskih zvez, nekašne "Wertherjanske" filmske verzije: Beneixova **Betty Blue** (1986), Caraxova **Nečista kri** (*Mauvais Sang*, 1987), končno pa tudi slovenska **Carmen** Metoda Pevca. Poleg ljubezenskih srečanj z nesrečnim izidom pa je vsem tem filmom skupno tudi literarno snovanje njihovih junakov, ki svojo inspiracijo iščejo v lastnih ljubezenskih doživetjih. V vseh filmih so to moški, medtem ko so ženske njihove muze. Tudi v **Naklepnem umoru** lahko sledimo literarnemu snovanju junaka, v tem primeru je to Bulika, ki piše knjigo o svoji babici Jeleni. Nenad ni njena "muza", ampak se v zgodbo, ki nastaja in jo lahko spremljamo vzporedno, vpisuje po ključu ponavljanja intimne in "uradne" zgodovine. Ravno v spoju zgodovinskih dogodkov in intimnih odnosov, je **Naklepni umor** presegel "Wertherjanski" sindrom. Zgodba o Bulikini babici Jeleni se dogaja ob koncu druge svetovne vojne v osvobojenem Beogradu, ko Jelena z lepoto in svojo buržujsko "drugačnostjo" omreži Krsmana, kmeta s Kopaonika, ki se je v partizanski vojski povzpел do udbovskega majorja. Pripadnika dveh svetov, ki ju vodijo sile privlačnosti in koristljublja, saj Jelena želi z njegovo pomočjo osvoboditi očima Stavrosa, industrialca, ki ga je zaprla policija. Zgodbi babice Jelene in njene vnukinje se stikata v smrti njunih ljubimcev, v naklepnih umorih različnih ideologij. Krsmana ubije Jelenin preobčutljivi polbrat, ki zelo spominja na Viscontijeve "incestuoze" junake, Nenad pa umre na fronti. Če Jelenino pripadnost meščanskemu svetu določa njena kultiviranost, pa Bulikino pripadnost urbani, moderni in nepatriarhalni kulturi ravno obratno določa njena navidezna nekultiviranost, saj neprestano preklinja in s tem povzroča Nenadovo negotovanje. Tudi preklinjanje je pogojeno s spolnim razlikovanjem, ki iz moških ust zveni normalno in šele iz ženskih ust izkaže vso svojo "bogokletnost". Razen literarnega ustvarjanja je to še en detalj, ki Buliko postavlja za enega izmed najbolj zanimivih ženskih filmskih likov zadnjega časa. Ravno zaradi nje je **Naklepni umor** film, ki negira patriarhalnost in tisto, kar je v njej najbolj razdiralno: obsedenost z vojno. To pa sta tudi dve glavni komponenti srbskega nacionalizma.

Nerina Kocjančič

Branka Katić,
Nebojša Glogovac



divje jagode



Victor Sjöström

matjaž klopčič

Smultronstället

Švedska 1957

režija Ingmar Bergman **produkcija** Svensk Filmindustri **direktor produkcije** Allan Ekelund **scenarij** Ingmar Bergman **fotografija** Gunnar Fischer **glasba** Erik Nordgren **scenografija** Gittan Gustavsson **montaža** Oscar Rosander **igrajo** Victor Sjöström (profesor Izak Borg), Bibi Andersson (Sara), Ingrid Thulin (Marianne), Gunnar Björnstrand (Evald), Folke Sundquist (Anders), Björn Bjelvenstam (Vicor), Naima Wilfstrand (mati Izaka Borga), Julian Kindalgh (Agda), Gunnar Sjöberg (Alman), Gertrud Fridh (žena Izaka Borga), Aeke Fridell (ženin ljubimec), Max von Sydow (Akerman /Gunnel Lindblom).

Film je bil premierno predstavljen 26. decembra 1957.

Kaj je snemanje filma? Za tri minute filma je potrebno vsakodnevno naporno osemurno delo. Med temi osmimi urami je le deset do dvanajst – če imaš srečo – resnično ustvarjalnih minut. Včasih jih ni niti toliko. Takrat se je treba potruditi za novih osem ur in prositi boga, da boš s svojim delom dovolj dober za tistih deset minut. Vse soustvarjalce in vsakogar na snemalnem mestu moraš pridobiti, da deluje uglašeno z drugimi. Samo tedaj lahko ujameš te ustvarjalne minute...

Ingmar Bergman, 1962

Alman: *Odlična operacija, brez bolečin in krvi! Vse smo odstranili!*

Dr. Borg: *Zares...?!*

Alman: *Sijajno opravljena naloga! Lahko bi rekli: popolna operacija!*

Dr. Borg: *Kakšna bo kazen?*

Alman: *Ne vem... Običajna! Samota?!*

Dr. Borg: *Samota?! Nobene milosti?*

Alman: *Nikar ne sprašujte mene! O tem nimam pojma!*

Ingmar Bergman, 1957 (Divje jagode)

O umetniku veliko pove njegovo delo, ki je vedno odraz njegovih misli. Zdi pa se mi nedostojno, da me vključujejo med ljudi, ki razpravljajo o mojem delu ali pa se opravičujejo za svoja mnenja.

Ingmar Bergman, 1965

Za večino ljudi ni moč najti v filmski industriji nobenega nauka. Njena uspešnost je strašno odvisna od nemorale njenih odločitev. O etičnih nazorih umetnika ne moremo razpravljati. Njegovo delo je rezultat komercialnih premislekov, ki jih mora upoštevati. Trgovci ga sprejemajo z nezaupanjem, kajti film se včasih –

po njihovem mnenju – uvršča v sumljivo področje, v področje umetnosti.

Ker nas večina sumljivo opazuje, se moram sam oklepati naukov, ki so za mene zelo pomembni, obenem pa težki in odgovorni za tiste, ki postavljajo njihova pravila. "Podoben sem izgubljenemu Angležu v džungli, ki se brije vse dni in preoblači vsak večer. Ne zato, ker bi se rad prikupil zverem s svojo zunanostjo, ampak zaradi lastnega spoštovanja. Če se temu odpovem, sem izgubljen."

Sam sem kot človek, ki je izgubljen v središču džungle, če se prepusti neredu in če se ne zaveda potrebne delovne discipline. Zato sem si izoblikoval tri pravila svojega katekizma, ki jih upoštevam. Iz njih sestavljam prepričanje, ki me vodi pri mojem delu. Prvo pravilo je videti povsem lahko, predstavlja pa osnovo pomembnega načela: BODI VEDNO ZANIMIV! To seveda pomeni, da ljudje, ki bodo gledali moje filme in mi tako pomagali živeti, pričakujejo od njih vznemirjenje, čustva, veselje, novo stopnjo vitalnosti. Moje delo mora spodbujati podobne odlike. Upoštevanje tega pravila opravičuje moj obstoj.

To pa seveda ne pomeni, da se lahko na poljuben način prodajam. Kadar mi grozi ta nevarnost, se oklenem drugega pravila: VEDNO MORAŠ SLEDITI SVOJEMU UMETNIŠKEMU PREPRIČANJU. Drugo pravilo je pravzaprav dvoumno, saj po eni strani prepoveduje vsake vrste krajo, laž, razkošje, umor in ponarejanja, po drugi strani pa dovoljuje potvarjanja, če jih lahko zagovarjam s stališča umetnosti, celo laži, če so dopadljive. Ubiti smem najboljšega prijatelja, celo samomor je dovoljen, če koristi mojemu filmu. Lahko se prodajam, če se tako približam svojemu končnemu cilju, lahko celo kradem in jemljam kjerkoli, če ne najdem ničesar izvirnega.

Vse to pomeni zasledovati svojo umetniško etiko. Ohraniti z njim ravnotežje je strašno zahtevno. Vsak hip si lahko zlomiš vrat ali pa slišiš čednostne ljudi kako kričijo: "Glejte ga, lopova, tatu, zločinca, prodano dušo, lažnivca! Nič boljšega ne moremo pričakovati od njega!" Nihče ne bo mislil, da so dovoljene vse poti, razen tistih do neuspehov: pokončnost in vrtoglavost sta pomembna spremljevalca naše inspiracije. Nihče ne pomisli, da se veselje ustvarjanja, ki je samo na sebi nekaj lepega, pojavlja vedno z ustvarjalno vročičnostjo, ki je prav tako nujno potrebna. Prepričajte se z vsemi mogočimi exorcizmi ali pa znižajte lasten ponos: zasledovanje lastnega umetniškega nazora se – po dolgih letih poniževanj, navduševanj, zavestnega in grenkega prenašanja krivic – začneja mešati z vašo lastno krvjo. Izkušnja je vedno enaka: ko dosežemo zlitje med lastno vero in ubogljivostjo, preplet vseh želja in dejstev, ki ga imenujemo umetniška zavest. Ne domišljam si, da sem jo že dosegel, poskušam pa vztrajati na poti, ki ji vestno sledim.

Da bi bil lahko prepričljivejši in se ne bi izgubil ob zaprekah, ki me obdajajo, sem zapisal v svoj katekizem še tretje pravilo, ki me blago pomirja z ugotovitvijo: VSAK FILM JE MOJ ZADNJI FILM.

Za mnoge gre za zabavni in banalni paradoks univerzalne nečimrnosti. Meni ne zveni tako. V njej je del naše resničnosti. Švedska filmska produkcija je bila prekinjena za leto dni. Med tem prisilnim brezdodeljem sem doumel, da se zaradi finančnih težav in brez lastne krivde lahko vsak hip, brez najmanjšega opozorila, znajdem na cesti.

Zaradi tega se ne pritožujem, nisem ne preplašen ne zagrenjen. Iz tega dejstva logično sklepam: vsak film je moj zadnji film! Zavedam se, da sem predan filmski umetnosti, s katero se ukvarjam. Kaj se lahko zgodi ali se bo zgodilo, mi je vseeno. To prepričanje me pomirja: v umetniškem smislu ni nobene nevarnosti. Moj finančni položaj je seveda ogrožen, vendar je moj umetniški položaj mnogo pomembnejši. Zaradi tega se tudi oklepam prepričanja: vsak film je moj zadnji film.

To načelo me tudi tolaži. Videl sem že mnoge, ki so žrtvovali filmski umetnosti ogromno in še vztrajajo pri svojem delu, čeprav so polni razočaranj in gnusa. Izčrpani so, utrujeni, brez vsakega navdušenja. Producenti jih zmerjajo, ponižujejo, kritika in občinstvo zaničujeta. Vse zdržijo in ne zapustijo borilne arene. Izmučeni nadaljujejo svoje delo, dokler se ne bodo zgrudili mrtvi ali pa nagrajeni.

Morda me čaka hladen prezir občinstva in me bo paraliziral lasten gnus. Utrujenost in otopelost bosta padli čezme kakor prašna in siva vreča, strah zadušil moja navdušenja, notranja praznina bo zaznamovala moj obraz.

Takrat bom pobral vsa svoja orodja, sam se umaknem. Ne bom zagrenjen, saj se ne bom spraševal, če je bilo moje delo koristno in potrebno *sub specie aeternitatis*.

V srednjem veku so pomembni ljudje spali v krstah, da bi se zavedali dragocenosti vsakega trenutka in ničevosti življenja. Rad bi se izognil tako posebnim in neprijetnim običajem. Pred zunanjo ničevostjo in kapriciozno krutostjo našega poklica se umikam v dragoceno prepričanje, da je vsak moj film lahko tudi moj zadnji...

