

revija za film in televizijo

ekran

vol. 26
letnik XXXVIII
5, 6 2001
600 SIT

festival

cannes 2001

kinoteka

mehiško obdobje lava bunuela

žanr

roparji, tajni agenti, mafije in policaji

slovar cineastov

donald siegel

www.ekran.kinoteka.si



sinova soba, režija nanni moretti

ekran

revija za film in televizijo

maturanti se
vračajo

festival	2	simon popek cannes 2001: maturanti se vračajo
ekranove perspektive	10	vlado škafar jia zhang-ke in kitajska "pocestna" generacija
slovenski film	12	vlado škafar obrazi in marijanišča denis valič študentski filmi 2001
jesenska filmska šola	14	andrej šprah drugi film tretjega sveta
esej	16	andrej šprah vojne podobe – podobe vojne polona petek opazovalec, zalezovalec, obsedenec, psihopat ... toda na čigav račun?
branje	27	mateja valentinčič luis buñuel: moj poslednji vzdihljaj
kinoteka	28	jurij meden mehiško obdobje: španska vas buñuelovega opusa
kritika	32	aleš čakalič, nejc pohar, gorazd trušnovec, mateja valentinčič
kako razumeti film	38	matjaž klopčič persona
žanr	42	marcel štefančič, jr. roparji, tajni agenti, mafijci & policaji: štirje italijanski prispevki k evropopu šestdesetih in sedemdesetih
slovar cineastov	50	nebojša pajkić donald siegel

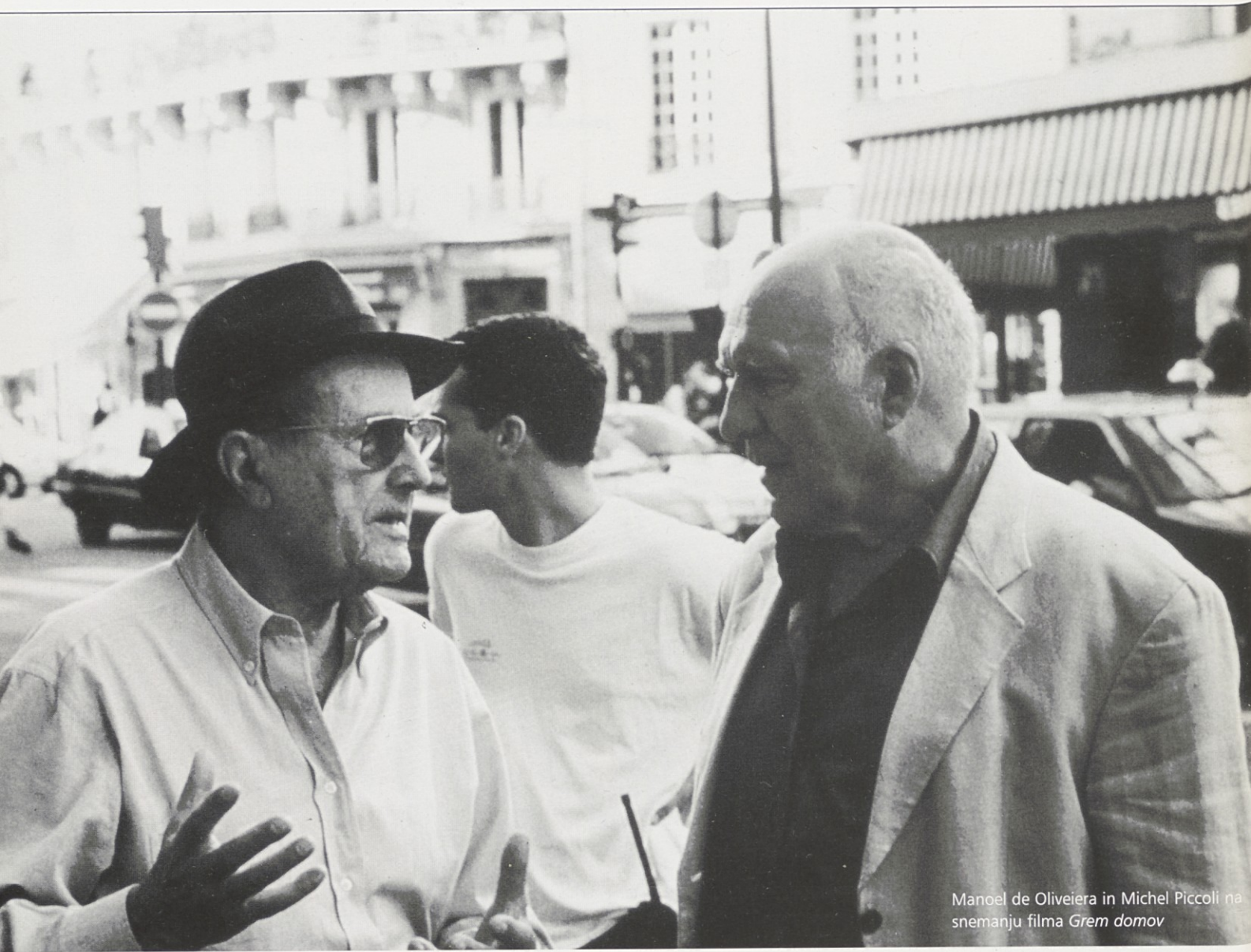
Na naslovnici: Distance, režija Hirokazu Kore-eda

vol. 26 letnik XXXVIII 5,6 2001

600 SIT

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





Manoel de Oliveira in Michel Piccoli na snemanju filma *Grem domov*

maturanti se vračajo cannes₂₀₀₁

Canneski festival je bil letos spet videti kot obletnica mature. Bolj kot kdaj koli. Bolj kot leta 1997, ob petdesetletnici, ko se je zdelo, da je zbral vse, ki so kdaj koli sodelovali vsaj v enem od številnih programov. Če redno hodiš v Cannes, ti koncem aprila, še pred uradno tiskovno konferenco v Parizu, sploh ni treba več ugrabiti morebitnih sodelujočih imen. V ciklu dveh ali največ treh let se praviloma vrnejo vsi režiserji, ki so s Cannesom na kakršen koli način povezani: tisti, ki jih je festival odkril, tisti, ki jih je nagradil, ali tisti, ki so se tam predstavili kot že uveljavljena imena. Vračajo se celo tisti, ki jih je Cannes morebiti odkril, pa danes koncepciji (ali normativom) festivala ne ustrezajo več; ti se, jasno, vračajo na market, toda glede na to, da je v Cannesu zvezda vsakdo, ki se tam pojavi – to mislijo celo nekateri novinarji ali tisti, ki pri filmih sodelujejo kot sedmi člen v produkcijski verigi posameznega filma –, so v piramidalni hierarhiji še dosti visoko. Skratka, v Cannes se ljudje zgolj še vračajo, kar predstavlja problem. Nihče tja ne prihaja več premierno, ni več sveže krvi. Starostna meja je vse višja, ker se vračajo isti ljudje: isti režiserji in producenti, isti organizatorji, isti novinarji, isti natakariji, celo ulični klovnovi so bolj ali manj isti. Z vedno istimi točkami. Cannes je postal svojevrstna nočna mora. Monotonija. *Deja vu*. Groundhog Day; saj veste, vedno se zbudimo v en in isti dan, izhoda iz krize pa ne najdemo. Se pritožujemo? Malo že, vsaj v programskem smislu, kar bo iz pričujočega poročila razvidno že na prvi pogled: Moretti, Ming-liang, Haneke, Oliveira, Godard, Rivette, Makhmalbaf, Kiarostami, Sokurov, Coena, Penn. Sami stari znanci. Sami nagrajenci, canneski seveda. Večino je odkril Cannes, nekatere (Haneke, Sokurov, Ming-liang) je posvojil. Prava obletnica mature. "Gasilskega" fotografiranje niso organizirali, toda vsi so obljubili, da se vrnejo. In Cannes je obljubil, da jih bo znova sprejel. Ne vem, če veste, toda canneski festival vsakemu svojemu zmagovalcu obljubi dosmrtno gostoljubje; kdor zmaga, ima v prvi polovici maja vedno rezervirano sobo v Grand Hotelu ob La croquette. Festival časti, tudi če nimate nobenega novega filma; tudi če ga niste posneli že dvajset let. Lepa gesta. Tradicijo je pač treba ohranjati, predvsem pa poskrbeti, da se ljudje – imena – vrnejo.

Še mi se vrnimo – na prej naštetih imena, ob katerih postane takoj jasno eno: letos so triumfirali veterani. Tisti, ki se vračajo najdlje. Letošnjega Cannes se brez starih mačkov sploh ne bi spominjali, tako očitno so dominirali nad ostalimi. Predvsem Rivette (73 let), Godard (70) in Oliveira (93!) so posneli svoje najboljše filme za daleč nazaj, duhovite, inteligentne dialoške bravure, ki polnijo duha. Nagrade seveda niso prejeli, saj so obveljali za "predolge", "tradicionalistične" in "premalo iskrive" askete. A bolj ko razmišljam o letošnjih filmih, bolj postaja jasno, kako težko je danes posneti dober, v klasični maniri posnet narativni film (z izjemo Godarda, seveda), in kako lahko je blefirati ter impresionirati oportuno gledalstvo s "klasičnimi avtorskimi" prijemi, kakršnih se poslužujeta denimo Abel Ferrara (*R-X'mas*), ki se kot pijanec oprijemlje svojega gangsterskega newyorškega univerzuma, in še bolj David Lynch (*Mulholland Drive*), ki dobesedno ne ve več, kaj početi sam s seboj, zato malce reciklira stare finte z dvojno osebnostjo, sanjami in eliptičnim pripovedovanjem. Očitno ti principi zadoščajo, da mu nekateri (še vedno) ploskajo – in celo podeljujejo nagrade. Kakor koli, spodaj so naštetih in obdelani filmi, ki so se podpisane najbolj prijeli, s pripombo, da za zares vrhunske šteje samo prvo sedmerico. •



la stanza del figlio

Sinova soba

Italija **režija** Nanni Moretti

Da je Moretti v Cannesu zmagal, je po svoje presenetljivo, po drugi strani pa spet ne, vsaj po tekmovalnem programu sodeč. Letos enostavno ni bilo enega samega favorita, skoraj nobenega presežka, še manj pa filmov, ki bi svojo idejo konsistentno izpeljali od začetka do konca. Žirija tako rekoč ni imela druge izbire, kot da je sicer provokativnemu, samorefleksivnemu, nihilističnemu in egocentričnemu Morettiju – čigar javna podoba je letos za nameček odmevala še na zunanje političnih časopisnih straneh, saj se je po zmagoslavju desničarjev na italijanskih parlamentarnih volitvah par dni pred festivalom v italijanskih časnikih dodobra "udaril" z vodjo komunistov, kateremu je očital pretirano neodločnost v predvolilnem boju – podelila glavno nagrado. Začetek canneskega festivala je bil videti identičen Morettijevemu *Aprilu* (Aprile, 1998), z zmago italijanske desnice. Vendar dvomim, da je Nanni pokadil svoj drugi joint v življenju. Sodeč po *Sinovi sobi* je prestopil v novo obdobje ustvarjanja. O starem Nanniju ni ne duha ne sluha, in če v filmu ne bi tudi nastopil, bi težko verjeli, da ga je tudi zrežiral. *Sinova soba* je na prvi pogled videti kot Caloprestijev prvenec *Drugič* (La seconda volta, 1996), v katerem je Moretti le igral, predvsem druga polovica: mrakobno, boleče. Družina Sermonti, ki živi v Anconi, živi mirno in harmonično življenje. Oče Giovanni (Moretti) je psihiater, mati Paola (sijajna Laura Morante) je dobra gospodinja, sin Andrea in hči Irene sta vzorna srednjeolca. Oče vsako jutro teče po mestnih ulicah ob pristanišču, včasih prepriča tudi sina, ki se sicer rajši prepušča potapljanju. Neke nedelje odpove jutranji tek s sinom, ker ga psihično nestabilen pacient prosi za izredno seanso. Andrea se gre zato potapljat, kjer pa v nesreči umre. Družina se sooči z bolečo izgubo: mati svojo bolečino izkriči, medtem ko skuša Giovanni emocije potlačiti in nadaljevati s prakso.

Zveni kot anti-Moretti, kajne? Letošnjo zlato palmo je prejel najenostavnejši, emocionalno prepričljiv in nepretenciozen film. Tudi to zveni kot večno nasprotje Morettija. V *Sinovi sobi* je vse novo: Moretti v filmu ni ne Nanni ne Michele Apicella, njegov stalni alter-ego, film se ne dogaja v Rimu, temveč v Anconi, Morettijev junak ne govori o samem sebi, temveč posluša druge, celo preveč zavzeto, kar je (ironično, za nekdanjega egomanijaka) pogubno: zaradi tega izgubi sina. V tistem trenutku se film dokončno zlomi. Izginejo še tisti ohlapni morettijevski nastavki, mali dovtipi, ki jih tokrat povezuje s svojo vsakodnevno prakso. Moretti se prvič v karieri povleče vase in se sooči z lastno bolečino. Dokumentarne podobe albanskih beguncev ob koncu *Aprila* so bile prva resna napoved, da se Moretti obrača drugam, in prav zato se zdi *April* danes, po *Sinovi sobi*, v njegovem opusu precej bolj pomemben film kot ob nastanku. Na festivalu estetiziranih, preveč ambicioznih, a premalo dovršenih filmov je zmagal najbolj preprost film z najbolj pristno emocijo. Da bi zmagal, je moral Moretti potlačiti ves svoj reprezentativni arsenal – a le zato, da bi nazadnje, na podelitvi nagrad, z visoko dvignjenimi rokami eksplodiral in dokazal, kdo je še vedno največji, najboljši, naj ...



what time is it there?

Tajvan, Francija **režija** Tsai Ming-liang

Tsajev peti celovečerni film se prvič oddalji od Taipeja, kamor tako rad postavlja svoje alienirane junake. *Koliko je tam ura?*, kakor bi film lahko prevajali, se vzporedno odvija v Taipeju in v Parizu, kamor se po kratkem srečanju s Hsiao-kangom (Lee Kang-sheng, Tsajev stalni igravec) odpravi Shiang-chyi. Hsiao na taipejskih ulicah prodaja poceni ure, in ker Shiang pred potovanjem potrebuje takšno, ki kaže čas v dveh območjih, doma in na tujem, se zagleda v Hsiaoovo, ki očitno edina ustreza njenim željam. Slednji ji po dolgem pregovarjanju vendarle ustreže, njuno srečanje pa v njem že takoj naslednji dan prebudi potrebo po simbolni vezi s Parizom. In kaj stori Hsiao? Prav kompulzivno prične vse ure nastavljati na pariški čas; najprej vse tiste, ki jih prodaja, nato domače, kasneje pa še javne – tiste pač, katerim pride do živega!

Tsajeva minimalizirana estetika ter krasni, hipni simbolni prebliski se ne odvijajo le v časovnih paralelah (Taipei- Pariz), marveč tudi v sorodstvenih. "Povezana" nista le Hsiao in Shiang – njej se v Parizu dogajajo sorodne stvari kot njemu v Taipeju –, temveč tudi Hsiaoova mati in oče, ki je pred kratkim umrl. Mati želi na vsak način ohraniti spiritualno vez s človekom, ki ga je ljubila vse življenje, zato mu še vedno pripravlja obroke, moli pred njegovo sliko, ipd. Po svoje gre za enega lahkotnejših in formalno manj "zategnjenih" Tsajevih filmov, po drugi strani pa osamljenost protagonistov, ki naseljujejo vse njegove filme, ni bila še nikoli tako izrazita; smrt, fizična odsotnost ter vsesplošno eksistencialno nezadovoljstvo zaznamujejo našo trojico, kar še ne pomeni, da je *Koliko je tam ura?* temačen film, prej nasprotno; na trenutke izjemno duhovito delo z minutažo vse bolj prevevajo občutki surrealnega, vrhunec pa dosežejo v zaključni sekvenci, ko se molitve Hsiaoove matere po vrnitvi očeta uresničijo: le-ta se "reinkarnira", vendar se pojavi v Parizu, v parku, ob speči Shiang, ki s pripravljenimi kovčki čaka na vrnitev domov.



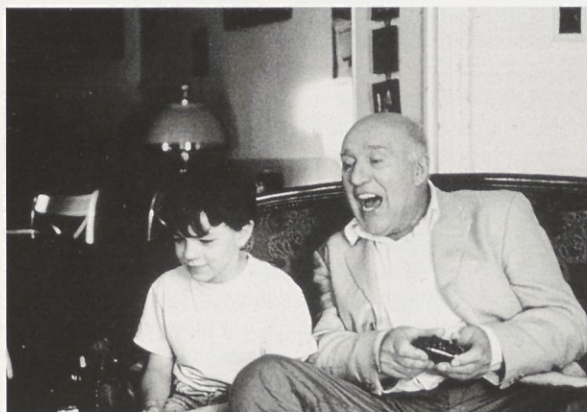
la pianiste

Pianistka

Avstrija, Francija **režija** Michael Haneke

Erika Kohut (Isabelle Huppert) je učiteljica klavirja na elitnem konzervatoriju na Dunaju. Bliža se štiridesetim, še vedno pa je popolnoma odvisna od svoje mame, ki do potankosti kontrolira njen vsakdan; v spolnosti je popolnoma neizkušena, njena seksualna dejavnost je zreducirana na voyeuristične seanse v peep-showih in mazohistične posege na svojem telesu. Nekega dne spozna nadarjenega mladeniča Walterja Klemmerja, ki se vpiše v njen razred; sčasoma pričneta nenavadno ljubezensko razmerje, polno obojestranskih zahtev, njenih zavrtih emocij in njegovih želja po njeni popolni predanosti. Izkaže se, da se Erika ni zmožna odločiti za strastno razmerje, zaradi česar jo Walter zapusti, Eriko pa to privede do samomorilskih nagnjenj.

Haneke je zgodbo naslonil na kontroverzni roman avstrijske feministične pisateljice Elfriede Jelinek – in predlogo očitno spoštoval do te mere, da film nazadnje pokoplje prav njegova pretirana zvestoba izvirniku. Roman je bil za Hanekeja idealna referenčna točka in tudi prva polovica filma je fantastična, brezmadežna in popolno izvedena psihološka študija. Haneke ni bil še nikoli boljši kot v prvih 75. minutah *Pianistke*; hladni, skoraj demonični karakter Isabelle Huppert je izpopolnjen do potankosti, njena čustvena zavrtost se usodno odraža tako na vedenju do slušateljev kot do matere, predvsem pa je mojstrsko izvedena interakcija med njo in posesivnim učencem ter kasnejšim ljubimcem Walterjem. Bolj problematična je zadnja tretjina, meseno udejanjenje njenih zavrtih čustev in strasti (oziroma poskusi le-tega), ki na posameznih mestih kot filmska govorica enostavno ne funkcionira; v literaturi nenadni psihološki preskoki, neartikulirana dejanja junakov morda delujejo suvereno in prepričljivo, na platnu pa slejkoprej izpadejo vsaj banalno, če ne smešno. *Pianistka* je brez dvoma prepričljiva psihološka študija, ki ji (malce) spodleti na tistem obrtnem, eksekutivnem nivoju, tam pač, kjer bi se morale besede umakniti sugestivnejši vizualizaciji. Kot celota je *Pianistka* za nianso manj prepričljiva kot lanskoletni *Code Inconnu* (Koda: neznana), še vedno pa trdno v kvalitativnem vrhu Hanekejevega opusa.



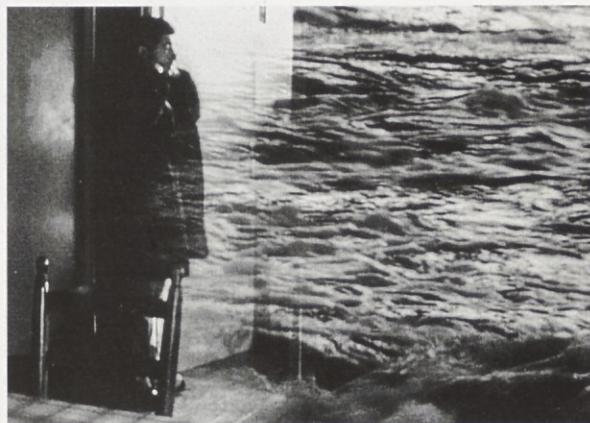
vou para casa

Grem domov

Portugalska, Francija **režija** Manoel del Oliveira
Oliveira je neverjeten. Pri svojih 93. letih vsako leto posname vsaj en celovečerec in zdi se, da je vedno boljši. Ali vsaj vse bolj radikalen. Brez dvoma spada v vrh zelo ozke skupine sodobnih režiserjev, ki gredo v estetskih, pripovednih in formalnih pogledih do skrajnosti – s pomembno pripombo, da ne izpadejo manieristični, dolgočasni in predvsem pretenciozni. Odkar je zavrgel strogo resnobo, skorajda akademsko in posiljeno vzvišenost, je Oliveira znova posnel nekaj izvrstnih filmov, med drugim lani videno *Pismo* (A carta, 1999), *Palavra e utopia* (2000), zdaj pa *Grem domov*, ki predstavlja po seriji adaptacij bolj ali manj klasičnih literarnih del znova izvirno scenaristično delo samega režiserja.

Gilbert Vallence (Michel Piccoli) je slavno igralsko ime pariškega odra. Nekega večera mu njegov agent po predstavi sporoči tragično novico: v prometni nesreči so umrli njegova žena, hči in zet. Gilbert, ki je bolj ali manj živel za gledališče, po nekaj mesecih znova normalizira svoj vsakdan; hodi na sprehode, v svojem priljubljenem lokalu ob Seni prebere časopis in spi kavo, predvsem pa se bo prvič lahko posvetil svojemu vnuku, za katerega je v prehodnem obdobju skrbela guvernanta. Prihajajo tudi nove ponudbe za delo: vloga v televizijskem akcijskem ljubiču, ki jo gladko zavrne, nato pa še ponudba angleškega režiserja (John Malkovich), da bi v ekranizaciji Joyceovega *Ulliksesa* odigral stransko vlogo Bucka Mulligana. A Gilbert je – kljub temu da vlogo sprejme – vse bolj utrujen in najraje bi se vrnil kar domov ...

Oliveira Piccolijev lik razpne med intimo in javno življenje, med vsakodnevne rituale in nastope na odru. Sliši se konzervativno in duhamorno, sploh če pomislimo, da smo deležni treh ali štirih večminutnih prizorov v teatru, ki tudi po mnenju podpisanega praviloma ne spadajo na film. A brez skrbi, Oliveira z inovativno in predvsem izredno duhovito režijo poskrbi, da *Grem domov* izpade filmsko, "kinematografsko"; pri njem zdržijo tako obskurno-radikalni prizori, kot je denimo dialog med Gilbertom in njegovim agentom, ki ga Oliveira kadrira v njune noge pod mizo (ne naključno, saj Gilbert vprašanje o svojem počutju razume kot počutje v novih čevljih, kar je nadaljevanje dovtipa iz prejšnjega prizora), ali serija prizorov brez dialoga v kafiču, kjer se za isto mizo izmenjujejo različne stranke različnih političnih pripadnosti, kar sugerirajo časopisi, ki jih berejo ("sredinski" *Le Monde*, "levi" *Liberation*, "desni" *Le Figaro*). Kratkočasno, zabavno in neizmerno inteligentno delo, ki po štimungu nezgrešljivo spominja Iosselianijev *Zbogom, ljubi dom* (Adieu, planchers des vaches, 1999).



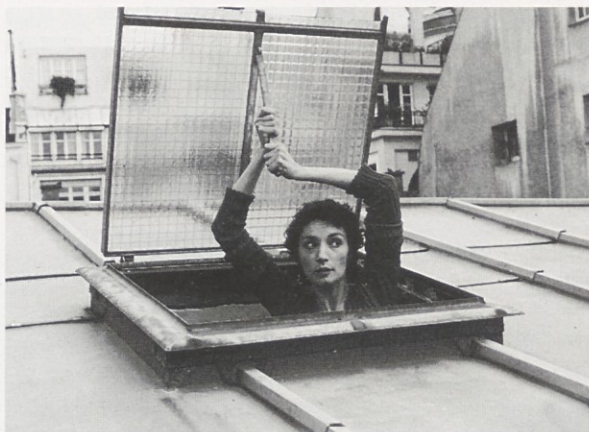
eloge de l'amour

Hvalnica ljubezni

Francija **režija** Jean-Luc Godard

Godard s tekmovalnim filmom canneskega festivala (na svojo 70-letnico) ponovno posega v "vmesno področje" med klasičnim narativnim filmom in t.i. filmskim esejem, kateremu je posvetil večji del ustvarjanja v drugi polovici devetdesetih. Za osnovo mu služijo štirje ključni trenutki ljubezenskega razmerja: srečanje, fizična strast, prepir in ločitev ter pobotanje; štirje trenutki, ki naj bi služili za osnovo umetniškega dela, katerega forma ostaja skrivnost. Gledalec ne izve, ali gre za gledališko predstavo, film, roman ali opero. Zgodbo naj bi pripovedoval skozi oči treh parov, mladeničev, odraslega para in starcev. No, ko prične Godard v svoji klasični maniri teoretizirati, od geneze ostane bore malo – česar smo navsezadnje vajeni. Morda je tako tudi bolje. Preostanek filma nas navdušuje s premišljeno lansiranimi bodicami, ki, kot običajno, letijo proti ameriškemu imperializmu, globalizaciji in seveda holivudskemu sistemu, češ da požira vse kreativne sfere. *Hvalnica ljubezni* še zdaleč ne predstavlja patetičnega

moraliziranja ali apriornega udrihanja čez amerikanizacijo – predobro ga poznamo –, Godard namreč ne ostaja na ravni golega obračunavanja trenutnih razmer, temveč se z izjemno iskričastostjo loteva povsem elementarnih pojmov, ki naj bi po mnenju Američanov kar avtomatsko pripadali njim. Tako junakinja v eni lucidnejših razprav sprašuje ameriškega producenta, ki je prišel v Pariz (da bi od francoskega upokojenega para kupil pravice za visoko proračunsko ekranizacijo njune tragične zgodbe iz druge svetovne vojne), kako si razlaga ošabnost Američanov, ki so si kar prilastili pojem "United States", "Združene države": če govorimo o Združenih državah, po njihovem pojemu avtomatsko pomeni ZDA, ne pa denimo Brazilijo ali kateri koli drugo državo, ki je prav tako federacija večih zveznih držav ali republik. Skratka, novi Godardov film je ponovno zahteven intelektualni zalogaj in funkcionira na številnejših nivojih, kot jih je moč opisati v festivalskem poročilu, hkrati pa predstavlja vizualno zagotovo najimpresivnejše delo tega večnega ikonoklasta v zadnjega četrta stoletja: prvi dve tretjini zaznamuje izjemno kontrastna črno-bela fotografija, zadnjo tretjino – odvijata se bližnji preteklosti – pa barvna digitalna slika z močno poudarjenimi barvnimi odtenki. Pri sedemdesetih je Godard – poleg Rivetta in de Oliveire – še vedno v vrhunski kondiciji, predvsem pa je lepo videti, da ni izgubil čuta (bolje rečeno interesa) za vizualno komponento.



va savoir

Kdo bi vedel?

Francija **režija** Jacques Rivette
Italijanska gledališka skupina pride v Pariz, kjer bo gostovala s Pirandellovo igro *Come tu mi vuoi*. Med igralci je tudi Camille (Jeanne Balibar), edina Francozinja v skupini, ki hodi z Ugom (Sergio Castellitto), režiserjem in direktorjem gledališča. To bo Camillin prvi obisk Pariza, potem ko je pred tremi leti odšla in zapustila svojega tedanjega fanta, filozofa Pierra; boji se ponovnega snidenja z njim, toda srečanje je očitno neizbežno. Tudi Ugo v Parizu išče "izgubljeno ljubezen", saj bi v arhivih rad našel izgubljeno in nikoli objavljeno dramo Goldonija.

Zveni kot tipično francosko dialoško intelektualiziranje. Morda res, toda vajeti v rokah ima 73-letni Jacques Rivette, še en veteran, ki na stara leta doživlja svojo drugo (žanrsko karseda raznoliko) renesanso. Po šesturnem "portretu" device Ivane (*Jeanne la Pucelle*, 1994) in triurnemu hitchcockovskemu trilerju (*Secret defense*, 1997) je pričujoče dve in pol urno posvetilo "življenju na gledaliških deskah" presenetljivo hitra in kar minimalistična dialoška bravura. Rivette je kakopak zvest svojim stalnicam: sodelavec pri scenariju je znova Pascal Bonitzer, število likov, ki se sprehajajo pred kamero, znova (na videz) nepregledno, spiritualne zadrege junakov znova nerešljive. Najprej je treba poudariti, da je Rivettov film izredno duhovito delo, ki ima kljub melodramatičnim nastavkom in namernemu spogledovanju s soap-opero (znova) očitne nastavke

kriminalke. Po svojo je *Kdo bi vedel?* film z uganko (Ugova postopna detekcija izgubljene drame), zgodba o rivalstvu, medsebojnemu zastraževanju in šikaniranju (Ugo vs. Pierre) ter seveda zgodba o "usodni ženski" (Camille), ki ta konglomerat – serijo pregonov, prisluškovanj in spletk – sploh poganja. Tako kot se film prične (na odru in v zakulisju), se tudi konča, s katarzičnim spoznanjem junakov, odpuščanjem grehov, objemanjem in nasploh parodijo poceni melodrame, ki v sozvočju s težkimi moralnimi dilemami in še težjimi verbalnimi spopadi, pravimi teoretskimi traktati, tvori osvežujočo "intelektualno" zabavo. *Kdo bi vedel?* je brez dvoma vrhunec letošnjega festivala ter (skupaj z Oliveiro) eden redkih sodobnih filmov o gledališču, ki slednjega v ekspoziciji ne jemlje kot nujno moralno obvezo, marveč kot izhodišče za izrazito kinematografski presežek.



sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures

Sobibor, 14. oktobra 1943 ob 16h

Francija **režija** Claude Lanzmann

Lanzmann je le žeta 1979, ob snemanju intervjujev za *Shoah* (1985), monumentalni, sedemurni dokumentarec o nacističnemu nasilju nad Židi, posnel zgodbo Yehude Lernerja, ki je sodeloval v edinem znanem – in uspelem! – revoltu Židov v koncentracijskih taboriščih med drugo svetovno vojno. V *Shoah* Lanzmann pričujočega intervjuja ni uvrstil iz dveh razlogov; prvič, ker se mu je zdel vreden samostojnega filma, in drugič, ker mu objave pred svojo smrtjo ni dovolil sam Lerner. Lerner najprej govori o svoji odisejdi po nacističnih lagerjih, saj jih je v dobrih šestih mesecih "zamenjal" kar enajst, tudi tako, da je iz njih izdatno – in s precejšnjo lahkoto – bežal ("ni bil problem zbežati, problem je bil ostati skrit"). Nazadnje je končal v Sobiboru na Poljskem, kjer je ponovno čudežno ušel takojšnji smrti v plinski celici, tudi zato, ker se je prijavil za težaško delo. Že čez mesec in pol njegovega "bivanja" v Sobiboru pa so ruski Židje, povečini vojaki s fronte, pripravili načrt za upor in beg iz taborišča, upor, ki je po Lernerjevih besedah v celoti temeljil na predpostavki, da metodološko natančni Nemci nikoli ne zamujajo, da so vedno točni do minute, do sekunde! V taborišču je bilo namreč naenkrat le šestnajst nemških oficirjev (plus nekaj deset oboroženih kolaboracionističnih Ukrajincev), načrt pa je bil, da vsakega od šestnajsterice natančno ob 16.00 zvabijo v eno od taboriščnih barak – bodisi v kuhinjo, krojaško delavnico, ipd. Nemci, točni kot vedno, so se tam dejansko znašli natanko ob napovedani uri, in upor, eksekucija ter kasnejši pobeg je lahko uspel.

Lanzmann se kot običajno odpoveduje vsem historografskim dokumentom (denimo dokumentarnim filmskim insertom) ter se razen prvega kadra filma – zbledele fotografije nacistov iz Sobibora – zanese zgolj na pojavo Yehude

Lernerja, ki govori v jidišu, prevajalka pa konsekutivno prevaja v francoščino, ter na posnetke sodobnih eksterierjev na Poljskem in okrog taborišča. Lanzmann je ob svojem delu tako natančen kot Nemci; ničesar ne popravlja, ničesar ne izpušča. Tako denimo Lernerjevo (za večino gledalcev nerazumljivo) pričevanje v jidišu poslušamo v celoti, potem še v francoskem prevodu, kar je lahko utrudljivo, toda v kontekstu filma postopek povsem funkcionira. Lanzmann ne popušča niti v najbolj krutih momentih pričevanja in od Lernerja zahteva najmanjše detajle ob zasedi v barakah ter do potankosti opisano eksekucijo oficirjev s sekiro. Tako kot je bila hladna, brezemocionalna eksekucija nacističnih oficirjev, je enako hladno pričevanje Lernerja, ki mu je bilo ob uporu šestnajst let.

Sobibor je eden najbolj impresivnih in neposrednih dokumentarcev zadnjih let, vrhunski dokument nacizma in njegovih metod dela – ter zanj krvavih posledic, ki jih je nasilni anti-semitski aparat očitno pretrpel le enkrat.



safar-e gandehear

Potovanje v Kandahar

Iran **režija** Mohsen Makhmalbaf

Nafas je afganistanska novinarka, ki je pred državljansko vojno v domovini prebegnila v Kanado. Nekega dne, nekaj dni pred zadnjim sončnim mrkom v 20. stoletju, prejme pismo svoje sestre, ki ji sporoča, da bo na dan mrka naredila samomor, saj v svoji razklani in s strani Talibanov terorizirani deželi ne more več živeti. Nafas ujame prvo letalo za Teheran, toda prehod iransko-afganistanske meje bo vse prej kot lahek. Čas pa se izteka.

Makhmalbaf je naredil izrazito aktualen, družbeno-kritičen film s humanitarnim sporočilom. Film je "sporočilen" na več ravneh, na politični (terorizem in državljanska vojna v Afganistanu), kulturni (Talibansko uničevanje kulturnih spomenikov in negacija vseh vizualnih komponent) in družbeni (popolno zatiranje ženskih pravic). Kdor v filmu išče klasičnega Makhmalbafa-manipulatorja, bo nedvomno razočaran, kot sem bil takoj po ogledu tudi sam. Resda gre za psevdodokumentarec, vendar se Makhmalbaf v ničemer ne naslanja na triumfalno iransko šolo devetdesetih. *Kandahar* (mesto, kamor je Nafas namenjena) je razmeroma konzervativen film, tako v vizualnem, narativnem kot formalnem smislu, Makhmalbaf pa svojo junakinjo spremlja prek iransko-afganistanske meje, prek nepregledne puščave, sreča ameriškega temnopoltega zdravnika in misleca, ki ji pomaga na poti, ustavi se v taboru Rdečega križa, kjer na desetine ljudi, ki so zavrlo protipehotnih min izgubili noge, čaka na umetne ude, nazadnje pa sreča še afganistansko poročno povorko, ki poje najbolj žalostno poročno koračnico, kar smo jih lahko slišali. Makhmalbafov film nikakor ni projekt posebne umetniške vrednosti, zato pa vsebuje neprecenljivo družbeno-kritično sporočilo in je v tem trenutku najbolj aktualen krik v uporu; Makhmalbafa namreč veliko bolj kot usoda Budinih spomenikov, ki so jih Talibani podrli, skrbi usoda afganistanskega naroda, na katerega so očitno vsi pozabili.



a.b.c. africa

Iran, Francija **režija** Abbas Kiarostami

Kiarostamijev dokumentarec, prvi "čisti" po *Šolskih nalogah* (1989), je nastal na pobudo Mednarodnega fonda za razvoj agrikulture pri Združenih narodih. Povabilu se je odzval spomladi 2000; angažiral je asistenta Seifollaha Samadiana, odpotovala sta v Kampalo v Ugandi ter z dvema digitalnima kamerama v desetih dneh posnela stanje v najbolj podhranjenih predelih podsaharske Afrike. Namen fonda je bil opozoriti na problem lakote, bolezni in pomanjkanja med otroci, ki v skoraj dveh tretjinah odraščajo kot sirote. In kaj tu lahko stori Kiarostami, eden najizvirnejših sodobnih manipulatorjev s filmskimi formami? Ne prav dosti, vsaj v estetskem pogledu ne. Humanitarni projekt, s katerim sta se spopadla dva največja iranska režiserja, ni ravno polje za eksperimentiranje; Makhmalbaf, ki se je v *Kandaharju* lotil nič manj angažiranega afganistanskega projekta, je imel vsaj to prednost, da je ostal znotraj okvirjev fikcije, medtem ko je moral Kiarostami pridno služiti naročnikovi želji po aktualni sporočilnosti. Skoraj: med neskončnimi posnetki afriške mladine, ki skače v objektiv kamere, izjavami zdravnikov, strokovnjakov in ostalih odgovornih za humanitarno pomoč, ter kratko predstavitevjo tamkajšnje folkore nam režiser vendarle ponudi klasično kiarostamijevsko sekvenco, ki se odvije v popolni temi ter do neke mere spominja na dialog med kameramanom in režiserjem iz njegovega kratkega filma *Pravilno in nepravilno* (1982): v hotelu, kjer z asistentom prebivata, ob polnoči izklopijo elektriko; oba ostaneta nekje v pritličju, treba bo priti v tretje nadstropje. Dokler je gorela luč, sta iz varnega zavetja občudovala ogromne komarje pod javno svetilko, ki da bi človeka lahko živega požrli, ter se spraševala, kako lahko ljudje preživijo v takšnih razmerah. Ko se po temi počasi prebijata navzgor, se znova čudita, kako da ljudem uspe živeti v takšnih razmerah: brez redne elektrike in tekoče vode, brez interneta! Prideta v svojo sobo, nakar se uresniči vremenska napoved, divja nevihta z neprestanim grmenjem, ki dobro osvetljuje ravninsko pokrajino. In znova lahko le nemogoče občudujeta naravne čudeže, nekaj podobnega kot otrok v še enem njegovem kratkometražcu *Tudi jaz lahko* (1977). Kiarostamijev *A.B.C. Afrika* je zavrlo čiste "propagande" po svoje hendikepiran film, po drugi strani pa kaže, da je moč tudi znotraj rigidnih pravil pustiti samosvoj avtorski pečat.

taurus

Tele

Rusija **režija** Aleksandr Sokurov

Taurus je drugi tel Sokurovove tetralogije o vplivnih političnih osebnostih dvajsetega stoletja. Po Hitlerju se je lotil Lenina, ki zadnji dan svojega življenja preživlja na močvirnatem posestvu, daleč od Moskve. V razkošno opremljeni vili je obkrožen s svojimi najbližjimi in tropom služabnikov. Zaveda se, da je z njim konec, da mu nihče več ne more pomagati. Le njegova volja je še vedno močna, volja po vladanju in socialistični ideji. Ko ga obiše Stalin, ga

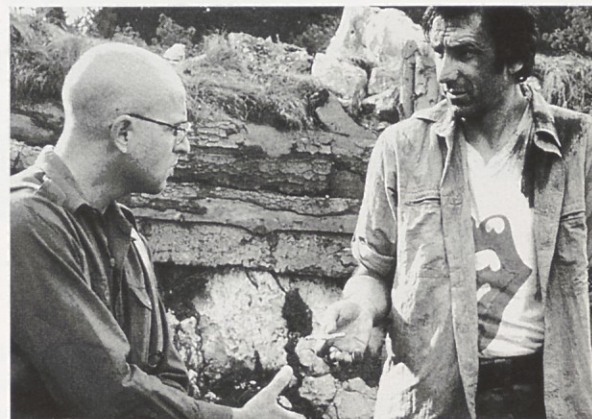
ne prepozna, spomin in logika ga zapuščata, v svojem invalidskem vozičku je vedno bolj osamljen. *Taurus*, bik, je prevod ruskega Teleca, mladega teleta, ki je imelo v različnih zgodovinskih in ideoloških obdobjih različne pomene, od klasičnega objekta žrtvovanja v enih kulturah, do objekta čaščenja v drugih. V primeru Leninovih poslednjih dni obe interpretaciji še kako držita, saj Sokurov pripoveduje zgodbo o človeku, ki je na vrhuncu moči vladal z neomajno močjo, a je bil v časih hude bolezni pozabljen, odstranjen, žrtvovan. Zanimivo je, da so v Cannesu novi film Sokurova linčali prav režiserjevi najbolj zagreti privrženci, medtem ko so ga tisti bolj distancirani (s podpisanim vred) sprejeli kot dokaj solidnega. V čem ta nenadni preobrat? Morda zato, ker Sokurov – predvsem v drugi polovici filma – povsem razpusti svoj značilni metaforični slog. Ker postane *Taurus* "običajen" narativni film? Ker še potencira burlesknost glavnega lika, ki smo jo v zametkih lahko opažali že v *Vladarju* (Moloch, 1999)? Brez dvoma se prva polovica v ničemer ne razlikuje od režiserjevih običajnih estetskih in pripovednih principov; *Taurus* se prične kot "junakovo" (Lenina je težko označiti za junaka) metafizično potovanje v objem smrti. Preizpraševanja o preteklosti, revoluciji in svojem delu, družini, ironična situacija, v kateri se nahaja (živi v razkošno opremljeni vili, obkrožen je s služabniki, vse skupaj pa je last države), vse to zaokroža prvo polovico filma. Nakar se pojavi Stalin, ki ga Sokurov – tako kot Lenina – ne označi poimensko. Stalin najprej potrebuje pet minut filmskega časa, da sploh najde vhod v vilo, deluje zbegano, skoraj bebavo, nakar sledi serija duhovitih situacij in dialogov med očetom revolucije in njegovim naslednikom: Lenin Stalina sploh ne spozna, ženo sprašuje, kdo je neznan obiskovalec; ko mu ta odgovori, da gre za novega šefa partije, se razhudi, češ, kdo ga je nastavil, nakar sledi ženin odgovor da on sam, ipd. Če je Lenin v prvi polovici še dokaj priseben karakter z jasnim umom in razumom, si ga Sokurov v nadaljevanju pošteno privoščil, saj ga dobesedno zdegradira, karikaturizira do skrajnosti – in verjetno je prav ta moment sprožil val ogorčenja med njegovimi siceršnjimi občudovalci. Zanimivo bi bilo izvedeti, kako so film sprejeli v Rusiji, nam pa zaenkrat ostaja vprašanje in pričakovanje, kako bo Sokurov obravnaval japonskega cesarja Hirohita, ki ga napoveduje v tretjem delu.



distance

Japonska **režija** Hirokazu Kore-eda
Apokaliptična religiozna sekta je na Japonskem konec devetdesetih usmrtila več kot sto svojih žrtev, nakar so vodje sekte usmrtili njihovi somišljeniki. Minejo tri leta in skupinica mladih Japoncev se odpravi proti odročnemu jezeru, kjer se je zgodil masaker in kjer je sekta imela svoj štab, da bi se poklonili žrtvam. Tja prihajajo vsako leto, ob povratku pa ugotovijo, da so tatovi ukradli njihov avto. Bliža se večer, mobilni telefoni so zunaj mreže, zato morajo prenočiti v tisti koči ob jezeru; še prej srečajo petega obiskovalca, za katerega se izkaže, da je bil član sekte, a je pred usodnimi dogodki zapustil skupino.

Japonec Kore-eda, Ekranovo perspektivno ime lanskega leta, je po *Čudovitem življenju* (After Life, 1998) napovedal, da se odslej ne bo več ukvarjal s smrtjo, temveč se raje posvetil ljudem, "ki se oklepajo življenja". *Distanca* govori (tudi) o smrti, čeprav je glavni motiv filma pozaba, sprava oziroma kontemplacija. Jezero, v katerega naši obiskovalci mečejo cvetje, je namreč svojevrstno grobišče, saj so bila trupla upepeljena in raztresena po vodi, tako da postaja nekakšna svetinja ali cilj "romarske poti". Kore-eda se v toku 132-minutnega filma posveti vsakemu "romarju" posebej, v mnogih *flash-backih* namreč predstavi preteklost vsakega posameznika ter povezavo bodisi z žrtvijo masakra bodisi s člani morilske sekte. Ključna razlika s predhodnimi filmi Kore-ede je, da ne gre več za spominjanje, nostalgijo, marveč za faktografsko podajanje realnosti, ki gledalcu pomaga razumeti nervozno obnašanje protagonistov v trenutku, ko dobi njihovo "romanje" ob soočenju s članom sekte povsem drugačne razsežnosti. Pretiraval bi, če bi zapisal, da je *Distanca* na nivoju *Maborosija* (1995) ali *Čudovitega življenja*. Moreč ritem, raztreščeno pripovedovanje, nepotrebna repetitivnost v nekaterih detajlih, vse to prispeva h gledalčevi nestrpnosti, čeprav se vseskozi zaveda, da obravnavanje (predvsem za Japonce) tako občutljive tematike potrebuje – in si zasluži – tovrstno dolžino in formo.



no man's land

BiH, Francija **režija** Danis Tanović
Bosna, devetdeseta. Nekje na meji med srbsko in bosansko bojno črto se v opuščnem rovu, na "nikogaršnji zemlji", pomotoma znajdejo bosanski vojaki, ki so v megli ponoči zašli. Srbska vojska jih zjutraj obstreljuje, večino pobije, nato pa tja pošlje svojo patroljo. Čiki (Branko Djurić), edini preživeli bosanski vojak, se skriva, medtem pa srbska vojaka pod truplo njegovega mrtvega kolega nastavita pehotno mino. Čiki ubije starejšega Srba (Mustafa Nadarević), z mlajšim, Ninom (Rene Bitorajac), pa se znajdetata v "pat" poziciji. Iz rova ne moreta, ker bi obe strani streljali, medsebojno pa se tudi ne moreta postreliti. Za nameček se Čikijev kolega, pod katerim je nastavljena bomba, izkaže še kako živ! Čas je, da primer prevzamejo tuji mirovniki, Unprofor ...

Tanovićev prvenec razočara na večih ravneh: prvič, zgodba je povedana izredno ne-filmsko, priča smo skoraj gledališki postavitvi in realizaciji, režijsko je film nemogoče šibek, igralsko povečini neprimerno zaseden. *Nikogaršnja zemlja* je videti kot teater, čeprav je iztočnica prepričljiva in obetavna: vojaka z nasprotnih strani, podstavljena bomba, negotovost. Nato pa nas doleti večina klišejev t.i. "anti-vojnih filmov", ki nastajajo v (ideološko) sumljivih mednarodnih koprodukcijah: zadostiti je treba vsem stranem (in interesom!), zato so v film zmetane želje (in zahteve) vseh strani, kar privede do nepisne zmešnjave: imamo angleško novinarko (Katrín Cartlidge), ki brska po nepravilnostih Unproforja, angleškega demagoškega poveljnika mirovnih sil

(Simon Callow), nesposobne francoske vojake, ki pridejo na "mesto spora", ipd. Najbolj razočara "morala" filma, ki doseže najvišjo stopnjo stereotipnosti, namreč, da medije vedno – in še posebej v vojnah – zanimajo le ratingi, gledanost, za mrtve jim je malo mar; da establishment mednarodnih vojaških sil in zaveznikov vedno laže in zavaja ter da mu gre predvsem za lastne koristi, nasrka pa običajno navadna vojska, ipd. Mar res potrebujemo še en film, ki bi nam govoril o tem, kar vsi že vemo? Tanović nas v uvodni nočni sekvenci sicer lepo uvede v film, vse od zore do mraka, ko se film konča, pa stvari po kinematografski plati ne stojijo več skupaj. Balkanski štosi praviloma vžgejo le še pri "tujih" gledalcih (izven območja nekdanje Juge), a ko bi vsaj zažigalo še kaj drugega, denimo politična satira, ki se nekajkrat nevarno približa burkaštvu; v številnih umetno in nerodno skonstruiranih situacijah ni v ponos ne sebi ne v osnovi resnobni "anti euro-birokratski misiji", ki si jo je film zastavil in na njej vztrajal za vsako ceno.



the man who wasn't there

ZDA režija Joel Coen

Kalifornija, poletje 1949. Ed Crane (Billy Bob Thornton) je zdolgočaseni brivec, neambiciozni slehernik, čigar žena Doris (Frances McDormand) flirta s svojim šefom iz veleblagovnice 'Big Dave', Brewsterjem (James Gandolfini). Eda stranka, debeli trgovski potnik (Jon Polito), nekega dne prepriča v partnerstvo; suho čiščenje oblek naj bi kmalu postalo hit, potrebujeta le 10.000 dolarjev začetnega kapitala. Ed mu obljubi denar: Brewsterju napiše anonimno izsiljevalsko pismo, v katerem zahteva potrební znesek, sicer bo o aferi poročal ženi in poslovnim partnerjem. Denar prispe v nekaj dneh, toda še istega dne trgovski potnik izgine. Da bo nesreča popolna, Ed v prepiru ustrelí Brewsterja, ki mu je postalo jasno, kdo je izsiljevalec. Policija za umor obtoži Doris, zato mora Ed najeti najboljšega odvetnika ...

