

revija za film in televizijo

ekran

vol. 25
letnik XXXVII
5, 6 2000
600 SIT

کتابخانه
آب انبار

**umetnost in kino
festival**

cannes 2000

**orientalni žanr
slovar cineastov**

robert bresson



filmska branja

slovenske kinoteke



zbirka **imago**

Dominique Villain: Montaža

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

cena v predprodaji: 1.800 SIT

Michel Chion: Glasba v filmu

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

cena v predprodaji: 4.500 SIT

Kristin Thompson, David Bordwell: Zgodovina filma

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

cena v predprodaji: 7.200 SIT

zbirka **slovenski film**

Stojan Pelko: Matjaž Klopčič

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

cena v predprodaji: 1.800 SIT

Zdenko Vrdlovec, Peter Zobec, Lilijana Nedič: Boštjan Hladnik

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

cena v predprodaji: 4.500 SIT

kino
teka

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

ekran

revija za film in televizijo

uvodnik	2
	melita zajc
umetnost in kino	3
	melita zajc high-tech, low-human sebastian weber časovne elipse: med umetnostjo in filmom thomas meder umetnost na prehitevalnem pasu: film?
tehno	10
	andrej šprah tehnološka ali teleološka revolucija?
pogled	16
	philippe dubois navpični pogled ali transformacije pokrajine
festival	20
	simon popek cannes 2000
orientalni žanr	28
	nil baskar virtualni vzhodnoazijski kino: johnnie to in ostali jurij meden novi japonski horror
ekranove perspektive	34
	simon popek sabu in takashi miike
kritika	36
	nejc pohar čarovnica z blaira aleš čakalič, max modic, nejc pohar, mateja valentinčič
kako razumeti film	44
	matjaž klopčič razkošje v travi
slovar cineastov	48
	simon popek robert bresson

Na naslovnici: Šolska tabla, režija Samira Makhmalbaf

vol. 25 letnik XXXVII 5,6 2000

600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka
sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek
uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič,
Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan,
Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič **oblikovna zasnova** Metka Dariš
stavek Ixia **osvetljevanje filmov** Demm **tisk** tiskarna Tone Tomšič **naslov uredništva** Metelkova 6,
1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 433 02 79; www.ljudmila.org/ekran **stiki s sodelavci in naročniki**
vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM)
žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana
Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.**

za ponavljanje v teoriji

melita zajc



Edward Hopper: Hiša ob železniškem nasipu



Psiho, režija Alfred Hitchcock

pomen teorije dispozitiva za razumevanje sodobne umetnosti

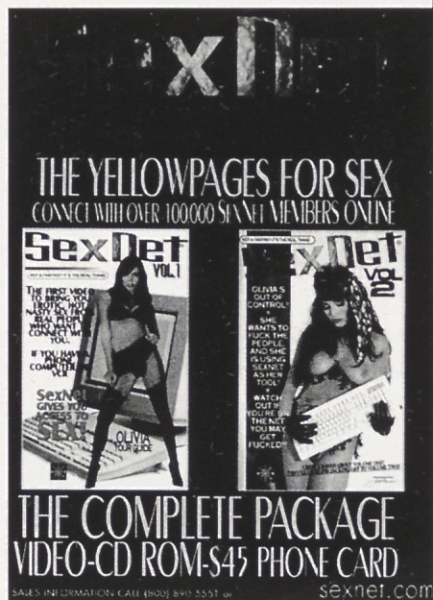
Ko je neke pomladne nedelje TV Slovenija v TV Dnevniku objavila poročilo o vdoru italijanskega umetniškega kolektiva A12 v zapuščene prostore Šumija na Slovenski cesti v Ljubljani, je bilo to zato, ker se je s tem dogodkom začel bienale sodobne evropske umetnosti Manifesta 3, ki letos gostuje v Ljubljani. Poročilo je pomembno že zato, ker novice s področja kulture v informativnih programih slovenske nacionalne televizije niso ravno pogoste. Na tem mestu pa ga vendar omenjam zaradi neke druge podrobnosti, namreč zaradi posnetka zapuščenega stranišča bifeja Šumi. Učinek motnje, češ, to vendar ne sodi na televizijo, je namreč zelo dobro, skoraj idealno ponazoril, po čem se umetnost, ki jo te dni srečujemo v Ljubljani, razlikuje od večine umetnin, ki smo jih v Ljubljani srečevali doslej. V enem stavku: celo znameniti Duchampov pisoar bi bil v dejanskem, lahko tudi zapuščenem stranišču, samo še pisoar. To je natanko tisto, kar sodobno umetnost določa, v razmerje do česar se sodobna umetnost postavlja in v tem razmerju oblikuje zadnjih sto let. Kontekst. Kontekst pa je tudi tisto, kar določa polje vzajemnih rekonfiguracij kina in umetnosti, ki so ena od najbolj opaznih potez sodobnih zahodnih kultur. Kar tretjino vseh del, ki so jih kustosi Manifeste 3 izbrali v program bienala, predstavljajo filmi in videi. TV Slovenija te filme in videe predvaja v oddajah s pomenljivim naslovom *Peto prizorišče*, ki seveda že govori tudi o tem, da se s tem televizija sama spreminja – če ne v umetnino, potem pač v umetnostno prakso ali vsaj, brez sence dvoma, v razstavni prostor. V vsakem primeru jo to postavlja tako blizu umetnosti, kot bi še pred nekaj leti lahko bila samo v najbolj pogumni znanstveni fantastiki. Morda še to ne. V besedilu, ki je objavljeno nekaj strani naprej in sem ga napisala za katalog razstave *Moving Images*, pišem o tem, da se je moral film, v zameno za to, da mu je bil priznan status umetnosti, odreči pripovedovanju zgodb. Televiziji status umetnine ni bil priznan, pika. Na njej ni bilo nikoli nič takega, kar bi bilo odveč in čemur bi se lahko odrekla v zameno za to, da postane umetnost. Umetnosti je bila odveč sama televizija. Doslej. Razmerja se spreminjajo. In prav spreminjajoča se razmerja so tema tokratnega Ekranovega teoretskega bloka.

V teoriji ni mod, so pa prelomi. Do prelomov ne pride vsakič, ko se zamenja vreme ali ko preoblečejo lutke v izložbah trgovin. Na srečo bralkam in bralcem Ekranu tega ni treba praviti, saj je bila ta revija sama aktivna udeleženka zadnjega temeljnega preloma v humanistiki v Sloveniji. O tem, kako je teorija, ki s(m)o jo gradili pri Ekranu, za analizo aktualne situacije na področju vizualnega v zahodnih kulturah veliko bolj produktivna kot panični strahovi pred inflacijo podob, ki so jih uganjali drugje, pa pričajo tudi besedila, ki bodo sledila. Kot tudi obrobni podatek, kako smo se njihovi pisci – ljudje, ki se nismo nikoli srečali v živo, ja, ki celo vedeli nismo drug za drugega – vendar odzvali enako. Ko je naš skupni znanec Jan Winkelmann, umetniški vodja Galerije za sodobno umetnost v Leipzigu, za temo svoje razstave postavil razmerje med umetnostjo in kinom, smo povabljeni teoretiki z različnih koncev Evrope problematiko aktualne konfiguracije teh razmerij postavili skozi perspektivo istih temeljnih konceptov, istih del – del avtorjev, ki ste jih vse po vrsti že srečali v Ekranu, Baudryja, Barthesa, Aumonta. Razumeli boste, zakaj preloma ne morem opisovati, zakaj je vsaka inscenacija preloma lahko le ponovitev, in zakaj, nazadnje, je

ponavljanje cilj in ne slabost. Ustvarjanje je stvar umetnosti in ne teorije. Seveda je razmerje med umetnostjo in teorijo še eno razmerje, ki je v sodobnih zahodnih kulturah predmet rekonfiguracij in bi ga zato veljalo podvreči analizi. Vendar je tudi to le ponovitev, variacija, še ena v vrsti preusmeritev, od medijev k tehnologijam, od zgodb h gledalkam in gledalcem, od artefaktov k potrošnji, od teksta h kontekstu, od vsebine k formi. Isti film gledamo drugače v kinu kot na televiziji, isti posnetek je drugačen v filmu kot v umetnini, isti postopek deluje drugače v kinodvorani kot v galeriji. O tem, kaj ti dve različni konfiguraciji povezuje, zakaj torej je važno vprašati, po čem sta si različni, bi rada citirala Thomasa Mederja, za čigar obstoj sem izvedela šele, ko je izšel katalog Winkelmannove razstave *Moving Images*, iz katerega prevajamo vsa tri besedila (Mederjevega, Webrovega in mojega), a stavek, ki ga je zapisal v eseju, bi bil prav lahko moj: “*S tem, ko si upodabljajoča umetnost za podlago svojih iznajdb jemlje ‘javne’ filmske podobe in tako priključuje arhetipe kolektivnega spomina, se ne nazadnje ogne samozazrtosti individualnih obsesij.*” In nazaj k razliki. Ko Miha Vipotnik v inštalacijah, postavljenih v ljubljanski Mestni galeriji, pripoveduje zgodbe na velikem platnu, so to drugačne zgodbe kot v kinu. Tako smo spet pri začetku: odločilen je pomen konteksta. Vendar. Postopek naracije, npr. pri Vipotnikovi razstavi v Mestni, je enako zavezujoč kot v kinu, čeprav drugačen. Enako zavezujoč je seveda lahko šele, in je tak prav zato, ker je drugačen, prilagojen vsakokratni situaciji, v kateri se obiskovalka ali obiskovalec znajde pri svojem gibanju skozi galerijo. Enako kot pri kinu učinkovitost gibljivih slik pogojuje omejena mobilnost osebkov v dvorani, je tudi tu učinkovitost podob pogojena s tem, kako se gibljemo v prostoru. Aktualni premiki v prostoru sprožajo tehnološke mehanizme naracije, ti pa virtualne premike v arhitekturi individualnih psihičnih stanj posameznih obiskovalk in obiskovalcev. Kar je seveda natanko tisto, o čemer govori teorija dispozitiva, ki jo predstavljam v tu prevedenem eseju. Njen največji pomen je, za tukajšnjo rabo a tudi sicer, v tem, da odločilno korigira laične predstave o vlogi konteksta. Prenos poudarka s teksta na KONtekst (v vseh variacijah) ne pomeni, da je vse nujno variabilno, da je, konec koncev, vse možno (*anything goes*) – ne. Poudarek na odločilni vlogi konteksta je prelomen iz drugega razloga – ker pomeni, ravno nasprotno, afirmacijo koncepta, torej konstante, morda celo (ker govorimo o prelomu, torej z Althusserjem) nad-determinacije, v zelo enostavni formulaciji pa to seveda ne pomeni drugega kot, da pač, nasprotno od predstave, da je možno vse, ni možno vse povsod. V tem smislu velja razumeti tudi rehabilitacijo kina in, kar je pomembnejše, televizije oziroma njun vpis v domeno klasičnih vizualnih umetnosti – umetno generirane množice gibljivih podob niso tisto, kar nasilno vdira v krhke psihološke svetove človeških osebkov, temveč tisto, kar nam je skupnega, temelj teh – vsem nam dostopnih – svetov. •

high-tech, low-human move me:

kaj nas premakne v
kinodvorani, galeriji in
vsakdanjem življenju



melita zajc

“I keep waiting for it to move me,” pravi Percy Howard, pevec skupine Nus, za elektronsko glasbo. Pod elektronsko glasbo so seveda mišljene zelo različne reči, od raznolikih žanrov sodobne pop glasbe, kot so *drum'n'base* in *ambient*, do *found sounds*. Vsem je skupno to, da glasbo ustvarjajo z računalniki, se pravi elektronsko. Očitek, da tej, z računalniki narejeni glasbi, primanjkuje melodičnosti in emocionalnosti, ki ga zelo radi naslavlja na elektronsko glasbo, je značilen simptom vsesplošnega strahu glede novih tehnologij, namreč strahu, da v vse večji tehnizaciji vse bolj izgubljam o človečnost.

Kako je potreba po intimnosti povezana s kinom in vizualnimi umetnostmi? Da bi lahko napredoval v umetnost, se je moral film najprej osvoboditi klasičnega pripovednega filma, ki gledalca čustveno prevzame. Toda po drugi strani je film predvsem zaradi močne čutnosti – množice čutov, ki jih je znal aktivirati – umetnosti služil kot model *totalne umetnosti*. S tega vidika so gibljive slike, ki po eni strani ločujejo film in umetnost, po drugi pa ju spajajo, hkrati mejišče in sečišče. To nenazadnje pojasni, kako da je v središču rekonfiguracij temeljne kinematografske situacije (mobilno oko, nemobilno telo), ki se odvijajo v sodobni vizualni umetnosti, predvsem vprašanje intimnosti in čustvene angažiranosti.

Dispozitiv

Razmerje med novimi tehnologijami na eni strani in značilnostmi kot tudi željo po intimnosti na drugi je vzajemno in dvostransko. Nove komunikacijske tehnologije po definiciji omogočajo komunikacijo na daljavo – v tem je njihov smisel in namen. Omogočajo prenos informacij onkraj fizičnih – prostorskih in telesnih – meja in omejitev. Zato so, če že ne ravno nečloveške, vsaj nadčloveške. Pri tem pa je – kot dokazuje zgodovina različnih komunikacijskih medijev in tehnologij – recepcija teh tehnologij odvisna od njihove integracije v ustaljene prakse ustvarjanja intimnosti. Ta intimnost je pogosto navdse običajna, namreč enostavna, neposredno človeška intimnost, ki je najpogosteje definirana kot seksualna. Številni mediji, ki so danes tako močno integrirani v naše vsakdanje življenje, da jih niti ne opazimo, se imajo za družbeno uveljavitev zahvaliti pornografiji. Prav skozi rabe na tem področju so jih najprej popularizirali, na ta način jih je spoznavala, se nad njimi navdušila in jih slednjič sprejela najširša publika.

Nekaj primerov. V začetku devetnajstega stoletja je prav stereoskop, naprava, ki so jo masivno uporabljali za ogled pornografskih prizorov, pomagal fotografiji do slave in uspeha. Tudi kino je bil v svojem začetnem obdobju vse bolj priljubljen zato, ker so posamezni filmski koloti, ki so bili tedaj v rabi, pogosto prikazovali ženske med slačenjem in druge eksplicitno erotične epizode. Ogromen uspeh domače rabe videa gre nenazadnje utemeljiti s tem, da je ta medij omogočil množično distribucijo erotičnih filmov na VHS kasetah. Podobno je tudi hitro razširitev kableske in satelitske televizije odločno vzpodbudilo neizmerno zanimanjem gledalcev za erotične oddaje v nočnih programih RTL in podobnih postaj. Raznolike možnosti, ki jih ponuja digitalna telefonija, so predvsem proslavile vroče linije, ki ponujajo seks po telefonu (v ZDA *one-nine-hundred*, 1-900). Podobno je bila računalniška pornografija, t.i. *adult* vsebine, odločilnega pomena za to, da so se individualni uporabniki množično odločali za priklopjanje na svetovni splet, kar je šele omogočilo komercialne rabe interneta. Na povsem enak način je za laike tudi glavna atrakcija tehnologij *virtualne resničnosti* in kibernetičnega prostora natanko ideja o kibernetičnem seksu, in to ne glede na to (ali pa morda prav zaradi tega), da so predstave o tem, kaj naj bi to bilo, izjemno odprte in nedoločene.

Čutna, telesna dimenzija je temeljni pogoj za uporabo tehnologije.

Gornji primeri so zgodovinska argumentacija te trditve.

Konceptualno razlago ponuja pojem dispozitiva. Sama ga pojasnim z enostavnim dejstvom, da je komunikacijska tehnologija uspešna takrat, ko se nanaša na posameznico/ka. Pojem dispozitiva kot posebne organizacije diskurzivnega in ne-diskurzivnega je kot prvi uporabil Michel Foucault. Jean-Louis Baudry je izraz prevzel v svojem eseju o kinu in ga razvil naprej. Dispozitiv je opredelil kot metaforični odnos med kraji ali odnos med metaforičnimi kraji. V angleškem prevodu razlika med terminoma *l'appareil* in *le dispositif* izgine (oba sta izpričana v pomenu *apparatus*), pri čemer pa je ravno

ta razlika odločilna. Drugače kot pojem aparata (*l'appareil*), ki se nanaša na konstrukcijo filmske produkcijske tehnologije, se pojem dispozitiva (*le dispositif*) tiče situacije, v kateri se ta tehnologija uporablja: aparata in njegovega naslovljenca ali naslovljenke. Zato ta pojem omogoča konceptualizacijo rabe komunikacijskih tehnologij; koncept rabe potrjuje, da komunikacijska tehnologija kot tele-tehnologija vedno vključuje posameznike, natančneje njihova telesa. Telo omogoča verodostojnost breztelesne tehnologije, tehnologije distance.

“The Blindfold” (Zvezane oči)

Dober primer za to, kako deluje dispozitiv, je prizor iz romana *The Blindfold*¹ Siri Hustvedt. Z *Nevihto* (Tempesta), skrivnostno sliko mističnega renesančnega slikarja Giorgiona, pride v Hustvedtini zgodbi na dan še ena skrivnost, namreč skrivnost Iris, glavne junakinje romana. Iris se ukvarja s prevajanjem knjige *Brutalni deček*, pri tem pa se zaljubi v moškega, s katerim knjigo prevaja. Pravzaprav se zaljubita drug v drugega, vendar se ta ljubezen najprej pokaže v skupni identifikaciji s Klausom, glavnim junakom knjige. Klaus je desetletni Nemec, ubogljiv, prijazen in zvest, a ga obsedajo okrutne domišljajske predstave: ob pogledu na nebogljenost staro na cesti ga obide želja, da bi jo spotaknil; medtem ko si ogleduje vsebino mamine škatle za šivanje, razmišlja o tem, kako bi svojemu psu zapičil iglo v oko, in tako dalje. Domišljajske predstave postajajo vse hujše, dokler se ne začne zbujati sredi noči in hoditi na ulico. Nazadnje res stori nekaj okrutnih dejanj in se za las izogne smrti.

Isto se dogaja Iris. Podnevi je mirna študentka, pozno ponoči pa si stlači lase pod kapo, si nadene moška oblačila in tava po najbolj mračnih ulicah Manhattan. Zapleta se v pretepe, shujša, lase si postrizže čisto na kratko in le s težavo ohrani vsakdanjo podobo. V tem trenutku je povabljena na večerjo k nekemu newyorškemu slikarju. Ko nekdo med pogovorom omeni Giorgionovo *Tempesto*, Iris opiše sliko do zadnje podrobnosti: desno v ospredju ženska, ki doji otroka, za njo visoko drevo, v ozadju slike most in stavbe nekega mesta, nad njimi temni oblaki, viharno vzdušje. Umetnostni kritik Paris, ki je tudi med gosti, pripomni, da nekaj manjka. Iris ne ve, kaj. Le kaj manjka? Spomnila se je vsake podrobnosti, pozabila je le na moškega v ospredju, na skrajni levi strani slike. “Ha!”, je zadovoljen Paris, ni ga pozabila, temveč je sliko opisala z njegove perspektive. Postavila se je na njegovo mesto in se poistovetila z njim.

Paris očitno dobro pozna teorije o monokularni perspektivi, mehanizmu, pri katerem predstavljeno vzvratno določa položaj opazovalca. Prav to se je namreč zgodilo z Iris, le da se je imaginarno stanje zaljubljenosti zapisalo kar na/v njeno telo. V tem prizoru iz romana *The Blindfold* sama slika, Giorgionova *Nevihta*, deluje kot dispozitiv, saj s tem, ko določa mesto subjekta (Iris), hkrati določa njene fizične spremembe.

Totaliteta čutov

Kar se tiče filma, je pomen dispozitiva jasen. V kinu se mora gledalec identificirati s kamero, da bi lahko smiselno zaznal upodobljeno; s tega vidika je nujno, da vsaka oseba, ki sedi v kinematografski dvorani, zasede ta imaginarni položaj subjekta. Vzporedno s tem konstruiranim položajem subjekta pa uspešno delovanje kina zahteva tudi vključitev realnih oseb, vseh gledalk in gledalcev skupaj z njihovo telesno negibnostjo, kot tudi z njihovimi pričakovanji, osebni zgodbami in podobnim. Gledalke in gledalci v kinu jamčimo, da bo fiktivno življenje glavnih junakov živelo naprej. Tudi pojav anamorfoze spominja, da mehanizem predstavitve niti pri klasični sliki ne določa le hipotetičnega položaja subjekta, ampak vpliva tudi na telo opazovalke/ca. Pri ogledu anamorfotičnih predstavitev – lobanja na Holbeinovih *Ambasadorjih* je dober primer – se moramo premakniti, nagniti glavo ali stopiti na stran, da bi prepoznali, kaj predstavlja ta “konfuzna in zmedena mešanica linij in barv” (kot je Galileo opisal anamorfozo).

Beseda *move* v angleščini označuje oboje, *ganiti* v smislu “izzvati čustveno reakcijo” in *premakniti* v smislu telesne gibljivosti, kar ni nič presenetljivega, saj se oba pomena nanašata na telo. Prav zato so prevladujoče estetske teorije Zahoda iz vizualnih umetnosti preganjale *ganljivost*, v obeh pomenih te besede – skupaj z lepoto (ki se po teh teorijah nanaša na (manj vredne) kategorije narave,

ženskosti in telesa) kot nasprotjem sublimnega. Zdi se, da so, v skladu z normami klasičnih Zahodnih estetik, tista dela, ki se nanašajo na telesnost, priznana za resnično umetnost (in ne morebiti za njeno ljudsko, popularno različico) le v primeru, da se nanašajo na zadnje in neizogibno dejstvo človeške telesnosti, namreč na smrt. Umetnostne avantgarde situacijo spremenijo. Vpliv kina na umetnost avantgard se najprej pokaže v delih, ki zadevajo kinetične upodobitve gibanja. Kljub temu velja dodati, da je umetnike tistega časa kinetični vidik gibanja zanimal veliko manj kot psihološka, čustvena percepcija kina: *move* v čustvenem, ne prostorskem smislu. Kino je postal vzorčni model sinestetičnega izraza, pritrjeval je umetnikovi želji po ustvarjanju sinestetične umetnosti, *totalne* umetnosti, ki bo aktivirala vse čute.

Gibljivo oko, negibno telo

Vplivi med kinom in vizualnimi umetnostmi so seveda vzajemni. Kot pravi Jacques Aumont, je značilna kinematografska konfiguracija gledalke ali gledalca, ki mirno sedi pred gibljivimi podobami, tipična za začetno obdobje kina, pojavi pa se tudi pri drugi novosti tedanjega časa: pri vlaku. Kino in vlak imata enako konfiguracijo, enak dispozitiv: negibno telo in gibljivo oko. Pogoje za takšno razmerje med gledalcem in podobo pa je po Aumontovem mnenju že pred kinom in vlakom vzpostavila sprememba v zgodovini slikarstva. Ob koncu 18. stoletja je *ébauche*, način dojemanja realnosti kot vnaprej določene z osnutkom bodoče slike, nadomestila *étude* z dojetjem realnosti “takšne, kakršna je”. S tem se je svet spremenil v prekinjeno polje možnih slik, po katerih je taval umetnikov pogled, dokler ni nenadoma zastal, da bi izrezal in okviril eno od slik. V zgodovini slikarstva, pravi Aumont, so gledanje vselej razumeli kot vzpostavljane razdalje in mobilizacijo zaznave. Tok zgodovine s prehodom z *ébauche* na *étude* kaže, da se slikarski stil, ki zanika prisotnost gledalca, umika obliki slikarstva, ki izrecno predpostavlja gledalčevo oko.

Mobilizacija vizije, ki gledalca prevzame, je v enaki meri razširjena pri klasičnem filmu kot pri zvočnih in drugih inštalacijah, performansih in drugih multimedijskih projektih sodobnih vizualnih umetnosti. Prav v današnjem času, ko uporabo televizorjev vse bolj nadomeščajo projekcije na ploščate zaslone ali projekcije brez uporabe zaslona, je nova kombinacija osnovnih prvin kinematografskega dispozitiva – gibljivo oko, negibno telo – eno od glavnih meril medijskih umetnosti, bolje rečeno umetnosti, ki si pomagajo z različnimi vizualnimi tehnologijami.

High-tech, low-human

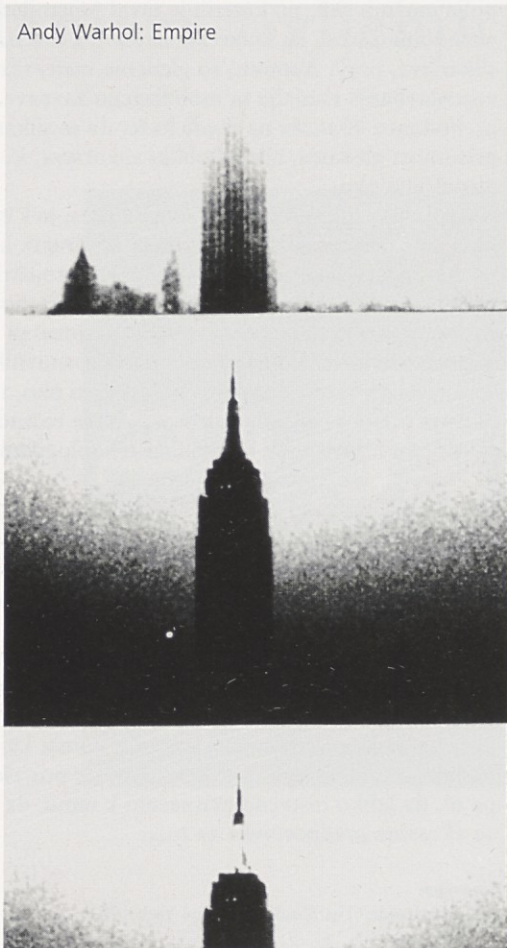
Predstava, da gre vse večja tehnizacija z roko v roki z izgubo človečnosti, je samo eden od pogledov na tehnologijo. Številne tehnologije so vse bolj sestavni del naših vsakdanjih življenj – pa če nam je prav ali ne. V tej zvezi Donna Haraway pravi, da lahko na to reagiramo na različne načine, le enega ne moremo. Ne moremo se obnašati, kot bi živeli na drugem planetu. To je temelj naše trenutne *conditiae humanae*. Umetniki, ki uporabljajo kinematografsko in druge medijske tehnologije, verjetno komaj kaj prispevajo k domnevni izgubi človečnosti, ki da jo te prinašajo – nobenega dvoma pa ni, da lahko bistveno prispevajo k temu, da ne pozabimo, katere so aktualne predpostavke za to. •

Opomba:

1 Siri Hustvedt: “The Blindfold”, New York 1993

časovne elipse: med umetnostjo in filmom

Andy Warhol: Empire



sebastian weber

Kino. Že lep čas išče svoj prostor med dvema skrajnostima – je povsod in nikjer. Televizija se lahko medtem, zanašajoč se na prostovoljno samoprevaro svojega občinstva, oglašuje pod sloganom: “Verjamem, da sem v kinu.” Pri tem pa kinematografom, ki vam ne morejo ponuditi udobja vašega doma, ne pride na misel nič bolj pametnega kot: “Nič ni večje od kina.”

Nekoč, pred mnogimi leti, naj bi imel kino naravnost bajeslovno moč nad živčevjem in duševnostjo, idejami in sanjami. Pogosto se je v tem kontekstu govorilo tudi o hipnotičnih učinkih. Predstava, kako naj bi Hollywood in druge tovarne sanj svojčas znale množice uročiti, je medtem že sama postala eden od retromitov kulturne industrije. Eden poslednjih, ki je znal verodostojno opisati, kaj pomeni kot samotni obiskovalec kina izkusiti to obliko hipnoze na lastnem telesu, je nedvomno Roland Barthes. Njegov zapis *Ko grem iz kina* je resda star že dobrih petindvajset let; televizija in video, ki sta danes glavna nosilca filmske zgodovine, sta bila takrat še, eden bolj drugi manj, skorajda v povojih. “Kadar govorim o kinu,” piše Barthes, “si ne morem kaj, da ne bi mislil bolj na ‘dvorano’ kakor na film. Prav tako je, kot da bi bili, še preden vstopimo v dvorano, tu že vsi klasični pogoji za hipnozo: praznina, brezdelje, nezaposlenost.” Za doseg tega učinka se mu zdi pomembno, da gremo v kino “kar tako, iz brezdelja”, in ne, kakor “resda vse pogosteje”, ker bi bili “na čisto natančnem kulturnem lovu (film si izberemo, hoteli smo ga videti, ga iskali, za nas je bil že vnaprej predmet pravega preplaha).”¹

Drugo prizorišče: ameriški underground film v šestdesetih letih, ko je bil še manj eksperimentalno-ekspresiven kot predvsem “camp”, je predstavi o neubranljivi hipnotični moči kina priskrbel prepotrben življenjski prostor, da je lahko v parodirani in fantomski obliki eksistirala naprej. Poleg legendarnega Jacka Smitha, Kennetha Angerja ali Georga in Mika Kucharja se pri tem seveda spomnimo filmov Warholove Factory, pri kateri pa je šlo že tako ali tako – grobo, a vendar pravilno rečeno – za travestijo “fordizma”, kot danes pravimo tisti različici kapitalizma.²

Igralci in igralkke, “zvezdniki”, so svoje nastope v Warholovih filmih – od šesturnega *Sleep* (1963) pa tja do *The Chelsea Girls* (1967) – doživljali kot svojevrstna hipnotična stanja. Temu vsekakor pritrjujejo njihove številne izjave o moči, ki naj bi jo imel nad njimi “Drella” (Warholov vzdevek v tem obdobju, sestavljena iz Cinderelle in Dracule).³

Ali se je to hipnotično stanje kar že kot tako prenašalo tudi na filmsko občinstvo, je vsekakor vprašljivo. S kakšnimi sredstvi so gledalcem v kinodvorani skušali pomagati, da bi se vživeli v ustrezno razpoloženje, nam lahko pove Parker Tyler, kritiški spremljevalec underground filma, ki je v svojem tekstu s pomenljivim naslovom *Dragtime, Drugtime* takrat zapisal: “Pri filmih Andyja Warhola je videti, kako je v akumulaciji filmskega časa intuitivno prepoznal potencialne hipnotične učinke na gledalca, kakršne sicer lahko zagotovijo le droge.”⁴

Pri neki drugi zvrsti underground filma, “flicker” filmih, sestavljenih iz stroboskopskih podob, so se njihovi avtorji povsem jasno zavedali izjemnega učinka na občinstvo in od tod posledične odgovornosti za njegovo zdravje. Pri ogledu predstave *The Flicker* (1966) Tonyja Conrada, pravi pisno opozorilo v stilu mednapisov pri nemih filmih, gre s precejšnjo verjetnostjo upoštevati možnost, da jo boste odnesli s “fotogeno epilepsijo”.⁵ No, če so *Flickerjev* sequel prikazovali pod naslovom *The Eye of Count Flickerstein*, gre to razumeti predvsem kot parodično-terroristični hommage žanru grozljivk z že od vselej poudarjeno telesnostjo.

Ob izteku underground filma se pojavijo različne prakse ‘razširjenega filma’, “expanded cinema”, ki segajo od multiplih projekcij pa do akcij s filmskim trakom kot objektom. Skupno jim je predvsem eno: spodnašajo vzpostavitev običajne situacije v kinu, ko se v temi udobno namestimo, da bi sledili dogajanju na platnu. Pomeni to deziluzijo? Mogoče. Pokvarjenje zabave? Niti ne. Še enkrat se vrnimo k Tonyju Conradu in njegovemu “7360 Suki-yaki” – ne gre za film, pač pa za akcijo iz leta 1973, kot jo je opisala Birgit Hein: “Rdeč filmski trak opere, ga nareže na koščke in skuha s potrebnimi sestavinami japonske jedi sukiyaki. Filmski material v tem procesu spreminja barvo, postane rožnat in končno rjav. Po

kuhanju zmeče filmske zrezke, pomočene v jajca, na platno, ki ga osvetljuje projektor in po katerem filmski obed počasi polzi navzdol.”⁶

Če vzamemo v roke programsko knjižico *Expanded Cinema* (Gene Youngblood), bi bilo vso to zabavo moč razumeti tudi kot prihodnosti zavezan raziskovalni program “vesoljskega plovila Zemlja” (Buckminster Fuller, avtor predgovora). Za razširjen oziroma povsem na novo koncipiran, sinestetičen in ambientalni film, ki nagovarja vsa čutila! Takrat se je to mnogim zdelo natanko tisto, kar naj bi zapolnilo prepad med umetnostjo in znanostjo.⁷ Čeprav Warhol, če se vrnemo nekoliko nazaj, s pionirskim duhom raziskovanja vesoljnih širjav človeške notranjosti ni imel kaj dosti skupnega, so razširjenemu filmu prišla prav tudi njegova dela, ne le zaradi fantastičnih light-showov s filmskimi projekcijami na nastopih Velvet Underground, temveč zaradi čisto načelnih razlogov. Za začetek Youngblood navaja “izjemen smisel za polimorfno perverzijo”⁸ v Warholovih filmih. Drugače kot v klasičnem pripovednem filmu, ki prikazuje le še “imitacije imitacij”, v Warholovem “panseksualnem univerzumu” seks ni več ‘spektakularen’. Prav zato, bi lahko dodali, se je tudi dogajalo, da se je občinstvo čutilo ogoljufano za “vroče” (Marshall McLuhan), hipnotično filmsko doživetje in je potem kar samo uprizorilo kakšen agresiven spektakel. “Prišli smo gledat fafanje,” naj bi nekdo zatulil med projekcijo istoimenskega Warholovega filma, če lahko verjamemo priči njegovega biografa Victorja Bockrisa, “pa smo dobili sranje!” Na platno so metali jajca in paradiznike. Warhol, ki je moč negativne reklame poznal bolje kot kdorkoli, se je zato jeseni leta 1967 odločil za turnejo po vseh mogočih kolidžih.⁹ Medtem je stuhal program, ki naj bi študente še bolj razbesnil. Tudi to je bila ena od različic razširjenega filma.

Underground in razširjeni film sta se vpisala v zgodovino prav s tem, da občinstvu nista hotela pripovedovati zgodb. Stoletna filmska zgodovina že lep čas zbujata (vprašajte Godarda) precej izčrpan videz: zrela za nadgradnjo v postmodernem citatnem filmu (brata Coen, Quentin Tarantino idr.) ali za v muzej. Nikomur ni več do prepira o tem, kaj bi se morali naučiti iz nje. In ker v muzeju čas vendarle teče nekoliko počasneje, si lahko tam vsaj vzamemo več časa zanjo. Prav v tem – v akumulaciji filmskega, natančneje filmskozgodovinskega časa – je tudi srž filma *24 Hours Psycho* Douglasa Gordona, ki danes šteje med najbolj znane filmske instalacije; leta 1995 smo ga lahko videli v Leipzigu na razstavi “Kopfbahnhof/Terminal”. S Hitchcockovim *Psihom* (Psycho, 1960) se Gordón v svoji instalaciji loteva tako nekoč kot danes izjemno popularne mojstrovine srhljivk. Filmu je odvzel zvok – dialoge in glasbo Bernarda Herrmanna – in čas projekcije filmskih podob razvlekel na 24 ur; ta časovni eksces je 70 sekund slavnega prizora umora raztegnil na dobre četrte ure, in čeprav bi se to komu zdelo že na meji brezkončnosti, je glede na sedem snemalnih dni, ki si jih je Hitchcock vzel za sekunde tega prizora (sicer je bil znan po svoji varčnosti), še vedno precej skopo odmerjeno. *Psiho* je sicer zahteval precej skromno produkcijo. S svojo črno–belo pustoto ne spominja zaman na televizijo zgodnjih šestdesetih let. S časovnim razvlečenjem je Gordon film naredil bolj vidljiv (zelo malo ljudi je ta film zares videlo), in ta vidljivost se na neki točki, kar je le vprašanje časa, stopnjuje do glamurozne nedosegljivosti: tu lahko vidimo, kaj je Douglas Gordon odnesel od Warholovih maratonov, kot sta *Sleep in Empire* (1968), da bi to pozneje uporabil na Hitchcocku. Toda zdaj zvezdnik ni več ne avtor ne igralca Anthony Perkins in Janet Leigh, temveč sam *Psiho*. Med občinstvo in film je instalacija vrnila razvlečeni čas in na ta način film od gledalca distancirala: takšen *Psiho* resda ni več primeren za domačo ali kino predstavo, zato pa si ga lahko ogledate v miru in z vseh strani, pa čeprav se vsake toliko kdo sprehodi mimo platna, kar pa se dogaja tudi v kinu. Ni prav verjetno in bržkone tudi ni bilo mišljeno, da bi si kdo dejansko vzel 24 ur svojega dragocenega časa za ogled. Kako tudi? Že osebe bi morale delati kar lepo število nadur.

Če pustimo psihološke trivialnosti zgodbe ob strani, ostane tisto, kar pri Gordonovih *24 urah Psiha* zares šteje, ta inscenirana nedostopnost nekega filma, nedostopnost, ki jo srečamo tudi pri številnih drugih “filmskih” instalacijah. Na primer pri Stanu Douglasu, ki se svojega dela loteva tako precizno in domišljeno, da se ob zadržani odmaknjenosti njegovih filmskih del človeku zazdi, kot bi

šlo za še en preizkus (v času, ko se celo veliki Godard pojavlja več v umetnosti kot v filmskem fohu) mehanskega delovanja gibljivih podob in zvoka. Zakaj bi sicer podobe svoje gibanje upočasnjevale do nezaznavnosti, kot negibne podobe – prave ali ustvarjene – stale na mestu in iz loka dogajanja ter dramatičnih zasukov ustvarjale časovne zanke? Vse to so časovna in potemtakem eminentno filmska vprašanja. Jonas Mekas, veliki mislec ameriškega underground filma, je nekoč dejal: “*Obstajajo določene ideje in občutja, ki jih lahko izrazite samo skozi časovno strukturo. Besede so tu sekundarnega pomena.*”¹⁰

Film je časovni stroj. Kadar vse gladko poteka, naj bi med predstavo komajda še zaznavali prostor, kjer se nahaja naše telo. Kot pravi zgodba iz arzenala hollywoodske mitologije, so za poskusne projekcije, na katerih so testirali reakcije občinstva na nove filmske izdelke, vselej najemali take dvorane, v katerih so sedeži še posebej glasno škripali. Odlomki filma, med katerimi je začel hrup naraščati, testa niso opravili in jih je bilo treba ponovno vzeti v roke. Umetnost je morda obrt, ni pa industrija. V tem se razlikuje od filma. Na področju umetnosti čas teče drugače. Nič čudnega torej, da, kakor hitro se poveže s filmom, pride do velikih časovnih zamikov in preskokov. Če je stvar pravilno zastavljena, lahko te časovne elipse umetnost celo oddaljijo od njenega prvotnega institucionalnega mesta, ne da bi se ji bilo treba zato že priključiti tradiciji *expanded cinema*.

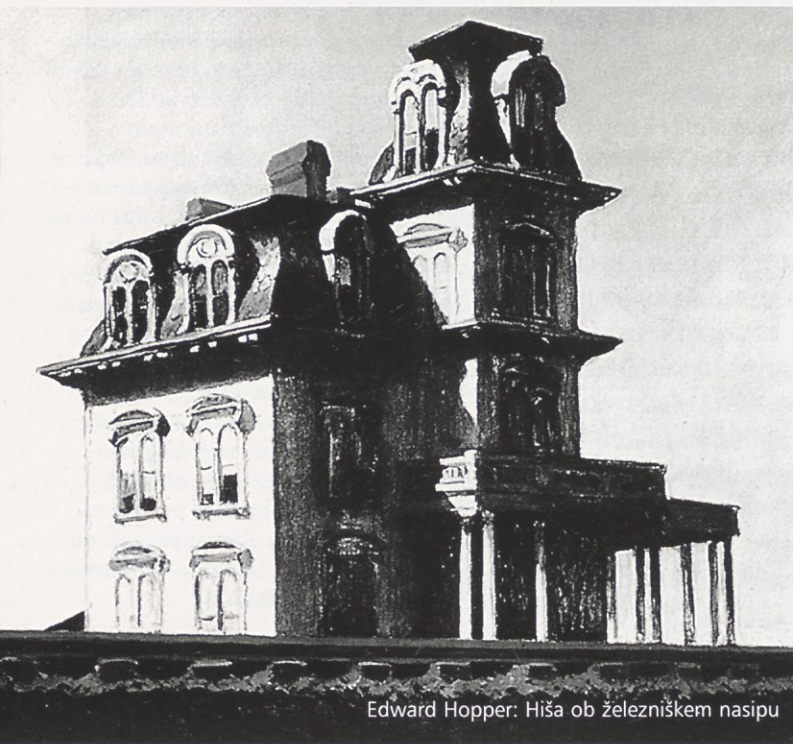
Na Documenti leta 1997 v Kasslu so na stregi neke dvorane sto dni stale štiri velike svetlobne črke, ‘KINO’, delo Petra Friedla, pri čemer pa je šlo za namerno zavajajoč napis. Kino, kjer so prikazovali sedem avtorskih filmov, posnetih posebej za Documento, je bil drugje: na glavni železniški postaji. No, takšen besedni opis je v tem konkretnem primeru komajda kaj manj zavajajoč, kajti tu ustavljajo le še redki vlaki. Zaradi vsega tega je bilo treba ta kraj oživiti na drugačen način, in od tistih dob se imenuje železniška postaja kulture. “Bali”, ime kina, je sicer ostalo, le program so zamenjali. Pofl, ki so ga včasih tukaj vrteli, si ljudje danes raje pogledajo doma na videu ali na zasebnih televizijskih postajah. Na poti od dvorane z napisom ‘KINO’ do ‘Balija’, kjer je bil na ogled filmski program documente, se je šlo skozi precej izdelan podhod; prostor je bil res zrel za kamero – nadzorno policijsko, pa prav nič manj še za katero drugo. Kajti tu, na “nevarnem kraju” (kot se glasi že domača oznaka takšnih mestnih predelov, uličic in koticov), je Friedlovo umetniško delo iz velikih črk dobilo svoje filmsko nadaljevanje. Občinstvo si je lahko ogledalo zabavno, burleskno amatersko filmsko upodobitev tega “nevarnega kraja”, ki je bila posneta na taistem kraju in tu tudi prikazovana. V razstavnem prostoru, za steklom, skratka na monitorju, vidimo možakarja, ki vrže kovanec v avtomat za cigarete. Ko ta robe noče izpljuniti in za povrh tistih pet mark še zadrži zase, stranka jezno začne pritiskati in tolči po gumbih in nazadnje škatlo še obrca. Ko nato v kader stopi še nekdo, ki človeka nekam nemarno pobara za denar, ki mu ga ta zdaj pa še sploh ne bo dal, vse skupaj pripelje do kratkega, naglega obračuna s pestmi, s tem pa je filma tudi že konec, da bi se takoj nato ponovno začel vrteti od začetka. •

Opombe:

- 1 Roland Bathes, *Ko grem iz kina*, v *Lekcija teme*, ur. Zdenko Vrdlovec, DZS, Ljubljana 1987, str. 7.
- 2 Prim. Peter Wollen, *Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth Century Culture*, London & New York, str. 163.
- 3 Prim. Victor Bockris, *Andy Warhol*, Düsseldorf 1989, str. 309.
- 4 Parker Tyler, *Dragtime, Drugtime*, v Enno Patalas (ur.), *Andy Warhol und seine Filme*, München 1971, str. 50.
- 5 Prim. Shledon Renan, *The Underground Film*, London 1968, str. 139.
- 6 Birgit Hein, *Expanded Cinema*, v B. Hein, W. Herzogenrath (ur.), *Film als Film. 1910 bis heute*, Kat. Kölnischer Kunstverein 1976, str. 256.
- 7 Pri. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York 1970, str. 134.
- 8 *Ibid.*, str. 117.
- 9 Bockris, prav tam, str. 299.
- 10 Jonas Mekas, *Anmerkungen nach einem Wiedersehen mit den Filmen Andy Warhols*, v Enno Patalas (ur.), prav tam, str. 63.

Prevedla Andreja Kuhelj

umetnost na prehitevalnem pasu: film?



Edward Hopper: Hiša ob železniškem nasipu

“V 70. letih bomo imeli filmski muzej in ljubitelji filma bodo od časa do časa zavili vanj, da bi si v hladni dvorani, kjer hranijo najboljše letnike, dali pokazati kakšnega starega mojstra, po izvedenskem mnenju poznavalca Coogana original, na trgu umetnin ureden več sto tisoč mark; kakšno uro se bodo tam zvijali na svojih stolčkih, nakar se bodo zablodelih pogledov opotekli na cesto kot pijane race, potem pa z brezhibno sinhroniziranim, pritajenim glasom drug drugemu prišepnili: ‘To pa je komad, pravi Chaplin.’” Vizija filmskega teoretika Rudolfa Arnheima, ki jo je zapisal leta 1929, ko so v Nemčiji pravkar začeli vrtni prve zvočne filme, bi se do konca stoletja že morala uresničiti. Hvala bogu smo še daleč od tega. Resda filmski muzeji obstajajo, samo v Nemčiji štirje, vendar je njihova naloga drugačna od tiste, kakršno opisuje Arnheimova ironična napoved, ki se zgleduje po klasičnem muzeju. Odslužil je tudi njegov poznavalec, *connaisseur*, ki naj bi videl več filmov kot vsi drugi in bil umetniku hkrati prijatelj in menedžer, in čigar ime bi začeli ljudje slej ko prej, tako kot ime van Goghovega dr. Gacheta ali Chaplinovega pobiča Jackieja Coogana, izgovarjati v isti sapi s protagonistovim.

Z začetkom fotografije je umetnost postala javna, dostopna širokim množicam. Sledil je film, sploh prva umetnost, ki se je lahko razvila šele ob množičnem občinstvu. Danes je njen prostor na festivalih in retrospektivah, seveda tudi po televiziji, vsekakor pa zmerom pred širšim občinstvom. Njeno odprtost amorfni publiki, ki ji kdaj pa kdaj pravijo tudi “demokratska”, skušajo upoštevati preobremenjeni filmski muzeji oziroma kinoteke, ki vidijo svojo prvo nalogo v prikazovanju filmov na sploh, pri čemer skušajo podati še njihov zgodovinski kontekst. Za restavriranje se, v primerjavi z visoko umetnostjo, najde komaj kaj sredstev. Primarna muzejska naloga je še vedno zbiranje rekvizitov, snemalnih knjig, zapuščin, skratka vsega tistega, kar ima s filmom opraviti samo še posredno.

Toda film kot artefakt – razstave ob njegovi 100-letnici so to le še dodatno potrdile – se upira običajnemu načinu razstavljanja predmetov v galerijah. Avratičnega doživetja, ki ga v kinu možnost tehnične reprodukcije enkratnega umetniškega dela šele omogoča, ni mogoče obnoviti. S tem je film nevede in nehote postal predhodnik novega načina doživljanja umetnosti. “Muzejev ne maram preveč,” je o eni velikih idej 19. stoletja zapisal Paul Valery, “ideja klasificiranja, konzerviranja in javne rabe je sicer jasna in pravilna, a brez slehernega občutka za užitek. Pri prvem koraku, ko stopim lepim stvarjem naproti, mi neka roka vzame sprehajalno palico, napis na steni prepove kaditi. Žalost, jeza, občudovanje, lepo vreme zunaj, očitki moje vesti, strahospoštovanje pred množico umetnikov marširajo z menoj.”

Prav tako se ni izpolnila neka druga napoved, napoved o filmu kot sedmi in poslednji umetnosti, ki bo v sebi sinkretično povezala vse druge, jih sintetizirala in naredila odvečne. Še vedno imamo muzeje in galerije, ki razstavljajo izključno slike in plastike, pravzaprav več kot kdajkoli. Torej v umetnosti še ni “vse film”, kot so v začetku osemdesetih let opisovali “najnovejše vzdušje na zahodu”. Če se danes na videz vse prepleta z vsem, to še ne pomeni, da lahko stvari prepustimo samim sebi, kot je pod sloganom “anything goes” v osemdesetih zagovarjal kulturolog Feyerabend s svoje katedre na kalifornijski univerzi. Od takrat so se svetovi podob silovito spremenili in danes je mnogo bolj očitno, zakaj moramo v filmu videti vodilno umetnost 20. stoletja: gre za izjemno kompleksen medij podob, ki pa je vendarle s težavo izpolnjeval pričakovanja, ki so mu jih nalagali v času njegovega hitrega zorenja.

Na tem mestu velja potegniti nekaj vzporednic v zgodovini neke nenavadne koeksistence. Kajti danes sta si neenaki sestri, filmska in likovna umetnost, bliže kot kdajkoli, navkljub težavam, s katerimi se srečuje vsak, kdor se želi z obema pobliže spoznati. Svojo tezo bomo skušali podkrepiti ob vsakokratnem ‘state of the art’, načinu, kako sestrski umetnosti reagirata druga na drugo, danes, ko obema grozi razpustitev v medijskemu miksu storitvene družbe.

Vice versa

V kinu je prepovedano gledalca pred sabo vleči za lase ali se s kolenom upirati v njegovo naslonjalo. Prav tako ni zaželeno, da se pogovarjaš s svojo sosedo, lahko pa jo kajpak poljubiš. Od tod sledi

thomas meder

dvoje: film je nema umetnost – za njegovega gledalca, in: njegovo telo je v dobršni meri negibno. Film kot umetnost je še vedno predvsem umetnost za oko, ki se sama približa gledalcu in ne obratno. Na to med drugim napotujeta tudi obe značilni formi filmske podobe, panorama v splošnem planu in zelo veliki plan, ki lahko človeško oko pokaže v širini štirinajstih metrov, ne da bi nas to še začudilo. Kinodvorana je prostor vzvišenega obreda, sicer z varnostno razdaljo in brez globljih zavez.

Fascinaciji gledalčevega pogleda so sledili umetniki, ki so se lotili filmskih podob. Gledalcu so pustili njegovo svobodo; tako ni več soočen z dispozitivom pogleda, ki ga predvideva film, a tudi klasično slikarsko platno. Elektronizacija nosilcev podobe je prispevala svoje k temu, da umetniki obidejo ustvarjanje podob, ki še predpostavljajo neko svojo zunanost, in uporabljajo že narejene podobe. Klasični gledalec ni le izgubil svojega mesta pred novimi podobami, ampak mu tudi same podobe uhajajo. Podobe so materialni objekti, na katerih moramo videti nekaj, česar na mestu, kamor gledamo, sploh ni, je umetnostni teoretik Konrad Fiedler vedel že ob izteku prejšnjega stoletja.

Preroška daljnosežnost te trditve se je vsekakor šele morala dokazati. Skozi 20. stoletje je zvesto posnemanje narave v umetnosti umiral počasno smrti. Če je ta smrt naposled vendarle dosegla tudi filmske podobe, ki se jim pripisuje zvesto posnemanje, potem bi bilo edino dosledno, da celotni postopek ironično obrnemo in začnemo podobe razlagati s podobami. To pomeni radikalno slovo od predstave o možnosti avtentične reprezentacije sveta in namesto nje naslonitev na prezenčno realnost podobe same. Skratka: mimikrija namesto mimezisa.

K temu sodi tudi to, da so izbrane filmske podobe sodobnih umetnikov očiščene ne le zvoka in glasbe, temveč tudi in predvsem zgodbe – tj. zgodbe, ki so jim nekoč pripadale. Seveda gre tu zmerom za filmsko močne trenutke, kakršne sta iz ameriškega žanrskega filma izločila Andy Warhol ali Cindy Sherman in jih prevedla v muzejski umetniški eksponat. Njune ikone ne terjajo več poznavanja njihove filmske matrice; nasprotno pa nove podobe, če pozorneje sledimo njihovem razvoju, obravnavajo že v filmski fikciji prisotno nemožnost resničnega gibanja in/ali nemožnost videnja njihovih likov in s tem reflektirajo pogled v filmu, kot na primer Fred Astaire v *Kraljevski poroki* (Royal Wedding, 1951), ko odpleše step navpik po steni in prek stropa ter se pri tem veselo smehlja. Ali nesmiselno poigravanje Monice Vitti z rečmi, njeni izgubljeni pogledi v filmih Michelangela Antonionija na začetku šestdesetih let, ki so vse prej kot *road-movieji* in vendar je njihov motiv gibanje skozi prostor. Ali v *Iskalcih* (The Searchers, 1956), 1951) grozljiv pogled na mrtva ljubimca, ki ju gledalec ne vidi, zato pa pogled nanju toliko bolj presune Johna Wayna, da kot kak angel maščevalec sedem let preiskuje cel jug Združenih držav, da bi na koncu doživel trenutek milosti. In Hitchcockov v dvojnem smislu impotentni James Stewart, čigar edino orožje proti morilcu Raymond Burru je predimenzioniran teleobjektiv. In končno Rosselinijev nedolžni Edmund, skozi čigar ali, bolje, v čigar očeh vstane vse materialno in moralno uboštvo povojnega časa v *Nemčiji leta nič* (Allemania, anno zero, 1946), enem slej ko prej najstrašnejših filmov, prav zato, ker se nam grozljiva zgodba iz udobnega naslanjača kaže tako zelo verjetna.