Ingmar Bergman: Moj nauk, 1962

Vsebina filma

Zaslišimo notranji monolog človeka, ki sedi v pisarni pred nami: "Moje ime je Izak Borg in star sem oseminsedemdeset let. Jutri, v katedrali mesta Lund, bom slavil petdeset let moje zdravniške prakse..." Napisal filma. Njegov glas nadaljuje: "V noči prvega junija sem doživel čuden in nenavaden sen." – Dr. Borg se odkriva v zapuščenih ulicah neznanega mesta, kjer sta cestna in njegova žepna ura brez kazalcev. Preseneti ga ropot mrliške kočije, ki se zaleti ob cestno svetilko. Leseno kolo odleti od voza in se razbije nad krsto, ki zdrsi ob udarcu na pločnik in se odpre. Iz špranje se prikaše roka, ki se oklene dr. Borga: prestrašen zagleda v krsti svoje lastno truplo. V trenutku grozljivega soočanja s samim seboj, mrtvim, se prebudi. Odpravi se na pot v Lund z osebnim avtomobilom. Spremlja ga snaha Marianne, ki je trenutno ločena od njegovega sina Evalda. Potovanje in podobe, ki ga spremljajo, se prepletajo s spomini otroštva dr. Borga. Vse bolj ga zapredajo v podobe "notranjega" potovanja: skozi nešteta okna vstopa preteklost z vprašanji, ki jih sprejema na pol v snu; razrešuje jih, kolikor more. Zaustavi se pred hišo, v kateri je preživel svoja otroška leta. Sprejme ga koticček gozda, v katerem najde divje jagode in svojo tajno zaročenko, sestrično Saro, ki ji dvori njegov brat Sigfrid. Odkriva družinsko slavje v svetlih in razposajenih odenkih praznika konca stoletja. Mlado dekle, dvojnica in istoimenjakinja njegove sestrične ga prebuja iz sanjarij. S prijateljema, Andersom in Victorjem, ga ustavi z avto stopom. Vsi skupaj nadaljujejo vožnjo, ko ju zmoti zakonski par Alman, ki zaradi prepira povzroči avtomobilsko nesrečo. Lastnik bližnje bencinske črpalke prepozna dr. Borga in se mu s svojo nosečo ženo zahvali za mnoge usluge v preteklih letih njegove zdravniške oskrbe. Ustavijo se v bližini morske obale: mladi potniki kosijo in se pripravajo o obstoju boga, dr. Borg se jim pridruži s hvalnico o božji ljubezni. Nato obišče svojo staro mater, ki je hladna, sarkastična in trezna, ko se spominja orumenelih fotografij svojih vnukov, obrabljenih igrač njihovega otroštva in zlate žepne ure, na kateri so kazalci še odpadli. Med nevihto v avtu znova zadrema in sanja: sestrična Alma pokaže na njegov obraz v zrcalu. Reče mu, da je še star in da ima raje njegovega brata. V tem trenutku nastopi zdravnik, povsem podoben Almanu in mu postavlja izpitna vprašanja, ki dr. Borga povsem zmedejo. Situacije negotovosti se nadaljujejo s prizorom prevare njegove zakonske žene. Bolečina te izkušnje s pokojno ženo, ki jo nenadoma vidi pred sabo, se poglobi v priznanju zakonskega neuspeha snahe Marianne, ki ni srečna z njegovim sinom. Med vožnjo pove dr. Borgu, da Evald

ne želi otroka, ki ga pričakuje, saj je bil sam nezaželen otrok zakona, ki se mu je vedno zdel kot pekel. Marianne in tast, ki jo skrbno posluša, se zblížata: snaha profesorja Borga se odloči, da bo rodila otroka, ki ga pričakuje. Trije mladi sopotniki prinesejo rože in čestitke profesorju.

Ko pridejo v Lund, se srečajo s profesorjevo guvernanto Agdo in sinom Evaldom. Na univerzi ga sprejmejo s svečano povorko, ki velja častnemu odličju profesorja Borga in njegovemu dolgoletnemu, dragocenemu delu. Med množico zagleda navdušeno skupino mladih sopotnikov, ki jih je pripeljal s svojim avtom. Zvečer se razneži ob njihovi veseli podoknici in ob nesoglasju z zvesto Agdo: poprosi jo, naj odpusti napakam njegovega drobnjakarskega značaja. Zvečer je že v postelji, ko pokliče k sebi sina Evalda. Poskuša spraviti spor obeh zakoncev, ki odhajata na ples in jima odpusti denarni dolg. Marianne se z nežnostjo poslavlja od srečnega profesorja Borga. Kakor vedno v podobnih trenutkih, ga tudi zdaj prevzemajo spomini njegovega otroštva. Sestrična Sara ga pelje njegovim staršem naproti, ti ga zadovoljni pozdravijo ob morski obali. Globoko ganjen, poln miru in notranjega zadovoljstva, zažari obraz dr. Borga v nasmehu...

Strindberg – "Sanjska igra": Predgovor

Razpoloženje, ki je najdragocenejše nad vsemi, je razpoloženje človeka, ki sanja. Zanj ni skrivnosti, nobenih posledic, ni pomislekov, ne zakonov. Ničesar ne obsoja, ne opravičuje – primerja le razmerja, ki jih pozna. In ker so sanje navadno vezane na bolečine, je vsaka zgodovina prepolna žalosti. Sen, ki nas odrešuje, je istočasno tudi rabelj. V trenutku najsilovitejše bolečine nas osvešča prebujanje in nas vrača v resničnost. To prebujanje, čeprav tudi mučno, je v primerjavi z bolečino sanj pravi užitek...

Nastop filma

Ta film vznemirljive dramaturške in narativne strukture moram uvrstiti v motive, ki jih je film, kasneje kot literatura, odkrival konec petdesetih let. V tem času se je ameriška produkcija začela oklepiti modela, ki še dandanes odlikuje njeno filmsko umetnost, vročično prežeto s poveljevanjem odločujoče vloge zelo mladih junakov, ki sicer razrešujejo vrsto sodobnih vprašanj, odrasle pa še zelo zgodaj potiskajo v enklavo odpisanih in nemočnih "upokojencev", ki ne razmišljajo o bližnjem koncu življenja, ki jih čaka. Tudi psihoanalitiki se izmikajo problematiki postaranih: kot vse živo, so tudi sami zapisani smrti, zato nočejo, da jih na to spominjamo. Čas je za vse kratek, zato si postarani junaki – tako kaže – prizadevajo za terapevtske izkušnje, ki jih lahko še pred končnim mrakom za hip presvetlijo. "Bližina smrti", parafrazirajmo misel dr. Johnsona, "zahteva njihovo zbranost!"

V zadnjih desetletjih smo lahko spremljali tri študije ljudi, ki so na

robu smrti in doživljajo kataklizmične spremembe, tesnobo in nepričakovani impulz duševne rasti. Poleg Tolstojeve knjige *Smrt Ivana Iljiča* imam v mislih še novelo Thomasa Manna *Smrt v Benetkah* in švedski film Ingmarja Bergmana *Divje jagode*. Filmska dramaturgija vstopa s švedskim filmom petdesetih let v poetiko filma, kjer je manipulacija z elementi časa najzanimivejša. "Struktura" je ključen izraz filmske dramaturgije: vanjo so ga zanesli teoretiki ob pojasnjevanju elementov "designa" v arhitekturi. Pojavlja se poleg besede "modul", ki nazorno ovrednoti matematična razmerja kompozicije v prostoru. To je čas, ko svetovne produkcije ostro zavračajo melodrame, ki zaznamujejo filmsko poetiko druge svetovne vojne. Obsojanje te vrste se pojavlja v idejah neorealizma, ki uveljavlja verizem prvih povojnih filmov. Njegovi junaki prihajajo iz vseh mogočih, marginalnih sredin in drobnih življenj. Zavračanje receptov medvojnega, večinoma ameriškega filma, je upor prirejenemu, lažnemu svetu naključij in rešitev, ki sodijo v izmišljeni svet medvojnega problematike produkcij, ki so si zatiskale oči pred resničnim življenjem z rešitvami dramaturgije, ki se – vse do jasnega starta "novega vala" v Franciji šestdesetih let – pojavlja v občasnih novostih, ki kakor izgubljene kaplje osvetlujejo stanje tedanje filmske poetike.

Dva motiva oblikujeta filmsko kulturo petdesetih let: pozorno vrednotenje nacionalnih kinematografij, ki se s koncem vojne uveljavljajo v malo znanih kulturah, po drugi strani pa inovacije filmskega jezika, ki sredi petdesetih let pripeljejo do novih kombinacij filmskih produkcij in novih avtorjev vznemirjene Evrope. Oba (za dramaturgijo nova) izraza, izposojena iz arhitektonsko-likovnega sveta, nas opozarjata, da je merilo posameznika odločujoče in da se senca ekstenzionalizma pojavlja tudi v sedmi umetnosti. Film postaja avtorsko prepredena vizija odnosov med posamezniki in odločitvami, ki oblikujejo njihovo življenjsko pot. Pojavljajo se med vrednotenji, ki jim prisluhnejo nova avtorska imena, tudi francoskega "novega vala", ki v začetku šestdesetih spretno kombinirajo izkušnje samostojnega, v marsičem povsem novega, zrelega vrednotenja filmske poetike in svojih lastnih vizij. Opažamo jih v silovitem nastopu novih cineastov.

To so leta, ko se pojavijo *Divje jagode*: preplet podob sedanosti in preteklosti se odvija v scenah filma, ki se z vrsto inovativnih rešitev dotika švedskih mojstrov in Alfa Sjöberga, morda tudi filma Arne Mattsona in, da, celo – Victorja Sjöströma. Sem sodi predvsem sijajni, najdaljši odlomek – *flash back* – začetka, ko profesorja Borga prevzemajo spomini na otroštvo, v katerega silovito živahnost in sijajno aranžirano mizansceno se vpleta. Orkestracija prizorov, ki zaključujejo uvodni del *Divjih jagod* z virtuoznimi trenutki njegovih spominjanj, se razrešuje v kombinaciji z grozljivimi sanjami ponorele kočije, s presvetljenim in pretresljivim prizorom nemočnega, starega dr. Borga, ki se s krikom prebujata.

Izpeljava omenjenih prizorov je podobna trenutkom Strindbergovih dram, vsekakor pa je v njih najbolj razviden filmski vpliv Alfa Sjöberga. Njegova filma *Samo mati* (*Bara En Mor*, 1948) in pa ekranizacija Strindbergove *Gospodične Julije* (*Froeken Julie*, 1951) opozarjata na uveljavljanje podobnih *flash backov*. Tudi v Juliji se Sjöberg igra s svetlobo, ki odkriva nastopanje oseb Strindbergove drame. Črno-bela, skoraj grafična odlika fotografije nas spominja na uvodni škandalozni prizor, ki začenja mojstrovino Ingmarja Bergmana *Noč klovnov* (*Gysklarnas Afton*, 1953). Kontrastna, izjemno ubrana podoba ponižanja "umetnika" napoveduje dramo direktorja cirkusa, ki jo nato v variacijah izpeljuje. Bergman je režiser izjemne vizuelne kulture, ki nas osuplja tudi v uvodnem prizoru *Divjih jagod*. Odenki svetlobnih rešitev, ki jih prilagaja intenzivnosti sanjskih scen, je Bergman napovedal še s filmom *Poletna igra* (*Sommarlek*, 1951). Spoznavanje usodnih dogodkov



Ingmar Bergman

življenja zaznamuje odraščanje novinarja, ki se približa plesalki tako, da z njo deli njeno preteklo tragično ljubezen, ob se kateri se zblížata. Tako nas približa motivu nujne demistifikacije sreče, ki premošča razliko med romantično vizijo srečnih napovedi življenja in zrelostjo nastopajoče odraslosti junakov zaradi katere se razblinjajo. Mladostne iluzije se težko ohranijo in spreminjajo v kompromise, ki jih sprejemamo kot nujno stopnjo življenja. Obup je osnovno čustvo našega življenja, nas uči Bergman v *Divjih jagodah*. Zdi se mi, da bi moral pojasniti filmski rokopis režiserja v povezavi z njegovimi režijskimi inovacijami, ki nas prevzemajo še danes, štirideset let po nastanku filma. Scenarij filma je predstavljen v vrsti publikacij o Bergmanu. V zaporedju sličic "sanjskih prizorov" je malo povsem novih: Sjöberg nam jih je pokazal nekaj let prej. Kje je vzrok, da film izbiram in predstavljam v seriji filmov Ekрана?

