



revija za film in televizijo

ekran

vol. 23
letnik XXXV
5, 6 1998
600 SIT

festivali

cannes

diagonale - festival avstrijskega filma

zagreb - festival animiranega filma

intervju

atom egoyan

kako razumeti film

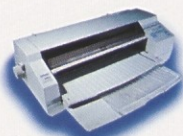
atalanta



Pa eno polko za slovo!

Tudi zadnji krog velikega Epsonovega natečaja za najboljšo avtorsko fotografijo se je iztek. Strokovna žirija je prvo nagrado v vrednosti 100.000 tolarjev podelila Saši Prelesnik iz Ljubljane, ki je fotografijo natisnila na tiskalniku EPSON Stylus Color 3000. V najožji izbor sta se uvrstila še dva Škofjeločana: Peter Pokorn mlajši in Jure Nastran. Oba bosta prejela priložnostni nagradi. Čestitamo!

Vsem sodelujočim se ob izteku več kot polletne zabave za izjemen odziv zahvaljujemo, vsem nagrajencem čestitamo, vsem skupaj pa želimo še veliko podobnih uspehov ob uporabi tiskalnikov EPSON. Vse podrobnosti najdete na www.repro.si.



EPSON Stylus 1520



EPSON Stylus 300



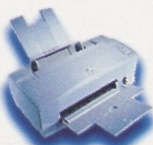
EPSON Stylus 400



EPSON Stylus 600



EPSON Stylus Photo



EPSON Stylus 800

SLEDI PRIHODNOSTI

EPSON[®]

uvodnik	3
festival: cannes	4
festival: zagreb	18
festival: diagonale	20
avtor	22
pomlad	24
poletje	28
intervju	30
kritika	34
kritika: maj, junij, julij	
kako razumeti film	52
pozabljeni in prezrti	56

simon popek 30 let quinzaina – in kaj?
živa emeršič - mali
simon popek
igor prassel, urška kos 13. svetovni festival animiranega filma
melita zajc festival avstrijskega filma
melita zajc tehnike nasilja: mihael haneke
vlado škafer sedem stopnic do neba
max modix godzilla
miroljub vuković atom egoyan
andrej šprah sladki poslej
simon popek vrt dobrega in zla
mateja valentinčič jackie brown
nil baskar, igor kernel, max modic, nejc pohar, simon popek, gorazd trušnovec
matjaž klopčič atalanta
aleš blatnik klici iz džungle

Popravek:

V prejšnji številki je prišlo v 'Slovarju cineastov: Bario Bava' avtorja Igorja Kernela do neljube zamenjave dveh fotografij in podpisov k njima. Namesto prizora iz filma *Toby Damnit* je na sliki (str. 65, desno zgoraj) prizor iz filma *The Crimson Kult* (1970, Wernon Sewell); namesto prizora iz filma *Operazione paura* je na sliki (str. 66, desno zgoraj) prizor iz filma *Močnejše kot moški* (*Deadlier Than the Male*, 1967, Ralph Thomas).

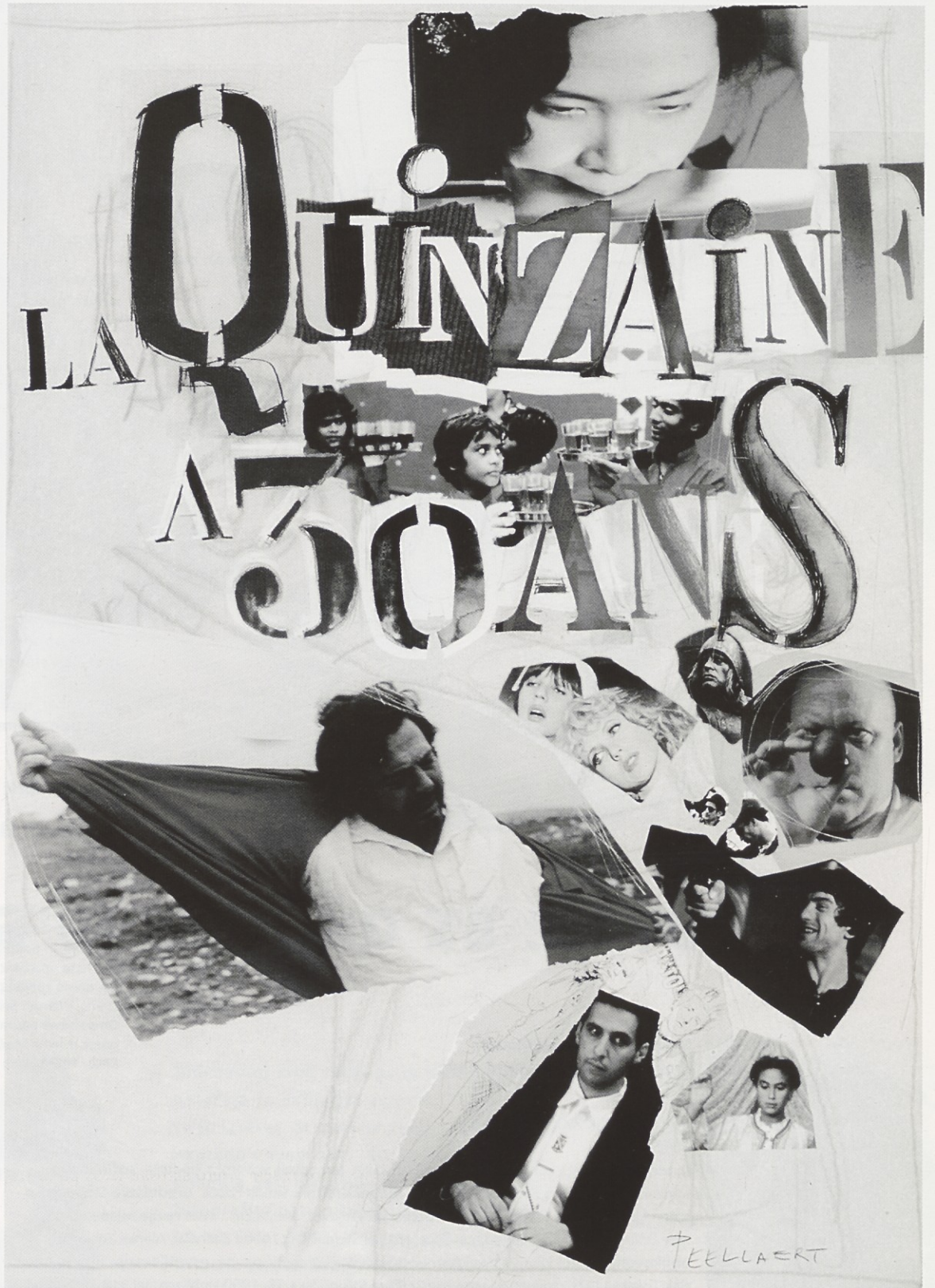
Na naslovnici: Nanni Moretti
Aprile, režija Nanni Moretti, 1998

vol. 23 letnik XXXV 5, 6 1998
600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni urednik** Simon Popek **uredništvo** Stojan Pelko, Vlado Škafer, Andrej Šprah, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **stavek** dariš gregorič perme **osvetljevanje filmov** Alten **tisk** Tiskarna Jože Moškrič **naslov uredništva** Miklošičeva 38, 1000 Ljubljana, tel 318 353; www.ljudmila.org/ekran **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM) **žiro račun** 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana
Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

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



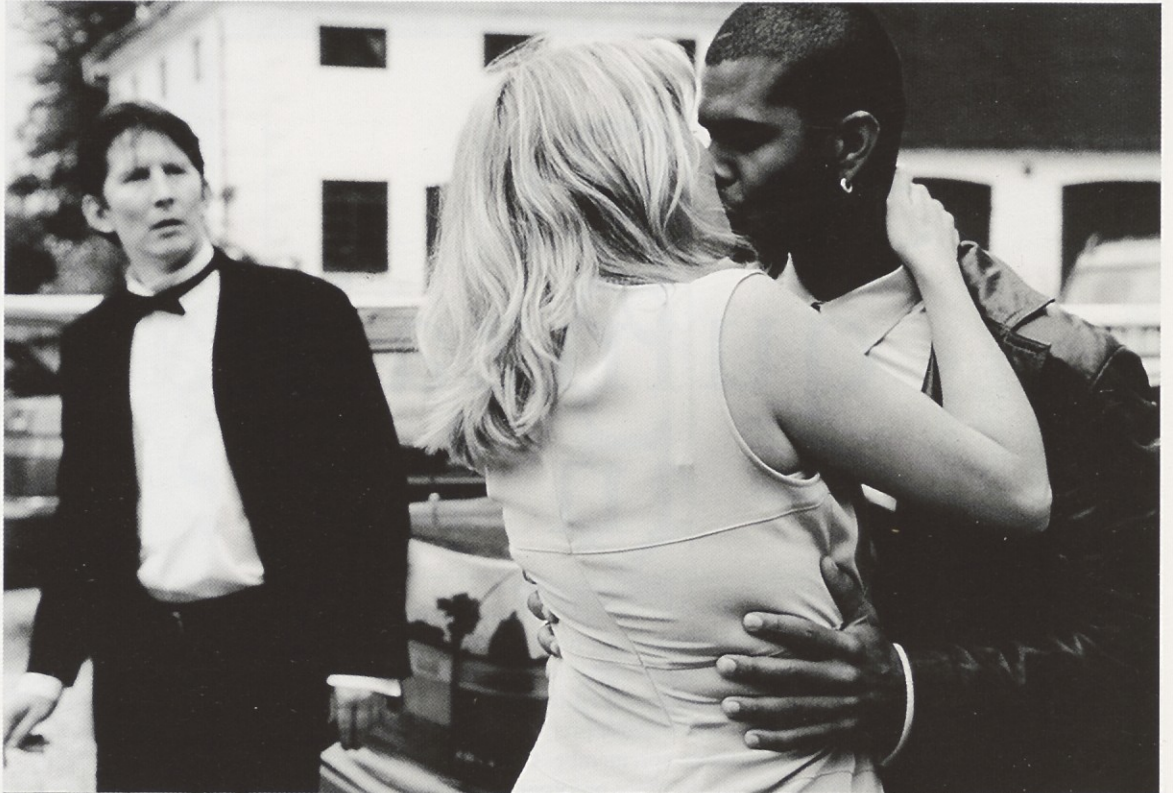


30 let quinzaina – in kaj?

V Cannesu se vedno slavi glasno. Lanska petdeseta izdaja je bila hrupna in zvezdnata, rdeča preproga pred festivalsko palačo pa vsa pomendrana z odtisi nožic slavnih. Letos je slavil festivalski pankrt, off-canneska sekcija Štirinajst dni režiserjev (Quinzaine des réalisateurs), ki je nastala leta 1969 kot posledica uporniškega vala leto dni prej, ko so Godard in družina prekinili festival in zahtevali korenite spremembe. Odtlej je bil Cannes razdvojen in kot po pravilu je pot režiserja do rdeče preproge in glavnega sporeda vodila preko Quinzaina. Najprej te je odkril Quinzaine, z naslednjim filmom pa si avtomatsko prišel v festivalsko palačo.

Cannes zadnji dve leti torej slavi na vseh frontah, in kot se spodobi, se ob tej priložnosti izdela poseben napovednik, ki se predaja pred vsakim filmom. A letos je bilo kar malce hudo gledati Quinzainov *trailer*, kjer so se izpisovala vsa ta imena, avtorji, ki jih je v prvi tridesetletnici sekcija odkrivala: Herzog, Loach, Makavejev, Panahi, Kaurismäki, Jarmusch, Spike Lee; spisek je neskončen. Zakaj hudo? Ker sta Quinzainova preteklost in sedanost nekaj povsem drugega; sekcija gre počasi, a zanesljivo k vragu, vse bolj se identificira s selekcijskimi normativi Gillesa Jacoba, šefa uradnega Cannes. Včasih si šel po dobre filme, predvsem pa po odkritja v Quinzaine, danes tam vrtijo zmatrane filme in škart, od revolucionarnosti in progresivnosti sekcije pa je ostala le še izrtošena poza. Moje lastne izkušnje pričajo, da je bil zadnji spodobni izbor leta 1995, ko je Quinzaine svetu med drugim predstavil prvence Jamesa Mangolda, Jafarja Panahija in Charlesa Binaméja. Od tedaj naprej se je izbor iz leta v leto slabšal, letos pa ... zgodilo se je nekaj nezaslišanega. V redu, sekciji bi slab izbor filmov, vesplošno mediokriteto in zaspanost še oprostili (morda smo pa mi takšni bimboti in ne zastopimo vseh teh filmov), toda da sekcija sprejme dva filma, tesno povezana s hollywoodskim studijskim majorjem 20th Century Fox, ki je za enega predvajanih filmov že prevzel vseameriško distribucijo, drugega pa je celo lastnoročno sproduciral, to pa že poziva k alarmu ... in k orožju. Treba bo ponoviti leto 1968 ter sesuti "revolucionarno" sekcijo, ali pa jo prepustiti lastni nesposobnosti ter enostavno ustanoviti novo. Kot vodjo operativnega štaba bi takoj postavil Larsa von Trierja, za njegovega oprodo Thomasa Vinterberga, normative njune Dogme 95 pa uzakonil kot pogoj ta vstopnico v sekcijo, kjer ne bi vrteli benignih družinskih komedij, temveč zaresna odkritja. •

cannes'98



Festen
Thomas Vinterberg

Idioterne
Lars von Trier



festen

Slavje

Danska režija Thomas Vinterberg

idioterne

Idioti

Danska režija Lars von Trier



Dogma 95

Dogma 95 je kolektiv filmskih režiserjev, ustanovljen spomladi leta 1995; za cilj si je postavil uveljavljanja "določenih tendenc" v kinematografiji danes.

Dogma 95 je reševalna akcija!

Leta 1960 je bilo vsem vsega zadosti! Film je bil mrtev in je klical po ponovnem oživiljanju. Cilj je bil pravšnji, le sredstva za njegovo doseganje ne. Novi val se je izkazal kot rahlo valovanje, ki je doseglo obalo in se spremenilo v blato. Slogani individualizma in svobode so za trenutek ustvarjali dela, toda brez sprememb. Val se je prebudil iz grabežljivosti kot režiserji sami; val nikoli ni bil močnejši od režiserjev. Anti-buržoazna kinematografija je sama postala buržoazna, to pa zato, ker so temelji, na katerih je stala njena teorija, predstavljali buržoazno percepcijo umetnosti.

Avtorski koncept je bil nič drugega kot buržoazni romantizem od samega začetka dalje in kot tak ... lažen! Za *Dogmo 95* film ni stvar posameznika!

Današnje tehnološko neurje je v polnem zamahu, rezultat pa bo popolna demokratizacija filma. Danes lahko filme snema vsakdo; toda bolj kot medij postaja dostopen, bolj je pomembna avantgarda. Verjetno ni naključje, da fraza "avant-garda" vsebuje militantne konotacije. Odgovor je v disciplini ... naše filme moramo obleči v uniforme, saj bo individualni film že po definiciji dekadenten!

Dogma 95 nasprotuje individualnemu filmu na podlagi prezentacije neizpodbitne serije pravil, poznanih kot **Zaobljuba nedolžnosti** (*The Vow of Chastity*). Leta 1960 je bilo vsem vsega zadosti! Rekli so, da je film olepotičen do onemoglosti, a po tem je uporaba kozmetike še bolj eksplozivna.

"Najvišji" cilj dekadentnih režiserjev je prevarati občinstvo. Smo mar na to ponosni? Nam je to prineslo "sto let filma"? Iluzije, preko katerih se pretakajo emocije? ... Individualnega artista svobodna izbira prevare?

Predvidljivost (dramaturgija) je postala zlato jagnje, okrog katerega plešemo. To, da notranji svetovi karakterjev opravičujejo zgodbo, je preveč zapleteno, ne pa "visoka umetnost". Površna, navidezna akcija in film sta deležna takšnega povečevanja kot še nikoli poprej.

Rezultat je pustota. Iluzija patosa in iluzija ljubezni.

Za *Dogmo 95* film ni iluzija!

Današnje tehnološko neurje je v polnem zamahu, rezultat pa je povzdigovanje kozmetike do Boga. Z uporabo novih tehnologij lahko vsakdo in ob vsakem času odplakne poslednje delčke resnice ter sprejme smrtonosni senzacionalizem. Iluzije so vse, za kar se film lahko skriva.

Dogma 95 nasprotuje filmu iluzije s prezentacijo neizpodbitne serije pravil, poznanih kot **Zaobljuba nedolžnosti** (*The Vow of Chastity*).

Zaobljuba nedolžnosti:

Obljubljam, da se bom podredil naslednji seriji pravil, zasnovanih in potrjenih s strani Dogme 95:

1. Snemanje mora potekati na mestu dogajanja samem. Rekvizitov in scenografije ni dovoljeno prinašati (če so posamezni rekviziti potrebni zaradi zgodbe, je treba poiskati prizorišče, kjer so že na voljo).
2. Zvok nikoli ne sme biti posnet ločeno od slike in obratno. (Glasbe ni dovoljeno vključevati, razen če že igra na mestu snemanja.)
3. Snemanje mora potekati s kamero "iz roke". Premikanje ali negibnost sta dovoljena, če kamera ostaja v roki. (Filma se ne sme snemati tam, kjer je kamera, temveč se mora snemanje odvijati na mestu, kjer se dogaja film.)
4. Film mora biti v barvah. Umetno osvetljevanje ni sprejemljivo. (Če je premalo svetlobe, se snemanje prekine ali se na kamero pritrdi ena sama svetilka.)
5. Optična obdelava in filtri so prepovedani.
6. Film ne sme vsebovati navidezne akcije. (Umori, orožje ipd. se ne smejo pojavljati.)
7. Časovna in zemljepisna odtujitev sta prepovedani. (Film se mora dogajati tukaj in zdaj.)
8. Žanrski filmi niso sprejemljivi.
9. Filmski format mora biti 35mm.
10. Režiser se na filmu ne sme podpisati.

Obljubljam celo, da bom kot režiser brzdal svoj osebni okus! Odpovedujem se statusu umetnika. Obljubljam, da se bom odpovedoval ustvarjanju "dela", saj je trenutnost, neposrednost pomembnejša od celote. Moj najvišji cilj je iz mojih likov in okolja iztisniti resnico. Obljubljam, da bom to izvajal z vsemi razpoložljivimi sredstvi ter za ceno dobrega okusa in estetskega premisleka. S tem oznanjam svojo zaobljubo nedolžnosti. København, ponedeljek 13. marca 1995.

Za *Dogmo 95*,

Lars von Trier

Thomas Vinterberg

Zgoraj prevedenemu manifestu, ki se pojavlja na vseh uradnih publikacijah *Dogme 95*, lahko predvidimo dve nadaljevanji: po prvem se bo "očiščenje" filma razširilo in morda celo prestopilo meje ali pa bo zamrlo s prvima dvema uradnima poskusoma; obstaja še tretja možnost, namreč, da je bilo vse skupaj velika potegavščina in da bomo v prihodnje od obeh režiserjev deležni dveh najdražjih danskih filmov vseh časov. *Dogma #1* je tako Vinterbergovo *Slavje*, *Dogma #2* pa Von Trierjevi *Idioti*. Vprašati se je tudi treba, kaj vruga sta podpisnika čakala polna tri leta in med tem celo še snemala "buržoazne" in "dekadentne" filme, Vinterberg svoj prvenec **Največja junaka** (*De største helte*, 1996), Von Trier pa **Lom valov** (*Breaking the Waves*, 1996). Resda bi jima težko pripisali "visoko buržoaznost", saj sta v določenih pogledih celo izpolnjevala restriktivne pogoje *Dogme*, zato ta tri leta morda lahko razumemo kot pripravljalno fazo, ki je bila pri Von Trierju še bolj očitna, saj je bilo že ob prvem **Kraljestvu** (*Riget/Kingdom*, 1994) zaznati očitne slogovne spremembe.

Dogma 95 je torej tu, kar še ne pomeni, da so njeno "revolucionarnost" vsi sprejeli z odobravanjem; v Cannesu so certifikatu, ki potrjuje ustreznost obeh filmov in se pojavlja še pred uvodno špico, mnogi žvižgali, glede na vsebino Dogminega manifesta, ki sesuva novovalovsko poslanstvo z začetka šestdesetih let, pa lahko sklepamo, da so žvižgali predvsem uvaljeni francoski kritiki, ker da jim nekdo blati "njihov" val. Dogmini kriteriji so radikalni in v mnogih primerih celo upravičeni – tudi kar se tiče kasnejše razprodaje novovalovcev –, a sedaj bo treba delati; prišli bodo namreč težko pričakovani novi Dogmini projekti, tisti usodni "drugi film", ki bodisi potrdi bodisi razblini iluzije "spektakularnega" prvenca.

V pogledu "čistosti" in "deviškosti" so Von Trierjevi *Idioti* nedvomno stoprocentno na mestu in podrejeni manifestu, gotovo pa nekaj nabolj radikalnega, kar je v okvirih *mainstream* produkcije nastalo v devetdesetih letih. Stroški snemanja so baje znesli celih 4000 dolarjev, kar ne čudi, saj je film z majhno digitalno kamero posnel kar Von Trier sam in to se filmu seveda močno pozna.

Vsi Von Trierjevi protagonisti živijo v nekakšni komuni na obrobju Kopenhagna ter se delajo idiote. Enostavno, povsem zdravi, normalni ljudje prakticirajo idiotizem; pa pride novinka, Karen, ki sprva ni pripravljena sprejeti njihove "estetike", in ko se nazadnje združi z njimi in se želi čez nekaj časa oglasiti pri starših, njen "idiotizem" seveda naleti na neodobravanje. Oče jo oklofuta in vrže iz hiše, njej pa ostane le, da se vrne "domov". Lažni idioti lahko torej "funkcionirajo" le v zaprti komuni. Ali kot pravi režiser: "*Imamo vaškega idiota, ki ve, in moža, ki ve, kdo ne ve. Toda kaj, če idiot ni zaresni idiot (npr. le idiotski idiot)? Gre potemtakem za človeka, ki ve, kdo ve manj, ali za idoita, ki ve več; oziroma za idiota, ki ve manj ali za človeka, ki ve, kdo ve več? Verjetno za nobenega od zgoraj naštetih, a pretvarjanje je vseeno zabavno.*"

Von Trier se je držal tudi desete točke manifesta; tako niti na najavni niti na odjavni špici ne zasledimo njegovega imena, medtem, ko je Thomas Vinterberg grešil kar nekajkrat; a nič ne de, pokesal se je v "priznanju", natisnjenem v *press-clippingu*. Vinterberg priznava, da je, prvič, v nekem prizoru čez okno vrgel črno prevleko, da premočna svetloba ne bi motila snemanja; drugič, da je bil seznanjen s povečano plačo za igralca Thomasa Boja Larsena ter dve drugi igralki, da bi si lahko kupili kostume (ki pa jih nazadnje niso nosili v filmu); tretjič, da je bil pult v hotelski recepciji prinešen naknadno (sicer pa je del hotelskega interierja); četrtrič, da mobitel, s katerim se v filmu pojavlja Ulrik Thomsen, ni njegov (bil pa je že v hotelu); in petič, da je bila kamera za en sam prizor dvignjena na improvizirani kran in da je bil kader potemtakem le deloma posnet "iz roke". Vinterberg pa je vendarle pozabil na en greh: podpisal se je kot režiser. Morate priznati, da vse skupaj zveni zelo pootročeno, kot scenarij iz slabega religioznega filma ali kot da bi se režiser delal norca iz samega sebe, toda *Slavje* je bil morda celo najboljši film letošnjega Cannes.

Vinterberg je naredil radikalno "družinsko komedijo". Oče, poglavar družine, praznuje 60-letnico, zbere se vsa družina, nakar najstarejši od obeh sinov ob svojem "slavnostnem nagovoru" napade očeta, da je kot otroka oba sinova spolno zlorabljal. Člani družine ponorijo, najstarejšega sina nemudoma tako rekoč izobčijo, toda ko najdejo poslovilno pismo pred meseci umrle hčerke, ki potrjuje obtožbe svojega brata, slavje tudi "uradno" spremeni svojo podobo. Medtem ko so *Idioti* povsem razpuščeni, z improvizirani, malodane eksperimentalni in v nekaj trenutkih celo – za *mainstream* – šokantni (zelo grafično prikazani *hard-core* seks pred kamero), *Slavje* funkcionira kot trdna celota z zgledno (pa čeprav v manifestu odsvetovano) dramaturgijo. Očitno bodo najboljši Dogmini filmi tisti, ki bodo našli vmesno pot med radikalnimi omejitvami in "avtorsko vizijo", ki je v *Slavju* seveda veliko bolj potencirana.

S.P.



mia eoniotita ke mia mera

Večnost in en dan

Grčija **režija** Theo Angelopoulos

Končno se je zgodilo. Theo Angelopoulos je le dobil zlato palmo za svoj enajsti celovečerni film. Najbrž zadnji od svoje generacije evropskih *auterjev*, pravi arhetip hermetičnega evropskega cineasta, ki na Croisette še ni slavil. Na Lidu ga imajo raje, drugič so ga ovenčali, čeprav samo s srebrom, za režijo filma **Pokrajina v megli** leta 1988.

Tri leta prej je bil, kot se je zdelo, zlati palmi najbliže. S parabolno fresko sodobne Evrope **Odisejev pogled** (*Ulysses's Gaze*, 1995), za katero se je zdelo, da ponuja zgodovinsko in politično sintezo balkanske stvarnosti. Ni mu uspelo, Cannes pa mu je ostal dolžan protokolarni poklon. *Večnost in en dan* je tipičen Angelopoulosov film, prepoznaven v avtorski formi in govoric. Dolg je dve uri in pol, kar je tudi občutiti, počasen, natančen, estetsko dovršen. Na glavo postavlja pravila montaže, filmsko "zgoščevanje" časa zamenja komaj zaznaven tok menjave tihih podob, ki sledijo monologu glavnega protagonista. Tisto, kar je novost v sami temi, so avtobiografski elementi. Veliki Angelopoulos kot da se je odločil za obračun sam s seboj in svojo umetniško potjo. Pred gledalcem je njegov alter ego, pisatelj Alexandre, ki pride tik pred smrtjo pospravljat v svojo zapuščeno hišo na obali blizu Soluna. Brskanje po starih papirjih priključuje spomine na njegovo pokojno ženo Anno in njeno nesebično ljubezen, ki jo je vedno imel za samoumevno. Na samotnem sprehodu po sivi, deževni obali, Alexandre sreča albanskega dečka. Pozneje mu pomaga nazaj čez albansko mejo in mu pove davno zgodbo o grškem pesniku, ki je od ljudi kupoval besede, da bi z njimi pisal pesmi. V znak hvaležnosti mu deček proda tri izgubljene in znova najdene besede, ki opisujejo njun življenjski položaj. Z njimi pisatelj priključuje nazaj v življenje svojo Anno, toda samo za en dan ... v večnosti. Bruno Ganz igra Alexandra, samotnega premišljevalca, izgubljenega in sivo modrih melanholičnih pejzažih morske obale blizu Soluna. Njegovi monologi o umetnosti, življenju in ljubezni odpirajo stare človeške dileme o smislu bivanja, namenu umetnosti, njenem omejenem dosegu, o nedokončanosti dela, ki si ga je zadal človek. *Večnost in en dan* je navzven potovanje med Solunom in albansko mejo, navznoter pa potovanje po pokrajinah duše, geografiji, v kateri se veliki Angelopoulos dobro znajde, saj je v večnosti že našel del ozemlja, ki pripada njemu in samo njemu. Odsev narcisoidnosti ali logična samovšečnost genija? Angelopoulosov film je razdelil kritike na navdušeno za ali

strastno proti. Eni so bili za, ker so se poklonili vizualno popolnemu, sofisticiranemu esaju o poslanstvu umetnosti, drugi proti, ker so ugotovili, da je vse skupaj *deja vu*. Na vmesnem prostoru ni bilo nikogar. Žirija pa je poplačala svoj dolg in cannski festival se je priklonil zadnjemu od arhetipskih evropskih cineastov. Zdaj je čas za pripovedovalce zgodb.
Ž.E.M.

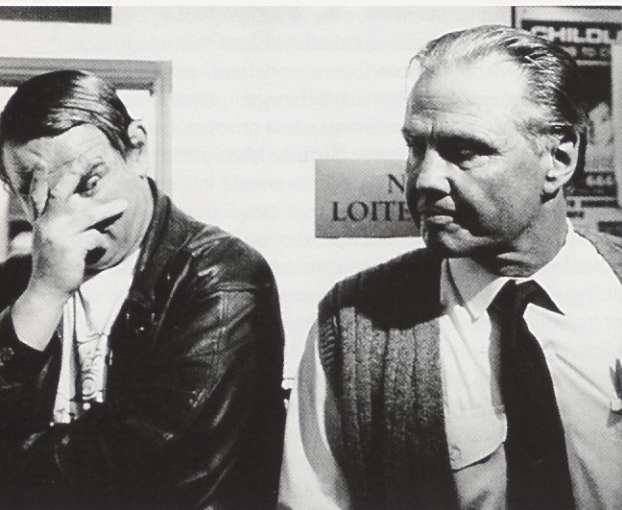


henry fool the book of life

ZDA režija Hal Hartley

Hartley nas je v letošnjem Cannesu razveselil z dvema filmoma, ki pa sta si tako različna, celo protislovna kot še noben film v njegovem opusu. **Henry Fool** (ki se ne prevaja kot Norec Henry, saj gre za junakovo ime) je njegov "uradni" film na festivalu, predvajan v konkurenci, medtem ko je **The Book of Life** del serije '2000 vu par...', enournih filmov na temo zadnjega dne v letu 1999, in je bi predvajan na marketu. *Henry Fool* je tudi daleč najdaljši Hartleyjev film – traja namreč polnih 137 minut ter vsaj navzen kaže na avtorjevo zrelost in umirjenost, medtem ko mu je srednjemetražni *The Book of Life* nudil več možnosti za improvizacijo ter njegovo zafrkantsko frivolnost, ki jo razvija že od prvih kratkih filmov dalje. Kolikor je slednji torej divji, je *Henry* umirjen; tu ne boste več našli godardovskih verbalnih banalnosti in skarikiranih "akcijskih" vložkov, ki smo jih videvali v **Amaterju** ali **Flirtu** (šele zadnjič sem ob ponovnem ogledu Godardovega **Ime Carmen** spoznal, kako

sorodna sta si z **Amaterjem**), odrekel se je celo stalni igralski ekipi (kar je bil za "klasičnega" Godarda Jean-Pierre Leaud, je za Hartleya Martin Donovan) in raje predstavil povsem nova obraza, Thomasa Jayja Ryana kot Henryja in Jamesa Urbaniaka v vlogi Simona Grima; edina prisotna igralska stalnica je tokrat Parker Posey (**Simple Men**, **Flirt**). Kdo je torej Henry Fool? Možakar se prikaže v Queensu, pravkar je odsedel sedemletno kazen zaradi posilstva 13-letnice, s svojo lažno "načitanostjo" pa usodno vpliva na otopelega, povsem asocijalnega smetarja Simona Grima, da začne pisati poezijo, ki jo kasneje mnogi prepoznajo kot ofenzivno in celo pornografsko. Henry prav tako piše svoje gigantsko "življenjsko delo", toda kot večina ljudi, s katerimi ima stik, ga tudi založnik prepozna kot bleferja, medtem ko Simon postane sicer diskutabilni in kontroverzni "pornografski" uspešnež, ki pa mu Hartley, v enem redkih, a zanj značilnih in simpatičnih pretiravanj, nazadnje ("sedem let kasneje") celo podeli Nobelovo nagrado za književnost. *Henry Fool* prvi dve uri povsem solidno stoji, zato pa se kot bolj problematičen izkaže zaključek, ko Hartley postreže z eno redkih resnih moralnih vprašanj svojega petnajstletnega opusa: Simonu podelijo Nobelovo nagrado, nakar moralno degradirani in povsem povoženi Henry (od svojega prihoda v Queens je naredil le otroka Simonovi sestri Fay - Parker Posey) od njega zahteva nekakšno "odškodnino" za svoj duhovni prispevek pri oblikovanju Simonovega literarnega genija; Henry ima namreč spet glavo na tnalu: zakon ga preganja zaradi ponovne vpletenosti v pedofilijo, Simon pa mu nazadnje pomaga pri begu iz države, in to s pomočjo "svojega" imena – tistega, ki ga je Henry soustvaril –, saj v Oslo po nagrado pošlje kar Henryja, s svojim potnim listom in z identiteto Simona Grima. Hartley se seveda ne ozira na razumsko logiko, kjer v času vsesplošnih komunikacij in medijev na carini Henryja, "Simona Grima", ne prepoznajo kot prevaranta; raje prepušča odprto vprašanje, saj je zaključni kader karseda dvoumen. Namreč, ali Henry teče svobodi (letalu) in lažni samopotrditvi (Nobelova nagrada) naproti ali se vrača v letalski terminal oziroma v realnost, kjer ga čakata žena in otrok ter soočenje z Zakonom? Zato je toliko bolj veseljaški 60-minutni *The Book of Life*. Hartley za razliko od nekaterih intimnih zgodb serije vizijo generalizira z zgodbo o Jezusu (Donovan) in Magdaleno (P.J. Harvey), ki ju Bog oče pošlje na Zemljo, da bi izvršila poslednjo sodbo. Sčekirata se v hotel na Manhattanu – pod imenom Mr. in Mrs. D. W. Griffith! – toda bolj ko se bliža sodni dan, bolj se Jezusu (gladko obritemu, v obleki in s kravato) izvršitev sodbe upira. Pri petem odprtem pečatu (od sedmih, seveda) v knjigi življenja, ki jih (z gesli zaščiten) odpira v svojem prenosnem računalniku, se odloči zadevo odpovedati. *Life is sweet*, si poreče, zabriše svoj notebook stran in celo stopi v stik s Satanom, ki skuša na drugem koncu mesta že rahlo okajen po barih zbrati čimveč čistih duš. Po eni strani gre za klasični hartleyjevski zafrkantski esej, z množico gagov, hecnih, premišljenih neumnosti, afektirano "postavljajsko" igro ter sedaj že kar Hartleyjevo verzijo Truffautovega Antoina Doinela – nastopom Martina Donovana seveda – po drugi strani pa je zanj predvsem vizualno nekaj povsem drugačnega. *The Book of Life* izgleda kot frenetično delo kamermana Christopherja Doylea v filmih Wong Kar-waija. Hartley si je namreč v okviru svoje vizije Poslednje sodbe privoščil živopisane barve, razmazano fotografijo in večkrat vključeni *slow-motion* efekt, kar bi v njegovem "normalnem" svetu izpadlo vsaj posesivno, a recimo, da mu to dovoljuje apokaliptična tematika, ki poleg Ming-liangove **Luknje** gotovo predstavlja redki presežek serije '2000 vu par...'.
S.P.



the general

Irska režija John Boorman

John Boorman je po nekaj letih stagnacije poiskal svojo filmsko odrešitev na Irskem, v deželi, ki jo tudi sicer šteje za svojo drugo domovino. Še več: za povrh je postavil celuloidni spomenik enemu njenih največjih kriminalcev in zanj snel nagrado za režijo. Pa čeprav ni nihče dobro vedel zakaj. Ali pač?

Gremo po vrsti. Kaj je torej napravil (nekoč) slavni John Boorman? V nekem romanu je našel Martina Cahilla, legendarnega irskega mestnega razbojnika, nepridiprava, notoričnega kriminalca, preprodajalca, tatu, popularno imenovanega General, ki ga je IRA scvrila v njegovem lastnem avtu pred njegovo lastno hišo leta 1994, le malo po tistem, ko je svoje tace lokalnega razbojnika skušal namočiti v mnogo večje posle. John Boorman pa je svojo zgodbo namočil v dokumentaristično sivino, ji dodal lokalni kolorit, duhovite in odrezave dialoge v težkem predmestnem narečju in odličnega igralca Brendana Gleesona v vlogi Martina Cahilla. Vsak pravi kriminalca ima svoj alter ego – na najbližji policijski postaji. Zato je tu Jon Voight kot policijski inšpektor Kenny, edini, ki bo občutil resnično izgubo, ko bodo zoglelene ostanke Martina Cahilla vlekli iz črne škrbine zgorelega avtomobila. Cahill, kot ga vidimo v filmu, najbrž ni bil sodobni Robin Hood, še manj irski rodoljub v političnem smislu, prej je bil čudak in posebnež, predvsem pa okoreli kriminalca, poklicni lump, življenjsko odvisen od svoje bande zvestih pajdašev. John Boorman ga je v filmu prepričljivo spremenil v kvazi dokumentarno, črno-belo irsko urbano folkloro (odlična kamera Seamusa Deasya), ki se po svoji presenetljivo dosledno izpeljani formi celo spogleduje z amerškimi gangsterijadami iz petdesetih. Kar filmu manjka, je širši socialni in psihološki kontekst, ki bi presegel lokalno ikonografijo "mean streets of Dublin".

Za Scorseseja in njegovo žirijo je bila zgoraj opisana referenca očitno dovolj za nagrado za režijo. Boormanov film bo gotovo všeč tudi kakšnim nostalgичnim lokalpatriotom v Dublinu.

Ž.E.M.

my name is joe

Velika Britanija režija Ken Loach

Znameniti Ken Loach, takorekoč poosebljenje britanske kinematografije, se je po megalomanskih politično-ideoloških izletih na tuja ozemlja v filmih **Dežela in svoboda** (*Land and Freedom*, 1995; španska republikanska vojna) in **Karlina pesem** (*Carla's Song*, 1996; Latinska Amerika), vrnil v svojo domačo "merry green England"; še bolj natančno, Ken Loach se je vrnil kar v domači Glasgow in pograbil temo, ki se mu je valjala dobesečno pred nosom. Občutljivi levičar Loach, filmski portretist angleškega socialnega roba (**Riff Raff**, 1991; **Ladybird**, *Ladybird*, 1993), je svojo najnovejšo zgodbo odkril v najzagatnejšem predelu Glasgowa, v predmestju Ruchill. Središčno dogajanje je ljubezenska zveza med socialno delavko Sarah in ozdravljenim alkoholikom, nezaposlenim Joeom Kavanaghom, ki počasi prerašča njeno nezaupanje do podobnih tipov, s katerimi se srečuje v zanemarjenih predmestjih, in njegovo osebno in družbeno negotovostjo, ki mu preprečuje navezavo normalnih medčloveških stikov. V drugi polovici pa se Joe in Sarah srečata s surovo realnostjo kriminala in drog, ko nekdanji znanec iz podzemlja Joeja zvržejo v vrtnec starih zamer in maščevanja. Sarah skuša po svojih močeh pomagati, toda v tem podzemnem, iracionalnem svetu, je enako nemočna kot država, ki jo po službeni logiki zastopa in predstavlja. Film se v zadnji tretjini preseli na Loachevo domače področje, na socialno in družbeno problematiko in v marsikaterem detajlu evocira njegove prejšnje filme, edina distinkcija je opaznejše mračnejša socialna optika, ki ne dovoljuje niti najmanjše pomisli na pozitiven razplet ljubezenske zgodbe. Prva polovica filma, ki se osredotoča na ljubezensko zvezo med Sarah in Joejem, gradi naraščajočo naklonjenost z obiljem drobnih, kdaj tragičnih, drugič humornih psiholoških in socialnih podrobnosti, kar predstavlja Kena Loacha v najboljši izdaji. Velika pomanjkljivost filma je popolna odsotnost psihološke karakterizacije Sarah, o kateri do konca ne vemo prav ničesar in ostane v svojih mislih in dejanjih prava "terra incognita". V nasprotju z njo je nekdanje zavoženo življenje Joeja predstavljeno z vsemi nečednimi podrobnostmi pijančevanja, nasilja in brezupa. Razmerja dveh tako neenako okarakteriziranih likov seveda ni mogoče vzdrževati kot dramaturški most celotnega filma, zato se je Ken Loach kmalu po polovici zatekel v socialno problematiko in iz ozadja prvega dela napravil katarzični finale v slogu *deja vu*.

Ž.E.M.

la vie rêvée des anges

Sanjsko življenje angelov

Francija režija Erick Zonca

Sanjsko življenje angelov je brez dvoma presenetljiv, sanjski debi 42-letnega režiserja in scenarista Ericka Zoncaya, človeka, ki se je pred filmsko kariero dvajset let ukvarjal z dokumentarno fotografijo in posnel tudi tri kratke filme. Zato ni presenetljivo, če je inspiracijo za svoj prvi celovečerni scenarij našel v istem socialnem in družbenem miljeju, med ljudmi na dnu in obrobju, v resničnem srečanju z dekletom brezdomko, ki je postala ena od dveh osrednjih junakinj njegovega filma.

Zonca je kot režiser uspešno združil dva bleščeča mlada igralska talenta: že uveljavljeno Elodie Bouchez in debitantko Natacho Regnier. Upodobili sta dekletki različnih usod, ki ju združi naključno srečanje v predmestni šivalnici. Brezdomna Isa potuje po Franciji samo z nahrbtnikom, v katerem je vse

njeno imetje; kljub težkemu položaju je Isa optimistična in vedra, predvsem pa pripravljena poprijeti za vsako delo. V Lillu sreča Marie, povsem drugačno dekle, izjemno občutljivo in uporniško osamljenko. Isa je družabna, Marie je asocialna, toda kljub temu si dekleti delita prazno stanovanje, skromno hrano in boren zaslužek. Tukaj se začne drama iskanja lastne identitete, lastnega prostora pod soncem, boja za obstanek, za srečo, za smisel življenja. Uporniška Marie je pripravljena tvegati veliko več kot Isa. Po napačnem vložku čustev se zlomi in odpove življenju, Isa pa gre, obogatena za dragoceno življenjsko izkušnjo, na novo pot.

Sama tema seveda ni prav nič nova: podobne smo videli v filmih Agnes Varda ali Michaela Winterbottoma, tisto, kar *Sanjsko življenje angelov* ločuje od filmov s podobno tematiko, pa je režiserjev pristop in način obdelave. Zonca je natančen, dosleden pripovedovalec, zvest realističnemu slogu cinéma vérité. Film ga razkriva kot presenetljivo zrelega avtorja, ki ne pristaja na cenene dramatične ali patetične učinke, prav nasprotno, njegova izpovedna moč leži v presenetljivi preprostosti in razorožujoči iskrenosti zgodbe o življenju dveh mladih deklet na obrobju družbe. Kamera Agnes Godard je filmu dodala bogato paletu toplih, mehkih tonov, ki vizualno uprizarjajo "sanjskost" njunega notranjega življenja. V zunanjih prizorih kamera z roke uprizarja občutek dokumentarnosti in ustvarja dramatični kontrapunkt zunanjega, surovega sveta z zasebnim življenjem obeh deklet, v katerem prevladujeta kontemplativnost (Marie) na eni strani, in stvarnost (Isa) na drugi. Marie in Isa imata diametralno nasprotni osebnosti in ena od kvalitet filma Ericka Zoncaja (in scenarija) je natančna, uravnovešena in dramatična obdelava krhkega psihološkega ravnovesja med obema.

Ž.E.M.



slam

ZDA režija Marc Levin

Festival v Sundanceu si bo bržkone ustvaril sloves po tem, da z grand prixom (pa tudi z manj zlahtnimi nagradami) nagraduje neumne filme, ki na človeška čustva igrajo z najbolj znučano žogo; letos mu je sledila še canneska žirija za zlato kamero, ki ji je predsedoval Tran Anh-hung, dobitnik taiste nagrade leta 1993 za prvenec **Vonj po zeleni papaji** (*Scent of the Green Papaya*), ter s filmom **Kolo** (*Cyclo*, 1995) kasnejši zmagovalček beneškega festivala. *Slam*, prvenec Marca Levina, je torej navdušil tako Sundance kot Cannes, morda niti ne presenetljivo, saj gre za "črnski film", tisoči v liniji, ki želi "na drugačen način opozoriti na problem temnopolte Amerike". Afroameričani so bili v Cannesu vedno popularni; led je prebil že Spike Lee leta 1986 s prvencem **She's Gotta Have It**, toda če je bi Spike takrat še ironični in zajedljivi komentator ameriškega "črnskega" vsakdana (danes je že tako globoko v patetiki kot Levin s prvim filmom), se Levin problematike loteva kar z vidika fikcijskega dokumentarca – s tem, da fikcijo očitno uporablja za pervertiranje oziroma lažiranje tistega, kar naj bi bilo zares dokumentarno. Našega junaka Raya (Saul Williams) ujamejo, ko preprodaja travo, sedaj pa mu grozi deset let ječe; medtem ko čaka na plačilo kavcije, v zaporu spozna učiteljico

Lauren (Sonja Sohn), s katero kasneje, na začasni prostosti, razvije ljubezensko razmerje, pri čemer ga ona seveda poizkuša – našega divjaka – prepričati, kako se je treba z realnostjo soočiti, ne pa se ji izogibati. In naslov filma, *Slam*? Gre za nekakšno formo angažirane "zaporniške poezije", ki jo temnopolti kantavtorji spremljajo z ritmičnimi udarci, ponavadi na priložnostna tolkala, za kar se v zaporu seveda primerno izkaže prav vse, od postelje do stola in jedilnega pribora. Slamming, njihov "izhod" ter način ekspresije je torej gibalno film in njegova najmočnejše emocionalno orožje, toda prikazano na povsem neverodostojen način, saj nam Levin kot tisto "resnično" dejansko prodaja izmišljeno ter inscenirano.

S.P.



the hole

Tajvan režija Tsai Ming-liang

Francoski televizijski postaji Arte in Canal+ sta že lani vrsti mednarodnih režiserjev naročili enourne filme za serijo "2000 vu par...", katerih osnovna tematika naj bi bilo prihajajoče leto 2000. Tajvanski prispevek je zrežiral Tsai Ming-liang, eden najbolj progresivnih in samosvojih režiserjev sedanosti, ki je v filmu *Hole* združil tako svojo obsesijo – ogromne količine vode –, ki se pojavlja v vseh celovečercih, kot prepoznavni milje tajvanskega filma devetdesetih, ki se oklepa brezizhodnega urbanega življenja osamljenega, dislociranega posameznika. Ming-liangovi filmi so prepoznavni po vsaj treh ekscesih: v njih se zelo malo govori, (vsaj na prvi pogled) se malo ali skorajda nič ne dogaja in vedno neprestano dežuje. Zadnji dnevi pred letom 2000 se po njegovi viziji torej ne morejo odvijati drugače kot v totalni poplavi, v z dežjem premočenem Taipeiju, natančneje, v stanovanjskem bloku, kjer so sosedje odtujeni še bolj kot v ameriški urbani realnosti. Po Ming-liangu nas bo leta 2000 pokončal vesoljni potop; stanovanja prepuščajo vodo, ljudje obolevajo, radijski glas pa oznanja, da je prišlo do virusne epidemije, t.i. "tajvanskega virusa", zaradi katerega se ljudje pričenjajo obnašati kot čurki. Našemu junaku (Ming-liangov stalni igralec Li Keng-sheng) na vrata potrka vodovodar, češ, cevi v bloku puščajo, zatorej v tla sredi dneve sobe prebije luknjo. Cevi so v redu, zmešnjava v sobi je velika, vodovodar odide, luknja pa ostane... Pri Ming-liangu je neverjetno prav to, s kako malo izraznimi sredstvi v vsakem filmu na najpočasnejši možni način stopnjuje suspenz. Luknja, "okno" v sosedino spodnje stanovanje, naj bi postalo njuna komunikacijska niša, vsaj tako pričakuje gledalec, toda za prvi kontakt med njima bo pretekla še polovica filma. Junaki nikoli niso diktirali tempa njegovih filmov, saj so bolj kot živa bitja funkcionirali kot

sobni inventar; vlogo gibala so tako načeloma prevzemali pravi mrtvi, neorganski predmeti, ali paj voda kot tisti element, s katero je karkoli nemogoče identificirati (je pač brez barve, vonja in okusa), predvsem pa jo je težko kontrolirati, na kar režiser Jordan neprestano opozarja.

Ming-liangova stanovanja so vedno zamakala, tokrat pa – ironično – prične "spuščati" tudi človek sam, vsaj spodnja sosedna našega junaka, ki ji zaradi mraza, vlage in nahoda enostavno prične teči iz nosa.

Največja sprememba v poetiki Tsai Ming-lianga je v *Luknji* njegovo namensko razbijanje hladne, skorajda klinične monotonosti, saj svoj počasni ritem tokrat "blaži" s petimi performansmi, nekajminutnimi intermezzi, popevkarskimi hitiči, popularnimi v petdesetih in šestdesetih letih, ki so s svojo barvito kostumografijo naravnost kičasti (nekako podobno vlogo igrajo songi v Von Trierjevem **Lomu valov**); po eni strani funkcionirajo kot kontrast premočenemu, zapacanemu svetu Taipeja, po drugi pa vendarle niso postavljeni v kakšen sanjski ali spiritualni svet, temveč se odvijajo v taistih umazanih in vlažnih hodnikih taistega stanovanjskega bloka. Kot takšni se nuzadnje izkažejo kot povsem kredibilni, saj ne gre za nikakršno komercialno potezo, s katero bi Ming-liang žele ugajati gledalcu, temveč se plesne točke izkažejo kot ironični in nenazadnje "optimistični" komentar k sicer skrajno pesimistični viziji njegovega "potopa".