Videti je, kot da so umetniki nove podobe v manifestni imobilnosti filmskih junakov našli privilegirani predmet svojega početja in se pri tem lahko zanesejo na konsenz svojega občinstva.

Pozlačeni lesk stare hollywoodske tovarne in sfabricirane podobe njenih zvezdnikov že dolgo niso več edini predmet umetniških predelav. Nedavna empirična raziskava je pokazala, da mnogi gledalci ob misli na določen film omenjajo iste podobe, ki so se jim vtisnile v spomin. Posamične podobe, ki se tako vtisnejo v spomin, v enaki meri sestavljajo vtisi na podlagi filmske pripovedi in impresije, ki temeljijo nemara predvsem na formi memorirane podobe.

Impresionisti, ki so začeli ob koncu 19. stoletja preobračati zgodovino slikarstva, so iskali rešitev prav tega problema: kako na platnu ujeti vtis, zaznavo nekega pogleda, kakor se v enem samem trenutku vtisne naravnemu zaznavnemu aparatu? Slikarstvo je s tem zašlo v dilemo, ki se je na podoben način začela zastavljati tudi filmu. Oba naj bi na osnovi svojega izraznega potenciala in v skladu



s svojim umetniškim poslanstvom agirala in argumentirala vizualno skozi podobe; hkrati sta bila oba prisiljena nekako povzeti elemente opisovanega dogodka ali zgodbe. Slikarstvo je šele abstrakcija osvobodila te prisile. Film bi temu koraku lahko sledil, in to vlogo je v filmu prevzela montaža – tista izvorna pridobitev nove umetnosti, ki bi jo morali v strogem smislu z Jacquesom Aumontom označiti kot “vizualno monstroznost”, ker namreč funkcionira povsem drugače kot zaznava človeškega očesa. V praksi pa je montaža vendarle služila predvsem temu, da filmsko zgodbo s preskoki v času in prostoru oklesti na razumljivo dogajanje na platnu. Takšen fragmentiran način pripovedi je sprejela že najzgodnejša filmska publika. Svet visoke umetnosti je kmalu zatem ogorčeno zavrnil multiperspektivnost v kubizmu. Film kot umetnost, ki se je vedno obračala k svojemu občinstvu, se nikoli ni otresel prisile pripovedovanja, a si k temu cilju tudi nikoli ni zares prizadeval. In medtem ko je v osemdesetih letih posamičen kader v sekvenci še trajal šest do osem sekund, je povprečno trajanje ekspozicije v zadnjih hollywoodskih produkcijah že padlo pod dve sekundi. Vseeno pa vse mlajše občinstvo zgodbam še vedno sledi brez težav.

Temu permanentnemu procesu prilagajanja se zavestno in premišljeno zoperstavljajo umetniki nove podobe, s tem ko iz vsakokratnega pripovednega konteksta izolirajo kulturna dognanja, prav tako pa tudi njihove stereotipe. Vodilni princip njihovega početja je vizualno mišljenje, ki ponovno meri na gledalčevo oko, uho in zavest. Simbioza ustavljene filmske podobe in tehnične instalacije ustvari nekaj tretjega in s tem nekdanjo tekmovalnost med filmsko in slikarsko podobo dokončno potisne v pozabo. Jacques Aumont, profesor filmskih študij na Sorbonni, ki je intenzivno preučeval vzporednice med filmsko in klasično umetnostjo, pravi: “Če si stojita film in slikarstvo v medsebojnem odnosu ali, bolje, sorodnostnem razmerju, to še ne implicira plagiatorstva enega pri drugem niti ne pomeni vzporednega reševanja skupnih problemskih zastavkov, temveč izključno ponovno odpiranje vprašanj, konceptov, principov, ki so se razvili skozi zgodovino reprezentativnega zahodnega slikarstva (večidel pred izumom filma), v filmu oziroma v filmski umetnosti kot vizualni in narativni umetnosti.” Umetnostna kritičarka Anne Hollander je to tezo izpeljala skozi filmsko preslikavo: kako lahko dosežke “moving pictures” (podob gibanja) iz 600-letne zgodovine slikarstva ponovno odkrijemo v “movies”, filmskih gibljivih podobah. Ob izteku dvajsetega stoletja se zdijo stvari spet obrnjene na glavo, ko se filmske podobe, osvobodene svoje izpričane funkcije avtentične tako–je–bilo, vračajo kot matrica novih upodobitev.

Interface

Ko so v Evropo prišli “american way of life”, rock’n’roll in končno tudi pop art, je bila Amerika tu že dolgo prisotna – s svojimi filmi. Hollywoodski film je imel priložnost zgodovinskega trenutka brez

primere, ko je lahko evropski trg zavzel brez resne ekonomske konkurence. Vendar je njegovim ustvarjalcem spodletelo drugje – na kreativnem področju namreč svoje umetnosti niso uspeli pravočasno regenerirati; bilo je sicer nekaj inovativnih poskusov: večji format, 'smell-o-vision' in cinemascope. Toda v celoti je bila industrijska hollywoodska produkcija nenasična, sinkretična in hkrati osamljena umetnost, ki ji je bilo polšačanje evropske tematike enako samoumevno kot prevzemanje evropskih režiserjev in igralcev ter evropskega videza. Tu pa se je tudi že pokazala meja njenih ustvarjalnih možnosti, na katero takšen sistem v pogojih nenehne ekonomske rasti neogibno naleti.

To neskončno agonijo je film kot umetnost premagal šele, ko je pustil za sabo bohotni perfekcionistični piktorializem svojih prvih petdesetih let. Iz Italije, dotlej neznane filmske dežele, so prišli majhni siromašni filmi, ki so jih označili kot neorealizem, kajti gledalca so postavili v novo pozicijo: gledalec nima več, tako kot subjekt v umetnosti od Albertija dalje, privilegiranega mesta na vrhu perspektivne piramide, temveč se znajde med podobo in zgodbo. V neorealističnih filmih, pravi filmska kritičarka Frieda Grafe, je trikotnik avtor–film–gledalec preobrnjen in nenadoma je položaj tak, "da gledalec vidi in ve ali sluti, da je gledan s platna". Ponovno vskočijo dela likovnih umetnosti; filmi naslednje generacije so polni prelomov: na ravni forme gre za trenutke, v katerih se videnje – ali tudi ne–videnje – filmskih likov preobrne v prepoznanje ali celo spoznanje. Alfred Hitchcock je bil v tem pogledu virtuoz; takšne konfrontacije so učinkovale izvirno in sveže tudi pri drugih: pri Michelangelu Antonioniju protagonistki iz *Prijateljic* (*Le amiche*, 1955) in *Pustolovščine* (*L' avventura*, 1960) obiščeta galerijo moderne umetnosti, kjer se v *offu* zgodijo odločilni trenutki; pri Françoisu Truffautu se Jules, Jim in Catherine podijo skozi Louvre in z "rekordnim ogledom" uresničijo skrivno fantazijo vsakega omikanega človeka. V prvem filmu Johna Cassavetes, *Sence* (*Shadows*, 1959), "young urban drifters" obiščejo park plastik v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku in se ponorčujejo iz objektov 20. stoletja. Najbolj domišljen komentar je prispeval Jean Luc Godard, ki svoja junaka v *Karabinjerjih* (*Les carabiniers*, 1961) obda z vsemi mogočimi objekti pogleda *par excellence*, razglednicami, filmskim platnom, podobo sienske Madone ali Rembrandtovim poznim avtoportretom.

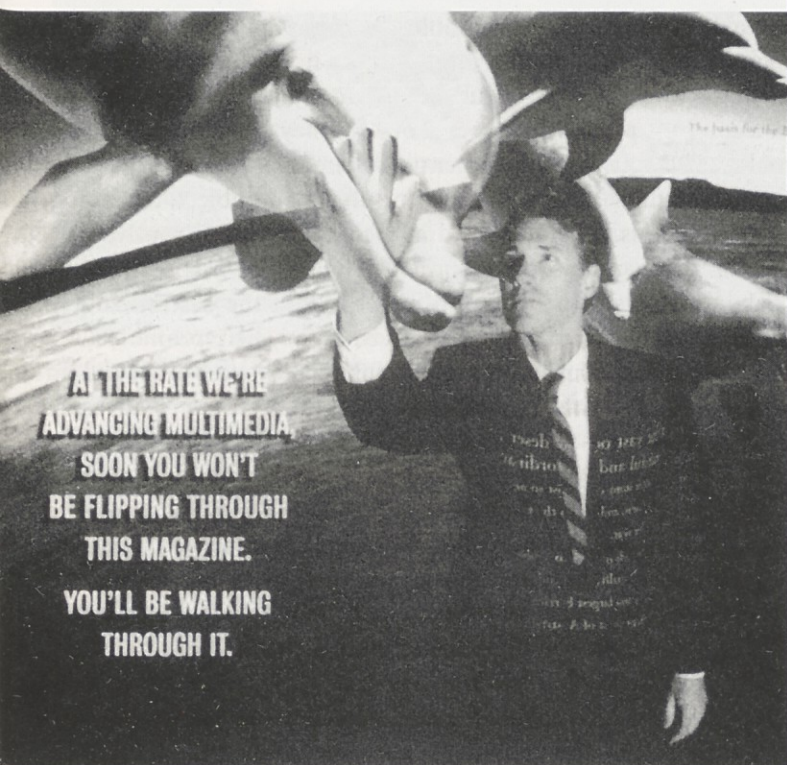
Umetniki nove podobe skušajo svoje občinstvo postaviti v dejansko ali preneseno pozicijo "entre-image" (Raymond Bellour), med podobe torej, in s tem v vlogo samostojno presojojajočega gledalca. V tem so nasledniki ameriškega underground filma – nemih filmov Andyja Warhola s prerezom vsakdanjih dogodkov in opravkov, pa tudi vseh tistih 'midnight movies', katerih prvi namen je bil rušenje konvencionalnih filmskih zaznav. Značaj takšnih umetniških prireditev, pravi Gregor Stemmerich, se praviloma prenese na udeleženca: "Pri tem (umetnost) ohranja ravnotežje med vezjo s pragmatičnim kontinuumom vsakdana in svojo relativno samostojnostjo. Kakor se mora udeleženec malce odreči lastni vezi na pragmatični kontinuum, da bi mogel umetnost zapopasti kot imanentni element tega kontinuum, saj mu šele to ponuja možnost potovanja, na katerem lahko za hip zapusti svoj vsakdan, da bi se – ko se vrača vanj – (morda) nekoliko približal svoji lastni relativni samostojnosti." V likovni umetnosti so vselej obstajali tudi objekti, ki dosežejo svoj polni učinek šele skozi gledalčevo aktivno udeležbo. Po drugi strani tako pri filmu kot v slikarstvu (še vedno in vedno znova) trenutek spoznanja doživljamo hipno, kot šok, ki deluje drugače kot psiho–fizično podoživljanje natanko načrtovanega učinka.

Umetnost Edwarda Hopperja je lep primer prešitja slikarskih in filmskih možnosti. Njegovo delo je mogoče uporabiti v najrazličnejših kontekstih, med drugim je veljalo tudi kot predloga klasičnemu ameriškemu filmu. Po Hopperjevi sliki *Hiša ob železniškem nasipu* iz leta 1925 so v Universalovih studiih petindvajset let po njenem nastanku zgradili realno stavbo, ki je služila kot gospodarjeva hiša v *Velikanu* (*The Giant*, 1955), enem izmed treh filmov z Jamesom Deanom. Ista hiša je bila nato uporabljena za "gotsko" kuliso – in postala vizualna koda – v Hitchcockovem *Psihu*, filmu, katerega naracijo je Douglas Gordon zmasakriral v svojem delu *24 ur Psiha* in ga tako odprl novemu

izkustvu. Hopperovski stil se ponovno pojavi na sliki ceste, v oglasu za francosko avtomobilsko znamko, ki naj bi jo, trikratno kodirano, očitno povezovali z zgodovinsko ikono Jamesa Deana in fotografijo takratnega nemškega filmskega idola. Sledil je Wim Wenders, ki je skušal očistiti svoje filmske podobe, včasih tako, kot da bi Hopperja hotel vzeti dobesedno. In končno prav Hopperjeve slike same zavračajo novi (stari) piktorializem v filmu, kakršnega smo lahko nazadnje videli tudi v filmu Davida Fincherja *Sedem* (*Seven*, 1995): zlasti v splošnih planih, ki kažejo prizorišče dogajanja. Na njihovi podlagi si moramo misliti zgodbo, iz piktorialnega prostora izhajajočo fantazijo, ki se razvije v časovno dimenzijo, pri čemer se forme časa kot historičnega, pripovednega ali reprezentiranega časa in čas branja oziroma gledanja umaknejo eksistencialnemu izkustvu časa kot življenjskemu izkustvu. S tem ko si upodabljajoča umetnost za podlago svojih iznajdb jemlje "javne" filmske podobe in tako priključuje arhetipe kolektivnega spomina, se nenazadnje ogne samozazrtosti individualnih obsesij. Po drugi strani danes povsod govorimo o povodnji podob, ne da bi razmišljali o kvaliteti posameznih podob. Ta znivelirana, vseprisotna podoba grozi, da bo pod sabo pokopala dogodek, ki ji predhodi oziroma ga ta predpostavlja, in s tem spodkopala samo sebe. Vse bolj se kaže, da je moč površino sveta dokončno zajeti v podobah in da še–ne–videno v podobi vselej izvira šele iz nove pripovedi. Elektronski arhiv lahko danes ilustrira katero koli novico. Senzacije se začno nalagati in kopičiti, pod raznoliko površino podob pa najdemo strukture in vzorce, ki organizirajo svetove podob. V vseh časih je bil prav privilegij upodabljajoče umetnosti, da skozi nove zastavke percepcije razbija takšne strukture. •

Prevedla Andreja Kuhelj

tehnološka ali teleološka revolucija?



AT THE RATE WE'RE
ADVANCING MULTIMEDIA,
SOON YOU WON'T
BE FLIPPING THROUGH
THIS MAGAZINE.
YOU'LL BE WALKING
THROUGH IT.

Pred nekaj dnevi mi je nekdo po elektronski pošti poslal sporočilo, v katerem mi navdušeno pripoveduje, kako je z digitalno kamero snemal ribiče v bližini mesta Bordeaux na Atlantiku, kako jih je zajelo neurje in se je njihov čoln skoraj potopil, oni pa so neutrudno snemali dalje in tako naprej... Digitalna tehnologija pa nam govori: 'Na svidenje, mi tega ne potrebujemo! Mi lahko ustvarimo boljše nevihto.' Boljšo v narekovajih, seveda. Gre za čisto drugačen način razmišljanja. Kje sta telo in resnični svet, je popolnoma nejasno. (Robert Kramer)

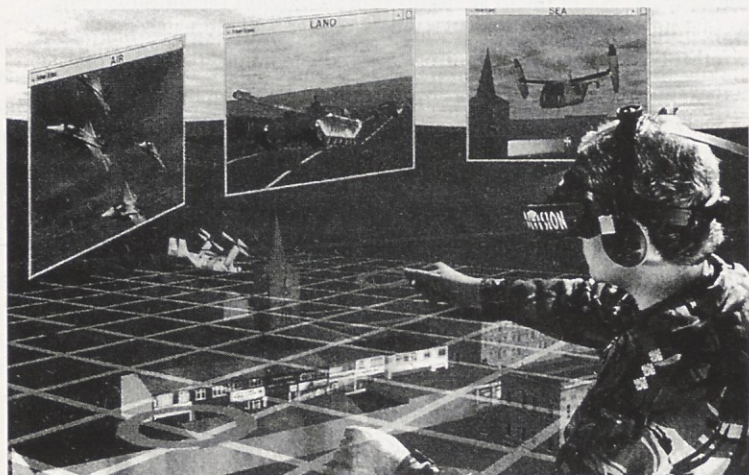
Proces neslutenege tehnološkega razmaha, ki je zaznamoval zadnje četrtnoletje dvajsetega stoletja, je v mnogočem spremenil tudi status vizualnih umetnosti in to ne samo tistih, ki so v njem nastale, temveč tudi onih, ki imajo svoj izvor daleč v predtehnološki preteklosti. Izraz tehnološko je v pričujočem zapisu uporabljan predvsem v že dodobra uveljavljenem pomenu *novih informacijskih tehnologij*, ki naj bi bile v najširšem socio-kulturnem kontekstu odgovorne za tako imenovano *tehno-kulturo*, v ožji sferi vizualnega pa za generacijo podob "tretje vrste", to je podob, ki so neposredno vezane na uporabo računalniške tehnologije. Dejstvo, da se je danes v pretežnem delu zahodne hemisfere praktično nemogoče izogniti vsakodnevemu soočanju z bolj ali manj nasilnim opozarjanjem na prelomno, če ne celo revolucionarno vlogo, ki jo nove tehnologije odigravajo v vsakdanjem življenju slehernika, se zdi vprašanje samega statusa preloma prejkone konzervativno ali celo reakcionarno. Toda neposreden napor, da bi v prelomnosti detektirali prav to – prelomnost – samo, je pogosto obsojen na presenetljive rezultate, ki pripovedujejo malce drugačno zgodbo, kot je ta, ki jo napleta samoumevna retorika prelomnega. Kajti skoraj odveč je poudarjati, da se naše osrednje zanimanje še vedno v največji meri nanaša na podobo, konkretnije na njen ontološki status v komaj še pregledni množici tehnoloških intervencij, ki naj bi tako usodno spremenile svet. Prav zaradi kaosa, ki vlada na obravnavanem področju, se bomo v izhodišču razmišljanja o tehnološkem v vizualnih umetnostih – ali morda obratno? – osredotočali predvsem na vprašanje digitalnega. Na ta način se bomo skušali izogniti terminološki zmedi, ki je pogost spremljevalec tovrstnih razprav, kajti bliskovit razvoj je praviloma povezan tudi z določenimi tehnološkimi in tehničnimi rešitvami, ki končajo na smetišču zgodovine, še preden postanejo del praktične uporabe, medtem ko se teoretično o njih razpravlja kot o relevantnih nosilcih, posrednikih ali modifikatorjih vizualnega zapisa. Osredotočanje na digitalno, katerega "eksistenčna" entiteta je *bit*, nas v končni konsekvenci samoumevno vodi v svet – dandanes predvsem osebnih – računalnikov in z njimi povezanih fenomenov, neposredno odvisnih od računalniškega krmiljenja, kot sta *virtualna realnost* in *kibernetični prostor*, ter seveda *interneta* kot najnovejšega člana v verigi tehnologije brez prihodnosti.¹ "Pri izrazu digitalno gre predvsem za pojem, ki označuje začetek neke nove civilizacije, tako kot na primer renesansa ali začetek industrijske revolucije. Digitalno obsega samo majhen del tega, kar zajema biotehnologija. Je drugačno pojmovanje človeškega bitja, zahteva drugačno družbeno organizacijo in, kar je treba še posebej poudariti, popolnoma

*drugačen odnos do sveta – v smislu ljubezni do tega, kar nas obkroža. Bistvo digitalne tehnologije je prav v tem, da resničnega sveta ne potrebuješ več.*² V tej temeljni drugačnosti, o kateri razpravlja Robert Kramer, vidimo tudi središčno os našega zanimanja, spodbujanega z željo prepoznave točke preloma, kjer naj bi se z intervencijo bitov tradicionalno pojmovan resnični svet spreminjal v drugačno realnost, ki predstavlja območje novega načina strukturiranja vizualnosti, kar naj bi pogojevalo spremembe ne samo eksistenčnih, pač pa tudi eksistencialnih razmerij med podobo, človekom in svetovi, ki jih naseljuje(ta).

Ena temeljnih značilnosti napredka je njegova nenehna dinamika, njegov "gibanjski moment", ki v veliki meri otežuje analizo stanj(a) stvari in usmerja predvsem v seciranje procesov, ki napredovanje pogojujejo in omogočajo. Tako se pogosto znajdemo v situaciji, ko so "procesualne" razprave že zdavnaj zanemarile objekt svoje obravnave in podlegle prav dinamiki sami. Kadar pa govorimo o tehnološkem napredku v sodobni, postindustrijski realnosti, je dinamika razvojnih procesov podvržena kvadriranju tistega, kar je še nedavno veljalo za hitrost. Zato pravzaprav preseneča, da se velik del razprav o novih tehnologijah in nanje vezanih umetnostnih praksah še vedno giblje v okvirih zaziranja v bližnjo bodočnost; da je njihova dikcija še vedno usmerjena futurološko – v smislu kaj bo prinesla dokončna izpopolnjenost posamezne "revolucionarne" tehnologije, ki pa je v pričujočem hipu še v fazi nedoločnosti razvoja itn.³ Res je, da se v procesu silovite tehnološke dinamike naš trenutni zdaj vseskozi umešča v neko – lahko bi rekli paradokсно – prehodnost, v situacijo, ko preteklo še ni dopolnjeno, prihodnje še ne izpopolnjeno, zdajšnje pa predstavlja zgolj zasilno informacijo o nepopolni popolnosti prihajajočega. Toda prav ta proces komaj doumljivega, neselektivnega razvijanja tehnologij, ki je soodgovoren za premnoge mrtve rokave, v katerih odmirajo projekti napačnih odločitev ne dovolj obveščenih zanesenjakov, v resnici terja trenutek zastanka; hip zamrznitve in zazrtja v sam ta hip in razloge za "takšnost" njegove trenutnosti. Tako se zdi smiselno, da se v času, ko se heglovski vprašanje konca sploh več ne zastavlja, saj je skupaj s pojmom začetka že dolgo zlito v prehodnost samo, podvrže preizpraševanju situacija trenutnega stanja določenih vizualnih praks, ki so najtesneje vezane na tehnološki razvoj v povsem konkretnem obdobju – denimo v letu 2000, in pa nekaterih odločilnih procesov, ki so do nje pripeljali. Ko rečemo najbolj zavezan razvojni dinamiki, imamo na prvem mestu v mislih internet oziroma tisto, kar naj bi pod psevdonimom *spletne umetnosti* predstavljalo ta hip najbolj radikalen skok v jedro digitalne revolucije. Če odmislimo težave, s katerimi se soočamo zaradi tehničnih problemov, neposredno vezanih na sprejem posamezne strani spletnega artizma, v prvi vrsti preseneča skromna (upo)raba računalniških orodij, ki so na voljo pri oblikovanju teh strani.⁴ Lahko bi rekli, da gre v pretežni meri za "postavitve" projektov v sfero virtualnega, saj sta temeljni vizualni "tehnologiji" *net-arta* še zmeraj "klasično reproduktivna" fotografija in film, od "novih" pa video, medtem ko avtentične računalniške tehnologije predstavljajo predvsem "logistično" podporo vizualni "klasiki". Tako se zdi, da v trenutnem stanju vizualne spletne umetnosti prevladuje umeščanje po tradicionalnih metodah skrojenih artistskih

objektov v virtualni prostor, kar seveda lahko prispeva k sooblikovanju, ne more pa biti oblikovanje prostora samega.

Problem, ki se nam zdi ključnega pomena za opisano situacijo, je problem *interaktivnosti* kot temeljnega principa eksistence virtualne realnosti.⁵ V izhodišču našega dojetanja spletne umetnosti je fenomen dvojnega pojmovanja interaktivnosti, ki jo je mogoče obravnavati na eni strani kot komunikacijo s pomočjo naprave, na drugi strani pa kot komunikacijo z napravo – torej za razmerje človek–človek in človek–aparatura. Prvo pojmovanje tako predpostavlja interaktivnost kot medosebno komunikacijo znotraj virtualnega, ki samo ne predstavlja drugega kot tehnološko podporo v smislu medija. V takšnem kontekstu je seveda interaktivna takorekoč vsaka internetna dejavnost, tako spletno nakupovanje, iskanje informacij ali elektronska pošta kakor denimo "obiskovanje" strani spletne umetnosti. Zgodovina virtualnega priča, da se je v zasnovi ideja interaktivnosti nanašala prav na takšno komunikacijsko razmerje. Zapletlo se je "v praksi", ki v obstoječi fazi razvoja še ni (bila) sposobna sprejeti dejstva, da lahko "tehnologija" sama postaja vse bolj "neodvisen" nosilec tehnološko reproduciranih informacij.⁶ Gre za zasnovo, po kateri naj bi tako strojna kot programska oprema v očeh uporabnika postala povsem zanemarljivo nujnostno o(g)rodje, tehnološko vlogo pa naj bi prevzemale tako ali drugače strukturirane podobe in podatkovne baze. Vendar se je razvoj zataknil na "nezaupanju" uporabnika v povsem imaginarno delovanje, saj je v uporabniški logiki še vedno trdno zakoreninjen imperativ "nadzora", ki ga omogoča "predvidljiva" programska oprema, medtem ko je nepredvidljivost interneta za zdaj podvržena predvsem pragmatičnim preverjanjem, kot so nakupi in uporaba podatkovnih baz. Tako se v trojni delitvi računalniške tehnologije na "hardware", "software" in "netware" še vedno stavi na manj neodvisno, t.i. softversko interaktivnost. Podobno vidi problem tudi eden od utemeljiteljev "digitalne estetike" Sean Cubitt, ko obravnava razliko uporabnikove interakcije s filmsko ali televizijsko podobo in digitalnimi mediji: "... z digitalnimi mediji značilnosti interakcije niso več zgolj psihološke. Digitalni mediji nas zapletajo v posebno tekstovno-uporabniško razmerje, npr. z vpletanjem v fizično interakcijo s softverom. Igre, oblikovanje besedil, ustvarjanje in manipuliranje s podobami, montaža zvoka, 3-D oblikovanje in omrežni paketi, vse to zahteva fizični angažma s strani končnega uporabnika. V tem smislu 'tekst' digitalnega medija ni fiksna entiteta, ampak kratkotrajen produkt uporabnikove interakcije z medijem."⁷ Takšno stališče ne sugerira neposredne povezave s fenomenom, ki bi ga pogojno lahko poimenovali spletna interaktivnost. Kajti tudi če predpostavljamo, da so zgoraj izpostavljene dejavnosti uporabnika namenjene denimo oblikovanju spletne strani, ki v končni fazi postane internetna informacija, ostaja interakcija oblikovalca še vedno v (so)razmerju človek–naprava. V ozadju takšnega pojmovanja interaktivnosti je – po besedah Kena Hillisa – dejstvo, da je soočanje "občestva virtualne realnosti" s strogo pragmatičnimi odločitvami skeptičnega tržišča narekovalo redefiniranje prvotne zamisli o medčloveški interakciji prek virtualne realnosti kot medija, v spremembo namembnosti na osnovi razmerja človek–stroj, kar predpostavlja interakcijo s simuliranim svetom, ki je potrjen uporabnikovemu premišljenemu

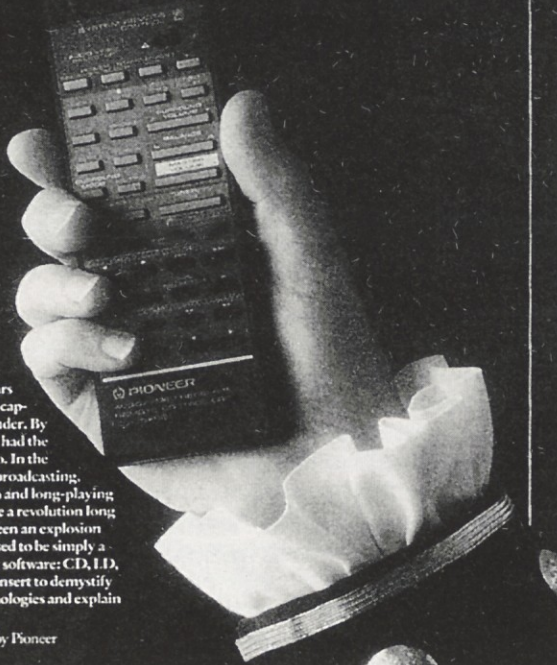


The Audio/Video Revolution Is At Hand.

by Lancelot Brainwaring,
Technical Editor,
Video Magazine

This revolution is not about rights, or economics, or power. This revolution is about connecting people, their thoughts, their sounds, their visions. It began more than 122 years ago when Thomas Edison captured sound on a wax cylinder. By the turn of the century, we had the moving picture, then radio. In the 1920s we had commercial broadcasting, by the late 1940s, television and long-playing records. And suddenly, like a revolution long in the making, there has been an explosion of equipment, and what used to be simply a phonograph record is now software: CD, I.D., etc. Pioneer provides this insert to demystify the merging of these technologies and explain your choices.

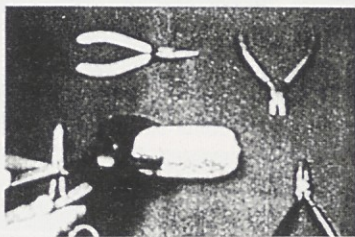
Supplied Insert Sponsored by Pioneer



nadzoru. Posledica tako modificirane oblike prvotne zamisli je takšna interaktivnost, ki "uporabniku omogoča, da se obnaša, kot bi vsaj delno oblikoval družbo in svet, četudi je končna konstrukcija model, ki je bil predmet interakcije v okvirih nujno omejenega območja njegovih predprogramiranih možnosti. /.../ Uporabnik lahko dobi občutek neposrednega doživljanja realnosti, čeprav gre za model – za kulturno specifično podskupino realnosti, ki jo reprezentira. Kljub določenemu imaginacijskemu brepenenju in zakljinjanju, je virtualna realnost vselej del tega, konkretnega sveta."⁸ In ta konkretni svet naj bi se po večinskem mnenju sooblikovalcev in uporabnikov digitalnih tehnologij nahajal v procesu tranzicije proti ne povsem natančno definirani prihodnosti, ki pa pravzaprav ni tako bistvena, kot naj bi bil pomemben prav proces prehajanja samega. Priča smo situaciji, ki se je docela zavedajo tudi nekateri spletni artisti. Ti skušajo dejstva obrniti v svoj prid, saj v tranziciji vidijo privilegij, ki ga je potrebno v čim večji meri izkoristiti. "Privilegij tranzicije" seveda ni domena zgolj spletne umetnosti, temveč celotne sfere teho-kulture. Gre za situacijo, natančno opredeljeno v izvrstnem tekstu *Intertekstualnost in intermediji: manifest* Marie Klonaris in Katherine Thomadaki, vodilnih osebnosti francoskega eksperimentalnega filmskega prizorišča: "Kot evropski transnacionalni umetniki se zavedava, da živiva v dobi identitetne in tehnološke tranzicije. Kibernetična doba je posrkala industrijsko dobo. Mogočna invazija digitalnih tehnologij v Evropi je še vedno razmeroma nova stvar. Nedigitalne tehnologije, ki jih je Gena Youngblood poimenoval 'paleokibernetične', so vse prej kot izginile. Kibernetična homogenizacija je projekt, ki še dolgo ne bo zaključen. To nama ponuja privilegij tranzicij, vmesnih teritorijev in kriz."⁹ Vendar pa izkušnja neprespanih noči med inernetnimi art stranmi vse prepogosto vzbuja občutek, da je predpostavka tranzicije ne dovolj argumentiran izgovor za kaos, ki vlada v nedorečenem internetnem principu "anything goes". Seveda je moč najti tudi izjemne projekte, ki pričajo, da ima tovrstna umetnostna praksa neizčrpne možnosti in zagotovljeno prihodnost. Ker pa smo si za izhodišče obravnave določili časovno umeščenost v zdaj, si z "vizijo" ne moremo bistveno pomagati. V "najdenih" projektih pa ne prepoznavamo zadostne osnove za razpravljanje o "digitalni" konkretnosti spletne vizualne umetnosti nasploh, osredotočanje na zgolj posamezne vrhunice pa bi daleč preseгло koncept pričujočega zapisa. Zato se lahko v predpostavki tranzicijskih privilegijev zgolj strinjamo s pronicljivo analizo stanja stvari v zgoraj omenjenem

manifestu Francozinj grškega porekla: "Najin način dela izhaja iz predpostavke, da sedanjost še ni prihodnost, ki jo razglašajo preroki nenehnih tehnoloških revolucij. In tudi preteklost še ni zastarela. Sedanjosti ni mogoče izenačiti s prihodnostjo, kakršno promovirajo potrošniško usmerjene strategije. Sedanjost je hibridno stanje. V sebi nosi preteklost in prihodnost. Ne preteklost ne prihodnost nista homogeni."¹⁰

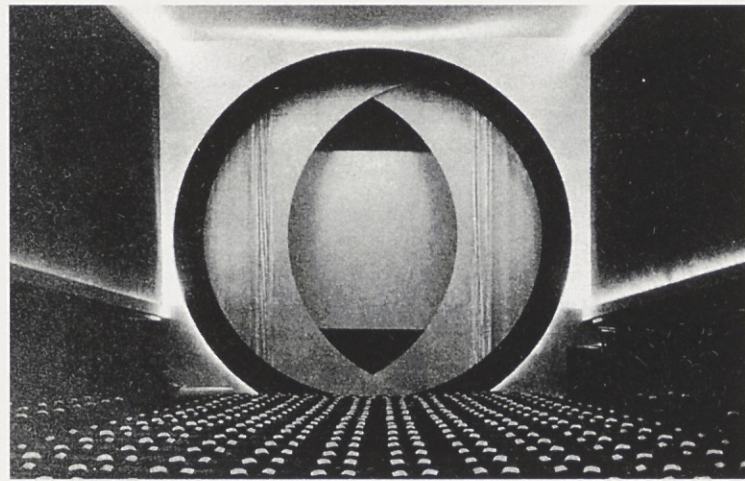
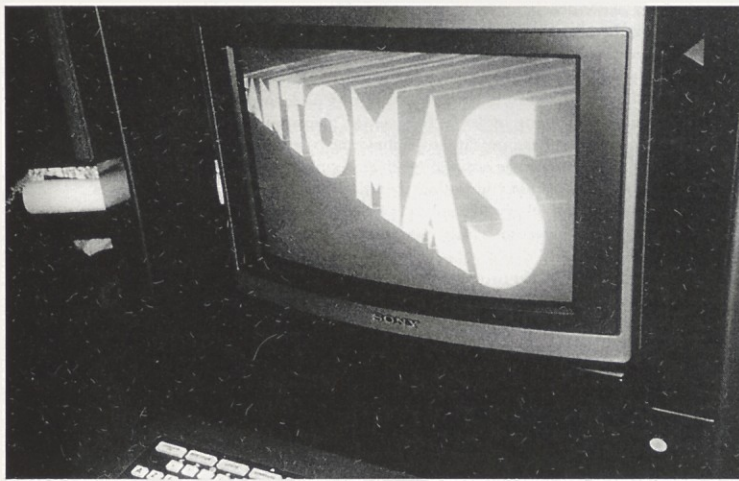
Nemoč, s katero se sooča gledalec – ali morda bolje: iskalec – v pričujoči situaciji, naglašuje nekaj značilnih dejstev, ki določajo njegovo pozicijo, kadar skuša v odnosu do *teho-kulture* delovati na enak način, kot je to počel v nedigitalnih kulturnih razmerjih. "Pozicija človeka v odnosu do teho-kulturno nezavednega ne more biti pozicija analitika (ali teoretika), ki se nahaja zunaj samega prostora, a vendar predpostavlja, da ga pozna ali celo nadzoruje. Namesto tega je potreben odnos do ali interakcija s tistim, kar je bilo opredeljeno kot 'drugo', vključno s spremenljivim procesom teho-kulture same. Da bi bili sposobni takšnega razmerje, se je treba odpovedati delu tistega, kar je zajeto v predpostavki biti človek, biti subjekt, in izkazati pripravljenost na spremembe, mutacije, pripravljenost postati tujec, kiborg, postčlovek. Takšen status mutanta, postčloveka ni stvar oklepljenja telesa, natikanja robotskih protez ali tehnološkega prenosa zavesti iz telesa; povedano drugače: ni stvar jačanja meja subjekta, zavarovanja identitete kot fiksne bitnosti. Je predvsem stvar nezavarovanosti subjekta, stvar priznavanja razmerij in mutacijskih procesov, ki ga določajo. Postčloveška pozicija subjekta naj bi potrjevala drugačnost, ki je del nas samih. Vključevala naj bi odpiranje meja individualne in kolektivne identitete ter spreminjanja odnosov, ki so izhajali iz razlikovanja med subjektom in objektom, menoj in drugim, nami in njimi."¹¹ Če torej rečemo, da tradicionalni pogled ali pristop ne omogoča več relevantnega dostopa do novih (teho)kulturnih praks, se zdi smiselno vprašanje modificiranja pogleda (od)odnotraj, s poudarkom na ključni dilemi: kako tja (noter) sploh priti, zakaj, kateri naj bi bil tisti ključni dejavnik, ki naj bi omogočal takšno identifikacijo? Ker je v središču našega zanimanja "tehnološko reproducirana" podoba, se bomo osredotočili na vprašanje, ali se je ta dejansko spremenila v tolikšni meri, kakor to oznanjajo "preroki tehnološke revolucionarnosti". Če še enkrat poudarimo, da se ograujemo od vseh razpravljanj, ki jih narekuje imperativ



prihodnosti, da se torej zanašamo samo na besedila in podobe, ki spregovarjajo v sedanjosti, nam na situ ne ostane več toliko prepričljivih dokazov, kot bi bilo na prvi pogled pričakovati.¹² Že omenjano dejstvo – ki bi ga “profesionalni” uporabnik spleta morda lahko statistično ovrgel, zato znova izpostavljam izhodiščno pozicijo “povprečnega” uporabnika internetnih možnosti –, da na straneh *net-arta* še vedno prevladujejo z “nedigitalnimi” tehnologijami ustvarjene podobe, bržkone terja pogled na drugo stran, na stran “paleokibernetskih” vizualnih umetnosti. V tem območju poteka proces digitalizacije mnogo počasneje, kot bi bilo realno pričakovati. Če se povsem konkretno ozremo na film, lahko v *Filmskem leksikonu* založbe Modrijan pod geslom “digitalizacija”, ki ga je podpisal Z. Vrdlovec, med drugim preberemo: “*Ta revolucija ‘novih podob’ ali podob ‘tretje vrste’ (po slikarski in fotografski oz. filmski) se je pripravljala v več tehnoloških etapah: prva je bila numerična obdelava podobe že v 60. letih. Z računalniško numerično sintezo je mogoče ustvarjati popolnoma realistične podobe, ki so po kakovosti enake fotografski, le da ne potrebujejo več predobstoječe vidne realnosti, saj nastajajo na podlagi matematičnih modelov; z njimi je mogoče vizualizirati najbolj neverjetne zamisli. Druga pomembna etapa je bila usposobitev grafičnih procesorjev, da takoj modificirajo podobe, se pravi, da podoba ni enkrat za vselej posneta (kot pri filmu ali videu), marveč producirana tako, kot jo želi uporabnik; ni več omejena na vlogo kopije ali spomina na neko minulo realnost, marveč na interaktivni način (z našim posegom vanjo) dobiva lastno realnost. Tretja etapa pa so bile virtualne podobe, ki zaradi stereoskopske vizualizacije dajejo občutek potopitve, ‘vključitve’ v podobo: zdaj nismo več ‘pred’ podobami – kakor pred filmskim platnom ali TV-zaslonom – marveč kot Alica stopamo ‘v’ podobo in se gibljemo v virtualnem oz. kibernetičnem prostoru (cyberspace).*”¹³ Očitno je, da gre za dolgotrajen in zapleten proces, ki pa je potekal linearno in tudi ni bil deležen kakšnih pretirano “usodnostnih” analiz v smeri radikalnega preloma in popolne drugačnosti, v smeri konca kinematografske umetnosti ali npr. “post-filma”, dokler ni v zadnjem desetletju digitalna tehnologija postala širše dostopna in je tako posegla v območje “množičnih medijev”. In šele takrat, ko je digitalno dobilo privilegij množičnosti in je s svojo relativno široko dostopnostjo na neki način “ogrozilo” tradicionalno fotografsko ter filmsko podobo, je predpostavka revolucije dobila potrebno “zaledje”. S tem pa se je tudi bistveno povečalo teoretično preizpraševanje razmerja med analogno in digitalno podobo, med razlikami v načinih tehnične reprodukcije, o ontološkem, epistemološkem, pa tudi hermenevtičnem statusu podob(e). Takšna logika samoumevno navaja k zaključku, da vprašanje digitalne revolucije ni prvenstveno vezano na tehnološke rešitve, pač pa na tržne zakonitosti in druge ključne elemente korporativnega kapitalizma. Kajti šele ko je razvojne zahteve začelo uravnavati tržišče, se je “revolucija, ki se je pripravljala v več tehnoloških etapah” (Vrdlovec), lahko zares začela.¹⁴ In to je zgodba, ki jo pozna zgodovina tehnoloških “revolucij” v razvoju vizualnih – v našem primeru “tehnično reproduktivnih” – umetnosti do obisti. To je zgodba, ki govori o tem, da je tehnološki razvoj kot tak vselej podvržen najvišjim interesom kapitala, ne glede na branžo, vrsto ali zvrst, v kateri se odvija, in da je uporabn(i)ška vrednost (pre)pogosto

zgolj navidezen stranski produkt strateških interesov vladajočih po nadzoru.¹⁵ Povedano drugače: tehnološki razvoj je vseskozi namenjen krepitvi možnosti nadzora, strateška zastranitev pa je izgovor na “potencialnega sovražnika”, raziskovanje neznanega ali celo perversna neposrednost logike “delovanja v dobrobit” posameznika, s čimer pogosto reklamirajo ogromne investicije – davkoplačevalskih sredstev – v raziskave na posameznih tehnoloških področjih. Tako je bilo denimo Kennedyjevo navdušenje nad “čudesi znanosti” v Kongresu leta 1961 več kot pragmatično usmerjeno. Izpostavljene “visoko humanistične” težnje po raziskovanju zvezd, osvajanju puščav in oceanov, izkoreninjanju bolezni, pa vse do spodbujanja umetnosti ipd., so predstavljale paravan za povsem drugačne cilje: “*Če se ozremo nazaj h Kennedyjevemu prvemu proračunu za vesoljske raziskave, je mogoče ugotoviti, da je bilo pod njegovo naslovno dvojico izbire ‘med svobodo in tiranijo’ v igri še nekaj mnogo bolj zanimivega kot tekmovanje s Sovjetskimi psi. ‘Sled denarja’ kaže, da so imeli skoraj vsi skladi nalogo izdelovanja satelitov, tesno vezanih na biznis in nadzor. Človek na mesecu je bil v resnici zgolj spremljajoč pojav. Prav tako kot satelite je davkoplačevalski denar ustvaril internet s pomočjo proračuna za obrambo od leta 1969 do 1984.*”¹⁶ Politika Clintonove administracije se ideološko v ničemer ne razlikuje od Kennedyjeve. V projektu NII (National Information Infrastructure) denimo, so cilji povsem enaki, le tehnologije so bolj izpopolnjene...

Povratak v filmski svet prav tako nesporno kaže, da je bilo na področju izumiteljstva dovolj iniciative, da bi ga “iznašli” že mnogo prej, kot se je to dejansko zgodilo, a je bil kapitalski interes takrat usmerjen drugam. Podobno nam usoda “trodimezionalnega” filma govori, da ni šlo za tehnološko slepo ulico, temveč za boj med proizvajalci filmske opreme – konkretno Polaroida in Eastmana – ter za nepripravljenost lastnikov kinodvoran, da bi prevzeli tveganje drage reproduksijske opreme v trenutku, ko končni izid še ni bil predvidljiv. In videti je, da je tudi revolucija “digitalnih podob” dozirana in upravljana od drugod. Takšno dejstvo seveda v ničemer ne spodbija njene temeljne – ontološke – drugačnosti, spodkopava pa velik del samega “revolucionarnega” naboja, saj jo v končni instanci vendarle degradira na pozicijo – zgolj – razvojne faze, utemeljene in upravičevane od drugod. Izpostaviti pa se zdi smiselno še en vidik trenutnega stanja digitalizacije v kinematografski umetnosti. V mislih imamo dejstvo, da se najradikalnejše tehnološke inovacije na filmu v veliki meri odvijajo v visokoproračunskih spektaklih hollywoodske proizvodnje. Virtualna podoba npr. ni nekaj, o čemer bi lahko govorili v primeru filmov *Dogme 95* ali zadnjih del Roberta Kramerja, čeprav so vsi posneta z digitalnimi napravami. Ciljna – spektakelska – publika je v sami osnovi preddoločena v tistem segmentu, ki film predpostavlja za industrijo, zasnovano na komunikaciji kot blagu. V sferi “komunikacijske menjave” pa je tehnološki razvoj podvržen enemu samemu cilju. In situacija, ki jo je pred šestnajstimi leti v svoji karakterizaciji “kulturne logike poznega kapitalizma” detektiral Feredric Jameson, se je do danes samo še zaostri. “*Vendar, kot sem že rekel, želim se izogniti implikaciji, da je tehnologija v vsakem primeru ‘delujoča v končni instanci’, bodisi v našem današnjem družbenem življenju bodisi v naši kulturni*



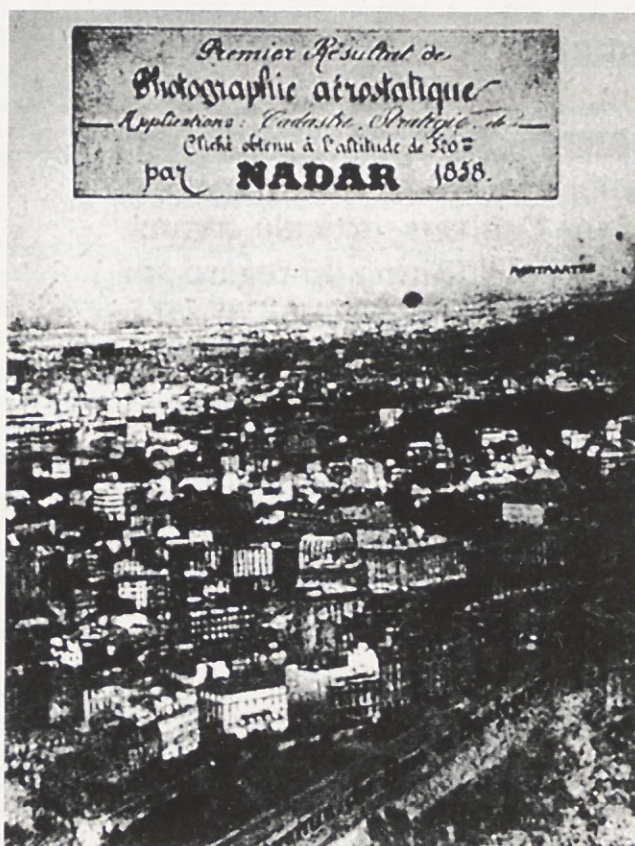
produkciji: takšna teza je seveda v končni instanci v skladu s postmarksističnim pojmovanjem postindustrijske družbe. Raje bi sugeriral, da naše napačne reprezentacije neke ogromne komunikacijske in računalniške mreže niso same nič drugega kot izkrivljena upodobitev nečesa še globljega, namreč celotnega svetovnega sistema današnjega multinacionalnega kapitalizma. Tehnologija sodobne družbe je potemtakem začarujoča in fascinantna ne toliko sama po sebi, ampak zato, ker se zdi, da ponuja neko privilegirano reprezentacijsko bližnjico za dojetje moči in nadzora, ki jo naš um in domišljija še težje dojemata: celotno novo razsrediščno globalno mrežo tretje stopnje kapitala samega.¹⁷ V takšni konstelaciji je mogoče najti tudi del odgovora na uvodoma zastavljeni problem. Odgovora na vprašanje, ki se nam je postavilo v toku teksta – vprašanje modificiranja pogleda –, pa iz trenutne situacije vizualnih umetnosti ne znamo izpeljati. Rečemo lahko le, da ogromnost tehnoloških, v našem primeru predvsem internetnih možnosti daje tudi neizmeren prostor za “gverilsko” delovanje. Tako se odgovor morda skriva v enem od vprašanj, ki ga v projektu *Os življenja* zastavljata Marina Gržinič in Aina Šmid: “Če je internet in znotraj njega *www* specifična skupnost milijonov ožičenih ljudi, ki iščejo nove informacije, hrepenenja in spletne strani ali pa si prizadevajo odkriti možne vmesnike, nove premike in poti, se eno od vprašanj, ki jih moramo zastaviti kot umetniki, družbeni aktivisti in kibarško-politične entitete, glasi: kako lahko definiramo temeljne prvine tega stanja ožičenosti? Kako je danes mogoče ob pomoči ‘mreže’ ustvariti nov, individualno odgovoren aktivizem in delovanje, ki ju ne bi spremljala plehka moralnost in patos?”¹⁸ •

Opombe:

- 1 Pojem prihodnosti je na tem mestu uporabljen v “klasični” triadi časa: preteklost, sedanjost, prihodnost, ki ima v digitalnih časovno-prostorskih koordinatah povsem drugačne “vrednosti”, denimo v smislu proslulega slogana “prihodnost je zdaj”.
- 2 R. Kramer, *Biti nekje*; v: *Dokumentarni film: 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, Ljubljana, Slovenska kinoteka, Revija Ekran, 1999, str. 35–44; str. 41–42.
- 3 “Obljube in hype (atraktivnost) virtualne realnosti in informacijskih tehnologij so v najsplošnejšem pojmovanju del idologije prihodnosti, ustvarjene v amneziji in izgubi zgodovine, ki pozablja prelomljene obljuje preteklih tehnologij, kot sta na primer šuniverzalni vzgojitelj (TV) in špencena, da bi bila zares pomembna’ (atomska energija). Metafore napredka in evolucije delujejo v opomin, da so telesa in prostori vselej nepopni, delni in zato nujno pomanjkljivi. Popolna vizija in absolutna čistost se vselej nahajata v bleščavi prihodnosti...” K. Hillis, *Digital Sensations: Space, Identity, and Embodiment in Virtual Reality*, Minneapolis, Univ. of Minnesota P., 1999, str. 211.
- 4 Seveda se v situaciji soočanja s spletno umetnostjo lahko obnašamo zgolj kot “povprečni” uporabniki spletnih uslug – karkoli že to pomeni – saj “standardna oprema”, ki je ta hip širše dostopna, še ni vezana na kabelske povezave ali kakšen hitrejši način prenosa informacij. Prav tako pa tudi raba različnih programskih orodij ali celotnih sistemov pogosto onemogoča dostop do zelenega internetnega naslova ali odprtja izbrane strani.
- 5 “Teorija interakcije se ne nanaša zgolj na gibljivo podobo, temveč na vse oblike človeškega izražanja in komunikacije. Vprašanje interakcije je obenem širše vprašanje človeške zavesti. Pri tem nam filozofsko stališče pomaga pri preučevanju in razvijanju teorije interaktivnosti v širšem kulturnem kontekstu. To je toliko pomembnejše, če upoštevamo, da so različne oblike izraza sestavni del močnega vzajemnega procesa integracije.” M. Hakola, “Hipermontaža”; v: *Telo ujeta v drobovje računalnika: ženske strategije in/ali strategije žensk v medijih, umetnosti in teoriji*, Maribor, MKC; Ljubljana, Maska, journal for Performing Arts, 2000, str. 53–55; str. 54.
- 6 V mislih imamo pojmovanje interneta kot organske, žive substance, ki ni več odvisna od človeške intervencije in načrtovanja, ki je zavezana svoji notranji logiki in celo svoji skrivnostni estetiki. O takšnem “evolucijskem” dojetju tehnologije podrobneje

- razpravlja Rusky v zadnjem poglavju pronicljive raziskave visokih tehnologij s pomenljivim naslovom *Tehnološki fetišizem in tehnokulturno nezavedno*. Glej: R.L. Rutsky, *High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, Minneapolis, Univ. of Minnesota P., 1999, str. 129–158.
- 7 S. Cubitt, *The Distinctiveness of Digital Criticism*; v: *Screen*, Vol. 41, No. 1, Spring 2000, str. 86–92; str. 90.
 - 8 K. Hills, *ibid.*, str. 56–57.
 - 9 “To nama omogoča,” nadaljujeta, “da na tkivu multiplih tehnologij raziskujeva antagonistična orodja, izvaja križanje, izumljava mobilnost in kompleksnost: tehnologije oživljajo, tehnologije umirajo, tehnologije živijo posmrtno življenje ali pa umrejo takoj po rojstvu. Film, fotografija, video, računalniška grafika, analogni in digitalni zvok, holografija: ukvarjava se s spektrom, imenovanim tehnološka evolucija, ki se v polju umetnosti ne kaže kot linearna ne kot ireverzibilna, temveč kot negotova, neskljena, nestabilna. Ustvarjava povezave med preteklostjo–sedanjostjo–prihodnostjo in mešava kulturne izvore. Snujeva sočasno navzočnost različnih tipov tehnologij kot konstelacija.” M. Klonaris in K. Thomadaki: *Interseksualnost in intermediji: manifest*; v: *Telo, ujeta v drobovje računalnika*, *ibid.* str. 59–63; str. 62.
 - 10 *Ibid.*
 - 11 R.L. Rutsky, *ibid.*, str. 21–22.
 - 12 V takšnem kontekstu sila prepričljive in pompozne spekulacije, ki se nanašajo na tako rekoč neposredno sedanjost, izgubijo velik del kredibilnosti. V mislih imam izjave, ki ne trdijo ničesar neresničnega, vendar pa enostavno ne izpričujejo dejanskega stanja stvari: “S pomočjo specialnih efektov (animacije, miniaturizacije) je bilo nekoč mogoče ustvariti objekte in stvari, ki ne obstajajo, imajo pa referente v realnem svetu – objekte, risbe, glinene figure. Zdaj je mogoče ustvariti računalniško-generirane objekte, stvari in ljudi, ki nimajo referentov v realnem svetu, ampak obstajajo zgolj v digitalnem območju računalnika. Z drugimi besedami, film je osvobojen svoje odvisnosti od zgodovine in fizičnega sveta.” (Pudaryl A. Š) B. Creed, “The Cyberstar: Digital Pleasures and the end of the Unconscious”; v: *Screen*, Vol. 41, No. 1, Spring 2000, str. 79–86; str. 80.
 - 13 B. Kavčič, Z. Vrdlovec, *Filmski leksikon*, Ljubljana, Modrijan, 1999, str. 138.
 - 14 *Dogma 95* je – vsaj v svojem “manifestnem” delu svojevrsten odgovor na množično uporabnost in možnosti, ki jih digitalna tehnologija nudi najširšemu krogu potencialnih filmarjev.
 - 15 Ilustrativen primer govori o “tehničnih možnostih” barvnega filma: “Razvoj filmskega materiala na primer skozi kemično selekcijo specifičnih barvnih lestvic privilegira določen odtенок kože pred drugimi – z večino industrijski in domači rabi namenjene filmske tehnologije se določena vrsta beline reproducira veliko lažje kakor temnejše tonirana človeška koža.” T. Miller and R. Stam, *The Image and Technology: Introduction*; v: *Film and Theory: An Anthology*, Malden, Blackwell Publishers, 2000, str. 85–101; str. 94.
 - 16 *Ibid.*, str. 96.
 - 17 F. Jameson, *Postmodernizem*, Ljubljana, Problemi–Razprave, 1992, str. 40.
 - 18 M. Gržinič, *Servisiranje umetnosti – ali služenje (političnemu) konceptu*; v: *Telo ujeta v drobovje računalnika*, *ibid.* str. 50–52; str. 50. Omenjeni projekt najdemo na naslovu: (<http://www.ljudmila.org/quantum.east>).

navpični pogled ali transformacije pokrajine*

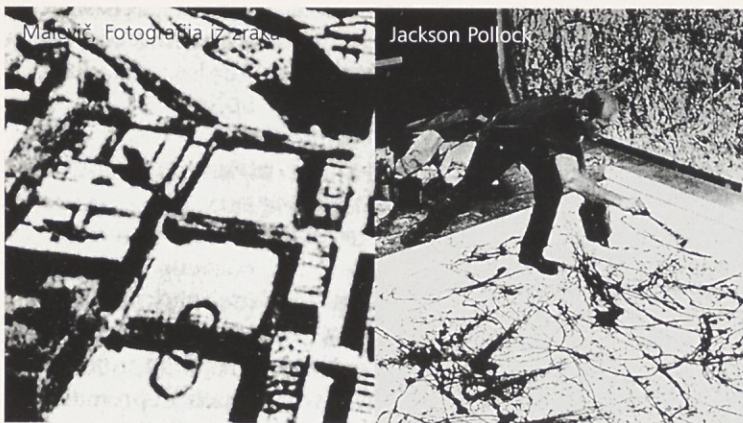


V pričujočem besedilu nas bo zanimala najprej navpična os, ki s pomočjo pogleda poveže nebo in zemljo, nato pa še posebno vprašanje, kako se "velika forma", imenovana Pokrajina, spremeni v paradoksalnem dispozitivu navpičnega pogleda.