Črno-beli *noir* bratov Coen spominja predvsem na romane Jamesa Caina in je v tehničnem pogledu dovršeno delo: ostrí *chiaroscuro*, neverjetna fotografija Rogerja Deakinsa (film so posneli na barvni trak ter s posebnim postopkom odvzeli barve in povečali kontrast), umirjena in natančna ritem ter montaža, izpopolnjeni detajli, popolni igralci, popolna režija, kratka, *The Man Who Wasn't There* je dovršen studijski izdelek, ki mu manjka le eno: prepričljiva zgodba. Genialnima scenaristoma, dobitnikoma oskarja za *Fargo* (1996), je tokrat spodletelo pri njihovi specialnosti, tkanju karseda ekstravagantnih likov in bizarnih situacij v prepričljivo celoto. Pojavlja se podoben problem kot v *Kdo je tu nor?* (*O Brother, Where Art Thou?*, 2000), stilistična dovršenost brez narativnih presežkov. Resda predstavlja *The Man* manj mučno izkušnjo kot predhodnik, vendar se ne morem znebiti občutka, da brata ustvarjalno zadregó rešujeta z obrtno dovršenostjo, kar ju nevarno približuje siceršnji podobi sodobnega hollywoodskega filma. Argumenti, da sta vendarle "nekaj posebnega", "črnohumorna",

"bizarna eklektika" in kar je ostalih krilatíc, ki letijo z vseh strani, so vse bolj tanki in neprepričljivi. Če bo ostalo merilo za dober film zgolj obrtna dovršenost, običajno pogojena z dobro naoljeno in sindikalno zavarovano tehnično mašinerijo, potem bo najbolje, da vsi skupaj spakiramo kufre. *The Man* je vizualni užitek brez primere, v enaki meri pa mu manjka ves spiritualni, moralno-etični korpus, ki je definiral njune najboljše filme.

the pledge

ZDA režija Sean Penn

Jerry Black (Jack Nicholson) je nevadski detektiv, ki se poslavlja od službe. Danes je njegov zadnji delovni dan: predal je svoj revolver, ko pa se odpravlja na kosilo, ga sodelavci presenetijo s poslovlilno zabavo. Medtem se v bližnjih hribih zgodi umor osemletne deklice. Patulja odhiti tja, Jerry z njimi, nenazadnje ima do pokoja še par ur. Razmesarjeno truplo deklice ga prepriča, da odpove ribiške počitnice v Mehiki – darilo sodelavcev – in se loti preiskave na svojo roko; Indijanec Toby Jay (Benicio Del Toro), ki so ga ujeli, zaslišali in obtožili masakra, je v zaporu naredil samomor, kar je policiji zadostovalo kot dokazno gradivo o njegovi krivdi. Jerry pa je prepričan, da je pravi morilec še na prostosti. Kani ga ujeti, tudi zato, ker je staršema umorjene deklice za sveto obljubil, da bo našel pravega storilca. Uradni slogan filma se glasi takole: "Jerry Black made a promise he can't keep – to find a murderer he can't find." Ja, preostanek filma je videti kot ameriška različica Antonionijeve *Povečave* (*Blow Up*, 1966). Pennov tretji režijski poskus – po izvrstnem debiju *Indijanski tekač* (*The Indian Runner*, 1991) in malce manj izvrstnem *Varuhu prehoda* (*The Crossing Guard*, 1995) – namreč še zdaleč ni klasični detektivski *whodunit*, temveč predvsem minimalka o ... čakanju. Tri četrtine filma spremljamo Jerryja, kako se počasi navaja na penzijo. Kupi malo bencinsko črpalko, ob bližnjem jezeru vsakodnevno ribari. Naveže se na mater samohranilko (Robin Wright-Penn) in njeno hčer, kateri želi postati drugi oče. Obenem pa Jerry upa, da se bo osumljenec, ki ga deklica, prijateljica umorjene punčke, vizionarsko opisuje kot velikana v črnem avtomobilu, pojavil v okolici. Pennu je treba priznati nestereotipno obravnavanje tematike serijskega morilca, ki se je v ameriški kinematografiji razvil v povsem eksploatacijski žanr, ter temporalno spokojnost, ki jo z umirjeno eleganco upodablja po dolgem času spet odlični Jack Nicholson. *The Pledge* rekordov gledanosti zagotovo ne bo rušil, posebnih kritičnih ovacij tudi ne bo deležen, glede na to, da so v letošnjem Cannesu predvajali komaj kakšen omembe vreden ameriški film, pa lahko Pennov prispevek k tekmovalnemu sporedu vsaj omenimo. •

jia zhangke

in kitajska "pocestna" generacija



Dvanajst let je že od sramote na Trgu nebeškega miru, ko se je kitajska komunistična oligarhija odločila za krvavo daritev in pred očmi celega sveta s tanki pomendrala svojo mladino, svojo prihodnost. To je nova točka nič kitajske zgodovine (podobno kot za Zahodno civilizacijo holokavst ali za Japonce Hirošima in Nagasaki), h kateri se svet vrača vsako leto, Kitajci pa vsak dan. To je tudi simbolna točka kitajske politične stvarnosti, na kateri se sleherni dan manifestirata tako moč oblasti kot neuničljivost upora. Mimo "iger" politične moči ter socialističnih idealov, strnjenih v parole, ki visijo nad mestom in deželo, pa nezadržno prodira logika kapitala, ki velika kitajska mesta na čelu s Pekingom spreminja v svetovne metropole in centre svetovne trgovine. Politična in ekonomska higiena narekujeta pregledno arhitekturo in čiste ulice, na katerih so boemi, klošarji, žeparji, skratka kakršnikoli posebneži ali drugačneži enako moteči in nesprejemljivi kot politični uporniki. Med ti dve zgodbi o uspehu so razpete vse številnejše osebne in družinske tragedije, ki jih pred vsako zoro skrbno odplakne mestna komunala.

To je rodna gruda nove generacije kitajskih umetnikov, v našem primeru seveda filmarjev, ki bo v filmski zgodovini obveljala za šesto generacijo. Za razliko od predstavnikov t.i. pete generacije (Zhang Yimou, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang in drugi), ki so družbeno kritiko zavijali v forme zgodovinskih spektaklov in dram ter jih povečini postavljali na podeželje, ostaja po-tiananmenska generacija v svojem prostoru in času, v svojem okolju, na svojih ulicah, svoje zgodbe pa pripoveduje pretežno v formah surovega realizma. Vodilni predstavnik kitajskega novega vala je *enfant terrible* Zhang Yuan (njegov film *Vzhodna palača, zahodna palača* (1997) je med drugim prejel nagrado vodomec na 9. LIFFu, Kinoteka pa je prikazala njegov dokumentarec *Vesela angleščina*), prav tako sta nam znana tudi Liu Bingjian (*Moški moški, ženska ženska*, 2000) in Ju An Qi (*Močan veter v Pekingu*), z lepimi mednarodnimi uspehi ter predvsem odličnimi filmi pa se lahko pohvalijo Zhang Ming (*Deževni oblaki nad Wushanom*), Lu Yue (*Gospod Zhao*), Wang Shuo (*Oče*), Wang Quanan (*Lunin mrk*), He Yi (*Poštar*), Wang Xiaoshuai (*Vietnamsko dekle*) in še kdo. Jia Zhangke sodi med najmlajše in najprodnornejše avtorje te generacije.

"Pocestna" generacija snema svoje filme neodvisno od državnih studijev in fondacij, ki so doslej s politiko navidez liberalne cenzure nadzorovali celotno kitajsko filmsko produkcijo. Predstavniki šeste generacije, po ocenah poznavalcev naj bi štela že prek šestdeset režiserjev in režiserk (od tega je vsaj polovici svoje filme že uspelo pretihotapiti na Zahod), svoje prvence praviloma snemajo brez proračuna, z ekipo prijateljev pred in za kamero, toda praviloma na filmski trak, kar je presenetljivo. Prevladujejo pocestni igrani filmi v duhu modernega neorealizma ali razpuščenega hiperrealizma ter komorne drame, nov veter pa je zapihal tudi v dokumentarnem filmu. Na Kitajskem so ti filmi nezaželeni, zato javno praktično ne obstajajo; obsojeni so na omejeno, bolj klubsko distribucijo. Prvi cilj mladih kitajskih filmarjev in filmark je zato pretihotapiti kakšno

vlado škafar



Jia Zhangke (v sredini)

filmsko kopijo na Zahod in upati, da bo tam našla svoje občinstvo, predvsem pa primernega distributerja, ki bo film popeljal po svetu, avtorju pa omogočil sodelovanje s tujimi producenti. Najvidnejši predstavniki šeste generacije so tako že svoje druge filme snemali izključno za tuj denar, čeprav tematika in lokacije v glavnem ostajajo Kitajske.

Jia Zhangke je prototip kitajskega filmarja v teh razmerah. Vsestranski umetnik (rojen leta 1970 v Fenyangu) je svojo pot začel kot slikar in romanopisec, potem pa v stiku s filmom prepoznal svoj pravi umetniški izraz. Leta 1995 je v mladostni neugnanosti ustanovil Mladinsko eksperimentalno filmsko skupino, prvo neodvisno organizacijo za filmsko proizvodnjo na Kitajskem. Dve leti pozneje je diplomiral na pekinški filmski akademiji in med tem pripeljal h koncu partizansko snemanje svojega celovečernega prvenca *Xiao Wu* (Stric Wu).

Xiao Wu je Jia Zhangke posnel na ulicah rodne Fenyanga, z ekipo neprofesionalnih igralcev oziroma prijateljev. *Wu* sodi v niz novih junakov kitajskega filma, ki so jih prinesla dela šeste generacije; v glavnih vlogah so zdaj naenkrat boemi, žeparji, homoseksualci, prostitutki, duševni bolniki, berači, seveda tudi uporniki, aktivisti ali preprosto odpadli člani razpadlih družin, antijunaki z vseh vetrov, ki so jih polne ulice kitajskih mest, ne glede na ves trud oblasti, da jih z njih počistijo.

Wu je žepar, to je njegova obrt, njegovo delo, na katerega je ponosen, saj od njega živi. Dobro se počuti na domačih ulicah, v družbi sorodnih duš, v družbi samoumevne gotovosti. Vse je v redu, prijazno enoličje, nobenih vprašanj. Potem pa žeparsko idilo zmoti nekdanji Wujev prijatelj in kolega, ki je prestopil v višji razred organiziranega kriminala in podjetništva. Njegova ignoranca načanja Wujev mir, vrhunec pa doseže, ko nekdanjega prijatelja ne povabi na svojo poroko. To je ponižanje, ki ga ni lahko prenesti, še manj razumeti. Prav tu je ključ, ki odpira nevarna vrata pandorine skrinjice, iz katere v trenutku zleti svet možnosti in vprašanj, kajti razumeti prijateljevo potezo ne pomeni le konec prijateljstva, pač pa tudi konec nekega obdobja, obdobja tiste neznosne lahкости bivanja, ko je vse tako pri roki, še najbolj odgovor o jutrišnjem dnevu. Pred njim je nov peklenski krog samospraševanj, ki vse postavi pod vprašaj, vse njegovo življenje. Drugi krog pekla odpre konec razmerja z Mei Mei, zadnjo uteho v vse bolj odtujenem mestu.

Potovanje na deželo, v domači kraj, kjer se bo poročil njegov brat, se zdi kakor blagor. Nasilje mestnih decibelov, ki mu je zdaj tuje in moteče, zamenja blagodejno vzdušje podeželske krajine. Prav lahko bi se ga znova navadil, se zdi, ko stopa proti domačiji. Toda Wu je tujec, na domačem pragu bolj kot kjerkoli drugje. Na tem pragu, v tem pogledu na rodno hišo, še preden pride v stik z domačimi, še preden nerazumljivo eksplodira in še preden ga oče dokončno spodi od hiše, v tem pogledu na domačo idilo, ki ji ne bo nikoli pripadal, je morda tragični vrhunec njegove eksistence, zagotovo pa velika žalost.



Stric Wu

To so tisti trenutki, tiste napete praznine trenutka, ki si jih upa in zna ujeti Jia Zhangke. Vztrajanje v teh trenutkih resnice je njegova umetnost. Potem se ni težko veseliti dostojanstva, ki se zanesljivo dvigne na površino takšnega poraza in se žalostiti njegove praznine, v kateri vrag jemlje svoj davek. Kdo potrebuje zgodbe spričo resnice? Vsi, žal skoraj vsi. Toliko bolj dragoceno je pripovedovanje Jia Zhangkeja.

Njegov drugi film *Zhantai* (Peron), ki je ime dobil po kitajski rokenrol uspešnici iz osemdesetih (mednarodni angleški naslov je bolj simboličen – *Platform*, slovenski pa bi lahko spomnil na zimzeleno popevko Ota Pestnerja *Trideset let*), govori prav o tem obdobju, o desetih letih počasne, a zanesljive in nadebudne liberalizacije kitajske družbe tako na ekonomskem kot kulturnem področju. Na Kitajskem je bil to čas tiste lahкости bivanja, ki si ga po moriji na trgu Nebeškega miru ni mogoče več niti zamisliti, vse kar je od tistih upov ostalo, je boleča nostalgija. V takšnem ozračju, na takšni platformi je zgrajena pripoved o skupini mladih kulturnikov, ki se po razpustitvi enote za delavsko propagando zaradi pomanjkanja denarja odločijo sami nadaljevati odisejajo po kitajskem podežlju in s svojim programom kulturniško razsvetljevati ljudstvo (spomnimo se *Rdečega boogieja* (1982) Karpa Godine). Namesto parol ljudem ponujajo rokenrol, v kar je všteta tudi silno uspešna in koreografsko navdahnjena priredba absurdnega evrohita *Brother Louie* dua Modern Talking. A naj je ta transkulturalija še tako smešna, v njej vendarle počiva neki omen. Ime dua lahko namreč čisto lepo v dveh besedah povzame, za kaj je v Kitajski tedaj šlo, kaj so romantični nomadi ljudem prinašali – novo govoricico. Drugo, bolj tiho, proti koncu pa vse bolj prevladujočo nit pripovedi gradi ljubezenski trikotnik, ki se zdi sprva čisto neobvezen, v retrospektivi pa vendarle malo zapeče in spomni, da je to obdobje med drugim ljudem vrnilo zasebno, intimno, čustvenost, vse tisto človeško, kar je motilo senzibilizacijo kolektivnega duha.

Čeprav gre za generacijski film s precej glasbe, je *Peron* daleč od melodramatične hitparade, daleč od zabavljaštva. Neizprosna dramaturgija, ki se otepa slehernega zapleta in vztraja na golem nizanju hiperrealističnih, radikalno nedramatiziranih, navidez čisto poljubnih prizorov, ki se suho nalagajo v nepremične makrosekvence, dokler počasi ne vzvalovijo v silovito fresko prostora in časa – ta pripovedna strategija je radikalen in izviren prispevek sodobni realistični filmski pripovedi.

Jia Zhangke je mojster (stari mojster) kadra-sekvence, ki se pred našimi očmi skoraj skrivaj stapljajo v sekvence-spomine. Njegov posnetek, vselej na preži, vselej miren in vztrajen, se čuti, se te oprime kot resnica. •



obrazi izgubljenega časa: obrazi iz marijanišča

"Mladi ljudje sanjajo svoje sanje in se ne menijo za preteklost. Preteklost se sama lepi nanje. Vedno znova, na vsako generacijo," začne Helena Koder svoj najnovejši dokumentarni film *Obrazi iz Marijanišča*. Na drugi strani, lahko bi rekli v kontraplenu, so ustavljene podobe in zapečaten čas v starih fotografijah, iz katerih vstaja preteklo življenje.

Izhodišče dokumentarnega popotovanja skozi labirinte časov in usod nekdanjega Marijanišča je fotografija šestih mladih fantov, naslonjenih skozi okno, ki nosijo praznično obleko in na veselih obrazih nekaj lahkega, nekaj, kar jim pripada kakor vsaki mladosti – prihodnost. Na drugi strani podobe je moral biti pogled fotografa, morda dekleta, ki je v njihove nasmehe vnesel še nekaj posebne razposajenosti. Dobrih petdeset let pozneje so za okni stavbe, ki danes nosi ime dijaški dom Ivana Cankarja, novi mladeniči in mladenke, z novimi sanjami in prihodnostmi, in med njimi je dekle, ki jo zanima fotografija. Njeno iskanje današnjih obrazov tistih fantov prinese portrete poznanih ljudi.

Obrazi iz Marijanišča

V prepoznavni in dognani formi se naša vodilna dokumentaristka Helena Koder potaplja v preteklost nekdanj znamenitega Marijanišča, bornega domovanja otroških sirot, ki so na robu mesta in družbe sanjali svoje velike sanje, med njimi Lojze Kovačič, Peter Ovsec (vodič po praznih hodnikih in sobah dijaškega doma danes), Saša Vuga, Dane Zajc, Janez Menart in Ciril Zlobec, Viktor Blažič, Marjan Tomšič, danes uveljavljeni literati in predvsem krasni pripovedovalci. Na njihove zgodbe se je avtorica dokumentarca res lahko zanesla. "Kot da bi se znašel med zgodovinskimi špehi, iz katerih se bodo vsak čas privarile vse mogoče epohe," je prvi vtis Lojzeta Kovačiča, ki nas postavi pred vrata znamenite hiše in nam jih odpre.

Hiša ima okna, ki so oči, oči pa so okno v dušo. Tihi portreti izgubljenega časa, bežni krokiji obrojnih življenj (o katerih vendarle vemo toliko, da sta dovolj poteza, dve, ki nas povlečeta še enkrat v njihov svet) napolnijo prazne zidove z dušo, ki zvabi hrepenenje. Volčji čas, pravijo povabljenici, ki so maše zamenjevali za zornice, z različnimi občutki in prepričanji, a z isto mladostjo. Neznosna lahkost mladosti, ki se je ohranila na fotografijah, vstaja skozi okna postaranih obrazov, ki se po toliko letih spet nastavljajo kakor da istemu fotoaparatu. Ogleдалu časa. In vanj projicirajo svoje spomine, da bi še enkrat živeli svojo mladost, da bi še enkrat živeli. V tem zrcaljenju časa, v tej ironiji odseva – kaj pomenijo paradoksi povojnega časa in celo tragedije povezane z njim? Posmehi ob spomilih na ideološke vojne v tem mikrokozmosu, zasanjanja ob spomilih na ljubezni.

Portret časa, v katerem so stali, kakor na nekem začetku, vsak s svojim mladostnim hrepenenjem, ki se je zdelo večje od življenja, vsak s svojo grozo spričo neuresničljivosti sanj, in ki ga zdaj zrejo z nemočnim spominom, v katerem je komaj še slutnja bolečine. "Sem, kar nisem še nikoli bil, sem, kar ne bom nikdar več," lovi Ciril Zlobec esenco mladosti, ki je in hkrati že izginja v čisti sedanjosti. Lahko v tem ironičnem zrcalu vidimo postarane obraze današnje mladine, ki navidez brezbrizno živi mimo teh govorečih zidov? Preteklost se sama lepi nanje, zanesljivo, in čeprav se zdi (kako, da se to vedno zdi?), da jim je lepše poslano in da ne bo nič iz njih, je pred nami enako dragocena mladost, ki jo čutimo v tem postaranem pogledu, kako nam pred očmi odhaja, kako se bo izgubila.

Iskanje izgubljenega časa, ta najbolj proustovska kategorija, obseda Heleno Koder v zadnjem času. *Magdalenice* so bile tako ali tako o Proustu (in o njegovem slovenskem alter egu, gospe Radojki Vrančič), *Prizori iz življenja pri Hlebanjevih* so prežeti s strukturo lepljivega časovnega traku, celo dvostranskega lepljivega traku, na katerega se sinhrono lepita preteklost in sedanjost. Njen prvi vrhunec so bili direktni dokumentarni vdori v čas (in prostor, seveda), s katerimi sta v osemdesetih z Lužnikom lovila neposredno sedanjost, zdaj so na vrsti umirjena odpečatenja preteklih časov. Drugi vrhunec dolguje Proustovi senzibilnosti.

Mozaik človeških obrazov-spominov napolni Marijanišče z neminljivo dušo, njegove hodnike in sobe z živimi slikami. Za nas, ki smo videli film, bo odslej skrivni muzej. In ti obrazi, ki jih poznamo že od prej, so na koncu vendarle obrazi najdenega časa.

Vlado Škafar

študentski filmi 2001

Če si dovolimo malenkostno polemiziranje, lahko začnemo z ugotovitvijo, da je v zadnjih šestih, sedmih letih portoroška sekcija študentskih filmov vzbujala skoraj toliko zanimanja kot predstavitev novih del slovenske celovečerne filmske produkcije. Vsaj pri tistih, ki smo menili, da je slovenski film – bolj kot denarja in "dobrih" scenarijev – potreben predvsem sveže krvi, novih idej in pristopov. Bili smo namreč pričča formiranju, vzniku cele generacije izjemno nadarjenih cineastov, katerih prvi koraki so s svojo drugačnostjo vzbujali upanje, da bo končno prišlo do težko pričakovanega preloma,

preнове slovenskega filma – da bo končno tudi slovenski film dobil svoj prvi *novi val* (če je danes, ob le nekaj delih, ki nakazujejo na ta prelom, še težko govoriti o generacijsko-estetskem "valu", pa bo se bo, v to smo prepričani, definitivno potrdil s prihajajočimi novimi deli Igorja Šterka, Maje Weiss, Janeza Burgerja, Hanne Slak).

Prav zato je bila ravnodušnost, s katero smo pospremili tokratno predstavitev letne produkcije študentov ljubljanske akademije, še toliko bolj očitna. Gledano z distance se zdi, da smo jo celo vnaprej obsodili na povprečnost in si tako oprali roke, še preden smo si jih sploh umazali. Težko bi si sicer razložil dejstvo, da podelitev nagrade za najboljši študentsko delo filmu *Žile* ni vzbudila nikakršnih reakcij. Kakor da bi bilo povsem vseeno, kdo jo bo prejel, kakor da se nas to sploh ne tiče. Res je, da letošnja produkcija ni ponudila nobenega izrazitega presežka, a prav tako je res, da ni bila tako premočrtno slaba. Premore namreč vsaj nekaj svetlih trenutkov, del, ki morda ne prepričajo na prvi pogled, a na katera je vredno opozoriti, izpostaviti njihove pozitivne momente, da bi tako nanje vrnili pogled.

Letošnje nagrajevanje je nadvse dober primer tega ocenjevanja na prvi pogled: nagradiš delo avtorja, ki je že s svojimi predhodnimi deli opozoril nase in ki je tudi tokrat naredil film, ki vsekakor pade v oči. S svojim métierstvom, s svojo "provokativnostjo". Dražen Štader je gotovo nadarjen režiser, kar je dokazal že s svojim dokumentarcem *Prehodni dom*. Oziroma, zaradi posrečenosti *Prehodnega doma* smo se začeli spraševati, do kod sega njegova nadarjenost. Tema, ki si jo je izbral, prehodni dom in njegovi prebivalci, je bila namreč zgovorna že sama po sebi; že sama bi lahko "naredila" film. Zato je vzniknilo vprašanje, ali je šlo bolj za posrečeno montažo "zgovornega" materiala, ali pa Štader dejansko premore tisto subtilnost, ki mu omogoča "režiranje" realnosti, ujeti pravi trenutek, ustvariti "pravi trenutek". To naj bi pokazal njegov naslednji film. A *Žile* nam ponovno niso dale dokončnega odgovora: njegovo métierstvo ni sporno, a "provokativnost" filma je vse preveč artificialna, neprepričljiva, ne zadostno utemeljena. Poglejmo. Svoj *dogodek* je potegnil iz vsakdanjika, kar je vsekakor pohvalno. Njegova občost kar kliče po identifikaciji: vsakdo od nas, gledalcev, se je vsaj enkrat znašel v podobni situaciji. Odpravljata se na pot; ona si še zadnjič popravlja pričesko, on si že malce nestrpen prižge cigareto. Zagleda smeti, ki jih je pripravila, da bi jih spotoma odnesla. Pograbi jih in se počasi odpravi proti avtu. Dobro se počuti, v formi je – bežno začutimo njegov mačizem. Vsega tega v filmu ne vidimo, a zaradi občosti situacije gledalcu, ob primernih indicih, ki jih poda režiser, tega ni težko razbrati. Tu je Štader odlični: film gradi počasi in na namigih. Tudi prve reakcije moškega, ko pride do avta in zagleda, da ga je nekdo zaparkiral, so *pričakovane*. Toda kmalu, veliko prekmalu mu stvari začenjajo uhajati iz rok. Zdi se, kot da je imel pred sabo samo še cilj, do katerega hoče pripeljati zgodbo, vse je podredil temu. V tistem trenutku se film sesuje. Psiholoških utemeljitev za posamezna dejanja ni. Nasilje proganistov bi lahko razložili le z dejstvom, da smo pač naleteli na dva povsem utrgana tipa. Toda tu je še nekaj detajlov, ki film povsem spodnesejo. Pištola, na primer. Zastavek filma kaže, da je hotel Štader film graditi na realizmu: vsakdanja situacija, obči dogodek, skrajno linearna pripoved. Toda, če gradiš film na realizmu, potem moraš pojavitev pištole, ki ni niti najmanj vsakdanja, še toliko bolj utemeljiti. Ne moreš je kar pričarati, ker s tem stopiš v svet fantastike. Kjer si tudi, če v zapuščeno in razpadajočo hišo privežeš (!) pobesnelega psa. Če naj te film šokira, mu moraš verjeti. A verjeti mu ne moreš, če film samega sebe spodbija, če ni konsistenten, notranje utemeljen (jasno je, da ne potrebuje eksteriornega preverjanja). Žal. Zato *Žile* nikakor ne moremo imeti za uspel film, ki bi si zaslužili nagrado.

Povsem drugače pa je postopal Marko Naberščnik in posnel film, ki je nadvse prijetno presenetil. Take konsistentnosti, kjer ima vsak detajl svoj razlog obstoja, kjer je vsak kader

utemeljen, že dolgo nismo videli. Resda je to s kratkim filmom bistveno lažje doseči, a vseeno: *Z ljubeznijo* je odlični film. Označili bi ga morda lahko za socialno satiro z elementi kriminalke. Poročen par srednjih let je zaradi močeve brezposlenosti v globoki finančni tiski. Pri možu se občutki lastne nekoristnosti mešajo z občutki krivde, saj hčerki ne more plačati zaključnega izleta. Vprašal bi svojega očeta, a kaj, ko je tako stiskaški. Naberščnik protagoniste uvede situacijsko in nam s tem omogoči, da se prek njihovih reakcij na določeno situacijo seznanimo s tisto platjo njihove narave, ki bo igrala odločilno vlogo v nadaljnjem poteku zgodbe. Ekonomično in učinkovito, predvsem pa zelo filmsko. Ustavimo se pri možu/sinu in dedu/očetu ter njunem razmerju, saj to odigra glavno vlogo v nadaljevanju: zaposlitveni intervju in nato obisk pri očetu lepo pokažeta, kako je načeta sinova samozavest in kako posledično očetova figura ponovno pridobiva večjo moč; oče pa se tega zaveda in izkorišča trenutek, saj je v bistvu prestrašen stariček, ki se boji starosti in samote (prav zato igra "mladostnika", uživača – da bi odložil neodložljivo). Vse, kar se zgodi v sekvenci ropa, sloni prav na teh predhodnih prizorih; vsako dejanje, reakcija, pa čeprav še tako nenavadna, ima v njih svojo utemeljitev. Prav zaradi tega je film izjemno učinkovit, verjamemo mu, prav zaradi tega se mu smejemo iz srca. Zakaj sin pozabi plen? Ker je na sebi začutil očetov pogled, ki ga je zmedel (slika, ki jo obrne!). Zakaj oče roparja tako nasilno pokonča? Ker je na smrt prestrašen in pijan, ker življenja ne obvlada tako suvereno, kot se trudi dokazati (drugim, predvsem pa sebi).

Naberščniku lahko očitamo le to, da sta glavna moška lika v svoji igri preveč ekspresivna. S pretiranim karikiranjem likov pa med filmom in gledalcem vzpostavi distanco, saj popolnoma umanjka identifikacijski moment in s tem potencialno večplastno "branje". Upati gre, da to ni bilo hoteno, temveč da sta igralca po svoje videla svoja lika, mladi avtor pa ju ni znal zadržati.

Med dokumentarci moramo izpostaviti delo Mihe Mlakerja *My Way*. Njegov zapis o *new age* "japijih" ki gojijo religijo kvazi biznisa, je preprosto osupljiv. Večkrat se nam je namreč zastavilo vprašanje, ali imamo res opraviti z dokumentarcem ali pa je zadeva preprosto režirana. Akterje svojega dela, večjo skupino "trgovskih potnikov", hišnih prodajalcev ter njihovega karizmatičnega vodjo – lahko bi jim podelili status filmskega objekta *par excellence*, saj jim je igra, nastopaštvo, dobesedno v krvi, poleg tega pa kot za šalo producirajo tako komične kot skrajno dramatične prizore – je namreč pripravil do take neposrednosti, da je na film ujel njihove povsem necenzurirane misli in besede, skoraj nagonna dejanja, skrajno bizarnost njihovih želja. Skratka, stvari, ki jih dandanes še človeško oko težko ujame, kaj šele filmska kamera, pred katero Slovenci skoraj po definiciji otpnejo. Toda Mlaker jim je zlezal pod kožo, izničil sebe in svoje veliko "oko" – dobitke je bil popoln: ustvaril je enega najbolj bizarnih dokumentov o sodobni slovenski družbi. Tistemu njenemu delu, ki se v krizi identitete zateka k novodobnim gurujem, ki od njih sprejema dobesedno vse (postati eno z vodjem, prevzeti njegovo izrazje, način govorjenja, gestikulacijo), ki se je v skupinskih psihoterapijah pripravljen dobesedno izničiti ("priznaj, da si bebec, ker ti bo potem lažje"). In nenazadnje, Mlaker se je pokazal kot etičen režiser: kaže, da se je zavedal, kaj mu je bilo dano, zato se je vzdržal kakršnega koli komentarja.

O ostalih filmih študentske produkcije pa ... kdaj drugič. •

Denis Valič



Žile

drugi film tretjega sveta

(ljubljana, 17. – 20. oktober 2001)



Kini & Adams, režija Idrissa Ouedraogo

Jesenska filmska šola je že krepko zakorakala v drugo desetletje svojega obstoja. Mednarodni kolokvij filmske teorije v organizaciji revije Ekran je ob sodelovanju priznanih tujih in domačih strokovnjakov tako tematiziral že prenekatero področje kinematografske umetnosti. Vprašanja preteklih simpozijev so vsekakor zajemala svet filmske ustvarjalnosti nasploh, vendar pa so se konkretno v veliki meri navezovala na intelektualno in umetnostno tradicijo "zahoda". To je bil eden od razlogov, da naj bi se Jesenska filmska šola 2001 osredotočila na "preostali svet", ki pa ga je težko zajeti z enim samim splošnim pojmom. Zato smo si vzeli za zgled področje glasbe, kjer se za etnično in "ne-zahodno" orientirano popularno glasbeno dejavnost v svetu uporablja izraz *World Music*, ki se je pri nas uveljavil kot pojem *druga godba*. Ker smo prepričani, da je v takšnem pojmovanju zajeto veliko

tistega, kar določa tudi "ne-zahodno" usmerjeno filmsko produkcijo, smo za naslov kolokvija izbrali izraz *drugi film* in mu dodali v tujini že znani in uveljavljeni pojem *tretjega sveta*. V naslovu Jesenske filmske šole 2001: *Drugi film tretjega sveta* (The Current Problems of Third World Cinema) torej ni zajeta predpostavka zgodovinskega ali teoretskega pregleda svetovne kinematografije nasploh, temveč tiste filmske ustvarjalnosti, ki je bila dolgo časa v senci evro-ameriške produkcije, danes pa postaja vse bolj znana in priznana. V mislih imamo kinematografije z območij Azije, Afrike, Srednje in Južne Amerike, ki so v zadnjih petnajstih letih uspešno presegle lokalne okvirje, se uveljavile v svetu, dosegle soglasno priznanje kritičko-teoretske javnosti in bržkone postale tudi gonilna sila v iskanju novih pristopov k artikulaciji gibljevih podob. Naslovna sintagma *Drugi film tretjega sveta* naj bi tako

andrej šprah

zajemala teoretsko dovolj relevanten in razdelan termin *Third Cinema* kot tudi manj natančen, a pogosto uporabljan izraz *World Cinema*, ki ga največkrat srečamo v kontekstu navezave na tematiziranje in teoretiziranje problema nacionalnih kinematografij. S tem se naša skovanka skuša pojmovno umeščati tudi na presečišče med teorijo *Third Cinema*, ki sta jo izvorno zasnovala argentinska režiserja Fernando Solanas in Octavio Getino, ter teoretiziranje *postkolonializma* kot ene v vrsti teoretskih izpeljav, ki temeljijo v evro-ameriški levičarski paradigmi *post-izmov* – v smislu predpostavke Paula Willemena, ki pravi, da je "... *pojmem Third Cinema veliko bolj relevanten za tematiziranje sodobnih kulturnih izhodišč kot katerakoli oblika post-strukturalistične ali kakšne druge 'post'-teorije ...*". V izhodišču sintagme *tretjega sveta* pa moramo seveda upoštevati tudi več kot upravičen vidik vprašanja o korektnosti uporabe samega izraza, ki predpostavlja delitev sveta po globalizacijski paradigmi in daje avtomatični in samoumevni primat tako imenovanemu *prvemu svetu*. Gre za problem, na katerega opozarja denimo Aijaz Ahmad, ki poudarja, da *tretji svet* – prav tako kot *prvega* – predstavljajo neodvisne nacionalne države z razvitimi družbenimi strukturami in uveljavljenimi umetnostnimi kanoni, ter da vsi živimo v enem samem svetu, ne pa v treh ali morda še večih. Kljub omenjenemu tveganju vnaprejšnje hierarhizacije se nam zdi raba pojma smiselna zaradi njegove "prepoznavnosti" in "uveljavljenosti", hkrati pa bomo skušali njegovo utemeljenost problematizirati tudi v okviru treh tematskih sklopov, s katerimi bomo – pod okriljem Ekranovega teoretskega jedra, s pomočjo zainteresirane domače strokovne javnosti in ob sodelovanju eminentnih gostov iz tujine – pristopili k nekaterim perečim problemom obravnavane tematike.

1. Podrobnejši "teoretsko-zgodovinski" vpogled v dela nekaterih – v okviru možnosti – izbranih reprezentativnih predstavnikov *filma tretjega sveta*. Ta sklop naj bi se navezoval tudi na spored Slovenske kinoteke, ki v programskem obdobju 2000/2001 pripravlja retrospektive mongolskega, egipčanskega ter nadaljevanja pregleda afriškega filma (slednji se je začel z retrospektivo Kino Afrika v juniju 2000).

2. Teoretično osredotočenje na pojem *filma tretjega sveta* v odnosu do tematsko sorodnega a v izhodiščih drugače zasnovanega teorema *postkolonialni film* in izpostavitve vprašanja, v kolikšni meri je filmsko ustvarjalnost, ki ju pojma zajemata – sploh – možno obravnavati s kategorialnim aparatom, ki je bil prvenstveno zasnovan in razdelan za potrebe filmske produkcije "zahodnega" sveta. Znotraj teoretizacije pojma vidimo tudi možnost tematiziranja tistega dela izbrane sintagme, ki jo najdemo v razčlenitvi, kjer se kot *prvi film* pojmuje mainstream produkcija Hollywooda, kot *drugi evropski "art" film*, kot *tretji film* pa tista kinematografska dejavnost, ki naj bi predstavljala artikulacijo nove kulture in gonilo socialnih sprememb. Seveda pa se v tem sklopu nahaja tudi vprašanje upravičenosti samega pojma *tretji svet* v kontekstu apriorne podrejenosti dominirajočemu "zahodu", ki tretjost kategorizira z vidika lastne prv(insk)osti.

3. Iskanje "krivca" za situacijo, v kateri del uspešnih režiserjev iz *tretjega sveta* postaja sestavni del "zahodnega", predvsem hollywoodskega establishmenta in se obenem vprašati, ali čaka *film tretjega sveta* podobna usoda, kot je je deležen dobršen del *drugogodbene* glasbene produkcije, ki v procesu globalizacije pod okriljem velikih zahodnih gramofonskih družb postaja vse bolj "komercialna", ali pa gre v sferi filmske umetnosti vendarle za povsem drugačno problematiko.

Tekst, ki ga prilagamo, je intervencija Idrissa Ouedraoga, režiserja iz Burkine Faso, na konferenci *Africa and the History of Cinematic Ideas* v Londonu leta 1995. Predavanja in debate s konference so objavljeni v knjigi *Symbolic Narratives (African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*, ed. by June Givanni, London, BFI Publishing, 2000)

Replike: Idrissa Ouedraogo

Veliko se govori o "postmodernistični produkciji". Ne vem, kaj to pomeni. Posneti so bili sijajni filmi; drugačni so, imamo jih radi, na dan je prišla vsa raznolikost. Nehajte zavajati ljudi, govoriti, da so nekateri filmi ruralni, jih klasificirati. Analizirajte vsak film zase, če želite! Filme snemamo v naglici in pogosto v obupno slabih pogojih! Že tako dovolj težko snemamo filme, in ko jih, prav gotovo ne razmišljamo o klasifikacijah. Vsi režiserji, brez izjeme, imajo isto željo – vzbuditi ponos pri svojem občinstvu in pri Afričanin na sploh. Vzemimo za primer nogomet: ko zvezdniki Milla, Weah ali Boli igrajo nogomet, ni v ozadju nobene ideologije, toda Afrika je ponosna. Poskusimo odkriti, v čem je naš problem. Posneti film je težko tako za nas kot tudi za neodvisne filmske ustvarjalce v Veliki Britaniji, ZDA in po vsem svetu. Kdo pravi, da ne bomo jutri sodelovali s temi deželami? Nočemo, da nas tlačijo v kategorije. Potrebujemo *know-how*, ker smo po kolonializaciji pozno prišli do filma. Nimamo infrastrukture, imamo zelo malo izkušenj in nimamo dovolj močne administracije. Z izkušnjami, ki smo si jih nabrali, vedno več zahtevamo od svojih nacionalnih kinematografij. Temu se moramo posvetiti. Rešitvam, na primer, h katerim se danes zatekajo v nekaterih deželah zahodne Afrike. Različne rešitve, ki jih ljudje najdejo za te probleme, bi morale biti predmet naše razprave, to je tisto, kar je za nas zanimivo. Hočemo snemati filme in vse drugo nas prav malo briga. S tem ne mislim, da ni dobro govoriti o stvareh, toda teoretske kategorije se me ne tičejo. Rad bi govoril o posnetkih, podobah, montaži v svojih filmih in filmih drugih režiserjev, o stvareh, ki mi bodo pomagale napredovati. Rad bi govoril o tem in o strategijah izmenjave strokovnega znanja ter razmišljal o virih, ki so mi na voljo; in kako bom te vire kar najbolje izkoristil, da bi svoje sanje prenesel svojemu občinstvu.

Kritiki imajo pomembno vlogo! *Cahiers du cinéma* je spodbudil novi val v Franciji. Kritiki in kolegi v ZDA bi nas morali spodbujati, namesto da naše filme klasificirajo kot "ruralne". Če vas zanima politična plat te situacije, storite svojo politično dolžnost. Če vam filmi niso všeč, ne govorite o njih; če jih ne morete zagovarjati, potem jih ne omenjajte. Ne govorite, da bijemo skupno bitko, da smo skupaj, da jemo skupaj, če pa nas nato vsakič, ko pišete o našem delu, pahnete za deset let nazaj. Organizatorji konference morajo nehati sejati razdor med nami in ustvarjati nezdrave situacije, v katerih ne najdemo skupnega jezika. Na konferenci so producenti in mi bi raje razpravljali o izmenjavah, o produkcijah, to je tisto, kar nas zanima, za to obstajamo. Vi, kritiki in teoretiki, obstajate v odnosu do idej in knjig, ki jih pišete. S tem ni nič narobe, v redu je. Mi, filmski ustvarjalci, nismo mesije, sicer bi imeli sredstva za to, da bi počeli, kar si želimo. V sebi imamo veliko energije. Ne izgublajmo časa s klasifikacijami, ampak se raje osredotočimo na nujne potrebe. •

vojne podobe – podobe vojne



Velika rdeča divizija

Pozaba iztrebljanja je del iztrebljanja, saj tudi gre za iztrebljanje spomina, zgodovine, družbenega itd. Pozaba je prav tako bistvena kot dogodek, ki je tako ali tako izgubljen za nas, nedosegljiv v svoji resnici. Pozaba je še preveč nevarna, potrebno jo je izbrisati z umetnim spominom (danes povsod umetni spomini brišejo človeški spomin, brišejo ljudi iz njihovega lastnega spomina).
(Jean Baudrillard)

Uvodni Baudrillardov navedek je med drugim tudi v neposredni zvezi z začetno mislijo v knjigi, ki se temeljito ukvarja z vprašanjem holokavsta in njegovimi posledicami za nacijo, katere predstavniki so odigrali eno najokrutnejših vlog v tej nečloveški igri in za nove generacije (v našem primeru filmskih ustvarjalcev), ki so morale – in si drznile – zavzeti stališče do neizprosni dejstev zgodovine. Knjiga ima naslov *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, njen avtor je Anton Kaes, misel pa se glasi: “*Dlje ko se preteklost oddaljuje, bližja postaja.*”¹ Paradoks, ki ga na začetku natančnega vpogleda v obračun avtorjev *novega nemškega filma* s fantomi lastne zgodovine – ta naj bi predstavljal tudi akt “očiščenja” in podal vsaj delni, na filmsko umetnost vezani odgovor na Foucaultovo vprašanje, v kakšni obliki se bo pojavila potlačena preteklost Nemcev na drugi strani “predora zgodovine”: kot kakšen mit, kakšna zgodovina, kakšna rana – izpostavi Kaes, se nanaša na dejstvo, da so podobe, ujete na celuloиду in hranjene v arhivih skozi proces svoje nenehne reprodukcije spremenile preteklost v vseprisotno neposrednost. Po Baudrillardovem mnenju je celo film sam tisti, ki je v veliki meri prispeval k izginotju zgodovine in nastopu arhivov.² Zbris “časovne distance” pa predstavlja tudi proces “izpodrivanja spomina in izkušnje”. In v tem procesu ima filmska reprezentacija še kako pomembno mesto. “*Filmske reprezentacije so vplivale na naše perspektive do preteklosti; danes funkcionirajo kot tehnološke spominske banke. Zdi se, da je zgodovina postala na široko dostopna, toda oblast nad spominom je prešla v roke tistih, ki so ustvarili podobe.*”³ Izpostavljena, na “neposredno zgodovino” vezana pozaba-transformacija, je ena od oblik Baudrillardove “pozabe”, podvržene izbrisovanju s kreiranjem umetnega spomina, s katerim smo sicer lahko deležni ponovne uprizoritve “realnosti”, ki pa nima več nikakršne zveze z “zgodovinskim realnim”. V takšnem kontekstu naj bi imela vsaka odmevnejša ustvarjalna gesta v umetnostni zgodovini, podžigana s potrebo po “kreiranju spomina”, hkrati pa gnana z željo pustiti trajen pečat v razvojnem procesu medija, ki ga uporablja za pripovedovanje svoje zgodbe, tudi zelo jasno izpričane vzpodbude in razloge za svoj nastop. Toda v primeru zadnjega

andrej šprah

(revi)vala vojnega filma, ki je "udaril" na prelomu stoletja, usodno zaznamovanega tako z obravnavanimi zgodovinskimi dejstvi kakor s samim umetniškim medijem, ki jih uprizarja, bi težko našli samoumevna, v oči bijoča dejstva, s katerimi bi mogli relevantno pojasniti dvojni avtorski interes. Na eni strani potrebo po revidiranju pogleda na "resnico" tragičnih dogodkov, ki jih obravnavajo, na drugi pa interes za oživiljanje filmske zvrsti, ki je zaradi strahovitega "izpopolnjevanja" mašinerije-za-ubijanja v procesu hladne vojne in po njej doživela prenekatero vsebinsko-formalno preoblikovanje. Vračanje k problemom "konvencionalnega" vojskovanja in z njim povezanih usod ujetnikov kolesja neposrednega spopriema – iz oči v oči – s smrtjo in ubijanjem, ima zato nedvomno precej globljih vzrokov kot denimo zgolj podajanje (do)končne "resnice" posameznih poglavij II. svetovne vojne. Ali morda prozaično dejstvo, da je napočil skrajni čas za poslednje soočenje pomembnega segmenta polpretekle zgodovine s svojimi neposrednimi akterji – preden se bo "... zadnja človeška vez z obdobjem 1939-1945 izmuznila za vedno ..." –, ki ga v uvodnih razmišljanjih o Spielbergovem *Reševanju vojaka Ryana* izpostavlja Thomas Doherty.⁴ V iskanju vzrokov za nenadejan interes ustvarjalcev za tematiko, ki se je na začetku devetdesetih, po komercialnem kolapsu večine takrat posnetih vojnih filmov, prijela oznaka "box office poison", se bomo osredotočili predvsem na trojico naslovov, ki jih je bilo mogoče videti tudi v slovenskih kinodvoranah: na že omenjeno *Reševanje vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998) Stevena Spielberga, *Tanka rdečo črto* (The Thin Red Line, 1998) Terrencea Malicka in na *Sovražnika pred vrati* (Enemy at the Gates, 2001) Jeana-Jacquesa Annauda.

Kako torej najti prave vzroke za ponovno oživitev filmske zvrsti, ki jo enciklopedične obravnave pojmujejo predvsem kot "oznako s tematskim predznakom"; oznako, ki ne meri na žanrske značilnosti, temveč na filme tako o globalnih vojnah kot tudi o lokalnih vojaških konfliktih, ki zajemajo vse segmente vanje vključene populacije, kar posledično pomeni, da se v okvirih oznake srečujemo s prenekaterim "klasičnim" žanrom kot tudi s specifičnimi pod-žanri vojnega filma. "Prav zato vojni film ni vezan na določene produkcijske zakonitosti (kot večina klasičnih žanrov, povezanih s Hollywoodom), marveč je univerzalen, globalen fenomen, kakor vojna sama, prepleten z različnimi ideološkimi konstrukcijami, političnimi doktrinami, propagandnimi namerami, estetskimi konceptijami in narativnimi pristopi, ki zaznamujejo dela iz posameznih okolij."⁵ Seveda pa na "razsežnost" produkcije znotraj posameznih vojno-filmskih tematik vpliva predvsem razsežnost samega zgodovinskega dejanja, ki je predmet filmske obravnave. V tem kontekstu zagotovo prednjačita obe svetovni vojni s svojimi katastrofalnimi posledicami za človeštvo. In revival, ki smo mu v izbranih filmih pričla, je, kot rečeno, oživiljanje filmskih prikazov epizod II. svetovne vojne. Torej ne gre za revival vojnega filma nasploh, ampak za ponovni vpogled v strahote vojne, ki je – do zdaj – terjala največ človeških življenj. Pa tudi znotraj tako zamejenega okvira imamo opravka z dokaj raznorodnimi pod-žanrskimi projekti. Kar odločno podčrtavajo tudi izbrani filmi tako s svojimi tematskimi kot tudi estetskimi in narativnimi principi. *Reševanje vojaka Ryana* se začneja z jutrom "najdaljšega dne", 6. junijem 1944, dnevom zavezniškega izkrcanja na Normandiji, konkretnije, na obali Omaha, in nadaljuje z "absurdno" misijo voda preživelih, ki jim je ukazano, da v sovražnikovem zaledju najdejo vojaka Ryana in ga za vsako ceno "vrnejo materi", ki je v enem samem tednu izgubila preostale tri sinove. *Tanka rdeča črta* je adaptacija romana Jamesa Jonesa, ki obravnava ameriški napad na strateške položaje tihomorskega otoka Guadalcanal, s tem da se osredotoča predvsem na individualne reakcije in travme posameznikov, izgublajočih človeško dostojanstvo v nečloveških okoliščinah. *Sovražnik pred vrati* pa je spektakelski spoprijem z bitko za Stalingrad, s "posebnim pogledom" na propagandne mehanizme sovjetske ideološke mašinerije, ki se zvrtniči okoli naključno izbranega "heroja", ostrostrelca Zajceva in njegovega snajperskega duela z nemškim velemejstrom tega poklica, majorjem Koenigom.