Na eni strani je vznemirljivo kako Bergman film z njegovimi odlikami zavestno navezuje na tradicijo švedske kinematografije, po drugi strani pa nas osuplja z enostavnostjo režijskih rešitev vizije, katero sam napoveduje: "*Hotel sem narediti film, v katerem bi dr. Borg naenkrat stopil skozi odprta vrata v svoje otroštvo, videl pred sabo ponižujoče vedenje svoje pokojne žene, in predstavil nemoč postarane človeka, ki nima pravih ključev za razvozlanje osnovnih vprašanj življenja.*" Drzno niza motive, ki nas vodijo v sanjski svet junaka. Od švedskega poletja in razigrane, presvetljene narave, se umaknemo v varno zavetje preprostega nasmeha in notranjega zadovoljstva. Pred nami pa se odkrivajo razvejane poti otroštva in mladosti, katerih moč in obžalovanje se prepletata v virtuosno izpetih motivih osebnega dvoma in sreče življenja, ki ga sprejemamo z vsemi nespornostmi in nato zapuščamo. Bergman nas uči resnic, ki so vezane na različna starostna obdobja, nas z njimi prevzema in z osupljivo bolečino tudi zapušča. Film dopolnjuje *Sedmi pečat (Det sjunde insetget, 1957)*: v njem sicer ne išče Boga, trudi se prepoznati svoje bistvo, svoje življenje. Zdi se, kot da se bo veliki Victor Sjöström po snemanju filma umaknil v "laterno magico" svojega življenja. Najbrž ni naključje, da je Bergman tako naslovil knjigo svojih spominov.

Švedski film in ime Ingmarja Bergmana zavzemata v slutnjah nastopa nove filmske poetike vidno mesto. V pravzaprav pičli, maloštevilni, zato pa izjemno intenzivni švedski kinematografiji, se uveljavlja z inovativnim razširjanjem filmske poetike avtorjev, ki napovedujejo prihodnost evropskega, pa tudi svetovnega filma. Silovitost njegove vizije in tradicije, na katero se naslanja ves njegov opus, nas prepričujeta o pomenu promocije švedske filmske kulture in produkcije, ki ji botruje tudi smotrno načrtovanje švedskega kulturnega repertoarja.

Veliko odlik filmskega jezika *Divjih jagod* zasledimo še v napovedih švedske kinematografije. Preskoki v času, izpeljava *flash backov*, ki jih kasneje francoski novi val tako sijajno uveljavi kot dramaturške finese; pojavljajo se tudi v mojstrovini *Hirošima, ljubezen moja (Hiroshima, mon amour, 1959)* Alaina Resnaisa – morda najsijajnejšem francoskem filmu vseh časov. Z muzikalično ubranostjo uveljavlja Resnais paralelna razreševanja organizacije filmske montaže, ki je morda še nismo nikdar zasledili v tako inovativni obliki. Napovedujejo jo še švedski filmi petdesetih let s svojimi najpomembnejšimi deli. Zrelost dosežkov, ki opozarjajo v kratkih filmih – nenavadno, a resnično – skupine *free cinema* v Angliji in levo usmerjenih mladih Francozov, dokazuje, da se v teh letih filmska poetika skokovito razvija.



Bibi Andersson, Victor Sjöström

Film, ki opozarja

Film je s svojim širokim spektrom vizuelno dragocena in zvočno dovršena mojstrovina. Naj ponovim: sociološko in produkcijsko pomeni film *Divje jagode* odklon od ključnega interesa filmske umetnosti, še posebej ameriške, ki upošteva pretirano mladostno orientacijo filmov, ki se obračajo na najštevilnejše gledalce, vedno mlajše, vedno bolj nezahtevne. V zadnjih desetletjih določa produkcijo ciljna publika, katere slaboumnost ali pa nezrelost zahtevata premišljeno produkcijsko politiko, ki izenačuje starosti vseh gledalcev v eno samo, odločujočo skupino potencialnih gledalcev filma celega sveta. Njena nezahtevnost, osnovna karakteristika prevladujočega okusa in ponujajoča se manipulacija, omogočata filmski repertoar, ki se vrti na naših platnih. Njegova pičla zrelost in popolnoma nekritičen izbor filmov, ki jih vidimo na naših platnih, odločujoče vplivata tudi na produkcijo. Pogrošna odvisnost od prodaje, na katero največkrat vplivamo z manevri, ki filmu niso ravno v čast, obljublja uveljavitev vesoljnega kriterija sodobnega filmskega repertoarja. V njem vidim grožnjo, na katero nas film ob prvi stoletnici svojega obstoja tudi opozarja. Najdragocenejše uspehe svoje kratke zgodovine filmska kultura danes skoraj zamolči in se izgublja v preračunljivi uporabi zvočnih šokov sodobnega trušča, tako neubranega in glasnega, da moramo ob poslušanju zatiskati ušesa in obzirno molčati. Upoštevanje diktata vesoljnega gledalca, katerega omika stalno pada, v razbijaškem in srhljivo izpeljanem filmu, v novih kriterijih eksplozij, streljanja, umiranja, vesoljnih nesreč in grobosti, v vsem tem vidim nevarnost, ki izmika tla pod nogami tudi tisti, malce zahtevnejši publiko, v kolikor ta sploh še obstaja. V tem je grozeča nemoč umetnosti, ki se pojavlja kot zadnja, sedma, in se lahko prav zaradi tega tudi kaj kmalu izgubi in ugasne. •

Prihodnjič:

Michelangelo Antonioni, *Krik (Il Grido, 1960)*.



Sam Peckinpah

marcel štefanič jr.

sam peckinpah

Divja banda, najboljši western vseh časov

Svet v filmih Sama Peckinpaha je radikalen: dom moških je v grobu, dom žensk pa v bordelu. Vmes so le mali ljudje, filistri, ki jih lahko povsem mirno ignorirate. Danes režiserji filme snemajo tako kompromisarsko, da se zdi, kot da se po koncu snemanja vedno najprej vprašajo, joj, le kaj bodo rekli doma? **Divja banda**, tako brezkompromisen film, da vsi ostali brezkompromisni filmi z gledajo le kot njegove imitacije, je delo človeka, ki si tega vprašanja ni zastavil niti enkrat. **Divja banda** je intrigantna, nepozabna in neubranljiva antologija mitskih prizorov, situacij in slik. Sapo nam vzame ...

- ko l. 1914, na pragu I. svetovne vojne in sredi mehiške revolucije, ob taktih vojaškega marša v malo obmejno mesto Starbuck počasi prijezdi skupina petih mož, divja banda, William Holden, Ernest Borgnine, Warren Oates, Ben Johnson in Jaime Sanchez, preoblečeni v vojake ... ko slika vsakega na določeni točki nenadoma ostro zamrzne ter ga spremeni v obraz s porumenele, starinske, zlizane, nostalgичne, sivkasto črno-bele fotografije, ja, v list iz spominske knjige, uf, v fusnoto zgodovine ... in ko tako že uvodoma nedvoumno spoznamo, da imajo ti fantje, bolj ali manj veterani, vso svojo prihodnost že za sabo, saj ta svet zгледа tako, kot da o njem že obstajajo pesmi, literatura in morda celo filmi ...

- ko medtem otroci na robu mesta dva škorpijona vržejo na hrib agresivnih mravelj ... in to potem hladnokrvno zažgejo ... in ko si rečemo, hej, če že otroci počnejo take reči, kaj bodo potem počeli šele odrasli ...

- ko peterica razjaha, na skrivaj pomiga svojim kompanjonom, raztresenim in infiltriranim po mestecu, in zakoraka proti banki ... ko opazimo, da po strehah v zasedi preživijo strelci na čelu z Robertom Ryanom, bivšim članom divje bande, in njegovim novim, prisilnim delodajalcem, brezobzirnim šefom železnice, Albertom Dekkerjem ... ko proti središču mesta odkoraka moralna policija, prostrana procesija zaskrbljenih, mesijanskih, svetopisemskih, puritanskih, prohibicionističnih državljanov, *South Texas Temperance Union*, oboroženih s transparenti, godbo in pesmijo *Shall We Gather at the River* ... in ko postane jasno, da je na obzoru boj, ne boj, mesarsko klanje, ne mesarsko klanje, pravi navzkrižni pokol, refleks vojnih, vietnamskih pokolov, v katerih je vseeno, kdo je vojak in kdo civilist ...

- ko Holden ponesreči trči ob neko žensko, ki ji vse, kar je nakupila, bučno pade iz rok ... ko jo Holden, *master of ceremony*, potem kavalirsko pospremi čez cesto ... in ko si rečemo, hej, če so že

trki med moškimi in ženskami tako krčeviti, kakšni bodo šele trki med moškimi ...

- ko peterica vkoraka v banko ... ko potegnejo puške in pištole ... ko Holden hladnokrvno izdavi: "Če se premaknejo, jih pobijte" ... ko v kader eksplozivno brizgne napis "directed by SAM PECKINPAH" in zamrzne ... in ko nam kapne, da ima ta fant v jajcih več, kot bomo lahko nesli ...

- ko naposled izbruhne navzkrižni pokol ... ko se civilisti znajdejo med dvema ognjema, ki se ne menita za nekdanjo revolveraško točnost ... ko se tam zgosti cel svet, vključno z ženskami, ki obležijo pod kopiti konj in strelji ... pa strelcem, ki v počasnem gibanju pada s strehe ... pa jezdecem, ki se v počasnem gibanju lomi v izložbo z damskimi oblačili ... pa roparjem, ki pade s konja in spet vstane, medtem ko krogli z leve in desne poskrbita, da njegova smrt zgleda kot breakdance baletna točka ... pa roparjem, ki ga mladenič z voza ustrelji naravnost v obraz ... pa dečkom in deklico, ki se sredi teh dolgih curkov krvi nemo stiskata, kot da je to trenutek, ki ju bo ritualno združil za vse čase ... pa ženskim šalom, ki se Holdenu zavozlja okrog pohabljenega noge, tako da se ga uspe znebiti šele kasneje, uf, ko ga besno brčne ... in ko spoznamo, da je sled ženske neizbrisna ...

- ko sadistični Dekker razburjenim prebivalcem mesta, ki se je spremenilo v pokopališče, osorno pojasni, da je zakon zdaj železnica ... in ko se nam dokončno posveti, da divje bande ne preganja zakon v klasičnem pomenu (šerif, sodišče, pravo ipd.), ampak brezosebni obraz velikih Korporacij in velikega Kapitala ...

- ko divja banda po prebegu v Mehiko ("... to je le nadaljevanje Teksasa", sikne Johnson) v vrečah, v katerih naj bi bil denar, eh, kovanci, zlatniki, najde le sivkaste preluknjane kovinske pločice, ja, tesnila, navadna industrijska tesnila ... ko se jim napol brezzobi *oldtimer*, Edmond O'Brien, nekdanji član divje bande, režeče posmehuje in pri tem cepeta z nogami, oh, kot Walter Huston v *Zakladu Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*, 1948, John Huston) ... ko Holden vizionarsko napove "Začeti bomo morali razmišljati onstran pištol, tistim časom se bliža konec" ... in ko ni več nobene dileme, da ti zdaj lahko od denarja v roki ostane le prazna kovina industrije in da je na svetovni oder stopil Kapital, nefizični, nevidni denar, ki ga ni več mogoče niti zgrabiti niti nositi v žepu, kaj šele oropati ...

- ko Holden spozna, da je bil napol retardirani, napol psihopatski fant, Nori Lee, ki ga je hladnokrvno pustil na straži v železniški banki in s tem brezobzirno žrtvoval ("*I'll hold them here until hell freezes over or you say different Mr. Bishop*"), v resnici O'Brienov vnuk ... in ko nehamo dvomiti, da je divja banda kaj več kot le skupek hladnokrvnih morilcev ...

- ko skuša Holden zajahati konja, a ga noga, ki mu jo je pohabil mož ženske, Aurore, s katero se je hotel nekoč poročiti, izda, tako da se zvrne na tla ... ko potem vendarle zajaha in kljub posmehu monumentalno počasi drsi proč ... in ko postane jasno, da tipa muči bolečina, ki ji ni težko slediti ...

- ko divja banda prijezdi na oni otok zunaj časa, v pastoralno rojstno vas Angela (Sanchez), najmlajšega in najbolj idealističnega člana bande ... ko Angel zve, da mu je očeta ubil Mapache (Emilio Fernandez), samozvani general režimske armade diktatorja Huerte, in si za svojo cipo odpeljal tudi njegovo punco, deviško Tereso ... ko vaški starosta Don José, igra ga Chano Urueta (sicer sloviti mehiški režiser), zaprede "*Oh, vsi sanjamo, da bi bili spet otroci, celo najhujši med nami, najhujši morda najbolj*" ... ko jih vaščani iz vasi mogočno, praznično, sentimentalno pospremijo ob pesmi *La Golondrina* ... in ko nam film povsem direktno namiguje, da je za degradirani proletariat junak že vsakdo, ki ga ne ubija ...

