

revija za film in televizijo

# ekran

vol. 24  
letnik XXXVI  
7, 8 1999  
600 SIT

**dosje: devetdeseta  
anketa**  
top 10 devetdesetih  
**ekranove perspektive na liff-u  
festivali**  
benetke, karlovy vary, taormina  
**kako razumeti film**  
madame de...



mednarodni

10.

f ilmski f  
ilm

estival  
estival

LJUB LJANA  
international

5.– 19. 11. 1999

revija za film in televizijo

186642

# ekran



avtorji  
pred  
filmi!

<b>uvodnik</b>	2	simon popek avtorji pred filmi!
<b>anketa</b>	4	najvidnejši filmi devetdesetih
<b>devetdeseta</b>	8	sto režiserjev andrej šprah slovenski film denis valič vzhodna evropa simon popek zahodna evropa simon popek ameriški neodvisni film max modic hollywood vlado škafar azija stojan pelko teorija
<b>ekranove perspektive</b>	32	simon popek, vlado škafar, denis valič ekranov izbor na 10. liffu
<b>festival: benetke</b>	36	simon popek, vlado škafar
<b>festival: karlovy vary</b>	42	gorazd trušnovc
<b>festival: taormina</b>	45	živa emeršič-mali
<b>kritika</b>	48	max modic, nejc pohar, gorazd trušnovc, mateja valentincič
<b>kako razumeti film</b>	56	matjaž klopčič madam de...
<b>žanr</b>	60	marcel štefančič, jr. evrovestern (II.)

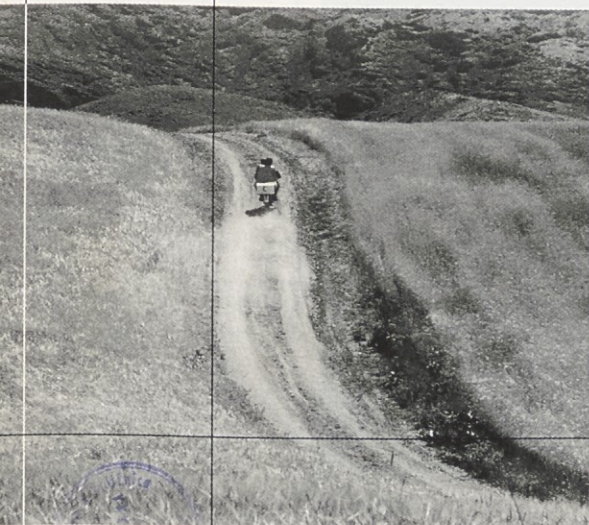
Na naslovnici: Le vent nous emportera (Veter nas bo odnesel s seboj)  
režija Abbas Kiarostami

vol. 24 letnik XXXVI 7, 8 1999

600 SIT

**ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka  
**sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek  
**uredništvo** Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc  
**svet revije** Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr.,  
Miha Zadnikar, Alenka Zupančič **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **osvetljevanje**  
**filmov** Alten **tisk** Tiskarna Jože Moškrič **naslov uredništva** Metelkova 6, 1000 Ljubljana,  
tel 318 353, fax 133 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!

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



Okus češnje  
Abbas Kiarostami

Neoproščeno  
Clint Eastwood



# avtorji pred filmi!

simon popek

Treba je priznati, da se dolgo časa nismo mogli odločiti, uredništvo namreč, ali naj koncem desetletja dogajanju v devetdesetih posvetimo poseben blok ali ne. Po eni strani so devetdeseta prinesla strahotna razočaranja (to velja predvsem za ameriški film), po drugi pa številna odkritja, ki niso ostala muhe enodnevnice, temveč so vztrajala in z vsakim novim filmom potrjevala kreativno superiornost. Nato so prišle Ekranove perspektive, najprej samo v pisni obliki, kasneje pa tudi kot povsem realni načrti, da bo revija *Ekran* končno konkretno (vsaj deloma, enkrat letno) vplivala na kinematografsko ponudbo, pa čeprav le na priložnostnih projekcijah in daleč od upanja na redno distribucijo. Govorim seveda o Ekranovih perspektivah na 10. Ljubljanskem filmskem festivalu, pod-sekcijo Perspektiv, ki jo je omogočila direktorica festivala, in s katero smo vsaj deloma potešili večno nevoščljivost do denimo francoskih kolegov, ki lahko pišejo o kvalitetnih filmih, dosegljivih tudi širšim množicam.

"Tragičnost" *Ekрана* in njegovih zvestih bralcev je v devetdesetih ležala predvsem v dejstvu, da večina rednega kinematografskega sporeda enostavno ni bila vredna resnejše refleksije, medtem ko filmi, o katerih smo z navdušenjem pisali (predvsem v festivalskih poročilih ali znotraj avtorskih pregledov), niso bili nikoli na ogled – razen naključnih izbrancev na vsakoletnem festivalu v Ljubljani; bralci so vseskozi ostajali "na suhem", mi pa potrti, ker pišemo o v Sloveniji "neobstoječih" dosežkih.

Sledilo je še vprašanje smiselnosti ankete, ki smo jo ob stoletnici filma leta 1995 enkrat že izpeljali. Kot da bi veljal za skrajnega pesimista, se mi je v povabilu Ekranovim sodelavcem zapisalo, da se zdi morda malce paradoksalno izbirati deseterico najboljših, ko pa v devetdesetih, roko na srce, ni bilo prav veliko dobrega. Nato sem dobil nekaj odgovorov, ki so absolutno zavrnilo mojo trditev, v potrditev njihovega "prav" pa spisek dvajsetih in več filmov, zaradi česar sem se moral ukvarjati s prepričevanjem spoštovanih sodelavcev, da je deseterica najboljših res največ, kar pričakujemo od njih. V drugo so imeli prav, ko so potrdili naše domneve ob še enem "dvomu": ko se je anketa zdela najbolj nesmiselna, sem nekaterim članom uredništva predlagal, da "bi se odločili kar sami" – zakaj ne bi brez lestvic in v avtoritarnem slogu za najboljša avtorja devetdesetih proglasili Clinta Eastwooda in Abbasa Kiarostamija, mojstra, ki na najboljši možni način potrjujeta zgornjo tezo o superiorni kreativni veličini, potrjeni z vsakim novim filmom. Že bežen pogled na končni seštevek pove dovolj; namreč, da se v okusu "ekranovcev" nismo veliko zmotili.

Avtorji so tule tudi ključna postavka, saj v celoti stavimo na njih in ne toliko na izbor njihovih filmov. Končni seštevek filmov tudi ni nikakršna definitivna vrednostna lestvica za devetdeseta; veliko bolj pomemben – in relevanten – se zdi spisek režiserjev, saj so mnogi zastopani s po več naslovi (npr. Eastwood, Kiarostami, brata Coen, Ming-liang...), za razliko od tistih, v čigar opusu s(m)o sodelavci našli izključno enega favorita (npr. Von Trier).

Naj torej v našem primeru obvelja "politika avtorjev", pa ne tista novovalovska, temveč politika avtorjev kot mojstrov s kontinuiranim ustvarjalnim presežkom, kjer primat povsem upravičeno drži Kiarostami, saj so med petimi celovečerci, ki jih je posnel v zadnjih desetih letih, kar štiri našli mesto v srcih ekranovcev. Salaam!.

# najvidnejši filmi devetdesetih\*



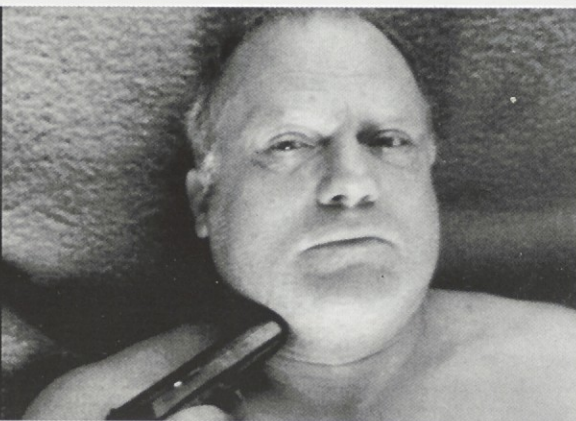
po režiserjih:

**Abbas Kiarostami** (13 glasov)  
**Clint Eastwood** (11)  
**Lars von Trier** (11)  
**Joel & Ethan Coen** (9)  
**Takeshi Kitano** (9)  
**Krzysztof Kieslowski** (8)  
**Quentin Tarantino** (8)  
**Tsai Ming-liang** (7)  
**David Lynch** (6)  
**Thomas Vinterberg** (5)  
**Jim Jarmusch** (4)  
**Mohsen Makhmalbaf** (4)  
**Nanni Moretti** (4)  
**Eric Rohmer** (4)  
**Martin Scorsese** (4)  
**Ridley Scott** (4)

po filmih:

**Lom valov**, L. von Trier (10)  
**Ognjemet**, T. Kitano (7)  
**Barton Fink**, J. & E. Coen (6)  
**Neoproščeno**, C. Eastwood (6)  
**Okus češnje**, A. Kiarostami (6)  
**Mestni psi**, Q. Tarantino (5)  
**Praznovanje**, T. Vinterberg (5)  
**Divji v srcu**, D. Lynch (4)  
**Dragi dnevnik**, N. Moretti (4)  
**Najini mostovi**, C. Eastwood (4)  
**Pod oljkami**, A. Kiarostami (4)  
**Thelma & Louise**, R. Scott (4)  
**Tri barve. Modra**, K. Kieslowski (4)

\* oštevilčene lestvice pomenijo, da so jih avtorji razvrstili po vrednostnem ključu; ostali so jih nanizali po letnici nastanka.



Plitvi grob

Sam proti vsem

### Aleš Blatnik

1. **Vročina** (Heat, 1995, Michael Mann)
2. **Millerjevo križišče** (Miller's Crossing, 1990, Joel & Ethan Coen)
3. **Barton Fink** (1991, Joel & Ethan Coen)
4. **Neoprosčeno** (Unforgiven, 1992, Clint Eastwood)
5. **Plitvi grob** (Shallow Grave, 1994, Danny Boyle)
6. **Tri barve. Rdeča** (Trois Couleurs. Rouge, 1994, Krzysztof Kieslowski)
7. **Divji v srcu** (Wild at Heart, 1990, David Lynch)
8. **Vrt dobrega in zla** (Midnight in the Garden of Good and Evil, 1998, Clint Eastwood)
9. **Ognjemet** (Hana-bi, 1997, Takeshi Kitano)
10. **U-Turn** (1997, Oliver Stone)

### Živa Emeršič-Mali

1. **Tri barve. Modra** (Trois couleurs. Bleu, 1993, Krzysztof Kieslowski)
2. **Lom valov** (Breaking the Waves, 1996, Lars Von Trier)
3. **Dvigni rdečo svetilko** (Da hong deng long gao gao gua/ Raise the Red Lantern, 1992, Zhang Yimou)
4. **Thelma & Louise** (1991, Ridley Scott)
5. **Ognjemet** (T. Kitano)
6. **Neoprosčeno** (C. Eastwood)
7. **Sod smodnika** (Bure baruta, 1998, Goran Paskaljević)
8. **Vse o moji materi** (Todo sobre mi madre, 1999, Pedro Almodóvar)
9. **Fargo** (1996, Joel in Ethan Coen)
10. **Witmanova fanta** (Witman Fiuk, 1997, Janozs Szasz)

### Silvan Furlan

- **Thelma & Louise** (R. Scott)
- **Dragi dnevnik** (Caro diario, 1994, Nanni Moretti)
- **Pod oljkami** (Zir-e darakhtan-e zeytun, 1994, Abbas Kiarostami)
- **Šund** (Pulp Fiction, 1994, Quentin Tarantino)
- **Zgodba iz Lizbone** (Lisbon Story, 1995, Wim Wenders)
- **Mrtvec** (Dead Man, 1995, Jim Jarmusch)
- **Skrivnosti in laži** (Secrets and Lies, 1996, Mike Leigh)
- **Poletna zgodba** (Conte d'été, 1996, Eric Rohmer)
- **Okus češnjé** (Ta'm-e guilass, 1997, Abbas Kiarostami)
- **Jesenska zgodba** (Conte d'automne, 1998, Eric Rohmer)

### Danijel Hočevar

1. **Tri barve. Modra** (K. Kieslowski)
2. **Sam proti vsem** (Seul contre tous, 1998, Gaspar Noé)
3. **Luknja** (Dong, 1998, Tsai-Ming Liang)
4. **Modri zmaj** (Lan feng zheng, 1993, Tian Zhuangzhuang)
5. **Okus češnjé** (A. Kiarostami)
6. **Mati in sin** (Mat' in syn, 1997, Aleksandr Sokurov)
7. **Ognjemet** (T. Kitano)
8. **Življenje v pozabi** (Living in Oblivion, 1994, Tom DiCillo)
9. **Brat** (Brat, 1997, Aleksej Balabanov)
10. **Visoke pete** (Tacones lejanos, 1991, Pedro Almodovar)

### Bojan Kavčič

- **Barton Fink** (J. & E. Coen)
- **Bilo je nekoč na Kitajskem** (Once Upon a Time in China/ Wong Fei Hung, 1992, Tsui Hark)
- **Neoprosčeno** (C. Eastwood)
- **Šund** (Q. Tarantino)
- **Nekoč so bili bojevniki** (Once Were Warriors, 1994, Lee Tamahori)
- **Nočni čuvaj** (Nattewagten, 1994, Ole Bornedal)
- **Osumljenih pet** (The Usual Suspects, 1995, Bryan Singer)
- **Fargo** (J. & E. Coen)
- **Lom valov** (L. Von Trier)
- **Praznovanje** (Festen, 1998, Thomas Vinterberg)

### Matjaž Klopčič

- **Goljufi** (Grifters, 1990, Stephen Frears)
- **Čas nedolžnosti** (The Age of Innocence, 1993, Martin Scorsese)
- **Zadnji dnevi** (Strange Days, 1995, Kathryn Bigelow)
- **Popolna ljubezen** (Parfait Amour, 1996, Catherine Breillat)
- **Okus češnjé** (A. Kiarostami)
- **Ognjemet** (T. Kitano)
- **Izgubljeni prtljaga** (Left Luggage, 1997, Jeroen Krabbé)
- **Kundun** (1998, Martin Scorsese)
- **Glavna postaja** (Central do Brasil, 1998, Walter Salles)
- **Široko zaprte oči** (Eyes Wide Shut, 1999, Stanley Kubrick)

### Nerina Kocjančič

1. **Tri barve. Rdeča** (K. Kieslowski)
2. **Lom valov** (Breaking the Waves, 1996, Lars von Trier)
3. **Živela ljubezen** (Aiqing wansui/Vive l'amour, 1994, Tsai Ming-liang)
4. **Kratke zgodbe** (Short Cuts, 1993, Robert Altman)
5. **Jezusovo življenje** (La vie de Jesus, 1997, Bruno Dumont)
6. **Najini mostovi** (The Bridges of Madison County, 1995, Clint Eastwood)
7. **Igra solz** (The Crying Game, 1992, Neil Jordan)
8. **Čas nedolžnosti** (M. Scorsese)
9. **Divji v srcu** (D. Lynch)
10. **V Ieru** (1999, Janez Burger)

### Max Modic

1. **Tanka rdeča črta** (The Thin Red Line, 1998, Terrence Malick)
2. **Rojena morilca** (Natural Born Killers, 1994, Oliver Stone)
3. **Neoprosčeno** (C. Eastwood)
4. **Lepe vasi lepo gorijo** (Lepa sela lepo gore, 1996, Srdjan Dragojević)
5. **Najini mostovi** (C. Eastwood)
6. **Hard Boiled** (1992, John Woo)
7. **Vročé noči** (Boogie Nights, 1997, Paul Thomas Anderson)
8. **Nebeška bitja** (Heavenly Creatures, 1994, Peter Jackson)
9. **Sedem** (Seven, 1995, David Fincher)
10. **JFK** (JFK, Oliver Stone, 1991)



Mestni psi

Modri zmaj

Neoprosčeno

Jesenska zgodba



### Stojan Pelko

- **Dobri fantje** (Goodfellas, 1990, Martin Scorsese)
- **Thelma & Louise** (R. Scott)
- **Mestni psi** (Reservoir Dogs, 1992, Quentin Tarantino)
- **Zgodba iz Lizbone** (W. Wenders)
- **Poštar** (Il Postino), 1995, Michael Radford)
- **Lom valov** (L. von Trier)
- **Pod oljkami** (A. Kiarostami)
- **Trk** (Crash, 1996, David Cronenberg)
- **Praznovanje** (T. Vinterberg)
- **Široko zaprte oči** (S. Kubrick)

### Nejc Pohar

- **Divji v srcu** (D. Lynch)
- **Tetsuo II: Body Hammer** (1992, Shin'ya Tsukamoto)
- **Neoproščeno** (C. Eastwood)
- **Mestni psi** (Q. Tarantino)
- **Uporniki neonskega boga** (Ch'ing shaonien na cha, 1992, Tsai Ming-liang)
- **Dragi dnevnik** (N. Moretti)
- **Osumljenih pet** (B. Singer)
- **Lom valov** (L. von Trier)
- **Okus češnje** (A. Kiarostami)
- **Sam proti vsem** (G. Noé)

### Simon Popek

1. **Kruh in roža** (Nun va goldun, 1997, Mohsen Makhmalbaf)
2. **Naj živi kino!** (Salaam Cinema, 1995, Mohsen Makhmalbaf)
3. **Najini mostovi** (C. Eastwood)
4. **Veliki plan** (Namay-e nazdik, 1990, Abbas Kiarostami)
5. **Barton Fink** (J. & E. Coen)
6. **Mestni psi** (Q. Tarantino)
7. **Reka** (He-liu, 1997, Tsai Ming-liang)
8. **Jesenska zgodba** (E. Rohmer)
9. **Sonatina** (Sonatine, 1993, Takeshi Kitano)
10. **Hard Boiled** (J. Woo)

### Igor Prassel

- **Entre deux soeurs/Two Sisters** (1990, Caroline Leaf)
- **Thelma & Louise** (R. Scott)
- **Crumb** (1994, Terry Zwigoff)
- **Zadnji dnevi** (K. Bigelow)
- **Mrtvec** (J. Jarmusch)
- **Sovraštvo** (La haine, 1995, Mathieu Kassovitz)
- **Trainspotting** (1996, Danny Boyle)

- **Ognjemet** (T. Kitano)
- **Praznovanje** (T. Vinterberg)
- **Življenje, kot ga sanjajo angeli** (La Vie rêvée des anges, 1998, Erick Zonca)

### Jelka Stergel

- **Toto heroj** (Toto le héros, 1991, Jaco van Dormael)
- **Dvojno Veronikino življenje** (La double vie de Veronique, 1991, Krzysztof Kieslowski)
- **Zbogom, moja konkubina** (Bawang bieji, 1993, Chen Kaige)
- **Klavir** (The Piano, 1993, Jane Campion)
- **Kratke zgodbe** (R. Altman)
- **Kraljica Margot** (P. Chereau)
- **Šund** (Q. Tarantino)
- **Pred dežjem** (Pred doždot/Before the Rain, 1994, Milčo Mančevski)
- **Lom valov** (L. von Trier)
- **Trainspotting** (D. Boyle)

### Vlado Škafar

- **Zidovi** (Mathulikal, 1990, Adoor Gopalakrishnan)
- **Svetel poletni dan** (Guling jie shaonian sha ren shijian/ A Brighter Summer Day, 1991, Edward Yang)
- **Zadnji boljševek** (Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik, 1992, Chris Marker)
- **Tri barve. Modra** (K. Kieslowski)
- **Pod oljkami** (A. Kiarostami)
- **Naj živi kino!** (M. Makhmalbaf)
- **Lom valov** (L. von Trier)
- **Ognjemet** (T. Kitano)
- **Izpovedi** (Povinnost', 1998, Aleksandr Sokurov)
- **Široko zaprte oči** (S. Kubrick)

### Andrej Šprah

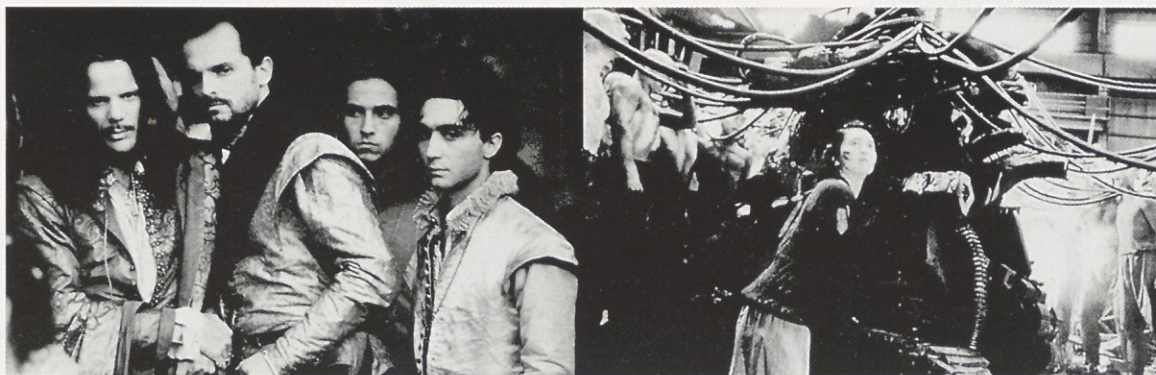
- **Dvigni rdečo svetilko** (Z. Yimou)
- **Belovi** (Belovy, 1993, Viktor Kossakovsky)
- **Tri barve. Modra** (K. Kieslowski)
- **Koledar** (Calendar, 1993, Atom Egoyan)
- **The Pillow Book** (1995, Peter Greenaway)
- **Lom valov** (L. von Trier)
- **Samotna zvezda** (Lone Star, 1996, John Sayles)
- **Izgubljena cesta** (Lost Highway, 1996, David Lynch)
- **Okus češnje** (A. Kiarostami)
- **Praznovanje** (T. Vinterberg)

### Marcel Štefančič, jr.

1. **Mestni psi** (Q. Tarantino)
2. **Bad Lieutenant** (1992, Abel Ferrara)
3. **Osumljenih pet** (B. Singer)
4. **Toto heroj** (J. van Dormael)
5. **JLG/JLG** (JLG/JLG - autoportrait de décembre, 1995, Jean-Luc Godard)
6. **The War Room** (1993, Chris Hegedus, D.A. Pennebaker)
7. **Zgodilo se je čisto blizu vas** (C'est arrivé pres de chez vous, 1992, Remy Belvaux, André Bonzel, Benoit Poelvoorde)
8. **Satantango** (1995, Béla Tarr)
9. **Tetsuo II: Body Hammer** (S. Tsukamoto)
10. **Sonatina** (T. Kitano)

Afrika, kako je z bolečino?