Gre za zemljo, gledano z neba, in nebo, gledano z zemlje, ter vpliv teh dveh pogledov na gledalčevo percepcijo pokrajine. Za boljše razumevanje naj povem, da je moja tema zasnovana na nekaj temeljnih predpostavkah, ki jih lahko vpeljemo in predstavimo v sledečem zaporedju.

1. Pojma nebo in zemlja moramo najprej razumeti v konkretnem pomenu, torej v fenomenološkem smislu, kot dejanska elementa naravnega sveta, kakor sta nam dana v vsakodnevni izkušnji pojavnosti, ki nas obdaja. Gre za nebo in zemljo najprej kot fizično zaznavna pojava, kot sprejemnika pojava "Pokrajine" in ne kot slikarska znaka, ki bi že takoj tvorila vnaprej in na sebi kodirani simbolični entiteti v naddoločenih predstavitvenih in pomenskih sistemih, kot je na primer religiozno prepričanje. Nebo in zemlja bosta torej zadevala Pokrajino kot *realnosti vidnega*.

2. Nebo in zemlja kot fenomenološki realnosti me tu natančneje zanimata kot entiteti, ki ju *zazna pogled*. Vprašanje bo torej sledeče: kako je mogoč pogled na ti dve realnosti? Kako ju strukturira? Iz česa je ta pogled sestavljen? Kakšne so njegove predpostavke, posameznosti in posledice? Kako vzpostavlja subjekta? Za kakšen tip subjekta gre? Če je, na primer, pogosto veljalo za antropološko "normalno" videti nebo z zemlje, (kajti človek je pač zemeljsko bitje), kaj velja potem za obraten, "nebesni" pogled, (ki je dobesedno "izven-zemeljski" – spet drugi pa bodo govorili o "Ikarjevi fantazmi") na zemljo z neba? Kateri subjekt je nosilec tega pogleda? Od kod tak pogled zgodovinsko izvira? Posledično bo naš zastavek v



tem, da bi poskusili razumeti, kako je svet tehničnih podob (najprej fotografije in nato še filma) sodeloval pri zgodovinski in intelektualni vzpostavitvi navpičnega pogleda.

3. Ta navpični in reverzibilni pogled je torej izraz *neposredne povezave* med dvema realnostima, tisto pod našimi nogami in tisto nad našo glavo: videti eno iz druge in obratno. Pogled kot tisto, kar ta dva sveta (dve plati istega sveta) *združuje* v natančni prostorski strukturaciji, kakor tudi tisto, kar ju enega z drugim spoji v sistematično celoto. To je na primer vprašanje neba in zemlje kot *plana in kontra-plana*, ki učinkujeta kot fikcionalno zaobjetje ali kot zaprtje Celote (prav to pa imenujemo "vesolje"), v katero se sklene to, kar se zdi kot njeni simetrični plati, ki nas obdajata. Kakšna podoba *Horizonta* izhaja iz tega zaobjetja plana in kontra-plana, ki je zvrnjeno samo nase, če pri tem mislimo horizont kot artikulacijsko stičišče, kot linijo vzroka pokrajine, kot šiv in spoj med nebom in zemljo, morda celo kot nekaj, kar skače v navpični pogled in bi lahko naenkrat zamajalo sam pojem pokrajine.

4. Tega pogleda, ki igra vlogo dvigala v vesolje, izraženega kot plan/kontra-plan, ki zamaje konstitucijo pogleda na svet in ki povzroči radikalno transformacijo (celo razpad) pojma Pokrajine, se bom poskusil lotiti s pomočjo nekaj izrednih primerov, ki so se zgodovinsko in figuralno uresničili *skozi fotografske in filmske podobe*. Naš teoretični in zgodovinski pregled bo prečkal 19. in začetke 20. stoletja, zanihal med negibno in gibljivo sliko in se omejil na nekaj posebej zglednih primerov, čeprav lahko, če želimo slediti njegovemu razvoju, preseže okvir nekaj predstavljenih primerov in obsega precejšen in pomemben, četudi pogosto zanemaren del *zgodovine modernega pogleda*, vključno s številnimi sodobnimi stvaritvami.

Prva figura: Nadarevi aerostatični pogledi ali odkritje nove vizije resničnosti

Najprej se bomo osredotočili na začetke fotografije iz zraka. Kot vemo, Nadar ni bil le največji portretist svojega stoletja, tisti, zaradi katerega se nam danes zdijo obrazi največjih ustvarjalcev 19. stoletja tako *znani*, ampak tudi prvi, ki se je spustil *pod zemljo*, v pariške katakombe, da bi nam ponudil prve fotografije, posnete v umetni svetlobi. Prvi se je tudi dvignil *v zrak*, da bi ovekovečil poglede na Pariz iz balona. Pod zemljo, v soju umetne svetlobe, med mrakobnimi okostji preteklosti, na zemlji, poln življenja, v višini človeških obrazov, katerih portrete je razstavljal v razkošnih galerijah, ter v zraku, ločen in oddaljen od človeške vrste, da bi uzrl samo še abstraktno geometrijo ulic in streh Mesta Luči. Nadar je s svojim fotografskim aparatom dobesedno raziskal vse položaje fotografskega pogleda. Z eno izjemo – in tu gotovo ne gre za naključje –, z izjemo fotografije pokrajine (v njenem klasičnem pomenu), ki je v njegovem delu popolnoma odsotna.

Šele v knjigi, ki jo je napisal razmeroma pozno in v kateri opisuje spomine iz svojega fotografskega življenja (*Quand j'étais photographe!*, 1900), nam Nadar razkrije svoje izkušnje "aerostatičnih pogledov na Pariz", kakor jih je poimenoval in ki segajo v obdobje, ko se je človekov podvig osvajanja neba, v katerega se je strastno vključil tudi Nadar sam (konec let 1850 in začetek let 1860), šele začenjal. Z gorečnostjo, ki mu je prinesla tudi marsikatero razočaranje, se je udeležil razprave o balonih "za ali proti balonom, težjim od zraka", vložil ogromne vsote v realizacijo različnih odprav z

baloni ter dal zgraditi *Velikana* (največji balon tedanje dobe), katerega potovanje se je žalostno končalo s pretresljivo nesrečo v Nemčiji. Vendar gre tukaj za zgodovinski trenutek, ko želi človek *osvojiti* popolnoma nov prostor, ko se dvigne v zrak, da bi se mu razkril nov, še *neviden pogled*. Ta želja po osvajanju in odkrivanju novega, ta opajajoči občutek preseganja zemeljskih vezi, je v 19. stoletju, obdobju dušičnega pozitivizma, prinašal navdušenje in sanjarjenja, katerih moči danes ne moremo več niti slutiti. Tako so tudi prve fotografije, ki jih je Nadar posnel iz balona, hkrati tudi načini, kako povečati in razširiti te sanje. Uspeh aerostatičnih pogledov na Pariz je bil velikanski, saj so vsakomur, tudi človeku z ulice, ponudili v pogled nekaj, česar do tedaj še nihče ni videl (vsaj ne *na tak način*). Samoumevnost vodoravnega načina gledanja, ki je do tedaj veljalo kot naravno in edino mogoče (vizija *na višini človeka*), je izbrisana ali vsaj do skrajnosti relativizirana, ko se sooči z nezasišano (in "ne-videno") privlačnostjo zračnih posnetkov, ki prvič razkrijejo pogled na urbano pokrajino *iz zraka*, kot so to imenovali takrat, pogled, ki prvič omogoči videti to pokrajino "v celoti" ali jo vsaj zaobjeti s pogledom v razsežnostih, ki presegajo vse, kar si je bilo do tedaj mogoče zamisliti, in tako razširijo prostor *pogleda* na razsežnost, ki je "ne-človeška" v pravem pomenu besede. Vznikne viseč pogled iz zraka, ki tako rekoč *izriše zemljevid* pokrajine. Nadarjeve fotografije torej prinašajo vizualno razkritje: zemljevid se zariše neposredno na podobo (fotografijo), sestavljen iz obstoječih krajev realnega prostora, kot nekakšen nov pogled na svet, ki je tako dostopen vsem.

Omeniti je treba, da se Nadar povzpne v nebo, da bi fotografiral zemljo pod seboj, prav v trenutku, ko se na področju znanstvene fotografije razvijajo različni postopki, namenjeni raziskovanju meja vidnega s pomočjo fotografskega očesa, da bi presegli percepcijo, namenjeno očesu človeka. Pojem Pokrajine se tako občutno spremeni in je odslej glede na svoje *merilo* realnosti med podobami postavljen v ospredje, poudarjen pa je pomen "odkritja" ("svet, kot vam ga ni razkrila še nobena podoba"). Tako postaneta *metrofotografija* in *fotogrametrija* iz let 1860 privilegirana postopka za izdelavo topografskih posnetkov, uporabljajo pa ju tudi geografi in arheologi. Podobno velja za *astronomsko fotografijo*, ki združuje fotografijo in optiko vesoljskega teleskopa: prve in zelo znane slike lune "v velikem planu", ki so postavile temelje za sestavo atlasa kraterjev luninih tal, je Lewis Rutherford posnel v New Yorku med letoma 1862 in 1865, v letih 1870 pa sledi še razmah *meteorološke fotografije* (Gunther v Nemčiji, Walter v Belgiji). Nekoliko kasneje je bilo leto 1896 razglašeno za "svetovno leto oblakov". Naj gre torej za pogled na zemljo "z neba" (kartografija, topologija itd.) ali za opazovanje nebesnega prostora z zemlje (astronomska in meteorološka fotografija), v obeh primerih se v zadnji tretjini 19. stoletja pojavi fotografija kot razširjajoča se sila novega, mehanicističnega pogleda, ki podaljšuje ali celo presega človeški pogled. Brez dvoma gre torej za osvajanje prostora in fotografija se pojavi, da bi razkrila *temeljno željo videti*. Videti več, bolje, čez. Videti *drugače*. Prestopiti meje človeškega pogleda. V taki operaciji nastopi Pokrajina kot oblika odnosa med človekom in svetom, zasnovana na podlagi antropomorfne strukture, ki je sedaj prvič zamajana, odpravljena, premeščena in presežena.

Druga figura: Lumiérov pogledi ali navpičnost v gibanju

Ko se je nekaj let kasneje, proti koncu stoletja, pojavil kinematograf, se je del tistega, kar je tedaj zadevalo to novo napravo ujetja vidnega, vpisal prav v podaljšanje te želje videti več, boljše in drugače. Tudi prihod Kinematografa v polje podob je bil v svojem izvoru pojmovan kot fenomen raziskovanja vidnega, kot dodatna širitev možnosti videti, se z očmi sprehoditi po vseh kotičkih sveta, po vseh krajih in v vseh položajih, da bi od tam prinesli "užitne, poučne in privlačne" podobe. Tako tudi med kakimi 1.400 danes najdenimi in ohranjenimi kratkimi Lumiérovimi filmi naletimo na "poglede iz zraka", ki so pogosto precej zanimivi. Za naš namen je najpomembnejši tisti z naslovom *Panorama pris d'un ballon captif* (Panorama, posneta iz mirujočega balona), ki ustreza številki 997 iz Lumierovega kataloga. Na tem mestu bi lahko besedo za besedo povzeli vse, kar smo povedali že o Nadarjevih aerostatičnih fotografijah kot odkritju

novega mogočega pogleda, vendar gre pri Lumiéru za pomembno razliko, saj vpelje eno gibanje več. V zvezi s tem Lumiérovim pogledom se mi zdi zanimivo zapisati tri stvari:

1. Kot delovanja osi pogleda je tukaj strogo navpičen (medtem ko je bila pri Nadarju ta navpičnost relativna in je ustrezala bolj poševnemu zornemu kotu). Gre za popolno vertikalizacijo, ki se igra z zemeljskimi telesi in njihovimi sencami. To delovanje je še zlasti jasno na začetku filma, pred dvigom v zrak, ko se še nahajamo blizu tloraja in je osebe na tleh mogoče še jasno razločiti. Njihova telesa so reducirana na pikice, točke, ki so same na sebi tako rekoč nerazpoznavne, medtem ko njihove podaljšane sence, ploščato izrisane na vodoravnih tleh, same ponujajo bolj razpoznavno podobo telesa, s tem ko zarišejo njegovo silhueto. Vse poteka, kot da bi prevrnitev pogleda izbrisala človeško postavo, reducirala bitje, ki stoji na zemlji, na preprosto, abstraktno in mobilno točko, podobno mravlji, ter bi za to potrebovala nekakšen ležeči zaslon, tla, ter pravo projekcijo (na 90°), da bi znova počlovečila (re-humanizirala) prostor, v svet znova postavila človeka ter tako ponovno vzpostavila vid(e)no situacijo. Igra teles in senc funkcionira kot artikulacija, ki stremi k razmahu humanističnega vidnega.

2. Na drugi strani obstaja gibanje, ki je dvojno: gre za *gibanje v podobi* in *gibanje podobe* kot take. Kar se tiče prvega, nam Lumiérov pogled razkrije osebe na tleh, ki se premikajo, hodijo sem ter tja, sestavljajo velikansko množico točk-silhuete, ki vrvijo in migotajo, kot slavni listi, ki so razgibali grm v ozadju v filmu *Déjeuner de bébé* (Dojenčkov obed) in ki so povzročili toliko hrupa. Vertikalizacija preoblikuje razmerje, ki ga imamo z gibanjem oseb: vidimo jih z distance, od daleč in od zgoraj navzdol, brez možnosti, da bi se pomešali v množico ali ji pripadali, kot da bi bil "svet tam spodaj" od nas tako oddaljen, kakor kolonija mravelj, ki nam vrvi pod nogami. Objektivacija, tujost in liliputizacija človeških gibanj. Druga dimenzija gibanja v filmu je gibanje podobe same: tudi če je balon privezan na zemljo, je mobilni, podvržen premikom in tresljajem, ter ga v kadru ni mogoče vedno nadzorovati. Kot to pove že naslov filma, gre za "panoramo", torej hkrati za širok pogled, ki se sorazmerno z dviganjem balona bolj in bolj odpira, ter za potujoč, premikajoč se pogled (ki bi ga danes imenovali panoramski). Preseneti nas ekscesno gibanje tega pogleda, njegovo trepetanje in vrtinčenje, poskakovanje slike, ki je v nasprotju z večino ostalih Lumiérovih pogledov, postavljenih na enak način, kadar gre za posnetke na tleh in na stativu (takrat spominjajo na fotografije, ki so trajale 30 sekund in brez premikanja posnele gibanja znotraj polja, kot na primer v *Arrivée du train en gare de la Ciotat* (Prihod vlaka na postajo La Ciotat)), ali kadar gre za "zemeljske" panorame (posnete na primer z vozečega vlaka ali ladje, ki drsi po vodi), tako gladke, neprekinjene, tekoče. Zračnost gibanja tu ustvarja resnično in silovito nestabilnost gledišča. Zajame nas posplošeno valovanje ter niz sunkov in tresljajev, ki vržejo iz ravnovesja naše pojmovanje prostora.

3. Končno je kot eden pomembnejših učinkov takšnega pogleda tu še polje, ki ga posnetek zajema: delček tal, košček zemlje, na katerem ni nobenega znaka, po katerem bi ga lahko prepoznali (naj so bili v zvezi z referenčnim sistemom Lumiérovih filmov še tako malenkostni, "lumiéristom" ni uspelo postreči z nobenim podatkom o kraju snemanja). Če v prostor, s katerega se je dvignil balon, zarišemo neki naključni štirikotnik, je to komajda še neko prostrano in izpraznjeno območje brez drevca, v katerem sta samo cesta in križišče, ob njem pa dva dela opečnate strehe. Vzbuja občutek praznega in nevtralnega prostora, v katerem zagotovo ni ničesar, kar bi ustvarjalo kakršno koli Pokrajino. Le-ta je dobesedno izločena iz podobe in to še veliko bolj kot v Nadarjevih aerostatičnih fotografijah, kar je nedvomno posledica popolne vertikalizacije pogleda in z njo povezane izključitve vsakršne linije horizonta, saj je prav horizont tisti, ki kot linija delitve vidnega v podobi konceptualno ter vizualno vzpostavlja prisotnost Pokrajine. Brez njega postanejo tla zgolj nekakšna tkanina, sploščena ploskev, nekakšna brez reliefa. Šele horizont daje globino in perspektivo, ki sta konstitutivni za formo Pokrajine. Z izgubo horizonta navpični pogled izgubi tudi svojo globino, svojo perspektivo, hkrati s tem pa tudi vsakršno sidrišče. Na ta način abstrahiran prostor postane

nedoločljiv in podvržen vsakovrstnim prevrnitvam ter nestabilnostim.

Tretja figura: od suprematizma (Malevič) k *action paintingu* (Pollock), ali kako se je abstraktna umetnost rodila iz zračne fotografije

Kmalu za tem, natančneje med prvo svetovno vojno (1914–1918), ko je aviacija na vrhuncu in se obdobje balonov bliža h koncu, se v Sovjetski zvezi rodi umetniško gibanje, imenovano "suprematizem", ki predstavlja sam temelj vseh abstrakcij v slikarstvu in ki, čeprav je to dejstvo še danes malo znano, črpa svoj navdih v zračni fotografiji, ki je ob koncu prve svetovne vojne v polnem razmahu.

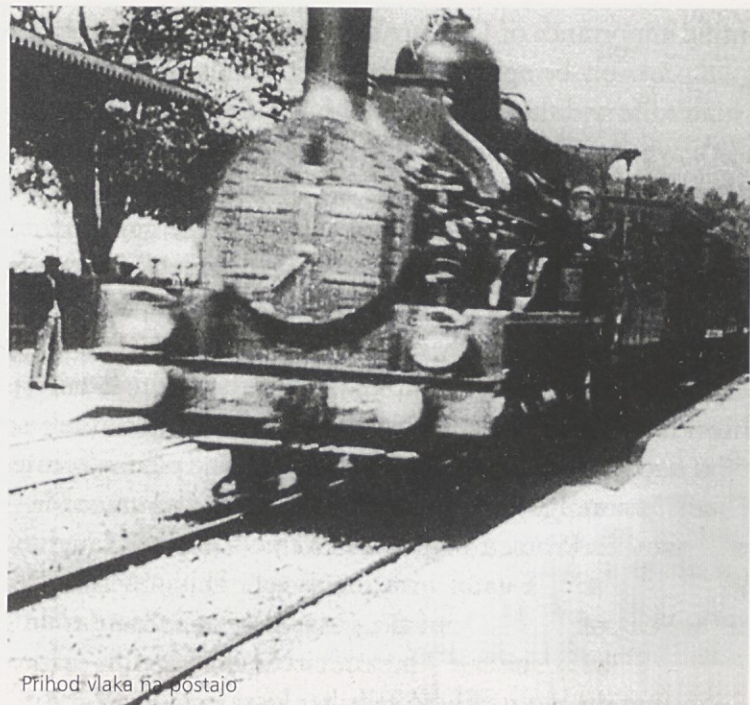
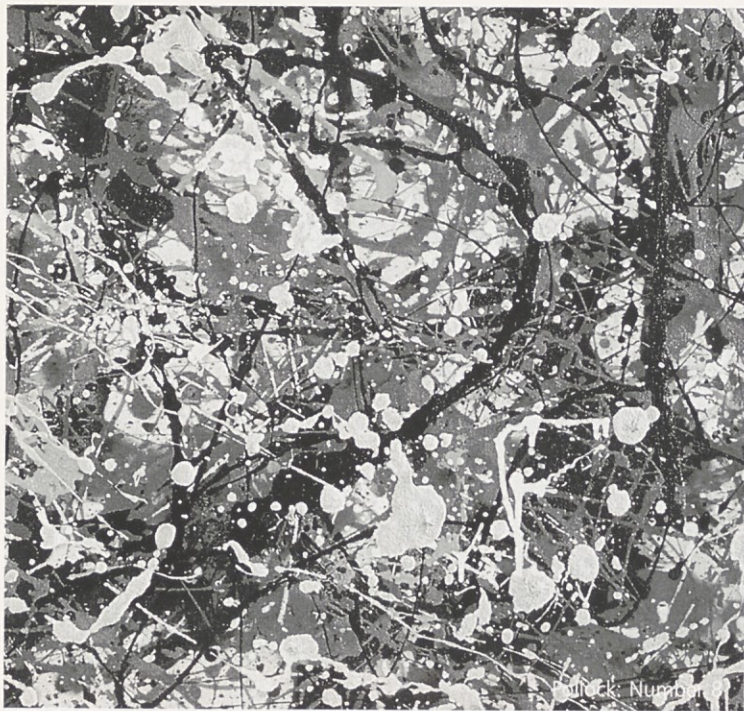
Že v letih 1914–1915 se umetniki kot El Lissicki in Kazimir Malevič (kasneje tudi Aleksander Rodčenko) zanimajo za zračne fotografije, pa naj gre za posnetke iz letala, ki prikazujejo "transformirane" zemeljske pokrajine – brez horizonta in globine, brez vdolbin ali štrlin, sploščene, "geometrizarane", metamorforizirane v nekakšno tkanino, v konfiguracije oblik in barv, v igro form, ki si jih moramo šele "razložiti" (obstaja celo poseben poklic: *foto-interpretacija*) – ali pa, nasprotno, za fotografije, posnete s tal, bolj ali manj navpične, ki prikazujejo eskadrilje letal v polnem letu, ki na ekran neba izpisujejo nenavadne hieroglife.

Takšne in podobne fotografije se pojavljajo kot ilustracije v Malevičevih delih (veliko jih je objavil v svoji knjigi *Non-Objective World*, 1927), pa tudi v delih Lissickega (na primer v zelo znanem delu *Prouns*, 1921) ali Rodčenka (gravure iz leta 1918). Vsi v svoje pisanje vključujejo aksonometrijske matematične teorije in metafore v zvezi z letom, lebdenjem in visenjem, včasih celo s kozmičnimi ali planetarnimi primerami, kakršna je tudi razlaga Lissickega k sliki v aksonometrični perspektivi iz njegovega dela *Prouns*: "Konstrukcija, ki plove v prostoru, skupaj s svojim gledalcem projicirana onstran meja zemlje...". Tudi njihove risbe in slike so izdelane skozi optiko te problematike (tako so naslovi nekaterih Malevičevih kompozicij: *Suprematični elementi, ki izražajo občutje letenja*, 1914–1915; *Suprematična kompozicija, ki vzbuja občutje univerzalnega prostora*, 1916). Pogledi iz zraka so torej resnično "temeljni elementi" suprematizma (Malevič) in prav z njihovo pomočjo so ti umetniki, pionirji abstrakcije, zasnovali plastične in teoretične pojme kot so "novi", "iracionalni", "univerzalni", "lebdeči", "vrteči se prostor" itd.

Najpomembnejše pri tej novi viziji sveta, rojeni s pogledom iz zraka, je, da določa popolnoma nov način percepcije in reprezentacije prostora, ki se razlikuje od tistega, ki smo ga prevzeli od klasične in znova oživiljene monokularne perspektive, s tem pa nov tip relacije med subjektom in svetom.

V tradicionalni percepciji in reprezentaciji so vse danosti določene z isto okamenelo in natančno navpično strukturo (pogled stoječega človeka na svet, ki se razprostira pred njim), pri pogledu v zrak pa postane subjektovo razmerje do sveta neoprijemljivo in polžeče. Nič več ni pritrjen na neko fiksno strukturacijo. Pogled iz zraka dobesedno nima smisla/smeri ("sens"), gledišče obvisi v zraku. Subjekt ne miruje v neki določeni poziciji, pa tudi prostor, ki ga opazuje, ni določen enkrat za vselej: oba sta neodvisna, nestabilna, mobilna, od tod pa izvirata močan občutek svobode, povezan s tem tipom pogleda iz zraka, ter vtis čutne izkušnje, ki ga spremlja (fotografija iz zraka kot kinestezična umetnost, kjer je vtis pomembnejši od percepcije).

Poleg tega suspenza subjekta, ki ga ponuja doživetje fotografije iz zraka, obstaja še ena bistvena razsežnost, ki je pritegnila utemeljitelje abstrakcij. To je dejstvo, da fotografija iz zraka, za razliko od običajnih "zemeljskih" oblik fotografije, preoblikuje realnost (v tem primeru "obliko-pokrajino") v nekakšni nerazumljivi svet, v "besedilo", ki ga je treba prebrati in razvozlati, kot je to jasno izjavila ameriška umetnostna kritičarka Rosalind Krauss: "Kar preseneča, je to, da v nasprotju z večino drugih fotografij pogled iz zraka odpira vprašanje branja, interpretacije. Ne gre zgolj za to, da so predmeti, gledani visoko iz zraka, težko prepoznavni. To gotovo drži, vendar gre bolj za to, da postanejo skulpturalne razsežnosti resničnosti dvoumne: razlika med globinami in štrlinami, med vdrtimi in izbočenimi deli je izbrisana. Fotografija iz zraka nas sooči z "realnostjo", ki je spremenjena v nekaj, kar moramo šele razbrati. Med kotom, pod



katerim je bila fotografija posneta, in tem drugim zornim kotom, ki ga moramo zavzeti, da bi jo lahko razumeli, je zarez. Fotografija iz zraka torej razkriva neko raztrganino v tkanini realnosti, raztrganino, ki si jo večina fotografov na tleh vneto prizadeva prikriti. Če vsaka fotografija pospešuje in pogloblja fantazmo o našem neposrednem odnosu z resničnostjo, pa fotografija iz zraka s samimi sredstvi fotografije teži k temu, da bi razpršila iluzije takšnih sanj". In prav to je tisti drugi osnovni element, ki pojasnjuje, kako je neka določena fotografska praksa priskrbela konceptualne instrumente, ki so bili bistveni za začetni razvoj abstrakcije v umetnosti in na katerih temelji nastanek številnih kasnejših del s področja sodobne abstraktne umetnosti.

Povedati je treba še, da se je vloga, ki jo je fotografija iz zraka igrala pri razvoju abstraktne umetnosti, na več načinov nadaljevala tudi onstran del Maleviča in Lissickega; najprej v konstruktivistični umetnosti in v Bauhausovi šoli, kot vidik tega, kar so poimenovali "poševna kontra-kompozicija". Le-ta izvira iz fotografije z *zgornjim in spodnjim rakurzom*, značilne za umetnike, kot je Laszlo Moholy-Nagy, ki je na načinu *kontra-kompozicije* ("pomanjšati celoto, fotografirati zviška po poševni osi") zasnoval precejšen del svojega fotografskega dela. Njegovi brezštevilni "približani pogledi iz zraka" (kot je niz posnetkov iz Belle-Isle leta 1925, Bauhausovih posnetkov omrežja v Berlinu, pristanišča v Marseillu ali plaž v Sellinu leta 1929) so mu tako omogočili vzpostaviti koherentno plastično veselje, zasnovano na principih ustvarjalne poševnosti in kompozicijskega dinamizma, v ozadju katerega se prepletajo fantazme letenja, svobode ter mobilnosti gledalca, ki se v določenih vidikih nanašajo na formalno in teoretsko problematiko abstraktnih slikarjev tistega obdobja, pa ne le konstruktivistov in članov Bauhausove šole, pač pa tudi ustanovitelj nizozemskega gibanja *De Stijl*, zlasti Thea Van Doesburga, avtorja dela z naslovom *Slika: kompozicija in kontra-kompozicija* (1927).

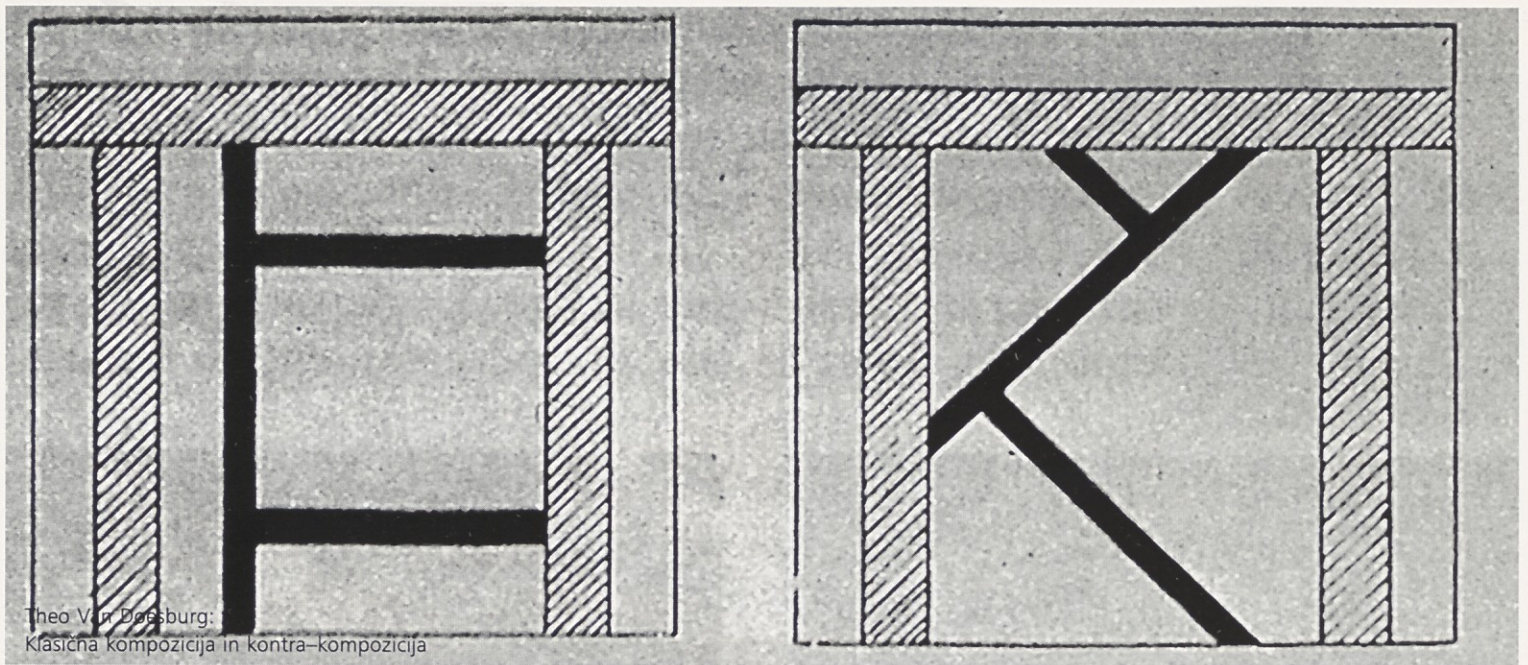
Drugo posredno nadaljevanje te prostorske logike, povezane s fotografijo iz zraka, je *Action Painting* v ameriški umetnosti po letu 1945, v francoščini imenovano tudi "abstraktni ekspresionizem". Takšna so na primer dela Jacksona Pollocka: njegova velika platna, pokapljana z barvo (*drip*) so očitno daleč od fotografije. Toda dobro ga poglejte, slikarja *na delu* (na primer na slovitih fotografijah Hansa Namutha), telo, v celoti zaposleno z dejanjem *drippinga*: stoji, pokončen prečka veliko platno, ki leži na tleh, kot da bi se premikal po zemljevidu sveta, hodi gor in dol, nestanovitno, lebdeč, skoraj plesaje, pusti, da barva kaplja z njegove palice, ne da bi se le-ta dotaknila površine platna, in slepo zarisuje sled svojega mimohoda. Preletava platno, ne da bi stopil iz pravokotnika, ne da bi se jasno zavedal, da ima opraviti z okvirjem, temveč zgolj z nekim teritorijem,

kjer lahko neskončno tava, se vrtinči brez fiksnega sidrišča, skoraj slep, kakor letalo v megli. Kot je zapisala tudi Rosalind Krauss, je v trenutku, ko slika, Pollockov odnos do nosilca zapisa prav tak kot tisti, ki vzpostavlja fotografijo iz zraka: lebdenje točke pogleda, izguba vsakršnega vnaprej določenega referenčnega okvira (navpičnice), premiki v več smereh, fizični občutek svobode, očitna nerazumljivost "tal", preobraženih v abstraktno oblikovno strukturo, površina pokrita z madeži, sledmi različnih barv in oblik, ki so prav tako sledi nekega mimohoda, nekega gibanja, neke kretnje, nekega telesa v gibanju – vse do končnega preobrata: da bi končno *videl*, da bi lahko prebral, interpretiral znake, se mora hkrati ustaviti, prenehati s svojim brezcilnim tavanjem, zapustiti svoj pogled iz zraka in predvsem *postaviti* platno *pokonci*, ga obesiti na steno ateljeja in šele takrat, ob koncu te *izmene*, odpreti oči, najti "pravšnjo oddaljenost" pogleda, opazovati in razvozlati "besedilo" umetnine. Takrat se platno iz kartografskih tal spremeni v ekran, se pravi v podobo. Postajanje slike zahteva preobrat gledišča, vzravnaje pogleda.

To približanje abstraktnega slikarstva in fotografije iz zraka pa ni zgolj preprosta analogija: gre za pravi teoretski dispozitiv, ki vzpostavlja odnos med subjektom in prostorom, med kreacijo in percepcijo, med percepcijo in občutjem, med potopitvijo telesa in vzravnanjem pogleda. Tako pri Pollocku kot pri Maleviču gre vselej, na tak ali drugačen način, za neko obliko *nepredstavljevega* (sled kapljanja, madež, slepa in zaplesana kretnja, krog ali kvadrat ter druge kompozicije lebdečih prostorov in "izven-zemeljskih" površin), pa tudi za neko obliko *razkroja možnosti pogleda subjekta, da bi identifikiral videno*. Na obzorju teh "abstraktnih" praktik vznikneta ideja o odpravi klasične pokrajine in preseganju "zemeljskega" človeka ter delo, pridobivanje izkušenj, za namenom približati, omogočiti vznik neke druge "pokrajine" (če jo sploh še lahko tako imenujemo?), "pokrajine", ki je bolj abstraktna, bolj mentalna, odvezana od sveta. Gre torej za preseganje humanizma in poskus vzpostavitve nekakšnega "angelizma" reprezentacije.

Četrta figura: Alfred Stieglitz ter oblačne ekvivalence

Drugo ogrodje naše konstrukcije neke nove oblike pogleda je kakor natančno nasprotje (strogi kontra-plan) prejšnjega primera. Oba primera sta sočasna, le da se drugi odvija na nasprotnem koncu sveta: ne v Sovjetski zvezi, pač pa v ZDA. Gre za slavne fotografije oblakov sredi neba, ki jih je v dvajsetih letih posnel Alfred Stieglitz. Stieglitz nedvomno predstavlja eno bistvenih osebnosti v zgodovini fotografije, razlogi za to njegovo pozicijo pa so različni (njegovo delo kot tako, raznovrstnost njegovih aktivnosti, ki široko presega polje same fotografije, njegova sijoča in neobičajna osebnost, njegov zgodovinski vpis, ki se ga je v celoti zavedal). Še posebej pomembno pa je dejstvo, da je prav Stieglitz tisti, ki spodbudi prehod fotografije



Theo Van Doesburg:
Klasična kompozicija in kontra-kompozicija

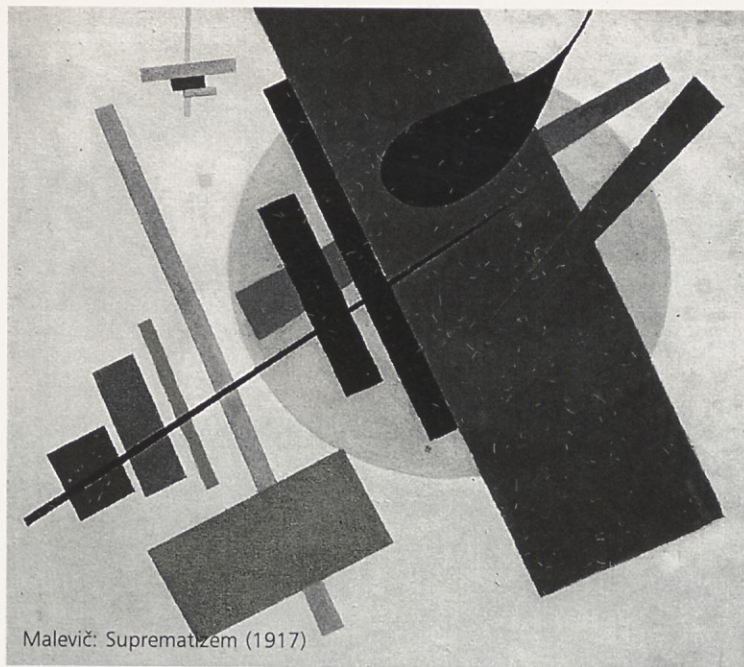
iz njene stare, klasične dobe v moderno dobo ter popolnoma posebej prehodno točko, na kateri se izvrši preobrat: od 19. stoletja prečka vrhunec, imenovan "Piktoralizem" (gibanje s konca stoletja, v katerem se izkristalizira težnja fotografije, da bi se dokončno uveljavila kot Umetnost in gre tako daleč, da v dobesednem in materialnem pomenu postane "slika"), da bi na začetku 20. stoletja popolnoma osamosvojil fotografijo vsakršnega nanašanja na to, kar ni ona sama, jo osvobodil njene fantazme slikarskega mimetizma in hkrati osnoval "moderno fotografijo" (avtonomno in "čisto", ki svoj uspeh dolguje izključno sama sebi).

Proti koncu svojega življenja, natančneje v letih 1923 in 1932, torej v obdobju skoraj desetih let, je ta oče moderne fotografije strastno, pa vendar z največjo natančnostjo, razvijal eno samo fotografsko "delo", ki ga je poimenoval *Ekvivalenti*. Te *Ekvivalente* pravzaprav sestavlja nedoločeno število fotografij oblakov, zgolj oblakov vseh oblik in različne gostote, najpogosteje razporejenih po nebu kot nešteto majhnih delcev neskončnosti, ki so hkrati surovo odtrgani naravnost iz tvarine neba ter kakor natančno grajene abstraktne kompozicije, vrednosti, tkanine, modulacije, vzorci, okrasni rezi, danosti, ki jih je mogoče vselej znova interpretirati. Če se fotograf, ki je tako pomemben in inteligenten kot Stieglitz, nameni devet let zaporedoma fotografirati oblake, gotovo ne gre zgolj za preprosto naključje ali nekakšno posebno kaprico. V njegovem namenu se skriva pravi fotografski *načrt*, ki v zrelosti dela enega najlucidnejših fotografov razkriva zastavek, ki je temeljnega pomena za fotografijo kot tako. V besedilu iz leta 1923 ("Kaj me je pripeljalo do tega, da sem začel fotografirati oblake?") Stieglitz potrjuje ta namen: "Zelel sem fotografirati oblake, da bi odkril, česa sem se naučil v štiridesetih letih fotografiranja, s pomočjo oblakov položiti na papir mojo življenjsko filozofijo – pokazati, da moje fotografije ne dolgujejo ničesar svoji vsebini ali svojim motivom – nenavadnim drevesom, obrazom, interierjem, niti posebni nadarjenosti – oblaki so tukaj za vsakogar – svobodni." Ali še natančneje: "Moj namen (z *Ekvivalenti*) je vse bolj v tem, da bi moje fotografije spominjale na fotografije, ki ne bodo nikoli videne, razen če bi jih odkrili na prvi pogled. In ta, ki jih bo enkrat videl, jih ne bo nikdar pozabil." Nedvomno gre torej za zastavek, ki je bistven za *fotografijo na sebi*.

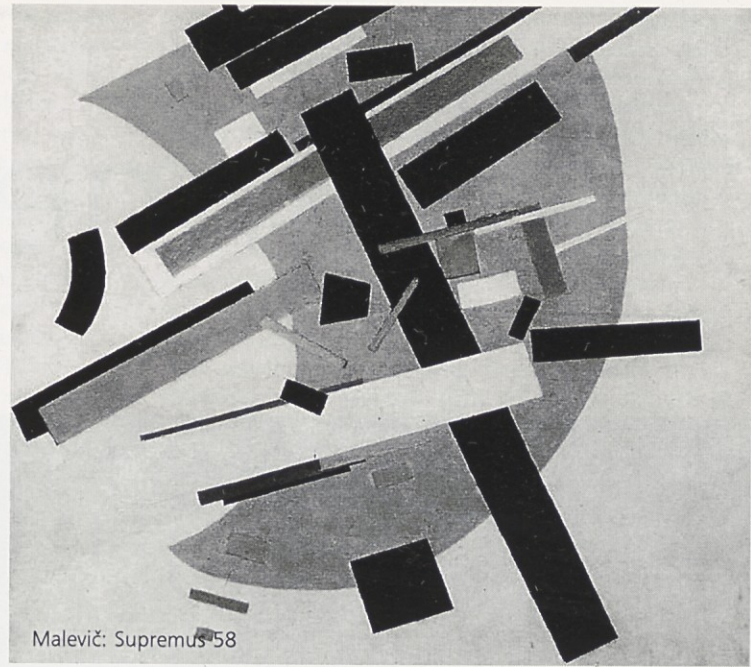
Čemu torej ustreza Stieglitzova gesta (saj gre prav tako kot za umetniško delo tudi za gesto – ali, bolje rečeno, ravno zato, ker gre za gesto, te podobe lahko sestavljajo delo, mogoče celo eno redkih pravih "del" v zgodovini fotografije)? Kaj "pomenijo" ti oblaki? Kateri drugi tip analitičnega diskurza, razen impresionističnega, lahko "vzdrži" vpričo teh podob, ki nosijo v sebi nekaj *nedostopnega*? Obstaja že več različnih zanimivih hipotez v zvezi z *Ekvivalenti*, izmed katerih bomo navedli samo dve: hipotezo Rosalind Krauss, (ki je izšla v reviji *October*, št. 11, 1979 – in je v

francoskem prevodu povzeta v njeni zbirki z naslovom *Le Photographique*, Pariz, Macula, 1990) in tisto, ki sem jo predlagal sam (v četrtem poglavju, "Le coup de la coupe", v moji knjigi *L'Acte photographique*, Pariz, Nathan, 1990). K temu se vračam zgolj zato, da bi poudaril, da ti dve študiji opozarjata na posledice Stieglitzve geste kot *čistega dejanja okrasnega reza*. *Ekvivalenti* so, v vsej njeni prečiščeni moči, inkarnacija geste fotografskega *reza (cut)*, ki tukaj tako rekoč prejme vrednost absolutnega. Intenzivnost razrezov oblakov v prvi vrsti počiva v učinku zunanosti polja, pod težo tega, česar ne moremo videti, pa vendar neskončno presega samo podobo in jo od zunaj napolnjuje z nedoumljivo brezmejnostjo. Fotografije se zazdijo kot raztrganje nepretrganega nebesnega tkiva in njihova moč izhaja iz do maksimuma privedenega razmaka med prostorsko *končnostjo* podobe (prostor fotografije je kot vedno nujno omejen, zaključen, zaprt) in referencialno neskončnostjo, iz katere izvira in ki je tu *Neskončnost* par excellence: Nebo, Brezmejnost. Če je za pogled obzorje edini mogoči rob neba, je fotografski okvir obzorje, pa tudi navidezno neskončno notranjo polje (petje?). Denis Roche je to zelo lepo povedal: "Okvir v fotografiji je na štiri dele prepognjeno obzorje, ki grize svoj lastni rep." V sredini, brezno.

Istočasno se nam v *Ekvivalentih* razkrije celotna "plastična" razsežnost, ki je notranja polju podobe: vtisi tkanin, gostot, oblike, postopnega slabljenja barve in svetlobe, modulacij, konfiguracij, tvarin ter kompozicij so mnogovrstni in dajejo Stieglitzovim podobam posebno, celo paradoksalno vrednost, ki je hkrati močno abstraktna (kakor abstraktna slika) in izredno konkretna, v tem smislu, da nobenega teh "pikturalnih" učinkov ne proizvajata fotograf ali kakršna koli inscenacija objekta (v tem smislu so *Ekvivalenti* natančno nasprotje piktoralistični estetiki). Objekt-oblak se že po definiciji upira vsakršni ideji kompozicije ali notranje ureditve. Ničesar ni, kar bi bilo bolj brezoblično in nematerialno, bolj brez linij in obrisov, manj trdno in čistejša tvarina svetlobe, kot je oblak, pa vendar se zdi fotografiran oblak kakor dovršena slikarska umetnina, tu zrnata in tam prosojna, s svojo lastno arhitekturo in ritmom. Fotografije Alfreda Stieglitza tako hkrati pripadajo slikarstvu in njegovi (fotografski) negaciji. Abstraktne in konkretne. Oblikovane in brezoblične. Sama predstava tega, kar naj bi bil oblak. Prav v tem smislu moramo tudi razumeti njihov skupni naslov *Ekvivalenti*: "fotografije, ki so podobne fotografijam". Tukaj naletimo na vrednost oblaka kot ikonografskega motiva: kadar hoče fotografija predstavljati oblake, pravzaprav simbolično predstavlja svoj lastni reprezentativni proces in upodablja svoj način obstoja: grozeči dežni oblaki in srebrnkasti oblački odsevajo v ogledalu kot ekvivalence tvarine svetlobe. Fotografija je enako oblak. Obstaja posebna vrsta odnosa, ki ga Stieglitzovi *Ekvivalenti* vzpostavljajo v razmerju do gledalca. Lahko bi rekli, da *Ekvivalenti*



Malevič: Suprematizem (1917)



Malevič: Supremus 58

gledalca (topološko rečeno) nikamor ne usmerjajo, mu *ne ponujajo nobene smeri* oziroma vse smeri hkrati: vse smeri so enakovredne (ekvivalentne). Negative lahko gledamo pod katerim koli kotom, saj so vsi enako "dobri", lahko jih obračamo, postavimo na katero koli od njihovih stranic, razvrščamo v popolnem neredu, pa bodo vseeno ostali prepoznavne fotografije oblakov, prostorsko in estetsko verjetne (ne glede na variacije plastičnih učinkov). Tudi Stieglitz sam se je večkrat poigral z njihovo prostorsko polivalenco, ko je iste podobe razstavljajal ali objavljal v različno orientiranih položajih. Z drugimi besedami: fotografski prostor Stieglitzovih negativov je avtonomen, nedoločen, *lebdeč*, vsaj glede na našo topološko pozicijo gledajočega subjekta, (vselej določeno z vodoravnimi in navpičnimi pravokotnicami, ki utemeljujejo naš vpis v svet). To je prostor, v katerem smeri, kot so levo in desno ter zgoraj in spodaj, niso fiksne, niti vnaprej določene, prostor, ki je mobilni in neodvisen od našega prostora, od sveta in njegove strukturacije. Je popolnoma osvobodjena podoba, radikalno *odrezana* od svojih sidrskih vrvi, lebdeča sredi neba ... prav kakor oblak.

Vidimo torej, kaj je tisto, kar tem fotografijam oblakov dopušča absolutno prostorsko avtonomijo: gre prav za to, da na njih ne vidimo ničesar razen oblakov (to velja vsaj za večino fotografij, saj je med njimi tudi nekaj izjem). *Ekvivalenti* so podobe *brez temeljev*. Steiglitz je iz polja podob izločil vsakršni element ali namig, ki bi jih privezoval na trdna tla: razen z nekaterimi izjemami nam ne ponujajo nikakršnega sledu tal ali obzorja, nobene gore, dreves itd., ki bi nam dopuščali, da *se umestimo* glede na predstavljeni prostor. Naši običajni načini prostorskega prepoznavanja – vse, kar tu spodaj določa naš položaj pokončnih posameznikov, priklenjenih na vodoravna tla s silo zemeljske privlačnosti in težnosti – so izginili in naša potreba po orientaciji je torej sistematično prevarana. Ob vsaki iz niza podob občutimo neko temeljno *odsotnost*: čeprav ima lastnosti nepretirnosti veselja (fotografija kot znak resničnega), ji tukaj manjka element, ki je temeljnega pomena za naš odnos do sveta in ki določa našo orientacijo glede na tla. Prav v tem smislu je fotografski rez, prakticiran v *Ekvivalentih*, resnično radikalen: ne le da zareže v maso oblakov in neba, pač pa nas na nek način loči tudi od podob kot takih, *ločuje*. Ali kot pravi R. Krauss: "Ne samo, da nekaj iztrga nekemu širšemu kontinuumu, ampak podobo obteži na tak način, da jo dojemamo kot nekaj, kar je *nam samim* iztrgano, tako da razširitev izkušnje naših fizičnih opravil, lastnih svetu, ni več mogoča, čeprav se je vedno zdelo, da fotografije to razširitev omogočajo na kredibilni način". *Ekvivalenti* nas razlastijo naše polastitve nad prostorom in ko se potopimo v eno takih podob, skoraj fizično izkusimo močan občutek nestabilnosti ter izgube ravnotežja. *Ekvivalenti*, te dobesedno vrtoglave podobe, viseče in vrteče se, osvobodjene svojih svinčenih podplatov, so pravzaprav obrnjene fotografije iz zraka. To niso zgolj "preproste" fotografije

(četudi na neki način ne bi mogle biti bolj preproste), ampak pravi teoretski dispozitiv, estetika "en acte".