- ko divja banda pristane v mestecu Agua Verde, dobro utrjeni in oboroženi bazi generala Mapacheja ... ko zagledajo avtomobil in mislijo, da vozi na paro ... ko Angel besno ustrelji Tereso, ki leži v Mapachejevem naročju ... ko divja banda Mapacheju razkrije, da goji do ameriške vlade le malo sentimentov ... ko jim Mapache naroči, naj proti plačilu oropajo orožje, ki ga prevažata ameriški vlak ... in ko nima več nobenega smisla skrivati, da je divja banda le skupina kontrakulturnih demonov, ki skušajo v praznem prostoru med tržno-menjalnim Kapitalizmom in socialno Revolucijo ujeti svojo nišo ...

- ko spektakularno oropajo vlak, poln orožja, Pershingovih vojakov in Ryanovih lovcev na glave, med katerimi sta tudi Strother Martin in L. Q. Jones ... ko prebegnejo nazaj v Mehiko in v zrak vržejo leseni most (huh, **Most na reki Kwai**, a ne), po katerem ravno jezdijo lovci na glave ... ko se celotna kompozicija, vključno s konji in jezdecem, bučno in nezadržno v *slow-motionu* zruši v Rio Grande ... in ko ugotovimo, da glede svoje želje ne bodo popustili in da bo njihov vsak korak le poskus dati formo diktatu svoje želje ...

- ko Mapache medtem s svojimi enotami odpotuje v sosednje mestece po imenu Las Trancas, kjer čaka na telegram, ki bi potrdil, da je divji bandi rop vlaka z orožjem uspel ... ko se to mestece spričo frontalnega napada Pancha Ville pogrezne v kaotično bojno cono, iz katere bi bilo treba nujno čimprej oditi ... ko Mapache stoično, neustrašno in monumentalno stoji tam, sredi navzkrižnega ognja, in noče oditi, dokler ne dobi telegrama, ki mu ga prinese in izroči uniformirani deček, njegov veliki občudovalec ... ko se torej izkaže, da je tudi Mapache malce več kot le morilec in bandit ... in ko ne more nihče več zanikati, da je Mapache del iste legende kot divja banda in da legenda ni nekaj, kar skupaj držijo možgani, ampak nekaj, česar se držijo koščki razsutih možganov ...

- ko Angel mehiškim revolucionarjem pomaga do enega zaboja pušk ... ko skuša Mapachejev adjutant Herrera, igra ga Alfonso Arau, divji bandi speljati orožje brez plačila in pri tem v kanjonu odigra točko premetenega, hinavskega, oportunističnega Alfonsa Bedoye iz *Zaklada Sierra Madre* ... ko Holden stoično prižge dinamit, ki bo v zrak vrgel cel tovor, in demonstrira strojnico na tripodu ... in ko postane



Ben Johnson, Warren Oates,
William Holden,
Ernest Borgnine
Divja horda

jasno, da je konec časa revolveraških duelov, eh, da so kolt zamenjala sredstva množičnega uničevanja in huh, da je dokončno napočil čas množic, prostranih množic, interesnih, razrednih, industrijskih, deklariranih, v potenci revolucionarnih množic, ki jih ne bo več mogoče ujeti, fokusirati in zapopasti prek muhe kolta ...

- ko da Mapache prijete Angela ... ko ga potem trpinčijo, mučijo in z avtom vlečejo po tleh ... ko hoče Holden Angela odkupiti ... ko Mapacheju zanj ponudi polovico svojega honorarja (oh, ne pa celega) ... in ko ni več mogoče reči, da se divja banda ni skušala vključiti v tržno-ekonomski sistem, da se ni skušala preleviti v trgovca s človeškim obrazom in vloga posrednika med logiko Kapitala in logiko Revolucije ni spodletela ...

- ko Holden v bordelu nemo, melanholično, nostalgično gleda cipo in njenega otroka, ki ga spominjata na tisto, kar bi lahko imel tudi sam, ja, na družino ... in ko ne more skriti, da ni minil niti dan niti ura, da ni mislil na to ...

- ko si divja banda oprta puške in kolte ... ko Holden reče "Let's go!" ... ko se divja banda ob zvokih vojakega marša spusti skozi mesto proti Mapachejevemu štabu ... ko od Mapacheja zahtevajo, da jim vrne Angela ... ko Mapache Angelu najprej prereže vezi na rokah, potem pa še vrat ... ko Holden potegne kolt in gnevno preluknja Mapacheja, kar takoj za njim storita tudi Borgnine in Oates ... ko tisočglava množica Mapachejevih soldatov panično obtiči, hja, ko začne vsak izmed njih nemočno dvigovati roke, kot da jim ni jasno, da množice ne moreš več ujeti na muho kolta ... in ko je povsem očitno, da je pred nami množica, ki se še ne zaveda svojega potenciala, svoje sile, svoje politične moči ...

- ko je jasno, da bi divja banda po uboju Mapacheja lahko mirno in neovirano odšla ... ko Holden potem s prezirom in gnusom v očeh preluknja še rigidnega nemškega oficirja Mohra, vojnega inštruktorja Mapachejevih enot ... ko padeta še Mapachejev prvi adjutant Zamorra in Mohrov adjutant ... ko se divja banda spopade s tisočglavo množico ... ko bojišče preplavijo dolgi curki krvi, ki packajo bele mehiške

uniforme, padanje trupel v *slow-motionu* in reševanje mitraljeza, ki si ga na tripodu – kot filmsko kamero, napol teološki čudež – orgiastično podajajo Johnson, Oates in Holden ... ko potem drug za drugim popadajo tudi člani divje bande, najprej skupaj Johnson in Oates, potem Holden, ki ga ustrelji uniformirani mehiški deček, fan generala Mapacheja, in takoj za njim še Borgnine ... in ko se zazdi, da so več kot le umrli ...

- ko lovci na glave prijezdijo na to pokopališče ... ko Ryan mrtvemu Holdenu iz toka potegne kolt ... ko lovec na glave Coffey (Strother Martin) entuziastično, fanovsko krikne "T. C., glej, tam je on, tam je Pike" ... in ko ni več skrivnost, da so fani pobili svoje junake ...

- ko lovci na glave odpeljejo trupla divje bande ... ko iz daljave zaslišimo strele, ki pokončajo lovce na glave ... in ko tako dokončno spoznamo, da divje bande ni mogoče ujeti in zgrabiti niti v njeni smrti ...

- ko ostareli O'Brien v mesto pripelje novo divjo bando, kateri se priključi tudi Ryan, mož, ki je nekoč jezdil s Holdenom ... in ko ni nobenega dvoma, da se lahko nova divja banda priključi le deklarirani industrijski armadi ...

- ko se smeh nove divje bande spne s smehom stare divje bande ... ko čez ta smeh ureže *La Golondrina* in slike članov stare divje bande, ki počasi odhaja v legendo ... ko finalna slika zamrzne, se ostro zmanjša, izgine v dalj in preide v napis THE END ... in ko je na dlani, da je vse, kar se je premaknilo, res umrlo. Peckinpah je nekoč rekel: "I can't live it – so I remake it."

Ne, *remake* ne obljublja življenja. Življenje je tu že vedno konec: filmu preostane le še to, da ga zavrti nazaj. *Remake*: tu res ne moremo več naleteti na nič živega. Peckinpah nas je opozoril, da filmi niso veselice ... ampak pogrebi. Junak se rodi ... nekajkrat ustrelji ... in umre. Točno: 90, 100, 145 minut ... in vsega je konec. "If they move – kill 'em!"

Film lahko sicer potem še stokrat zavrtiš nazaj, toda konec je vedno isti. Drži, Sam Peckinpah je imel rad pogrebe, le da to niso bili pogrebi mrtvih, ampak živih. Njegovi junaki so bili pač vedno le ljudje, ki so hoteli svoje nagrobne govore slišati vnaprej. Kot Cable Hogue v *Baladi o Cableu Hogueu* (1970), ki jo je Peckinpah posnel back-to-back z *Divjo bando*. In kot Gumijasti Raček (Rubber Duck) v *Konvoju* (1978), urbanem westernu, ki se začne na arizonskih belih peščinah, prek katerih se skozi sončno meglico kot konji prebijajo tovornjaki, v njih pa tovornjakarji, zadnji jezdec kavbojske neodvisnosti, individualnosti in heroičnosti. Med njimi je tudi Gumijasti Raček, igra ga Kris Kristofferson, "desperado ceste" o katerem "obstaja več legend kot o Jesseju Jamesu". *Konvoj* je post-western, tako rekoč parodija elementov westerna, ki jih je Amerika skomercializirala. Za začetek, le malo manevrskega prostora je ostalo za legende: njihova slava je sicer

postrana in neuničljiva, tudi zato, ker so prevodniki slave, mediji pač, zdaj močnejši kot kdajkoli, toda njihova dejanja so minorna, hočem reči, Gumijasti Raček je le šofer, ki se upira že s tem, da se premika, uf, da vozi tovornjak in običajno s prehitro vožnjo krši prometne predpise. Ironično, vsaka njegova vožnja je zato vedno gibanje po robu zakona. Nekdanji divji zahod je prepreden z zakoni, prepovedmi, predpisi in prometnimi znaki, ki gibanje – "premikanje" blokirajo, upočasnjujejo, odpravljajo: slogan "Če se premaknejo, jih pobijte" je zdaj postal trobilo establišmenta. Račka namreč že za prvim vogalom vedno čaka zakon, kapriciozni, rigidni, formalistični, birokratski šerif, igra ga Ernest Borgnine, ki fanatično meri hitrost njegove vožnje, njegovega gibanja, njegovega premikanja.

Raček: "Neodvisen sem."

Šerif: "Vsaj eno skupno točko imava."

Raček: "Dve. Ni nas več veliko ostalo."

Sliši se cinično, toda Peckinpah tu pred nas razgrne zemljevid sveta, v katerem je že prehitra vožnja oz. kršitev prometnega predpisa del boja za neodvisnost, del alternativnega političnega programa. Hočem reči, Konvoj, popolna nezaupnica skorumpirani, fašistični, impotentni vladi, ki ni sposobna biti "glas ljudstva" (Raček ni nič drugega kot oportunist, pragmatik, napol demagoški "glas ljudstva"), je cinično dopolnilo Divje bande. Ali natančneje, čar Konvoja, sicer ob Pobegu Peckinpahovega največjega hita, je prav v tem, da nam pokaže, da Divja banda že ob koncu sedemdesetih ni bila več mogoča. Čeprav resda drži, da je v njem vse polno prizorov, ki spominjajo na imažerijo Divje bande: vožnja čez sipine, rušenje tovornjaka v mestnem ovinku, prešanje policijskega avta, prebijanje blokad, muširanje in fešta, reševanje aretirane, zaprtega, mučenega prijatelja, apokaliptično gaženje mesta ... in uporniško, kontrakulturno, sindikalistično, razredno prebujeno formiranje konvoja (eh, karavane) kot "bande" ki – kot nacionalni heroj, medijska atrakcija – kolektivno drvi proti Mehiki.

TV reporter: "Kakšen je cilj konvoja?"

Tovornjakar: "Da se premika."

Če se premaknejo, jih pobijte!

Raček se noče ustaviti: giblje se, pa naj stane, kar hoče. Ko na koncu stoji sam proti armadi oboroženih policajev, ki ga na čelu s šerifom pričakajo na zadnjem mostu, ni nobenega dvoma, da gre za reprizo finalnega obračuna iz Divje bande in da se bo Raček samomorilsko pognal proti neprebojni policijski blokadi. Policaji njegov tovornjak povsem prerešetajo, tako da eksplodira in strmoglavi v reko. Na žalni komemoraciji, ki je nekaj med TV spektaklom in politično kampanjo, udeležijo pa se je vsi tovornjaki, ima guverner Haskins, igra ga Seymour Cassel, takle nagrobni govor:

"Gospe in gospodje, zbrali smo se, da bi počastili velikega sina Amerike, ki je tako kot mnogi drugi Američani dal svoje življenje, da bi dramatisiral stvar, ki je pomembna za vse nas. Kot vidite, bodo mimo peljali tovornjakarji, da se poklonijo svojemu padlemu prijatelju, Gumijastemu Račku. Amen."