#### Gorazd Trušnovec

1. Vročina (M. Mann)
2. Izgubljena cesta (D. Lynch)
3. Tanka rdeča črta (T. Malick)
4. Reka (T. Ming-Liang)
5. Barton Fink (J. & E. Coen)
6. Mrtvec (J. Jarmusch)
7. Zgodilo se je čisto blizu vas (R. Belvaux, A. Bonzel, B. Poelvoorde)
8. Trk (D. Cronenberg)
9. Sam proti vsem (G. Noé)
10. Sleparsko sonce (Outomlionnye solntsem, 1994, Nikita Mihalkov)

Tri barve. Rdeča

#### Mateja Valentičič

1. Idioti (Idioterne, 1998, Lars von Trier)
2. Lom valov (L. von Trier)
3. Okus češnje (A. Kiarostami)
4. Najini mostovi (C. Eastwood)
5. Jezusovo življenje (B. Dumont)
6. Reka (T. Ming-liang)
7. Jesenska luna (Quiyue/Autumn Moon, 1992, Clara Law)
8. Barton Fink (J. & E. Coen)
9. Mestni psi (Q. Tarantino)
10. Rane (1998, Srdjan Dragojević)

#### Denis Valič

1. Ognjemet (T. Kitano)
2. Le vent nous emportera (Veter nas bo odnesel s seboj, 1999, Abbas Kiarostami)
3. Skrivnosti in laži (M. Leigh)
4. Mati in sin (A. Sokurov)
5. Luknja (T. Ming Liang)
6. Dragi dnevnik (N. Moretti)
7. Božanska komedija (A comedia de Deus, 1995, Joao César Monteiro)
8. Divji v srcu (D. Lynch)
9. Naj živi kino! (M. Makhmalbaf)
10. Jesenska zgodba (E. Rohmer)

#### Koen Van Daele

- Veliki plan (A. Kiarostami)
- Neoproščeno (C. Eastwood)
- Orlando (1992, Sally Potter)
- Dragi dnevnik (N. Moretti)
- Kraljica Margot (P. Chereau)

- Novinarsko poročanje v času vojne (Veillees d'armes: Histoire du Journalisme en temps de guerre / The Troubles We've Seen (1994, Marcel Ophüls)
- Sedem (1995, D. Fincher)
- Resnična zgodba (Yek dastan-e vaghe'i, 1996, Abolfazl Jalili)
- Afrika, kako je z bolečino? (Afriques, comment ça va avec la douleur?, 1996, Raymond Depardon)
- Praznovanje (T. Vinterberg)

#### Zdenko Vrdlovec

- Barton Fink (J. & E. Coen)
- Noč na zemlji (Night on Earth, 1991, Jim Jarmusch)
- Preprosti ljudje (Simple Men, 1992, Hal Hartley)
- Glengarry Glen Ross (1992, James Foley)
- Kratke zgodbe (R. Altman)
- Tri barve. Bela (Trois couleurs. Blanc, 1993, Krzysztof Kieslowski)
- Smoking/No smoking (1993, Alain Resnais)
- Pod oljkami (A. Kiarostami)
- Skrivnosti in laži (M. Leigh)
- Črna mačka, beli mačkon (Crna mačka, beli mačor, 1998, Emir Kusturica)

#### Melita Zajc

1. Chungking ekspres (Chongqing senlin, 1994, Wong Kar-wai)
2. Padli angeli (Duoluo tianshi/Fallen Angels, 1995, Wong Kar-wai)
3. Tetsuo II: Body Hammer (S. Tsukamoto)
4. Pisarniška morilka (Office Killer, 1996, Cindy Sherman)
5. Les mille merveilles de l'univers (Tisoč čudes univerzuma, 1996, Jean-Michel Roux)
6. Radio no jikan/Welcome Back, Mr. McDonald (1997, Koki Mitani)
7. Zadnji dnevi (K. Bigelow)
8. Bennyjev video (Benny's Video, 1991, Michael Haneke)
9. Trk (D. Cronenberg)
10. Lom valov (L. von Trier)

## 100

Avstralija Avstrija Belgija Bosna Češka republika Čile Danska Egipt Finska Francija Gruzija Hongkong Indija Iran Irsko Italija Izrael Japonska

V prvi polovici devetdesetih je bil *Ekran* obseden z raznolikimi "lestvicami stotih". Nato smo tovrstno prakso opustili, zdaj pa se nam je zazdelo, da bi za hip lahko obudili tradicijo – a le za hip. Pred vami je – po mnenju uredništva – lestvica stotih "najlepših" imen, ki so jih navrgla devetdeseta; lahko jih celo berete kot nekakšne opombe h kompilacijskim tekstom, ki obdelujejo posamezna kreativna žarišča minulega desetletja. Vsi tisti, ki smo jih v tekstih morda pozabili, so tule; nekaterih morda celo ni, a le zato, ker je šlo pri "stoterici" za diplomatsko izbiro celega uredništva, v tekstih pa vendarle za subjektivno videnje vsakega pisca posebej. Da bi potrdili naš izbor, smo po treznem premisleku vsakemu pritrtili še njegov najboljši film – kar pa ni bila izbira uredništva (že stoterico smo komajda sestavili), temveč urednika, ki je nalogo – in čast! – prevzel skrajno odgovorno.

Še pojasnilo:

Mlajši režiserji s skromnejšim opusom so bili namenoma izpuščeni, saj bodo dobili mesto v naslednji številki, ko bomo napovedali sto perspektiv za 21. stoletje. Naslovi filmov, ki so bili (bodisi na televiziji bodisi v kinu) predvajani pri nas, so navedeni v prevodu, ostali v izvirniku (ali angleškem mednarodnem nazivu), režiserji pa so geografsko razvrščeni glede na izvor in ne glede na kraj svojega delovanja.

Avstralija

1. **Jane Campion** (Angel za mojo mizo, 1990)

Avstrija

1. **Michael Haneke** (Bennyjev video, 1991)

Belgija

1. **Chantal Akerman** (Z vzhoda, 1993)
2. **Alain Berliner** (Moje življenje v rožnatem, 1996)

Bosna

1. **Ademir Kenović** (To malo duše, 1990)
2. **Emir Kusturica** (Črna mačka, beli mačkon, 1998)

Češka republika

1. **Jan Sverák** (Osnovna šola, 1991)
2. **Jan Švankmajer** (Faust, 1993)

Čile

1. **Raoul Ruiz** (Genealogies d'un crime, 1997)

Danska

1. **Lars von Trier** (Kraljestvo, 1994)

Egipt

1. **Youssef Chahine** (Al massir, 1997)

Finska

1. **Aki Kaurismäki** (Daleč potujejo oblaki, 1996)

Francija

1. **Olivier Assayas** (Mrzla voda, 1994)
2. **Catherine Breillat** (Romance, 1999)
3. **Claude Chabrol** (Ceremonija, 1995)
4. **Raymond Depardon** (Zasačen pri dejanju, 1992)
5. **Benoit Jacquot** (La fille seule, 1995)
6. **Mathieu Kassovitz** (Sovraštvo, 1995)
7. **Chris Marker** (Zadnji boljševik, 1992)
8. **Marcel Ophüls** (Novinarsko poročanje v času vojne, 1994)
9. **Alain Resnais** (Smoking/No smoking, 1993)
10. **Eric Rohmer** (Jesenska zgodba, 1998)
11. **Bertrand Tavernier** (Začnimo takoj, 1998)

Gruzija

1. **Otar Iosseliani** (Lov na metulje, 1992)

Hongkong

1. **Tsui Hark** (Bilo je nekoč na Kitajskem, 1991)
2. **Wong Kar-wai** (Days of Being Wild, 1990)
3. **Clara Law** (Jesenska luna, 1992)
4. **John Woo** (Killer, 1989/90)

Indija

1. **Adoor Gopalakrishnan** (Man of the Story, 1996)

Iran

1. **Ebrahim Foružesh** (Vrč, 1994)
2. **Abolfazl Jalili** (Ples prahu, 1997)
3. **Abbas Kiarostami** (Veliki plan, 1990)
4. **Mohsen Makhmalbaf** (Kruh in roža, 1997)

Irska

1. **Neil Jordan** (Čudež, 1990)
2. **Jim Sheridan** (V imenu očeta, 1993)

Italija

1. **Nanni Moretti** (April, 1998)

Izrael

1. **Amos Gitai** (Dan za dnem, 1998)
2. **Amos Kollek** (Fiona, 1998)

Japonska

1. **Shohei Imamura** (Jegulja, 1997)
2. **Takeshi Kitano** (Ognjemet, 1997)
3. **Akira Kurosawa** (Sanje, 1990)
4. **Shinya Tsukamoto** (Tokio Fist, 1995)

Jugoslavija

1. **Srdjan Dragojević** (Lepe vasi lepo gorijo, 1996)
2. **Goran Paskaljević** (Čas čudežev, 1990)

Kanada

1. **David Cronenberg** (Trk, 1996)
2. **Atom Egoyan** (Sodni cenilec, 1991)
3. **Robert Lepage** (Poligraf, 1996)

Kitajska

1. **Zhang Yimou** (Dvigni rdečo svetilko, 1992)

Koreja

1. **Jang Sun-woo** (Lies, 1999)

Litva

1. **Šarunas Bartas** (Corridor, 1991)
2. **Jonas Mekas** (Birth of a Nation, 1996)

Madžarska

1. **Ildiko Enyedi** (Simon čudodelec, 1999)

Nemčija

1. **Harun Farocki** (Videogram neke revolucije, 1991)
2. **Wim Wenders** (Die gebrüder Skladanowsky, 1996)

Nizozemska

1. **Johan van der Keuken** (Osvobojena trobila, 1993)

Nova Zelandija

1. **Peter Jackson** (Nebeška bitja, 1994)

Poljska

1. **Krzysztof Kieslowski** (Tri barve, 1993/94)

Portugalska

1. **Manoel De Oliveira** (La lettre, 1999)
2. **Joao Cesar Monteiro** (Božanska komedija, 1995)

Rusija

1. **Viktor Kossakovsky** (Belovi, 1993)
2. **Nikita Mihalkov** (Varljivo sonce, 1994)
3. **Aleksandr Sokurov** (Mati in sin, 1997)

Senegal

1. **Djibril Djop Mambety** (La petite vendeuse de soleil, 1997)

Španija

1. **Pedro Almodóvar** (Vse o moji materi, 1999)
2. **Fernando Trueba** (Zlati časi, 1992)

Tajvan

1. **Hou Hsiao-hsien** (Mojster lutk, 1993)
2. **Tsai Ming-liang** (Reka, 1997)
3. **Ang Lee** (Svatba, 1992)
4. **Edward Yang** (Svetel poletni dan, 1991)

Velika Britanija

1. **Stephen Frears** (Riba po imenu Sharon, 1993)
2. **Peter Greenaway** (The Pillow Book, 1995)
3. **Mike Leigh** (Goli, 1993)
4. **Ken Loach** (Pikapolonica, 1993)
5. **Nick Park** (The Wrong Trousers, 1994)
6. **Micheal Winterbottom** (Temno srce, 1996)

Vietnam

1. **Tran Anh-hung** (Vonj po zeleni papaji, 1993)
2. **Trinh T. Minh-ha** (Snemaj vsebine, 1991)

ZDA

1. **Woody Allen** (Krogle nad Broadwayem, 1994)
2. **Robert Altman** (Dragulj z Mississippija, 1998)
3. **Robert Benton** (Ne imejte me za norca, 1994)
4. **Kathryn Bigelow** (Zadnji dnevi, 1995)
5. **Tim Burton** (Ed Wood, 1994)
6. **Jonathan Demme** (Ko jagenjčki obmolknejo, 1991)
7. **Brian DePalma** (Cainovo prekletstvo, 1992)
8. **Joel & Ethan Coen** (Barton Fink, 1991)
9. **Clint Eastwood** (Popolna oblast, 1997)
10. **Abel Ferrara** (The Funeral, 1996)
11. **David Fincher** (Sedem, 1995)
12. **Carl Franklin** (Izdajalski trenutek, 1992)
13. **Jim Jarmusch** (Mrtvec, 1995)
14. **Hal Hartley** (Preprosti ljudje, 1992)
15. **Robert Kramer** (Berlin 10/90, 1991)
16. **Spike Lee** (Vročica džungle, 1991)
17. **David Lynch** (Divji v srcu, 1990)
18. **David Mamet** (Oddelek za umore, 1991)
19. **John Sayles** (Samotna zvezda, 1996)
20. **Martin Scorsese** (Casino, 1995)
21. **Steven Spielberg** (Schindlerjev seznam, 1993)
22. **Quentin Tarantino** (Mestni psi, 1992)
23. **Frederick Wiseman** (Socialna nastanitev, 1996)

"čas brez pravljíčnosti  
- proces preseganja  
kriznega obdobja  
slovenskega filma  
v devetdesetih"



Petra Govc  
Ko zaprem oči

*Dizi (se obrne): Pa dobro Eva! Sej si ga vidla! Največ kar si taki tipčki želijo, je sendvič s posebno! ... (se obrne k roleti, zamrmra bolj sam zase) Ne mi govorit.*

*Evica: No, kaj pa si ti na primer želiš?  
(odlomek iz scenarija filma V Ieru)*

Pogled nazaj iz pričujočega trenutka iztekajočega se leta 1999, ko se zdi, da se slovenski – celovečerni igrani – film znova postavlja na noge, kaže, da je za opredelitev obravnavane tematike raba besede kriza morda preveč neizprosna. Vendar pa je s stališča spoštovanja do del, ki naj bi v zadnjem desetletju, natančneje v času od leta 1991 do (septembra) 1999, segala najvišje, in posledično vzpostavljenih kriterijev celoto težko opredeliti drugače, kot z naslovom celovečernega prvenca Francija Slaka. Krizno obdobje torej, ki ga je v procesih generalne linije moč detektirati tako na področju stilskih in slogovnih posegov kot tudi na ravni izbiranja tematik. Razlog precejšnje nemoči domačega filma v obravnavanem obdobju je prejkone očitna ignoranca velikega dela slovenskih

filmskih ustvarjalcev tako do svojega občinstva kot do sočasnih globalnih procesov v filmski umetnosti. Rezultat takšnega odnosa praviloma privede do dvojnega nesporazuma. Na eni strani se nespoštovanje gledalca neizbežno konča z nemočnim bolščanjem podob v prazne sedeže kinodvoran, kar ustvarjalce sili v zatekanje k iskanju zunanjih krivcev in obtožujoči prst najraje upirajo v ne dovolj spoštljive kritike in publiciste. Po drugi strani pa prezirljiv odnos do ustvarjalnosti cineastov z vseh koncev sveta – nujno – vodi k dezorientaciji. Končna posledica splošne nespoštljivosti je izgubljenost v – zaprtem – krogu nemoči in neinventivnosti, predvsem pa nesposobnosti koeksistence s sodobnimi filmskimi gibanji, ki so tudi v devetdesetih nadaljevala z vztrajnim iskanjem tako "resnice" sveta kot njegove kinematografske podobe. Ker se s temi gibanji ukvarjajo moji kolegi v sklopu pričujočega tematskega bloka Ekranove številke, ki je pred vami, bi želel opozoriti le na dejstvo, da je potrebno kategorično zavrniti morebitni izgovor na nedosegljivost informacij o najnovejših filmskih tokovih, saj je pomemben del ključnih trenutkov v sodobni kinematografiji prav v devetdesetih tudi pri nas mogoče spremljati s pomočjo – deseto obletnico praznujočega – LIFF-a (bivšega FAF-a) in retrospektiv Slovenske kinoteke.

Razloge za krizno stanje slovenske kinematografije v – vsaj prvih dveh tretjinah – devetdesetih gre torej iskati predvsem pri samih filmarjih in ne v neki vsesplošni "zunanjari" proti njim. Za utemeljitev takšne trditve bi lahko izbral prenekateri zapis iz potokov prelitega črnila na kulturnih straneh dnevne periodike in bolj ali manj specializiranih publikacij, osredotočam pa se predvsem na linijo, ki se vleče skozi zadnje desetletje prispevkov k slovenski filmski blaznosti na straneh pričujoče revije – kot tiste, ki sodi med k sodbi najbolj "poklicane". Če sem konkreten, imam v mislih predvsem tri "kategorične" zapise: dva uvodnika – prvega je podpisal Stojan Pelko leta 1991 v majski številki *Ekрана*, drugega Simon Popek šest let pozneje, mednju pa sodi analiza Majde Širca "Marginalni Slovenci" iz začetka leta 1996. Temeljna značilnost izpostavljenih besedil je lociranje teritorija slovenskega filmskega ustvarjanja v obravnavani dekadi. Glede na kronološko umeščenost stoji na začetku Pelkov tekst, ki – tudi kot napovednik "manifestnega programa" v Dossierju "Slovenski film gori postaviti" <sup>1</sup> – kliče k preseganju nesporazumov med filmskimi ustvarjalci in publicisti. Besedilo poziva k "zanikanju prezira" kot ključne značnice odnosa med prvimi in drugimi ter stavi na prihodnost, pripadajočo v tistem času odraščajočim najstnikom, ki jim estetske kriterije oblikuje MTV, odnos do "realnosti" pa CNN. "Četudi so to morda še vedno imaginarni otroci, so nam bližji od infantilnih podob," zaključuje pisec uvodnika, najavljaajoč zametke novega. Majda Širca postavlja zrcalo slovenskemu filmu v njegovem travmatičnem razmerju z lastno zgodovino, ki tudi v konec tisočletja naplavlja usedline arhaičnih – in anahronističnih – tem, zaznamovanih s "simptomom umanjkanega ali spodletelega gospodarja".<sup>2</sup> Njena kritična analiza stanja stvari privede do ene najbolj tragičnih misli novejšega pisanja o slovenskem filmu: "Kdor film ljubi, ta danes še najbolj izgublja." Takšna izpeljava pravi, da je v nekem trenutku bržkone potrebno izmeriti celo globino (brez)dna, da bi se zasnulo upanje novega dviga – upanje, ki ga beremo tudi v zaključni želji Šircinega, s trpkostjo prežetega zapisa. Simon Popek v besedilu (na mestu) uvodnika s pomenljivim naslovom "Slovenska pomlad" ob neposredni nevarnosti, ki preti celuloиду po komaj stoletni zgodovini s strani novih tehnologij in (ne)estetik, neizprosno, vendar z upravičeno ostrino in s kirurško natančnostjo secira nemoč – večine? – bržkone prav tiste imaginarne otročadi, v katero je šest let prej polagal upe njegov nekdanji urednik. Očita jim predvsem nepoznavanje temeljnih estetskih načel in linijo najmanjšega odpora, v kateri se izogibajo celo nujni osnovni izobrazbi vsakega cineasta, ne glede na generacijsko pripadnost ali prevladujoč modni trend – izobrazbi, ki jo daje edino stalna prisotnost na obveznih učnih urah v dvorani kinoteke: "V zadnjih dveh letih je bilo tam vsaj dvajset retrospektiv ključnih avtorjev, nujnih za širše razumevanje filma; tam so bili vsi, le študentje filmske režije ne."