Prevedla Severina Dravinec

cannes

2000



dancer in the dark

Danska **režija** Lars von Trier

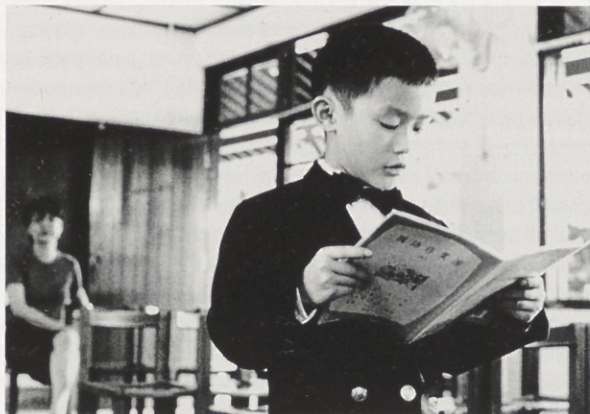
Status, kakršnega Lars von Trier uživa v Cannesu, je potrdil že uvod v projekcijo pričujočega filma. Festivalna špica, ki je pred filmi uradnega sporeda obvezna in nespregledljiva tako kot smokingi in večerne toalete na večerni gala projekciji, je tokrat umanjala. Dvorana se je zatemnila, a projektorji niso startali; v temi se je razlegla nekajminutna simfonična uvertura in šele nato so velike črke "Lars von Trier", čez celo platno, od roba do roba, in med njimi naslov filma – identično **Lomu valov** (*Breaking the Waves*, 1996) torej – napovedale "zaresni" začetek filma. Trier je neke vrste relikvija canneskega festivala, njegova zaščitna znamka in kvintesenčna referenčna točka, saj ga je Gilles Jacob, direktor festivala, vse od prvenca **Element zločina** (*Element of Crime*, 1986) uvrščal v tekmovalni spored. Po letošnjem festivalu bo tudi največjim nasprotnikom njegovega dela, med katere se vsaj deloma uvršča tudi podpisani, moralo postati jasno, da je Trier dokončno postal največji in najpomembnejši režiser stare celine ter za komercialni biznis daleč najatraktivnejši avtor t.i. umetniškega filma na svetu. Je gromozanska institucija, že samo njegovo ime nemudoma pritegne tako medije kot financerje. Almodóvar in Benigni sta tu muhi enodnevnici, malodane amaterja. Konkretno: Američani so za distributerske pravice za severnoameriško tržišče odšteli kar 5 milijonov (dolarjev seveda; film je bil posnet za 15 milijonov), ne da bi ga sploh videli. Catherine Deneuve seveda ni bila komercialni faktor, izkazala pa se je za največjo napako filma, ker s svojo vseevropsko ikonografsko prepoznavnostjo nikakor ne sodi v film te vrste.

Trier je bil na piedestalu že vse od **Evrope** (1991) naprej, z *Dancer in the Dark* pa bo nedvomno zaznamoval desetletje, v katerega vstopamo, saj ne gre le za film, pač pa za projekt, ki se dobesedno spreminja v mit. Ne podpira ga zgolj zlata palma, ki se je Trierju izmikala celo desetletje ("ukradli" so mu jo Joel Coen, Mike Leigh in Theo Angelopoulos), temveč cela kolona natančno preišljenih manevrov: Trier po **Idiotih** (*Idioterne*, 1998) najprej izjavi, da ne bo več zvest Dogmi 95 in da bo posnel musical, najdražji danski projekt vseh časov; poveže se z islandsko pevko Björk, ki najprej napiše le glasbene vložke, nazadnje pa sprejme glavno vlogo; še pred festivalom se dvigne prah, ker ni povsem jasno, ali bo režiser zaradi sporov z Björk in njene potencialne zahteve po prepovedi predvajanja najbolj pričakovani film festivala sploh lahko predvajal; še pred projekcijo Trier predstavnike medijev v *press clippingu* vljudno naprosi, naj ne izdajo konca filma, ker bi razkritje pokvarilo užitek prihajajočemu občinstvu. Slednje se izkaže za največjo režiserjevo manipulacijo, saj v zaključku ni nič takšnega, kar bi posvečenemu gledalcu kvarilo užitek – v njem ne razkriva nobenega presenečenja. Vso famo okrog filma sta nazadnje zaokrožili projekciji za novinarje in gala predstavitev, najprej z že omenjenim prologom, nato pa še z enim emocionalno najbolj neverjetnih odzivov občinstva; zadnjih dvajset minut filma je namreč hlipalo, smrkalo in jokalo skoraj pol nabito polne dvorane, med njimi neverjetno število moških, ki očitno niso zdržali žrtvovanja vse bolj oslepele Selme, naše pojoče Björk. Konca ne kanim izdajati, gospodu Trierju bom pustil uživati v njegovi provokaciji, naj le namignem, da tako presunljive metodologije sistema ob procesu eksekucije nismo bili deležni vse od **Kratke zgodbe o ubijanju** (Krotki film o zabianju, 1988, Krzysztof Kieslowski) naprej.

simon popek

Ker sem prepričan, da bo film ob predvajanju pri nas sprožal enako emocionalne odzive in da se bo tudi v Ekranu o njem še obilno pisalo, bom obelodanil je najpomembnejše elemente: *Dancer* je musical, melodrama, postavljen v šestdeseta v ameriško ruralno okolje (film so posneli na Švedskem). Selma (Björk), češka emigrantka, dela v tovarni s pločevino, zaradi dedne bolezni pa počasi izgublja vid. Vse prihranke spravlja v škatlo, da bi svojemu sinu lahko omogočila operacijo oči in vsaj njega rešila pred prekletstvom teme, toda ko njen najemodajalec, šerif Bill (David Morse), odkrije skrivališče z 2000 dolarji, denar vzame, Selma pa v večnem strahu pred sinovo slepoto Billa ubije. Zaradi nesposobnega odvetnika želi Selmina prijateljica Kathy (Catherine Deneuve) najeti drugega in ga plačati s Selminimi prihranki. Tu pa se pogledi obeh žensk križajo: medtem ko Kathy meni, da sin bolj kot vid potrebuje mater, želi Selma za vsako ceno ohraniti njegovo zdravje.

Dancer prinaša v mnogih pogledih nemogočo, celo patetično zgodbo, "moteče" je Selmino heroično odrekanje in pretirano pasijonsko žrtvovanje, a Trier očitno mojstrsko obvladuje žanrske principe, saj zgodbe sicer ne bi vpel v žanr "melodramatskega musicala", kjer tovrstna čustvena pretiravanja zlahka zdržijo. O tem nas je učila zgodovina hollywoodskih musicalov – čeprav je res, da se praviloma niso odvijali v socialno tako kritičnih okoljih, kot je Trierjevo –, poleg tega pa nas je o istem prepričal tudi nedavni francoski eksperiment, "musical o AIDSu", **Jeanne et le garçon formidable** (*Jeanne in postavni fant*, 1997, Olivier Ducastel & Jacques Martineau). Trier je po lastnih besedah s tragičnimi junakinjami za vselej opravil; *Dancer* torej zaključuje trilogijo Bess–Karen–Selma in odslej se bo menda posvečal moškimi likom. Napovedan je že prvi projekt, klasični pornografski film, s katerim naj bi se vrnil pod okrilje Dogme 95.



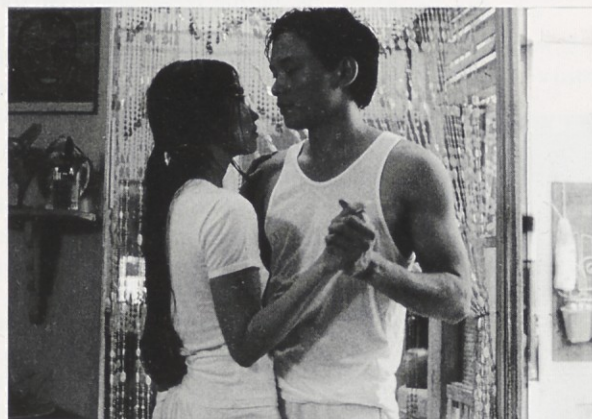
yi yi

A One and a Two...

Tajvan **režija** Edward Yang

Brez dvoma najboljši film festivala predstavlja Yangov klasični repertoar: široko družino, dogodek, ki jo korenito zaznamuje in posledično reevaluiranje življenja vseh tistih, ki se jih "dogodek" dotika. NJ, njegova žena Min–Min in njuna otroka, srednješolka Ting–Ting in osemletni Yang–Yang, so povprečna družina iz Taipeja. "Dogodek", ki zaznamuje družino, je kap Min–Minine matere in padec v komo, iz katere se morda ne bo več prebudila. Dodaten problem predstavlja poroka Min–Mininega brata A–Dija, ki se je moral odločiti med dvema ženskama, za nameček pa se "druga ženska" – ljubezen iz študentskih let, ki je ni videl že dve desetletji – pojavi še v sicer mirnem življenju NJ–ja. To je le groba osnova Yangovega filma, ki po dolžini (170 minut) ne odstopa dosti od predhodnikov, zato pa je hitro opazna novost režiserjeva distanca do kakršnih koli zgodovinskih prelomnic – generalnih, ali tistih, pomembnih za Tajvan; deležni smo jih bili v Yangovih najbolj znanih filmih, tudi pri nas videnem **Svetlem poletnem dnevu** (*A Brighter*

Summer Day, 1991) ali v najbolj političnem, **A Confucian Confusion** (1994). Yi Yi se v celoti odvija v sodobnem Taipeju, v kitajščini pa pomeni "ena–ena", kar po njihovem prepričanju predstavlja individualizem. Slednje zaznamuje portretiraje življenja skozi vsakega člana družine posebej; angleški naslov filma je Yang pobral iz jazz žargona, saj glasbeniki z besedami "a one and a two" običajno pričenjajo koncertno nastopanje. Yang tudi sicer meni, da bi moralo biti življenje kot jazz skladba – nestresno, sproščeno – in takšna je tudi podoba filma, značilna za večino tajvanskih filmov devetdesetih: počasen, ležeren ritem, nevsiljiva kamera, vseskozi na distanci, v bistvu ves čas več prikriva kot razkriva. Igralci so sproščeni, skoraj odsotni, in kot je pri Yangu navada, je tudi tokrat večinoma uporabil naturščike ali pa vsaj neznane obraze in jih razporedil v vsa življenjska obdobja. V slednjem tudi leži lepota pričujočega filma, v strukturi in generacijski zaokroženosti, s katero Yang "obdela" vse faze človekovega razvoja in razumevanja sveta, od otroštva, adolescence, prvih spolnih stikov, poroke, materinstva, do jeseni življenja in nazadnje smrti, ki je simbolno prikazana z globoko komo babice. In kot vedno doslej je Yang skrajno optimističen; že prvi kadri – ena najlepših uvodnih sekvenc, kar jih pomni moj filmski spomin, video album družinskih srečanj ter neskončna mladostna razigranost prisotnih družinskih članov – napovedujejo pozitivno luč filma, nato pa takoj preskočimo na priprave A–Dijeve poroke, ki je datum uradne zveze s svojo izbranko (izbrana je bila med dvema močnima kandidatka) zavlačeval kljub visoki nosečnosti neveste, saj je želel, da si prisežeta "na najsrečnejši dan v tajvanskem koledarju". Kar sledi, je sicer v mnogočem prikaz težavnega družinskega življenja, neprestanih odrekaj, sporov in celo umorov, a generalni vtis je optimizem, utelešen v neverjetno pozitivnem, neprisiljenem liku osemletnega Yang–Yanga (režiser je zanimal avtobiografske elemente), ki vse do zaključnega prizora na babičinem pogrebu ne spregovori ene same besede. Na papirju je težko opisati Yangovo vsesplošno mojstrstvo, s pomočjo katerega gledalca brez premora drži skoraj tri ure, a za približno predstavo Yang–Yangovega značaja naj služi oziujevski očetovski lik iz **Eat Drink Man Woman** (1994) Anga Leeja, ta generator pozitivne energije in utelešenje pojma "družine". Močno dvomim, da bom v letu 2000 videl prepričljivejši in močnejši film, in če dobro premislim, bo vsaj v mojem imaginariju Yi Yi obveljal kot referenca vrhunskega kina za novo stoletje.



a le verticale de l'été

Na vertikalni poletja

Francija **režija** Tran Anh Hung

Tranh Anh Hung, dobitnik Zlate kamere za prvenec **Vonj po zeleni papaji** (*L'odeur de la papaye verte*, 1993) in zmagovalec beneškega festivala s **Kolesom** (*Cyclo*, 1995), je s svojim ustvarjanjem že vseskozi vezan na Francijo, ki njegove vietamske projekte koproducirajo. Nekateri so mu trdno vez z Zahodom očitali, predvsem v *Kolesu*, v katerem naj bi skozi optiko skrajne estetizacije kritiziral klavrno podobo Vietnama

po odhodu ameriških čet. No, v zadnjem filmu, ki začuda – saj Cannes nagrajence iz obstranskih sekcij z novimi filmi skoraj po pravilu uvršča v konkurenco – ni bil predvajan v tekmovalnem festivalu, je Tran odvrnil socialno politični komentar, individualiziral zgodbo in jo podložil s počasnimi komadi Louja Reeda *Pale Blue Eyes* in *Coney Island Baby*, ki jih stranski junak, brat treh sestra, glavnih junakinj filma, posluša vsako jutro. Film je vizualno sicer čudovit – kot vsi njegovi –, a razmeroma asketski, kot je asketska zgodba o treh sestrah, ki vsako leto častijo dan, ko je umrla njihova mati. Življenje treh žensk v treh različnih življenjskih obdobjih je na pogled sicer umirjeno in ustaljeno, a kmalu izvemo, da vsaka v sebi nosi skrivnost; Tran jih razkriva posamično, dvoumno, v prepoznavnem emocionalnem ritmu svojega novega, čudovitega, apolitičnega in skorajda irealnega filma. Angažirano plat vietnamskega filma vzdržuje Trinh T. Minh-ha, kar povsem zadostuje; Tran Anh Hung skrbi za izvrstno čustveno plat.



requiem for a dream

ZDA **režija** Darren Aronofsky

Aronofskyjev prvenec *Pi* (1997) je lepo napovedal režiserjev talent. Črno-bela psihološka študija numeričnega obsedanca, ki pade v obsesijo iskanja popolne številke in se mimogrede zaplete z vlado, je bila bizarna, rahlo morbidna, a precej natančna režijska eksekucija. Čeprav *Pi* ni navduševal ravno v vseh pogledih, je Aronofsky obveljal za perspektivo mladega ameriškega filma, pričakovanja pa potrdil z drugim filmom *Requiem for a Dream*, sijajno vivisekcijo sodobne potrošniške družbe, predvajanim izven konkurence za nagrade. Vzporednice s Fincherjem niso naključne: Aronofsky je prav tako otrok tehnološke revolucije in sijajen obrtniški *wunderkind* kot proslavljeni pol-veteran, mentalni svet njegovih filmov pa vsaj tako fascinanten, kot je bil svet *Igre* (The Game, 1997) ali *Kluba golih pesti* (The Fight club, 1999). *Requiem for a Dream* sicer bolj ali manj opisujejo kot film o narkomaniji, v resnici pa gre vendarle za enako "sodobno" in nič manj usodno drogo – za zasvojenost z množičnimi mediji, televizijo, kvizi in nagradami, ki jih le-ti prinašajo. Sara (Ellen Burstyn) živi sama v svojem stanovanju na Coney Islandu; bivanje pred televizijskim ekranom je vsakodnevna stalnica, še posebej v času njene priljubljene oddaje, nekakšnega hibrida med *talk-showom* in kvizom. Njen sin Harry (Jared Leto) jo občasno obišče, predvsem pa premišljuje o tem, kako najlažje priti do denarja. Odgovor je na dlani: s preprodajo drog. Nekega dne Sara po pošti prejme sporočilo, da se je kvalificirala za gostovanje v oddaji, toda njena rdeča obleka, edina spodobna tunja v omari, je občutno preozka. Potrebno bo hujšanje, in če ne gre po naravni poti, bo šlo s pomočjo kemije, ki sicer pomaga fizičnemu stanju, a uničuje psihično. *Requiem for a Dream* je predvsem film mentalne (in fizične) transformacije, film, ki gledalca pahne v natančno skonstruirani univerzum in ga zlepa ne izpusti. Za gledalčevo "zasvojenost" kakopak poskrbi do potankosti izpiljena režijska vokacija in psihološko "moteči" dejavniki: klavstrofobični interierji, motanžno preskakovanje, piskajoči efekti. Če bo Aronofsky nadaljeval v

tem slogu, bo kmalu presegel svojega (pogojno rečeno) vzornika.



in the mood for love

Hong Kong, Kitajska **režija** Wong Kar-wai

In the Mood for Love so v Cannesu vrteli zvočno grobo zmontiranega in z le improvizirano špico, skratka, tričetrt dokončanega, kar pove dovolj o statusu, ki ga uživa Wong Kar-wai. Canneski nagrajenec za najboljšo režijo filma **Srečna skupaj** (*Happy Together*, 1997), poleg **Padlih angelov** (*Fallen Angels*, 1995) vizualno najbolj "eksploativnega" in ekscentričnega filma tega hongkonškega maestra, je – resnično presenetljivo – predstavil skrajno umirjen, "statičen", nostalgичen, preprosto lep film. Čeprav je kamera v rokah spet držal Christopher Doyle, ni ne duha ne sluha o frenetičnem švenkanju, razlitem barvnem spektru ali divjem montažnem ritmu. Morda se motim, toda mislim, da je ves film posnet na stavivu. Skratka, imamo opravka z malce drugačnim Wongom, a le malce drugačnim; z *In the Mood for Love* se namreč vrača na začetek opusa, natančneje k drugemu filmu **Days of Being Wild** (1990), edinemu naslovu, ki se doslej ni vklapljal v njegov divji vizualni imaginarij. Oba sta enako umirjena, božanska posneta in enako intimistična. V obeh sta protagonisti ljubezenske zgodbe Maggie Cheung in Tony Leung (dobitnik letošnje moške igralske nagrade), moja igralska favorita hongkonškega filma devetdesetih. In oba filma se odvijata v šestdesetih letih, v Hong Kongu med 1962 in 1966, ko se Li-chun (Cheung) in Chau (Leung) s svojima zakoncema vselita v podnajemniški stanovanji. Postanejo sosedje, a Li-chujin mož in Chaova žena sta zaradi službenih obveznosti bolj ali manj vseskozi odsotna. Pa se pričneta družiti, tako, povsem prijateljsko, čeprav morata paziti, da se pri opravljenih sosedih, ki seveda vse vidijo in slišijo, ne bi pričele širiti govorice. Sčasoma oba ugotovita, da njuna večno odsotna zakonca na službenih potovanjih izdatno ljubimkata...

Wongov film je izvrstna minimalka o nemogoči, neusojeni ljubezni, ki se prve pol ure filmske dolžine odvrti skoraj izključno na hodniku stanovanjskega bloka, kjer četverica živi, kasneje pa povečini v ozkih uličicah predmestja in v lokalih, kjer se "ljubimca" srečujeta. V *Srečna skupaj*, posnetem v Argentini, je želel Wong po lastnih besedah pričarati podobo Hong Konga oziroma "ne razkriti argentinske urbane realnosti", tokrat pa nikakor ni želel vzbujati vtisa hongkonške realnosti šestdesetih let. Slednja se odraža skoraj izključno skozi obleke, ki jih neprestano menja Maggie Cheung. Prav zato ni povsem razumljiv razplet filma, ki ga Wong zaključí z desetminutnim dokumentarnim vložkom, najprej z dokumentarnimi posnetki obiska De Gaulla leta 1966 in pejsažem zgodovinskih ruševin – ki bi ga lahko šteli kot Wongov hommage Rossellinijevemu **Potovanju v Italijo** (*Viaggio in Italia*, 1953), če bi ga Wong videl, a ga skoraj zagotovo ni –, znotraj katerih pričakujemo snidenje ljubimcev, a ga ne dočakamo.

Wong je velik mojster za otožna ljubezenska rezmerja; spomnite se usodne telefonske govorilnice iz *Days of Being Wild*, kjer se zvonec, ki bi združil ljubimca, nikoli ni oglašil v pravem trenutku.

V pričujočem filmu razmerje ni mogoče – preprosto zaradi načelne zakonske zvestobe Li-chun in Chaua. Nazadnje sicer zaživita od zakoncev ločeni življenji, a post-festum snidenje, ki bi ju gotovo dokončno združilo, spet spodleti. Ostane le Li-chunin sin, "dediščina" njune hipne romance.



les glaneurs et la glaneuse

Paberkovalci in jaz

Francija **režija** Agnes Varda

Presenetljivi dokumentarec Agnes Varda se osredotoča na "smetarje", "kramarje", natančneje na ljudi, ki pobirajo takšne ali drugačne ostanke, in kot sporoča že naslov sam, gre za izrazito osebni film. Agnes ga je z digitalno kamero, ki tudi pri velikih režiserjih očitno postaja pravilo, večidel posnela sama in ga s svojim značilnim glasom tudi narativno pospremila. Film ni zgolj običajen dokumentarec o ljudeh na margini družbe; pravzaprav se Agnes tovrstnemu dokumentiranju in komentiranju, hvala bogu, povsem odreče, saj bi v nasprotnem primeru dobili "toplo sočustvujoč" film moralno dvomljivega porekla. Zanj so ljudje, ki na poljih po žetvi ali v vinogradih po trgatvi pobirajo ostanke, preprosto ljudje, za katere je to način življenja. Ne jemlje jih kot "ljudi z dna socialne lestvice", ker do tega niti nima pravice; nekateri med njimi so namreč deklarirano materialno preskrbljeni državljani z vsemi socialnimi bonitetami in jim "smetarjenje" ali "čiščenje" predstavlja bodisi užitek, hobi, ali pa to počnejo iz ekološke oziroma ekonomske zavesti. Tu so potem še "industrijski" kramarji, ljudje, ki brskajo med odpadnimi materiali, stari pohištvo ipd., celo umetniki, ki so se prebili s konstrukcijami in artefakti iz odpadkov – in seveda umetniške slike starih mojstrov z motivi "pobiralcev", ki jih Agnes s svojo ekipo išče po francoskih muzejih ter vključi v svojo pogosto humorno interpretacijo. Skratka, zadnji film Agnes Varda lahko razumemo kot "družbeno-kritičnega" in "osebno-izpovednega" hkrati, saj sebe kot snemalko, ki sledi tovrstnim individualcem, prav tako vidi kot "kramarko", pobiralko tistega, kar ljudje puščajo za seboj.

takhte siah

Šolske table

Iran, Italija **režija** Samira Makhmalbaf

Kot prvo, Samira Makhmalbaf je najmlajša režiserka (ali režiser – dvajset let ji je), ki je kdajkoli tekmovala v Cannesu; kot drugo, je hčerka slavnega Mohsena, ki je – tako kot njen celovečerni prvenec *Jabolko* (*Sib*, 1998) – film produciral, oscenaril in zmontiral. Družinska naveza? Gotovo. Olajšana pot v mednarodno elito? Prav tako. Kar pa ne pomeni, da je treba oba njena filma takoj degradirati. Treba je poudariti, da je film nastal v koprodukciji s Fabrica Cinema, ki jo je Bennetonov (zdaj že bivši) umetniški direktor Toscani ustanovil za promoviranje radikalnih idej ustvarjalcev, mlajših od 25 let, in da so film dokončali brez blagoslova iranske cenzorske

komisije. Zmontiranega so pretihotapili čez mejo, toda koproducent Marco Müller meni, da bo *Šolsko tablo* v Iranu v roku dveh let vendarle moč prikazati.

Mohsenov vpliv je pri obeh filmih čutiti predvsem v produkcijskem smislu, precej manj pa v stilističnem. Če Makhmalbaf – oče že vseskozi velja za revolucionarno, *hard-boiled* strujo iranskega poetičnega čudeža devetdesetih, potem gre Samira v neki meri še dlje. Oba filma sta izredno "groba", nedodelana, poetični elementi so skoraj v celoti izključeni, v obeh primerih imamo opravka s skrajno rudimentarno naracijo, zreducirano na zgolj eno prizorišče – v *Jabolku* domače dvorišče, v *Šolski tabli* pa malce razširjeno, a "enovito" skalnato pogorje v iranskem Kurdistanu, na meji z Irakom. Tja po bombnem napadu bežijo številni posamezniki, ki so ostali brez doma, službe in družine, med njimi naši "junaki" – učitelji, s šolskimi tablam na hrbtih, v iskanju novih učencev. Samira se kmalu osredotoči na dva; prvi sreča skupino starcev, ki se želijo prek meje prebiti v Irak, v domovino svojih prednikov, drugi naleti na skupino otrok, ki iščejo primerno zatočišče.

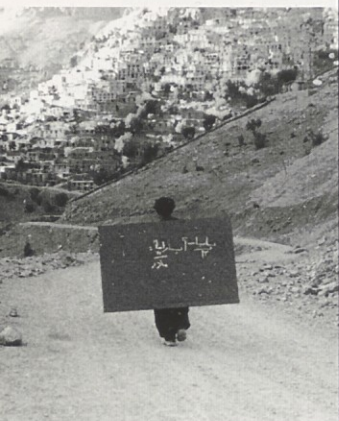
Kljub grobem, skoraj dokumentarnemu značaju materiala, je *Šolska tabla* film o trojni ljubezni: o učiteljevi ljubezni do poučevanja, o ljubezni bežečih starcev do domovine in o ljubezni prvega učitelja do odvoele ženske z otrokom iz skupine, ki ji sledi. A prav pretirana ljubezen – kot tolikokrat poprej – vodi v obsesijo. Oba učitelja nenehno, skoraj kompulzivno vztrajata pri nujnosti poučevanja (tako otrok kot starcev), tudi za ceno laži oziroma prevare. S svojim poučevanjem vseskozi težita obema skupinama, celo med bombnimi napadi in streljanjem stražarjev na kontrolnih točkah, njuna črna tabla, prebarvana z blatom, pa dobesedno služi kot mimikrija, sredstvo zaščite, kot ščit, ki hkrati brani in razodeva (znanje kakopak). Ko starci zavrnejo plačilo učiteljevih "učnih ur", slednji pristane, da jih bo za skromno plačilo (ki ga sicer ne bi prejel) peljal do meje, a kmalu se izkaže, da ni pristal zaradi plačila, temveč zaradi možnosti nadaljevanja poučevanja: učitelju se o meji niti sanja ne in si na določeni točki preprosto izmisli mejo med Iranom in Irakom. Ironična tragedija filma je gotovo žrtvovanje šolskih tabel, ki ju na določeni točki oba učitelja izgubita; eden jo žrtvuje, da bi z razsekanimi kosi mobiliziral nogo ranjenega otroka, drugi jo izgubi po "ločitvenem postopku" od odvoele ženske z otrokom, ki ga izvede starosta, modrec skupine; kot partija, ki zahteva ločitev (ženska se noče vrniti z njim, saj je ljubezen do domovine močnejša), učitelj izgubi svojo šolsko tablo. Zadnji kader, slovo nesojenih "ljubimcev", je tudi edini poetični trenutek filma: na tabli, ki zdaj odhaja z Njo, piše "ljubim te" – besede, ki jih je učitelj svoji "ženi" vseskozi želel vstaviti v usta.



fast food, fast women

ZDA **režija** Amos Kollek

Kollek po dveh izrazito depresivnih, pesimističnih, a odličnih filmih (*Sue*, 1996; *Fiona*, 1998) preseneča s pozitivističnim, humornim in "komercialnim" *Fast Food, Fast Women*. Mnogo tega razkriva že naslov filma; v principu so tokrat ženske bolj agresivne, bolj "za", pa naj bodo mlade, stare, ločene ali



poročene. Moški o teh stvarih bolj ali manj govorijo, še posebej klapa ostarelih vdovcev – med njimi najdemo Victorja Arga, Ferrarovega igralca –, ki tako spominja na gobezdavo temnopolto trojico iz **Do the Right Thing** (1989) Spika Leeja. V središču znova najdemo Kollekovo priljubljeno igralko Anno Thomson, ki za spremembo ni prostitutka, temveč natakarka Bella in si na vso moč želi vzpostaviti novo ljubezensko razmerje s taksistom Brunom. A zaplete se že na začetku, saj mu da vedeti – očetu dveh hčera –, da ne mara otrok... Kollekov Manhattan se ne razlikuje dosti od onega iz predhodnih filmov, o kakšni ceneni satirični komunikaciji z gledalcem ni ne duha ne sluha, le za njegov brezperspektivni opus je *Fast Food, Fast Women* presenetljivo optimistično delo.



cités de la plaine

Prostranstva

Francija **režija** Robert Kramer

Nastanek Kramerjevega poslednjega filma smo posredno lahko spremljali prek obiskov festivala v Rotterdamu, saj je na tamkajšnjem Cinemartu kot koprodukcijski projekt pod naslovom *Ground Zero* kandidiral že leta 1998. Posthumno objavljeni film – Kramer je umrl lani jeseni – je skoraj v celoti zmontiral sam; dokončala ga je njegova hčerka Keja Ho Kramer, ki je v spremni besedi k filmu zapisala, da gre za "potovanje brez geografskega cilja", za film, ki funkcionira kot Kramerjevo ogledalo in reflektira tišino. *Cités* je fikcija in zanjo (približno) vemo, da ni bila Kramerjevo najmočnejše orožje; a gre za fikcijo, posneto na način dokumentarca, o čemer govori že skrajno okleščena snemalna ekipa, ki je – tako hčerka – vsebovala le tri člane. Kramer je imel vedno posebno vizijo filma in *Cités* se v ničemer ne razlikuje; pripoveduje zgodbo o slepem človeku, ki se, živeč nekje v provincialni severni Franciji – verjetno okrog Lilla, kjer je poslednja leta večinoma preživel sam režiser –, spominja svojega življenja. Svojih začetkov, divjega ljubezenskega razmerja, izgube ljubljene, in incidenta, v katerem je izgubil vid. Radikalno, malce kaotično delo, posneto z digitalno kamero; natanko tako, kakor se Kramerja najraje spominjamo.

code inconnu

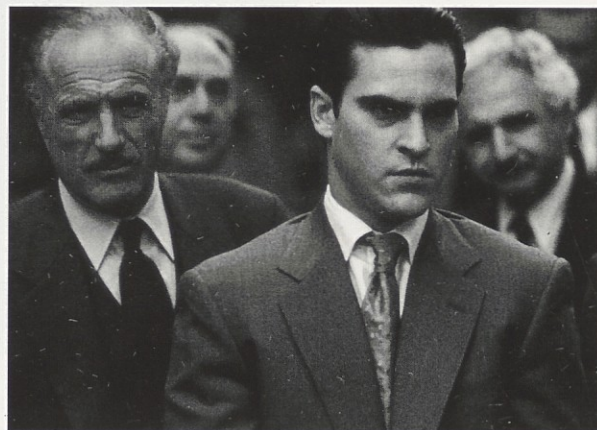
Koda neznana

Francija **režija** Michael Haneke

Haneke, ta večni opazovalec in komentator nasilnih pojavov v sodobni alienirani družbi, je po uspehu **Smešnih iger** (*Funny Games*, 1997) svoj zadnji film posnel v francoski produkciji. Kar ne pomeni veliko. Film se namesto v kakšnem avstrijskem mestu dogaja v Parizu. Pa v Romuniji, na Kosovu in še kje. Hanekeju za univerzalni družbeni komentar očitno na zadoščata več družinski okvir (kot v **Sedmem kontinentu**/*Der siebente kontinent*, 1989) ali dislociran svet podeželskega posestva (kot v *Smešnih igrah*). Ne, za globalni komentar je treba pokazati globalno sliko, meni Haneke; kosovsko tragedijo ali usodo romunske emigrantke, ki jo francoske oblasti po incidentu na ulicah Pariza nemudoma deportirajo v



domovino. *Code inconnu* je zbirka na prvi pogled nepovezanih, fragmentiranih epizod, ki imajo opravka z nasiljem, nestrpnostjo, sovraštvom. Nekje vmes se znajde naša "junakinja" Anna (Juliette Binoche), filmska igralka, ki več ali manj čaka na svojega večno odsotnega fanta, vojnega fotografa. Anna je hkrati nekakšno središče večine konfliktov; njen nečak na ulici sproži incident s temnopoltim mladeničem, zaradi katerega policaji legitimirajo romunsko ilegalko; njen fant spoznava grozote kosovske tragedije; sama skozi zidove stanovanja sliši krike družinskega nasilja in nazadnje postane žrtev psihološkega izživljanja na metrou, ipd. Hanekeju je treba priznati trdno avtorsko zavest in konsistentnost, s katero vodi svoj zdaj že kar obsežen opus. *Code inconnu* je formalno še najbližji *Sedmemu kontinentu*: nobene glasbe (razen občasnih glasnih bobnarskih intermezzov), epizode Haneke ločuje hipno, grobo, s kratkimi zatemnitvami, splošni vtis pa je nelagodnost, kar je bil nenazadnje režiserjev namen; nobenih olepšav, trikov ali emocionalnega manipuliranja. Haneke je čisto nasprotje von Trierja, tega megalomanskega konstruktorja emocij.



the yards

ZDA **režija** James Gray

James Gray je bil s svojim prvencem **Mala Odesa** (*Little Odessa*) leta 1994 odkritje beneškega festivala. Portret mafijske združbe v ruski skupnosti v neyorškem Brooklynu, vrnitev profesionalnega killerja (Tim Roth) domov, sočustvovanje z umirajočo materjo (Vanessa Redgrave) ter nikoli zakopana bojna sekira z očetom (Maximilian Schell), ki se ga je odrekel že pred leti, vse to je znal Gray superiorno združiti v vrhunski, moderni in intimni thriller. Ni sicer jasno, zakaj je Gray na nov film čakal polnih šest let, toda bojda je čakal pravi trenutek. Poimenoval ga je *The Yards*, kar ne pomeni kakšnega družinskega imena, kot bi gledalec pričakoval, temveč "dvorišča", ravnine okrog glavnega terminala newyorškega metroja, kjer Frank Olchin (James Caan), stric pravkar izpuščenega kaznjenca Lea Handlerja (Mark Wahlberg), nelegalno nadzoruje večino poslov in pretok denarja. Leo je na prostosti pogojno, kar pomeni tedensko čekiranje pri policijskem uradniku, a ker ga kmalu pogoltne logistika družinskih "poslov" in še posebej ambicioznost karierističnega in neposlušnega bratranca Willieja (Joaquin Phoenix), postane Leo po ponesrečeni akciji in umoru metrojskega uradnika, ki ga je zakrivil Willie, osumljenec številka ena. Družina se mora sedaj odločiti, kaj je zanjo pomembnejše: ohraniti nadzor v poslih in dobre odnose z mestnimi uradniki, ki ta nadzor omogočajo, ali zavarovati Lea, le "napol družinskega človeka", ter s tem ogroziti lasten obstoj v podzemlju.

The Yards so, podobno kot Grayev prvenec, film izjemne audio-vizualne štimunge, obskurne, zatemnjene fotografije in ležernega, a psihološko prepričljivega ritma; zatakne se, ko hoče Gray prestopiti okvire intimnosti filma, okvire družinske drame in konflikta, ter ustvariti globalno prepoznavno kriminalno zgodbo. Grayu očitno ni zadostovala zgolj družina,

znotraj katere je briljantno izpeljal *Malo Odeso*. Ko rečemo, "da je želel preveč", mislimo prav to: iz izvrstne intimistične študije Gray svojo tematiko zbanalizira in se loti križarskega pohoda za pravico. Postane Oliver Stone in gre razkrivati skorumpiranost oblasti. Namesto da bi ostal pri "družinski intimi" postane *The Yards* film o korupciji, kar pomeni, da zadnjih dvajset minut gledamo sodni proces, v katerem Leo ne razkrije le strica Franka, marveč tudi kompletno mestno nomenklaturu. Povsem nepotreben, neučinkovit in zbanaliziran zaključek sicer več kot solidnega filma.



bread and roses

VB režija Ken Loach

Zadnji film Kena Loacha se odvija v središču Los Angelesa, daleč od angleškega proletariata torej. A Loach kot evropski *auteur* ne išče kvazi odštekanih in irealnih lokacij, kot je denimo beatniški hotel v Wendersovem *The Million Dollar Hotel*, marveč v "downtownu", v središču poslovne četrti, kjer najde dno latino-ameriške sociale, temno plat ameriškega gospodarskega čudeža devetdesetih, mehiške in vzhodnoevropske nelegalne imigrante, ki rintajo za manj kot "minnimum wage"; brez socialnega in zdravstvenega zavarovanja, brez pravice do glasu, brez sindikalnega združenja, ki bi jih poenotilo in okrepilo. *Bread and Roses* da gledalcu misliti ne le s socialnega vidika, temveč tudi v konektu Loachevega opusa. Mu doma, v Veliki Britaniji, zmanjkujeta materiala, tematik? Mu mar grozi, da bo ostal brez "štofa"? Očitno ne, kar potrjujejo Loacheva devetdeseta. Loach očitno postaja nekakšen "svetovni policaj", človek, ki potuje od mesta do mesta in obdeluje kritične socialne točke. Že v osemdesetih je našel vzhodnonemške politične emigrante (*Očetnjava/Fatherland*, 1986), v devetdesetih je obdelal špansko državljansko vojno (*Dežela in svoboda/Land and Freedom*, 1995), Nikaragvo (*Karlina pesem/Carla's Song*, 1996), sedaj že ZDA. Ob tem se namesto "zakaj Loach rine v ZDA" raje vprašajmo, "zakaj nihče od Američanov ne obdelata tematik, ki jim ležijo pred nosom?" Američani imajo pač opravka s pomembnejšimi stvarmi, denimo kako posneti film, v katerem ne bo niti enega digitalno obdelanega kadra. Dovolj žalostno je, da mora priti Loach in Američanom pokazati, kaj v njihovi državi ne štima; še tisti redki ameriški režiserji, ki so v prvi polovici devetdesetih veljali za "socialno angažirane" (denimo John Sayles z *Mestom upanja/City of Hope*, 1992) so se sčasoma povsem preusmerili v žanrske vode.

Bread and Roses ni zgolj "še en Loach več", marveč korektno realizirana drama o Mayi (Pilar Padilla) mehiški ilegalki, ki se "zaposli" kot čistilka v veliki korporaciji. Kot ilegalna priseljanka pa namesto 8.25 dolarjev na uro zasluži le 5.75 dolarjev, s tem da prvo plačo v celoti zapleni delovodja, ki jo je sprejel. Nekega dne sreča socialnega aktivista Sama (Adrien Brody), človeka, ki bo njej in njenim sotrpinom skušal prisrketi socialno pravico...

Bread and Roses je brez dvoma Loachev najbolj "komercialen" projekt doslej, kar ne pomeni, da bi stvari

kakor koli idealiziral ali olepševal, le presenetljivo gladko teče. In ko se že zdi, da bo v nekem trenutku dejansko zapadel v ceneno moraliziranje, nas preseneti s šokantno sekvenco, besno izpovedjo Mayine starejše sestre Rose, ki na Mayine očitke o izdaji sindikalnih naporov razkrije svojo preteklost, vsa kurbanja, poniževanja in odrekanja, ki jih prestala, da je zaslužila denar za Mayin ilegalni transport prek mehiške meje.



o brother, where art thou?

ZDA režija Joel Coen

Doslej sta obstajala dva tipa filmov bratov Coen: tisti, kjer sta parodirala žanrske obrazce skozi trdno skonstruirano celoto, in tisti, kjer sta jih parodirala kar tako, zaradi parodije same. Odslej bo treba uvesti še tretjo kategorijo: v njej se bodo znašli filmi, kjer brata parodirata lastne parodije, tiste, ki so parodirale filme kar tako, saj veste, zaradi parodije same. Med njimi bo številko ena nosil pričujoči film, zgodba o treh pobeglih zapornikih v tridesetih letih, nekje na ameriškem jugu, ki so – vsaj tako se zdi – pobegnili "kar tako". "Imajo načrt, a nimajo ideje", se glasi reklamna enovrstičnica. Zlato, ki ga Petu (John Turturro) in Delmarju (Tim Blake Nelson) po pobegu iz t.i. *chain-ganga* objublja Everett Ulysses McGill (George Clooney), namreč ne obstaja, obstaja pa Ulyssesova žena Penny (Holly Hunter) in njunih šest otrok, ki si jih želi ponovno videti. Na poti do cilja bodo srečali enoakega giganta (John Goodman), gangsterja Georga 'Babyface' Nelsona (Michael Badalucco) in vodne sirene, ki može omrežijo, Peta pa, vsaj tako se zdi, spremenijo v krastačo. *O Brother, Where Art Thou?* je kakopak zasnovan na Homerjevi *Odiseji*, čeprav zelo mimogrede, *loosely*, kakor pravijo Američani. Zašteta se že pri Itaki, osnovni referenčni točki in enem od pglavitnih "razlogov" za Odisejevo popotovanje, ki je preprosto ni, ne obstaja. Zato pa obstaja kup marginalnih likov, komičnih in še bolj zvirajočih se karakterjev ter bolj ali manj ekstravagantnih epizodic, ki morda funkcionirajo vsaka zase, sicer pa precej po sili zapolnjujejo 102 minuti filmskega časa, 102 minuti, ki se zdijo dolge tri ure. Kar zadnji filmov bratov Coen najbolj potrebuje, je konkreten scenarij, na katerega bi vse omenjene like, epizodice in pogruntavščine lahko obesila. Brata sicer ostajata mojstra črnega humorja, bizarnih trikov, preobratov in flamboyantskega vizualnega razkošja, takšne narativne "štale" od dobitnikov scenariističnega oskarja za *Fargo* (1996) pa vendarle nismo pričakovali.

cecil b. demented

ZDA režija John Waters

Waters, kralj ostudnega trasha s konca šestdesetih, lastnik bizarne hiše, kjer najdete med notranjo opremo tudi električni stol, človek, ki vse svoje filme brez izjeme locira v Baltimore, sicer pa neverjetno uglajen gospod urejenega



videza, s pričujočim filmom zelo jasno postavlja svoje stališče. Naslov je več kot zgovoren, najavna špica, v kateri se norčuje iz hollywoodskih rimejkov ("Les amants du paradis – Finaly in English!"), sequelov ("Scream 4 – The New Millenuim") in kvazi avtorskih posegov ("Patch Adams – Director's Cut") prav tako. Zgodba? Underground filmski teroristi na čelu s Cecilom iz naslova (Stephen Dorff) na baltimorski premieri hollywoodske žajfnice ugrabijo zvezdo filma, Honey Whitlock (Melanie Griffith), in jo prisilijo, da sprejme vlogo v njihovem ultimativnem underground filmu. Njihov moto se glasi "Power to the People Who Punish Bad Cinema!", sami sebi pravijo "cellunatics" in "cinema survivalists", poleg povečevanja undergrounda pa kanijo uničiti *major* kino-verige, multiplekse in vse "kinematografsko nekorektne" delavce.

Iztočnica Watersoevega filma je brez dvoma spektakularna, prišla je celo v pravem trenutku, na najnižji točki ameriškega filma v zgodovini, zato ne preseneča, da je moral financerje iskati tudi v Evropi. Watersova ideja "filmskih teroristov" sicer lepo funkcioniira, a le kot ideja; dokončani film daje – kljub temu da se je po dolgem času precej približal svoji *trash* "estetiki" ter *camp humorju* – precej kaotičen in neenoten vtis. Vsekakor je *Cecil B. DeMented* po lanskoletnem presenečenju s *Peckerjem*, skromni, umirjeni, a simpatični "kritiki" newyorške umetniške scene, rahlo razočaranje.



les destinées sentimentales

Sentimentalne usode

Francija **režija** Olivier Assayas

Prvo, na kar pomisli gledalec po ogledu Assayasovega triurnega kostumskega spektakla, je "zakaj"? Zakaj se Assayas, eden najprodornejših francoskih režiserjev zadnje deкаде in pol, nekdanji "cahiersovec" in zagovornik radikalnih kinematografskih principov, ljubitelj Bressona, Bergmana ter novega hongkonškega in tajvanskega filma, spušča v večmilijonsko historično avanturo, ekranizacijo romana Jacquesa Chardona? Kaj ga je tako fasciniralo v zgodbi o dekadentni, aristokratski družini francoskih industrialcev s preloma stoletja, izdelovalcih ekskluzivne keramike, vpetih v rigidne vezi protestantske vere, in v ljubezni med Jeanom (Charles Berling) in Pauline (Emmanuelle Beart), ki je močnejša in vztrajnejša kot vse vojne, gospodarske krize in družinske zdrahe skupaj? Res je, Assayas šteje 45 let, in po vseh nizkoprorračunskih projektih si je zaslužil veliko produkcijo. A obstajajo režiserji, ki jim kostumska drama leži, in obstajajo tisti, ki jim pač ne. Assayas spada med slednje, zato mu ni preostalo drugega, kot da se nasloni na vzornike.

Sentimentalne usode so videti kot križanec med Bergmanovim **Fanny in Aleksander** (Fanny och Alexander, 1982), z obveznim "račjim" plesom seveda, in Scorsesejevim **Časom nedolžnosti** (The Age of Innocence, 1993), z vso bogato ikonografijo in ljubezensko tragičnostjo vred. Saj ne da bi bil film nevzdržen, tri ure minejo presenetljivo brez težav, vtisu vespolšnega povprečja se pa vseeno ne moremo izogniti.



nurse betty

ZDA **režija** Neil LaBute

Oh, le še ena zajebancija na ameriške sitcome, bedaste telenovele in še bolj trapaste gledalke, ki jih njihovi junaki tako omrežijo, da ne ločijo več realnosti in fikcije. Betty (Renee Zellweger) je natakarka iz Kansasa, zaljubljena v svojega "doktorja Davida Ravella" (Greg Kinnear), v resničnosti Georgea, igralca v telenoveli o zdravnikih. Bettyjin nasilni mož se je zapletel v trgovino z mamili, zato ga na domu ubijeta njegova "partnerja" (Morgan Freeman in Chris Rock). Betty je priča zločina, toda očitno se ji je že zmešalo, zato se z moževim avtom, v katerem je skrita droga, ki jo iščeta "partnerja", odpravi v L.A., da bi našla svojega dragega doktorja Ravella... LaBute je leta 1997 prav tako v Cannesu nekatere šokiral s prvencem **In the Company of Men**, "študijo" japijevskega mačizma nad ženskami. V pričujočem *road-movieju*, križancu med telenovelom in krimičem, mnoge komične situacije sicer uspejo, toda podobnih zajebancij, ki izvirajo iz parodiranja cenene televizijske zabave, smo videli že toliko (denimo DiCillova **Blondinka**/The Real Blonde, 1997), da se mi LaButtova realizacija ne zdi ne posebej učinkovita ne izvirna.



the golden bowl

VB **režija** James Ivory

Pričujoči film je Ivoryjeva tretja ekranizacija romana Henryja Jamesa, za **The Europeans** (1979) in **The Bostonians** (1985), in nesporno najšibkejša. Ljubezenski četverkotnik, zgodba o obubožanem italijanskem aristokratu Amerigu (Jeremy Northam), ki se poroči z Maggie Verver (Kate Beckinsale), hčerjo ameriškega milijarderja in zbiralca umetnin, slednji (Nick Nolte) pa kasneje vzame Charlotte (Uma Thurman), Amerigovo nekdanjo – in v bistvu še aktivno – ljubimko, je v svoji pretirani dolžini (137 minut) in baročni nabuhlosti karseda naporna, nezanimiva in brezmejno dolgočasna. Od Ivoryjevega čarobnega forsterjevskega sloga sta ostala le še zategnjena manira in prazna estetika, še posebej ponesrečena pa je tokrat izbira igralcev. Nolte, drvar prve kategorije, se ni obnesel že v **Jefferson in Paris** (1997),

pa ga je Ivory ponovno angažiral za vlogo "prvega ameriškega milijarderja" (dogajanje poteka od leta 1903 naprej), enako neprepričljiva pa je tudi Uma Thurman. Ivory gre nazadnje celo tako daleč, da nam prodaja prizore s projekcijami zgodnjih nemih filmov – aristokrati in visoka družba so jih imeli takrat za barbarsko, sejemsko zabavo –, in celo v tej pogruntavščini ponavlja že videno, saj je podobno, veliko bolj domiselno in upravičeno, storil že Coppola v svojem **Drakuli** (Bram Stoker's Dracula, 1992). Ivoryu niti zlate sklade iz naslova, tega skrivnostnega objekta in indica, ki Maggie nazadnje razkrije Amerigovo razmerje s Charlotte, ne uspe uporabiti v korist potenciranja dramaturškega naboja, skratka, *The Golden Bowl* v ničemer ne preseže konvencionalnosti televizijske kostumske drame.

animal factory

ZDA **režija** Steve Buscemi

Buscemijev drugi režijski poskus so v Cannesu zavrteli zgolj na marketu, kar lahko pomeni le dvoje: da je film "prestar" in je bil bodisi v domovini že v redni distribuciji bodisi je že gostoval po drugih festivalih, ali pa je preprosto preslab za katerikoli festivalsko sekcijo. *Animal Factory* ne moremo uvrstiti drugam kot v drugo kategorijo, čeprav "na papirju" obeta več; posnet je po istoimenskem romanu Eddieja Bunkerja, saj veste, Mr. Blueja iz **Mestnih psov** (*Reservoir Dogs*, 1992), nekdanj resničnega kaznjenca, čigar literarna predloga je leta 1976 služila za **Pogojno na prostosti** (Straight Time) Uluja Grosbarda, in vsebuje zanimivo zasedbo pretežno B-igralske kategorije: poleg Buscemija še Willem Dafoe, Edward Furlong, Seymour Cassel, Rockets Redglare, Mickey Rourke, Danny Trejo, nekje za hip pa se pojavita celo Tom Arnold in Stevov brat Michael. Kakorkoli, zaporniška drama, kjer sina premožnega poslovneža, mamino mazo torej (Furlong), zaradi preprodaje mehkih drog zaprejo za pet let, pa mu ne preostane drugega, kot da se navadi na "režim" in se iz razmeroma neproblematičnega delikventa spremeni v "žival" (kot sugerira naslov), je precej neprepričljiv material, primeren zgolj za video tržišče – kamor bo *Animal Factory* zagotovo tudi romal, brez možnosti za resno kino distribucijo. Bunkerjeva "trda" predloga avtobiografskega značaja se je z Buscemijem prelevila v morasto in stereotipno podobo akcijskega podžanra ... brez akcije, film pa si bomo zapomnili zgolj po zanimivem soundtracku Johna Lurieja.



gohatto

Tabu

Japonska, Francija **režija** Nagisa Oshima

Največ kar lahko rečemo za poslednji film Oshime – prvega po štirinajstih letih –, je, da bo z njim ponovno razburil japonsko javnost. Ne vem sicer natančno, kaj je za Japonce največja nacionalna svetinja, a samuraji, njihov ponos in etika so verjetno na prioritetni listi. Nato pa se pojavi Oshima ter – kontroverzen kot običajno – postavi predstavo o večstoletni samurajski tradiciji na glavo. Smo leta 1865. Elitna policija iz

templja Nishi-Honganji preizkuša nove rekrute. Preizkus običajno opravi le peščica, in tako je tudi tokrat. Komandanta Kondo (Yoichi Sai) in Hijikata (Takeshi Kitano) v svoje vrste sprejmeta dva mladeniča, med katerima Kano, božansko lep fant s feminilnimi potezami, takoj prevzame vse prisotne – ne le z veščinami, temveč tudi z erotično energijo. *Tabu* bo morda kontroverzen za japonsko občinstvo, zahodnemu gledalcu pa razen formalne aдекватnosti, vizualnega kiča in zvezde 'Beat' Takeshija ne ponuja prav dosti. ●

Cannes – nagrajenci:

Zlata palma za najboljši film:

Dancer in the Dark, Lars von Trier (Danska)

Velika nagrada žirije:

Guizi lai le (*Devil on the Doorsteps*), Wen Jiang (Kitajska)

Najboljša režija:

Edward Yang za **Yi Yi** (Tajvan)

Najboljši scenarij:

Neil LaBute za **Nurse Betty** (ZDA)

Najboljša igralka:

Björk v **Dancer in the Dark** (Danska)

Najboljši igralec:

Tony Leung Chiu-wai v **In the Mood for Love** (Hongkong)

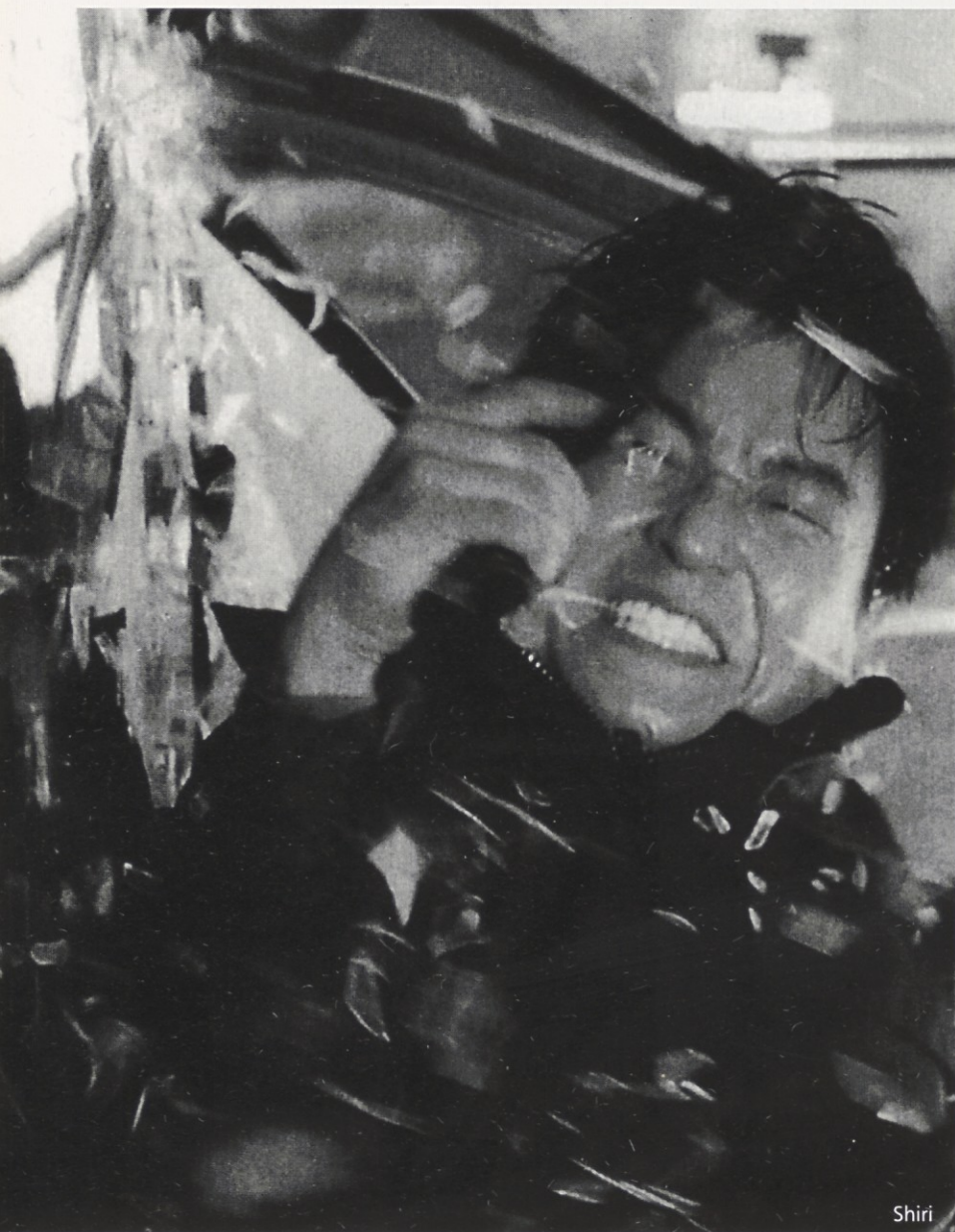
Nagrada žirije:

Sanger fran Andra Vaningen, Roy Andersson (Švedska) in **Takhte siah**, Samira Makhmalbaf (Iran)

Zlata kamera za najboljši prvenec:

Djomeh, Hassan Yektapanah (Iran) in **Zamani baraye masti asbha**, Bahman Ghobadi (Iran)

"virtualni vzhodnoazijski kino": johnnie to in ostali



Shiri

Kot je že skoraj v navadi, izkoriščamo minuli festival daljno-vzhodnega filma v Vidmu za splošen oris položaja vpletenih kinematografij, ki so se v minulem letu zdele vse po vrsti nekam prerojene, osvežene in polne moči, ne pa tudi nujno zanimive ali dobre. Tako smo priče renesansi južnokorejske, tajske in singapurske kinematografije; Hongkong zlagoma okreva, Kitajska in Tajvan vzdržujeta tempo, Japonska pa je v polnem ekspanzionističnem zamahu. Za redko dragocenost se je izkazal skrčeni pregled severnokorejskega filma, odvrtil pa se je tudi samotni vietnamski film, ki kljub vsemu morda signalizira boljše čase za svojo domovino. Ob vsej raznovrstnosti pa moramo poudariti, da je glavno vodilo politike festivalskega selektorja Dereka Elleya, ki skuša videmski avditorij za en teden spremeniti v "virtualni vzhodnoazijski kino s sporedom filmov, ki jih ima priložnost videti povprečen gledalec na drugem koncu planeta...", dolgoročno gledano kratkovidno, saj smo v končni fazi soočeni z, žal, precej banalnim okusom samega selektorja, še pred tem pa se spomnimo, da povprečnega gledalca na kateremkoli koncu planeta povprečni filmi oddaljenih kinematografij verjetno zanimajo še manj, kot povprečni filmi, ki se snemajo pri njem doma. Pa četudi z nekaj eksotizma tolerira revščino, ki bi jo doma preklel.