S.P.



happiness

ZDA režija Todd Solondz

Sreča je tretji celovečerni film scenarista in režiserja Todda Solondza, dobitnika velike nagrade festivala v Sundanceu leta 1996 za film **Welcome to the Dollhouse**. Solondz se tudi tokrat ni odmaknil od svoje priljubljene teme, življenja v ameriškem predmestju. Središče njegove črne komedije sta "sreča" in "normalnost" kot cilja kodiranega civiliziranega obnašanja prebivalcev predmestij velikih ameriških mest. V začetni sekvenci spoznamo Joy Jordan, žensko, ki "se išče", kot rada pravi ena od njenih sester, Trish, srečno poročena poklicna gospodinja, mati treh otrok, ki ima "vse", vključno z najboljšim možem, poklicnim psihiatrom. Med njegovimi pacienti je frustrirani, debeli samotnež Allen, ki po telefonu nadleguje ženske. Predmet njegove največje seksualne obsedenosti pa je njegova najbližja sosedka, uspešna samska pisateljica Helen, tretja od sester Jordan. Da z vzornim možem pokroviteljske Trish ni vse v redu, postane jasno, ko se začne psihater pretirano zanimati za prijateljčka svojega

mlajšega sina. Ko otroka po obisku vrnejo staršem z bolečinami v trebuhu, vzornega očeta pa ujamejo pri masturbiranju nad tinejdžersko športno revijo, se začne plaz dogodkov, ki spremeni življenje vseh povezanih oseb. Tu sta še starša sester Jordan, dolgoletna, pošteno zdolgočasena zakonca Lenny in Mona. Lenny se nenadoma odloči, da si bo "privoščil" življenje z vročekrvno ločenko, in zapusti svojo ženo. Helen po telefonu povabi Allena, naj vse "grde" stvari počne z njo v resnici, kar "izprijenca" na smrt preplaši in požene v naročje neugledne, debele sosede. Joy spozna agresivnega ruskega taksista, ki jo po slabem seksu še okrade. Vse epizode zaznamujejo črni humor, rahlo ironična distanca in sled patetičnosti, kar pa se dramatično spremeni v dramatičnih sekvencah, v katerih se odkrije, da je vzorni mož in oče, vseameriški "daddy" Bill v resnici patološki pedofil. Urejeni predmestni svet družine, ki je imela "vse", se sesuje kot hišica iz kart. Površinski lošč odpade kot ponarejena koža. V enem zadnjih prizorov vidimo sestre Jordan za jedilno mizo gospodinjne, ki je imela "vse". Zdad ima moža v zaporu in poskuša sestaviti mozaik svojega življenja. Joy in Helen se raje kot s seboj ukvarjata z očetom, ki bi se po neuspešni epizodi z ločenko rad vrnil v stari pristan. Življenje se ponovno ureja, z manj iluzije, toda z enako prisotno željo, da bi bili "normalni" in "srečni".

Posebna odličnost Solondzovega filma je brezhibna dramaturška izpeljava vzporednih in prepletajočih zgodb. Razgaljanje tipičnih predstavnikov ameriškega srednjega razreda, njihove napihnjenosti na eni in patetične majhnosti na drugi strani poteka počasi, natančno, kot s secirnim nožem, od prizora do prizora. Seveda gre levji delež odlični igralski zasedbi, predvsem Jane Adams, Lari Flynn Boyle in Cynthia Stevenson kot sestram Jordan ter Benu Gazzari, Dylanu Baklerju in Philippu Seymourju za vloge očeta, pedofilskega psihiatra in debelega perverzneža. Film po strukturi "skupinske" dramaturgije, ki v malem razkriva socio-loške in psihološke značilnosti družbe, spominja na znameniti **Veliki hlad** (*Big Chill*, 1986) Lawrencea Kasdana ali lanskoletni canneski tekmovalni film **Ice Storm** Anga Leeja. V primerjavi s Kasdanom in Leejem Tod Solondz v naslovu svoje zgodbe o prebivalcih ameriškega predmestja ne uporabi metafore, ki bi razkrivala njegovo ledeno odtujenost in napuh, pač pa kar sam pojem, za katerega v svoji omejeni samovšečnosti menijo, da jim je nekako "immanenten" po socialnem položaju, kar je seveda še hujša kritika stanja duha, ki ga film upodablja. Todd Solondz ostaja tudi po *Sreči* vodilna sila ameriškega neodvisnega filma. Kar je res sreča, sploh če vemo, da je doma iz predmestja.

Ž.E.M.

aprile

Italija/Francija režija Nanni Moretti

April v Morettijevem istoimenskem filmu zaznamuje zanj dva pomembna dogodka na isti aprilski dan leta 1996, zmago leveice na italijanskih parlamentarnih volitvah ter rojstvo njegovega sina Pietra. Oba dogodka sta seveda resnična, kot je v filmu resničen Moretti, ki kot Nanni svojo ironično narcisoidno pozo nadaljuje vse od pomenljivega prvenca **Jaz sem samozadosten** (*Io sono un autarchico*, 1976) naprej. Morettija je v *Aprilu* vsepovsod dovolj: ko marca 1994 na volitvah zmaga desnica, Nanni prvič v življenju pokadi joint. Takoj naslednji dan se odloči posneti film o italijanski politični situaciji (čeprav bi v bistvu rad posnel musical, a ga baše ustvarjalna kriza), ki ga z vso vnemo dokončuje leta 1996, ob porazu desnice. Samoironija in politika se v *Aprilu* mešata od začetka do konca, toda ko politično vprašanje postane vprašanje človeških življenj – ko Moretti spomladi 1997 na jugu Italije snema preživele iz potopljene albanske barke –, postane film mestoma neznosno, ker resničnost z Morettijevem svetom enostavno ni kompatibilna, pa čeprav je Morettijev svet, ironično, še kako resničen in hkrati avtobiografski. Dokler Moretti politično situacijo komentira

skozi vizuro lastnega pogleda, s katero povzdiguje lastni ego, je še tako krut komentar duhovit, v izkrcanju albanskih beguncev pa je uporabil celo dokumentarne elektronske posnetke, sam pa ostal brez besed, češ, slika pove vse – to pa seveda ni Moretti, kakršnega smo vajeni, predvsem pa ne Moretti, ki bi funkcioniral. Nič čudnega torej, da so nekateri njegovi najuspešnejši filmi skrajno metaforični, kot npr.

Rdeča parabola (*Palombella Rossa*, 1989), v kateri bitko z lastno preteklostjo bije v vaterpolski tekmi in kjer identiteto resničnim igralcem prevzamejo duhovi njegove paranoične preteklosti.

A kakorkoli je tale skrajno kratki, 78-minutni filmček zmeden (posebno nagrado bi si Moretti zaslužil že zaradi kratkosti filma, saj so v tekmovalnih sporedih velikih festivalov filmi, krajši od dveh ur, malodane prepovedani), ima mnoge prekrasne momente, seveda vezane na "Morettijev sindrom"; tu so stare obsesije z ustvarjalno krizo, obvezna kritika italijanskega kinematografskega sporeda ter zadirčni komentarji italijanske politične realnosti; že joint z začetka pove dovolj, še več pa naslednje epizode: ko Nanni s težavo poslušá neskončne politične lamentacije, se kot človek, ki je zaradi politike izgubil zdravo pamet in razsodnost, že vidi, kako na pručki v nedeljo manično predava v londonskem Hyde Parku; in ko v Benetkah septembra 1996 snema branje "Deklaracije o neodvisnosti Padanije", mu je kar nerodno in film raje režira z varnostne razdalje, preko *walkie-talkieja*. Najlepši prizor filma je seveda rezerviran za njegovo vespo, na katero se vsede na večer zmage levice in rojstva Pietra; navdušeni volivci v avtomobilih in s plapolajočimi zastavami mu odzdravljajo in kličejo politična gesla, Nanni pa jim vztrajno vrača s "štiri kile in dvesto gramov!"

Spraševali smo se, kaj je Moretti počel štiri leta od **Dragega dnevnika** (*Caro diario*, 1994), da je spravil skupaj materiala le za 78 minut; politika si pač vzame čas in tokrat je Moretti verjetno prvič malce potlačil svoj ego in se prilagodil tudi naravnim tokovom "zunanjih vplivov".

S.P.

Kraljica Margot (*La reine Margot*, 1994). Gre za dramo družine in postopno razkritje incestuoznih, usodnih seksualnih in drugih povezav, odvisnosti, predvsem pa boja za oblast in prestiž. Vtis še podčrtuje igralska zasedba, v kateri so vsi ključni Chereaujevi igralci iz znamenite zgodovinske drame, z izjemo Isabelle Adjani.

Film se odpre na železniški postaji v Parizu, od koder se pisana in na prvi pogled čudaška družina sorodnikov, prijateljev, nekdanjih ljubimcev in ljubic, odvetnikov in prislednikov vseh vrst, odpravlja na daljšo vožnjo v Limoges, na pogreb vplivnega slikarja Jeana Baptista Emmericha (Jean Louis Trintignant). Film je dramsko zastavljen triptih; prvi del se dogaja na vlaku, med štiriurno vožnjo do Limogesa; drugi del je pogreb na največjem "mestu mrtvih" na svetu; v tretjem, končnem delu, nekakšnem katarzičnem finalu, pa spremljamo medsebojni obračun družinskih akterjev na čudaški sedmini v mračni hiši pokojnikovega brata. Patriceu Chereauju je treba priznati, kot že v *Kraljici Margot*, izjemno delo z igralci; tudi tukaj je orkestriral izjemno zahtevno skupino medsebojno prepletenih likov patološke družine, ki se tekom natančne, naravnost filigranske dramaturgije luščijo iz lupine prvobitne pojavnosti in razkrivajo svoje psihološke vzgibe za dejanja, ki jih povezujejo najprej s pokojnikom in posledično z drugimi. Slikarjevi otroci, sorodniki, nekdanji spolni ali poslovni partnerji, prijatelji, občudovalci in zavistneži se znajdejo v metežu intrig, od razkrivanja incestuozne prakse v sami družini in škandaloznih pokojnikovih spolnih razmerij s partnerji obeh spolov, do finančnih špekulacij in nesocialnega obnašanja. Toda ta velika, nehomogena, patološka "družina" zakrnjenih individualistov prenese vse v imenu neoprijemljive, nikoli artikulirane pietete do pokojnika, ki pa je v resnici krinka za njihovo lastno nemoč premagovanja zagatnega položaja. V tem se Chereaujeva "družina" bistveno razlikuje od skupine močnih osebnosti v danskem filmu **Festen** (*Slavje*), ki odločno, tudi in predvsem sebi v škodo, razkrivajo tragiko in grozo incesta. Člani Chereaujeve "družine" bodo, tako, kot so se zbrali na železniški postaji, tudi poniknili v vrvežu Pariza, mravljišča milijonov vsakršnih usod, in tako relativizirali (ali posplošili) individualnost svoje tragike.

Naslov je v resnici citat. Izrečel ga je nek znan Parižan, ki je želel biti pokopan zunaj Pariza. Na vprašanje, kako bodo ljudje šli na njegov pogreb, je odločno odgovoril: "*Tisti, ki me ljubijo, se bodo peljali z vlakom*".

Ž.E.M.

claire dolan

ZDA/Francija režija Lodge Kerrigan

Lodga Kerrigana in njegov prvenec **Clean, Shaven** (1993) s(m)o si pristaši newyorške šole *underground* filma ohranili v vsaj tako lepem spominu kot fani *off-hollywoodskega* prevenca Quentina Tarantina; in ker je bil *Clean, Shaven* prav tako premierno prikazan sprva v Sundanceu ter takoj zatem v Cannesu, je festival – skupaj s sofisticirano art publiko – njegov novi film pričakoval vsaj tako nestrpno kot drugi film Big Q-ja. A Kerrigana je doletela usoda prenekaterega Newyorčana, ki za Hollywood preprosto ni zanimiv, tako da je svoj drugi celovečerec posnel v francoski koprodukciji Marina Karmitza in njegovega MK2, enega – poleg denimo Portugalca Paula Branca – najboljših in najbolj progresivnih evropskih producentov (med "njegovimi" režiserji lahko najdemo poznega Kieslowskega, Kassovitza ali Makhmalbafa). Kerrigan je tako na naslednji film čakal kar debela štiri leta, ob tem, da je bil njegov prioriteten projekt – o ženski, ki zaradi psiholoških motenj razvije fiktivno nosečnost (glej intervju v *Ekranu*; januar-marec '95) – očitno potisnjen na stranski tir. Po prvencu in enem nerealiziranem projektu morda že lahko govorimo o avtorjevi obsesiji z izkrivljeno človeško psiho, ujeta v divji, nelogični in bizarni svet. A če je bil svet shizofrenega avtodestruktorja iz prevenca lociran v ruralno Ameriko, je prostitutka Claire (Katrín Cartlidge) že del kliničnega, sterilnega velemestnega



ceux qui m'aiment prendront le train

Tisti, ki me ljubijo, se peljejo z vlakom

Francija režija Patrice Chereau

Patrice Chereau s filmom *Tisti, ki me ljubijo...* kljub navideznemu vsebinskemu in realnemu časovnemu odmiku nadaljuje tematsko linijo, začrtano v mračni kraljevski drami



univerzuma, ne tako daleč od denimo Cronenbergovskega sveta, kot ga poznamo iz nekaterih njegovih najboljših filmov, **Shivers** (1975) ali **Dead Ringers** (1988). Claire očitno preganja preteklost, materina smrt, predvsem pa je očitno dolžna veliko vsoto denarja malemu, a nevarnemu mafiozu Cainu (Colm Meaney). Od velikega dolga do prostitucije je seveda le korak; Claire je vestna "delavka" in bolj kot se njen dolg zmanjšuje, bolj si želi družinskega življenja, predvsem pa otroka, in ko v njeno življenje stopi taksist, molčeči ter z odvečnimi ter neprijetnimi vprašanji nevsiljivi Elton (Vincent D'Onofrio), se slednji izkaže kot idealni "darovalec". Clairina predstava "družinskega življenja" je seveda povsem drugačna od Eltonove, njena psiha ter intimna komunikacija pa prav tako lažni kot svet, v katerem se giblje. In verjemite, to je svet, v katerega si ne bi želeli vstopiti, saj je realen prav toliko, kot je Cronenbergov irealen. V tem je nenavadna grozljivost obeh Kerriganovih filmov, da sta lahko še kako resnična – prav to pa je seveda najbolj moteče. *Claire Dolan* predvsem ni narativen film; nenazadnje je zgodba kar stereotipna, mestoma morda celo smešna, a moč filma se ne skriva v "napisani" karakterizaciji junakov, temveč v njihovem odnosu do prostora, v katerem se gibljejo. Kerriganove neskončne vožnje po velemestni betonski džungli, po odsevih zastekljenih nebotičnikov ter vztrajna statika brezobličnih, minimalno opremljenih interierjev, kjer se po postavitvi zdi, da so junaki prej del inventarja kot pa živa bitja, vse to je gibalo in psihološka moč filma, ki je pomirjujoča in strašljiva hkrati. Zato nikakor ne preseneča, da je bil film sprejet večinoma negativno, ali še bolje, s strani obeh ekstremov: tisti, ki film prezirajo ali se mu celo posmehujejo, so v veliki večini, nasproti tistim, ki ga podpirajo. Le zakaj se mi spomin prestano vrača k Cronenbergovemu **Trku** (*Crash*), ki je pred dvesti leti v Cannesu doživel podobno usodo?

S.P.



lulu on the bridge

ZDA režija Paul Auster

Lulu na mostu je samostojni režiserski prvenec ameriškega pisatelja in scenarista Paula Austerja, avtorja zdaj kulturnih filmov **Dim** (*Smoke*, 1994) in **Moder v obraz** (*Blue in the Face*, 1995). Zgodba Austerjega prvenca bi se prav lahko zgodila v drugi ulici levo od znamenite trafike, le da je Harvey Keitel tokrat jazz saksofonist Izzy Maurer. Po naključnem atentatu, ki ga komaj preživi, se Izzyjevo življenje spremeni v vrsto naključij, ki se lahko zgodijo samo v Austerjevih

zgodbah in na newyorških ulicah. Naključna najdba telefonske številke in skrivnostnega kamna vodi Izzyja v ljubezensko zgodbo z mlado igralko Celio (Mira Sorvino), ki jo brutalno pretrga vdor iracionalnega v osebi grozljivega zasliševalca, doktorja Van Horna (Willem Defoe). Auster je *Lulu na mostu* najprej namenil usodo literarne zgodbe, toda njena vizualna komponenta ga je prepričala, da ji je namenjeno postati filmski scenarij. V resnici zgodbi ne manjka nič bistvenega, kamera Arika Sakharova deluje kot močna nadgradnja vlog prepričljivo dobrih igralcev, tisto, kar film v resnici kazi, pa je nedorečena, površna in šibka režija. Kot da Auster režiser ni vedel, kaj naj počne z Austerjem scenaristom. Njegova režijska negotovost pride najbolj do izraza v iracionalnih sekvencah Izzyjevega zasliševanja o usodi skrivnostnega kamna. Paul Auster kot režiser ni zmožni dovolj moči, najbrž mu manjka tudi tehničnega znanja, da bi nizu drobnih epizod, ki tvorijo nenavadno in skrivnostno ljubezensko zgodbo, pod to površino pa uganko, kaj pomeni skrivnostni kamen, dal zaokroženo, trdno filmsko podobo, tako kot je to storil Wayne Wang v filmih *Dim* in *Moder v obraz*. Tako film ostaja na pol poti, kot vrsta sicer všečnih epizodnih fragmentov, ki pa v drugi polovici komaj še nosijo osnovni narativni okvir. Samo ugibamo lahko, kako bi se tega scenarija lotil Wim Wenders, ki ga je Paul Auster najprej želel za režiserja, pa do sodelovanja ni prišlo. Žal.

Ž.E.M.



szenvedély

Strast

Madžarska režija Gyorgy Feher

Madžarski film *Strast* je prispel v Cannes kot absolutni zmagovalac budimpeštanskega festivala madžarskega filma. Gyorgy Feher je sicer izkušen režiser, saj je izjemne ocene počel že za prvenec **Somrak** (1990), toda takšnega uspeha svojega za madžarske razmere drznega (pol) eksperimentalnega filma se gotovo ni nadejal. Zaradi svoje radikalno ekstremne forme je bil film *Strast* resnično nekaj posebnega tudi v programu Poseben pogled.

V osnovi gre še za eno v nizu filmskih adaptacij znamenitega romana Jamesa Caina *Poštar zvoni vedno dvakrat*, kriminalne zgodbe o uničujoči strasti, prvič objavljene davnega leta 1934. Na filmu je zaživela komaj osem let pozneje kot neorealistična klasika **Obsedenost** (*Ossessione*, 1942) v režiji Luchina Viscontija. V Združenih državah je doživela dve adaptaciji, najprej *noir* različico Taya Garnetta in kasneje še *all-star* hollywoodsko verzijo Boba Rafelsona iz leta 1981, prikazano prav na canskem festivalu. Usodni poštar se je torej po 17 letih vrnil v Cannes, toda kakšna razlika! Gyorgy Feher je svojo zgodbo umestil na madžarsko podeželje v tridesetih letih, času gospodarske recesije, brezupa, bede in moralnega propada. Film preskoči prva poglavja romana in

se začne, ko je neznani klatež že član neobičajnega gospodinjstva postarnega moža in mlade žene. Dialoga je malo, Feher gradi na atmosferi duhovne in fizične zadušljivosti, nasilja in klavstrofobije, oko kamere lovi groboznate, mračne in zmuzljive črno bele podobe nekega sveta in časa, v katerem ni prostora za lepoto. Tehnika snemanja je radikalna: kamera iz roke, praktično nobene osvetlitve, minimalni montažni rezi. Dolgi, statični kadri presunljive skladnosti se izmenjujejo z redkimi dramatičnimi prizori nasilja. Tudi znamenita scena spolnega akta na kuhinjski mizi je pri Feherju dejanje skrajnega obupa in ne strasti: razbrazdana hrastova miza presunljivo stoka ob vsakem sunku moškega, ki se premika mehansko, z okamenelim obrazom, na katerem ni sledu živalske strasti, kaj šele človeških čustev. Statični bližnji posnetki treh protagonistov, vedno vsakega posebej, nikoli skupaj, ustvarjajo občutek odtujenosti. Film teče počasi, neskončno počasi, kot se ne bi imelo kaj zgoditi, toda zgodba se kljub vsemu nalaga s presenetljivo močjo in naravnost dramatično silovitostjo.

Gyorgy Feher je za snemanje in montažo porabil kar tri leta, kar kaže na avtorja, ki se ne ozira na okus povprečne filmske publike in si ne dela skrbi, kakšen bo komercialni domet njegovega filma. *Strast* kljub izjemni avtorski formi ni film brez napak. Brez dvoma je predolg vsaj za pol ure, ker se Feher, kot je videti, ni mogel odločiti, da bi tempo malce pospešil, s tem da bi skrajšal vrsto (pre)dolgih sekvenc. Film, dolg dve uri in pol, je naporen tudi za izkušenega gledalca, toda na koncu poplača trenutke nestrpnosti z bogatim notranjim doživetjem svojevrstnega očiščenja in presenečenja: skozi pragozd mračnih, kataklizmičnih podob človekove duše kljub vsemu zaslutimo sled upanja in človečnosti. Definitivno najlepše presenečenje programa Poseben pogled.

Ž.E.M.



the apostle

ZDA režija Robert Duvall

Duvallov igrani režijski prvenec (leta 1977 je posnel dokumentarec *We're Not the Jet Set*) je zgodba o patološko obsedenem, religiji zavezanem pridigarju Eulissu 'Sonnyju' Deweyu iz Teksasa. Sonnyjev zakon z Jessie (obujena Farrah Fawcett) je že od nekdaj v razsulu, ko pa mu sporoči, da ga bo zapustila zaradi mlajšega moškega, Sonny prekrši peto zapoved in z baseballskim batom njenega ljubimca najprej pošlje v komo, iz katere se ne zbudi. *Apostol* je Duvallov kompletni avtorski projekt, saj filma ni le zrežiral,

temveč je sam napisal scenarij in dialoge, ga koproduciral ter seveda odigral glavno vlogo. A kakorkoli se je Duvall trudil realizirati film na avtorski ravni, postaja z vsako minuto vse bolj jasno, da je šel v režijo le – zaradi samega sebe. *Apostol* je tipični film, napisan in delan za genialnega igralca, tip filma torej, kakršne so v sedemdesetih delali za Branda ali De Nira. Poglejte, Duvall se je pri šestinšestdesetih letih odločil režirati film. Odgovor na "zakaj?" je lahko le, da bo le on in nihče drug kontroliral lastno igro; kot bi želel reči, da se je kot igralec vedno počutil v koži indie režiserja znotraj hollywoodskega sistema. Nič čudnega torej, da so Duvalla ameriški kritiki takoj po premieri razglasili za največjega ameriškega živečnega igralca ter sproščali ogorčenje ob njegovem porazu proti Jacku Nicholsonu na podelitvi oskarjev. Duvall je res genialen, toda ves film "dela" le zanj; kot karizmatični, fanatični, lucidni, glasni in povsem vzneseni "apostol" je tako rekoč edini motor filma, ki se lahko konča le s samoukinitvijo, sicer bi lahko trajal v nedogled: Sonny po "umoru" pobegne od doma, se brez ficka nastani nekje v ruralni Ameriki ter v majhni (večinoma temnopolti) skupnosti ponovno prične s pridiganjem; tip je tak džanki, da pridiga celo po etru, hoče, da ga sliši cela Amerika, ob tem pa pozablja, da ga cela Amerika pravzaprav išče. In ko se nekega večera ob tistem prihodu policije zave, da mu bo tole zadnja pridiga, in ko se sčasoma njegovega slovesa zavedo tudi vsi v cerkvi prisotni (nad vhomod ni poslednje sodbe, temveč napis "one way road to heaven!"), sledi antologijska, skoraj polurna, *one-man-show* igralska sekvenca-pridiga, ki jo bodo v igralskih šolah verjetno še in še kazali mladim igralskim talentom. Aleluja, Robert, užitek te je gledati, pa čeprav dolgih 134 minut.

S.P.



dance me to my song

Australija režija Rolf de Heer

Avstralski film je stalnica canskega festivala in skoraj ni bilo leta, da ne bi "Aussiji" poskrbeli za kakšno presenečenje, ki je izzvalo navdušenje razvajenega canskega občinstva. Desetminutne ovacije, ki so pospremile projekcijo filma *Zaplešiva moja pesem* v veliki dvorani Lumière, so me spomnile na divje navdušenje, ki so ga izzvale "drag queens" na projekciji *Priscille, kraljice puščave* (*Priscilla, Queen of the Desert*, 1994). Toda festivalsko občinstvo stoji aplavdira filma iz različnih razlogov. Navdušenje? Veselje? Ugodje? Vse to ne velja za *Zaplešiva moja pesem* Rolfa de Heera. To je v prvi vrsti film, ki pri "normalnem" človeku zbudi slabo vest. Nelagodje. Sram. Ki mu nastavi limanice, v katere smo padli vsi po vrsti. Da bi se odkupili (sami pri sebi), smo ploskali kot nori. To je to. *Zaplešiva moja pesem* je zgodba o Juliji, ki ima cerebralno paralizo. Živi sama, vendar je življenjsko odvisna

od skrbnikov, ki jih najema zdravstvena služba. Julia ne more govoriti in ne more uporabljati skrivenčenih rok. Ne more se obleči in ne more sama jesti. Stara je 35 let in njeno žensko telo v velikosti 10-letnega otroka je obsojeno na voziček. S svetom komunicira s pomočjo glasovnega elektronskega stroja, pritrjenega na voziček. Edina stvar, ki na Juliji funkcionira brezhibno, so njeni možgani. Julija je normalna, silno bistra in dovezetna oseba močne volje in neodvisnega duha, ujeta v lupino nemočnega, iznakaženega telesa. Julijino življenje bi bilo v danih okoliščinah kar znosno, če ne bi bilo njene skrbnice Madellaine. Madellaine je sicer čedna in zdrava, ima dve roki in par dolgih, vitkih nog, toda v resnici je še bolj nesrečna kot Julia. Vzrok so moški, vrsta napačnih moških v njenem življenju, eden za drugim. Zato je Madellaine hudobna, zagrenjena in se znaša nad nemočno Julio. Razmerje med obema ženskama postane neznosno, ko med njiju stopi privlačen moški iz ulice. Eddie ni sanjski primerek, ukvarja se s sumljivimi posli, morda se celo skriva pred policijo, toda v Julijino samotno življenje prinese sproščenost, smeh in dobro voljo. Ljubosumna Madellaine ga seveda zapelje in Julia se odloči, da bo ukrepala. Na tej točki je v filmu konec prijetne in nezahtevne gledalčeve solidarnosti z Julio, to nemočno invalidno osebo, ki pa se v hipu pokaže kot celostna osebnost z jekleno voljo in za sebe popolnoma samoumevno zahteva vse tiste pravice, ki grede "normalnim" ljudem. Ima človek, pohabljen od cerebralne paralize pravico do seksualnosti? Si lahko predstavljamo, da bo iznakaženo telo odrasle ženske v zdravem moškem vzbudilo seksualne občutke? Julia in Eddie na vsa vprašanja odgovarjata pritrdilno, toda v ključnem prizoru (Ali je to mogoče? Ali bo res?) uvodnih medsebojnih nežnosti je s strahom in mešanimi občutki pričakovano nadaljevanje surovo prekinjeno. Madellaine, ki se nenačrtovano vrne v Julijino hišo, reagira pričakovano, kot bi najbrž večina ljudi na njenem mestu: Eddija obtoži perversnosti, mu zagrozi s policijo in ga vrže iz hiše. Julia žaluje, toda njen moški je zanjo izgubljen in z njim zadnja priložnost, da bi se uresničila kot celovita osebnost. Ima pravico, da si ga poskuša povrniti?

Glavno vlogo v filmu *Zaplešiva moja pesem* igra Heather Rose, težko hendikepirana bolnica s cerebralno paralizo. Heather Rose je bila tista, ki je napisala svojo zgodbo in jo pokazala Rolfu de Heeru. Heather Rose se je v dolgi obleki iz zlatega lameja priklonila občinstvu na večerni projekciji v veliki dvorani Lumière in izzvala desetminutne ovacije. V naročju soigralca Joeya Kennedyja, ki jo je prinesel na oder. V čem je torej čar in izziv povsem konvencionalnega filma? Res je, da so filmi o hendikepiranih osebah vedno izzvali močna čustva (*Rain man*, *Moja leva noga*, *Vonj po ženski*), toda tokrat gre vendarle za drug princip. *Zapleši moja pesem* ni igralsko mojstrstvo, ki bi si zaslužilo oskarja (Daniel Day Lewis, Al Pacino), v filmu gledamo RESNIČNOST. *Zapleši moja pesem* je takorekoč dramatisirani dokumentarec. Posebni mikrofoni, ki jih je de Heer izumil že za svoj prvi film *Bed Boy Bubby* (1993), pritrjeni na Julijinem telesu, in pogostnost, velikokrat neprijetna, bližnjih posnetkov njenega obraza, gledalca prisilijo, da "vstopi" v njen fizično omejeni svet, da začuti klavstrofobičnost nemočnega telesa in njeno jezo zaradi te ujetosti, predvsem pa njeno fanatično odločenost, da bo prestopila te meje. Ko gre za spolnost, se ujamejo tudi gledalci. V mrežo privzgojenih predsodkov, napačnih predstav in udobnih klišejev o "normalnih" ljudeh. Vse, kar je zunaj tega, povzroča neudobje in nelagodje. Film Rolfa de Heera je natanko tak.

Kot vedro mrzle vode v obraz. Nenadoma, na neki točki, se gledalec zave, da pritrdilno odgovarja na osnovno vprašanje. Da, ta oseba ima pravico do polnega življenja. In še naprej: če je njena nevrotična, seksualno frustrirana, neuravnovešena skrbnica "normalna" po vseh merilih, na katere prisegamo, kakšen je potem ta svet? Je spolnost stvar telesa ali možganov? Nelagodje ob odkritih scenah nežnosti med Julio in Eddiejem je samo dokaz več, da telesu, zunanji lupini našega jaza v sodobni družbi pripisujemo večjo vlogo. Rolf de Heer in njegova scenaristka in igralka Heather Rose sta to odkrito pokazala.

Film je bilo težko gledati in nemogoče pozabiti.

Ž.E.M.



tango

Argentina **režija** Carlos Saura

Še eden od filmov, za katere ni bilo povsem jasno, po katerem merilu so se znašli v glavnem programu canskega festivala, razen zaradi imena režiserja. Carlos Saura, španski veteran kakšnih petindvajsetih filmov, legenda španske kinematografije sedemdesetih in osemdesetih, je svoj najnovejši izdelek posvetil kultu, imenovanem tango. Ne gre samo za ples v najožjem pomenu besede, pač pa za religijo, način življenja in ne nazadnje mit. Ogradje plesnega filma je zgodba o znamenitem režiserju srednjih let, ki ga zapusti žena. Da bi premostil ta dramatični rez, se odloči, da bo posnel film o plesalcih tanga. Na avdiciji spozna čudovito mlado plesalko in se vanjo zaljubi, toda deklica je ljubica lokalnega gangsterja, glavnega sponzorja filma. *Tango* deluje kot ohlapna plesna drama, v bistvu pa gre za niz koreografiranih prizorov v pisanih kostumih, ki ilustrirajo temno, usodno naravo plesa, večjega kot življenje samo. *Tango* je brez dvoma poslastica za ljubitelje tega plesa, njegov narativni okvir in dramski naboj pa sta prešibka, da bi sicer atraktivne plesne fragmente povezala v kolikor toliko kompleksno celoto.

Ž.E.M.



corazon iluminado

Razsvetljeno srce

Brazilija/Španija režija Hector Babenco

Hector Babenco, argentinski režiser, ki je zapustil Hollywood, češ, da je argentinska politična cenzura kljub vsemu manj nasilna od ekonomske prevlade velikega kapitala nad ameriško filmsko industrijo, je svoj najnovejši film posnel v Braziliji. Po hollywoodski izkušnji z dvema filmoma, zelo uspešnim **Poljub ženske pajka** (*Kiss of the Spider Woman*, 1985) in manj hvaljenim **Ironweed** (1987), se je Babenco sklenil vrniti k temam iz svojega domačega okolja. Njegov prvi mednarodni uspeh, ki ga je katapultiral v Hollywood, je bil prav to – pretresljiva južnoameriška resničnost na mednarodnih platnih, drama **Pixote** (1979), skoraj dokumentarna podoba treh milijonov argentinskih zapuščenih otrok.

Tokrat Hector Babenco preigrava klišejsko melodramsko strukturo zgodbe o moškem, ki se po dvajsetih letih vrne v rojstni kraj, da bi obiskal bolnega očeta. Obvezni *flashbacki* iz otroštva, spomin na prvo ljubezen, duševno bolno dekle, s katero je izgubil vsak stik takoj po njenem odhodu v bolnico, vrnejo zdaj uspešnega zdravnika v svet, ki mu je nekoč pripadal. Babenco se dotika tudi temnih strani Argentine po drugi svetovni vojni, antisemitizmu in nastanitve pobeglih nacistov, toda nič več kot to. Vsi historični, politični ali etični nastavki se izgubijo v obrezupno zmedeni in nedosledni zgodbi o iskanju mladostne ljubezni. Ko jo nazadnje sreča na osamljenem pomolu, Juan umre, ne da bi vedel, da se je zaletel v senco lastne mladosti, poosebljene v personificiranem spominu, newagevsko razpoloženemu gledalcu pa bo stvar jasna kot kristalni studenec. Vsi, ki so pričakovali, če ne velik, pa vsaj kolikor toliko spodoben *come back* Hectorja Babenca, so se na letošnjem cannskem festivalu uštel. Sicer pa je najlepša v tem filmu glasba: podpisal jo je Zbigniew Preisner.

Ž.E.M.



last night

Kanada režija Don McKellar

Kaj bi naredili, če bi bilo naslednji dan konec sveta? Bedasto vprašanje, morda, toda pet osrednjih junakov McKellarjevega prvenca *Poslednja noč* se sooča prav s tem nemogočim vprašanjem. In še bolj nemogočimi odgovori. Še huje: film se začne, ko je do konca sveta samo še šest ur. Ali točneje: ura je šest popoldne in točno ob polnoči bo konec sveta. Zemlja je namreč nekako zašla v sončevo orbito in se bo preprosto scvrkla. *As simple as that*. Sicer pa film scenarista, režiserja in igralca Dona McKellarja sodi v venček 12-delne arti-serije filmov, ki se ukvarjajo s koncem tisočletja, koncem sveta in sploh kataklizmo v vseh pogledih, dogaja pa se kar na domačem dvorišču, sredi bleščečega, od sonca obledelega Toronta.

Pet osrednjih junakov se torej odloča, kako bodo preživeli zadnjih šest ur svojega življenja. Patrick, mladi poslovnež, se zapre v svcje stanovanje, Sandra se pokori svojemu možu, ki si želi, da skupaj naredita samomor, uslužbenec državne plinarne Duncan (sam David Cronenberg) kliče stranke in jih obvešča o zaključeni dobavi plina, njegova asistentka Donna se poskuša v zadnjih urah znebiti nadležne nedolžnosti in v ta namen po naključju sreča pravega, lovca na seks Craiga. Shema se zaplete, ko Patrick na cesti sname Sandro, ki so ji na poti domov ukradli avto in ji dovoli v svoje stanovanje, od koder naj bi poklicala moža. S tem se začne vrsta vzročno posledičnih povezav, ki kulminirajo tik pred polnočjo. Zdaj delata skupni samomor Sandra in Patrick, toda usodni strel pod žgočo ognjeno kroglo se spremeni v strasten objem, polnoč mine in – Zemlja je še vedno tu. Vesoljska kataklizma je odložena, do takrat pa morajo ljudje pomesti s tisto v svojih glavah in srcih. Preprosta, na videz nepretenciozna, toda izjemno natančno naštudirana dramaturgija in skopi, minimalistični, psihološki izrisi razkrivajo McKellarja kot odličnega opazovalca človeške narave, kot rahlo ironičnega, toda še vedno dobronamernega sociologa.

Kaj bi torej naredili, če bi do konca sveta manjkalo še šest ur? Ž.E.M.



illuminata

ZDA režija John Turturro

Kostumska komedija *Illuminata* je druga celovečerna režija Johna Turturra, ki je po uspehu *Bartona Finka* (1991) in *Maca* (1992) vstopil v canski tekmovalni program kot eden od "najtežjih" kandidatov za katero od nagrad. Sam Turturro je kot svojo inspiracijo navajal kar Renoirja in Michaela Powella, toda *Illuminata* se je izrodila v erotično farso, ki sicer premore svetle trenutke (zahvaljujoč odlični igralski zasedbi), v resnici pa se ni nikoli odmaknila od tam, kjer se je spočela – v gledališču. Gre namreč za gledališko besedilo o newyorški gledališki skupini na prelomu stoletja. Medsebojna razmerja, kompetitivnost, intrige, večne igrice med spoloma, drobne ukane in velike laži, vse to tvori gledališko in resnično življenje peščice igralcev, med njimi Tuccia (Turturro), ki si prizadeva na oder spraviti svojo igrano *Illuminata*. Susan Sarandon kot postarana zvezda, Christopher Walken kot hudobni kritik, občutljiv edinole na čare mladih igralcev, in Ben Gazzara kot utrjeni in naveličani nestor ne (z)morejo prikriti plitkosti scenarija, ki razen nekaj feydaujevskih zapletov ne premore prav nobenih presežkov. Sam John Turturro ne prepriča niti kot igralec, saj je njegov lastni Tuccio, luzer tako na poklicni kot sentimentalni sceni, njegova najslabša vloga doslej. Mimogrede sem prebrala, da so se Turturro *et consortes* pri snemanju prijetno zabavali. Tudi prav, jim odpustim. Ampak moj filmski spomin bo pri imenu John Turturro slejkoprej obstal pri *Macu*.

Ž.E.M.



killer/tueur a gages

Kazahstan/Francija režija Darejan Omirbaev

Kazahstan je še ena "dežela v tranziciji", ki ji danes bolj kot več ali manj demokratično izvoljena oblast vladajo mafijaši, in če se pri njih zapuša – kar se zgodi našemu junaku Maratu (Talgat Assetov) – gre s tabo le še navzdol. Kazahstan je po videnju režiserja Omirbaeva začarani krog: živeti pošteno kot "mali človek" je neperspektivno, kar potrjuje Marat in njegova mlada družina; živeti kot uspešni posameznik na svojem področju ni nič manj tragično, kar potrjuje Maratov delodajalec, uspešni znanstvenik, ki nikoli ni želel emigrirati, pač pa "pomagati svoji domovini". Toda država žre svoje mladiče in znanstvenik si pošlje – potem, ko mu "mati" odvzame sredstva za nadaljnje delo – kroglo v glavo. Marat se tik pred tem kot njegov šofer zaleti v luksuzni avto lokalnega mafioza, samo razbita zadnja luč pa očitno stane toliko kot njegova nekajmesečna plača. Od tod gre očitno le še navzdol: dolg na dolg, sprotne oduške obresti, njegov še nerojeni sin na poti, vse to stane in v državi, ki ji vlada podzemlje, je probleme moč na hitro reševati le s "sredstvi prepričevanja"; Marat kot odplačilo dolga sprejme umor "spornega" političnega novinarja, pri čemer Omirbaev Marata ne pušča predolgo moralno razdvojenega. Toda "če sprejmeš zlo kot svoje vodilo, boš od zla tudi umrl", si je porekel režiser. Ja, "država", v tem primeru mafija, poskrbi za svoje umazane sledi.

Killer je v svojem pesimizmu verjetno bolj verodostojen kot televizijska poročila o ekonomskem stanju Kazahstana, in glede na to, da večino filma gledamo precejšen stereotip brezizhodnega stanja malega posameznika v zakleti družbi, se film še kar spodobno konča – čeprav ponovno ne daleč od ustaljenih norm. Gre za preprost, mali film, enako nepretenciozen kot junakovo družinsko življenje.

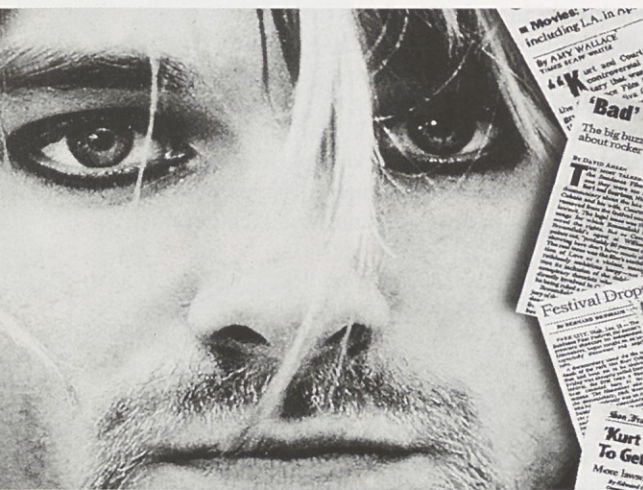
S.P.

velvet goldmine

ZDA režija Todd Haynes

Glam rock je eksplodiral leta 1971; v Ameriki je led prebijal Kurt Wild (Ewan McGregor), v Angliji pa Brian Slade (Jonathan Rhys-Meyer), ki se je od prvega pravzaprav vsega naučil: preklinjanja, pljuvanja in slačenja na odru, skratka, vseh ekscesov, ki so spadali v ikonografijo glam rocka. Tako režiser Todd Haynes. A ko je imel Slade vsega – slave, snemanj ipd. – poln kufer, se je odločil na odru inscenirati lastno smrt in se umakniti; ja, tako kot Marilyn Monroe in Elvis Presley. Haynes, stari gay, ekshibicionist in ljubitelj bizarnega, predvsem pa režiser dveh spodobnih filmov, **Poison** (1991) in **Safe** (1995), se je odločil resnični zgodbi pilepiti vzporedno – osebno vizijo oziroma *hommage* obdobju, v katerem je sam odraščal. Ob deseti obletnici Sladeove "smrti" pošlje Haynesov (fiktivni) urednik londonskega Timesa svojega novinarja Arthurja (Christian Bale) – v adolescenci *glam-rock* oboževalca, se pravi nekakšnega Haynesovega alter ega – na cesto, naj razišče ozadje inscenacije. "Najdi Sladea in ugotovi, kaj počne danes". V precej ponesrečeni parafrazi kaneovskega iskanja misterija Arthur sprašuje nekdanje sodelavce – ljubice, glasbenike itd. – in hkrati podoživlja ne le njegovo, temveč tudi lastno preteklost. *Velvet Goldmine* je tipični "dobronamerni" življenjski projekt, režiserjeva dolgoletna obsesija, iz katere je nastal moreč, morbiden in skrajno dolgočasen bio film (špekulativna ost gre tudi v smeri, da je *Velvet Goldmine* hkrati Haynesova biografija), natanko 120 minutni in skrajno kičasti video spot o obdobju, ko video spotov še niso snemali, film torej, ki se bolj kot na zgodbo zanaša na vizualno ekstravaganco; v redu, *glam rock* je resda temeljil tudi (in predvsem) na kiču, spolnosti in ekscesu, kar pa še ne pomeni, da se mora s tem 100% poistovetiti še sam film.

S.P.



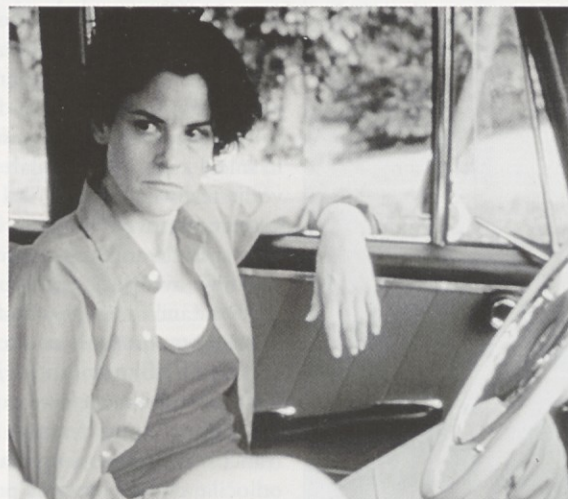
kurt and courtney

ZDA režija Nick Broomfield

Dokumentarec Nicka Broomfielda je bil "talk of the town" za časa festivala v Sundanceu; Courtney Love je nazadnje uspelo prepovedati predvajanje spornega filma, saj *Kurt and Courtney* posredno govori tudi o možnosti umora Kurta Cobaina (liderja grunge skupine Nirvana), ki naj bi ga Courtney naročila sama. Tokrat ne gre za odkrivanje zarote v stilu kakšnega Oliverja Stona, saj so fakti in priče "na mestu" (koliko so priče prisebne, je drugo vprašanje). Režiserjeva najbolj "vroča" priča je tako zafiksani satanist in sado-mazohist, ki naglas razglaša, da mu je Courtney ponudila 50.000 dolarjev za "opravek", ob tem, da Broomfield nikakor ne skuša biti pristranski do ene ali druge strani in obiskuje tako Cobainove nekdanje kolege, sodelavce kot Courtneyjine starše: njen oče je celo eden bolj gorečih zagovornikov teze, da je dala Kurta ubiti njegova hčerka!

Kurt and Courtney je tako natrpan z bizarnimi in čudaškimi karakterji, kot jih ne bi zbralo deset Lynchevih in Cronenbergovih opusov skupaj; večina sogovornikov, predvsem Kurtovih in Courtneyjinih nekdanjih kolegov, je tako zadetih, da ni nič čudnega, da se je tip ustrelil. "Vrhunec" je psiho-fizično stanje njegovega najboljšega prijatelja, ki mu je med drugim dva dni pred smrtjo kupil tisto dvocevko, njegovo "darilo" pa se mu ne zdi nič nenavadnega – ne glede na to, da je bil Cobain potrjeno samomorilsko nastrojen. Broomfieldu, ki že vrsto let dela le s sodelovanjem svojega kamermana (ob tem, da zvok snema sam), se Courtney vseskozi spretno izmika, ko pa vendarle pride do besede – na gala banketu društva za zaščito pravice do sklicevanja na prvi amandma ameriške ustave (ta zagovarja pravico do govora) –, ga predsednik društva osebno vrže iz dvorane! Če je bil Cobain žrtev zarote ali ne, je na tem mestu morda še najmanj pomembno, dokumentarec namreč povsem nevede odpira še druge boleče rane ameriške družbe. Glede glasbe Nirvane, ki je v filmu ni niti za hip, pa le tole: Courtney Love je prav z grožnjo tožbe nevede poskrbela za večjo referenčnost ter "resnost" dokumenarca, ki bi v primeru glasbenih vložkov utegnil izpasti kot še en potentni Nirvanin rockumentarec.

S.P.



high art

ZDA režija Lisa Cholodenko

Presenetljivo suveren debi mlade režiserke in scenaristke Lise Cholodenko o newyorški umetniški sceni in njenih protagonistih se je v Cannesu znašel v prestižni produkciji Dolly Hall, ki velja za vodilno silo na področju "lezbičnega" filma. Dva od njenih filmov sta bila z velikim uspehom prikazana na festivalu v Sundanceu, zato je zelo verjetno, da bo ugled producentke filmu na ameriškem trgu priskrbel veliko promocijo. Središčna pripoved *Visoke umetnosti* je ljubezenski trikotnik treh popolnoma različnih žensk, vsega naveličane umetniške fotografije, njene postarane, blazirane in od heroína odvisne ljubice, nekdanje igralske muze berlinske novovalvske generacije, in mlade urednice fotografije pri mondenem časopisu. Film je nekakšen polovičen dokumentarec, posnet na resničnih lokacijah v New Yorku, kjer kamera Lise Cholodenko spremlja vsakdanji utrip umetniške srenje, razpete med visokoleteče pogovore o smislu umetnosti in banalnostjo vsakodnevnega love na odmerek mamil ali honorar za plačilo najemnine. Film ima zaradi svoje vsebine najbrž strogo namensko občinstvo, vendar mu ne gre odrekati nekaterih kvalitet, ki ga ga delajo prijetno gledljivega tudi za drugače spolno orientirane gledalce.

Ž.E.M.

Nagrade:

Celovečerci:
ZLATA PALMA:
Mia Eoniotita Ke Mia Mera
(Theo Angelopoulos)

VELIKA NAGRADA ŽIRJE:
La Vita e Bella
(Roberto Benigni)

NAJBOLJŠA ŽENSKA VLOGA:
Elodie Bouchez in Natacha
Regnier v filmu **La Vie Rêvée
des Anges** (Erick Zonca)

NAJBOLJŠA MOŠKA VLOGA:
Peter Mullan v filmu **My Name
Is Joe** (Ken Loach)

NAJBOLJŠA REŽIJA:
The General (John Boorman)

NAJBOLJŠI SCENARIJ:
Henry Fool (Hal Hartley)

NAGRADA ŽIRJE:
La Classe de Neige
(Claude Miller) &
Festen (Thomas Vinterberg)

POSEBNA NAGRADA ŽIRJE ZA
UMETNIŠKI PRISPEVEK:
Velvet Goldmine (Todd Haynes)

ZLATA KAMERA ZA NAJBOLJŠI
PRVENEK:
Slam (Marc Levin)

NAGRADA ZA TEHNIČNE
DOSEŽKE:
Vittorio Storaro za **Tango**
(Carlos Saura)

NAGRADA FIPRESCI:
The Hole (Tsai Ming-liang)
Happiness (Todd Solondz)

Kratki filmi:
ZLATA PALMA:
L'Interview (Xavier Giannoli)

VELIKA NAGRADA ŽIRJE:
Horseshoe (David Lodge) &
Gasman (Lynne Ramsay)

zagreb

13. svetovni festival animiranega filma

igor prassel, urška kos



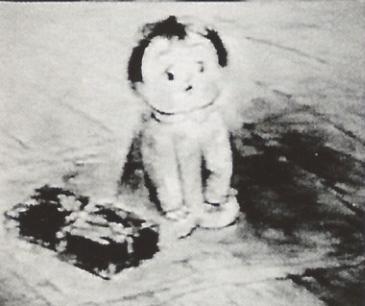
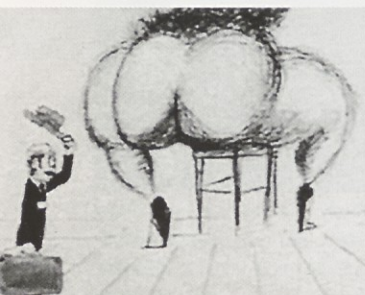
Bienalni festival animiranega filma, ki je od 17. do 21. junija potekal v zagrebški Koncertni dvorani Lisinski (dvorana je bila na večernih projekcijah popolnoma zasedena), je na najboljši možen način (visoka kakovost festivalskega programa) praznoval petindvajset let obstoja. Mednarodna selektorska komisija je za tekmovalni program izbrala 65 animiranih filmov iz 15 držav, različnih animacijskih tehnik (klasična risba, animacija kolažev, metoda kratkega pretapljanja, praskanje na film, animacija lutk in predmetov, piksilacija, animacija fotografije, računalniška animacija/dvo ali tro dimenzionalno in celo animacija soli in mlete kave). Po besedah Joška Marušića, priznanega animatorja in umetniškega vodje festivala, je specifičnost zagrebškega festivala v vrednotenju osnovne avtorske kreativnosti, vztrajanje na v svetu preživelom nekomercialnem konceptu izmenjave idej, spoznavanja in sodelovanja, kjer so ljudje bolj važni od filmov in kjer se srečujejo avtorji, ki niso podlegli zakonom trga. Zagrebški festival, ki je bil leta 1969 ustanovljen na pobudo in pod pokroviteljstvom ASIFA-e (neprofitno in nedržavno združenje strokovnjakov, ki se na kakršenkoli način ukvarjajo z animiranimi filmom) in prvič organiziran leta 1972, spada v sam vrh svetovnih festivalov animacije (skupaj s festivali v Annecyju, Ottawi, Varni in Hiroshimi). Že pred začetkom festivala pa je prišlo do neljubega dogodka. Festivala v francoskem Annecyju in kanadski Ottawi sta se zaradi komercialne naravnosti odločila, da ne bosta več potekala bienalno, ampak vsako leto. Ker festival v Annecyju poteka konec maja, ta odločitev predstavlja hud udarec za zagrebški festival, ki se trudi predstavljati nekomercialno naravnano produkcijo kratkega avtorskega filma.