Izpostavljeni teksti – vsak v svojem obdobju – kažejo na eni strani na sorazmerje med slovenskim filmom in njegovo strokovno javnostjo, na drugi pa opozarjajo na nekaj njegovih ključnih "nevalgičnih" točk. Menim, da gre pri tem najdlje Majda Širca, ki v svoji analizi podaja eno temeljnih izhodišč za razumevanje prenekaterega procesa v slovenski kinematografiji devetdesetih. Preden pa se podamo k presečiščem globalnih analiz, se zdi smiselno prisluhniti tudi "stališčem laične javnosti", katere argumenti so zavoljo empirične preverljivosti več kot natančen katalizator stanja stvari. Če torej izbrano obdobje (1991–1999) pogledamo skozi prizmo števila prodanih vstopnic, lahko vidimo, da slovenski film ima občinstvo, saj je ta čas zamejen z dvema – za domače razmere – izjemnima uspešnicama **Babica gre na jug** – s 60.000 gledalci – in **V leri** – s 50.000. Piko na i tej trditvi postavlja 90.000 gledalcev **Outsiderja** (kar ga uvršča na drugo mesto "večnosti lestvice" domačega filma), medtem ko jo radikalno spodbija nekaj več kot 300 prodanih vstopnic za **Brezno**<sup>3</sup>. Šmidov film predstavlja spodnjo mejo obiskanosti večine domačih filmov tega časa, ki – z že omenjenimi izjemami in Šterkovevim art filmom **Ekspres, ekspres**, ki se lahko pohvali z za svoj "žanr" presenetljivimi 11.000 navdušenci – kljub posameznim obupnim promocijskim potezam niso uspeli privabiti več kot 3.000 gledalcev. Za takšnim navajanjem suhoparnih števil se skriva dvojni namen. Najprej želim opozoriti na izjemno previdnost pri uporabljanju sintagme slovenski film kot kakršnekoli vrednostne kategorije. Še večji poudarek pa je namenjen dejstvu, da za relativno brezbriznost do domačega filma ne moremo obtoževati obiskovalcev kinodvoran, ki se jim pogosto neupravičeno očita apriorno zavračanje vsega domačega in hlastanje po tujih blokbasterjih predvsem holivudske proizvodnje, na katere so s programom v kinematografih tako ali tako obsojeni. Nasprotno. Slovenski film gledalca ima, vendar gledalca, ki ne zaupa kar na slepo, ampak ga je potrebno pritegniti s tematiko ali kvaliteto. Z idealno kombinacijo obojega pa se (vz)postavljajo tudi kriteriji presejanja lokalnih okvirov in iskanja relevantnega mesta v orbiti svetovne kinematografije. Seveda pa blagajniški izkupiček ni, ne more in ne sme biti osrednji kriterij (o)vrednotenja filmskega izdelka. Je predvsem tisti pokazatelj, ki (pre)praviča o vrednosti posameznega ustvarjalnega dejanja v določenem okolju in v spretnosti vzpostavljanja odnosa s svojo publiko. Kar pa se zdi bistveno in seveda mnogo "usodnejše" za taisto ustvarjalnost, je iskanje so-razmerja z univerzumom sočasnih globalnih umetnostnih tendenc nasploh in filmskih posebej. Iz takšnega izhodišča izvira prepričanje, da se je v kontekstu tematskega sklopa pričujoče številke *Ekрана* tudi v pisanju o domači kinematografiji potrebno osredotočiti predvsem na kategorijo igranih celovečernih filmov, ne pa tudi na ostalo filmsko produkcijo<sup>4</sup>, ki jo sam zaradi mnogo razlogov pojmujem za "gverilsko" tudi tedaj, kadar nastane v okvirih ali s pomočjo državnih institucij<sup>5</sup>. Opozoriti bi želel le, da ta t.i. ostala filmska produkcija nikakor ne predstavlja zgolj "male šole" ali učne dobe za "pravi" film, pač pa gre v veliki meri za samosvojo ustvarjalno področje s celotno infrastrukturo – s festivali, z mestom v specializiranih medijih ali medijskih oddajah, s kritičnimi odzivi ipd. –, le da zgolj izjemoma pride do kinematografskega občinstva, saj je obsojena na festivalske in v najboljšem primeru televizijske programe. Kot taka pa nima in ne more imeti enakega kulturno-družbenega statusa, četudi je njen imanentni umetnostni domet enak ali – pogosto – celo mnogo večji.

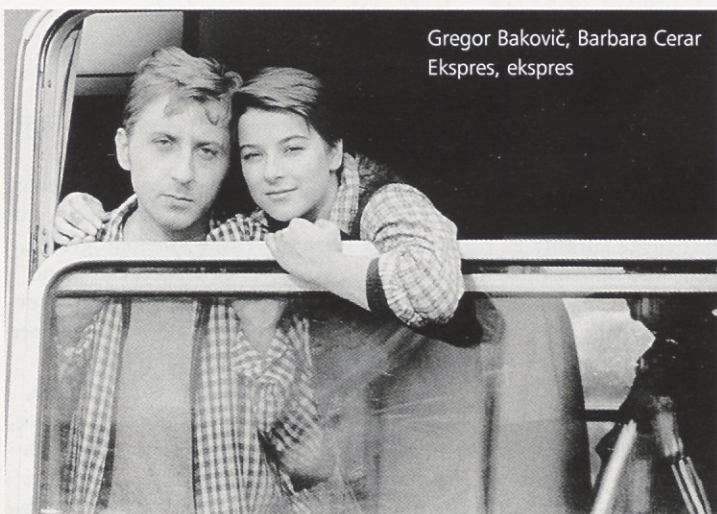
Če se sedaj vrnemo na analitično izhodišče Majde Širca, se zdi poleg sintagme "simptoma umanjkanega ali spodletelega gospodarja", kot bazičnega šifranta za razumevanja krize slovenske kinematografije, smiselno opozoriti še na en tematski sklop, ki ga izpostavlja njeno besedilo. V mislih imam nezainteresiranost – ali nemoč? – filmarjev za spoprijem z dejanskostjo konkretne družbene realnosti: naprimer s socialnim kontekstom boleče streznjenosti ob brutalni logiki tranzicijske vsakdanosti in iz nje izhajajočih eksistenčnih stanj ali, denimo, z vpogledom v "drugačno realnost" odraščajočih generacij, determinirano z zakonitostmi kibernetičnih prostorov in virtualnih svetov, ali pa morda s prelomnimi dogajanjmi osamosvajanja, vojne na ozemlju bivše Juge in njenih posledic v tragičnosti individualnih

usod.<sup>6</sup> Saj ne, da bi slovenski filmarji družbeni kontekst povsem ignorirali, toda kaj, ko imamo za "resen" spoprijem s svojo realnostjo lahko le spoprijem, ki vzbuja vprašanje ali ponuja odgovor; spoprijem, ki razkriva dejstva ali vsaj pripoveduje zgodbo, ne pa poizkus(e) dramatisiranja – bolje travmatiziranja – dejanskosti s pomočjo preživelih vzorcev dojemanja sveta ali nespoštovanjem "meje med resničnim in željenim" (Širca). Za takšne – spodletele – poskuse spoprijema z dejanskostjo svojega zgodovinskega trenutka je moč proglasiti tako v svoj aktualni zdaj umeščeni **Halgato** (1994) Andreja Mlakarja, **Carmen** (1995) Metoda Pevca, **Feliksa** (1997) Boža Šprajca, kot tudi kronološko sicer na začetek sedemdesetih postavljeno **Brezno** (1998) Igorja Šmida. Vsebinski kontekst filmskega pripovedovanja ima seveda svoj drugi jaz v estetskem kriteriju strukturiranja podob. In šele zlitje vsebine z zakonitostmi tega ali onega estetskega izziva tvori tisto pripovedno celoto, ki jo lahko poimenujemo celostna umetnina. Dozdeva se, da imajo na tem polju slovenski filmarji še več težav kot z izbiranjem "zgodb", ki naj bi jih bilo vredno – ali smiselno – pripovedovati. Namreč, če je na vsebinski ravni vendarle še moč detektirati nekakšno rdečo nit, ki film devetdesetih veže – vsaj – v historično kontinuiteto obravnave "občih slovenskih sindromov", lahko mirno rečem, da se večina filmarjev v tem obdobju z vprašanji filmske estetike sploh ne ukvarja. Kajti tudi če film ima "zgodbo", je ne more in ne zna "povedati", saj morajo biti kriteriji naracije praviloma podvrženi estetskim merilom in – ali – žanrskim zakonitostim. Takšna misel nas pripelje na izhodišče teze, da je tistih nekaj filmov, ki jih je moč opredeliti za presežna dela tega časa, pravzaprav izvedlo nekakšno dvojno preseganje: preseganje tako vsebinskih stereotipnosti kakor estetskih praznosti. Za temeljni kriterij presežnosti na tem mestu izpostavljam predvsem vpis v določeno estetsko paradigmo sočasnosti ali vsaj opredelitev do nje. Takšnemu pogledu je seveda moč očitati pretiran formalizem, vendar menim, da je znotraj vsesplošne – že omenjane – ignorance potreba po sobivanju na širšem teritoriju kot ga nudi varnost – in omejenost – ograde domačega dvorišča več kot hvalevredna spodbuda in nujno izhodišče samega preseganja. Povedano drugače: zvestega sledenja zakonitostim določenih "pravil" – pa najsi opredeljujejo stilsko formacijo ali estetsko paradigmo – nikakor ne pojmem za kvaliteto na sebi. Prej nasprotno. Kajti "skrivanje" za paravanom uveljavljenih kriterijev pogosto kaže na ustvarjalno nemoč ali pomanjkanje izvirnosti. Vendar pa v primeru tolikih spodletelih poskusov in neizkoriščenih možnosti, kot smo jim bili priča pri slovenskem filmu v devetdesetih, prepoznavnost vpisa v nek širši idejno-estetski kontekst pojmem za kvaliteto, ki, če drugega ne, priča vsaj o zavezanosti nečemu, kar presega zgolj zaverovanost v lokalno gurujstvo in lastno genialnost. Res je, da na posamezne prebliske, ki kažejo na sorodnost s tem ali onim stilskim izzivom naletimo še v kakšnem domačem filmu iz izbranega obdobja. Toda praviloma gre zgolj za delnosti, ki zaradi neuskajenosti s celoto delujejo kot tujek, kot moteč element, ki izzveneva v samo-sebi-namenski artizem, razumljiv zgolj avtorju ali pa še temu

ne. Tudi zato imam – uspešno – spopadanje z izzivi nekaterih estetskih kriterijev sodobnosti v izbranih filmih prej za nadgradnjo kot pa za zdrs v brezno izrabljenih klišejev in pomanjkanje ustvarjalne moči. S pripombo, da je "paradigmatski vpis" seveda zgolj eden izmed možnih kriterijev, nikakor pa ne edina ali nujna zahteva presežnosti.

V težnji, da bi pričujoč zapis izpostavil predvsem tista dela, ki naj bi bila v so-razmerju z univerzumom sočasnih globalnih umetnostnih tendenc, je bržkone najbolj nehvaležno opravilo prav njihova opredelitev. Kajti tako kot v vsakem zgodovinskem obdobju je tudi v zadnjem desetletju tega stoletja mogoče zaslediti množico sočasnih različnih ali celo nasprotujočih si tokov. Obenem pa je potrebno poudariti, da je film na sebi najteže "ulovljiv" prav na koordinatah stilskih formacij, saj je razvojni proces njegove govornice mnogo bolj zavezan raziskovanju lastnih dosegov in izraznih možnosti – kar je seveda pogosta značilnost tudi pri drugih vrstah umetnosti –, pri tem pa njegovo notranje gibalo ni toliko podvrženo preverjanju razmerja s kulturnimi dominantami (Jameson) kakor vseskoznemu vračanju in opredeljevanju do podobe same kot svoje biti. Prevladujoča kulturna dominantna, ki predstavlja paradigmatski okvir izbranim naslovom, je seveda – še vedno – postmodernizem. In četudi je nesporno, da je filmski vpis vanj na Slovenskem dosegel vrhunec v osemdesetih, predvsem z deli Karpa Godine – za "kvintesenčni" slovenski postmodernistični film bo prejkone obveljal **Splav Meduze** –, segajo lovke njegovih posameznih odvodov z določenimi estetskimi značilnostmi nekaterih izpostavljenih filmov očitno še krepko v devetdeseta. Oziroma natančneje: o izpričanih predstavnikih postmodernističnega filma lahko govorimo le v primeru filmov **Ko zaprem oči** (1993) Francija Slaka in **Temnih angelov usode** (1999) Saša Podgorška. Igor Šterk s svojo kompozicijo v maniri cirkuškega artista spretno lovi ravnotežje na težko določljivem robu med obema, medtem ko je Burgerjev prvenec v mnogočem zavezan vzporedni, realistični liniji, ki pa jo pojmem predvsem kot stilsko formacijo, v primeru filma **V leri** (1999) paradigmatsko zavezano določilom modernizma. Izpostavljena dela naj bi bila torej tista, ki naj bi, tudi zaradi "intimnega" razmerja s posameznimi estetskimi paradigmi, presejala tako formalne kakor vsebinske domete ostale celovečerne igrane produkcije svojega prostora in časa, s tem pa predstavljala tudi svojevrstno "osvobajanje" slovenskega filma iz okovov "slovenskega sindroma". Zdi se, da ima ta proces "osvobajanja" nekakšno sebi lastno linearno kronološko zaporedje. Zato se temu zaporedju podrejam v obravnavi posameznih del, ki so po mojem mnenju ključnega pomena za današnjo situacijo – za trenutek v slovenski kinematografiji, ko je s kančkom optimizma mogoče verjeti, da je v naslovu izpostavljena kriza presežena, vera v domači film povrnjena in prenova začeta.

Na začetek omenjenega osvobajanja postavljam film **Ko zaprem oči**<sup>7</sup>, ki je izmed izbranih še najbolj zavezan idejnim in estetskim procesom, prevladujočim v osemdesetih. Iz presečišča silnic, ki tvorijo notranjo napetost Slakovega – doslej – najbolj ambicioznega projekta, je v kontekstu povedanega smiselno izpostaviti dve tendenci: na eni strani avtorjevo vztrajanje na opredelitvi do "simptoma umanjkanega ali spodletelega gospodarja", na drugi pa poskus preseganja le-te s pomočjo estetskih kriterijev, ki v "citatomanični" maniri sicer subvertirajo temeljno narativno linijo, a ji hkrati prav s tem dajejo nov pomen. Z "iskanjem resnice" o usodi mrtvega očeta in s tem posledično vzpostavljanjem razmerjem do zgodovinske pol-preteklosti se Slakov angažma umešča med tiste poamosvojitvene tendence, ki v opredelitvi do časa med in po drugi svetovni vojni terjajo tudi "poravnavo" historičnih – praviloma političnih – krivic. Obenem pa poudarja, da "pogled nazaj", zavezanost iskanju resnice preteklosti, spodmika posameznikovo ravnotežje v razmerju do sedanjosti, kar ima lahko zanj in za njegove bližnje katastrofalne posledice. K estetskim procesom filma, kjer daje Slak poseben pomen dvema imanentnima sestavinama filmske pripovedi, ki pa sta izvorno samostojni vrsti umetnosti – arhitekturi in fotografiji –, je prav tako mogoče



Gregor Bakovič, Barbara Cerar  
Ekspres, ekspres

pristopiti z dveh gledišč. Prvo razkriva, da je pozicija, ki jo v obravnavanem filmu zavzema fotografija in arhitektura, v neposredni zvezi z nekaterimi eksplicitnimi izjavnimi elementi postmodernistične filmske govornice. Kajti vztrajna prisotnost določenega arhitekturnega stila formalno nosi težo "metode citatov", ki nas, če parafraziram Zdenka Vrdlovca, "...vabi, da uživamo kot obiskovalci imaginarnega muzeja – dela – slovenske modernistične arhitekture...". S tem se Slak – posredno sicer, a vendar dovolj relevantno – opredeljuje do določenega umetnostnega obdobja in prispeva poslednji drobec tistim tendencam sodobnega slovenskega filma, ki so svoj estetski izraz iskale prav v odnosu z obravnavanim umetnostnim obdobjem, gibanjem ali stilom; tendencam, ki so skozi devetdeseta povsem zamrle.<sup>8</sup> Z osredotočanjem na fotografijo, kot nosilko objekta želje protagoniste, pa stopa Slak na tisto spodrsljivo mesto v zgodovini filma, ki ni toliko vezano na prevladujoč estetski stil, temveč se skozi vsa stilna obdobja pojavlja kot izhodišče cineastovega razkrivanja intimnega odnosa do – izpostavljene – notranje biti filmske podobe. S točke drugega gledišča pa je moč zaznavati trenutke, ko navedek sam neposredno "vstopa v tekst" in z "estetsko intervencijo" posega v narativni tok. Na ta način se "estetska narativna linija" izenačuje z vsebinsko, saj se arhitektura in fotografija iz formalnih značnic posrednega – metaforičnega ali metonimičnega – izjavljanja prelevita v neposredno, dejavno gibalo pripovedi. V izteku Slakovega filma takšna intervencija pripelje do spoznanja, da je v realnosti podob in imitacij izpolnitev možna le še v razsežnostih navidezne, medtem ko ima lahko spoprijem z dejansko realnostjo – tako sedanjosti kakor preteklosti – smrtonosne posledice. Izpostavljene značilnosti – in seveda še mnoge druge – Slakov film po mojem mnenju postavlja ob bok redkim uspehim primer(k)om slovenskega filmskega postmodernizma in hkrati pričajo, da je kljub vpetosti v določeno vsebinsko kontinuiteto estetska nadgradnja lahko tista, ki uspešno prevzema nase odgovornost za kvaliteto celotnega projekta.

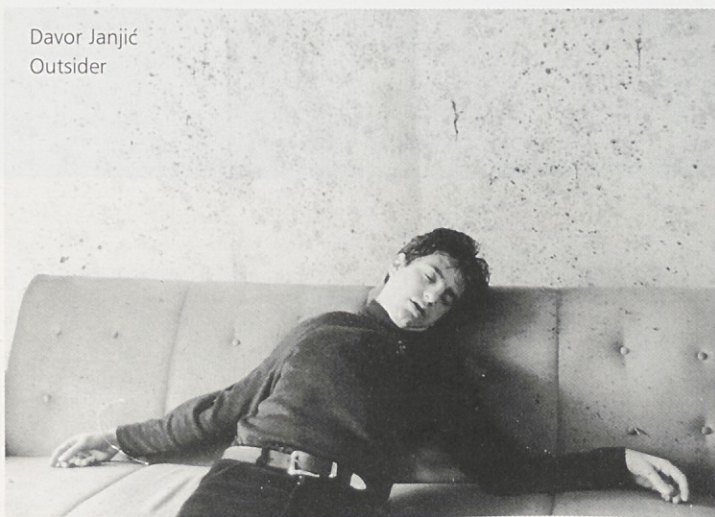
Igor Šterk se v svojem prvencu *Ekspres, ekspres* (1997) s problematiko "filmskih izraznih sredstev" ukvarja še mnogo intenzivneje, kot smo to videli pri Slaku. Šterk je že z odločitvijo, da bo za njegov film odločilna vlakovna kompozicija, poudaril, da ga poleg pripovedovanja zgodbe zanima še mnogo drugega, usodno(stno) povezanega s filmom. Z izbiro vlaka za ključno prizorišče, ki že samo na sebi vzbuja nešteto aluzij na filmski dispozitiv, si je avtor zagotovil fantastično izhodišče za "meditacije" o nekaterih bistvenih opredelitvah filmske podobe. In priložnost, ki si jo je zagotovil, je tudi dodobra izkoristil. Njegova temeljna preokupacija pa je bila vseeno – povedati zgodbo. In sicer ljubzensko zgodbo, podvrženo žanrskim pravilom melodrame. Prav z vztrajanjem pri zgodbi se je izognil pastem predimenzioniranja artizma, hkrati pa je z načinom naracije, ki sugerira, da je šele dosledno spoštovanje zakonitosti določenega filmskega izraza jamstvo za srečen konec – pripovedi o ljubezni med zaljubljenca,

med režiserjem in njegovo podobo ter med podobo in gledalcem –, zgodbo lahko pripeljal do zelenega *hepienda*. Toda vzpostavljanje ravnotežja v sorazmerju med estetskimi zahtevami, ki si jih naprti avtor, ko se odloči, da bo poleg zgodbe njegovega zanimanja deležna tudi sama struktura kinematografske podobe, terja izjemno poznavanje "predmeta obravnave" in filigransko natančnost njegove obdelave, česar Šterku in ekipi očitno ni manjkalo. Kajti prav z razgaljanjem notranjega bistva filmske podobe jim je uspelo pripraviti pogoje, v katerih je zgodba "spregovorila" sama od sebe in to – skoraj – brez besed. Povedano pa je tudi razlog, da je lahko avtor suvereno izbiral med posameznimi paradigmatskimi določili in "prehajal" iz zakonitosti enega k skrajnostim drugega, kar pa ni onemogočalo neposredne korespondence s tistimi vidiki sodobne filmske teorije, ki bazičnost filmske podobe iščejo v razmerju med gibanjem in časom. Kajti vlak, ki je ponudil zavetje enima najprepričljivejših ljubimcev – ne samo – sodobne slovenske kinematografije, je muzejski vlak. Poti, postajanja, nostalgija in nomadstvo tako postanejo samoumevna pojmovna določila, ki lahko sugerirajo, kam pravzaprav v resnici pelje ta nenavadna kompozicija. Za opredelitev odnosa do kulturnih dominant pa si lahko sposodimo misel, ki jo je ob neki drugi priliki zapisal Aleš Debeljak: "*Modernizem? Postmodernizem? Who Cares!*"

Sašo Podgoršek bržkone ni imel velikih težav z odločitvijo za estetsko paradigmo svojega prvenca. *Temni angeli usode* so namreč trdno zasidrani v svojem paradigmatičnem kontekstu, kar pa je prejkone normalna posledica "razsrediščenja", ki je centralna identifikacijska točka tako filma kot celote kakor tudi njegovih "akterjev". Videti je, kot da bi Podgoršek pravzaprav hotel ufilmati sam teorem "razsrediščenja", saj se na trenutke dozdeva, da bi sinopsis za film lahko povzegal študijo o kiberprostoru Slavoj Žižka oziroma tista njena mesta, ki se ukvarjajo z "razsrediščenim subjektom". "*Razsrediščenost' tako najprej označuje dvoumnost, nihanje med simbolno in imaginarno identifikacijo – nedoločenost glede na to, kje je moja prava točka, v mojem 'realnem' sebstvu ali v zunanji maski, z možno implikacijo, da je lahko moja simbolna maska 'pristnejša' od tistega, kar skriva, od 'pravega obraza' pod njo.*" (Žižek) Podgoršek mora namreč najprej izvršiti dekonstrukcijo – Pelko bi rekel demolicijo – realnosti, da lahko iz njenega zanikanja naplete virtualno omrežje stereotipov totalitarnosti. Vendar pa to omrežje ni fiksno, ni zakodirano, temveč dovolj ohlapno, da ostaja odprto prav v možnostih – simbolne ali imaginarne – identifikacije. Z – za tukajšnje razmere – drznimi estetskimi posegi, ki na sebi sicer niso nikakršna novost, je pa dovolj inventiven način njihovega strukturiranja v celoto, uspeva Podgoršek ustvariti vzdušje, ki (pre)priča, da središče sploh ne obstaja in da je "razsrediščenost" normalno stanje tako subjektivne kakor kolektivne identitete. Kritična ost *Temnih angelov usode* tako ni uperjena zgolj v družbeno-politično dejansko tranzicijske kaotičnosti, ki daje neslutene možnosti brezobzirnim povzpeticom in lokalnim despotom, ampak tudi v samo "realnost" in njeno nezmožnost ohranitve koherence. Pa četudi zgolj na nivoju podobe.