Skratka, preprost prerez devetih kinematografij, kopice žanrov in širokega razpona produkcijskih načinov stežka ponudi nadpovprečne filme. Rutinski ponudbi naj zatorej sledi rutinski pregled.

Severna Koreja

Dva med nadpovprečnimi filmi je pričakovano prispeval To Kei-fung alias Johnnie To, najbolj zanimiv režiser aktualne hongkonške kinematografije, po enega ali dva je prispevala še vsaka izmed devetih dežel, zlasti že omenjena Severna Koreja. Slednja še v tem trenutku goji avtentičen leninski ideal kina, cepljen na vsakovrstne žanre – od ruralne melodrame do *swordfighta* po klasičnem hongkonškem vzoru, kar seveda vodi v nepopisne anahronizme in bizarne komunistične halucinacije, ki presunejo tudi poznavalce najbolj obskurnih plati filmske zgodovine. Da je kakršnakoli filmska produkcija v Ljudski Republiki Koreji v celoti poddržavljena, najbrž ni potrebno posebej poudarjati, kot zanimivost pa omenimo, da je sedanji načelnik države Kim Jong-il svojo administrativno kariero leta 1965 pričel kot načelnik Korejskih Filmskih Studijev v tedanjem očetovem režimu. Kakorkoli že, filmi posneti v sedemdesetih se od filmov posnetih v devetdesetih ne razlikujejo bistveno, saj oboji izgledajo, kot da so bili posneti kar leta '65. Temu vzrokuje tudi avtohton tip filmskega traku, ki so ga za potrebe glorifikacije barvitosti revolucije v opoziciji *technicolorju* podobno kot Sovjeti razvili tudi Kitajci in ga pozneje ponudili Severni Koreji. Tehnologija, ki so jo izumitelji sami opustili že

nil baskar

kakšnih dvajset let nazaj, je v Severni Koreji čudežno vztrajala še v devetdesetih letih.

Južna Koreja

Onstran najbolj varovane meje na svetu je liberalizirana Južna Koreja v zadnjih petih letih doživela pravi kinematografski preporod, ki jezdi na valu trenutnega novega ekonomskega blagostanja – tako so lani domači filmi zaslužili dobrih 40% tržnega deleža (leto pred tem je delež dosegal 26%), med njimi pa velja omeniti zlasti toboganski triler Jackyja Kanga **Shiri**, ki je na domačem terenu po obisku posekal celo Cameronov **Titanik**. Zanj in za večino ostalih korejskih filmov velja, da po tehničnih vidikih produkcije prav v ničemer na zaostajajo za Hollywoodom – kar je pri domačem občinstvu predpogoj za uspeh; kar se tiče scenarijev, je formula zaenkrat preprosta: *Shiri* je izpeljanka urbanega terorističnega trilerja z odštevanjem (**Black Sunday**), **Tell Me Something** režiserja Changa Yoon–hyuna je temačna psihološka srhljivka (**Seden/Seven**), **Phantom, the Submarine** (Min Byung–chun) pa, kot naslov zgovorno priča, podmorniški akcioner (**Škrlatna plima/Crimson Tide**). Bolj zanimive in predvsem obetajoče se zdijo neodvisne produkcije, denimo **Attack the Gas Station** (Kim Song–jin), **My Heart** (v režiji veterana korejskega filma osemdesetih let Baeja Chang–hoja), **Kazoku Cinema** (Park Chul–soo) ali **Girls Night Out** (Im Song–soo). Kljub vsemu pa je tudi visokoproračunski južnokorejski film ("visokoproračunski" pomeni v Koreji med 3 – 5 milijoni USD) dovolj gledljiva in vizualno inventivna roba, predvsem pa je manj žaljiv za inteligenco kot je to v navadi pri njegovih vzornikih.

Tajska

O "Ring efektu" in trendu "Saiko Horaa" šokerjev, ki je iz Japonske preko Južne Koreje zmagoslavno zajel tudi azijski jugovzhod, berite v sosednjem besedilu Jurija Medena, med vidne odmeve pa opazovalci umeščajo lansko tajske uspešnico **Nang Nak** Nonzeeja Nimibutra, efektno grozljivko z okusno fotografijo in zvokom ter precej trapastimi zasuki. Sicer pa se zdi, da se tajska kinematografija hitro konsolidira in povzema razvoj ostalih regionalnih žepnih filmskih sil (J. Koreja, Singapur). Drugi tajski film, **6IXTYNIN3** režiserja Pen–eka Ratanaruanga, je sveža in domiselna urbana kriminalka, ki se ne zaustavlja pri žanrskih omejitvah, temveč zlagoma inkorporira širši družbeni kontekst, v čemer je nujno kritična.

Singapur

Iz Singapurja prihaja simpatična mestna drama **Eating Air** režiserja Kelvina Tonga, ki uspešno spaja miniaturno mladostniško ljubezensko zgodbo s socialnim tkivom singapurskega predmestja in priključuje v spomin **Upornike neonskega boga** (Rebels of the Neon God, 1992) Tsai Ming–lianga ter **Made in Hong Kong** (1997) Fruita Chana.

Tajvan

Tajvan je v selekciji Dereka Elleya pomenil bolj malo, kot ekskluzivno odkritje se je ponujal **The Personals** Chena Kou–foja, sicer dobro zastavljena psevdodokumentarna drama samske medicinske sestre srednjih let, ki preko oglasa v časopisu išče primerne partnerja, a se film utopi v predvidljivih in razvlečenih razgradnjah introspektivnega čustvovanja, ki v kontekstu sodobnega tajvanskega filma nikakor ne prepričajo.

Kitajska

Celinsko Kitajsko sta predstavljala vsaj dva dobra filma, če smo ostale odpisali bodisi zaradi privlačno zakamuflirane, a toliko bolj perfidne režimske motivacije (**Thached Memories** Xuja Genga) ali splošne preproščine, ki so jo ponujale od države producirane komedije in drame, ljudstvu namenjeni razvedrilni sedativi.

Svetli izjemi sta torej dve: **Lunar Eclipse** mladega začetnika Wanga Quan'ana ter **Shower** Zhanga Yanga, posneti v

produkciji kitajske neodvisne hiše Imar Films Co., podprte z ameriškim kapitalom s sedežem v Pekingju, ki je lani že predstavila svoj prvenec **Spicy Love Soup**. Podobno kot slednji je tudi *Shower*, žal, v mnogočem prototip festivalskega ljubljence občinstva, ki bo poleg rotterdamske nagrade občinstva kakšnega podobnega priznanja gotovo še deležen. Žal zato, ker film zaradi idealnega razmerja politične, kulturne in sentimentalne komponente ne preseže obetavnih zastavkov, režiser pa namesto vizije ponuja obrtno korektnost in preverjene prijeme. Če izdamo, da se film odvija v pekinškem javnem kopalšču, tradicionalnem prizorišču moške solidarnosti, ki iz moderne kitajske družbe izginja, z njim pa izginja tudi njegova klientela šestdeset–in–več–letnikov, med katerimi je tudi protagonistov oče, in da imamo opravka še z umsko malce zaostalim bratom, potem je najbrž vse razvidno. Seveda ima film v luči navedenega vse možnosti za uspeh tako pri občinstvu kot kritiki.

Bolj razveseljiv je **Lunar Eclipse**, intimna drama, ki se oglašuje kot: "Two stories, one woman/Two women, one story", kar sicer zveni dovolj poznano, a se v izteku izkaže za mnogo več. Tisto več je enkratna atmosfera, ki jo film zgradi preko pretanjene fotografije, eliptične montaže in neobičajnih, že skorajda nadrealističnih situacij. Ključen je tudi prispevek obeh igralcev – markantnega Wuja Chaa, še zlasti pa talentirane Yu Nan, ki je v film prišla naravnost iz akademije. Film sicer kakšno malenkost dolguje Antonioniju ali celo Kieslowskemu, a uspe s svojo zadržano lepoto prepričati in na svojstven način zapeljati gledalca. Režiser Wang Quan'an, ki sicer izhaja iz Xi'anskih filmskih studijev, poleg Pekinga drugega žarišča kitajske filmske produkcije, se zna znotraj konteksta režiserjev šeste generacije, kjer se bo hočeš nočeš znašel, izkazati za enega zanimivejših avtorjev.

Hongkong

Hongkonško filmsko industrijo je v zadnjem letu zajel precejšen optimizem, saj se obiski kinematografov in izkupički družb prvič v petih letih niso še zmanjšali, temveč vztrajajo na predlanskih vrednostih. Produkcija filmov poleg tega narašča in bo z pojavom prenovljenih investorjev, kot sta denima panazijska medijska konglomerata Media Asia in China Star, letos dosegla kakšnih 100 filmov. Poglavitni razlog je seveda nova mrežna ekonomija, ki se na področju popularne kulture hrani z priljubljenostjo pevcev in igralcev, katerih spletne strani dosegajo astronomski obisk tudi v širšem kitajsko govorečem azijskem prostoru. Posel je tako donosen, da lokalna mrežna podjetja vlagajo denar v produkcijo filmov, da bi si zagotovila mamljivo vsebino za spletne strani. Nekateri načrti so še bolj ambiciozni: trdka Star East načrtuje spletni portal, ki bo gostil fanovske strani stotih priljubljenih hongkonških umetnikov, Yahoo HK in China Star pa bosta v *download* kmalu ponudila kopico skompresiranih hongkonških filmov. Industrij se torej pišejo boljši časi, vsi pa se strinjajo, da zlato obdobje osemdesetih let ni ponovljivo, saj so investitorji zaradi tveganih monetarnih gibanj v Aziji bolj previdni pri produciranju filmov in od režiserjev prvič v zgodovini lokalne filmske industrije zahtevajo tudi scenarije. Do včeraj je bil v Hongkongu scenarist navadno le izkušen zapisovalec režiserjevih idej, mnogokrat pa je v procesu nastajanja filma popolnoma umanjkal, saj je režiser igralce ustno seznanil z vlogami in dialogom pred ali celo med samim snemanjem. Scenarist, ki bi pisal 'spekulativne' scenarije in jih nato ponujal producentom, bi tako preživel le stežka. Najpogosteje je producent odločil, katere zvezdnike bi rad združil v filmu določenega žanra, izvedbo ideje pa prepustil scenaristu in režiserju. Seveda so obstajale tudi izjeme, zlasti med generacijo hongkonških "novovalovskih" avtorjev, denimo Ann Hui, Stanley Kwan, Allen Fong in drugi, ki so filme snemali po povprej napisanih scenarijih, seveda pa govorimo o dramsko in družbeno motiviranih in predvsem bolj premišljenih filmih. A kakorkoli že, tovrstna produkcijska politika izumira, z njo pa tudi eden najprepoznavnejših atributov hongkonškega filma,



Running Out of Time

njegova vitalnost in nenačrtna spontanost kot plod trenutnih prebliskov režiserja in ekipe. Žal izginja tudi določen tip "fizične kinematografije", s čemer mislimo filme borilnih veščin, ki so od sredine devetdesetih let poniknili med bolj konvencionalnimi žanri. Organska povezava kantonske kinematografije s prakso borilnih veščin je bila mogoče le v sistemu hiperprodukcije, ko je serijsko bljuvanje filmov zagotavljalo stabilen dobiček in preživetje velikemu številu dejanskih praktikov, kaskaderjev in koreografov, ki so danes v veliki meri ostali brez dela. Danes zvezde pač niso več mojstri borilnih veščin, ki se za silo znajdejo tudi pred kamerami, temveč igralci in pevci, ki se za silo obvladajo tudi kakšno borilno figuro.

Te tranzicije se dobro zaveda tudi eden zadnjih hongkonških zvezdnikov minule generacije Jackie Chan, ko v svojem zadnjem filmu **Gorgeus**, sicer solidni romantično akcijski komediji, borilne sekvence skrbno dozira in jim daje že skorajda prestižni značaj. Dejanska fizična veščina, ki je bila nekoč za ambicioznega igralca predpogoj vstopu v industrijo kantonskega popularnega filma, je tako danes kvečjemu le še nostalglični atribut minulih časov.

Johnnie To

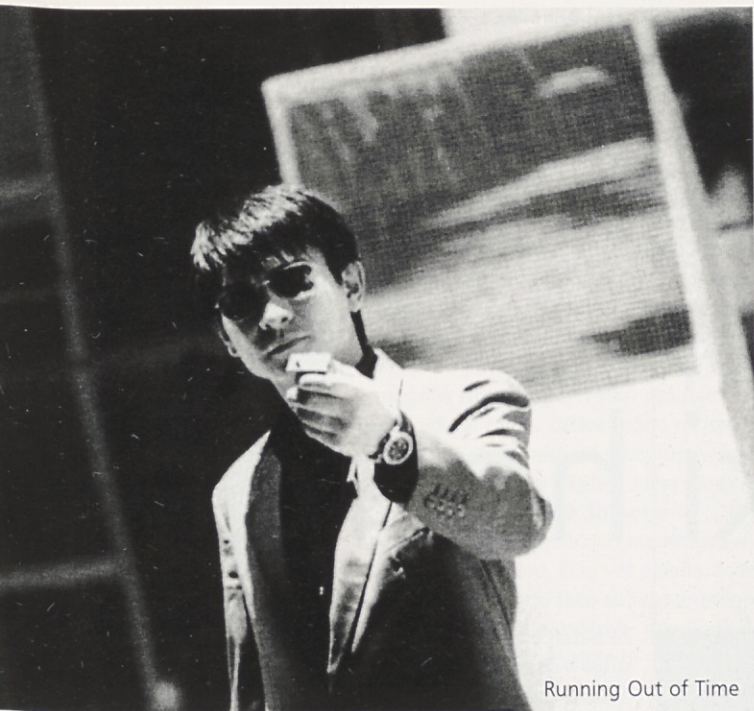
Tudi nasplošno se zdi, da se je hongkonški film rešil "zastojnega" nasilja in pričel bolj spoštovati funkcijo scenarista. Zanimiv je primer produkcijske hiše Milkyway Image, pod vodstvom že omenjenega producenta in režiserja Johnnieja Toja, ki je za potrebe svojega zadnjega filma **Running Out of Time** septembra lani uvozil dva francoska scenarista, Laurenta Cortiauda in Juliena Carbona. Četudi je bil To na koncu razočaran nad njunim "hollywoodskim" izdelkom in je scenarij predal hišnemu scenaristu Yau Nai-hoju, ki ga je popolnoma spremenil, anekdota priča o miselnem zasuku hongkonških režiserjev, ki jih je pričela skrbeti kakovost, predvsem pa celovitost njihovih scenarijev.

Milkyway Image je kotišče talentov, ki zadnja leta s svojimi urbani akcijskimi trilerji in kriminalkami prenavlja in osvežuje žanr. Družbo sta 1997 osnovala Johnnie To in producent/scenarist/režiser Wai Ka-fai, ko sta med delom na televiziji prepoznala podobne filmske vizije in nujnost neodvisne produkcije. Milkyway je šolski primer kreativne in dobro naoljene skupine ustvarjalcev (Johnnie To, Wai Ka-fai, Patrick Yau, Yau Nai-ho in igralec Lau Ching-wan) in tehnikov, ki vsaki produkciji vtisnejo svoj prepoznaven pečat. In če je Tojev opus med njimi dosedaj najbolj zanimiv in obsežen, mu posvetimo še besedo ali dve.

Johnnie To se izmojstri v dvajsetletnem delu na televiziji, prvo priložnost pa izkoristi leta 1978 z filmom **Enigmatic Case**. Nezadovoljen s svojim režiserskim znanjem se vrne na televizijo in zares debitira šele leta 1986 z horror komedijo **Happy Ghost III**. Nato dobro desetletje režira vse po vrsti: drame, *gong fu pian* in urbane akcionerje, med presežki pa velja omeniti sijajno družinsko dramo s Chow Yun-fatom **All About Ah Long** (1989), tipično hongkonški *over the top* fantazijski akcioner **The Heroic Trio** (1992), nadpovprečen kung-fu **The Bare-Footed Kid** (1993) in spodobno dramo o gasilcih **Lifeline** (1997), kjer prvič režira svojega priljubljenega igralca Lau Ching-wana. Medtem se To uveljavi kot producent: **Beyond Hypothermia** (1996), **Too Many Ways To Be No. 1** (1997, Wai Ka-fai), **The Odd One Dies** (1997), **Longest Nite** (1998) in **Expect the Unexpected** (1998, vse Patrick Yau). Filme navajamo, ker vsi nosijo močan Tojev pečat, pri **Longest Nite** in **Expect the Unexpected** v končni fazi režijo dejansko vzame v svoje roke, medtem ko Patrick Yau opravlja le nalogo direktorja lokacij. Zares pa To impresionira leta 1998 z **A Hero Never Dies** in suvereno nadaljuje z lanskima **The Mission** in **Running Out of Time**.

The Mission je na prvi pogled dovolj direktno in stilistično izpopolnjeno posvetilo francoskemu gangsterskemu filmu šestdesetih in sedemdesetih let – a če se je Melvillovemu **Samuraju** (Le samourai, 1967) poklonil že notorični John Woo v kultnem **Killerju** (1989), Tojev *Mission* bolj kot individualnega herojskega borca rekreira melvilovski motiv skupine profesionalcev (**Hazarder Bob**/Bob le flambeur, 1953; **Rdeči krog**/Le cercle rouge, 1970). Imamo torej pet poklicnih kriminalcev, ki jih za osebno zaščito najame ogroženi šef triade. To je tako rekoč vsa zasnova filma, preostanek predstavlja pričakovanje napada fantomskih atentatorjev, ki se večkrat res zgodi in ekipo na koncu pripelje do skritega naročnika atentata in obračuna. A ves ta premočrtni razvoj zgodbe se v končni fazi pokaže za nepomembnega, saj pravi fokus filma vseskozi vztraja na subtilnem razmerju moči med petimi možmi, ki se naposled poruši zaradi prestopka najmlajšega med njimi (fant se povalja z šefovo ženo). In šele tu se ritem filma naposled zgosti, nastopi drama petih molčečih mož z neberljivimi obrazi in povsem nepredvidljivim koncem.

Kljub obilju referenc in za režiserja dovolj novim prijemom pa ostaja *The Mission* prepoznavno Tojevski film, torej podložen s subtilnim humorjem in do abstrakcije izčiščenimi žanrskimi kodi. Značilna je tudi skorajda ironična uporaba glasbe, minimalističnega in smešno preprostega lajtmotiva, ki z drobnimi variacijami odzvanja skozi cel film in skorajda zanika svojo utečeno dramsko funkcijo *drsnih rezov*, te žlahtne figure čiste žanrske govornice, ki so Toju tudi sicer pri srcu. Zares unikatna (tako v kontekstu hongkonškega žanrskega filma kot Tojevih predhodnih filmov) pa je Tojeva disciplinirana in minimalistična režija, ki privilegira molk pred poplavo besed; prezenco protagonistov pred igro; statično in abstraktno akcijsko koreografijo pred frenetičnim delom kamere, tako značilnim za hongkonški film; čakanje in suspenzijo filmskega časa v korist banalnih dogodkov; skupino in dogodkovne relacije pred psihologijo subjekta. Najlepše primere seveda najdemo v akcijskih sekvencah, ki bruhajo nenapovedano, brez napete in ekspresivne predigre – preprosto se *pripetijo*. Ponekod se odvijajo prehitro, da bi jim pogled lahko sledil – dobesedno kot hipen odsev napadalca v kovinskem stebru –, drugod se filmsko polje razpre daleč v lastno globino ali je, nasprotno, prebodeno z redkim bližnjim planom, spet drugič pa je dogodek raztresen po prostoru, ki ga v trajanju kadriranje vedno bolj zakriva, namesto da bi ga, kot ima navado in funkcijo klasični razrez, opisovalo. Trenutek katarzične konfrontacije tako postane neoprijemljiv in hipen abstraktni sprimek poetične lepote, presežni estetski incident, odrešen nareka naracije. In še takrat, ko je trenutek herojske akcije nevarno prisoten, režiser "heroja" opiše kot klinično natančnega in neprizadetega profesionalca, ki napadalca ulovi



Running Out of Time



The Mission: Johnnie To (desno)

živlega, medtem pa ogrozi življenja svojih kolegov (obračun v opuščeni stavbi).

Če je kdaj obstajalo kaj takšnega kot zbirka zenovskih koanov za gangsterje, potem je *The Mission* idealen filmski približek. Odrešen individualistične tragike samotnega heroja – kot vsaka prava *fabula* (bi lahko rekli kar basen z kriminalci namesto ljudi?) namreč nujno prinese pedagoški happy end, ki nikakor ne pripada fatalističnemu univerzumu melvillovskega ali celo samurajskega subjekta, temveč igrivemu in paradoksalnemu univerzumu mojstra in učenca (ali večih mojstrov).

Statična in ploskovita geometrija, nazorna in reducirana prizorišča, odsotnost motečega in zavajajočega dialoga ter igriva in repetitivna glasba v tej luči seveda niso več umetniške stilistične kaprice, temveč osnovni zahtevek Tojevega učnega procesa, ki nas uči le svoje zgradbe.

Tretji Tojev lanski film (spomladi je posnel še en film – **Where a Good Man Goes**, ki pa v Evropi še ni doživel premiere), *Running Out of Time*, je za režiserja mnogo bolj tipičen in ne prinaša bistvenih presežkov. V osnovi gre za nadgradnjo mehanizma *A Hero Never Dies*: dva močna individualca, tokrat vsak na svoji strani zakona, se cel film igrata slepe miši, ki dobivajo s kemijo obeh igralcev, hišnega karizmatika Lau Ching-wana in velepopularnega hongkonškega igralca in pevca Andyja Laua, skorajda erotične podtone. Junaka v pozicijah sicer nista več enakovredna, saj se bolelni kriminallec (Andy Lau) z omejenim rokom trajanja načrtno poigrava z živci stoičnega pogajalca (Lau Ching-wan), da bi sē na koncu med njima spletla prav posebna povezava, ki preraste njun načelni antagonizem. Nič posebno novega, le Tojeve narativne zasede in prezenca obeh igralcev, ki zagotavljata nadpovprečno žanrsko blago. Drugače je film dokaj podoben ostalim Tojevim produkcijam; labirintska, a za odženek manj mračna mizanscena, kot je v celoti vedrejša tudi prevladujoča atmosfera filma. V ušesa zopet bode himnični napev, ki si ga To tokrat izposodi kar pri Morriconeju – herojska komponenta je v svoji patetiki tako zopet pod vprašajem. Vsekakor gre upoštevati, da je film nastal v bolj komercialni produkciji konglomerata China Star, še vedno pa se zdi preveč enigmatičen za širšo potrošnjo.

Če je Tojev največji dosežek, *A Hero Never Dies*, sarkastičen epitaf specifičnemu hongkonškemu žanru "herojskega prelivanja krvi" (*heroic bloodshed*), ki znotraj utečenih formalnih konvencij skriva nepredvidljive zasuke in premislek žanra, sta oba pričujoča naslednika vsaj na istri ravni ali v primeru *The Mission* še veliko več; še najmanj, kar lahko končno rečemo je, da imamo opravka z dovolj eklektičnim

režiserjem, ki iz bogate metodologije hongkonškega filma pobira najboljše in na svojstven način oživilja žanr ter ga pospremi z relevantnim premislekom. In kot se je določeno obdobje kantonske kinematografije končalo, a prav v izteku tudi najbolj pluraliziralo, se množi in raz-množuje tudi kinematografija Johnnieja Toja. Najboljše pri vsem pa se zdi to, da vsak izmed novih odcepov vodi v svojo pravo smer. •

novi japonski horror



The Ring



Ring 0: The Birthday

Že bežen pogled na pojavnost obravnavane novonikle filmske struje izda eno njenih temeljnih značilnosti, ki, kot bomo pokazali kasneje, s takšnim ali drugačnim izrazom vtisne sled na vsako stopnico lastne proizvodnje. V sami srži tržno nastrojena industrija se na Japonskem snemanja in prodaje svojih izdelkov loteva s čudno plašnostjo, samozadostnostjo, zamejenostjo, katere vzroke bi si drznil iskati v načelnem odnosu, ki ga po duši načelno ljudstvo goji do lastne kinematografije. (Zaradi izpeljave bom tu načrtno zanemaril globalno hysterijo, ki jo proži fenomen japonske animacije: vsled svoje zaokroženosti in zgodovinske vezanosti na drug medij – strip – si ta pravzaprav zasluži povsem ločeno obravnavo.) Se mar Japonci bojijo, da bi s prgiščem polnokrvnih žanrskih izdelkov svetovnemu občestvu zapackali dostojanstven umetniški vtis, ki ga je desetletja skrbno slikal zbor velemojstrov (Mizoguchi, Ozu, Imamura, Kurosawa). Kalibra slednjih jim je v zadnjem času morda res pošlo, pa vendar si sveži val raznorodnih žanrskih filmov z otoka vzhajajočega sonca zasluži resnejšo in dostojnejšo obravnavo. Meje domovine je danes povsod opevani Takeši Kitano lahko prečkal šele, ko je do popolnosti izpilil svoj avtorski izraz, nakazal odklon od trdo kuhanih žanrskih obrazcev oziroma se slednjim poklonil tako globoko, da jih je bilo moč brati skozi prizmo umetniškega. Šele potem so mu dovolili, da na lačna zahodna platna privleče tudi svoj pretekli opus, na trenutke blago šepajoč, vendar v povprečju navdušujoč zbir filmov. Podoben mačehovski odnos že desetletja trpi ostareli japonski veteran Fukasaku Kinji. Zgolj v domačih logih sloveči samouk je v šestdesetih in sedemdesetih posnel serijo brezkompromisnih šovinističnih kriminalk, k[†] bi ga s pomočjo za odtetek pogumnejše distribucije nemudoma zavihetela na posvečeni oltar ob Melvilla, Fullerja in podobne. Opus-retrospektivo avtorja, ki je posnetke namakal v krvi in zamrzoval že pred Peckinpahom, so Japonci šele letos plašno predstavili na mednarodnih festivalih. Tovrstna politika, pa naj si bo načrtovana ali pa vgnezdena v podzavest japonskih filmskih delavcev, zagotovo lahko le škodi tudi njihovem nedavno spletenemu venčku prvovrstnih grozljivk, srhljivk in gnusljivk, škoda pa se dela tudi globalni niši obravnavanih žanrov. V pričujočem spisu se nameravam osredotočiti predvsem na pred kratkim posneto izjemno trilogijo filmov **The Ring** (1998), **The Ring 2** (1999) in **Ring 0: The Birthday** (2000), temeljni kamen novega vzhodnoazijskega plazu filmov strahu in groze. Trilogijo, ki jo njeni tvorca pridno izvažajo v Hong Kong, Singapur, Južno Korejo in na Tajvan, prek teh ozko začrtanih meja pa z njo preprosto ne upajo ali nočejo. Navzlic kopici ugodnih recenzij, ki so filme pospremile ob priliki strogo omejenega prikazovanja po strogo specializiranih festivalih ali še strožje zarisanih sekcijah malo manj specializiranih evropskih festivalov, boste

jurij meden



The Ring 2

kateregakoli izmed navedenih filmov v kakršnikoli obliki zman iskali po internetu. Še celo ameriške mreže, ki v zadnjem času z daljnega vzhoda pripravljajo vse, kar se jim zdi količkaj zanimivo, ponujajo zgolj povezavo z obrobim japonskim štantom, ki preko spleta oglašuje nepodnaslovljeno DVD kopijo drugega dela. Škoda, kajti trilogija bi ob primerni razširjenosti utegnila pomladiti žanr, ki je zadnje čase globoko zašel v slepo ulico: vneto razglaša, da svoje korenine pozna do obisti, hkrati pa še vedno po upokojensko iz njih raste, se ves škrbast naseljuje v stare lupine in postaja že prav vulgarno dolgočasen. Da zgolj azijska distribucija ne bo doprinesla ničesar dobrega, pričajo čudne filmske tvorbe, ki v senci tržno uspešne japonske trilogije poganjajo vsevprek. Mlačna hongkonška horror nanizanka **Horoscope** (1999) potrjuje domneve, da dežela brez tradicije žanra, katere večina režiserjev svojega dela povečini sploh ne misli, ni sposobna vzorcev niti ponavljati. Za še bolj zagamane se izkažejo Južni Korejci: njihov samooklicani **hard-core** triler **Tell Me Something** (1999) se ponaša z razkolom že prav perverznih razsežnosti med čudovitim vizualnim in vsebino, ki ni več prazna, temveč le še grozljivo topoumna. Kar pa je tako ali tako značilnost vseh južnokorejskih žanrskih filmov novejšega datuma.

S filmom *The Ring*, po naše bi mu lahko rekli *Zvonenje*, je leta 1998 presenetil štiridesetletni Hideo Nakata, čigar dolgotrajna kariera televizijskega asistenta režije ni dajala slutiti, da je možak sposoben tako celostne in ambiciozne mojstrovine. Štorija filma je preprosta: med otoškimi najstniki kroži mit o skrivnostnem videu z zlo vsebino. Po tistem, ko ga pogledaš, zazvoni telefon in zagroben glas ti sporoči, da boš umrl natanko čez en teden. Ko v majhnem mestecu najdejo nedotaknjena trupla treh srednješolcev z obrazi, spačenimi v nedopovedljivi grozi, in vrstniki priznajo, da si je trojica ogledala prepovedani video, se primera loti TV novinarka Reiko.

V oči takoj zbode odnos, ki ga film goji do zgodovine lastnega žanra: obnaša se namreč, kot da slednja sploh ne obstaja oziroma ga ne zanima. Obenem pa s svojo pronicljivostjo in iznajdljivostjo nehoti izkazuje, da je omenjeno zgodovino dodobra predelal. Najbolj obglodanih žanrskih prijemov se *The Ring* poslužuje s spoštljivo resnobo; pri tem izpričuje tako vero vase, da še najbolj prekaljenemu gledalcu postane nerodno, če mu ne začne verjeti še sam. Po drugi strani pa z enako zaneseno skromnostjo v horror film vpeljuje povsem sveže prvine. Želja po presežkih postane očitna v prizoru, ko radovedna novinarka v zapuščeni gorski koči najde zloglasno kaseto in se pripravi, da si jo bo zavrtela. Do te točke v filmu se okrog videokasete že splete pajčevina pritajene groze, skrivnostnih namigov in bizarnih ugibanj; vsebina videokasete se skratka vzpostavi kot šolski primer Hitchcockovega *macguffina*, kot plodovit nastavek, motor teka prihodnjih dogodkov. Vse te čudovite možnosti film na veliko presenečenje gledalca kasneje drzno zavreže, ko prek platna počasi razpotegne črn televizijski ekran in dosledno pokaže točno tisto, česar ne bi smeli videti. Priča smo dvominutni montaži neopisljivih podob in zvokov, ki podkrepjena s kontekstom ustvari srhljivo ozračje neslutnih razsežnosti. Film takoj zatem postreže še z enim presenečenjem. Video se izteče, vidno polje spet prekriva črn televizijski ekran, v katerem takoj najdemo majhen odsev pretresene in otrple novinarke. Negiben, popolnoma nem kader traja nenavadno dolgo; bledikava zrcaljena podoba zaklete junakinje zre naravnost v nas in nas polni z vso svojo stisko. Ko ta postane že naravnost neznosna, tik pred iztekom kadra pozoren gledalec v ekranu uzre še en pomenljiv odsev: groza se porodi iz dejstva, da sta bila tiha odseva že ves ta čas dva, da novinarka v tesni sobi že ves čas ni bila sama in da je to dano v vednost zgolj nam, gledalcem. Od tu film ves čas deluje na (najmanj) dveh ravneh: strah po eni plati občutimo zaradi navezanosti na junakinjo in spretnih odslikav njenih čustvenih stanj na nas, po drugi strani pa film ves čas intimno nagovarja gledalca neposredno in ga spravlja v neprijetno

prednost, ko mu v bežno in zgolj poljubno videnje ponuja paleta strašljivih namigov. Gre za sijajno nadgradnjo starinske horror maksime, po kateri mora v vrtincu groze obvezno obstajati oseba, ki taisto grozo dojema in jo prek sebe prenaša na gledalca. Za nameček se *The Ring* ponaša s sijajno zvočno podobo, ki po izpolnjevanju svojega namena in zaokroževanju celote mirno stopa vstric z najodličnejšimi dosežki tega področja tudi na polju "resne" kinematografije.

Leto kasneje posnetemu drugemu delu, naslovljenemu preprosto *The Ring 2*, se pozna ihta producentov, ki so se (po nepotrebnem) bali predolge odsotnosti s trga. Film se začne tam, kjer se je končal prvi, in do konca zbegano išče nišo, v katero bi se trdno zasadil. Umirjenost in enotnost prvega dela nadomesti raztreščena časa in prostora, nepregledna množica novih likov in kričavost forme, ki pa le izčrta pomanjkanje vsebine in na kratki rok ne uspe služiti sebi v namen. Vsa razpršenost se osmisli šele z iztekom zadnjega kadra, ko postane jasno, da je v duhu samosvojega film krčevito ves čas iskal le sebi lasten izraz, prekinitve veze ne le s filmsko zgodovino, temveč tudi s predhodnikom, od katerega je pripravljen prevzeti le vsebinske iztočnice. Hideo Nakata vseeno ne more povsem iz stare kože in nekaj prizorov docela zasnuje tako, da delujejo kot grozljivi šele prek aktivne gledalčeve udeležbe. Tudi zvočna pokrajina ostaja izvrstna: pravzaprav šele tu v zavest prodre ugotovitev, da oba filma sploh ne premoreta glasbene spremljave v klasičnem pomenu besede.

Letos posneti zaključni del trilogije zrežira Norio Tsuruta, širidesetletnik s podobno televizijsko kariero kot režiser prvih dveh delov. *Ring 0: The Birthday*, morda najboljši del trilogije, je postavljen v preteklost in pripoveduje o nastajanju videoposnetka, ki je vse skupaj začel. Suvereno in povsem v omenjanem duhu samozadostnosti (zamejenosti) film vzbuja videz, da oba predhodnika sploh ne obstajata. Taisti videz se s pomočjo zavirljive stopnje čustvene vpletenosti, kamor film zavihiti neobremenjenega gledalca, dokončno potrdi prek hecnega paradoksa: čeprav nam je kot posledica ogledov prvih dveh delov povsem jasno, kako se bo zgodba končala, poslednja podoba trilogije s svojo presunljivostjo še vedno nastopi kot sveža in nepričakovana. Kar bi v namen petja slavonspevov povsem zadostovalo, če se ne bi *Ring 0: The Birthday* za nameček ponašal še z resnično izjemno četrturtno zaključno sekvenco, ki v študiji žanra nakaže premike tektonskih dimenzij. Naj ošvrknem le revolucionaren način pripovedovanja, saj bi z razkrivanjem vsebine koga utegnil prikrajšati. Navajeni smo, da horror filmi najbolj prvinski strah in suspenz v gledalcu budijo z izrabo serije že ponarodelih mehanizmov. Žrtev, ki ji grozi nevarnost, se običajno znajde sama v majhnem, mračnem in klavstrofobičnem prostoru, ki ga uporaba večidel bližnjih posnetkov pači v še bolj tesnega, mračnega in klavstrofobičnega. Robovi istih posnetkov grozeče uokvirjajo prestrašeno žrtev in namigujejo, da bo nevarnost ravno od tam iznenada planila v kader. Vse skupaj je začinjeno s strašljivo, včasih prihuljeno, drugič histerično glasbo in ko se nevarne napovedi naposled dejansko uresničijo, se za nagrado razrvanemu igralcu kamera brutalno naslaja nad njimi. Odrezani udi, izrezani organi in prelita kri nadomestijo suspenz z olajšanim gnusom. V sklepnem prizoru film namenoma postavi na glavo prav vse omenjene obrazce. Kraj dogajanja je prelep, zračen pomladni gozd v razcvetu, na nebu pripeka sonce in briše tudi najbolj nedolžne sence. Vlogo žrtve igra velika skupina prej začudenih kot prestrašenih ljudi, vse skupaj pa je posneto z umirjenimi, negibnimi totali. Glasbe in grozljivih zvokov ni, ko pa se grozodejstva naposled začno dogajati, ni na platnu prelite niti kaplje krvi (kar je pravzaprav značilnost vseh delov trilogije). Navzlic vsemu temu je prizor nabit z neverjetnim suspenzom, prežet z neverjetno srhljivim vzdušjem, ki se ustvarja predvsem z dovršeno rabo globine filmskega polja; sredstvom, o katerega uporabi "pravoveren" režiser grozljivk še v sanjah ne bo hotel slišati. •

takashi miike & sabu:

žanrska nekonvencionalnost z japonske



Ker se v pričujoči številki Ekрана posvečamo nekaterim novim silam orientalnega žanra, je prav, da mesto v "elitni" rubriki Ekranovih perspektiv najdeta vsaj dva avtorja, ki sta na filmsko sceno stopila v drugi polovici devetdesetih let. Azijske kinematografije so dobesedno ustvarjale kreativni tempo preteklega desetletja, toda v "resnih" krogih so bili občutnejše refleksije deležni le t.i. *art* režiserji, skratka, redni udeleženci tekmovalnih sporedov največjih festivalov. Žanrske ekstravagance so na festivalih praviloma potisnjene v stranske programe, nemalokrat celo zgolj na polnočne projekcije, sekciji, ki sta v preteklih letih še posebej izdatno poskrbeli za promocijo hitropoteznih žanrskih minimalk, pa še vedno ostajata berlinski Forum in rotterdamska Extravaganza; tam so vrteli prve ali še povsem neznane filme Johna Wooja, Petra Jacksona, Wong Kar-waija, Shin'ya Tsukamota ali Jörga Butgerreita, hkrati pa prirajali retrospektive pozabljenih mojstrov sabljaških akcionerjev, denimo King Huja oziroma Chang Cheja.

Orientalnemu žanru je načeloma usojena eksistenca na festivalnem obrobju, redno distribucijo v zahodnih državah – denimo v Franciji, ki "outsiderje" načeloma sprejema z odprtimi rokami – pa doživijo le redki. Izmed striktno žanrskih imen, ki so na prizorišče stopila konec osemdesetih, sta se v prvo festivalsko ligo denimo uvrstila le Wong Kar-wai in Takeshi Kitano, deloma še Shin'ya Tsukamoto. Obstaja še druga pot, selitev v ZDA, a Hollywood praviloma fascinirajo le režiserji akcionerjev, medtem ko enako nadarjeni in povečini precej bolj noro inovativni režiserji, predvsem z Japonske, ostajajo neopaženi.

Takšna sta Sabu in Takashi Miike, naša Japonca, ki sta svoje prve celovečerce posnela leta 1995, doslej pa skoraj v celoti eksistirala le na obrobju, ker velja še posebej za Miikeja. Posvetimo se najprej slednjemu.

V sodobni filmski produkciji, kjer se režiserji s celovečernimi projekti običajno ukvarjajo vsaj dve leti, je Miike popoln fenomen. Od prvenca *Shinjuku Triad Society* je Miike posnel približno dvanajst filmov; letno povprečje znaša torej tri do štiri naslove, pri čemer se Miike poslužuje podobne filozofije kot čilski emigrant v Franciji, Raul Ruiz: "Ne zavrniti ničesar". Miike, rojen leta 1960 v Osaki, se je šolal na zasebni šoli Shoheija Imamura in je po študiju veteranu celo asistiriral pri dveh filmih, *Zegen* (1987) in *Črni dež* (Kuroi Ame, 1989), potem pa se je v prvi polovici devetdesetih kalil predvsem kot pomočnik v *made-for-video* ("V-cinema") eksploatacijah.

Predvidevati gre, da mu je prav šolanje pri produkciji "video šodra" vtilo spoštovanje do nizkih proračunov in snemalnega plana, sicer ne bi zmožgel omenjenega izjemnega ustvarjalnega tempa. Miikejeva tragedija je – vsaj zaenkrat – v precejšnji "industrializaciji" dela, saj mu studiji v želji po čim hitrejšem zaslužku ponujajo skoraj izključno hitro spisane in banalne scenarije, iz katerih skuša iztisniti čim več. Ravno zato pravzaprav ne preseneča, da ga Zahod doslej ni utegnil spoznati; video distribucija na starem kontinentu še zdaleč ni tako razširjena kot denimo v ZDA, festivalskim šefom pa video estetika

simon popek

ponavadi ne diši preveč. Tonyju Raynsu, velikemu insiderju hongkonške, tajvanske in japonske kinematografije, je letos v Rotterdam vendarle uspelo zriniti Miikejeve zadnje tri filme, ki, jasnoda, vsi nosijo letnico 1999. In če se je v Rotterdamu letos o kom govorilo, se je o Miikeju; postal je edini zvezdnik 29. festivalske izdaje in nazadnje prejel kar dve kritiški nagradi, čeprav sploh ni sodeloval v tekmovalnem sporedu.

Tematika njegovih filmov je verjetno jasna vsakomur: Miike povečini snema gangsterske jakuzo filme (poleg prvenca še *Rainy Dog* in *Ley Lines*, ki skupaj tvorijo trilogijo), občasno kakšno "pravljico za odrasle" (npr. *The Bird People in China*), ali popolne ekstravagance tipa *Dead or Alive*, kjer nam v uvodnih desetih minutah servira tornado abstraktne akcije brez primere – samo zato, da bi gledalca naslednjo uro dolgočasil s statično moraliko o razmerju med jakuzo in policajem, ter ga pripravljaj na neverjetni desetminutni finale, huronsko mešanico cyber-akcije in surrealnega humorja.

Odveč je poudarjati, da Miike ni zagovornik trdnih narativnih struktur, pravzaprav se njegovi filmi odrekujejo vsem uveljavljenim parametrom; ni vtisa, da bi bili filmi razdeljeni na sekvence, videti ni ne *master-shotov* ne kadrov/protikadrov, naracija – če sploh obstaja – je raztreščena. Deloma je Miike v tovrstni stil pahnjen zaradi obupnih scenarističnih predlog, v poigravanju s številnimi dispozitivi pa, logično, vidi edini kreativni izhod. Njegov zadnji film *Audition* nam je predstavil – tudi po besedah tistih, ki poznajo njegov kompletni opus – Miikeja, kakršnega doslej nismo bili vajeni. Njegovo v vseh pogledih najbolj dovršeno delo je celo uro in pol pred (za mnoge) nevzdržno zaključno ekstravaganco vrhunska melodrama o televizijskem producentu Aoyamu, ki se sedem let po ženini smrti in na sinovo priporočanje odloči najti novo ženo. Toda metoda ne bo konvencionalna; Aoyama se odloči izvoljenko poiskati preko namišljene avdicije za nov televizijski film. Nazadnje jo najde, le da se ne zaveda, da se bo Asami, njegova "kandidatka", po spletu dogodkov spremenila v mašino za sadistično izživljanje. Takashi Miike je brez dvoma izjemen žanrski talent, le da je v tem trenutku v dobršni meri še vedno žrtev japonskega sistema hitre studijske eksploatacije; ko bodo prišli kvalitetnejši scenariji (*Audition* morda predstavlja prelomnico), bo njegov opus vse preveč nekonsistentnih in že kar kaotičnih filmov dobil ustrezno nadgradnjo.

Sabu predstavlja po drugi strani klasično formo produkcijskega tempa: vsako leto nov film, vsako leto nova gangsterska komedija, vsako leto bolj dovršeno delo. Štirje filmi v štirih letih predstavljajo povsem solidno kontinuiteto ustvarjanja, sploh pa normalnega človeškega tempa ne gre primerjati z Miikejevim. Sabu je še en japonski ekscentrik, kjer "še en" ne pomeni slabšalnega prizvoka. Nenazadnje vsi žanrski produkti, ki prilezejo z Japonske, dišijo po originalnosti, nekonformizmu ter mešanju in pervertiranju žanrskih pravil. O Sabuju, čigar pravo ime je Hiroyuki Tanaka, je znanega precej manj kot o Miikeju – rojen leta 1964, pred režijo se je občasno udinjal kot igralec, najbolj odmevno v *World Apartment Horror* (1991) –, zato se bom v zapisu osredotočil na tri filme, ki sem jih imel priložnost videti v berlinskem Forumu. V vseh treh primerih gre za gangsterske parodije, izdatno začinjene s citati, ki letijo predvsem na stare filme studia Nikkatsu in režiserja Kena Takakura, za tri non-stop žanrske tobogane, ki japonsko komedijo predstavljajo v povsem novi in sveži luči. Če ne poznate japonske komedije, potem ste lahko srečni, saj so Japonci za humor dovezetni še manj kot Slovenci, nazorno pa tamkajšnje stanje ponazarjata tudi dve ponesrečeni komediji Takeshija Kitana – *Vsi to počnejo* (Minna yatteruka, 1994) in *Kikujiro* (Kikujiro no natsu, 1999). Sabu ima podobno kot Miike izrazit smisel za absurden humor, toda za razliko od slednjega ga Sabu ne lansira le na točno določena mesta, marveč so njegovi filmi z njim dobesedno prežeti. Naj na kratko povzamem zgodbe vseh treh filmov in slika bo precej bolj jasna.

V *D.a.n.g.a.n. Runner* ("dangan" v japonščini pomeni kroglo) trije idioti cel film, polnih 80 minut, lovijo drug drugega. Yasuda se hoče postaviti pred dekletom in se odpravi ropat banko, toda ker pozabi masko, pristane v sosednji štacuni, kjer za pultom stoji Aizawa, neuspešni in zafiksani roker. Ker Yasuda nima denarja, hoče pijačo kar ukrasti, ... Aizawa pa za njim! Od tu naprej se prične neverjetna maratonska preizkušnja; naš par se takoj za vogalom zaleti v Takeda,



Sabu

Takashi Miike

jakuzo, ki ga zaradi neuspešnega varovanja šefa išče lastna organizacija. Malce labilni Takeda ne prenese nasilnega kontakta, zato se za parom zapodi še on... "Tekachi" počasi – po celem dnevu preganjanja – začnejo pozabljati, zakaj sploh tečejo.

Postman Blues ni nič manj bizarna komedija zmešnjav. Sawaki je navaden poštar, ki nekega večera sreča nekdanjega sošolca Noguchija, sedaj jakuzo, ki mu sledi policija. Od tam pa gre vse narobe. Policija v Sawakiju, ki stopi iz Nooguchijevega stanovanja, "prepozna" glavnega mafijskega kurirja, kasneje pa v njihovi imaginaciji že "napreduje" v zafiksane, spolno spervertiranega liderja gangsterske triade, ki svoje žrtve najraje razkosa. V *Monday* se mladenič v smokingu prebudi v hotelski sobi..., nato pa se mu pričnejo vračati spomini izpred nekaj dni: bizarna pogrebna slovesnost, kjer telo umrlega zaradi srčnega *peacemakerja* eksplodira; spopad z jakuzo gangsterji in masaker s šibrovko, ipd. Nato se vsi detajli, predmeti iz "sanj", pričnejo materializirati v sobi, kjer sedi. Najde jih bodisi na mizi, v suknjiču ali pod posteljo. Počasi napoči čas, da se mladenič vpraša, ali je šlo res samo za sanje ali za resnične dogodke.