Zagrebški festival je specifičen tudi zaradi tega, ker pri preselekciji in uvrščanju v uradni tekmovalni program absolutno ne upošteva žanrskih delitev. Tako najdemo isti večer na programu animacijo za odrasle (sem bi lahko uvrstili večino filmov) in otroško animacijo, reklamni in eksperimentalni film, "stripovsko" in "likovno" animacijo... Letošnja žirija, ki so jo sestavljali Natalia Chernyskova, režiserka in producentka iz Ukrajine, Sayoko Kinoshita, direktorica festivala v Hirošimi in vsestranska avtorica iz Japonske, Peter Dougherty, namestnik direktorja MTV Europe iz ZDA, Raoul Servais, slikar in animator iz Belgije ter Milan Blažeković, ustanovitelj studija za animacijo pri Zagreb filmu in avtor zadnjega hrvaškega celovečernega animiranega filma *Čudnovate zgodbe šegrta Hlapiča*, ki so ga svečano prikazali zadnji dan festivala, ni imela lahkega dela. Vse dni festivala se je uradno in neuradno tudi razpravljalo o trendu računalniške animacije in prav zato je bila končna odločitev žirije še toliko bolj pomembna. Ali bo mogoče nagrado dobil računalniško animirani film? Največ možnosti naj bi imel film *Gerry's Game* ameriškega režiserja in scenarista Jana Pinkave, ki je nastal v produkciji Pixar Animation Studio in je bil nagrajen z oskarjem za animacijo za leto 1997. V tem podjetju tesno sodelujejo umetniki (risarji in scenaristi) in računalniški tehniki, ki se načrtno ukvarjajo z razvijanjem novih tehnologij, tako na področju industrijskega oblikovanja, reklame, VR in 3D računalniške animacije. Toda tako strokovna žirija, kot tudi publika je nagrade podelilaklasično animiranim filmom. Iz moskovske podiplomske šole Animacije - Studio "SHAR" prihajajo tako glavni nagrajenec festivala Aleksandar Petrov z *Rusalko*, kot tudi oba nagrajenca za najboljši debitantski film, Mikhail Lisivoj s filmom *Nos Majora* in Valentin Olshvang z *Rozovajo kuklo*. Predvsem *Rusalka*, staroruska legenda o morski ribici, ki se maščuje za ljubezensko prevaro, je delana s tradicionalno tehniko kratkih pretapljanj barve na steklu. Pri nas smo imeli pred kratkim priložnost videti to tehniko na Večeru animiranih filmov Witolda Giersza v Slovenski kinoteki.

Dolgoe putesestvie
Silence
Rusalka
Razovaja kukla
Shock

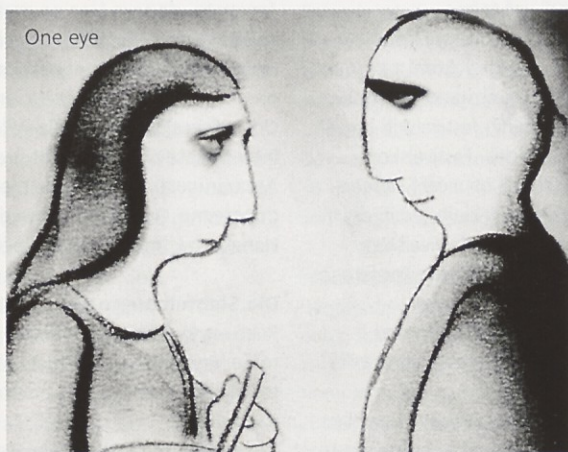
Best wishes
to "EKRAAN"

ANIMACIJA
Zagreb, 20. 6. 98



Rusalka, klasična pravljica animirana s klasično likovno tehniko, je bila leta 1997 nominirana za oskarja. *Rozovajo kuklo* (Roza punčka) bi lahko označili kot grozljivo. Mala deklica preživlja dneve in noči v samotni. Mamin ljubimec ji v zámeno za mamino ljubezen neprestano poklanja igračke. Zadnje darilo je punčka z roza obleko, ki pa čez noč oživi in izpolni dekličine fantazije o kaznovanju mame in njenega ljubimca. Grozljivi fantazijski svet dopolnjuje tudi umazana, horror risba. *Nos majora* pa je bolj eksperimentalna animacija, z zgodbo po noveli Nikolaja Gogolja, o čudnih dogodivščinah majorja Kovaljova v stilu fantastično/humornih zgodb Danila Harmsa. Zelo zanimiv je rezultat mešanja 2D računalniške animacije, rotoskopije, kolažev in lutk. Od nagrajenih filmov je posebej potrebno omeniti angleški film *The Albatross*, režiserja, animatorja in montažerja Paula Busha, ki ustvarja tako, da izrezljane ilustracije direktno na celuloidnem traku prekrije s praskami in rezultat je prava vizualna poezija. Herojsko potovanje jadrnice v nevihti sredi oceana, v kateri preživi samo en mornar, je priredba stare angleške poezije.

Letos je bila na festivalu zaradi velikega števila kvalitetnih filmov prvič uvedena posebna kategorija za študentske filme. Ta je bila ločena od uradne tekmovalne selekcije, čeprav so se nekateri študentski filmi po izboru selekcijske komisije uvrstili v tekmovalni program. Največ filmov je bilo iz Kanade ter Velike Britanije, kjer je kar nekaj različnih šol animacije. Ker pa je bil pokrovitelj študentske nagrade zagrebški Radio 101, je zmagovalca izbral 101 poslušalec/študent. To je pomenilo, da ta žirija žal ni bila strokovna in je na koncu nagradila film *Advice for Hamsters* Dennisa Sistersona (Southampton Institute - Velika Britanija), ki kljub duhoviti kratki zgodbi tehnično ni dosegel presežkov. Filme v uradni selekciji je ocenjevala žirija festivala in se odločila za izvrsten diplomski film v Londonu delujoče italijanske animatorke Liane Dognini *One Eye* (The National Film & TV School - Velika Britanija),



lep in žalosten film o starševski ljubezni do hčerke, ki ima samo eno oko. Film je zanimiv tudi zaradi tehnike animacije, saj združuje risbo na papirju in foliji (minimalistična risba – samo glavni liki, nekaj predmetov, živali in nič scenografije), ter fotografije oči – vse osebe imajo namreč prave človeške oči kar še dodatno potencira gledalčeve emocije ob gledanju te pretresljive zgodbe, ki je tudi dobro zrežirana. Zaradi nestrokovne žirije v študentski selekciji, so bili nekateri boljši filmi zapostavljeni. Naj omeniva le nekatere izmed njih: *Billy Sink* Emily Skinner (Royal College of Art - Velika Britanija), kjer je režiserka z animacijo modelov prikazala duhovito in na trenutke

grozljivo zgodbo o lenem dečku, ki odkriva skrite nevarnosti lagodnega življenja; *The Little Princess' Birthday Party* Jim Lefevre (Edinburgh College of Art - Velika Britanija), otroška pravljica, narejena s tehniko piksilacije glinenih lutk; *Un Jour Marie Pacou* (Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs - Francija), bizarna zgodba o simbiozni koeksistenci avtorke in v njenem trebuhu vraščene bitja narejena v izredno zanimivi 2D Tictactoon računalniški tehniki; *Zastavka* Veronika Doutlikova (VŠUP - Academy of Applied Arts - Češka); z mešanico risbe na papirju, gline in kolaža nam avtorica predstavlja pogled češkega človeka na svet; *Der Letzte Cowboy* Roswithe Menzel (Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf" - Nemčija) je variacija na temo kavboja, zanimiva predvsem zaradi originalne tehnike animacije mlete kave.

Slovenijo sta na festivalu zastopala dva filma. *Križišče* režiserja, scenarista in producenta Francija Slaka ter bratov Miloša (režija in glasba) in Marka Radosavljeviča, ki je poskrbel za animacijo, ter *Hardbear & Cybee* Goceta Vaskova (režija, scenarij, risba, montaža, računalniška grafika), ki sta mu pri animaciji pomagala Matic Kragelj in Samo Homšak. Filma sta bila prikazana v uradnem netekmovalnem programu Animania. Oba filma sta računalniško



animirana, s tem, da *Križišče* z mešanjem risbe na papirju, animacije fotografije in 2D računalniške tehnike ohranja določeno avtorsko noto, vendar pa zaradi slabe zgodbe ostaja na ravni eksperimenta. Vaskov film, v celoti narejen v 3D računalniški grafiki, pa se ponaša z bolj razdelano zgodbo (čeprav je nanj očitno vplival Spielbergov *Indiana Jones*), vendar zelo moti komercialno mešanje po principu računalniške igrice, ki se preko animiranega filma predstavlja kot trendovski VR proizvod.

Organizatorji so letos pripravili bogat spremljevalni program. Ob retrospektivah izbranih avtorjev (V. Kourtzevchsky, R. Kinoshita, B. Bozzetto, Z. Grgić), so bila razstavljena dela Zlatka Grgića (najbolj renomiranega in odlikovanega predstavnika zagrebške šole animiranega filma, ki ga pri nas poznamo predvsem po animirani seriji *Profesor Baltazar*) in Bruna Bozzetta. Bozzetto, starosta italijanske animacije (od leta 1958 do danes je ustvaril približno 80 kratko in dolgometražnih avtorskih filmov, od katerih je najbolj znana serija s "chaplinovsko-keatonovsko-lloydovskim" burleskim likom italijanske animacije – gospodom Rossijem), je na zagrebškem festivalu prejel nagrado za življenjsko delo. Ogledali smo si tudi retrospektivo italijanske animacije, ruskih študentskih filmov in zgodovinsko retrospektivo avstrijske animacije 1920-1970. •



diagonale

festival avstrijskega filma

Štirje filmi, ob katerih ti zastane dih:

Sedminski kmetje, Mleko, Sam: življenje zapravlja Andyja Hardyja in Wirehead.

Diagonale 98 – letošnji festival avstrijskega filma je bil prvi po nekajletnem premoru. Prvič v glavnem mestu Štajerske, Gradcu. Nov začetek – nova lokacija – novi način organizacije.

Da so v Avstriji v zadnjih letih odprli več tečajev managementa v kulturi, tega ni bilo mogoče prezreti. Diagonale 98 so šolski primer tega, kaj po doktrini t.i. kulturmanagementa pomeni dobro organizirano prireditve. Oglasni panoji, plakati in letaki v značilnih festivalskih barvah so po celem mestu opozarjali na dogodek. Festivalsko središče in festivalske kinodvorane so bili označeni posebej. Od jutra do večera so po ključnih mestnih kinih teden dni predvajali filme s festivalskega programa. V festivalskem središču so bile vsak popoldan dve do tri tiskovne konference. Od začetka do konca festivala so se vrstile zabave: otvoritvena v mestni operi in sklepna, dva dni zapored, v posebej za to postavljenem šotoru sredi mesta, nista bili edini.

Že res, da je bilo tujcev bolj malo; da v festivalskem središču po izteku časa za kosilo ni bilo mogoče priti do hrane; da so puritanski Štajerci, čeprav so se zadnje projekcije začele ob enajstih zvečer, gostilne mirno zapirali ob desetih; da se je na zabave hodila kazat kulturna elita južne Štajerske, in to tako množično, da si je dogodke popolnoma prisvojila; da je bila celo intenzivnost programa zgolj vtis, velik del uro in nekaj dolgih paketov so namreč sestavljale zbirke kratkih filmov iz obdobja po drugi svetovni vojni, kot pregled eksperimentalnega in umetniškega filma, a brez jasne definicije enega oz. drugega.

A to je bil tudi prvi festival avstrijskega filma po vstopu nevtralne Avstrije v Evropsko unijo. Da so sredstva za kulturo prva žrtev priključevanja uniji, ni fraza. Tako kot tudi ni bilo naključje – čeprav so moji kolegi iz drugih držav to najprej

(užaljeno) opazili – da na festival ni bilo nikogar izmed vodilnih politikov republike. Festivala pač ni organizirala republika.

Hrana na zabavah je bila izborna, vino solidno, ne enega ne drugega ni zmanjkalo – a množic ni hranil in napajal državni proračun, temveč sponzorji. Lokalni kulturni politiki pa se organizacije festivala tudi niso lotili samo zaradi prestiža – čeprav to, da se je Linz po zaslugi festivala *Ars Electronica* iz avstrijskega Maribora prelevil v skoraj popolno *high-tech* mesto, v Avstriji tudi ni nepomembno – temveč zato, da bi ohranili kulturo obiskovanja kinematografov. Uspelo jim je. Od 100 projekcij jih je bila več kot tretjina razprodanih. Intenzivnost programa, kot pravim, je bila virtualna. A na drugi strani je bilo na njem kar nekaj filmov, ki so, dobesedno, jemali dih. Po vrsti (in brez filmov Mihaela Hanekeja, ki mu posvečam ločeno besedilo).

Die Siebtelbauern (Sedminski kmetje). Režiser filma Stefan Ruzowitzky še ni star štirideset let in nikoli ni študiral filmske režije. Prvi film je posnel leta 1996 – *Sedminske kmete*, kot je to običaj, v koprodukciji z avstrijsko televizijo. Tudi scenarij je napisal sam.

"Kaj takega se še ni zgodilo. Da bi umorjeni kmet zapustil oporoko, v kateri bi vse preživele grobo ozmerjal, svoje posestvo pa prepustil hlapcem in deklam," začne pripoved glas v *offu*. Ne, kaj takega se še ni zgodilo – a na to pomislijo ljudje šele, ko se zgodi. In v trenutku, ko se to zgodi, se začne film. Sedem jih je, trije hlapci in štiri dekletke, izbuljenih oči poslušajo branje oporoke, ki jo je zapustil stari kmet, gospodar – če to, kar slišijo, težko dojamejo kmetje, je samim deklam in hlapcem jasno še manj.

Toda takrat, ko kmetje pripravijo načrt, kako bodo posestvo od novih dedičev poceni odkupili, se dekletke in hlapci ideji, da bodo kmetovali na svojem, niso pripravljene več odreči. Sedem jih je – zato sedminski kmetje, vsak je dobil eno sedmino, a ko vaščani od nekeje pričarajo dolg, ki da ga je

melita zajc

gospodar zapustil skupaj s kmetijo, prispeva vsak, kar ima, za to, da bi ohranili skupno imetje. "Hlapec gospodar? Nikoli!" prisegajo vaščani. "Gospodarji smo!" vztrajajo bivši hlapci. Ko je vsaka stran odločena, do konca brani svoj prav, se zgodba zares začne.

Preden znana ideja – zemljo tistemu, ki jo obdeluje – vzbudi predvidljive aluzije, povem, da Ruzowitzky gotovo ni bral Cankarjevega *Hlapca Jerneja*. Ne, človek je gledal filme Sergia Leoneja. In posnel film, pravo mojstrovino, ki je tradicijo značilno srednjeevropskega, domačijskega (Heimat) filma razvila do novih, doslej nevidenih dimenzij. *Sedminski kmetje* je, v klasičnih oznakah filmskih žanrov, nekakšen domovinski western na način kostumske melodrame. Veliko več od vsake klasifikacije pa o tem filmu pove dejstvo, da je z njim Ruzowitzky klasičnemu filmu za množice vrnil vsaj toliko izgubljene sentimentalnosti in patosa, da je v kino vrnil vsaj toliko patetike in emocij, kot Lars von Trier z **Lomom valov**.

Milk (Mleko) Edgarja Honetschlaegerja je čisto drugačen film. Tudi Honetschlaeger še nima štirideset let, tudi on ni študiral filmske režije (pač pa umetnostno zgodovino in ekonomijo), a on tudi do filmske tradicije ne kaže posebnega spoštovanja. *Mleko*, njegov prvi celovečerni film, je prav tako kot kinematografski objekt tudi umetniška akcija, performance, manifest. Manifest sodobne globalne kulture. "Konec koncev smo tudi v isti kulturi ljudje tuji drug drugemu," pravi, ko pojasnjuje, da se je hotel izogniti sleherni delitvi na "nas" in "njih", "domače" in "goste" – opozorilo, ki ni brez pomena, če upoštevate, da je film posnet v New Yorku in Tokiu.

Glavni junak je Simon, najbrž Avstrijec – kadar je to, je to bodisi preveč (in hodi okrog z značilno rumeno Julius-Meinel nakupovalno vrečko v rokah) bodisi premalo (nosi francosko repliko klasičnega alpskega sukniča iz lodna) – a predvsem sodobni nomad, človek brez doma in domovine. Ko živi na Manhattanu, je njegov dom tam, kamor postavi množico stolov, ki jih prenaša s sabo (stoli so iz umetniške akcije dunajske arhitekturne skupine Poor Boys Enterprise, ki so na newyorških ulicah nabrali 97 stolov in jih prenesli na Dunaj – Honetschlaeger je te stole najprej vključil v svoj projekt za *Dokumento X* lani v Kasslu, potem še v *Mleko*). Ko se Simon preseli v Tokio, pa ure preživi na starem pokopališču sredi mesta. *Mleko* je njegova zgodba, enako pa tudi zgodba ljudi, ki mu prečkajo pot: Helen, Američanke, ki je v Tokiu študirala japonščino, zdaj pa po radiu bere lekcije angleščine in je polna stereotipnih predstav o Japonski; Tashira, bančnega uslužbenca, ki je bil ob službo, zdaj pa cele dopoldneve teka okrog v športni opremi, ker ga je domačim strah povedati, da je brezposeln; Rike, skrivnostne ženske, ki ima več različnih identitet, najbolje pa se počuti kot dekle-v-dvivalu, kjer je množica izbir omejena na enostavni "gor" in "dol".

Film brez klasične naracije, resnejši od pionirja in nepreseženega mojstra te nelinearne filmske forme, Wong Kar-waia, kulten pa najmanj toliko, kot je med Evropejci trenutno kult Japonska.

Če so najboljše celovečerce režirali ljudje, ki tega niso študirali, pa so avstrijski kratki filmi predvsem filmi študentov. Ker v Avstriji na študij filma nima monopola ena ustanova, ker je torej film možno študirati na različnih akademijah in fakultetah, ker je torej študentov filma veliko, je bilo veliko tudi kratkih filmov. Zelo veliko. Zato spet omenjam samo tiste, ki so tako dobri, da ti zastane dih. Dva, pravzaprav – dve kulturni inovaciji, ki jasno kažeta, v katere smeri se bo spreminjal klasični kino, ko bo prišel v roke ljudi, ki so rasli ob video igrah in računalnikih.

Alone. Life Wastes Andy Hardy (*Sam. Življenje zapravlja Andyja Hardyja*). Režiser filma Martin Arnold je znan po tem, da uporablja *found footage*, posnetke iz že posnetkih filmov. A če so doslej projekti te vrste skupaj s posnetki iz starih

filmov jemali tudi njihove zgodbe, njihov pomen, pa pri tem filmu to, od kje posnetki so, nima nikakršnega pomena več. Arnold posnetkov ne loči od izvirnega zvoka, toda ker obenem vnaprej ukine obe temeljni lastnosti gibljivih slik – ritem, ki ga določa izmenjava fotografomov s črninami, in hitrost 24 posnetkov na sekundo –, je to, dobesedno, druga fotografija. Vse, kar ostane od predloge (*found footage*), so fotogrami s sledmi zvočnega zapisa, ki jih, s tehniko, ki jo še najbolje ponazori primerjava z raperskim *scratchem* ali psihološkim terminom prisilnega ponavljanja, transformira v popolno vizualno poezijo – v primeru filma *Sam. Življenje zapravlja Andyja Hardyja* v duhovito zgodbo o travmah odraščajočega moškega. Pozor – MTV na to inovacijo še čaka.

Wirehead. Filmski medij na trdem disku računalnika, kombinacija filma, videa in računalniške animacije, film študentov oddelka za vizualne medije na dunajski Akademiji za uporabne umetnosti Tima Novotnyja in Norberta Pfaffenbichlerja. Znanstvena fantastika prihodnosti. V prihodnosti bodo posamezniki opremljeni z nevronskim vmesnikom – možganskim čipom –, ki bo človeku omogočil neposredno, mentalno povezavo z zunanjim računalnikom. Poleg legalnih oblik se bodo v kiberprostoru razvile tudi prepovedane oblike virtualne resničnosti: uporabnik se bo lahko priključil na programe, ki bodo stimulirali podzavestne dele njegovih možganov. Junak filma je eden teh uporabnikov, "terminal adict", kiberdžanki, popolnoma odvisen od te elektronske droge; dlje ko traja film, manj jasne so meje med virtualnim in realnim. Glasba: *Sofa Surfers*. Za sodobne kiberdžankije in kiber-voyerje.

Iz spoštovanja do truda prirediteljev in vaše radovednosti še, diagonalno, spremni programi Diagonal. Retrospektiva filmov Švicarja Christiana Schocherja, filmskega obsedena, ki na robu kinematografske industrije snema odlične semi-igrane filme in dokumentarce (npr. dva o otrocih hribovske vasi Furna: **Die Kinder von Furna** (*Otroci iz Furne*, 1975) in, dvajset let kasneje, o teh istih ljudeh, **Jahre später** (*Leta kasneje*, 1997)).

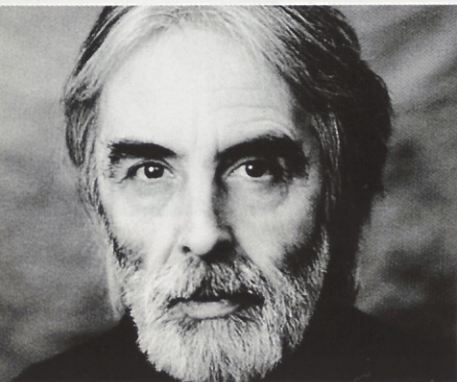
Promocija neodvisne evropske distribucijske hiše World Sales Christa Saredi. Lastnica, Christa Saredi, je bila nekoč švicarska kulturna uradnica. Vse se je spremenilo, ko je na festivalu v Mannheimu ugledala osamljenega Američana in ga iz sočutja, "ker je bil čisto sam", povabila, "naj gre z nami". To je bil Jim Jarmusch, takrat, s filmom **Permanent Vacation**, prvič v Evropi. Danes Christa Saredi po Evropi distribuira filme Jarmuscha, bratov Kaurismäki, Hala Hartleyja, Larsa von Trierja in drugih legend, pa tudi manj znanih evropskih režiserjev, npr. islandskega režiserja Fridrika Thora Fridrikssona. Diagonale so predvajale njegov najnovejši film **Devil's Island** (1997). •



Alone.
Life wastes Andy Hardy

avtor tehnike nasilja

melita zajc



'po naključju'
mihael haneke ali
grozljivost in
privlačnost oblike

"Vsak filmar govori o sebi, ko govori o svojem najljubšem filmu," pravi Mihael Haneke. Hanekejev najljubši film je Bressonov *Srečno, Baltazar* (*Au hasard Balthazar*, 1966).

"*Balthazar* je osel. Film pripoveduje zgodbo njegovega življenja, trpljenja in smrti. Pripoveduje pa tudi – fragmentarno – zgodbe vseh, ki križajo *Balthazarjevo* pot," pravi Haneke. "Že sam naslov da je "natančna podvojitev intencije filma: 'Po naključju, na primer *Balthazar*'. Lahko bi bil kdorkoli drug, ti ali jaz. Ime je, pravi Bresson, izbral zato, ker se rima."

Tudi ob Mihaelu Hanekeju najprej dobite vtis, kot bi to, kar počne, počel po naključju – snema filme, a prav tako bi lahko počel karkoli drugega.

Ko Parižani govorijo o "tistem avstrijskem režiserju", govorijo o njem, toda v Avstriji njegovih filmov praktično ne predvajajo, in čeprav je do danes posnel štiri filmske celovečerce, popularni mediji na Dunaju ne omenjajo njegovega imena, kadar govorijo o avstrijskih režiserjih. "V Avstriji uspeš le, če pred tem uspeš drugje. A meni je vseeno, z Avstriji nimam nič skupnega." Ko pripoveduje o prihodnosti, ne govori o novem filmu, pač pa o načrtovani poti v Pariz, in ko se ob pogledu na njegov avstrijski naslov zamislite nad svojim poznavanjem geografije, vas hitro potolaži, da tja še volkovi redko zaidejo.

Tako po eni strani. Po drugi strani je tako, da v Parizu, vsaj od Bennyjevega videa (*Benny's Video*, 1991) naprej, "tisti avstrijski režiser" velja za kulturnega režiserja, medtem ko vam bodo kulturni Dunajčani, če boste že spraševali po Hanekeju, zanj rekli, da je državni režiser. Ne, Haneke na Dunaju gotovo nima prijateljev – pa čeprav je bil rojen pravi čas, da bi lahko sodil v eno od gibanj ali skupin šestdesetih in sedemdesetih let, ki so se tudi najprej uveljavile v tujini, a so prišle nazaj in danes vladajo mestu. "Trikrat tedensko sem bil v kinu, nisem imel časa hoditi po lokalih in se uvrščati v klike."

Po tretji strani pa Haneke nedvomno je kult. Ko se medtem, ko vam smeje pripoveduje, da z vami gotovo nekaj ni v redu, če ste njegov film šli gledat še drugič, ozrete okrog sebe, vidite, da takrat, ko spregovori on, ljudje v okolici na daleč utihnejo. Celotisti, ki so predaleč, da bi karkoli slišali, stegujejo vratove. Kot vas je prej skrbelo, če se bosta našla, vam tedaj postane jasno, da ga takrat, ko se pojavi, ne morete zgrešiti.

Ko kasneje obnavljata preteklost, se vrh vsega še izkaže, da je dejansko postal režiser *au hasard*. Po naključju. Povzemam: "... na Dunaju pisal filmske kritike... v Nemčiji delal kot dramaturg v gledališču (ne, tudi Fassbinderja takrat ni poznal) ... po poroki bil prisiljen služiti denar na televiziji ... po službeni dolžnosti prebral najmanj 3 scenarije tedensko ... sam napisal scenarij za TV-film, ki je bil na razpisu sprejet, a je vrnil denar, ker ni poznal nikogar, s kom bi film posnel..."

Grad (*Das schloss*, 1996), ki ga je posnel za ORF, je njegov peti TV-film, naslednje leto pa so nastale *Smešne igre* (*Funny Games*), ki so ga v okviru lanskega FAF-a vrteli tudi v Ljubljani. Vmes je nastala znamenita filmska trilogija: *Sedmi kontinent* (*Der Siebente Kontinent*, 1989), *Bennyjev video* in *71 fragmentov neke kronologije naključja* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994).

Naključje. Njegovi filmi nimajo stalnega distributerja, celo švicarska distributerka Christa Saredi, katere katalog je videti kot Kdo-je-kdo sodobnega art filma, pravi, da je dolgo premišljevala, preden je nanj uvrstila Hanekeja. Prav tako Haneke nima stalnega producenta in vsak film posname z drugo ekipo, brez enega stalnega sodelavca – nobene potrebe ni, snemalcu npr. vse izreze določi že v *storyboardu*. Ne le, da bi Mihael Haneke lahko počel karkoli drugega – tudi njegove filme bi lahko posnel kdorkoli drug.

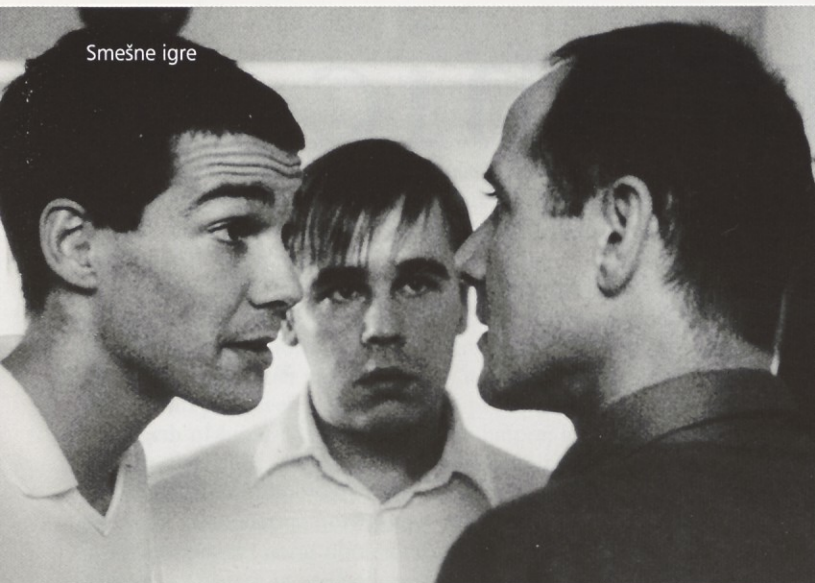
Res ga ob vsakem filmu takorekoč odkrijemo znova, po naključju, a vendar ima svojo metodo. Njegova metoda je naključje. Naključje kot strategija izmikanja estetizaciji – kot pravi za Bressona, svojega najljubšega režiserja in njegovo teorijo "modela", njegovo odklanjanje profesionalnih igralcev na račun dela z laiki:

"V njegovih filmih človek zazna nek skoraj telesen odpor avtorja do sleherne oblike laži, še posebej do vsake oblike estetske prevare". Kot Bresson tudi Haneke ne zanika estetizacije tako, da bi prisegal na vsebino, ne, z estetizacijo se sooča na njenem lastnem terenu: na ravni forme. Mihael Haneke je formalist.

Prvi primer: *Grad*. *Grad*, pravi Haneke, je povsem neambiciozen TV-film, čisto drugačen od Wellesovega *Procesa* (*The Trial*, 1962). Medtem ko je Orson Welles posnel svojo, izrazito avtorsko inačico Kafkovega romana, je on, Haneke, preprosto ekraniziral roman. Tako pravi. Dejansko je, če govorimo o nemški televiziji, razpiti *Fargo* (1996) bratov Coen veliko bližje vzorčnemu nemškemu TV-filmu kot Hanekejev *Grad*. Še zlasti dve stvari pri filmu sta prav presunljivi, dve stvari, ki iz Hanekejeve ekranizacije Franza Kafke delata subtilen manifest sodobne popularne kulture. Prvo je raba zvoka, zlasti glasu brez vidnega vira, t.i. akuzmatika: atmosfera v posameznih situacijah, posamezni filmski liki, celo sam kafkovski milje neznosne nedoločenosti so predvsem konstrukcija filmskih pogovorov po telefonu. In govoric. Občestvo Hanekejevega *Gradu* je fikcija govoric in telefona.

Drugo je sama forma vizualnega. Popolna anti-estetika. Osvetlitev, barve, arhitektura, izgled posameznih likov – kar vidite, je film *Grad*, a prav lahko bi bil to tudi video Portishead ali modna revija Helmuta Langa. Nič čudnega – Haneke, Portishead in Langa imajo nekaj skupnega, to je tisto, zaradi česar so značilni za kulturo ob izteku tisočletja: zavračanje pretirane estetizacije, ki so nam jo v osemdesetih na veliko vsiljevali MTV, modna industrija in umetnostna teorija. Hanekeja, ki ni slišal ne za Langa ne za Portishead, pripomba zbeiga, "Modna revija? Kje pa! Hoteli smo le čimbolj natančno predstaviti čas, v katerem se zgodba odvija." To je to: sleherni zavrnitev estetike je zavrnitev neke določene estetike in afirmacija neke druge, v tem primeru antiestetike.

Drugi primer: *Bennyjev video*. Legendarna analiza video nasilja. Celotisti, ki filma niso videli, vedo zanj, a vseeno, na kratko, obnavljam: Benny, petnajstletni fant, sin dobrostoječe avstrijske družine, ima doma popolno *high-tech* elektronsko opremo. Med vsemi ga posebej obseda posnetek klanja prašiča, ki ga, ko je enkrat sam doma, pokaže prijateljici. Pri sebi ima tudi primerno orodje, pnevmatično pištolo, s katerim na posnetku usmrtijo žival. Kot za šalo pomeri v prijateljico in pritisne na petelina, toda reč ne deluje; prijateljica ne umre takoj, Benny mora dejanje ponavljati. Pomnožitev, ki zamrznjeno, omrtvičeno podoba na video posnetku požene v ponavljanje brez konca – katodna podoba, to je svetloba, ki traja, ko se film konča. Pri videu so stvari neomejene, pogled, ki ga video predpostavlja, jih podaljšuje v neskončnost. Kot je v reviji *Unvisible* zapisal Remi Guinard, Haneke z naravnost klinično natančnostjo razkrije status televizijske podobe: ne tako, da bi na osnovi filmske preprosto obsodil video podobo, temveč, nasprotno, analizira jo v kontekstu nje lastne forme pripovedovanja. Tretji primer: *Smešne igre*. Urejena meščanska družina na počitnicah. Na vratih se pojavi fant v belih rokavicah in prosi za



Smešne igre



Grad

par jajc. Ko jih dobi, mu padejo iz rok, ogorčen je, prav tako tudi prijatelj, ki se mu pridruži. Ostaneta, družino – očeta, mamo in sina – vzameta za talca: do jutra bodo vsi trije mrtvi, izbirajo pa lahko, v kakšnem zaporedju. Ko žrtve sprašujejo po razlogih, napadalca v smeju pripovedujeta žalostne zgodbe iz svojega otroštva. Ko se materi posreči zagrabiti za puško in ustreliti enega od napadalcev, drugi prime daljinca in dogajanje preprosto zavrti nazaj: ko tokrat pridejo do trenutka, ko mati seže po puški, ji to fanta pravočasno preprečita. Ko čas poteče, so vsi trije člani družine mrtvi, napadalca pa pozvonita na vratih drugega vikenda: "Pošilja naju soseda, če lahko posodite par jajc." Spet repetitivnost, ponavljanje istega – in odstop, napaka, le da tokrat brez domnevnega "izvirnika" na strani diegeze, ki bi olajšal presojo. Odločitev je prepuščena tej strani, gledalki in gledalcu, ki sta na ta način iz udobne pozicije opazovalca prestavljena v vlogo soudeleženca. Neprijetno, res. Haneke: "Iščem načine, da bi pokazal nasilje kot tisto, kar vedno je: kot nezno. Nasilju vračam tisto, kar je: bolečina, nasilje nad drugimi." Pred leti je Boris Groys v reviji *Artforum* umetnostno kritiko in teorijo primerjal z oblačenjem umetnin. Ena najbolj trdoživih konvencij sveta umetnosti je, pravi Groys, da objektov (predmetov ali akcij) ni mogoče razstavljati/predstavljati golih, to je brez komentarjev. Če ne cele teorije, potem so tu vsaj drobni pripisi s podatki o avtorju, letnici in naslovu – "bikini", pravi Groys –, ki umetnostni predmet opremijo za javno rabo. Podobno ima vsak film najavno in odjavno špico, a to je tudi vse. Filmarji, za razliko od sodobnih avtorjev v klasični domeni umetnosti, niso teoretiki. S Hanekejem je drugače. Haneke je v tem smislu bliže medijskemu umetniku kot filmskemu režiserju: svojih del v javnost nikoli ne pušča pomanjkljivo opremljenih, brez komentarjev. Z razlogom. Nasilje v medijih – to je tema njegovih filmov. Obenem je to najbolj stereotipna tema sodobnega, tako laičnega kot strokovnega razmisleka o medijih. Prvo, kar s svojimi teksti stori, je, da svoje filme raz-loči od teh stereotipov. Na primer. Mediji veljajo bodisi za objektivno ogledalo družbe, ki tudi ko kaže nasilje, ne kaže drugega kot njeno realnost – ali pa je stalni prisotnosti nasilja v medijih pripisana vsa odgovornost za stopnjevanje nasilja v vsakdanjem življenju. Tako zastavljena opozicija ni rešljiva, je pa, pravi Haneke, koristna za obe strani: vsaka ohrani svoj prav. In to je vse. Naj, češ da sta beseda in fotografija šibkejši od tona in gibljive slike, brutalnost našega vsakdana prepustimo bulvarškemu tisku? Ne, pravi Haneke, le vprašanje je treba zastaviti drugače. Ne, ali nasilje v medijih ja ali ne, temveč, v kakšni obliki. Oblika reprezentacije nasilja torej. Kot je v *Gradu* tematizirana raba telefona in v *Bennyjevem videu* raba videa, tudi *Smešne igre* implicira eno od sodobnih tehnologij. Svet *Smešnih iger* je svet računalniške video igre: ko prideš do določenega nivoja, pač nadaljuješ na naslednjem; če vmes česa ne storiš prav, se vrneš nekaj korakov nazaj in reč ponoviš, kot je treba. A za filme Mihaela Hanekeja bi bilo pač prekratko reči, da

tematizirajo imanentno nasilnost sodobnih medijev. Nasprotno. Ker je tisto, kar ga zanima, prav forma nasilja, lahko tvegamo tezo, da so telefon, video, računalnik zanj mediji analize različnih oblik – trenutno najbolj popularnih kulturnih oblik – v katerih je mogoče upodobiti nasilje. Hanekejevi filmi niso diskurz o medijskem nasilju, temveč diskurz o reprezentaciji nasilja.

Ključni element njegovih filmov je ponavljanje. Ne po naključju. Gre, smo rekli, za formo – torej tehniko, tehnologijo upodabljanja nasilja. Georges Canguilhem je za tehnologije kriptično zapisal, da niso preprosto zvedljive na racionalnost, temveč imajo izvor v iracionalnem. Kar pomeni, da tehnologije niso isto kot uporabne znanosti – pa tudi, kot je opozoril François Sigaut, da za uspešnost neke tehnologije ni dovolj vedeti, kako deluje. Treba je z njo ravnati. Ključna ni vednost, temveč spretnost (lahko vem, kako avtomobil deluje, pa kljub temu ne znam voziti avta). Ne znanje, temveč raba. Ni ga boljšega primera kot je Benny iz Hanekejevega filma: na posnetku žival ustrelijo s prve, videti je enostavno – ko pnevmatično pištolo prime v roke šam, se preprosto izkaže, da morilskega orodja ne zna uporabljati. Postopek je prisiljen ponavljati.

Osnova vseh legendarnih, vzorčnih filmov nasilja zadnjih desetletij je prav ponavljanje: bodisi nespretno, torej ponavljanje kot popravljane napake, npr. v filmu *Krvavo preprosto* (*Blood Simple*, 1983) bratov Coen, bodisi njegovo nasprotje, spretno, načrtno ponavljanje nasilja, ki vnaprej izključuje možnost naključja, npr. v Demmejevem *Ko jagenčki obmolknejo* (*Silence of the Lambs*, 1991). Ponavljanje, ki ga vključuje razvoj spretnosti, torej raba, je seveda druge vrste kot ponavljanje, kakršno omogoča kompleks postopkov, obrazcev, enačb in formul, ki jih imenujemo znanost. To slednje, neskončna ponovljivost istega, so v popularno kulturo vpeljali mediji, ki (z besedami W. Benjamina) omogočajo tehnično reproduktivnost. Film, video, računalnik itn. Tu se začne razmislek o sodobnih medijih: po zaslugi sodobnih medijev simulacije in virtualizacije, medijev neskončne ponovljivosti istega, pozabljam na svojo telesnost in materialne posledice svojih dejanj; pomena napake, naključja, končnosti, se ne zavedamo več. Tu se razmislek praviloma tudi konča.

Mihael Haneke s pedagoško natančnostjo vztraja pri nasprotnem: naša dejanja in izkušnje – tudi nasilja – imajo svojo obliko, svojo tehnologijo. Pojavljajo se kot končnost, napaka, naključje. Vidne, družbeno prepoznavne, pa jih lahko naredimo samo v obliki njihovega nasprotja – neskončne ponovljivosti istega. Naključje zahteva ponovljivost, trdno, repetitivno formo. Mediji neskončne ponovljivosti istega nam omogočajo prav to: upodabljanje naključja. Ko so Bressonu očitali, da nazornost zamenjuje s pesimizmom, je odgovoril: "Je grška tragedija pesimizem?". Haneke, ob misli, da bi bil Bressonov Balthazar "lahko kdorkoli drug, ti ali jaz", dodaja: "Zveni poljubno, dejansko pa je prav nasprotno." •

sedem stopnic do neba



Bacheha-ye Aseman (Otroci nebes)
Majid Majidi

Redni letni obračun velike iranske kinematografije tudi v letu '97 kaže na nadaljni vzpon tega podjetja, čeprav bi po njegovi naravi že lep čas lahko pričakovali stagnacijo. Indeks rasti je vsesplošen: najbolj strmo, razumljivo, kaže t.i. kinotečni oz. repertoarni indeks, ki govori o zanimanju za zgodovino iranskega filma, saj bi radi zdaj vsi naenkrat videli vse, kar jim je leta uhajalo spred nosa, nič bistveno slabše pa ne kotirajo indeksi za število proizvedenih filmov, za število filmov, ki sodelujejo na najpomembnejših svetovnih filmskih festivalih, pa tudi za število nagrajenih filmov na teh festivalih. Trofeje so vse odmevnejše in lani je končno padla tudi tista najbolj prestižna – zlata palma v Cannesu za *Okus po česnjah* Abbasa Kiarostamija. Kaj pa oskar? Oskarji so drug šport, za Irance še posebej, čeprav utegnejo zadnji poskusi otoplitve odnosov med Iranom in ZDA obroditi sadove tudi na tem področju – če bodo le ti krhki temelji zdržali sunke strasti, ki bodo divjali 21. junija nad novim pariškim stadionom St. Denis, ko se bodo v tekmi vseh tekem, v materi vseh spopadov (vsaj športnih) na svetovnem prvenstvu udarili nogometaši Irana in ZDA.

Mogoče se zdi pretirano, preveč karikirano in predaleč od filma, a je bližje resnici (filmu pa sploh), kot je trezen in oprezen človek pripravljen verjeti; leta '96 je imel namreč *Beli balon* Jafarja Panahija tako rekoč odprto pot do oskarja, pa so iranske oblasti v zadnjem trenutku umaknile kandidato, kar je (zavoljo svete tradicije, načel, trme in ponosa ameriške filmske Akademije) odmevalo tudi v najvišjih političnih krogih.

Pustimo zaenkrat oskarje in se rajši na hitro ozrimo po lanskoletnih iranskih filmskih zmagah (nekateri segajo še v konec leta '96): kot rečeno, zlata palma za Abbasa Kiarostamija, sledijo pa Jafar Panahi, ki je s filmom *Ayneh* (*Ogledalo*, 1997) osvojil zlatega leoparda v Locarnu ter nagrado newyorških filmskih kritikov za najboljši tuji film, Rafi Pitts je za *The Fifth Season* (*Peti letni čas*) dobil posebno nagrado žirije v Mannheimu, Parviz Shahbazi pa za *Mosafere jonub* (*Popotnik z juga*) v Torinu – za, kot so uradno zapisali, "potrditev vrednosti velike šole iranske kinematografije"; posebno poglavje – tudi pri nagradah – je nov čudežni mož iranskega filma Majid Majidi: s svojima prvima lovečercema je očaral številne žirije po svetu, saj je s prvencem *Pedar* (*Oče*) snel tri lepe in dovolj prestižne lovlorike (San Sebastian, Sao Paolo, Torino), z otroškim filmom *Bacheha-ye Aseman* (*Otroci nebes*) pa osvojil zelo ugledni domači mednarodni filmski festival v Teheranu, prejel kar tri nagrade v Montrealu ter se aboniral na nagrade in priznanja specializiranih festivalov otroških in mladinskih filmov. Med lavreati se je še enkrat znašel stari maček Mohsen Makhmalbaf z najnovejšim filmom *Nun va Goldun* (*Trenutek nedolžnosti*) in gotovo še kdo iz množice vse bolj cenjenih iranskih cineastov, a vsemu preprosto ni mogoče slediti.

Stari mojstri in njihovi otroci

Locarno, Pesaro, Sarajevo in Dunaj so ponudili kar lep vpogled v lansko iransko filmsko letino, ki je postregla z novimi vrhunci, presežki in presenečenji (nekaj k temu je že dodal Gospod Urednik v svojem prispevku iz Rotterdama). Najprej, seveda, Abbas Kiarostami. O *Okusu po češnjah* (pravilno bi se prevod glasil – okus češnje – ampak zaenkrat naj ostane pri prvotnem poimenovanju) je bilo precej napisanega v prvi letošnji številki, Kiarostami pa je lani deloval še pri treh projektih.

Ob petdesetletnici filmskega festivala v Locarnu je s Chantal Akerman, Marcom Bellocchiom, Robertom Kramerjem, Idrissom Ouedraogom, Raulom Ruizom in Samirjem sodeloval pri projektu *Locarno demi-siecle; reflexions sur l'avenir* in posnel svoj petminutni prispevek k razmisleku o prihodnosti filmske umetnosti, *The Birth of Light (Rojstvo svetlobe)*: najprej je črna in čez čas začetek glasbenega divertimenta (Kiarostamijev klasičen izbor za zaključke svojih filmov); iz čiste črnine se na zgornjem robu slike – na vsako stran slutnje horizonta – začeta počasi luščiti tema neba in temni obronki gora; oboje postaja svetlejša in bolj razpoznavno – dani se; na čistem in vse bolj sinjem nebu se pojavijo oblaki, ki kot ovce pri igri skakljajo po nebu – šele sedaj lahko opaziš, da ne gre za tekoče gibanje slike, za pospešitev dolgega posnetka sončnega vzhoda, pač pa za niz izbranih fotogramov, ki si sledijo v enakomernih intervalih, za niz statičnih slik, ki dajejo vtis gibanja; če ne bi bilo poskakajočih oblakov, sploh ne bi mogel opaziti, da gre za statične slike in vidne intervale, kot tega ne opaziš na začetku, toda s časom nujno opaziš – v tem je skrita druga polovica zgodbe in Kiarostamijev dotik; prva polovica zgodbe govori o naravnem rojstvu svetlobe, o rojstvu svetlobe v naravi, ki je ob zori z vsakim trenutkom močnejša, vse bolj odkriva svet in odkriva vedno več sveta, svet postaja vse bolj viden, jasen, z vedno več podrobnostmi, znotraj ene plasti, enega masiva, za katerega se najprej zdi, da je zaključena in kompaktna celota. Rojevajo se novi in novi samostojni svetovi, vedno bolj razločeni, v neskončnost podaljšujoč in izpolnjujoč daljo, ki sega od kamere/tebe do horizonta – da bi dosegel ta efekt veličastnosti, nedoumljive razsežnosti spektakla narave, je Kiarostami kamero postavil na vrh gore in jo usmeril proti neskončnemu iranskemu višavju; druga polovica zgodbe govori o umetnem rojstvu svetlobe, o rojstvu in fenomenu umetne svetlobe, o rojstvu filma, ki živi od štiriindvajsetih srčnih utripov svetlobe v sekundi – ti kot v največjem čudežu spravljajo v gibanje mrtve slike in iz njih kujejo nesmrtna življenja; Kiarostamijev dotik te tudi tu komaj opazno zdrami iz fikcije, da jo hkrati doživljaš od zunaj, da opaziš subtilno razkritje njenega mehanizma, ki meri na samo naravo filma – v tem razkritju je tokrat skrito tudi razkritje mehanizma samega filma kot tehničnega sredstva, ki deluje prav na principu neopaznosti intervala med dvema statičnima slikama, ki ga človeško oko – k sreči – ni sposobno zaznati; ko razbeljen horizont predre prvi sončni žarek, se film ustavi, jasnost in ločljivost slike je precej manjša, svet je spet nerazločen – kamera je pač zelo občutljiva – še posebej video – in zelo neobgljena, ko se postavi proti izviru svetlobe. Rojstvo svetlobe je Kiarostamijeva popotnica filmu prihodnosti, njegova želja, da bi bil le-ta čimbolj preprost - film preprostosti.