Sivih las pri izbiri estetskega modela za svoje ideje prav tako nista dobila glavna krivca za bržkone največje – prijetno – filmsko presenečenje iztekajočega se leta. Janez Burger in Jan Cvitkovič, ki po lastnih izjavah močno cenita Jima Jarmuscha in Raymonda Carverja, se s svojo izbiro nista zgolj poklonila svojim vzornikom, temveč tudi dokazala, da prepoznavnost referenc ne pomeni vselej zgolj eklekticističnega podleganja citatomaniji, ampak lahko predstavlja plodno izhodišče za suvereno obdelavo izbrane tematike z enakimi ali vsaj podobnimi orodji. Edino jamstvo za uspešen rezultat pa je zadostna mera samosvojega avtorskega pridiha. Burgerjeva čvrsta vizualna struktura, v največji meri zadolžena estetiki minimalizma, pa je predvsem nujno narativno ogrodje, ki daje dovolj prostora sami zgodbi. Zgodbi, ki je v maniri klasičnega realističnega filma trdno odločena izpolniti ključne zahteve, ki jih ljudje od zgodbe sploh pričakujemo: stvarjenje skladnosti, ki (naj bi) prič(ła), da je smiselno verjeti in verovati. Kajti sklenjene zgodbe so protipol razprtosti življenja – ali bolje, prebivanja – in nam dajejo

Davor Janjić  
Outsider





uteho v "preseganju naših najhujših strahov" (Wenders)<sup>9</sup>. Da pa bi zgodba prišla do polnega izraza, je nadvse pomemben način pripovedovanja. In prav lahkotnost, hkrati pa suverenost pripovedovanja, je deviza Burgerja in Cvitkoviča. Tandema, ki je med drugim zaslužen tudi za izpolnitev tistega, kar sem zgoraj označil za "zaključno željo" zapisa Majde Širce; tistega kar si po njenem "... vsi po malem želimo: da bi se pojavil nekdo, ki bi brez obremenitev, negotovosti, muk in žrtev v film zarezal tako, da bi nas zadovoljil brez intrig, neznanj in žrtvovanj...".

Konec devetdesetih pa je zaznamoval še en, za "etablirane" slovenske filmske ustvarjalce – in prejkone tudi za velik del celotne kinematografske infrastrukture – brez dvoma nedoumljiv pojav. V mislih imam odloč(e)nost posameznih avtorskih ekip, ki so se brez patronaže državnih institucij, z za utečene razmere komaj omembe vrednim kapitalskim vložkom in zvrhano mero zanesenjaštva podali na teren – snemat čisto zaresne filme. S tem, ko se je del filmske produkcije izpod varnega okrilja državnih subvencij preselil v "realnost" tržnih zakonitosti, je – upam – (do)končno tudi na Slovenskem razbit mit, da je film tako ali tako predrag, da bi se ga bilo moč lotiti zgolj z zaverovanostjo v potrebo po realizaciji idejne in avtorske vizije – z denarjem pa bomo že kako. Ker v času pisanja noben od tovrstnih izdelkov še ni ugledal teme kinodvorane, lahko zaenkrat seveda le pozdravimo pogum v mnogočem prelomnih entuziastičnih potez naveze Aleš Blatnik – Dejan Sraka z ekipo, Mihe Hočevarja z Grapefruiti, Damjana Kozoleta s porno manijaki, Vinčija Vogue Anžlovarja z delničarji brez (zagotovljenega) deleža in bržkone še koga, ki zagotovo najavljajo radikalne spremembe v dojemanju filma kot – od institucij neposvečenim smrtnikom – nedosežne umetnosti. Hkrati pa "neodvisna" produkcija naznanja občutno zvišanje števila naslovov letne produkcije, s tem pa spodbopava še zadnje od opravičil za relativno jalovost sodobnih domačih dolgotražnih izdelkov v zadnjem desetletju: namreč argument, da se povprečna letna bera celovečercerav ustavlja pri številki tri, kar naj bi bilo mnogo premajhno "zaledje" za pričakovano – in terjano – presežnost slovenskega kina.<sup>10</sup>

Razmišljanje zaključujem s pojasnilom, da pričujoči zapis z izpostavitvijo zgolj štirih izbranih naslovov – in z na začetku omenjeno krizo – ni imel namena omalovaževati ostale filmske produkcije v obravnavanem obdobju. Gre preprosto za – že omenjeno – dejstvo, da bi filmska "gverila" potrebovala samostojno obravnavo bržkone večjih razsežnosti, kot jih obsega to pisanje. Glede dolgotražne igrane produkcije pa menim, da zgolj faktografsko naštevanje vseh v devetdesetih posnetih naslovov in imen avtorjev s kratkimi "vrednostnimi" priopazkami ali empiričnimi podatki ne bi v ničemer doprineslo k celo(st)nosti podobe, ki jo imam pred očmi, kadar beseda nanese na slovenski film po osamosvojitvi. Poudarjam, da ostalih igranih celovečercerav devetdesetih nikakor ne mečem v "isti koš" in da imam npr. *Babico*, *Herzoga*, *Outsiderja* ali *Stereotip* za več kot solidne filmske izdelke.

Problem je le v tem, da jih ne vidim na tistih koordinatah, ki zamejujejo legitimno pozicijo izpostavljenega kvarteta tudi zunaj lokalnih razsežnosti. Odgovor na vprašanje, kakšno mesto le-temu dejansko pripada tako na "odprti sceni" svetovne kinematografije kot tudi na "večnostni lestvici" slovenske filmske umetnosti, pa naj bo prepuščen za to pristojnim. •

Opombe:

1. Znameniti Dossier, ki se je nadaljeval še v junijsko-julijski številki *Ekrana*, vsebuje predvsem "zahteve" po prenovi in analizo stanja slovenskega filma izpod peres avtorjev kot so Filip Robar Dorin, Marjan Gabrijelčič, Tone Frelih, Silvan Furlan, Igor Koršič in Marjan Strojani.
2. Izpostavljena sintagma je zaključno vprašanje naslednjih misli: "Skratka, vsi ti primeri odrezanih, odsotnih, fantomskih, obešenih, oficirskih in manjkajočih očetov, ki se valijo iz filma v film, so podaljšek monologa pankrtske matere Majde Potokar, ko v zadnji sekvenci Samorastnikov svojim otrokom dopoveduje, da naj s svojo samorastniško držo pokončno zrejo v svet, pa četudi jih – ali prav zato – determinira izvrženost. Zakaj se torej vse te arhaične, srednjeveške, gruntarske, razredno obarvane, z gospodarji zaznamovane teme še dandanes usedajo po scenarijih? Zakaj melodramatičnost, tragičnost, zaplet in ljubezenski okvir v slovenskem filmu dobiva prav ta simptom umanjkanega ali spodlelega gospodarja?"
3. Vse številke so zaokrožene, približno in zajemajo izključno število gledalcev v slovenskih kinodvoranah. Povzete so po objavah v periodičnem tisku, kar jim seveda odvzema težo stoprocentne statistične natančnosti. Navajane so ilustrativno, da bi osvetlile razmerje med slovenskim filmom in njegovim gledalcem.
4. S to zasilo zaznamo imam v mislih tako kratke igrane filme kot tudi celovečerne in kratke dokumentarce, animirane in video projekte ter eksperimentalna vizualna dela tistih kategorij, ki jih lahko zajema privednik filmska.
5. Želel bi poudariti, da pojma neodvisni film v Sloveniji – v izbranem obdobju – ni mogoče upravičeno uporabljati. Vsaj ne v pomenu, kot ga ima drugod. Kajti tudi kadar v produkciji ni udeležena nobena državna institucija, del producerske odgovornosti – če drugače ne vsaj v tehnični opremi – nosi TV-Slovenija, ki bi jo bilo predrzno označiti za neodvisno. Zato pojem dajem v narekovanje.
6. Bržkone ne preseneča dejstvo, da se z omenjenimi tematikami spopadajo avtorji, ki sem jih označil za "gverilce": npr. Filip-Robar Dorin, Franci Slak, Maja Weiss, Vlado Škafar, Miran Zupanič, Zdravko Barišič, Boris Petkovič, Petra Hauc idr.
7. S tem morda delam krivico Vinčiju Vogue Anžlovarju in njegovi blagajniški superuspešnici *Babica gre na jug*. Film vsekakor cenim, predvsem zaradi njegovega vzdušja in nepretencioznosti, vendar ga ne vidim v izpostavljenem kontekstu, s čimer pa nikakor nimam namena zmanjševati njegove vrednosti.
8. V mislih imam dejstvo, da je v obravnavani dekadi skoraj povsem zamrla tista filmska linija, ki se je vse do začetka devedesetih še spraševala o umetnostnih gibanjih in statusu umetnosti pri nas. V mislih imam predvsem *Splov Meduze* in *Umetni raj* Karpa Godine ter *Veter v mreži* Filipa Robarja Dorina.
9. Celotna Wendersova misel pravi: "Menim, da so zgodbe v bistvu laži. Vendar pa so neverjetno pomembne za naše preživetje. Njihova artifična struktura nam namreč pomaga preseči naše najhujše strahove: da Bog ne obstaja, da nismo nič drugega kot neznan, fluktuirajoči drobci s sposobnostmi zaznave in zavestjo, vendar izgubljeni v vesolju, ki vsekoli ostaja nedosežno našemu doumetju. Z ustvarjanjem koherence nam zgodbe lajšajo žuljenje in preganjajo strahove."
10. Izpostavljena "utemeljitev" se praviloma loteva dveh primerjav. Na eni strani primerjave s tistimi evropskimi narodi, ki letno posnamejo med 20 in 30 filmov, v mednarodno orbito pa se uspe prebiti dveh ali trem. (V tej luči lahko moja izpeljava, ki v beri domačih filmskih naslovov celotnega obravnavanega obdobja detektira štiri presežna dela, pravzaprav opozarja na nekakšen pogojni ekvivalent letnemu številu naslovov kakšne produkcijsko povprečno razvite evropske kinematografije.) Po drugi strani pa se izpostavlja primerjava s sorodnimi domačimi umetnostnimi vejami, denimo z gledališčem ali literaturo. V takšnem primeru se operira z podatki o več kot 60 predstavami ali 40 do 50 romani letno, kjer naj bi na situ časa spet ostala bora desetina realiziranih projektov.



## po zidu zid: vzhodna evropa, leto nič



Kolja

Na prelomu osemdesetih v devetdeseta so bili "vsi" pogledi uprti v Vzhodno Evropo. Vstop v deseto dekada dvajsetega, filmskega stoletja je bil namreč v deželah, ki jih združuje ta geopolitična oznaka, nadvse buren in vznemirljiv: padali so režimi, rušili so se zidovi, bile so se vojne, rojevale so se države; ljudje so se veselili, smejali, jokali, umirali in bežali. V tistem zgodovinskem trenutku je bila vzhodnoevropska regija nabita z ekstremnimi čustvi in ekstremnimi dejanji – z akcijo in emocijo torej, elementarnima sestavinama filma. In ker se jima je pridružila še tako dolgo in težko pričakovana svoboda, ker je z demokratizacijo družbe odpadla grožnja cenzure, je bilo na področju filma ob tem vrenju (ponovno prisvojenega) življenja pričakovati izbruh osvobodjene ustvarjalnosti. A v prvi polovici devetdesetih (pa še kako leto več) se to ni zgodilo. Še več: zdelo se je, da je v večini držav Vzhodne Evrope film – predvsem kot umetniški izraz, kot umetniška sublimacija danosti, pa tudi kot fenomen zabavne industrije – preprosto izginil. Vzhodna Evropa s svojimi filmskimi ustvarjalci ni izkoristila neponovljivega zgodovinskega trenutka, ponujene priložnosti, da bi postala kovnica vizij, inventivnih in svežih, predvsem pa pristnih podob življenja, ki ga je živela: podob, s katerimi bi si lahko povrnili (na področju filma konec sedemdesetih in v osemdesetih) izgubljeno identiteto in ugled ter z njihovo izvornostjo ponovno osupnila vase – v svoje "univerzalne" podobe-vrednote – zaverovanega zahodnega gledalca. Seveda se kar samo od sebe zastavlja vprašanje: zakaj te priložnosti ni znala ali "fizično" ni zmogla izkoristiti? Ne glede na odgovor je bila najnevarnejša posledica ta, da je s to svojo pasivnostjo, z dejstvom, da se ji ni uspelo dvigniti na raven dejavnega subjekta, ki sam ustvarja svojo podobo, slednjemu – zahodnemu "gledalcu" (oziroma pogledu, ki je nenazadnje lahko tudi režiserjev) – omogočila, da si je brez slabe vesti (če jo sploh lahko ima) iz svoje perspektive sam ustvaril posredovano (predvsem prek informacijskih fragmentov elektronskih medijev), shematično in stereotipno predstavo o Vzhodni Evropi, ki jo je bila ta v nekem trenutku celo pripravljena sprejeti. Kriza identite na evropskem vzhodu, ki se je pojavila kot posledica radikalno spremenjenih družbeno-političnih razmer, je bila na začetku devetdesetih tako akutna, da je Vzhod v histeričnem iskanju nove identitete ne samo nekritično sprejel in prevzel zahodne družbene obrazce, pač pa je vanje uvozil tudi "vsebinsko", "substanco". Posledice tovrstne "zamenjave" lastne identitete pa nazorno in duhovito prikaže film romunskega režiserja Raduja Mihaileanuja, *Train de vie* (*Vlak življenja*, 1998): Židje iz neke romunske vasice simulirajo deportacijski vlak, da bi tako preslepili Nemce in rešili svoja življenja. Toda to jim v nekem trenutku skoraj spodleti, saj so se njihovi "Nemci" preveč vživeli v svoje nove vloge – in ni ga hujšega nacista od tistega, ki ga simulira Žid.

Morda je prav vzhodnoevropski film – ki je bil skoraj v vseh državah dosti bolj kot ne-industrijske in bolj individualne umetniške discipline podvržen družbeno-zgodovinskim spremembam – z vsem, kar se je z njim in okrog njega dogajalo v devetdesetih, najnazornejši odraz krize post-komunistične družbe, saj je doživel skoraj identično usodo: prevladali so najbolj konvencionalni žanrski obrazci, v katere so brez vsakršne inventivnosti ali izvornosti vnašali "zahodne" vsebine jasno prepoznavnega vzhodnega porekla. Rezultat je bil porazen: ob večini tovrstnih del, nastalih predvsem v prvi polovici devetdesetih, lahko rečem, da skorajda ni slabšega filmskega dela od vzhodnoevropske kopije klasičnega žanra (brez zadržkov mi boste pritrdili, ko se boste spomnili domačih primerov).

V nadaljevanju bom torej poskušal podati v osnovnih potezah zarisano podobo filmske umetnosti devetdesetih na ozemlju srednje in vzhodne Evrope (predvsem podobo stanja kinematografije v najširšem pomenu, ki filmsko umetnost omogoča in določa, morebitnih – estetskih, družbenopolitičnih, ipd. – tendenc in nenazadnje nedvomnih vrhuncev). Vsakomur bi moralo biti jasno, da ta geopolitična oznaka, kljub mnogim stičnim točkam tako v političnem kot tudi v kulturnem pogledu, združuje nadvse raznovrstne elemente. Težko bi namreč rekel, da ima češki film več skupnega z moldovskim kot pa z ameriškim filmom. Zato bom ob podajanju tistega, kar je skupno vsem vzhodnoevropskim državam – tako starim kot novonastalim – oziroma njihovim



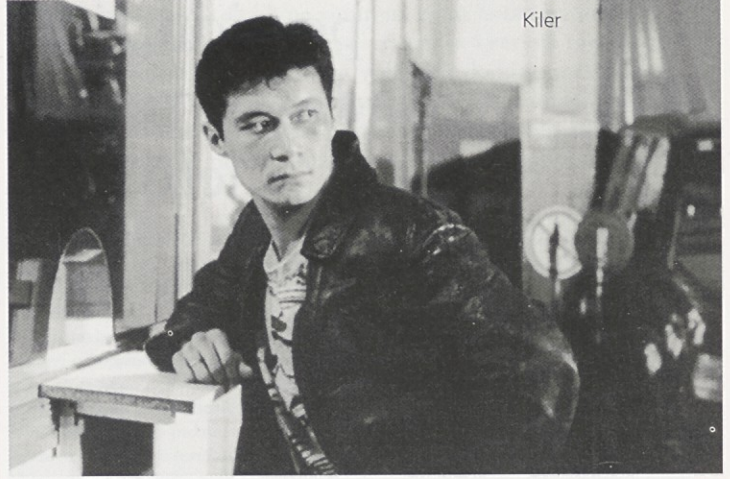
kinematografijam, hkrati opozarjal na njihove nacionalne posebnosti. In še: v pregledu so zajete, pa čeprav ne nujno eksplicitno izpostavljene, tudi nekatere azijske države, kot so Kazahstan, Kirgizija, Uzbekistan, itd... Čeprav menim, da se večina temu ne bi čudila, je morda kljub vsemu povsem na mestu krajše pojasnilo: do padca zidu so bile te države vključene v "evropski" Sovjetski imperij, zato jih še danes, vsaj na področju umetnosti (pa tudi npr. hokeja), prištevamo v vzhodnoevropski kulturni (ali hokejski) krog.

Padec zidu oziroma slovo etatiistično-komunističnega političnega sistema v vzhodnoevropskih državah je globoko pretresel njihove ekonomske, politične in družbene temelje. Na kulturnem področju, znotraj tega pa še prav posebej na področju kinematografije, so bile posledice že kar katastrofalne. Država, ki je bila v času komunizma filmu še posebej naklonjena (ta naklonjenost je po znameniti Leninovi tezi, da je film najpomembnejša umetnost, v komunističnih državah postala tradicija), se je skoraj popolnoma umaknila iz filmske produkcije. Ob poraznem položaju gospodarstva in še ne vzpostavljenih tržnih mehanizmih je to pomenilo, da je v nekaterih državah, kot so npr. Gruzija, Armenija, Moldova, filmska produkcija za nekaj let povsem zamrla, v drugih, npr. Češka, Romunija, Litva, Bolgarija, pa se je letna filmska produkcija drastično zmanjšala.

Toda bili sta tudi dve izjemi: Madžarska in, presenetljivo, Rusija. Madžarska se je že sredi osemdesetih počasi a vztrajno odpirala zahodu. Njeno gospodarstvo in s tem tudi filmska industrija sta se že takrat začela postopno prilagajati tržnim mehanizmom, kar ji je omogočilo relativno neboleč prehod. Filmska produkcija je tako doživela le manjši, komaj zaznaven upad. Toda odpiranje zahodu je imelo za madžarski film tudi negativne posledice: tržna naravnost je zahtevala komercialna, zahodnim uspešnicam podobna in ne izvirna avtorska dela. A o tem kasneje.