Prav številne sanjske sekvence, ki jih Sabu vstavlja v svoje sicer izredno dinamične filme, dajejo njegovim junakom potrebno mero distance, sicer bi se zlahka utopili v kaotični kakofoniji, s katero se je Miike prisiljen tako pogosto ukvarjati. Sabujeva ljubezen do njegovih junakov se manifestira s pomočjo naslednjih prizorov. V *D.a.n.g.a.n. Runner* vsakemu "tekaču" nameni eno imaginarno sekvenco, v kateri si vsak zase lahko ustvari svoj "film znotraj filma" in v kateri je vsak glavna zvezda; v *Postman Bluesu* tako Sawaki kot Noguchi sanjata o drugačnem življenju, še posebej prvi, ki želi spoznati bolno dekle, katere razglednico je po naključju prebral, v *Monday* pa junak tako ali tako vseskozi balansira med namišljenim in resničnim svetom. Skratka, Sabujevi junaki so stoprocentni otroci žanra, klasični sanjači, z vsemi težavami, hrepenenji in ideali vred; njegovi filmi se vedno končajo s *happy-endi*, ki so tako abotno sladkani in nerealni, da se gledalec že sprašuje, ali misli resno ali zgolj ironizira. Sabujevi filmi sicer niso mojstrovine, toda če ne drugega, je spremenil naš odnos do japonske komedije. •

filmografija

Takashi Miike (izbor):

- 1995 *Shinjuku Kuro Shakai: China Mafia Senso* (Shinjuku Triad Society)
- 1997 *Gokudo Kuro Shakai* (Rainy Dog)
- 1998 *Chugoku no Chojin* (The Bird People in China)
- 1999 *Dead or Alive*
- 1999 *Nippon Kuro Shakai* (Ley Lines)
- 1999 *Tennen Shoyo Man* (Natural Girl 'Man'), TV serija
- 1999 *Audition*

Sabu:

- 1996 *Dangan Ranna* (D.a.n.g.a.n. Runner)
- 1997 *Posutomon Burusu* (Postman Blues)
- 1998 *Anrakki Monki* (Unlucky Monkey)
- 1999 *Monday*

čarovnica iz blaira



Michael C. Williams, Joshua Leonard

nejc pohar

Strašljiva lepota pop fenomenov je v njihovi nespregledljivosti, neizogibnosti in samoumevnosti, v njihovi totalnosti, ob kateri ponavadi umanjka ključno vprašanje o pogojih za tovrsten položaj, ki bi omogočil njihov spregled. Strašljiva lepota filmskih pop fenomenov je v njihovih "realnih" posledicah, v produciranju vedenja v določenih okoliščinah. Grozljivke so filmi, ki so vas naučile, kako preživeti čas, ko niste gledali grozljivk, kako premagati "vsakodnevno", "nefilmsko" pošast. Če hočete direktnije, grozljivke same vzpostavljajo svojega naslovnika, določajo "kraj", od koder jih lahko gledate. A potem se je zazdelo, da žanr, kjer bi lahko sobivali pošast in določena pravila, ni bil več mogoč. Zlu ni bilo več mogoče podeliti telesa. Svet zunaj filma je bil obsojen na vegetiranje. Nihče nam ni povedal, kako delovati, ko umanjka nasprotnik, in studijskim mogotcem ni nihče povedal, kako "ponovno" posneti pošast. Zdelo se je, da je žanr kot skupni produkt občinstva in studiev izdahnil. Za vedno. Dokler ni udarila *Čarovnica iz Blaira*, ki so jo poskušali ukaniti mnogi interpreti, (opozoriti na "gverilski produkcijski proces", vlogo režiserjev...) vsakdo je hotel dodati mnenje, komentirati, kritizirati, vrednotiti, postaviti v zgodovinski kontekst, povleči lastno usodno potezo (produkcijski proces filma je fascinal premnoge, med dosegljivimi zapisi je edino avtorsko potentno besedilo Marcela Štefančiča, jr., z naslovom *Šejkanje (Blair Witch Project/Kako posneti mikrobudžetni film*, Fun, Ljubljana 2000), a se je ves čas zdelo, da so se pozabili vprašati, če lahko grozljivka preživi s pošastjo brez žanrskih pravil ali če lahko grozljivka preživi brez pošasti z žanrskimi pravili. Je *Čarovnica iz Blaira* redefinirala žanr, presešla premagovalni strategiji prepolnega in prepraznega kadra? Nas je vrnila k življenju?

Klasična grozljivka je vedno definirana s prisotnostjo pošasti. Pošast vzame nase razredne boje, avtoritarnost oblasti, razlike med spoli, napetosti sorodstvenih razmerij, teorijo zarote kot zgodovinski revizionizem, a v devetdesetih za ceno žanra ob tem tvega izgubo identifikacijske točke kot organizacijskega načela refleksivnosti kolektiva. Ne, časi, ko je pošast lahko nase vzela zlo niso mimo zato, ker je zlo odpravljeno in preseženo, ampak zato, ker je zalepljeno na vse druge žanre do te mere, da ga ni več mogoče osamiti in mu podeliti enotnega telesa. Po eni strani ga je preveč, a je po drugi strani pomnogoterjeno in razpršeno.

Za grozljivost pošasti, za identifikacijo, je najprej zadostovala že njena pošastniškost (npr. Drakula (začeni s filmom *Dracula* (1931, Tod Browning), zatem je morala vdreti od drugod, od zunaj (narava (npr. *Žrelo* (Jaws, 1975, Steven Spielberg), religija (npr. *Rosemaryjin otrok* (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski), izločen posameznik (psihopat (*Psiho* (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock), otrok/najstnik (*Carrie* (1976, Brian De Palma)), se skozi *sequele* do konca upirati smrti (trojica 80-ih (*V petek trinajstega* (Friday 13th, 1980, Sean S. Cunningham), *Noč čarovnic* (Halloween, 1978, John Carpenter) in *Nočna mora v ulici brestov* (A Nightmare in Elm Street, 1984, Wes Craven)) in končno zakričati ob spoznanju, ki ga je poznala že vse od začetka, mi pa ji nismo verjeli (npr. *Krik* (Scream, 1996, Wes Craven)). Zakričati ob spoznanju, da je meja med gledalcem in žrtvijo pošasti zabrisana, uničena, točka identifikacije pa prestavljena na odnos med gledalcem in odsotnostjo pošasti. Če je gledalec v obdobju med zlatimi petdesetimi in osemdesetimi skupaj z žrtvijo vedel, da ga pošast čaka, a ob tem verjel, da mu nič ne more, da je ne bo, da ji bo ušel, jo pretental, je v devetdesetih verjel, da ga čaka pošast, da čaka prav njega, da se bo zagotovo pojavila, da ji ne bo ušel, a obenem vedel, da je ne bo. Grozljivkarskost se je v prvem primeru zrcalila na obrazih preživelih in na obrazih pošastih brez nasprotnikov, v drugem primeru je tragičnost prebivala v sami odsotnosti pošasti, žanr pa se je reformiral v skladu z novonastalo odsotnostjo. Mesto pošasti je prevzel standarden, vsakdanji gledalec/potencialna žrtev. Iz opozicije med gledalcem/žrtvijo na eni strani in pošastjo na drugi, smo padli v položaj nerazpoznavnosti pošasti. Trik ni v zamenjavi opozicije med dobrim in zlom z zlom, ki je vpisano v vsako dobro, ampak v načinu prepoznavanja zla, v tistem, kar se kaže kot dobro. Pošast kot materializirano zlo je ukinjena, a v istem trenutku samo razpršena, pomnogoterjena. Zdaj ne gre več zato, da bi se ujeli na verjetje v nasprotju z vedenjem (ne dvigujemo telefonov, ne odpiramo vrat, se ne skrivamo, ne kričimo...), ampak pademo na vedenje v nasprotju z verjetjem. V trenutku, ko vemo, da nam nič ne bo, ker poznamo vse finte žanra, saj vanj verjamemo, jih dobimo po glavi s strani žanrskih zaveznikov, sogledalcev in soigralcev. A vendar. Pošast je zamenjana z najnavadnejšim človekom, ki ni hotel verjeti v žanr in v njem umreti, ampak znotraj njega iskal načine, kako nadomestiti pošast samo. Spomnite se, kdo je moril v *Kriku*. In kdo je preživel. Če so v časih klasične grozljivke najslajše umrli tisti, ki so najglasneje kričali in odprli vsaka vrata – ki so potemtakem vsakič znova verjeli, da se pošast iz grozljivke pali na žanrske "prekrške" –, danes najslajše umirajo tisti, ki so tiho in ne odpirajo vrat, ki potemtakem vsakič znova verjamejo, da so pošast že pretentali. Nastali

položaj, v katerem zla ni več mogoče utesiti in locirati, navidez spominja na širše opredeljen žanr srhljivke – odpravili bi ga lahko z ugotovitvijo o zrcaljenju patologije družbenih odnosov v primerjavi z “vsakdanjo realnostjo”, ki z realizmom, realističnostjo, ali bolje, verjetnostnostjo, poganja prav srhljivko in njen moto, ustekleničen v trailerjevski zapovedi: “*To se lahko zgodi tudi vam.*” (Klasično razlikovanje med žanroma se zrcali že znotraj oglaševalskih enovrstičnic; grozljivkarske vzpostavljajo uživanje v strahu nekoga drugega, v strahu nekoga tretjega (npr. “*Če se Nancy ne bo zbudila v kričanju, se sploh ne bo zbudila*”, *Umor v ulici brestov*), srhljivkarske pa napovedujejo strah vas samih (npr. “*Kako dolgo boste čakali? Koliko boste tvegali? Kako daleč boste šli? Za resnico?*”, **Smrt in deklica** (Death and the Maiden, 1994, Roman Polanski)), a bi za ceno takšne površne interpretacije zanikali izhodiščno tezo, ki pravi, da žanr sam vzpostavlja svojega naslovnika, da določa kraj, od koder ga je mogoče gledati. Vprašanje grozljivke torej ni vprašanje dvoma o njenem obstoju, ampak vprašanje, kako združiti najnavadnejšega gledalca/žrtev in vzporedno odsotnost pošasti z zakonitostmi žanra. Kako torej ugotoviti, kdo in kaj nadomešča pošast, a obenem verjeti v priprta vrata, neme telefone, pokopališča, satanske knjige, otroke, ki znajo latinsko, otroke, ki premikajo predmete, otroke, ki jim žarijo oči, osamljene hiše na vrhu hriba, najstnike, ki žurajo v gozdni koči, osamljene hotele in hotelirje, obsedene profesorje, stranske ulice, deviškost, ljudi, ki se izdajajo za božičke, nevihtne noči, darila in pisemske pošiljke brez naslovnika, arheologijo in bežanje v najvišja nadstropja... Ali obratno. Kako ugotoviti, kdo in kaj nadomešča priprta vrata, neme telefone, pokopališča, satanske knjige, otroke, ki znajo latinsko, otroke, ki premikajo predmete, otroke, ki jim žarijo oči, osamljene hiše na vrhu hriba, osamljene hotele in hotelirje, obsedene profesorje, stranske ulice, deviškost, ljudi, ki se izdajajo za božičke, nevihtne noči, darila in pisemske pošiljke brez naslovnika, arheologijo in bežanje v najvišja nadstropja..., a obenem verjeti pošast. Kako torej še vedno verjeti, a obenem že vedeti.

Ključni strategiji presejanja zagate grozljivke štartata na razmerje med pošastjo (ali njenim materializiranim nadomestkom) in žanrskimi pravili. V prvi inačici nam ostane pošast (ali njen materializiran nadomestek), a umanjajo klasična žanrska pravila, v drugi za ceno obstoja pošasti (ali njenega materializiranega nadomestka) izgubimo klasična žanrska pravila.

V tem položaju najprej padeta klasični strategiji grozljivke – prepoln in preprazen kader. Pošast je lahko doslej udarila na dva načina. Iz zunanosti filmske slike (kot npr. Jason Voorhees) ali iz notranosti filmske slike (Freddy Krueger). Trik je bil seveda v tem, da je uničenje pošasti temeljilo na poznavanju tega pravila – Jasona se je dalo vedno znova uničiti, ko je vstopil v filmsko sliko, v notranjost, Freddyja pa, ko je iz nje izstopil. Težave se začnejo, ko sta obe strategiji izčrpani, ko sta pošasti naveličani, utrujeni od svojega sveta, svojega načina vstopa in izstopa. (V trenutku odločitve, da bosta Freddy in Jason soočena v istem filmu se začnejo problemi (predstavljanje snemanja, odpovedi igralcev, nenehno spreminjanje scenarija... (film objubljaljo v letu 2001 pod naslovom **Freddy vs. Jason** in v režiji Rennyja Harlina)). Kako torej združiti prisotnost in odsotnost znotraj filmske slike? Kako torej še verjeti, a obenem že vedeti?

Prvo možnost je pod pretvezo Družinske cestne drame preigral David Lynch v filmu z zelo točnim naslovom **Resnična zgodba** (Straight Story, 1999). Čeprav je mnoge interprete zanesla v varnost “sicer zelo prikritih sledov grotesknosti, ki ta čustveno topel film navsezadnje le delajo lynchevski”, se, obratno, zdi, da je *Resnična zgodba* morda celo najbolj “lynchevski” film doslej. Najbolj lynchevski v smislu filmanja zla, ki ne potrebuje več utelešenja, ampak se skriva za podobami, v samem filmskem aparatu, v katerem lynchevski (tudi fizični) madež ni več potreben, saj v obliki zglancanih totalov izgubljene Amerike prekriva vse, kar se skriva za njimi. Lynch hoče reči, da sta pošast in pošastnost skrita za vsakim vogalom, v vsakem Straightovem srečanju (čakamo, da bo udarila hčerka, a ona “samo” sestavlja ptičnice; čakamo, da ga bo pokončal lastnik zatočišča, kjer Straight prespi po nesreči s kosilnico; čakamo, da ga bo na izgubljeno avtocesto odpeljal naključni voznik; čakamo, da ga bo v svojo kočjo ob koncu zvalil brat Lyle...), a je njihova pošastnost “premagana” s samim filmskim aparatom in ne več elementi pred njim ali za njim. Ne, tokrat pošastnost ni skrita v pošastih, ampak v načinu, kako filmski aparat napade sladke popevčice, backroade, smalltowne, in ja, samotno kolibo, pred katero Straight ob koncu zaparkira svoje srednjeameriško vozilo. Tokrat filmska slika, v kateri ni ničesar preveč in ničesar premalo, maskira realnost žanra, in prav v tem maskiranju se skriva njena grozljivost, resničnost zgodbe, in njena zamujena grozljivkarskost. Lynch zmore prepoznati pošast, ji podeliti telo, a jo odvezati žanrskih pravil, ukrotiti v drugačnih kadrih, in ji s tem odvzeti moč akcije, jo obrniti in potopiti v svet, v katerem vemo, da se ne bo nič zgodilo, a verjamemo, da bo grehe gole očitnosti, naveličanosti in utrujenosti male Amerike nase prevzela prav pošast.

Drugo možnost na robu sodobnega mainstreama vzpostavlja *Čarovnica iz Blaira*. Myrick in Sanchez pošasti ne zmoreta več prepoznati, a si želita do konca ohraniti klasični žanr, žanrska pravila. Njuna cinefilska kondicija se tokrat ne meri v poznavanju klasičnih grozljivkarskih trikov preživetja, ampak v nostalgiji po časih, ko so še delovali. Heather, Joshua in Michael se v foto-lov na čarovnico podajo prav iz tovrstnih razlogov – da bi pokazali, da še verjamejo v čase, ki so za vedno izgubljeni. V čase, ko je jamesonovsko “hrepenenje po kolektivnosti” prebivalo v sposobnosti ugledati podobo skupnega sovražnika v individualiziranih filmskih pošastih. Individualiziranih tudi v “produkcijskem” smislu delitve sveta na ljudi, ki filme delajo, in ljudi, ki filme gledajo. *Čarovnica* z enim očesom še vedno verjame v tovrstne kinematografske čase, a z drugim že ve, da nove tehnologije uveljavljajo nove oblike subjektivnosti in s *home-movie* konceptom družine premeščajo jedro identifikacije. Identifikacijska točka v *Čarovnici* ne prebiva več v tem, kaj film kaže in katero pošast pokaže, ampak v tem, kako pokaže, kako pokaže odsotnost pošasti in kako pokaže, da trije študentje pošasti ne morejo posneti, ne morejo spraviti v subjektivno filmsko oko. A jim prav tovrstna filmska odsotnost omogoča ohranjanje žanrskih pravil. Myrick in Sanchez v nasprotju z Lynchem pošasti ne moreta prepoznati, utesiti, a jima z vzpostavitevijo “praznega označevalca” uspe usvariti film, v katerem verjamemo, da se ne bo nič zgodilo, a obenem vemo, da bodo prazen greh naivno stresene filmske seminarske naloge, ki bi jo lahko posnel katerikoli družinski član kjerkoli na planetu, zapolnili prav njeni potencialni ustvarjalci. Okej, ugibajmo – Josh, Michael in Heather so ob koncu filma zagledali čarovnico, pošast, žanr je ponovno zagledal hollywoodski stroj, hollywoodski stroj internet, internet televizijo, televizija kino, kino je zagledal množico popoldanskih mikrobudžetnih filmarjev, ki montirajo na domačih računalnikih, popoldanski mikrobudžetni filmarji v motivno podobnost skrite kritike, ki so zmajevali z glavami in med “historičnim” opozarjanjem, da *Čarovnica* ne predstavlja “nič posebno novega” (raznorodne podobnosti so med drugimi iskali v filmih **Južnjaška uteha** (Southern Comfort, 1981, Walter Hill), **Kitajska skrinjica** (Chinese Box, 1997, Wayne Wang), **Odrešitev** (Deliverance, 1972, John Boorman) **Noč živih mrtvecev** (Night of the Living Dead, 1968, George A. Romero), **Dama v jezeru** (The Lady in the Lake, 1947, Robert Montgomery)), začeli študirati sociološke klasike in marketinške priročnike, sociološki klasiki in marketinški priročniki zaresne cinefile, zaresni cinefili Joeya Skaggsa, Joey Skaggsa, Jeana Baudrillarda... In ja, ugibajmo naprej. Josh, Michael in Heather, ki jih je celo natančni www.imdb.com proglasil za pogrešane, so ob koncu filma zagledali Josha, Michaela in Heather. In Dorothy Gale je končno spet jasno videla čarovnika iz Oza, a ob tem pozabila, da je doma v Kansasu.

Vprašanja, če je *Čarovnica* zmogla ponovno sprazniti mesto žanrske oblasti oziroma ozdraviti grozljivkarsko impotenco “velikega” Hollywooda, se lahko lotimo vsaj z dvema načinoma vstopa v blairovski gozd. Če tvegamo pogled na konkretno drevo, na *Čarovnico*, se zardi, da je film z vzpostavitevijo odsotnosti pošasti, a vzporednim vztrajanjem pri pravilih izgubljenega žanra, pripetega na tehnološko odvisnost, presegel klasično delitev na grozljivke prepolnega in prepraznega kadra ter obenem zamajal pojmovanje avtorstva (režiserja sta igralcem “dala kamere in jih pustila, da snemajo”, sama pa sta “samo kontrolirala okolje”), a ob tem izgubimo pogled na celoten gozd, v katerem bi lahko iz distribucije znotraj triade produkcija–distribucija–prikazovanje kot enakovreden člen potegnili oglaševanje, marketing, trženje (mar je film nastal zaradi interneta ali je internet obstal zaradi filma; kdo se je zgodil prej...), a ob tem pozabili na sam film in njegovo mikrobudžetarsko strategijo. Napovedana in predvidljiva *prequel* in *sequel* že slišita na milijone, zvoneča imena in spolirano sliko, prostor pravega, če hočete gverilskega, roba, pa v hollywoodski mašini najverjetneje ostaja naključna priložnost. •

Špico filma in zgodbo glej na str. 40

bogovi in pošasti

Gods and Monsters

ZDA 1998 105'

režija Bill Condon

scenarij Bill Condon, po romanu *Father of Frankenstein* Christopherja Brama

fotografija Stephen M. Katz

glasba Carter Burwell

igrajo Ian McKellen (James Whale), Brendan Fraser (Clayton Boone), Lynn Redgrave (Hanna), Lolita Davidovich (Betty), David Dukes (David Lewis), Mark Kiely, Jack Plotnick, Rosalind Ayres

Zgodba

Ostareli in pozabljeni hollywoodski režiser James Whale životari v svoji vili. Ker je gej, začne osvajati novega in postavnega mladega vrtnarja Clay Boona. Ko mu pri tem spodleti in obenem izve, da bo do konca življenja le še hiral, se odloči za hitro ukrepanje.

Bogovi in pošasti so resda biografija, toda bolj ali manj fiktivna; predloga za film namreč niso bili resnični dogodki, ampak roman Chrisa Brama, ki špekulira o zadnjih dneh življenja Jamesa Whala, hollywoodskega režiserja, ki je v tridesetih posnel nekaj klasičnih *horrorjev*, med njimi **Frankensteina** (1931) in **Nevidnega človeka** (The Invisible Man, 1933).

Ko gledate Condonov film, spontano pomislite na Wilderjevo mitično satiro **Bulvar somraka** (Sunset Blvd., 1950) – tam je v svoji vili, v samoti in pozabi živela zvezda nemega filma Norma Desmond, ki ji je smisel življenja vrnil mimobežeči hollywoodski scenarist; zasužnjila ga je in zahtevala, naj ji napiše scenarij za njen nesojeni *come-back*. Tukaj, v *Bogovih in pošastih*, imamo pač režiserja, nekoč uglednega in cenjenega, zdaj pozabljenega geja, a prav kot geju se mu na začetku filma nasmehne sreča: vrt okrog vile mu pride obdelovat mišičast in postaven mlad vrtnar. Lahko mi sicer ugovarjate, da je Whale res živel, Norma Desmond pa ne, toda igrala jo je Gloria Swanson,

ki bi lahko v filmu tudi obdržala svoje ime, pa ne bi bilo nobene razlike. Ergo, *Bogovi in pošasti* so **Bulvar somraka** na način **Zaljubljenega Shakespearija** (*Shakespeare In Love*, 1998, John Madden): film o usodi nekdanje hollywoodske legende, s scenarijem, ki biografsko nedorečene pasuje zapolni z domišljijo. Poanto tega, za svoje dobro vse preveč aseptičnega filma gre pač iskati v stavku, ki ga izreče Whale: "Snemanje filmov je najlepše, kar lahko počneš." Ko so Whala leta 1957 našli mrtvega v bazenu (ja, kot Williama Holdna v *Bulvarju somraka*), so najprej posumili, da gre za umor, saj se je Whale strašno bal vode. Film tu ne pušča nobene alternative: ko Whale izve, da bo do konca življenja le še hiral, da ne bo več snemal filmov, se avtomatično požene v smrt, v smrtno sovražnico vodo. Preiskovalci so pač zgrešili bistvo, Condonov film pa ga tu končno zadene; namesto da bi omahovali med umorom in samomorom, moramo razmisliti o razmerju med življenjem in filmom, o tem najlepšem identitetnem razmerju: smisel življenja je film, saj brez njega ni življenja, a tudi brez življenja ni filma. Ko filma ni več, se tudi življenje lahko konča.

Če bi Condon te implikacije oblikoval v sprejemljivejšo celoto, bi *Bogove in pošasti* izgovarjali v isti sapi kot *Bulvar somraka*, **Ameriško noč** (La nuit americaine, 1973, François Truffaut), **Stanje stvari** (Der Stand der Dinge, 1982, Wim Wenders), **Cinema Paradiso** (Nuovo Cinema Paradiso, 1988, Giuseppe Tornatore) in druge klasične filme – o filmu, tako pa lahko le primerjamo letnici nastanka *Bulvarja somraka* in Whaleove smrti ter ugotovimo, da je bil Billy Wilder vizionar. Bill Condon to še ni. Esenco *Bulvarja somraka* je pač lepše kot Condonov film zadela King-Reinerjeva **Misery** (1990), le da v obliki trilerja o osamljeni ženski, ki reši in ugrabi pisatelja *bestsellerjev*.
A. Č.

brezglavi jezdec

Sleepy Hollow

ZDA 1999 111'

režija Tim Burton

scenarij Andrew Kevin Walker, po noveli *The Legend of Sleepy Hollow* Washingtona Irvinga
fotografija Emmanuel Lubezki
glasba Danny Elfman
igrajo Johnny Depp (Ichabod Crane), Christina Ricci (Katrina Van Tassel), Miranda Richardson (Lady Van Tassel), Michael Gambon (Baltus Van Tassel), Caspar Van Dien (Brom Van Brunt), Jeffrey Jones (častiti Steenwyck), Michael Gough (notar Hardenbrook), Christopher Walken (brezglavi jezdec), Ian McDiarmid, Richard Griffiths, Christopher Lee, Martin Landau

Zgodba

New York leta 1799. Ichaboda Crana pošljejo v vasico *Speča dolina z nalogo, naj razišče serijo skrivnostnih obglavljenj. Ob prihodu v vas mu povedo, da je morilec "brezglavi jezdec", kruti plačanec, ki so ga med revolucijo obglavili, zdaj pa je vstal iz groba in se maščuje. Ichabod tej zgodbi ne verjame...*

Če bi radi posneli triler ali pa grozljivko in iščete igralca, ki mu že na obrazu piše, da je *bad guy*, potem pokličite Christopherja Walkena. Uspeh je zagotovljen. Odkar je namreč Walken v mitičnem, grandioznem, nepozabnem **Lovcu na jelene** (The Deer Hunter, 1978, Michael Cimino) enkrat preveč zavrtel bobenček revolverja, nam ruska ruleta ni šla več iz glave, on sam pa je odtlej igral le še negativce. Ekscentrični Tim Burton, enainštiridesetletni otrok, kreator nekaterih najbolj obskurnih in hkrati avtorsko inspiriranih filmov zadnjih nekaj let, denimo **Eda Wooda** (1994) in **Mars napada** (Mars Attacks, 1996), je tokrat posnel svoj najbolj krvav film, pravi gotski *horror*, v katerem se vseprek rolajo odsekane glave – in ja, poklical je Christopherja Walkena. Za vlogo srditega plačanca, ki z neverjetno delovno vnemo seka glave nasprotnikom in si da celo obrusiti zobe, da bi bil videti čim bolj grozljiv, pač ne bi mogel najti ustrežnejšega interpreta. Da bi si zagotovil še dodatne reference, mu je scenarij napisal Andrew Kevin Walker, človek, ki stoji za Fincherjevim genialnim trilerjem **Sedem** (Seven, 1995). To se

Brezglavemu jezdecu seveda pozna: v celem filmu praktično sploh ne posije sonce. Še lani bi lahko tak film posneli v Ljubljani. *A Brezglavi jezdec* je žal – kljub Walkenu in Walkerju – film, ki v končni fazi gledalca pusti le napol sitega; ima sicer intrigantno ekspozičijo in sugestivno atmosfero, ima edinstven avtorski imaginarij, kakršnega premore edinole Burton, toda v zadnji tretjini nenadoma popusti in se zadovolji z mlačnim, prav nič fascinantnim razpletom. Dovolj za *hommage* dobrim starim grozljivkam (posvetilo Whalovemu **Frankensteinu** (1931) je transparentno; spomnite se le mlina na veter) in premalo za velik film na nivoju *Eda Wooda*.
A. Č.

čarovnica iz blaira

The Blair Witch Project

ZDA 1999, 80'

režija Daniel Myrick, Eduardo Sanchez

scenarij Daniel Myrick, Eduardo Sanchez

fotografija Neal Fredericks

glasba Tony Cora

igrajo Heather Donahue, Michael C. Williams, Joshua Leonard

Zgodba

Oktober 1994 so trije študentje izginili v gozdovih blizu Burkittsvilla, kjer so snemali dokumentarni film o legendi čarovnice iz Blaira. Leto kasneje so oblasti našle njihove posnetke.

Zapis o filmu glej na strani 38

človek z lune

Man On The Moon

ZDA 1999 118'

režija Miloš Forman

scenarij Scott Alexander, Larry Karaszewski

fotografija Anastas N. Michos

glasba R.E.M.

igrajo Jim Carrey (Andy Kaufman/Tony Clifton), Danny De Vito (George Shapiro), Courtney Love (Lynne Marguiles), Paul Giamatti (Bob Zmuda/Tony Clifton), George Shapiro (gospod Besserman), Vincent Schiavelli (Maynard Smith), Bob Zmuda (Jack Burns), Tom Dreesen, Richard Belzer, Gerry Robert Byrne



Bogovi in pošasti



Brezglavi jezdec

Zgodba
Biografija Andyja Kaufmana, kontroverznega in ekscentričnega komika, ki zaslovi z vlogo Latke v humoristični seriji Taksi, pri dvaintridesetih pa izve, da ima redko vrsto pljučnega raka. Odpravi se na Filipine, kjer naj bi mu zdravniki čudežno vrnili zdravje.

Zgodovina popkulture nas uči, da je Andy Kaufman, ekstravagantni ameriški komik in zvezdnik humoristične nizanke *Taksi*, umrl za pljučnim rakom leta 1984. Miloš Forman, legenda češkega novega vala (spomnite se npr. **Črnega Petra**/Černý Petr, 1963) in dvakratni oskarjevec (**Let nad kukavičjim gnezdrom**/One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975, **Amadeus**, 1984), pravi drugače: v *Človeku z lune*, precej konvencionalni in le na trenutke resnično presežni Kaufmanovi biografiji nam ponuja svojo teorijo zarote. Če ste verjeli Bruce Willisu, ko je v **Šestem čutu** (*The Sixth Sense*, 1999, M. Night Shyamalan) igral zombija, potem ni razloga, da ne bi kupili tudi Formanovega Jima Carreyja, ki bi v *Človeku z lune* rad bil elvis. Naj pojasnim. Ne merim na prizor z začetka filma, ko Kaufman imitira Elvise, ampak na genialno zaključno sekvenco, nedvomni vrhunec filma. Vedeti morate, da je imel Kaufman svoj alterego, arogantnega Tonyja Cliftona. In imel je sodelavca Boba Zmudo, s katerim sta pogosto skupaj nastopala. Nekoč sta presenetila občinstvo, ko sta se na odru postopoma pojavila kar dva Tonyja Cliftona. Jasno, igrala sta ju oba hkrati in to tako prepričljivo, da med njima razen nekaj centimetrov višine praktično ni bilo razlike. Če ju nisi videl drugega od drugem, ju sploh nisi mogel razlikovati. Potem ko tik pred koncem *Človeka z lune* Kaufman po filipinski ekspediciji umre, sledi čudovita Formanova poteza, panoramski kader, ki se pomika po dvorani od nastopa Tonyja Cliftona prek Zmude, ki s hudomušnim nasmeškom stoji ob robu odra, in se ustavi na podobi Kaufmana, ki nezgrešljivo spominja na Elvise. Formanova poanta je evidentna: Kaufman je elvis, z malo začetnico zato, ker tu ne gre za pravega Elvise, ki je "uradno" umrl leta 1977, ampak le za antonomazijo, torej za izraz, ki pomeni popularno, kultno, karizmatično osebnost, za katero fani ne verjamejo, da je res umrla; z drugimi besedami, pomeni nesmrtno osebnost. Da ima Forman Kaufmana za takega elvise, je pač nesporno zato, ker tisti Clifton, ki nastopa po Kaufmanovi smrti, ne more biti Zmuda, saj le-tega potem zagledamo še v istem kadru. In tista podoba Kaufmana, ki tako zelo spominja na Elvise, je tam le zato, da prepriča še zadnje skeptike, ki bi utegnili pomisliti, da mogoče obstaja še tretji

interpret Cliftona. Če se še tako trudim, ne pomnim, kdaj je nazadnje kak film en sam kader nabil s tolikšno pomensko težo. Moralo je biti že davno.

A. Č.

dogma

Dogma
ZDA 1999 130'
režija Kevin Smith
scenarij Kevin Smith
fotografija Robert D. Yeoman
glasba Howard Shore
igrajo Ben Affleck (*Bartleby*), Matt Damon (*Loki*), Linda Fiorentino (*Bethany*), Jason Mewes (*Jay*), Kevin Smith (*Tihi Bob*), Salma Hayek (*Serendipity*), Jason Lee (*Azrael*), Alan Rickman (*Metatron*), Chris Rock (*Rufus*), George Carlin (*škof*), Alanis Morissette (*bog*)

Zgodba
Bartleby in Loki, padla angela, ki ju je bog zaradi svojeglavosti izgnal in za kazen stacioniral v Winsconsinu, se hočeta vrniti nazaj v raj, kar bi bilo sicer možno skozi luknjo v verski dogmi, vendar je cena za božjo nezmotljivost previsoka. Bog pošlje na Zemljo nekaj pomagačev, ki naj bi nebeškima delinkventoma preprečili vrnitev ter posledično uničenje vere in človeštva. Vmes vtakne parklje tudi hudič, breme reševanja sveta pa pade na Bethany, zadnjo Jezusovo prapotomko, katoličanko v krizi verovanja, zaposleno na kliniki za opravljanje abortusov.

Potencirano ironičen uvod v *Dogmo*, kjer se v manični skrbi zaradi politične korektnosti avtorji filma vsevprek opravičujejo, na koncu že skoraj izumrlim ključnašem, ker so pač po nemarnem omenili tudi njihovo vrsto, v gledalcu za hip vzbudi upanje, da bo imel redko priložnost zabavati se ob "žmohtni" verski satiri. Seveda se kmalu izkaže, da gre za račun brez pričakovane famozne intelektualne superiornosti hudobca, še posebej ko se že na samem začetku pojavi osrednji filmski dvojec, Matt Damon in Ben Affleck, za katera se zdi, kot da sta nekoliko po pomoti, ampak z veliko korajže zakrmarila iz zlatega ribnika **Dobrega Willa Huntinga** (*Good Will Hunting*, 1997, Gus van Sant) v umazane in potencialno nevarne slapove ameriškega puritanizma. Ameriško "javno mnenje" je namreč v zadevah "morale", tradicije in vere kot pribito navdve občutljivo in pasje čuječno. Spomnite se, na primer, Scorsesejeve **Zadnje Kristusove skušnjave** (*The Last Temptation of Christ*, 1988), ki je razbesnela katolike ne le v Ameriki, temveč po vsem planetu, čeprav se je vsaj meni zdela kot apologija krščanskega nauka v njegovi najbolj humani(stični) razsežnosti... Ampak človeškost je očitno eno, cerkev kot institucija, kaj šele njen verski nauk, temelječ na neizpodbitnih dogmah, pa nekaj povsem drugega. Kevin

Smith, sicer pisec odličnih dialogov in avtor dveh prav tako odličnih nizkoproducijskih komedij **Trgovci** (*Clerks*, 1994) in **Chasing Amy** (1996), je z *Dogmo* tokrat udaril ne toliko mimo kakor žal v prazno. Le komu je danes sploh še mar za božjo nezmotljivost, ki je idejno gibalo skomplicirane zgodbe, prenasabane z zvezdniškimi pojavi in specialnimi efekti, če je kot problem ne dojemajo niti teologi, da o ovčicah in ključaših niti ne govorimo. O.K., res da se film bolj ali manj duhovito dotakne tudi resnejših katoliških velikih družbenih tem, predvsem "ženskega vprašanja" in evtanazije, vendar se ob posamičnih satiričnih prebliskih (npr. revitalizirani, posodobljeni, masam vernih duš bližji "Buddy-Christ", hahaha!) Smithova verbalizirajoča instant komedija začne neizogibno spreminjati v (pre)nabildani akcijski *road-movie* vse do končnega obračuna, ki spominja na tisti tarantinovski vampirski scenarij **Od zore do mraka** (*From Dusk Till Dawn*, 1996), ki ga je na identičen način (*Salma*, *Clooney*, *Quentin* plus efekti) posnel "El Mariachi" Rodriguez, ko mu je vrata končno odprl Hollywood. Skratka, veliko hrupa za prazen nič. Preveč manieristično, čisto premalo radikalno. Pop.

M. V.

erin brockovich

Erin Brockovich
ZDA 2000 131'
režija Steven Soderbergh
scenarij Susannah Grant
fotografija Ed Lachman
glasba Thomas Newman
igrajo Julia Roberts (*Erin Brockovich*), Aaron Eckhart (*George*), Albert Finney (*Ed Masry*), Peter Coyote (*Kurt Potter*), Marg Helgenberger (*Donna Jensen*), Cherry Jones (*Pamela Duncan*), Erin Brockovich-Ellis (*natakarica*)

Zgodba
Erin Brockovich izgubi službo, propade ji zakon, nič kriva doživi prometno nesrečo in ostane brez prebite pare. S tremi otroki. Ponižana in razžaljena ter vsevprek spolno nadlegovana. Ljudje strmijo v njen dekolte in kratko minico ter neumestno komentirajo. Milostno jo zaposli njen odvetnik Ed Masry in Erin kmalu dvigne prah. Začne brskati po primeru zastrupljanja pitne vode, ki ga hoče neka korporacija na račun rakavih žrtev pomesti pod preprogo.

Mislim, da me nos ne vara. Voham namreč oskarjevski material. Ker veliko ljudi potrebuje veliko časa, da stvar zaštekta, *Erin Brockovich* traja dobrih 130 minut. Da bi oskarjevski material zavohalo čim več gledalcev. In kakopak čim več ameriških filmskih akademikov, ki jim v jeseni življenja ostrina čutil že rahlo peša. Zdaj veste, zakaj so hollywoodski filmi vse daljši, preprostejši, predvidljivejši in počasnejši. Da bi jim lahko zbrano

sledili tudi stoletniki, ki glasujejo za zlate kipce. Oskarjevski material je kot cenen parfum. V še tako veliki množici ga takoj zavohaš. Dobesedno toleče v nos. Kot oskarjevski material v oči. In nenazadnje, s cenениm parfumom se zaljšajo ljudje brez okusa, z oskarjevskim materialom pa filmi brez idej. Glede slednjega je kalup zelo preprost: potrebujete popularno, mastno plačano zvezdo in ji naložite vlogo malega človeka oziroma pripadnika zapostavljene manjšine, najbolje hendikepirane osebe, kroničnega neprilagojenca ali homoseksualca. Lik, pri katerem ne skoparite s teatraliko in patosom, naj se spopade z nečim velikim, neprimerno večjim od njega, hej, celo večjim od življenja, recimo z ameriškim snom. Tako kot David z Goljatom. Na koncu naj zmaga. Če pa že mora umreti, kar ni nič manj katarzično, naj to počne najmanj pol ure. Vsekakor se oprite na resnično zgodbo. Deluje terapevtsko. Namiguje, da "happy end" ni hollywoodska izmišljotina. Kar je konec koncev dobro za obrt. Če ste upoštevali vse nasvete, vam oskarji skorajda ne morejo uiti. Steven Soderbergh se je formule držal do zadnje črke. Metodično. Mali človek, pardon, ženska, je Erin Brockovich, resnična oseba, ki jo igra dvajset milijonov dolarjev težka Julia Roberts. Zgodba zgleda kot **Čedno dekle** (*Pretty Woman*, 1990), ki doživi živčni zlom, pogleda **Pelikanovo poročilo** (*The Pelican Brief*, 1996) in postane lokalna verzija samohranilske matere Tereze po modelu ameriškega sna. Od Miss Wichte do svetnice. Za razliko od Grishamove fikcije Erin korporacije ne sesuje v prah in pepel, ampak ji pusti živeti. Saj pravim, oskarjevski material. Še dobro, da je vse res, mar ne? Erin po srečnem koncu ni nič manj nevrotična in samohranilska, je pa dva milijona dolarjev bogatejša. Tudi Julia Roberts po vlogi Erin Brockovich ni nič boljša igralka, je pa za dvajset milijonov dolarjev bogatejša. Mali ljudje, veselite se, Hollywood 'ma vas rad.

M. M.

gladiator

Gladiator
ZDA 2000 154'
režija Ridley Scott
scenarij David H. Franzoni, John Logan
fotografija John Mathieson
glasba Hans Zimmer
igrajo Russel Crowe (*Maximus*), Joaquin Phoenix (*Commodus*), Connie Nielsen (*Lucilla*), Derek Jacobi (*Gracchus*), Oliver Reed

Zgodba
Ko je general Maximus izdan, njegova najljubša, žena in sina, pa ubije pokvarjeni novopečeni cezar Commodus, se kot gladiator vrne v Rim, da bi zadostil pravici.

Sodobni časi se zdijo podobni časom po Marku Avreliju. Mesto oblasti ni

prazno, aristokrati in plebejci živijo v dveh ločenih svetovih, politika ni stvar vrlin in modrosti, temveč banalnih spletkarjenj. Edini skupni prostor, ki prvim zadosti v nasladi, drugim pa omogoča preživetje, so arene. In kinodvorane. *Panem et circenses*. Kinodvorana kot arena 20. stoletja. Prostor, kjer se zmešata aristokracija in plebs. Ključna razlika je seveda v napravi, ki zabeleži realni prostor in čas ter ga z različnimi postopki zgnete v fikcijsko filmsko "pripoved". *Gladiator* Ridleya Scotta je s tega stališča izvrsten film, saj tako uvodni rimsko-germanski spopad kot zaigrano kartažansko bitko, ki se še enkrat odvije v areni, zrežira tako, da vsem akterjem in stvaram podeli lasten pogled, gledalko in gledalca pa pripelje tja, kamor ni pred filmom mogel nihče. Med total in detajl. S kino-aparatom. Prav v tem spoju dveh, v "realnosti" nezdržljivih pogledov, dveh nezdružljivih podob, Scott (ponovno) preseže trenutek zatrep, trenutek, ko veke prekrijejo naše oči in jim tako sploh dovolijo gledati. In obenem vzamejo dih. S tega stališča vrtoglava avtorska vizija, ki jo je moč primerjati z uvodno sekvenco iz Spielbergovega

Reševanje vojaka Ryana (Saving Private Ryan, 1998). Na drugih mestih film ponavlja vzorce rimljansko-gladiatorskih epopej ter jim doda zdaj tudi v *mainstreamu* pogosto videne *flash-backe* čez nebo drvečih oblakov in sfiltrirane slike.

Čeprav *Gladiator* ne uspe ganiti tako močno, kot je to uspelo **Ben Hurju** (1959) Williama Wylerja, potegniti trdno zgrajene zgodovinske natančnosti **Padca rimskega imperija** (The Fall of the Roman Empire, 1964) Anthonyja Manna in politično peljati tako nepredvidljivo, kot se je zarolal Kubrickov **Spartak** (Spartacus, 1960), navijam za sekvence bitk in bojov kot ene izmed najprestižnejše zgrajenih vizij tovrstnih *mano a mano* opravil.

N. P.

hurikan

The Hurricane
ZDA 1999 145'

režija Norman Jewison
scenarij Armyan Bernstein, Dan Gordon po literarni predlogi Terryja Swintona, Sama Chaitona in Rubina Carterja
fotografija Roger Deakins
glasba Christopher Young
igrajo Denzel Washington (Rubin 'Hurricane' Carter), John Hannah (Terry Swinton), Deborah Kara Unger (Lisa Peters), Liev Schreiber (Sam Chaiton), Vicellous Reon Shannon (Lesra Martin), David Paymer (Myron Bedlock), Dan Hedaya (detektiv Vincent Della Pasca), Harris Yulin (Leon Friedman), Clancy Brown (narednik Jimmy Williams), Rod Steiger (sodnik H. Lee Sorokin)

Zgodba

Zgodba o življenju legendarnega temnopoltega boksarja 'Hurricane' Carterja, ki je leta 1963 osvojil naslov prvaka, zaradi barve kože pa pristal v

zaporu, obsojen za večkratni umor, ki ga ni nikoli storil.

Junija 1975 je Bob Dylan obiskal Carterja v zaporu, 16. januarja 1976 so izdali Dylanovo najbolj filmično ploščo z naslovom *Desire* in naslovnim komadom *Hurricane*, ki je Carterjevi zgodbi dodala mitske razsežnosti. Spike Lee je zaharal kasneje, časi blacksplotaacije so počasi minevali, kar Carterja ni omejevalo pri ostrih izjavah izza rešetk, s katerimi je s pomočjo popa opozoril na status Afroameričanov v najbolj demokratični deželi na planetu ("V zaporu nisem zato, ker bi nekoga umoril. V zaporu sem delno zato, ker sem črnc v Ameriki, kjer bodo oblasti črncu človeku dovolile, da postane bodisi zabavljak bodisi kriminalc." *Penthouse*, 1975). To kratko pojasnilo samo zato, da bi delno utemeljil Jewisonov spodsrljaj. Tri Akademijske nominacije za najboljšo režijo (**Moonstruck**, 1988), **A Fiddler on the Roof** (1971),

V vročici noči/In the Heat of the Night, 1967)) so ga očitno prignale k še eni rasno obarvani pravičniški zgodbi, ki spet ni obrodila sadov. Jewison si je kipec očitno želel premočno in ob zares ostri zgodbi padel v mlačno rutinerstvo, kako posneti film, ki bo všeč vsem. Zmešal in zamešal je žanre, a si jih obenem ves čas želel. *Hurikan* ni boksarski film ali odvetniško-pravniški film sodne dvorane ali medrasna drama ali zaporniški film ali zgolj in samo biografski film. Ne pomagajo mu natančno izpeljani vpomredni zgodbi s končnim prepletom, pojasnjevalni *flashbacki* in zadržana fotografija, pač pa ga visoko nad gladino solzavosti dviguje izjemna igra Denzela Washingtona in takoj za njim prepričljivost Vicellousa Reona Shannona. Če bi filmu poskušali pripisati politično nekorektnost, bi se znašli na rdeči akademski preprogi. In tudi če bi ga hoteli pripeti na poskus gladke in neraznorodne izpeljave raznorodnih sedemdesetih prek ene izmed takratnih kulturnih figur, bi se znašli pred usodnim stavkom. *And the oscar goes to...* Nagradno vprašanje za vse dvomljivke in dvomljivce – koliko "nebelih" igralk je doslej prejelo zlati kipec? *Dream on*. Pleasebabypleasebabybabyplease.

N. P.

konec afere

The End of the Affair
VB/ZDA 1999 102'

režija Neil Jordan
scenarij Neil Jordan, po romanu Grahama Greena
fotografija Roger Pratt
glasba Michael Nyman
igrajo Ralph Fiennes (Maurice Bendrix), Julianne Moore (Sarah Miles), Stephen Rea (Henry Miles), Ian Hart (g. Parkis), Jason Isaacs (prečastiti Smythe), Sam Bould (Lance Parkis)

Zgodba

V deževni noči se po naključju po dolgih letih spet srečata stara znanca. Pisatelj Maurice opazi globoko potrtost Henryja, diplomata nižjega ranga, ki se mu v trenutku slabosti zaupa, da je nesrečen zaradi lastnih boleznih sumničenj o ženini nezvestobi. Prava drama se s tem šele začinja, saj je imel Maurice v času druge svetovne vojne s Sarah njo strastno razmerje, ki ga je ženska nenadoma končala na višku njune "amour fou" brez kakršnega koli razloga in pojasnil...

Neil Jordan se je širšemu občinstvu nedvomno zapisal k srcu kot avtor osupljive in nepozabne **Igre solz** (The Crying Game, 1992), čeprav je zrežiral še kar nekaj emocionalno močnih filmov na teme odraščanja, seksualnosti in ljubezni; naj omenim le **Volčjo družino** (The Company of Wolves, 1984), **Mona Lizo** (Mona Lisa, 1986) in **Čudež** (The Miracle, 1991) iz njegove prve desetletke, morda še hollywoodski **Intervju z vampirjem** (Interview with the Vampire, 1994) ter definitivno njegov zadnji film **Mesarček** (The Butcher Boy, 1998). Jordan, po svoji osnovni vokaciji tudi sam pisatelj, je eden redkih režiserjev, ki snema uspešne, celo mojstrske filme po resnih literarnih predlogah. Tudi *Konec afere* je posnel po delu Grahama Greena, pisca številnih psihološko pretanjenih, protivojnih in družbeno kritičnih romanov, med drugim *Tretjega človeka*. Romanesknno v najzlahnejšem pomenu deluje tudi Jordanov zadnji film s široko, počasno in globoko pripovedjo, ki vijuga kot reka čustev med tremi protagonisti ljubezenskega trikotnika. *Konec afere* se začne povsem v slogu *filmov-noir*, v mračnem, deževnem, nedefinirano post-katastrofičnem vzdušju, z naključnim srečanjem dveh moških in že vpadom komentirajočega *off* glasu tistega, ki je zaradi lastnih skritih interesov samoinciativno prevzel vlogo detektiva. Tisto, kar manjka, da bi šlo za žanr, je kriminalni zaplet, kajti pisatelj-detektiv ne odkriva nič drugega kot zgolj lastno ljubezensko zgodbo, ki je bolj romantična, kot bi si jo mogel ustvariti v svoji domišljiji in hkrati bolj metafizično sublimna, kot bi bilo dobro zanjo. Suspenz v funkciji razkritja pravega vzroka za pisatelja travmatičnega konca afere Jordan rašomonsko nadgradi z dvojnimi *flashbackom*, najprej z njegove, potem z njene perspektive. To je točka, ko se ljubezenska drama prevesi v metafizični triler, v katerem Bog v premosorazmernem nasprotju z osrednjimi junaki postaja vse bolj živ, delujoč in omniprezentent... Pa tudi grozljiv, grozeč in nelagodje vzbujajoč... Kot čudeži in izkušnje sublimnega nasploh, o čemer priča lepa zbirka v zgodovini filma; od Dreyerja, Rossellinija do Von Trierja, na primer. Če je v dogmatičnem božjem Disneylandu Kevina Smitha

Alanis Morrisette lahko le zmotljivi bogec, se pri filozofičnem Neilu Jordanu (in Grahamu Greeneu) Bog enostavno ne moti, ne zato, ker bi bil nezmotljiv, ampak zato, ker je nezaveden. In še to: *Konec afere* je film, ki nas v zadnjem času najbolj inteligentno sprašuje o božji eksistenci, za večjo prepričljivost pa to počne še z enim najbolj inteligentnih *castingov*.

M.V.

med življenjem in smrtjo

Bringing Out The Dead
ZDA 1999 121'

režija Martin Scorsese
scenarij Paul Schrader, po romanu Joeja Connellyja
fotografija Robert Richardson
glasba Elmer Bernstein
igrajo Nicolas Cage (Frank Pierce), Patricia Arquette (Mary Burke), John Goodman (Larry), Ving Rhames (Marcus), Tom Sizemore (Tom Wolls), Marc Anthony (Noel), Mary Beth Hurt (sestra Constance), Cliff Curtis (Cy Coates), Arthur Nascarella (Barney), Cynthia Roman (Rose)

Zgodba

Film beleži dva dneva in tri noči v življenju izmozganega bolničarja Franka Pierca, ki je na robu živčnega zloma. Pregarjajo ga vizije brezdomke Rose, ki je v njegovi oskrbi umrla. Na nočnih voznjah z rešilcem se mu pridružijo lačni Larry, verni Marcus in zblazneli Tom, vsak od njih za eno noč. Ko z Larryjem rešita starejšega moškega z infarktom, se Frank naveže na njegovo hčer, bivšo džankico Mary.

Nekateri filmi imajo toliko skupnega, da jih v kinotekah vrtijo v *double-billih*, včasih celo *triple-billih* (recimo vse tri *Botre*). Martin Scorsese, legenda ameriške kinematografije, cinefil in cineast *par excellence*, je z **Dobrimi fanti** (GoodFellas, 1990) in **Casinom** (1995) ustvaril takorekoč idealen *double-bill*, dva filma, ki ne le da sta v vseh filmskih elementih na isti valovni dolžini, ampak sta tudi žanr zase; podobna sta le drug drugemu in prav nobenemu drugemu gangsterskemu filmu. Ne morete jima enostavno reči gangsterski drami, saj sta mnogo več kot le to: sta agresivni, furiozni, brutalni, krvavi zgodbi o vzponu in propadu, ki z energično naracijo povesta vse, kar moramo vedeti o gangsterjih, o njihovih navadah in kodeksih časti, o molznih mehanizmih igralnic. Robert De Niro je ponavadi zadržan in pobseni le izjemoma, Joe Pesci pa nenehno preklinja in občasno ubija. In če dodamo še avtentični *soundtrack*, je popolnoma jasno, da lahko *Dobre fante* in *Casino* definiramo le kot "Scorsesejevi gangsterski drami". Ko je v kino prišel film *Med življenjem in smrtjo*, se je o njem govorilo kot o paru **Taksista** (Taxi Driver, 1976); saj veste, New York ponoči, pekel in smrt

v zraku, moški, ki se čuti dolžan rešiti žensko. Nenadoma se je zazdelo, da imamo pred seboj nov idealen *double-bill*. Ni res. *Taksist* ima že zdavnaj svoj par, to pa so seveda sijajne **Ulice zla** (Mean Streets, 1973). Če ju postavite skupaj, dobite izčiščeno, linearno naracijo, od ekspozičije in zapletov prek krvavega, prepoznavno scorsesejevskega klimaksa (t.i. *bloodbath*) do razpleta. Točno, dobite ohlapno strukturo grške tragedije, v kateri je antični polis zamenjan z modernim New Yorkom. Tudi *Ulice zla* in *Taksist*, podobno kot *Dobri fantje* in *Casino*, tvorita žanr zase, žanr "Scorsesejeve urbane tragedije". Med življenjem in smrtjo pa nima v tem kontekstu kaj iskati, saj mu manjka jasna zgodba; vse skupaj je le niz dogodkov, ki se pripetijo utrujenemu, vsega naveličanemu bolničarju in mu dajo vedeti, da z njim ni vse v redu. Scorsese je tokrat prvič posnel film brez zgodbe, toda veličina njegovih najboljših filmov je bila vedno prav v ravnotežju med prepričljivo psihologizacijo in energično pripovedovano zgodbo. Med življenjem in smrtjo je tako film, ki ponudi "le" psihološki profil zdelanega človeka, je z eno besedo art film, toda raje imamo žanrskega Scorseseja, žanrskega v njegovem smislu. Tak je nepremagljiv.