Toda potem se izkaže, da v povorki – v enem izmed vozil – sedi tudi Raček, ki svojega življenja očitno ni dal za "pomembno stvar". "Si kdaj videla Račka, ki ne zna plavati", pomirjujoče vpraša svojo začudeno, prijetno, presenečeno ljubico, Ali MacGraw. Ne bi sicer mogli reči, da se Raček ni žrtvoval, toda ne – za prometni prekršek ni bil voljan umreti. Ob koncu sedemdesetih ni bila nobena stvar več tako pomembna, da bi bilo zanjo vredno umreti. In ja, svoj nagrobni govor je hotel kljub temu slišati vnaprej. Peckinpahov junak gre vedno dvakrat skozi smrt: prvič samo smrt zamudi, drugič je to le še transfiguracija njegovega narcizma. Cable Hogue, igra ga Jason Robards, zahteva nagrobni govor – "pogrebno pridigo" dobesedno in eksplicitno vnaprej: "Saj smrt sama ni tako huda, hudo je to, da ne veš, kaj bodo o tebi rekli", pomiri svoje najbližje, ko sredi puščave leži na smrtni postelji. "Glej, da bo pridiga dobra", posvari vagabundskega, motoriziranega, samozvanega pridigarja (David Warner), ki ga najprej nejeverno gleda, potem pa začne:

"Bratje in sestre. Zbrali smo se v imenu Boga in njegove slave, da bi spravili k večnemu počitku Cabela Hoguea. Večina pogrebnih govorov laže o človeku. Primerjajo jih z brezmadežnimi angeli, a gospod, midva veva, da to ni res. Vsi smo narejeni iz dobrega in slabega. Cable Hogue se je rodil na ta svet, nihče ne ve kdaj in kje. Opohtel se je iz maternice kot prerok starega. Sredi puščave je ustvaril kraljestvo enega človeka. Nekateri pravijo, da je bil neusmiljen. A vzemi ga v svoje naročje, Gospod, Ni bil dober človek, slab pa tudi ne. A Gospod, bil je mož. Preveč je zaračunaval, bil je pravi skopuh. Mogoče je tudi goljufal, a tega ni prikriival. Z bogatimi je ravnal enako kot z revnimi. Ko je Cable Hogue umrl, ni bilo živali, ki je ne bi poznal, ni bilo zvezde na nebesnem svodu, ki ji ne bi dal imena, ni bilo človeka, ki bi se ga bal. Zdaj ga je končno prekril pesek, s katerim se je boril in ga je imel rad. Zdaj se je preselil v tok let in duš, ki nikoli ne presahne. Na svoj način je bil tvoj meglen odsev, Gospod, in njegovo delo je vredno spoštovanja. Če pa misliš, da ni, vedi, da je živel in umrl tu v puščavi, in prepričan sem, da pekel zanj ne bo nikoli prevroč. Nikoli ni hodil v cerkev, ni mu bilo treba. Puščava je bila njegova katedrala. Hogue je imel rad puščavo, bolj kot je sam priznal. Zgradil je svoje cesarstvo, a bil je dovolj moža, da se mu je odrekel zaradi ljubezni, ko je prišel čas za to. Tako kot se dan približuje večeru, tako se bliža konec našega življenja. Pozdravljen bodi, prijatelj. Vzemi ga, Gospod, a ker poznam Cabela, ti svetujem, da ga ne podcenjuješ. Amen."

(po TV prevodu Romane Verbič)

Randolph Scott, Joel McCrea
Strelci opoldne

Stella Stevens, Jason Robards
Balada o Cablu Hogueu

Susan George, Dustin Hoffman
Slamnati psi



Tipično: Cable Hogue umre med nagrobnim govorom, hočem reči, celotna sekvenca je posneta tako, da se pogrebni govor odvrta kontinuirano, medtem ko sama slika skoči s Cabla Hoguea, ležečega na postelji sredi puščave, na njegov pogreb, z drugimi besedami, ko se govor začne, je Cable še živ, ko pa se govor konča, je Cable že mrtev in pokopan. Fina dvoumnost boža to sekvenco. Po eni strani se namreč zdi, kot da je Cable Hogue umrl med nagrobnim govorom, med prezentacijo "tega, kar bodo rekli, ko bo umrl", med vnaprejnjo dramtizacijo svoje smrti – kot da je smrt res napočila kot direktna transfiguracija njegovega narcizma. Po drugi strani pa se zdi, kot da je Peckinpah v isto sekvenco – in pod isti govor – skomprimiral dva časovno povsem ločena dogodka, Cablovo poslušanje vnaprejšnjega pogrebnega govora in Cablov pogreb, ne da bi s ponavljanjem istega govora bremenil vsak dogodek posebej, ali natančneje, zdi se, kot da je hotel Peckinpah pokazati, da je pridigar nagrobni govor, ki ga je hotel Cable Hogue slišati vnaprej (in ga tudi je), potem na pogrebu tudi zares zrecital. Pogrebni govori so pri Peckinpahu fatalnejši od usode – vedno pridejo na svoj naslov. In ne bi mogli reči, da Peckinpah ni vedel, kaj počne, ko je v **Balado o Cablu Hogueu** spustil vnaprejšnji nagrobni govor – zdi se namreč, da je bil to način, da tudi sam vnaprej sliši svoj lastni nagrobni govor. In dalje, tako kot **Divja banda** tudi Cable Hogue zgleda le kot Peckinpahov alter-ego: ni bil angel ... bil je dober in slab ... prerok starega ... ustvaril je kraljestvo enega človeka ... bil je neusmiljen ... bil je mož ... preveč je zaračunaval ... ni bilo človeka, ki bi se ga bal ... boril se je s peskom ... živel in umrl je v puščavi ... pekel zanj ne bo nikoli prevroč ... ni hodil v cerkev ... zgradil je svoje cesarstvo, a bil je dovolj moža, da se mu je odrekel ... ni ga bilo dobro podcenjevati. Oh, izrezani Peckinpah. Take in podobne karakterne kvalifikacije lahko najdete v vsaki biografiji Sama Peckinpaha. **Balada o Cablu Hogueu**, ameriški sen na divjem zahodu okrog l. 1910, je napol svetopisemska alegorija o polpismenem, neukem, primitivnem blodnežu po imenu Cable (= Cain + Abel), ki ga izrodka – Taggart & Bowen – pustita sredi puščave, kjer potem najde to, česar tam ni (vodo), stopi v kontakt z Bogom, sreča potujočega pridigarja po imenu Joshua in upa, da je puščava labirint z izhodom ("prišel bom ven"). Sam film je – podobno kot **Divja banda** (oba filma so montirali praktično sočasno) – postavljen na prag novega časa, na rob propada divjega zahoda ter prihoda industrije in velikega Kapitala. To, česar priča in žrtev je Cable, je rojstvo naroda kot efekta kapitalizma, hočem reči, Peckinpah premore dovolj cinizma in ironije, da vidi kapitalizem, ki prihaja, maskiran v nacionalizem. In Cable ni nič drugega kot mejaš, ki se skoraj nehoti – podobno kot **Divja banda** – priključi logiki industrije, kapitalizma: najti skuša svojo tržno nišo. Sredi "ničesar" odkrije izvor vode, ki si ga takoj – tako rekoč roparsko, nasilno – prilasti: nikomur ne pusti piti, če ne plača. Vseskozi vztraja: "Deset centov, to je moja voda." Toda: "Vrni se, vedno sem za kupčijo", vpije za potencialno stranko, ki se ji zdi predrag. Kmalu voda postane dober biznis, še toliko bolj, ker se izkaže, da ravno mimo izvira pelje pot poštne kočije. Cable da kraju ime (Cable Springs) ... registrira svojo posest ... biznis se mu razmahne, njegov "industrijski obrat"



tudi ... prisiljen je v prve investicije ... vzame celo kredit ... ujame trenutek sreče z žensko, sicer cipo po imenu Hildy ("Ko umreš, pozabiš nanjo") ... potem pa ga povozi avto ... in umre, heh, prva žrtev prometne nesreče v puščavi. A podton vseh njegovih dejanj je vseskozi tale: mačevati se hoče tipoma, ki sta ga pustila sredi puščave, toda ko mu na koncu, ko je proces kapitalizacije divjega zahoda sklenjen, vendarle prideta pod roke, enega ubije (L. Q. Jones), drugega, Strotherja Martina, pa vzame za svojega delavca. Z drugimi besedami, ljudi več ne ubijaš, ampak jih spreminjaš v proletariat, natančneje, ljudi poslej ubijaš tako, da iz njih delaš proletarce, ki se ubijajo v fizičnem delu: njihove roke ("ročno delo"), ki so prej služile koltom, pač uporabiš za potrebe industrijskega tekočega traku.

Divja banda, popolna poroka sloga (*slow-motion* vs. hitra montaža) in teme (ritualno poslavljanje od preteklosti), konceptualne dvojnosti (dva obračuna, dva ropa, dva odtujena prijatelja z dvema setoma pajdašev, dva pogleda v zrcalo) in krožne strukture (začne in konča se z ekscesnim masakrom), *castinga* in režiserja, je zaprepaščujoče osebni film: drži, to je film, v katerem vsak akter zgleda kot režiserjev alter-ego, hočem reči, vsi igralci so agenti Peckinpahovega prislovičnega besa, njegove talismanske ironije, njegovega divjega smisla za absurd. **Divja banda** je western o treh generacijah antijunakov: stari (Holden, Borgnine, O'Brien), srednji (Oates, Johnson) in mladi (Sanchez). Vsi so bili eno z westernom, njegovi fetiši in šifre: Holden je pred tem igral že v osmih westernih, Ryan v štirinajstih, Borgnine in O'Brien v desetih, Johnson v šestnajstih, Oates pa v osmih. Nič patriotskega ni v njih, še huje, niti enega samega patriota ni med njimi. Ne, niso del nacionalnega programa niti agenti kulturne izmenjave. So le anahronistični, socialno neintegrirani *outsiderji* brez odgovornosti navzven. Iz Amerike dobesedno zbežijo – in ja, iz Amerike zbežijo pred Ameriko. Kar je bilo

tedaj za western nezaslišano. In kam zbežijo? Uf, pod pas Amerike, tja, kjer ima Amerika jajca, eh, v Mehiko ("Divja banda je film o tem, kaj se zares zgodi, ko gredo ubijalci v Mehiko. To je moj komentar Richarda Brooks in Profesionalcev."). Amerika, Mehika so tvoja jajca!