Primer Rusije pa bi nekdo, ki ne pozna ozadja, lahko razumel kot hudo ciničen štos. V državi, ki je takrat v vseh pogledih dobesedno razpadala, se je filmska produkcija opazno povečala. V letih 1991 in 1992 je bilo tako posnetih skoraj 300 filmov letno! "Vsaj z iluzijami jih nafutrajmo, če jih že z ničemer drugim ne moremo." Seveda si ob tem podatku vsak, vedoč da je tudi tu država vse manj vlagala v filmsko produkcijo, zastavi vprašanje, kako je bilo to sploh mogoče. Odgovor leži v dejstvu, da je bila takrat filmska industrija ena prvih gospodarskih vej v Rusiji, v katere je bilo mogoče vlagati zasebni kapital. In to so sebi v prid poskušali izkoristiti novi ruski bogataši. Precej glasne pa so bile tudi govornice, da je ruska mafija z vlaganjem v filmsko produkcijo prala svoj umazani denar. Kakorkoli že, oboji so kaj kmalu spoznali, da je to vse prej kot dobra investicija. Tako je bilo že leta 1993 posnetih le 50 filmov, kar je bila konstanta (z izjemo leta 1996 – 28 filmov) tudi v naslednjih letih.

Ekonomska kriza vzhodnoevropske kinematografije je bila vseobsegajoča. Hudega udarca ni utrpela le produkcijska sfera, pač pa tudi prikazovalska. Število kinodvoran se je po celi vzhodni Evropi v najboljšem primeru "le" prepolovilo. Če je v preteklosti, na primer v Rusiji, praktično vsakdo, tudi tisti v najbolj odročni

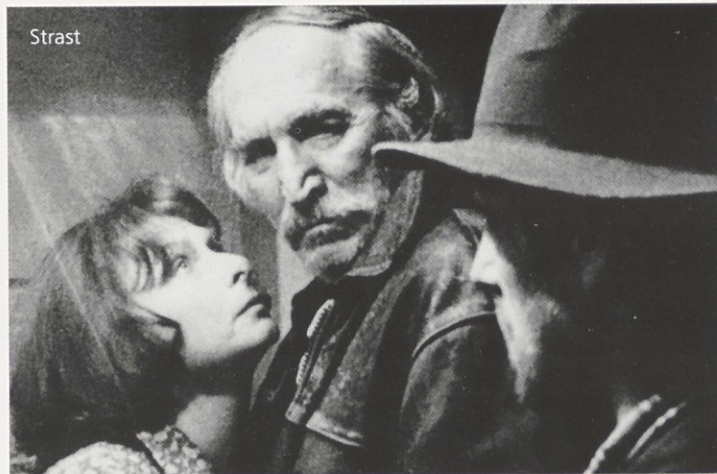


vasi (npr. Gorki 93), lahko gledal filme Andreja Tarkovskega in mu nato pisal o svojih občutkih, pa je v devetdesetih ogled filmov postal skoraj izključno privilegij prebivalcev večjih mest. A kot da to ne bi bilo dovolj: v devetdesetih filmov Andreja Tarkovskega tudi ti ne morejo več videti. Tisti prikazovalci, ki so ostali, so namreč naravnani strogo tržno. In ker se je okus gledalcev prav tako spremenil (ena izmed negativnih posledic odpiranja "Zahodu", kar pravzaprav pomeni odpiranje hollywoodski produkciji), avtorskega filma v kinodvoranah skorajda več ni. Tako se je Aleksandru Sokurovu, svetovno priznanemu in v tujini tudi tržno ne nezanimivemu rusnemu režiserju, zgodilo, da je šele s svojim zadnjim filmom, *Moloch* (1999), prišel na redni spored ruskih kinematografov.

Res je, da v ostalih državah vzhodne Evrope v tem pogledu položaj ni tako zaostren, a tudi tam ni bistveno drugače. Vsak novi film npr. Miklósa Jancsa ali Vere Chytilove pride v kinodvorane, ki pa so sicer od 75 do 90% zasedene z ameriški filmi. V nekem trenutku se je tako zazdelo, da je zid padel le zato, da bi se razširilo ameriško tržišče.

V teh za vzhodnoevropsko kinematografijo resnično težavnih okoliščinah na začetku devetdesetih, ko so se razmere čez noč radikalno spremenile in ko so tako silovito ter sočasno udarile vse težave, ki so največja mora režiserjev celega sveta, je filmu priskočila "na pomoč" televizija. Resda je režiserjem omogočila, da so snemali, a hkrati je zahtevala svoje: režiser je moral razmišljati in se prilagajati njenemu gledalcu, saj bo film prej ali slej končal na malih ekranih. Temu je bila podrejena tako izbira žanrskega okvira kot tudi vsebine, saj televizija ni imela namena vlagati v nekaj, česar ne bi mogla pokazati v svojih najbolj gledanih terminih. Kako je televizija gledala na svojo vlogo v filmski produkciji najbolje ilustrirajo besede, ki so zapisane na spletnih straneh češke televizije: "Tudi brez naše televizije bi se filmi še delali, le nihče jih ne bi gledal."

Bolj moreče vdušje za filmske režiserje si je že skoraj težko predstavljati. Končno so zaživel v svobodi in se znebili totalitarne ideologije, ki jih je omejevala s svojo strogo cenzuro. A sedaj, ko se je ta v vrtincu zgodovine dokončno poslovila, se je pričelo morda še bolj mučno "utapljanje po številkah". Cineasti so se morali soočiti z dejstvom, da je denar postal odločujoči dejavnik v filmski produkciji. Politično cenzuro je zamenjala morda še bolj kruta ekonomska cenzura. Za starejšo generacijo je bil obrat precej šokanten, zato ta danes skorajda ne snema več. Srednja in delno najmlajša generacija pa sta takoj in brez zadržkov sprejeli film kot posel ter se lotili strogo komercialnih projektov. Eden najuspešnejših in hkrati najkvalitetnejših tovrstnih projektov je znanstveno-fantastična parodija *Akumulator I.* (1994) češkega režiserja Jana Sveráka, danes že dvakratnega oskarjevca: za odlični kratki psevdo-dokumentarec *Ropáci* (1988) ter za celovečerec *Kolja* (1996). V tistem obdobju je bil *Akumulator I.* absolutno najdražji vzhodnoevropski filmski projekt, ki je stal 1,3 milijona dolarjev. V prvi polovici devetdesetih so tako vzhodnoevropsko filmsko produkcijo preplavila izrazito komercialna dela, povsem neizvirne



in največkrat spodletele kopije zahodnih žanrov (govorimo lahko o pravi hollywoodizaciji nacionalnih kinematografij), ter dela, ki so bila globoko zasidrana v televizijski estetiki. Tovrstni izdelki so bili v svoji domovini kar ali pa celo zelo uspešni, medtem ko so na tuje tržišče (pa čeprav le festivalsko) le izjemoma in s težavo prodrli. Če ne bi bilo nekaterih starejših avtorjev – kot so npr. Poljak Krzysztof Kieslowski, Rusa Aleksandr Sokurov in Nikita Mihalkov, Jugoslovan Emir Kusturica –, ki so s svojim delom nadaljevali tudi v devetdesetih, in redkih posameznih del režiserjev mlajše generacije – npr. Čeha Jana Sveráka, Rusov Olega Kovalova, Pavla Lungina in Aleksandra Rogožkina, Litvanca Šarunasa Bartasa, Kazahstanca Darežana Omirbaeva, Madžarke Ildiko Enyedi, morda tudi komedij Slovaka Martina Šulíka in še koga – bi bilo na vzhodnoevropski film zgodnjih devetdesetih bolje pozabiti.

Očitno je namreč, da kriza ni samo ekonomske narave, da (pod)povprečnost del ni samo posledica spremenjenih razmerij v kinematografiji, pač pa smo priča globoki ustvarjalni krizi. Če je v šestdesetih padec cenzure vzhodnoevropski kinematografiji prinesel razcvet, eksplozijo ustvarjalnosti na temelju posebnosti nacionalnega karaktera, pa je demokratizacija družbe v devetdesetih, paradoksalno, povzročila tematsko krizo (odsotnost primerne vsebine) ter krizo identitete. Zdi se, kot da je svoboda odstranila eno najpomembnejših spodbud umetniškega ustvarjanja – kritično refleksijo družbenega in političnega aktualnega stanja. Takoj po padcu zidu se je namreč veliko avtorjev čutilo "poklicanih", da pridobljeno svobodo izkoristijo za obračun s preteklostjo (zaradi lastnih zamer ali pa preproste pragmatične presoje, saj so lahko v ozračju vsesplošnega preganjanja vsega, kar je bilo kakorkoli povezano s komunizmom, računali tako na večji obisk kot tudi na državna sredstva). Nastala so dela, v katerih je bilo že samo izhodišče obtožba in ki so podajala moreče oziroma – kakor v času najhujšega totalitarnega pritiska – črno-bele podobe, kjer je bilo jasno in enoznačno določeno, kdo je na pravi strani in kdo ni; ti filmi so bolj kot umetniško delo zveneli kot politični pamflet. Tovrstna dela pa seveda niso bila zmožna kritične presoje aktualnosti (kar seveda velja tudi za skoraj vsa ostala, izrazito komercialno nastrojena dela, posneta v tem obdobju), saj če so v njej že "morala" odkriti kako anomalijo, je bila ta zanje lahko le posledica preteklosti.

Šele nova generacija režiserjev, ki se je dokončno uveljavila v drugi polovici devetdesetih, je bila zmožna neobremenjeno in s potrebno distanco spregovoriti o preteklosti kakor tudi kritično o sedanjosti. Eno najbolj uspešnih in umirjenih del, ki obravnavajo komunistično preteklost, je film *Pelisky* češkega režiserja Jana Hřebejka (zanj je prejel glavno nagrado na letošnjem festivalu v Karlovih Varyh), k temu pa lahko prištejemo vsaj še delo *Csinibaba* (1997) Madžara Pétra Tímára. In zdi se, da sta avtorja našla tudi najprimernejši žanr, v katerem se lahko spregovori o za vzhodno Evropo tako travmatični preteklosti: nostalgичno komedijo, ki je bila od nekdanj eden najljubših in najuspešnejših žanrov vzhodnoevropskega filma. Sedanjost, aktualne družbene razmere so vzhodnoevropskim

svobodi govora je tudi po hitri streznitvi ob vse težavnejših razmerah, ki so sledile začetni euforiji, le malokdo kritično spregovoril o sedanjosti. In če že je, kot naprimer Pavel Lungin v filmu *Taksi Blues* iz leta 1991, je to storil le posredno. Zato sta ruska filma *Železnaja pjata oligarhij* (*Železna peta oligarhije*, 1998) Aleksandra Baširova in *Okrajina* (*Obrobje*, 1998) Petra Lucika tako na vzhodu kot tudi na zahodu povzročila pravi šok: tako ostrih napadov na kapitalizem ni proizvedla niti komunistična propaganda mašinerija. Zdi se, da je vzhodnoevropski film druge polovice devetdesetih preživel svoje otroške bolezni: filmi se snemajo, čeprav denarja "ni", (išče se ga pač drugod in na drugače način; prav presenetljivo je število koprodukcij, v katerih sodelujejo mladi avtorji s svojimi prvenci ali drugimi filmi) in, kar je najpomembnejše, kljub vsem oviram se ponovno uveljavlja avtorski pristop. Vzhodnoevropski cineasti so se odločili, da se od preteklosti počasi oddaljijo, da se s sedanjostjo (tako s konkretno kot tudi občo sedanjostjo svojega časa) odločno spopadejo in se zazrejo v prihodnost.

Tako se v tem obdobju že pojavljajo obrisi nečesa, kar bi se v prihodnosti morda lahko razvilo v vzhodnoevropski novi novi val. Tu prednjačijo Rusija (predvsem peterburški režiserji) in tiste države, ki so bile v preteklosti z njo združene v sovjetskem imperiju: vseskozi vztrajajoči Sokurov, presenetljivi in dolgo pričakovani povratnik Aleksej German, "mladi": Lidija Bobrova, Aleksandr Rogožkin, Aleksej Balabanov, Sergej Bodrov, Aleksandr Baširov, Sergej Ovčarov, Vječeslav Sorokin, Kazahstanci Darežan Omirbaev, Amir Karakulov in Gulyandan Šutanova, Kirgizistanca Aktan Abdikalikov in Adbižaparov (od katerega po odličnem kratkometražcu *Taranci* še pričakujemo celovečerec), Tadžikistanca Bakhtijar Khujnadazarov ("Kusturica iz step", kot so ga poimenovali na letošnjem beneškem festivalu) in Usmonov. Sledijo jim Čehi: že omenjeni Hřebej, Petr Zelenka, David Ondříček, "komercialni" Sverák in "poetični" Saša Gedeon. Pa Madžari Tímár, Ildiko Enyedi in György Fehér (z odličnim *Szenvedély* (*Strast*, 1998), madžarsko verzijo filma *Poštar zvoni vedno dvakrat*), Litvanca Bartas in mlada Laila Pakalnina, Romun Radu Mihaileanu, Hrvat Goran Rušinović, slovak Martin Šulík... Veliko jih je – preveč, da bi našteali vse. Nenazadnje pa so tu še Jugoslovani: veliki manipulator Kusturica, mali avtor, veliki manipulator Srdjan Dragojević, Gorčin Stojanović, ponovno pa brcata tudi Srdjan Karanović in Slobodan Šijan. Zdi se, da v zatonu devetdesetih spet vzhaja sonce vzhodnoevropske kinematografije. •

# "če so hollywood soustvarili evropski režiserji, bodo novi evropski film nemara emigranti iz 'tretjega' sveta"

Brata Skladanowsky

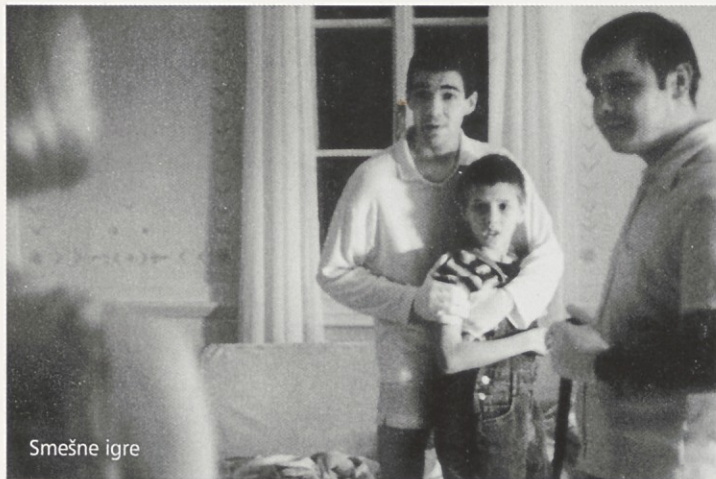


Zgodovina filma je zgodovina evropskega filma, kajne? Američani so dali tehnične inovacije, Evropa pa je sejemska umetnost dvignila na raven umetnosti; Američani so dali zvezde, Evropa sloge; Američani so od vzornikov "kradli", Evropa se je "klanjala" (kakor je rekel Godard). Ves preostanek sveta kot da je bil le (nemi) opazovalec; ostale velesile – Japonska, Kitajska, Avstralija itd. – so sicer dale svoje mojstre, a so vseskozi ostajale ob strani. Evropa je bila en sam skoncentriran ustvarjalni center, od Velike Britanije do Grčije, od Španije do Rusije, in vsi so se obnašali kot dobri sosede. Ko je v Franciji koncem petdesetih eksplodiral Novi val, so se vplivi takoj razlezi na (tedanjo) Češkoslovaško, Japonsko in drugam. Evropa je bila en otok, Amerika drug. Zgodovina filma je torej zgodovina evropskega filma. Tudi zgodovina Hollywooda je zgodovina evropskega filma; Hollywood so tako rekoč postavili evropski režiserji, ne le iz velikih narodov, Nemčije, Velike Britanije ali Francije, temveč predvsem "manjših". *Casablanca* (1943), ki jo mnogi Američani razglašajo za najbolj popularen film vseh časov, je posnel Michael Curtiz alias Mikhail Kertesz, Madžar, ki je bil tako svojeglav in egocentričen, da se navkljub stotinji in več filmov, ki jih je posnel na oni strani luže, nikoli ni zares naučil angleščine; torej drži, kot bi želel reči, da je "zgodovina Hollywooda zgodovina evropskega filma". Paul Fejos je bil prav tako Madžar in še bi se našli. Brez Avstrijcev – Billyja Wilderja, Fritza Langa, Freda Zinnemanna, Roberta Siodmaka, Otta Premingerja, Edgarja G. Ulmerja, za katere jih je večina prepričanih, da so kar Američani (v najboljšem primeru obveljajo za Nemce) – ne bi bilo lepega dela ameriške filmske zgodovine, da "pravih" Nemcev, od Lubitscha in Murnaua naprej, sploh ne omenjamo, ali pa denimo ostalih "zlatih dečkov", ki so delali ne le klasike, temveč tudi finančno bankabilne filme: Rouben Mamoulian je bil Armenec, John Ford in John Huston Irca, Victor Seastrom (oziroma Sjöström) pa Šved. Da o Chaplinu ali Hitchcocku ne razpravljamo. Pravzaprav bi do konca tegale teksta lahko samo našteval imena režiserjev, ki so kot Evropejci soustvarili Hollywood – in navajal sem le imena iz časa nemega filma ter prvih zvočnih poskusov, skratka iz časa, ko se je "tovarna sanj" in "velika krmilnica" šele formirala. Vmes je prišlo veliko avtorsko obdobje evropskega filma, z nekaterimi največjimi svetovnimi imeni, ki pa se niso pustila premamiti klicu z one strani luže – razen če v to niso bila naravnost prisiljena, denimo režiserji češkega novega vala po letu 1968 (Miloš Forman, Ivan Passer, Jaromil Jireš itn.), ko so imela le dve možnosti, Hollywood ali propad. Nekateri največji, Bergman in Antonioni naprimer, so privolili in povsem pogoreli, prvi s *Kačjim jajcem* (*The Serpent's Egg*, 1976), drugi s *Koto Zabriske* (*Zabriske Point*, 1968) ter se vrnili domov.

Danes, v devetdesetih, je drugače: čas velikega evropskega avtorskega filma se je definitivno končal, evropski film je v krizi že vsaj petnajst let. Kritično seveda ni to, da nihče več svoje kariere uspešno ne prenese v Hollywood, temveč to, da v ustvarjanju ni kontinuitete. In če se kdo odpravi v Hollywood, to praviloma ne pomeni, da se je tja odpravil zaradi boljših tehničnih pogojev in profesionalnega dela – kar lahko povsem mirno trdimo za večino prej naštetih, še posebej za Hitchcocka ali Murnaua, ki sta ameriški denar uporabljala za udejanjanje svojih vizij, ki so bile za "revnejšo" Evropo pač preglomazne.

Drugi veliki problem je distribucija evropskih filmov; evropski film ni mrtev le spiritualno, temveč tudi povsem fizično. Evropskega filma namreč ni mogoče nikjer videti, večinoma se sveži filmi lahko vidijo le v nacionalnem okvirju, se pravi, da nemške filme lahko gledajo le Nemci, češke le Čehi, slovenske pa Slovenci. Govorimo seveda o redni kinematografski distribuciji in ne o festivalskih predvajanjih, večinoma rezerviranih le za strokovno festivalsko občinstvo in še to le na eni ali največ dveh projekcijah.

V sedemdesetih je bilo v jugoslovanski distribuciji razmerje med prikazanimi ameriški in evropski (oziroma neameriški) filmi nekako pol-pol, od začetka osemdesetih naprej pa se je le še slabšalo; dokončno je evropski, avtorski film – v komercialnem distribucijskem smislu – propadel sredi prejšnjega desetletja z velikim razmahom videa in video piratstva. Skratka, problem



Smešne igre



Mrzla voda

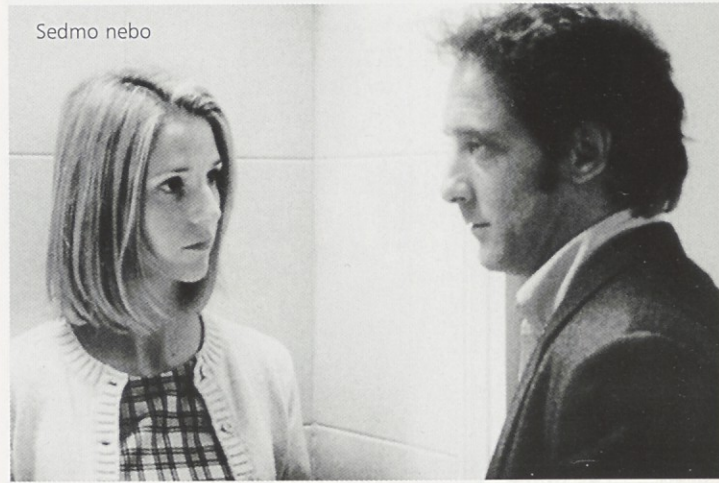
evropskega filma v devetdesetih letih ni le v njegovi šibki kakovosti in nekontinuiranem ustvarjanju posameznih avtorjev, temveč tudi in predvsem v njegovi "nevidnosti", iz česar lahko takoj in logično sklepamo, da se evropskih filmov morda ne gleda zato, ker se jih enostavno nikjer ne da videti, če pa od nekod slučajno vznikne evropski film, ga vsi ignorirajo, ker se z njim enostavno ne identificirajo, ker za potencialnega gledalca evropski film tako rekoč ne obstaja; otrok, ki je odrasčal koncem osemdesetih in v začetku devetdesetih, se morda sploh ne zaveda, da filme snemajo tudi na njegovem kontinentu. Zakaj? Ker so njegova edina "vizualna hrana" izdelki z one strani luže in ker se tako koncentrirano in neprestano napaja samo z njimi – to pa zato, ker drugega nima –, da ne preseneča, da je njegov vizualni imaginarij okrnjen. Lamentacije in tarnanja borcev za deamerikanizacijo so na tem mestu povsem neplodni in brez vsakršnega učinka; nacionalna kulturna zavest je na ničli, to pa zato, ker nihče ne skrbi za njeno vzgojo. V Evropi je edini otok, ki se uspešno zoperstavlja vsesplošnemu ameriškemu konglomeratu, Francija, kar se odraža tudi na kinematografskem področju. Sicer pa imamo po svetu še dovolj nazornih primerov, kjer domača filmska kultura kljub vsesplošni ameriški poplavi vzdržuje (tudi komercialni) primat. Poglejmo le Hongkong ali Japonsko, kjer so se na lestvice najbolj gledanih filmov hollywoodski še do nedavnega prebijali le redko. Da Indije sploh ne omenjamo; resda tam letno posnamejo od 600 do 800 filmov, a prisotnost Hollywooda je prav takšna kot drugod. Vendar Indijcev ne fascinirajo ne Spielberg ne dinozavri, kaj šele može v črnem. Razlog je seveda nacionalna kulturna zavest.