Snemalec *Rojstva svetlobe* je bil Abbasov sin Bahman. Kiarostami junior ni novinec in v Iranu že lep čas vedo, da ima Abbas v filmskem svetu naslednika tudi po krvi, tokrat pa se je prvič s kar tremi filmi predstavil evropskemu občinstvu. In takoj je treba reči, da preverjanje očetovstva ne bo potrebno. Že s svojim prvim filmom ("prva filmska izkušnja Bahmana Kiarostamija" je napisal v glavo filma), *Safari be diare Mosafer (Potovanje v deželo Popotnika, 1993)*, posnetim na video, je razodel svoj velik občutek za življenje in film. Nekega dne je v Teheranu naletel na Hassana Darabija, moža, ki je pred dvajsetimi leti kot deček odigral izjemno glavno vlogo v filmu *Popotnik (Mosafer, 1974)* Abbasa Kiarostamija. Prepoznal ga je, poklical k sebi in mu predlagal srečanje z očetom. Vznemirjenje je bilo pri obeh veliko, saj je Hassan edini Abbasov "igralac", s katerim se po snemanju ni nikdar več videl. Abbas Kiarostami je namreč tako v svojem filmskem opusu kot v življenju znan po tem, da rad obiskuje svoje junake in jih pogosto vključuje v

svoje poznejše projekte, saj želi tudi na ta način povezati film in življenje, fikcijo in resničnost, diegetski in realni čas. Tudi Hassana je Abbas že iskal, toda brez uspeha, saj se je za njim izgubila vsaka sled; po enem izmed hudih potresov je njegova družina zapustila vas in odšla neznano kam. Hassan je že dolgo v Teheranu, tudi sam si je želel srečanja s Kiarostamijem, a prej zgleđa ni bilo usojeno. Zdaj je torej vse pripravljeno za srečanje – srečanje á la Kiarostami – tokrat po Bahmanovem scenariju in pred njegovo kamero. "*To ni on, to sploh ni on*" so prve Abbasove besede, ki poženejo video kamero v vsej njeni neposrednosti (z datumom in uro na spodnjem robu!), ko mu pokažejo prihajajočega Hassana. Rokujeta se, veliko je zadrege, Hassan se predstavi, "*veliko sem slišal o Vas, bral o Vas... bili ste v Italiji...*". Kmalu postaneta domača – v vlogah, ki sta jih pred časom za dvajset let odložila, za dvajset let pozabila, Abbas v očetovski, rahlo pokroviteljski vlogi režiserja (takoj začne voditi, režirati srečanje) in Hassan v vlogi ponižnega, strahospoštovanja polnega učenca, toda oba z neko odraslo distanco, ki vsemu podeli potrebno mero spoštovanja. Abbas pove stavek iz filma (Bahman vrine dotični odlomek) in Hassan nadaljuje, do besede tako kot v filmu – še se spominja. Potem začne jokati: "*moram kar jokati, tako sem si želel gledat film z vami, tako sem si želel, da spoznate mojo ženo...*". In odide, objokan, izgine v množici ljudi, ki so se zbrali okoli avta in filmske ekipe – Bahman spet vrine odlomek iz *Potnika*, ko Hassan, dvajset let mlajši in z imenom Qasem prav tako, z isto hojo, v istem izrezu, na isti ulici izginja v množico mimoidočih. Nekaj dni pozneje pridejo k Hassanu domov, da skupaj pogledajo *Potnika*. Film teče, z istimi zabavnimi in srce parajočimi prizori kot vedno. Hassan joka, žena ne joka (mogoče iz spoštovanja in strahu pred Abbasom, pred kamero), toda zelo je vznemirjena, Abbas ne joka, toda zelo je vznemirjen, njegovih nasmehi so polni in težki, kot spomini, v katerih izvirajo. "*Polno spominov mi je prihajalo...*" začne po koncu filma objokani Hassan. Briga ga za kamere, on doživlja enega vrhuncev svojega življenja. Kiarostami začne spraševati Hassana in ženo o njunem življenju ("srečna"), o filmu ("ko sem ga prvič gledal pri devetnajstih, mi ni bil všeč"), o spominih... Ženo vpraša, če je Hassan podoben Qasemu in ona odgovori, da sploh ne, da je nežen in pošten – da v filmu samo dobro igra. Preden se poslovijo, "za zmeraj?" piše v njihovih očeh, se še skupaj fotografirajo. Potem kamera odpotuje na steno, ki je polna fotografij iz filma in časopisnih člankov na oltar, ki spomni, da je film lahko večji od življenja. Izjemna stapljanika neposrednih dokumentarnih in neopazno insceniranih prizorov ter filmskih odlomkov, lirčnost in neposrednost, ki presegata tako dokumentarni kot televizijski okvir.

Tarh (Projekt) je tretje skupno podjetje družine Kiarostami in edino, pri katerem sta oče in sin skupaj podpisala režijo. Abbas nastopa še v vlogah producenta in glavnega igralca, Bahman pa je še kameraman, snemalec zvoka in montažer. Filmski duet *par excellence*. *Tarh* je v bistvu posneta snemalna knjiga za Abbasov zadnji celovečerec *Okus po češnjah* (tedaj se je imenoval še *Potovanje proti zori*), spretno sestavljen filmski unikum (Bahman je film zmontiral šele po dokončanju *Okusa po češnjah* in svojim video posnetkom sopostavil odlomke iz filma), ki odkriva Kiarostamijev način dela in obenem njegov igralski talent, razkriva pa tudi nekatera ozadja *Okusa po češnjah*, metode in filmske mehanizme, s katerimi si Abbas pri realizaciji svojega zadnjega filma pomaga. S sopostavljanjem istih sekvenc in z odkrivanjem ozadja (tako režije, kot scenografije) Bahman filma poveže v dragocen dialog, ki gledalcu *Okusa po češnjah* ponuja nekatere odgovore, oziroma bolj odpira nove razmisleke, kot zares odgovarja ter postavlja nova vprašanja, v vsakem primeru pa ga znova vleče na drugo stran fikcije, h kontemplaciji vidnega in doživljenega. Tudi o tem je bilo v prejšnjem *Ekranu* že nekaj napisanega. Toda bolj kot scenografske in režijske ukane, ki jih *Projekt* še dodatno razgalja, navdušujeta dva druga momenta: prvi je Kiarostamijeva igra, saj pred kamero odigra dobršen del vloge glavnega junaka Okusa po češnjah in za pokušino še dele drugih vlog; njegove vloge so izjemne in tako natančno oblikovane, da jih morajo igralci pozneje, ko bo šlo zares in na filmski trak, samo čim bolj posneti; in, kot pokažejo poznejši odlomki iz filma, tako tudi je – odigrana snemalna knjiga ni le



Tarh (Projekt)
Abbas in Bahram Kiarostami



Ayneh (Ogledalo)
Jafar Panahi

partitura za režijo, marveč tudi za igralce, pri čemer je vloge tako rekoč do kraja oblikoval že Kiarostami sam in so igralci le še nekakšni poustvarjalci ali imitatorji, ne kreatorji. Drugi osupljajoč moment pa je dejstvo, ki skozi 28 minut sopolstavljanja vedno bolj stopa v zavest, kako železni so Kiarostamijevi dialogi in situacije že na papirju, da se kljub njihovi navidezni spontanosti, skoraj dokumentarni improvizaciji, v končni verziji filma praktično ne spremenijo; in tudi Kiarostamijevi trenutki frivolnosti, ko si na videz sproti, kot plod trenutnega vtisa ali pomisleka, izmišlja in se navdušuje za "nove" ideje, ko na videz improvizira, so zgolj šarmantne potegavščine izkušenega mojstra in dognanega perfekcionista. Bahman pa na to dovolj tankočutno opozarja. Tudi drugi mojster iranskega filma, Mohsen Makhmalbaf, že ima filmski podmladek v družini. Komaj osemletna hči Hannah, ki je ravno pravih let za komandiranje in režijo filma, je morda čisto primerna terapija. Še vedno se spominjam, da so podobno terapijo (naj napiše roman) predlagali tudi zaskrbljenim staršem prepametnega devetletnega Julia Cortazarja, pozneje znamenitega argentinskega pisatelja, in se je kar dobro obnesla. Kakorkoli, mala Hannah se je čisto resno, s primerno mero otroške igrivosti, lotila filmskega ustvarjanja in prvi rezultat je 27 minutni igrano-dokumentarni video film *Ruzi keh khaleh mariz boud* (*Dan, ko je bila teta bolna*), ki se je uvrstil v zelo izbrano tekmovalno selekcijo video filmov na lanskem festivalu v Locarnu. Okvir zgodbe je podoben očetovemu filmu *Salaam Cinema* (1995), v katerem se je poigral s kandidati za vloge v svojem filmu in prek tragikomičnega prikaza avdicije predstavil iransko filmsko blaznost, ki zajema ogromne množice ljudi, ki so za nastop v filmu, za absurdno fantomsko kariero, no seveda, za slavo, pripravljeno dušo pri priči prodati hudiču. Podobno kruto se s svojimi vrstniki, prijatelji, poigrava navihana Hannah. Za svoj prvi film potrebuje igralce, glavna vloga pa je samo ena. Kako deluje ljubosumje pri svojih vrstnikih, se naravnost v kamero vpraša Hannah in uprizori avdicijo: Zakaj misliš, da sem te izbrala? Ker dobro igram. Ne, ker si lepa. Potem pogleda v kamero in pokomentira – mislim, da bo uspešna igralka, ker je lepa in dobro igra. Strasti se počasi razvnamejo, Hannah pa jih z zakulisnimi spletkami, premetenimi in spretnimi, to je treba priznati, samo še kruto podpihuje. Ko so že vsi zjokani in čustveno izčrpani se nekako le pogodijo za razdelitev vlog (najbolj zaležejo obljube za naslednje angažmaje, ja, otroci se hitro učijo) in snemanje filma se lahko začne. Hannah ima z naturščiki obilo težav, dedku nikakor ne uspe dopovedati, kako mora odigrati svojo vlogo, dolgo ga muči, dokler mu ni vsega dovolj in odide. Hannah se ne sekira, igrivo se muza v kamero in snemanje pripelje do konca. To je res pravi družinski film: kamero je vihtel Hannin brat Maysam, film pa je zmontiral kar sam Mohsen. Kljub očetovi asistenci in končni montaži pa navdušuje inteligentnost scenarija (ki naj bi bil izključno njeno delo), občutek za komično in tragično, suverenost sestavljanja in vodenja pripovedi in kamere ter prav neverjetno lahkotno in domišljeno prepletanje in množenje diegetskih prostorov.

Jafar Panahi, Kiarostamijev duhovni otrok in tako rekoč posvojenec, je prepričan že s svojim prvencem *Beli balon*

(*Badkonak-e sefid*, 1995), sicer po scenariju Abbasa Kiarostamija, za katerega je v Cannesu prejel zlato kamero za najboljši prvenec in čez noč postal nov čudežni deček iranskega filma. Podobnih laskavih ocen je deležen tudi njegov drugi celovečerec *Ogledalo*. Prvi del filma je zelo podoben njegovemu prvencu: deklica, ki jo je mama pozabila priti iskat v šolo, je sredi velemesta prepuščena sama sebi. Odloči se, da bo sama našla pot domov, a jo številna naključja, nesporazumi in nesrečne avanture vse bolj oddaljujejo od cilja. V trenutku naraščajočega brezupa se glavna junakinja (igra jo mlajša sestra glavne igralko v *Belem balonu*) odloči, da ne bo več igrala v tem filmu, ker sama že ni takšna nebogljenka in noče, da bi se prijatelji norčevali iz nje. Zapusti ekipo in jo mahne proti (svojemu resničnemu) domu. Režiser ugotovi, da ima deklica na sebi še vedno pripet mikrofon in se odloči, da ji s kamero na skrivaj sledijo. Izhodišče je isto kot na začetku filma, le da zgodbe sedaj ne piše več režiser, temveč deklica sama in neposredna resničnost, ki vdira skozi oko dokumentarne (skrite) kamere. *Ogledalo* prevzema dve izraziti tipiki sodobnega iranskega filma: opis sveta skozi otroške oči ter poigravanje z resničnimi ali fingiranimi vdori realnosti, ki preizprašujejo status fikcije ter njen odnos z resničnostjo. Kljub množici izjemnih detajlov in tankočutno grajenih prizorov, s katerimi dovolj opazno pokaže tudi na vsakodnevne težave iranskih ljudi zaradi absurdnih zakonov, ki jih narekuje doktrina Islama (denimo prizor z mladoporočencema, ki se morata v avtobusu peljati ločeno, on v moškem in ona v ženskem delu, toda prek neprekinjenega pogleda vendar uspeva potovati skupaj), pa film vseeno ne dosega prepričljivosti prvenca in ne nosi tiste preproste napetosti in presežka, ki krasi tako številne iranske filme. Panahi bi moral vedeti, saj se je šolal pri največjem mojstru, da izraba izjemne ali celo spektakularne življenjske situacije še ne zagotavlja dobrega filma in da lahko nereflektirana ali ne do konca dognana uporaba dokumentarnega materiala privede do nekredibilnosti in do dvoma v avtentičnost, do tega, da neposredno posneta resničnost izgleda izmišljena do te mere, da ji ne moreš več verjeti. V takem trenutku izgine ves suspenz, vsa napetost, vse zanimanje za film in nekje na poti do konca "skrite kamere" se to zgodi tudi *Ogledalu*. Če je resničnost preveč neverjetna, da bi ji bilo v okviru dispozitiva fikcije moč verjeti, ji je treba odvzeti natanko toliko, da bo lahko učinkovala kot mogoča, pristna in prepričljiva izmišljaja. Nič hujšega se namreč ne more zgoditi resničnosti, kot to, da jo proglasijo za izmišljajo.

Poleg *Ogledala* je Panahi v Locarnu predstavil še en svoj film, *Ardekoul* (*Potres*), dokumentarni video zapis o posledicah hudega potresa, ki je lani prizadel jug Irana, bolje rečeno gre za dokumentarni zapis stanja po potresu. Osnovni ton dajejo filmu neskončne ruševine, po katerih se, kot v mravljišču, sprehaja množica ljudi – eni pospravljajo, drugi kopljejo in iščejo morebitne preživele, tretji žalujejo in jamrajo, četrti skušajo organizirati in voditi osnovne družbene dejavnosti, med katerimi je v Iranu na prvem mestu vselej šola. Človeški obrazi, kretnje teles, njihovi zvoki in besede izmenično kažejo podobe obupa in upanja. Korekten dokumentarec brez presežka.

Zato pa je toliko bolj domišljen poetičen dokumentarec *Pish*

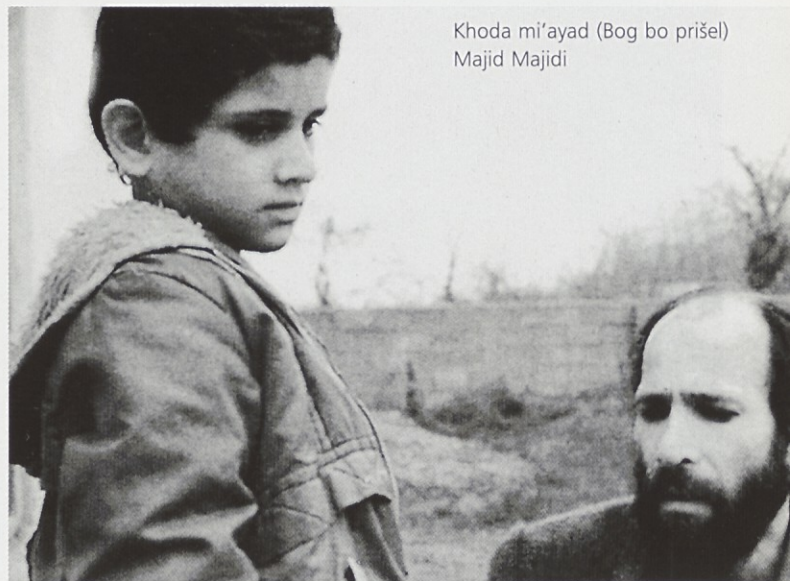
(*Palmov list*) Nasserja Taghvaija, očeta iranskega sodobnega dokumentarca in iranskega novega vala, ki ga je snemal v največjem palmovem nasadu na svetu na jugu Irana. Z mirno, a domišljeno, kontemplativno režijo, prek spremljanja dolgotrajnih postopkov izdelave najrazličnejših predmetov iz palmovih listov, ob katerih si dekleta in žene izmenjujejo svoje želje in sanje, opiše vso civilizacijo, ki je zrasla ob neskončnih palmovih gozdovih in se od davnih časov do danes ni dosti spremenila. Dolgotrajnim postopkom ter veliki potrpežljivosti deklet in žena je sopostavljena kratkotrajna obstojnost materiala, ki veliko delo vnaprej obsoja na skorajšnje sesutje v prah. Preprosta, pa vseeno na nek način tudi monumentalna dokumentarna freska alegorično povzame iskanje smisla človekovega bivanja.

Majidi bo prišel

Posebno poglavje si je z zadnjimi tremi filmi prislužil Majid Majidi in uresničil napovedi, da gre za najbolj obetavnega iranskega režiserja mlajše generacije (rojene okoli leta 1960). Ogravel se je počasi in v prvih šestih letih svoje filmske kariere posnel le tri kratke filme, sledil je dokumentarec o dnevu z vojnimi ujetniki in deset let po začetku prvi igrani celovečerec *Baduk* (1991), za katerega je že prejel niz pohval. Nikamor se mu ni mudilo, vzel si je ves čas na svetu in kar je še potrebnega, da človek v miru dozori. Do leta 1995 si je za vsak srednjemetražec vzel dve leti, potem pa je naenkrat eksplodiral in v treh letih nanizal trojček, ki mu filmska zgodovina težko najde par: *Khoda mi'ayad* (*Bog bo prišel*, 1995), *Pedar* (*Oče*, 1996) in *Bachehaye aseman* (*Otroci nebes*, 1997). Njegovo slavo sta v svet ponesla zadnja dva, *Bog bo prišel* pa je bil doslej, predvsem zaradi nepopularne dolžine, 42 minut, na voljo le redkim evropskim očem, čeprav je, paradokсно, eden redkih dokazov, da srednjemetražni film kot specifična filmska forma obstaja, in kaj je. Vse tri filme krasijo preproste, premočrtne zgodbe, v katerih središču so otroci, njihovi načini reševanja problemov, prežeti z večnim otroškim strahom in neposredno ter neomajno vero v Boga. Prvi in tretji sodita ob bok velikim dosežkom najbogatejšega "žanra" iranskega filma – poetičnega otroškega trilerja, ki korenini v italijanskem neorealizmu, drugi, *Oče*, pa je vrhunska družinska drama, ki spominja na velikega indijskega filmskega poeta Satyajita Rayja, zlasti na njegovo znamenito *Apujevo trilogijo*.

Bog bo prišel pripoveduje o dveh otrocih, ki se znajdetaj v težki življenjski situaciji – brez očeta in s hudo bolno materjo. Oče je pred časom moral v mesto za zaslužkom, s katerim bi lahko plačal nujno ženino operacijo, njegovo dolgo odsotnost in materino bolezen pa otroka vse težje prenašata. Odločita se, da bosta napisala pismo Bogu, o katerem iz vseh ust vsak dan poslušata toliko lepih in neverjetnih reči, naj jima vrne očeta, ki bo poskrbel, da bo mama ozdravela. Potem vsak dan hodita na dogovorjeno mesto na konec vasi čakati, da jima Bog pošlje očeta. Na pošti uslužbenka naleti na nenavadno in nezaprto pismo iz katerega se vsujejo rože. Ko ga prebere, ji je hudo, ker ne ve, kako naj to pošto dostavi. Toda Bog vseeno pride, kot vselej pri Majidiju, v drugačni pojavnih oblikah in na drugem mestu, kot se ga pričakuje – kot pač Bog vselej počne – kot jasna slutnja, ki te prešine v izbranem trenutku in ti da zagotovilo, da se bo vse lepo uredilo; v tem primeru je to trenutek, ko deček po uspešnem lovu na divje race, v katerega je vlagal veliko časa, upov in pričakovanj ter nenazadnje zadnjo domačo raco, svoj težko priborjeni plen nenadoma izpusti in s to jasno, od Boga poslano slutnjo, pospremi njen let proti nebu.

Pedar (*Oče*) je v metafizičnem smislu prav tako zgodba o božji navzočnosti. Mehrolah, mlad fant, se po dolgem času vrača domov na podeželje, na obisk k materi. Očeta nima več, le še njuno sliko ob motorju, s katerim se je že pred časom ubil. Na samem pragu domače vasi mu prijatelj pove, da se je mati poročila s policijskim načelnikom in se skupaj s hčerkama preselila k njemu. Kljub temu, da vsi pravijo, da je dober človek in da ima res srečo, Mehrolah novega materinega moža noče sprejeti, kaj šele, da bi ga sprejel za svojega očeta. Na vse načine se poskuša upreti novemu dejstvu, celo z ugrabitvijo sester in grožnjo z umorom policaja. Neke noči ukrade policaju pištolo in s prijateljem zbeži nazaj v mesto. Policaj, ki se je do tega trenutka zelo trudil in potrpežljivo prenašal pastorkove



Khoda mi'ayad (Bog bo prišel)
Majid Majidi

izpade, se v besu zapodi za njim ("zdej nisem ne oče ne mož, še človek nisem"). Izsledi ga, priklene z lisicami na svojo roko (to je prvi indic njune zaveze, do katere bo prej ali slej seveda prišlo), posadi na motor, ki je identičen tistemu, s katerim se je ubil dečkov oče. Na poti skozi puščavo Mehrolah izigra policajevo zaupanje in mu vzame motor. Preden se odpelje, si še vzame toliko časa, da policaju pojasni svoje poglede. V enem najlepših, najbolj ganljivih in najbolj dramatičnih dialoških prizorov v iranskem filmu, ko Mehrolah in nesojeni očim sama sredi puščave, daleč vsaksebi drug drugemu obupana kričita svojo resnico in svoja čustva, v njunem prvem odprtem pogovoru, radikalno odprtem, na mestu, kjer se vsenaokoli brez konca odpira puščava in na katerem se po vsem sodeč zadnjič vidita in ločujeta (brez motorja sredi puščave policaj nima možnosti za preživetje). Ob koncu dialoga se kamera dvigne visoko nadju, na mesto, s katerega lahko gleda edinole Bog, saj ni daleč naokoli nobene druge točke, na kateri bi lahko stala kamera. In res, fant in premeteni policaj se kmalu spet srečata in poslej skupaj potujeta proti domu. Ko jima zmanjka bencina in sta skupaj obsojena na puščavo, se njuni duši dokončno združita. Izmučena in obupana, pripravljena na smrt, najdeta oazo. Zvlečeta se k vodi in v njej fizično uničena in psihično očiščena obležita. Iz policajevega žepa po vodi splava fotografija, na kateri je policaj s svojo novo družino, s fantovo materjo in sestrami. Vsi so nasmejani in policajev prst meri naravnost proti objektivu – torej direktno nagovarja nekoga na drugi strani, odsotnega Mehrolaha seveda, torej opisuje trenutek, ko so srečni tudi z mislijo nanj in v veselem pričakovanju, da se jim kmalu pridruži. Majidi slutnjo potrdi s smrtonosnim udarcem svojega velikega foto-genija: slika prosto zaplava po vodi, počasi se približuje Mehrolahu in se ustavi ob njegovem obrazu; policajev prst kaže nanj! Oh, Bog. Spet je prišel. Majidijev zadnji film *Otroci nebes* pa je klasična iranska otroška srce parajoča srhljivka. Fant je na poti od čevljarja izgubil čisto nov par sestrih čevljev, edinih, ki jih ima. Otroka vesta, da revni starši ne bodo mogli kupiti novih, zato deček predlaga, da staršema nič ne povesta (malo iz strahu in malo zato, da ju ne bi razžalostila) in oba nosita njegove ponošene. Seveda pa je nošenje enih čevljev težko uskladiti, saj imata vsak svoje obveznosti. Kljub veliki požrtvovalnosti pa se težave in z njimi trenutki napetosti povečujejo. Ko deček izve, da pripravljajo tekmovanje v teku, v katerem so nagrada za drugo mesto novi športni copati, sestri obljubi, da jih bo dobil. Vse je pripravljeno za veliki finale (najbrž ne bom nikoli pozabil, kako živo, na življenje in smrt, ga je spremljalo tisoč otrok okoli mene v dvorani bošnjaškega kulturnega centra v Sarajevu), v katerem je v izenačenem boju šestih fantov lažje zmagati kot biti drugi. Toda Bog je spet prišel. •



max modic

Da, Godzilla je v bistvu "he" in ne "she", kot bi utegnilo razumeti uho naključnega, neposvečenega gledalca. A to ni toliko pomembno. Godzilla je prišel, videl, potecal, zmagal in odšel v legendo. Za njim je poleg vsesplošnega razdejanja in poraženih pošasti ostalo 22 filmov, milijonski avditorij *die hard* fanov in 45 let pristnega žanrskega spomina, ki ga je brez računalniške animacije, dobesedno v potu svojega obraza in z golimi rokami tkala peščica entuziastov in pet mož v gumijastih kostumih. To je pomembno. *Godzilla* nikoli ni bil zgolj tipičen *monster movie*, še manj grozljivka, film katastrofe ali pa *sci-fi* avantura. Godzilla je bil vse to in hkrati nič od tega, se pravi eden od tistih pitoresknh žanrov zase, ki se, z izjemo Jamesa Bonda, v časih "titanikizacije" oziroma "cameronizacije" filmske ekspresivnosti izgublja kot solze v dežju.

Godzilla je 45 let funkcioniral zato, ker se je 45 let spreminjal, da bi ostal isti. Gre za serijo kratkočasnih, preprostih, neambicioznih in bržčas tudi najbolj nezahtevnih nadaljevanj, kar jih pomni svetovna filmska zgodovina. Prav v tem je njihov čar. Intelektualizirati ali kakorkoli poglobljati *Godzilla* bi zgedalo tako abotno, kot če bi hoteli intelektualizirati ali kakorkoli poglobljati partijo kegljanja, katere edini smisel je z valečo se kroglo podreti čimveč kegljev, povzročiti s tem čimveč hrupa in tako sprostiti čimveč energije.

Godzilla je prvinska zadeva in prvinske zadeve nimajo omejenega roka trajanja. Hitro pokvarljiva roba postanejo šele takrat, ko jih pohopsa Hollywood, ki skuša celo z nečim tako avtohtonim in tradicionalno marginalnim, kot je Godzilla, rušiti rekorde v gledanosti. Dean Devlin in Roland Emmerich, kreatorja *Dneva neodvisnosti* (*Independence Day*, 1996), vrhunskega *pop trasha* devetdesetih, sta se tu uštelila in že v samem izhodišču storila kapitalno napako: tipičnega B-filma sta se lotila z megalomanskim A-proračunom. Natanko tako, kot se je Kevin Costner lotil *Potopljenega sveta* (*Waterworld*, 1995). Njuna druga napaka je bila, da sta v *teaserjih* in *trailerjih* ciljnemu občinstvu do konca skrivala tisto, kar takorekoč pozna že 45 let. Razumljivo, da so bili mnogi fani užaljeni. "Size Does Matter," pravi reklamni slogan. Že že, a kaj pomaga, če se o tem pred ogledom filma ne moreš prepričati na lastne oči, še posebej v časih, ko

Hollywoodu vse manj gledalcev verjame na besedo. Prvi hollywoodski *Godzilla* je tako na rekordnih 7363 platnih širom po ZDA v prvem dnevu prislužil 4,1 milijona dolarjev in potolkel rekord, ki ga je pred tem z 2,6 milijona dolarjev držal Spielbergov *Izgubljeni svet* (*Lost World*, 1996). A pazite, *Izgubljeni svet* je štartal na 6190 platnih. Kot zanimivost velja omeniti tudi to, da je *Izgubljeni svet* stal dobrih 70 milijonov dolarjev, medtem ko so se produkcijski stroški superspektakla *Godzilla* zaokrožili v 140 milijonov dolarjev, ki jim je treba prišteti še 50 milijonov dolarjev sredstev za agresivno reklamno promocijo po svetu. Torej 190 milijonov dolarjev ali šestkrat več kot vseh 22 japonskih produkcij skupaj.

No, Hollywood je po kralju vseh pošasti že dolgo stegoval prste, še posebej vztrajno pa od leta 1994, ko si je TriStar pridobil avtorske pravice od matičnega japonskega studia Toho in so se za režijo prve *Godzillove* ameriške avanture začeli potegovali kar štirje perspektivni mojstri žanrskega izraza: Tim Burton, Jan De Bont, Joe Johnston in Sam Raimi. *Godzilla* je leto pozneje v zadnji, 22. japonski produkciji z naslovom *Godzilla vs. Destroyer* v dvoboju podlegel ranam in stvari so se najprej rahlo, 2. aprila 1997, ko je umrl še Tomojuki Tanaka, producent in duhovni oče *Godzille*, pa še krepko zakomplicirale. Projekt, ki sta si ga maja 1996, tik pred štartom *Dneva neodvisnosti*, izborila Devlin in Emmerich, je bil za nedoločen čas preložen. A kakorkoli že, predviden budžet filma naj ne bi bil manjši od 50 in naj ne bi presegal 65 milijonov dolarjev.

Zgodba o kralju vseh pošasti se začne leta 1953 na ruševinah dolgo pričakovanega, nato pa spodletelega japonsko-indonezijskega koprodukcijskega projekta. Producent Tomojuki Tanaka ni hotel stati križem rok in odločil se je, da posname znanstveno fantastični film. Za inspiracijo je brskal med domačimi mojstri tovrstne literature in se ustavil pri kratki zgodbi s preprostim naslovom **G**, ki jo je spisal Šigeru Tojama, nekoč vodilni japonski žanrski pisec. Rdeča nit: jedrski poskusi prebudijo prazgodovinsko pošast, ki kani poračunati z avtodestruktivno človeško raso in na svojem maščevalnem pohodu najprej potaca povsem nedolžni Tokio. Krasno. Scenarija sta se pospešeno lotila Takeo Murata in Iširo Honda, asistent režije pri velikem

Akiri Kurosawi, ki je istega leta snemal klasiko **Sedem samurajev** (*Shichinin no samurai*, 1954). Iširo Honda (večkrat napačno zapisan kot Inoširo Honda) je slovel kot izreden perfekcionista in kot človek, ki se je na lastne oči prepričal, kaj pomeni popolno razdejanje. Ko so ga kot vojnega ujetnika izpustili iz kitajskega taborišča, je bil med prvimi, ki se je slabo leto po jedrski apokalipsi sprehodil po upepeljenih ulicah Hirošime in Nagasakija. Tanaka je bil mnenja, da film o koncu sveta lahko posname le človek, ki je konec sveta videl v živo, zato je Hondo brez odlašanja določil za režiserja žive akcije, medtem ko je specialne efekte in animacijo prevzel Eidži Cuburaja, ki je ekipi takoj po prebranem scenariju zavrtel **King Konga** iz leta 1933 in rekel: "Če se lotimo animacije po vzoru King Konga, bo snemanje našega filma trajalo najmanj sedem let. Če naredimo makete in naredili gumijast kostum za igralca, bomo gotovi v nekaj mesecih." Jasno, zgradili so makete in naredili gumijast kostum za igralca. Vanj so stlačili Harua Nakadžimo, epizodista iz Kurosawovih filmov, ki še zdaj, tik pred svojim 70. rojstnim dnevom, ne ve natanko, zakaj so to zgodovinsko vlogo dodelili prav njemu. Dobro pa ve, da so bile razmere na snemanju z eno besedo pošastne. Vsaj zanj, ki je nosil 110 kilogramov težak gumijast kostum, v katerem se je pod reflektorji temperatura povzpela tudi krepko čez 50 stopinj Celzija. Haruo Nakadžima je večkrat omedlel, a pritoževal se ni. Zaradi omejene vidljivosti iz kostuma je včasih podrl tudi katero od maket, ki je ne bi smel, drugič pa spet zgrešil tisto, ki bi jo moral. A prvič v življenju je nastopal v glavni vlogi in čez leto dni nepričakovano postal zvezda. Takorekoč nacionalni heroj, ki je s hlačenjem v gumijastem kostumu še dvajset let žel slavo širom domovine. V sedemdesetih ga je zamenjal Kenpačhira Sacume, drugi najslavnejši od petih veličastnih, ki so nastopali z masko matere vseh pošasti.

Leta 1954 je bil film nared. Stal je 900.000 dolarjev, kar je bilo takrat orjaška vsota in še enkrat več, kot je Kurosava porabil za snemanje *Sedmih samurajev*. Aja, kaj pa naslov? Film, ki je zadnjih dvanajst mesecev okupiral vse pri studiu Toho, je nosil naslov Godžira, kar bi v prostem prevodu iz japonsčine pomenilo na pol gorila, na pol kit. Čudno, če ne že čudaško, a Godžira je postal orjaška uspešnica, ki je v hipu zasvojila Japonce in sprožila pravo euforijo. Ljudje so dobesedno drli v kino in orgazmično podoživljali lomastenje orjaške pošasti po Tokiu oziroma po skrbno in natančno izdelanih maketah japonske prestolnice. Kinodvorane so fascinirani zapuščali le za toliko časa, kolikor jim je vzelo drenjanje za vstopnice. Tanaka, Honda in Cuburaja so sijali od ponosa. Vedeli so, da je njihovo delo dobro. Dve leti pozneje so besni, prodorni kriki prebudene prazgodovinske pošasti segli tudi onkraj oceana in prišli na ušesa ameriških lovcev na talente. Spektakel, ki je v prvi vrsti pustošil po blagajnah japonskih kinematografov, je za ameriški trg odkupil Joseph A. Levine, po ZDA pa ga je distribuirala firma Embassy Pictures. Heh, če tistemu, kar je distribuirala Embassy Pictures, sploh še lahko rečemo Godžira.

Film so pred štartom na ameriških platnih najprej preimenovali, da bi zvenel bolj internacionalno. Godžira je postal Godzilla, kar za razliko od izvirnega naslova ne pomeni nič, se pa resnici na ljubo lepše sliši. Bolj nevarno in ostro. Po neki sprevrženi enigmatiki logiki bi lahko Godzilla pomenilo bog kuščarjev, česar pa nihče od distributerjev ni posebej poudarjal. A ker ime Godzilla takrat ni nikomur ničesar povedalo, so l. 1956 kultno japonsko uspešnico v ZDA zavrteli pod naslovom **Godzilla, King of the Monsters**. Okej, to bi še šlo, toda film so predhodno še razrezali, sinhronizirali, premontirali in dopolnili – ja, prav ste prebrali, dopolnili – z v Ameriki posnetim materialom, ki ga je z ameriški igralci posebej za to priliko nasel in zrežiral Terry Morse. Zaradi boljšega sprejema med domačim občinstvom. Sila tvegano je bilo namreč napovedovati, kako se bo dobrih deset let po koncu druge svetovne vojne na ameriških platnih obnašal japonski film. V dodatno nasnetem materialu je nastopil tudi Raymond Burr kot novinar z imenom Steve Martin (!), ki je za ameriške medije redno poročal o pošastnem razdejanju v deželi vzhajajočega sonca. Ne glede na to – ali pa morda prav zaradi tega – je Godzilla več kot uspešno razsajal tudi po ameriških blagajnah. Dejstvo pa je, da so bili tako kritiki kot fani dosti bolj zadovoljni z izvirno, podnaslovljeno verzijo, ki so si jo v kinu lahko ogledali šele trideset let pozneje.

Godzilla je medtem v domovini lomastil dalje. Iz Tokia jo je mahnil v Osako in pomendral še več ljudi. Ko je zmanjkalo ljudi, se je spopadel psevdomitološki pošastmi. Če je zmanjkalo teh, se je lotil podivjane tehnologije, gigantskih strojev in morilskih robotov. Ko je razmetal tudi te, se je posvetil otrokom in postal njihov zaščitnik ter malodane hišni ljubimec. Godzilla je v 45 letih tudi na Japonskem doživel drastične transformacije. Kar je po svoje razumljivo. Iz grozljive, brutalne, neustavljive in neobvladljive sile, žanrsko romantične prispodobne za črni dež, ki se je iz ameriških bombnikov

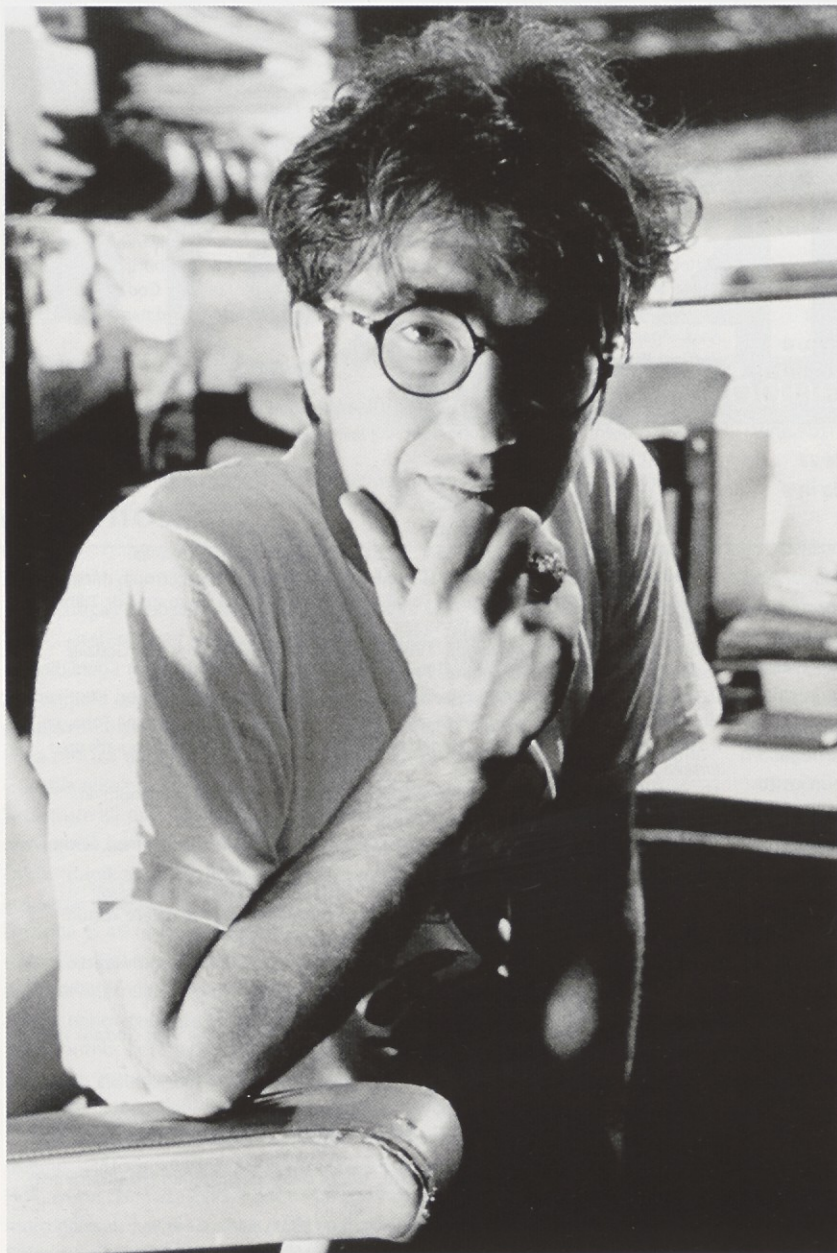
usul na do takrat z zahodno ideologijo neomadeževano Japonsko, je Godzilla najprej mutiral v tipično fantovsko razvedrilo po vzoru zahodnjaškega *wrestlinga*, nato pa v repetitivno zabavo za otroke, ki so ji show vse bolj očitno kradle risanke legendarnega striparja Osamuja Tezuke. Godzilla je vse bolj prepričljivo zmagoval v bitkah, a hkrati izgubljal vojno z edinim resnim sovražnikom, časom. V sedemdesetih sta potonila tako Godzilla kot Toho, studio, ki je to najbolj slavno pošast kreiral. V globalno mesto pop kulture so prihajali novi šerifi z novimi zakoni. Nekateri so priplaval, recimo beli morski pes v Spielbergovem **Žrelu** (*Jaws*, 1975), drugi pa primesarili, recimo Michael Myers v Carpenterjevi **Noči čarovnic** (*Halloween*, 1978). Godzilla je v svoji zlobni, rušilni preobleki l. 1985 vstal od mrtvih, a žal ni bilo nikogar več, ki bi ga vstajenje kralja vseh pošasti zanimalo. Kralj je bil simbolično že mrtev, dejansko pa je umrl šele deset let pozneje. V dvoboju. Častno. Dokončno. In tako prepričljivo, da ga ne zmorejo oživiti ne Dean Devlin, ne Roland Emmerich, ne 190 milijonov dolarjev. Oživiljanje Godzille je svojevrsten žanrski sakrilegij, nič bolj in nič manj absurden, kot bi bil recimo rimejk filma **Nekateri so za vroče**, v katerem bi igrali Tom Cruise, Mel Gibson in računalniško animirana Marilyn Monroe. Godzilla je namreč mit, ikona. Tako kot Marilyn. Mitov pa ne moreš in konec koncev ne smeš pisati na novo. Za to v primeru Godzille obstaja vsaj 22 razlogov. Devlin in Emmerich se nista spomnila niti enega. Mi se spomnimo vseh in jih znamo tudi naštet. Tu je torej kompletna in definitivna godzillografija, prevedena iz japonsčine v angleščino in opremljena z režiserjem, letnico nastanka ter najnunjnejšimi opazkami. Samo za vaše oči, kakopak. ●

Filmografija:

- Godzilla** (Iširo Honda, 1954): Geneza 123-metrskega kralja vseh pošasti. Mit in kult za vse čase. Na Japonskem, v ZDA in v vseh žanrsko naprednih kotih sveta.
- Godzilla's Counterattack** (Motojoši Odo, 1955): Uspešno nadaljevanje na japonskih platnih že šest mesecev po uspešnem prvencu. Film je po ZDA v distribuciji Warner Bros. štartal šele l. 1959 pod naslovom *Gigantis, The Fire Monster*. Zakaj je Godzilla nenadoma postal Gigantis, ne ve nihče. V štacunah s kultno video robo iščite pod naslovom *Godzilla Raids Again*.
- King Kong Vs. Godzilla** (Iširo Honda, 1962): Prvi *Godzilla* v barvah, finančno najuspešnejša epizoda.
- Godzilla Vs. the Thing** (Iširo Honda, 1964): Godzilla se sklofa z Mothro, popularnim orjaškim moljem, ki v studiih Toho dobi svoj lasten serial. Iščite tudi pod *Godzilla vs. Mothra* in bodite pozorni na letnico.
- Ghidrah, the Three-headed Monster** (Iširo Honda, 1964): Godzilla sreča triglavega zmaja, najimpresivnejšo kreacijo studia Toho in po izboru fanov najbolj popularnega negativca iz serije. Guest star: Mothra.
- Monster Zero** (Iširo Honda, 1965): Godzilla premlati pošasti iz vesolja.
- Godzilla Vs. the Sea Monster** (Džun Fukuda, 1966): Obračun v tropih. Morska pošast je gigantski jastog po imenu Ebirah. Godzilla prvič stopi na stran ljudi. Film v ZDA kot *Ebirah, Horror of the Deep* štarta samo na TV.
- Son of Godzilla** (Džun Fukuda, 1966): Naraščaj povzroči dvom v spol Godzille. Poskus pridobivanja mlajše publike. TV premiera v ZDA.
- Destroy All Monsters** (Iširo Honda, 1968): Angilas, Rodan, Gorosaurus, Mothra, Ghidrah, Manda, Varan, Spiga in Baragon, vse ključne rušilne pošasti studia Toho, se l. 1999 zberejo na istem otoku. Godzilla in sin sta sama proti vsem. *Jurski park* pred *Jurskim parkom*.
- Godzilla's Revenge** (Iširo Honda, 1969): Godzilla in sin proti huliganom, ki terorizirajo dečka Ičira. Drugi resen štart na mlado publiko.
- Godzilla Vs. Smog Monster** (Jošimicu Banno, 1971): Godzilla gre med Zelene in je kot mavrični bojevnik drugič na strani ljudi.
- Godzilla on the Monster Island** (Džun Fukuda, 1972): Kralj vseh pošasti spregovori (!) in rešuje umirajočo Zemljo. Haruo Nakadžima zadnjič obleče kostum Godzille. Film boste lažje našli pod naslovom *Godzilla vs. Gigan*.
- Godzilla Vs. Megalon** (Džun Fukuda, 1973): Spopad s podzemno civilizacijo. Najšibkejši *Godzilla* z največjo promocijo v ZDA. Godzilla postane Marvelov stripovski serial in vskoči v *Saturday Night Live*, kjer ga pričaka John Belushi.
- Godzilla Vs. Cosmic Monster** (Džun Fukuda, 1974): Bolj znan kot *Godzilla vs. Mechagodzilla*. Slednji je robotiziran dvojniki Godzille.
- Terror of Mechagodzilla** (Iširo Honda, 1975): Kibernetični Godzilla vrača udarec in jih dobi po nosu.
- Godzilla 1985** (Kodži Hašimoto, 1984): Godzilla se znova obrne proti človeški rasi. In v ZDA popolnoma pogori.
- Godzilla Vs. Biollante** (Kazuki Omori, 1989): Dvoboj z grozljivim križancem med mesojedo rastlino in T-Rexom.
- Godzilla Vs. King Ghidorah** (Kazuki Omori, 1991): Bržčas Godzilla z najbolj kompleksno zgodbo, v kateri nastopata tudi časovni stroj in major Spielberg (!).
- Godzilla Vs. Mothra** (Takao Okawara, 1992): Dinamičnejši in temačnejše obarvan rimejk avanture iz l. 1964.
- Godzilla Vs. Mechagodzilla** (Takao Okawara, 1993): Rimejk filma iz l. 1974 z ekstra porcijo laserskih žarkov in zvočnih učinkov.
- Godzilla Vs. Space Godzilla** (Kenšo Jamašita, 1994): Godzilla sreča svoj klon, ki je odraščal v vesolju in ima telepatične sposobnosti. Hommage štiridesetletni kralja vseh pošasti.
- Godzilla Vs. Destroyer** (Takao Okawara, 1995): Smrt Godzille, ki so jo zabeležili celo ameriški časniki, medtem ko se Japonci niso kaj posebej razburjali. Sin kralja vseh pošasti preživi.

atom egoyan

vivre sa vie in smrt



Pred svetovno premiero filma *Sladki poslej* (*The Sweet Hereafter*) v Cannesu je Wim Wenders iz tretje vrste parterja nekajkrat dvignil desnico in z dvignjenim palcem bodril Atoma Egoyana. Z balkona je bilo tako v dvorani Lumière v nekem trenutku videti samo hipertrofirani palec znanega režiserja (kot parafrazo filma *Even Cowgirls get the Blues* Gusa Van Santa). Preteklih petnajst let je Wim Wenders, ne sicer tako očitno, zato pa nič manj iskreno, vseskozi podpiral mladega režiserja, ki danes predstavlja enega najpomembnejših kanadskih cineastov. Da bi se lahko mladi talent nemoteno razvijal, mu je Wenders svojčas odstopil celo osvojeno (denarno) nagrado.

Atom Egoyan se je rodil v Kairu leta 1960, odraščal pa je v Kanadi. Na Univerzi v Torontu je diplomiral iz mednarodnih odnosov. V času študija si je pridobil glasbeno izobrazbo in pričel snemati kratkometražne filme. Preden je zrežiral svoj prvenec *Next of Kin* (1984), je debitiral v gledališču. Posnel je še filme *Family Viewing* (1987), *Speaking Parts* (1989), *The Adjuster* (1991), del omnibusa *Montreal vu par...* (1992), *Calendar* (1993), *Exotica* (1994) in *Sladki poslej* (1997). Je lastnik produkcijske hiše Ego Film Arts. *Calendar*, Egoyanov 'evropski film' (koproducent je bil gospod Eckart Stein iz nemške ZDF), predstavlja režiserjevo fizično in intelektualno potovanje v deželo prednikov. Pod okriljem priprave "stenskega koledarja z motivi armenskih cerkva in nagrobnih spomenikov" se ukvarja z izvorom avtorjevega življenja. Ostali Egoyanovi filmi so živahne igre, ki preigravajo in nadigravajo tematiko Erosa in Tanatosa. V prevodu: smrt (*Canadian Style*) na delu.

Pauline Keal je kritiko filma *Črni dež* (*Black Rain*, 1989) Ridleya Scotta začela z besedami: "Ko sem v prvi sceni videla Michaela Douglasa na motorju, sem pomislila: 'Kaj vendar dela moja teta v Philadelphiji?'" Po ogledu vašega filma *Sladki poslej* v Cannesu sem pomislil na François Villona in na njegov način pisanja o smrti. Villon je storil korak naprej od stavka: 'In ubil ga je'. ('Ti si na vrsti, da umreš!') Ko je pisal o smrti, je govoril o trajanju. Villon je dal smrti časovno dimezijo. Kakšen je vaš odnos do smrti, glede na dejstvo, da se v filmu *Sladki poslej* ukvarjate prav z njo?

Sladki poslej je film o smrti in žalosti. Ukvarja se z načinom žalovanja in z vprašanjem, kako nam je dopuščeno žalovati. V bistvu skuša pokazati, kaj se zgodi, ko se neka meščanska skupnost, ki živi po

ustaljenih, sprejetih normah, katere skuša razumeti, sooči z nekom, ki pride in pravi: "Vi ne bi smeli žalovati. Morali bi biti jezni, ker imate razlog za jezo." Seveda je bes del žalosti. Tujec lahko s svojim prepričevanjem, da za tragedijo obstajajo konkretni krivci, vpliva na žalujoče.

Sladki poslej je film o žalosti in izgubi, hkrati pa tudi o naravi posameznikovega dejanja. Kako naj definiramo pravilno dejanje? Še posebej ob takšni katastrofi. Imamo torej tega človeka, tega advokata, ki hodi od staršev do staršev, ki razlaga, kako bo zastopal njihov bes v tožbi proti tistemu, ki je zakrivil nesrečo, če seveda zanjo sploh obstaja pravi krivec. Ob koncu filma pa smo soočeni z neverjetnim dejanjem mladega dekleta: z odločitvijo za laž priključno pravo resnico.

Family Viewing

Prvič se je zgodilo, da se v svojem filmu ukvarjam s problematiko morale. Kajti prav v tem moralnem univerzumu je moč sprožiti vprašanja narave pravilnega in napačnega dejanja. V tem filmu je možna identifikacija. Lahko si predstavljamo sebe v takšnih morah. Da pa bi lahko prestopil v ta filmski svet, mora gledalec občutiti, kaj pomeni smrt, kaj pomeni žalost. Zato je film strukturiran na neobičajen način – vzbuja nam občutek, da lebdimo, tako kakor lebdijo tisti, ki žaluje. Mi sami lebdimo v prostoru, mi sami skušamo določiti svoj odnos do časa.

Ukvarjate se s prepletanjem občutij, rezultat pa je, da se gledalec sooča s čistimi emocijami. To je magija, ki ste jo ustvarili.