Spielbergova epopeja je na neki način film, sestavljen iz dveh neenakovrednih delov. Druga sekvenca, ki uvaja "vojno zgodbo" filma, petindvajsetminutna sekvenca "ognjenega krsta" na obali Omaha je zagotovo ključni prizor-ki-se-ne-konča celotnega filma. In čeprav naj bi imel nekakšno protiutež v zaključni bitki za strateški most, se težišče celote tako odločno nagiba k sekvenci masakra na obali, kjer sta vsaka zavezniška napaka in vsak dejavnik vojne (ne)sreče nemudoma terjala svoj nedoumljivi krvavi davek, da preostali del s svojo zgodbo nima drugega učinka, kakor (u)blažitev šoka, ki ga gledalec doživi na začetku. In pokazati, da pravzaprav vseeno ne gre tako "zares", da so vojne zgodbe – čeprav prelite s krvavim potom in poudarjane z tisočeriimi križi na brezštevlnih grobiščih – pravzaprav vselej iste zgodbe; zgodbe o igrah generalov in politikov na šahovnici, kjer pion nekaj šteje samo takrat, kadar ga lahko zamenjamo za kraljico. Zato je pravzaprav vseeno, kakšna je zgodba, ki jo Spielberg pripoveduje, saj po uvodni krvavi maši nikogar več zares ne zanima; zato je to lahko ena najbolj nesmiselnih zgodb, ki so jih pripovedovali filmi o II. svetovni vojni, pa četudi naj bi delno temeljila na resnični zgodbi Fritzja Nilanda in tragični usodi njegovih bratov. In zato je tudi "nauk", ki nam ga skuša podtakniti avtor, pravzaprav presenetljiv, saj se nekako ne sklada povsem s tistim, kar je povedal v prologu. "Teža resnice" pri obravnavi izkrcanja – in ne celotna pripoved – je namreč tista, ki je zaslužna za laskavi naslov *Reševanja vojaka Ryana* kot dela, ki mu je uspelo zajeti "resnično vojno" tako kakor še nobenemu hollywoodskemu vojnemu filmu.⁶ Začetna sekvenca, ki ji pripisujejo – skoraj – dokumentaristično verodostojnost, saj naj bi bil vsak detajl dekorja, scenografije, kostumografije in "koreografije(!?)" popoln posnetek originalov, ki naj bi prispevali k nedvoumni rekonstrukciji realnosti II. svetovne vojne. Mehanizmi, ki naj bi omogočili tolikšno stopnjo "verodostojnosti" seveda ne morejo biti samo požrtvovalno raziskovalno delo v arhivih, temveč so predvsem plod tehnoloških inovacij, s katerimi so se ustvarjalci lotili "resnice realnosti". In tukaj eden največjih magov filmske industrije seveda ne bi smel imeti – in tudi ni imel – velikih težav: računalniška grafika in druge digitalne tehnologije, digitalna obdelava zvokov, forenzičen makeup na eni in metode dokumentarističnega načina neposrednega snemanja – prignanega do perverzije bližnjega posnetka, kot so jo izpopolnili "dogmatiki" s Von Trierjem na čelu – na drugi strani, seveda zagotavljajo popolnost učinkov, ki jih nudi sodobni high-tech, učinkov, ki naj bi dokazovali, da so prav nove tehnologije tiste, ki naj bi filmu omogočile priti tja, kamor si vsaj v eni izmed svojih pojavnih oblik želi že ves čas svojega obstoja: v neposreden objem realnosti. Zato je v veliki meri presenetljivo, da nekateri tistih, ki v Spielbergovi sposobnosti manipulacije z realnostjo vidijo – skoraj – popolno rekonstrukcijo realnosti vojne, v isti sapi zatrjujejo, da "... Spielbergovo slavljenje spontanih akcij pešakov, ki so v veliki meri presegale klic dolžnosti, potrjuje zgodbo o dnevu D, kot jo vidi Stephen Ambrose, konzultant in duhovni avtor *Reševanja vojaka Ryana*: da so tega dne zmago na obali izbojevala diskretna heroična



Lee Marvin in Samuel Fuller: Velika rdeča divizija

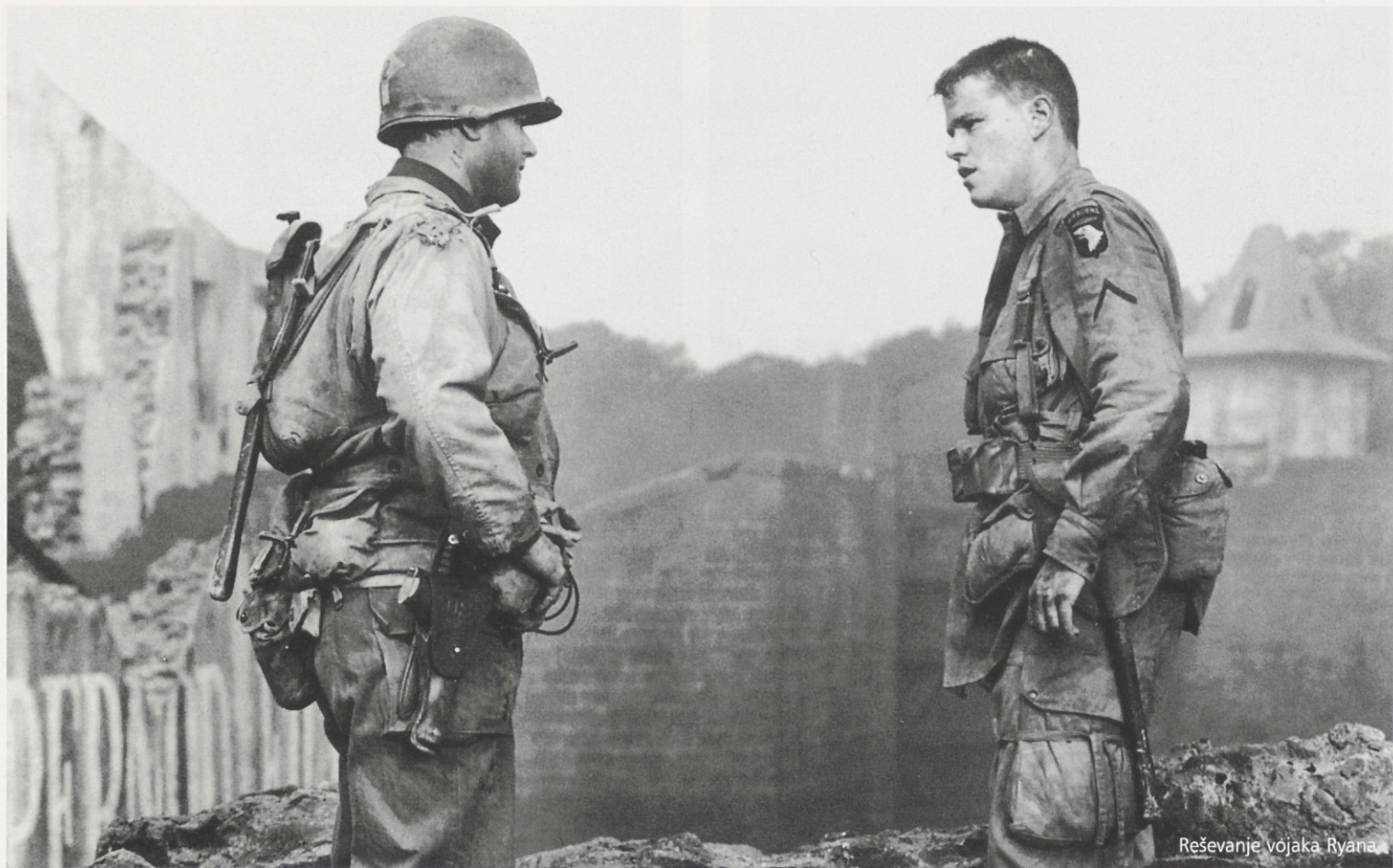


Reševanje vojaka Ryana

dejanja in iniciative navadnih vojakov.⁷ Torej imamo na eni strani rekonstruirano "realnost" vojne, na drugi pa "realnost zmagovalcev", ki sovpadata v konstrukcijo revizije resnice o "pravični vojni" kot nizu heroičnih dejanj brezimnih junakov, katerih življenja so kot topovska hrana za ambiciozne načrte velikopoteznih generalov odtekla v močvirja zgodovinskega spomina. Morda pa je prav to dejstvo razlog, da Spielberg film nadaljuje z drugimi sredstvi, kot ga je začel, in da tudi finalna bitka niti približno ne doseže "realnostnih" dimenzij uvodne; morda se je avtor sam ustrašil konsekvenc tolikšne doze "realizma" v prologo in nam v nadaljevanju sporoča, da sploh ni mislil tako zares in da je začetek zgolj vaja v slogu, s katero je hotel pokazati, kako je mogoče nove tehnologije uporabiti za (re)konstrukcijo viharja v kopalni kadi. Zato se zdi, da je Spielberg pravzaprav poskušal rekonstruirati resnico, ki pa ji v nobeni dimenziji ni dorasel ... In tako so toliko bolj presenetljive izjave tipa: "Ena najbolj srčnih stvari Spielbergovega novega filma je stopnja, do katere mu je uspelo restavrirati II. svetovno vojno ...", kot pravi Richard T. Jameson, ki ravno tako izpostavlja "šokantno verjetnost" prizorov na obali Omaha.⁸ Ali pa denimo trditev, da se film "... Reševanja vojaka Ryana na sebi izpostavlja kot edinstven, ker vojno razglašča za takšno, kakršne si še noben film ni drznil prikazati: da je nasilna in strašna, da dobri fantje umirajo, da se v ognjeni vibri moralne vrline razblinjajo ...".⁹

Tanka rdeča črta je film, ki o vojni ne pove nič novega; nič takšnega, kar ne bi pred njim povedal že prenekateri vojni film – da je vojna nasilna in strašna, da dobri fantje umirajo, da se v ognjeni vibri moralne vrline razblinjajo ... Tudi v Malickovem filmu je težišče na spopadih, na bitkah za zavzetje strateških položajev okrog letališča na otoku Guadalcanal, ki jih branijo dobro utrjene japonske posadke. Vendar pa so te bitke pravo nasprotje simfoniji groze, kakršno uprizarja Spielberg s svojo hig-tech pirotehniko. Gre za mučne, razvlečene prizore stopnjevanja negotovosti, brezupa, strahu in norosti, sekane z nenadnimi crescendi silovitih a kratkih spopadov, ki se končajo nenadno, kot so se začeli, da bi se znova vrnila negotovost in strah. Eskalacije nasilja, ki privrevaajo na dan ob koncu bitke v kulminacij obračunavanja z ujetimi Japonci¹⁰,

podčrtavajo skrajnosti meja razumnosti v brezumju, ki so mu podvrženi vojaki na obeh straneh. In v dejanjih, s katerimi se posamezniki gibljejo po koordinatah ukazov, ni nikakršnega herojstva, temveč zgolj instinktivne reakcije borbe za preživetje ali nesmiselne posledice adrenalinskih ekshibicij, ki mejijo na norost. *Tanka rdeča črta* ne pripoveduje zgodbe, ampak niza prebliske situacij in spoznanj v celoto, ki skozi smrt in pogubljenje nesmiselnosti vojne išče pot do posameznika kot človeka, ne pa kot paradigme za platformo, na kateri naj bi se odigravala pomembna poglavja zgodovine. Seveda Malickovi vojaki niso nič manjše marionete na vrvcih zgodovine kot Spielbergovi. In tukaj sta oba v veliki meri zadolžena pri Samuelu Fulleru in njegovi *Veliki rdeči diviziji* (*The Big Red One*, 1980), s tem da je *Reševanja vojaka Ryana* zagotovo videlo veliko več filmov o vojni kakor *Tanka rdeča črta*. Bistvena razlika je v dejstvu, da hoče Spielberg pripovedovati resnico o vojni kot konkretnem zgodovinskem dogodku, o II. svetovni vojni, o eni njenih najpomembnejših bitk in o končni "smiselnosti" v vsej absurdnosti apokalipse, ki jo obravnava, medtem ko Malick pripoveduje o vojskovanju skozi alegorični princip raziskave podob, ki skušajo spodnesti in destabilizirati resnico o vojni kot historičnem dogodku in namesto nje(ga) postavlja Vojno kot univerzalno načelo zla, ki se mu človek s svojim nedonošenim razumom ne more niti približati, kaj šele da bi ga doumel. Edino, kar je posameznik v vrtincih vojne vihre sposoben dojeti, edino, kar se mu v ekstremnih situacijah na oni strani umnega odpira bolj kot tistim, ki jim je usoda prizanesla, so brezna njegove lastne duše. Narativni princip fragmentacije, ki služi Malicku kot strategija zastranitve, s katero odvrča pozornost od posameznika kot "junaka" in mu daje vlogo shizofrene entitete, begajoče med nedoločnimi spomini in negotovimi vizijami, nad katerimi preži konstanta smrti, izpostavlja anti-spektakelsko dimenzijo vojne. In tukaj je morda najmočnejši poudarek *Tanke rdeče črte*. Kajti vojna je lahko videti kot spektakel samo od daleč, iz poveljniških opazovalnic in štabov strateških odločitev. Od blizu, od tam, kjer se umira, pa ni (videti) ničesar spektakelskega. Je zgolj strah in znoj in kri in izločki in nejeverne oči, ki se soočajo s pohabljenostjo ali smrtjo. So zgolj neizprosna dejstva, da je resnica vojne zgolj trenutek posameznikovega zloma, individualni "poraz",



Reševanje vojaka Ryana

ki ga ni mogoče ubesediti, še manj upodobiti. "Resnica" ali "rekonstrukcija" realnosti vojne je tako lahko samo zbir pričevanj z one strani umnega in zato vojne same ni mogoče poraziti. Kajti če bi bila resnica vojne izgovorljiva, bi jo bilo mogoče že kdaj premagati. Ker pa ni, bo vojna ostala sestavni del nedoumljivih (med)človeških zakonitosti. Torej ne "dobra" ali "slaba", "pravična" ali "nepravična", "smiselna" ali "nesmiselna" vojna, temveč vojna kot taka – je predmet Malickove pripovedi. In zato je morda *Tanka rdeča črta* dejansko veliko bolj kot *Reševanje vojaka Ryana* film o vojni, kakršnega še ni bilo: "V resnici še ni bilo filma o modernih vojnah, ki bi bil docela tak kot ta: svojevrstna lirično-epska pesnitev o načinu, kako izkušnja vojne za vedno spremeni človeka, ki previdno uravnotežuje romantizem in nepristranskost, akcijo in introspekcijo."¹¹ Kljub specifični estetiki in – za vojni film – nekonvencionalni narativni liniji pa bi vendarle težko trdili, da se Malick uspeva ali pa skuša izmakniti določilom zvrsti, ki ga brez dvoma določa – morda celo bolj, kot bi si film sam želel.

Sovražnik pred vrati se prav tako kot *Reševanje vojaka Ryana* začne s hiperrealističnimi high-tech prizori masakriranja nemočnih in golorokih sovjetskih rekrutov v bitki za Stalingrad, ki pa niso zgolj žrtev spodletelih načrtov strateško dobro zasnovanih akcij vojnega poveljstva in vojne nesreče, kot njihovi ameriški kolegi v operaciji Overlord, temveč žrtve dosti bolj neizprosne strategije: vsak novinec dobi okvir nabojev, puške pa samo nekateri – ostali pridejo do orožja tako, da ga vzamejo ubitim. Da bi bila mera polna, pa nanje preži še zloglasni Stalinov ukaz, ki pravi: "Ni umika!" Zato eksekutorji neusmiljeno obračunajo z vsakim, ki si drzne obrniti hrbet sovražniku. Smrt torej preži z vseh strani. V takšni kaotičnosti brez izhoda se novinec Vasilij Zajcev, pastir z Urala, uspe dokopati do puške in potem z natančnimi strelji v glavo obračuna s skupino Nemcev, čemur je priča politikomisar Danilov, ki se mu nemudoma porodi ideja o "herojski viziji" ostrostrelca kot posameznika, ki lahko vrne moralo malodušnim braniteljem Stalingrada. Komisarjevo vizijo sprejme Nikita Hruščov, novi poveljnik, ki je prišel prevetriti obrambno strategijo v umirajoče mesto. Dobro namazano kolesje propagandne mašinerije steče po svojih utečenih tirnicah. Zajcev postaja junak, ki "vrača moralo",

Nemci pa odgovorijo s protiorožjem – s svojim proslavljenim snajperistom, aristokratskim majorjem Koenigom. Film se prevesi v natančno profiliran ostrostrelski dvoboj, v spektakel z vso prtljago – ljubezensko zgodbo, nedolžnimi žrtvami, odličnimi epizodisti –, ki pritičejo žanrski zasnovi filma. Vendar pa *Sovražnik pred vrati* v svojih spektakelskih težnjah ne kaže nikakršnih ambicij, da bi se imel namen ukvarjati z realnostjo vojne ali celo z njeno "resnico". Zgodovinska dejanskost predstavlja Annaudu zgolj ogrodje, v katero vpenja podobe ostrostrelskega duela, ki imajo v bistvu več značilnosti vesterna kakor pa denimo vojnega filma. II. svetovna vojna – pa čeprav gre za eno njenih najznamenitejših bitk – predstavlja povsem neprepričljiv okvir še bolj neprepričljivo strukturirani karakterizaciji, tako da se o njeni dejanskosti kaj kmalu nehamo spraševati. Ostaja zgolj spektakel, ki pa kljub svoji uvodni hiperrealističnosti z vsakim prizorom bolj prepričuje, da pravzaprav izgubil rdečo nit že takrat, ko se je Zajcev – bodoči veleheroj stalingrajske bitke – prikopal do puške mrtvega tovariša. Zato lahko na tem mestu Annaudov film obravnavamo predvsem kot dokazno gradivo proti trditvam, ki zagovarjajo prelomno vlogo *Reševanja vojaka Ryana* v zgovini filmov o II. svetovni vojni. *Sovražnik pred vrati* namreč izpričuje, da je Spielberg sicer zares postavil nove – mainstreamovske – standarde vizualizacije vojnih grozot, ki pa jih danes – tehnološko – sploh ni noben problem doseči. Uvodne sekvence Annaudovega filma v vizualno-tehnoloških rešitvah v ničemer ne zaostajajo za Spielbergovimi, le da jim Francoz ne posveča tolikšne pozornosti kot Američan. *Sovražnik pred vrati* dokazuje, da je Spielbergova misija reševanja vojaka, ki mu je bilo "zaukazano preživeti", pravzaprav spodletela. "Najdražji evropski spektakel" je svojevrstna Spielbergova "slaba vest", saj izpričuje, kako kratkega daha je – bila – njegova "najbolj resnična resnica" o vojni in dokaz, da realizem – kot estetska kategorija – nima nikakršne neposredne (z)veze z realnostjo. Izkaže se torej, da je resnični problem Spielberga povsem drugje – v samem času in ideoloških mehanizmih, ki skušajo z revizijo zgodovine utrditi "resnico zmagovalcev"; v času, ko si Amerika s svojo politiko na vse kriplje prizadeva vzpostaviti mit "dobrih" in "slabih" vojn, predvsem pa vrniti vero v "pravičnost" in upravičenost vojne, ki jo je Amerikancem spodkopala vietnamska



Tanka rdeča črta



Tanka rdeča črta

vojna oziroma filmi o njej. Zato nikakor niso presenetljive pričujoče besede, ki opisujejo zaključne prizore vojnega dela v *Reševanju vojaka Ryana*: "Voice-over generala Marshalla predstavlja slavonspev kapitanu Millerju, seržantu Horvitzu, vojaku Caparzu, zdravniku Wadeju in ostalim. Citat iz pisma predsednika Lincolna gospe Bixbi nudi tolažbo, da so ameriški sinovi umrli na 'oltarju svobode'. Besede niso ironične, kot tudi ni zadnja podoba filma, ki ponavlja začetno – podoba ameriške zastave v ostrih sapah nad nagrobniki vojaškega pokopališča v Normandiji. To ni zastava, ki je bila razvita v filmu *Rojen 4. julija* (Born on the 4th of July, 1989, Oliver Stone) ali *Rambu* (First Blood, 1983, Ted Kotcheff), umazan gledališki rekvizit lažne slave in podlega patriotizma, temveč resnična stvar, zastava ZDA, ki še vedno plapolata, simbol Spielbergove ameriške himne in znamenje njegove predirljivosti, s katero zmore Američane zadeti v živo."¹² Kljub žrtvam, kljub vsej nesmiselnosti morije, torej lahko iz nje vendarle izide kakšna "dostojna stvar", ki naj bi imela v končni – zgodovinski – konsekvenci funkcijo "žrtvovanja na oltar svobode", kot nas – neironično – prepričuje Spielberg.

V *Cahiers du cinéma* št. 311 leta 1980 je bil Samuel Fuller, eden nespornih mojstrov vojnega filma, prepričan, da je nemogoče posneti resnično grozo modernega vojskovanja, ker nihče ne bi bil pripravljen gledati razmesarjenih trupel in razvlečenega človeškega drobovja; da je torej nemogoče posneti izkrcanje na Normandiji, ker ni možno dostojno posneti metrov črevesja na obali. "Ne glede na dejstvo, da mrtvi ljudje niso hvaležen objekt fotografiranja (poglejte samo slike umorjencev ali žrtev prometnih nesreč), Fullerjev dovtip sugerira, da vojno-industrijski filmi ne morejo biti dostojne grozljivke, ker je njihov namen tako ali drugače polepšati smrt. Razen tega pa zavezniško izkrcanje ponovno vzpostavlja akutni problem dokumentarnega realizma. Danes je vsakomur jasno, da na obalah Normandije ni bilo metrov črevesja in da je bilo izkrcanje izjemna in tehnično težavna operacija – ne zaradi nemškega odpora, (ki ga praktično ni bilo), temveč zaradi neugodnega vremena in zapletenega Normandijskega ozemlja. Tako so zavezniški poveljniki pošiljali svoje može v operacijo zato, da bi popravili številke, kot na primer v jurišu na Hoc Point, kar je bilo v enaki meri samomorilsko – kakor spektakularno."¹³ Ne glede na vprašanje, ali bomo – bolj – verjeli citiranim Viriliojevim besedam ali pa denimo internetni "podatkovni bazi" "Imagining D-Day: The History behind Savig Private Ryan"¹⁴, se ključna problematika ne vrti toliko okoli vprašanja resnice, temveč morda bolj okrog problematike statusa same podobe. Podobe sodobnosti, ki je očitno v veliki meri spremenila tudi vprašanja "dostojnosti" in sorodnih dilem, o katerih so še ne tako dolgo tega razmišljali avtorji, ki so se ukvarjali z mnogo radikalnejšo kritiko establišmenta, kot nam jo skušajo podtakniti oportunisti Spielbergovega tipa. Dejanski problematiki *Reševanja vojaka Ryana* se tako morda še najlažje približamo s pomočjo Baudrillarda in

njegove kritike televizije. Kajti prav televizija je tista, ki je neusmiljeno dvignila prag tolerance pogleda sodobnega gledalca. Celó več: prav televizija je tista, ki je prek "neposrednega prenosa realnosti" postavila vse bolj neizprosne zahteve po krvavosti; je tista, ki nas je s svojim senzacionalističnim radikaliziranjem vojerizma prepričala, da se smrt, uničenje, izničenje in katastrofa pravzaprav sploh niso zgodili, če tega nismo videli v neposrednem prenosu ali pri poročilih. Televizijska "estetika" "prenosa v živo" je postavila standard nujnosti "črevesja na obali", nujnosti krvi in "živih" trupel, saj je predpogoj "verodostojnosti" zavestno "utapljala v potokih krvi", s tem pa "krepila imunski sistem" sodobnega gledalca, ki pristaja le še na vizualni eksces snuffovskega vojaerizma. Ne samo "hladnost", ki jo televiziji očita Baudrillard, temveč še mnogo bolj njena "koncesija nad resnico" – ki si jo seveda jemlje sama s pomočjo neizčrpnih fondov informacijskih multinacionalk – sta historični balast, ki je pokopal Spielberga. Kogar v to ne prepriča *Reševanje vojaka Ryana*, si lahko ogleda dokumentarec o holokavstu *Zadnji dnevi* (The last Days, 1998) Jamesa Molla, pri katerem je Spielberg odigral vlogo izvršnega producenta. V njem se neposredno odražajo besede, ki jih Baudrillard namenja radikalni kritiki televizije, ko trdi, da se na teveju dogaja "... isti proces pozabe likvidacije, iztrebljanja, isto izničenje spominov in zgodovine, isto obratno žarčenje, implozivno, ista absorpcija brez odmeva, ista črna luknja kot Auschwitz".¹⁵ V takšnem kontekstu pa na *Reševanje vojaka Ryana* lahko gledamo predvsem kot na ideološko konstrukcijo, ki morda nekemu celo lahko zares pripoveduje "resnico vojne", medtem ko dejansko govori o "resnici" podobe sedanjosti, ki nima več nikakršne (z)veze z resnico; o podobi, ki kramerjevsko nevihto uprizarja v kozarcu vode¹⁶, da bi jo naredila še bolj resnično, kot je resničnost sama. Spielberg torej podčrtava Baudrillardovo trditev, da je v današnji podobi realnost "... izgnana iz realnosti. /.../ Edini preostali suspens je še vprašanje, do kod se lahko svet derealizira, preden poklekne pred pomanjkanjem realnosti, ali narobe, do kod se lahko hiperrealizira, preden podleže preveliki dozi realnosti (se pravi, da postane popolnoma realen, bolj resničen od resničnosti, in ga bo pokopala teža totalne simulacije)".¹⁷ Eden od razlogov za revival vojnega filma – po katerem smo se spraševali v nastavkih pričujočega zapisa – je nedvomno tudi v podobi tiste "resnične zastave" iz začetka in konca Spielbergovega "nedosegljivega" filma; v podobi, ki je tisti garant "resnice", o kateri prepričano razpravlja na primer Thomas Doherty. Prav Dohertyeva "resnica" pa predstavlja enega poglavitnih razlogov, zakaj ne moremo pristajati na "dejstva vojne", kot jih podajata Spielberg in Annaud, lahko pa "zaupamo" Malicku, ki ne pretendira za "resnico" dejanskosti, temveč skuša nadaljevati tradicijo tistih avtorjev, ki ne govorijo o realnosti vojne, temveč o ljudeh, ki so – ne krivi ne dolžni – padli v neizprosno kolesje zgodovine.¹⁸ Zgodovina pa se tako ali tako, če naj verjamemo Antonu Kaesu, vrača za vedno – kot film.¹⁹

Opombe

- 1 Anton Kaes, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1992; str. IX.
- 2 "Fotografija in film sta veliko prispevala k sekularizaciji zgodovine in jo fiksirala v njeno vidno obliko, 'objektivno' na račun mitov, ki so jo prečili." Jean Baudrillard, *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*, ŠOU, Študentska založba, Ljubljana, 1999; str. 63.
- 3 Anton Kaes, *Ibid.*
- 4 Gre za tezo, da *Reševanje vojaka Ryana* ne predstavlja "... zgolj filmskega dogodka, temveč kulturni mejnik, priložnost za še eno dostojanstveno srečanje s pomenom II. svetovne vojne in nemara priložnost za poslednji neposredni pozdrav preživelim vojakom". Thomas Doherty, *Projections of War: Hollywood, American Culture and World War II*, Columbia University Press, New York, 1999; str. 301.
- 5 Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec, *Filmski leksikon*, Modrijan, Ljubljana, 1999; str. 637.
- 6 "Veterani, s katerimi sem si dopisoval ali govoril z njimi po telefonu, so brez izjeme izjavili, da je ta film uspel ujeti resnično vojno (v nasprotju z resnično vojno vseh predhodnih hollywoodskih vojnih filmov), je izjavil zgodovinar Stephen Ambrose, najbolj skrben varuh vojne zapuščine." Thomas Doherty, *Ibid.*, str. 302.
- 7 *Ibid.*, 306.
- 8 Richard T. Jameson, "History's Eyes, *Saving Private Ryan*", *Film Comment*, Vol. 34, No. 5 (Sept./Okt. 1998), str. 20-23; str. 21.
- 9 Thomas Doherty, *Ibid.*, str. 303.
- 10 Kar prav tako počnejo tudi vojaki v Spielbergovem filmu, le da gre za različna pristopa v "poantiranju" problema.
- 11 Gavin Smith, "Let there be Light", *Film Comment*, Vol. 35, No. 1 (Jan./Feb. 1999), str. 8-11; str. 8.
- 12 Thomas Doherty, *Ibid.*, str. 310.
- 13 Paul Virilio, *War and Cinema: The logistic of Perception*, Verso, London, New York, 1989, str. 94.
- 14 Glej: <http://private-ryan.eb.com/>
- 15 "Celo vrsta družbene zgodovinske razsežnosti, ki je v pozabi še ostala v obliki krivde, sramotne latentnosti, neizrečenosti, ne obstaja več, saj odslej 'vsi vedo', vsi so bili pretreseni in vsi so jamrali nad iztrebljanjem – gotov znak, da se 'to' ne bo več zgodilo. A to, kar tako zlahka izganjamo za ceno nekaj solzic, se dejansko bo več ponovilo, ker se že dogaja, zdaj in ravno v obliki, za katero trdimo, da jo razkrivamo, v samem mediju tega domnevnega ekzorizma: na televiziji." Jean Baudrillard, *Ibid.* str. 65.
- 16 "Pred nekaj dnevi mi je nekdo po elektronski pošti poslal sporočilo, v katerem mi navdušeno pripoveduje, kako je z digitalno kamero snemal ribiče v bližini mesta Bordeaux na Atlantiku, kako jih je zajelo neurje in se je njihov čoln skoraj potopil, oni pa so neutrudno snemali dalje in tako naprej... Digitalna tehnologija pa nam govori: 'Na svidenje, mi tega ne potrebujemo! Mi lahko ustvarimo boljše nevihto.' Boljšo v narekovajih, seveda. Gre za čisto drugačen način razmišljanja. Kje sta telo in resnični svet, je popolnoma nejasno." Robert Kramer, "Biti nekje"; v: Dokumentarni film: 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike, ur. Simon Popek, Slovenska kinoteka, Revija Ekran, Ljubljana, 1999, str. 35-44; str. 42.
- 17 "Toda podoba si ne more več domišljati realnega, saj je sama realna. Ne more ga več sanjati, saj je njegova virtualna realnost. Tako je, kot bi reči pogoltnile svoje lastno zrcalo, nato pa postale prosojne, v celoti prisotne v samih sebi, pri polni luči, v realnem času, v neusmiljenem prepisu. Namesto da bi bile same od sebe odsotne v iluziji, so se prisiljene vpisovati na tisočerihih ekranih, na obzorju katerih ni izginilo le realno, temveč tudi sama podoba. Realnost je bila izgnana iz realnosti. Morda edinole še tehnologija povezuje razmetane drobce realnega. A kam je potem izginila konstelacija smisla?" Jean Baudrillard, *Ibid.* str. 198.
- 18 V mislih imamo filme kot npr. *Bitka za San Pietro* (The Battle of San Pietro, 1945) Johna Hustona – Hustonov film je sicer dokumentarec, a pravzaprav bolj sodi v kategorijo filmov, ki jih navajamo tukaj kot med "klasične" dokumentarce o II. svetovni vojni –, *Napad* (Attack!, 1956) Roberta Aldricha, *Velika rdeča divizija* (The Big Red One, 1980) Samuela Fullerja ipd.

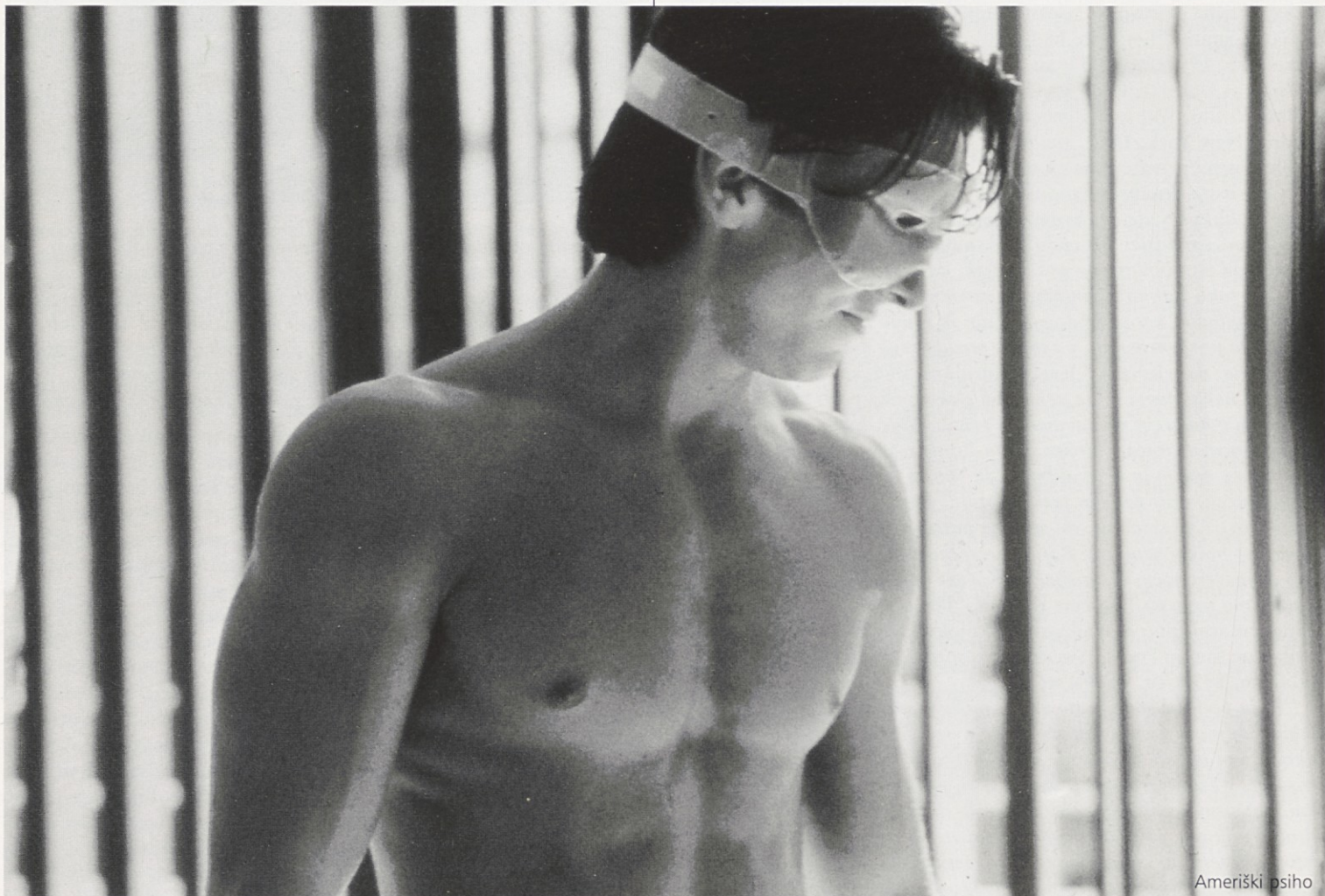
Tanka rdeča črta



- 19 "Spomin, ohranjen v filmskih podobah, ne izginja, toda prava množica zgodovinskih podob, ki jih posredujejo današnji mediji, rablja povezavo med javnim spominom in osebno izkušnjo. Preteklost je v nevarnosti, da bi postala kolekcija hitro razvijajočih se podob, izoliranih od časa in prostora, vendar dostopnih v večni sedanjosti, kjer jih je mogoče preprosto priklicati s pritiskom na gumb daljinskega upravljalca. Zgodovina se potemtakem vrača za vedno – kot film." Anton Kaes, *Ibid.*; str. 198.

opazovalec, zalezovalec, obsedenec, psihopat ... toda na čigav račun?

nekaj misli o upodabljanju/zlorabljanju
ženske v sodobnem psihološkem trilerju



Ameriški psiho

polona petek

Psihološki triler ni nikakršna noviteta v filmski industriji, razmeroma nova je le intenzivnost, s katero se mu v zadnjih dveh ali treh desetletjih posvečajo filmski teoretiki. Na prvi pogled logično, saj žanr ne kaže eksplicitnih umetniških tendenc in tako verjetno ni bil posebno zanimiv predmet bolj tradicionalno naravnane teorije. Stališče poststrukturalističnih piscev je seveda drugačno in ti se seveda niso niti mogli niti hoteli izogniti žanru, ki

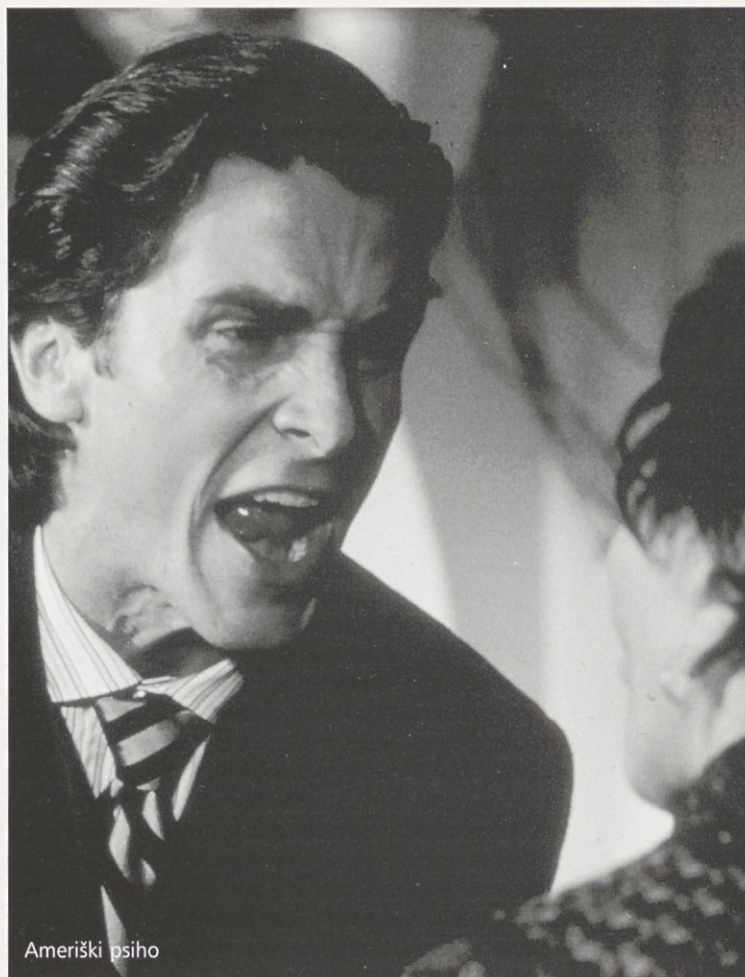
nedvomno sodi med najbolj priljubljene v sodobni filmski produkciji, tako pri publiki kot tudi pri filmskih ustvarjalcih in seveda investitorjih. To ni presenetljivo, saj žanr z vsemi svojimi karakteristikami nudi več kot hvaležno osnovo za razkazovanje režiserkinega ali režiserjevega mojstrstva: kako gledalca držati v šahu, da od začetka pa – če je le mogoče – vse do konca oscilira med tesnobo in užitkom, grozo pred razkritjem in slo po razkrinkanju, med neinformiranim, a radovednim opazovanjem in obveščeno ter grozečo vpletenostjo. Z drugimi besedami: med superiorno, vsevedno in hladno distanco ter sadomazohistično identifikacijo.

V pravkar zapisanem odstavku sem verjetno omenila skoraj vse pozicije, ki so jih gledalcu kdaj koli pripisali (in se nato o njih nadvse strastno prerekali) filmski teoretiki. To je verjetno eden pomembnejših razlogov za uspešnost psihološkega trilerja, ki mu je vrata v filmsko produkcijo na široko odprl že vsaj Hitchcockov *Psycho* (Psiho, 1960).¹ Kaj je torej tisto, kar pri tem predvidljivo priljubljenem in cvetočem žanru preseneča? Ali raje: prav grozljivo vznemirja? Za trenutek se mi je zahotelo tale stavek začeti z Zdi se ..., a ga bom raje oblikovala odločneje. V štirih desetletjih obstoja se kljub neštetim variacijam in stopnjevani tehnični izpopolnjenosti glavnina žanra vsaj v enem, po mojem najpomembnejšem in hkrati dobro zakamufliranem pogledu ni bistveno spremenila. Čeprav je Laura Mulvey (1975) že pred petindvajsetimi leti vehementno nastopila proti maskulinizaciji subjekta/protagonista/gledalca in neizogibni viktimizaciji objekta/ženskega lika ter s tem opozorila na problematičnost položaja ženskega občinstva v klasičnem hollywoodskem filmu tridesetih in štiridesetih let, in čeprav je njena hipoteza izzvala silovit odmev, mnogo napačnih interpretacij, še več očitkov, veliko podpore in številne popravke ter dopolnila (Mulvey 1981), sodobni primerki psihološkega trilerja njene trditve raje potrjujejo kot spodbijajo. Posebno alarmantno je seveda dejstvo, da je Mulveyjeva svojo hipotezo historično precej strogo omejila in nikakor ni imela namena izrekati marksistično-althusserjanskih napovedi o ideološki nespremenjenosti popularnih filmskih zvrsti v naslednjem tisočletju, vendar se njene nenameravane "prerokbe" – in to v zastrašujoči meri in v čedalje bolj sofisticirano zakrinkani obliki – še vedno uresničujejo.

Tole teoretiziranje bi bilo seveda povsem nesmiselno, če ga ne bi podprla z očitnimi in konkretnimi primeri, ki vrhu tega žanjejo precejšen finančni uspeh in hvalo tako kritikov kot publike. A s tem nisem imela ravno pretiranih težav. Dejansko filmov v podporo moji trditvi mrgoli, tako da se je bilo težje odločiti, o katerih naj pišem in katere naj izpustim, kot pa kje najti ustrezne primerke. In tako sem se odločila, da kot kriterij izbora vzamem precej nenavadno oziroma povsem neakademsko merilo: izbrala sem preprosto zadnje tri psihološke trilerje, ki sem si jih ogledala v tem mesecu. Kaj torej opravičuje in upravičuje njihovo primerjavo? Razen za moje namene ne pretirano pomembnega podatka, da vse tri zgodbe temeljijo na literarnih predlogah, enostavno dejstvo, da kljub različnim ustvarjalcem (in proračunih), različni ciljni publiki in različnemu geografskemu poreklu vsi trije filmi grozljivo podobno obravnavajo, prikazujejo in nagovarjajo žensko tako v filmski zgodbi kot v kinodvorani.

The Stalker's Apprentice: (Zalezovalčev vajenec); Velika Britanija, 1997. 90 minut. Igrajo: James Bolam, Peter Davison, Vanessa Hadaway, Guy Leverton, Michael McKenzie, Gideon Turner, Natalie Walter, Paula Wilcox. Scenarij: Gordon Hann. Režija: Marcus D. F. White. Psihološki triler po istoimenskem romanu M. S. Powerja.

Marcus Walwyn, privlačen mladenič nekoliko infantilnega videza in z vsemi atributi britanskega višjega sloja, živi z zelo vitalno materjo v razkošni predmestni četrti, občasno zadovoljuje seksualne potrebe pri "stanovsko primerni" hčerki družinskih prijateljev in se vsak dan (malce presenetljivo, a za zgodbo nadvse priročno) s podzemno železnico vozi na delo v eno od londonskih založniških hiš. Neko jutro tako opazi dekle, ki ga popolnoma obsede. Ko ji sledi in se z njo seznaní, ugotovi, da je natakarka Karen žal že oddana. A to ga ne odvrne, kajti v službi mu pride v roke tekst o serijskem morilcu in Marcusu se kmalu porodi ideja, kako razgibati pusti vsakdan in



predvsem pridobiti Karen. Tako se začne njegova druga "kariera": najprej ubije dekletovo najboljšo prijateljico, nato pa še njenega fanta in na obeh truplih – kot vzoren učenec, vestno sledeč navodilom svojega učitelja – pusti "podpis", v žrtvin obraz z nožem vrezano zvezdico.

Vendar stvari ne potekajo popolnoma po načrtu, saj Karen ne more takoj preboleti nekdanjega razmerja in Marcusu za zdaj izkazuje le prijateljsko naklonjenost, še bolj pa slednjega vrže iz tira srečanje z avtorjem usodnega rokopisa, serijskim morilcem Helmutom Kranzejem, ki je bil pred kratkim pogojno izpuščen iz zapora. Seveda je Kranzeja za rešetke spravil prav inšpektor Burt, ki je zdaj na sledi Marcusu. Ta po izjalovljenem poskusu dvorjenja Karen in pogovoru s Kranzejem, ki mu da vedeti, da umori človeka zasvojijo, preživi noč v halucinatornem stanju ob steklenici džina, medtem ko Kranze ubije Karen. Naslednje jutro Burt aretira Marcusa, ki prizna prva dva umora in neizmerno uživa v središču pozornosti na sodišču, dokler njegove "sreče" ne skali Kranze, čigar navzočnost Marcusu signalizira, da je bil v tej predstavi le vajenec, glavna vloga (in z njo zadoščenje) pa je pripadla Kranzeju.

American Psycho (Ameriški psiho); ZDA, 1999. 100 minut. Igrajo: Christian Bale, William Dafoe, Jared Leto, Josh Lucas, Samantha Mathis, Matt Ross, Chloe Sevigny, Justin Theroux, Reese Witherspoon. Scenarij: Mary Harron in Guinevere Turner. Režija: Mary Harron. Psihološki triler po istoimenskem romanu Breta Eastona Ellisa.

Ameriški psiho je slovenskemu občinstvu verjetno bolj znan, saj je Ellisov roman že pred nekaj leti izšel v zbirki XX. stoletje, čeprav pri nas ni doživel tako silovitega odmeva kot na primer v Avstraliji, kjer je knjiga sicer na prodaj, vendar v plastičnem ovoju, ki onemogoča prelistavanje v knjigarnah, ob nakupu pa mora kupec dokazati, da je polnoleten. Zgodba sledi Patricku Batemanu, prototipskemu newyorškemu yuppieju poznih osemdesetih let, ki si po tem, ko dokončno uvidi zamenljivost in nezanimivost svoje narcisistično malikovane osebnosti v očeh znancev in sodelavcev, omisli ekstravaganten hobi: serijske umore. Ellisova domišljija pri opisih slednjih ne pozna meja, zato je film Mary Harron, režiserke



Skozi oko zasledovalca

kanadskega porekla in z oxfordsko diplomom (kot – po batemansko? – poudarjajo vsi avtorji člankov o filmu vključno z Ellisom), gledalcu, ki je prebral knjigo, nemajhno presenečenje: vsi prizori nasilja so prikazani tako posredno, da zadnje sekvence filma popolnoma omogočajo interpretacijo, da smo bili priča zgolj Patrickovim perverzним fantazijam, njihovi akterji pa ali sploh ne obstajajo ali pa mirno živijo naprej.

The Eye of the Beholder (Skozi oko zasledovalca); Kanada in Velika Britanija, 2000. 109 minut. Igrajo: Ewan McGregor, Patrick Bergin, Genevieve Bujold, Ashley Judd, k. d. lang, Jason Priestley. Scenarij in režija: Stephan Elliott.

Skozi oko zasledovalca se vsaj v enem pogledu bistveno razlikuje od pravkar omenjenih filmov: morilec, ki ga opazujemo, je ženska. Njen morilski pohod se zdi s psihološkega stališča filmsko precej neraziskan; avstralski režiser Elliott je neprimerljivo več pozornosti posvetil lasuljam in garderobi gospodične Judd, kot pa njenim morebitnim psihopatskim deviacijam. Gledalci tako brez posebnega vpogleda v morebitne povzročitelje njene psihoze sledimo skrivnostni krvoločni lepotici Joanne od New Yorka do Aljaske, kjer jo končno dohiti roka pravice – sicer ne v podobi policistov, ampak prometne nesreče, ki jo povzroči ravno njen oboževalec/zasledovalec/zalezovalec Eye.