A vrtno se k problemu evropskega ustvarjanja, ki jo vsaj deloma lahko povežemo s problemom gledalčevega okrnjenega (amerikaniziranega) vizualnega polja. Ločimo namreč dve vrsti ustvarjalcev: avtorje, ki želijo ustvarjati samosvojo distinktivno poetiko, in tiste, ki z evropskim filmom ciljajo na Hollywood. Slednji se v ničemer ne razlikujejo od t.i. ameriških neodvisnih režiserjev, ki so v času največjega razmaha in uveljavitve, in prvi polovici devetdesetih, kot po tekočem traku snemali mikro ali nič-proračunske filme, s katerimi so karseda koketirali z gledalcem in upali, da jih bo opazil velik studio, producent, in jim ponudil pogodbo za snemanje "velikega" filma. V evropskem okvirju je prototip takšnega režiserja Francoz Luc Besson: svoj prvenec, črno-belo postapokaliptično vizijo prihodnosti, *Zadnje bitko* (*Le dernier combat*, 1982), je posnel z minimalnim proračunom, s *Podzemljem* (*Subway*, 1985), je dosegel minimalni kulturni status, tretji film, *Veliko modrino* (*Le grand bleu*, 1988), so Američani že odkupili za redno distribucijo, četrtega, *Nikito* (1990), so celo spremenili v ameriško verzijo (v *Point of No Return* a.k.a. *Assassin*, 1993), dokler ni *Leona* (1993) deloma že posnel z ameriško tehnično in igralsko ekipo ter v angleškem jeziku. Drži, Hollywood se mu je bližal z vsakim posnetim filmom, še bolje rečeno, sam se mu je približeval in prilizoval do te mere, da je zadnji, *Peti element* (*Le cinquieme element/The Fifth Element*, 1997), v ameriških kinih štartal z 2000 in več kopijami, česar Američani s tujimi filmi načeloma ne počnejo. *Peti element* je sicer nastal v francoski

produkciji Gaumonta, a s hollywoodsko zvezdniško ekipo; Besson je s tem ohranil evropski "umetniški" imidž in hkrati ugodil gledalcu. Drugi, morda bolj obskuren, a dovolj zgovoren primer, je avstrijski režiser Michael Haneke, ki doma ustvarja že od sredine sedemdesetih naprej; njegova težnja po večjih produkcijah morda ni bila tako očitna, a se je njegova "poetika nasilja", uspešna že z *Bennyjevim videom* (*Benny's Video*, 1990), nadaljevala vse do zadnjega filma, *Smešnih iger* (*Funny Games*, 1997), ki so zaradi eksplicitnega nasilja in vzpostavljanja ameriških žanrskih obrazcev pri ameriških distributerjih našle dovolj razumevanja, da so ga poslali na redni kinematografski spored. Evropa v devetdesetih pozna še bolj bizarne primere prilagajanja ameriškemu imperialnemu okusu, ki so segli tako daleč, da so režiserji po uspešnem prvencu takoj spakirali kovčke in se odpravili čez ocean – toda ne z namenom, da bi ustvarjali, temveč predelovali, kopirali lastna dela! Poglejte samo Danca Oleja Boredala: s filmom *Nočni čuvaj* (*Nattewagten*, 1994) je doživel vsesplošni mednarodni uspeh, tako komercialni kot kritični, toda Američani so leni in ne marajo gledati filmov s podnapisi, kaj šele tujih, naprimer danskih. In ker v devetdesetih v Hollywoodu velja vsesplošni trend predelovanja bolj ali manj starih evropskih klasik (pomanjkanje idej pač), so Boredalu predlagali, naj kar sam posname ameriško različico, kar je slednji brez omahovanja sprejel. Nastal je *Nightwatch* (1996), z ameriškim kapitalom in igralsko zasedbo. Pravzaprav preseneča, da Luc Besson že prej ni storil enako s svojo *Nikito* in režijo prepustil Johnu Badhamu.

Glede na ameriški tehnološki perfekcionizem bi pričakovali, da bodo k sebi pritegnili vse še živeče režiserje, katerih filme nameravajo predelati po svoje; teh sicer ni veliko, saj so se doslej lotevali predvsem starih kulturnih klasik, katerih režiserji so že zdavnaj pod rušo. Tudi zato se zdi vztrajanje in ustvarjanje Španca Pedra Almodóvarja v domovini vsaj občudovanja vredno, saj je med aktivnimi evropskimi režiserji že celo desetletje in pol za Američane daleč najbolj vabljiva roba, ki bi ustrezala njihovemu atraktivnemu, bombastičnemu, kičastemu in gledalčevim očem prijaznemu slogu. Medtem ko se je Almodóvarjeva muza in fetiš igralec mnogih njegovih največjih filmov, Antonio Banderas, že zdavnaj (in očitno za stalno) preselil v veliko krmilnico, režiser ostaja v Španiji, zato mu gre za vztrajanje na domačem terenu – ne glede na to, da njegovi filmi iz prve polovice devetdesetih, *Kika* (1993) ali *Cvet moje skrivnosti* (*La flor de mi secreto*, 1995), niti približno ne dosegajo kvalitete tistih izpred desetih let – priznati vsaj močan karakter. Ja, Almodóvar je vztrajal ... in se vrnil, in to triumfalno, najprej z odločnim *Mesenim poželenjem* (*Carne tremula*, 1997), nato pa še z briljantnim *Vse o moji materi* (*Todo sobre mi madre*, 1999).

Prav vztrajanje in oponiranje razprodaji svojega talenta so odlike nekaterih kinematografij oziroma avtorskih skupin, denimo v Franciji, ki kot običajno, vsaj v evropskem pogledu, zavzema vodilno mesto. Mladi francoski režiserji v devetdesetih sicer ne tvorijo nikakršnega novega "nouvelle vague", podobnega tistemu s konca petdesetih let, vendar je v njihovem obnašanju in avtorskem



pristopu vsekakor vidno določeno zavračanje obstoječih "ustvarjalnih" metod, posebno seveda med francoskimi režiserji, ki naj bi (in dejansko ves čas so) kreirali podobo evropskega (in svetovnega) filma. Nekateri med njimi, denimo Olivier Assayas, so na začetku prav tako kot njihovi vzorniki (Rivette, Chabrol, Godard, Rohmer, Truffaut in drugi), pisali za slovito revijo *Cahiers du Cinéma* in se šele kasneje izoblikovali ter pričeli režirati filme. Francoska generacija devetdesetih morda ne oblikuje novega gibanja v svetovnem filmu, zato pa ima enako tehten razlog za izražanje nezadovoljstva nad obstoječim stanjem francoskega filma. Ko je Truffaut leta 1954 za *Cahiers du Cinéma* napisal sloviti članek z naslovom *Določena tendenca francoskega filma*, je ostro napadal "filme scenaristov", predvsem starejše režiserje, ki niso znali ali hoteli ustvarjati samosvojih filmov s prepoznavnim slogom; hkrati je poudarjal, da mora biti film avtorski izdelek, nad katerim ima popolno kontrolo režiser in je zanj tudi v celoti odgovoren; s tem je Truffaut postavil temelje avtorski politiki (*politique des auteurs*), ki je pet let kasneje dobila praktično nadgradnjo z "novim valom". Generacija devetdesetih ima prav tako dovolj razlogov za negotovanje, le da danes ne oponira "filmom scenaristov" oziroma "cinéma de papa", temveč režiserjem, ki se spogledujejo s komercialnim, hollywoodskim filmom, z drugimi besedami, režiserjem kot Luc Besson, Jean-Jacques Beineix (*Mesec v odtoku/La lune dans la canevau*, 1985; *Betty Blue*, 1986; *Roselyne in levi/Roselyne et lions*, 1989), Claude Berri (*Germinal*, 1993; *Lucie Aubrac*, 1996) ali Jean-Claude Rappeneau (*Cyrano de Bergerac*, 1991; *Konjenik na strehi/Le hussard sur le toit*, 1995). Zgoraj naštetih režiserji so zadnjih nekaj let kar tekmovali, kdo bo posnel dražji francoski (in evropski) film. *Cyrano de Bergerac*, *Germinal*, *Konjenik na strehi* in nazadnje *Peti element* so se vsi postavljali z astronomskimi proračuni, francoski film pa je izgubil duha, stik z življenjem, predvsem pa se z njim ni nihče več identificiral. Prišla je nova generacija, ki filme snema, da bo nekaj povedala, in ne zato, da si bo kupila vozovnico za Hollywood, ali da bo snemala spektakle. Prišli so – nekateri še iz osemdesetih – Arnaud Desplechin (*La sentinelle*, 1992; *Kako sem se boril... svoje spolno življenje/Comment je me suis disputé... ma vie sexuelle*, 1996), Antoine Desrosières (*Pri lepi zvezdi/A la belle étoile*, 1994), Olivier Assayas (*Pariz se prebuja/Paris s'éveille*, 1986), *Mrzla voda (L'eau froide*, 1994), *Irma Vep* (1996)), Marion Vernoux (*Nihče me ne mara/Personne ne m'aime*, 1994), *Love etc.* (1996)), Benoit Jacquot (*Osamljeno dekle/La fille seule*, 1995), *Sedmo nebo (La septième ciel*, 1997) in drugi. V njihovih filmih ni opaziti resnejših referenc z uvodnimi deli francoskega novega vala, denimo Godardom ali Chabrolom, temveč predvsem z zreliimi deli kakšnega Rohmerja ali Truffauta – in to po tem, ko sta se že "odcepila" od divjih novovalovskih idej; predvsem se zdi zelo vpliven lik Truffautovega Antoina Doinela – v šestih njegovih filmih ga je upodabljal igralec Jean-Pierre Leaud –, še posebej v Desrosièresovem *Pri lepi zvezdi*. Mladi francoski režiserji so imeli morda srečo, da so se lahko oprli na močne in izpostavljene "očete", ki so trideset poprej pisali filmsko zgodovino, kar pa lahko precej manj trdimo za ostale

evropske avtorje, ki delajo povečini povsem individualno, z izjemo danske Doga 95, katere namen je okrog sebe zbrati enako misleče ikonoklaste, ki so najprej pomendrali avtorsko politiko novovalovcev in zapovedali skupinsko delo, kjer se režiser ne sme podpisati. A tudi Doga se vse bolj razprodaja; filmi so postali en sam konkurz, kako čim bolj izvorno prelisčiti pravila in hkrati ostati zvest rigidnim načelom (npr. *Mifune* (1998) Sorena Kragha-Jacobsena), poslednji prispevki (*Julien: Donkey Boy* (1999) Harmonija Korina) pa jih kršijo že kar vsepovprek in s prvotnim gibanjem (razen grobo zrnate slike, paranoičnega švenkanja kamere in vtisa kvazi avantgarde) tako rekoč nimajo več ničesar skupnega.

Nemčija je imela vedno težave s svojimi duhovnimi očeti – naprimer Novi nemški film s konca šestdesetih let –, avtorji, kot so Fassbinder, Wenders, Herzog, Margarethe von Trotta in ostali tako rekoč niso imeli zgodovinske identifikacijske opore; povojni nemški film je bil v razsulu, predvojni avtorji (že prej naštetih) pa so pred nacizmom zbežali v Hollywood. Nasploh se zdi nemška kinematografija izmed "velikih" danes najbolj neizrazita, saj poleg starih in že rahlo upehanih avtorjev dobesečno ne najdemo imena, ki bi nemški film predstavilo v lepi luči; posamezni underground avtorji, recimo Fred Kelemen (*Usoda (Verhängnis)*, 1994), *Zmrzal (Frost)*, 1996), ki snema celo na video trak in šele kasneje material povečuje na (vizualno revnih) 16 mm, seveda ne morejo dati prave podobe novega nemškega filma, še posebej, če film posamejno na tri ali štiri leta, in če vemo, da je Fassbinder svoje prve underground filme snemal kot po tekočem traku, tudi po tri na leto.

Kontinuiteta ustvarjanja je še en problem sodobnega in predvsem evropskega filma, kar je razvidno predvsem pri "manjših" avtorjih, ki delajo male, nizkopračunske filme in ki se načeloma ne bi smeli pritoževati nad "pomanjkanjem sredstev", ker je njihov projekt že koncipiran kot tak; filme bi morali pljuvati z rafalno hitrostjo in s tem graditi svojo avtorsko podobo, ne pa da film s proračunom nekaj deset tisoč mark nastaja nekaj let. To je "razumljivo" za epske projekte, kot je denimo Wendersov *Do konca sveta (Until the End of the World)*, 1991, ki so ga snemali po celem svetu, pri čemer je treba razumeti, da je šlo v tem primeru za Wendersovo "življenjsko delo" in da je on zadnji, ki bi ga lahko obtožili hlastanja po denarju, saj je ničkolikokrat dokazal, kaj je "vzeti kamero v roke" in v nekaj tednih posneti film, ki bo postal mejnik nacionalne kinematografije – v devetdesetih sta bila to dokumentarca *Brata Skladanovsky (Die gebrüder Skladanovsky)*, 1996) in *Buena Vista Social Club* (1998), s tem, da tudi *Zgodba iz Lizbone (Lisbon Story)*, 1995) ni bila ravno razkošna produkcija.

V času, ko se zdi, da je film nemogoče posneti prej kot v dveh letih – bodisi zaradi finančnih problemov bodisi zaradi takšnih ali drugačnih ustvarjalnih blokad – pa se tudi na stari celini najdejo individualci, ki zmorejo občinstvo z novim izdelkom presenetiti vsako leto. Finec Aki Kaurismäki je v tem pogledu gotovo "privilegirani" primer, saj ne le, da snema za lastno produkcijsko



hišo, marveč sta z bratom Miko tudi lastnika mreže kinodvoran ter organizatorja filmskega festivala Midnight Sun.

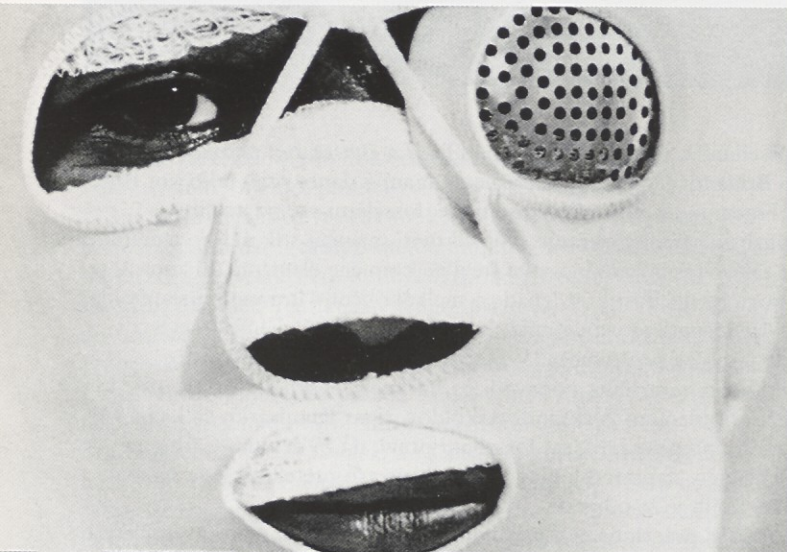
Povsem drugače je z Raoulom Ruizom, čilskim političnim emigrantom, ki že več kot dvajset let živi in dela v Franciji. Ruiz je dejansko fenomen svetovnih razsežnosti, saj lahko povsem mirno zatrdimo, da tako neverjetno delavnega, produktivnega (in kvalitetnega) ustvarjalca svetovna kinematografija ne pozna vse od časov nemega filma, ko je bila produkcijska eksekucija filmov cenejša in predvsem preprostejša. Raoul Ruiz je edinstveni fenomen, tu ni nikakršnega dvoma; Hemingwayevemu znamenitemu reku, češ da je za pisca najboljša šola, če vsak dan napiše 500 besed, je dal povsem nove razsežnosti: med 17. in 21. letom je za stavo in s pomočjo Rockefellerjeve štipendije napisal sto dram (obsežnih od deset do sto strani). Kasneje je postal filmski režiser in se odločil, da bo do svojega petdesetega rojstnega dne (rojen je leta 1941) posnel sto filmov; kako jih šteje, je resda diskutabilno, toda spisek njegovih devetdesetih naslovov vsebuje tako celovečerce – tiste, ki jih je režiral, zanje napisal scenarij ali oboje – kot mini serije, kratke filme in drugo. Malce kasneje je svojo ambicijo še razširil: posnel bo več filmov kot celotna čilska kinematografija skupaj. Kako mu je uspelo posneti toliko? Že tistih sto dram iz mladosti mu je nudilo dovolj imaginarne podlage. Ko je leta 1974 pobegnul iz Čila in se naselil v Franciji, je sprejemal dobresedno vse, kar so mu ponudili; ideja se je glasila "ne zavrniti ničesar". Ruiz je filmanje tretiral (in ga še) kot obrt, kot vsakodnevni proces, ključ za zmožnost tako obsežnega ustvarjanja pa vidi v razumevanju strukture melodrame. Pri Ruizu junak nikoli ne vpliva na razvoj dogajanja, temveč je ravno obratno; zanj je to čarobna logika, saj sam pravi, da "ko se odločiš, da drama ne temelji na konfliktu, mnoge nepredvidene, nepremišljene stvari postanejo povsem realne...". V svoji knjigi *Poetics of Cinema* (1995) pravi takole: "Amerika je edina država na svetu, kjer je kinematografija že zelo zgodaj razvila vseobsegajočo narativno in dramatično teorijo, znano kot teorija centralnega konflikta. Pred štiridesetimi leti je ta teorija služila kot vodič ameriški mainstream produkciji, sedaj pa velja za definicijo v večini svetovnih filmskih centrov." Za metaforični univerzum filmov Raoula Ruiza sicer ne moremo trditi, da je resničen, niti da je realističen, je pa možen oziroma "izvedljiv". Skratka, če seštejemo vse skupaj, je Ruiz prototip vsega, česar v evropskem filmu danes zvečinoma ne najdemo, in nemara je ravno zato tako uspešen – tako v kvalitativnem kot v kvantitativnem pogledu. Ko sem v razmaku slabega leta, med canneskim in berlinskim filmskim festivalom, videl njegova v francoski produkciji posneta celovečerca, *Tri življenja in le ena smrt* (*Trois vies et une seule mort*, 1996) in *Genealogije nekega zločina* (*Genealogies d'un crime*, 1997), sem mislil, da sem videl "zadnja dva filma Raoula Ruiza" in šele kasneje žalostno ugotovil, da je možakar vmes posnel še dva – enega v italijanski, drugega v tajvanski produkciji, plus 40-minutni video.

Nemalokrat človek pomisli, da so gonilo evropskega sodobnega filma morda ravno režiserji-emigranti; v tem kontekstu (ustvarjalcev-emigrantov namreč) je treba omeniti vsaj še Gruzijca Otarja

Iosseliani, denimo *Lov na metulje* (*La chasse aux papillons*, 1992) in *Brigands* (1996), ki sicer snema manj – danes prav tako kot Ruiz v Franciji –, a zato nič slabše filme. Iosseliani vse od svojih gruzijskih filmov ohranja svoj slikoviti satirični stil; naj bo tematika še tako "resna", vedno vtke številne komične elemente, ki znotraj te stroge forme dostikrat izpadejo melanholični – in ravno melanholija je čar njegovega ustvarjanja, kot da bi v vsaki življenjski nesreči iskal košček pozitivnega. V njegovih filmih vedno nastopajo izključno naturščiki, ponavadi pa kar njegovi prijatelji iz Gruzije in režiserji (denimo Aleksandr Askoldov, čigar *Komisarko* so leta 1967 uradno prepovedali), saj Iosseliani pravi, da bi denimo Catherine Deneuve v napisano ji vlogo prinesla še vso preteklost, vse svoje like, ki jih je že odigrala.