Drži, Mehika je bila za Peckinpaha to, kar je bila za Ernesta Hemingwaya Španija, za Jacka Londona Aljaska in za Roberta Louisa Stevensona Južno morje: tam ga je vedno vse čakalo, orjaško skladišče zgodb, likov, ikon, konvencij, mitov, prizorišč, emocij in situacij. Člani divje bande niso militaristična elita niti profiji v klasičnem smislu, ampak oportunistični plačanci, ki ne ubijajo le v samoobrambi (pozabite na **Bonnie in Clyde**, ki sta ubijala le, če sta bila prisiljena, huh, v samoobrambi) ... ki si občasno za ščit vzamejo celo žensko (recimo Dutch v finalnem masakru) ... ki rahlo retardiranega, napol psihopatskega Norega Leeja pustijo samega ... ki svojega roparskega kompanjona, ki v uvodnem masakru dobi šus v obraz, med begom kar sami pokončajo (brezdušni eksekutor je Pike) ... ki ostarelega Sykesa, nekdanjega člana bande, sicer parafrazo Walterja Hustona iz **Zaklada Sierra Madre**, ranjenega pustijo kar sredi divjine ... in ki se na koncu – *Why not?* – spopadejo s tisočglavo množico pijanih Mehičanov. Piše se leto 1914, divjega zahoda, tega najbolj naravnega miljeja revolverašev, je konec in svet je že na robu I. svetovne vojne (ki zgleda kot Vietnam): kako naj revolveraš na muho kolta ujame vojno množico? Hej, kaj naj počne na tanku? In hej, kaj naj počne v letalu? Ni dvoma: to so junaki, ki so zamudili svojo smrt. **Divja banda** je slog, ki išče akcijo ... tehnologija, ki išče vizijo ... mit, ki išče čas ... princip, ki išče kompromis ... komuna, ki išče ritual ... beseda, ki išče dejanje ... in dejanje, ki ne more več najti besede. In ko vsi ti možje naposled le opustijo svojo stoično, lakonično pozo, preprosto spoznajo, da moški, ta narcistična utopija, obstaja. Končno lahko najdejo drug drugega. **Divja banda** je prav nostalgična himna tej izgubljeni moški narcistični omnipotenci, tej heteroseksualizaciji homosocialnih junakov. To so retro-revolucionarji, ki skušajo dati le formo diktatu svoje želje. Doma jih nihče ne čaka. To so možje, ki hočejo slišati svojo definicijo, preden bo prepozno – in ni kaj, pogrebni govor je ta, ki da moškemu identiteto. Zgodovina člana **Divje bande** ujame v predprihodnjiku: ko še niso legende ... in ko že niso več ljudje. In ko se ne morejo odločiti, katero smer bi izbrali. **Divja banda** pred zasledovalci prebegne v Mehiko, kjer se potem na koncu – *Why not?* – samomorilsko, apokaliptično spopade s tisočglavo mehiško armado zloveščega, sadističnega, degeneriranega generala Mapacheja (Emilio Fernandez), ki malo mehiško mestece Agua Verde, sicer svojo postajanko, prelevi v neskončno fešto, v povsem dekadentne dneve vina in cvetja ... in svobodne ljubezni, na kateri z mešanimi občutki poparticipirajo tudi člani divje bande, razen kakopak

Dutch, ki pred "hišo ljubezni", eno izmed mnogih, seks bojkotira in raje – uh, kot otrok – rezlja kos lesa. Kdo ve, morda si bo naredil leseno punčko – ali pa leseni kolt. Agua Verde je popolna alegorična združitev vietnamske vojne in hipijevske kontrakulture ... patriarhalne diktature in permisivnosti ... rigidne politike in liberalizma: primitivni diktator z nasmehom hijene, huronski hedonistični party, do zob oborožena vojska, tuji vojaški svetovalci in inštruktorji na čelu z ostarelim nemškim častnikom Mohrom (Fernando Wagner), ženske, ki na prostem dojijo otroke, seksualna revolucija kot del patriarhalne fantazme (ženska = hipica = cipa), seks za vsakim vogalom, *flower-power* in denar, ki gre izključno za orožje. Dutch je s svojo skepsa do "vsiljenega" heteroseksualnega seksa sicer pred svojim časom, toda tudi Pike Bishop seks v skrajni liniji dojame le kot figuro imperialistične eksploatacije: njegov zaskrbljeni, razočarani, dislocirani pogled na Mehičanko, ki mora seksati, da bi lahko preživela svojega otroka, to le potrди. Ne, Pike o tej "vsiljeni" obliki seksa nima nobenih iluzij, medtem ko bi se brata Gorch rada le igrala, povsem očitno vsakič znova fascinirana nad tem, kako enostavno in lahko je dobiti žensko, ja, razigrano srečna, da žensko sploh dobita.

Divja banda, spektakel heteroseksualnih moških zvez, razmerij, odnosov in romanc, hoče iz moškega potegniti moškega. Tu ne gre več za klasično in nerazrešljivo vprašanje, kaj hoče ženska, prav narobe, enigma in misterij je tu moški, hočem reči, osrednje vprašanje **Divje bande** – in posledično tudi drugih Peckinpahovih filmov – se glasi: kaj hoče moški? Moškost tu ni nič samoumevnega, še huje, moškost tu ni nekaj, o čemer že vnaprej vse vemo. Nedvoumno, moškost je tu nekaj, kar je težko, tako rekoč nemogoče doseči. Kaj mora storiti moški, da postane moški – hej, kaj mora storiti, da to ne postane? Ne preseneča, da drug drugega nenehno nekaj učijo, hočem reči, **Divja banda** je kolekcija vzgojno-izobraževalnih enovrstičnic, ki lepo poudarijo oddaljenost od ideala in kodeksa "moškosti". Ko Angel zve, da je njegova oboževana Teresa zdaj Mapachejeva cipa, in začne najavljati mačevanje, mu Pike sikne: "Either you learn to live with it or we leave you here."

"Nauči se živeti s tem ali pa te pustimo tu."

Ko Tector Gorch zagrozi, da bo zapustil bando, ga Pike jezno pouči:

"When you side with a man stay with him."

"Če si z moškim, mu ostani ob strani."

Ko Mapache zajame Angela in ko ranjeni Sykes postane plen mehiško-indijanske zasede, Dutch in Pike na hitro in ostro izmenjata nekaj besed:

Dutch: "Naj gre k vragu ta prekleti Deke Thornton!"

Pike: "Kaj pa naj bi? Dal je besedo."

Dutch: "Besedo je dal železnici."

Pike: "To je njegova beseda."

Dutch: "Ne gre za to – gre za to, KOMU si jo dal."

("That's not what counts – it's who you give it to.")

Pike Dutchu: "I wouldn't have it any other way."

"Ne bi hotel, da bi bilo drugače."

Pike bandi:

"If we go on, we do it together."

"Če gremo naprej, gremo skupaj."

Pike staremu Sykesu:

"We started it together, we'll end it together."



Isele Vega, Warren Oates
Prinesite mi glavo Alfreda Garcie

"Začeli smo skupaj, končali bomo skupaj."

Nauči se živeti brez ženske, toda ohrani željo in glede svoje želje ne popusti, nikoli ("Ne bi hotel, da bi bilo drugače"). Želja ni stvar konsenza, vnaprejšnjega dogovora: njihov pedagoški proces je poskus, da bi o svoji želji, o moški želji potemtakem, našli konsenz ("Če gremo naprej, gremo skupaj", "Začeli smo skupaj, končali bomo skupaj"). In konsenz o želji skušajo najti tako, da samo željo dobesedno abstrahirajo: potegniti jo skušajo iz neposrednega odnosa z žensko, toda obenem ohraniti njen heteroseksualni status. Navidezna, fantomska homoseksualizacija bande je le efekt ekscen, abruptne prekinitve z žensko kot integrirano formo preteklosti. Preveč moških pobijejo, da bi se lahko kvalificirali za homoseksualce, in narobe, koliko moških mora pobiti moški, da najde željo, heteroseksualno željo ... in da postane heteroseksualno bitje? Ne, ne mine dan, ne mine ura, ne mine minuta, ne mine sekunda, ne, ne mine trenutek, da Pike Bishop ne misli na žensko, Auroro, na ritualno pra-sceno (*flashback*), hja, na kalvarični, travmatični trenutek, ko jo je izgubil. *Flashback*, ki poudari in sploh prezentira, razkrije to izgubo ženske, Aurore, njeno smrt pod streli ljubosumnega, gnevnega moža, se tik pred koncem praktično reificira tudi v sami sedanosti, khm, v obliki Madone z otrokom: mehiška prostitutka, s katero Pike tik pred odhodom nad Mapacheja spolno občuje, ne spregovori, ja, nema ostane, ves čas, hočem reči, kako naj govori, če je pa mrtva, nemi refleks mrtve ženske, Aurore, s katero se je hotel nekoč poročiti, a potem ob begu dobil šus, ki mu je neizbrisno pohabil nogo. Ženska je del preteklosti, njihova celibatna distanca do preteklosti pa poskus, da bi svojo željo postavili v perspektivo, da bi svojo željo potemtakem sinhronizirali z zgodovino kot formo sedanosti: sedanost skušajo dojeti kot zgodovino, kot nekaj, kar je onstran realizirane, reificirane preteklosti, heh, kot nekaj, kar je že zamrznilo, a krčevito trza ... in se prav zato premika, kot nekaj, kar je umrlo, a se giblje ("Če se premaknejo, jih pobijte!"), kot fotografija v gibanju, gibljiva slika, ja, kot čas, ki skuša ujeti samega sebe, *contretemps*. Pike Bishop je le moški, ki spozna, da želja pride z zgodovino. In ko želja postane del zgodovine, v sebi glede tega, kar jih je zgrabilo in prelomilo, ne morejo več popustiti. Tam, kjer se rodi želja, umre strahopetnost. Vse to, kar lahko pri tem izgubiš, magari življenje, je le del scenarija same želje, njenega odkritja. Kot je nekoč rekel Jacques Lacan: "Želja oziroma tisto, kar se

imenuje želja, zadošča, da življenje nima smisla, če se gremo strahopetce."

Njihove ženske bi bile ponosne na njih. **Divja banda** je western, ki ga podžiga vojni film. A ne le to: vsi Peckinpahovi westerni so bili vojni filmi. Direktno in neprikrito, ali natančneje, Peckinpahu za mizansceno moškega samoiskanja ni bil dovolj le divji zahod, ampak je na divjem zahodu vedno potreboval tudi vojno. Kar pomeni: potreboval je vojno v vojni. Recimo: **Divja banda** se dogaja sredi mehiške revolucije in sredi uvoda v I. svetovno vojno ... **Major Dundee** sredi ameriške državljanske vojne (1864-65) ... **Smrtonosna sopotnika** pa takoj po njej. S tem je kakopak konstruiral ekscenčni prostor, v katerem moški lahko rojevajo moške ... in v katerem žensko lahko ustvari šele moški, rojen iz moškega. Moški pri Peckinpahu se rodijo pri tridesetih, štiridesetih, hej, celo petdesetih in čez, z drugimi besedami, nič ne kaže, da so jih rodile ženske. Peckinpahovi junaki so brez sorodstvenih vezi, ne spregovori, brez rodovnega debela, nikoli rojeni, izjemo predstavljajo le brata Gorch v **Divji bandi** in Junior Bonner (Steve McQueen), ki ima v **Šampionu rodea** očeta (Robert Preston), mater (Ida Lupino) in brata (Joe Don Baker), toda tudi Junior Bonner je le moški, ki na koncu rodi svojega očeta – kupi mu vozovnico za Avstralijo, kjer je ostalo še nekaj divjine, divjega zahoda. Drži, v **Divji bandi** je spolna razlika le iluzija novega sveta, v katerem bodo moški ostali brez svojega "kotička" brez svoje divjine, brez svoje zasebnosti. Tipični Peckinpah: ženska kot ta, ki moškim pokvari igro. Drži, ženska pride na Divji zahod z množicami, kot del industrije, ja, kot del organiziranega seksa, bordela oz. patriarhata, khm, ista stvar. Recimo: Agua Verde zgleda kot orjaški bordel, ki utripa pod zakonom Mapachejevega patriarhata, celo Angelova celibatno deviška Teresa v beli satenasti obleki postane le "Mapachejeva kurba" ... medtem ko je Hildy, eterično bitje v **Baladi o Cablu Hogueu**, v resnici le cipa iz mestnega bordela. Peckinpahovi filmi pač niso zgodbe o iskanju ženske, ampak o iskanju moškega. In **Divja banda**, kritika moške časti, patriarhalnega zakona, heroizma, stoičnosti, žrtvovanja in samozadostnosti, ni film o tem, kako moški dobi žensko, ampak o tem, kako moški postane moški ... o tem, kako nastane moški ... ja, o tem, kdo ali kaj rodi moškega. Ko moške na koncu stopijo iz "hiše ljubezni", se le nemo spogledajo in v hipu je vse jasno: tja, kamor so namenjeni, gredo lahko le moški, toda nihče jim ne jamči, da tam ne bo tudi žensk. Holden, Borgnine,



Oates in Johnson stopijo do konj, snamejo puške, si jih vržejo čez rame, se postavijo v vrsto in odkorakajo skozi Agua Verde. Pot, ki ni ravno kratka, jih vodi mimo vojakov, žensk in otrok, ki so napol hipijevsko razmeščeni po tleh. Vsi jih le nemo, malce začudeno gledajo. Njihov marš barvajo mehiška pesem in udarci bobna. Ustavijo se šele pred generalom Mapachejem in njegovim spremstvom, posajenim za dolgo mizo, jasno, vključno z Mohrom in obema Mapachejevema poročnikoma, Herrero (Alfonso Arau) in Zamorro (Jorge Russek). Ves hrup sunkovito ponikne, celotna kompozicija se ustavi. Mapache vstane. Mapache, frivolno: "Oh, gringo – kaj hočete?"