Vsi trije filmi imajo torej poleg enake žanrske klasifikacije in literarne predloge skupno tudi tematiko: serijskega morilca. Ali pravzaprav bolje, skupen jim je motiv serijskega morilca, kajti tematski interes vseh treh filmov je očitno precej oddaljen od preprostega poročila o psihopatu na pohodu. *Zalezovalec vajenec* in *Ameriški psiho* eksplicitno pripovedujeta o mladem moškem, ki si prek bolj ali manj naključnih trupel skuša utreti pot do lastne identitete, *Skozi oko zasledovalca* pa opazuje žensko, ki z nožem obračunava s travmo iz otroštva. Že tako skopi tematski povzetki po mojem zadoščajo za ugotovitev, da se pri interpretaciji teh filmov naravnost ponuja takšna ali drugačna inačica psihoanalitiške metode, s tem pa seveda dregnemo v znano problematičnost slednje oziroma slednjih pri obravnavi seksualne identitete in politike v umetnosti ter v družbi nasploh.²

Protagonista *Zalezovalec vajenec* in *Ameriškega psiha* sta na prvi pogled paradigmatična primerka patriarhalnega subjekta – mlada belopolta prestavnika višjega srednjega sloja – in v tem pogledu njuna potreba po samopotrditvi, dokazu, da dejansko sta subjekta, oziroma po dejanju, ki ju bo kot takšna konstituiralo, nedvomno deluje subverzivno. Zanimivo (a ne presenetljivo) je, da ne v Marcusovem ne v Patrickovem življenju ni očeta. Marcus ima sicer na voljo materinega ljubimca, ki pa so mu odvzeti vsi atributi očeta kot lakanovske figure, ki otroku moškega spola odpre vrata v Simbolno in torej v družbo. Poleg njega je tu Helmut Kranze, ki ga Marcus sicer vidi v natanko tej luči: sprejel bo identiteto, ki mu jo določa Oče/Kranze, in se kot za vedno razcepljeni in odtujeni subjekt podal v brezkončno iskanje vedno že izgubljenega izvornega stanja popolnosti, torej v iskanje Ženske, ki bi ga v tem pogledu dopolnila.

Kje se torej Kranze kot Oče izkaže za utvaro? Kje Marcusova iniciacija v družbo skrene z običajne poti? Pravzaprav kar dvakrat: Marcus sam si s fiksacijo na Karen prizadeva ostati v Imaginarnem, edinem redu, kjer je po Lacanovem mnenju ljubezen mogoča, a ga Karen s svojo zavrnitvijo pahne v spoznanje, da ona ni Ženska, temveč le ženska, nepopolno bitje, ki Marcusu seveda ne more povrniti izvorne popolnosti. Še hujša je posledica dejstva, da Kranze kot Oče Marcusu ne ponudi socialno sprejemljive identitete, temveč takšno, ki je definirana kot psihopatska in kriminalna deviacija, česar se Kranze več kot zaveda. Marcusu navsezadnje torej ne preostane drugega kot to, da prizna, da je edina identiteta, ki jo je dosegel, identiteta nesuverenega in iz družbe izobčenega vajenca.

Podobno kot Marcus tudi Patrick na vsakem koraku opazuje svoj odsev v ogledalih in tudi njemu je narcisistično všeč, kar vidi. Moti pa ga seveda, da tega odseva ne vidi nihče drug; še več, ljudje, s katerimi ima opravka vsak dan, ga kot po tekočem traku nagovarjajo z imeni drugih wallstreetskih mladeničev. In Patrick nima očeta (tudi matere ni nikjer, kar pa se v lakanovski paradigmi tako ne bi zdelo bistveno), ki bi mu odmeril prepoznavno mesto v družbi, zato si mora pot do tega izbrati in oblikovati sam. Kot

čistokrven yuppie se tako odloči, da bo Manhattan "očistil golazni", torej beračev, prostitutk, žensk na splošno in vsega, kar kaže kakršne koli poteze freudovsko razumljene feminilnosti, odstrani pa bo tudi potencialne moške tekmece. Ko sprva prikrito "čiščenje" lepo napreduje, Patrick seveda začuti, da bo misijo – ne glede na posledice – treba razkriti javnosti, kajti le tako bo njegovo ime postalo zares ime, označevalec in ne le skupek konsonantov in vokalov. In tu film v primerjavi z Ellisovim romanom zares šokira: Patrickovim samobremenilnim besedam nihče ne verjame, začuda pa so izginila tudi vsa trupla, tako kot se kaplje krvi v briljantnih, zares nepozabnih prvih sekvencah filma navsezadnje izkažejo za dekoracijo jedi v prestižni manhattanski restavraciji.

Skozi oko zasledovalca je na prvi pogled precej drugačen film. Morilka očitno ima "utemeljen razlog" za svoje početje: precej megleno prikazan dogodek iz otroštva, povezan z očetom in božičnim večerom, ter (manj utemeljeno) še bolj neraziskane posledice bivanja v popravni dom, kjer jo je vzgojiteljica naučila "nekaj trikov" maskiranja in se z njo najverjetneje zapletla v razmerje, ki nekako niha med položajem gurujke in malikovalke. Toda film te plati zgodbe ne raziše. Joanne je pravzaprav le izgovor za pripoved o posebnem agentu, ki ga je njegov deloholizem oropal žene in šestletne hčerke Lucy. Slednja se mu čedalje pogosteje prikazuje in mu prigovarja, naj ne zapusti Joanne, tako kot je zapustil/izgubil njo. Film je estetsko všečen niz drsečih identifikacijskih položajev, ponujenih gledalcu: metamorfoze fetišizirane Joanne-morilke, Joanne kot kastrirajoča mati, kot hči, Joanne kot Ženska, agent Eye kot voyeur, kot oče, ljubimec in končno "orodje pravice" ali z Joanninimi besedami angel varuh, ki postane angel usode. A identifikacijske verige s tem še ni konec: najprej in predvsem je Eye prototipski lakanovski subjekt, iščeč izgubljeno popolnost, manjkajoči imaginarni objekt, ki ga Eye sprva enači z družino, nato s hčerko in končno z Joanne. McGregorjev lik je torej tudi tipičen freudovski melanholik, ki izgubljeni objekt ljubezni (v lakanovski dikciji objekt Želje) najprej zmotno locira, se z njim identificira in ga nato internalizira ter tako njegovo izgubo/nezadovoljivost občuti kot manko v lastnem egu.³ Ko Eye končno vzpostavi stik s tako prepoznanim in seveda nezadovoljujočim objektom, Joanno, njegova melanholičnost izvede predvideno freudovsko transformacijo v (deloma zavesten deloma filmsko priročen, a naključen) sadizem.

Kaj je torej tisto, kar pri teh treh filmih vznemirja? Odgovoru na to vprašanje se lahko približam iz več smeri in tukaj omenjene nikakor ne bodo izčrpale problematike. Vsekakor je zanimivo dejstvo, da v sedanjem trenutku – kakor koli ga že etiketiramo, recimo v postindustrijski družbi ali pa v postmoderni dobi oziroma ob vstopu vanjo –, torej v trenutku, ko se končno prvič (vsaj teoretsko) skušamo tolerantno ozreti okoli sebe, brez nestrpnosti in fobij zaznati in priznati heterogenost človeške družbe, da skratka v tem trenutku subjekt, ki je doslej veljal ne le za dominantno normo, temveč za edino obstoječo obliko subjekta, išče tla pod nogami na tako poudarjeno destruktiven, skoz in skoz agresiven način – pa naj bo to v materialni realnosti, kot bi Freud imenoval prizorišče Marcusovih umorov, ali pa v morda zgolj psihični realnosti Patrickovih fantazij, kot Ellisovega protagonista zanimivo interpretira Mary Harron.

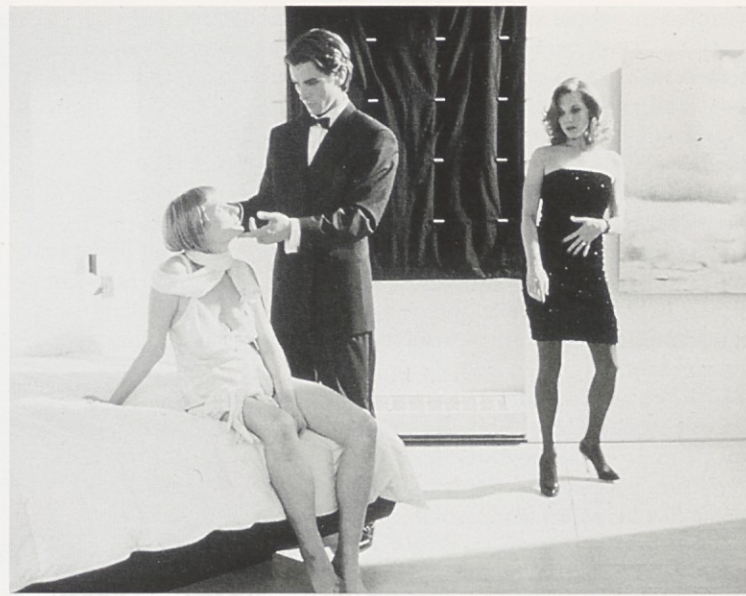
Druga alarmantna opazka zadeva položaj ženske. Seveda obstajajo in nastajajo filmi, povsem drugačni od tu omenjenih (če se omejimo zgolj na to sfero sedanje družbe in njene produkcije), ki ženski gotovo nudijo širše zastavljene oblike identifikacije in užitka, toda nekako ne morem mimo dejstva, da ti filmi ne podirajo finančnih rekordov v kinodvoranah po svetu, temveč zvečine obveljajo za alternativno ali avantgardno filmsko produkcijo. V proizvodih hollywoodske in tej podobnih komercialno naravnanih kinematografij ženske ostajamo nezadovoljivi približki Lacanove neobstoječe *La femme*. Kot je že zdavnaj ugotavljala Laura Mulvey, so nam kot gledalkam sicer ponujene narcisistične oblike trenutne identifikacije z žensko na platnu, ki pa je še vedno pretežno objekt in v končni fazi žrtev. Identificiramo se torej lahko bodisi mazohistično z žrtvijo bodisi transvestitsko z moško perspektivo (Mulvey, 1975).

Tudi če se po stvarih ozremo s kasnejših teoretskih stališč, denimo v luči hipoteze o drsečih identifikacijskih položajih mimo togih kategorij spola in spolne identitete (Cowie 1984), zadeva ni mnogo obetavnejša. Kljub morebitni privlačnosti igralcev Gideona Turnerja, Christiana Balea ali pa Ashley Judd za gejevsko in lezbično publiko in, denimo, Marcusovemu homoseksualnemu sodelavcu, ki niti za trenutek ni ogrožen (ga pa seveda tudi nihče ne jemlje resno, temveč, nasprotno, gej funkcionira kot klišejska komična figura tega sicer mračnega žanra), zlasti *Zalezovalčev vajenec* in *Ameriški psiho* eksplicitno obnavljata mulveyjansko binarno opozicionalno strukturo heteroseksističnega patriarhalnega filma: moški/subjekt/aktivnost – ženska/objekt/pasivnost. Kategorije spola in spolne identitete ostajajo freudovsko izenačene, druge možnosti pa marginalizirane in označene kot deviacije (Freud 1984).

Skozi oko zasledovalca ponovno tudi s tega stališča nudi kompleksnejšo gledalsko izkušnjo, kar je bilo od režiserja *Priscille, kraljice puščave* (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, 1994), eminentnega primerka queerovske kinematografije, tudi pričakovati, in ravno zato je tokratni rezultat najbrž še posebno presenetljiv. Fluidnost identifikacijskih položajev je stopnjevana; glavna junakinja ni le fetišizirana, temveč dejansko vsaj začasno poseduje moč, prestopi mejo zgolj grozeče figure in postane morilka; po drugi plati je moški protagonist očitno impotenten, kar ironično podčrta prizorček, v katerem McGregor v grenki šali zasnuje k. d. lang, pevko in igralko z izrazito lezbičnimi kontekstualnimi konotacijami. Poleg tega je tu še že omenjena erotična napetost med likoma Ashley Judd in Genevieve Bujold, ki dodatno kastrira McGregorjevega junaka. Vse to je tu, na platnu, v zgodbi, vendar znova, kot že tolikokrat doslej, konec filma prinese "vsakomur svoje": ženska, edina od tu obravnavanih morilcev, ki morda ima travmatičen povod za svoja dejanja in ni le podlegla postmoderni obliki *l'ennuija*, ta ženska umre – Patrick in Marcus pa seveda ne.

Morebitni protiargumenti – da Marcusa čaka ječa (in Kranzeja morebiti tudi, saj ITV TV že snema nadaljevanje, v katerem ga družno preganjata inšpektor Burt in Marcus po vrnitvi iz zapora) in da Patrick morda sploh ni moril – me ne bodo potolažili. Patrickova bohotna domišljija v tem primeru deluje še bolj grozljivo – spomnimo se samo, da je Patrick Bateman navsezadnje "tipičen" manhattanski yuppie in da je *Ameriški psiho* potemtakem film o skrivnih fantazijah določenega socialnega profila, ne pa več film o nagnusnih zločinih skrajne izrojenega individua –, prav tako pa tudi Ellisova izjava v članku o ekranizaciji njegovega romana, da je Mary Harron v tej "komediji nravi o moški narcisoidnosti" pokazala veliko več "sočutja z ženskimi liki" in da bodo čistokrtni ljubitelji njegove knjige iz kinodvorane verjetno prišli nezadovoljeni (Ellis, 2000). Najzgovornejši primer neosnovanosti tovrstnih protiargumentov pa spet najdemo v *Skozi oko zasledovalca*. Joanne je v diegetskem pogledu dislocirana s položaja centralne junakinje, v seksualno-političnem pogledu pa očitno nevredna kakršne koli podrobnejše psihološke karakterizacije; še več: na mesto, ki ji pripada v tej družbi (torej na mesto izven družbe, v grob), jo končno postavi moški, čigar psihična uravnovešenost je vsaj toliko (če ne še bolj) vprašljiva kot njena. Kot ironično poudarjajo reklamni letaki za Elliottov film, "obsedenost je v očesu opazovalca".

Doslej sem se očitno ukvarjala s problematičnostjo teh filmov na ravni Metzove sekundarne identifikacije (Metz, 1975), torej s stališča možnosti poistovetenja z Andrewjevo Željo v tekstu (Andrew, 1984). Skušala sem pokazati, da so filmi, kakršne dobesedno požira sodobno filmsko občinstvo, že v tem pogledu vsej prej kot nedolžni, vendar ta plast ideološke sugestije niti ni zelo zakamuflirana in verjetno (upam!) mnogi posamezniki vzpostavijo kritično distanco do filmskih junakov. Zapletenejša postane zadeva na nivoju primarne identifikacije, torej identifikacije s projekcijo filma, z aktom gledanja kot takim. V zvezi s slednjim lahko Andrewjevo Željo teksta razumemo kot svojo Željo, Željo gledalca (*sic*), in tu obravnavani filmi več kot podpirajo natančno to trditev. Kljub spodbijanju Metzove teorije aparata in očitkom njenemu maskuliniziranemu modelu gledalca⁴ v preteklih dveh desetletjih in pol se zdi, da je ta model precej precizna podoba intendiranega



občinstva sodobnega komercialnega psihološkega trilerja. Posebno če sprejememo predpostavko, da je psihološki triler žanrsko običajno uvrščen v kategorijo razvedrila, postane jasno, da sodobna komercialna filmska produkcija ponuja slednje zelo ozkemu profilu gledalstva: natanko tistemu subjektu, ki v tu pregledanih treh filmih išče lastno identiteto. Reprezentacija tega subjekta v tovrstnih filmih seveda ni idilična in neproblematizirana – tudi moško občinstvo torej zaniha med položaji distancirane onipotentnosti, sadizma, mazohizma, fragmentiranosti in ranljivosti –, vendar se mi kljub temu zdi, da je vsaj iskanje izhoda (če že ne izhod kot tak) ponujeno samo temu subjektu. Vse druge oblike človekove eksistence so še vedno in vedno znova pozicionirane zgolj v odnosu do tega subjekta, zaradi njega in zanj (kar seveda podčrta tudi moja sintaksa, ki pa je vendarle menda edina sintaksa, ki mi je v tem trenutku na voljo). Če torej predstavnik ali predstavnica teh “drugih oblik” človekove eksistence ob ogledu teh filmov pričakuje, da bo njen ali njegov diegetski surogat ali celo film kot tekst pripovedoval njeno ali njegovo zgodbo, če ta gledalka ali gledalec torej pričakuje možnost primarne identifikacije, se mora v večini primerov še vedno in spet sprijazniti (in poistovetiti) s krinko heteroseksualne, patriarhalne moškosti. Užitek, ki ga je – pristnemu ali vanj preoblečenemu – moškemu gledalcu ponujala kinematografija, s katero se je ukvarjala Laura Mulvey, je bil verjetno bolj neposreden, kar je seveda razumljivo, če upoštevamo “duhovno klimo” tistega časa. Četudi je užitek torej postal moškemu gledalcu težje dostopen, pa to ne bi smelo zamegliti dejstva, da je neposrednih “alternativ” v glavnini filmske produkcije še vedno bolj malo in – predvsem! – da le-te še vedno ostajajo zgolj in natanko to: alternative. •

Opombe

- 1 Glede pomena Hitchcockovega filma za žanr grozljivke oziroma psihološkega trilerja, zlasti z ozirom na žensko publiko in karakterje, glej Williams (1984).
- 2 Strnjen, a zelo pregleden vpogled v skupne poteze psihoanalitskih pristopov v filmski teoriji in razlike med njimi ponujajo članki Lapsleyja in Westlakea (1988), Susan Hayward (1996), Barbare Creed (1998) in Roberta Stama (2000).
- 3 Za aplikacijo Freudovega koncepta melanholije v interpretaciji Hitchcockovih filmov glej Modleski (1988: 95).
- 4 Glej na primer Penley (1985).

Bibliografija

- Andrew, Dudley: *Desire in the text/Desire of the text*; v: Dudley Andrew: *Concepts in Film Theory* (Oxford University Press, Oxford & New York, 1984).
- Cowie, Elizabeth: *Fantasia* (m/f: *A Feminist Journal*, št. 9, str. 71–105, 1984)
- Creed, Barbara: *Film and Psychoanalysis*; v: John Hill & Pamela Church Gibson (ured.): *The Oxford Guide to Film Studies* (Oxford University Press, Oxford, str. 77–90, 1998)

Ellis, Bret Easton: *View to a Killer* (2000). (<http://www.americanpsycho.com/>)

Freud, Sigmund: *Femininity*; v: Angela Richards (glav. ured.), *Penguin Freud Library*, 2. zvezek (Penguin Books Ltd, Velika Britanija, str. 145–69, 1984)

Hayward, Susan: *Key Concepts in Cinema Studies* (Routledge, London, str. 273–95, 1996)

Lapsley, Robert & Westlake, Michael: *Film Theory: An Introduction* (Manchester University Press, Manchester, str. 67–104, 1988)

Metz, Christian: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (Indiana University Press, Bloomington, 1982)

Modleski, Tania: *Femininity by Design: Vertigo*; v: Tania Modleski: *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (Methuen, New York, str. 87–100, 1988)

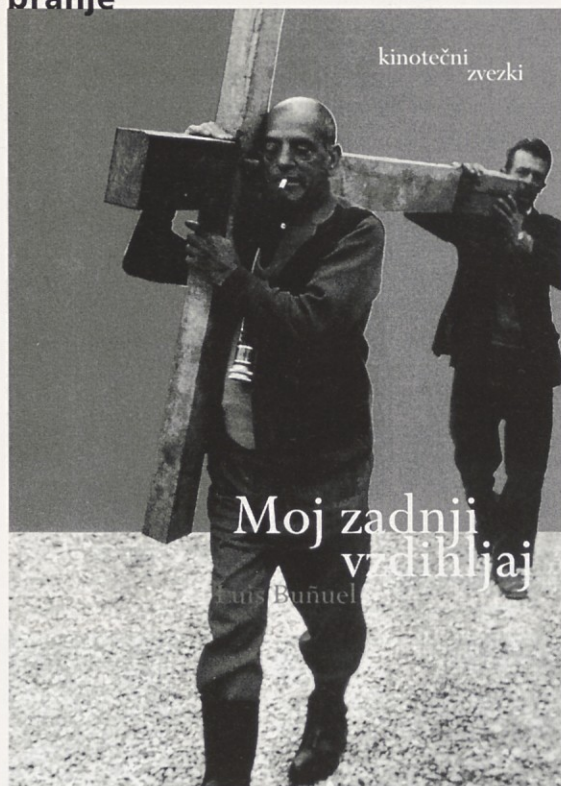
Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Screen, let. 16, št. 3, str. 6–18, 1975)

Mulvey, Laura: *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun** (Framework, št. 15–17, str. 12–15, 1981)

Penley, Constance: *Feminism, Film Theory and the Bachelor Machines* (m/f: *A Feminist Journal*, št. 10, str. 39–59, 1985)

Stam, Robert: *From Linguistics to Psychoanalysis in The Feminist Intervention*; v: Robert Stam: *Film Theory: An Introduction* (Blackwell Publishers, Oxford, str. 158–69, 169–79, 2000)

Williams, Linda: *When the Woman Looks*; v: Marry Ann Doane, Patricia Mellencamp & Linda Williams (ured.): *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism* (University Publications of America, Frederick, MD, str. 83–99, 1984)



obzorja so mu tekla iz oči ...

Luis Buñuel: *Moj zadnji vzdihljaj* (Zbirka Kinotečni zvezki, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001, 271 str.)

Če si dovolim biti nekoliko osebna, moram reči, da že dolgo nisem brala česa tako navdušujočega, kot je pričujoča zbirka spominov Luisa Buñuela, ki jih je zapisal njegov dolgoletni prijatelj in soscenarist Jean-Claude Carrière, pa čeprav sem do te polliterarne vrsti od nekdanj gojila precejšnjo mero nezaupanja. Saj veste, spomine pišejo ali si dajo napisati predvsem tisti, ki jim je na vse nas čakajoča starost že iztrgala nekdanjo ustvarjalnost, lepoto, moč in oblast ali kaj drugega, po čemer so se odlikovali in razlikovali od navadnih smrtnikov. Luis Buñuel ni razen sluha in spolne sle na stara leta izgubil ničesar; prvo je zaradi glasbe kajpak obžaloval, drugo mu je, njemu, polnokrvnemu Špancu, prineslo pravo telesno olajšanje, končni spokoj nemirnega duha, v življenju dovolj preizkušane, večkrat tudi opečenega od plamtečih strasti. Ljubezenskih še najmanj ... Tisto, kar pri branju te biografije najbolj pritegne, je njen pripovedni ton, iz katerega veje mladeniški žar, ki te povsem prepriča, da bereš o nekem, ki je mlad, prekipevajoč od na trenutke skoraj adolescentske energije, na samem začetku, nikakor pa ne na koncu sebe in svoje poti. Tok spominov, ki bralcu s humorjem in blago ironijo daje vpogled v sijaj in človeško veličino še vedno nadrealizmu zavezanega duha.

O Buñuelu je znano marsikaj. Da se je kot režiser podpisal kar pod 32 filmov, čeprav v obdobju skoraj petnajstih let, v svojih najboljših moških letih, zaradi španske državljanske vojne in druge svetovne vojne ni posnel nobenega, z izjemo pro-republikanskega dokumentarca *Španija 36* (1937). V tridesetih letih se je preživljal z delom na francoskih in španskih verzijah hollywoodskih filmov, kot producent je sodeloval pri realizaciji štirih španskih komedij in se na začetku štiridesetih preselil v ZDA, kjer je s pomočjo prijateljev dobil zaposlitev v filmskem oddelku Muzeja moderne umetnosti v New Yorku, dokler ni bil leta 1944 prisiljen odstopiti, posredno spet zaradi "prijatelja". V tistem času je namreč izšla avtobiografija že slavnega Salvadorja Dalija, ki je Buñuela opisal kot ateista, kar je bilo takrat v puritanski "zlato deželi" huje, kot če bi ga označil kar za komunista. Seveda se je našel katoliški skavt, ki je začel lobirati v State

Departmentu, naj to bizarno osebo, avtorja namerno škandaloznega filma z naslovom *Zlata doba* (*L'Age d'or*, 1930), čimprej postavijo pred vrata nacionalne kulturne inštitucije. Buñuel je z ženo in dvema sinovoma odpotoval v Los Angeles, kjer je, dokler ni po svetu zmagala sinhronizacija, ponovno živel od španskih verzij ameriških filmov. Leta 1946 ga je v iskanju dela prineslo v Ciudad de México, kjer je po še enem propadlem projektu po naključju srečal znanca, producenta Oscarja Dancingersa, ki je postal prvi vzrok Buñuelovega hiperproduktivnega "mehiškega obdobja".

Brez Mehike bi tako ali drugače ne bilo nekaterih najboljših Buñuelovih filmov, med njimi nedosegljivega *Nazarenca* (*Nazarin*, 1958), ki nasploh začena izjemno serijo mojstrov in, ki so se dobesedno vrstile iz leta v leto: *Viridiana* (1961), *Angel uničenja* (*El angel exterminador*, 1962), *Dnevnik sobarice* (*Journal d'une femme de chambre*, 1963), če naštejemo le nekatere ... Sam Buñuel je kot enega svojih najljubših mehiških dosežkov navedel film *On* (*El*, 1952), ki so ga ob premieri vsi – razen vedno subtilnega Jacquesa Lacana – dodobra popljuvali. Pač davek času. Serge Daney, še en prodoren intelekt, je trideset let pozneje ravno v zvezi s tem filmom lociral ključne poudarke njegovega ustvarjanja: poželenje, nagon; poželenje, ki moli družbi nadrealno ogledalo, v katerem se ta ne prepozna. "Vendar film, kot je *On*, s svojo klinično jasnostjo in temnimi sencami sredi dneva priča o tem, da tudi Buñuelu ni bilo lahko. Niti živeti niti snemati. Preden je postal modrec, preden je povezal sanje in privide buržoazije, preden jim je pripisal "diskretni čar", je moral dokončati svoj avtoportret." (Filmski spisi, zbirka Imago, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001; str.120) Dokaz več, da je Buñuel vse od *Andaluzijskega psa* (*Un chien Andalou*, 1929) rezal globoko, v živo in brez narkoze. V svoje lastno in družbeno oko...

Morda najbolj zanimiva poglavja te knjige, ki razkrivajo Buñuelovo osebnostno in avtorsko formiranje, so tista o postštudijskih pariških letih, ko se je kot zavzet član nadrealističnega gibanja dokončno odločil za film, še bolj pa tista, ki jih je posvetil španski državljanski vojni. Manj znano je dejstvo, da je Buñuel med vojno služboval pri republikanskem veleposlaniku v Parizu, kjer so mu kljub "buržoaznemu" veleposestniškemu poreklu zaupali več delikatnih funkcij; po uradni dolžnosti je bil šef propagandističnega oddelka in protokola, dejansko pa se je ukvarjal z lobiranjem za republiko in predvsem z zbiranjem informacij kot nekakšen neuradni šef obveščevalcev. Te strani se berejo kot zgodovinsko pričevanje človeka, ki je, ne glede na politično prepričanje (antiklerikalec, levičar), v prvi vrsti strastno privržen svobodi in pravičnosti ... "Vse življenje," pravi, "sem bil fasciniran nad slovito fotografijo, kjer pred katedralo v Santiagu de Composteli cerkveni dostojanstveniki, odeti v svoje duhovniške mašne obleke, s fašističnim pozdravom salutirajo nekaj oficirjem, ki stoje v bližini. Bog in domovina drug poleg drugega. Prinesla sta nam le represijo in kri." (str. 159) Potemtakem ne bi smelo biti čudno, da je bil Luis Buñuel vse od leta 1955, ko so ga po snemanju filma *To se imenuje zora* (*Cela s'appelle l'aurore*, 1955) aretirali na ameriškem letališču, ker je bil na spisku komiteja za podporo antifrancijski reviji *Espana libre*, ki je napadala ZDA, in ker je podpisal manifest proti atomski bombi, na črni listi nezaželjenih oseb, s katere so ga – neverjetno, ampak resnično! – zbrisali šele leta 1975. V Los Angelesu, kjer je leta 1972 na festivalu predstavljal enega svojih zadnjih filmov, *Diskretni šarm buržoazije* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), je na neki nepričakovani, fantomski večerji nastala še ena slovita fotografija, pravi *collector's item*, na kateri Buñuel sedi na častnem mestu, obdan s sebi enakimi, s peščico še živih velikanov ameriškega in svetovnega filma. Predstavljam si ga na stara leta, v naslonjaču, ob prebiranju knjige *Vieillesse* Simone de Beauvoir, z martinijem v roki, zazibanega v nenevarni nihilizem, kako ob vse daljšem seznamu umrlih nadrealističnih znancev in prijateljev z zlobnim užitkom premišljuje o apokalipsi, ki bo zbrisala pol človeštva, in prepričano dvomi v prednosti denarja in kulture. •

mateja
valentinčič

mehiško obdobje:

španska vas buñuelovega opusa



Nazarenec

Pričujoči zapis beleži vtise obsežne retrospektive filmov Luisa Buñuela, ki se je marca letos, ob stoletnici režiserjevega rojstva, pripetila v Slovenski kinoteki.

Morda ni naključje, da je Buñuel enega za drugim posnel svoj verjetno najslabši in nato (vsaj po mojem mnenju) najboljši film. Zdi se, da je po neprekinjenem nizu miniaturnih žanrskih mojstrovčin iz sredine petdesetih, katerih razpon sega vse od vrhunske melodrame do zlahtne črne komedije, Buñuel dobesedno potreboval oddih, da je lahko očistil cevi svojih ustvarjalnih kanonov in nato eksplodiral z *Nazarencom*. Sapo je pred tem zajemal v južnoameriškem pragozdu, kjer mu je z nenavadno dobro ekipo (njegov stalni scenarist Luis Alcoriza, pisec dialogov Raymond Queneau, zvezdniška igralska

zasedba) uspelo posneti nenavadno slab film, *Smrt v vrtu*, ki izgleda kot nizkopračunska filipinska verzija kakšnega *Indiane Jonesa*. Ob *Nazarenecu*, posnetem leta 1958, sem prvič zastrigel z ušesi sredi branja intervjuja, ki ga je v osemdesetih neki angleški kritik napravil z Andrejem Tarkovskim. Na vprašanje, kateri je njegov najljubši film vseh časov, je ruski mojster bojda nagubal čelo, nato pa po tehtnem razmisleku s svinčnikom na prtiček nakracal naslov omenjenega Buñuelovega filma. In nekam v kot papirčka na hitro stlačil še tri ali štiri druge naslove. *Nazarenec* se vsaj na prvi pogled ne razlikuje od ostalih Buñuelovih mehiških filmov, zlate dobe njegovega ustvarjanja: spet je tu nevpadljiva črno-bela fotografija, skrajno ekonomična mizanscena, standardno nadpovprečna igra vsaj dela igralske zasedbe, kritika organizirane

jurij meden

religije kot institucionaliziranega izvoda oblasti ter ljubeč, z dobronamerno grajo prežet portret duše mehiškega ljudstva. Tisti presežek, ki *Nazarenca* dviguje visoko nad (tudi sicer zavirljivo visoko) povprečje mehiških bratov in krepko presega ustaljene vzdevke (heretično, družbeno-kritično, nadrealistično, cinično, melodramatično), ki so se na Buñuelove filme lepili že po inerciji, pa je zrela in dovršena vsebina, morda edini resen in humornih zastranitev očiščen spopad španskega prekucnika z vprašanjem (krščanske) vere in odtisom njene ideologije na človeško naravo. S šaljivimi obeti Buñuel pomete že na samem začetku, ko nam predstavi protagonista, očeta Nazaria, ki bolj kot na katerikoli lik uradnega zastopnika religije v Buñuelovem opusu spominja na rahločutno dušo iz Bressonovega *Dnevnika vaškega župnika* (*Le journal d'un curé de campagne*, 1951). Za razliko od francoskega bledoličnega, ki je v procesu členitve svoje notranje razrvanosti plašno iztegoval tipalke med ljudstvom okrog sebe, pa mehiški oče, zaverovan v svoj prav, drzno in odločno krene po odrešenikovi poti. Buñuel v Nazariu utelesi enega najbolj zahtevnih izzivov narativne umetnosti: lik pristnega, mesenega in obenem ultimativno dobrega človeka. Tovrstno utelešenje brezkompromisne miline, v kalup popolne dobrote stlačeno človeško naravo, najdemo le še v *Idiotu* Dostojevskega; morda meče njeno senco vojak Witt iz *Tanke rdeče črte* (*The Thin Red Line*, 1998) Terrence Malicka. Dobrohotna narava očeta Nazaria, Nazarenca, se navzven manifestira v njegovih potrpežljivosti, blagih besedah, uslužnosti, velikodušnosti, radodarnosti, požrtvovalnosti, dojemljivosti in nenazadnje tudi v njegovih pripravljenosti, da v prid dobrim dejanjem zavrže tudi nemalokatero absurdno dogmo organizirane religije, ki ji sam pripada. Pod svoje okrilje vzame prostitutko, ki jo iščejo zaradi umora. Če je potrebno zaščititi nedolžne, se oče tudi zlaže, celo povzdigne svoj glas. Za razliko od kolegov, ki širjenje nauka enačijo zgolj s pridiganjem, Nazario aktivno posega v bedo okrog sebe in jo po svojih najboljših močeh poskuša blažiti. Zdravi bolne, oblači gole in se vztrajno otepa etikete preroka, resnično svetega človeka, s katero ga žigosa peščica hvaležnih ovac. Ker je film umeščen in zaznamovan z grobo realističnim, revnim okoljem mehiškega podeželja, se je marsikatera kritika (te so bile sicer nenavadno redke) ustavila pri kategorizaciji filma kot uspelega primerka sočutnega socialnega realizma. K tej (in samo tej) označbi je v veliki meri pripomoglo tudi dejstvo, da je resnični problem filma, vprašanje posameznikove moralne pozicije, slikan izključno kot odsev družbe na dejanja posameznika. O slednjih se v filmu dosledno nikdar ne razpravlja neposredno; dobrota očeta Nazaria je ves čas sama po sebi umevna, oče sam neuklonljivo dober kot "neuklonljivo" pač v vodi plavajo ribe. Ko je enkrat začrtal obrise svojega srca, se Nazario na svojem pohodu vanj ne zazre več. Jeklena vera v pristno dobroto človeške narave, v primarno nedolžnost človeškega srca ga vztrajno rine naprej, čeprav se sadovi dobrih dejanj za njegovim hrbtom prevračajo v še večje zlo in trpljenje. Ko se na primer na nekem gradbišču ponudi, da bo delal le za skorjico kruha, med sodelavce vnese zavist in jezo, saj sicer mnogih prebivalcev tistega kraja (ki bi delali za plačilo), skoporit delovodja noče zaposliti. Žalosten Nazario zapusti neprijazno okolje sovražnih pogledov; po njegovem odhodu delovodja celo ustrelj uporniškega delavca. V vse večjem kaosu njegova brezplodna naprezanja postajajo vse bolj ganljiva, čisto na koncu Nazaria celo aretirajo, saj zleze pregloboko v nos



uradne cerkve. Če so v začetku teksta našete Buñuelove formalne in vsebinske prvine v *Nazarencu* prignane vsaj za odtenek nad siceršnje povprečje, potem resnična vrednost tega prelepega filma izbruhne na dan prav v zaključnem prizoru, v katerem Buñuel z režijsko pretanjenim in domišljenim posegom preseže samega sebe in nam na neverjetno subtilen način postreže z enim najbolj turobnih in črnih zaključkov filmske pripovedi. Orožnik prek izsušene in vroče pokrajine vodi vklenjenega duhovnika. Nazario, razcapan in shiran, še vedno stopa ponosno, z dvignjeno glavo in neomajno vero. Ob poti srečata branjevko, ki se ji zapornik zasmili. Stopi do njega in mu pokloni ananas, lep, velik in sočen sadež. Skrajno osupel Nazario pogleduje zdaj proti sočutni ženski, zdaj proti dragocenemu darilu v svojih rokah. Policaj potegne za verigo in zapornik odkoraka naprej. Ob zloveščem zvoku bobnov (prvi glasbeni vložek v filmu) presenečeni obraz Nazaria presvetli strahotno spoznanje. Obličje, preveč strašno, da bi vanj zrli več kot nekaj sekund, nemudoma zakrije blagodejna tema in napis "konec". Priča smo namreč dokončnemu in pretresljivemu porazu dobrega očeta: nad dobrim dejanjem, ki ga je nekdo naposled namenil njemu, je bil Nazario iskreno presenečen. Kar mu je hip zatem v trenutku sesulo ves smisel njegovega obstoja, izgrajen na neomajni veri v dobroto. Če bi namreč v slednjo verjel res iskreno (kot je zmotno ves čas mislil), potem ga dobrota okrog njega (celo namenjena njemu) nikakor ne bi smela presenečati. Tam nekje, najgloblje spodaj, očitno raste zgolj plevel, nezaupanje in strah, vse ostalo je stvar slepih želja. Zdi se, da z *Nazarencem* Buñuel nepreklicno zapečati pesimistično koncepcijo pravega obraza človeške narave, obenem pa povsem zunaj filmskega polja ponudi novo upanje: v obliki iskrenega sočutja, ki ga doživlja gledalec, ko vstaja s stola in zapušča dvorano. No, seveda je zgoraj podana interpretacija le ena izmed številnih možnih. Serge Daney tako na primer v navezi z Buñuelom rad govori o transformacijah, ki jih Buñuelova reprezentacija ni zmožna niti v celoti prikazati niti se do njih vsaj približno opredeliti. Po Daneyevu so vzroki teh transformacij številni in nedoločljivi, njihova reprezentacija pa zgolj travestija, ki o naravi stvari ni zmožna povedati ničesar. Na pol v šali lucidno pripomne: "*Navsezadnje, če se zdi Nazarencem na koncu filma tako zelo pretresen, je prav lahko samo zato, ker ima rad ananas.*"

Nazarenc



Pozabljeni

Zmotno pa bi bilo trditi, da *Nazarenec* povsem zasenči vse ostale filme mehiškega obdobja Luisa Buñuela. Med leti 1947 in 1965 je Španec v na pol prostovoljnem izgnanstvu ustvaril več kot dvajset filmov, po neznani krivici skoraj povsem spregledan in nesporno najbolj kvaliteten kos njegovega opusa, ki ga večina zapisov o režiserju tako rada reducira na tisto famozno prgišče na stara leta v Franciji posnetih, z raznimi akademskimi nagradami okitenih filmov. Kar si morda lahko razlagamo z dejstvom, da so filmi mehiškega obdobja res težje dostopni, predvsem manj kričavo razglašajo režiserjeve nazore, zato pa jih pretaplja odkritosrčnost, ki jo v mojstrovih poznejših delih lahko le še slutimo. Problematika, ki jo je tako skrbno obdelal v *Nazarencu*, Buñuela v ostalih mehiških filmih na tako neposreden način niti ni zanimala, morda le v toliko, kolikor mu služi kot del mašinerije žanra, h kateremu se je takrat tako rad zatekal. Poleg *Nazarenca* je tako edini čistokrvni "art" film tistega obdobja le še *Pozabljeni*, brutalno realističen portret urbane mehiške mladine, prepuščene zgolj same sebi, utapljajoče se v svetu vedno hujšega kriminala in izrojenih moralnih vrednot, po katerih več velja tisti, ki si največ upa, in kjer je vsak poskus začetka boljšega življenja vnaprej obsojen na neuspeh, celo smrt. V *Pozabljenih* Buñuel izkaže družbeno angažiranost, ki tokrat izjemoma ni prepletena z njegovo povsem osebno strastjo po provociranju, hudomušnem draženju občutljivih in izumetničenih točk družbenega življenja. Kar nikakor ne pomeni, da *Pozabljeni* niso tudi zares razsrdili moralne večine, pomeni le to, da je njihova bridka ost tičala izključno v danem stanju stvari, ki ga je Buñuel kot tam živeči osveščeni režiser zgolj spretno povzel in kanaliziral. Možna je analogija z ameriško *Deklico*, Buñuelovo obsodbo rasizma (predvsem v sodobni ameriški družbi), vendar je tam v tok dogodkov neposredno vpleten tudi lik duhovnika, s katerim se Buñuel nenehno poigrava in tako *Deklico* zaznamuje predvsem z osebno noto, ki tokrat morda povsem po naključju pleše po razburkanem polju rasne neenakosti. Razcepljen med lastna prepričanja (presenetljivo družbeno korektna, naperjena proti rasizmu), nalogo streči ljudstvu (prikazanemu kot obenem fantomsko in zelo konkretno utelešenje podeželskih, *redneckovskih* blodenj o superiornosti bele rase) ter zavezanosti

Pozabljeni



moralnim imperativom svoje religije, duhovnik tava po prizorišču dogajanja, poskuša miriti sprte strani in racionalizirati njihove strasti. Kjer spodleti duhovniku, naposled uspe deklici, navidez pasivnemu subjektu, okrog katerega se pleče vsa zgodba, ki pa na koncu v zagrizenih srcih sovražnikov (beli kmet, črni ubežnik) vendarle zaneti plamen solidarnosti. Najvišjo ceno pa plača duhovnik, saj se izjalovi tudi njegova prvotna naloga: mladoletno deklico poslati v dekliški dom v mestu in jo iztrgati iz krempljev starega (pohotnega) kmeta, ki namesto da bi igral vlogo skrbnika, osirotelega dekliča nesramno snubi. Navzlic tej, resda hudo motni in tanki meji ločnici, ki Buñuelove mehiške filme deli na bolj ali manj žanrske in posledično bolj ali manj avtorske, pa je vsem filmom lasten Buñuelov režijski pristop; če namreč režiserjevo ekspresivnost skušamo očistiti povednosti, potem ostane bore malo, pravzaprav kmalu ugotovimo, da je skoraj nemogoče govoriti o neposrednem in lastnem režiserjevemu slogu. Zdi se, da skuša Buñuel tisto, kar pač ima za povedati, povedati na najbolj neposreden, nezapleten in ekonomičen način. Povsem zaman bi bilo razpravljati o kakšnih posebnih kompozicijah kadra, naštudiranih gibih kamere, vitalni vlogi off polja ali off glasu, montaži kot avtonomnemu izraznemu sredstvu. Tej tezi v prid govorijo tisti redki prebliski, ko Buñuel s čiste pozicije režiserja-umetnika, torej snovalca mizanscene, vendarle spregovori, izkaže živahno obvladanje obrti, ki zaplava nad golo ilustracijo teksta, in nato spet ponikne v zaverovanost v sporočilo, ki ga prenaša. Vsaj po en tak prizor bi lahko našli v vsakem njegovem filmu (na primer prej omenjeni zaključek *Nazarenca*), vendar ta ugotovitev nikakor ne poskuša razvrednotiti Buñuelovega opusa, ravno nasprotno. Tisto, kar Buñuela vendarle vzpostavlja za čistokrvnega avtorja, je prav ta njegova organska zlepljenost z zgodbo, ki jo podaja; ta njegova večna, neločljiva in neizbrisna zaznamovanost s tradicijo (nadrealizmom), ki je v njegovih delih preživela svoj čas, ter sledovi še starejše tradicije (stroga katoliška vzgoja, iz katere se je izrodil), ki ga spremlja prav vse do smrti. Iskrena nesposobnost, da bi prerezal popkovino, ki ga veže z vedno istim obrazom svojih številnih literarnih predlog, ter izredna spretnost, da znotraj relativno ozko začrtanih meja svojega univerzuma vedno znova najde kakšen kamenček, ki ga je šele treba odkriti, senco, v katero je treba še posvetiti. V luči tega spoznanja se celoten mehiški opus pokaže še bolj zanimiv. Prej sem omenjal žanrske vzorce, na katere se Buñuel v tem času tako rad naslanja: tu nedvomno prednjači žlahtna ameriška melodrama s paletto stereotipnih situacij in likov (afere in romance, prepovedane ljubezni, razvnete strasti, razkol med mladimi in starimi, tradicijo in modernim, revnim in bogatim slojem, usodni nesporazumi itd.), začinjena s prvinami pustolovskega filma (*Veliki kazino*, *Smrt v vrtu*), komedije (*Veliki labkoživec*, *V nebo vzeta*, *Zločinsko življenje Archibalda de la Cruza*), socialne drame (*Don Quintin*, *Nasilnež*), politične intrige (*Vročica v El Pau*) in celo paradnega ameriškega žanra, vesterna (*Reka in smrt*). Na vso moč različni filmi, pa vendar izključno Buñuelovski. Ne Buñuelovski v smislu dojetja njegovih poslednjih (francoskih) podob, ko naj bi v prvi vrsti iz vsake sikalo nezavedno, temveč Buñuelovski v smislu zavezanosti k stvarjenju podob kot edinemu možnemu načinu življenja. Ko se na primer kak Godard odloči za izlet v žanrske vode in v okvirih svoje prepoznavne forme zrežira pustolovščine Lemmy Cautona v *Alphavilleu* (1965), je njegova naloga šestetokrat lažja kot naloga Buñuela, da na žanrskih postavkah temelječemu scenariju vdihne

lastno dušo. Skrbno pretehtana samorefleksija se postavlja po robu nezavedni nuji, katere rezultati so v končni fazi zato toliko bolj subtilni. Kar nas nemudoma napelje na razmišljanje o filmu *On*, na videz neskončno banalni in stokrat prežvečeni storiji o ljubosumju v zakonu, pa vendar spet enem izmed tistih mehiških filmov, po katerem se Buñuela najrajši spominjamo in ga uvrščamo med najbolj tipično njegove. Buñuel tu štarta iz temeljev, ki se vsaj na prvi pogled zdijo veliko pretrdi, da bi kdorkoli vanje lahko vtisnil osebno, avtorsko interpretacijo. Opravka imamo z arogantnim, vase zaljubljenim, tradiciji zavezanem in neznosno ljubosumnim aristokratom srednjih let, mlado in lepo žensko, ki v svojem moškem išče očetovsko figuro, na katero se bo lahko naslonila in se ob njem počutila varno, ter mladeniču, ki žensko resnično ljubi ter v njej vidi svojo družico in ne instituta predane in zveste žene. Zaplet je predvidljiv: ostareli aristokrat s svojo navidezno uglajenostjo spelje žensko dobremu mladeniču dobesedno izpod oltarja. Že na prvo poročno noč pokaže svojo pravo naravo (zobe), ko mlado ženo zaslišuje o njenih prejšnjih ljubimcih in si ne glede na njene izjave ustvari grdo mnenje o njeni nezvestobi, ki jo vsak droban gib v kasnejšem zakonskem življenju le še potrjuje in pogloblja brezno perverznih užitkov namišljenega rogonosca. Grobe besede, hišni pripor, celo udarci ne spametujejo nesrečne ženske, ki ji naposled ne verjame več nihče, saj mož na svojo stran pridobi tako njeno mater kot duhovnika, k kateremu se hodi žena spovedovat. Šele po dolgih letih jo zdrami srečanje s staro ljubeznijo, da končno uvidi srhljivost lastnega položaja; takoj zapusti moža in srečno zaživi z mladeničem, ki jo spoštuje kot žensko. Staremu aristokratu se, jasno, zmeša in pristane v samostanu, ona pa v novem zakonu in z otrokom (čigavim?) končno zaživi srečno. Pronicljiv portret paranoičnega uma je bila oznaka, ki so jo filmu pripisovali navdušeni kritiki, vendar *On* seže veliko dlje. Če nič drugega, potem je najbolj zgovorna izjava samega Buñuela, da se od vseh svojih likov najbolj identificira prav z Njim, ljubosumnim aristokratom. Pa tudi brez tega je očitno, da je snov na edinstven način obdelala mojstrova roka. Kar bi se skozi objektiv drugačnega pogleda hitro lahko prelevilo v pristno srhljivko, morbidno družinsko dramo ali plehko komedijo o skrajnih značajih, Buñuel predstavi na izrazito plastičen, povsem anti-suspensiven način, s katerim se kar najbolj približa realnosti. Učinek tega na videz poljubnega nizanja prizorov, ki neogibno vodijo k bridkemu koncu, privede do zanimive povratne percepcije pravih naklepov ljubosumnega moža in meja ženinega trpljenja. Vzpostavi se stanje nenavadne tesnobe, ki ves čas meji že na komično. Tovrsten način pripovedovanja zažari v izjemnem prizoru proti koncu filma. Pretepena žena, na katero je mož celo streljal, se po krajšem begu vendarle vrne domov, vendar od moža zahteva, da spita v ločenih spalnicah. On ji ugodí, vendar sredi noči vstane in se, oborožen z iglo, nitjo in britvijo, vtihotapi v njeno sobo. Ležernost, s katero Buñuel posreduje priprave na šokantno operacijo, vzame sapo. Gledalca postane sram, saj si v domišljiji začne slikati dejanje pohabitve (očitno skuša mož zašiti ženino spolovilo in jo tako napraviti nedostopno drugim moškim – ljubosumje je zraslo do te mere, da je povsem pogoltnilo njegovo normalno funkcijo soproga), na katerega Buñuel neposredno z ničemer ne napeljuje: mož je videti kot nespečnež, ki je sredi noči vstal, da bi v kuhinji popil kozarec mleka. In kaj za vruga med orodjem dela nabrušena britev? (Buñuel v smehu: "Kaj jaz vem ... morda ji skuša odrezati



klitoris.") Šele ženin krik, ki predrami služabnike, za nazaj opraviči mračne predstave in cel prizor se nepričakovano zaključi dobesedno z olajšanjem, izpade celo smešno (čeprav žena objokana beži iz hiše mož pa tistem trenutku zapravi poslednjo trohico razuma). Še enkrat: avtorja iz Buñuela dela njegov neustavljivi, nagoni način snemanja filmov, prisila, ki se ji sam z veseljem uklanja. Nagon, ki je prišel najbolj do izraza prav v mehiškem obdobju, ko se Španec še ni dodobra zavedel svoje pomembne pozicije – ta naravna ležernost se v njegovih kasnejših filmih zamenja z brezbriznostjo, samopašno zamaknjenostjo vase, ko odkritosrčnost naenkrat postane ničevost in prebliski genija le še prebliski spominov na stare dobre čase. •

Buñuelov mehiški opus

- 1947 Veliki kazino (Gran Casino)
- 1949 Veliki lahkoživec (El gran calavera)
- 1950 Demon in meso (Susana/Demonio y carne)
- 1950 Pozabljeni (Los olvidados)
- 1951 Ženska brez ljubezni (Una mujer sin amor)
- 1951 Don Quintin (La Hija del engaño)
- 1952 V nebo vzeta (Subida al cielo)
- 1952 On (El)
- 1952 Nasilnež (El bruto)
- 1953 Iluzija se vozi s tramvajem (La ilusión viaja en tranvía)
- 1954 Robinzon Crusoe (Las aventuras de Robinson Crusoe)
- 1954 Reka in smrt (El río y la muerte)
- 1954 Glas v viharju (Abismos de pasión)
- 1955 Zločinsko življenje Archibalda de la Cruza (Ensayo de un crimen)
- 1955 To se imenuje zora (Cela s'appelle l'aurore)
- 1956 Smrt v vrtu (La mort en ce jardin)
- 1958 Nazarenc (Nazarin)
- 1959 Vročica v El Pau (La fiebre monte a El Pau)
- 1960 Deklica (La joven/The Young One)
- 1961 Viridiana (Viridiana)
- 1962 Angel uničenja (El ángel exterminador)
- 1965 Simon puščavnik (Simón del desierto)

Zločinsko življenje Archibalda de la Cruza

To se imenuje zora



biti john malkovich

Being John Malkovich
ZDA 1999 112'

režija Spike Jonze

scenarij Charlie Kaufman

fotografija Lance Acord

glasba Carter Burwell

igrajo John Cusack (Craig Schwartz), Cameron Diaz (Lotte Schwartz), Catherine Keener (Maxine), Orson Bean (Dr. Lester), John Malkovich, Charlie Sheen

Zgodba

Slabo plačani, zdolgočaseni poulični lutkar se zaposli kot uradnik v nekoliko bizarnem podjetju, kjer po naključju odkrije koridor, ki obiskovalca za 15 minut prestavi v glavo Johna Malkovicha. S privlačno sodelavko začneta te "obiske" tržiti, a kaj, ko ta vrtoglava možnost zamenjave identitete rušilno vpliva na ljubezensko življenje.