Kaj torej preostane evropskemu filmu na prelomu novega tisočletja? Naj se uklanja hollywoodskemu blišču, ali ostaja zagrenjen v svoji akademskosti? Naj ohranja klasične forme, ali naj eksperimentira? Naj "štanca", ali naj ustvarja premišljeno, "konceptualno"? To so tri teme, ki sem jih v tekstu želel problematizirati ter umestiti v historografski okvir, trije razlogi, zaradi katerih se evropski film zadnjih dvajset let morda ne znajde najbolje. V tekstu ne boste našli nekaterih nedvomno pomembnih, celo ključnih avtorjev devetdesetih (Kieslowski, Von Trier, Kusturica, Moretti...), prav tako ne tistih specializiranih, da ne rečem obskurnih, ki ustvarjajo povsem samosvojo in unikatno poetiko; pričujoči tekst ni kompilacija najpomembnejšega v Evropi zadnjih nekaj let, temveč najznačilnejšega. Prav tako sem v celoti izpustil angleško kinematografijo, ki ni le verbalno "kompatibilna" z ameriško kulturo, temveč se nekako niti ni imela za organski del evropske filmske skupnosti. Morda bi bilo najbolje, ko bi se Evropa zavedla svoje historične samozadostnosti in se ozrla po trenutnih svetovnih centrih: Iranu ali Tajvanu. Sicer pa, če so Hollywood (so)ustvarili evropski režiserji, bodo novi evropski film nemara emigranti iz t.i. tretjega sveta. Raoul Ruiz in Otar Iosseliani sta na tem mestu očitno le oralca ledine. •

## "poljubite me, neodvisen sem"



Suture

Clerks

V začetku devetdesetih smo morali ameriški neodvisni film strogo ločevati od hollywoodske *mainstream* produkcije, kar je bilo kajpak povsem normalno. Hollywood že od konca sedemdesetih naprej ni imel kaj prida pokazati; povedano drugače, ni si več upal. Kriminalke, horror, *blaxploitation* in ostale žanre, ki so pisali sedemdeseta, so počasi, a zanesljivo zamenjale korektne, diplomatsko pozitivistične družinske drame, sijajni B-režiserji tipa Michael Ritchie, Joseph Sargent, Larry Cohen ali Monte Hellman so kar naenkrat izginili z zemljevida; v najboljšem primeru so jim bile zaupane drugorazredne komedije tipa *Fletch*. Osemdeseta so za ameriški film (v generalnem) pomenila prvo občutnejšo krizo, a že sredi desetletja so se pričeli pojavljati prvi indici "drugačnosti", tako z družbo Miramax kot z Redfordovim Sundance Institutom, ki je pričel resno propagirati izključno neodvisni film. Nato je leta 1989 počilo...

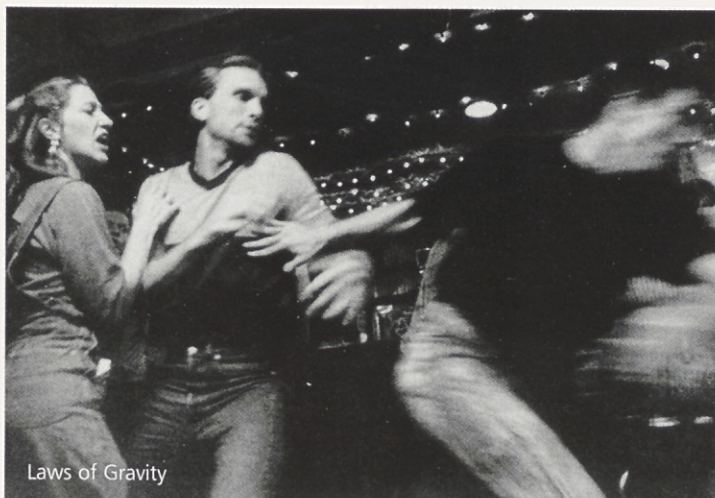
### CANNES-SUNDANCE-MIRAMAX

Danes že lahko mirno zatrdimo, da je ameriški neodvisni film opravil svoje; kar je imanentno vsem eksplozivnim gibanjem, je doletelo tudi njega, precej kratko obdobje kreativnega vrhunca namreč, ki ga lahko zelo natančno umestimo med leti 1989 in 1994 ali natančneje: med dva zmagovalca canneskega filmskega festivala, še natančneje: med dva "produkta" inštituta Sundance in še natančneje: med dve produkciji hiše Miramax. Letnici 1989 in 1994 odpirata in zapirata zelo fascinantno obdobje *booma* med ameriški neodvisnimi filmarji, ko se je za hip zazdelo, da ameriški mladini ni več mar za hollywoodski blišč, da iščejo lastno identiteto, lastno estetiko in predvsem lastne vire financiranja. V tem času so s prvenci presenečali Allison Anders (*Gas, Food, Lodging*, 1993), Kevin Smith (*Clerks*, 1994), Todd Haynes (*Poison*, 1990), Carl Franklin (*One False Move*, 1992), Edward Burns (*The Brothers McMullen*, 1994), David O. Russell (*Spanking the Monkey*, 1994), Hal Hartley (*Unbelievable Truth*, 1989), Scott McGehee in David Siegel (*Suture*, 1994), Lodge Kerrigan (*Clean, Shaven*, 1994), Nick Gomez (*Laws of Gravity*, 1993), James Gray (*Little Odessa*, 1994), Matthew Harrison (*Spare Me*, 1991), Robert Rodriguez (*El Mariachi*, 1993), Richard Linklater (*Slackers*, 1991), Tom DiCillo (*Johnny Suede*, 1992) in mnogi drugi. Ter seveda Steven Soderbergh in Quentin Tarantino, ključna člena teze "zlatega obdobja 1989-94".

Konkretizirajmo torej navezo Cannes-Sundance-Miramax. Leta 1989 je canneski žiriji predsedoval Wim Wenders, avtokrat in žirijski tiran, ki je od članov žirije zahteval dnevna poročila in mnenja o posameznih tekmujočih filmih, da na koncu, ko bi se odločalo o nagradah, slučajno ne bi prišlo do nepredvidenih vdorov podkupljenih subjektov in favoriziranja sumljivih filmov. Ali so bili žirantje soglasni ali ne, niti ni pomembno – dejstvo je, da se je Wenders odločil zlato palmo podeliti novincu, zelencu Soderberghu, za njegov režijski prvenec *Seks, laži in videotrakovi* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989). Prebrskajte zgodovino canneskih zmagovalcev in videli boste, da so palmo pobrali le redki novinci. Nagrajeni prvenci (in še posebej zmagovalci) tako rekoč ne obstajajo, saj prvence težko sploh najdemo v tekmovalni sekciji. Zlata palma za Soderbergha je pomenila dvoje: formalno potrditev kakovosti ameriškega neodvisnega filma ter odskočno desko za družbo Miramax, ki poprej za večino poznavalcev sploh ni obstajala, čeprav sta jo brata Weinstein ustanovila deset let nazaj, leta 1979. Od tedaj je slava Miramaxa le še rasla, Soderbergh pa je bil hkrati prva žrtev "minutnega booma", saj se po uspehu prvenca ni pobral celo desetletje, do filma *Daleč od oči* (*Out of Sight*, 1998).

V istem času se je vse hitreje uveljavljal festival v Sundanceu (film *Seks, laži in videotrakovi* so nagradili tudi tam) in njegova filmska šola; Redford je napovedoval verigo kinodvoran, ki naj bi vrtele izključno neodvisne filme, pa televizijsko postajo s podobnim sporedom. Nakar se je na inštitutu pojavil fant iz Knoxvillea, Tennessee, nekdanji videotekar, čigar mentor je bil med drugim Ulu Grosbard, še eden tistih, ki po nekaterih odličnih filmih iz sedemdesetih v osemdesetih ni imel ne priložnosti ne kaj prida povedati. Izkazalo se je, da Quentin Tarantino ni bil le največji up





Laws of Gravity

ameriškega (neodvisnega) filma v devetdesetih, temveč tudi njegov sodnik, rabelj in grobar hkrati. Prvenec *Mestni psi* (*Reservoir Dogs*, 1992) je postal hipna klasika, najbolj citiran in obdelan film dekade, film, ki ga je znal vsak resen cinefil na pamet. Stal je borih milijon dolarjev, pa še to le zato, ker se je za projekt ogrel Harvey Keitel. Danes se zdi, kot da je Tarantino do filma prišel zlahka, v resnici pa je sredstva iskal več kot dve leti; bil je že povsem obupan, zavrnil so mu tako scenarija za *Pravo stvar* kot za *Rojena morilca*, ki sta ju kasneje realizirala Tony Scott in Oliver Stone, projekt pa je bil nazadnje pripravljen realizirati tudi po povsem gverilski metodi, za drobiž.

Nakar pridemo do usodnega leta 1994. Znova canneski festival, znova karizmatični predsednik žirije – tokrat Clint Eastwood – in še ena zlata palma za ameriški neodvisni film – ponovno za družbo Miramax. *Šund* (*Pulp Fiction*) je bil daleč najbolj težko pričakovan film festivala, Tarantino pa tako rekoč vladar filmskega sveta, ki ga obožujejo tako Američani kot Evropejci. In je zmagal. Zmagalo je nasilje, inventivnost, turbulentna, eliptična naracija; zmagala je Tarantinova lucidnost pripovedovanja. A sama zmaga seveda še ni pokopala ameriškega neodvisnega filma; sekira je padla kasneje, z gromozanskim finančnim uspehom, ko je *Šund* po celem svetu priigraval za 250 milijonov dolarjev dobička (mimogrede, stal je devet milijonov). Kar naenkrat se je mulariji posvetilo, da se da s filmom tudi pošteno služiti, da se nasilje prodaja, da se prodaja turbulentna naracija, pa logistična pretiravanja, lahкотen humor in citiranje popularnih filmov. Problem in travmo ameriških neodvisnežev je bilo kar naenkrat moč strniti v dve besedi: Quentin Tarantino; vsi so hoteli biti kot on, slavni kot on in "inovativni" kot on. In se je začelo. Kar naenkrat je bilo vse polno krvi, vsi so citirali filme, ki jih sploh niso videli, vsi so iskali kar najbolj bizarne, nemogoče in "smešne" situacije. Ameriški neodvisni film je šel po zlu.

#### ZATON SUNDANCEA, DVIG MIRAMAXA, IGNORANCA CANNESA

Uspeh *Šunda* je povzročil še druge usodne posledice: festival v Sundanceu je naenkrat postal valilnica karieristične mladine, ki dela karseda vsečne, simpatične in hitropotezne nizkobudžetne filme, vse v nameri, da jih opazijo predstavniki velikih studijev in jih povabijo v Hollywood. Hollywood se je v hipu zgrnil nad Sundance, in to tako intenzivno, da Redford sploh ni dojel, kaj se dogaja z njegovim "neodvisnim" festivalom. Nihče ni več hotel delati malih, osebnih filmov, temveč le še trendovske akcionerje. Režiserji so hodili naokrog z napisi "kupite me", tisti, ki so bili nekdanj underground, npr. Gregg Araki, so v hipu pozabili na svojo izvirno smer (v njegovem primeru homoseksualnost) in preklopili na ultra nasilje. Tako je Araki svoj film *Doom Generation* (1995) podnaslovil kar "A Heterosexual Film by Gregg Araki", da ga slučajno ne bi istovetili z nekdanjim slovesom.

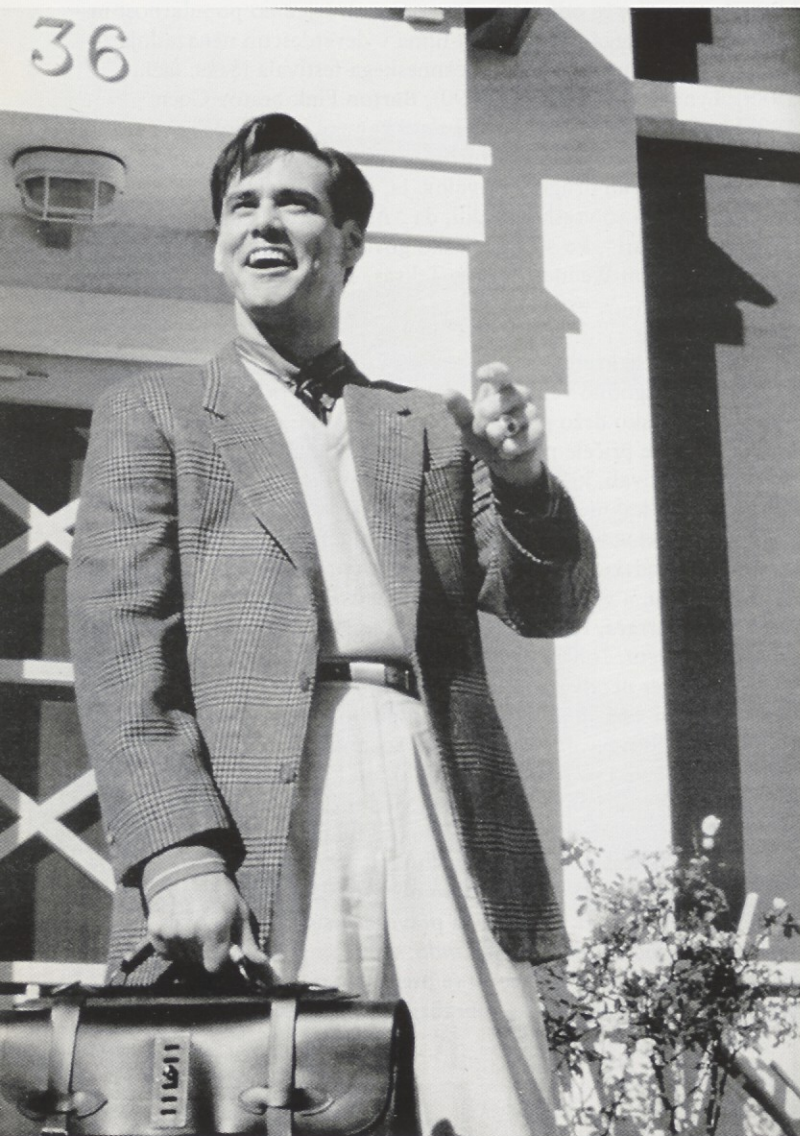
Na drugi strani je Miramax stopil v veliko ligo. Najprej je *majorjem* pričel odžirati tržni delež, kar pa mu še ni bilo dovolj; množično je pričel krasti še oskarje, ki seveda prav tako pomenijo denar. In to ne

kakšnih stranskih, temveč kar glavne: *Šund*, *Angleški pacient* (*The English Patient*, 1996) in *Zaljubljeni Shakespeare* (*Shakespeare in Love*, 1998) so nazoren primer Miramaxovega trionfa nad Hollywoodom. Že dolgo je jasno, da Miramax ni več zgolj "indie" producent, temveč kar "mini major", predvsem pa, da ne producira več zgolj "malih", "kvalitetnih" filmov, temveč se še kako prilagaja pravilom tržne logike. Drži pa, da sta brata Weinstein zaslužna za (ponovno) popularizacijo marsikaterega pozabljenega segmenta filma; s *Krikom* (*Scream*, 1996) sta za trenutek ponovno obudila povsem zanemarjeni horror, še posebej uspešno pa v redno ameriško distribucijo lansirata sicer mainstream, a vseeno neangleško govorečo produkcijo (pretežno) evropskih filmov. O kvalitetah denimo Benignijevega filma *Življenje je lepo* (*La vita e bella*, 1998) ali Hanekejevih *Smešnih iger* (*Funny Games*, 1997) se da razpravljati, a velja se tudi vprašati, če bi oba filma brez Miramaxovega interesa ugledala temo ameriških kinodvoran izven festivalskih programov.

In Cannes (da zaključimo krog)? Nič, vidi se, da ameriški neodvisni film stagnira. *Šund* je bil zadnji zmagovalec (in sploh vidnejši dobitnik nagrade, če odštejemo brata Coen). Izjemno popularnost in kvaliteto ameriškega neodvisnega filma v devetdesetih nenazadnje ilustrirajo tudi štirje zmagovalci canneskega festivala (*Seks, laži...* (1989), *Lynchev Divji v srcu* (1990), *Barton Fink* bratov Coen (1991) in *Šund* (1994)), dobitniki zlate kamere za najboljši prvenec (*Mac*, 1992, John Turturro; *Clerks*, 1994, Kevin Smith) ter nagrajenci številnih drugih festivalov. Ja, to so bila leta, ko so uspehi utišali kritike, ki so vseskozi trdili, da "Američani v Cannesu res ne morejo zmagovati", ko so z angleško govorečimi filmi zmagovali le "tujci", npr. Wim Wenders (*Pariz, Teksas*, 1984) ali Roland Joffe (*Misijon*, 1986).

Preostane nam še kratek prelet med leti 1995 in 1999, ko se resnično ni zgodilo veliko. Sundance je s svojo očitno pro-hollywoodsko držo postal predmet posmeha; med samim festivalom so se pričele pojavljati nove, neodvisne sekcije in celo samostojni festivali, ki so si nadeli pomenljiva imena (npr. Slamdance), nekaj medijske pozornosti pa so končno dočakali številni mali, a kvalitetni veteranski festivali (Telluride v Koloradu). Vsi "mali" neodvisneži so preseglji svoje okvire in nadaljevali v sicer odličnem slogu, a vendarle v strogem *manistream* okviru (brata Coen, Abel Ferrara, Hal Hartley...), predvsem pa se je kot redkost, prava kuriozita, "ohranila" kontinuirana avtorska drža. Če že doživimo dober neodvisni film, gre skoraj brez izjeme za enkraten pojav; režiserji s svojimi naslednjimi filmi bodisi pogorijo bodisi sploh ne dobijo nove priložnosti (npr. Scott McGehee, David Siegel, James Gray), redki so tudi posamezniki, od katerih sploh lahko še pričakujemo ustvarjalno prihodnost. Med režiserji, ki so svoje prvence objavili po letu 1995 in z drugim filmom ohranili nivo, je Todd Solondz (*Welcome to the Dollhouse*, 1995; *Happiness*, 1998), verjetno edini, ki ga je vredno resno obravnavati. Za večino ostalih tega ne moremo trditi. Sicer pa za pravega raziskovalca novih filmskih smernic zaton ameriške *indie* srenje ni pomenil nobene katastrofe; žarišča inteligence so se preprosto pomaknila za par geografskih širin na Vzhod – v Francijo, Iran in na Tajvan. •

"dobro jutro  
devetdeseta. če vas  
slučajno ne srečam več,  
pa še dober dan, dober  
večer in lahko noč."



Jim Carrey  
Trumanov show

Leto 1989 je bilo slabo leto. Umrl je Laurence Olivier. Umrl je John Cassavetes. Umrl je Joe Spinell. Umrl je Lee Van Cleef. In umrl je Sergio Leone. Največji režiser vseh časov. Za revolucijo je potreboval le prgišče dolarjev. Postal je novi šerif v mestu in za dolar več uzakonil nova pravila. Kilavim kavbojem je s počesanih glav odstrelil drage klobuke, še preden so lahko pomislili na svoje bleščeče zloščene kolte. V novih, dišečih škornjih jih je vrgel v prah in blato ulice. Z brco v rit jih je nagnal iz mesta. Nato je zrušil še mesto in razstrelil divji zahod z njegovo mitologijo vred. Kakšen Monument Valley neki. Divji zahod je zrasel v Španiji, Italiji, Nemčiji, Jugoslaviji, Romuniji. Povsod, le na divjem zahodu ne. Ko ga je zgradil, so prišli. Da, tiho. In odšli v legendo. Možje brez imena. Na primer Lee Van Cleef ali pa Clint Eastwood. Niso prišli po čast in oblast. Niso prišli ne v imenu vere ne v imenu oblasti. Prišli so po dolarje. Vsaka krogla je imela svojo ceno. Noben strel ni bil zastoj. Ko so jih izstrelili dovolj, so enako tiho izginili. Nihče jih ni več videl. Za njimi so ostali samo filmi. Najlepša leta našega življenja. Filmii Sergia Leoneja so zgedali kot filmi nekoga, ki je videl vse filme. Tiste, ki si jih je želel videti, pa jih ni mogel, je preprosto posnel. In ti so videli tudi tiste, ki šele bodo posneti. Recimo najboljše filme devetdesetih.