Holden, odločno: "Hočemo Angela."

Mapache, hinavsko: "O, Angela hočete – okej, pa vam ga bom dal."

Iz ozadja pripeljejo Angela, petega, najmlajšega člana divje bande, idealističnega Mehičana, zdaj povsem razcapanega in zmrcvarjenega: Mapache ga je križal, ker je nekaj pušk, ki jih je divja banda ukradla ameriški vojski, skrivaj podaril mehiškim revolucionarjem. Komaj še diha ... Mapache ga zgrabi ... jasno, z nasmehom hijene ... mu razveže roke ... ga obrne proti divji bandi ... dvigne nož ... in mu sunkovito in hladnokrvno prereže vrat. Holden nagonsko potegne kolt in neusmiljeno preluknja Mapacheja – in takoj zatem tudi drugi člani divje bande vanj pošljejo nekaj gnevnihih šusov. Mapache se zvrne ... in potem napoči dolgi trenutek delikatnega kaosa: divja banda gleda mehiško armado in mehiška armada gleda divjo bando ... pogledi švigajo kot krogle ... v vse smeri. Odgovora ni: nihče ne strelja nazaj.

Nekaj posebnega je v tem trenutku. Najmanj, kar lahko rečemo, je, da je prelomen. In to v obeh smislih: prvič, to je trenutek, ki je prelomen za samo zgodbo filma, hočem reči, divja banda preide v svoj finalni, samomorilski spopad s tisočglavo mehiško armado, in drugič, to je trenutek, v katerem se zamenja čas, hočem reči, šviganje pogledov zgleđa kot odštevanje starega leta, kot alegorični prehod v novo obdobje, v nov svet, v post-western, saj se zdi, kot da nihče ne ve, kaj zdaj pride ... kot da nihče ne ve, kdo je zdaj na potezi ... kot da nihče ne ve, kaj zdaj storiti ... kot da nihče več ne ve, kaj je "prej" in kaj "potem" ... kot da nihče ne ve, čigav je ta čas. Odtod imobilnost: vsi obstojijo kot vkopani ... in slika skoraj zamrzne. Logika se podre. Ne, tu cilj ni več v tem, da se stvari spravi nazaj v red. Ali rečeno v žanrskih parametrih – zdi se, kot da nenadoma nihče več ne razume koda, "žanra", v katerem nastopa.

Kdo mora zdaj streljati?

Kdo mora koga ubiti?

Kdo mora zdaj živeti?

In kdo mora umreti? Nedvomno: ta trenutek, v katerem se zamenja čas, ta *contretemps*, ta protičas, vse očara, celo hipnotizira. Vsi so malce zmedeni, presenečeni, toda divja banda malce manj kot mehiška armada, množica, ki se ne zaveda svojega potenciala, svoje mobilnosti, svoje zgodovinskosti: oh, kot da se divji bandi zazdi, da je tja – v nov čas – prišla trenutek pred množico, pred mehiško armado, in da je ta trenutek zaustavila, fiksirala, zamrznila. Najprej skeptično, potem začudeno in na koncu navdušeno se spogledajo – in Borgnine se celo namuzne: "Hoh!" Njihova navdušenost nad svojim

obvladovanjem situacije zgleđa kot občudovanje trenutka, ali natančneje, vsi skupaj zgleđajo tako, kot da z distance gledajo čas, *voyeurji* s smrtjo v očeh, ja, *voyeurji*, ki v zrcalu gledajo svojo smrt, uh, smrt kot transfiguracijo svojega, moškega narcizma. A premalo je reči, da je na drugi strani množica, ki se ne zaveda svojega potenciala, svoje historične nezgrabljivosti, svoje socialne eluzivnosti, temveč je treba situacijo malce niansirati: da množica obstoji kot okamenela, je povsem praktični rezultat tega, da ima vsak posameznik v tej množici občutek, da je na muhi. Z drugimi besedami, paraliziranost množice je sad spregleda, da množice ne moreš imeti na muhi ... da je potemtakem ne moreš več zgrabiti iz ene točke. In ta velika družbena transformacija, ta prehod iz časa egoističnega oportunitizma v čas aktivističnega, revolucionarnega formiranja in gibanja množic, ki divjo bando, fascinirano nad impotenco množice, ujame tako rekoč v zraku, na subjektivni ravni proizvede konfuzijo, zaslepljenost: nikoli ne moreš vedeti, kdaj si del množice. Ne preseneča, da kasneje, ko se že začne finalni masaker, člani divje bande najprej pobijejo šefe, *leaderje* sovražne armade – Mapacheja, Mohra, Mohrovega adjutanta, Herrero ... in Zamorro. Drži, najprej pobijejo to, kar gre na muho kolta, pač tisto, kar štrli iz množic. Na to fatalno in fantomsko izmuzljivost množic pa nas opozori že sam začetek filma, ko Holden na ulici, sredi mesta, med marširanjem proti železniški banki, ki jo hoče s svojo bando oropati, nenadoma in povsem nenadejano trči ob neko gospo, toda tako silovito, da ji vsi paketi popadajo iz rok. Kar pomeni, prvič, da je divji zahod postal natrpan (snemali so s telefoto objektivni, ki ustvarijo vtis sploščenosti in natrpanosti), drugič, da nikoli ne moreš natančno vedeti, kdaj postaneš del množice, in tretjič, da je množica nekaj, kar brizgne iz nič – trk dveh človeških bitij na mestni ulici je prikazan kot nekaj presenetljivega, šokantnega, napol srhljivega. In kaj je tu najbolj srhljivo? Točno: gibanje množic. Kar je kakopak v popolni rimi s stavkom, ki ga izreče Holden, ko z bando prikoraka v železniško banko: "If they move - kill 'em!"

"Če se premaknejo, jih pobijte!"

Takoj zatem na platno – kot podpis – bušne napis "directed by SAM PECKINPAH" Sporočilo: gibanje je treba ubiti. Gibanje je sovražnik št. 1, toda gibanje je tu res le forma časa: "Začeti bomo morali razmišljati onstran pištol ... tistim časom se bliža konec."



James Coburn
Železni križec

Ubiti gibanje, ubiti čas. Ista reč, vsaj na začetku filma. Toda po finalnem *intermezzu*, ki gibanje ustavi in ga tako rekoč zamrzne, se enačaj med ubijanjem gibanja in ubijanjem časa sprevrne: ubijanje gibanja postane zdaj isto kot pridobivanje na času, prehitevanje časa, boj za čas, boj za oblast nad časom. Vprašanje je le še, čigav bo čas? Kdo bo gospodar časa? In dalje: kako osvojiti čim več časa? Po *intermezzu*, ko mehiška armada obstoji in na likvidacijo Mapacheja ne odgovori z orožjem, bi lahko divja banda mirno odšla, nihče ne bi nikomur storil nič žalega, ja, federales bi jih pustili pri miru ... toda sami se odločijo in začnejo pobijati Mehičane, obsedeno, manično in orgiastično, kot da bi hoteli množico – z erupcijo, dekompozicijo, fragmentacijo, dezintegracijo človeškega telesa – razstaviti na praelemente, trupla, individualna ne-bitja, mrtva dejstva ... kot da bi hoteli ujeti abstrakcijo časa ... kot da bi hoteli s tem svojim zadnji seštevkom – "last go-round" – začeti novo štetje časa ... in kot da bi hoteli legendo napolniti z nekaj dejstvi, jo na hitro in predčasno dovršiti, da bi umrli v legendi, simbolno, še preden bi umrli zares. Kot Cable Hogue in Gumijasti Raček so – svoj nagrobni govor hočejo slišati vnaprej ... umreti večkrat. Kolikokrat mora moški umreti, da postane moški?

Kolikokrat mora umreti, da postane več-kot-moški? In kolikokrat mora umreti, da dobi pravico do smrti? Divja banda hoče več kot le umreti ... in več kot le ubiti čas. (Divja banda bi se lahko podpisala pod film *Barabbas*, ki ga je l. 1962 posnel Richard Fleischer in v katerem gladiator dahne: "I can't be killed ... He's taken my death.")

"Ne morejo me ubiti ... Vzel mi je smrt."
Zato so tudi slike take, vseskozi, še posebej na koncu, med masakrom. To so slike, ki hočejo eksplodirati in se raztreščiti na koščke ... kot zrcalo ... v množico slik. Hitra montaža, *slow-motion*, vzporejanje akcij. Zazdi se, kot da je same slike premalo za to, kar se naj bi pokazalo ... za to, kar bi bilo treba videti. Ne, tu ni povprečnih slik – tu vsaka slika igra na vse ali nič, heh, tu tudi gre le še za vse ali nič. A da se razumemo, ne gre za življenje ali smrt ... ampak za smrt ali smrt. Divja banda se pač ujame v tisti etični predprihodnjik, ko že ne more več izbirati med življenjem in smrtjo ... in ko še ne more izbirati med smrtjo in smrtjo ... zato mora nase vzeti obe smrti. Definitivno, Holden, Borgnine, Oates in Johnson hočejo več-kot-umreti in postati več-kot-moški. Več-kot-moški? Kot da se ta ideal ujema s kodeksom moškosti. Drži, fanatično, obsedeno, manično, napol

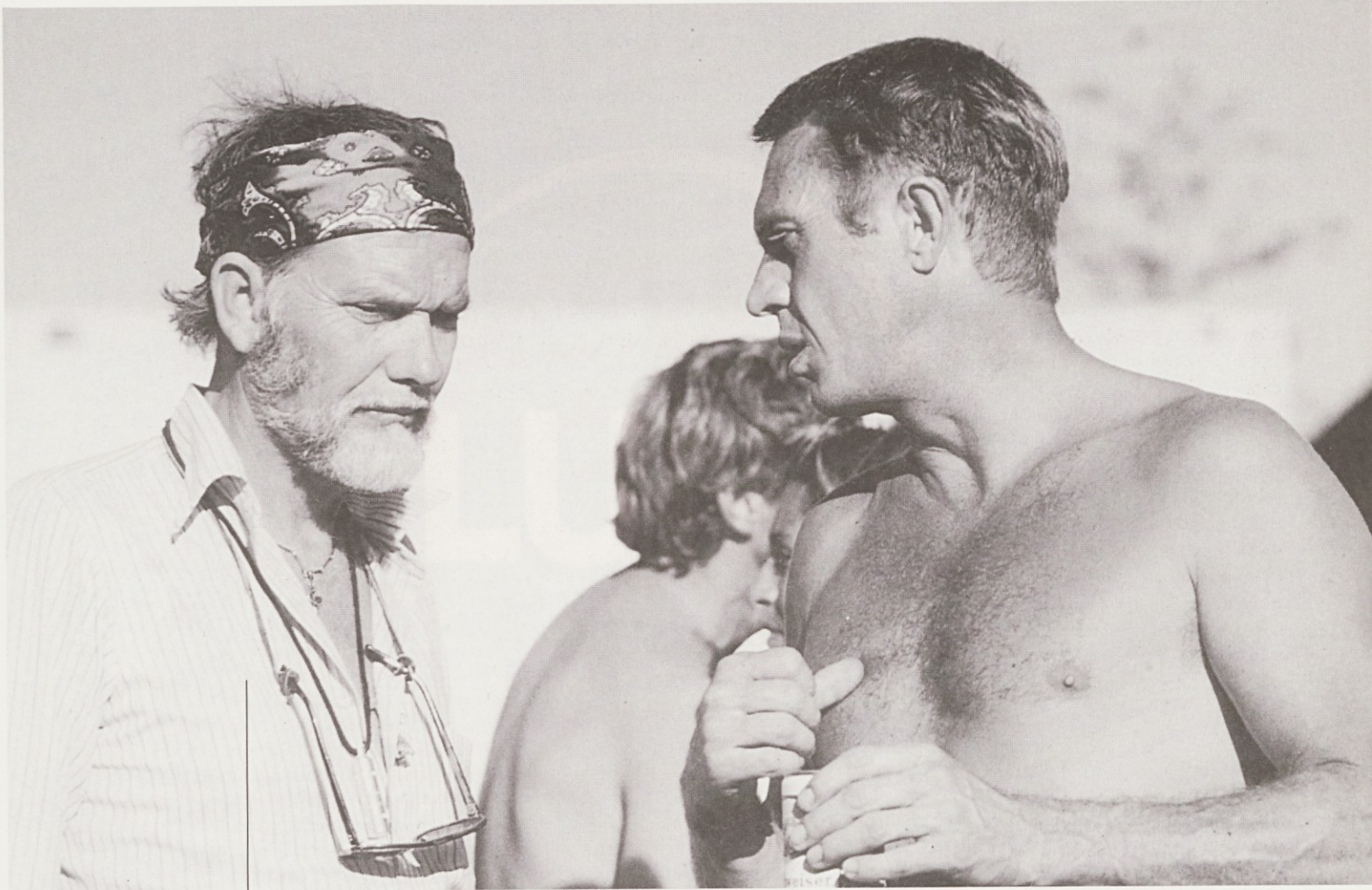
religiozno skušajo sicer ujeti kodeks moškosti, toda na koncu lahko le spoznajo, da kodeks moškosti vedno zgrešiš – si bodisi premalo moški ali pa preveč moški, manj-kot-moški ali pa več-kot-moški. Po *intermezzu*, "protičasu", ki naracijo in fikcijo loči, nastopi sam masaker kot trenutek, ko začne naracija spet iskati fikcijo, ki bi abstrahirano resnico o času in odrešitvi, moškem in moškem, moškem in ženski, življenju in smrti še enkrat zrolala nazaj v naracijo. Peckinpah je divji zahod dojel kot svet, ki je junakom obljubljal večnost, kot utopijo Zgodovine, ki ni pripoved o preteklosti, ampak ponovno vstajenje, resurekcija, odrešitev, upor. Divja banda gre finalni obračun z Zgodovino odkorakati po seksu, po ritualnem trenutku, ko se je telo znebil mesa, ko je telo s sebe vrglo meso, ko se je očistilo mesa. Kot da upor in želja nista združljiva, kot da se lahko upreš šele v trenutku, ko se telo znebi mesa, kot da se ne moreš upreti tedaj, ko kaj želiš, kot da upornik ne more in ne sme biti ujetnik želje. Če je upor prevedljiv v željo, potem obtičiš, ker imaš občutek, da si itak že odrešen. Ne, to, kar tik pred koncem Zgodovine – tik preden potemtakem trčita dve Zgodovini, dva različna in nezdržljiva koščka sedanosti – spozna divja banda, je, da želja in užitek nista objekta Zgodovine. Ne le, da ni duša onstran telesa, ampak telo onstran duše, tudi upor ni onstran želje, ampak zunaj nje.