Pop-art vrvak Andy Warhol, ki se je dobro spoznal na marketing, je izustil legendarno maksimo: "Nekoč v prihodnosti bo vsakdo deležen petnajstih minut slave." Avtorji filma *Biti John Malkovich* so to osnovno premiso vzeli precej dobesedno, nato pa jo nadgradili v enega najbolj izvirnih filmov zadnjih let. Zelo redko je mogoče videti film, ki bi združeval toliko neverjetnih idej; film, ki bi razpiral tako mogočno pahljačo tolmačenj in bil hkrati tako konsistenten. Svet, ki ga slika, je podoben našemu, le s faznim zamikom v notranji logiki – nekaj podobnega tistemu, kar je v literaturi ustvaril Kafka. Morda je bila zadnja taka izkušnja *Trumanov show* (The Truman Show, 1997), s katerim se dejansko lahko primerja, tako po dolžini, vzdušju, humorju kot inteligenci. Film je dinamična, domiselna in duhovita komedija, v kateri noben detajl ni odveč. Odvija se

z ritmom dobrih starih komedij, kjer je gledalec komaj sledil rafalnim dialogom in odkruškom zabavnega dogajanja v ozadju. V mnogih pogledih lahko imamo film *Biti John Malkovich* za ultimativno milenijsko screwball komedijo!

Globalno gledano se film ukvarja z zelo aktualnimi vprašanji identitete, igranja vlog, slave, z narcizmom, manipulacijo in izkoriščanjem, z etiko potrošniške družbe. Na eni strani vključuje Shakespeara in Čehova, na drugi strani postmoderne dileme cyber tehnologije. Nekatere metafore so tako očitne, da je prav sramotno, da se ni tega spomnil kdo že prej – tako briljantno preprosto je vse skupaj.

Ob vseh paradoksalnih scenarističnih domislicah pa je film zelo uravnotežen, in to kljub temu, da gre vrtoglava logika včasih do roba. Režiser (sicer Coppolov zet), ki je kilometrino nabiral z reklamami in videospoti, se za razliko od svojih kolegov ne zanaša na stilizirano kadriranje in pospešeno montažo. Menim, da je film tako uspel prav zaradi resnosti, s kakršno obravnava sam sebe: če bi se spustil v preveč očitno parodiranje ali karikiranje, bi se zrušila vsa njegova struktura in suspenz. Tako pa ostane satira podtalna, kakršna tudi mora biti, na površini pa film odlično funkcionira tudi kot čisto običajna komedija. Spike Jonze s svojim drznim prvencem vrača vero v film kot samosvoj medij, odprt za eksperimentiranje. Še posebej osupljivo je, da mu je to uspelo v tako rigidnem sistemu, kot je ameriški film.

G.T.

čokolada

Chocolat

VB/ZDA 2000 122'

režija Lasse Hallström

scenarij Robert Nelson Jacobs

fotografija Roger Pratt

glasba Rachel Portman, Gabriel Yared

igrajo Juliette Binoche (Vianne Rocher),

Alfred Molina (Reynaud), Victoire

Thivisol (Anouk), Lena Olin, Johnny

Depp, Peter Stormare, Judi Dench,

Carrie-Ann Moss

Zgodba

V malem francoskem mestu novonaseljenka Vianne odpre čokoladnico nasproti cerkve natančno v času posta. Vaški skepticizem je kmalu premagan, saj njena čokolada miri sprte duhove in buri ljubezenske strasti. Potem pride še Johnny Depp.

Elementi "magičnega realizma" se v filmu ponavadi prilepijo na ostanke žanra romantične ganljivke prav tam, kjer je "treba" spojiti naturo in kulturo. Natančneje. Romantična ganljivka je vedno postavljena v polpreteklo časovno obdobje, ponavadi na obrobje, tja torej, kjer je še moč misliti ideološki boj. Čokolada je tokrat tista teleološka jed, ki zagotavlja, da se bo samska ženska s hčerko nastanila tik ob cerkvi tik pred postom. Nauk je ponovno preprost. Za razumevanje drugačnosti in preseganje tradicionalnih vrednot je nujna čistost duha, ki jo razumejo obstranci in navidezni čudaki, povprečni vaščani pa za spregled potrebujejo dozo čokolade kot eksotično čudežnega napoja. Politična korektnost in kolonialistični duh narekujejo toplo fotografijo, idilično scenografijo, "prisrčno" glasbo in ganljiv razplet. Naveza Binoche-Depp je garant za domnevno Miramaxovo neodvisnost, režiser Hallström porok *Hišnega reda* (The Cider House Rules, 1999), čokolada pa, v nasprotju z Arauovim filmom *Kot voda za čokolado* (Come agua para chocolata, 1994), viagra, oblečena v kakavov ovitek. Z vsakim kulinarčno-filmskim poskusom si še bolj zaželim kakšne Fincherjeve ekranizacije Rabelaisovega Gargantua in Pantagruela ...

N.P.

doberman

Dobermann

Francija 1997 103'

režija Jan Kounen

scenarij Joël Houssin

fotografija Michel Amathieu

glasba Schyzomaniac

igrajo Tchéky Karyo (inšpektor Sauveur

Christini), Vincent Cassel (Yann

Lepentrec, Doberman), Monica Bellucci

(ciganka Nat), Antoine Basler (Komar),

Romain Duris (Manu)

Zgodba

Ko tolpa prepotentnih zlikovcev na čelu z zloglasnim Yannom Lepentrecom, imenovanim Doberman, v predmestju Pariza izvede drzen rop banke, lahko lokalna policija pri tem samo nemočno stoji križem rok. Na omejena pooblastila pri izsledovanju zločincev pa se požižga kvoločni inšpektor Christini, trdno odločen, da bo z uporabo vseh razpoložljivih sredstev bandite polovil žive ali mrtve.

Če drži, da ima vsak režiser svojo filmsko filozofijo, svoje razumevanje tega, kaj je poslanstvo filma in kakšna bi v skladu s tem morala biti glavnina vseh filmov (bolj globoka in kontemplativna ali pa bolj preprosta in uživaška), potem filmsko filozofijo Jana Kounena dobro povzema pomenljivi prizor s konca *Dobermana*, ko eden od članov Dobermanove roparske tolpe po opravljeni veliki potrebi – ob pomanjkanju toaletnega papirja – v sili uporabi kar nekatere liste, iztrgane iz revije *Cahiers du cinéma*. Kounenova poanta je evidentna, malce evfemistično pa bi jo lahko formulirali takole: čar filmov je v vznemirjenju, ki ga povzročajo v času prvega ogleda, in v sporočilu, ki mora biti podano jasno in razločno, čar filmov torej ni v nekakšni hudo strokovni analizi globljih pomenov, narejeni na podlagi desetih in več ogledov. Kounenova filmska filozofija skratka – rahlo protislovno – trdi, da sta film in filozofija nezdržljiva: kjer je film, tam ne sme biti filozofije. Tudi prav. Nemara cahiersovci res nekoliko preveč vrtajo v globine, ki se zdijo pomembne samo njim, in iščejo povezave tam, kjer jih v resnici ni. Kounen pač meni, da za refleksijo o filmu in za končno sodbo o njegovi kvaliteti zadošča že sama vsebinska in dramaturška sporočilnost individualnega filma, brez navezav na prejšnje filme istega avtorja. In očitno hoče to svoje stališče še posebej poudariti, saj mu sicer prizora s *Cahiers du cinéma* sploh ne bi bilo treba vključiti v film; le komu namreč ni že glede na poprejšnjih 90 minut hiperkinetičnega, adrenalinskega, krvavega, ultranasilnega, z eno



Biti John Malkovich



Čokolada

besedo žanrskega spektakla jasno, da Kounen ni ravno pristaš posebno avtorskih vizij? *Doberman* ni nič več kot le dobro zapakirana zbirka žanrskih klišejev, pobranih iz Eastwoodovih filmov o umazanem Harryju (inšpektor, ki se ne ozira na meje zakona), Tarantinovih komičnih kriminalk (spretno izrisani profili kriminalcev) in kulturne belgijske črne komedije *Zgodilo se je čisto blizu vas* (stilizacija nasilja). A četudi bi epizodo s *Cahiers du cinéma* še lahko označili za nepotreben pleonazem, pa ne moremo skriti zadovoljstva nad castingom, ki je poskrbel, da je Tchéky Karyo končno zasedel vlogo, za katero je bil rojen, vloga obritoglavega sociopatskega inšpektorja. Njegov performans Vincentu Casselu kratkomalo ukrade šov.

A.Č.

forresterjevo razkritje

Finding Forrester

ZDA 2000 138'

režija Gus Van Sant

scenarij Mike Rich

fotografija Harris Savides

igrajo Sean Connery (William Forrester),

Rob Brown (Jamal Wallace), F. Murray

Abraham (Crawford), Anna Paquin, April

Grace, Busta Rhymes

Zgodba

Temnopolti dijak iz Bronxa, ki se raje dokazuje s košarko kot z ocenami, naleti na čudaškega mizantropa. Ta v dijaku odkrije pisateljski talent, on pa v vzkipljivem samotarju slavnega pisca, ki se je po velikem uspehu prvega romana umaknil iz javnosti. Dijaka vzame pod svoje okrilje in ga inštruira v pisanju, medtem pa mladega košarkarja povabijo na odlično šolo v ugledni četrti. Novo okolje prinese nove vrednote in cilje, za katere se bo moral odločiti, izmenjava izkušenj pa je obojestranska.

Scenarist filma *Forresterjevo razkritje* se je več kot očitno navdihoval pri življenjski zgodbi ameriškega pisatelja J. D. Salingerja, ki se je po uspehu kulturnega romana *Varuh mlade rži* umaknil v popolno, mitsko osamo. Film sam je dokaj konvencionalen, skoraj povsem brez vizualno-tehničnih ekscesov. Dramaturški lok pripovedi je predvidljiv, nekoliko obremenjen z dolžino. A po drugi strani se zdi, kot da bi hotel režiser Gus Van Sant, ki je včasih plul po precej bolj nemirnih, skoraj alternativnih vodah, pokazati, da se je mogoče prilagoditi/naučiti tudi standardnega filmskega pripovedovanja. *Forresterjevo razkritje*, film o neobičajnem prijateljstvu in odločitvah, ki jih mora človek sprejeti med odrasčanjem, je zgolj solidno obrtniško delo. Odnosa mentor/učenec in bogataško/revno okolje, ki se nahajata v osrčju zgodbe, sta sicer brez presežne kompleksnosti,

a tudi brez pretirane sentimentalnosti in pop-psihologije. Obstaja določen problem s filmi o umetnikih oziroma umetnosti, še posebej s filmi o pisanju, tem v osnovi samotarskem početju. Menim celo, da gre za svojevrstno larpurlartistično degeneracijo. Film sam namreč – če je integralno, kvalitetno delo – mora govoriti tudi o značaju umetnosti kot take! Praksa to potrjuje: v vsej zgodovini filma so redki primeri, ko film s pisateljem kot osrednjim likom ni bil scela dolgočasen; na misel mi prideta Cronenbergovo *Golo kosilo* (Naked Lunch, 1991) ter *Barton Fink* (1991) bratov Coen. Določene vzporednice bi gledalec v našem primeru sicer prej našel z Weirovim filmom *Društvo mrtvih pesnikov* (Dead Poets Society, 1989), zaradi proti-institucionalne naravnosti in *Carpe diem* prebuditeljske filozofije, ki leži v osrčju obeh filmov. In če se spomnimo značaja enega od prejšnjih režiserjevih projektov, izrazito komercialno naravnega filma *Dobri Will Hunting* (Good Will Hunting, 1997), dobimo rezultat, ki je neke vmes. *Forresterjevo razkritje*.

G.T.

hamlet

ZDA 2000 111'

režija Michael Almereyda

scenarij Michael Almereyda, po drami

Williama Shakespearja

glasba Carter Burwell

igrajo Ethan Hawke (Hamlet), Kyle

MacLachlan (Klavdij), Sam Shepard

(duh), Diane Venora (Gertruda), Bill

Murray (Polonij), Liev Schreiber (Laert),

Julia Stiles (Ofelija), Karl Geary (Horatio)

Zgodba

New York leta 2000. Klavdij se kot novi predsednik nadzornega sveta korporacije Denmark sonči na tiskovni konferenci v hotelu Elsinor – skupaj s svojo novo soprogo Gertrudo, ženo njegovega ravno preminulega brata, bivšega direktorja in lastnika korporacije. Med prisotnimi prijatelji je tudi za očetom žalujoči sin Hamlet, ki s cinično distanco z digitalno kamero snema medijski spektakel. Besen je na lastno mater in še bolj na našopirjenega strica, zaradi katerega je tako hitro pozabila prvega moža, Hamletovega očeta.

Na pragu tretjega tisočletja smo gledalci po klasični verziji Laurencea Olivierja iz leta 1948 in po Branaghovi posodobljeni adaptaciji te Shakespearove najbolj razvpite drame (1996), pogumno postavljene v viktorijansko Anglijo, dobili še Hamleta v nič manj kot velemestno urbani tehno različici. Kar je po svoje logično, saj se Shakespearovi verzi, ki jih recitirajo protagonisti, zdijo kot dodatni potujevalni efekt v odtujenem, hladnem okolju visokega biznisa, nizkih strasti in pomanjkanja ljubezni. Zadeva niti ni tako zelo zgrešena, kot bi si kdo mislil, čeprav... Čeprav na koncu filma dobiš občutek, da je

Almereyda zgolj preoblekel staro zgodbo v nove bleščave cunjice, bližje raverskim generacijam in njihovem občutku za estetiko, pokazal, kaj šele povedal pa ni kaj bistveno novega. Nekako v slogu *Romea in Julije* (1996) Baza Luhmanna. Kar je s hollywoodske perspektive seveda nezasiščana inovacija, z vidika tistega filmskega kritika, ki filma ne pojmuje le kot umetnost površine, spektakla, simulakra, oziroma kot sestavni del popularne kulture, pa izdelek, ki mu preprosto manjka globine. Ampak ne ravno slabo narejen izdelek. Če se je sir Laurence Olivier proslavil s svojo filmsko domišljeno sekvenco "mišnice", igre v igri v Hamletu, in je Kenneth Branagh vzbudil pozornost s Hamletom kot megalomanskim avtorskim projektom, štiriurnim igralskim, režijskim in produkcijskim egotripom, je Michael Almereyda poskušal gledalca šokirati in očarati predvsem s časovno vsebinsko anamorfozo Shakespearove zgodbe. Jasno. Denmark Corp. in Kyle MacLachlan ti v Hamletu takoj povlečeta na "Welcome to Twin Peaks", potem se nekaterim prikaže še nespokojni duh umorjenega očeta, ki Hamleta perverzno poziva k maščevanju svoje smrti in izgine v ogromen avtomat Pepsi Cole – kar je, če sem malce zlobna, poleg Ofelijine norosti eden večjih misterijev tega filma –, na koncu pa so po še enem umorčku in enem samomorčku, ki zdesetka Polonijevo famulijo, kot vemo, tako ali tako mrtvi še vsi ostali. High-tech okolje, ultra moderni hotelski interierji, družinski madež, newyorški skyscraperji, Laertov študij v Evropi, črna limuzina, notranji bazen, "to be or not to be", fotografske bliskavice, zabava v Guggenheimovem muzeju, Hamlet kot obsedeni filmar... Bolj kvazi lynchevski kot shakespearejski univerzum. Posodobljanje gre vedno na račun kakšnega mojstra. V tem primeru celo dveh.

M.V.

izgubljene duše

Lost Souls

ZDA 2000 97'

režija Janusz Kaminski

scenarij Pierce Gardner

fotografija Mauro Fiore

glasba Jan A.P. Kaczmarek

igrajo Ben Chaplin (Peter Kelson),

Winona Ryder (Maya Larkin), John Hurt

(Father Lareaux), Sarah Wynter (Claire

Van Owen), Elias Koteas (John

Townsend)

Zgodba

Gospodična Maya, iz katere so v otroštvu izgnali hudiča, je neformalna sodelavka Cerkve kot asistentka za eksorcizem. Ko eden izmed obredov tako spodleti, da skoraj ugonobi njenega mentorja, začne na podlagi zapiskov seanse verjeti, da se bo satan v kratkem utelesil v ateističnem biografu serijskih morilcev. Z njim

naveže stike in ga skuša kljub njegovemu skepticizmu prepričati, da lahko skupaj preprečita najhujše.

Milenijska mrzlica okrog poslednjih reči se še kar ni podelila in misterij zagonetne knjige Razodetja vedno znova intrigira ustvarjalce, ki jih finančna nerentabilnost tovrstnih produktov sicer ne gane. H kopici filmov, ki se napajajo pri novodobni histeriji nadnaravnega (*Stigmata*, *Hudičev odvetnik*, *Deveta vrata*, nenazadnje tudi *Čarovnica iz Blaira*) je pritaknil svoj ambiciozen projekt še mojster fotografije, Janusz Kaminski. Zakaj ambiciozen? Ker je hotel znotraj sistema posneti čisto osebni film – oziroma ker je sploh verjel, da gre za osebni film. Za razliko od, recimo, *Stigmata*, ki je prikazovala krščanstvo kot strastno, disiravno temačno sadomazohistično orgijo, pa so *Izgubljene duše* hladen, distanciran film, ki hodi po meji med trilerjem in grozljivko s skoraj eksistencialistično mero absurdne indiferentnosti do glavnih likov in zaključkom, ki to tezo potrjuje. Distanca, ki jo vzpostavlja do svojih filmskih predhodnikov (najbolj očitna referenca je seveda Friedkinov kulturni *Izganjalec hudiča* (The Exorcist, 1973)) ni ironičnega, postmodernističnega značaja v smislu poznavalsko-afirmativne posmehljivosti, ampak gre bolj za "paranoično-kritično metodo", če lahko malce zlorabim Dalija.

Film se odvija z neko počasno, depresivno, temačno samoumevnostjo; v njem ni toliko v ospredju "klasični" boj med dobrim in zlim, temveč sodobnejši boj med vero in dvomom, prepričanjem in skepsjo. Še več, ljudje v njem so onkraj dobrega in zla, onkraj krivde in kazni – stvari se jim kar dogajajo. Na delu je pač hudič, padli angel, že vnaprej brez resnih možnosti. Posnet je v vzhodnoevropsko spranih, modrikasto-rjavih, skoraj monokromatskih tonih in skuša skozi močne filtre (in kontra osvetljavo) prikazati metropolo kot predmestje purgatorija. Kaminski ni slab režiser in *Izgubljene duše* niso čisto zanič. Problem je v tem, da je film boljšega videza kot zdravja – njegov konceptualno izdelan stil ne nadgrajuje scenarističnih idej, ne ilustrira psihičnega stanja junakov, ampak je edino, kar pri *Izgubljenih dušah* šteje.

G.T.

kdo je tu nor?

O Brother, Where Art Thou?

ZDA, 2000 104'

režija Joel Coen

scenarij Ethan in Joel Coen

fotografija Roger Deakins

glasba T-Bone Burnett

igrajo George Clooney (Ulysses Everett

McGill), John Turturro (Pete Hogwallop),

Tim Blake Nelson (Delmar O'Donnel),

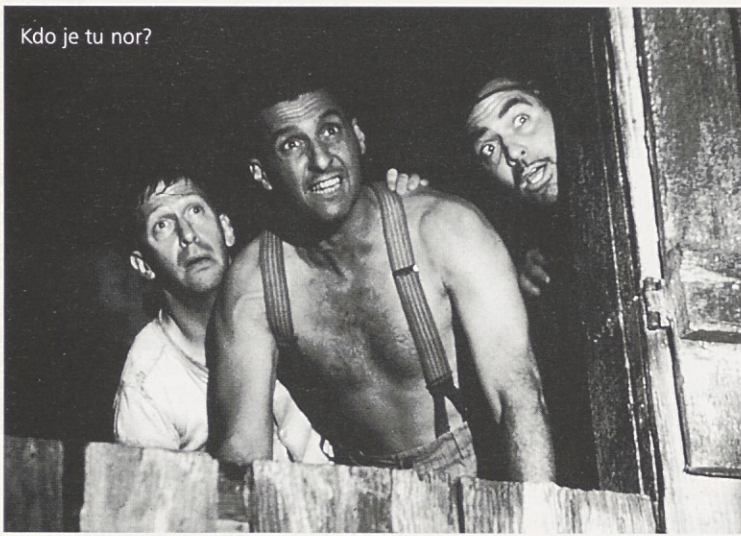
Charles Durning (Pappy O'Daniel), John

Goodman (Big Dan Teague), Michael

Badalucco (Babyface Nelson), Holly

Hunter (Penny)

Kdo je tu nor?



Zgodba

Trije kaznjenci, ki jih vodi Odisej, Everett McGill, bežijo skozi globoki jug ZDA v obdobju ekonomske depresije tridesetih let prejšnjega stoletja. Svoja priklenjena pajdaša je v beg premamil z domnevnim skritim zakladom, dejansko pa se mu mudi domov, saj se je njegova žena Penny odločila ponovno poročiti z nekoliko zanesljivejšim partnerjem.

Ne glede na žanr, ki se ga lotevata brata Coen, čaka gledalca pri vsakem novem filmu nepredvidljiva zvočno-slikovna avantura. Glede vsega ostalega pa smo upravičeno v dvomih: tudi glede informacij, ki jih navajata sama avtorja filma. Tako kot sta na začetku filma *Fargo* (1996) zapisala, da je bil posnet po resničnih dogodkih in s tem potegnila veliko večino publicitosa za nos, nas skušata tokrat prepričati, da je film posnet po Homerjevi *Odiseji*. Neposrednih aluzij bi z veliko truda naštel le kak ducat, pa še te so manjšega pomena za zgodbo. Prej bi lahko rekli, da gre pri filmu za adaptacijo Odiseje, ki je skozi tisočletja pravzaprav postala metafora za vsakršno potovanje z mnogimi peripetijami; za *Odisejo* kot nanizanko zgodb, prigod, podob in spoznanj neke dobe.

Nima smisla razpredati o zapletih in čudaških karakterjih, ki jih trojica sreča na poti do prerokovanega uspeha. Film je sestavljen dokaj epizodno; posamezne sekvence povezuje predvsem glasba, južnjaški blues ter country-western; koreografske točke pa sta spretno vpletala že v *Velikem Lebowskem* (1997). In če jima je ta eksperiment uspel pri predelavi žanra s tako trdnimi pravili, kot je *hard-boiled* kriminalka, je preigravanje še toliko bolj učinkovito v filmu, ki se odkrito spogleduje s farso.

Tehnično virtuozen film *Kdo je tu nor?* je eklektična karikatura, ki jo preveva samozavestna lahkotnost, začinjena s satiričnimi elementi. Odisejevo potovanje se zdi le izgovor za romanje skozi ameriško pop-mitologijo prve polovice 20. stoletja. Avtorja računata na razgledanega

gledalca, ki bo znal uživati v posrečenih aluzijah in citatih. Tako tistih iz klasične literature kot filmskih in nasploh pop-kulturnih. Nenazadnje pa je film do neke mere tudi samoreferenčen – vsaj glede zasedbe stalnih igralcev.

Brata Coen prikazeta poglobljeno poznavanje obdobja, v katera so umeščene njune zgodbe. Tokrat sta šla s preigravanjem ikonografije prej omenjene ere (in Clooneyem kot reinkarnacijo Clarka Gabla) skoraj do roba, a po drugi strani ta nasičenost ni nič drugega kot posvetilo velikim režiserjem *screwball* komedij tistega časa, Capri ter Sturgesa, na katerega se nenazadnje tudi nanaša izvirni naslov. To je bil namreč naslov grandioznega projekta, ki si ga je zamislil nezadovoljen režiser iz Sturgesovega filma *Sullivanova potovanja* (Sullivan's Travels, 1942). Nazadnje, po mnogih peripetijah pa je Sullivan spoznal, da bo še največ storil za malega človeka, če mu namesto epske, depresivne tragedije ponudi kvalitetno komedijo. Kot brata Coen.

G.T.

malena

Italija 2000 105'
režija Giuseppe Tornatore
scenarij Giuseppe Tornatore po noveli Luciana Vinzenzonija
fotografija Lajos Koltai
glasba Ennio Morricone
igrajo Monica Bellucci (Malena), Giuseppe Sulfaro (Renato Amoroso), Luciano Federico, Matilde Piana, Pietro Notarianni, Gaetano Aronica, Gilberto Idonea

Zgodba

Konec pomladi leta 1941 v provincialnem sicilskem mestecu Castelcuto. Mussolini je ravno napovedal vojno Franciji in Veliki Britaniji, ko je trinajstletni kratkohlačnik Renato Amoroso od očeta dobil svoje prvo kolo in prvič uzrl njen obraz. Malena je visokorasla lepota, katere vsak korak spremljajo pogledi sicer zaspancega mesta. Moški jo gledajo s poželjivostjo, ženske z zavistjo, najstniki pa ob podobi njenih sprehodov prek glavnega trga doživljajo prve mokre sanje.

Malena



Kaj se skriva za to – po oznaki producenta in distributerjev – romantično dramo Giuseppeja Tornatoreja, ki se je v filmsko zgodovino zapisal konec osemdesetih let s *Cinema Paradiso* (1989), za katerega je istega leta dobil prestižno posebno nagrado žirije v Cannesu pa zlati globus in naslednje leto za povrh še oskarja za najboljši tuji film? Tudi *Malena* je bila nominirana v dveh, za film pomembnih, a vendar le bolj "spektakelskih" kategorijah – za fotografijo in glasbo. Če bi ob prelepi Monici Bellucci to bilo vse, bi film lahko z zamahom roke odpravili kot eskapističnega nostalgika s priokusom eksotičnega južnjaškega italo-romanticizma po holivudskih standardih. Ampak *Malena* ni le (voyeristični) film o deškem odrasčanju in voyerizmu na pravljичno lepem otoku, ki se ga druga svetovna vojna skorajda ni dotaknila, temveč – presenetljivo – predvsem film o fašizmu in odpustanju ... *Malena* je pravzaprav grozljiv film, kolikor skozi na videz nedolžno, sprva romantično zgodbo prikaže samo bistvo fašizma, njegovo formacijo in zastrašujoče učinke. Fašizem ni Mussolini, nam sugerira Tornatore, fašizem – to smo mi, mali ljudje, vedno pripravljani na skupni, očiščujoči linč grešnega kozla pod kakršnokoli "racionalno" pretezo, prikrivajočo najrazličnejše patološke (v kantovskem smislu) motive, ki se v gnusnem "pravičniškem" izlivu končno lahko neovirano kanalizirajo v obsceni užitek kaznovanja, ponižanja drugega, eliminiranja nam nedosegljive in zato skrajno mrzke drugačnosti. Ta vzgonsko libidinalna, kohezivna sila fašizma, ki jo je prvi registriral Freud, za njim po zgodovinski izkušnji nemškega nacionalsocializma pa analizirala frankfurtska šola ter Walter Benjamin, je tisto, čemur smo v *Maleni* priča v čisti obliki, na najbolj primarni oziroma primitivni, neposredno seksualni ravni. Kajti jasno je, da matrone, katerih moške so še do včeraj prisegali na fašizem, Malene od vsesplošni fascinaciji prisotnega ljudstva ne linčajo zato, ker se je med vojno zaradi preživetja, socialnega izobčenja in verjetno iz uporniškega ekskluzivizma

kurbala z Nemci, temveč iz maščevalne zavisti do njene lepote, ki tako moteče deluje na ustaljeni patriarhalni red, da jo je treba nevtralizirati, umazati, povajljati v blatu, jo, skratka, spraviti na njihov "nivo". Njeno lepoto, tisto več od nje same, so ji pripravljene odpustiti šele, ko se ji na koncu filma s presežno spravno gesto sama odreče navkljub travmatični izkušnji. Ali pa ravno zaradi nje. Tisti pravi, izgubljeni objekt nostalgije v Tornatorejevem filmu sta Malenina lepota in Renatova mladost, preden jima fašizem brutalno in za zmeraj odvzame nedolžnost ... *Malena*, podobno kot Benignijev *Življenje je lepo* (La vita e bella, 1998), nikakor ni eskapističen film, čeprav se z italijansko zgodovino sooča na neprimerljivo manj eksaltiran, a zato nič manj kritičen način. Bravo, Tornatore!

M.V.

nénette in boni

Nénette et Boni
Francija 1996 103'
režija Claire Denis
scenarij Claire Denis, Jean-Paul Fargeau
fotografija Agnès Godard
glasba Tindersticks
igrajo Gregoire Colin (Boni), Alice Houry (Nénette), Valeria Bruni-Tedeschi, Vincent Gallo, Jacques Nolot, Gérard Meylan, Alex Descas

Zgodba

Nénette je odrezava štirinajstletnica, ki iz popravne doma pobegne k nekaj let starejšemu bratu Boniju. Ta po smrti matere živi sam z belim zajčkom in klapo prijateljev in ni prav nič navdušen nad sestrično nenadno vselitvijo v stanovanje, saj ima dovolj lastnih problemov. Po začetnih preprih se počasi izkaže, da je mala noseča in besno obupana, kar v Boniju vzbudi skoraj očetovska čustva, skrb in nežno naklonjenost do odtujene mladoletnice.

Francozi so se v devetdesetih letih izkazali kot nedvomni prvaki prepričljivih, socialno obarvanih, intimističnih portretov mladih (ali malo manj mladih) in njihove problematike. Če odštejemo Jacquesa Doillona, ki je



Podmornica U-571

tej tematiki posvetil kar celoten opus, in brata Dardenne, ki sta z *Rosetto* (1999) snela zlato palmo, je vrsta domačih avtorjev, ki so podobno kot Claire Denis kdaj posneli kakšen tovrsten biserček, naravnost osupljiva. Tu sta izjemna, opažena prvenca Bruna Dumonta *Jezusovo življenje* (La vie de Jesus, 1997) ter *Življenje, kot ga sanjajo angeli* (La vie revêe des anges, 1998) Erica Zonce, pa njegov še boljši drugi film *Tatič* (Le petit voleur, 1999), pri čemer bi morali prišteti vsaj še imena, kot so Olivier Assayas, Sandrine Veysset, Robert Guédiguian, Marion Vernoux, Claire Devers, Arnaud Desplechin, Noémi Lvovsky, Laurent Cantet itd. Njihova velika tema je poleg odrasčanja in vstopanja v družbo predvsem delo, oziroma bolje rečeno, brezposelnost, ki protagoniste sili v vsakdanji boj za preživetje. Nekateri teh avtorjev, katerih filmi se nagibajo bolj v družbeno kritiko ali so celo politični, se prvenstveno ukvarjajo z vprašanjem, kako v kapitalizmu ohraniti minimalno človeško dostojanstvo in moralno integriteto, kar seveda ni niti najmanj lahko. Medtem ko drugi, med njimi Claire Denis z *Nénette in Boni*, ne razgaljajo funkcioniranja družbenega stroja, temveč zgolj prikazujejo posledično "stanje stvari" in raziskujejo čustveno plat medčloveških odnosov, ki so lahko v uteho le, v kolikor jih vodi solidarnost, to zadnje oporišče humanizma. V *Nénette in Boni* Claire Denis mojstrsko, na videz brez vsakega napora, predvsem pa brez vsakršnega vzročno posledičnega, psihološkega ali dialoškega pojasnjevanja tke razmerja in vezi med ljudmi. Morda je prav to največja kvaliteta tega filma. Junakov ne snema kot marginalce, ker bi hotela nekaj konstatirati, podati svoj "statement", ampak jih kaže kot človeška bitja, krhka, ranljiva v svoji samoti, nekoliko izgubljena in tavajoča. Zato se pred gledalcem izrišejo v svoji enkratnosti, polnosti in neponovljivosti: čudaški Boni, ki ima rad zajčka in sanjari o erotični pekarici, pekarica, ki ljubi svojega peka, Nénette, otrok, ki noče imeti otroka, Bonijev in Nénettin oče, ki se za hip pojavi od nekad kot slab spomin neke razpadle družine ... Pa poskus abortusa v kadi z gorčico in

mučno, sovražno rojevanje v sterilni bolnišnici ter Bonijeva nora ugrabitev otroka, namenjenega v posvojitvev ... Ne socialni realizem, ampak realizem emocij. Majhen film, a dovolj velik v izvedbi.

M.V.

podmornica U-571

U-571

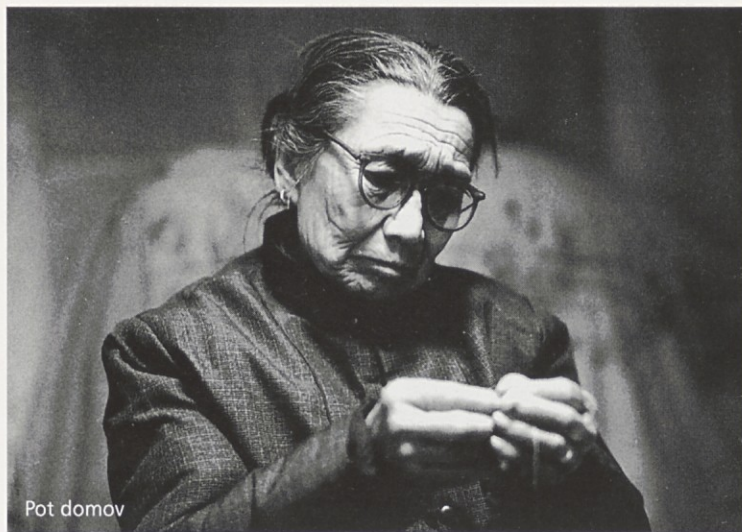
ZDA 2001 115'

režija Jonathan Mostow
scenarij Jonathan Mostow, Sam Montgomery, David Ayer
fotografija Oliver Wood
glasba Richard Marvin
igrajo Matthew McConaughey (poročnik Andrew Tyler), Bill Paxton (kapitan Mike Dahlgren), Harvey Keitel (Henry Klough), Jon Bon Jovi (poročnik Pete Emmett), David Keith (major Matthew Coonan)

Zgodba

Ekipa zastarele ameriške podmornice med II. svetovno dobi nalogo, da vdre v nemško podmornico, ki je obtičala nekje na Atlantiku, in poskuša zapleniti kodirni stroj, ki so ga zavezniki potrebovali za dešifriranje nemških sporočil. Po uspešni akciji se zgodi preobrat in mlada ameriška ekipa se mora znajti sama, ujeta v komaj delujoči nemški podmornici.

Znotraj vojnega filma obstaja podžanr filmov, ki se dogajajo na podmornicah: praviloma pride v kinematografe vsakih nekaj let kakšen. *Podmornica U-571* je film, narejen po vseh klasičnih scenarističnih pravilih; ima jasno razločljive uvod, jedro in zaključek ter presenečenja na vseh razmejitvenih mestih. Na splošno bi lahko rekli, da je v teh podmorničkih filmih nekaj hawksovskega, saj skoraj vsi kot dramaturško osnovo izkoristijo napetost znotraj skupine moških, ujetih v zaprt prostor. *Podmornica U-571* je izjema: vse služi le razvoju zgodbe, ki pa je, prav paradoksalno, ni prav veliko. En njen krak se razvija okrog kodirne naprave "Enigma", drugi krak okrog želje ambicioznega poročnika, ki bi rad postal kapitan. Razen osnovnega preobrata, ki se



Pot domov

zgodbi v prvi tretjini, je vsa fabula predvidljiva vsaj v toliko, da je gledalec vedno korak pred njo. Dialogi so v glavnem tehnično žebranje, karakterji se v ničemer ne razvijejo. Značaja imajo liki le toliko, kolikor so ga s seboj prinesli igralci iz svojih prejšnjih karier. Film je režiral Jonathan Mostow, ki je z odličnim prvcem, cestnim trilerjem *Breakdown* (1997), dokazal, da je mojster suspenza. Film je s tehničnega vidika dobro posnet in ustvari nekaj prepričljivih akcijskih sekvenc, v dobršni meri s pomočjo posebih učinkov – ki pa spet niso nič posebnega. Klavstrofobiji, ki je najbolj osnovno občutenje v podvodnih situacijah, se niti ne približa. Zato pa uporabi čisto vse klišeje, od nezaustavljivega padanja, igre mačke in miši, do torpediranja in rešitev v zadnjem trenutku. *Podmornica U-571* ima tako velike logične pomanjkljivosti v korist zaveznikov, kot da bi vojna še zmeraj divjala in bi film financiralo ministrstvo za propagando. A morda je tudi to del staromodne akcijsko-avanturistične atmosfere, ki jo skuša ustvariti film.

G.T.

pot domov

Wo de fu qin mu qin

Kitajska 1999 100'

režija Zhang Yimou

scenarij Bao Shi, po lastnem romanu *Spomin*

fotografija Hou Yong

glasba San Bao

igrajo Zhang Ziyi (mlada Di Zhao), Sun Honglei (Yusheng Luo), Zheng Hao (Changyu Luo), Zhao Yuelin (stara Di Zhao), Li Bin (babica)

Zgodba

V črno-beli sedanjosti mlad kitajski poslovnež prispe v svojo rojstno vas, da bi se poklonil spominu nedavno preminulega očeta, vaškega učitelja. Mati, ki je še živa, postavlja absurdno zahtevo: krsto s pokojnim je treba prenesti od mrtvašnice do groba po prastarem običaju, ročno, pa čeprav je pot izredno dolga in naporna, prostovoljnih nosačev pa praktično ni. Materina želja postane razumljivejša, ko nam njen sin v barvah pove zgodbo

o tem, kako sta se njegova starša spoznala in nesmrtno zaljubila.

Kolektivni filmski spomin ne pomni prav veliko primerov, ko je en sam režiser v istem letu na ogled postavil kar dva filma mitičnih razsežnosti. Zbujenim sredi noči bi nam na misel pravzaprav prišli samo dve takšni dobri letini. Leta 1957, potemtaka v času, ko so filmarji šele dobro začeli iskati prijeme, s katerimi bi na ustrezen način upodobili kompleksne filozofsko-psihološko-religiozne tematike, je bogato obrodilo Ingmarju Bergmanu s *Sedmim pečatom* (Det sjunde in selget, 1957) in *Divjimi jagodami* (Smulstronstället, 1957); z vizionarsko inventivnostjo je vprašanju življenja in smrti pridal nekaj najizvirnejših dramaturških in vizualnih rešitev v vsej zgodovini filma (partija šaha s Smrtjo, soočenje z lastnim truplom ipd.), študentom filmske režije pa – ne brez razloga – priskrbel nespregledljiv didaktični material. Mimo Bergmana ni šel niti nešolani mojster Quentin Tarantino. In konec koncev, mimo ni šel niti dobro izobraženi, legendarni auteur Francis Ford Coppola, čigar filma *Prisluškovanje* (The Conversation, 1974) in *Boter 2* (The Godfather, part 2, 1974) predstavljata drugi primer v naši teoriji dobrih letin: oba sta ugledala luč projektorja leta 1974. V osrčju prvega, vohunskega arty trilerja, je stalo univerzalno sporočilo, da ni vedno vse tako, kot se zdi na prvi pogled, in da lahko že samo minimalna napaka v percepciji obrne vso stvar na glavo (recimo, zamenja identiteti morilca in žrtve), ob tem pa se je film na ozadju še vedno aktualne hladne vojne virtuozno poigral z vprašanji o poklicni etiki prisluškovalca, ki ni nič manj problematična od tiste, na katero se sklicujeta duhovnik in plačanec. O *Botru 2* po drugi strani zadosti pove dejstvo, da še vedno velja za najboljši sequel vseh časov, po kvaliteti enak ali skoraj enak izvirniku. Coppola je linearno pripoved o sicilijanski mafijski družini iz prvega dela v drugem delu mojstrsko dopolnil s flashbaki ter kljub temu uspel ohraniti enak notranji ritem, zato je bil triumf neizbežen. Bergman in Coppola



Pot domov

sta tako edina režiserja, ki se lahko pohvalita s sijajnima letinama, njune tedanje pridelke pa moramo brezprizivno prištevati med najboljše filme vseh časov.

In čemu ta dolga poljedelska ekspertiza? Hja, predlani je nekaj podobnega poskušal doseči Zhang Yimou, klasik pete generacije kitajske kinematografije – in skoraj uspel. S socialno melodramo *Niti eden manj* (Not One Less, 1999) je v maniri iranskih "otroških trilerjev" opozoril na revščino, ki tare kitajsko podeželje in sili tamkajšnje otroke, da zapustijo osnovne šole in odidejo v mesto služiti denar, z ljubezensko melodramo *Pot domov* pa je podal svoje obžalovanje, da danes življenje na kitajskem podeželju ni več tako pristno, kot je bilo nekoč. S čimer je svedela le parafraziral Fordovo monumentalno klasiko *Kako zelena je bila moja dolina* (How Green Was My Valley, 1941), ki se je nostalgичno spominjala odraščanja v majhni rudarski vasi v Walesu. Če bi bil Yimou le malce bolj izviren, bolj samosvoji, brez korenin pri Irancih in Fordu, in če ne bi obeh filmov zaključil z za spoznanje prepatetičnim happy endom, bi bila tudi njegova letina zrela za legendo, tako pa – z omenjenim zadržkom – še vedno predstavlja vrhunski kino užitek. **A.Č.**

shrek

ZDA 2001

režija Andrew Adamson, Vicky Jensen
scenarij Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman, Roger S.H. Schulman po otroški knjigi Williama Steiga
igrajo/glasovi Mike Myers (Shrek), Eddie Murphy (osel), Cameron Diaz (princesa Fiona), John Lithgow (lord Farquaad), Vincent Cassel (Robin Hood)

Zgodba

Shrek je ogromen, zelen in debel grdobec, ki bi rad samo svoj mir v najzaketnejšem delu močvirja. Ko zlobni, miniaturni lord Farquaad prežene vsa pravljična bitja na njegovo dvorišče, se odloči posredovati. V zameno za rešitev princese Fione, Farquaadove izbranke, iz zmajevega ogenj bruhajočega žrela, mu lord

obljubi povrnitev prejšnje idile. Z gobezdavim oslom ob strani Shrek uspešno izpolni nalogo, toda tista prava ga šele čaka.

*Shrek je prva risanka, ob kateri sem pomislila, da bi jo otroci – za razliko od večine Disneyevih – morali videti. Shrek je tako dobra risanka, da v isti meri kot otroke, če ne še bolj, zabava tudi odrasle. In celo filmske kritike, ki so ponavadi do animacije precej ravnodušni, kar se je ob njihovem vsesplošnem navdušenju pokazalo letos v Cannesu. Zakaj? Zato, ker je ta računalniško animirana pravljica za spremembo moralistična na povsem nevsiiljiv, a hkrati poreden način, in predvsem zato, ker se dejansko obnaša kot film. Citira in parodira druge pravljice, reciklira njihove like, motive in teme, in ne le to, obenem duhovito namiguje in se norčuje tudi iz holivudskih *block-busterjev*. Shrek, na primer, kot gladiator opravi s Farquaadovimi trumami vojakov pred domačo množico, ko se pride v lordov hiper urejeni "Disneyland" pritožiti zaradi kaljenja svojega močvirskega miru. Princesa Fiona, ki jo glasovno interpretira Cameron Diaz, obvlada kung-fu borilne veščine kot kak Charliejev angelček, naduti Robin Hood s francosko grlenim angleškim naglasom Vincenta Cassela, ki jo skuša iztrgati iz krempljev Zveri (sic!), namreč osuplega Shreka, pa je njena prav tako presenečena tarča; punca ga v nasprotju z legendo in Elizabeth Mastrantonio v *Robinu Hoodu* (1990), ki se zaljubljenost smehlja Kevinu Costnerju, ne gleda čisto nič romantično, še celo pretepe ga in odpodi ... V *Shreku* so vsi pravljični klišeji, vključno s tistim glavnim, da junak (od)reši lepo deklico, s katero potem živita srečno do konca svojih dni, postavljeni na glavo, saj so za Shreka, kot se na wc-ju izrazi že na samem začetku filma, navaden "bullshit". Bullshit so nasploh vsi stereotipi, četudi pravljični, ki perpetuirajo "status quo" in otrokom nezavedno vsiljujejo ustaljene predstave o tipizirani razliki med spoloma, temu ustrezni delitvi dela in podobno. Čeprav nisem ravno*

Zelena milja



navdušena nad moralnimi nauki, pa je tisti, ki nam ga servira *Shrek*, da je lepota v očeh tistega, ki gleda, drugače pa stvar družbenega konsenza – ki ga kajpak generira kapital farmacevtske, kozmetične in dizajnerske industrije, bi lahko dodala – dandanes povsem na mestu. V tem smislu tudi Hollywood s svojimi spoliranimi slikami spolirane parade zvezd(nic) v debelih kvazi realističnih scenarijih spada bolj pod dizajnersko kot filmsko industrijo. *Shrek* je definitivno njegova kritika, subverzivni virtualni bonbonček, ki ga je iz digitalnega srca nove tehnologije v tovarni sanj lansirala – kako ironično! – delavnica holivudskega gurua *par excellence*, Stevena Spielberga.

M.V.

sunshine

Madžarska/Avstrija/Nemčija/Kanada
1999 180'

režija István Szabó
scenarij István Szabó, Israel Horowitz
fotografija Lajos Koltai
glasba Maurice Jarre
igrajo Ralph Fiennes, Rosemary Harris, Rachel Weisz, Jennifer Ehle, Molly Parker, Deborah Unger, William Hurt, John Neville

Zgodba

Tri generacije madžarske židovske družine Sonnenschein se iz skromnih začetkov v 19. stoletju prebijajo skozi družbene razrede, družinske erotične spletke, različne oblastne režime in države, nenehne revolucije, prvo in drugo svetovno vojno, skozi komunizem, ki je zamenjal nacizem, in vse do padca berlinskega zidu. Zgodovina 20. stoletja skozi družinsko kroniko. Zelo lepo uokvirjena slika.