Zame je bil vedno izziv način, kako iznajti pravi jezik. Jezik, ki bi mi pomagal prodreti v podzavest skupnosti ali posameznega lika, ki bi omogočil prehod v njihov notranji svet. Film je sestavljen iz zunanjih vtisov. Zaradi mehničnega trika, ki je osnova filmske pojavnosti, vidimo giblivo slike. Ko zagledamo projicirane slike, verjamemo, da so prizori resnični. Mislimo, da smo priče realnosti. Kako naj se temu izognemo? Kako naj prodremo v pejsaže notranjosti? Takrat, v trenutku takšne želje, je potrebno... – kakor je govoril Tarkovski: takrat kiparimo v času. Elementi filma postanejo sredstvo za snemanje časa. Potem ga je treba umestiti; treba je najti način za organiziranje časa, poiskati pot na ta drugi svet, da bi se čustvena resnica lahko vtihotapila v podzavest. To ni nobena znanost. To je preprosto tisto, kar čutim. Režiranje je zame nekakšen organski proces. To je alkimija. To je kot alkimija.

Ker omenjate alkimijo – v vaših filmih je, začeniš z *Next of Kin*, vselej prisotna nekakšna privlačna nostalgičnost, nežnost, hkrati pa naletimo na globoke pomene, ki presegajo okvirne teme. Iz 'drugega plana' vaših filmov pa prodira svojevrstna bolečina...

Jaz sem Armenec, veste, vsak Armenec pa se sooča z našo skupno katastrofo, z genocidom našega naroda. Sam skušam razumeti naš odnos do lastne zgodovine, še posebej zato, ker ta zgodovina uradno sploh še ni priznana. Seveda je to stoletje prežeto s strahom pred katastrofami, s strahom pred genocidom. Obstaja množica ljudi, ki so v tem svetu primorani razumeti in vzpostaviti odnos do dejstva, da se naravni tokovi v nekem trenutku pretrgajo. Naj prevedem na področje osebne iskušnje: neposreden pomen teh besed je, da je moja osebna katastrofa v tem, da je armenščina moj materin jezik. Imel sem zelo pristen odnos s svojo babico, vendar je v trenutku, ko se je



odsledila, izgubil del kulture, katere predstavnik in nosilec je bila. Moj drugi celovečerec, *Family Viewing*, se v mnogočem ukvarja z vprašanjem vračanja. Govori o sanjarjenjih mladeniča, ki skuša z vrnitvijo babice iz doma za ostarele prepričati, da bi se ta tok prekinil. *Family Viewing* je v bistvu moj priljubljeni film. Še vedno sem osupel ob dejstvu, da sem ga naredil pri svojih sedemindvajsetih letih, kajti film je zelo drzen, zelo neposreden, prihaja naravnost iz srca.

Next of Kin prav tako. Obravnava fantazije, družinske vezi, vse tiste stvari v življenju, na katere sami ne moremo vplivati: govori o ljudeh, ki so nas rodili, o kulturi, ki jo imamo, o nacionalni pripadnosti. To so stvari, ki so nam usojene. A vendar obstaja nek poudarek, na katerega skušam opozoriti v vseh svojih delih – da morda vendarle lahko vplivamo, da morda lahko spremenimo te stvari. Morebiti gre pri vsem skupaj zgolj za prepričanja.

Eno od najbolj provokativnih reakcij na *Sladki poslej* sem doživel v Cannesu, ko je k meni stopil neki armenski novinar in rekel: "Naredili ste torej film o genocidu." Pomislil sem: to je noro! Ko pa sem malo razmislil, sem doumel, da film zares obravnava skupnost, soočeno s popolnim razdorom, z uničenjem; skupnost, ki poskuša najti resnico. Kaj naj bi si mislili ob vsem tem? Rešitev je ponujena na koncu filma. Rešitev, ki pravi, da vsak človek najde svojo osebno resnico. Kolektivni odgovor ne obstaja. Kolektivne resnice ni. Kolektivna resnica ima ponavadi političen pomen in pogosto vsebuje mnogo motivov, ki jih je težko razumeti. Nikakor ni mogoče razumeti odvetnikov z njihovimi delovnimi razporedi, urniki ter različnimi primeri in strankami, ki pridejo in pravijo, da zastopajo resnico. Če se znova vrnem h genocidu nad Armenci – vsak Armenec ve, da so bili vsi poskusi iskanja kolektivnega odgovora o genocidu obsojeni na neuspeh. Toda človek lahko vseeno najde svoj odgovor, pa čeprav je ta v bistvu izkrivljen in odstopa od resnice. Če se je s tem moč dokopati do resnice, potem je tak način veljaven. Prav to dela dekle na koncu filma *Sladki poslej*. Vzame ves material, vsa dejstva in jih uporabi za potvorjenje svoje resnice.

Mohsen Makhmalbaf je nekoč, ko je govoril o resnici, citiral iranskega pesnika: "Resnica je del ogledala, ki je padlo iz božjih rok in se razbilo na milijone delčkov. Zdaj vsak, ki drži črepinjo, misli, da ima v lasti vso resnico..." Govorite o resnici, o nacionalnosti, o odgovornosti... Povejte še kaj o slavi. Že ob začetkih svojega ukvarjanja s filmom ste bili priznani v lokalnih, pa tudi v mednarodnih okvirih. Postopoma



Arsinée Khanjian
The Adjuster

ste zgradili močno, stabilno kariero. Zanima me, na kakšen način vas je to spremenilo. In če vas ni – zakaj ne?

Mislím, da me slava ni spremenila – iz preprostega razloga: prihajala je zlagoma, naraščala je postopoma. Lahko se zahvalim bogu, da nisem naredil prvenca, ki bi dosegel velik trenuten uspeh. Doslej sem posnel sedem filmov in postopoma je vsak naslednji zbudil več pozornosti. Moj prvi film, *Next of Kin*, ni bil deležen posebno velike pozornosti, tako da vem, kaj pomeni narediti film, ki ne dobi pravega odziva. Zelo sem občutljiv na to, kako sem došel do sem, kjer sem zdaj. Nič se ni zgodilo po čudežu. Vse se je odvijalo korak za korakom, tako da zares trdno stojim na zemlji. Imam se za Kanadčana in naša kultura je zelo realistična. Pri nas ni tako kot v Ameriki, kjer *show business* postaja neverjetna religija, na kateri temelji vsa kultura. V Kanadi gre za mnogo blažje oblike, tako da lahko živíš svoje življenje.

Ob tem pa mi je popolnoma jasno, da je osebna slava tudi dobrodošla – kot pripomoček za reklamiranje filmov. Z nekaterimi filmi je teže prodreti, zato je zelo pomembno, da grem in govorim o njih. Pri tem celo zelo uživam, saj se ob reakcijah gledalcev tudi sam mnogočesa naučim. To je posel. To je zares posel. To je tisto, čemur sem posvetil vse svoje življenje. Delati filme in potem o njih govoriti, biti posrednik in se pojavljati skupaj z njimi, vse to je pomembno, dokler gre za resnično navezavo na film. Nevarno bi postalo – to se meni na srečo ni zgodilo –, če bi bila predstava o meni ločena od predstave o filmih, ki jih delam. Takšne podobe o meni nima kaj držati – je preprosto ni. Kadar govorim, kadar me fotografirajo, kadar se vidim na televiziji – vselej imam v mislih svoje filme in resnični razlog za ta dejanja tiči v podpori moji umetnosti.

Ste tudi nosilec odlikovanja 'vitez reda umetnosti in književnosti' (Chevallier des Arts et des Lettres), ki vam ga je podelila francoska vlada. Ali ste danes, s tem *décoration*, kaj več, kot ste bili prej?

Ne morem si dovoliti, da bi razmišljal o teh stvareh. Res ne morem. Rad razmišljam o naslednjem filmu, ki ga pripravljam. Toda včerajšnji večer je bil neverjeten. Francoski ambasador je, ko mi je vročil

odlikovanje, povedal nekaj res lepega. Tega nisem pričakoval. Mislil sem, da gre za golo formalnost, vendar je bilo to, kar je povedal, zares prelepo. Govoril je o tem, kje sem se rodil, o mojih starših, o dejstvu, da sem bil rojen na enem koncu dežele, da sem se nato preselil na drugega in da je bilo odtlej vse moje življenje posvečeno mejam in prehodom meja. Osupel sem bil, da sem prejel odlikovanje od nekoga, ki me je bil sposoben umestiti v določen kontekst. Sinočnji dogodek je zaznamovalo prav posebno občutje, občutje duhovnega prenosa v pravem pomenu besede, kajti ob tem človeku sem resnično začutil duhovni transfer. Ambasador mi je povedal, da je do dveh zjutraj gledal *Exotico*, da bi lahko absorbiral mojega duha in da bi mi lahko skupaj z odlikovanjem prenesel tudi to, duhovno razsežnost. To res nekaj pomeni. Mislím, to ni nekaj, s čemer se je moč srečati vsak dan – hkrati pa veliko pove o francoski cinemafiliji. Včerajšnji dogodek potrjuje neverjetno obsesijo s kulturo in s pomenom, ki ga ima kinematografija. To priznanje sem prejel prepoln emocionalnega naboja. Bil sem resnično ganjen. Česa takega nisem pričakoval. Mislil sem, da gre zgolj za formalnost.

Rekli ste, da vam je iz vašega opusa zelo pri srcu film *Family Viewing*. Nekateri režiserji gledajo na svoje stare filme kot na zaključeno preteklost in živijo samo še za nove projekte. Glede na spoštljiv odnos, ki ga imate do preteklih stvaritev, me zanima vaše mnenje o gledanju in sodelovanju, o tem, na kakšen način je treba biti aktiven, o igri, o preigravanju obrazcev, o predstavah in še kaj o filmu *Family Viewing*.

Razlog, da imam tako rad *Family Viewing*, morda izhaja iz znane resnice, da si vsak filmski ustvarjalec želi, da bi ga lastno delo presenetilo. Presenečenje najpogosteje vsebuje nosilno vzpodbudo za nadaljnje delo. Že v samem procesu ustvarjanja bi bili radi presenečeni nad tistim, kar bo šele prišlo kot naslednji projekt. Ko je film končan, ne more več presenetiti. V primeru filma *Family Viewing* pa me bo vedno presenečalo dejstvo, da sem bil pri svojih sedemindvajsetih letih sposoben razumeti nekaj, s čemer se ukvarjam še danes. Obenem pa smo pri tem filmu pričali popolnemu zlitju forme in vsebine; ko smo snemali, smo uporabili video in filmski jezik tako, da sta dosegla popolno sinhronizacijo s tematiko, z idejami in emocijami. Pa tudi čudež, ki se zgodi na koncu filma – in ki ni bil predviden v toku snemanja –, izpričuje, da pri filmu obstajajo stvari, ki se rodijo v procesu montaže. Spominjam se, kako me je to odkritje takrat ganilo.

Do tega filma pa imam tudi čudovit osebni odnos, saj evocira spomine na neko intimno epizodo iz mojega zasebnega življenja, na nekaj, česar nisem bil nikoli sposoben uresničiti. Ko so mojo babico odpeljali v dom za ostarele, sem občutil silno željo, da bi jo pripeljal nazaj. Toda to mi ni uspelo. Morda zato, ker nisem imel dovolj poguma, ker nisem imel pravega časa, pa tudi sredstev ne. Mladeniču, junaku mojega filma, je uspelo nekaj, česar sam nisem zmogel. Zato je on zame pravi, veliki heroj. To so razlogi, zaradi katerih imam ta film tako rad.

Mladenič, junak filma *Family Viewing*, ne kaže nobenega zanimanja za seksualno plat življenja. Njegovega očeta in mačeho pa, nasprotno, zelo privlači seks in celo pornografija. Kakšen je vaš odnos do seksualnosti v filmu in kako jo obravnavate?

Verjamem, da smo filmski ustvarjalci voajerji. Verjamem, da ima vsak filmski umetnik specifičen odnos do opazovanja stvari. Imam pa tudi občutek, da je seksualnost izredno sredstvo transcendence. To je čudovit način za preseganje sveta, ki nudi neizmerno uteho. Prepričan pa sem, da se lahko uporablja tudi iz zelo mračnih vzgibov. V tem primeru postane seksualnost sredstvo manipulacije; zelo malo je treba, da postane sprevržena. Ker nudi tako hipno, obenem pa zadovoljujoče občutje, lahko postane vir zavisti. Lahko jo ritualiziramo in jo včasih uporabimo celo za sprevačanje lastnih občutij. Toda jaz nisem puritanec. Prepričan sem, da je seksualnost zelo pomemben del osebnosti. Sam sem zelo seksualno bitje in nenehno razmišljam o teh stvareh. Hkrati pa razmišljam tudi o tem, zakaj se mi neprestano motajo po mislih. To me privlači, obenem pa mi vzbuja skepso v zvezi z lastnimi občutki, vezanimi na seksualnost.

Mohsen Makhmalbaf je videl prvi film, ko je bil star petnajst let. Čeprav je odraščal ob slabih iranskih filmih, se je iz njih ogromno naučil. Nekateri evropski režiserji so odraščali ob izjemnih filmih, remek-delih evropske in svetovne kinematografije. Kakšne so vaše izkušnje?

Kombinacija obojega. Gledal sem odlične evropske filme, pa tudi mnogo slabih televizijskih filmov. Zdi se mi, da sam predstavljam kombinacijo obojega. Kot otrok sem videl množico slabih televizijskih oddaj, potem pa sem v nekem trenutku začel gledati Antonionijeve, Bergmanove, Fellinijeve, Buñuelove filme – klasična dela evropskega umetniškega filma. Na film, na gibljive slike sem vseskozi gledal kot na nekaj svetega, obenem pa povsem profanega. Zavedal sem se njegove vzvišenosti, pa tudi dejstva, da je hitro pokvarljivo blago. In prav kombinacija teh dveh impuzov je vir senzibilnosti.

V filmu *Family Viewing* ste na zelo dober način kombinirali film in video. V svojem najnovšem filmu ste se ukvarjali z uporabo nekaterih segmentov high-techa. Zakaj?

V naši kulturi obstaja toliko instrumentov, ki nam nudijo ali pa vsaj obljublajo intimnost, uspešen način komunikacije, vzpostavljanje zvez. 'Pojavom', kot so mobilni telefon ali video ali telekomunikacije, pogosto dajemo večjo veljavo, kot bi jim v resnici morala pripadati – prav zato, ker so 'instrumenti', ki predstavljajo intimnost, ker so znak za intimnost. Vanje projiciramo nekaj povsem nasprotnega od njihove resnične funkcije. To so zgolj sredstva za povezavo v medsebojnih odnosih, odnose pa je potrebno negovati, jih graditi in jim posvečati pozornost, ki jo zahteva vsako normalno srečanje. Danes pa se, prav zaradi teh instrumentov, zanemarja del potrebne odgovornosti. To je eden izmed načinov izprijenosti sodobne kulture. Dobra ilustracija je način, kako si zapomnimo stvari. Nekoč je bilo vse, kar smo si zapomnili, shranjeno v glavah. Danes imamo naprave, ki snemajo in arhivirajo namesto nas. Zato danes vlada prepričanje, da lahko to in ono mirno pozabimo. Ni se potrebno pretirano mučiti s tem, da bi si vse zapomnili, saj bo to že nekje nekaj registriralo in si 'zapomnilo' namesto nas. Na določen način ta mehanizem izničuje splošno odgovornost in zmanjšuje osredotočenost, s tem pa omejuje možnosti odločitve.

Neizogibna posledica je, da postajamo podobni gobam, postajamo prenatrpani in izgublamo smisel



za finese. S tem pa se spreminja narava morale, tkanje kulture sodobnega sveta.

Nekateri sodobni misleci se upirajo uporabi računalnikov in mobilnih telefonov...

Jaz ne morem uporabljati mobitela. Ko zapustim pisarno, hočem biti svoboden in nedosegljiv. Seveda je to osnova za način reklamiranja mobitelov. Pravijo, da 'je treba biti v stalnem kontaktu', treba je biti povezan s svetom. Gre za strašanski pritisk. Podobno je z internetom. Kaj pravzaprav internet nudi takega, česar prej ni bilo? Omogoča nam dostop do informacij. Toda te informacije so tako ali tako dostopne, lahko vzamemo knjigo in dobimo isto informacijo. Trajalo bi sicer malo dlje, pa vendar ne bistveno dlje. Ni stvar v tem, kaj tehnologija nudi, pač pa v tem, kaj predstavlja. Ljudje moramo videti razliko. Prepričan sem, da se brez razlikovanja, s sprejemanjem vsega po vrsti, osebnost izgublja. Mnogi moji filmi govorijo s tem. Tako imamo v filmu *Sladki poslej* očeta, ki nima urejenih odnosov s hčerko, in čeprav sta stalno 'na zvezi', v resnici nista povezana.

Vaše delo se odvija v okviru nekakšne družinske delavnice. Vaša bivša zaročenka, zdaj žena, je stalno prisotna v vaših filmih.

Moja žena Arsineé Khanijan je igrala v vseh mojih filmih. Imam Gabriela Roseja, Davida Hemlina, imam igralko Sarah Polley, imam Paula Sarossaya, direktorja fotografije, imam svojo montažerko, Susane Shipton, vsekakor tudi svojega komponista, Mychaela Danna. Ja, to je zelo hvalevredno. Drug drugega presenečamo, imamo se radi, radi delamo skupaj, skupaj postajamo boljši in prav v tem je največje zadovoljstvo. Za moj način snemanja filmov je to zelo pomembno. •

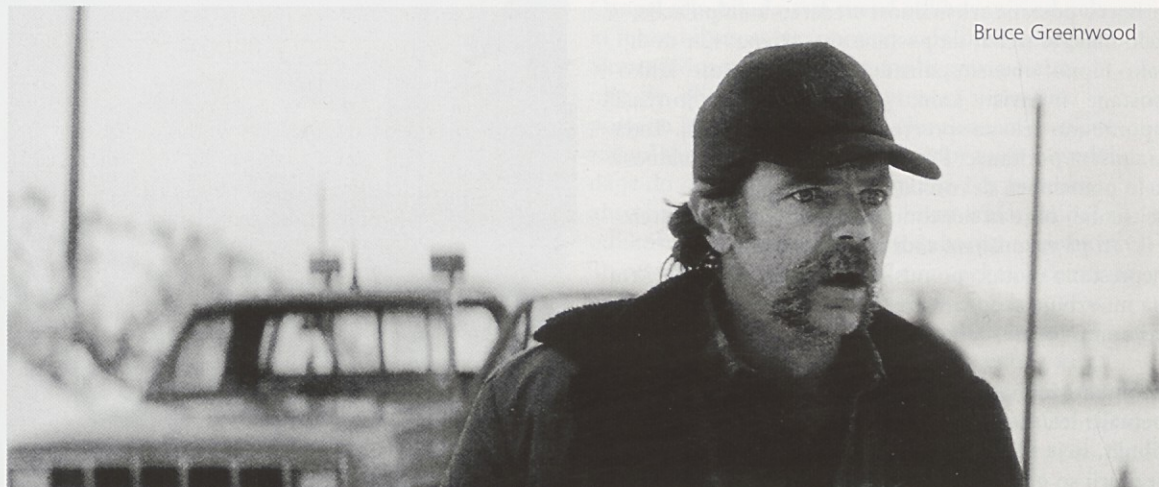
Exotica

Exotica

sladki poslej:

na poti od tragedije do katastrofe

Bruce Greenwood



andrej šprah

"...naša potreba po dokumentiranju je v bistvu zelo kompleksna; je potreba po razveljavitvi časovnih zakonitosti, potreba, da bi se uprli neizbežnemu: minljivosti časa."

Atom Egoyan

Za uvod v svoj neprizanesljiv traktat o nizkotnosti medčloveških razmerij v skupnosti shematičnega provincialnega mesta sodobnosti nam Atom Egoyan postreže s paradigmatično podobo družinske idile. Toda ikona matere z na prsi prižetim otrokom in očetom poleg njiju, vseh spečih v zavetju družinske sreče, na pragu možnosti..., vsebuje preveč nedolžne popolnosti, da bi ne dala slutiti, da je tako idiličen začetek lahko le izhodišče tragedije in katastrofe. In *Sladki poslej* je film tragedij in katastrof. Mogoče bi se bilo smiselneje odločiti prav za drugi pojem, kajti predvsem v odnosu do (nekaterih) njegovih prejšnjih filmov¹, o katerih bi bilo – popreproščeno – moč govoriti kot o raziskavah "tragičnosti individualnih usod", ki pa so vendarle zajemale zgolj določene segmete posameznikove eksistence, se je v *Sladkem poslej* režiser namenil izpeljati kar nekaj (do)končnih konsekvenc. Z razslojevanjem narativnih ravni je skušal film do popolnosti uskladiti z naslovom, ki v absurdnosti lastnega razmerja do časovnih zakonitosti podčrtava režiserjevo hotenje, da bi v zavesti gledalca vzpostavil stanje, v katerem bi

izkušnje "akterjev" – njihova videnja dogodkov – postale pomembnejše kot sami dogodki in jih s tem celo presegle. Na ta način naj bi bila dana možnost za vpogled v dinamiko odnosov znotraj skupnosti v vseh njihovih – časovnih – razsežnostih: v tem "kakšni so bili, kakšni so, kakšni bodo in, nabolj pomembno, v procesu njihovega postajanja."² Takšne natančne reze skozi utripajoče tkivo družbenih in individualnih razmerij naj bi omogočala narativna zgradba filma, ki je zasnovana na vseskoznem prehajanju med različnimi kronološkimi nivoji. In ravno ta, navidezno anarhična struktura, plete izredno pretanjeno mrežo časovnih razplatenj, iz katerih na koncu dobimo dovršen sistem metafor, ki se poigra(va)jo z nekaterimi značilnimi lastnostmi postmodernega filma.

Sladki poslej je prvi Egoyanov projekt, pri katerem sam ni bil hkrati režiser in avtor idejne zasnove, pač pa je scenarij napisal na podlagi istoimenskega romana Russella Banksa. Temu "osvobajajočemu dejstvu" gre bržkone pripisati zasluge, da se je polotil radikalizacije nekaterih svojih dotedanjih standardnih ustvarjalnih načel. Na eni strani se je, prav z množenjem kronoloških presečišč, dotaknil same časovno-prostorske neulovljivosti postmodernizma: "Postmodernizem je povsod in nikjer. Nima niti začetne točke, niti trdne esence. Vsebuje sledi vsega, kar se je bilo poprej zgodilo. Njegova prevladujoča

logika je logika hibrida, nikoli čistega in vselej kompromisnega: ne 'bodisi to ali ono', temveč 'tako to kakor ono'.³ Na drugi strani je izvršil očiten premik iz predhodnega pojmovanja multikulturalnosti, ki je temeljilo na nacionalni ali rasni pripadnosti, v pojmovanje, ki izvir drugačno-kulturnosti najde v posameznikovi zavezanosti raznorodnim (pod)kulturnim gibanjem sodobne družbe. Nenazadnje pa bi lahko v ključnih sekvencah filma prepoznali u(do)besedenje tiste metaforike postmodernizma, ki jo Slavoj Žižek v liku Edwarda Scissorhanda prepozna za "nemara najbolj eksemplarno metaforo postmoderne subjekta", subjekta, ki se zaveda, da "z vsakim posegom v realnost, pa naj bo ta še tako dobrohoten, zareže v svet, ga rani".⁴

A pojdimo lepo po vrsti. Ogrodje vsebinske strukture filma sestavlja Egoyanovo pojmovanje družbe kot skupnosti, zgrajene iz carverjevskih (na eni) in lynchevskih (na drugi strani) nosilcev "kratkih zgodb" posameznih izpraznjenih eksistenc. Mesto, kjer se dogajnje odvija, lahko obstaja samo na način odsotnosti, kajti mesta kot skupnosti "z glednih meščanov" pač ne more biti, če le-teh preprosto ni. O(b)staja le še zbir osamljenih nosilcev individualnih usod, skrotovičenih pod pezo incesta, družinskega nasilja, razpadlih zakonov, prešuštva, drobnega kriminala in narkomanije – v najrazličnejših pojavih oblikah. V to sodobno Sodomo, ki jo je prizadela katastrofa⁵ (šolski avtobus je zapeljal v jezero in večina otrok je utonila), pride maščevalec-rešenik, ki pa je sam še najbolj pokvečena kreatura. Je vampirski advokat, ki namerava žalujoče in obupane straše – z izgovorom, da bo zgolj usmeril njihov bes v pravo smer – povleči v tožbo zaradi domnevne malomarnosti proti tisti korporaciji, ki naj bi bila posredni krivec za nesrečo. S svojim agitiranjem za pravdo vnese v že tako razosebljeno okolje še dodaten nemir in vzbudi konflikte, ki zarežejo še v zadnje, četudi "grešne", možnosti sobivanja. Čeprav prihaja od drugod, pa tudi pravnik ni "iz drugega sveta": prav tako kot njegovi potencialni klienti je žrtev ene izmed srhljivih resnic današnjosti – njegova hčerka je že tako globoko v breznu heroinske zasvojenosti, da lahko oče zgolj nemočno čaka na telefonski klic, ki bo lepega dne sporočil, da so jo našli mrtvo. (Proti koncu filma zares pride s strahom pričakovano sporočilo. Hčerka sama mu z besedami: "Dobrodošel v peklu, očka," naznani, da je serepozitivna. Tako krog "ključnih osebnih tragedij postmodernosti", kot jih poimenuje Denzin⁶, zapečati AIDS kot ena najbolj katastrofičnih izkušenj sodobnosti.)

Znotraj tega grobega vsebinskega skeleta se niti pripovedi (za)pletejo skozi množstvo časovnih horizontov. V enem smo priče dnevu pred – kolektivno – katastrofo, zaznamovanem predvsem z neko drugo, intimno katastrofo: z usodo mlade pevke Nicole, ki v noči pred nesrečo postane žrtev očetove zlorabe. V drugem se odvija jutro in trenutek dneva, ko "se je ustavil čas", dneva, ki je za zmeraj ožigosal številne usode prebivalcev podeželskega mesta. Tretji je čas po nesreči, določen z bolečino spomina na grozljivi dogodek, vz(pod)bujano z odvetnikovimi "zaslišanji" morebitnih tožnikov v njegovi pravdi. In na koncu je "sladki poslej": čas, v katerem imajo ti, ki ga naseljujejo, "vso prihodnost že za sabo"⁷. Le-ta je pravzaprav "pravi" diegetski čas filma, ki je ravno zaradi svoje neulovljivosti temeljni (pred)pogoj njegove mnogočasne narativne zgradbe. Pa še ena

časnost je, ki kakor puščica prebije navajane plasti veččasij, – tista, ki ima edina funkcijo individualnega spomina, in je tudi podajana kot taka: kot "klasični" *flash-back*, podložen z razlago prvoosebnega pripovedovalca. V mislih imamo odvetnikov spomin na davno preteklost, na čas, ko je z ženo in hčerko živel v zavetju družinske sreče. In kako je bil, v trenutku, ko je ugriz strupenega pajka ogrozil življenje nebogljenega otroka, pripravljen tvegati do konca.

Zaradi tolikšne časovne mnogoplastnosti je bil režiser primoran zasnovati koherenco z vsemi preostalimi razpoložljivimi sredstvi – z izbiro "likov", "prizorišč" in pa z estetskimi zakonitostmi filmske izjavnosti.

S formalnimi prijemi je moral splesti zanke, s katerimi je razpršene niti naracije zvezal v trdno in logično sovisnost, da mu ne bi razpadla v drobir okruškov in fragmentarnih situacijskih izpeljav. To mu je v popolnosti uspelo. Z domišljeno izbiro karakterjev, ki s svojim stoičnim sprejemanjem danosti posebljajo vzdušje provincialnega vsakdana osamljenega posameznika – v "svetu izčrpanih življenjskih možnosti", kjer je sedanjost le še posledica nekih prejšnjih dogodkov, prihodnost pa tako ali tako ne obstaja, saj na otroke preži smrt, pohaba ali pa kar lastni starši, ki v svetu omejenih možnosti izbire in vrednotenja sami zaznamujejo tudi usode svojih otrok –, je ustvaril enotno težko, zadušljivo atmosfero brezizhodja, ki je ne more prevetrili še tako nepričakovan in silovit naracijski preskok. S spokojnostjo, ki jo zmore pričarati zasnežena pokrajina, polmrak in noč, je vizualno ozemljal podobe, ki vseskozi pretijo, da se bodo v svojem gibanju skozi različne časnosti izmuznile nadzoru. Z montažnimi prehodi, pri katerih je tam, kjer naj bi bili rezi poudarjani, najpogostejša interpunkcijska metoda pobelitev⁸, ki jo praviloma uvaja dvig pogleda kamere v nebo, je vzpostavil stopnjevanje napetosti, ki – tukaj se moramo strinjati s prepričanjem samega režiserja⁹ – doseže svoj vrhunec ob sosledju trenutka nesreče in odvetnikovega (že omenjanega) *flash-backa*.

Z navedenimi ustvarjalnimi prijemi je Egoyan nekako "zvest sam sebi", saj so stilne bravure v estetiki njegovih prejšnjih filmov nedvomno ena njihovih največjih kvalitet. Tudi liki, ki jih vpeljuje v *Sladki poslej*, na prvi pogled ne odstopajo mnogo od nosilcev tragičnih usod njegovih prejšnjih mojstrov. Najznačilnejše, v čemer slutimo nadgradnjo tistega, kar je pripeljalo interprete do soglasja pri obravnavah njegovih filmov kot del eklatantnega predstavnika filmskega postmodernizma, je prav preseganje lastnih izhodišč: ta so doslej v naraščajočem loku dosegla kulminacijo v tezi Bella Hooksa, ki je *Exotico* proglasil za "kvintesenčni postmodernistični film"¹⁰. V *Sladkem poslej* lahko ta presežek najbolj očitno zasledimo ob likih Hartleya in Wande Otto. Gre za par, ki edini od staršev ponesrečenih otrok prihaja od drugod. Toda tujstov, ki ga v njuni – četudi navidez asimilirani – prisotnosti (udeležujeta se najpomembnejših družbenih srečan skupnosti in sta celo edina, ki si v filmu zaslužita oznako z gledna meščana) občutijo domačini, ni v tem, da sta priseljenca, pač pa v njuni drugačnosti. In sicer dvojni drugačnosti: sta univerzitetno izobražena, obenem pa "nekakšna hipija." In prav v tem njunem "hipijevstvu" lahko zaznamo režiserjev premik od problematizacije drugačnosti na osnovi rasne ali nacionalne pripadnosti (kar je ostalo tipično "egoyanovskega" je le še indijanski deček, ki sta ga



Sarah Polley

Ottova posvojila) k drugačnosti zgolj kulturnega izvora. Seveda to samo na sebi ne more biti nič novega. Najočitnejši preblisk iz zgodovine filma je usoda "izirajderjev" v okrutni realnosti istoimenskega Hooperjevega filma. Kar se dozdeva Egoyanov novum, je prav vprašanje asimilacije pripadnikov tistih kulturnih manjšin, katerih identiteto določa zgolj zavezanost ideji, ki se ji niso pripravljene odreči, četudi je gibanje samo že davno tega usahnilo; tujcev torej, ki nimajo – in je niti niso nikoli imeli, vseskozi so naseljevali zgolj teritorij kulture – svoje prvotne domovine. Nekakšnih novodobnih ciganov, ki se v svoji "eksotičnosti" od pravih razlikujejo po tem, da je njihova "pradomovina" zgolj individualna, kulturnocentrična zaveza. S tem pa je Egoyan izvedel prestop iz sfere hrepenenja po zapuščenih ali izgubljeni domovini v območje tiste nomadske eksistence, ki se ne ukvarja več z vprašanji meja, izvornega porekla in "iskanja poti domov" – četudi se, kakor v *Exotici*, ta prvinskost kaže predvsem v iskanju načinov za preseganje osebnih travm, da bi našli pot nazaj k izgubljeni nedolžnosti¹¹ –, pač pa le še z naselitvijo teritorija, na katerem lahko prevzamejo katero koli naključno vlogo.

Najpomembnejše, kar je potrebno za trdno zgradbo filma, je njegova notranja napetost, napetost med kadri, med prizori, med sekvencami; napetost, ki povezuje notranjo strukturo dela v dovolj čvrsto ogrodje, da lahko prenese moč morebitnih zunanjih, sredobežnih silnic – v primeru *Sladkega poslej* mnogoterih časnosti. Ustvarjalno sredstvo, s katerim je Egoyanu uspelo na "prefinjen način povezati dejanja", je ponavljanje določenega motiva. Na vsebinski ravni s svojim alegoričnim akcentom ključne trenutke povezuje Browningova pesnitev "*Pisani piskač iz Hamelina*", ki jo je literarni predlogi dodal sam scenarist in režiser, medtem ko naj bi imanentno filmski postopek že omenjanega dviga(nja) pogleda kamere v nebo odražal "*čustveni davek, ki ga je smrt pobrala v skupnosti*"¹². Ta pogled kamere, zazirajoče se v nebo, je z optičnim učinkom presvetljave slike nébesa stopnjevan do pobelitve – do popolne beline med kadri. Ti trenutki bele praznosti, ki s svojim "*efektom razdvajanja*"¹³ krepijo gledalčev čustveni odziv in s tem v bistvu prevzemajo funkcijo povezovanja emocionalnih ravni, pa vsebujejo še drugi, mnogo usodnejši pomen. Imajo vlogo, identično tisti, ki jo v strukturi filma lahko prevzema *black-out*... V analizi problematike *black-outa*, kot enega izmed standardiziranih načinov vmesnega-posnetka ali med-kadra, izpod peresa Stojana Pelka, naletimo na trditev, da je prav med-kader tisti člen, "*ki da videti, kako je sam hkrati razločevalec in povezovalc filmskega toka*".¹⁴

Zaradi izrazite razpršene temporalnosti *Sladkega poslej* se zazdi uporaba beline med kadri – ki jo pojmuje kot zrcaljeni odsev črnine, torej kot obraten postopek z enakim učinkom – dovolj logičen in upravičen Egoyanov avtorski prijem, saj je v neposredni zvezi tudi z vprašanjem samega filmskega časa. Kajti iz Pelkove obravnave rabe *black-outa* v delu Jima Jarmuscha je razvidno, da črnine med kadri niso zgolj ločitveno-povezovalni člen, pač pa so v veliki meri povezane s časovnostjo filma. Po prepričanju samega Jarmuscha naj bi označevale "mrtvi čas" ob koncu prizora, s tem pa dajale občutek "realnega časa", kar dodeljuje času prednost pred osebami in dogodki.

V takšni prioriteti časa Pelko prepozna teoretsko-analitično vrednost: "*Če govorimo o realnem času kot mrtvem času, potem ne le zato, da bi radikalno prekinili kakršnekoli vezi med tem realnim in domnevnim 'naravnim' časom, temveč ima takšna oznaka tudi svojo teoretsko-analitično vrednost. V teh black-outih se namreč ne dogaja le smrt nekega časa, temveč je to hkrati že neko večno fantomsko vračanje na isto mesto.*"¹⁵ Mesto, na katerega se vseskozi vrača Egoyan, je mesto trenutka katastrofe, tisto dejanje znotraj filmskega loka, ki ima v narativni strukturi sicer središčno pozicijo, vendar pa bi ga linearni pripovedni tok bržkone osiromašil prav v bistveni razsežnosti – v njegovi "radikalni grozovitosti". Zategadelj se dozdeva navzočnost teh – hkratio "razločevalnih in povezovalnih" – členov nujni presežni vizualni akt, ki uravnoteži emocionalno in estetsko dimenzijo filma v njegovi pretanjeni artikulaciji grozljivega. Kajti z neposrednim "kazanjem stvari" bi se skrhalo ostrina rezila, ki zdaj zareže tako neusmiljeno in prodre tako globoko.

Ostane vprašanje, zakaj torej vmesni-poudarki belega in ne črnine? Kajti – v kolikor *black-out* sugerira tudi slepoto, bi črnina simbolno mnogo bolj prilicila posameznikom obravnavane skupnosti, ki že dolgo ne vidijo ničesar razen svoje ujetosti v provincialno enoličnost, odvrtačajoč slepi pogled od lastne "grešnosti" in nemoči k drugim, k sojetnikom brezizhodnosti. Tudi razlaga, da so beline med-kadrov namenjene predvsem estetskemu učinku stopnjevanja napetosti bele praznosti kot protipoudarka beli polnosti zasnežene pokrajine, se zdi preveč preprosta za pojasnitev tolikih silnic notranje-strukturnih napetosti. Tako nam preostane še pojem zaslepljenosti in sicer v tistem podtonu, ki mu pritiče v njegovem emocionalnem naboju. In med kreaturami, obsojenimi na brezčasje *Sladkega poslej*, bi bilo moč najti kar nekaj primerov takšne zaslepljenosti. Na prvem mestu je zaslepljenost fanatičnega advokata, ki se hoče v svojem slepem besu zaradi intimne bolečine – njegova poslednost traja že dolgo, od trenutka spoznanja nemoči ob hčerkinini zasvojenosti – maščevati "vsemu brezosebnemu". Ottova sta preveč zaslepljena od bolesti žalosti, da bi bila zmožna spregledati vsiljivega advokata in se mu pustita prepričati. Dolores (voznica avtobusa, ki je zgrmel s ceste), se slepi, da se ni nič zgodilo, saj o mrtvih otrocih še vedno govori v sedanjiku. Celu incestuozni Nicolin oče je tako zaslepljen z morebitno veliko denarno odškodnino, ki bi je bili prizadeti deležni v primeru dobljene tožbe, da ne vidi, da bo vsiljivo prepričevanje hčerke, naj se skuša spomniti podrobnosti preživete nesreče in gre za pričo, "oživilo" tudi druge, mogoče bolj usodne spomine... Čisto na koncu pa lahko v Egoyanovem

načinu vpeljave pobelitev – v dvigovanju kamere proti nebu – zaslutimo še en podton, ki je v presenetljivi korespondenci s sodobno literaturo, konkretnje z briljantnim romanom *Esej o slepoti*, Joseja Saramaga. Roman govori o epidemiji "bele slepote", ki zajame vse ljudi, le eni sami ženski pusti dar vid(en)ja. In ko po kalvariji vseh doumljivih in nedoumnih razčlovečenj slepi – iznenada, tako kakor so oslepeli – ponovno spregledajo, edina vseskozi videča zasluti, da je napočil čas za njen križev pot: "Zdravnikova žena je vstala in odšla k oknu. Pogledala je dol, na ulico, prekrito s smetmi, na ljudi, ki so kričali in prepevali. Potem je dvignila glavo proti nebu in ga videla čisto belega, Prišel je moj čas, je pomislila."

Na nebu, točneje med nebom in zemljo – v letalu, pa se dogaja tudi dejanje, ki navaja na misel, da se režiser zaveda, kako pomembno je posvetiti največ pozornosti pripovedni perspektivi tam, kjer naj bi se ustvarjale presežne vrednosti. Tiste, zaradi katerih se zdijo smiselna vedno vnovična preverjanja razmerja umetnine do prevladujočih trendov sočasnih "kulturnih dominant". V mislih imamo posebno mesto, ki ga ima v filmu odvetnikov spomin na dogodek iz otroštva "izgubljene" hčerke: spomin na noč v počitniški koči daleč od civilizacije, ko se je dekletce prebudilo oteklo in s pohajajočim dihom, kar naj bi bila posledica ugriza črne vdove. Zdravnikova telefonska navodila prepadenemu očetu so bila kratka in nedvoumna: deklico morata starša čimprej prepeljati v bolnico – ne da bi ob tem zaslutila njun strah, saj bi najmanjše otrokovo vznemirjenje pospešilo krvni obtok in s tem bližino konca. Pa še nekaj je poudaril doktor: tisti od staršev, ki premore več samokontrole, naj vzame oster nož in v primeru, da bi se grlo povsem zaprlo, prereže otrokov sapnik. V tem spominu, ki je podan kot *flash-back*, spremljan z očetovim pripovedovanjem, bi bilo moč – predvsem v pretresljivem prizoru velikega plana otroškega obrazka in ob njem lesketajoče se ostrine noževega rezila – najti povezavo s tistim mestom v sodobni teoriji, ki hoče "potezo postmodernizma, na katero se običajno daje poudarek", dopolniti z njenim nasprotjem: "Del splošnega mnenja so namreč fraze o postmodernistični 'družbi spektakla', o tem, kako je družbena realnost nadomeščena s podobo o sami sebi, o tem, kako individui izgubljajo značaj dejavnikov, vpetih v družbo, in so čedalje bolj reducirani na položaj zunanjih opazovalcev spektakla. Toda hrbtna stran te 'derealizacije' je hipersenzitivnost za realnost kot nekaj eminentno ranljivega, za bolečo razsežnost stika z realnostjo celo v njegovi najbolj mikroskopski razsežnosti – kot da je subjekt obsojen na čisti receptivni pogled prav zato, ker ve, da z vsakim posegom v realnost, pa naj bo ta še tako dobrohoten, zareže v svet, ga rani."¹⁶ Prepadenemu očetu, ki v resnici ni prevzel odgovornosti usodnega zarezja, ker bi bil pogumnejši od žene, pač pa zato, ker je bil "boljši igralec", ni bilo treba izvršiti strašljivega posega – v bolnišnico so prispeli pravočasno. Urez pa je izvedel Atom Egoyan. Z mojstrsko izpeljanim filmskim dejanjem je zarezal v pogled sodobnega gledalca; v njem je zapustil trajno sled in se še trdneje zasilral med tiste dragocene stvaritelje, ki se požvižgajo na varno zavetje ustaljenih načinov filmske artikulacije, zavedajoč se, da je predpogoj nadgradnje predvsem v preseganju lastnega skrajnega dosega. •

(špico filma in sinopsis glej na strani 49)



Tom McCamus

Opombe

- 1 V mislih imam predvsem filme *The Adjuster* (1991), *Calendar* (1993) in *Exotica* (1994), na katere se nanašajo tudi vse poznejše navezave v tekstu.
- 2 A. Egoyan, "Recovery", *Sight and Sound*, oktober 1997, str. 21-23; str. 21.
- 3 N. K. Denzin, *Images of postmodern society: social theory and contemporary cinema*, Sage Publications, London, 1991, str. 151.
- 4 S. Žižek, "Fantom opere: falofanija analnega očeta"; v *Filmske figure: sodobna francoska teorija in analiza filma*, uredil Zdenko Vrdlovec, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1991, str. 7-26; str. 17.
- 5 Nesrečo je seveda mogoče obravnavati tudi v okvirih biblične metaforike, na kar morebiti sugerira tudi v nekaterih ključnih momentih citirana Browningova pesnitev "Pied Piper of Hemelin". Vendar pa za naše razmišljanje morebitna navezava na Biblijo ni najbolj bistvena.
- 6 N. K. Denzin, *ibid.*, str. 53 in 152.
- 7 M. Štefančič, "Sladki poslej"; v *Mladina*, 1998, št. 11, str. 74.
- 8 Na tem mestu se zdi potrebno opozoriti na terminološko zagato. Izraz pobelitev je zelo približen izrazu za belino med kadri; uvajamo ga kot protipol izrazu *black-out*, ki v bistvu nima adekvatnega slovenskega prevoda, saj z zatemnitvijo v slovenščini poimenujemo tisti istoimenski montažni postopek, kjer gre za postopno zatemnjevanje slike, obratni proces, pa bi lahko imenovali presvetlitev. Tako smo torej z izrazom pobelitev skušali opredeliti *uhite-out*, ki naj bi obravnaval enak, *black-outu* analogen proces, z razliko v tem, da je namesto črnine kot interpunkcija uporabljena belina.
- 9 "Eden najmočnejših prehodov v filmu je direktni rez od Billyevega doživljanja neobvladljivega avtobusa, ki tone skozi razlomljeni led, k eterični podobi speče družine. Tej podobi, ki smo jo nazadnje videli na samem začetku filma, je nenadoma dodeljena zlovešča, svarilna atmosfera, ki subvertira njeno lirično kompozicijo in izvorno tematiko." A. Egoyan, *ibid.*
- 10 B. Hooks, *Reel to real: race, sex, and class at the movies*, Routledge, London, 1996, str. 28.
- 11 "Naše hrepenenje po radikalnih socialnih spremembah je na intimnem področju zagotovo povezano z željo po izkušnji užitka, erotičnih izponjenj in množtvom drugih strasti // Nadejamo se, da bomo s kršitvijo omejitev, ki jih nalagajo veljavne norme, lahko presegli občutenja izgube in znova odkrili pot domov." *Ibid.* str. 29.
- 12 K. Jones, "Body & soul: the cinema of Atom Egoyan", *Film comment*, januar - februar 1998, str. 32-39; str. 36.
- 13 D. Arijon takole obravnava vlogo *black-outa* (katerega funkcionalnost enačimo s pobelitvijo) kot interpunkcije: "Black-out lahko učinkovito služi za razdvajanje kadrov ali scene. Efekt razdvajanja je popoln in vsaka scena deluje na gledalca nepričakovano in s polnim emocionalnim učinkom." D. Arijon, *Gramatika filmskega jezika*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1988, str. 542.
- 14 S. Pelko, "Black-out" (Ozu, Wenders, Jarmusch); v: *Montaža*, uredil Zdenko Vrdlovec, revija *Ekran*, Ljubljana, 1987, str. 105-113; str. 107.
- 15 *Ibid.*, str. 113.
- 16 S. Žižek, *ibid.*

vrtni dobrega in zla

simon popek



John Cusack, Kevin Spacey

Če bo nadaljeval v takšnem stilu, se bo treba koncem desetletja resno vprašati, ali Clint Eastwood nemara ni najboljši ameriški režiser devetdesetih. *Vrt dobrega in zla* je njegova sedma režija v osmih letih in hkrati peta tematika, peti žanr, ki ga je v svoja dela vnesel v enakem obdobju. *Dirty Harry*, nekdanji človek brez imena, je postal v ameriški kinematografiji filmski poliglot brez primere; v času, ko si avtorji ustvarjajo ime na žanrski kontinuiteti ustvarjanja, ko "skrbijo" predvsem za to, da bi bil njihov opus karseda prepoznaven, se pravi "avtorski", prijezdi v mesto stari Clint in poštima stvari po svoje. Sedem filmov, sedem distinkcij: *Beli lovec, črno srce* (*White Hunter, Black Heart*, 1990) kot pustolovski film-o-snemanju-filma; *Ulični policaj* (*Rookie*, 1990) kot kriminalna akcijska komedija; *Neoproščeno* (*Unforgiven*, 1992) kot mitski vestern, v katerem obračuna z lastno ikono; *Popolni svet* (*A Perfect World*, 1993) kot obračun z divjimi šestdesetimi in Kennedyjem; *Najini mostovi* (*The Bridges of Madison County*, 1995) kot ljubezenska melodrama; *Popolna oblast* (*Absolute Power*, 1997) kot politični thriller, ter sedaj, kot drugi film v slabih šestih mesecih, *Vrt dobrega in zla*. Morate priznati, da bolj raznovrstnih filmov v tako kratkem času nista snemala niti Howard Hawks ali John Huston; kot bi Clint hotel biti povsod in ob vsakem času, kot da mu nič ni smelo uiti, nobena zgodba, noben žanr. Devetdeseta se zato ne zdijo zaman kot obdobje, ko je Clint oblast dokončno prevzel v svoje roke; drugim režiserjem se tako rekoč ne pusti več režirati – z izjemo Wolfganga Petersona v *Na ognjeni črti* (*In the Line of Fire*, 1993) ter *cameo* vloge v *Casperju* (1995), pa še tam ga boste v odjavni

špici zaman iskali. Clint danes vse jemlje dobesedno: če je vloga *cameo*, potem je anonimna. V čem se *Vrt dobrega in zla* razlikuje od šesterice predhodnikov? Jasno, Clint se v njej ne pojavi osebno. Nekoč je v filmih le igral, nato je na začetku sedemdesetih ustanovil svojo produkcijsko hišo Malpaso, ter jih pričel še producirati in režirati. Don Siegel, poleg Leoneja Clintov drugi oče, je predvidel njegov režijski potencial, drugače za Harryja v filmu *Škorpion ubija* (*Dirty Harry*, 1973) v nekem prizoru ne bi postavil kino dvorane, ki na velikem svetlečem napisu propagira *Play Misty With Me*, kar je naslov Clintovega režijskega prvenca. Sedaj vse kaže, da bo svoje filme očitno le še režiral in v njih manj nastopal. Clint kot avtor torej, ki ne potrebuje več svoje herojske karizme; njegova igralska kontinuiteta v devetdesetih to potrjuje: v *Belem lovcu* je bil reinkarnacija zoprnega Johna Hustona na snemanju *Afriške kraljice*, ki ga bolj kot film zanima lov na slone; v *Uličnem policaju* je bil še malodane super heroj, cinični in animalični policaj; v *Neoproščeno* je bil že zmatrani kavboj in senca lastne preteklosti; v *Na ognjeni črti* še bolj zmahani telesni stražar, ki se krivi na Kennedyjev umor; v *Popolnem svetu* znova policaj, šerif, ki je leta 1963 tako rekoč soodgovoren za Kennedyjev umor, glede na to, da Costnerja preganja v predsedniški prikolici; v *Najinih mostovih* fotograf, ki štiri dni ljubezni zamenja za preostanek življenja, v *Popolni oblasti* pa "master-thief", ki na stara leta obiskuje umetniške galerije in se spravi s svojo hčerko. Vse manj je torej herojskega, njegovi filmi se daljšajo, forme pa umirjajo. Povedano drugače: impulzivnost in instinktivnost se umikata racionalnosti in premišljenosti. Clintova karizma danes na nek način umira, zato pa se večja njegova avtorska slava, "umetniška izpovednost", če hočete. Kot da bi se želel umakniti pred svetom. Poglejte samo najavne špice njegovih zadnjih filmov: le Warnerjev logo, predstavitev produkcijske hiše Malpaso in naslov; nič več bombastičnih najav z njegovim imenom še pred naslovom, nobenega večkratnega pojavljanja njegovega imena več (a film by Clint Eastwood; starring Clint Eastwood; produced by Clint Eastwood; directed by Clint Eastwood). Clint vse bolj postaja *anonymus*, za katerega je pomembno le njegovo delo, avtorizacija mora priti sama od sebe. Sedaj je vse zreducirano na odjavno špico; še malo, pa se bo podpisoval le še s psevdonimi ali kraticami, in vse, kar bomo morali vedeti o Clintu, bo zapisano v njegovih filmih. Postal bo prava imaginarna institucija *par excellence*. Prav imaginarnost, namišljenost, prevara, slepitev, pa so poglobitve obsesije njegovega zadnjega filma *Vrt dobrega in zla*. Novinar družabne kronike, John Kelso, pride v Savannah, čudaško mesto na ameriškem jugu, in takoj prične spoznavati čudaško lokalno klientelo. Jasno, pisec, ki pokriva družabno kroniko, ne more pisati realno in o realnih stvareh; piše za navadnega smrtnika, ki sta mu slava, blišč in bogastvo tistih, o katerih poroča, nedosegljiva, bolj rečeno, nepredstavljljiva; še bolje, izpolnjuje njihove (bralčeve) sanje. Še najbolj verjetna, realna od vsega, je predloga za *Vrt dobrega in zla* sama. Umor in sodni proces sta se v Savannahu nedavno resnično zgodila; John Kelso, Jim Williams in ostali so resnične osebe – za potrebe filma s spremenjenimi imeni –, ki jih je John Berendt opisal v svojem *bestsellerju*. Da bo mera polna, je Eastwood v film vključil celo nekaj resničnih protagonistov resničnega incidenta: obilna, z debelo



šminko namazana in kar malce bizarna pianistka z začetka filma je zares igrala pri Williamsu; sodnik v filmu je v resnici Sonny Seiler (v filmu ga igra Jack Thompson) in je na procesu dejansko branil Williamsa; temnopolta Lady Chablis Deveau je pa tako ali tako le ena in edina, in bi jo bilo nemogoče nadomestiti s še tako profesionalno igralko.