Ko divja banda na koncu – po seksu – prikoraka do Mapacheja in ko jih Mapache vpraša, hej, gringos, kaj hočete, mu Holden odgovori: "Hočemo Angela." "We want Angel."

Angel je ves čas dovolj fantomski, da zgleda kot iluzija: Angel je namreč idealist, ki je zunaj in znotraj divje bande ... telo, ki se je znebil mesa (Tereso je pustil devico) ... ja, angel, ki ga na divjo bando in Zgodovino ne veže želja, ampak upor. Angel se divji bandi očitno priključi le zato, da pokaže možnosti upora, resurekcijo Zgodovine, Mislimo ga lahko le, če ga izključimo iz sveta. Drži, Angel je angel. Prav Angel je ta, ki na začetku filma opazi zasedo na strehi, na nebu – le kdo bi jih opazil tam zgoraj, če ne prav angel? Le komu nese pogled onstran želje, če ne prav angelu? Angel = angel. Ko umre, se zdi, da ne umre – le dve Zgodovini trčita. Angel pride in umre zato, da označi diskontinuiteto v Zgodovini, diskontinuiteto med dvema koščkoma sedanosti. Zgodovina ne obstaja zato, da ne bi pozabili preteklosti, ampak zato, ker sama preteklost ne obstaja ... več.

To, kar obstaja, ni želja, ampak več-kot-želja: Upor. To, kar obstaja, ni več preteklost, ampak več-kot-preteklost: Zgodovina. In to, kar obstaja, ni več telo, ampak več-kot-telo: človek, ki hoče postati angel. Tedaj ni več nobenega dvoma, da je napočil trenutek, ko se bo moralo telo ločiti od mesa. In da se bo morala iz razlike med teologijo telesa in teleologijo mesa roditi teleologija telesa. Finalni obračun divje bande s tisočglavo mehiško množico, je zadnji korak. Opisal ga je lahko le *slow-motion*, ja, tisti fini, delikatni, sloviti, premišljeni angelski *slow-motion*, kombiniran s hitro montažo paralelnih akcij.

Brutalnost je opravičena tudi s slogom. Drži, ta *slow-motion* paralelnih akcij, prvič, omogoča prizmatični pogled, drugič, upočasni zadnje trenutke življenja, tretjič, loči moralni in estetski vidik nasilja ("interest is in the ballet, not the bullet", Stanley Kauffmann),



Sam Peckinpah,
Steve McQueen

in četrtič, onemogoča pozabo tega, kar je že mimo (nič ni dovolj *passé*). Toda balet teles in dolgi mesnati curki krvi, ki jih paralelizira *slow-motion*, niso nič drugega kot *carnage*, ritualno ločevanje telesa in mesa. "Kdo je kriv za carnage", sprašujejo obupani in gnevni meščani po uvodnem masakru.

Eh, le kdo – angeli. Cilj revolverša v apokaliptičnih, revolucionarnih westernih, tudi Divje bande, ki so se dogajali tam okrog l. 1913-14, je bil enak cilju ameriškega proletarca l. 1913: prevzeti oblast nad časom, hočem reči, revolverš in proletarec sta se l. 1913 strinjala, da je čas privatna lastnina. Obema je bila odtujena možnost svobodnega razpolaganja s svojim časom. Kapital je zapiral meje. "Tistim časom se bliža konec."

Revolucija je bila za somračne, apokaliptične westerne le forma, s katero je western mislil množico. In obenem tudi forma, s katero je mislil svojo utopijo. Holden, Borgnine, Oates in Johnson so tipični proletarci (oh, nekaj med klatežem, brezdomcem in brezposelnim, a ne), prve žrtve nastanka nove družbe, liberalne države, kapitalistične, tržno-ekonomske, industrijske družbe, katerih najbolj sadistična poganjka sta brezposelnost in popolno razvrednotenje ročnega dela. Liberalna država nasilje sicer postavi zunaj zakona, toda v vsakdanjem življenju ga obdrži v formi kolonizacije, ubijalskega delovnika in brezposelnosti. V *Komunističnem manifestu* stoji tudi sloviti stavek: "Proletarci nimajo domovine". Zlahka bi veljal tudi za Peckinpahove junake, ki nimajo niti doma ... niti domovine.

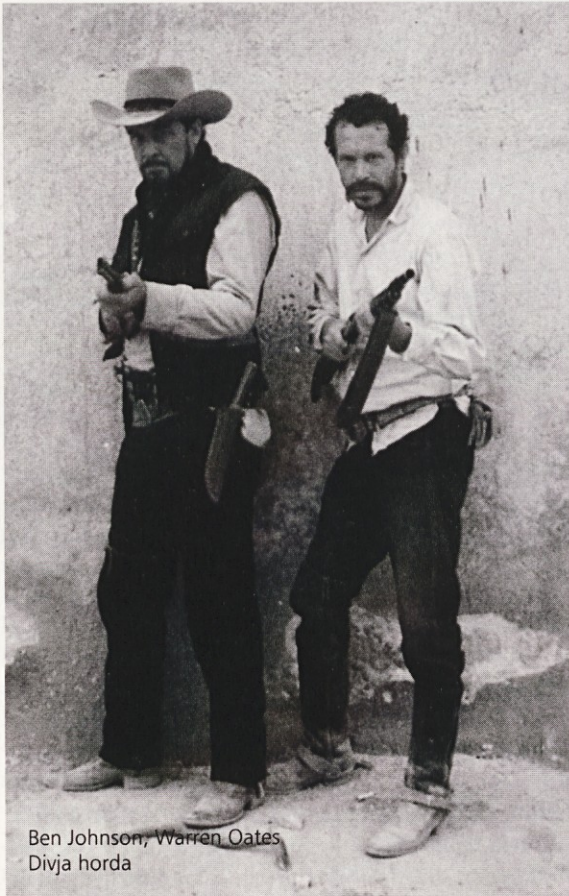
Brezposelnost? Uvodni rop železniške banke – delovni akt, posel, *new job* – jim spodleti, oh, in to

katakliizmično, novo zaposlitev – rop ameriškega vlaka z orožjem – pa jim ponudi tujec, mehiški general Mapache. Njihova begava, melanholična odisejada ni nič drugega kot paranoično iskanje nove zaposlitve. Nasilje je morda nekaj slabega, toda tudi kompromis je nasilje.

Razvrednotenje ročnega dela? Njihovo rokovanje s kolti nima več nobenega smisla, revolverši ne dobijo več dela, njihov finalni prehod na strojnico je zato le histerični poskus, da bi se priključili industrijski orgiji, ja, prav ubijalski orgiji tekočega traku – orgiastični kriki Warrena Oatesa, ki na koncu stiska strojnico, niso nič drugega kot vrtoglavica neformirane, divje, neorganizirane, anarhične zavesti, ki je sicer izgubila vse kolektivne oporne točke, ni pa še našla ideje o smislu zgodovine. Ne bi mogli sicer reči, da divjo bando nezadovoljstvo z obstoječim redom vrže v fatalni objem organiziranega angažmaja in politike kolektivne emancipacije, da pa na koncu - ko umirajo - zglejajo kot revolucionarji, je mogoče pripisati prav dejstvu, da znajo usodo lokalizirati bolje od drugih. Divja banda je le nova množica, ki ugotovi, da zgodovina obstaja ... da zgodovina ne pomeni nič drugega kot to, da s svojimi dejanji ne nastopamo le v svojem imenu ... in da s tem vedno izgubimo alibi dobrih namenov in lepe duše. •

Tekst je del daljšega zapisa o Samu Peckinpahu, ki bo v okviru Kinotečnih zvezkov izšel pri Slovenski kinoteki.

sam peckinpah (1925 - 1984)



Ben Johnson, Warren Oates
Divja horda

Filmografija:

kot režiser:

- 1961 The Deadly Companions / Smrtonosna sopotnka
- 1962 Ride The High Country a.k.a. Guns In The Afternoon / Strelj opoldne
- 1965 Major Dundee
- 1969 The Wild Bunch / Divja horda
- 1970 The Ballad Of Cable Hogue / Balada o Cablu Hogueu
- 1971 Straw Dogs / Slamnati psi
- 1972 The Getaway / Pobeg
- 1972 Junior Bonner / Šampion rodea
- 1973 Pat Garret And Billy The Kid / Pat Garret in Billy the Kid
- 1974 Bring me The Head Of Alfredo Garcia / Prinesite mi glavo Alfreda Garcia
- 1975 The Killer Elite / Ubijalska elita
- 1977 Cross Of Iron / Železni križec
- 1978 Convoy / Konvoj
- 1983 The Osterman Weekend / Ostermanov vikend

kot "dialogue director":

- 1954 Private Hell 36 (Don Siegel)

kot scenarist:

- 1965 The Glory Guys (Arnold Laven)
- 1968 Villa Rides (Buzz Kulik)

kot igralec:

- 1956 Invasion of The Body Snatchers (Don Siegel)
- 1978 China 9, Liberty 37 (Monte Hellman)
- 1979 The Visitor (Michael J. Paradise)



Vaša agencija na planetu Zemlja.

CANNES EKRAN!

GAULOISES BLONDES IMAGES
je ponosen, da je lahko tudi letos
pomagal sodelavcem Ekрана pri
ekskluzivnem poročanju s
filmskega festivala v Cannesu.

Lotite se specialne (e)k(r)anske
sredice in uživajte v odkrivanju
samosvojih, izvirnih
in radostnih podob vrhunskih
filmskih avtorjev.

Gauloises Blondes Images boste našli le pri najboljših!



GAULOISES
BLONDES
I M A G E S