István Szabó bi nedvomno lahko bil eden od kandidatov za evropskega Oliverja Stona. Kakor Stone se tudi Szabo v svojih filmih obsedeno in megalomansko ukvarja z miti, legendami in travmami novejšje zgodovine. Nationalsocializem, ta nevalgična točka evropske zgodovine, je Szabov Vietnam. Njegova cenjena in nagrajevana filmska trilogija, *Mefisto* (Mephisto, 1981), *Polkovnik Redl* (Oberst Redl, 1985) in *Hanusen*

(1988), ki jo pilotira avstrijski igralec Klaus Maria Brandauer, se s tem usodnim in poraznim obdobjem evropskega duha in politike sooča na kar najbolj neprizanesljiv način. *Polkovnik Redl* je prikaz vzpona in propada manjšinskega posameznika v avstro-ogrskem birokratsko skorumpiranem in po vseh živih pokajočem cesarstvu, dokončno razpadlem v prvi svetovni vojni, v kateri je bil med drugimi ranjen v glavo vojak Hanussen, ki je v istoimenskem filmu vizionarsko napovedoval temna prihodnost in Hitlerja, ki so mu množice prav kmalu, kot Mefisto hudiču, prodale svoje lepe dušice. Szabó bi ne bil Szabó, če ga ne bi zgodovina zanimala skozi usodo posameznika, in tu si je z družinsko kroniko Sonnenscheinov zadal še težjo nalogo. Kako v treh urah popeljati gledalca skozi zgodovino dvajsetega stoletja, mu pokazati družinske konflikte, generacijske razlike, specifičnosti vsakega posameznega obdobja, in ga ne z dolgočasiti do smrti? Szabu je ob pomoči odličnih igralcev, predvsem Ralpa Fiennesa v več vlogah, skoraj neopazne režije in vrhunske scenografije, kostumografije in fotografije mojstra Lajosa Koltajja, to celo uspelo. Še več. Daje nam nazoren vpogled, kako zgodovina kot valjar neusmiljeno melje pred sabo, in da na svoji poti zmelje marsikateri cvet, kot se je nekoč izrazil Hegel. Kaj je *Sunshine* za Istvana Szaba? Še obračun z antisemitsko madžarsko preteklostjo ali že optimistični žarek upanja v Fukuyamov konec zgodovine? Zdi se, da Szabó spet odgovarja heglovski: da se zgodovina nenehno ponavlja, enkrat kot tragedija, drugič kot farsa, in da je edino, česar se lahko oklenemo, le naše lastno ime. Sonnenschein. V tem smislu bi lahko bila tudi njegova metafora razglašene združene Evrope v *Srečanju z Venero* (Meeting Venus, 1991) in vzhodnoevropske tranzicije v filmu *Sladka Emma, draga Böbe* (Edes Emma, draga Böbe, 1992) vizionarska. Zloženo holivudski po videzu in evropski po zgodbi ter načinu pripovedovanja se Szabov *Sunshine* vmešča kot četrti, vse povzemajoči in

konsenzualni člen prej omenjene trilogije, ki je z njim postala zaokrožena evropska zgodovinska filmska tetralogija. Madžari so, vsaj kar se filma tiče, že zdavnaj v Evropi.

M.V.

škrlatne reke

Les Rivières pourpres

Francija 2001 123'

režija Mathieu Kassovitz

scenarij Jean-Cristophe Grangé, Mathieu Kassovitz

fotografija Thierry Arbogast

glasba Bruno Coulais

igrajo Jean Reno (Pierre Niemanns), Vincent Cassel (Max Kerkerian), Nadia Fares, Dominique Sanda, Jean-Pierre Cassel

Zgodba

V medicinskem centru sredi zakotnega gorskega mesteca se za zaprtimi vrati alpskega univerzitetnega okolja dogajajo genetske manipulacije. Dva na prvi pogled nepovezana incidenta, ki ju drug mimo drugega raziskujeta dva policaja, počasi odstirata tančico grozljive skrivnosti

Zgodovina žanra nam skuša pokazati, da se žanr vedno vzpostavlja sproti oziroma za nazaj tako, da si sposoja od drugih, in enak način vzpostavljenih žanrov, in tako lahko skušamo v *Škrlatnih rekah* prepoznati novonastajajoči žanr. Osebnia zgodovina režiserja Kassovitza bi nemarnega posploševalca peljala k ugotovitvi, da je lastno poetiko prodal za velik budget, znotraj katerega bi vsakdo posnel boljši film, ali pa bi ga zaneslo primerjanje z Lucom Bessonom, vendar se mi zdi, da gre *Škrlatne reke* najprej videti (ali si pustiti, da škrlat topečih se ledenikov preplavi oči) kot film, razpet med natančno romaneskno predlogo in filmske zgodovine režiserja Kassovitza, Renoja in Cassela kot glavnih junakov ter Arbogasta kot direktorja fotografije. Če je Kassovitz okužen s podobami pariških predmestij, nizi stolpnic, v katerih mulci gledajo TV in igrajo računalniške prvoosebne streljačine, je Reno produkt bessonovske simbioze francoskega kolonialističnega raziskovalca in ameriškega zabavljaja, Cassel skuša nadaljevati dediščino francoskih osamljenih mestnih samurajev, Arbogast pa ujeti ritem med natančno osvetljenim velikim planom in tehnično dovršenim *travellingom*. Seštevek osebnih zgodovin nas pelje k uvodni trditvi o zanazajski vzpostavitvi "žanra", ki mu upamo podeliti celo tehnično ime – postkolonialistična francosko-ameriška visokobudžetna srhljivka. Kassovitzu in ekipi je v *Škrlatnih rekah* uspel film, ki zmore v isti sekvenci misliti Scottovega *Iztreblejevalca*, Harlinovega *Cliffhangerja*, Fincherjev *Sedem*, *Dosjeje X*, zgodovino računalniških iger s poudarkom na *Zork: Nemesis*, *Brazilske dečke* (morda deklice), univerzitetni sistem ter evgeniko in

genetiko. Če je pogled tako kratkoviden, da citat išče med vsakim zatrepom veke, so *Škrlatne reke* cenen francoski poskus ameriškega filma na ključ, če pa med zatrepom veke pusti temi, da poškrlati, ga na drugi strani čaka slepeča ledeniška belina, belost in večna luč. *Škrlatne reke* so predvsem film o očeh, o vidu in pogledu.

N.P.

zelena milja

The Green Mile

ZDA 1999 188'

režija Frank Darabont

scenarij Frank Darabont po romanu Stephen Kinga

fotografija David Tattersall

glasba Thomas Newman

igrajo Tom Hanks (Paul Edgecomb), Michael Clarke Duncan (John Coffey), David Morse, Bonnie Hunt

Zgodba

Trideseta leta, državna kaznilnica Cold Mountain. Šef paznikov je Paul Edgecomb. Njegovo delo je med drugim spremljanje na smrt obsojenih zapornikov do celice smrti po zelenim linolejem prekrti in eno miljo dolgi poti. Med njegovimi najbolj zanimivimi varovanci je John Coffey, orjaški črnc, obtožen brutalnega umora dveh punčk. Čeprav njegova velikost in fizična moč izpričujejeta grobost, pa je njegovo obnašanje popolnoma v nasprotju z videzom.

Četudi generalna Ekranova linija prisega na čisto filmsko kritiko, se zdi, da Busheva administracija zahteva nekolikanj širši pogled. Smrtna kazen je motivna osnova, ki je v zadnji petletki sprožila tri filmske upodobitve, ki so smrt skušale metafizicirati oziroma slediti eni, če ne celo obema poslednjima fantazmama filma – smrti in slepoti, a ob tem niso uspeli misliti banalnosti zla, ubijanja in umiranja, kot ga je radikalno ujel Kieslowski v *Kratkem filmu o ubijanju* (Krotki film o zabianiu, 1988). Nakano obeh ameriških produktov zadnje petletke prepoznamo že v obeh naslovih, ki si domnevno udarnost sposojata od zaporniške ikonografije. *Dead man walking* je poslednji vzklík, ki ga zapornik sliši na tem svetu, zelena milja pa poslednja milja, po kateri se zapornik "sprehodi" do mesta usmrtnitve. Režiser Darabont se s kaznilnico oziroma z zaporom po *Kaznilnici odrešitve* (The Shawshank Redemption, 1994) ukvarja že drugič, tudi tokrat v navezi s Stephenom Kingom. Tokrat gre še dlje v preiskovanju emotivnih odnosov med paznikom in kaznjencem, ki ju združi dobrota kot razkorak med telesom in tistim, kar je v njem. Darabont se tokrat odloči za didaktično metodo razlikovanja dobrega in zlega, dobrih in zlih. Ves čas nam kaže in pripoveduje, komu je namenil kakšno vlogo. *Zelena milja* pregledamo v treh urah, četudi se po prvi uri zdi, da je antibushevska misija končana.

N.P.

brez komentarja:

artur prdonja

Artie

ZDA 2000

režija Matt Berman

scenarij Matt Berman

igrajo Kevin P. Farley, Heather McComb, Christine Steel, Seth Walther

Zgodba

Artie ima težave z vetrovi. Pravzaprav velike težave, saj ves čas nenadzorovano prdi. Na srečo ga fantje iz njegove bratovščine, še posebej Bear, predsednik bratovščine na univerzi Buck, sprejmejo, kljub temu da je taka smrdljiva pokora.

dungeons & dragons

ZDA 2000 107'

režija Courtney Solomon

scenarij Topper Lilien, Carroll Cartwri

igrajo Jeremy Irons, Thora Birch, Marlon Wayans, Justin Whalin, Bruce Payne

Zgodba

Kraljestvo Izmer je že dolgo razdeljena dežela. Čarovniki, elita z znanjem magije, vladajo, medtem ko so navadni ljudje popolnoma nemočni. Mlada izmerska cesarica Savina si prizadeva vzpostaviti enakost in želi blaginjo za vse, toda hudobni čarovnik Profion kuje zaroto.

mumija se vrača

The Mummy Returns

ZDA 2001 130'

režija Stephen Sommers

scenarij Stephen Sommers

igrajo Brendan Fraser, Rachel Weisz, John Hannah, Arnold Vosloo

Zgodba

1935, 10 let po dogodkih v prvem filmu. Rick O'Connell je poročen z Evelyn, z osemletnim sinom Alexom živita v Londonu. Imhotepovo okamenelo truplo medtem začne prepород v osrčju londonskega British Museum – mumija je trdno odločena, da najde nesmrtnost.

smrtni udarec

Exit Wounds

ZDA 2001 103'

režija Andrzej Barkowiac

scenarij Ed Horowitz, Richard D'Ovi

igrajo Steven Seagal, DMX, Isaiah Washington, Anthony Anderson, Tom Arnold

Zgodba

Iz trezorja najbolj neprijazne policijske postaje v Detroitu skrivnostno izgine petdeset kilogramov heroína. Prav tja premestijo detektiva Orina Boyda, ker se je v službi zaktuna nekajkrat spustil predaleč. Samo vprašanje časa je, kdaj bo med kolegi zavohal umazano igro.

stari, kje je moj avto?

Dude, Where is My Car?

ZDA 2001 85'

režija Danny Leiner

scenarij Philip Stark

igrajo Ashton Kutcher, Seann William Scott, Kristy Swanson

Zgodba

Jesse in Chester sta se ga prejšnjo noč napila. O njunih dekletih ni ne duha ne sluha in nekako je izginil tudi Jessejev avto. Nesrečnika se odpravita poiskat avto, nakar odkrijeta, da je izginotje avtomobila šele začetek nenavadnih dogodkov.

tečnoba v hlačah

Harte jungs

Nemčija 2000 95'

režija Marc Rothemund

scenarij Granz Henman

igrajo Tobias Schenke, Tom Lass, Nicky Kantor, Mina Tander

Zgodba

Flo ni kot drugi najstniki. Njegove vrstnike že pošteno razganja, njemu pa je seks zadnja briga. Nekega jutra se vse spremeni; iz nedolžnih sanj ga prebudi čuden glas, ki očitno pripada veliki izboklini pod rjuho.

zamujena priložnost

Family Man

ZDA 2000 125'

režija Brett Ratner

scenarij David Diamond, David Weissman

igrajo Nicolas Cage, Tea Leoni, Don Cheadle

Zgodba

Ko je Jack Campbell odpotoval v London na prakso v ugledno podjetje, je svojemu dekletu, študentki prava Kate, obljubil, da bosta ločena samo leto dni. Božični čas 13 let pozneje. Jack je uspešen, premožen, ugleden – in samski...

Aleš Čakalič, Nejc Pohar, Gorazd Trušnovec, Mateja Valentinčič

ingmar bergman: persona

Bergman, Liv Ullmann in Bibi Andersson
na snemanju *Persone*



režija Ingmar Bergman **produkcija** Svensk Filmindustri, 1966 **producent** Lars-Owe Carlberg **scenarij** Ingmar Bergman **fotografija** Sven Nykvist
scenografija Bibi Lindstroem **glasba** Lars Johan Werrle **montaža**
Ulla Ryghe **premiera na Švedskem** jesen 1966 **trajanje** 81 minut
igrajo Bibi Andersson (Alma), Liv Ullmann (Elisabeth Vogler),
Margareta Kroek (zdravnica), Gunnar Björnstrand (gospod Vogler),
Joergen Lundstroem (deček)

Uvod

Naloga tega sestavka je glede *Persone* popolnoma prepuščena moji lastni volji: poskušal bom nanizati glavne elemente tega izrednega filma, ki je videti, kot da bi Bergman zavestno vsrkal vse novosti filmske umetnosti zadnjih desetletij, jih nato prikazal povsem osebno in nas, osuple, postavil pred filmsko delo, ki se, bolj kot vsa dotlej, odkrito veže na Jungovo teorijo psihoanalize in pravzaprav poskuša predstaviti povsem novo – osupljivo moderno, skromno, čeprav slikovno izredno dovršeno in predstavljeno v mojstrski črno-beli fotografiji –, mojstrsko filmsko delo.

Film dopušča različne interpretacije, moja bo le ena od mnogih možnih. Nesporno je film mojstrovina, na katero pa gledalec v šestdesetih letih še ni bil pripravljen: gre za mojstrsko prepletanje sanj in fantazij, domišljenega in slutenega, kar je v veliki meri tudi zasluga sijajnih interpretacij Bibi Andersson in Liv Ullmann. Film je vsekakor redek primer v Bergmanovi kinematografiji, v katerem se v

matjaž klopčič

Jungovi interpretaciji odpira in uveljavlja prevzem, prenos osebnosti in pojavov, ki rojevajo nasprotja med *persono* (zunanja maska) in *almo* (izraz notranjosti, duševnega stanja osebe).

Film je nekakšen besedni dvoboj med bolno igralko Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), ki se skriva za svojim hotenim molčanjem, in bolniško sestro Almo (Bibi Andersson), ki seveda veliko govori. Vsako natančnejše nizanje posameznih prizorov lahko filmu samo odvzame nekaj tiste hipnotičnosti, ki je vsekakor izredno močna, nepričakovana in dramatična. Najprej bom poskušal opredeliti sijajen začetek in konec filma, dela epiloga, če ju lahko tako imenujem, potem pa bom nadaljeval z nizanjem vsebine, ki se trudoma razbira, niza in pojavlja.

Iskanje vsebine, virtuoznost uvoda

Gre za enega najbolj posebnih, verjetno tudi najbolj dvoumnih filmov, kar jih poznamo. Najbrž predvsem zaradi gostote njegovih metafor. Znotraj tega filma Bergman uporablja vrsto figur, ki jih ne moremo imenovati drugače. Nizanje optičnih, montažnih, kinetičnih in zvočnih metafor je izredno in velikokrat podvrženo naši samovolji ali pa jih lahko naš razum le počasi lušči, odkriva in opaža ... Bergmanov film se ukvarja s problemom shizofrenije na psihološkem nivoju in s simboličnimi pojavi, kar velja tako za filozofsko kot za metafizično vsebino filma.

Vsebina filma

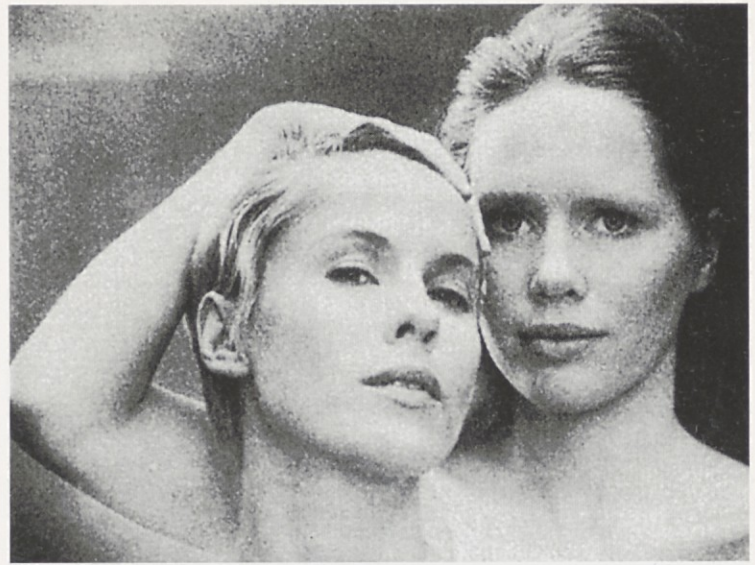
Znana igralka, Elisabeth Vogler, nenadoma preneha govoriti in umolkne na odru, kjer je sredi nastopa v *Elektri*. Po mnogih dneh, ki jih preživlja povsem nema – noče govoriti niti z možem niti s svojim mladim sinom –, jo prepeljejo v psihiatrično kliniko. Almo, mlado bolniško sestro, prosijo, naj jo spremlja v letno počitniško hišico, ki jo ima Voglerjeva na samotnem otoku: zdravniki upajo, da bo Elisabeth tam končno spregovorila. V popolni samoti arhipelaga si ženski postajata vse bližji, čeprav Elisabeth še vedno ostaja nema. Njena pozornost in ljubeznivost premamita Almo, da ji pove o nekdanji izkušnji z mladimi fanti, ki so jo potegnili v nenavadno poletno seksualno orgijo, katere posledica je bil splav, ki se ga Alma spominja z obžalovanjem, z občutkom sramu in krivde. Alma se ob tej pripovedi zelo zbliža z Elisabeth; po čustvih in po značaju se ji čuti povsem podobna.

Skrivnostna in nema Elisabeth pozorno posluša Almino pripoved, včasih z razumevanjem, včasih z ironičnim nasmeškom: Almino življenje je v primerjavi z grozotami, o katerih razmišlja Elisabeth, videti banalno in nepomembno. Alma se ponudi, da igralki odnese na pošto pismo; radovednost jo sili, da pismo prebere, v njem pa najde opis orgije, ki jo je doživela sama. Zdi se, kot da bi se Elisabeth s tem opisom pripravljala na novo vlogo v prihodnosti. Izdaja njenih intimnih doživetij povzroči pri Almi razočaranje ...

Od tega trenutka dalje ne vemo povsem zanesljivo, ali gledamo resnične dogodke življenj obeh nastopajočih ali pa samo domišljene trenutke, ki se v resnici niso zgodili. Ne vemo, ali gre za Almine ali za Elisabethine fantazije in blodnje, čeprav domnevamo, da gre najbrž za Almin svet halucinacij in stisk. Prijateljci se divje skregata. Njuni osebnosti se začenjata zlivati, prelivati: najprej počasi, potem vse bolj divje, dramatično. Alma se pozneje celo ljubi z gospodom Voglerjem, medtem ko Elisabeth opazuje njeno dejanje s sočutjem, grenkobo in obupom.

Bergman tu vključuje številne fantazijske sekvence; dogajajo se v brezčasnem svetu, ki ga težko prepoznavamo. Alma se brezupno upira prepletanju svoje osebnosti z Elisabethino, nato pa Elisabeth nenadoma skrivnostno izgine. Kmalu nato vidimo Almo, ki se pripravljala na odhod z naslednjim avtobusom. Psihična zgodba obeh žensk se tako zaključuje nerazrešeno, dvoumno.

To je samo grobo "okostje" pripovedi, ki ima neverjetno, srhljivo moč, kajti film pokaže izredno dramatično poglobljanje v vprašanja odgovornosti umetnika, soočenega z vlogo, ki uveljavlja razmerja od različnih političnih in socialnih obveznosti v svetu, ki ga obkroža. Zgodba o dveh ženskih usodah se odvija znotraj nekakšnega filmskega motiva, ki ga sestavljajo kratki, povsem nerazložni posnetki. Mnogi od teh nimajo nobene zveze s samo zgodbo filma, služijo samo kot metafore Bergmanovega filozofskega sveta: take



“trope” najdemo na začetku in na koncu filma, pa tudi v sredini; pojavijo se v prizoru, ko se Elisabethina privrženost Almi spremeni v panično sovraštvo.

Uvodni prizor

Sijajno oblikovanje uvodne sekvence pred samimi napisi nas na virtuozen način nekdanjih pionirjev filma seznanja z vprašanjem, ki bi ga lahko poenostavil z odgovornostjo dvoma: kaj sploh snemati, o čem govoriti?

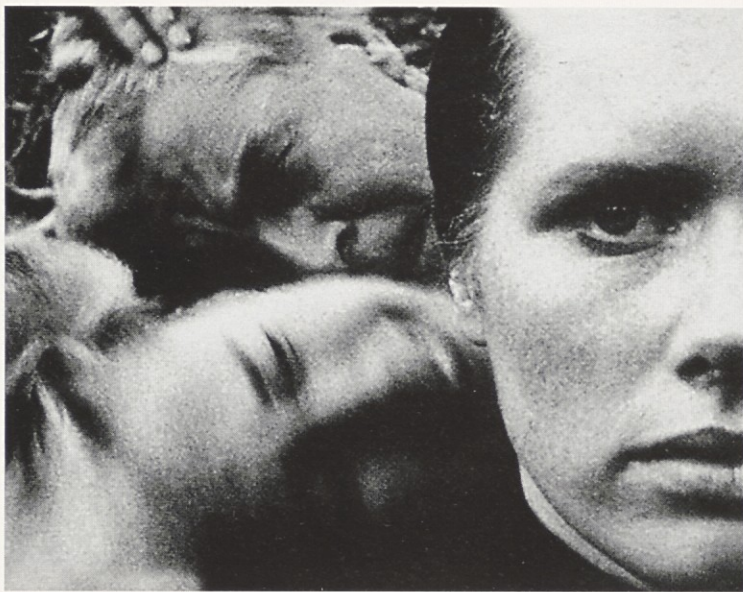
Žebelj, ki ga v začetnem prizoru zabije neznana roka, nas opozarja na začetek filma, ki se mu ne moremo več izogniti, in celo na to, da se moramo odločiti o motivu in izboru prizorov, ki jih bomo potrebovali. Resnost tega izbora je podprta s prizorom mrtve ženske in z radovednostjo otroka, ki ga imamo pred seboj kot nekakšno zrcalo našega nujnega reflektiranja zunanjega sveta, celo načina življenja, ki je morda slabo, nezrelo, grešno in celo smešno, tako kot je smešen vstavek v montaži začetka filma, ki vključuje del nekdanje burleske, vse v okviru strašno zvite in hitre montaže špice filma, kar v resnici predstavlja “najsodobnejšega” Bergmana.

Ta del je morda neke vrste “glasbena uvertura”; seznanja nas z motivi, ki jih bomo spoznali kasneje, v filmu. Mnogi od teh posnetkov se izmikajo vsakršni analizi, celo Bergman sam ni povsem prepričan, kaj pomenijo. Ob gledanju filma se tudi sami izmikamo točni definiciji prizora. Posnetki delujejo na stopnji naše pasivnosti in lene zavesti, ki jo skušamo s tovrstnimi šoki prebuditi. Morda je ta način tolmačenja še najbližji in se sklada z motivom nujnega začetka, s katerim se obotavljamo.

Uvodni posnetek filma nas seznanja s projekcijsko žarnico, ki utripa, potem se zasveti, projekcija steče. Vse to, virtuožno in morda ne povsem zanesljivo, nas šokira, prevzame. Film steče, prvi posnetki frlijo v koš, na montažno mizo, navijajo se, umikajo, potem stečejo v film, ki oživi nastopajoče. Spremenijo se v figure risanke. Celotna perforacija filma nas zaustavi, pa zopet pošlje naprej. Vsekakor se pojavljajo motivi sestavljanja filmske pripovedi. Velik del teh motivov je tako sijajno urejen, da nanje reagiramo kot na vizualne šoke, ki nas popolnoma prevzamejo. Kapljanje krvi in kapljanje vode ob mrtvem, negibnem truplu, potem ob mrtvi ovci ..., vse to nas prevzame in nam sporoča, da se bo film vsak čas začel. Pojavi se celo možna razlaga, da sta Alma in Elisabeth *personi* ali pa *maski* za Bergmanove psihološke eksperimente, o čemer bo v filmu govorila Alma, tudi v sanjavi, sluteni sceni Almine predaje Elisabethinemu možu, gospodu Voglerju. Morda? Ne vem! Glejte in se odločite!

Filmski motivi

Motivi zla in smrti se pojavljajo kot vprašanja nenavadno srhljivega začetka. Med vsemi temi slikami se pojavi tudi pajek, insekt neznanega izvora. Pojavi se torej religiozni motiv filma, ki ga je Bergman posnel dve leti prej: hči njegovega igralca prehaja v norost. Umetnika v tem filmu fascinira vse hujše psihično stanje lastne hčerke, ki morda predstavlja osnovo njegove ustvarjalne moči.



Morda? Njene izkušnje se prelivajo v njegovo kreativnost. Na koncu tega filma hči vidi orjaškega črnega pajka, kot bi videla Boga. Posnetek se zamenja z mrtvo ovco, katere drobno ostaja umetniku/igralcu v rokah: njene steklene, mrtve oči zijajo v nas. Nov posnetek prikazuje žebelj, ki ga zabijejo v roko: motiv morda spominja na križanje in trpljenje, na delo, trud umetnika, ki uporablja agonijo svojih žrtev za moč novega ustvarjanja, za filmsko delo. Zgodbo, ki jo preživljata Elisabeth (umetnik) in Alma (grobi material umetnosti), spremlja strašna bojazen. Napoved preloma harmonije med obema ženskama slutimo v okvari projektorja, ki brutalno prekinja filmski motiv pripovedi – z vsemi znanimi pred-trakovi, ki najavljajo bližnji začetek pravega filma.

Zdaj vidimo umivanje ženskih rok. Robin Wood to razlaga kot nepomembno mešanje umetnosti in življenjskih izkušenj. Še tako uspela umetniška interpretacija je vedno le igriva varianta realnosti, ki nas prevzema. Zdaj nas Bergman s hitrim rezom sooči s filmsko farso o možu, ki ga zasledujeta vrag in okostnjak. Sceno, še tako kratko, kakršna je, lahko razumemo kot dokument neuspešne umetnosti, ki skuša komentirati kompleksno problematiko smrti in zla, kar se ji seveda le delno posreči.

Zaporedje zdaj dopolnjuje motiv s pajkom, ki se veže na Bergmanov prejšnji film, *Persona* pa se nadaljuje s svetlim posnetkom zidu, ki se prelije v golo, jesensko drevje in se nadaljuje v posnetku mrtve ženske: slišimo kapljanje krvi, ki nas spominja, da čas življenja beži.

Vrsta dvoumnih posnetkov nas seznanja z dečkom, ki leži pod belo rjuho. Skuša gledati v obraz, projiciran pred njim: natakne si očala, dotakne se projekcije ženskega obraza, ki ga prepoznamo kot Alminega. Morda gre za motiv njenega izgubljenega sina, ki se skuša dotakniti matere, morda predstavlja Bergmana. Sledi vrsta posnetkov, povsem kratkih, ki nizajo podatke o filmu. V njih se pojavljata obe ženski, gledata direktno v kamero, vnovič se pojavi tudi deček. Motiv neverjetne podobnosti obeh žensk ključno povezuje vrsto posnetkov opisane montaže.

Film se tu pravzaprav začne: sestra pripoveduje o Elisabethinem zlomu in njenem nastopanju v *Elektri*, ki je zelo pomembno: obravnava motiv otrokovega maščevanja materi, ki ga je izdala. Kompleksen občutek krivde, ki ga Elisabeth izraža s svojim vedenjem in posmehom, nas prepričuje, da je umetnost mnogo enostavnejša od problematike življenja. Alma in Elisabeth sta žrtvi vsakodnevnih razočaranj, kompromisov in življenja, ki uničuje trdno vero v nujni jutri obeh žensk. V močnem in sijajnem posnetku, ki nam predstavlja Elisabeth pred spanjem in v bolnici, njen obraz počasi temni, dokler povsem ne izgine v mraku. Podobna scena nas seznanja z Elisabeth, z umetnico, zgroženo ob novicah daljnega sveta: mislim na sceno z menihom v Vietnamu, ki se polije z bencinom in gori, umira pred nami. Elisabeth se takšnim novicam ne more izogniti, kamorkoli bi že šla. Groza vsakdana je tu, okrog nje. Obup tega prizora, groza in srhljivost življenj so jo

obremenili z molkom – reakcijo na vrsto okoliščin, ki se jim ne more izogniti.

Ženski se umakneta na otok, ki s svojo čvrsto, skalnato naravo spominja na potencialen motiv sterilnosti, v kateri se nahajata. Ko se obe dekleti približata, ju Bergman snema v komplementarnih pozicijah, da se njuni telesi začeta stapljati ... Sestavljati "dvojništvo" njunih obrazov je sijajen motiv, ki nas vodi v sanjski prizor, kjer se Alma upira Voglerju, kasneje pa se mu prepušča. Elisabethin prezir smeši Voglerjeve kretnje slepca. V tem trenutku se pojavi stapljanje obeh obrazov in nas ob ropotanju filmske projekcije seznanja z njim tako, kot bi nas hrup in sama dvojnost portretov osupljala. Zdi se nam, da se vse skupaj nahaja onkraj naše percepcije realnosti. Po sceni, ko odkrije, da Elisabeth piše o njeni poletni pustolovščini, Alma ob ribniku premišluje, kaj naj stori. Dvojnost njunega odseva in občutek prikrite sovražnosti navda Almo z mislijo, da bi motiv odkrušenega stekla lahko pripravil Elisabeth do govora, morda do krika.

Nenadoma nas preseneti zvok zlepljanja in trganja filmskega traku. Trak se trga po polovici slike, obe polovici sta tudi vezani na polovična obraza, ki se stapljata, lepita v novo, sestavljeno Almo ali Elisabeth. Polovični posnetek obeh obrazov izginja, odpada: nam njun sestavljeni, zlit obraz zdaj predstavi novo "Almo", novo "Elisabeth"? Ne vemo: priča smo nenavadnemu zlitju posnetka, ki zareže s svojim zvokom, šklepeta in trga material. Trganje je seveda metafora za Almin kolaps. Ogenj, ki prežge in uniči filmsko sliko, ki zagori pred nami v projekciji, kjer se znova – slabo vidni, a vendarle – pojavljajo nekdanji posnetki risanke, njen skelet in hudič. Višek travmatične figure, nekakšne metafore, ki obvladuje *Persono*, in fantazijski, negotov svet avtorja, ki je v filmski pripovedi posegel po mnogih figurah ter se – po zmotnem mnenju mnogih – poslužil slabega načina za predstavitev psiholoških odtenkov in sanj. Posnetek, ki nas prepričuje o hoteni dvojnosti: morda je to tudi posnetek, ki staplja obraza; oba se zdaj – tako kot ženski – pravzaprav božata, ogledujeta, iščeta svoj odsev v zrcalu. Elisabeth potegne nazaj Almin obraz, da lahko opazujemo njuno veliko podobnost.

Po sporu obeh nastopajočih žensk se Alma umakne na skale bližnjega zaliva. Elisabeth se sooča s fotografijo majhnega dečka iz varšavskega geta. Prevzema jo groza resničnega sveta: še in še se ponavljajo dokumentarni posnetki obupanega dečka z visoko dvignjenimi rokami. Morda se pojavljanje njegovih slik veže na obup samega Bergmana, ki skuša zabeležiti in ohraniti "pošteno" sočutje v tem fikijskem trenutku filma. Konec filma ohranja trenutek odhoda z otoka. Uvodni posnetki se ponovijo: film nas sooča s smemalno ekipo, ki skuša to fikcijo ohraniti in posneti. Ekipa se spušča proti nam, trak filma izginja z znanim šklepetanjem, film se navija na filmski boben, reflektor s prižganim ogljem še zadnjič zažari, vzcveti in ugasne. Film se konča s paralelnostjo, ki nam sporoča, da sta Alma in Elisabeth dva nova obraza Bergmanove osebnosti ...

Persona ostaja eno od visoko dovršenih, morda včasih slabo prepoznanih, a kljub temu sijajnih filmskih del, ki vznemirjajo in postavljajo vrsto vprašanj, ne vedno takoj razumljivih in jasnih.

Peter Cowie: Pojava *Personae*

V tiskanem scenariju *Personae* Bergman piše: "Nisem pisal scenarija, kakor je običajno. Izpisal sem nekaj, kar je podobno glasbeni melodiji, katero bom, tako upam, orkestriral s pomočjo članov ekipe med samim snemanjem filma!" (1972)

Persona je izzvala vrsto interpretacij, študijskih, psiholoških in estetskih. "Karkoli rečejo o *Personi*, je lahko pobito z nasprotnim mnenjem. Tudi povsem drugačno mnenje je lahko pravilno!" Tako pravi Bergman (1970).

Ključ do razumevanja filma je vezan na koncept življenja osebnosti, ki jo vidimo kot v zrcalu. Občutek, da nas nekdo opazuje iz zrcala kot svojega dvojnika, je vezan na dejstvo, da gre za drugo polovico človeške psihe. Obe ženski, tako Alma kot Elisabeth, sta razdeljeni v dve osebi: vsaka od njiju je manjkajoča polovica prejšnjega bitja. Carl Jung je *persono* imenoval obraz, zunanost, ki se kaže svetu, kot intelektualno moč posameznika, in *almo* kot osebo notranjosti, duševno notranost, ki je gotovo tudi sentimentalna. *Persona* se razvija v kompromis med posameznikom in družbo, ki ga obdaja. Nevarnost je v dejstvu, da postane odlika *personae* preveč mehanična in jo lahko spremljajo atrofije, ki kažejo na strogo, mrko zastavljeno masko.

Jung se je veliko pred Bergmanom zavedal, da je njegova svoboda nujna in da je posameznik ujet med nasprotja *personae* in *alme*. Dejstvo, da se Bibi imenuje Alma, pomeni, da Bergman spoštuje Jungove dosežke v raziskovanjih teh dejstev. Za Junga je namreč *alma* skrivnostna oseba v temnem plašču in z zasenčenim obrazom, oseba iz naše podzavesti.

Filmsko platno je neke vrste zrcalo, ki odseva in gledalcu omogoča, da se skozenj približa drugačnemu življenju. Bergman večkrat, med projekcijo samega filma, poudarja vlogo projekcijskega platna. Film omogoča komunikacijo različnih, natančnih pregledov in opazovanj, ki se začnejo po uvodni sekvenci; pojavlja se med hitro projekcijo traku, ki se s svojimi štiriindvajsetimi kvadrati na sekundo odvija med zanimivim prasketanjem same projekcije. Vrsta krajših prizorov nas seznanja z Bergmanovim stanjem v bolnici, kjer je pisal ta scenarij trpljenja, ponižanja, smrti in obupa: roka, ki jo pribijejo na križ, zaklana ovca, gola bližina gozda, stopnice – vse vodi k mrtvašnici. Umrla starka v profilu, deček pod belo, bolniško rjuho, na zvočnem traku spremljamo kapljanje vode.

Žensko oko se odpre, deček se prebuja in oživi. Z roko briše po platnu projekcije. Ženski obraz ga vznemirja. Ko gledalec opazuje obraz, zazna zlito podobo dveh obličij – Alme in Elisabeth – ter si sam postavi vprašanje nenadno opaženega, nenavadnega, halucinantnega zlitja obeh nastopajočih. Veliko kasneje se v filmu pojavi Elisabeth, ko stopa na obalo in fotografira nemega gledalca. Ob tem Bergman preliva celuloidno ločnico, ki njuna obraza sestavlja, ločuje in predstavlja.

S pomočjo zrcal in njegovega motiva se reši vprašanje nenadnega izginotja obrazov, ki se sestavljata v maski dveh obličij. Ob opisu orgije se Alma oglasi z začudenim vprašanjem: "Mar *sva* si lahko povsem različni? Dva obraza, ki sta si blizu. V istem trenutku?"

Kasneje Alma vprašanje dopolni: "Zdi se mi, da se spreminjam vate. Samo če poskusim, prav zdaj. Glej!" Zrcalo je ključni, čustveni motiv filma. Seveda! Elisabeth se oglašča in nagovarja Almo: govori z njenim glasom in pripoveduje o svojem vedenju, o splavu. Je pismo, ki ga bere na začetku, na kliniki, pravzaprav namenjeno njej?

Odsevi, dvojnosti. Tema se ves čas ponavlja. Alma opazuje Elisabeth, ko pripoveduje o svoji orgiji in njenih posledicah. Takrat, prvič, opazujemo Almo, kasneje pa pripoved ponovi Elisabeth! *Persona* ni film o trenutnih dogodkih. Alma po zdravnikovem navodilu vstopi v sobo pacientke skozi vrata, ki jih je že enkrat prestopila po novi želji zdravnice. Na otoku spet vstopa k Elisabeth, ne da bi čutili nenavadnost njenih stikov. Kasneje se Alma pojavlja ob Elisabeth v sekvenci nekakšnega sonambulizma, ki se nadaljuje s srečanjem Voglerja.

Pravzaprav ni pravih meja med fantazijo in realnostjo. Film, tako meni Bergman, tako ga razumemo, je že zdavnaj omogočil zvezo med realnostjo in predstavitvostjo.

Sanje lahko izražajo strah, grozo in izpolnitev želja. "Filmskemu režiserju omogočajo zelo zapeljive rešitve, ki jih lahko zavrača ali uporabi. Najbolj enostavna pot do fantazij, sanj, groze, je tudi najlažja." Bergman tako pravi: "Realnost, ki jo predstavljamo, uporablja naše znane prizore veliko bolj intuitivno, kot običajno menimo. Absurdno, strašno in tako vsiljivo, kot so naše sanje! Med njimi ni pravih meja!"

Zdravnica nagovori Elisabeth: "Vaše skrivališče vas ne ščiti dovolj. Življenje ga prepreda iz zunanjega sveta. Morate se braniti. Nihče vas ne vpraša, ali je bilo vse resnično ali lažno. Take stvari lažje ocenjujemo v gledališču, na odru."

Mauritz Edstroem ocenjuje film v Dagens Nyheter; opisuje ga kot priznanje o strahu, strahu naših bližnjih, bojzani pred našimi zmotami, neuspehi, našimi načrti, bojzani pred razočaranji, pred ugledom in močjo naših sosedov, pred njihovo bojzanijo ob morebitni smrti. Goli strah pred smrtjo?

Strah in njegov "pomočnik", občutek krivde, je bil v Bergmanovem delu zaznaven od njegove zgodnje mladosti. Ponižanje spočenja in rojeva podoben strah. Vsaka pripomba v *Personi* skuša raniti, vsako vprašanje je provokativno, vsak odgovor prizadene.

Seksualni odnos predstavlja za Bergmana najvišjo stopnjo ponižanja – tako orgija na morskem bregu, katere se udeleži Alma, mučen prizor z gospodom Voglerjem na vrtu, sredi noči, ko boleča dogodivščina z "nepravim" možem zapusti občutek sramote in povzroči duševno agonijo. Komunikacija je zanjo mogoča samo še s spolnostjo ali pa z raznimi oblikami nasilja. Besede niso več pomembne.

Persona razrešuje tudi spopad med umetnikom in njegovo publiko: Elisabeth, umetnica, ima nad svojo prijateljico moč nekakšnega vuduja: kot vampir sesa njeno kri v prizorih, ki zaključujejo film. Almin govor postane nerazumljiv šepet; mukoma sestavlja komaj slutene besede, ki jih trudoma poskuša izgovoriti. Napor, s katerim lovi zloge neprepoznanih besed, je poskus poslednje komunikacije z umetnikom, ki ljubosumno skriva svoje resnice.

Trenutek najhujšega ponižanja se pojavi v hipu, ko Alma pripravlja svoje maščevanje Elisabeth, ki je razkrila vse otenke njene orgije. Kos okrušenega stekla nastavi na sredo poti, ki jo mora prehoditi Elisabeth, da bi se ranila z zdrobljenim steklom. Njen obraz je tako poln pričakovanja Elisabethinega krika bolečine, da vemo, da se črepinji ne bo mogla izogniti. Kmalu za tem film zagori v projektorju: rez, ki sugerira, da se tudi celuloid ne more upreti tako jasno predvidenemu ranjenju in kriku bolnice. Ulla Ryghe, montažer filma, nam je povedal, da so operaterji filmske delovne kopije v tem trenutku ustavili projekcijo, saj so mislili, da se v njihovih trakovih nekaj resnično žge.

Veliko Bergmanovih filmov se ukvarja s potovanji: Alma in Elisabeth se ves čas filma približujeta. Brigitta Steene je film v svoji oceni imenovala "... dvoumno podobo privlačnosti in zanikanja..." Bergman pripoveduje, da je (ko so prvič opazovali tovrstno zlitje, skupaj s sliko Bibi in Liv na Movioli) Bibi zaklicala: "Kako grozna si videti, Liv!" In Liv je odgovorila: "Ne ... To nisem jaz. Moja slika je tista, druga!" •

Prihodnjič: *Čas nedolžnosti* (The Age of Innocence, 1993, Martin Scorsese)

violenta, 1970, Sergio Sollima), razbijal "organizacijo" (a la *Point Blank*) in iskal tipa, ki ga je potunkal, Gian Maria Volonte, lucidni, shizofrenični, paranoični komisar, obseden z ekstremisti in subverzivneži, pa je v *Preiskavi o neoporečnem državljanu* (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 1970, Elio Petri) umoril svojo ljubico, da bi dokazal svojo "patriarhalno" moč in vzvišenost nad pravosodnim sistemom.

Ropi pa so se kakopak nadaljevali: *Gangsterji v Milanu* (Banditi a Milano, 1968, Carlo Lizzani), *Zakon podzemlja* (La legge dei gangsters, 1968, Siro Marcellini), *Rim kot Chicago* (Roma come Chicago, 1968, Alberto De Martino), *Gangster 70* (1968, Mino Guerrini) in *Pajkovo oko* (L'occhio del ragno, 1971, Roberto Bianchi Montero), toda roparji v teh filmih – Gian Maria Volonte, Klaus Kinski, John Cassavetes, Van Johnson ipd. – so bili videti kot uporniški nonkonformisti, kot kontrakturni impulzi. Ali pa kot mali, nespretni, sfantazirani, neapeljski amaterji, ki si v *Operaciji sv. Gennaro* (Operazione San Gennaro, 1966, Dino Risi) in njenem derivatu, *Operaciji sv. Peter* (Operazione San Pietro, 1967, Lucio Fulci), kapitalizem, prosperiteto, novo podjetništvo in socialni uspeh razlagajo po svoje. Vsi ti mali ljudje, nepomembni roparčki, karikature "italijanskega sna", na koncu izkusijo rigidnost in neprebojnost kapitalističnega sistema: kapital – roparski plen, zaklad sv. Gennara oz. Michelangelova Pieta – sicer kroži, toda vedno se vrne na domači naslov.

TAJNI AGENTI

Ko je na začetku šestdesetih filmska platna osvojil James Bond in čez noč postal globalni junak, je italopop na lepem našel novo tržno nišo. Imitiranju Jamesa Bonda in bondovskih špijonskih avantur ni bilo ne konca ne kraja. Naslovi teh sub-bondiad so bili jasni, preprosti, direktni, trgovski:

Agent Jo Walker – operacija Daljni Vzhod
 Agent Logan – misija Ypotron
 Tajni agent 777 – dovoljenje za ubijanje
 Tajni agent 777 – operacija Skrivnost
 Agent S 03 – operacija Atlantida
 Agent Sigma 3 – misija Goldwather
 Agent 3S3 – pokol na soncu
 Agent X1-7 – operacija Ocean
 Agent X77 – nalog za ubijanje
 Tajni agent 070 Thunderbay – misija Kobilica
 Agent 077 – z vzhoda z jezo
 Agent 007 – Krvava Mary
 Agent Z 55 na misiji obupa
 Pikov as – protiobveščevalna operacija
 009 – misija Hongkong
 008 – operacija Sterminio
 001 – operacija Jamajka
 Hud udarec službi Njenega veličanstva
 Iz Istanbula – nalog za ubijanje
 FBI kliče Istanbul
 FBI – operacija Baalbeck
 M.M.M. 83 – Missione Morte Molo 83
 Ni rož za agenta OSS 117
 OSS-77 – operacija Lotusov cvet
 Strateška komanda kliče Joja Walkerja... (itd.)

Bond je dobil konkurenco. Italija, dežela, ki je izgubila II. svetovno vojno, je svet na lepem obogatila s trumo tajnih agentov. Kar verjetno ni nikogar presenetilo – svet je bil sredi hladne vojne, ki je ustvarjala paranojo, neposredno nevarnost in ogroženost. Zato so se ljudem vsi ti agenti zdeli toliko bolj prepričljivi. Niso trajali ravno dolgo, približno od leta 1963 do konca šestdesetih, toda ko so trajali, so bili zelo intenzivni. Imeli so zelo zvočna, udarna, direktna, jeklena, nepremagljiva, hard-boiled, pompozna, kakopak oštevilčena, šifrirana, "bondovska" imena, le redko pa so jih igrali kaki večji zvezdniki. In čisto zares, bila jih je armada, recimo:

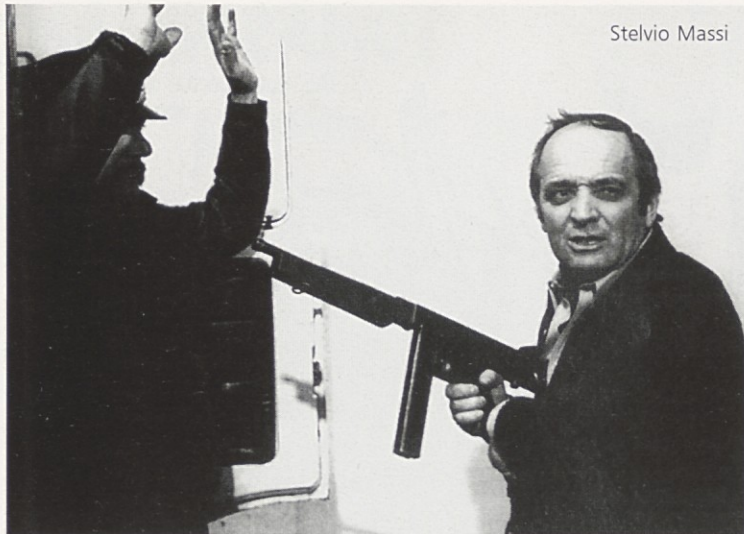
- agent AD 3 (Rodd Dana)
- George Steel/agent S 03 (John Ericson)
- Sigma 3 (Jack Taylor)
- Lucky (Ray Danton)
- agent 3S3 (George Ardisson)



- agent Z 55 (German Cobos)
- Jerry Land (Wayne Preston)
- agent Super zmaj (Ray Danton)
- Gordon (Roger Browne)
- Perry Grant, železni agent (Peter Holden)
- Burt Fargo (Gordon Scott)
- Dick Wart (Ken Clark)
- Mike Gold (Ray Danton)
- Michael Kent (Lang Jeffries)
- Jo Walker (Tony Kendall)
- Superseven (Roger Browne)
- Tom Dollar (Maurice Poli)
- Uppereven (Paul Hubschmid) ... (itd.)