V *Vrtu dobrega in zla* so herojskost, moškost in mačizem torej dokončno pokopani; pred nami je fikcija, posneta po resnični zgodbi, toda da kdo ne bi pomislil, da se je Clint odpovedal ameriškega snu, hlepenenju in sanjam, je iz Savannah in njegovih prebivalcev ustvaril pravcato imaginarno trdnjavo. Primerjati film z Lynchem ter njegovo malomeščansko idilo, kamor običajno trešči zločin, je verjetno neumestno in morda do Clinta celo nepošteno – nekaterim očitnim sorodnostnim navkljub –, ker vendarle ustvari dovolj unikatno entiteto, ki je intrigantna že sama po sebi. Da se razumemo, film in Savannah sta fascinantna že od samega začetka, preden se umor sploh zgodi; po nekajkratnem ogledu pa si že tako potopljen v bizarni mestni vsakdan, da se ti truplo zazdi že kar odvečno, češ, film je dovolj "živ" tudi brez le-tega.

Truplo je resnično – in to je edino zares trdno, oprijemljivo dejstvo. Vse ostalo je v zraku, eterično, varljivo. Vso nenavadno fantastičnost ter spiritualnost mesteca in njegovih prebivalcev pravzaprav napove že naslednji simpatično trapasti dialog (nekaj najboljšega in izvirnega, kar smo v ameriškem filmu doživeli vsaj od Tarantinovega *Šunda* dalje) med Williamsom in Kelsojem na njenem prvem sprehodu po parku, skupaj s psom, maskoto lokalnega športnega kluba: Kelso opazi, da se neki temnopolti stavec sprehaja s pasjo vrvice pred seboj, na koncu katere ni psa. Kelso začuden pogleda Williamsa, ta pa mu razloži, da mu je gospodar v oporoki zapustil tedensko denarno rento, dokler bo vsaj enkrat dnevno sprehajal njegovega psa Patricka. A ker je Patrick tako kot gospodar preminil, stavec sedaj sprehaja imaginarnega "psa", da pač ne bi izgubil rente. V naslednjih besedah se zrcali vsa iracionalna "drža" filma, saj na Kelsojevo vprašanje, da zakaj stavec potem ne sprehaja raje njegovega psa, mestne maskote, Williams odgovori: "Toda kdo bi potem na sprehod vodil Patricka?"

Kelsoju se nasploh zdi, kot da je prišel v fantomsko mesto; "nič ni tako kot se zdi na prvi pogled", vse je fingirano, na nek način lažno in spervtirano. Ko ga Williams popelje v svoj slikarski restavratorski atelje in mu pokaže pravkar obnovljeno sliko, Kelso – sin trgovca z umetninami – takoj prepozna Stubbsa. Stubbs je že, Stubbs, mu odgovori Williams, toda slika je preslikava čez neko drugo, gre torej za "overpaint", za sliko, katere izvirnik (morda celo resnica?) se skriva *pod* Stubbsom. To seveda ni edini varljivi, namišljeni (Američani uporabljajo termin "pretend") detajl mesteca. Stavec vodi imaginarnega psa, kot smo že opazili, neznanec, tujec, kot je John Kelso, pa se temu seveda enostavno ne more privaditi. Zato ne čudi, da zvečer, preden leže v posteljo, vključí kasetar, iz katerega se vije posneti velemestni hrup. Tišina mu preprosto ne ustreza, pri vsaki stvari je torej potreben tisti "dodatek", ki vsakega posameznika definira; kot da bi prebivalce Savannaha resnica bolela.

In kako zaboli resnica, o da, ko Williams one noči po gala zabavi za "mestno aristokracijo" ustrelí svojega ljubimca Billyja Hansona. Lahko rečemo, da Williamsa sodni proces sploh ne skrbi, da ga v bistu

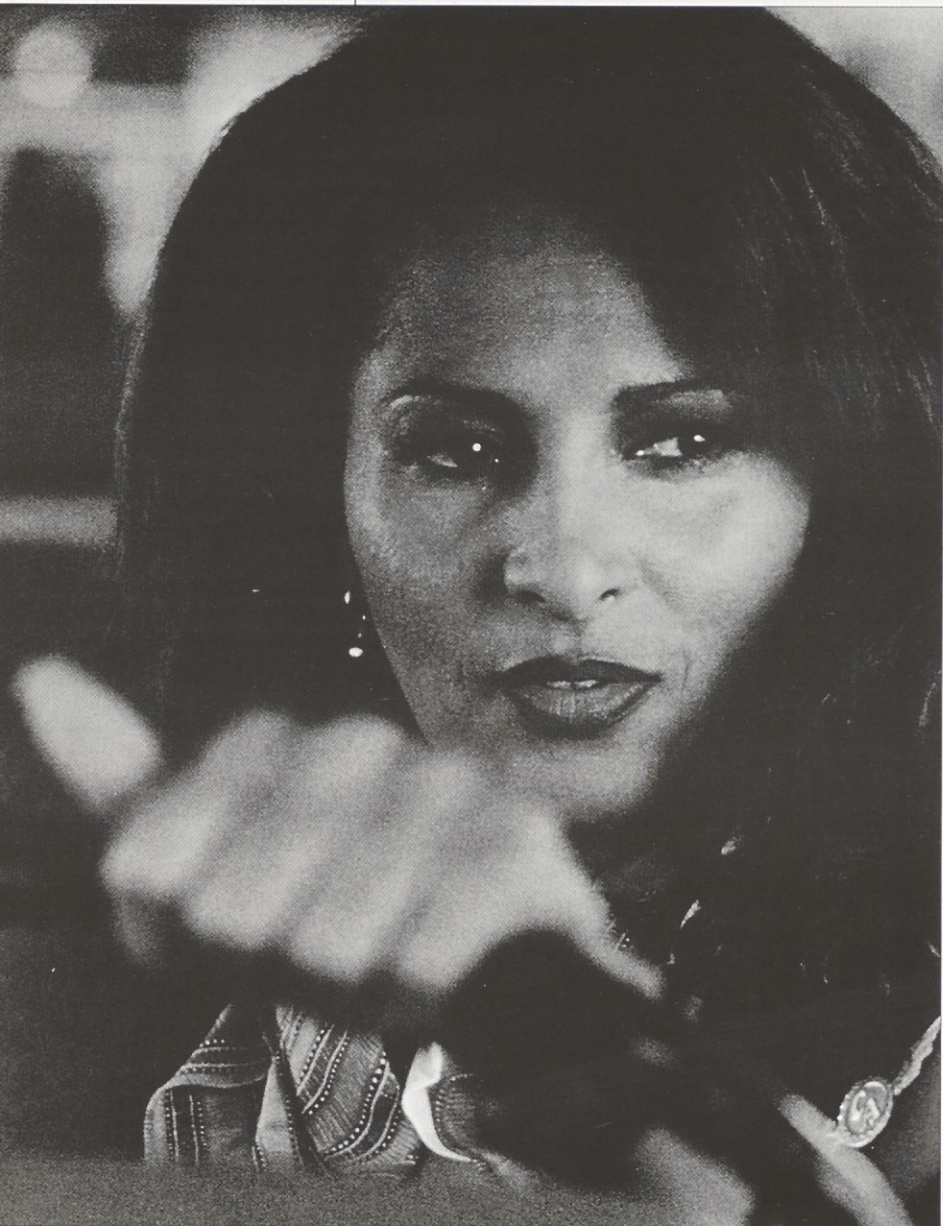
boli le odnos ljudi, za katere je vseskozi mislil, da so njegovi prijatelji. Ponovno namreč pridemo do cele serije prikritih dejstev: Williams se izkaže kot gej, vsi njegovi "prijatelji", ki jih je vsa ta leta vabil na svoje ekskluzivne božične zabave, se izkažejo za lažne; še več, lažna je celo njihova aristokracija, saj gre na celi črti za propadle naslednike, ki so svoje premoženje sčasoma, kos za kosom, razprodali, njihova edina identifikacijska opora kot "aristokracije" pa jim je enkrat letno ostajala vstopnica na Williamsovo zabavo. Naprej, ves sodni proces je ena sama fabrikacija dejstev, predlaganje lažnih dokazov – tako na strani tožilstva kot Williamsa –, in nenazadnje je tu še Chablis Deveau, prijateljica pokojnega Billyja, ki prav tako ni to, za kar se predstavlja – ženska namreč –, temveč moški, transvestit, ki v lokalnem baru za nameček zdira štose na račun moških, se pravi samega sebe, svojega originala, unikata, in ne "kopije".

Vsem protagonistom filma *Vrt dobrega in zla* je enako eno: tisto skrito je prepoznano kot "uradno" in obratno. Williams svojega odvetnika Sonnyja (predstavljajte si: najboljši in tako rekoč edini preostali stari prijatelj Williamsa v težavah je njegov odvetnik!) prosi, naj poskrbi, da njegove mame ob javnem priznanju svoje homoseksualnosti ne bo v sodni dvorani, ker da bi ji to strlo srce. Ko Sonny replicira, "da bo mati tako ali tako slišala preko medijev", Williams hladno odgovori: "Slišala bo po televiziji, ne pa iz mojih ust", kar je seveda odločilnega pomena za njegovo ravnodušnost; vse, kar namreč prihaja od ne-originalnega vira, je v mestecu Savannah lažno, resnica pa ostaja zakrita. Spomnite se samo za zaveso "zakamufliranega" akuzmatičnega glasu šefa iz Langove *Oporoke dr. Mabuseja* (*Das testament des dr. Mabuse*, 1932), katerega prepričljivost je tako močna, da si vsi podložniki vseskozi materializirajo njegovo mogočno predstavo, a ko policija nazadnje zasede poslopje in odmakne zaveso, tam najde zgolj zvočnik, oddajnik torej, ki njegovega vira seveda ne razkriva. Williams ob slovesu Kelsoju podari Stubbsovo sliko, ki je v svojo dvo-plastnosti (dobesedno) alegorija "nečistosti", lažnosti. Povedano drugače: lična krajina na platnu je pravzaprav predrugačena podoba mesta Savannaha, in ni vrag, če spodnja, prepleškana, očem skrita ("overpainted") slika – tista, ki Williamsa na začetku filma sploh ne zanima – ni panorama resničnega Savannaha. Stubbs je "le" oddajnik, medtem ko je spodnja slika, tista prepleškana, njegov vir. •

(špico filma in sinopsis glej na strani 50)

jackie brown

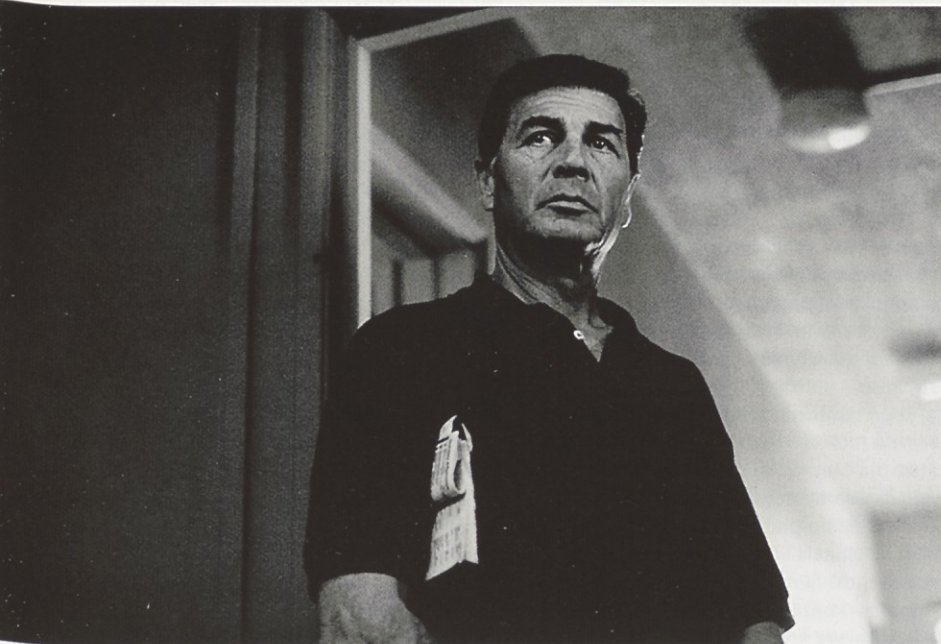
mateja valentinčič



Pam Grier

Quentin Tarantino, pred nekaj, pravzaprav pred kar precej leti najbolj vroče mlado ime Hollywooda, se je končno tudi pri nas oglasil s svojim (komaj) tretjim celovečercem, ki ga je filmska kritika na mah razglasila za prvega pravega, končno zrelega Tarantina. In ni ji kaj očitati. *Jackie Brown* je film, s katerim Quentin ostaja zvest tarantinovstvu na dosti bolj prefinjen, duhu časa primeren način, kot mu je to uspelo s kulturnim, na vse ali nič ciljajočim *Šundom* (*Pulp Fiction*, 1994). Ta je kajpak zadel zlato palmo in oskarja za scenarij ter na tisoče o filmu sanjajočih mulcev naravnost v glavo, medtem ko *Jackie* cilja in zadeva precej bolj selektivno, predvsem bolj v levi predel prsnega koša. V naših kinematografih so *Jackie Brown* prikazovali kot kriminalno komedijo, čeprav ta sumljiva oznaka, ki gledalca najprej spomni na

pogost tip holivudskega debilizma, docela zgreši tako žanr kot njegov sentiment. V filmu, narejenem po romanu Elmorea Leonarda, znanega ameriškega pisca kriminalk, o katerem je pred časom Martin Amis zapisal, da če kdo, potem on razume postmoderni svet prebrisane sodrge in nične avtentičnosti, je namreč veliko več nostalgичnega kot komičnega. Bistven element takšne štimunge je nedvomno glasba, pop soul sedemdesetih, ki obuja "najboljša leta našega življenja", kot bi lahko rekla Pam Grier, kraljica takratnega *blaxplotationa*, zvezda filmov *Foxy Brown* (1974), *Coffy* (1973) ali *Sheba Baby* (1975), v katerih si je na desetcentimetrskih debelih petah izvijala gležnje, česar se ne bi nihče več spomnil, če ne bi znova, dvajset let starejša, lepša in samozavestnejša kot kdajkoli prej, lisjčila kot rjavoslada Jackie v Tarantinovem sentiš krimiču. *Jackie Brown* je po eni strani nadaljevanje *Šunda*, v kolikor Elmore Leonard (zaenkrat) še ne velja za Raymonda Chandlerja, Quentin Tarantino pa zlasti zaradi premajhnega opusa ne za postmodernističnega Howarda Hawksa, po drugi strani pa se v tem filmu absurda grotesknost mozaično prepletenih zgodb *Šunda* vse bolj sprevrča v nostalgijo za časom, ko se je vedno nove, sveže zgodbe dalo pripovedovati v enem samem in istem žanru, z enim samim glavnim (anti)junakom, ki je s svojo akcijo vsaj minimalno osmišljaj, če že ne svet, pa lastno eksistenco. Jackie Brown, črna stevardesa v srednjih letih, ki zaradi starih grehov leti za najslabšo mehiško letalsko družbo, zasluži šestnajst tisoč na leto plus dodatke, in ki jo ponovno zasačijo pri švercu denarja in mamil, pravi Maxu Cherryju, ki vodi napol advokatsko napol detektivsko agencijo in ga prav tako od časa do časa navdaja eksistencialna tesnoba, da se bolj kot Ordella, psihotičnega trgovca z orožjem, za katerega dela, in policajev skupaj, boji negotove prihodnosti in starosti v bedi. Čisto v stilu Americane. Sploh se zdi, da je Tarantinu s to dve uri in pol trajajočo minimalistično romanco uspelo dvoje: prvič, v svoj do zdaj izrazito moški, do neke mere mačistični in docela žanrsko fiktivni filmski svet je vpeljal občutek zunajfilmske realnosti, predvsem z nekaterimi karakterji, ki spominjajo na carverjevske zgublence in plave ovratnike dosti bolj kot Altmanove (*Short Cuts*, 1993) sploščene *middle-class* figure, drenjajoče se v preštevilnih prekratkih zgodbah; in drugič, z *Jackie Brown* je subvertiral podobo *femme fatale*, ko je v središče kriminalke postavil žensko, ki prevara vse moške razen tistega, ki ji je pomagal. Ko se na koncu filma Jackie s skoraj pol milijona Ordellovih dolarjev odpravlja v sončno Španijo in vabi svojega zarotniškega partnerja Maxa s sabo, ji pride na misel, da noče z njo zato, ker se je boji. Max temu nekoliko obotavljajoče, napol zares pritrdi. Sledi poljub, ki neuresničeno možnost ljubezenskega razmerja med njima naredi za neuresničljivo v hipu, ko zavzvo telefon in se Max zaplete v pogovor z novo stranko, ki mu za zmeraj ukrade odločilno minuto drugačne odločitve. Max



Robert Forster

ostane, Jackie odide, gledalcu pa v ušesih še dolgo odmeva sentimentalni napev "I gave my heart and soul to you, girl, didn't I do it, baby, didn't I do it, baby?" skupine The Delfonics. Vsekakor eden najbolj stiliziranih nostalgikov v zadnjih letih na platnih domačih kinematografih, kar Quentina postavlja ob bok velikemu Clintu in nič manjšima bratoma Coen, ker so v devetdesetih pokazali največ občutka za stilistično dovršenost, ikonografsko prepoznavnost, skratka, ker so dokazali, da je tudi postmodernizem lahko vir neizčrpne ustvarjalnosti in izvirne avtorske drže.

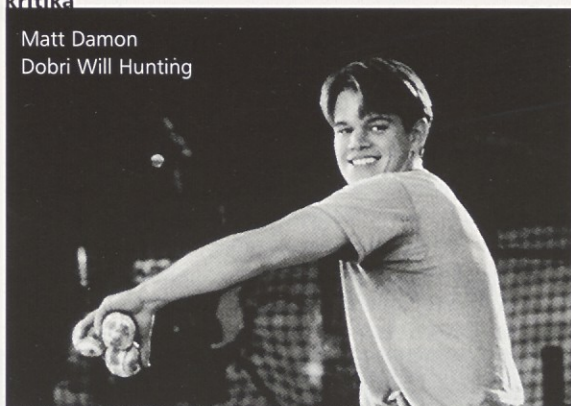
Brata Coen sta bila prva, ki sta še v osemdesetih s **Krvalo preprosto** (*Blood Simple*, 1983) in na začetku devetdesetih z **Millerjevim križiščem** (*Miller's Crossing*, 1990) v obliki pastiša redefinirala žanr črnega filma, ki je v bolj ali manj originalnih *neo-noir* različicah potem dobil zagon s **Prvinskim nagonom** (*Basic Instinct*, 1992) Paula Verhoevena in **Usodnim nagonom** (*The Last Seduction*, 1993) Johna Dahla, z **Izdajalskim trenutkom** (*One False Move*, 1993) in **Hudičem v modri obleki** (*Devil in a Blue Dress*, 1995) Carla Franklina, z **L.A. zaupno** (*L.A. Confidential*, 1997) Curtisa Hansona, če naštejemo le nekatere, vse do zadnje soparne mojstrovine Clinta Eastwooda **Vrt dobrega in zla** (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997), ki pomeni, kar se mene tiče, skupaj s Tarantinovo *Jackie Brown* vrhunec letošnje kinematografske ponudbe. *Jackie Brown* seveda ni *film noir*, čeprav vsebuje kar nekaj njegovih strukturnih, celo konstitutivnih prvin: močno žensko z ultimativnim načrtom smrtonosne, a dobičkonosne prevare, moškega, ki se (skoraj) zaljubi vanjo in spominja na asketske, vsega vajene detektivske stoike iz pionirskih časov holivudskega črnega filma ter kriminalni zaplet z nekoliko dvoumnim prestopanjem Zakona. Toda tisto, kar od žanrskih pravil odstopa, ni le odsotnost mrakobne atmosfere vsesplošne korupcije, nezaupanja in moralne degradacije, poigravajočih se videzov onkraj gledalcu in junaku izmikajoče se resnice, temveč dejstvo, da je Jackie Brown predvsem *femme*, ki je bolj kot kakšni glamurozni fatalki iz moških fantazem podobna osamljeni proletarki, ki je do vratu v dreku in po čistem naključju naleti na sorodno dušo, ljubeznivega, simpatetičnega, meditativnega samotarja svojih let, Maxa, pri

katerem Ordell zanjo položi varščino iz strahu, da bi ga v priporu ne ovadila. Jackiejin zlohotni master plan vznikne bolj kot način samoobrambe pred ubijalskim gangsterjem Ordellom, ki mu spreobrnitev v pošteno življenje iz konca *Šunda* očitno ni uspela, nevarna manipulacija s policaji pa po sili razmer sodi zraven. Če je doslej realnost v Tarantinove filme vdiral predvsem prek parodiranja, travestiranja, samplanja in sploh kombinatorike igralcev in njihovih bio-filmografij, je v *Jackie Brown* to artifično, povsem filmsko realnost okužil z občutjem nostalgije, ki kriminalno zgodbo vseskozi vztrajno spreminja v romanco dveh posameznikov v krizi srednjih let. Eastwoodovi **Najini mostovi** (*The Bridges of Madison County*, 1995) na tarantinovski način, pri čemer ne gre za razliko v globini oziroma resničnosti čustva, temveč za razliko v stilu, v Clintovem in Quentinovem različnem doživljanju in občutenju sveta. Le kdo bi si danes upal trditi, da je eno bolj avtentično od drugega?

Svet Tarantinovih junakov je izvotljen od znotraj, izpraznjen smisla, velikih dilem, ljudje pač živijo iz dneva v dan, se preživljajo in nimajo ne časa ne volje spraševati se, od kod prihajajo, kaj počnejo in kam gredo. V njegovih filmih kljub nasilju in mamilom ni moraliziranja, ampak sproščujoč smeh ob zabavnih, tarantinovski dialogih "nične avtentičnosti", s katerimi se obmetavajo prepotenti karakterji s socialnega podzemlja. Podobno kot Howardu Hawksu je tudi Tarantinu karakterizacija pomembnejša od akcije, kar je pri slednjem logična posledica dejstva, da v svetu, kjer ni ne dobrega ne zla, dejanja nimajo več prave vrednosti. Če že kaj šteje, so to majhne, skoraj neopazne, nereflektirane, čisto neobvezne geste solidarnosti. Z *Jackie Brown* je Tarantino s perfektno izbiro igralcev spet ustvaril nekaj nepozabnih filmskih likov; ob diskretni kemiji v zraku med Pam Grier in doslej neznanim, ampak odličnim Robertom Forsterjem, je treba omeniti vsaj še Bridget Fonda v svoji po mojem mnenju najboljši vlogi Ordellove "moje blondinke" in Roberta De Nira kot Ordellovega molčečega arestantskega kolega malce počasne pameti. Po zaslugi Quentinove fascinacije s Pam Grier in njegove cinefilske obsedenosti smo po dolgem času lahko videli dober film s pravo žensko v pravi vlogi in hkrati glavni(!) vlogi, kar je v Hollywoodu običajno možno le v žanrih melodrame in romantične komedije, ki je – če pomislimo na zadnji, z dvema oskarjema za igralske dosežke ovenčan izdelek – le drugo ime ideologizacije, priskutnega povelečevanja družinskih vrednot. *Jackie Brown*, katere elegantna naracija ponuja dve uri in pol trajajoč estetski užitek, neprisiljen humor in presenetljiv čustveni presežek, je poleg **Reservoir Dogs** (1992) in *Šunda* tretji dokaz, da Tarantino ne zna le pisati scenarijev, ampak tudi režirati. •

(špico filma in sinopsis glej na strani 44)

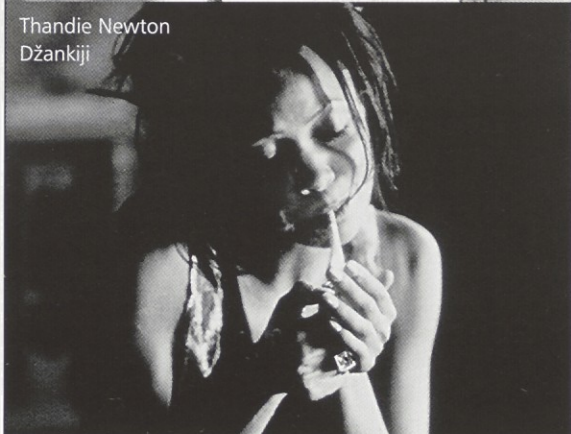
Matt Damon
Dobri Will Hunting



Woody Harrelson
Dobrodošli v Sarajevu



Thandie Newton
Džankiji



dobri will hunting

Good Will Hunting

ZDA 1997

dolžina 126'

režija Gus Van Sant

scenarij Matt Damon, Ben Affleck

fotografija Jean - Yves Escoffier

glasba David Elfman

igrajo Robin Williams (Sean McGuire), Matt Damon (Will Hunting), Ben Affleck (Chuckie), Minnie Driver (Skylar), Stellan Skarsgård (Gerard Lambeau), Casey Affleck (Morgan)

Zgodba

Will Hunting je dvajsetletni genij, sirota od malih nog. Biva v getoizirani irski enklavi južnega Bostona. Z najboljšim prijateljem delata na gradbišču, Will pa priložnostno opravlja še delo čistilca na MIT, kjer njegov talent po naključju opazi profesor matematike. Ko se Will in fantje nekega dne zapletejo v pretep, je Will postavljen pred neprijetno alternativo: keha ali psihiater. Will se ukloni in znajde pod skrbstvom profesorja, ki ga pošilja rigidnim psihiatrom. Po popolnem neuspehu prof. Lambeau angažira svojega starega znanca, ki se edini

izkaže za dostojnega oponenta Willovi inteligenci.

Dobri Will Hunting je topel, človeški film, ki spretno balansira med strukturno banalnostjo, ki mu grozi iz več smeri (floskule filmov odraščanja, floskule filmov z adolescenti in psihiatri, floskule filmov o genijih, floskule filmov z Robinom Williamsom...) in pa izpričano "radikalnostjo" Van Santove avtorske poetike, ki je tukaj konformirana, pacifirana in predvsem prikrojena pravim kreatorjem tega filma: obema scenaristoma – igralcema ter Robinu Williamsu.

Kaj je pri tem filmu torej moteče, ali celo premalo moteče? Stoprocentna učinkovitost, s katero sta Matt Damon in Ben Affleck izpeljala svojo samopromocijsko kampanijo, ki jima je odprla vrata do prestižnih centrov filmskega vpliva in kapitala? Perfekcionistična premišljenost filma? VanSantovo novo pridobljeni konzervativizem? Upam si trditi, da je nekaj več kot le vse to.

V filmu se namreč skriva nek religiozni imperativ, nekakšna volja do moči, do pozitivistične prisile volje dobrega kot moralnega kapitala. Glejte faze Willovega vajeništva v svetu odraslih in videli boste pastoralno logiko poslanstva, očiščevanja, odpovedovanja denarju, ženskam, prijateljem, da bi vse to na koncu lahko zopet bilo sprejeto v njegov univerzum, ki je v tem trenutku že tudi njegovo občestvo.

Dobri Will Hunting je namreč dogmatski film, kjer kritiški instrument ne zaleže več dovolj; postavi te pred absolutistično dilemo, ki neizogibno porodi takorekoč politične konotacije. Instanca zdravega razuma tu ni več uporabna – rečeno abstraktno, zopet se je potrebno odločati med statičnim pozitivizmom in odprtim, kompleksnim modelom evaluacije pojava. To pa je vseeno prevelik zahtevak filma, ki nudi le pristne človeške emocije.

*In četudi ni Will Hunting nič več kot le fascinanten, eksotični deček iz divjine, obdarjen z umom, ki družbo vznemiri, da si ga hoče prisvojiti, ga kupiti, vpreči v socializacijski stroj, imam še vedno raje onega starega Truffautovega **Divjega otroka** (*L'enfant sauvage*, 1969), ker je ponujal alternativo.*

N.B.

dobrodošli v sarajevu

Welcome to Sarajevo

ZDA 1997

dolžina 110'

režija Michael Winterbottom

scenarij Frank Cottrell Boyce, po literarni

predlogi Michaela Nicholsona *Natasha's Story*

fotografija Daf Hobson

glasba Adrian Johnston

igrajo Stephen Dillane (Michael Henderson), Woody Harrelson (Flynn), Marisa Tomei (Nina), Emira Nučević (Emira), Kerry Fox (Jane Carson), Goran Višnjić (Risto), Davor Janjić (Dragan)

Zgodba

Sarajevo. Oblegano mesto. Eno od najnevarnejših na svetu. Angleškega novinarja Michaela Hendersona lov za novicami pripelje v sirotišnico in tragična zgodba postane več

kot velika novica. Med sirotami je tudi devetletna deklica Emira, ki se Hendersona oklene kot zadnjega upanja in Henderson ji obljubi, da jo bo spravil iz mesta.

Leta 1992 sta v Sarajevo prišli vojna in smrt. In novinarji, ki niso mogli verjeti ne svojim očem ne sprenevedanju civiliziranega sveta, ki je na lastnem pragu dopuščal zverinskosti najhujše vrste, češ, pred bivšo Jugoslavijo je treba poskrbeti še za trinaest drugih žarišč, kjer je dosti hujše. Vprašanju ameriškega reporterja Flynna, naj nekdo našteje te kraje in te vojne, je razumljivo sledila tišina. Njegov angleški kolega Michael Henderson ni spraševal. Ob tistem, kar je videl, so besede odveč. Možno je le troje: prvič, da čimprej pobegneš in pozabiš. Drugič, da tako kot Flynn vse skupaj vzameš kot ceneno fikcijo in se začneš obnašati v skladu z glavnimi junaki vojnih filmov, ki se jim ne more nič zgoditi. In tretjič, da se tako kot Henderson zaveš svoje nemoči, nehaš čakati na druge in preglesiš občutek krivde tako, da storiš tisto, kar pač lahko. Henderson siroti Emiri obljubi, da jo bo odpeljal iz Sarajeva, edini način, da to uresniči, pa je, da jo posvoji. Kar pa je zaradi birokracije mednarodnih sil, ki "varujejo" Sarajevo, lažje reči kot storiti. Drži, kot da bi mednarodna skupnost hotela, da v Sarajevu umre čimveč ljudi. *Dobrodošli v Sarajevu*, ki ga je po resničnih dogodkih in na resničnih lokacijah posnel Michael Winterbottom (prej **Butterfly Kiss** in **Temno srce**), ni ne prvi ne edini ne najboljši film o bosanski vojni, je pa zagotovo eden najbolj realističnih. Winterbottom se s hladno montažo dokumentarnih posnetkov in lastnega materiala izogiba tako cenenemu patosu kot všečnemu moraliziranju in skuša ves čas ostati zunanji opazovalec, ki priznava, da mu v tej vojni ni prav nič jasno. Ve le to, da vojne ne začnejo države, marveč posamezniki, posamezniki pa so tudi tisti, ki vojne lahko končajo. Države gre kriviti le za to, da tolerirajo prve in zatirajo slednje.

M.M.

džankiji

Gridlock'd

ZDA 1997

dolžina 91'

režija Vondie Curtis - Hall

scenarij Vondie Curtis - Hall

fotografija Bill Pope

glasba The Angel, Steward Copeland

igrajo Tupac Shakur (Spoon), Tim Roth (Stretch),

Vondie Curtis-Hall (D-Reper), Thandie Newton

(Cookie), Charles Fleischer (Woodson), John Sayles

(policaj #1), Eric Payne (policaj #2), Howard

Hesseman

Zgodba

Spoon in Stretch sta najboljša prijatelja. Delita si stanovanje, drogo in soulsh ansambelček, v katerem je tretja članica čedna pevka Cookie, sicer Spoonovo dekle. Ob novem letu se ga pošteno zadanejo in Cookie, ki s trdimi drogami eksperimentira prvič, pade v koma. V bolnici potrti Spoon sprejme svojo "new year's resolution": odvadil se bo drog. Stretch, ki mu je bistveno bolj vseeno za svojo usodo, se mu pridruži bolj zaradi družbe kot dejanske želje po prekinitvi odvisnosti.

Džankiji so simpatična urbana miniatura debitanta Vondieja Curtisa Halla, kot režiserja sicer še slabo profiliranega, a vrednega zaupanja. Če ne drugega, taki filmčki človeku za hip povrnejo vero v majhne, enostavne produkcije s komaj zaznavnim avtorskim pridihom.

Primerjava z Boylovim **Trainspottingom** je na začetku seveda obvezna in delno upravičena. Junaki so rojene zgube, ki kar kličejo po absurdnih uličnih situacijah. Ton filma je bolj groteskno komičen kot naturalističen, brez pretresljivih vizualnih ekscesov. Linearno naracijo ves čas natrgavajo flešbeki, ki datirajo le nekaj dni v preteklosti, kot bi hoteli povedati, da junaki nimajo dolgoročnega spomina, da je njihova osebna zgodovina skrčena na interval desetih ali štirinajstih dni, ki ga potiskajo dalje in hkrati vlečejo za seboj.

V osnovi gre za nekakšno agonizirajočo urbano epopejo, ki se ne more končati drugače kot slabo, še huje, se sploh ne more končati – kot se pripeti tu, za samomorilski *trekking* med potencialno riskantnimi konfrontacijami s sovražniki, z zakonom, z nesrečo; **Idoitska noč** (*After Hours*, 1985), **Prosti pad** (*Falling Down*, 1993) in **Sovražstvo** (*La Haine*, 1995) so kapitalni filmi sorodne žanrske proveniencie. Vendar kot v posmeh vsem dobronamernim naporom junakov očiščujoča katarza ne nastopi, nimamo nobenega "shootouta", vsa stiska obeh protagonistov se reši kar po sistemski poti. Ta antiklimaktična logika, iniciativa, ki jo junaku iz rok iztrga administracija, represivni organ – širša ekstenzija prav tistega telesa, preko katerega moraš prestopiti, preživeti vso proceduralno moro, da bi se zmožl odvaditi od družbeno inflirane adicije, v nečem namreč prekaša vse omenjene in našete reference. Gre za enega redkih ameriških filmov, kjer junaka na koncu resignirano obsedita, se dokončno zatakne v birokratskem kolesju – kje drugje kot v javni čakalnici –, medtem ko se njuna iz kome prebujena prijateljica par metrov vstran ozdravljena odpravlja nazaj domov. Tako se navadno končajo evropski filmi in *Džankiji* vsebujejo prav tovrstne sedimente: imajo Kafko, imajo Orwella, imajo Čapka, imajo Terryja Gilliama, če hočete.

N.B.

g.i. jane

ZDA 1997

dolžina 124'

režija Ridley Scott

scenarij David N. Twohy, Danielle Alexandra, po

zgodbni Danielle Alexandra

fotografija Hugh Johnson

glasba Trevor Jones

igrajo Demi Moore (Jordan O'Neil), Viggo

Mortensen (Master Chief John Uragyle),

Jason Beghe (Royce), Scott Wilson (C.O. Salem),

Anne Bancroft (Senatorka Lillian DeHaven),

Lucinda Jenney (Blondell), Morris Chestnut

(McCool), Josh Hopkins (Flea)

Zgodba

Poročnico O'Neillovo senatorka DeHavenova izbere kot prvo kandidatko, ki naj bi se preizkusila v drilu na elitni vojaški šoli, dosedaj razervirani le za moške; gre seveda za politično ozadje, saj bi v primeru

O'Neillinega uspeha ženska v ameriški vojski obveljala za moškemu enakopravna. Sedaj mora prestati le še špartanski nekajtedenski trening...

Scott očitno nima več ustvarjalne energije, pa se loteva "sodobnih" tematik, kot je denimo žensko vprašanje, ki bi utegnilo zintrigirati peščico mislecev, ki v kino niti ne hodijo zaradi filma samega, temveč po potrjevanje nečesa drugega. *G.I. Jane* je takšen primer, ki se ga Scott verjetno ne bi lotil, če šest let poprej Thelme in Louise ne bi pognal v globino Grand Canyon. Nastanek *G.I. Jane* je torej usodno povezan z njegovim feminističnim predhodnikom; *G.I. Jane* lahko le koeksistira, v navezavi s **Thelmo in Louise** (1991) namreč, kar je dovolj žalostno in pove dovolj o Scottovi vsesplošni razprodaji. Kaj je torej skupnega poročnici O'Neill ter Thelmi in Louise? Nič posebnega, le da sta slednji precej močnejša karakterja, ter da je njuna družbena izobčenost posledica moškega šovinizma, "izobčenost" O'Neillove pa ženskega. Le zdi se namreč, da špartanski vojaški dril na elitni vojaški šoli, donedavno domena strogo moškega karakterja, narekuje moška roka. Dokler senatorki (Anne Bancroft) poslanstvo prve ženske, ki bi utegnila končati šolanje, ustreza, jo podpira, ko pa se politične tendence obrnejo, jo zavrže. "Žensko poslanstvo" se na šoli torej kaj kmalu individualizira, zreducira na ubogo Demi Moore, ki lahko funkcionira le, paradokсно, z mačističnimi, šovinističnimi atributi. Odtod pobrita pričeska, zavrnitev vseh malih "ženskih" protekcij ter spanje v isti spalnici z moškimi. Sedaj manjka le še tisti ultimativni presežek, ki jo bo izenačil s kolegi in jo v njihovih očeh napravil enakopravno, si je verjetno porekel Scott, in pobral ključno enovrstičnico, ki je Thelmo in Louise izobčil iz družbe. Tisti "suck my dick", ki ga izreče posiljevalec, je bil zadosten motiv, da ga je Louise ustrelila ter obe tepkasti gospodinji hipoma prelevila v izobčenki vseameriškega formata. Tako kot zgolj pobeg od moškega Thelmi in Louise ni zadostoval za njuno individualizacijo, izobčenost oziroma formiranje "sodobne ženske", tudi obrta glava, zavrnitev "ženskih" protekcij ter spanje z moškimi v isti sobi O'Neillovi ni zadostovalo za izenačenje s kolegi. Thelma in Louise sta morali moškega za formiranje samih sebe preprosto ustreliti, ukiniti torej, O'Neillova pa je z identičnim "suck my dick" in brco v poveljnikovo mednožje moškega sicer "le" zdegradirala, hkrati pa se spustila na njegovo raven. Sedaj je postala integralni del "moške" čete, toda za ceno svoje ženskosti.

S.P.

gospod magoo

Mr. Magoo

ZDA 1997

dolžina 87'

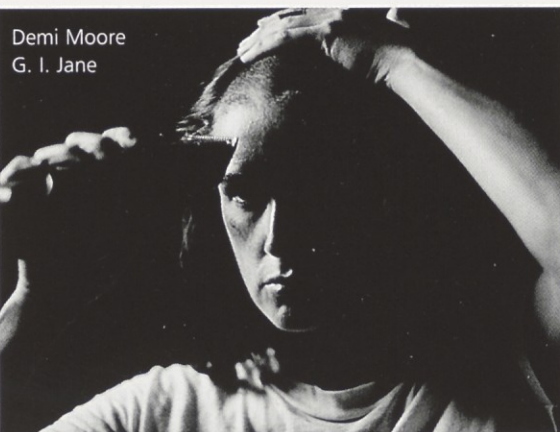
režija Stanley Tong

scenarij Pat Proft, Tom Sherohman

fotografija Jingle Ma

glasba Michael Tavera

igrajo Leslie Nielsen (Mr. Magoo), Kelly Lynch (Luanne Platter), Ernie Hudson (Agent Gus Anders), Stephen Tobolowsky (Agent Chuck Stupak), Nick Chinlund (Bob Morgan), Miguel Ferrer (Ortega Peru), Malcolm McDowell (Austin Cloquet)



Demi Moore
G. I. Jane



Leslie Nielsen
Gospod Magoo

Zgodba

Gospod Magoo je nenavaden bogataš, ki zelo slabo vidi, kar mu ves čas povzroča preglavice. Ko iz muzeja ukradejo drag kamen z imenom Zvezda Kuristana, se ta pomotoma znajde v Magoojevi posesti, kar povzroči vsesplošno zmedo, iskanje in preganjanje tatu.

Kako naj si razlagamo dejstvo, da so vsi mulčki in mulčice v dvorani izgledali zamorjeni. Najverjetneje tudi oni ne razumejo, na srečo, žanra, ki sliši na ime odbita družinska komedija in v 90-ih postaja Disneyjev adut. Navkljub vsem kraham. *Gospod Magoo* je bil v 60-ih bojda velik hit televizijskih ekranov. V animirani verziji. Potem so ga zaupali jackiechanovcu Stanleyu Tongu, prej solidnem, in ga posneli v igrani inačici. Ma, niso naivni tile mulčki in mulčice, ki popoldne igrajo *Mortal kombat*, zvečer pa pobegnejo na **Kamasutro**, niso naivni, da bi padali na slaboumne domislice, ukradene *Batmanu*, *Supermanu*, *Škrat*, *Ognju in ledu*, zeleni silikonski gmoti. Če ste videli *Flubberja*, ste videli dovolj. In če ste oprostili Robinu Williamsu, si ne drznite nežnosti ob golopištolovcu Leslieju Nielsenu. Zatorej dovolj o filmu. Vprašanje, kdo dela takele filmčke, za koga in zakaj, ostaja zakrito. (Tako v finančnem kot edukativno-zabavljaskem smislu.) Navkljub protestom slepih in slabovidnih v Ameriki, iz katerih se film bojda norčuje. Ne, film se ne norčuje samo iz njih, ampak žali vsako oko kot ključni filmski organ. In zakaj ves ta srd? Naj vendar gledajo, kar hočejo. Mulčke itak silijo starši, zabava se pa nihče. Neodvisna produkcija, kjer bi profitirali vsi, ostaja sama in daleč, Witold Giersz je bojda ekskluziven, *Ekran* pa zgublja prostor za sluzave zelene skokice in stupidne gospe. Pa čeprav Magooje.

N.P.

hamlet

ZDA 1996

dolžina 120' (daljša verzija 241')

režija Kenneth Branagh

scenarij Kenneth Branagh, po predlogi Williama Shakespeara

fotografija Alex Thomson

glasba Patrick Doyle

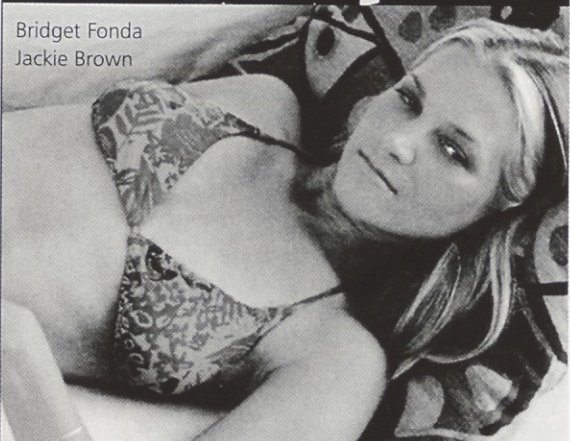
igrajo Kenneth Branagh (Hamlet), Kate Winslet (Ofelija), Julie Christie (Gertruda), Derek Jacobi (Klavdij), Richard Attenborough (angleški ambasador), Brian Blessed (duh), Richard Briers (Polonij), Billy Crystal (prvi grobar), Judi Dench (Hekuba), Gérard Depardieu (Reynaldo), John Gielgud (Priam), Charlton Heston (igralec-kralj), Jack Lemmon (Marcellus), Timothy Spall (Rozenkrantz), Tom Szekeres (mladi Hamlet), Robin Williams (Osric)

Zgodba

Melanholičnega danskega princa obišče duh nedavno umrlega očeta. Pove mu, da ga je umoril lastni brat, ki se je polastil prestola in vdove, in kliče po maščevanju. Po vrsti zapletov in iskanju dokazov Hamlet maščevanje tudi izvrši – vendar pa so na koncu mrtvi vsi, ki so bili v zgodbo vpleteni, razen pripovedovalca.



Kenneth Branagh
Hamlet



Bridget Fonda
Jackie Brown



Sarita Choudhury
Kama Sutra

Dejstvo, da pozna dramo vsak povprečno izobražen gledalec je breme in olajšava; breme povedati nekaj novega in olajšava, da ti tega pravzaprav ni treba. Branagh je hotel povedati nekaj novega, a ostati zvest izvirniku. Hamlet pa bo ostal še naprej kontroverzen. Različica, ki jo predvajajo kinematografi, je skrajšana na polovico; morda celo v korist samega filma. Je pa s tem izgubljena prav tista prednost, ki jo je režiser imel zagotovljeno že vnaprej, namreč celovitost te misteriozne, veličastne drame. V dveurni različici so vizualne domislice bolj zgoščene in razdalja med najslavnejšimi stavki angleške literature krajša; to pa je tudi vsa razlika. Shakespearejeve predloge so tako nadčasovne in univerzalne, da je nemogoče popolnoma zgrešiti. Branagh je iz drame izgnal večino mračnjaštva in melanholije ter poudaril fascinacijo nad spektaklom in pompom.

Ta Hamlet je bolj vase zagledani urbani intelektualec, pričrčan, da je zagrenjenost stvar dobrega okusa kot neodločni princ sredi eksistencialne krize in gotskega okolja. V svojih najšibkejših trenutkih deluje film kot na hitro izmišljena avstroogrska dvorska romanca, ki jo razrahlja pojavitev očetovega duha – efekta iz kake vidiotske grozljivke. Samo za ščepec vitalnosti in aktivnosti več, pa bi iz Hamleta nastal Henrik V. Morda zato, ker je Branagh pred leti zaslovel prav s to dramo.

V filmu fascinira viktorijanska scenografija (snemanje v dvorani ogledal je mojstrski dosežek sam po sebi), toda Shakespeare stoji in pade z igralci. Žal so akterji predvsem proti koncu pozabili, da niso v gledališču; te patetike niso mogli uspešno razbiti niti premiki kamere in intenzivna uporaba bližnjih ter srednjih planov. Družbo jim dela mala galaksija mednarodnih zvezd; ameriški komiki, ki se gnetejo v stranskih vlogah so smešni že zato, ker so se nekako znašli sredi gledaliških mačkov, in so pravzaprav edini, ki v ta Elsinor ne sodijo. Hamlet se tu počuti čisto dobro, le spletkam ni dorastel.

G.T.

jackie brown

ZDA 1997

dolžina 154 minut

režija Quentin Tarantino

scenarij Quentin Tarantino, po romanu *Rum Punch* Elmoreja Leonarda

fotografija Guillermo Navarro

glasba različni izvajalci

igrajo Pam Grier (Jackie Brown), Samuel Jackson (Ordell Robbie), Robert Forster (Max Cherry), Bridget Fonda (Melanie), Robert De Niro (Louis Gara), Michael Keaton (Ray Nicolette), Michael Bowen (Mark Dargus)

Zgodba

Jackie Brown, stevardeso tretjerazredne mehiške letalske družbe, policija ujame s 50.000 dolarji gotovine in z vrečko mamil. Izkaže se, da je denar tihotapila za preprodajalca z orožjem, Ordella. Sedaj ima na voljo dve možnosti: sodelovati s policijo in izdati Ordella, ali ostati zvesta Ordellu in sprejeti nekajletno zaporno kazen. Obstaja pa seveda še tretja rešitev, da Jackie zaigra svojo igro in pretenta obe strani...

(recenzijo filma glej na strani 40)

kama sutra: zgodba o ljubezni

Kama sutra: a Tale of Love

Indija 1996

dolžina 114'

režija Mira Nair

scenarij Helena Kriel, Mira Nair

fotografija Declan Quinn

glasba Mychael Danna

igrajo Naveen Andrews (Raj Singh, kralj), Sarita Choudhury (Tara), Ramon Tikaram (Jai Kumar), Rekha (Rasa Devi), Indira Varma (Maja), Pearl Padamsee (Maham Anga), Arundhati Rao (Annabi)

Zgodba

Indija v 16. stoletju. Služabnica Maya živi na dvoru, kjer je ves čas v senci svoje prijateljice, princese Tare. Slednja ji daje vedeti, da ji je podrejena, zato se ji Maya maščuje v ljubezenskem življenju, tako da ji prevzame srce njenega moža. Vendar pa tudi Maya ne najde sreče in njena ljubezenska zgodba se tragično konča.

"Njen obraz je prikupen kot polna Luna v vsem svojem sijaju; njeno jedro telo je nežno kot regratov cvet; njena koža je gladka, nežna in lepa in kot cvet rumenega lokvanja; njene oči so sijoče in lepe kot srnine. Njene prsi so polne, čvrste in privzdignjene, njena Yoni je podobna na pol odprtemu cvetu lokvanja, njena Kama-saila (ljubezenski sok) pa diši po lilijah, ki so se pravkar razcvetele". S takšnimi, zelo značilnimi besedami Kaliyana Mala v svojem ljubezenskem priručniku Ananga Ranga opisuje žensko tipa Padmini (Lotos), ki jo moški prepoznajo v junakinji filma *Kama Sutra*. Ta nosi naslov po knjigi Vatsyayane, še veliko bolj slavnem "staroindijskem poučnem spisu o umetnosti ljubezni".