A. Č.

misija na mars

Mission to Mars

ZDA 2000 119'

režija Brian de Palma

scenarij Jim Thomas, John Thomas in Graham Yost

fotografija Stephen H. Burum

glasba Ennio Morricone

igrajo Gary Sinise (Jim McConnell), Don Cheadle (Luke Graham), Connie Nielsen (Terri Fisher), Jerry O'Connell (Phil Ohlmyer), Kim Delaney (Maggie McConnell), Tim Robbins (Woody Blake), Armin Mueller-Stahl (Ray Beck)

Zgodba

Leto 2020 je prelomno leto.

Američani prvič pošljejo človeško posadko na Mars. Misija uspe, NASA triumfira in posadka uspešno pristane. Medtem ko dela majhne korake za človeka, a velike za

človeštvo, nehoti predrami misteriozne sile, ki med besnenjem odkrijejo orjaški kamnit obraz, skrit pod navidezno goro. Posledice so katastrofalne. Zadnji preživeli pošlje S.O.S. na Zemljo in leto dni pozneje na Marsu pristane nova odprava, ki najde vesoljskega brodolomca in spozna, da se Spielberg ni motil – v vesolju namreč res nismo sami.

Eh, nov film za daljši premislek o Hollywoodu in njegovi trenutni kondiciji. Hollywood je bil nekoč res večji od realnosti. Na novo je količil meje fikcije. Na novo je pisal zgodovino žanra, formuliral avtorska stališča in ustvarjal zgodbe, ki so zaznamovale generacije. Zdaj nas skuša impresionirati izključno z visokimi proračuni in recikliranjem politično korektnih spektaklov, ki so bolj suhoparni kot osnovnošolske čitanke. Skratka, Hollywood nezadržno peša in tudi Brian De Palma se ne počuti najboljše. Vsaj po njegovih misijah sodeč, ki se po nemogočem zdaj selijo še na Mars. Torej čim dlje od tistega, kar je De Palma kot poslednjega hitchcockovca naredilo velikega. Nekoč je eksperimental z razsežnostmi človeške psihe, zdaj eksperimentira z navideznimi žanri, medtem ko je edina razsežnost, ki ga še zanima, velikost zvezd, ki plansko interpretirajo osladne like njegovih zgodb. Davek na "napredek" ali zgolj beden kompromis, ki naj bi za leto, dve omilil somrak legende? Kakorkoli že, *Misija na Mars* je podoba tistega, kar je v Hollywoodu ostalo od nekoč bogate žanrske raznolikenosti. Po novih zapovedih globalne vsečnosti in politične korektnosti mora pač vsak film zgledati bodisi kot odštekana komedija bodisi kot melodrama. Če greš predaleč, si nevarnost za inkaso. Takorekoč ekstremist. *Misija na Mars* je videti kot melodrama, ki se v procesu prilagajanja normativom splošno sprejemljivega dve uri sprevača v svojevrstno perverzijo. Cinefile sili v jok, žanrske jastrebe v smeh. Na ogrodje, ki ga *Misija na Mars* dolguje sci-fi poflu iz petdesetih oziroma šestdesetih, De Palma razprostre baročni balast prepoznavnih vzorcev, nabranih iz

najprominentnejših vsebinsko sorodnih filmov, pri čemer mu dlje od črke A ne nese. A kot A produkcija, ne. Da ja ne bi podvomili. Začne se s Howardovim **Apollom 13** (1996) in konča s Cameronovim **Breznom** (The Abyss, 1989). Okej, Brian je videl tudi Zemeckisov **Stik** (Contact, 1997), kar je kvečjemu oteževalna okoliščina. Hudičevo ozek razpon za film, ki se usti z duhovnim nasledstvom Kubrickove **Odiseje 2001** (2001: A Space Odyssey, 1968). *Misija na Mars* je pač B-film, posnet z A-proračunom in A-pametjo, ki porabi dve uri, da nam razloži, kako smo padli z Marsa. V šestdesetih so filmi za taka zgodovinska sporočila potrebovali 80 minut.

M. M.

notting hill

Notting Hill

VB/ZDA 1999 124'

režija Roger Michell

scenarij Richard Curtis

fotografija Michael Coulter

glasba Trevor Jones

igrajo Julia Roberts (Anna Scott), Hugh Grant (William Thacker), Rhys Ifans (Spike), Hugh Bonneville (Bernie), Emma Chambers (Honey), James Dreyfus (Martin)

Zgodba

Top hollywoodska zvezdnica Anna Scott v londonski četrti Notting Hill snema svoj najnovejši blockbuster. Na ulici butne v navadnega smrtnika Williama, ki je na srečo razvezan, ledig in fraj. Iskra preskoči. Romanca vzplamti. Problemi zagorijo v kresu socialnih razlik. In oh, velika ljubezen je na veliki preizkušnji. Brez panike, ljubimca izgubita drug drugega samo zato, da bi lahko drug drugega spet našla.

Notting Hill se je vendarle privabil v slovenske kinematografe. Ne, niso ga začeli rolati na kinotečni retrospektivi uspešnic minulega leta, marveč na rednem programu. Hej, še v bivši Jugi so filmi hitreje prihajali k nam. Tiste, ki niso bili dovolj hitri, smo si tako ali tako lahko predčasno ogledali na piratskih kasetah. Okej, Juge ni več in načelno tudi piratskih videov ni več, filmi pa še vedno pešajo v naše

kraje. Kaj je pri tem tragično? Zamuda sama niti ne, ampak dejstvo, da bi lahko *Notting Hill* mirno izšel na videu in ne bi po nepotrebnem odžiral prostora, ki ga na velikih platnih kot Sahara vode potrebujejo dosti boljši filmi. Vprašanje pa je, ali slovenski distributerji sploh premorejo kaj, kar bi bilo boljše od *Notting Hilla*, ki je v Londonu, kjer se v celoti dogaja, štartal že davnega 21. maja 1999. Včasih se ti res začne kolcat po tistih piratskih časih. Pa pustimo to in poglejmo, s čim si je prislužil tole kinotečno predvajanje. *Notting Hill* je nekakšno tiho nadaljevanje največje britanske uspešnice **Štiri poroke in pogreb** (Four Weddings and a Funeral, 1994), ki je tudi na sončni strani Alp ogrela veliko ljubiteljev romantičnih komedij. Zakaj tiho nadaljevanje? Ker s *Štirimi porokami* vsebinsko nima nobene zveze razen tega, da ga je zasnovala ista ekipa. Julia Roberts igra avtobiografsko obarvano vlogo imaginarne igralka Anne Scott, ki kasira 15 milijonov dolarjev na film. Heh, Julia jih kasira že dvajset. In kot je pri romantičnih komedijah v navadi, se med njima splete pravljica ljubezenska vez, ki jo podolgem in počez preizkušajo različne turbulence v obliki tabloidnih novinarjev, statusnih razlik, zvezdnških muh in Williamovega zagovedno populističnega cimra Spikea (zabavni Rhys Ifans). Ja, maksima "saj ni res, pa je" je za romantične komedije zakon. V *Notting Hillu* ni nič drugače. Niz znucanih klišejev, splošni rabi prilagojenih nians specifičnega britanskega humorja in standardnih dovtipov na račun ameriške zvezdnške mentalitete, ki jih je ravno prav za polurno televizijsko epizodo, raztegnejo pa jih na dve uri in dodajo nekaj moralističnih flanc, češ tudi zvezde so ljudje. Pa čeprav služijo 15 milijonov dolarjev na film. Dolgčas.

M. M.

obala

The Beach

ZDA 2000 119'

režija Danny Boyle

scenarij John Hodge, po istoimenskem romanu Alexa Garlanda

fotografija Darius Khondji

Med življenjem in smrtjo



Obala



glasba Angelo Badalamenti
igrajo Leonardo DiCaprio (Richard), Tilda Swinton (Sal), Virginia Ledoyen (Françoise), Guillaume Canet (Etienne), Robert Carlyle (Daffy), Lars Arentz-Hansen (Bugs), Magnus Lindgren (Sten)

Zgodba

Mladi ameriški popotnik Richard prispe v Bangkok. V hotelu ga sredi noči zmoti čudak Daffy in mu pripoveduje o rajski obali, ki se skriva daleč od ponorelega sveta. Daffy naslednje jutro naredi samomor, Richardu pa na vratih sobe pusti zemljevid, ki prikazuje pot do obale. Richard k iskanju raja povabi še francoski par Françoise in Etienna.

Režiser Danny Boyle, producent Andrew MacDonald in scenarist John Hodge, širši filmski javnosti znani kot podpisniki **Plitvega groba** (Shallow Grave, 1994), **Trainspottinga** (1996) in **Odštekanega življenja** (A Life Less Ordinary, 1997), so odpotovali na Tajsko. V jeziku kultnega Alana Forda: postali so trio fantastikus, se pravi "veličastna" četverica minus eden; ta eden, ki so ga med potjo izgubili, pa je kajpak njihov stalni igralec Ewan McGregor. A če je po neuspehu **Življenja s Picassom** (Surviving Picasso, 1996, James Ivory) Anthony Hopkins, zvezda prejšnjih filmov trojice Ivory-Merchant-Jhabvala (**Howardov kot/Howards End**, 1992, **Ostanki dneva/The Remains of the Day**, 1993), sam prekinil navezo, češ da dolgotrajna avtorska sodelovanja naredijo več škode kot koristi, je bila v našem primeru zamenjava McGregorja z Leonardom DiCapriom očitna marketinška poteza producentov, ki so želeli iz filma potegniti čimvečji profit. Boyle je sicer režiser z vizijo in tudi *Obala* je – če odštejemo domala neznosnih deset minut Leonardove in snemalčeve demence – vizualno neoporečen film, je prava mala klasika pustolovskega filma; toda prelom, ki nastane med DiCapriovim zvezdniškim statusom in njegovim filmskim likom je pač prevelik, da bi *Obala* lahko imeli za film antologijske vrednosti. Jaz lahko zato le potihem priznam, da mi je film všeč, ali če hočete, *Obala* je moja *guilty pleasure*.
A. Č.

sveti dim

Holy Smoke
ZDA 1999 114'
režija Jane Campion
scenarij Anna Campion, Jane Campion
fotografija Dion Beebe
glasba Angelo Badalamenti
igrajo Kate Winslet (Ruth), Harvey Keitel (PJ Waters), Pam Grier (Carol)

Zgodba

Družina se zboji za usodo hčerke Ruth, ki jo je obsedel "kult", zato najame izkušenega "cult exiterja" PJ Watersa, ki naj bi ji pomagal ob vrnitvi v normalno življenje, a se zdi, da mu ne uspe...

Po eni strani je fino, da je *Sveti dim* posnela Jane Campion, ki je vsaj v razpitem **Klavirju** (Piano, 1993) nadaljevala vrsto izjemnih filmov o nori ljubezni. Fino zato, da še enkrat ugotovimo, kako težko je delati dobre filme, in fino zato, da poskušamo potegniti vzporednico s frivolnimi izdelki tipa *Obala*, vsaj na ravni usodnosti, ki se izkaže za neusodno in rešeno z epizodnostjo dopisovanja in mejljanja ob koncu obeh filmov. Parodija uspe samo v primeru, če gre do konca, tokrat pa se zdi, da je film s prepletanjem dveh zvrsti poskušal parodirati obe, a ob koncu ostal brez obeh in še parodije po vrhu. Okej, na eni strani smo imeli, recimo Viscontijevo **Obsedenost** (Osessione, 1942) in Bertoluccijev **Zadnji tango v Parizu** (Last Tango in Paris, 1972), na drugi Scorsesejev **Rt strahu** (Cape Fear, 1992). Ali dvojna zgodba o "duhovni" preobrazbi, ki naj bi temeljila na razliki med spoloma, zdrži enoten stil oziroma preverjeno avstralsko formulo vizualne ekscentričnosti, zapakirane v divje eksterierje in podeželska domovanja? Ključni očitek tej kaopsihološko-feministično-razgledničarsko-družinsko-leatorični parodiji leži v nesozmernosti lika taksistovskega Harveyja Keitela in nebeško-bitjevske Kate Winslet. Pam Grier na žalost pride in takoj gre. Campionova vpelje Indijo iz povsem neznanih razlogov. Tudi če je ne bi.
N. P.

trije kralji

Three Kings
ZDA 1999 114'
režija David O. Russel
scenarij John Ridley, David O. Russel
fotografija Tom Sigel
glasba Carter Burwell
igrajo George Clooney (Archie Gates), Mark Wahlberg (Troy Barlow), Ice Cube (Chief Elgin), Nora Dunn (Adriana Cruz), Jamie Kennedy (Walter Wogaman)

Zgodba

Po koncu zalivske vojne hočejo štirje vojaki na svojo pest odtujiti večje količine kuvajtskega zlata. Mimogrede ugotovijo, da nekateri ljudje potrebujejo pomoč.

Mušter vojnega filma so za ZDA postavili trije filmi: Coppolova **Apokalipsa zdaj** (Apocalypse now, 1979), Stoneov **Vod smrti** (Platoon, 1985) in Kubrickov **Full Metal Jacket** (1987). Spektakel, realizem in avtorska mentalna podoba. Za njimi je Spielberg s filmom *Reševanje vojaka Ryana* izumil novo formo filmanja bojevanja, pa čeprav z zgodovinskim nazajem v drugo svetovno vojno. Zalivska vojna se je v nasprotju z omenjenima filmskima vojnama gledala predvsem kot televizijska, medijska vojna, ki nas, kot nekeje zapiše Baudrillard, pahne v "svet, v katerem je vrhovna funkcija znaka v tem, da povzroči izginotje realnosti, a obenem zakrije to isto

*izginotje". Zalivska vojna kot "izobilje podob, v katerih ni več kaj videti". Trije kralji so film, ki je na ravni forme priprčan v tovrstno prikazovanje izobilja podob, a se na ravni linearne naracije predvsem v solzavem izteku vendarle naslanja na amerikanizacijsko odrešilno misijo. Po virilijejsko se film res začne z direktnim primerjanjem iz zraka fotografiranega terena in na roko narisanega zemljevida ter nadaljuje s soočanjem kino-aparata in aparata vojne, a se v nadaljevanju počasi topi ob klasičnih zapletih in čustvovanju zmedenih Američanov. Končna robna rešitev nas spet pelje k Peckinpahjevi **Divji hordi** (Wild Bunch, 1969) in prav umanjkanje te končne borbe za zlato *Tri kralje* loči od večnosti. Adrenalinski šus, ki vas vrže v stvar samo, a potem iz stvari same tudi počasi, a vztrajno vleče.
N. P.*

brez komentarja:

anna in kralj

Anna and the King
ZDA 1999 147'
režija Andy Tennant
scenarij Steve Meerson, Peter Krikes, po dnevniki Anne Leonowens
fotografija Caleb Deschanel
glasba George Fenton
igrajo Jodie Foster (Anna Leonowens), Yun-Fat Chow (kralj Mongkut), Ling Bai (Tuptim), Tom Felton (Louis), Randall Duk Kim (general Alak), Melissa Campbell (princesa Fa-Ying)

Zgodba

Anna Leonowens je angleška učiteljica, ki sredi 19. stoletja s sinom pripotuje v Bangkok, da bi 58 otrok siamskega kralja Mongkuta učila zahodnjaških znanosti. Odločna Anna krši vsa pravila protokola, saj se ne strinja z včasih navidez barbarskimi navadami takratne Tajske, a se s tem Mongkutu prikupe.

28 dni

28 Days
ZDA 2000 103'
režija Betty Thomas
scenarij Susannah Grant
fotografija Declan Quinn
glasba Richard Gibbs
igrajo Sandra Bullock (Gwen Cummings), Viggo Mortensen (Eddie Boone), Dominic West (Jasper), Elizabeth Perkins (Lily), Steve Buscemi (Cornell), Marianne Jean-Baptiste (Roshanda), Diane Ladd (Bobbie Jean)

Zgodba

Kolumnistka velikega dnevnika je po kraji limuzine in prometni nesreči, v kateri se je zaletela v hišo, prisiljena obiskovati rehabilitacijski center za alkoholike in narkomane.

tihi glas

Little Voice
VB 1998 97'
režija Mark Herman

scenarij Mark Herman, po drami *The Rise and Fall of Little Voice* Jima Cartwrighta
fotografija Andy Collins
glasba John Altman
igrajo Brenda Blethyn (Mari Hoff), Jane Horrocks (Laura Hoff/Little Voice), Ewan McGregor (Billy), Philip Jackson (George), Michael Caine (Ray Say), Jim Broadbent (Mr. Boo)

Zgodba

*Laura Hoff je sramežljivo in navidez mutasto dekle, ki vse dneve preždi v svoji podstrešni sobici in si predvaja plošče starih pevk, ki jo spominjajo na umrlega očeta. Njena mama, gobezdava vlačuga Mari, ji je zaradi njene zadržanosti dala vzdevek *Tihi glas*. Vendar pa ima Laura skrit talent – Garlandovo in druge zna do popolnosti oponašati. Ko za to izve Marijin zadnji ulov, menedžer Ray Say, skuša to izkoristiti.*

glasba mojega srca

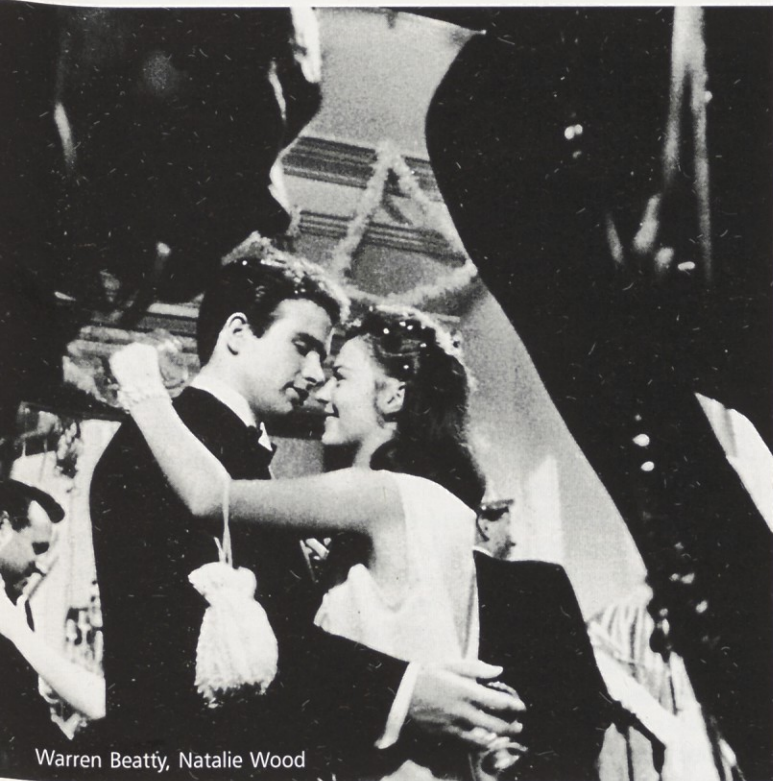
Music of the Heart
ZDA 1999 124'
režija Wes Craven
scenarij Pamela Gray
fotografija Peter Deming
glasba Mason Daring
igrajo Meryl Streep (Roberta Guaspari), Cloris Leachman (Assunta Guaspari), Aidan Quinn (Brian Sinclair), Angela Bassett (Janet Williams)

Zgodba

Ko gospodinjo Roberto Guaspari zapusti mož, si mora poiskati službo. Prijatelj Brian jo predstavi Janet, ravnateljici šole v vzhodnem Harlemu, in ta jo po krajšem oklevanju zaposli kot nadomestno učiteljico glasbene vzgoje. Po začetnih težavah jo otroci vzljubijo, njen program pa postane tako popularen, da ga uči na treh šolah. A ko šolski proračun zmanjšajo, grozi da bodo učenci ostali brez glasbe.

Aleš Čakalič, Max Modic, Nejc Pohar, Mateja Valentinčič

razkošje v travi



Warren Beatty, Natalie Wood

Splendor in the Grass

ZDA 1961 124'

režija Elia Kazan **fotografija** Boris Kaufman (tehnicolor) **scenarij** William Inge **glasba** David Amram **scenografija** Richard Sylbert **montaža** Gene Milford **kostumi** Anna Hill Johnstone **koreografija** George Tapps **produkcija** Elia Kazan produkcija, Newton NBI **igrajo** Natalie Wood (Wilma Dean Loomis), Warren Beatty (Bud Stamper), Audrey Christie (ga. Loomis), Pat Hingle (Ace Stamper), Barbara Loden (Ginny Stamper), Zohra Lampert (Angelina), Gary Lockwood (Toots), William Inge (prečastiti Whiteman), Sandy Dennis (Kay)

matjaž klopčič

Kratka vsebina

Deanie Loomis in Bud Stamper sta srečna, mlada zaljubljenca v daljnem Kansasu na robu dvajsetih let tega stoletja. Strastno ju veže telesna privlačnost, vendar se s slepo pokorščino odpovedujeta telesnim stikom, pred katerimi ju svarijo ozkosrčni, malomeščanski starši. Budova sestra, uporniška Ginny, razbija tesnobno njihovih predsodkov, vendar je njena svobodomiselnost kasnovana z izsiljenim abortusom; kasneje dekle umre v avtomobilski nesreči. Hrepenenje mlade Deanie in Buda je silovito in prepolno strasti, da bi se lahko odpovedala klicu teles. Deanie se v borbi z notranjimi strastmi skoraj utopi v bližnji reki, Bud pa se podredi očetu, ki ga na silo vpiše v prvi letnik univerze Yale.

Deanie se zdravi v bolnišnici za duševno prizadete, Bud pa se oklene dekleta iz bližnje picerije; ob njej pozablja na svojo hrepenčo Deanie. Čas in ločeno življenje spremenita njune ideale. Ob zadnjem snidenju se komaj še spominjata časa "razkošja v travi", vezanega na njuna mlada leta, in se oklepata tistega, kar sta našla v izbrani, zavestni zamenjavi za nekdanja iskrena čustva in želje.

Ob opusu Elie Kazana

Avtorja scenarija Billa Ingea sem prvič spoznal v ekranizaciji Loganovega *Piknika* (Picnic, 1955) z Williamom Holdenom in Kim Novak v glavnih vlogah. Scenarij tega filma bežno spominja na besedilo *Razkošja v travi*. Poudariti želim, da me je film *Piknik* v daljnih petdesetih letih zelo presenetil in vznemiril. Zadrta morala predmestnih četrti Amerike, drzna, seksualna energija moškega, skoraj klateža, ki vstopi v svet zagrenjene ameriške družine in jo s svojim nastopom pravzaprav razbije, pretrese, spremeni, je nekakšna druga kopija *Razkošja*. Kim Novak, ki se v *Pikniku* izmuzne materini pretirani skrbi za njeno prihodnost, je v marsičem negativna dvojnica ubogljive Deanie. Slednja pa je pravzaprav tudi odsev mojega lastnega odraščanja, prežetega s problematiko Jugoslavije tistega časa. Odraščali smo v drugem desetletju po drugi svetovni vojni. Voja je bila še vedno prisotna v naši revščini, v zaprtih mejah, ki so se kasneje, sredi šestdesetih let začele počasi odpirati. Zato je podobnost problematike Kazanovega filma in moje osebne mladostne izkušnje pravzaprav očitna. Prezgodnja poroka je pomenila za ljudi moje generacije skoraj obvezno nesrečo; ta se je zrcalila v nezadovoljstvu in željah po poznavanju tujine, brez česar se pravzaprav nihče ne bi smel odločati za izbor zakonskega sopotnika – dokler o svetu ni vedel dovolj. Športniki smo imeli občasne priložnosti za gostovanje v tujini, vedno vezane le na vikende in skromno opremljenost z devizami, ki jih je tedanja komunistična država odklanjala kot obvezne stroške delegacij.

Seveda smo poznali dramaturške odlike Kazanovega filma, vezane na znane metafore, ki jih je kasneje, a še vedno v času komunistične Jugoslavije, tolikokrat uporabljal in z njimi nadgrajeval vrsto uspešnih gledaliških predstav in filmov. Meščanski puritanizem in materializem pravzaprav nezadržno vodita junaka *Razkošja*. Kazan predstavlja mlad par, ki želi videti jasno, vedeti, kako naj živi, kaj je dostojno in kaj ne skrni njunega občutka za lepoto in poštenje; vse to je prikazano skozi oči depresije v Ameriki poznih dvajsetih let, ki je svet spremenila čez noč. Ob zunanjih zmedenih razmerah skuša človek še vedno ostati ali postati srečen, želi spoznati zadovoljstva, ki jih sluti, ohraniti želi svojo zavest v svetu in med ljudmi, ki skušajo njegov samostojen izbor uničiti ali onemogočiti.

Kazan nam s svojim filmskim stilom, še posebej z oblikovanjem igralskih vlog, predstavlja svetove, v katere vstopajo tolikokrat omenjeni divji, včasih presenetljivo novi, pa zato tem okrutnejši trenutki, skozi katere se ljudje razvijajo, dopolnjujejo, pa tudi ugašajo ob napačnih izbirah. Obnemorejo. Zaradi osupljivih klimaksov so vrsto njegovih mojstrskih dramaturških vozlov ocenili za pretirane, celo neresnične, vsekakor pa predivje, preostre.

Če je slikanje podobnih dramaturških klimaksov včasih dosegalo stopnjo neresničnosti, lahko pod okriljem njegovih paroksizmov odkrivamo baročnost filmskega jezika in paleta umetniških sredstev; filmski jezik desetletja je razvijal v iskanju nerazdružnega spleta estetskega užitka in čustev, ki jih je bogato razdal. Gradil je. *Razkošje* dosega izjemno intenzivnost, ki je blizu pravljičnemu uspehu posnetega filma. Domet jezika je prereven, da bi film lahko opisali z besedami, ki se filmskemu jeziku komajda lahko približajo.



Opus Elie Kazana nam ponuja vrsto izjemno dovršenih, dograjenih in povsem izjemnih trenutkov filmske režije, ki se v posameznih scenah prav izjemno razcveta. Hvala bogu, sedma umetnost še vedno ima Kazana in njegovo delo, kar je pravzaprav veliko več kot golo preštevanje filmov, ki so bili le redko tudi po komercialni plati enakovredni Kazanovi umetnosti.

Michel Ciment: *Kazan by Kazan*

Zakaj ste posneli *Razkošje v travi*?

“Z Williamom Ingeom sva skupaj delala v gledališču pri njegovi drami Tema vrh stopnic (*Dark at the Top of the Stairs*) in postala sva dobra prijatelja. Pripovedoval mi je o osebnem spominu, ki me je zelo presunil. To je film, ki ima od vseh mojih filmov najzrelejši zaplet. Ko pride Natalie na obisk k svojemu fantu, ki je že poročen, me prevzame čustvo, ki ga ne razumem povsem. Tu gre film dlje kot vse moje dotedanje rešitve. Konec je prišel kar tako, nenadoma. To ni konec v smislu hollywoodskih filmov, gotovo pa ustreza resničnemu življenju. Buda sprejemamo kot odraslega človeka, urejenega in lepo vzgojenega; to spoznamo v trenutku, ko objame svojo ženo, saj obenem dokaže, da se je osvobodil bremen preteklosti. To mi je bilo všeč in zdi se mi, da sem prav zaradi te scene posnel film.

Videl sem veliko ljudi, ki so se ubili. Lahko začnem že z lastnim očetom, ki je bil povsem izgubljen, podobno kot Millerjev, ki ni vedel, kam bi se dal. Sam sem videl mrtveca, samomorilca, ki je končal kot Budov oče. Spomin na krizo je v državi še vedno živ. Če govorimo o inflaciji, ugotovimo, da se je mnogi še dobro spominjajo – vse banke so bile zaprte, nisi mogel priti do denarja in za en dolar nisi mogel kupiti ničesar.”

Ali osebna usoda zrcali tudi usodo dežele?

“Prav to sva skušala doseči s scenaristom. Sam sem skušal dodati stvari, ki jih ni bilo v časopisih, majhne detajle, ki jih ljudje komaj opazijo. Nekdo se ubije, drugi je zgubljen, tretji mora začeti življenje povsem na novo – med njimi je vaš sosed. Vsi so na vlaku, ki se ne bo več ustavil, in v tem vlaku se vrstijo mali dogodki, ki oblikujejo usode posameznikov. Dogodki se odvijajo sami po sebi. Kar sem resnično želel pokazati, so ljudje mirnih obrazov s pošastno nemirnimi srci. Takšno je moje sprejemanje življenja.

Mirno, poletno vreme imamo in vendar se dogajajo stvari, ki bodo vrgle vse skupaj v zrak! Na zunaj je vse zelo mirno, pa vendar ves čas prihaja do katastrof.”

Je Ginny nevarna za Budovo moškost?

“Bud želi, da bi bili njegova sestra in Deanie čisti. To je tipično za Ameriko: ženske ne smejo biti napadalne. Biti morajo nedolžne in čiste, kot matere. Agresivna ženska naredi Američane povsem nemočne. Meni pa je agresivnost pri ženskah zelo všeč. Zelo mi je všeč, če ženska zasleduje moškega, in v filmu tu tudi rad pokažem. Poznate ameriški puritanizem: človek, ki veliko zasluži, je prav gotovo zelo dober, neuspešnež pa je nujno slab, sumljiv posameznik.”

Je bogastvo nadomestilo seksualnost?

“Seveda, tako je. Gospa Loomis nima seksualnega življenja, zato misli, da je njen mož ničla v vseh pogledih. Ampak Inge je bil sposoben

zapisati: “Ta oseba me je kastrirala!” in ji vendar odpustiti. To odpuščanje z razumevanjem je bila Ingeova odlika: osebe so zgrajene boljše kot v filmu *Vzhodno od raja* (*East of Eden*, 1954). V filmu *Amerika, Amerika* (*America, America*, 1963) sem oblikoval osebe realnega sveta, ki so slabše in skoraj nesrečne, vendar sem iskal njihove dobre lastnosti.”

Ima šport v filmu pomembno vlogo?

“V tej deželi je šport nujen. To je tekma v kateri vsakdo dokazuje svojo moškost, je pot do izobrazbe, poklica in uspehov. Če ste mladi in niste dober športnik, z vami nekaj ni v redu! Vaša šola in vaši starši tekmujejo z vami, indirektno, seveda. Če izgubite, ne boste imeli dekleta. Fantje so na preizkušnji. V prisotnosti staršev, celo sestre, vas ocenjujejo. Biti moram uspešen, kot so bili oni. Najgloblji dvoboji se izražajo v osebnih bitkah: družba sili posameznike v divje in takojšnje spopade. Takšna je ta dežela.”

Pojavljajo se podobe vode...

“Čistost. Seksualnost. Pogosto se ponavlja. Voda je pozaba, celo smrt, grožnja. Pozitivna slika. Stavros v filmu *Amerika, Amerika* trdi: “Amerika me bo umila!” Doma, pri meni, je bila voda redkost. Umivanje rok pod tekočo vodo je bilo razkošje. Uporabljali smo vedro in zajemalko. Za Američane je voda nekaj samoumevnega.”

Podoba Elie Kazana

Kot otrok Rooseveltovega New Deala je Elia Kazan eden najvidnejših političnih filmskih ustvarjalcev Amerike in istočasno tudi eden njenih najprobojnejših imen. Njegovo upoštevanje idej Marxa in Freuda v gledališkem življenju tridesetih let je pomembno vplivalo na povojne filme, celo na tiste, ki so nastali v letih politične histerije hladne vojne. V času njegovih najuspešnejših del, med leti 1947 in 1961, so ga imeli za genialnega avtorja, režiserja, ki je kot prvi postavil dela izjemno pomembnih dramatikov – naprimer Tennesseeja Williama in Arthurja Millerja – na newyorških odrih, pa tudi režiral izjemne uspešnice, kakršna sta bila filma *Na pristaniški obali* (*On the Waterfront*, 1954) in *Vzhodno od raja* (*East of Eden*, 1954). Nobeden od njegovih približno dvajsetih filmov komercialno ni bil posebej uspešen, mnogi so prinesli celo izgubo. Njegovo sijajno vodenje igralcev je splošno priznано: enaindvajset njegovih igralcev je bilo imenovanih za oskarje in devet jih je z oskarji tudi odlikovalo svoje vloge. Kazan je bil vodja pomembne igralske revolucije petdesetih let. Vpliv Metode Stanislavskega je oblikoval pomembne dosežke igralcev v filmu in živem gledališču. Njihovi glavni uspehi so vezani na literarne in dramske interpretacije ter na socialne drame njegovega časa. Pri podobnih nalogah se je Kazan uveljavil z neverjetno silovitostjo, ki je upoštevala in zasledovala poezijo vsakodnevnega življenja. Njegova najpomembnejša dela se skoraj izključno odigravajo v sporih med posameznikom in družbo, a le malo režiserjev izrablja te motive z enako intenzivnostjo in čustveno silovitostjo.

Elia Kazan (s pravim priimkom Kazanjoglou) se je rodil leta 1909 blizu Istanbula. Kot drugi Grki, ki so živeli v Mali Aziji, je tudi njegova družina izkusila najstrašnejše pogoje. Še dandanes Kazan govori turško in grško, jezik svojih rojakov in njihovih tiranov. Ko je njegova družina leta 1913 prebegnila v Ameriko, so se nastanili v grškem getu New Yorka, kjer so začeli trgovati s preprogami in skrajšali svoj priimek. Njegov oče ni zaupal asimilaciji; sina je učil, naj bo previden in zviti, če hoče preživeti v tujem okolju. Mladenič je odraščal v občutju paranoičnega strahu in ni imel nobenega človeka, ki bi mu nodil prijateljsko oporo.

Ko je v poznih dvajsetih vstopil na Williamsov College, se je Kazan počutil še bolj osamljenega kot poprej. Ekonomska kriza dvajsetih let ga je oropala še tistega skromnega prispevka staršev, ki mu je omogočil študij. Preživljal se je s pomivanjem posode in še naprej študiral. V času ekonomske stiske in osebne samote je zrasel v upornega, nepopustljivega študenta, ki ga je zelo privlačila gledališka umetnost. Ko je v letu 1930 študij zaključil, se je vpisal na Dramsko šolo Yale; tam je srečal mnoge študente, ki so se težko preživljali, tako kot on sam. Vrstniki so ga večinoma spoštovali zaradi nadarjenosti in ne na podlagi podarjenih naslovov ali rodnika.

“*Sem otrok tridesetih let!*” je velikokrat rekel Kazan. V času velike ekonomske krize je ob koncu dvajsetih let svoje nezadovoljstvo in



razočaranje usmeril v politično aktivnost. Oboževal je Karla Marxa, nanj pa so vplivale tudi ideje Sigmunda Freuda in revolucionarni filmi sovjetskih umetnikov, naprimer Eisensteina in Dovženka. Njegova čustva do dežele, ki ga je posvojila, so se spremenila. Poistovetil se je z ideali ameriškega, delavskega razreda in prevzel način njihovega oblačenja, ki naj bi poudarjal zavračanje meščanskih vrednot. Ob svojih potovanjih po Ameriki je spoznaval lokalne značilnosti odmaknjenih držav, njihovo barvitost, vznemirjenja in romance. Manjkalo pa mu je idej za oblikovanje umetniškega izraza podob teh novo odkritih resnic o življenju. Vse to je našel v gledališki skupini Group Theatre. *“Spoznaval sem politično levico, teorije Freuda in Marxa, svojo absolutno, idealistično usmerjenost v iskanje novega sveta!”*

Group Theatre sta ustanovila Lee Strasberg in Harold Clurman. Želela sta oblikovati gledališko skupino, ki bi odsevala socialno sliko države; to je bila ena mnogih levo usmerjenih organizacij tridesetih let. Gledališka skupina je imela kolektivno vodstvo, njeni člani so kuhali, živeli in delali skupaj. Kazan se je skupini priključil kot igralec leta 1932, sčasoma pa je postal tudi njihov režiser in pisec. Prejemal je le skromno plačilo in kot mnogi drugi je tudi on stopil v komunistično partijo. Občudoval je Sovjetsko zvezo in ljudi, kot so bili Meyerhold, Vahtangov in Stanislavski. Kot igralec Kazan ni bil posebej uspešen, blestel bi lahko le v majhnem številu vlog. Kljub temu pa se je predano oklenil navodil Stanislavskega in njegove tako imenovane Metode: *“Poudarjal je urline heroja, predvsem tiste junaške odlike, ki jih je lahko izrazil povprečen človek in ne samo ‘junak v človeku!’”*

Razočaranje nad komunizmom je začutil leta 1935. Obsodili so njegov upor pred izvrševanjem skupnih ciljev in ga izločili iz partije, vendar je Kazan še vedno veroval v Sovjetsko zvezo. *“Verjel sem lažem, ki so jih pripovedovali,”* je kasneje rekel. Čeprav je ostal levičar, se je upiral totalitarizmu in represiji komunizma, ki je tedaj nosila predznak stalinizma. Verjel je, še vedno predan New Dealu, da je Rooseveltova selektivna uporaba Marksistične ekonomije podpirala kapitalistični sistem in da se je Roosevelt približal tistemu, kar so si Američani skrivaj želeli. Roosevelt je ostal njegov vzornik. Poleg tega je verjel, da je socialna enakost bližja razvijajočim se smernicam enakosti kot revoluciji. *“Verjamem, da bo na koncu zmagal socializem, morda ne takoj, vendar ga bomo dočakali!”* je bil tedaj prepričan Kazan. V tistem času je začel dvomiti v učinkovitost Group Theatrea, katerega vodje so bili, tako kot Kazan sam, levo usmerjeni intelektualci. Prepričan je bil, da je film s svojo popularnostjo veliko močnejši od gledaliških predstav. Oprijeti se mora filma, ki ima večji vpliv na gledalce! Vendar za Kazana marksizem ni bil vedno zveličaven. Svoje prve filme je kasneje zavračal, saj so se mu zdeli preveč dogmatski: misli v njih so bile prejasne, nasprotja življenja se skoraj niso pojavljala.

V času, ko je Kazan stopal v svet filma, je studio 20th Century Fox vodil domišljivi Darryl F. Zanuck. Večina mogotcev tistih let je bila konzervativnih in nekateri, naprimer Louis B. Mayer, so bili naravnost reakcionarni. Zanuck je bil morda najbolj liberalen, vsaj v teoriji, v praksi pa največkrat ne. Čeprav so bili njegovi filmi različni, je bil naklonjen povsem kontroverznem temam, s poudarkom na zgodbi sami, ne na podlagi zasedbe in zvezd. Bil je poln energije in tekmovalen, zato se je rad pretirano šopiril. Želel je snemati filme, ki bi nosili njegov pečat. Zanuckova moč ni bila zanemarljiva. Po koncu druge svetovne

vojne je predvidel, da se bo okus ameriške publike zelo spremenil. Podjetje Fox je postalo “drugačno” z izdelavo filmov, ki so bili polni socialnih komentarjev, opuščali so melodrame, posnete v mehki, sijajni fotografiji, ki je odlikovala predvojne filme. Za Foxove izdelke je bila značilna ostra in natančna fotografija. Kazan je Zanucka spoštoval, čeprav se je zavedal, da zanemarja mnoge detajle življenja; mogotec je bil še vedno obrnjen na filmsko občinstvo, ki resničnosti ni pogrešalo v tolikšni meri, da mu ne bi mogel ustreči. Bolj kot iskanje resničnosti je bil zanj odločilen *box-office* s svojimi rezultati. Kazan je čutil, da se Zanuck obrača na moč gledalcev in nekoč je izjavil: *“Zanuck je človek ljudstva. Če se nekaj spreminja, potem je on prvi, ki bo to zaznal!”*

V teh letih pa se je Kazan zapletel tudi v eno najbolj bizarnih poglavij Ameriške zgodovine: strah pred Rdečimi. Protikomunistična histerija se je v Hollywoodu pojavila konec štiridesetih let in trajala do sredine petdesetih.

V zmešnjavo teh procesov so zvabili tudi Kazana, ki je bil tedaj na vrhu svoje slave in je brez premora snemal pomembne filme. Ne pozabimo: v tridesetih letih je bilo zelo moderno biti levičar! Filmsko industrijo je prevzel strah, bila je paralizirana. Hearstovi dnevnik in revije so zahtevali poostren nadzor in zvezno cenzuro nad vsemi nastajajočimi filmi. Da bi pokazali svojo dobro voljo, so mnogi studiji producirali kričeče drzne laži v protikomunističnih filmih, ki so vsi po vrsti ugasnili v rezultatih *box-officea*.

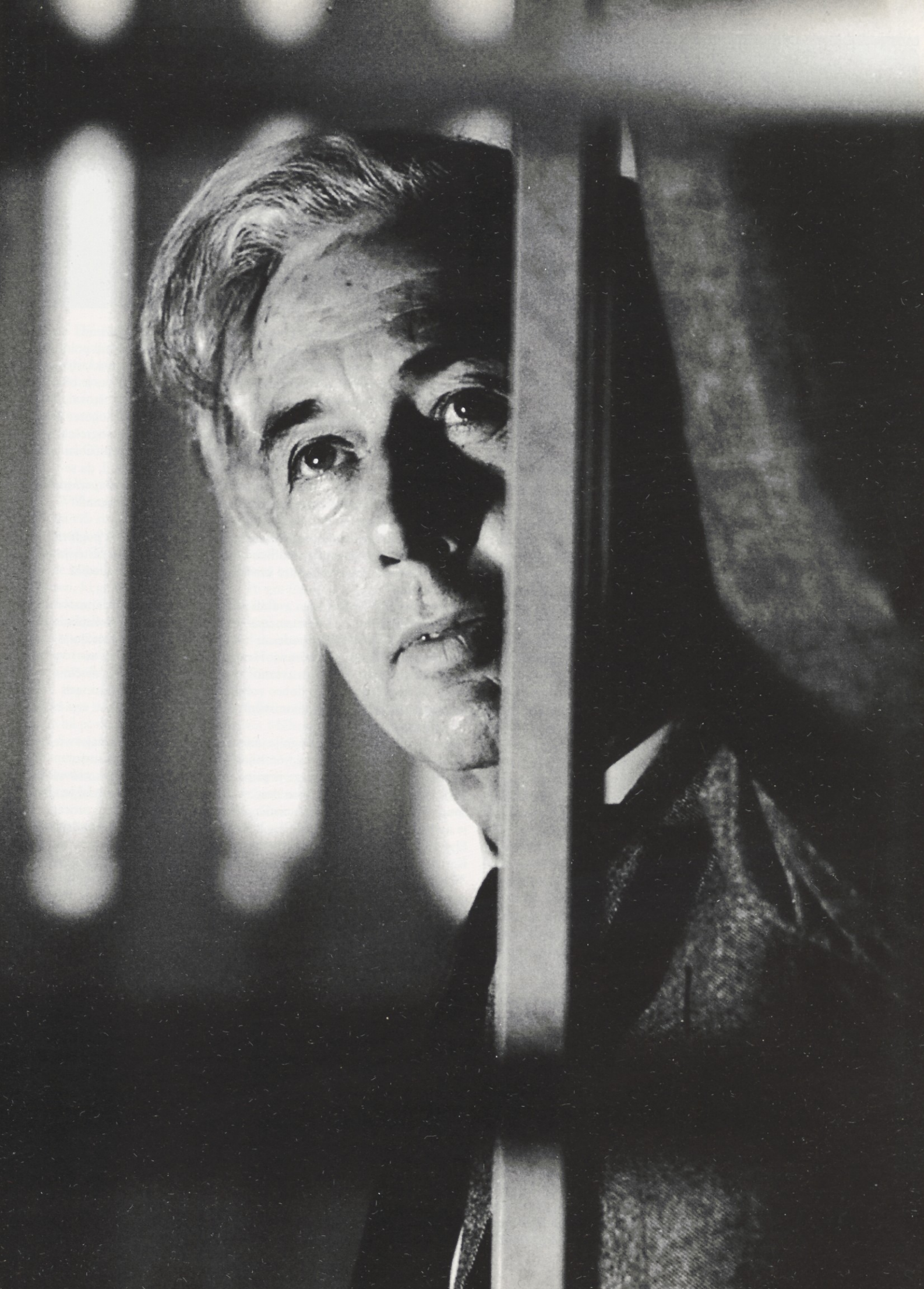
Kazan je bil ustrežljiva priča in je imenoval osumljence – dvanajst oseb. Zaradi svojega pričanja pred komisijo HUAC je imel slabe slutnje; čeprav je sovražil Stalina in ga je primerjal s Hitlerjem, je enako sovražil McCarthyja in ljudi ekstremne desnice. Komisiji ni lagal: povedal je, da simpatizira z močno, nekomunistično levico v Ameriki. V času procesa je nadaljeval s snemanjem filmov, ki so bili kritični do ameriške socialne hipokrizije.

Kazan ne zanika avtobiografskega elementa v svojih filmih. Sam pravi: *“Vsak moj film je avtobiografski; dogodek iz mojega življenja najdete v osnovi vsakega od njih. Tega dejstva se zavedam v svojem srcu, v svojih borbah, celo v svoji bolečini in upanju.”* Popolnoma se je poistovetil s Terryjem Malloyem (Marlon Brando), upornikom filma *Na pristaniški obali*. Film *Vzhodno od raja* predstavlja spopad moralnih vrednot uporniškega sina (James Dean) in njegovega ostrega, pravičniškega očeta (Raymond Massey). *“V resnici gre za spopad med mojim očetom in mano,”* trdi Kazan.

Po izrednem uspehu filma *Na pristaniški obali* je imel Kazan pri snemanjih skoraj popolno umetniško svobodo. Njegovo podjetje, Newtown Productions, je dobilo center v New Yorku, saj je od nekdanj sovražil okolico Los Angelesa. Vedno se je zavedal svoje umetniške moči in se je za svoje ideje tudi boril. Verjel je, da je indiferentnost glavna nevarnost umetnosti. Bil je oster kritik svojega dela in njegove kritične pripombe odkrivajo mnoge lastne zmote. Vendar se zaradi idej ni nikoli odpovedal kakemu filmu. *“Zame je delo umetniško tedaj, kadar se navezuje na obstoječe vedenje družbe; zaradi tega vidiš njeno popolno podobo. Temu sem se v vseh svojih filmih vedno najbolj posvečal!”* •

Prihodnjič:

Lola Montes (1954, režija Max Ophüls)



robert bresson

Robert Bresson je leta 1997, ko smo v Ljubljani doživeli okleščeno retrospektivo njegovih del, štel 96 let; resna kritika ga je že zdavnaj proglasila za največjega živečega francoskega režiserja. Francozi to nasploh radi počnejo – še živeče mojstre proglašajo za svoje svetnike celuloida. Najprej je bil Renoir, potem Truffaut, zadnja leta pač Bresson. Za njim sta verjetno le dva resna kandidata, Rohmer in Godard, s poudarkom na prvem.

Na tem mestu nas kategorizacije seveda ne zanimajo, "predalčkanje" omenjam iz preprostega razloga; Bresson zadnjih dvajset let kot poslednji veliki umetnik ni obveljal le v nacionalnih okvirjih, marveč ga je na piedestal – upravičeno – enoglasno postavljala vsa relevantna struja tako kritikov kot ustvarjalcev. Bresson je kot najmanj "skorumpirani" režiser z najbolj distinktivno vizijo, ki jo je brez odstopanj vzdrževal več kot štirideset let, obveljal kot epitome umetnika, ki sledi izključno svoji individualni viziji ter se v svetu svetlobno hitre komercializacije ne uklanja volji producentov in zvezdnškemu sistemu. Zaključek sedemdesetih in začetek osemdesetih je prinesel slabe novice: drug za drugim so umrli Rossellini (1977), Renoir (1979), Bunuel (1983), Truffaut (1984), Losey (1984) in Welles (1985), vsi simboli nekonformizma. In Bresson je posnel *Denar*, svoj poslednji film. V štiridesetih letih ustvarjanja je posnel le trinajst celovečercer in en kratkometražec, ki datira v desetletje pred *Damami iz Boulonskega gozda*, njegovim zadnjim netipičnim filmom, zadnjim, kjer se je naslanjal na gledališče, to "pankrtsko umetnost", uporabljal profesionalne igralce, razmeroma razkošen dekor in glasbo kot pospeševalca emocij. Po *Damah* bo Bresson postal režiser, ki bo zavrzel vse nepotrebne atribute – vse olupševalne faktorje, lažne pripomočke, vse prestižnosti kinematografskega spektakla in generatorje lažnih emocij. Njegovi filmi bodo postali torzo, okleščeni v vseh pogledih na minimum. Noben drug cineast v zgodovini ni gledalcev bolj radikalno prikrajšal za večino tistega, kar pojmuje kot filmske užitke, zato ne preseneča, da so ga imeli za krščanskega režisera, Janzenista, eliptičnega režiserja, njegov stil pa poimenovali bodisi *spiritualni* (Susan Sontag) bodisi *transcendentalni* (Paul Schrader).

Bresson navkljub danes skoraj pejorativnemu prizvoku "umetniškega", "anti-filmskega" režiserja

po moje uteleša večino tistega, kar mu očitajo ljubitelji "filmskega filma", komercialnega kina, žanra. Če je obstajal režiser, ki je bolj brezkompromisno zavrzel vse ne-filmsko in hkrati sprejemal izključno kinematografske komponente ter izdatno eksperimentiral ne le s tehničnimi inovacijami, temveč s pripomočki izražanja – zvokom, elipsami, podvajanjem naracije –, vsem kar je prinašalo prinašali pristno emocijo, potem je to Bresson. Mnogi žanrski režiserji ga niso razumeli, nekateri vendarle, npr. John Waters, ki je, navdušen nad *Lancelotom*, film razglašal za ultimativni *anti star movie* ter ga priporočal vsem mladim kot primer "čistega kina" in kot vodnik za snemanje nizkoporačunskega filma. Drugi, ne-žanrski avtorji, npr. Aki Kaurismäki, vztrajajo pri Bressonu kot melodramatskem režiserju, ki ga je treba študirati skupaj z opusom Douglasa Sirkca.

Pričujoči Slovar cineastov ne bo detajlno obravnaval posameznih Bressonovih filmov, temveč raje predstavil tiste konstante in razmerja, ki jih je v svojih *Zapiskih o kinematografu* (med drugim) zagovarjal sam mojster: uporabo glasbe in zvoka ter njun odnos do slike, nezmožnost križanja filma in gledališča, eliptično pripovedovanje zgodbe in seveda vlogo "modelov", ki v Bressonovem svetu zamenjujejo igralce. Janzenizem, naslon na Pascala, vloga milosti in naključja oziroma božje intervencije, ki se pojavijo v njegovih filmih, samomor, notranji monolog, vse to pa so detajli in stalne obsesije, ki so v njegovih filmih stalno prisotni in kot taki tudi največkrat obravnavani.

Zvok, glasba in prestop v transcendenco

Da je bila fotografija v Bressonovih filmih "sploščena", nezanimiva, je dejstvo. Običajno je uporabljal le 50mm objektiv in nobenih posebnih učinkov. Njegov disput s direktorjem fotografije, Leóncom-Henri Burelom, s katerim je sodeloval pri vseh štirih filmih "zaporniškega cikla" (*Dnevnik vaškega župnika*, *Na smrt obsojeni je pobegnil*, *Žepar*, *Proces Ivani Orleanski*), je dokončno eskaliral ob snemanju slednjega, ker Burel enostavno ni mogel razumeti Bressonove skrajne askeze v sliki; ker Ivana niti enkrat ni pogledala v nebo (Bressonov argument je bil, da je to storil že Dreyer); ker mu v objektiv ni dovolil ujeti krasnih obokov observatorija v



Srečno, Baltazar



Na smrt obsojeni je pobegnil

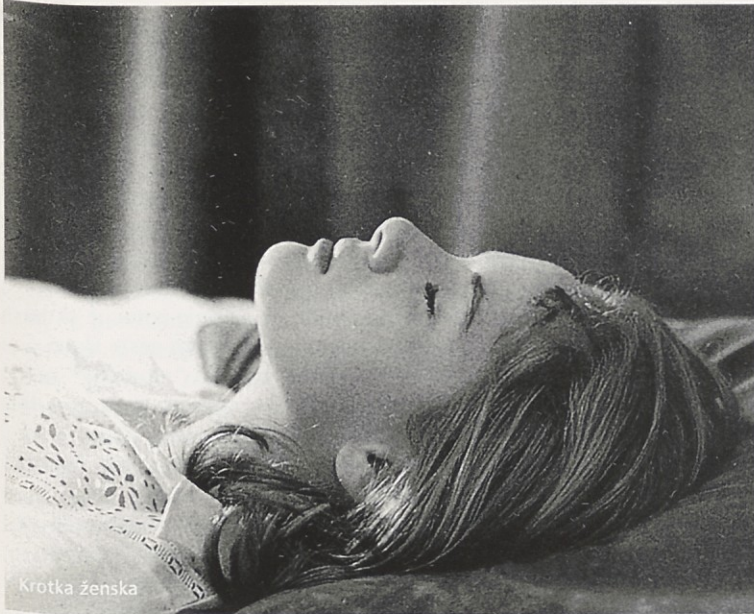
Meudonu, kjer so film posneli; ker v istem kadru niti enkrat samkrat ni soočil Ivane in cerkvenega koncilija. Z današnje distance so vse Bressonove "kaprice" kakopak povsem razumljive, toda leto 1962 je bilo za popolno razumevanje njegovega dela prerano, tudi šestdeseta nasploh – celo za Godarda, ki v intervjuju z njim nikakor ni razumel koncepta Bressonovih "modelov" in vztrajnega zavračanja profesionalnih igralcev. *Proces Ivani Orleanski* je nasploh klasičen primer Bressonovega "sploščanja" slike; vso emocionalno bogastvo (kriki množic, medklici nasprotnikov) prihaja zgolj iz off-slišnega polja, medtem ko je vidno polje skoraj v celoti namenjeno Ivani in njenim sodnikom. Ko Ivana na poti na grmado stopi na prosto, se kamera spusti k njenim nogam in se ne dvigne vse do njenega sežiga, množiči okrog grmade pa je namenjena le zvočna intervencija – vse v skladu Bressonove individualne vizije Ivaninega procesa.