James Bond je bil kakopak znan kot tajni agent 007. No, njegovi imitatorji pa so imeli take *codenames*, da se je zdelo, kot da so njegovi kolegi: 009 (Stewart Granger)... 008 (Ingrid Schoeller, ja, bejba)... 001 (Larry Pennell). Mnogi so imeli v svojih šifriranih imenih številko 7, recimo: 777 (Lewis Jordan)... X1-7 (Lang Jeffries)... X77 (Gerard Barry)... 070 (Dan Christian)... Z7/Mark Donen (Lang Jeffries)... 087 (Arthur Hansel)... OSS 117 (John Gavin)... OSS-77 (Robert Kent = Sandro Moretti)... K.17 (John Elliott). Zgodba zase je bil tajni agent 077, ki je dobil različne inkarnacije: zdaj je bil Dick Malloy (Ken Clark), zdaj Larry MacLean (Brad Harris), zdaj George Farrel (Brett Halsey) in zdaj Bob Fleming (Richard Harrison). Drži, slednji je svoj priimek, Fleming, pobral kar pri Ianu Flemingu, avtorju Jamesa Bonda. My name is Fleming... Bob Fleming! Bonda Fleminga med vsemi temi tajnimi agenti sicer ne najdete, zato pa najdete Bonda Callaghana (George Ardisson), "angleškega" agenta, ki je pod partizanskim imenom Pikov as v Istanbulu demoliral atomsko centralo, s katero si je skušala internacionalna kabala podrediti svet. Tipično: Pikov as je bil herkulski blondinec, ki je obvladal karate in kolt.

Eden izmed lunatičnih vrhuncev tega vročičnega špijonskega ciklusa je bil vsekakor film *O.K. Connery* (1966, Alberto De Martino), v



Stelvio Massi



Umberto Lenzi: Milano rovente

katerem je tajni agent dr. Neil Connery (!), specialist za plastične operacije (igral ga je Neil Connery!), mlel nevarno internacionalno organizacijo, ki je skušala z atomskim laserjem paralizirati svet. Manjkal je le še Sean Connery, ki je tedaj igral Bonda, Jamesa Bonda. V tem filmu namreč najdete serijo ključnih igralcev, ki so nastopili v Bondih: Danielo Bianchi (Tatjana Romanova, *Iz Rusije z ljubeznijo*), Adolfa Celija (Emilio Largo, *Thunderball*), Bernarda Leeja (Bondov šef M), Lois Maxwell (gospodična Money Penny) in Anthonyja Dawsona (profesor R.J. Dent, *Dr. No*). Snemalo se je hitro, po tekočem traku, ob popolni osmozi. Recimo, *Goldfinger* je v kina butnil leta 1964, takoj naslednje leto pa že dobil tri parafraze: Antonio Margheriti je udaril z *Operacijo Goldman*, James Tont (Lando Buzzanca) je v vulgarni parodiji *James Tont – operacija U.N.O.* (Bruno Corbucci) lovil mračnega *Goldfingerja*, ki je hotel uničiti vatikansko baziliko, medtem ko sta se kretenska komika Franco Franchi in Ciccio Ingrassia v eni izmed svojih mnogih bondovskih parodij borila proti karizmatičnemu *Goldfingerju*. Vseh tajnih agentov ni krstil James Bond: agent Flit (Raimondo Vianello) je ime in navdih dobil pri tajnem agentu Flintu ("man from Z.O.W.I.E."), ki ga je v dveh h'woodskih filmih igral James Coburn... Lemmyja Logana (Luis Devil = Luis Davila) je navdihnil francoski Lemmy Caution, ki ga je utelesil Eddie Constantine... Philip Chandler (Henry Silva) je ime dobil pri privatnem detektivu Philipu Marloweu, priimek pa pri njegovem kreatorju, Raymondju Chandlerju. Ni kaj, tajni agenti, specialni agenti, špijoni, agenti CIE, agenti FBI-ja, agenti Interpola, venezuelski agenti, francoski agenti, agenti Intelligence Servicea in agenti tajne službe P.K. (kaj pomeni ta akronim, ne ve nihče) so se v šestdesetih razmnožili kot gobe po dežju. To je bil čas, ko se je zdelo, da hočejo vsi ljudje na svetu postati James Bond. Celo Vincenzo Cascino, argentinski industrialec, je hotel postati James Bond, zato je pripotoval v Italijo – po filmsko slavo, se razume. Prelevil se je v režiserja, producenta in igralca ter leta 1966 – pod umetniškim imenom Vincent Cashino – posnel kvazibondiado *Sedem zlatih Kitajcev*, v kateri je bil tajni agent Barbikian. Kar pa ni obrodilo finančnih sadov, tako da je potem na hitro zbežal – z mastnimi dolgovi.

Sredi šestdesetih je bil trg za sub-bondiade orjaški. Budžete so pakirale predvsem firme iz Italije, Francije, Španije in Nemčije), tako da potem na različnih trgih niso bili različni le naslovi, ampak tudi codenames agentov. Recimo, agentu, ki je na italijanskem trgu slišal na ime S 03, se je v Španiji reklo 003, medtem ko je francoski Coplan F X 18 v Italiji postal agent 777. Toda kljub hitremu snemanju je bila ponudba manjša od povpraševanja, zato ne preseneča, da so včasih isti film prodali pod dvema različnima naslovoma, kot dva potemtakem. Recimo, film *Aguatto sul Bosforo* (1966) so z manjšimi popravki prodali še pod naslovom *Colpo grosso a Porto Said*, kot da gre za drug film. Ni čudno, prvič se je dogajal v Bosforju (Turčija), drugič pa v Port Saidu (Egiptu). Ne da je to koga motilo. Nihče se ni razburjal. Ljudje so sanjarili o oddaljenih, eksotičnih krajih, v katerih nikoli niso bili, zato niso ločili med Bosforjem in Port Saidom. Vraga, ločili niso med Turčijo in Egiptom. Turizem je bil tik pred eksplozijo. Bondiade in sub-bondiade so bile le dober promo.

Vse te italijansko-špansko-francosko-nemške koprodukcije, ki so jih režirali tudi mnogi ugledni evropopisti, recimo Jesus Franco, Sergio Sollima, Amerigo Anton (= Tanio Boccia), Sergio Grieco (= Terence Hathaway), Roberto Bianchi Montero (= Robert B. White), Nick Nostro, Anthony M. Dawson (= Antonio Margheriti), Umberto Lenzi, Michele Lupo, Guido Malatesta (= James Reed), Alfonso Brescia in Enrico Bomba (= Henry Bay), so bile sicer energične, ne pa ravno inventivne. Prej narobe, bile so povsem klišejske in shematične, čisti derivati, diletantski, nelogični in absurдни cik-caki, konfuzni poligoni za eksotične akcije, intrige in avanture, ki so se rolale na vseh koncih sveta – v Franciji, Italiji, Španiji, Nemčiji, Istanbulu, Hongkongu, na Karibih, v Kurdistanu, Casablanci, Rabatu, na Santo Domingu, Srednjem Vzhodu, v Švici, Suezju, Lizboni, Rio De Janeiru, Singapuru, Caracasu, Beirutu, Jemnu, na Cejlonu, v Stockholmu in Južni Afriki. In seveda, tako kot v bondiadah je bila tudi tu vedno priložena kaka atraktivna popevka, recimo "Tu non pensi piu a me" (Valeria Piaggio), "Joe Walker" (Bobby Gutesha), "Ypotron" (Surrows), "Ti chiedo perche" (Franca Duccio), "Io vagamente" (Tina Conte), "Trouble Galore" (Orietta Berti), "Let Me Free" (Edith Peters), "Danger's Waiting" (Carol Danell), "Before It's Too Late" (Lydia McDonald), "Bloody Mary" (Maurizio Graf), "Chissa perche" (Olympia), "The Jungle of Man" (Gino), naslovne viže pa so žgoleli tudi prvotigaši a la Sergio Endrigo, Bobby Solo, Gianni Morandi in Pino Donaggio. Tajni agent, zadnji up Zahoda, je vedno sesuval diabolicega megalomana, ki je hotel destabilizirati hladnovojni status quo, ali pa internacionalno bratovščino, ki je kalila politične, industrijske in vojaške interese najbolj razvitih držav. Vedno je šlo za kako tajno znanstveno formulo ali pa tajno orožje, ki bi lahko v napačnih rokah spremenilo tok zgodovine in usodo sveta: formula za obujanje mrtvih... formula, ki lahko blokira vso elektroniko... tajno orožje, ki lahko blokira elektriko v krogu 50 km... vesoljski satelit, s katerim skušajo neonacistične organizacije zavladati svetu... mega orožje, s katerim bi si bilo mogoče pokoriti svet... tajna mašina, s katero je mogoče izdelovati mini atomske bombe... sinofili, ki hočejo zrušiti zahodni red... kriminalne organizacije, ki na trg mečejo opij, da bi destabilizirale Zahod... banda, ki hoče z novimi mamili zasvojiti ameriške univerze... atomske bombe, s katerimi grozijo New Yorku... banda, ki Vietkongu prodaja orožje... fanatični militaristi, ki hočejo zrušiti ZDA. Rolali so se tajni dokumenti, plastične operacije, uran, Cape Kennedy, črne skrinjice, atomske centrale, potentni antiradarji, raketne baze, magnetna polja, sabotaže, komploti, dešifriranja, mikrofilmi, mega diamanti, ugrabitve atomskih bomb in atomskih podmornic, laboratoriji na dnu morja, hidrogenska bomba, imunost na atomsko radiacijo, skrivnostni otoki, narko trafikanti, mega narkotiki, OZN, latino-ameriški diktatorji in pučisti, nafta, laserji, sončna energija, ponarejevalci denarja, hostese, striptizete ter predvsem ugrabitve in umori strateških znanstvenikov.

James Bond je postal fenomen – imitacije Jamesa Bonda prav tako, toda le redke so premogle tudi kaj intelligence. Zelo intriganten je bil *Atentat* (Assassination, 1967, Hal Brady = Emilio Miraglia), v



katerem eks tajnega agenta (Henry Silva) usmrtiljo na električnem stolu, toda kot se kmalu izkaže, je imel tudi brata-dvojčka, ki pa je v resnici ista oseba, kajti tajnega agenta so v resnici "usmrtili" zato, da bi mu omogočili večji manevrski prostor. V zelo inventivni **Berlinski apokalipsi** (Da Berlino l'apocalisse, 1966, Mario Maffei), posneti po romanu Jeana Labordea (Caline Olivia), je francoski tajni agent Saint-Dominique (Roger Hanin) v Berlinu onemogočil prokajtske zarotnike, v prestižnem špijonskem triptihu **Tajna vojna** (La guerra secreta, 1965, Terence Young, Christian-Jaque, Carlo Lizzani), v katerem je mrgolelo zvezd (Robert Ryan, Henry Fonda, Vittorio Gassman, Annie Girardot, Peter Van Eyck, Mario Adorf, Robert Hossein, Bourvil, Georges Marchal, Klaus Kinski), so se špijoni lovili v Berlinu, Djibutiju in Rimu, toda ostali na pol poti, med parodijo in pastišem, film **Cmok, cmok... bum, bum** (Kiss kiss... bang bang, 1966, Duccio Tessari), v katerem skuša tajni agent Kirk Warren (Giuliano Gemma) zaščititi zelo dragocen dokument, je bil zelo brutalen, celo sadističen, toda obrtniško kompakten in poln dobro razvitih scen (ob Tessariju sta scenarij pisala tudi Bruno Corbucci in Fernando Di Leo), **Specialna misija Lady Chaplin** (Missione speciale Lady Chaplin, 1966, Sergio Grieco), v kateri tajni agent Dick Malloy (Ken Clark) išče izgubljeno atomsko podmornico, ni štedila s spektaklom, **Rekvijem za tajnega agenta** (Requiem per un agente segreto, 1967, Sergio Sollima), v katerem Stewart Granger v Maroku tolče špijonsko mrežo eks nacista, je bil efekten, napet, hiter in dobro spleten, **Slalom** (1965, Luciano Salce), v katerem italijanskega turista splet okoliščin s počitnic v Sestrieru odnese na misijo v Egipt, je bil pa že kar meta-bondovski, saj junak (Vittorio Gassman) na koncu ne ve – se je to res zgodilo ali pa je le eskapistično fantaziral?

Šur, eskapizem je bilo srednje ime sub-bondiad, meta-eskapizem pa je bilo srednje ime **Diabolika** (1967), posnetega po slovitim in prelomnem italijanskem stripu, ki je bil delo dveh italijanskih osnovnošolskih učiteljic, Luciane & Angele Giusani. Izhajati je začel na začetku šestdesetih, kot junaka pa je lansiral negativca, antijunaka, jasno, **Diabolika**, s čimer se je tudi uradno začela večna debata o kvarnem vplivu stripov. Pri filmskem **Diaboliku** je šlo kakopak za prestižno, zglačano, spektakularno, visoko budžetirano produkcijo, za katero je stal legendarni italijanski producent Dino De Laurentiis, ki je režijo – v skladu z velikimi ambicijami in še večjimi apetiti – zaupal Mariu Bavi, mojstru žanrskih filmov. V **Diaboliku** sicer ni špijonov in tajnih agentov, toda vse od tempa in likov do scenografije je bilo bondovsko. Ne, **Diabolik** (John Philip Law) ni bil agent, ampak neke sorte karizmatični avanturist z negativnim predznakom, zapeljivec, maskiran tat visokega, supermanskega kalibra, ki s pomočjo seksi Eve Kent (Marisa Mell) odnaša milijonske plene. Inšpektor Ginko (Michel Piccoli), njegov večni rival, mu s pomočjo bande, ki jo vodi razvpiti Valmont (Adolfo Celi), in lady Clark (Caterina Boratto), lastnice bajne kolekcije smaragdov, pripravi past, v katero pa se ne ujame, toda na koncu ga vendarle ustavijo... ee, pozlatijo. **Diabolik** je bil kljub visokemu profilu, spektakularni scenografiji in psihedeličnim vložkom tako finančno kot kreativno razočaranje.

Skrahiral je – celo v Italiji. Nikomur ni bil všeč. Bil je prenaiven, šlampast, brez kakih silnih trikov, neinventiven. Na koncu se je zdelo, kot da je hotel Bava demistificirati žanr, špijonski žanr, bondovski žanr. Nerodno pri tem je bilo, da je demistificiral tudi napetost. Ja, **Diabolik** ni bil le sub-Bond, ampak anti-Bond. In v tem je uspel. Ne da je to producente odvrnilo od stripovskih, supermanskih likov – Fenomenal, Trije fantastični Supermani, Flashman, Goldface ("fantastični superman"), Peter Denwell ("nevidni človek" a la Margheriti), Kriminal (**Diabolik** a la Max Bunker = Luciano Secchi), Satanik (= ženska = Magda Konopka), Superdiabolik Argoman in Diabolikus so bili Diabolikovi "sorodniki", že leta 1968 pa je za parodijo **Diabolika** poskrbel Dorellik (**Arriva Dorellik**, 1968, Stefano Vanzina), ki ga je igral bebavi Johnny Dorelli.

MAFIJCI

V **Krvavem opiju** (Afyon-Oppio, 1973, Ferdinando Baldi) se v mafijo, ki iz Turčije na Sicilijo šverca mamila, infiltrira policijski agent – ime mu je **Joseph Coppola**. Jasno, tip je skušal biti v neke sorte žlahti s Francisom Fordom Coppolo, ki je leto prej posnel **Botra**, prelomni ep o mafiji. **Boter** je v Italiji pustil kakopak hitro, dolgo, globoko sled ter mnoge imitacije, parafraze, citate in reciklaže, tako da so Evropo že naslednji dan preplavili mafijski epi z zelo zgovornimi naslovi – **Dolga roka botra** (La mano lunga del padrino, 1972, Leonardo Bonomi), **Sorodniki žrtev ne bodo vnaprej obveščeni** (I familiari delle vittime non saranno avvertiti, 1972, Alberto De Martino), **Nasilje – peta prestava** (La violenza – quinto potere, 1972, Florestano Vancini), **Črna roka** (La mano nera, 1973, Antonio Racioppi), **Botrov prijatelj** (L'amico del padrino, 1973, Frank Agrama), **Tip s čudnim obrazom te hoče ubiti** (Un tipo con una faccia strana ti cerca per ucciderti, 1973, Tulio Demicheli), **Svetovalci** (Il consiglieri, 1973, Alberto De Martino), **Tony Arzenta** (1973, Duccio Tessari), **Častitljiva družina – ubijanje je naša stvar** (L'onorata famiglia – uccidere a cosa nostra, 1973, Tonino Ricci), **Poljublamo roke** (Baciamo le mani, 1973, Vittorio Schiraldi), **Botra** (La padrino, 1973, Giuseppe Vari), **Zakon kamore** (La legge della camorra, 1973, Demofilio Fidani), **Priča mora molčati** (Il testimone deve tacere, 1974, Giuseppe Rosati), **Tisti, ki veljajo** (Quelli che contano, 1974, Fernando Di Leo).

Nizali so se sadistični boji za mafijsko oblast, vključno z dueli med starimi in novimi generacijami, med mladimi in starimi doni (Peter Lee Lawrence vs. Adolfo Celi, Antonio Sabato vs. Telly Savalas, John Saxon vs. Arthur Kennedy, Massimo Ranieri vs. Yul Brynner). Mladi doni so izpodrivali stare, toda ko so se po krvavi odisejavi zavihтели na vrh, so tudi sami postali le glinasti golobi, zreli za odstrel – krogla je vedno že izstreljena, tako da na koncu vedno umrejo. Spet smo gledali vendette, omerte, famiglie, vojne med mafijskimi družinami, poboje mafijskih in nuklearnih družin, rezanja jezikov, kalvarije igralnic, prostitucije, mamil in korupcije v pravosodju, nemoč civilne družbe, policije in medijev ter se seznanjali s folklorno specifikom sicilijanske, neapeljske, kalabreške in abruške mafije.

Primer Pisciotta (Il caso Pisciotta, 1972, Eriprando Visconti) je še enkrat obdelal Gaspareja Pisciotto (Tony Musante), izroda, ki je izdal Salvatoreja Giuliana, **Lucky Luciano** (1973, Francesco Rosi) je dobil novo, dokaj introspektivno biografijo (igral ga je Gian Maria Volonté), film **Milano – kalabriški klan** (Milano – il clan dei calabresi, 1975, Giorgio Stegani) je recikliral film *D.O.A.* (kalabriški mafiozo se v laboratoriju okuži z virusom, tako da mu ostane le še 24 ur), policijski inšpektor Lino Ventura je bil v **Odličnih truplih** (Cadaveri eccellenti, 1976, Francesco Rosi) na sledi pučističnim teroristom, ki pobijajo sodnike, Peter Boyle pa je bil **Nori Joe** (Crazy Joe, 1974, Carlo Lizzani), mali, primitivni gangster, ki hoče postati padrino, toda na koncu nosi v srcu toliko svinca, da se zruši. Za seksapil so skrbele Erika Blanc, Paola Senatore, Barbara Bouchet, Malisa Longo, Dayle Haddon in Rosalba Neri, svoje družine, opasane s sentimentalnim kodeksom časti in ciničnim, brezčutnim pragmatizmom, pa so dobili tudi Alain Delon, Bekim Fehmiu, sin Roberta Mitchuma (Chris), mišičjaki a la Alan Steel ter bivši pistolerosi a la Anthony Steffen, Jeff Cameron, Tomas Milian, Richard Harrison, Mario Adorf in Peter Lee Lawrence. Hej, še celo Roger Moore je postal eksekutor, pravzaprav advokat, ki v **Sicilijanski zvezi** (Gli esecutori, 1976, Maurizio Lucidi), špageti verziji *Francoske zveze*, zruši narko most med Palermom in San Franciscom.

Daleč od tega, da bi italijanski režiserji mafijo odkrili v Botru. Pietro Germi je že leta 1949 svoj film *V imenu zakona* (In nome della legge) postavil v zaprto, ustrahovano sicilijansko skupnost, v kateri se novi sodnik (Massimo Girotti) spopade s starimi rituali in starim mafijskim donom (Charles Vanel). Toda Germi staro mafijo prikaže kot utelešenje kodeksa časti – mafija mu namreč na koncu kar sama izroči morilca, ki je iz njenih vrst. Romantično vizijo mafije so utrdili tudi filmi na začetku šestdesetih, recimo **Salvatore Giuliano** (1961, Francesco Rosi), **Smrt bandita** (Morte di un bandito, 1961, Giuseppe Amato), **Trmoglavac** (Lo sgarro, 1961, Silvio Siano) in **Mafija uničevanja** (Mafia alla sbarra, 1962, Oreste Paella), pa tudi **Zakon mafije** (La legge della mafia, 1965, Mario Bianchi), **Častni ljudje** (Gente d'onore, 1967, Folco Lulli), **Vsakomur svoje** (A ciascuno il suo, 1967, Elvio Petri), **Ugrabitev** (Sequestro di persona, 1968, Gianfranco Mingozzi), **Protagonisti** (Il protagonisti, 1968, Marcello Fondato), **Slaba družba** (Barbagia, 1969, Carlo Lizzani) in **Koža bandita** (Pelle di bandito, 1969, Pietro Livi), ki so Sicilijo oz. Sardinijo prikazovali kot skrivnostno, nedoumljivo deželo, polno napol mističnih tenzij. Sporočilo je bilo vedno isto: če nisi s Sicilije oz. Sardinije, ne razumeš mafije.

Giuliano Montaldo je italo-ameriško mafijo obdelal v filmu **Za vsako ceno** (Gli intoccabili, 1969), v katerem tip oropa igralnico v Las Vegasu, toda ne ve, da pripada mafiji. John Cassavetes, Peter Falk, Gena Rowlands in Gabriele Ferzetti so skrbeli za profil filma in za poanto: nimaš več kam, povsod je mafija, vse je pod njeno kontrolo, civilna družba ne obstaja več. Za prelom je poskrbel **Damiano Damiani** (1922, Pordenone), ko je z vesternov a la **Zlati nabo** preskočil na policijsko-mafijske oz. kar direktno na mafijske filme. Začel je s filmom **Kot sova podnevi** (Il giorno della civetta,

1968), odlično ekranizacijo romana Leonarda Sciascie, v katerem kapetan karabinjerjev Bellodi (Franco Nero), pojem pokončne drže, bije vnaprej izgubljeno bitko z omerto sicilijanskih donov (Lee J. Cobb itd.), vpletenih v umor lokalnega impresaria. Film je bil trd, surov in brezkompromisen, brez lahkih rešitev in katarz – mafija je pač prežela že vse pore družbe in vse nivoje politike. Damiani se je na Sicilijo vrnil tudi v minorni **Najlepši ženi** (La moglie piu bella, 1970), toda kapetan Bellodi je ponovno oživel v liku obupanega sicilijanskega policijskega komisarja Bonavie (Martin Balsam), ki v robustnem, socialno lucidnem, angažiranem, kompaktnem **Priznanju policijskega komisarja** (Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica, 1971) ugotovi, da mafije ni mogoče ustaviti po legalni poti, zato mogočnega mafijskega dona ubije sam, kar ga pripelje v arest, toda tudi tožilcu Trainiju (Nero) kmalu kapne, da je imel Bonavia prav – in da ni zakonodaje, ki bi lahko ustavila organizirani kriminal. Paraliziranost pravosodnega sistema in sterilnost družbe – oh, in degeneriranost zaporniškega sistema – je Damiani pokazal tudi v filmu **Preiskave je konec – pozabi** (L'istruttoria è chiusa – dimentichi, 1971), toda svojo "mafijško trilogijo" je dopolnil z **Umorom tožilca** (Perche si uccide un magistrato, 1975), v katerem je – spet s pomočjo svojega fetiša, Franca Nera – pokazal, da je situacija res brezizhodna: tudi sicilijanski tožilci so skorumpirani. Damiani se je še naprej držal mafije (**Preiskava v strahu**, Io ho paura, 1977; **Mož na kolenih**, Un uomo in ginocchio, 1979; **Obvestilo**, L'avvertimento, 1980), tako da ne preseneča, da je leta 1983 lansiral zelo popularno TV serijo **Hobotnica** (La piovra), ki so jo v nadaljevanju režirali Florestano Vancini, Luigi Perelli in Giacomo Battiato (1986-97) in v kateri je igral Michele Placido, sicer zvezdnik Damianijevega trilerja **Pizza connection** (1985), ki so ga propagirali s sloganom "Napad na hobotnico", toda povedal ni nič novega. Tako kot **Hobotnica**. Oziroma: staro je povedal še enkrat, toda brez angažmaja. No, **Pasquale Squitieri** je Damianijevi "sicilijanski trilogiji" kontriral z "neapeljsko trilogijo", s trilogijo o kamori, **Kamora**, **neapeljska mafija** (Camorra, 1972), **Krvava brata** (I guappi, 1974) in **Ambicioznej** (L'ambizioso, 1975), v kateri je – s pomočjo Fabia Testija, Jean Seberg, Franca Nera, Joeja Dallesandra in soproge, Claudie Cardinale – pokazal na socialno upravičenost mafije. Mali ljudje, predvsem deklasirani proletarci, žrtve razrednega boja, se kamori, neapeljski verziji mafije, pridružujejo iz obupa, zaradi socialne bede. Kaj drugega jim sploh ne preostane. To je edina rešitev. To je edina alternativa brezposelnosti in deklasiranosti ter nepravilnemu, pasjemu, izkoriščevalskemu, kapitalističnemu svetu. Kriv je družbeni red, v katerem ni enakopravnosti in demokracije. Toda ko je Squitieri odromal na Sicilijo, je prevzel Damianijevo razlago mafije – mafija je sad impotentnega pravosodnega sistema in apatične civilne družbe. Giuliano Gemma – alias prefekt Cesare Mori – se je prisiljen v **Železnem prefektu** (Il prefetto di ferro, 1976) proti mafiji boriti na lastno pest, medtem ko se prijatelja Vito in Michele – Gemma & Placido – v filmu **Corleone** (1978) znajdeti na nasprotnih bregovih. Podobno kot v **Krvavih bratih**, kjer se fant po šestih letih vrne iz zapora – ker pa noče na stara mafijska pota,



Roma violenta



Umberto Lenzi / Maurizio Merli

postane advokat, toda na sodišču potem brani mafiozota, s katerim se spoprijatelji, kar je na koncu pogubno, za oba, se razume. V Neaplju postaneš del kamore, ne da bi vedel – ne da bi hotel pravzaprav. Sama družba pač funkcionira kot kamora. Tudi kasneje, ko je evropop že crknil, so filmi a la **Kamorist** (*Il camorrista*, 1986, Giuseppe Tornatore), **Pozabiti Palermo** (*Dimenticare Palermo*, 1990, Francesco Rosi), **Preprosta zgodba** (*Una storia semplice*, 1991, Emidio Greco) in **Telesna straža** (*La scorta*, 1993, Ricky Tognazzi) reciklirali stara spoznanja.

POLICAJI

Leta 1972 je bil dan znak za alarm: liberalizem je Italijo na začetku sedemdesetih butnil v kaos, strah, negotovost in napetost, je histerično sporočal film **Brigada proti zločinu** (*La polizia ringrazia*), ki ga je posnel Stefano Vanzina alias Steno, znan predvsem po lahkotnih komedijah, tudi policijskih z Budom Spencerjem (serija o grotesknem Piedoneju oz. "Komisarju brez kolta"). Ta krimič ni spočel le dolge, masivne, agresivne policijske serije, ampak je bil zelo vpliven in imitiran, tudi globalno – **Past za inšpektorja Callahana** (*Magnum Force*, 1973, Ted Post) je bila namreč klon tega filma, posvečenega policiji. Rim: policija je spričo vse hujšega kriminala povsem nemočna in paralizirana. Ne more ukrepati – zakon in birokracija ji vežeta roke. Pravica ne pride do izraza. Toda na lepem začne vse te gangsterje, morilce, dilerje, roparje, posiljevalce in psihopate, ki se nemoteno sprehajajo okrog in ki jim nihče nič ne more, na brutalen način pobijati anonimna skupina fantomskih eksekutorjev, ki vzamejo zakon v svoje roke. Komisar Bertone (*Gian Maria Salerno*) se tako znajde med dvema ognjema – med kriminalci in skrivnostnimi justifikatorji, ki včasih likvidirajo tudi kakega nedolžnega oz. zgolj osumljenega, ki mu krivda še ni bila dokazana. No, na koncu se izkaže, da so eksekutorji v resnici bivši policaji, ki jih vodi Stolfi (*Cyril Cusack*), bivši šef rimske kvesture. Če je bilo torej jasno, da je napočil čas, da se ulice očisti, pa ni bilo jasno, kako naj se to stori, kajti fantomski justifikatorji so to počeli na šovinističen, populističen, fašistoiden način, ki je zajel tudi vso nočno, "moralno oporečno" populacijo – cipe, transvestite, geje.

V divjih, brutalnih, eksplozivnih, testosteronskih, že kar metafizično sadističnih, fantazmagoričnih kriminalkah **Kaliber 9** (*Milano calibre 9*, 1972), **Na ukaz podzemlja** (*La mala ordina*, 1972) in **Šef** (*Il boss*, 1973), ki jih je posnel **Fernando Di Leo** (1932, San Ferdinando di Puglia), "italijanski Siegel" oz. "italijanski Melville", med seboj obračunajo kar sami gangsterji, toda ti ledeni obračuni so še najbolj podobni ekzekucijam-v-imenu-zakona, še toliko bolj, ker so praviloma justificirane največje "svinje", pač gangsterji, ki so kršili vse človekove pravice in vse standarde civilne družbe. Ergo, podzemlje se samo čisti – posredovanje policije ni potrebno. A če policija že posreduje, potem to počne v spregi s podzemljem: milanski komisar Malacarne (*Luc Merenda*), **Gnili policaj** (*Il poliziotto e marcio*, 1974), je sicer tough guy, toda skorumpiran, del podzemlja. Živi pač v svetu, v katerem se podzemlju ni več mogoče izogniti – podzemlje se je zavleklo v vse družbene inštitucije. Živi v

svetu, v katerem ni več vprašanje, ali lahko ostaneš čist, ampak – ali si lahko umazan in še vedno ločiš med dobrim in zlom? Poanta je bila jasna: če hočeš v sodobni Italiji preživeti, potem se moraš obnašati kot gangster. Hja, če hočeš zatrei organizirani kriminal, se moraš organizirati kot kriminal. V kriminalki **Zmedeno mesto** (*La citta sconvolta: caccia spietata ai rapitori*), ki jo je Di Leo posnel naslednje leto, je mali človek, zasebnik, civilist – **Luc Merenda** – sam obračunal z ugrabitelji in morilci svojega sina. Zakon je vzel v svoje roke – kot jezni, osamljeni, hladnokrvni urbani maščevalec, kakršnih je bilo v sedemdesetih vse polno. Gangsterje lahko ustaviš le z gangsterskimi sredstvi. Vsi policijski filmi so se gibali v teh koordinatah.

Enzo G. Castellari (alias Enzo Girolami, 1938, Rim), režiser vesternov, vojnih filmov, psihotrilerjev in postholokavstnih utopij, sicer sin Marina Girolamija in nečak Romola Guerrierija, jih je posnel kopico, v glavnem pa so obdelovali Genova. Franco Nero, komisar Belli, je v briljantni, eksplozivni, atmosferski, socialno angažirani in zelo vplivni **Smrti policijskega komisarja** (*La polizia incrimina la legge assolve*, 1973) odkril intimno povezanost med organiziranim kriminalom in visoko buržoazno-fašistoidno politiko, izgubil iluzije in zakon vzel v svoje roke, pri čemer sta mu asistirala tudi mafijski kapo (**Fernando Rey**) in jezna proletarska množica, v filmu **Od krivice do resnice** (*Il cittadino si ribella*, 1974) je bil navaden civilist, mali človek, inženir Antonelli, ki zama čaka na pomoč policije, tako da potem morilskim roparjem sodi sam, v filmih **Sam proti klanu** (*Il grande racket*, 1976) in **Pot droge** (*La via della droga*, 1977) se je z mafijo udarila uradna oseba, policaj oz. specialni agent (obakrat **Fabio Testi**), toda zelo po svoje in zelo križarsko, v justifikatorja pa se je v **Dnevu kobre** (*Il giorno del cobra*, 1980) prelevil tudi privatni detektiv **Larry Stanziani** alias **Kobra** (**Nero**), ko je ugotovil, da policija ni kos "organizaciji". Tudi Castellarijev oče, **Marino Girolami** (1914-1994, Rim), je pod svojim umetniškim vzdevkom **Franco Martinelli** posnel prgišče učinkovitih kriminalk, najbolj opazno **Rim, mesto nasilja** (*Roma violenta*, 1975), v katerem je komisar **Betti** (**Maurizio Merli**) prijel kriminalca, ki pa so ga takoj zatem izpustili – jasno, **Betti**, ki ga za kazen še suspendirajo, se pridruži vigilantom.

Nič drugače ni bilo v policijskih filmih **Umberta Lenzija** (1931, Massa Marittima): policaji, komisarji, inšpektorji, civilisti, inženirji, tip po imenu **Rambo** (1975!) in kakopak tudi sami gangsterji – **Antonio Sabato**, **Henry Silva**, **Tomas Milian**, **Maurizio Merli** – so se v filmih **Žareče mesto** (*Milano rovente*, 1973), **Milano sovraži – policija ne sme streljati** (*Milano odia: la polizia non puo sparare*, 1974), **Rambo proti ugrabiteljem** (*Il giustiziere sfida la citta*, 1975), **Nasilje v Neaplju** (*Napoli violenta*, 1976), **Rim strelja** (*Roma a mano armata*, 1976), **Cinik, podgana in pest** (*Il cinico, l'infame, il violento*, 1977) in **Iz Corleoneja v Brooklynu** (*Da Corleone a Brooklyn*, 1979) prelevili v cinične, mesijanske, efektne, neusmiljene, halucinantne vigilante, le da na drugih lokacijah, predvsem v Milanu, Neaplju in Rimu. Recimo, v pri nas dokaj slavni kriminalki **Rambo proti ugrabiteljem** je **Tomas Milian**, ki je z **Lenzijem** posnel 6 kriminalk, igral **Ramba**, mačističnega motorista,



La banda del gobbo



Il cinico, l'infame, il violento



IL CITTADINO SI RIBELLA

COLORE TELECOLOR

“samotnega jezdeca”, ki se v civilno družbo vključi šele, ko mafija ugrabi sina njegovega najboljšega prijatelja. No, Rambo se angažira na podoben *death-wish* način kot Charles Bronson alias Paul Kersey. Ne oprošča. V precej bolj efektni in akcijsko preiščeni kriminalki *Milano sovraži – policija ne sme streljati* pa je Milian igral Guilia Sacchija, srhljivega, sadističnega, pošastnega sociopata, ki z dvema kompanjonoma ugrabi hčerko magnatskega industrialca, zahteva enormno odkupnino, potem pa pobije vse ljudi, s katerimi pride v kontakt, vključno s svojo bejbo (Anita Strindberg), tako da inšpektorju Gandiju (Henry Silva), verziji Dirty Harryja, ne preostane drugega, kot da vzame zakon v svoje roke. Stelvio Massi (1929, Civitanova Marche), četrti poet državljske vendette, je v *Letečem odredu* (Squadra volante, 1974) lansiral napol stripovsko verzijo vigilanta, neobritega, dolgolasega, zelo športno oblečenega komisarja Ravellija (Tomas Milian), ki je s čikom v ustih razbijal bandite – in da bi bil še bolj motiviran in brezkompromisen, se izkaže, da so ti banditi pred časom umorili tudi njegovo ženo. Naslednje leto je lik urbanega maščevalca še bolj sprostil: Policaj Mark (Mark il poliziotto) je bil seksi atlet v jeansu (Franco Gasparrì), ki se je vrnil še dvakrat – sam proti mafiji, morilcem, atentatorjem, teroristom, ekstremistom, mračnim politikom in skorumpiranemu sistemu. Massi je potem to državljansko-vigilantsko formulo variiral v filmih *Račun je poravnán* (Il conto è chiuso, 1976) in *Divji zakon policije* (La legge violenta della squadra anticrimine, 1976), s komercialno zelo uspešnim filmom *Najhitrejši policaj* (Poliziotto sprint, 1977), polnim dirk in zasledovanj, pa je začel serijo kriminalk, v katerih je Maurizio Merli igral raznorazne neustrašne, križarske, eksekutorske, osamljene, “železne komisarje”, ki v boju proti dilerjem, zvodnikom, trgovcem z orožjem, mafiji, roparjem, ugrabiteljem, morilcem in manijakom izživijo vse svoje najbolj neortodoksne fantazije, tudi formulo 1. Svoje čistilce so kmalu dobila vsa mesta: Rim, Milano, Torino, Neapelj, Palermo, Genova, Pavia, Bari, Civitanova Marche, Como,



Milano-calibro 9

Bologna, Aversa, Messina, Ancona. Italija je pač gorela, drhtela, trepetala. Naslovi filmov, ki so jih snemali nekdanji režiserji vesterinov, recimo Romolo Guerrieri, Massimo Dallamano, Giovanni Fago (alias Sidney Lean), Duccio Tessari, Sergio Martino, Mario Caiano (alias William Hawkins), Giuseppe Vari (alias Joseph Warren), Giorgio Cristallini (alias George Warner), Ruggero Deodato, Alfonso Brescia (alias Al Bradley), Mario Lafranchi, Giuseppe Rosati, Domenico Paolella, Mario Bianchi (alias Frank Bronston), Tonino Valerii in Sergio Sollima, so bili dolgi, histerični, panični, senzacionalistični, tabloidni, črno-kronični, populistični, tipično špagetarski, instantni: *Milano se trese – policija hoče pravico... Je policija v službi državljanov?... Milano sovraži – policija ne sme streljati... Policija kliče na pomoč... Policija obtožuje – tajna služba ubija... Rim je drogiran – policija ne sme posredovati... Policija ima zvezane roke... Podzemlje napada, policija odgovarja... Ljudje se rojevajo, policaji umirajo... Pazite na življenje – policija ne bo posredovala... Milano – branite se ali pa umrite... Je lahko kdo bo bolj svinjski od inšpektorja Cliffa?... Ne nasilju.* Enrico Maria Salerno, Ivan Rassimov, Philippe Leroy, Claudio Cassinelli, Henry Silva, Lino Ventura, Marcel Bozuffi, Antonio Sabato, Ray Lovelock, Jack Palance, Tony LoBianco, Mario Adorf, Gastone Moschin, Marc Porel, George Hilton, Luc Merenda, Leonard Mann (= Leonardo Manzella), Richard Harrison, Stephen Boyd, John Saxon, Joe Dallesandro, Giuliano Gemma, Fabio Testi, Franco Califano, David Janssen in Helmut Berger so bili vigilanti – ločni, gnevni, cinični, brutalni, agresivni, dinamitni, sadistični, križarski, frenetični, ekstremni, kastratorski, splatterski, “uomini duri”, policaji-maščevalci, napol gotске ubijalske mašine, moderni likvidatorji, pravi Možje, super Možje, variacije novega Moškega, novega italijanskega žrebca, za katerim so se metale Barbara Bouchet, Jenny Tamburi, Silvia Dionisio, Elke Sommer, Barbara Magnolfi, Sonia Viviani, Evelyn Stewart, Nathalie Delon, Janet Agren, Corinne Clery, Marisa Mell, Paola Senatore, Karin Schubert in Ajita Wilson.

Včasih je kakopak zakon v svoje roke vzel mali človek, celo *Mali mali človek* (Un borghese piccolo piccolo, 1977, Mario Monicelli), magari Alberto Sordi – ko mu ubijejo sina, ki se nehote znajde sredi ropa, policija ne trzne, zato gre v akcijo iz obupa sam, da solo. Policija jih je tolerirala, toda pod pogojem, da vse skupaj zadržijo zase – da potemtakem ne iščejo publicitete... da policiji ne kadrejo avtoritete. V filmu *Od krivice do resnice* (Il cittadino si ribella, 1974, Castellari) inženirja Franca Nera oropajo, toda policija ne kaže kakega silnega interesa, zato se roparjev loti sam, vigilantsko – policija mu reče, naj o vsem molči, če ne ga bodo prijavili zaradi treh umorov. Umorov? Ja, meja je bila zelo tenka. Tu in tam so zlikovci kar sami prišli na pravi naslov: v *Zadnjem nočnem vlaku* (L'ultimo treno della notte, 1974, Aldo Lado) dva tipa in bejba, ki so na vlaku umorili mladenko, še napol zadihani pristanejo v hiši njenega očeta (Enrico Maria Salerno), ki jih kakopak ročno križa.

Tu in tam pa so vigilanti pobili napačne ljudi. V filmu *Človek z ulice deli pravico* (L'uomo della strada fa giustizia, 1975, Lenzi) se oče, Henry Silva, maščuje tipom, ki so med ropom ubili njegovo hčerko, toda izkaže se, da ti tipi niso imeli z umorom nobene zveze. No, komisar odloči, da je giustiziere della notte ubijal v samoobrambi. Razlika med umorom in samoobrambo je bila nebstvena, kajti "stanje" je bilo izredno, obsedno, kaotično. Šlo je za demokracijo. Treba jo je bilo rešiti. Kriminal se je začel namreč vse bolj mešati s terorizmom, pučizmom, anarhizmom, revolucijo, političnimi zarotami, visokimi financami, atentati, hipiji, okultisti, vsakovrstnimi ekstremisti in paravojaško ezoteriko, v filmih *Nepotrebni zločin* (San Babila ore 20: un delitto inutile, 1976, Carlo Lizzani) in *Otroci nasilnega Rima* (I ragazzi della Roma violenta, 1976, Renato Savino) pa celo z mladimi, konfuznimi neofašisti in neonacisti, medtem ko so nekateri filmi, recimo *Milano se trese – policija hoče pravico* (Milano trema – la polizia vuole giustizia, 1973, Sergio Martino) in *Policija obtožuje – tajna služba ubija* (La polizia accusa – il servizio segreto uccide, 1975, Martino), pokazali na direktno zvezo med kriminalom in destabilizacijo države oz. demokracije, kar da futra "strategijo napetosti", umetno sfabricirano paniko, ki jača aparate represije in ustvarja potrebo po "policijski državi". Na drugi strani zakona so kot diabolična grožnja itak vedno tičali uvoženi zvezdniki, tujci – Klaus Kinski, Cyril Cusack, Farley Granger, Mel Ferrer, Jose Ferrer, Isaac Hayes, Gordon Mitchell, John Steiner, James Mason, Martin Balsam, Richard Conte, Lee J. Cobb in Arthur Kennedy.

Zgodba zase v kriminalkah je postal Tomas Milian, predvsem po zaslugi filma *Capin in birič* (Il trucidato e lo sbirro, 1976, Lenzi), v katerem je bil Sergio Marazzi alias Monnezza, mali, narečni, ekscentrični, komični, rahlo groteskni eks bandit s Sardinije, ki priskoči na pomoč zelo neortodoksnemu komisarju Sartiju (Claudio Cassinelli). Divji, brezkompromisni gangster (Henry Silva) je namreč ugrabil neko punco, ki pa je tako bolna, da nenehno potrebuje posebna zdravila, kar pomeni, da so vsi zelo motivirani – in da vsi tekmujejo s časom. Ironično, film se začne kot špageti vestern, toda kmalu se izkaže, da gre le za vestern, ki ga gledajo v nekem arestu, s čimer je hotel Lenzi očitno reči, da so špageti kriminalke le nadaljevanje špageti vesternov z drugimi sredstvi. Vsekakor, Monnezza je bil poganjek Cuchilla, mehiškega bandita, ki ga je Milian igral v špageti vesternih. Monnezza je bil tak hit, da je hitro dobil še dva filma, *Capinovo bando* (La banda del trucidato, 1976, Massi), kjer je pomagal policiji pri lovu na morilskega roparja, in *Bando Grbavca* (La banda del Gobbo, 1977, Lenzi), kjer je pomagal loviti svojega diaboličnega, psihopatskega brata-dvojčka, toda Bruno Corbucci (1931-1996, Rim) ga je v komični kriminalki *Policaj proti bandi* (Squadra anticippo, 1976) že rahlo predelal in preimenoval v Nica Giraldija, popolno karikaturo, vulgarnega, politično nekorektnega inšpektorja v jeansu, eks lopova, ki vozi motor, uporablja trike ulice in skrajno nonkonformistično ruši podzemlje (in Jacka Palanca).

Corbucci je zelo popularna serija o Giraldiju je štela enajst epizod (*Squadra antigangsters*, *Squadra antimafia*, *Squadra antifurto*, *Squadra antitruffa* ipd.), trajala pa je vse tja do leta 1986, ko jo je pokopala TV. V osemdesetih so policijske kriminalke crknile. Fred Williamson, Bo Svenson, Fabio Testi in Richard Roundtree so v filmih a la *Črna kobra* (The Black Cobra, 1987, Stelvio Massi) in *Policaja iz Miami* (Miami Cops, 1988, Alfonso Brescia) le še slabo imitirali h'woodske hite a la *Smrtonosno orožje*.

Quentin Tarantino rad poudari, da je velik fan kriminalk Fernanda Di Lea, Stelvia Massija, Umberta Lenzija in Enza G. Castellarija. Ni kaj, to se v njegovih filmih pozna. Še huje, film *Reservoir Dogs* (1992) je videti kot rimejk kriminalke *Odred za boj proti roparjem* (Quelli dell'antirapina), ki jo je leta 1976 režiral Gianni Siragusa. Roparji se po ropu zatečejo v neko bajto, kjer se začnejo pobijati med sabo – na koncu se izkaže, da je eden izmed njih v resnici tajni agent, infiltrirani policaj. Ringo Lam je film *City on Fire* (1986), pri katerem naj bi se napajal Tarantino, posnel mnogo let kasneje, je pa res, da je Jean-Pierre Melville svojega *Špiclja* (Le doulos, 1962) posnel mnogo let prej, kakor je tudi res, da so se že v minorni *Hijeni v sefu* (Una jena in cassaforte, 1967, Cesare Canevari) člani bande s sefom zatekli v samotno vilo, kjer so potem pobili drug



drugega, tako da je na koncu preživela le šefova ljubica, ki se ji je zmešalo, ko je ugotovila, da so v sefu lažni dragulji. Policijske in vigilantske kriminalke so v sedemdesetih s svojo udarnostjo in izrazitostjo povsem zasenčile val roparskih trilerjev, pa čeprav so redno ropali znani špageti kavboji a la Lee Van Cleef, Eli Wallach, Giuliano Gemma, Franco Nero, Robert Woods in Robert Widmark. Kirk Douglas, *Avtoriteta* (Un uomo da rispettare, 1972, Michele Lupo), je skušal po vrnitvi iz aresta izvesti svojo verzijo ropa stoletja, Fabio Testi in Eli Wallach, zelo izkušena roparja, sta v *Zadnjem zatočišču* (L'ultima chance, 1973, Maurizio Lucidi) nategovala drug drugega, rop v *Pretehtanem ropu* (Studio legale per una rapina, 1973, Amerigo Anton) je vodil odvetnik, v francosko-špansko-italijanski koprodukciji *Policija nekaj prikriva* (Hold up – instantanea di una rapina, 1974, German Lorente) je amzeični policaj mislil, da je v resnici ropar, medtem ko sta Franco Nero in Corinne Clery v *Krvavem avtoštopu* (Autostop rosso sangue, 1975, Pasquale Festa Campanile) med počitniško potjo v Los Angeles pobrala štoparja (David Hess), ki je bil de facto psihopatski ropar. Ni bilo več razloga, da bi se gledalci še identificirali z roparji. Ali pač... četudi *Brez razloga* (Senza ragione, 1972, Silvio Narrizano), kot se je glasil naslov nekega roparskega filma, v katerem skulirani Mosquito (Franco Nero) in sadistični, psihopatski, morilski Memphis (Telly Savalas) oropata draguljarno in pri tem nehote "ugrabita" otroka (Mark Lester), ki se skriva v ukradenem avtu... in ki postaja med odisejajo vse bolj in bolj fasciniran nad nasiljem. •

donald siegel



Eastwood in Siegel na snemanju *Muli za sestro Saro*

Atributa "najboljši" ali "največji" bi zvenela pretenciozno in povelečujoče, brez večjega tveganja pa bi lahko zatrčili, da je Siegel prevladujoč in/ali najznačilnejši povojni hollywoodski režiser. Če se to med nepreštevnimi hollywoodskimi režiserji, tudi avtorji, morda še vedno sliši pretirano, velja opozoriti na nesporno dejstvo, da je prav Siegel med veterani, ki so začeli po bombardiranju Hirošime, ob koncu tako imenovane Druge svetovne vojne (njegov celovečerni fikcijski prvenec je *The Verdict* iz l. 1946), edini, ki mu je uspelo bolj ali manj uspešno premostiti desetletja, ki so sledila. Še bolj radikalno: je definitivno edini ameriški režiser, čigar kariera je skozi desetletja, to priljubljeno ameriško mersko enoto, dosegala nedvoumen vzpon.