Film je bil v celoti posnet v Indiji, odlikujejo ga izvrstna fotografija, avtentična scenografija in prelepa kostumografija. Ustvarjalci pri tem niso skoparili niti z uporabo čisto tantričnih motivov, ne le pri simbolih, temveč tudi sicer, npr. pri ljubezenskih položajih. Problem filma *Kama Sutra* torej ni v načinu predstavitve ozadja dogajanja, saj je ta del brezhibno opravljen in zadosti avtentičen. Režiserka Mira Nair je sicer Indijka, vendar Indijka, ki je velik del svojega življenja preživela na Zahodu. Pri Indijcih, ki so zapustili svojo domovino in celo pri tistih, ki so si pridobili visoko izobrazbo in Indije niso nikoli zapuščali, pa je – razen zelo maloštevilnih izjem – opaziti popolno zavračanje lastnega izročila, ki je eno najbolj starodavnih na svetu. To je opaziti celo pri tako dobrih izdelkih kot je Kapurjeva **Kraljica razbojnikov** (*The bandit Queen*, 1996), ki je precej boljši film od *Kama Sutre*. Mira Nair pri tem ni nobena izjema. Tako kot kralj Raj Singh ob srečanju z Mayo pripomni, da nosi ime, ki ji od vseh najbolj pristoji, lahko sami isto rečemo za *Kama Sutra* Nairjeve. Maya namreč pomeni iluzijo, privid resničnosti vsega tistega, kar nas obdaja. Svojo *Kama Sutra* je Nairjeva postavila na indijska tla, z indijskimi junaki in motivi, njena interpretacija

pa je v vsem prilagojena zahodnjaškemu pogledu na svet, pri čemer je v nekaterih dialogih svojim junakinjam na jezik položila celo ideje, ki so odkrito feministične, kar je v indijskih okvirih čisti nesmisel. *Kama Sutra* je torej lepa, na trenutke celo pravljica slikanica o Indiji, verjeti, da ima film Nairjeve v resnici kaj opraviti z Indijo ali njenim izročilom, pa je le Maya.

I.K.

merkurjev srd

Mercury Rising

ZDA 1998

dolžina 120'

režija Harold Becker

scenarij Ryne Douglas Pearson, po knjigi *Simple Simon*

fotografija Michael Seresin

glasba John Barry

igrajo Bruce Willis (Art Jeffries), Miko Hughes (Simon Lynch), Alec Baldwin (Nicholas Kudrow), Chi McBride (Thomas 'Bizzy' Jordan), Kim Dickens (Stacey Sebring)

Zgodba

Art Jeffries je FBI agent pod krinko, ki ga bremenijo občutki krivde. Simon je avtistični deček, ki razbije Merkur, sofisticirani vojaški kriptogram. Nicholasu Kudrowu, visokemu uslužbencu NSA, je več do steklenice vina, vredne 75 dolarjev, kot do avtističnega dečka. Zato ga ukaže umoriti s staršema vred. A deček preživi in Jeffries ga ščiti na lastno pest.

S tem filmom je narobe marsikaj. Zaplet je vnebovpijoča lekcija senilne nedomiselnosti in nerazumevanja žanrskih konvencij. Še zlasti alarmantno pa je dejstvo, da scenarij temelji na romanu (sic!). Upanje, ki ga vzbudijo nekatere osebnostne značilnosti glavnega junaka, pripisana mu paranoja in odvisnost od tablet, so brezumno – dobesedno zalučane skozi okno. Avtistični deček je nedefinibilno bitje iz drugega planeta, ki oponaša piske mobilnega telefona in lamentacije užaloščenega E.T.-ja. Nekaj najbolj idiotskega v tem filmu pa so vsekakor prizori dečkovega razmotavanja skrivnih kod. Takšne abotne momente si B – produkcija preprosto mora privoščiti, če želi pripadati, tu pa gre za odkrito posmehovanje gledalčevemu razumu. Vseeno je deček, Miko Hughes, svetla točka celega podjetja, saj se je za svojo vlogo dejansko pripravil. Zlobna avtoriteta zlobnega lika je podana z otročjo transparenco, ki sili v zehanje ali histeričen smeh. Drobni detajli se povrh vsega še vztrajno in moteče kopičijo; Kudrow tako kar dvakrat emfatično omeni svojega kolega iz študentskih klopi, ki da je sedaj agent visoko v administraciji Saddama Huseina. Bi šel visoki funkcionar državne agencije za nacionalno varnost, obseden z varovanjem podatkov, pripovedovati takšne podrobnosti odpadnemu agentu FBI, ki je v kartoteki klasificiran kot paranoik? In kaj za vraga počne Bruce Willis, zadnji pravi pokončni proletarec med akcijskimi junaki, v tem politično retardirano korektnem zmazku? Kot v sanjah se preklada iz sekvence v sekvenco, nezainteresirano izmenjuje vrstice s praznim prostorom in se disafektirano poizkuša navezati na nekaj, kar ga sploh ne

potrebuje. Bruce pade celo tako nizko, da mu mora v končnem obračunu izgubljeno pištolo na pladnju prinesiti avtistični deček. Skratka, *Merkurjev srd* (slovenski prevod si komajda zasluži komentar) je raztresen akcioner s prividno humanističnim sporočilom za sedentarne družine in črno napovedjo za ljubitelje žanra: za avtističnimi otroci pridejo odrasli avtisti, za njimi trupla, ki se jih ni moč znebiti, ali virtualni konstrukti, na koncu tega črnega scenarija pa so venomer živali – psi, kiti, opice in izvenzemeljska bitja. Če se bo Bruce šel pečat z njimi, ga ne bomo ohranili v lepem spominu.

N.B.

mišji lov

Mousehunt

ZDA 1997

dolžina 97'

režija Gore Verbinski

scenarij Adam Rifkin

fotografija Phedon Papamichael

glasba Alan Silvestri

igrajo Nathan Lane (Ernie Smuntz), Lee Evans (Lars Smuntz), Maury Chaykin (Alexander Falko), Christopher Walken (Caesar)

Zgodba

Dva brata, prvi je pameten, a pohlepen, drugi pa neumen, a odkritosrčen, podedujeta tovarno vrvic in podrtijo, za katero se izkaže, da je pozabljeno delo slavnega arhitekta. Prodati ali ne prodati, to je zdaj vprašanje. Renovirati in prodati, obvelja pohlepneževa, toda načrte mu prekriža čisto navadna miš, ki je v hiši sama doma.

Hollywood se po koncentraciji filmskih oziroma filmanih kretinizmov na meter celuloidnega traku že nevarno približuje do nedavnega še nedosegljivemu slovenskemu povprečju. O tem ni nobenega dvoma. Le sprehodite se med hollywoodsko ponudbo, ki puhti s slovenskih filmskih platen. Poletje je za tovrstno ekskurzijo še posebej ugoden čas. Stanje stvari poleti postane prezentno celo popolnemu filmskemu analfabetu. Okej, pustimo tokrat eksorcizem originalnosti, ki sta ga letos vseprek najbolj fanatično prakticirala *Titanik* in *Dobri Will Hunting*, in se posvetimo kretinizmom, ki jih špilijo čudežni dečki novega Hollywooda z velikim Spielbergom na čelu. Vložiti 1,5 milijarde dolarjev v lasten studio, konkretno DreamWorks SKG, da bi potem lahko snemal "blockbusterje" kot *Mirovnik*, *Zadnji udarec* in seveda *Mišji lov*, ni več zgolj kretinizem, temveč mati vseh kretinizmov. Tako kot *Mišji lov* ni noben naskok na blagajne, marveč ponižujoč atentat na filmski spomin. Je morda smešno to, da v drugo posnameš *Sam doma*, namesto Macaulayja Culkina pa v glavno vlogo postaviš digitalno animirano miš? Je izvirno to, da ti prvemu uspe narediti bebca iz Christopherja Walkena? Je umetnost to, da petminutno risanko raztegneš na sto minut? Kakorkoli že, *Mišji lov* se po stopnji maloumnosti in vsebinske katatonije lahko meri le s filmanim smetjem, ki ga pod pretvezo odštekanih komedij iz svojih intelektualnih kloak bruha kolhoz Disneyjevih studiev. Pazite, *Mišji lov* se začne z mislijo "svet brez vrvice je kaos"; drži, če svet nadomestite s filmom,

vrvico pa z rdečo nitjo, zveste, kaj pravzaprav gledate. Gledate film, ki se hvali s poznavanjem Kafke, Beckettovega gledališča absurda in klasične filmske burleske, njegova edina ambicija pa je zgledati kot epizoda iz serije Tom in Jerry. Da, debilno do te mere, da je že smešno.

M.M.

morilci

Assassin(s)

Francija 1997

dolžina 128'

režija Mathieu Kassovitz

scenarij Nicolas Boukhrief, Mathieu Kassovitz

fotografija Pierre Adm

glasba Carter Burwell

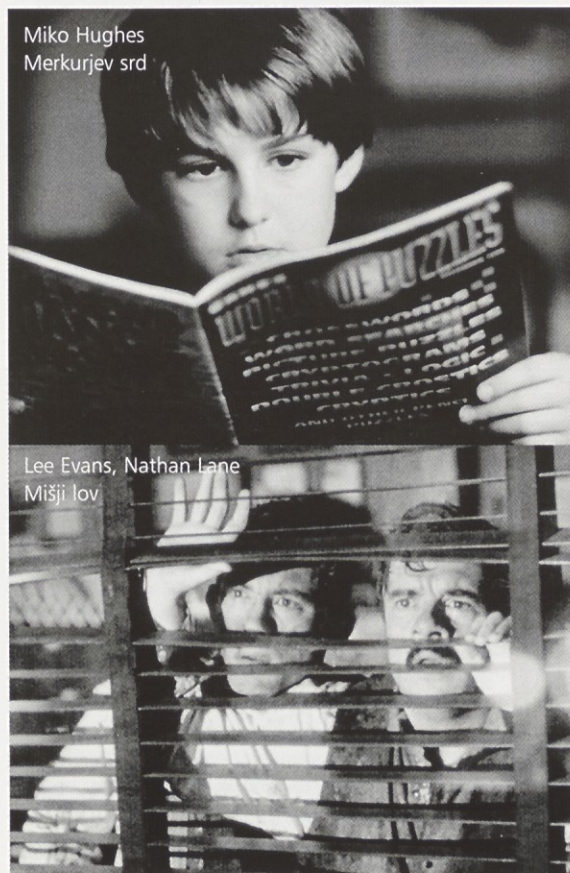
igrajo Michel Serrault (g. Wagner), Mathieu Kassovitz (Max), Mehdi Benoufa (Mehdi), Robert Gendreau (g. Vidal), Nicolas Boukhrief, Christophe Rossignon

Zgodba

Gospod Wagner je že v letih, zato si želi najti naslednika, ki bi dostojno nadaljeval njegov poklic plačanega morilca; najde ga v mladeniču Maxu – vsaj tako misli –, ki ves zunanji svet doživlja le preko televizijskega sprejemnika. Max je seveda daleč od idealnega morilca...

Ko človek vidi prva dva filma Mathieuja Kassovitza, nato pa preden tretji, *Morilci*, kar ne more verjeti svojim očem. "Francoski Spike Lee" je se v popolnosti poistovetil s svojim vzornikom; postal je upehani kritik družbene sedanosti, in to na način, da je v isti sapi sam sebi kontradiktoren. Kassovitz sam sebe postavi vlogo Maxa, naslednika poklicnega *killerja*, sicer pa teve džankija, ki svet okrog sebe percipira le preko tistega, kar mu

Miko Hughes
Merkurjev srd



Lee Evans, Nathan Lane
Mišji lov

Bill Murray, Peter Gallagher
Mož, ki je premalo



John Malkovich, Gérard Depardieu, Jeremy Irons
Mož z železno masko



ponudi televizijski spored. "Buljim, torej sem" bi se lahko glasil slogan, ki bi lahko ustrezno nasledil tistega ("Do sem vse v redu") iz njegovega *Sovraštva* (*La haine*, 1995). Smrt pride z mediji, si misli Kassovitz, kar pomeni, da je njegov najstniški junak Max diametralno nasproten s svetom, v katerem dela njegov učitelj; slednji je stara šola in dela sam, potihem, daleč od javnosti, kaj šele medijev. Z drugimi besedami, izhaja iz generacije, ko je bi ta poklic še čislani, ko so veljale kode časti - pravi romantični junak torej, kot tisti iz sijajnih filmov Jeana-Pierra Melvilla. Kassovitz si je svojo "vizijo" zastavil kot šahovsko partijo, le da v njegovem primeru igrajo le s kmeti: igra traja v nedogled, vsi cincajo, v debelih dveh urah filma pa verjetno ne pove dosti več kot v istoimenem študentskem kratkometražnem filmu, na katerem celovečerni *Morilci* temeljijo. Za Kassovitza je "teža" filma očitno pogojena z njegovo dolžino. *Morilci* so tako naiven film, da jih prekašajo še one velemorne kriminalne zgodbe s slovenske televizije, in verjetno najdaljši reklamni spot za Nike, le da nagrade v Cannesu, kjer je bil film prvič prikazan, za najboljše dosežke v marketingu podeljujejo slaba dva meseca kasneje. Kaj ni to najbolj pritlehna razprodaja talenta in duha, če režiser, ki za vse zlo na tem svetu obtožuje kvarni vpliv televizije in množičnih medijev nasploh, sredi filma v celoti zvrsti enominutni reklamni spot za športno znamko? Če njegovi junaki na platnu vseskozi paradirajo v oblačilih iste firme? Kassovitz sam se je izkazal kot gonilna sila korporativnih atentatorjev na zdrav razum, kot ničevi odposlanec, ki si v isti sapi še drzne kritizirati ameriško dominacijo v potrošniški družbi. Hvala bogu, da je tako, če bi namreč prevladala Francija à la Kassovitz, bi nam že vsem razneslo glave.

S.P.

mož, ki je premalo vedel

The Man Who Knew Too Little

ZDA 1997

dolžina 94'

režija Jon Amiel

scenarij po noveli *Watch That Man* Roberta Farrarja

fotografija Robert M. Stevens

glasba Christopher Young

igrajo Bill Murray (Wallace Ritchie), Peter Gallagher

(James Ritchie), Joanne Whalley - Kilmer (Lori),

Alfred Molina (Boris), Richard Wilson (Sir Roger

Daggenhurst)

Zgodba

Wallace Ritchie je uslužbenec v videoteki *Blockbuster Video*, *Des Moines*, Iowa.

S trudoma prihranjenim denarjem na svoj rojstni dan odleti v London, kjer njegov brat James pravkar sklepa pomembne posle z nemškimi bančniki, zato se ga ta konstruktivno znebi: pošlje ga v *Theatre of Life*, interaktivni teve šov, kjer se prostovoljci proti plačilu pojavljajo v nameščenih situacijah. A Wallace dvigne napačni telefon in se namesto v neškodljivi avanturi znajde sredi smrtno nevarnega komplota, ki vsebuje ljubice ministrov, hladnovojne revizioniste, plačane ruske morilce in akademске mučiteljice, eksplozivne babuške in kazačok...

Bill Murray, karizmatična komedijantska mašina, bi moral biti v tem filmu seveda kar *the man who knew too much* in ne obratno. Problem je v tem, da v njem vidimo samo Billa Murrayja in ne nekega loleka. Očitno Murray še sam ni doumel, da ni karakterni tip komika, temveč izoblikovana, socializirana komedijantska figura. Kar ga sicer ne postavlja ob bok velikanom komedije kar a priori, ga pa gotovo drži nad povprečjem abotnih komedijantov. Da torej ve premalo, ne drži, vseskozi namreč ve preveč oz. več kot ostali liki v filmu. Zakaj? Le zato, ker se ne zna obnašati ustrezno svoji nevednosti – obnaša se kar kot Bill Murray, ki točno ve, kaj v filmu počne.

No, čeprav je profil pričujoče "komedije absurdnih proporcev" jasen že po preteku uvodnih petnajstih minut (če ga niste razbrali že iz trailerja), film kljub temu vsebuje dokaj zanimivo premiso, ki ju inavgurira prav v teh prvih minutah ekspozicije, a jo kasneje noče, ne more ali pa ne zna izkoristiti. Mehanika zapleta se krepko naslanja na enega izmed elementov hitchcockovskega dispozitiva, "efekta" dvojne interpretacije nekega sporočila, podatka, za katerega zadostuje, da ga eden od udeležencev interpretira kot relevantno informacijo, ki pa seveda izvira iz povsem drugega diskurza, najbolj pogosto komunikacije med pripadniki kakšne zlovesče organizacije. Skratka, nekaj zamenja za nekaj drugega oz. je zamenjan za nekoga drugega. To denimo velja za **Dopisnika iz tujine**, **Sever-severozahod**, **Senco dvoma**, **Razvpito**, **Uročenega**, **Tujca na vlaku**... , če iz glave potegnemo le prvih nekaj linkov. Taisti element se sicer v različnih merah zarisuje v vsakem hitchcockovem filmu.

Omenjeni mehanizem je na delu tudi tu, četudi v nekem povsem drugačnem žanrskem

okolišu. Zato se sprva zdi zanimivo spremljati, do kakšne mere zmore neka parodija eksploatirati omenjeni nastavek, ne da bi obtičala v programskem nizanju pervertiranih pastišev. Žal se to tu pripeti nemudoma, saj film teče po enem te istem trajektoriji, ki ga je začrtala izvorna zamenjava, prav do konca obsti, lahko bi dejali celo onkraj filma samega, v morebitno nadaljevanje, kot sugerira sam konec.

N.B.

mož z železno masko

The Man in the Iron Mask

ZDA 1998

dolžina 130'

režija Randall Wallace

scenarij Randall Wallace po romanu Alexandra Dumasa

fotografija Peter Suschitzky

glasba Nick Glennie-Smith

igrajo Leonardo DiCaprio (Ludvik XIV./Filip), Jeremy

Irons (Aramis), John Malkovich (Athos), Gérard

Depardieu (Porthos), Gabriel Byrne (D'Artagnan),

Anne Parillaud (kraljica Ana), Judith Godreche

(Christine Balfour)

Zgodba

Francija ječji pod vladavino mladega in prenapetega kralja Ludvika XIV. Legendarni trije oziroma štirje mušketeriji skujejo plan B: tiranskega kralja bodo neopazno zamenjali z njegovim bratom dvojčkom, ki z železno masko na obrazu že leta gnije v zaporih *zloglasne Bastilje*, in Francijo obvarovali pred prelivanjem krvi. Tega, zakaj so onega reveža dolgih sedem let pustili ždeti v arestu, če so že vedeli za prevaro, nihče ne pojasni.

Hja, hollywoodska scenaristika je definitivno v krizi. Zdaj, ko niti zvezdniško nabildane ekranizacije *bestsellerjev* izpod peresa Michaela Crichtona ali pa Johna Grishama ne vžgejo več, so se producenti odločili seči po klasiki. No, to, zakaj so v Hollywoodu vedno tako radi snemali filme po klasikih svetovne literature, je bržčas jasno. Igralci so na hitro postali intelektualci, režiserji umetnostni zgodovinarji, film pa umetnina, ki naj bi jo po svetu omenjali v isti sapi s potrjeno nesmrtnim piscem. Rezultati so večinoma zgledali tako kot Yul Brynner v Brooksovih **Bratih Karamazovih**, se prvi votlo, samovšečno in komično, prebavljivo le ob orjaških količinah gledalčeve distance oziroma tistega, kar od **Prvinskega nagona** dalje po domače imenujemo "suspension of disbelief". Ni dvoma, poleg Slovenije so bili edino še v Hollywoodu zmeraj prepričani, da je film umetnost. V tej maniri je delno nastajal tudi tale režijski prvenec Randalla Wallacea, scenarista **Pogumnega srca**, v katerem je bil Mel Gibson za osvobojanje Škotske nagrajen s petimi oskarji. Tisti za scenarij se ni zalesketal in Wallace je z narodno osvobodilno tematiko udaril še enkrat, po Gibsonovem vzoru sedel za kamero in ob pomoči Alexandra Dumasa ustvaril scenarij, do zadnje pike pisan na kožo Leonarda DiCapria, ki oskarja prav tako neuspešno lovi že od Hallströmovega **Gilberta Grapea** dalje. Težko bi rekli, da Wallaceova reciklirana pustolovščina zgleda kot Yul Brynner, je pa toliko bolj podobna

fotokopiji **Treh mušketirjev** Richarda Lesterja iz l. 1974, kjer je bil klasični okvir zgolj pretveza za poskočno, scenografsko hipertrofirano eksploatacijo glamurja takrat najbolj zaželenih zvezd, od Richarda Chamberlaina in Raquel Welch do Oliverja Reeda in Faye Dunaway.

Edini, ki v Wallaceovem *Možu z železno masko* bežno vleče na Yula Brynnerja, je prav Leonardo DiCaprio, ki v vlogi francoskega kralja in njegovega brata dvojčka kompleks umetnika potencira do skrajnosti, medtem ko se Leonardovi igralsko prekaljeni kolegi v stripovski obarvanih likih prav izvrstno zabavajo. In ta nenačrtovana neuravnoveženost je pravzaprav edino, kar naredi film zabaven tudi za gledalca.

M.M.

nič ni izgubljeno

Nothing to Lose

ZDA 1997

dolžina 98'

režija Steve Oedekerk

scenarij Steve Oedekerk

fotografija Donald E. Thorin

glasba Robert Folk

igrajo Tim Robbins (Nick Beam), Martin Lawrence

(T. Paul), John C. McGinley (Davis "Rig" Lanlow),

Giancarlo Esposito (Charlie Dunt)

Zgodba

Nick pride predčasno iz službe in zazdi se mu, da vidi ženo v postelji s šefom. Odvihra v avto, kjer ga poskuša oropati brezposelni inženir T. Paul; Nicku je povsem vseeno, vrže denarnico skozi okno, in oddivjata v puščavo. Med serijo lažjih kaznivih dejanj se zblížata; Nick sklene nazadnje oropati šefa. Toda vrnitev domov zapleteta kriminalca, ki sta jima na las podobna in ju išče policija. Nick, ki izve, da v postelji ni bila njegova žena, nazadnje neopazno vrne denar in priskrbi T. Paulu službo.

Obstaja vrsta filmov, ki gledalce že takoj na začetku opozorijo, v kaj se spuščajo. Taki so recimo Jamesi Bondi; če kupiš in prebaviš uvodno sekvenco, v redu, veš kaj lahko pričakuješ; če ti to ni všeč, pojdi ven, izgubiš si kvečjemu petnajst minut. Tak je tudi film *Nič ni izgubljeno*. Strokovnjak za reklame pride domov, zdi se mu, da vidi ženo v postelji s šefom, in odvihra ven. Človek, ki dela v marketingu, pa verjame bežnemu, prvemu pogledu! Dajte no. In potem sledi komično-akcijski prelet čez žanre. Zvrsti namreč ta film, ki je v osnovi vendarle *road-movie*, povzame kar precej; od socialne drame, farsične kriminalke, do komedije zmešnjav oziroma identitete. Od vsakega žanra pa vzame samo tiste najbolj klišejske in vsem poznane, obvezne prizore; postmodernistični otroški vrtec, začinjen z neskončnim debatiranjem o službi, ženskah, rasizmu in sploh vsem. *Nič ni izgubljeno* je – zgolj v primerjavi z Oedekerkovimi prejšnjimi filmi, ko je režiral Jima Carreya kot Ace Ventura – za spoznanje bolj sofisticiran, a kljub temu strel v prazno. Toda po drugi strani, osnova filma ni tako zelo nelogična. Igralec Martin Lawrence sodi natanko v ta

svet bebavih akcijsko komičnih zapletov. Za njegovega partnerja, Tima Robbinsa, pa je značilna polarnost med filmi (oziroma participacijo pred ali za kamero), ki jih lahko imamo za "osebne" projekte, in filmi, v katerih nastopa za preživetje. Ni dvoma, v katero kategorijo spada film *Nič ni izgubljeno* – zato se zdi skoraj logično, da je Robbins v tem svetu tako izgubljen.

G.T.

pasji dnevi

Wag the Dog

ZDA 1998

dolžina 105'

režija Barry Levinson

scenarij Hilary Henkin, David Mamet, po noveli

Larryja Beinharta

fotografija Robert Richardson

glasba Tom Böhrer, Mark Knopfler

igrajo Dustin Hoffman (Stanley Motts), Robert De

Niro (Conrad Breana), Anne Heche (Winifred Ames),

Denis Leary (Fad King), Willie Nelson (Johnny Dean),

Kirsten Dunst (Tracy Lime), William H. Macy (Mr.

Young), Craig T. Nelson (Senator Neal), Woody

Harrelson ('Old Shoe' William Schumann)

Zgodba

Predsednika Združenih držav Amerike neka mladoletnica dvanaest dni pred prihajajočimi volitvami obtoži seksualnega nadlegovanja. Predsednikov kabinet takoj sproži reševalno akcijo; pokličejo "mojstra za vse", Conrada Breana, ki se odloči ameriško in svetovno javnost za teh dvanaest dni zamotiti s predsednikovo boleznijo, B-3 bombo in ameriško vojno napovedjo Albaniji. A potrebuje pravega inscenatorja, zato za pomoč prosi hollywoodskega producenta Mottsja.

Val predsedniških filmov očitno še nekaj časa nebo pojenjal. Po trumi več ali manj debelih poskusov, kjer po naivnosti, neinventivnosti in slabemu okusu prednjačita predvsem Reinerjev *Ameriški predsednik* (1995) in *Umor v beli hiši* (1997) Dwighta Littla, sta letos udarila dva nova hollywoodska aduta: Nicholsov *Primary Colors* s Travolto in Levinsonovi *Pasji dnevi*. Forma Barryja Levinsona je razvidna že iz filma *Sfera* (glej recenzijo v isti številki), a vseskozi je pričakovanje bilo (upravičeno?) večje: tekmovalni program berlinskega festivala in pozitivne zahodnjaške kritike so napovedovale politično satiro z ostrim robom, izkazalo pa se je, da gre za tretjerazredno burlesko, kamor bi še najbolj pasal kakšen Jim Carrey; bi imel vsaj ciljno publiko, medtem ko povsem neprimerna DeNiro in Hoffman s svojim *all-star-method-acting* nastopaštvom in igralskim manierizmom, ki se (še posebej pri Hoffmanu) vleče že desetletje ali več, predstavljata vso večjo grožnjo zaresnemu igranju. Ubogi igralec, ki si ju dandanes vzame za vzornika.

V filmu najprej presenetni najavna špica, ki kot koscenarista najavi Davida Mameta – tistega, ki je v zadnjih dvajsetih letih napisal nekaj najboljših hollywoodskih scenarijev in avtorsko zrežiral vsaj tri pomembne kriminalne drame. To je vsem znano; manj pa je znano, da Mamet, podobno kot denimo John Sayles, dela za Hollywood tudi kot t.i. *script doctor*, človek, ki popravlja slabe

Tim Robbins, Martin Lawrence
Nič ni izgubljeno



Dustin Hoffman

Pasji dnevi



scenarije. Lik Roberta DeNira v *Pasjih dneh* je torej na nek način njegov alter-ego; ko se zdi, da je šlo vse k hudiču, pokličejo "čistilca". V resničnosti Mameta, v filmu Conrada Breana. In *Pasji dnevi* dejansko izgledajo kot na silo zlepljeni manifest Hollywooda, ki želi dajati vtis vsaj tako resne in neizprosne institucije kot je denimo ameriška obveščevalna služba. Upal bi si staviti, da je tistih nekaj uspeših štosov, ki v slabih dveh urah pricurjajo s platna, kirurško delo Davida Mameta; le da je popravljal neprepoznavno gmoto, ki že v osnovi ne stoji skupaj. *Wag the movie, Barry, Don't let the movie wag you.*

S.P.

poligraf

Le polygraphe

Kanada 1996

dolžina 100'

režija Robert Lepage

scenarij Marie Brassard, Patrick Goyette, Robert

Lepage, Michael MacKenzie

fotografija Guy Dufaux

glasba Robert Caux, Pierre Marchand

igrajo Marie Brassard (Lucie Champagne), Josee

Deschenes (Judith), Richard Fréchette (producent),

Patrick Goyette (François Tremblay), James Hyndman

(Hanz), Peter Stormare (Christof Haussman), Maria

de Medeiros (Claude)

Zgodba

Lucie Champagne dobi vlogo žrtve, Marie-Claire, v filmu o resničnem, nerešenem umoru. Obenem je bil njen sosed, François, fant Marie-Claire. V preiskovalnem postopku je glavni osumljenec, čeprav ima alibi v svoji sedanji punči. Test s poligrafom pokaže določene dvome o resničnosti njegovih izjav. Medtem ko François čaka na nadaljevanje postopka, je film o umoru končan z lastno razlago o morilcu Marie-Claire.

Situacija, v kateri se znajde človek brez spomina, je rahlo zapletena. Na eni strani je

vse, saj v njegovem spominu ni nobenih lukenj, na drugi strani ne ve ničesar, ker je nesposoben laži. Z njeno vzpostavitvijo bi ob izgubi spomina tvegala vsaj protislovje, če že ne postavil zakona na spolzka tla zadostitve občemu moralnemu redu, čeprav ugotovljenemu s poligrafom, z napravo torej, ki poskuša človeške biološke funkcije (srčni utrip, pritisk...) prevesti v konstrukcijo resničnosti. Toliko bolj, če je ta prepojena s krvjo, ki jo za seboj vleče truplo, sestavljeno iz babuš, ki jih je kirurg iz Vzhodne Nemčije pretihotapil prav zaradi spomina kot produkta resničnosti. Kaj torej stori s človekom, ki trdi, da ni povzročil nastanka trupla, a mu poligraf to vseskozi dokazuje? Kako torej spojiti vse preluknjane spomine, torej vsaj zgodovinskega, moralnega in emotivno-biološkega? Lepage ponuja rešitev z več kot unarno preslikavo umora v filmski umor, s katerim je moč spojiti in zadovoljiti vse preluknjano-pogoltno spomine. Namesto obsodbe je znotraj filma mogoče končati film in z njim razložiti umor, s tem pa razrahljati pomembnost in hitrost realnega časa in prostora. Prav formalna izpeljava vsebinskih dognanj filma o filmu, zgodbe o umoru, razlikuje *Poligraf* od njegovih predhodnikov in ga obenem vzpostavlja kot filmskega (v primerjavi z Lepagevo sijajno gledališko kariero). Vzporedna montaža monologov zgodovinarja in kirurga, čas kirurga in emigranta, čas sosede in čas prijateljice, čas morilca, osumljenca, natakarja in ljubimca, niso le miselni konstrukti, ampak tudi vizualni prebliski, bodisi v obliki fizično pospešenega časa natakarja, bodisi preko upočasnjene časa emigranta. In prav enotnost forme in vsebine nakazuje tudi odgovor na vprašanje, kaj se je zgodilo s truplom, razpetim med čas realnosti in filma. Najverjetneje je zapolnilo spominsko luknjo *Poligrafa* znotraj njega

samega, torej luknjo, ki je omogočila nastanek filma o izgubljenem in najdenem truplu. Nedvomno film, ki bi ga v obdobju *Imen smrti* s strastjo pogledal Aleš Debeljak. Kar zanj (za Debeljaka ali za Lepaga?, za pesnika "tehniko zločina in lastne smrti" ali za režiserja časa in umora) niti ni slabo, čeprav *Poligraf* na trenutke izzveni kot miselni konstrukt, prezapleten, da bi ga bilo mogoče misliti tudi s, na primer, srcem.

N.P.

raztreseni profesor

Flubber

ZDA 1997

dolžina 93'

režija Les Mayfield

scenarij John Hughes & Bill Walsh po zgodbi

Samuela W. Taylorja

fotografija Dean Cundey

glasba Danny Elfman

igrajo Robin Williams (profesor Philip Brainard),

Marcia Gay Harden (Sara Jean Reynolds),

Christopher McDonald (Wilson Croft), Raymond J.

Barry (Chester Hoenicker), Clancy Brown (Smith),

Ted Levine (Wesson)

Zgodba

Robin Williams je raztreseni profesor z ljubezenskimi težavami, rezultanta njegovih frustracij pa je čudežna želatina, s katero se dvigne nad svojo mizerno sleherniško podobo. Hja, to pa je tudi vse, kar se dvigne. Ljubezenski problemi ostanejo, a koga briga, pomembni so specialni efekti.

Ste videli **Dr. Jerryja čudežni napoj**, v katerem je raztresenega profesorja igral Jerry Lewis? Ste. Ste videli **Trčenega profesorja**, njegov *remake* iz leta 1996, v katerem je raztresenega profesorja igral s pomočjo specialnih efektov odebeljeni Eddie Murphy? Ste. Okej, potem o raztresenih profesorjih veste takorekoč vse. In če niste njihov goreč oboževalec, ki je prepričan, da bi moral *Trčeni profesor* pobrati najmanj toliko oskarjev, kot jih je *Titanik*, potem lahko *Raztresenega profesorja* mirne duše preskočite. Nima smisla, da bi vam debilni dialogi, straniščni humor na stopnji predšolskega otroka, zgodba z inteligenčnim kvocientom gospoda Beana in dolgočasni Robin Williams, vedno enak otrok v telesu odraslega, načenjali potrpljenje in parali živce.

Flubber, izvorni naslov filma, je sestavljena iz angleških besed 'fly', se pravi leteti, in 'rubber', kar pomeni guma. Leteča guma torej, izum, ki po nesreči nastane v laboratoriju raztresenega profesorja Brainarda. Gre za snov, ki je še najbolj podobna zeleni želatini z magičnimi lastnostmi in svobodno voljo. Frči, pleše, skače, divja, provocira znanstveno konkurenco, rešuje profesorjeve ljubezenske težave z večno zaročenko Sara Jean in v vseh pogledih zadosti nizkim standardom cenene, brezspolne in politično korektno družinske zabave po receptih postane Disneyjeve kuhinje. *Raztreseni profesor*, ki ga je Les Mayfield (prej **Čudež na 34. ulici**) z levo roko posnel po motivih Disneyjeve komedije **The Absent-Minded Professor** iz l. 1961,

je suhoparen odpadni material, še ena iz duhamorne serije živih risank, ki v petih minutah izstrelijo vse adute in povejo vse, kar imajo povedati, preostanek časa pa polnijo z računalniško animacijo in bedarijami na robu zdrave pameti in dobrega okusa.

M.M.

rezilo

Sling Blade

ZDA, 1996

dolžina 135'

režija Billy Bob Thornton

scenarij Billy Bob Thornton

fotografija Barry Markowitz

glasba Daniel Lanois

igrajo Billy Bob Thornton (Karl Childers), Dwight

Yoakam (Doyle Hargraves), J.T. Walsh (Charles

Bushman), John Ritter (Vaughan Cunningham),

Robert Duvall (Karlov oče), Jim Jarmusch (prodajalec

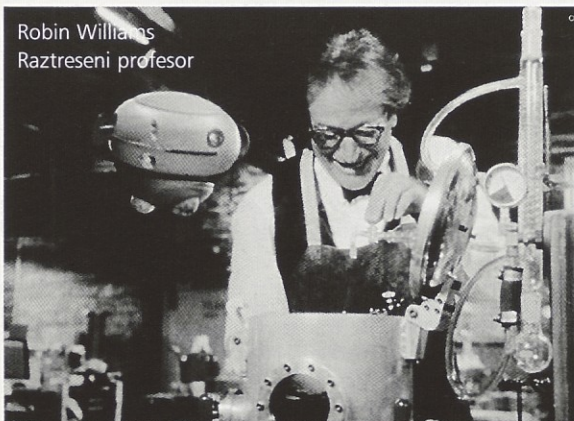
krompirčka)

Zgodba

Karl Childers je po dvajsetih letih odpuščen iz bolnišnice za mentalne bolezni, kjer se je zdravil zaradi umora svoje mame in njenega ljubimca, ki ju je zagrešil pri dvanajstih.

V svojem rojstnem mestu se, navkljub svoji nenavadnosti, odlično počuti, najdejo mu službo, spoprijatelji se z najstnikom Frankom. Vendar kmalu po prihodu spet ponovi svoje mladostno dejanje. S hladnim orožjem ubije nasilnega ljubimca Frankove mame.

Rezilo je še ena izmed mnogih ameriških ganljivk o prepadu med uradno državno zgodovino in mnogimi individualnimi zgodbami majhnih mest, kjer se za fasadami ličnih hiš skrivajo pravi heroji nove celine, ki poskušajo zadositi pravici. Težava je le v tem, da jih od junakov visokopračunskih holivudskih spektaklov tipa **Merkurjev srd** razen drugačnega življenjskega habitusa ne loči prav veliko, celo več, med njimi je vzpostavljeno obratno sorazmerje. Karl iz *Rezila* na primer celotno krivdo za svoje nesrečno mentalno stanje zvali na nesrečne okoliščine iz rane mladosti. Karl je kmalu zatem ubil maminega ljubimca in še mamo. S sekuro, cesarico, med kopulacijo. Ojdp kliče, odgovor ameriških scenaristov, kaj berejo kot vir navdih, postaja vedno bolj jasen. In to je ključ do razumevanja male Amerike. Vaših sanj ne morete izživeti in premagati frustracije, ampak lahko le sledite družinskim sagam ter se narcistično postavljate v vlogo razsodnika ter z različnimi hladnimi orožji delate red naprej. Karl, ta veliki mali otrok, se lahko družijo le z drugimi najstniki, pravnega reda pa vseeno ni sposoben razumeti, kaj šele upoštevati. Vprašanje, kdo mu postavlja moralne norme, je skrito in zavito v skrivnosti naravnega prava. Če torej uživata, že zaradi oskarjevske primerjave (*Rezilo* ga je lani prejelo za najboljši prirejeni scenarij) v hoji in naivnosti Forresta Gumpa, simpatično povešeni glavi (v desno) **Rainmana** in frustracijah **Dobrega Willa Hutinga**, je *Rezilo* film za vas, pri čemer velja vseeno izpostaviti izvrstnega Billyja Boba Thorntona in ga postaviti ob bok Nicholsonu iz **Leta nad kukavičjim gnezdom**. A na tem mestu se vse podobnosti končajo. Moralni nauk, ki se



Robin Williams
Raztreseni profesor



Billy Bob Thornton
Rezilo

skriva za identifikacijo z nebogljenim negativcem, je precej neobetaven. Karl je fašistek, podoben Kekcu, ki ob koncu namesto Bedanca sicer pokonča ljubimca . mame svojega najboljšega prijatelja, Rožleta naprimer, v nasprotju s slovenskim idolom pa ga doleti nepravilna kazen; spet ga čaka dolgih dvajset let, nam pa želja, da bi "norce" končno enkrat začeli jemati resno in jih nehali žaljivo poenostavljati.

N.P.

sfera

Sphere
ZDA 1997
dolžina 132'

režija Barry Levinson

scenarij Stephen Hauser in Paul Attanasio,

po predlogi Michaela Crichtona

fotografija Adam Greenberg

glasba Elliot Goldenthal

igrajo Dustin Hoffman (Norman Goodman), Sharon Stone (Beth Halperin), Samuel L. Jackson (Harry Adams), Peter Coyote (Barnes)

Zgodba

Sredi Pacifika odkrijejo na morskem dnu ogromno vesoljsko plovilo, ki počiva tam nedotaknjeno že tristo let. Skupina znanstvenikov z različnih področij naj bi raziskala skrivnostno najdbo. Dlje kot so odrezani od sveta, hitreje se množijo njihove zle slutnje o bleščeči sferi, ki jim uresničuje najgloblje osebne strahove.

Kaj počne Stephen King, ko mu zmanjka idej? Predeluje stare zgodbe. King je resda bolj ali manj iz mode, a kaj počne njegov naslednik (vsaj po slavi in nakladi), Michael Crichton, ko mu zmanjka idej? Predeluje stare zgodbe, kajpak. In ni rečeno, da so zgodbe literarne. Sfera je namreč komaj prikrita priredba filma **Forbidden Planet**, znanstvenofantastičnega žanrskega biserčka iz petdesetih. Da bi stvar posodobili, niso scenaristi storili nič drugega, kot da so fabulo napolnili z vsemi mogočimi klišeji, ki smo jih videli v znanstveni fantastiki v zadnjih desetletjih; zelo očitni vzori so še v filmih **Alien**, **Brezno** ter **Kontakt**. Vsi ti filmi so sami zase sicer *Osmi potnik*, toda kot mešanica delujejo ponesrečeno, razvlečeno in predvidljivo. Preprosto rečeno, preveč je vsega, preveč je idejnih izhodišč in nastavkov, saj potem nobeden ne vodi nikamor in nič se iz vsega skupaj ne razvije – kljub temu, da je bilo v sam film vložene veliko energije (denarja). Film, ki pošlje v akcijo stereotipne figure psihologa, biologinje, matematika in biofizika, ki se poznajo že od prej, niso pa si najbolj všeč, se zanaša prav na stereotipe in ceneno psihologiziranje. Karakterji se morajo v filmu soočiti s skrivnostnim tridimenzionalnim objektom, ki uresničuje najgloblje strahove, toda to jim ne pomaga, da bi dobili tudi sami tretjo dimenzijo. Zvezdniški igralski potencial že dolgo ni bil tako očitno zapravljen. V tem svetu, tem prostoru oziroma kar žanru se počutijo vsi prisotni nelagodno. Pa ne mislim na klavstrofobijo ali režiserske atmosferske dosežke – zdi se, kot da bi se akterji zavedali, da je vse skupaj preneumno. Preživeli skušajo na koncu prav s pomočjo sfere pozabiti na

ve strahote, ki so jih doživeli. Da bi sam na ta vseskozi zgrešen film čimprej pozabil, ne potrebujem nobene sfere.

G.T.

sladki poslej

The Sweet Hereafter
Kanada 1997

dolžina 112'

režija Atom Egoyan

scenarij Atom Egoyan, po romanu Russella Banksa

fotografija Paul Sarossy

glasba Mychael Danna

igrajo Ian Holm (Mitchell Stephens), Maury Chaykin (Wendell Walker), Gabrielle Rose (Dolores Driscoli), Peter Donaldson (Schwartz), Bruce Greenwood (Billy Ansell), Arsinée Khanjian (Wanda Otto), Sarah Polley (Nicole Burnell)

Zgodba

Nekje v kanadski pokrajini se avtobus, poln šolskih otrok, prevrne v zaledenelo jezero; večina jih umre, nekateri ostanejo paralizirani. V malo mestece pride odvetnik Mitchell Stephens; od odgovornih za nesrečo bi rad izvelkel karseda veliko denarno odškodnino, ki naj bi "poplačala trpljenje žalujočih". A z odvetnikovim prihodom se pričnejo krhati tudi odnosi med maloštevilnimi prebivalci... (recenzijo filma glej na strani 34)

A Thousand Acres

ZDA 1997

dolžina 107'

režija Jocelyn Moorhouse

scenarij Laura Jones, po romanu Jane Smiley

fotografija Tak Fujimoto

glasba Richard Hartley

igrajo Michelle Pfeiffer (Rose Cook), Jessica Lange (Ginny Cook), Jennifer Jason Leigh (Caroline Cook), Jason Robards (Larry Cook)

Zgodba

Ostareli, a še zmeraj tiranski poglavar družine se nenadoma odloči, da bo razdelil svojo ogromno posest med tri hčere. Ko ima najmlajša, pravnica, ob tem pomisleke, jo izloči iz plana. Drugi dve sestri sčasoma odpovesta lojalnost očetu, ki hoče zato posest nazaj - prav s pomočjo najmlajše hčere. Pravda prinese na dan vse družinske travme, ki na koncu pokopljejo farmo.

Film je nastal po istoimenskem romanu, ki je dobil Pulitzerjevo nagrado, zgodba pa se zgleduje po Shakespearjevem *Kralju Learu*; prav veliko skupnega pa s Shakespearjem (*Kralj Lear* velja za eno njegovih najbolj kompleksnih in zahtevnih dram!) film vendarle nima. Zgodba je v osnovi zelo filmska, četudi se dogaja na farmi; zelo intrigantna, saj kar kliče po psihološki raziskavi karakterjev, in zelo senzibilna, saj gre za takorekoč izključno ženski projekt (od scenaristke, režiserke, montažerke, koproducentke, do igralk). Toda scenaristka je na to potencialno izvrstno osnovo obesila raka na prsni, zamolčane družinske zlorabe, incest, starostno senilnost, nezvestobo, krizo srednjih let, itd. itd. Namesto zanimivih karakterjev in ostrih konfliktov dobimo le kup sentimentalnih stereotipov, okrašenih s sladkobno glasbo in zloščeno fotografijo. Paranoični feministični podtoni so še potencirani. Vsi moški so ali šibki, neljalni

tepci ali pravi monstumi, ki vse življenje manipulirajo, najraje in predvsem s svojimi najbližjimi. A kako to, da vseh teh strahot hčere niso spregledale prej? Film deluje kot interni projekt, zato je predvsem škoda takih igralskih talentov – čeprav Jessica Lange in Michelle Pfeiffer navsezadnje rešujeta, kar se rešiti da. Če smo še malo pozitivistični: režiserka Moorhouseova je tipični primer avstralske izseljenke v Hollywoodu; po izvrstnem domačem debutu s črno komedijo **Proof** (1992) in produkciji filma **Muriel se poroči**, ki ga je posnel njen mož P.J. Hogan, je posnela v Ameriki sentimentalno žensko družinsko dramo **How to Make an American Quilt**, ki je bil očitno zgolj iztočnica v še bolj žensko in še bolj družinsko problematiko *Tisočih akrov*.

G.T.

velika pričakovanja

Great Expectations

ZDA 1997

dolžina 111'

režija Alfonso Cuarón

scenarij Mitch Glazer, po romanu Charlesa Dickensa

fotografija Emmanuel Lubezki

glasba Patrick Doyle

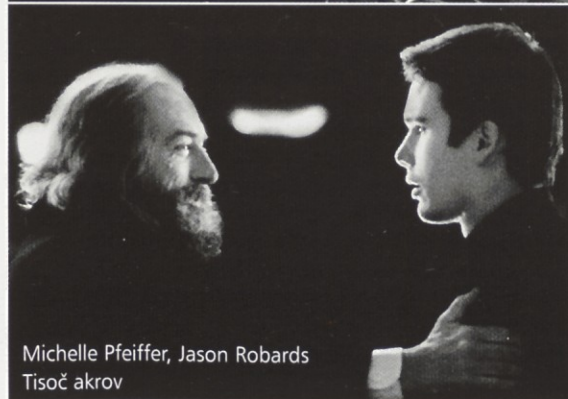
igrajo Ethan Hawke (Finnegan Bell), Gwyneth Paltrow (Estella), Chris Cooper (Joe), Anne Bancroft (Mrs. Dinsmoor), Robert De Niro (Lustig)

Zgodba

Desetletni Finn iz revne floridske družine, z nagnjenjem do slikarstva, se zaljubi v Estello, vrstnico, ki živi s čudaško, aristokratsko in osamljeno teto. Estella ga niti ne sprejme niti odklanja; ko odide na študij, jo skuša Finn pozabiti. Toda nenadoma pride povabilo skrivnostnega mecenca iz centra umetnosti – New Yorka. Kljub uspehu, ki ga dosežejo



Peter Coyote
Sfera



Michelle Pfeiffer, Jason Robards
Tisočih akrov

Chablis Deveau, John Cusack
Vrt dobrega in zla



Finnova dela in srečanju z Estello, se mu ta ponovno izmuzne.

Zakaj bodo klasiki vedno aktualni? Ker so pisali dobre zgodbe in ker so že tako dolgo mrtvi, da so avtorske pravice zapadle. Film režiserja Alfonso Cuarona (kot *shadow writer* je pri scenariju sodeloval tudi David Mamet) je posodobljena, v današnji čas postavljena ekranizacija romana Charlesa Dickensa. Film ohranja obrise njegove zgodbe, medtem ko ni nikoli docela prepričljiv v transplantaciji oseb iz viktorijanske Anglije v sodobno Ameriko. Zgodba mladega fanta s Floride, ki ima artistske ambicije in s pomočjo neznanega dobrotnika postane ljubljenček smetane newyorških umetniških krogov, je posneta vizualno privlačno, a film k sreči ni tako razsuto nasilen v ritmu in teksturi kot nedavno tega **Romeo in Julija**, še ena klasika, namenjena konzumiranju MTV-generacije. Filmu obupno primanjkuje Dickensove rafiniranosti, dvoumja in podpomenov, (skrivnostnost in ljubezen sta zamenjali bolj sodobna strast in seks), vendar pa uspe obdržati privlačno zgodbo in karakterje. Dandanes je že to dosežek! Posebej to velja za glavna igralca Ethana Hawka in njegovo Gwyneth Paltrow. Ta je mešanica muze in kastratorske *femme fatale*; obnaša se povsem ustrezno, saj je od mita o Orfeju in Evridiki dalje jasno, da je najboljša tista muza, ki je odsotna. *Velika pričakovanja* poganjata tudi prezenci Roberta De Nira in Anne Bancroft, čeprav s svojim igranjem tako pretiravata, kot da bi prišla iz kakega drugega filma (recimo De Niro iz **Rta strahu**) ali druge igralske šole. Film ne dosega gotske grandioznosti Leanove ekranizacije iz leta 1946, vendar pa je zato predvsem na račun kontrastov toliko bolj dinamičen. Velik film o razočaranjih odraščanja to ni, pride pa tej premisi na trenutke zelo blizu.