Bresson bi bil – podobno kot Welles – izreden radijski človek, s pomembno razliko, da je slednji radijsko izkušnjo *prenesel* v kinematografski prostor, Bressonu pa je obsesija z zvokom pomenila konkreten nadomestek vidnega polja; njemu npr. akuzmatski glasovi določenega objekta niso pomenili grožnje potencialnega "vstopa v kader", marveč nadomestek, nekakšen sugogat vidnega polja, ki ga tako ali tako ni želel pokazati. Nasploh je bi Bresson mnenja, da je uho veliko bolj kreativno kot oko. Oko je bilo zanj leno, uho inovativno, vsekakor pa veliko bolj dovtetno za različne "dražljaje". Pisk lokomotive v *offu* mu je povsem zadoščal, da si je predstavljal železniško postajo v celoti, ti zvoki pa so zanj evocirali utrip vsakdana veliko bolj prepričljivo kot kamera; Schrader jih je imenoval "close-up sounds", njihov pomen primerjal z velikim planom Michelovih rok na delu v *Žeparju*. Najlepše "darilo" zvoka je Bresson videl v dejstvu, da gledalcu pušča svobodo percepcije in da bi režiserju morali težiti prav k temu cilju – pustiti ga karseda svobodnega. Zato ne preseneča njegova metoda izbiranja "modelov", s katerimi se je vedno želel najprej slišati po telefonu; šele na podlagi njihovega glasu se je odločal, ali jih sploh želi srečati.

Čeprav Bresson v *Zapiskih* pravi, da "film ne sme vsebovati nobene glasbene spremljave, pomoči ali poudarkov, nobene glasbe nasploh – z izjemo glasbe, ki prihaja iz vidnih instrumentov", jo je Bresson – ne

da bi bil njen vir viden – uporabljal v večini svojih filmov. Pop glasba iz tranzistorja v *Srečno*, *Balthazar* ali barski zvočniki v *Mouchette*, glasbeniki v *Hudič*, *verjetno*, klasična glasba iz gramofona v *Krotki ženski* in piščali v *Lancelot du Lac* so kot "upravičene spremljave" bolj izjeme kot pravilo. Povečini je glasba "nevidna": Monteverdi, Bach, Schubert, Purcell in drugi. Čemu torej glasba, saj v primeru, da je umetno vstavljena v ufilmano podobo vsakdana, med filmom in gledalcem avtomatsko postavi "platno" (*screen*), po Bressonu tisti nedopustno moteči element, ki ga nič moč tolerirati, saj glasba s seboj prinese emocionalno intonacijo in kot taka prizor *interpretira*, namesto, da bi interpretacijo prepustila gledalcu? Že Schrader je ugotovil, da Bresson tvorstno glasbo uporablja podobno kot Ozu, v t.i. *ključnih prizorih*, ki napovedujejo "stasis", hieratični, zamrznjeni kader, ki nasledi *ključni prizor* in zaključí film. Bresson temu pravi "trenutek transformacije", ki je po njegovem mnenju v umetnosti v nekem trenutku nujno potrebna, sicer ni umetnosti. In prav glasba je po njegovem eden vitalnih elementov te transformacije; takrat film prestopi mejo transcendence, kot je ta "čudež" poimenoval Schrader. Bresson je k temu dodal: "Pravilno uporabljena glasba nas prestavi v stanje, ki ni več zgolj zemeljsko, temveč kozmično; rekel bi kar božansko." Ne preseneča torej, da so Schraderja v njegovi analizi, izdani leta 1972, zanimali le štirje filmi, Bressonov "zaporniški cikel", saj so po njegovem edino ti ustrezali čudežu transcendentnega. "Stasis" kot reprezentacija Novega sveta, v katerem spirtualno in fizično lahko koeksistirata, predstavlja v *Dnevniku vaškega župnika* senca križa, v *Na smrt obsojeni je pobegnil* dolg kader zatemnjene ulice, po kateri bežita Fontaine in Jost, v *Žeparju* Michelov obraz za rešetkami, in v *Procesu Ivani Orleanski* steber, pogorišče, kjer je umrla Ivana.

Če je Bresson v zgodnjih filmih – pogojno rečeno – ustvarjal svetnike oziroma pogoje za svetniškost v svetu brez Boga, je v obdobju po *Balthazarju* skušal ustvarjati svetniškost v svetu brez teologije. Bresson se je s tem v številnih pogovorih strinjil, hkrati pa poudarjal, da so bili njegovi zgodnji filmi preveč preprosti in preveč naivni, da je po *Balthazarju* želel gledalcu prikazati Boga v vsakdanjem življenju; prezenco Boga v *Krotki ženski* pred smrtjo doživlja Ona (Dominique Sanda) in še posebej Mouchette (Nadine Nortier) pred večkratnim poskusom samomora.



Krščanstvo, Janzenizem

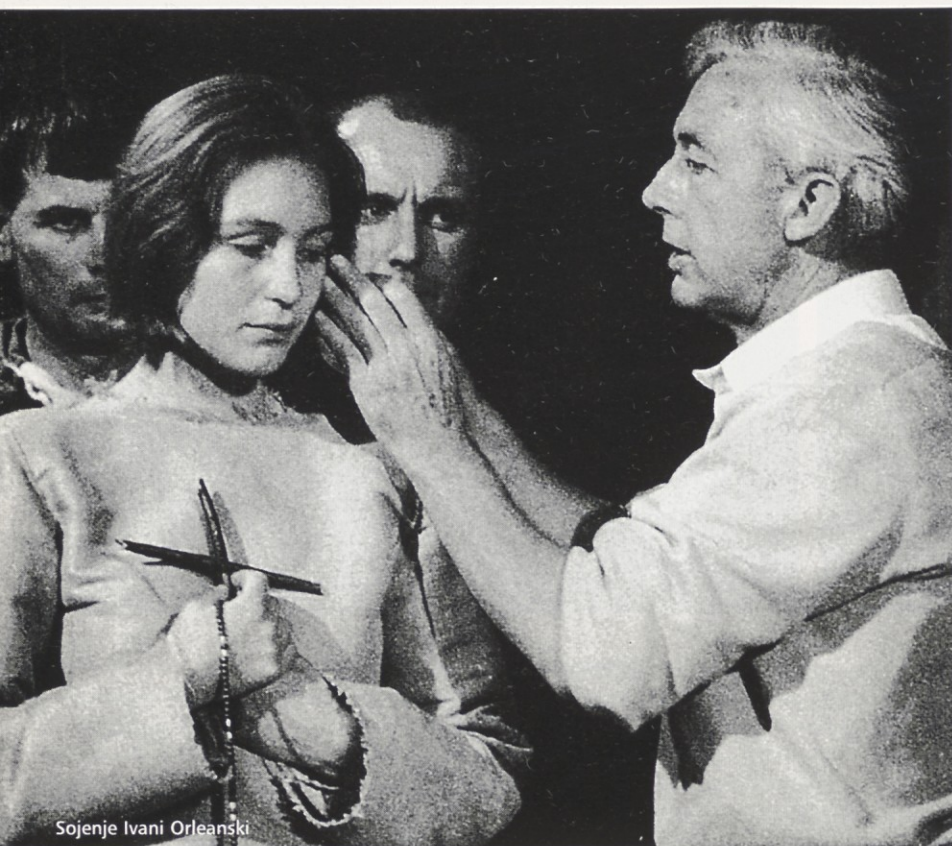
Na tem mestu se že konkretno dotikamo vprašanja religioznih konotacij v Bressonovem opusu, ki še zdaleč niso nepomembna, še posebej ker so bili številni simboli napačno interpretirani. Še v šestdesetih in sedemdesetih je ob njegovem imenu redno pojavljala dodatek "janzenistični režiser", ki je kakopak izhajal iz Bressonovega asketskega sloga in redukcije v vseh pogledih. Bresson je odgovarjal: "Obstajata dva prevoda Janzenizma: kot religiozna doktrina in kot slog, ki je hladen in pretirano strikten." Razglašati ga za Janzenista je bilo že v osnovi zmotno; Janzenizem je podobno kot Calvinizem imel bore malo posluha za estetiko in umetnost v generalnem pomenu, še najmanj pa za "vizualne umetnosti" (še največ za cerkveno glasbo in arhitekturo), zato je težko verjeti, da bi gojil simpatije do umetniške zvrsti, ki skuša izražati transcendentno – in to skozi podobe! Junaki "zaporniškega cikla" resnično izražajo transcendentalno strast, saj ne reagirajo na svet, v katerem živijo, temveč na višji klic. Ivana Orleanska je bila seveda Bressonova idealna snov, podobno je z ostalimi junaki, ki obsesivno težijo k svojemu cilju: Fontainova strast in predanost načrtu za pobeg v *Na smrt obsojeni je pobegnil* presega vse meje normalnega, Michelovo žeparstvo prav tako, še posebej, ker ni ne finančno ne sociološko pogojeno. Vsi junaki zaporniškega cikla bi se radi osvobodili vezi vsakodnevnega okolja; kot taki težijo k odrešitvi, iskanju primerne metafore za svojo strast, ta vsakodnevni boj pa Michela pošlje v zapor, Fontaina na prostost, ter župnika in Ivano v mučeništvo. Toda še preden Bressonovi junaki dosežejo svoj cilj, jih mora oplaziti božja intervencija, naključje – natančneje, milost. Ključno manifestacijo milosti demonstrira zaključek *Na smrt obsojenega*: Fontaine, ki že mesece skrbno načrtuje pobeg, na predvečer akcije v celico faše sojetnika Josta; odločiti se mora, ali naj ga ubije (Jost bi utegnil biti nemški vohun) ali vzame s seboj. Šele kasneje, v procesu bega, Fontaine sprevidi, da bo pobeg uspel le z Jostovo pomočjo, saj sicer ne bi moregl preplezati previsokega zidu! Fontainu sta pobeg potemtakem omogočila njegovo sprejetje sojetnika ter milostno naključje, čeprav uspeh bega napove že sam naslov ("Na smrt obsojeni JE pobegnil"). Bressonu ne zadostuje, da je milost prisotna sama po sebi; sugerira nam, da jo mora človek izbrati. Človek mora *izbrati* tisto, kar mu je vnaprej usojeno!



Samomor

Samo v šestih Bressonovih filmih glavni protagonisti preživijo: v *Angelih greha*, *Damah iz Boulonskega gozda*, *Na smrt obsojenem*, *Žeparju*, *Belih nočeh* in *Denarju*, s pripombo, da v prvem in zadnjem junaka verjetno ne bosta živela dolgo, saj sta se predala kot morilca. V treh filmih (*Mouchette*, *Krotka ženska*, *Hudič*, *verjetno*) junaki storijo samomor, in v *Belih nočeh* je junakinja tik pred usodnim dejanjem; toda samomor pri Bressonu ne nosi nujno negativnega predznaka, saj je povezan s procesom odrekanja, zapuščanja lastnega telesa, ki smo ga deležni v zaporniškem ciklu: junaki se postopoma odrekujejo svojega telesa – podobno kot Fontaine postopoma, korak za korakom, beži iz zapore. Človeško telo kot simbol zapore je zadnja ovira duševne emancipacije, zato pri njegovih junakih prihaja do naravne tendence po "samoodmiranju". V trenutku, ko Ivana sprevidi, da "čudež" njenega pobega leži v njenem mučeništvu in ne v dejanskem pobegu, prekličče lažno priznanje in izbere smrt na grmadi. V *Žeparju* je metafora obrnjena, saj Michel najde spirtualno svobodo v zaporu.

Problem samomora pri Bressonu izhaja neposredno iz človeške želje po "zapuščanju telesa". Namreč, če telo zasužnjuje dušo, je treba za osvoboditev uničiti telo. Marvin Zeman je v eseju o samomoru v Bressonovih filmih ugotovil, da se je avtor predvsem v svojem poznem opusu (od *Krotke ženske* naprej) naslonil za radikalno vejo krščanstva, ki je samomor jemalo kot pozitivno dobrotno. Poglejmo samo razliko med samomorom *Mouchette* in Nje v *Krotki ženski*. Po nezmožnosti sprave z zakoncem Njen samomor izpade kot sovražno dejanje do moža, ki bo odslej obsojen na večno žalovanje; v primeru, da bi ga ubila, bi umor pogubil njo, v duševnem smislu seveda. V primerjavi s *Krotko žensko* je Mouchettin samomor spirtualna zmaga, vsaj tako jo tretira Bresson. Ko *Mouchette* v *off-screenu* pade v ribnik, Bresson vpelje glasbo Monteverdija, medtem ko v *Krotki ženski* samomora ne pospremi nobena glasba. "Trenutka transformacije" torej ni na spregled, nobenega znaka odrešitve, nobene "svobode" ali "avtonomije". Podobno je s samomorom Charlesa v *Hudič*, *verjetno*, ki ga Bresson z dvema časopisnima člankoma napove takoj na začetku filma. Gledalčevo zavest o junakovi usodi Bresson vendarle zmede; prvi časopisni naslov namreč pravi "samomor na pokopališču", drugi pa že "umor na pokopališču". Podobno kot je za javnost



Sojenje Ivani Orleanski

nejasna Charlesova smrt, je za gledalca nejasna njegova izpeljava samomora: zakaj, namesto, da bi se ubil sam, Charles najame, plača narkomanskega kolega Valentina, da ga ustrelji?

Hudi a so v Franciji ob prvem predvajanju skoraj prepovedali, saj naj bi mladino napeljeval k samomoru. Toda kot je ugotovil  e Truffaut, film ne govori ne o ekologiji, Novi cerkvi, drogah, psihoanalizi ali samomoru, marveč o inteligenci in zavesti sodobne mladine. Ko Charlesa zaskrbljeni kolegi pošljejo k psihiatru, nam Bresson v bu uelovskem slogu demonstrira svoj prezir do psihologije: na specialistovo provokacijo o vrednosti življenja Charles odgovori: "Z izgubo življenja bi izgubil...", nakar prične iz neke revije z rafalno hitrostjo na tevat materialne dobrine iz reklamnih oglasov. Charles idejo o plačilu Valentinu za njegov "umor", ironično, dobi pri taistem psihiatru, ki mu na seansi zaupa, da so stari Rimljani za samomore nemalokrat najeli lastne eksekutorje.

Od kod torej Bressonova obsesija s samomorom oziroma mu eni skim sprejemanjem "odrešitve"?  e bi špekulirali, bi – podobno kot sam Bresson – lahko pritrdili Schraderju, ki je v intervjuju z njim samomor proklamiral za "umetniško kontrolo" zaključka življenja. Bresson je bil pač obseden s kreativnim nadzorom svojega dela, medtem ko ključne odločitve – konca življenja –  lovek ne more nadzirati, saj največkrat nastopi nenadoma ali v nesreči. Po Schraderju večina ljudi ne umre, kot bi si želeli, in  e je konec najpomembnejša stvar, potem samomor ni nič manj umetniška odločitev kot je religiozna.

"Modeli" / igralci

Bressonovo najbolj vehementno degradiranje so občutili igralci: "Igra spada v domeno gledali a, bastardske umetnosti". Po njegovem dajejo celo najbolj talentirani igralci na preveč preprost način podobo človeškega bitja, potemtakem napačno podobo. "Ljudje smo kompleksna bitja, in kar nam projicirajo igralci, ni kompleksno", nadaljuje.

Njegovi filmi – z izjemo prvih dveh celove ercev – takoj demonstrirajo tehniko vodenja "modelov": nobene psihologizacije, nobenih intonacij ali gladke dikcije, še posebej pa nobenih narečij, ki jih je Bresson sovražil – seveda ne nasplošno, le v svojih filmih.

Njegovo metodo vodenja igralcev so primerjali z Brechtovo, ki je rad videl, da so igralci vlogo "raportirali" in ne poseebljali. Brecht je med drugim vztrajal, da mora igralec ostati hladni demonstrator. Lep primer Bressonove metode iskanje emocije skozi preproste geste (v nasprotju z iskanjem geste skozi emocije) najdemo v *Denarju*, kjer od "modelov" ni zahteval joka in solza, temveč preprosto kretnjo – da si ženska z roko obriše neobstoječe solze. Znan je bil po tem, da je svoje "modele" pred snemanjem izdatno iztro il, do te mere, da so nazadnje zgolj avtomatizirano izgovarjali besedilo, brez intonacij in pomena. Na nek način so njegovi "modeli" vedno odmrli; Bresson jih ni "ubil" le fiktivno, temveč tudi umetni sko, saj istega obraza nikoli ni uporabil dvakrat: ko so ga vprašali, ali bo Clauda Layduja po *Dnevniku vaškega župnika* uporabil tudi v *Na smrt obsojenem*, je odgovoril: "Le kako naj ga uporabim? Za *Dnevnik* sem ga oropal vsega, kar sem potreboval za film. Ne morem ga oropati dvakrat." Idealna Bressonova "modela" sta torej Balthazar in Lancelot; prvi je žival, osel, brez kakršne koli obrazne ekspresivnosti, drugi bolj ali manj v oklepu in z  itnikom na obrazu.

Verjetno ne gre poudarjati, da Bressonovi "modeli" *post-festum* niso naredili nikakršne profesionalne kariere; edina, ki je po Bressonu nadaljevala igralsko kariero, je bila Dominique Sanda (*Krotka  enska*). Humbert Balsan, Gauvain v *Lancelotu*, je Bressonu asistiral v *Hudi u*, kasneje pa postal producent za Youssefa Chahina in Benoita Jacquota. Bresson je imel tudi v tehniki igralskega vodenja svojevrstne naslednike; ne "posnemovalce", temveč avtorje, ki so od svojih igralcev zahtevali "igralski minimum" oziroma kar "igralsko neobstoje nost".

Kaurism kijev vzklik "I want no acting in my movies" je  e ponarodel, pa tudi sicer so njegovi alienirani luserji brez vsakršne obrazne mimike ali vokalne intonacije najprepoznavnej i "nasledniki" Bressonovih junakov, medtem ko Hartleyevi igralci predstavljajo predvsem satirično evokacijo literarnega, "mimobe nega" dialoga, kjer se protagonisti obnašajo kot da sogovornik ni prisoten, saj praviloma govorijo drug mimo drugega.

Adaptacije drugih virov

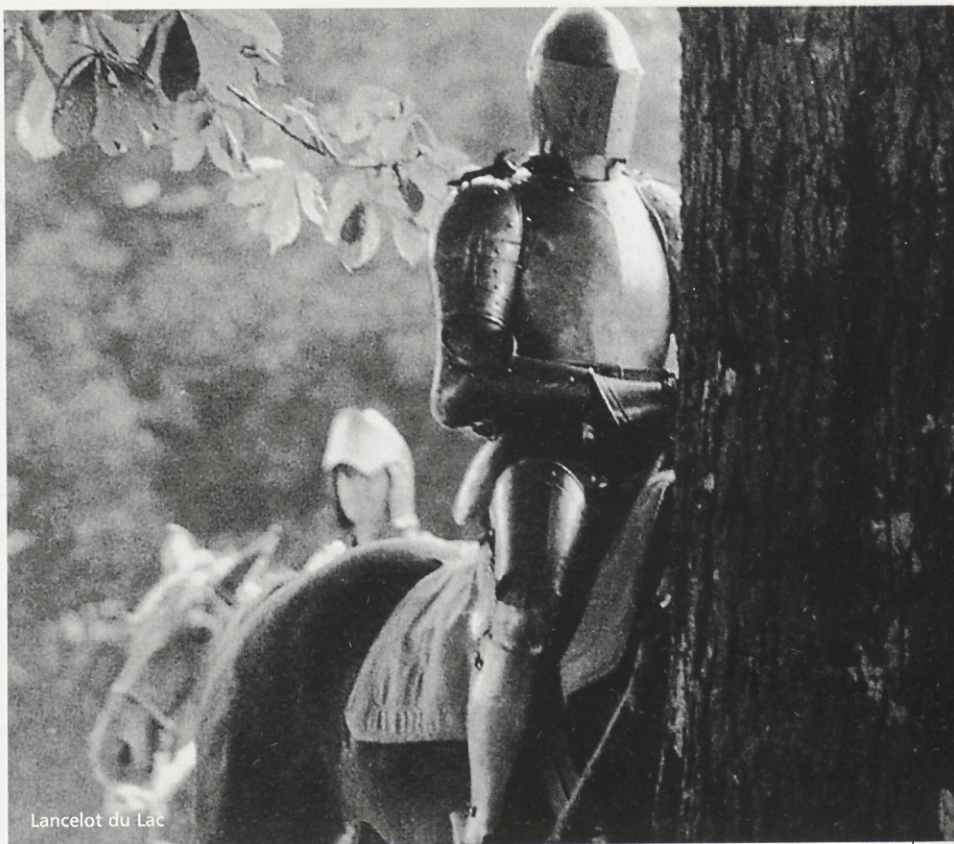
Hudič, verjetno je edini Bressonov zares izvirni scenarij, zasnovan in napisan izključno v avtorjevi glavi, kar v opusu tega asketa, "Janzenista", morda preseneča. Je Bressonovo najoriginalnej e delo; ni ne adaptacija romana (Bernanos za *Dnevnik vaškega župnika* in *Mouchette*; Dostojevski za *Krotko žensko* in *Bele noči*; Diderot za *Dame iz Boulonskega gozda*; Tolstoj za *Denar*), ne adaptacija zgodovinskega dogodka (*Ivana Orleanska*, *Lancelot*, *Na smrt obsojeni*), niti dialogov drugih piscev ne uporablja (Giraudoux za *Angele greha*; Cocteau za *Dame*), opaziti ni niti "odmevov" drugih del (*Zlo ina in kazni* v * eparju* in *Idiota* v *Srečno*, *Baltazar*). Obstaja svojevrstna resnica Bressonovih ekranizacij: literarnih predlog nikdar ni jemal kot generalno referenčna dela, temveč je običajno vzel le delce oziroma moralo zgodbe, kot denimo *Zločin in kazni* Dostojevskega za * eparja*.  e Bazin je v oceni *Dnevnika vaškega župnika* opozoril, da je Bresson

Bernanosovo novelo pravzaprav *zanikal*. Postopek bo v njegovi metodologiji dela postal stalnica. Bresson roman tretira podobno kot svoje "modele", kot hladno dejstvo, realnost, ki jo je treba sprejeti takšno, kakršna je. Romanov, ki jih vzame za temelj, ne krajša in zgoščuje, temveč jih *obtesa*. Kar ostane, je del originala, kar pomeni, da roman funkcionira le kot *vir inspiracije* filma. Ali kakor pravi Bazin: "Namesto, da bi bil film zgolj substitut romana, ga Bresson postavi ob bok knjigi, ustvari par." Z drugimi besedami, film v Bressonovem primeru v razmerju do romana nikakor ni manjvredno delo; ne gre za "prevod" romana, za "duplikat", temveč za grajenje sekundarnega dela, novo estetsko kreacijo, katere temelj predstavlja roman.

Klasični primer Bressonovega "tesanja" predloge predstavlja *Lancelot du Lac*, film, ki se naslanja na legendo o kralju Arthurju, vitezih okrogle mize in iskanju mitološkega graala. Primer je dobesedno ekscesen, saj je v tem skrajno fragmentiranem, težko gledljivem in mestoma celo nerazumljivem delu Bresson večino originalnih dogodkov preprosto eliminiral, posamezne dogodke – predvsem skrivno romanco med Lancelotom in Guinevere – pa razširil. Po drugi strani si je tovrstni poseg lahko dovolil, saj je Arthurjeva legenda znana in splošno razumljiva. Eliminiranje in kompresiranje bodisi literarnih predlog bodisi znanih dogodkov je sicer ustaljen kreativni postopek, le da Bresson posamezne detajle oklesti le deloma, za njimi pa pusti ravno toliko informacij, da le-te gledalca zmedejo in se posledično sprašuje, če v teku filma ni česa zamudil. Nekatere karakterje malce bolj izpostavi, hkrati pa ne postreže z nobenim indicem, ki bi jih utegnili konkretno povezati; gledalcu preprosto ne nameni dovolj namigov, da bi le-ta lahko razvil relevantno narativno povezavo. In če pomislimo, da v *Lancelotu* – z izjemo Guinevere – vsi protagonisti nosijo oklepe in da so njihovi obrazi nemalokrat zakriti s ščitniki (kadar jih sploh pokaže, "modele" največkrat snema v hrbet ali noge), je zmeda skoraj popolna. Bressonova metoda v *Lancelotu* je seveda služila predvsem koncentriranju gledalčeve pozornosti na pravo mesto – na motive, vprašanja in dvome junakov, in ne na vznemirjenje in *glamour*, ki so jih historični epi običajno polni. V tem je tudi vznemirljivost Bressonovih junakov, saj se njegovi zgodovinski liki obnašajo identično kot liki v sodobnem svetu; Ivana Orleanska se obnaša podobno kot Mouchette, Lancelot podobno kot Fontaine iz *Na smrt obsojeni je pobegnil*.

"Podvajanje" naracije, notranji monolog

Bressonov realistični stil je bil večkrat kritiziran prav zaradi avtorjevega namernega "podvajanja" naracije, kakor metodo označuje Susan Sontag, ki da ubija vtis "vsakdanjosti" v njegovih filmih. A "podvajanje", pretirano poudarjanje "vsakdana" uporablja mojster prav zato, da bi ustvaril distinkcijo do uveljavljene percepcije. Z uporabo ponavljajoče se akcije in pleonastičnega dialoga Bresson nemalokrat podvoji ali celo potroji naracijo, povedano drugače, isti dogodek nam predstavi na dva ali tri različne načine. Lep primer najdemo v *Žeparju*, kjer Michel svoje misli vsakodnevno zapisuje v dnevnik. Bresson najprej pokaže Michelovo zapisovanje v zvezek, nato napisano še prebere: "Sedel sem v avli ene največjih bank v Parizu". Nakar Bresson dejansko pokaže, kako se Michel odpravi v banko in se vsede. Gledalec je isti dogodek percipiral na tri različne načine, skozi pisano besedo, izgovorjeno besedo ter vizualno akcijo!



Lancelot du Lac

Bressonov najbolj priljubljen način "podvajanja" je seveda *off* narativni glas, notranji monolog, ki se med drugim pojavlja v *Dnevniku vaškega župnika*, *Na smrt obsojenem* in *Žeparju*. V vseh treh glavni junak svoj notranji monolog zrecitira z "dolgočasnim" glasom, brez vsakršnih dikcijskih odstopanj, sama *off*-naracija pa je običajno le ponovitev tistega, kar je gledalec ravno videl na platnu. V *Dnevniku* gre župnik, obupan, obiskat Torcyškega vikarja; ko mu služkinja sporoči, da bo odsoten vsaj teden dni, se župnik razočaran nasloni na vrata, nakar slišimo njegov glas: "Bil sem tako razočaran, da sem se moral nasloniti na vrata." V *Na smrt obsojenem* je vrstni red obrnjen; Fontaine v najprej pove, "da sem spal tako glasno, da me je stražal zbudil", nakar slednji stopi v celico in ga prebudi.

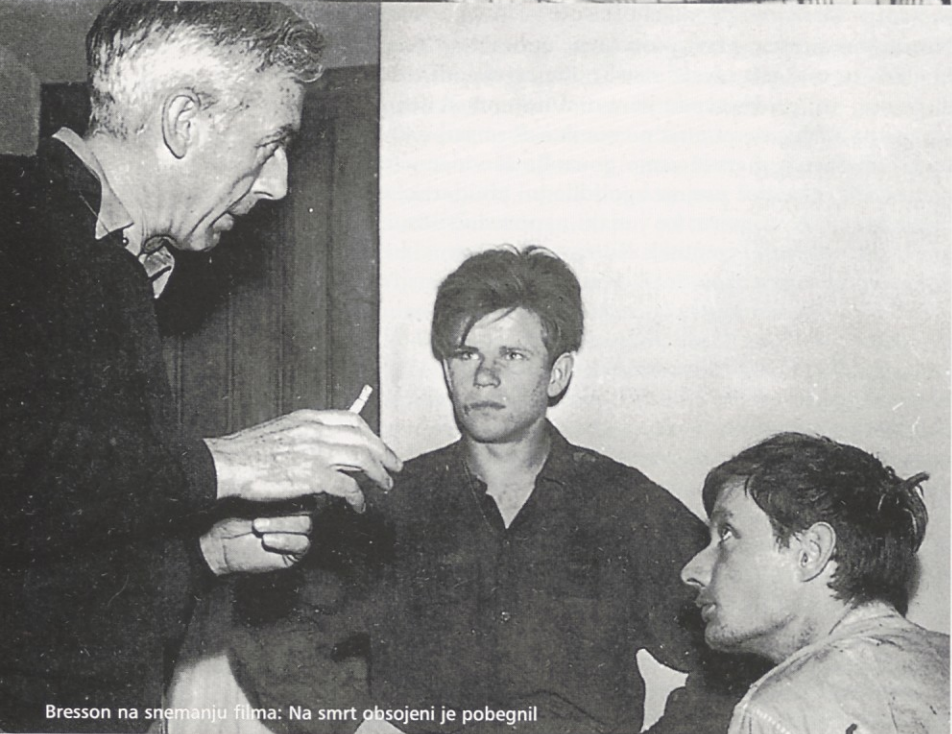
Notranji monolog režiserji običajno uporabljajo, da bi gledalcu razširili zavest ali občutke ob določenem dogodku, no, pri Bressonu je ravno obratno, junakov *off* glas gledalcu ne ponuja ne novih informacij ne dodatnih čustev, marveč samo ponavlja že videno, natančneje, gledalec prejme zgolj hladni poudarek "vsakdana". V primeru, ko junaki napovedo tisto, kar bomo naslednji trenutek videli, se Bresson dobesedeno roga enemu tradicionalnih modelov narativnega zaznamovalca – suspenzu, ki ga avtor seveda ne želi. Prav zato je bressonovska idealna tematika npr. Ivana Orleanska ali zgodba o Lancelotu; obe zgodbi sta vsakomur poznani, nihče ne pričakuje suspenza, kadar pa bi le-ta po vseh normativih moral igrati pomembno vlogo – v "zaporniškem trilerju" npr., kot je *Na smrt obsojeni je pobegnil* –, Bresson vsa skrita pričakovanja ubije že v naslovu samem, saj izda zaključek. Skratka, formalni mehanizmi, katerih se Bresson poslužuje, niso niti malo spektakularni, saj se izogiba metaforam, paralelni montaži, geometrizaciji ali anti-kronologiji, vsem postopkom torej, ki bi utegnili pritegniti pozornost nase. Bressonova umetnost je umetnost aluzij, elips in odrekanja veznih prizorov.



Hudič, verjetno



Denar



Bresson na snemanju filma: Na smrt obsojeni je pobegnil

In če zaključim: morda je najboljši ilustrator njegove brezkompromisarske metode dela prav anekdota, ki jo nekoč povedal Bertolucci. Leta 1964 je Dino De Laurentiis, megalomanski italijanski producent, načrtoval ekranizacijo *Biblije*. Različni režiserji naj bi si izbrali po eno epizodo in jo karseda spektakularno posneli. Med njimi je bil Bresson (izbral si je *Noetovo barko*). Dino je bil navdušen, ko je videl, kako v studio v velikanskih zabojih prihajajo divje živali: sloni, žirafe, levi, nosorogi – vsi v parih. “*Ponosen sem, da bom prvi producent, ki je Bressona spravil na realna tla in ga prepričal v snemanje filma z resničnimi produkcijskimi kvalitetami*”, je navdušeno pripovedoval Dino, Bresson pa mu je v uho prišepnil: “*On ne verra que leur traces sur le sable.*” (“Videli se bodo le njihovi sledovi v pesku”). Bresson je bil še isto uro odpuščen. •

Kronologija:

1901: Robert Bresson se rodi 25. septembra v Bromont-Lamothu.

Študira v liceju Lakanal v Sceauxu. Ukvarja se s slikarstvom, občasno s fotografijo, nakar oboje opusti in se posveti filmu. Po kratkometražcu *Državni posli*, ki ga je posnel leta 1934, kot asistent pred vojno sodeluje pri številnih projektih.

1947: V Rimu za producenta D'Angela napiše scenarij o življenju Ignaca de Loyole, ki ni nikoli realiziran.

1949: Cocteau, Leenhardt in Bressonu ustanovijo revijo *Objectif 49*

1952: Napiše scenarij z naslovom *Graal*, ki ga bo realiziral šele leta 1974 podnaslovom *Lancelot du Lac*.

1952: V dvanajsti številki *Cahiers du cinéma* Bresson predloži svojo listo najljubših filmov: 1. Lov za zlatom (Gold Rush, 1925, Chaplin); 2. Luči velemesta (City Lights, 1931, Chaplin); 3. Oklepica Potemkin (Bronenosec Potemkin, 1925, Eisenstein); 4. Bežno srečanje (Brief Encounter, 1945, Lean); 5. Tatovi koles (Ladri di biciclette, 1948, De Sica); 6. Mož iz Arana (Man of Aran, 1934, Flaherty); 7. Zgodba iz Louisiane (Louisiana Story, 1948, Flaherty).

1953: Napiše scenarij po romanu *La Princesse de Cleves* Madame de la Fayette. V medijih se razvije polemika med Bressonom in Dellanoyem, ki pripravlja s Cocteaujem svojo adaptacijo romana. Dellanoy leta 1960 projekt nazadje realizira sam.

1963: V Rimu za producenta De Laurentiisa pripravlja epizodo iz Biblije. Spreta se, Bresson pa izkušnjo kasneje komentira v svojih *Zapiskih*.

1973: Cocteauju pošlje javno pismo, naslovljeno *Térmoignage* in objavljeno v *Cahiers Jean Cocteau* no. 3, v katerem predstavi razliko v njunih kinematografskih konceptih.

1975: Pri založbi Gallimard izidejo dolgo napovedovani *Zapiski o kinematografu*.

1983: Posname *Denar*, svoj poslednji film. Predstavi ga v Cannesu in skupaj z *Nostalgijo* Tarkovskega prejme posebno nagrado žirije.

1999: 22. decembra umre.

Literatura:

V spisku virov so navedena le ključna, še danes široko razpoložljiva dela, še posebej, ker so v Quandtovem obširnem zborniku zajeti vsi najpomembnejši teksti, ki so se o Bressonomem delu pojavili od začetka petdesetih let do danes.

Arnaud, Philippe: *Robert Bresson* (Cahiers du cinéma, Collections "Auteurs", Paris, 1986)

Bresson, Robert: *Zapiski o kinematografu* (Slovenska kinoteka, Ljubljana, 1997)

Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (University of California, Berkeley, 1972)

Quandt, James (ur.): *Robert Bresson* (Cinematheque Ontario Monographs, no. 2, Toronto, 1998)

Sontag, Susan: *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson* (v *Against Interpretation*, Farrar, Straus & Giroux, Inc., 1964)

Robert Bresson: Filmografija

1934
Državni posli
Les affaires publiques
Francija č/b 25 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson
glasba Jean Wiener
igrajo klavn Beby (kancler), Andrée Servilanges (princesa de Miremi), Marcel Dalio, Gilles Margaritis,

Béby, deželni poveljar Crogandije, sprejme povabilo in nastopi na treh slavnostnih prireditvah. Na prvi razkrije njegov spomenik, nakar široko razprta usta demonstraciji gasilskih spretnosti zagori namesto hiše slavljenčev frak; na proslavi ob splavitvi luksuzne ladje nikakor ne morejo razbiti steklenice s šampanjcem. Ko steklenico izstrelijo iz pištole, prebije trup in ladja se potopi. Medtem pa princesa sosedske province Miremie,

zaljubljena v Bébyja, ukrade letalo in leti proti Crogandiji.

1943
Angeli greha
Les anges du péché
Francija č/b 97 min.
režija Robert Bresson
scenarij R. L. Bruckberger, Robert Bresson, Jean Giraudoux
fotografija Philippe Agostini
glasba Jean-Jacques Grunewald
igrajo Renée Faure (Anne-Marie), Jany Holt (Thérèse), Mila Parély (Madeleine), Marie-Hélène Dasté (Mere Saint-Jean), Yolande Laffon (gospa Lamaruy), Paula Dehelly (Dominique), Sylvia Monfort (Agnes), Gilberte Terbois (sestra Marie-Josephe), Louis Seigner (upravnik zapora)

Thérèse, nekdanja prostitutka, se je ravnokar vrnila iz zapora. Najprej najde svojega nekdanjega zvodnika in ga ubije, nakar se skriva v dominikanskem samostanu, ki nudi zatočišče dekletom brez strehe nad glavo.

1945
Dame iz Bulonjskega gozda
Les dames du bois de boulogne
Francija č/b 84 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson, predelava poglavja romana *Fatalist Jakob* in njegov gospodar D. Diderota
dialogi Jean Cocteau
fotografija Philippe Agostini
glasba Jean-Jacques Grunewald
igrajo Paul Bernard (Jean), Maria Casares (Hélène), Elina Labourdette (Agnès), Lucienne Bogaert (Agnèsina mati), Jean Marchat (Jacques), Y. Etiévant (sobarica), Bernard La Jarrige, Nicole Regnault, Marcel Rouzé, Emma Lyonnel, Lucy Lancy, Marguerite de Morlaye

Hélène, mlada aristokratska vdova sumi, da se ji njen ljubimec Jean vse bolj izmikava. Ker bi rada svoje dvome dokončno razrešila, se nekega dne pretvarja, da ga več ne ljubi. Jean ji z olajšanjem odvrne, da sam čuti enako. Prizadeta se Hélène odloči, da se mu bo maščevala. Pripravi mu poroko z bivšo lahkoživko, po kateri presenečenemu Jeanu razkrije njeno preteklost.

1951
Dnevnik vaškega župnika
Journal d'un curé de campagne
Francija č/b 110 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson, po istoimenskem romanu Georgesa Bernanosa
fotografija L.H. Burel
glasba Jean-Jacques Grunewald
igrajo Claude Laydu (župnik Ambricourt), Léon Arvel (Fabregard), A. Balpétré (doktor Delbende), Jean Danet (Olivier), Jeanne Etiévant (gospodinja pomočnica), André Guibert (župnik iz Torcyja), B. Hubrenne (Dufréty), Nicole Ladmiral (gospodična Louise), Martial Morange (pomočnik), Jean Riveyre (grof), Gaston Séverin (kanonik), Gilberte Terbois (gospa Dumouchel), Marie-Monique Arkell (grofica)

Mladi duhovnik Ambricourt, bolehen, a poln vneme, prispe v vasico na severu Francije, kjer prevzame mesto župnika. Že ob samem prihodu trči ob nerazumevanje svojih novih župljanov. Kmalu si nakopje tudi sovraštvu grofa, ko mu spregovori o svoji zvezi z vzgojiteljico, gospodično Louise. Ko pa premaga grofičin upor proti bogu, ki se je rodil ob izgubi otroka, se vsi obrnejo proti njemu. Življenja ga reši rak.

1956
Na smrt obsojeni je pobežnil
Un condamné à mort s'est échappé ou *Le vent souffle où il veut*
Francija č/b 100 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson, po zapisu oficirja Andréja Devignyja
fotografija L.H. Burel
glasba Mozart (*Maša v c-molu*, K. 427)
igrajo François Leterrier (Fontaine), Charles Le Clainche (Jost), Maurice Beerblock (Blanchet), Roland Monot

(pastor), Jacques Ertaud (Orsini), Jean-Paul Delhumeau (Hebrard), Roger Treherne (Terry), Jean-Philippe Delamarre (zapornik 110), César Gattegno (zapornik X), Jacques Oerlemans (glavni paznik), Klaus Detlef Grevenhorst (oficir iz Abwehra), Leonhard Schmidt (nadzornik), Max Schoendorff, André Collombet, Roger Planchon

1943. Poročnika Fontaina odvedejo v trdnjavo Montluc, nacistični zapor med okupacijo Lyona, v katerem naj bi izvršili smrtno obsodbo. V urah budnosti na smrt obsojeni Fontaine načrtuje svoj pobeg. Medtem v njegovo celico vselijo novega jetnika. Naj ga ubije – ali pa naj tvega in razkrije svoje načrte nekomu, ki bi bil lahko sodelavec Gestapa?

1959
Žepar
Pickpocket
Francija č/b 75 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson
fotografija L.-H. Burel
glasba J.-B. Lullii
igrajo Martin Lassalle (Michel), Marika Green (Jeanne), Jean Pelegri (glavni inšpektor), Dolly Scal (mati), Pierre Leymarie (Jacques), Kassagi (prvi sokrivec), Pierre Etaix (drugi sokrivec), César Gattegno (inšpektor)

Michel živi v zanikrni sobi v Parizu. Njegova mati umira; čeprav se ji izogiba, z nancem pripoveduje, da jo ima rad. Obenem prične z usakodnevnim žeparjenjem. Najprej se žrtev v metroju, bankah in tržnicah loteva sam, kasneje s partnerjema. Pred materino smrtjo spozna njeno skrbnico Jeanne, in čeprav čuti obojestransko naklonjenost, se ji ne upa približati.

1962
Proces Ivani Orleanski
Proces de Jeanne d'Arc
Francija č/b 65 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson
fotografija L.-H. Burel
glasba Francis Seyrig
igrajo Florence Carrez (Ivana Orleanska), Jean-Claude Fourneau (Cauchon), Roger Honorat (Jean Beaupère), Marc Jacquier (Jean Lemaître), Jean Gillibert (Jean de Châtillon), Michel Hérubel (Isambart de la Pierre), André Régner (d'Estivet), Arthur Le Bau (Jeann Massieu), Marcel Darbaud (Nicolas de Houppesville), Philippe Dreux (Martin Ladvenu), Paul-Robert Mimet (Guillaume Erard), Gérard Zingg (Jean Lohier)

Ivano Orleansko francoski vojaki leta 1431 prodajo Angležem, ki ji pričnejo soditi. Žensko obleko zavrača in vztraja, da bo poslušala le božji glas. Nazadnje na pritiske krščanskih tožilcev popusti in podpiše priznanje, toda ko sprevidi, da bo njeno odrešitev prineslo le mučeništvo, sprejme smrt na grmadi.

1966
Srečno, Baltazar
Au hasard Balthazar
Francija/Švedska č/b 95 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson
fotografija Ghislain Cloquet
glasba Jean Wiener, Schubert (*Sonata za klavir št.20*)
igrajo Anne Wiazemsky (Marie), Walter Green (Jacques), François Lafarge (Gérard), Jean-Claude Guilbert (Arnold), Philippe Asselin (ravnatelj, Marijin oče), Pierre Klossowski (prodajalec), Nathalie Joyaut (Marijina mati), Marie-Claire Frémont (pekova žena), Jean-Noël Barbier (starešina)

Oslíček Baltazar in deklica Marie preživita skupno otroštvo v igri. Nato se njuna življenska pot loči, saj Baltazarja prodajo. Začne se njegovo romanje od gospodarja do gospodarja, usak pa z njim drugače ravna. Enkrat je prenašalec kruha, drugič cirkuška žival, pa sopotnik potepuha in tovarna žival starega skopuha. Vedno pa opazuje svet s svojim stoičnim in zamaknjnim pogledom. Prav tako, pravzaprav vzporedno, pa tegobe sveta izkūša tudi Marie, saj jo mati ne razume, oče jo zavrne, izkoristi pa jo potepin, ki ji vzbudi sočutje.

1967

Mouchette

Mouchette

Francija č/b 82 min.

režija Robert Bresson

scenarij Robert Bresson, po delu Georgesa Bernanos

Nouvelle histoire de Mouchette

fotografija Ghislain Cloquet

glasba Jean Wiener, C. Monteverdi (*Magnificat*)

igrajo Nadine Nortier (Mouchette), Jean-Claude Guilbert (Arsene), Paul Hébert (oče), Maria Cardinal (mati), Jean Vimenet (stražar Mathieu), Marie Susini (stražarjeva žena), Martine Trichet (Louisa), Liliane Princet (vzgojiteljica), Raymonde Chabrun (prodajalka)

Mladotno Mouchette, hčerko zapitega prekupčevalca in matere, ki jo počasi uničuje tuberkuloza, vsi ponižujejo: tako v šoli, kot tudi v vasi in doma. Zato lahko sočustvuje z divjim lovcom Arsenom, ki ga je družba prav tako izobčila. Toda ta zlorabi njeno naklonjenost. Po materini smrti je nerazumevanje okolice vse močnejše in vztrajnejše, zato se Mouchette vrže v ribnik.

1969

Krotka ženska

Une femme douce

Francija barvni 88 min.

režija Robert Bresson

scenarij Robert Bresson, po istoimenski noveli F.M.

Dostojevskega

fotografija Ghislain Cloquet

glasba Jean Wiener, Henry Purcell

igrajo Dominique Sanda (Ona), Guy Frangin (On), Jane Lobre (Ana, služkinja), Dorothee Blank, Claude Ollier (zdravnik)

Ona takoj na začetku filma stori samomor. On, njen mož, pride k njenemu trplju in se prične spraševati za razloge njenega dejanja; pogovarja se sam s seboj ali s služkinjo, in kmalu izvedemo, da razlogi za poroko s hladnim in grabežljivim moškim niso ležali v ljubezni, temveč v njeni revščini.

1972

Bele noči

Quatre nuits d'un rêveur

Francija barvni 83 min.

režija Robert Bresson

scenarij Robert Bresson, po istoimenski noveli F.M.

Dostojevskega

fotografija Pierre Lhomme

glasba Michel Magne, Groupe Batuki, Christopher

Hayward, Louis Guitard, F. R. David

igrajo Isabelle Weingarten (Marthe), Guillaume des Forêts (Jacques), Jean-Maurice Monnoyer (najemnik), Giorgio Maulini, Lydia Biondi, Patrick Jouanné (gangster)

Jacques je mlad slikar, večinoma zaprt v svojem ateljeju. Kadar gre na ulico, opazuje neznane ženske; ne da bi jim, dvoril, samo opazuje jih. Nekega dne sreča na mostu Pont-Neuf Marthe, ki hoče skočiti v Seno. Martha Jacquesu zaupa, da je razmišljala o samomoru, ker se njen ljubimec po letu dni študija v tujini ni vrnil k njej. Jacques ji skuša vrniti vero v življenje, hkrati pa upa na njeno naklonjenost. Štiri dni se srečujeta na istem mestu, toda ko se ljubimec vrne, Marthe brez pomislekov zapusti Jacquesa.

1974

Lancelot du Lac

Lancelot du Lac

Francija/Italija barvni 93 min.

režija Robert Bresson

scenarij Robert Bresson, po delu Cretiena de Troyesa *Le Chevalier a la charrette*

fotografija Pasqualino de Santis

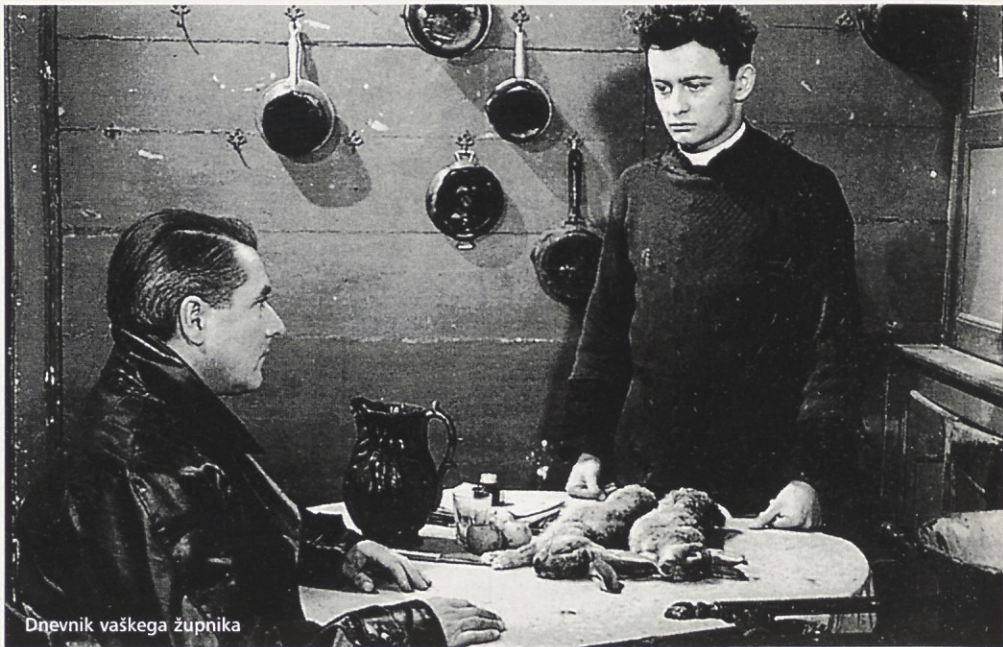
glasba Phillippe Sarde, Michel Magne

igrajo Luc Simon (Lancelot du Lac), Laura Duke

Condominas (kraljica Guenievre), Humbert Balsan

(Gauvain), Vladimir Antolek-Oresek (kralj Arthur), Patrick Bernard (Mordred), Arthur de Montalembert (Lionel)

Lancelot du Lac doživi poraz pri iskanju svetega Graala, zato zaprosi kraljico Guenievre, da ga razreši njegove prisega. Toda igra strasti bo odločila o usodi kralja Arturja in njegovih viteзов drugače, ter jih popeljala do končnega uničenja.



Dnevnik vaškega župnika

1977

Hudič, verjetno

Le diable probablement

Francija barvni 97 min.

režija Robert Bresson

scenarij Robert Bresson

fotografija Pasqualino de Santis

glasba Philippe Sarde

igrajo Antoine Monnier (Charles), Tina Irissari (Alberte), Henri de Maublanc (Michel), Laetitia Carcano (Edwige), Nicolas Deguy (Valentin), Regis Hanrion (psihanalitik), Geoffroy Gausson (knjigarnar), Roger Honorat (načelnik)

Charles je mladenič, živi v Parizu. Od življenja želi več kot le površne resnice in materialne dobrine, ki mu jih ponuja sodobna družba. Študentske organizacije, ki proklamirajo destrukcijo, ga ne ganejo, religija in Cerkev še manj. Njegove prijatelje, še posebej Alberto in Edwigo, vse bolj skrbi, zato mu priporočita psihiatra. Charles sreča nekdanjega kolega in džankija Valentina; ponudi mu plačilo, če ga ustrelji.

1983

Denar

L'argent

Francija/Švica barvni 85 min.

režija Robert Bresson

scenarij Robert Bresson, po noveli Leva N. Tolstoja

fotografija Pasqualino De Santis, Emmanuel Machuel

glasba J. S. Bach (*Kromatična fantazija*)

igrajo Christian Patey (Yvon Targe), Vincent Risterucci (Lucien), Caroline Lang (Elise), Sylvie Van den Elsen (sivolasa gospa), Béatrice Tabourin (fotografinja), Didier Baussy (fotograf), Marc Ernest Forneau (Norbert), Bruno Lapeyre (Martial), François-Marie Banier (Yvonov sojetnik), Jeanne Aptekman (Yvette)

Nek podjetnik Yvonu, dostavljalcu goriva, zavestno podtakne ponarejeni bankovec za 500 frankov, ki ga je njegov prodajalec Lucien sprejel od mladih študentov. Lucienovo krivo pričanje poruši Yvonovo verodostojnost, zato izgubi delo. Policija ga pod obtožbo sodelovanja pri orožnem ropu aretira. Med prestajanjem zaporne kazni mu umre hčerka, žena pa ga zapusti. Ko je Yvon ponovno na svobodi, izvrši umor in se preda policiji.



Mouchette



Na smrt obsojeni je pobegnil

yi yi, režija edward yang