Siegel je eden redkih ameriških populističnih avtorjev, čigar kariero je treba nujno obravnavati inverzibilno. S

konca k začetku, ali vsaj z zadnjih desetletij k prvim: drugače kot drugi veterani, utemeljitelji ideje filma, od avtorjev, ki so, pojmovano najširše, vse od nemega filma (Griffith, Dwan, Ford, Hawks itd.) do petdesetih let (Kazan, Ray, Fuller, Aldrich, Corman, Karlson, Fleischer, celo Penn) konsekventno povezovali svojo avtorsko nit – ta bo, ko bo enkrat priznana, resno (pre)vrednotena in kontinuirano obravnavana ne glede na poprejšnje zanikovanje njene vrednosti ali ignoriranje –, je Siegel avtor, ki so ga rehabilitirala šele sedemdeseta. Čeprav gre za režiserja, ki je že v štiridesetih s svojimi dokumentarnimi projekti prejel najvišja priznanja (dva oskarja) – ali pa prav zato –, so njegovo nadaljnje delo, predvsem v petdesetih (čeprav je tudi takrat delal filme, ki bi morali veljati za paradigmo pravega Hollywooda), dolgo povsem zanemarjali. Še več: tisti, ki bi mogli ali morali prepoznati Sieglovo značilno, hkrati subverzivno

in agresivno poetiko, protagonisti francoske "politike avtorjev" in njihovi anglosaksonski epigoni, sopotniki ali učenci, so prav na njem brusili svojo pretenciozno distinkcijo med avtorskim in obrtniškim. Čeprav so skušali kasneje, več kot prepozno (leta 1964), napako popraviti (vključno z Godardovim hommagom *Made in USA* (1966), je ostal Siegel, drugače kot npr. Joseph Losey, uvrščen med predstavnike "cut & action", zapostavljene, nepoglobljene, nefilozofske in nesamosvoje režijske tehnike.

Da bi razumeli, kako je mogoče, da je režiser, nagrajen z dvema oskarjema (četudi le za kratka filma *Star in the Night in Hitler Lives*), ki je v petdesetih posnel kasneje tako razvpite filme, kot so *Riot in Cell Block 11*, *Invasion of the Body Snatchers* ali *Baby Face Nelson*, v šestdesetih pa *Morilce* in fabuloznega *Šerifa v New Yorku*, priznanje dočkal šele v sedemdesetih s *Škorpijon ubija*, filmom, ki je bil po svojih stilskih določilih zoperstavljen aktualnim, več kot agresivnim trendom, se je treba soočiti z okoliščinami, v katerih je prišlo do Sieglovega prevratniškega, neoklasicističnega in konzervativnega triumfa.

Če je značilnost njegovih zadnjih dveh filmov z začetka osemdesetih, *Diamanti* in *Jinxed*, nekakšna dekadenca ali pa vsaj avtorsko samozadostna relaksacija, ki očitno asociira na njegovega vzornika Hitchcocka (podobno blazirana primera sta njegova *Blaznost* (Frenzy, 1972) in *Družinska zarota* (The Family Plot, 1976)), je Siegel v sedemdesetih, desetletju, nasičenem z replikami njegovih kulturnih produktov iz petdesetih, ustvaril niz filmov, katerih paradigmatična pahljača navdušuje: *The Beguiled*, *Škorpijon ubija*, *Ubijte Charleya Varricka!*, *Zadnji strel* in *Telefon* so nedvomno remek-dela, ki so začrtala os novohollywoodske poetike. Če jim dodamo še *Beg iz Alcatraza*, narcisistični avtopastiš na petdeseta (*Riot in the Cell Block 11*), potem lahko brez bojazni, da bi zanikali prejšnjo trditev, omenimo še paradokсно trivialnost, da je Sieglu kljub superiorni avtorski kondiciji uspelo prav v sedemdesetih v Veliki Britaniji posneti tudi svoj najslabši, lahko bi – čeprav je neokusno – rekli celo najneumnejši film *Črni mlin na veter*. Če pustimo ob strani ta eksemplarični izlet na področje zgodnje edukacije (Siegel se je kljub ameriškemu domicilu in judovski provenienci šolal na jezuitskem kolidžu v Cambridgeu), ki bi lahko glede na lokacijo poleg teološke impostacije vsebovala tudi kake bolj profane ezoterične tehnike, ki jih je bil več nesrečni protagonist (Michael Caine) tega famoznega vohunskega (sic!) trilerja, potem Sieglovi filmi iz sedemdesetih vsak na svoj način fokusirajo najpomembnejše, najradikalnejše in najbolj eruptivne premise hollywoodske komercialne in umetniške supremacije omenjenega desetletja.

Da bi razumeli ta avtorski tornado tedaj že nedvomnega veterana (rodil se je v Chicagu l. 1912) in ga umestili v avtorsko sinhronijo in diahronijo v duhu njegovega strukturalistično-semio-psihoanalitično-marksističnega glorifikatorja Alana Lovella, je treba kot aksiom sprejeti Woodovo tezo, da je Sieglava iz *Charleyja Varricka* vzeta krilatica o "zadnjem med neodvisnimi" (v predprodukciji je figurirala kot naslov filma), *point of view* Sieglove apologije neprilagodljivosti. Pred očmi moramo imeti dejstvo, ki daje tej ugotovitvi posebno sofisticiranost in kaže na delikatnost njene izpostavitve: gre namreč za avtorja tradicionalistične vokacije in značilne konzervativne drže, ki se je v tridesetih formiral skozi obrtniško dejavnost na vseh ravneh produkcijske lestvice, od asistiranja na različnih sektorjih do režiserskega statusa in celovečerne kompetence, najprej preverjene ob



kratkometražnih filmih. Gre tudi za režiserja, ki mu je znotraj najrigidnejših pravil studijskega sistema trideset let uspevalo brez večjih zastojev kontinuirano graditi kariero vse do položaja zadnjega avtorja, čvrsto vezanega na svoj studio. Kot zadnji oporni steber odhajajočega klasičnega Hollywooda je leta 1973 posnel *Charleyja Varricka*, po vsej verjetnosti najsubtilnejši izraz neponarejenega individualizma ali, bolje rečeno, subverzivnega, neprilagodljivega in nepodredljivega personalizma. To je vsekakor očiten paradoks. Preden preidemo k aspektu charley-varrickovske nostalgije, ki naj bi dešifrirala ta einsteinovski kruks, se je treba, ne glede na to, da zastrašujoče asociira na sarkazem Kolakowskega, čigar učinkovito parodiranje strukturalističnih nasprotij destimulira nagnjenost k (kvazi)znanstveni metodologiji, soočiti z definitivno indikativno Lovellovo tabelo Sieglovih antinomij: adventurer / society, crime / law, passion / control, anarchy / organisation, violence / tranquillity.

Čeprav se skuša tudi sam Lovell ograditi od shematsko poenostavljajoče dobesednosti tega iztrošenega opozicijskega obrazca in bolj kot avtorsko poudariti strateško dimenzijo Sieglove režijske prakse, se je vseeno težko upreti projekcijam, ki izhajajo iz teh opozicij. Zdi se, da je Sieglav paradoksoistični koncept filma, strategije in poetike nerazrešljiv brez soočenja z njegovim antinomičnim izhodiščem.

Trije Sieglavi filmi, ki so s pragmatičnega stališča najuspešnejši, so enakomerno in simbolično razporejeni v tri dekade njegovega režiranja. *Invasion of the Body Snatchers* (1956), *Morilci* (1964) in *Škorpijon ubija* (1971), če jih obravnavamo v nizu in nato vsakega zase, v okviru desetletja, ki mu pripadajo ter tako s tematsko-oblikovne kot s strateško-konceptualne plati pričajo o Sieglavi nagnjenosti k dvojni ekspoziciji. Pri Sieglu tudi v najbolj elementarnih aspektih naletimo na ambivalentnost, mitologizacijo, koketiranje s kičem in provociranje mistifikacije, na poigravanje s populističnimi in komercialnimi instrukcijami studija in njegovimi *box-office* zahtevami.

Morilci

Čprav velja po vseh virih v svoji zvrsti (horor/sci-fi) *Invasion* s svojimi mitičnimi stroki za enega največjih (in na TV-mrežah najbolj iskanih), Siegla kot avtorja vzdiguje nad kult in umešča na najbolj populistično raven (Joel Finler ga duhovito uvrsti med predhodnike *newcomers*, kakršna sta reterirajoči katolik Scorsese in samoparodirajoči se evforični Jud Spielberg) šele *Škorpion ubija*, policijski triler, s katerim se začneja Eastwoodova integracija v hollywoodski panteon. *Škorpion ubija*, s katerim Siegel odpira zmagovalni niz sedemdesetih, je na drugi strani (skupaj bosta l. 1979 posnela še *Escape from Alcatraz*), zgolj zadnji med filmi, v katerih je formulirana fascinantna ustvarjalna simbioza dveh agresivnih individualnosti, katerih prežemanje predstavlja eno najbolj nenavadnih in najplodovitejših *buddy-buddy* konfiguracij v zgodovini Hollywooda.

Kljub dejstvu, da je, čeprav nepodpisan, pri scenariju *Škorpiona* sodeloval tudi John Milius, najbolj emblematičen in najkontroverznejši protagonist novohollywoodske transformacije ameriških žanrskih stilemov, je bil omenjeni film, iz katerega se bo porodil eden najvplivnejših serijalov sodobne ameriške kinematografije, v vseh pogledih (če izvzamemo zelo kompleksne in kasneje zelo mistificirane ideološke koordinate) pravo nasprotje prihajajočemu ikonoklastičnemu trendu, ki bo postal znan kot "Novi Hollywood".

Drugače kot promoterski filmi iz začetka sedemdesetih, ki so preizpraševali konvencije tradicionalnega hollywoodskega žanrskega koncepta, v katerih je esejistični, distancirajoči se in komentirajoči diskurz prevladoval nad narativnimi stilemi, in drugače kot filmi mladih avtorjev različnih provenienc (Kaufmana, Richardsa, Perryja, P. Fonde, Hilla, Roy Hilla, Miliusa, de Palme, Scorseseja, Coppole ali Lucasa), je Sieglav *Škorpion ubija* ob hkratnem nasprotovanju oportunističnim in koincidirajočim poetikam preostalih aktivnih veteranov (Aldrich, Peckinpah, Penn, R. Brooks, celo Fuller) na najrobustnejši način, brez vsakršnega odmika (ki bo postal čedalje bolj viden v nadaljevanjih) demonstriral idejo jasne, realistične, psihološko, sociološko in ideološko brezskrupulozne zgodbe, ki provocira in terja nedvoumno opredelitev. V trenutku, ko je ameriška kinematografija ob določenih snobovskih krčih in skrivajoč se za generacijskim razkolom, ki je vključeval prepotentnost psihedelične transcendence, poskušala revalorizirati stilizacijski potencial *noir*

Inšpektor Madigan



poetike, preiti od primitivnega k sofisticiranemu diskurzu in tako ironizirati matrico realističnega *mimesis*, je Siegel posnel film, ki ne ponuja nič drugega kot brutalno realistično vivisekcijo ameriškega kriminogenega vsakdana. Da bi bilo vse skupaj še bolj drastično, je njegov gladko obriti, a skuštrani junak v svojem oguljenem tvidastem površniku, s smešnim puloverjem in komično zlikanimi hlačami zoperstavljen antagonistu, ki pripada modni subkulturni sceni in tako vnaprej obsojen na diskvalifikacijo. Je policaj *par excellence*, tipična *straight* gnida, nekdo, ki je za vsakega intelektualca ali mulca, ki je kdajkoli okusil drogo, vreden le največjega prezira. Vsakdo, ki je kdajkoli slišal za Adorna ali Crowleya, Marxa ali Sartra, Junga ali Lacana, Warhola ali Lennona, Ginsberga ali Burroughsa, vsakdo, ki je kdajkoli slišal za kogarkoli, mora inšpektorja Callahana doživljati kot negacijo lastne biti.

Vendar pa bo prav takšen Harry Callahan (o.k., igra ga Clint Eastwood), postal najdominantnejša *entertainment* ikona sedemdesetih ... Callahanovo poslanstvo in ideologija bosta postala lakmus prepoznavanja ne le etičnih premis, temveč tudi – več kot paradoksi – doktrinarnih modalitet aktualne senzibilnosti.

Opozoriti je treba tudi na dejstvo, da so se Sieglavi najuspešnejši filmi šestdesetih, *Morilci*, *Inšpektor Madigan* (posnet nepozabnega l. 1968 po scenariju komunističnega povratnika Abrahama Polonskega, ki bo tri leta kasneje v Titovi Hrvaški zrežiral *Romance of a Horse Thief*) in *Šerif v new Yorku* (z očitnimi referencami na še enega komunista, Dmytryka in njegov kulturni film *Walk on the Wild Side* (1962)), četudi filmi starejšega avtorja, vseeno že kar malo degutantno nagibali k prilagajanju stilemom rokenrol oz. *helter-skelter* generacije. Kljub uspešnosti Coogana, legendarnega *Šerifa v New Yorku*, v katerem špageti-povratnik neusmiljeno eksploatira virtuozno Harveyjevo kreacijo iz omenjene Dmytrykove parabolične (v izvirnem, krščanskem pomenu), melodrame, bosta Siegel in Eastwood v *Škorpion ubija* s pomočjo psevdokonzervativnega pozerja Johna Miliusa, povsem v nasprotju z marketinškimi manirami industrije slepil, projektirala film in lik, ki se ne zoperstavljata le modnim klišejem epohe, ampak sta po svojem imidžu, temperamentu in obnašanju v neposrednem nasprotju tudi z že kulturnim Cooganom. Že sama ekspresivnost priimka Callahan je videti kot intrigantna opozicija omenjenemu predhodniku: Callahan proti Cooganu. Omeniti je treba, da je omenjena dvojica, zanesena s svojo lastno posebnostjo, vmes posnela še dva, do roba žanrske asimilacije prignana in povsem apartna filma: popolni post-špageti *camp Muli za sestro Saro* (gre za zgodbo Budda Boetticherja) in morda najperverznejši in najbolj erotičen mizogini vestern, kdajkoli prenesen na filmski trak, *The Beguiled*. Ob upoštevanju dejstva, da je Siegel leta 1973 zrežiral svojo najduhovitejšo mojstrovino, *Ubijte Charleya Varricka!*, morda zadnji veliki film klasičnega rokopa, postane več kot očitno, da so sedemdeseta v Sieglavo psiho, občutenje sveta in razumevanje filma vnesla nekakšen prelom. Čeprav ni sporno, da so tudi nekateri Sieglavi zgodnejši filmi, predvsem tisti prezrti, *Veliki rop*, *Crime in the Streets* ali *Line Up* ob okultno indikativnem sci-fi horrorju *Invasion of the Body Snatchers* odločilno vplivali na razvoj novohollywoodske in s tem tudi noveevropske filmske stilstike, se zdi, da je temu magu filmske umetnosti, ki je svojo rabinsko provenienco podredil lastnemu iskanju Kristusa, šele v sedemdesetih uspelo celoto lastne kulture, izkustva, inventivnosti in intuicije izostriti skozi prizmo, ki bo oddajala kinestezijo, ki se ji

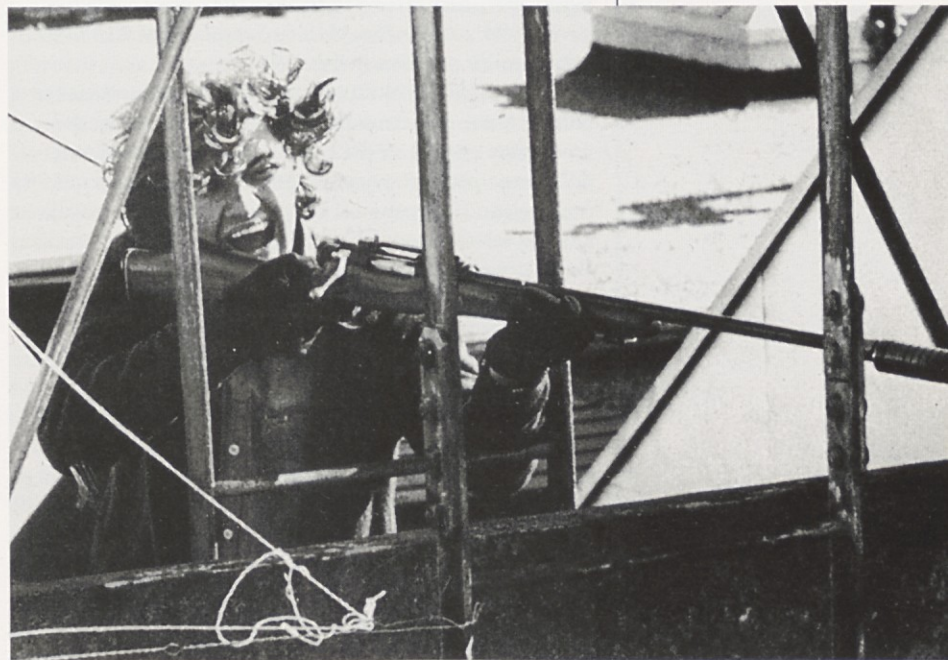
ni mogoče upreti. V tej paradoksnih situaciji ne gre pozabiti, da je Siegel v sedemdesetih posnel tudi svoj že omenjeni najkonfuznejši film *Črni mlin na veter*. Vendar pa je med *Inšpektorjem Madiganom* (1968), v katerem je bil instrumentaliziran s komunističnim "sizeom", in *Črnim mlinom* (1974), v katerem se je podrejal obskurnim zahtevam angleške "intelligence", posnel pet remek del, katerih monumentalnost spominja na opuse najbolj superiornih klasikov, Forda, Hawksa in Hitchcocka, brez katerih tudi Sieglvega genija ne bi bilo. Če je *Charley Varrick* kljub globinski hitchcockovskosti očitno hawksovski, drugi trije (*Šerif, Dve muli* in *The Beguiled*) pa prepletajo fordovsko in hawksovsko vokacijo s premetenim priklicevanjem Leoneja, je *Škorpijon ubija* nekaj takšnega kot Hitchcock brez anglosaksonskega oblata.

Čeprav je v tej trditvi nekaj degeneričnega, je *Škorpijon ubija* alias *Dirty Harry* pravzaprav podcenjevan film. Če kaj takšnega trdimo za film, ki je doživel niz nadaljevanj, postal eden največjih filmofanskih in filmofilskih kulturnih in populističnih fenomenov ter lansiral Eastwooda v enega izmed vodilnih avtorjev sodobnega ameriškega filma, že na samem začetku pa je izzval najostrejše ideološke razprave, potem moramo to podrobneje razložiti. Gre za film, ki zaokrožuje režijsko-igralsko sodelovanje Siegla in Eastwooda ter njune producerske hiše Malpaso, ki je štartala s filmom *Muli za sestro Saro* (1969). Pozneje je bil Malpaso namenjen predvsem afirmaciji Clintovih sprva režijskih in kasneje vse bolj grobih in pretencioznih (beri kičastih) avtorskih ambicij. Čeprav se je v Malpasu prostor našel tako za veterane-sopotnike, na primer Teda Posta (njegov *Hang 'Em High* iz 1968 je prvenec hiše), kot tudi za prihajajoče neokonzervativne revizioniste, na primer Michaela Cimina, je družba negovala predvsem Eastwoodov avtorski razvoj. Siegel je bil v določeni meri njegov mentor, to mentorstvo pa v skladu z njegovo prefinjeno (*cut and action*) avtorsko skropuloznostjo ni presevalo okvirov nadzora nad šolskimi parametri režijske obrti (kontinuiteta dogajanja, prostora in časa). Očitno je, da ima Sieglova režijska (in seveda tudi avtorska) strategija, oprta na žanrske kontinuitete (predvsem trilerje in vesterne z občasnimi izleti v horror, komedijo in/ali melodramo), neko občudovanja vredno kontinuiteto, ki je v popolnem nasprotju s stereotipnim kritičnim obupavanjem nad njegovo dozdevno nekonsistentnostjo.

Trije za desetletje nastanka paradigmatični filmi, *Invasion*, *Morilci* in *Škorpijon*, s svojimi alegoričnimi potenciali in s svojim popolnim ustrežanjem Sieglvega pristopu do filma, tvorijo koordinate njegovega dialektičnega, organskega razvoja. *Škorpijon ubija* – čeprav odpira Sieglova sedemdeseta – na primer v celoti izhaja iz njegovih šestdesetih, ki so, navkljub avtorjevi dokončni reafirmaciji skozi evropsko (franko-anglo-saksonsko) prizmo, pravzaprav določena antiteza sieglvskemu konceptu filma iz petdesetih. Dve od Lovellovih nasprotij (*passion / control in anarchy / organisation*) sta nam v pomoč pri razumevanju avtorske konsekvencnosti v tem dialektičnem spopadu. Siegel skuša kot brezskrupulozni privrženec žanra svoj režijski postopek podrediti tako okoliščinam produkcije kot senzibilnosti epohe, pri čemer enakopravno upošteva uradne ideološke obrazce (organizacija in kontrola) na eni ter subkulturne trende (strast in anarhizem) na drugi strani. *Veliki rop*, *Riot in Cell Block 11*, *Invasion* ali *Line Up* so vsi po vrsti nizkopračunski črno-beli filmi z omejeno in konceptualizirano naracijo, dramaturško impulzivnostjo in klavstrofobično tenzijo. Njihova stilska doslednost je

še bolj ekspresivno provokativna, ko gre za film pregona, kakršen je *Veliki rop*, v katerem niti eksterierji niti gibanje ne zadovoljijo potrebe po preboju meja zaprtega sveta. V ideologizirani eri, ko antikomunistična histerija določa samo bistvo Hollywooda, Siegel kot generični konzervativec organizacijo in (samo)kontrola predpostavi subverzivnim antipodom. Gre za oblikovne preference, prek katerih poteka emocionalni, subtekstualni *attack*. Na območju tematike, ob kateri se navadno izčrpajo levi intelektualni modeli, Siegel pušča odprta vrata anarhični koketeriji. Filma *Riot in Cell Block 11* s paleto zaporniških, izkrivljenih značajev, še posebej pa *Crime in the Streets*, Sieglv verjetno najbolj podcenjen in hkrati najvplivnejši film (dovolj je, če omenimo Kaufmanove *Wanderers* (1979) in Hillove *Bojevnike podzemlja* (The Warriors, 1979)), v katerem je najmračneje, z najglobjo, najbolj premišljeno in najzrelejšo vokacijo eksponiran ameriški delikventski milje, pokažeta Sieglv drugi obraz, pri katerem prihaja na dan grenka melanholija pionirskega, predlincolnovskega tradicionalizma, poetika neke Amerike, ki uhaja kriterijem boržuazije, Amerike, ki jo je Siegel prejel s posredovanjem Wellmanovega ikonoklazma, ki mu je bil bolj vdan kot čemurkoli drugemu – Hitchcockovemu suspenzu in perfekcionizmu ali Curtizovemu pragmatizmu in prilagodljivosti. Šestdeseta, impregnirana z rokenrol evforijo in agresivno ikonografijo pohladnovojnega baročnega kolorita, postavlja Siegla v novo luč. *Flaming Star*, eden najimpresivnejših in morda skupaj s Fordovimi *Iskalci* (The Searchers, 1956) najbolj emocionalnih povojnih vesternov, ohranja tematski naboj hladne vojne, vendar pa senzacionalni De Luxe color izkušenega Charlesa Clarka (priljubljenega snemalca klasika Henryja Kinga) z zaključnim prizorom "jahajoče smrti", odhoda v večna lovišča Indijanca in belca Pacera Burtona, ki ga igra Elvis Presley, predstavlja enega najbolj sublimnih trenutkov v zgodovini velikega platna. Antipodni pragmatizem hollywoodskega lisjaka Michaela Curtiza se tu v enem najbolj wellmanovskih Sieglvovih filmov kaže že na ravni igralske zasedbe. Desetletje rokenrola Siegel otvarja s protagonistom, čigar reputacijo bodo v zgodovini *show businessa* ogrozili le Beatli. Za Paramount posneti *Hell Is for Heroes* s Steveom McQueenom, tipično komercialno ikono šestdesetih, pomeni nadaljevanje prehoda k agresivnejšemu postopku, ki bo kulminiral v morda najbolj precenjenem, a tudi najznačilnejšem filmu Sieglve

Škorpijon ubija





baročne faze. *Morilci* so film, ki je za histerične novovalovske težnje po rehabilitaciji in/ali revalorizaciji Sieglvega opusa provokativen. Med tem ko kritiki kar tekmujejo, kdo bo izpostavil več Sieglvih *cut-action* avtorskih izdelkov iz petdesetih, so *Morilci* proglašeni za ultimativni film šestdesetih. Čeprav ne sodi med njegove boljše ali vsaj bolj rafinirane filme, pa ta eksplozivni rimejk Siodmakove ekranizacije Hemingwayeve sartrovsko raztegnjene pripovedi prav s svojimi pomanjkljivostmi fokusira Sieglve žanrske vrline pri uporabi curtizovske avtorske taktike. Skozi vzvratno projekcijo na petdeseta v obdobju kozmopolitske ekspanzije, ko alternativni modeli prevladajo nad političnimi koncepti in ko se zazdi, da je subkulturalna *around rock* ideologija postavljena nad konspirologijo državnih diplomacij, se Siegel, zavedajoč se receptivnih parametrov psihedelične omame in njenih hiper-kičastih implikacij v oblikovnem smislu, odloči za odprto agresiven stilizacijski postopek.

Škorpion ubija

Drugače kot njegovi črno-beli nizkopračunski izdelki iz petdesetih, katerih dolžina se je le redko približala 90 minutam, vsi filmi iz šestdesetih, z izjemo 89-minutnega *Hell Is for Heroes* presežejo to mejo: *Flaming Star* – 101', *Morilci* – 95', *The Hunged Man* – 96', *Tujec na begu* – 97', *Inšpektor Madigan* – 101', *Šerif v New Yorku* – 94', in končno *Muli za Saro* s celimi 113 minutami (v prvi verziji celo 116).

Dolžina, barve, široki formati, prehod od cinemascopa k panavisionu, narativna raztelesenost (*flashback* in dve navzkrižni zgodbi so dramaturška osnova *Morilcev*), določena upočasnitev ritma, predvsem tempa, ki meri na poudarjeno ekspresivnost eksplicitnih prizorov nasilja in kasneje seksa ter nagnjenost k satirični ali celo parodični eksploataciji *trash* in *camp* potencialov urbane popačenosti, kažejo na Sieglvo pripravljenost, da klasični žanrski paradigmi vsili aktualne, modne projekcije in aplikacije. Implicitna, zadušena hladnovojna implozivna faktura se transponira v eksplicitno, hipertrofirano ikonografsko eksplozijo. Kar se je začelo s filmom *The Flaming Star* in dobilo poudarek v *Morilcih*, je do kraja prignano v še enem komercialnem triumfu, *Šerifu v New Yorku*, ki bo svojo nadaljnjo eksploatacijo doživel v formi legendarne televizijske nanizanke. Ta film, v vseh pogledih podoben *Morilcem*, varira motive in razmerja iz Sieglvega predhodnega policijskega trilerja *Inšpektor Madigan*. Čeprav ima *Šerif* vse osnovne pomankljivosti *Morilcev*

in *Madigana*, statičnost, retoričnost, mestoma vulgarnost, konsekvntno eksplicitnost, tematsko in oblikovno pretencioznost, mu po zaslugi središčne, zastrašujoče nemoderne in neaktualne, vrednotam 1968 zoperstavljen vizure, ki favorizira ruralno kot idilično v nasprotju z urbanim kot popačenim in sprevrča tematske in oblikovne postulate z ironiziranjem protagonista, vseeno uspe doseči neko transcendirajočo razsežnost, v kateri dobijo bizarni aspekti ambivalentno funkcijo. Kakršni koli kritični postulati sprejemnika se s tem izobličijo v nekakšen partizanski dogmatizem (beri: idiotizem). V razmerju do Sieglvega opusa, njegove režijske in avtorske strategije se zaradi njegovega poigravanja z antinomijami sleherna kategoričnost sfiži v poenostavljanje brez vsakršne armature. To je še posebej vidno v striktno profesionalni vizuri. Čeprav gre za avtorja nekaterih najbolj subverzivnih filmov v zgodovini Hollywooda, od *Crime on the Streets* prek *Flaming Star* in *Morilcev* do *The Beguiled*, *Charleya Varricka* ali *Telefona*, je bil Siegel od leta 1964 (*Morilci*) praktično do konca kariere pogodbeno vezan na Universal. To ga ni motilo, da ne bi po uspehu *Šerifa v New Yorku* skupaj s svojim varovancem Eastwoodom ustanovil lastno družbo (Malpaso), s katero je uspešno izigral pogodbenega *majorja*. Da bi vse skupaj potekalo v duhu Sieglvega strateškega mojstrstva, je *Škorpiona* posnel skupaj z Robertom Dalejem in Warnerjem, ki sta tako z dodatkom Malpasove magije prigalopirala v sam producentski panteon sodobnega Hollywooda.

Dva filma iz l. 1969 (*Šerif* in *Dve muli*) in dva iz 1971 (*The Beguiled* in *Škorpion*) tvorijo skupaj z *Begom iz Alcatraza* celoten eksotični seštevek dosežkov režijsko-igralskega tandema Siegel-Eastwood. Za nadaljnje preučevanje njunega kreativnega odnosa, začeni z njunim tretjim skupnim projektom iz 1971, *Groza v noči* (*Play Misty for Me*), kjer sta ob Sieglvi odprti menturi zamenjala vlogi, bi se bilo treba posvetiti Eastwoodu kot multipleksnemu avtorju. Tu velja omeniti, da štirje, skorajda v trenutku nastali filmi bolj ali manj demonstrirajo žanrsko mimikrijo. Dva veliko bolj ustrezata vesternu od ostalih dveh. *Šerif* je s svojim že mitskim kostumom (v katerem je bolj podoben kavboju kot policaju) in s svojo karakterno impostacijo, etičnim kodeksom in načinom reševanja profesionalnih in etičnih dilem tako kot umazani Harry znatno bližji klasičnemu *vesternerju* kot urbanemu *officerju*, mestnemu policijskemu uslužbencu. Na drugi strani je post-špageti leonejevski pastiš *Muli za sestro Saro* dosti bližje romantični komediji, parodiji na *nobody image* protagonista, kot pretenziji po žanrski razdelavi boetticherjevske trans-amerikane. *The Beguiled*, po svojem kontekstu secesionistični vestern, pa je pravzaprav najbolje narejena mizogina melodrama v zgodovini evroameriške civilizacije. Oba dozdevna vesterna že na samem začetku presežeta hawksovski sen in v središče moškega žanra postavita odnose med spoloma. Če v *Mulah* Boetticherjev zaplet, ki je, če me spomin na špico ne vara, šel tudi skozi roke Burta Kennedyja (v literaturi je naveden samo Maltz), služi zgolj kot dobesedni *macguffin* za dekadentno poigravanje z erotičnim potencialom ženske bivalentnosti (prostitutka in svetnica) ob blagem parodiranju psevdo-mitološke špageti retorike, je *The Beguiled*, zgodba o severnjaškem ranjencu, ki se znajde med "južnjakinjami", nedvomno Sieglvo najintimnejši avtorski projekt. Dosti bolj neposredno in surovo od Hitchcocka in Hawksa, hkrati pa tudi ostreje od *noir* avtorjev judovske provenience, Langa, Ulmerja, Siodmaka, Wilderja ali Premingerja, Siegel s svojim

celotnim opusom vztraja pri lascivni, obsceni ženski seksualnosti. Vendar pa drugače od judovskih avtorjev (v določeni meri pa tudi Hitchcocka), ki vztrajajo na "lilitiskih" aspektih vaginalne strategije, Siegel lastno "mizoginijo", v duhu zanj značilne antinomičnosti (s tem se približuje Hawksu), vpeljuje na neko socializirano področje, ki pravzaprav predstavlja le sesutje adolescentnih mladostnih zablod pri moškem. Siegel se od Hawksa, ki ga impresionira ženski ego, razlikuje po tem, da favorizira ženske genitalije. Impresionira ga ženska "animalnost", njegova graja je naperjena proti moški hipokriziji, samo tu in nikjer drugje skuša poučevati, kot bi želel gledalcu kot *pal* sporočiti, da je seks ključ do vsake ženske operacije. Reči hoče, da je to nekaj naravnega. Eastwoodu, jenkiju v južnjaški dekliski šoli, obkroženemu z deseterico žensk različnih starosti, stasa in statusa, intelektualnih in seksualnih predispozicij, pa je kljub konkretnosti njegovega črnoumornega položaja težko ugotoviti, ali je nasprotovanje naravi dekadenca ali hipokrizija. Vendar pa nas, kot ponavadi, Siegel po ovinku, po ozki stezi na robu ambivalenc, sooča z brutalnimi dejstvi. Če se moški od ženske razlikuje po tem, da je civiliziran, potem je ta civilizacija ukrojena po njegovi, moški (feministke bi rekly – falični) meri, kar daje ženskam pravico, da ji napovedo vojno. Te vojne napovedi so se od 1968 dalje razlegale skozi vsa naslednja desetletja.

Umazani Harry je sam. Za razliko od Johna McBurneya, tragičnega junaka bizarnega secesionističnega vesterna *The Beguiled*, ki je, obkrožen z ženskami, degradiran do trupla, do "stroka", kakršni nastopajo v *Invasion of the Body Snatchers*, ima inšpektor Callahan na ženo le (tragične) spomine – njegov problem je človek, ki ženske ubija. Slednjega igra Andy Robinson. Robinson je sodoben, Eastwood je demodiran, Robinson je hipi, Eastwood *straight*, Robinson je nevrotik, Eastwood je *cool*, Robinson morilec, Eastwood *police-officer*, Robinson manijak, Eastwood ... Tu se pri poenostavitvah začno problemi. Razpirajo se v globino segajoča polja zapletene sieglove igre, v katere mrežo so se ujeli mnogi: od sovjetskih politbirojevskih kritikov Amerike, prek nordijskih levičarjev in ameriških feministk do Sarrisove priljubljene antagonistke Pauline Kael. Če v *Šerifu v New Yorku* folkloristični kostum dekodira stopnjo samoironije, je pri Harryju videti, kot da Callahanov šaljivo sestavljeni kostum histeričnih levičarjev ne zbode v oči. S tem ko nasprotje med Robinsonom in Eastwoodom doživljajo kot ideološko in aksiološko, so kritiki, ki so njegovemu diskurzu imputirali fašistoidnost, pravzaprav spregledali raven Sieglove anarhoidne subverzivnosti. Če bi se prek *Šerifa* in *Madigana* povrnili v petdeseta, k Sieglomim, če uporabimo priljubljeno sintagmo Stevensa Earleya, malim mojstrovinam, kot sta *Veliki rop* in *Line Up*, v katerih Siegel s hitchcockovsko skepticistično intonacijo problematizira validnost državnih ustanov, bi se lahko soočili z relativistično mehaniko avtorjevega diskurza, ki, razpet med antipodne točke, zahteva neko mobilno, motorično, muvično (od *movie*) gledišče, ki ne dovoljuje niti trenutka perceptivne dekoncentracije. To gledišče je točka, v kateri se inercija intelektualca prelamlja na žanrskem einsteinovskem kruksu, v vozlišču, skozi katerega vodijo številne niti sofisticiranega žanrskega labirinta, nevidnega zunaj kvadratnega filmskega polja, ki se zarisuje okrog sečišča avtorske vertikale in žanrske horizontale.

Če za Sieglove eksplicitne trilerje iz šestdesetih velja, da so izšli iz komornih, nizkopračunskih trilerjev petdesetih, katerih najgloblja avtorska ekspanzija je



horor/sci-fi *Invasion of the Body Snatchers*, potem tudi o njegovi transpoziciji *noir*-pesimizma v sedemdesetih ni mogoče govoriti zunaj postulatov hladne vojne. Da bi razumeli ambivalentnost Sieglovega Callahana, katerega vsaj dve *sequel*-repliki (*Magnum Force* (1973) Teda Posta in samoparodični *Sudden Impact* (1983)) sta bili na ravni izvirnika, se ni treba vračati daleč. Callahan ostaja sam, ko dirka po ulicah San Franciscas, sam proti korumpiranemu sistemu, izgubljajoč etično in profesionalno orientacijo, brez kakršnegakoli oporišča. Dve leti kasneje podobno stopi na sceno Charley Varrick (Walter Matthau). Drugače kot Callahan je človek brez iluzij, s sarkastično amoralnostjo išče ravnotežje med dvema konkurenčnima organizacijama, FBI in mafijo. Zadnji med neodvisnimi (*Last of the Independents*) je mala združba, ki jo tvorita Matthau (tj. Siegel) in Andy Robinson (Eastwood (sic!)): Malpaso med kladivom in nakovalom. Podobno kot Peckinpah v filmu *Elita ubijalcev* (*The Killer Elite*, 1975) Siegel v *Varricku*, prikrivajoč pesimizem z nadrealističnim *happy endom*, napoveduje konec ameriške igre. Ta je bila promovirana v filmu *Invasion of the Body Snatchers* in je imela po vsej verjetnosti, skupaj s *Škorpion ubija*, največji vpliv pri nadaljnjem razvoju ameriške filmske dramaturgije. Le stežka bi našli kakega drugega avtorja s tako neposrednim vplivom vsega dveh filmov, katerih replike so našle odmev v filmih, na televiziji in celo v ironični in glorificirajoči literaturi. Niz *vigilante* filmov na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta, ki jih je izzval Callahan, če ob tem ne pozabimo na nadaljevanja ali rimejk variante *Invazije* (Kaufman leta 1978; Ferrara leta 1993), pa vse do fabuloznih *Dosjejev X*, so le povsem konkretni členi v verigi vplivov na avtorje prihajajočih generacij, od Eastwooda in Miliusa (opozoriti velja na odnos med *Baby Face Nelsonom* (1957), senzacionalno identifikacijsko kreacijo Mickeyja Rooneya, in Milliusovim *Dillingerjem* (1973), ki ima pri Sieglu za malenkost neznatnejšo vlogo kot *Baby Face* pri Miliusu), do Kaufmana, Hilla, Demma in Ferrare.

Kljub Sieglomemu pesimizmu v *Varricku* je še vedno mogoče verjeti v nesporno in nedvoumno seksualnost "starih kur", kakršna je Felicie Farr, seksualnost, ki priklicuje čas klasičnih vrednot, einshowerjevsko samozadovoljno, zaprto, antikomunistično Ameriko. *Invasion of the Body Snatchers*, remek delo te epohe, pa govori o stročnih dvojnikih, ki nas iztrebljajo. Je eden najpervverznejših ideoloških udarov na ksenofobično

Šerif v New Yorku



Babyface Nelson

paranoidno projekcijo zaprte družbe (primerjati ga velja z Miliusovo *Rdečo zoro* (Red Dawn, 1984)). Dva pozna Sieglava filma, morbidni, karcinogeni vestern *Zadnji strel* in vohunski transideološki triler *Telefon* opozarjata na previdnost pri dešifriranju Sieglavih irealnih alegorij.

Zadnji strel z umirajočim Johnom Waynom, ki ga obdaja nekrofilna scena: John Carradine, James Stewart, Richard Boone in stara komunistična aktivistka Lauren Bacall, upočasnjeno, kot na "acidu", odhajajo za vedno. Fascinantna špica, v kateri se odvrtijo Waynovi liki iz številnih vesternov, od Hawksa do Walsha, in kakor da jih, kot bi se vzdal v njegov arhetipski lik, odnaša s seboj v grob. Kot da bi Siegel ob koncu zadnje akcije zadnjih neodvisnih napovedal smrt filma. Vendar pa je kot proti sredstvo temu, deloma morbidnemu in kakor da nekrofilno erotiziranemu pesimizmu, ki ponuja sliko, komplementarno cenzuriranemu pozivu ob koncu svoje verzije filma *Invasion of the Body Snatchers* (Sieglav *cameo* je tu podoben mnogim njegovim lastnim in Eastwoodovim filmom, ki si Hitcha jemljejo za vzor), sledil *Telefon*, film, narejen po Wagnerjevem *detant* romanu, z Bronsonom kot ruskim agentom, Lee Remick kot zahodnim, in z maestralnim Pleasenceom kot krtom. Rastoč iz hladnovojnih korenin iz obdobja filma *Invasion*, se *Telefon* začne tam, kjer se *Varrick* zaključuje: prostor išče v neodvisnem individualizmu, po transideološkem ključu, katerega temelj in kompleksnost nista nič drugega kot tisto, kar Sieglu predstavlja edino vrednoto: naravna ženska seksualnost. Lee Remick, skratka. Glede na žanr je Lee Remick več od filma samega, podobno kot Felicia Farr (Shirley McLaine v *Mulah*), Jane Greer (*Veliki rop*), Geraldine Page in druge (*The Beguiled*), Viveca Lindfors (*Night Unto Night*), Melodie Johnson (*Šerif v New Yorku*), Dolphine Seyrig (*Črni mlin na veter*) in še mnoge druge, katerih seksapil je lahko fokusiran v arhetipskih zenicah Lee Remick. Spomnijo nas na film

Blakea Edwardsa *Operation Petticoat* (1962), film, ki je neposredno vplival na režijski postopek v *Škorpionu* (prevzeta je npr. scena teroriziranja morilca na stadionu). Ključno je, da njena vzburljiva privlačnost s pornografskim nabojem Sieglav seksistični pesimizem privede do skrajnih konsekvenc.

Gre skratka za režiserja, ki je skušal svojo judovsko, rabinsko provenienco transponirati v katolicizem, za režiserja, nagnjenega k združevanju nezdružljivega, za moža, ki je zmontiral nekatere najpomembnejše Walsheve in Curtizove filme in kot *second unit* delal za Walsha, Hawksa, Peckinpaha, Miliusa in Cimina, Sama Wooda ali Roberta Rossena. Gre za moža, ki je v kinematografijo uvedel Peckinpaha, Miliusa in Cimina, ter skušal v svojem opusu na Hitchcockovski podlagi stopiti Wellmana in Curtiza, za režiserja, ki je na začetku kariere prejel oskarje za filme, ki prevprašujejo krščanstvo in nacizem. Od njega ni bilo mogoče pričakovati česa drugega od roba skrajnega deziluzionizma, ki prek katalize tanatosa dosega čisti eros: ženski seksapil, ali, bolje rečeno, ženske genitalije. • Prevedel Saš Jovanovski

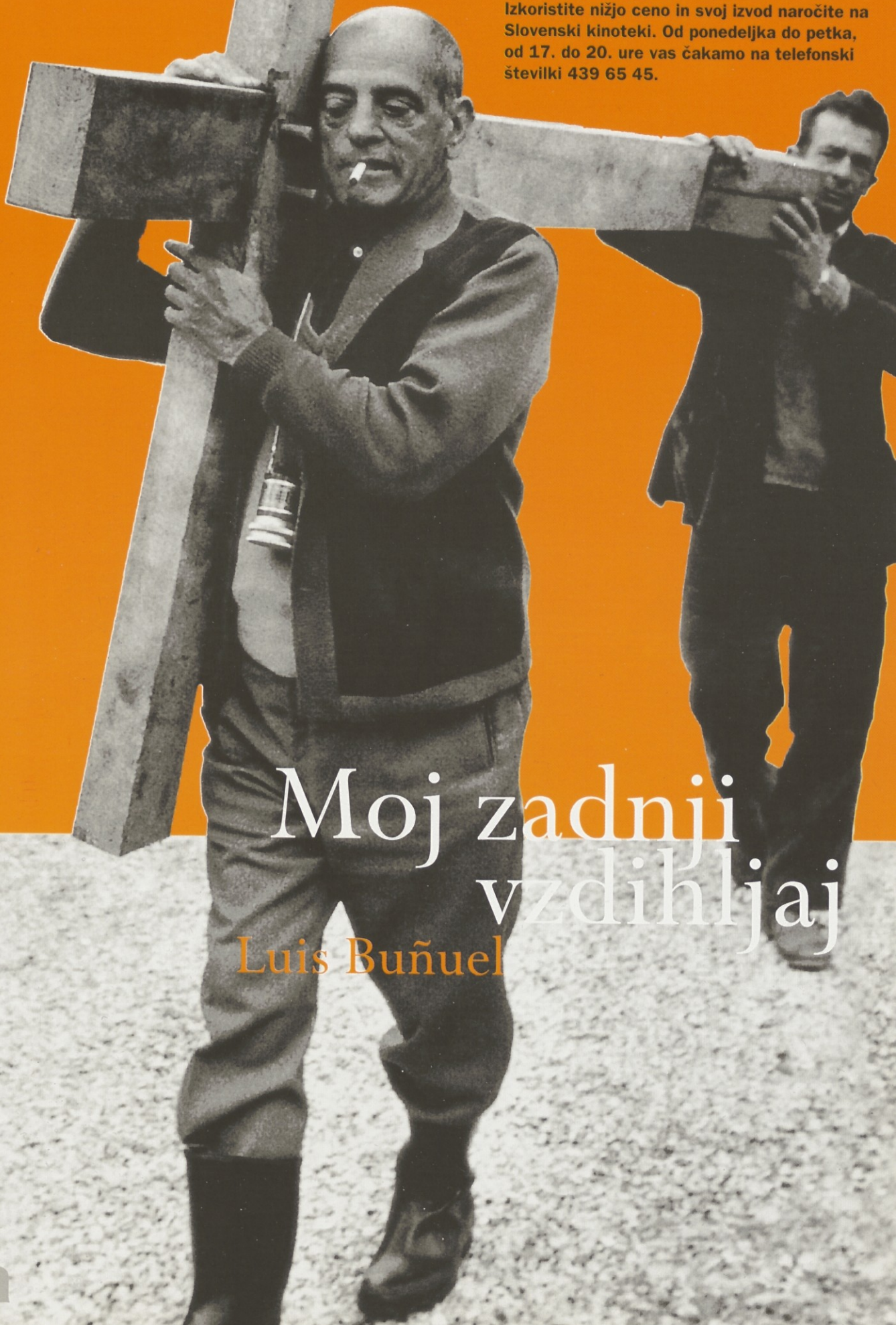
Bio-filmografija

Rojen 26. oktobra 1912 (Chicago, Illinois)
Umrl 20. aprila 1991 (Nipoma, Kalifornija)

- 1945 *Star in the Night* (dokumentarni)
- 1945 *Hitler Lives* (dokumentarni)
- 1946 *The Verdict*
- 1949 *Night Unto Night*
- 1949 *Veliki rop* (The Big Steal)
- 1952 *No Time for Flowers*
- 1952 *Dvoboj pri srebrnem potoku* (The Duel at Silver Creek/Claim Jumpers)
- 1952 *The Doctor* (TV serija)
- 1953 *Count the Hours* (a.k.a. Every Minute Counts)
- 1953 *China Venture*
- 1954 *Riot in Cell Block 11*
- 1954 *Private Hell 36*
- 1955 *An Annapolis Story* (a.k.a. The Blue and the Gold)
- 1956 *Invasion of the Body Snatchers*
- 1956 *Crime in the Streets*
- 1957 *Baby Face Nelson*
- 1958 *Spanish Affair* (a.k.a. Aventura para dos)
- 1958 *The Lineup*
- 1958 *The Gun Runners*
- 1959 *Zona somraka* (The Twilight Zone) (TV serija)
- 1959 *Edge of Eternity*
- 1959 *Hound-Dog Man*
- 1960 *Flaming Star*
- 1962 *Hell Is for Heroes*
- 1964 *The Hanged Man* (TV)
- 1964 *Morilci* (The Killers)
- 1965 *The Legend of Jesse James* (TV serija)
- 1967 *Tujec na begu* (Stranger on the Run/Lonesome Gun) (TV)
- 1968 *Inspektor Madigan* (Madigan)
- 1968 *Šerif v New Yorku* (Coogan's Bluff)
- 1969 *Death of a Gunfighter*
- 1969 *Muli za sestro Saro / Sierra Torride* (Two Mules for Sister Sara)
- 1971 *The Beguiled*
- 1971 *Škorpion ubija* (Dirty Harry)
- 1973 *Ubijte Charleya Varricka!* (Charley Varrick)
- 1974 *Črni mlin na veter* (The Black Windmill)
- 1976 *Zadnji strel* (The Shootist)
- 1977 *Telefon* (Telefon)
- 1979 *Beg iz Alcatraza* (Escape from Alcatraz)
- 1980 *Diamanti* (Rough Cut)
- 1982 *Jinxed!*

filmska branja slovenske kinoteke

Izšla je nova knjiga iz zbirke Kinotečni zvezki. Izkoristite nižjo ceno in svoj izvod naročite na Slovenski kinoteki. Od ponedeljka do petka, od 17. do 20. ure vas čakamo na telefonski številki 439 65 45.



Moj zadnji
vzdihljaj

Luis Buñuel



jeanne balibar v filmu kdo bi vedel?