G.T.

vrt dobrega in zla

Midnight in the Garden of Good and Evil
ZDA 1997

dolžina 155'

režija Clint Eastwood

scenarij John Lee Hancock, po romanu
Johna Berendta

fotografija Jack N. Green

glasba Lennie Niehaus

igrajo Kevin Spacey (Jim Williams), John Cusack (John Kelso), Jack Thompson (Sonny Seiler), Irma P. Hall (Minerva), Jude Law (Billy Hanson), Alison Eastwood (Mandy Nichols), The Lady Chablis (Chablis Deveau), Sonny Seiler (sodnik White), Bob Gunton (Finley Largent)

Zgodba

Novinar John Kelso pride v Savannah (Georgia), da bi napisal članek o božični zabavi bogataša in zbiralca umetnin Jima Williamsa. Po koncu zabave Williams še iste noči ustrelj svojega ljubimca, mladega Billyja Hansona. Kelso opusti prvotni članek in se odloči napisati knjigo o primeru; z Williamsom in njegovim odvetnikom Seilerjem se še pred sodnim procesom dogovori za sodelovanje, nakar prične z

raziskovanjem Billyjeve preteklosti in njegovega karakterja.

(recenzijo filma glej na strani 38)

vsi pravijo 'ljubim te'

Everyone Says I Love You

ZDA 1996

dolžina 101 min.

režija Woody Allen

scenarij Woody Allen

fotografija Carlo Di Palma

glasba Dick Hyman

igrajo Alan Alda (Bob), Woody Allen (Joe), Drew Barrymore (Skylar), Lukas Haas (Scott), Goldie Hawn (Steffi), Gaby Hoffmann (Lane), Natasha Lyonne (DJ), Edward Norton (Holden), Natalie Portman (Laura), Julia Roberts (Von), Tim Roth (Charles Ferry), David Ogden Stiers (Holdenov oče)

Zgodba

Holden in Skylar sta zaljubljena. Joe, njun prijatelj, je po še eni avanturi ponovno sam. Odleti v Benetke, kjer spozna Von in jo prepriča, da je njen možki iz sanj; a njuna sreča je lažna in ona se vrne v nekdanjemu možu. Medtem Steffi, Joeova žena in goreča socialna aktivistka, predstavi hčerki Skylar iz zapora pravkar izpuščenega Ferryja; Skylar odpove poroko, saj v Ferryju prav tako vidi možkega svojih sanj, toda...

Kakorkoli že obrneš, Woody v devetdesetih ne more razočarati. Nikoli sicer še nisem štel, kolikokrat je že igral možkega, ki ga na začetku filma zapusti ženska (ali on njo), nakar preostanek filma paranoično moralizira bodisi o svoji minornosti bodisi o svoj materi, a verjetno tovrstna obsesija kreira tri četrtine njegovega opusa. *Vsi pravijo 'ljubim te'* je do samega Allena prekleto ironičen naslov, saj Allen ponovno več ali manj ostaja praznih rok; dolgoletni zakon je zašel v rutino, afera v Benetkah z Julio Roberts ter sanje o "ljubezni njegovega življenja" se izkažejo kot utopične in lažne – prav tako, kot je lažna Allenova predstavitev kot poznavalca renesančne umetnosti ob prvem srečanju z njo –, kratka, nič novega, bi lahko rekli. A Woody je s svojimi zadnjimi tremi filmi – **Mogočno Afrodito** (1995), *Vsi pravijo...* in **Deconstructing Harry** (1997) – vendarle precej neopazno, morda celo sramežljivo, prestopil v novo poglavje svojega opusa, ki se sicer ne odmika od osrednje smernice, saj Allen spreminja le odnos do forme; na nek način postaja vse manj allenovski, kar se morda sliši čudno, še posebej ker so naštetih trije filmi pravzaprav prvi trije po **Možeh in ženah** (1992), kjer se Allen prvenstveno ukvarja sam s sabo, vmes (in na začetku devetdesetih) pa smo bili deležni nekaterih kar žanrskih ali vsaj stilistično bolj dodelanih filmov: ekspresionizma v **Noč in megla** (1990), kriminalke v **Umor na Manhattnu** (1993) in gangsteriade v **Krogle nad Broadwayem** (1994), vse seveda zapakirano v okvir komedije. Kam je torej Allen lahko še šel? Kot narativno formo je v svoj opus spustil drugo izrazno sredstvo: (sicer karikirano) grško tragedijo v **Afrodito**, čar fikcijskega imaginarnega sveta v **Harryja** in musical v *Vsi pravijo...* Kaj je lahko bolj bizarnega kot grdi, zanikrni in plešasti

Woody, ki prepeva o ljubezenskih težavah? Ali *all-star casting*, ki se enako simpatično blamira s žgolenjem? *Vsi pravijo 'ljubim te'* je izkaz avtorjeve človeškosti in zanikanje njegovega egocentrizma, ter morda najlepši dokaz, da Allenovi filmi z Woodyjevim vsakdanom nimajo nobene prave povezave. S.P.

zadnji udarec

Deep Impact

ZDA 1998

dolžina 120'

režija Mimi Leder

scenarij Bruce Joel Rubin, Michael Tolkin

fotografija Dietrich Lohmann

glasba James Horner

igrajo Robert Duvall (Spurgeon "Fish" Tanner), Tea Leoni (Jenny Lerner), Elijah Wood (Leo Biederman), Vanessa Redgrave (Robin Lerner), Morgan Freeman (predsednik Beck), Maximilian Schell (Jason Lerner), James Cromwell (Alan Rittenhouse), Mary McCormack (Andrea Baker), Blair Underwood (Mark Simon)

Zgodba

Novoodkriti komet je tik pred tem, da se zaleti v planet Zemlja. Večino njenih prebivalcev čaka gotova smrt. Predsednik ZDA pripravi plan, ki bo omogočil preživetje redkih izbrancev in naključnežev. Astronavti preprečijo popolno katastrofo, a ob tem izgubijo svoja življenja. Umre tudi nekaj glavnih junakov, med njimi perspektivna novinarka ter starši žene mladega odkritelja kometa. A življenje na Zemlji ni ogroženo, velikim izgubam navkljub.

Katastrof je več vrst, klasifikacija je precej enostavna. Ogenj (vulkan); voda (val), zrak (vesoljska bitja, kometi), zemlja (potres), peti element (eter) pa ni vedno enak. To je lahko požrtvovalni človeški duh ali pa sanje, ujete na različne nosilce podatkov. Od tipa petega elementa je odvisen tudi zaključek filma: optimističen/duh, pesimističen/tehnologija. Idealna inačica je blede kopija grške tragedije, kjer je ključni junak kriv brez krivde, odgovoren za smrt mnogih, a zadovoljen, ker jih je rešil še več.

Zadnji udarec mnogo zamuja, ker poskuša ostati politično korekten. Američani so relativno ubogljivi in disciplinirani, večina prekrškov je sankcionirana hitro in pravično, vsi mislijo na svoje sosede vsaj tako močno kot nase, predsednik takoj razglasi izredno stanje, zamrzne plače in cene... Razmere so idealne za spopad med vulgarnim marskizmom, še bolj vulgarnim liberalizmom in versko fanatičnostjo. Bodo premagali razredne razlike in se zabavali do konca, bodo monopolizirali svoje sposobnosti na vsakovrstne načine, bodo konec dočakali z bibličnimi himnami na ustnicah? Moli samo predsednik, pomoč ponujata le najstnik in v mirnem stanju ambiciozna novinarka, razredi ostajajo definirani z možnostjo dostopa do moderne Noetove barke. Nič pretresljivega se ne zgodi, gromozanski val je res velik, a mu je namenjeno premalo časa, podvodni prizor potapljaljočega se kipa svobode je najverjetneje površno prilepljen po ogledu *Titanika*. Tik pred zdajci. Elegantna katastrofa, izpričana skozi nedorečene zgodbe predstavnikov oblasti (predsednik) in

njegovih podanikov (požrtvovalni astronomi), ljudstva (mladi raziskovalec) in posrednikov (novinarji) nikjer ne udari in potopi zares, četudi verjetno gane prenekaterega gledalca ali gledalko. Razpeta je med premnoge poglede, zato nikjer usodna. Kakšen film bi lahko ustvaril Peckinpah, film o hedonistični tolpi, ki uživa in grabi do zadnjega trenutka, morda celo izračuna, v kateri azijski državi bodo posledice trčenja manj usodne, se tam naseli in uživa naprej...

Ampak Mimi Leder je očitno začela mirovniško in v tovrstnem ameriško discipliniranem slogu nadaljevala. Vedno še kar zanimiva kot prozorna ideologinja, a nikjer totalna in zapomnljiva.

N.P.

zvezni šerifi

U.S. Marshals

ZDA 1998

dolžina 129'

režija Stuart Baird

scenarij John Pogue, po likih Roya Hugginsa

fotografija Andrej Bartkowiak

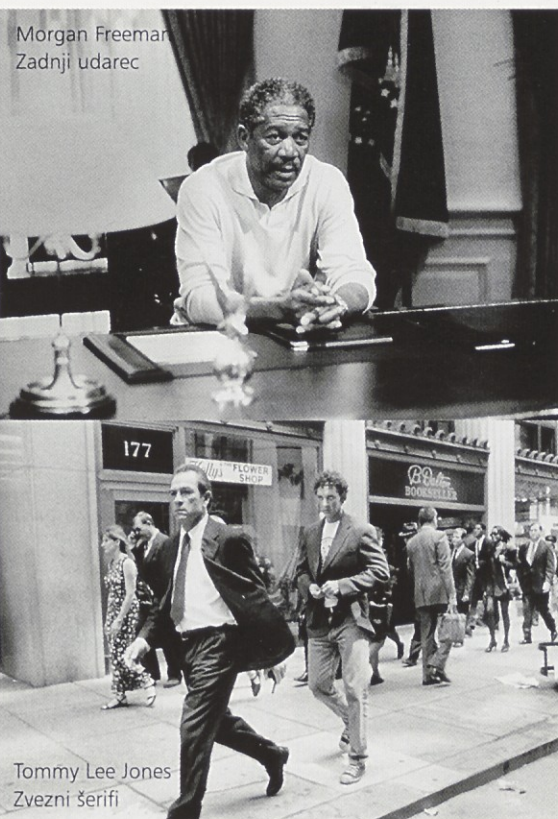
glasba Jerry Goldsmith

igrajo Tommy Lee Jones (zvezni šerif Samuel Gerard), Wesley Snipes (Mark Sheridan), Robert Downey Jr. (John Royce), Joe Pantoliano (Cosmo Renfro), Irene Jacob (Marie)

Zgodba

Wesley Snipes beži, mrki Tommy Lee Jones pa ga lovi. Po močvirjih, pustinjah, kleteh, podstrešjih in pokopališčih, med diplomati, pokvarjenimi policaji in tajnimi službami. Res je, pasjim hiškam se tokrat izogne, se pa zato namesto vlaka prevrne letalo. Begunec 2? Prej Profesionalec 2 ali kvečjemu Begunec 4.

Eden od Murphyjevih zakonov veleva: nikoli ne ponavljaj uspelega eksperimenta. Prevedeno v hollywoodsko terminologijo: nikoli ne snemaj drugega dela uspešnega filma. Da, zakon, ki ga v Hollywoodu vsevpred kršijo, saj kot obsedeni snemajo filmska nadaljevanja. Kdaj bo prišel na vrsto tudi *Begunec*, izjemni triler Andrewa Davisa s Harrisonom Fordom in Tommyjem Leejem Jonesom, je bilo potemtakem samo vprašanje časa. Zdaj je tu in recimo, da ga iz spoštovanja do mojstrskega predhodnika niso naslovili *Begunec 2*, ampak *Zvezni šerifi*. So mu pa zato pokradli vse razen Harrisona Forda in kakopak vse pokvarili. Tommy Lee Jones se vrača kot s stranskim oskarjem nagrajeni šerif Sam Gerard, vsa razlika pa je v tem, da tokrat ne preganja amaterja, marveč profesionalca Marka Sheridan, ki je obtožen dvojnega umora. Traparija. Čar *Begunca* je bil prav v tem, da je v žanrski maniri obdelal prebujeni samoohranitveni nagon posameznika, ki se nedolžen znajde pod udarom zakona, tu pa imate konfliktno situacijo, ki še najbolj spominja na kak topoumen video akcioner. V primerjavi z le tem je bil višji samo proračun filma, kar se itak odraža samo v impozantnejši pirotehnik in zloščeni akcijskih sekvencah. Dodajte še psihološko plitvost nerazdelanih značajev, predvidljivost razvlečene zgodbe ter otročji razplet, pa dobite film, ki ga je Stuart Baird (prej *Kritična točka* s Stevenom Seagalom) posnel navkljub temu, da ga ni prav nihče



Morgan Freeman
Zadnji udarec

Tommy Lee Jones
Zvezni šerifi

pogrešal, še najmanj pa tisti, ki jih je pred petimi leti navdušil *Begunec*. *Zvezni šerifi* – ki bi resnično funkcioniral le v primeru, da bi Snipesa namesto Jonesa preganjal Steven Seagal – je pač cenena razprodaja kulta, slave in žanrskih načel.

M.M.

Nil Baskar, Igor Kernel, Max Modic, Nejc Pohar, Simon Popek, Gorazd Trušnovc

atalanta

matjaž klopčič

L'Atalante

Francija 1934 čb 89'

produkcija J. L. - Nounez **distribucija** Gaumont France - Aubert, Franfilmis (opomba: Henri Beauvais že v letu 1937 ni več šef distribucijske hiše Gaumont-France-Film-Aubert in oblikuje svojo lastno Franfilmis. Zagotovi si pravice številnih, nekdanjih filmov Gaumonta, med njimi tudi distribucijske pravice Vigojevih del: *Taris ali o plavanju*, *Nič iz vedenja* in *Atalanta*)

režiser Jean Vigo **scenarij in dialogi** J. Vigo in Albert Riera, po romanu J. Guineeja (R. de Guichen) **popевke** Charles Goldblatt **kamera** Boris Kaufman **asistenta** Louis Berger in Jean Paul Alphen **scenografija** Francis Jourdain

glasba Maurice Jaubert **montaža** Louis Chavance **skript** Fred Matter **zvok** Radio **atelj**e G.F.F.A., Buttes Chaumont

zunanji posnetki Conflans-Sainte Honorine in Mautrecourt (Seine in Oise), različni kanali in reke v Ile de France (Oise, Seine, Ourcq, kanal Saint Martin, La Villette, okolica Pariza) **igrajo** Michel Simon (očka Jules), Jean Dasté (Jean), Dita Parlo (Juliette), Gilles Margaritis (mornar), Louis Lefebvre (mornarček), Fanny Clar (Juliettina mama), Raphael Dilligent (potepuh).

Britanska publika je videla film Vigoja že leta 1934. Že tedaj jih je navdušeno pozdravil John Grierson, pionir filmske kulture v Veliki Britaniji in Kanadi. Na zahtevo distributerja je bil film najprej skrajšan in predvajan pod naslovom **Trabakula, ki plove mimo** (*Le chaland qui passe*) in se je vezal na popularno popevko C. A. Bixia, ki se pojavlja v glasbi filma. Dolžino tedanje kopije – 82 minut – so podaljšali po zapiskih Vigoja šele v oktobru 1940. Popravljeno verzijo v trajanju 89 minut so predvajali v "Studiu des Ursulines" v Parizu.

Film **Nič iz vedenja** (*Zéro de conduite*, 1933) je cenzura prepovedala že v letu 1934, kasneje se je predvajal samo v okviru filmskih klubov, v novembru 1945 pa v kinu Pantheon skupaj s filmom **Upanje** (L'Espoir) Andreja Malrauxa.

Dita Parlo



VSEBINA FILMA

V vaški cerkvi praznujejo poroko. Juliette, kmečka hči, se poroči z mornarjem Jeanom. Novoporočeni par se vkrca na motorno trabakulo "Atalanto", ki odpluje po rečnih kanalih Francije. Ekipo ladje sestavljajo mladi mornarček in stari morski volk, oče Jules, ki živi v svoji kabini, obkrožen s številnimi mačkami med množico vseh mogočih predmetov, ki jih je prinesel s svojih potovanj po svetu. Juliette romantično sanjari o Parizu in lepih oblekah, zato jo oče Jules prevzame z zgodbami o blesku velikih mest. Priplujejo v bližino Pariza, Jean odpelje Julietto na ples v krčmo ob rečnem bregu. Zapeljuje jo potepuh, ki ga sreča na plesišču. Jean se vznemiri in hoče odpeljati Juliette nazaj na "Atalanto". Vendar hoče živeti Juliette svoje življenje, zato zbeži.

V Parizu je zima. Osamljena Juliette se znajde med brezposelnimi in nevarnimi prebivalci velikega mesta, ki prežijo na osamljeno žensko. Na "Atalanti" vlada nered: Jean ne najde miru, ladijska družba grozi, da mu bo odvzela dovoljenje za upravljanje ladje. Oče Jules se odloči, da sam poišče Juliette v Parizu. Odkrije jo v prodajalni gramofonskih plošč, kjer posluša pesem mornarjev. Jules jo zagradi, naloži na rame in prinese nazaj na "Atalanto", ki odpluje v nove kraje...

RAZGOVOR Z MICHELOM SIMONOM, SEPTEMBER 1970

"Jeana Vigoja sem spoznaval v garderobi gledališča 'Le Gymnase', kjer me je obiskoval med predstavami. Pripovedoval sem mu vrsto zabavnih anekdot, ki so mu pomagale sestaviti vlogo očka Julesa, ki mi jo je bil namenil v *Atalanti*. Bila sva v moji loži, ko sem mu pripovedoval: 'V Leysinu sem poznal očka Isaaca, ki je bil povsem izjemna oseba, polna paradoksnih karakteristik. Kot da bi stopil iz Hoffmanovih zgodb...!'" Podobni opisi so prevzemali Vigoja: njegov junak se je oblikoval v podobnih trenutkih!

Zatrtil sem mu tudi, da podobnih zgodb nočem ponavljati, saj je drugič polna laži. Le redki so tisti, ki so to razumeli. Vigo, morda Renoir, Sacha Guitry. Zelo malo je režiserjev, ki so verjeli, da je vsaka ponovitev polna izmišljotin...

Pri svojem delu se ni pustil ovirati. Ustvarjal je v občutku popolne svobode. – "Če bi naredili to tako? Poskusimo! Odlično..." – "Kaj pa če bi tako popravili?" – "To bi lahko bilo izvrstno!" – Prisluhnil je vsem, veste! – "Se spomnite, prizora z gramofonsko ploščo, kjer

zaslišimo glasbo pod prstom, ki se je dotika... Idejo smo takoj vključili v posnetek divjega, neprepričljivega okolja. Poezijo je ustvarjala bližina povsem nepričakovanih predmetov..." Sijajni opis verovanja v teorijo nadrealizma! "Sodeloval sem pri finančni podpori proizvodnje *Atalante*! Takrat sem imel vrsto dohodkov, ki mi jih je prinašal lahkoživi Pariz tridesetih let!" *Atalanta* ostaja eden velikih čudežev evropskega filma tridesetih let, ki so prinesla Franciji najslavnejše dosežke s poetičnim realizmom, kot je gibanje imenoval Georges Sadoul, pa tudi promovirala sedmo umetnost s prvo projekcijo filmskih skic Luisa in Augusta Lumièra v decembru 1895 leta!

DITA PARLO, 1960

"Kadar koli sem videla Vigoja, se mi je zdelo – gotovo me razumete – kot bi opazovala plamen sveč, preden ugasnejo. Velikokrat nenadno zagorijo v velikem plamenu, še zadnjič vse razsvetlijo, se vzpejejo, razširijo in presvetlijo... Vigoja sem gledala s podobnim občutkom: zdelo se mi je, da ne pripada več našemu svetu! Ni se mi zdel režiser, ki bi se intelektualno spakovalo zaradi tega in onega. Sploh ne! Spremljal nas je in nas tankočutno obdajal z atmosfero – nikakor ne plehko in slikovito... Iskal je stalne, dnevne stike z življenjem..."

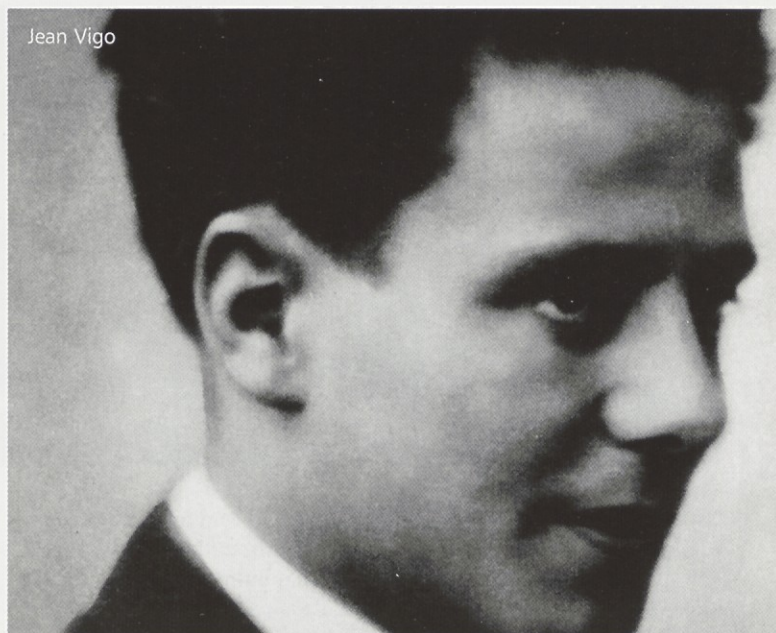
Vseeno se mi zdi, da je Vigo pustil, da ga je življenje presenečalo s prizori in obrazi vseh nastopajočih, s svetlobo, ki nas je obdajala... Že njegova prisotnost je sprožala vrsto dogodkov in reakcij, medtem je Renoir deloval bolj samozavestno in ostro: ekipa ga je neverjetno spoštovala in se ga veliko bolj bala! Vigo je občudoval vsakega posameznika v ekipi, njegovo brezmejno spoštovanje do vsakogar mu je preprečevalo, da bi sam kdajkoli s prstom pokazal na krivca morebitnih nesporazumov. Vse je skušal videti v najboljši luči, vsi člani filmske ekipe so bili povsem svobodni in neobremenjeni, spontani. Skušali so ga stalno opazovati, da bi na njegovem obrazu prepoznali, če ravna po prav ali ne..."

DRAGOCENOSTI FILMA

Film je Jean Vigo končal tik pred svojo smrtjo konec leta 1934. Podlegel je tuberkoloziji, ki ga je pestila celo življenje. Mnogi kritiki zgodovine svetovnega filma navajajo njegovo izgubo kot eno najhujših, kar jih je evropska kinematografija kdajkoli doživela. Mnoge ocene njegovih filmov ugotavljajo vzore, ki so oblikovali poetiko mladega Vigoja, eno najsijajnejših in najkompletnejših, kar smo jih kdaj videli. In to smemo zapisati samo po dveh zvočnih filmih, ki nam jih je Vigo zapustil.

V svojem delu je združeval elemente nastajajočega poetičnega realizma in v okviru prvega zanosa politike ljudske fronte v svojem desetletju oznanjal prepotrebno tesnega stika z življenjem. Prevzemal je načela svobodne improvizacije in nepredvidenega vključevanja scenskih elementov, ki jih je odkrivalo njegovo sijajno oko iz repertoarja tedanje avtomatične in – seveda – predvsem nadrealistične zaznave sveta, ki je vključevalo v svobodo filmske slike stik z življenjem svojega časa. Na osupljiv način se je približal selekciji glasbenih motivov, ki jih je zanj poiskal Maurice Jaubert, in iz stičnih točk, dramaturških zank scenarija skušal poiskati trenutke, v katerih je s pomočjo zvočnih startov, glasbenih elementov filmov *Nič iz vedenja* in *Atalante* sestavil presunljive dramaturške vozle, ki so vedno znova sprožali pripovedne motive približevanja dveh mladih zakoncev, ujetih v vsakodnevno sprejemanje čarobnega in grenkega potovanja. Le-ta vodi iz hrepenenja malega življenja v nevarno, a mamljivo čarobnost slutenj in želja po neizmernosti življenja odraslih, ki jih je Vigo občutljivo povezoval z elementi poetičnega sveta, s fantazijami in sanjavimi utrinki pravljicega tkiva osupljive ladje *Atalante*, na kateri živi novoporočeni par, kot da bi pričakoval stik z življenjem. Ta bo ogrozil harmonijo mladih zakoncev, ki pričakujeta od potovanja po kanalih predvsem metaforični stik z življenjem, ki ga Vigo obravnava kakor poglavje velikega, dragocenega, čeprav vizualno minimalnega, a še kako odličnega 'bildungs-romana' tridesetih let – v evropskem filmu, ne romanu – oprostite!

53 Če gledamo film kot podobno interpretacijo preteklosti, zaznavamo



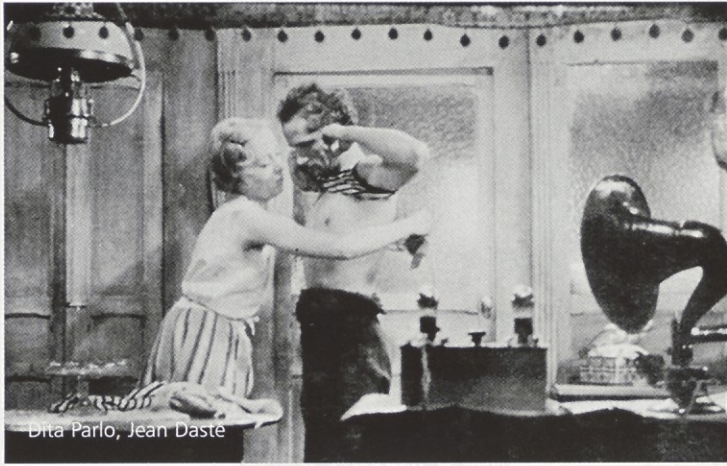
v potovanju po rekah in kanalih Francije tisto svojevrstno doraščanje in vstop v svet odraslih, ki je vodilo pod Vigojevim budnim očesom v nadrealistično pravljico nenavadnega sveta, ki je podobno razcvetom dragocenih a redkih rož: bolj kot so na samem, lepše so. Trenutki "realizma" v filmu *Atalante* predstavljajo vizionarske dosežke oblikovanja filmske poetike tridesetih let. Jean Vigo je z njimi dosegel odlike, ki jih v tistem času nismo niti slutili, ne poznali: estetik filmske slike, okolja, rekvizitov in opisa polmračnih, razblinjenih meglic ob rekah Francije, med katerimi se nas dotika življenje, ki ga komaj slutimo. "*Dober avtor nam odkriva znane odtenke življenja*", bi lahko paradokso ponovili stavek Iva Andrića, ki je dobro desetletje kasneje v izbranih besedah naznanil pomembnost vstopa realizma v umetnosti...

Popravljam: vročičnost opazovanega in ujetega sveta *Atalante*, svojevrsten čar avtentičnosti realističnega slovarja Jeana Vigoja, ki se prepleta z rahlo fantastiko neurejenega sveta v tesnobni dekoraciji poetičnega odtenka elementov povsem različnih rekvizitov, med katerimi kraljujejo spomini starega morskega volka, očeta Julesa, ki ga odkrivamo v potezah Michela Simona – morda v njegovi najbolj sugestivni, maksimalno sestavljeni vlogi glavnega mornarja "*Atalante*". Projekcija magično ohranjenega dokumenta zgodnjih tridesetih let, ki je pravzaprav sprožil prve odtenke poetičnega realizma, kot ga je kasneje poimenoval kritik Georges Sadoul, nas prevzema s strahotnim pričevanjem nujnosti filma, ki ga je Vigo zavestno in panično zaključeval v slutnji bližnje smrti, in se umika vsaki enostavni analizi. Znano je, da so mu med snemanjem *Atalante* svetovali, naj se manj in pazljiveje troši. Vigo pa je odvrnil, da ga spremlja strah, da projekta ne bo pravočasno končal. Njegov svet, bolj zaprt kot je in povsem skrit navadnim očem, bogatejši, bolj čaroben je... In ostaja!

Veliki Jean Vigo! Tudi zato sem vključil mnenje njegove igralkice, Dite Parlo. Na nek način je iskreno, spretno opaženo in dragoceno.

ELIE FAURE: JEAN VIGO, ROJEN CINEAST (1934)

"Francozi", je zapisal René Clair, morda najsrečnejši, če ne tudi najboljši naših cineastov, "ne razumejo filmske umetnosti!" Je res tako? Zakaj? Naš narod je bolj zgovoren – morda tudi raje poslušaj –, kakor pa pripravljen na kulturo podob? Smo bolj klepetavi, čutimo večjo razumljivost do zapisane besede? Morda neumno dejstvo, ki slabo vrednoti lepoto posebne svetlobe, ritma in plastike, neobhodnih odlik filmske kulture! Zato poznamo malo pravih cineastov v Franciji, prehitro izgubijo pogum. Pravkar prepoznavamo novega. Njegovi filmi bi morali zadostovati za njegov ugled. Jean Vigo? Njegov prvi film pozabljamo, ker nismo bili nanj pripravljeni. Prepovedan je, preveč je grenak in podtalen. Njegov novi film še ni predvajan. Zakaj? *Zavoljo Nice (A propos de Nice, 1929), Nič iz vedenja, Atalante.*



Dita Parlo, Jean Dasté



Dita Parlo, Michel Simon

Ustavljam se samo pri zadnjem, ker je prvi še nem in nemi filmi so zdaj nepriljubljeni – vsaj za gledalce, vsekakor za lastnike kinodvoran, saj se je genialni Charles Chaplin moral umakniti v vice. Drugi film Vigoja ne more pred gledalce, ker ga prepoveduje družba, ki misli, da zagotavlja red v državi, saj se boji njegove projekcije...

Atalanta? Nečloveška je... Nečloveška? In vendar govori o siromašnih posameznikih v puloverjih in srajcah. V zanesljivem ravnotežju vseh elementov vizualne drame, ki jo v celoti sprejemamo z vsemi njenimi odtenki, v katerih ni pretiravanja, ne nepotrebne nabuhlosti, pač pa občudujemo klasično popolnost sveta Jeana Vigoja, nemirnega, vročičnega, prepolnega idej in vznemirljive fantazije ostre romantike, ki je na meji demoničnega, čeprav ostaja vedno globoko humana.

ROGER MANVEL (1951)

V svojem enostavnem realizmu napoveduje *Atalanta* današnji italijanski film, ki ga predstavljajo dela, kot je Viscontijeva *Obsedenost* (*Osessione*, 1942), *Tatovi koles* (*Ladri di biciclete*, 1948) De Sice. Film ni v ničemer rezultat dopadljive osvetlitve filmskih ateljejev, ne spretnosti kamere in preračunljive tankočutnosti montaže, ki naj bi dramatično uveljavila dograjevanje zapletov zgodbe – karakteristična metoda filmov, kot sta Carnéjevi mojstrovini *Ob zori* (*Le jour se lève*, 1939) ali pa *Obala v megli* (*Quai des brumes*, 1938). Filma odlikuje oznaka – včasih ga imenujemo poetični realizem –, ki nas opozarja na nepopolnost realizma, ki se razteza v nedogled. Realizem *Atalante* je povsem neizumetničen: v zgornjih filmih Marcela Carnéja vodi vsa prostodušnost k razkrivanju navidezne realnosti, ki jo sestavljajo skupine posameznikov in dramatična nasprotja med njimi.

V nasprotju z njimi sta junaka *Atalante* povsem naravna, čeprav je pojava Michela Simona, ekscentričnega in nenavadnega mornarja, morda le nujno nasprotje normalnemu kapitanu in njegovi mladi ženi.

V podobni primerjavi lahko Vigojev realizem najlažje ocenimo: junaki in junakinje Carnéja so simboli, čeprav Gabinova prepričljivost sijajno dograjuje film. V pogostem pojavljanju usodnosti in zla v Carnéjevih filmih predstavlja Gabin vero v dobroto človeške narave. Kapetan *Atalante* pa je mlad moški, podoben sopotniku v pariškem avtobusu in enako vsakdanja je njegova žena, ki predstavlja kombinacijo skromne sramežljivosti z nepokvarjenim verovanjem, da je zakonsko življenje začetek avanture, ki združuje čar potovanja z odkrivanjem velikega mesta. Podobna je mnogim, ki jih srečujemo v življenju, in nikdar ne deluje izumetničeno.

Vigo nam predstavlja intimno življenje mladih zakoncev z njuno zaljubljeno igrivostjo, njunimi spori in s nadrealistično obarvanimi utrinki iz življenja. Čeprav je Vigo ustvaril svoje filme kot popolnoma samosvoj umetnik, pa vendar velja za cineasta francoske avantgarde. In nadrealizem zasledimo pri njem v ekranizaciji težko ulovljivih motivov, ki se izmikajo enostavnosti ali pa jih zaradi fantazmagoričnih odlik sploh ne moremo posneti (primer filma Germaine Dulac iz leta 1927: *Školjka in župnik*). Asociacije nas

vodijo skozi prva filma Luisa Buñuela. Nadrealizem Jean Vigoja pripada prvemu primeru, saj se izmika zavestnemu izboru vsakega motiva, kjer je le mogoče. Vigo se je tega dobro zavedal. Ko se mlada zakonca dokaj hitro po začetku filma ločita, se vanju naseli obup. Kapetana *Atalante* spravi do povsem brezumnega poizkusa, da se potopi v reko in išče v njej svojo izgubljeno ženo; medtem se ona pojavlja pred nami kot nevesta s plapolajočim belim venčkom. Občudujemo tesno in strašljivo polno kabino drugega mornarja, ki nas s svojimi spominki in nametano kramo, med njimi je tudi steklenica z odrezano roko, spominja na stik z velikim svetom očka Julesa in nas prevzema s svojo poetično navlako. Prizor se prevrača v zapeljivo dvorjenje mladi ženi, ki se malce kasneje skoraj prepusti objemu potujočega kramarja, ki predstavlja v očeh Juliette svet, v katerega želi vstopiti tudi sama. Jean jo skuša iztrgati iz motivov, ki nihajo med sanjami in resničnostjo in jo begajo. Zato je tudi naklonjen psihologiji neokrnjenega pričakovanja junakov, ki sta vendarle – to smo že videli – povsem običajna človeka. Tesno nihanje obeh svetov, zadržljiv in ozek svet ladijske sivine s svojimi značilnostmi in bleščeč svet fantazije in pričakovanj, se v *Atalanti* spretno dopolnjujeta...

Pomembna opomba: "Osnovne pomanjkljivosti filma so – neverjetno – njegove odlike! ... Groba fotografija, svetlobni pogoji eksterierja, občutek stalne improvizacije!?"

(Kritika v reviji *Sight and Sound*, 1951)

SALVADOR DALI (1935)

...Vse moje misli se vrtijo okrog neutolažljive želje, da bi neuprizorljive stvari čim boljše predstavil. Da bi bil domišljije in iracionalnosti predstavljen konkretno in prepoznavno, kakor svet navidezne jasnosti. Pomemben je končni cilj: predstaviti iracionalno s konkretnim. Vse slikarske elemente imamo na razpolago.

Iluzionizem vseh, še tako zasmehovanih in necenjenih tehnik, vse pripomočke spretnega oblikovanja *trompe l'oeil*, prevare za oči, pred katerimi smo povsem nemočni, najbolj zanemarjene odtenke narativnega akademizma lahko uporabimo za vzvišene odlike misli, s katerimi bi se približali odlikam novih izjav o fenomenologiji konkretne iracionalnosti, če bi se njen izraz lahko približal elementom najvišjih dosežkov realističnega slikarstva. Slikam Velasqueza in Vermeera van Delfta: mojstrovinam, ki bi jih oblikovale blodne vizije iracionalnosti.

Uveljavljale bi jih prve podobe konkretne iracionalnosti. Presegale bi svet fantazij in motivov enostavnih psihoanaliz. Predstavljali bi sistematično gradnjo. Podobnost poizkusov Eluarda in Bretona, zadnje podobe René Magritta, sistem zadnjih Picassovih skulptur, teoretična in slikarska iskanja Salvadorja Dalija itd., nas prepričujejo o nujnosti, da bi materializirali misli današnje realnosti in predstavili povsem nore odtenke še neznanega sveta naših racionalnih iskanj. V nasprotju s sanjskimi in neobstojnimi, nemogočimi podobami našega "sprejema", katere samo slutimo, nas fizična dejstva objektivne iracionalnosti lahko v resnici ranijo. V letu 1929 je Dali že opozoril na imanentno mehaniko paranoičnih fenomenov in opozarjal na možnosti eksperimentov, ki se opirajo na sistematične poskuse, povezane s paranojo. Njihovo blodno sintezo



Dali imenuje "kritična paranoja" (méthode paranoïaque-critique). Paranoja: delirij interpretativnih asociacij s sistematično strukturo. Paranoično-kritična metoda vključuje spontano poznavanje vseh mogočih interpretacij in asociacij. Prisotnost aktivnih elementov in sistematike ne dovoljuje zavestnega vodenja raziskav in zavrača vsak kompromis, kajti – kot že vemo – paranoja je v svojem bistvu sistematična in ne potrebuje *a posteriori* nobenih korektur. (Poskus teorije nadrealizma v spisih Salvatorja Dalija, 1936) "Na svoj način so bili pustolovci tudi nadrealistični pesniki. Predajali so se hipnotičnim poizkusom, raziskovali sanje in halucinacije, umikali so se prejasnemu življenju in predajali povsem neznanim vzgibom, ki jih je proučeval že Freud. Raziskovali so podzavest, polsanjska stanja čudežev in norosti. Njihova iskanja so odkrivala dragocenosti neizmerne privlačnosti.... Najprej so posamezniki začutili neverjetnosti stanj, katerim so se morali pravzaprav upirati. Kaj kmalu pa so se ti občutki spremenili. Zdelo se jim je, da se v teh trenutkih izgubljajo in niso vedeli, kaj pravzaprav hočejo. Njihove predstave so postajale vse jasnejše, postajale so del njihove biti. Sledili so svojim željam z občudujočo vztrajnostjo. Odkrivali so vizualne, slišne in taktilne halucinacije, občutili moč podob, ki jih niso mogli več izbirati. Postale so nepogrešljivi del njihovega življenja, pred spanjem, v postelji, v stanju posebne groze so podajali roke svojim fantomom."

JEAN VIGO, 1930

Nikakor ne želim opozoriti na socialne naloge filmske umetnosti, ne omejiti njenih vrednosti, rad bi vas samo opozoril, da glejte kar največ dobrih filmov, ki govorijo o družbi in njenih odnosih s posamezniki.

Avtor "socialnega" dokumentarca naj bo povsem neopazen: lahko bi ga skrili pod stol croupierja v kazino Monte Carla, kar ni enostavno.

Ta dokumentarec, imenujmo ga "socialni", se razlikuje od siceršnjih filmskih novic zaradi stališča, ki ga mora imeti njegov avtor!

Ta dokumentarec postavlja piko na črko i!

Če tega avtor kot umetnik ne čuti, je to vsekakor njegova človeška dolžnost. V vsakem primeru je to nujno.

Svoj cilj bo dosegel, če bomo v njegovih posnetkih razumeli skrit vzrok poljubne kretnje in v naključju zaznali notranjo lepoto posameznika, odlike obnašanja skupine ljudi...

In to tako presunljivo in jasno, da bomo strmeli v življenje, ki ga sicer že poznamo, popolnoma drugače. Dokument življenja nam bo odpiral oči!

JEAN VIGO, 1933

Moja odgovornost je popolna! Seveda! Žal mi je, da vam ne morem pokazati boljšega filma o snovi, ki jo imam strašno rad.

Vsekakor se vam zanj ne nameravam opravičevati.

Noben režiser nima pravice, tudi če meni, da je njegov film nepopoln, skrivati svoje mnenje o delnem neuspehu, kar naj bi potrjevalo njegovo nesposobnost in nemoč, za karkoli že gre! Svoboda?! Mar niste povsem svobodno realizirali zamisel, ki ste jo sami izbrali?

Zakaj ste si potem izbrali ta poklic?

V trenutnem položaju meščanskih umetnosti je režiser tuje bitje, ki ga vržejo v zmedo različnih kombinacij filmskega tržišča. Filmska produkcija, kakor paradokso tudi zveni, ki se želi uveljaviti, nikdar ne posname samo en sam film! Velike filmske produkcijske hiše angažirajo letno mnoge posameznike in jih pošljejo za dolge mesece "na deželo".

Če moramo slučajno odgovarjati za distribucijo filma, potem ravnamo z njim kakor z živili sumljive vrednosti: prevare sodijo k prometu s filmi. Škatle iz svetle pločevine, v katerih jih najdemo, so navadno polne presenečenj: v njih lahko odkrivaste svitke 100% zvočnih filmov, pa tudi govoreči fižol.

Odvisno od vaše sreče! Gledalci pomembnost naključij prav gotovo poznajo! Filmske predstave ne izbiramo sami, v kino gremo ob običajnih dneih in ne vedno zato, da bi gledali filmsko predstavo. To nam že takoj napovedo. Če nam ni vseč, gremo lahko prodajat pekatete!

Opravičila ni treba: kričanja, češ, cenzura je pokvarila moj film, glejte! Sramota! Letos oktobra smo lahko našli na zadnji strani francoskih dnevnikov majhno obvestilo: "Dogovor med odborom za filmsko cenzuro, ki se je preselil od ministrstva za šolanje k tistemu za notranje zadeve". Novica je namerno nečitljivo stiskana...

Bravo! To nas bo morda pripeljalo do odkritosrčnosti cenzure, ki bo sicer cinična, bo pa uveljavljala okus države. Od sedaj naprej naj se vsak filmski delavec javi na policijski postaji, kjer mu bodo za vsak primer vzeli prstne odtise in kamor se bo lahko umaknil v primeru lastnih spontanih obdolžitvev.

To ni nič novega!

Nikar ne kričite v zagovor: "Direktor proizvodnje je tepec!"

Odgovor nam ponavlja: "Nobenih dokumentarcev, prosim!"

Prav gotovo poznamo vsi izobešeno zastavo na filmskem ateljeju, ki potrjuje prisotnost direktorja proizvodnje?

In kaj potem? Hitro k blagajni? Boste začeli snemati nov film? Kaj res? Boste tudi tega tako pokvarili kakor zadnjega? Da.

Potem molčite, sami ste si krivi!

Rad bi, da si zapomnite moje besede. Krivec je znan, njegovi sodelavci so solidarni z njim. Nihče in nič nas ni oviralo pri našem delu. Film ima 1200 metrov in mnogo napak, ki jih boste opazili.

Žal mi je, da je tako. Zanje se vam opravičujem, kot da bi zagodel slabo šalo svojim prijateljem!

(Ob premieri filma *Nič iz vedenja*, oktobra 1933!)

Prihodnjič:

Bele noči (*Le notti bianche*, 1957), Luchino Visconti.

filmska ropotarnica: kljci iz džungle

aleš blatnik

Z našimi izleti v ne tako davno filmsko preteklost se bomo tokrat podali v pragozdove džungle. Poceni eksploatacija si je namreč tja s filmskimi mačetami utirala pot mladane od samih filmskih začetkov. Ko se je celotni čudež filma začel, je bilo dovolj že, da si osuplim gledalcem kazal kraje, kakršnih prej njihovo oko ni uzrlo. In eksotične džungle so bile kot nalašč za kaj takega. V prvi polovici tega stoletja so bile tudi sila priljubljene knjige o Tarzanu. Ni čudno torej, da je Hollywoodu prej ali slej kapnilo, da bi lahko nekaj narativno podobnega spravil tudi na platno. In tako so kot po tekočem traku začeli snemati majhne eksploatacijske filmčke. Tarzan je bil vedno bolj ali manj domena večjih proračunov, tako da mu z Ekranovo rubriko ne bomo posvetili ravno veliko prostora in se bomo – kot ponavadi – raje posvetili poceni filmčkom. Toliko "džungelskih filmov" kot jih je bilo posnetih med leti 1930-1960, namreč ne bomo videli nikoli več.

Ker je za Hollywood takrat veljala še cenzura – mnogo ostrejša od današnje – so bili džungelski filmi tudi naravnost izvrstna priložnost, da so gledalcem kazali kar se da pomanjkljivo oblečene starletke s čimveč razgaljene kože. In takšnih filmov – v maniri čisto prave eksploatacije – je bilo na tone.

A pojdimo po vrsti. Kot rečeno, so bili gledalci na začetku navdušeni in zadovoljni skorajda s čisto vsako eksotiko, tako da ni čudno, da so zažigali celo filmi, kot je **Africa Speaks** (1930), kjer je čisto pravi raziskovalec posnel na filmski trak življenjske navade nekega plemena iz Konga. Filmarji so v globinah džungel našli goro hvaležnega materiala, iz katerega so lahko posneli prvovrstno dokumentaristično raziskavo. **Gow The Killer** (1931), ki so ga prodajali tudi pod naslovom **Cannibal Island**, je bil prvi izmed mnogih filmov, ki so se ukvarjali s "žgočim problemom" kanibalizma. Poleg tega so v tem šloki filmčku na brzino obdelali tudi plemenske žrtvovalne in primitivne spolne navade. Vas to na kaj spominja? Seveda, eksploatacija je bila že v svojih začetkih bolj ali manj takšna, kot smo jo poznali tudi kasneje. Podobno tematiko so namreč – sicer resda bolj igrano kot dokumentaristično – s pridom uporabljali vsepovprek. V enem od prejšnjih člankov, namenjenih pozabljenim filmčkom, smo tako pisali o italijanskih šlokerjih **Cannibal Holocaust** in **Cannibal Ferox**. Le kaj sta bila namreč tadva filma drugega kot le predelani prvovrstni džungelski eksploataciji?

V 70-ih se je džungelski žanr prvovrstno ujel z žanrom zares brutalnih in krvavih shriljvk, ki je takrat tako zelo cvetel. Zdelo se je, kot da bi bila ustvarjena drug za drugega. Šokantnih scen ni v džunglah nikoli manjkalo in gledalci so verjeli prav vse, tako zelo veristično so bili tisti filmi posneti. No, filmi, ki so jih snemali vsega skupaj nekaj desetletij prej, pa so bili vseeno dosti bolj romantične narave. Celo dokumentarci so imeli tisti avanturistični pridih, nad katerim so se najbolj navduševali mali fantki. In za to je največkrat šlo: za preproste avanture s čisto preprosto zgodbo. V filmu

East of Borneo (1931) po džunglah žena išče svojega soproga, v filmu **Most Dangerous Game** (1932) nori ruski znanstvenik za šport lovi ljudi, v **Savage Girl** (1932) – res izvrstnem primerku zgodnje eksploatacije – neko belko pred nepridipravi ščiti orjaška gorila, v **The Lost Jungle** (1934) najdejo izgubljeno mesto in tako naprej. Koliko je bilo teh filmčkov, ne ve nihče. Jasno je, da so jih snemale vse mogoče nacije in so jih potem pogosto sinhronizirali v angleščino. Še več: ti filmi so ponavadi celo bolj znani pod svojimi ameriškimi ("tržnimi") naslovi kot pa pod svojimi izvirnimi – podobno kot sloviti špageti vesterni. Ena najbolj znanih džungelskih eksploatacij **Liane, Jungle Goddess** (1956) je tako v resnici kar izredno uspešni nemški film **Liane, das Mädchen aus dem Urwald**, ki je uspel predvsem zaradi malodane gole džungelske punce in doživel še kar nekaj nadaljevanj.

Če se boste spravili v preučevanje tega danes povsem zanemarjenega eksploatacijskega žanra, potem nikakor ne smete spregledati tudi naslednjih filmov: **Queen of the Amazons** (1946), kjer ima žensko pleme v ujetništvu nekega moškega in ki zelo spominja na šlok iz drugega žanra – **Queen of Outer Space** (1958). **Blonde Savage** (1947) govori o blondinki, ki vodi svoje lastno pleme. **Omoo Omoo, The Shark God** se ponaša z enim najbolj neumnih naslovov v zgodovini filma... pa tudi vsebina ne razočara. **Wild Women** (1953) je šloker, kjer skupino lovcev zajamejo domorodke. Brez skrbi: te domorodke niso kake zumbes z žnablji do Madagaskarja in prsmi do Kitajske, temveč prave lepotičke bele polti. Pač, eksploatacija do ekstrema – razlog, zakaj so nam ti filmi tako zelo všeč. **Wild Women** je posnet v pravi woodovski maniri in pomeni prav posebno poslastico. **She Gods of Shark Reef** (1956) je mojstrovina, pod katero se je podpisal veliki Roger Corman in govori o otoku, ki je naseljen z divjimi bejbami. **White Huntress** (1957) govori o blondinki, ki se spopada s kačami in nič kaj prijaznimi zumbaškimi domorodci.

Da se bo obdobje džungelskih filmov neslavno končalo, je že leta 1963 pokazal film **Wang Wang**, ki je bil znova nekakšen napol dokumentarec, katerega je posnel – zobozdravnik! Reklame za ta film so že nakazale, da se bodo filmarji prej ali slej začeli norčevati iz džungelskega žanra, saj so oglašali za film kričavo opozarjali: "*They live on blood and beer!*" Še dobro, da so prišla sedemdeseta, ki parodij niso poznala, in da se je džungelski žanr takrat prelevil v podžanr raznih horror šlokerjev.

In danes? Kot ostali nepozabni žanri, ki jih v tej Ekranovi rubriki obdelujemo, so tudi džungelske radosti morale odstopiti prostor neizvirnemu hollywoodskemu sofisticiranemu poftu. Največ, kar nam danes ponudijo, je točno tisto, česar smo se ves čas najbolj bali – infantilne idiotske komedije tipa **George iz džungle**. Kaj naj rečemo? Hvala bogu za video. •

Prihodnjič: Seksploatacija

henry fool, režija hal hartley



Kaj pa, če je pravo razkošje prostor?



Prav ta hip morda najbolj občutite, da je med vsemi razkošji, ki si jih človek lahko privoščiti, prostor najdragocenejši. Da bi vam približali to razkošje, smo mu pri Renaultu dali obliko in ime **Espace**. Namenili smo mu izjemno inteligentne notranje rešitve, razširili pojem udobja do neslučenih razsežnosti in ga opremili z bogato opremo, ki se mirno kosa z najdražjimi limuzinami. Tri verzije motorja (2.0 - V6 avtomatik - 2.2dTi). Tri ravni opreme. **Renault Espace**. Izvirne ideje pogonjajo svet.

100

Renault. Mc. 100. 100. 100. 100. 100.



RENAULT
AVTO
ŽIVLJENJA

RENAULT EIF? RENAULT