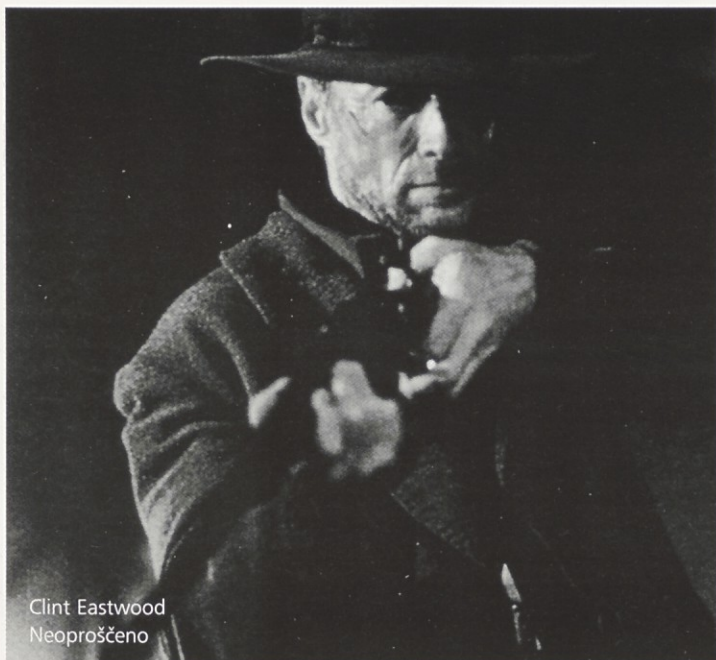
Leto 1989 je bilo slabo leto. Umrl je Laurence Olivier. Umrl je John Cassavetes. Umrl je Joe Spinell. Umrl je Lee Van Cleef. Umrl je Sergio Leone. Kaj je sploh še ostalo za zadnje desetletje drugega tisočletja? Komaj kaj. Okej, pogledjmo, koliko od tega si velja zapomniti, in mimogrede škartirajmo tiste, ki jim ni uspelo. Za lažjo orientacijo smo jih strnili v sedem kategorij. Toliko je namreč smrtnih grehov.

"Dobro jutro. Če vas slučajno ne srečam več, pa še dober dan, dober večer in lahko noč," bi devetdeseta pozdravil dobrodušni Truman Burbank. Res je, v devetdesetih je bilo v kinu – mislim, da zdaj že lahko uporabljamo preteklik – najtežje srečati prav devetdeseta. Ko pa si jih srečal, si jih prepoznal na prvi pogled. Po kričočem imidžu in pretenciozni substanci v mikrogramskih odmerkih. Če bi devetdeseta strnili v en sam film, bi zgedal kot Austin Powers z obrazom Leonarda DiCaprija in v režiji Wima Wendersa. Filmarji so se v kroničnem pomanjkanju scenarijev panično ozirali nazaj in na slepo eksperimentirali s trendi, liki in imeni, ki so zažigala v minulih desetletjih. Fino, a pri tem so pozabljali na dokaj bistveno reč – vsebino. Forme v devetdesetih zlepa ni zmanjkalo. Metali so ti jo v glavo. V vseh tehnikah. Barvno, črno-belo, digitalno, v DTS-u, SDDS-u, na DVD-ju, kakorkoli. Specialni efekti so postali instantni nadomestek za zgodbo. Računalnik je postal edini glavni scenarist. Heh, zahteval ni ne mastnih honorarjev ne procentov od dobička. Zbudili so se dinozavri in pomalicali par naključnih sprehajalcev. Prifrčala so vesoljska bitja in v gigantskih vesoljskih ladjah sesula svet. Okej, pompozno in dovolj *trashy*. Toda ko so za 300 milijonov dolarjev dvignili Titanik samo zato, da bi ga znova potopili, ko so za pol toliko oživili Godzilo, kraljico B-šodra, samo zato, da bi bila večja kot T-rex, ali pa ko je za enak denar Bruce Willis reševal svet tako, da je zajahal ubijalski meteor, takrat smo se upravičeno vprašali, v čem je štos. Smo mi zrasli, ali se je film spet zmanjšal?

V sedemdesetih in osemdesetih, ki so jih devetdeseta pogosto nosila na jeziku (priporočamo *Vročé noči* (1997), odsvetujemo *Studio 54* iz naslednjega leta), je vsaka referenca dobila svoj film, vsak pogled je našel svoj žanr in vsak film je bil večji od resničnosti. Če si hotel razumeti svet okoli sebe, si moral gledati filme. Če si želel izvedeti resnico, si moral v kino. Devetdeseta so izgorevala v eni sami dolgočasni želji: ustvariti film, ki ga bo videl cel svet in ki bo vsem všeč, ker ob njem ne bo treba preveč napanjati možganov. Skratka, posneti definitivni konec filma.

#### Nostalgija

Clint Eastwood sodi med igralce, ki so s svojo pojavnostjo dali žanru podobo. Clint je že več kot trideset let filmska osebnost, ki je z žanrom sovpadla do te mere, da ju je nemogoče ločiti. Sergio je poleg Eastwoodove karizme ustvaril popolnoma drugačen, nihilističen in antiherojski vestern, ki cinično obračuna z moralistično nadahnjenimi žanrskimi izdelki hollywoodske



Clint Eastwood  
Neoproščeno

produkcije, ki so imeli samo to napako, da so verjeli govoricam o herojih divjega zahoda, čeprav teh herojev niso nikoli znali prepoznati. Ko je Eastwood zaznamoval žanr z drugim mitskim likom, kot brezkompromisni *Umazani Harry* (*Škorpijon ubija*, 1971), so v njegovem jemanju zakona v svoje roke vsi videli revizionistično, fašistoidno gesto, le redkokdo pa se je zavedal, da je zakon v bistvu le govorica o moči in poštenosti, za katero se skrivata skrajna impotentnost in inertnost, ki omogočata, da vsakdo vzame zakon v svoje roke in si ga poljubno razlaga. *Neoproščeno* (1992) nas sprašuje, če je divji zahod sploh kdaj obstajal in obliki, kot ga poznamo mi. So junaki divjega zahoda, npr. hladnokrvni morilci, neustrašni zagovorniki pravice in revolveraši, res bili to, ali jih je ustvarila le govorica, da bi popestrila neznosno in enolično realnost? Je William Munny resnično hladnokrvni morilec žensk in otrok, ali je le legenda, ki jo je ustvarila domišljija? Ko Munny prispe v mesto Big Whiskey, se sooči z oblastnim šerifom (Gene Hackman), utelešenjem nemočnega zakona iz filma, ki kot nekakšen eksorcist brutalno izganja iz mesta vse, kar spominja na vestern, torej legende, brez katerih ta žanr ne obstaja. Preživeti v takem okolju pomeni postati tisto, za kar te okolje ima, poistovetiti se z govorico: tudi če je Munny resnično bil tisto, za kar ga imajo, je bilo to posledica "spremenjenega stanja" – Munny se ne spomni, če ga je bilo kdaj strah, ker je bil vedno pijan – in mesto, ki se imenuje Big Whiskey, tako postane kraj končnega obračuna, simboličnega zlitja govorice z resničnostjo. *Neoproščeno* je na trenutke celo lirična pripoved o času in resnici, iz katerih je pognal vestern, in spomin za čase, v katerih vesterna ni več, ker so pozabili na legende. Poleg tega, da film predstavlja najlepši spomin na Sergia Leoneja in Dona Siegla, je tudi avtobiografski vpogled v Clinta Eastwooda samega, ki je mojstroma posvetil film in dokazal, da legenda še živi. Za Eastwooda so padli prvi oskarji. Vesterni, ki so prišli po letu 1992, so jih zgrešili. Še več, *Tombstone* (1993), *Posse* (1993), *Geronimo: An American Legend* (1993), *Wyatt Earp* (1994) in *Wild Bill* (1995) so zgrešili tudi poanto. Da za vestern v devetdesetih potrebuješ krepko mero zdrave in žanrske distance, sta pogruntala le Michael Mann (*Poslednji Mohikanec*, 1992) in Sam Raimi (*Hitri in mrtvi*, 1995).

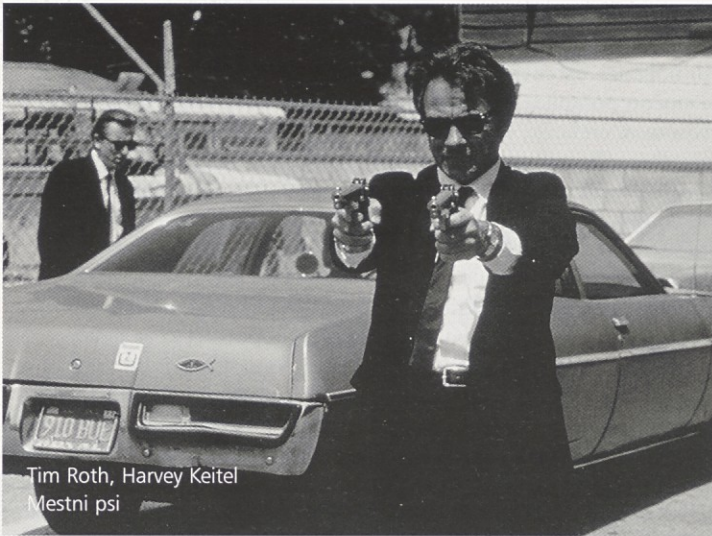
#### Seks

V devetdesetih ga na platnu takorekoč ni bilo. Potem, ko je Sharon Stone v *Prvinskem nagonu* (1992) razprla mednožje, je postal za mase prenevarjen in politično nekorekten. Filmom je zbijal ratinge in gledalce. Da bi starši in njihovi otroci oziroma otroci in njihovi starši lahko še naprej hodili v kino, so seks ukinili. Pravzaprav degradirali s filmi kot *Slačipunce* (1995), *Osem milimetrov* (1999) in *Titanik* (1997). Slednji, triinpolurna aseptična, aseksualna

romanca, je v želji po ultimativno uniformiranem hollywoodskem filmu za vse generacije, narode, vere, rase in starosti prilezel najdlje. Ali bolje (če ostanemo pri formalni simboliki velike dolge ladje, ki se nemočno potaplja), uplahnil najgloblje. Vsaj v primerjavi z erosom in erekcijo, ki so ju filmi prinesli iz sedemdesetih. V tem kontekstu *Titanik* zgleda kot 30-centimetrski tič Dirka Digglerja na koncu *Vročih noči*: impozantno, a samo dokler ni prisiljen pokazati, kaj zmore. *Titanik* je najboljša metafora za libido hollywoodskega *mainstreama* devetdesetih. Hej, se morda spomnite naslova prvovrstne atrakcije sedemdesetih? Ee... *Vročica sobotne noči*? *Vojna zvezd*? *Ameriški grafiti*? Nič od tega. *Show* je ukradel *Deep Throat*, legendarno *Globoko grlo*, prvi trdi pornič, ki se leta 1972 zavrtel na velikem platnu v kinu. Pornič, katerega glavna finta ni bil fuk, temveč – zgodba. Linda Lovelace je zaigrala žensko, ki je nepotešena, ker je v bistvu medicinski fenomen: ženska s ščegetavčkom v grlu. Ta nadrealistična fikcijska aluzija je le par let pozneje svojo simbolno potrditev doživela tudi v realnosti: ne zato, ker je Linda kot za šalo pogoltnila 35 centimetrov Johna Holmesa v erekciji, marveč z afero Watergate in ključnim informatorjem z vzdevkom *Globoko grlo*. Seks je v sedemdesetih postal orožje, pornografija pa oblika državne nepokorščine in politične nekorektnosti. Žanr, enak med enakimi. V takratnih porničih je bilo več domišljije in duha, kot so ga v devetdesetih promogle hollywoodske uspešnice, igralci, ki so v porniče padli dobesedno z ulice, pa so igrali z več strasti, kot jo zdaj v kartonaste vloge vnese preplačana hollywoodska elita. Popolni anonimneži so v sedemdesetih več povedali z ritjo, kot povedo v devetdesetih zvezde z obrazom. Za avtentičen rezime oziroma portret sedemdesetih potemtakem potrebuješ več kot prgišče cinefilske razgledanosti. Potrebuješ ščepec genialnosti, še posebej če želiš posneti film o sedemdesetih, ki pa ne bo film o vietnamski vojni, ne bo film o disko vročici, ne bo film o Watergateu, ne bo film o razrednem boju, ne bo film o hipijih, ne bo film o umetniški vrednosti kiča, ne bo film o seksualni revoluciji, ne bo film o razcvetu porno industrije, ne bo film o zadrtnosti moralne večine in kontrastih ameriškega sna, ne bo drugi del *Ljudstva proti Larryju Flyntu* (1996)... temveč film o vsem tem. Točneje, film o vsem tem naenkrat. Skratka, film o sedemdesetih *par excellence*. *Vroče noči* so bile točno tak film. Mojrski, insajderski, hipnotično avtentičen, brutalno naturalističen, igrivo eklektičen, prežet z najsubtilnejšimi niansami črnega humorja in oster kot meja, ki loči filmsko ekspresivnost sedemdesetih od infantilnosti celuloidne klaje devetdesetih. Rekapitulacija sedemdesetih ter obenem njihov nekrolog. Pronicljiva študija relativnosti posameznikove svobode in zemljevid čeri, na katerih le-ta najpogosteje nasede. Stilistično, narativno, vizualno in igralsko ingeniozna anatomija *hardcorea* po vzoru *Nashvillea* (1975), *Pobesnelega bika* (1980) in *Apokalipse zdaj* (1979). Da, kot solza čista sedemdeseta.

#### Tarantino

Leta 1992 se je v besu ozrl filmski naivec, žanrski anarhist in scenaristični terorist. Quentin Tarantino, *die hard* filmski fan, je preskočil pult lokalne videoteke Archives in pristal v filmskih enciklopedijah. Postal je železni repertoar filmskih antologij in priljubljena tema akademskih filmskih kritikov, ki so se morali zaradi Quentina čez noč žanrsko opismeniti. Ja, gledati filme Johna Wooja, Tsuia Harka, Ringa Lama, Takeshija Kitana ter tiste, v katerih je joškarila in ubijala Pam Grier. Če se osredotočimo samo na največje. Tarantino je za prevrat v Hollywoodu potreboval dva filma, *Mestni psi* in *Šund*, ki je snel zlato palmo in oskarja. To, da je oba oscenaril, produciral in režiral, se razume. To, da je v obeh igral, tudi. Tarantino ni ničesar prepuščal naključju. Film je bil on in on je bil film. In če niste marali Tarantina, niste marali filma. V *Mestnih psih* in *Šundu* ste tako našli vse, kar ste po vzponu špageti vesterna želeli vedeti o filmih, pa si niste upali vprašati. Med drugim tudi to, da šole iz vas nikoli ne bodo naredile velikega filmarja. Velike filmarje delajo izključno filmi, je iz vsakega kadra, vsake sekvence in vsakega citata vpil Quentin Tarantino. Zato glejte filme, glejte čim več filmov, kajti tam je vse, kar iščete. Vzemite tisto, kar vam je najbolj všeč, in vrzite v svoj film, se je glasila

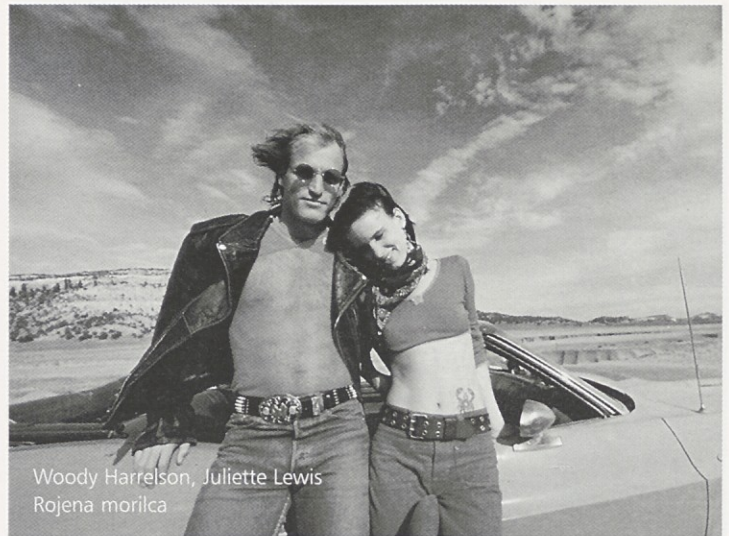


Tim Roth, Harvey Keitel  
Mestni psi

Tarantinova prva zapoved. In zato naj vaša lokalna videoteka postane vaša študijska knjižnica. Quentin so mnogi poslušali, a redki razumeli. Tisti, ki so ga zgolj posnemali, so spregledali pomembno podrobnost: če ne veš, kaj iščeš, tega ne moreš najti. In če tega nisi iskal celo življenje, ne moreš najti v petih minutah. Film je v tebi ali pa ga ni, se je glasila zadnja Tarantinova zapoved. Še pred transformacijo v dolgočasneža, ki samega sebe posnema še bolj, kot ga posnemajo drugi, je iz rokava v pravem času privlekel adut. Svoj prvi popolnoma resen žanrski film brez specialnih efektov in stiliziranega nadrealističnega nasilja, čistokrvni črni triler s trdno, pa čeprav razvejano in prepleteno zgodbo. **Jackie Brown** (1998). Štorija o stevardesi (Pam Grier!), ki je prestara, da bi začejala znova, in premlada, da bi se odrekla življenju. Za devetdeseta skrajno netipičen film. Brez velikih zvezd, brez velikih misli, brez velikih dejanj in brez velikih ambicij. Pač korektnen žanrski in obrtniški izdelek, le ti pa so bili v sedemdesetih in prvi polovici osemdesetih nekaj običajnega.

#### Serijski morilci

Hannibal Lecter je na večerjo povabil samo Jodie Foster, toda vabilu so se odzvali mnogi. Tistim, ki so vstopili, je na posetnicah poleg *Prvinski nagon* pisalo še **Barton Fink** (1991), **Kalifornija** (1993), **Rojena morilca** (1994), **Sedem** (1995) in **Krik** (1996), že na vratih pa so zavrnili pajace kot **Posnemovalec** (1995), **Zbogom, dekleta** (1997), **Vem, kaj ste zakrivili lansko poletje** (1997), **Krik 2** (1997) in celo Stevena Seagala, ki se je prizibal z **Bliskom smrti** (1996). *Sedem* tako ali tako spada v svojo kategorijo in glavni osumljenec ostaja kdo drug kot Oliver Stone, ki je v briljantnem **JFK** (1991) umor najbolj priljubljenega ameriškega predsednika naprtil vsem Američanom. Drznost filma *Rojena morilca* ni v psihedelični dokumentarnosti križarskega pohoda dveh fiktivnih serijskih morilcev, Mickeyja in Mallory Knox, ki hladnokrvno pokončata 54 ljudi in postaneta medijski superzvezdi. Ne, Stone se je v filmu brez identifikacijske opore – kar je nedvomno Tarantinova šola – spopadel z ameriško travmo, ki ni posledica vietnamske vojne, marveč njen vzrok. Reče se ji patološka obsedenost z močjo, z likom močnega očeta, ki ne loči več med dobrim in zlim. Potencira vrednote, ki so zaradi medijske razprodaje čustev podvržene inflaciji, ne da bi poznal njihov smisel. Zato je njegov groteskni psiho šoker posnet v več tehnikah, od katerih vsaka simbolizira določen pogled na nasilno stvarnost močnejšega. *Rojena morilca* je ortodoksn *movie*. Sestavljen iz asociativnih petsekundnih rafalov, mozaičnih kadrov, ki tvorijo frenetični epicenter vseh pogledov hkrati. Kaos hladne, pluralistične resničnosti. Stone si upa ves čas gledati skozi oči serijskega morilca ("volka, ki ne ve, zakaj je bil ustvarjen kot volk," kot pravi Mickey) in ugotoviti, da se ta pogled ne razlikuje od ostalih, še najmanj pa od pogleda objektivne kamere. *Rojena morilca* je v bistvu ljubezenska zgodba na ostrini britve in vojna napoved gledalčevim predsodkom. Mojstrovina, ki resničnosti zameri predvsem to, da je videla premalo filmov; pa še tisti so bili slabi.



Woody Harrelson, Juliette Lewis  
Rojena morilca

#### Ekranizacije

Pozabite na Shakespearea. Devetdeseta so ga potegnili iz zgodovine samo zato, ker se je z njegovim imenom v najavni špici filma lažje prilizovati akademski publiki. In akademska publika je tista, ki podeljuje oskarje. **Zaljubljenemu Shakespeareu** (1998) se je maneuver posrečil in pobasal je sedem kipcev. Pa vendar, kako prepoznate dobro ekranizacijo literarne predloge? Po ogledu filma ne najdete niti enega samega razloga, da bi se lotili branja knjige, po kateri je posnet. In kako prepoznate vrhunsko ekranizacijo? Po ogledu filma se vam knjiga, po kateri je posnet, zdi le kot delo, ki ga je nekdo napisal pod vtisom filma. **Najini mostovi** (1995), ki je nastal po istoimenem romanu Roberta Jamesa Wallerja, je tak film. Senzualni, emocionalni tobogan, poklon prepovedanemu pogledu, ki izpod navlake vsakdanjosti izbrska pozabljeno strast, ter realistična fantazija o romanci, ki vzbrsti enkrat v življenju, a za zmeraj, in ob kateri so besede tako kot ob podoživljanju albuma intimnih podob preprosto odveč.

Če se kdo moči te podobe v celoti zaveda, potem je to spet Clint Eastwood. Francesca, ki jo na trenutke zapeljivo upodablja Meryl Streep, je gospodinja. Ena od tistih žensk, ki jo je patriarhalni ustroj zahodne družbe oropal ženskosti. Francesca je le ženska, ki jo je okolje sedemnajst let spreminjalo v gospodinjo, družina pa sedemnajst let v mater, ter gospodinja in mati, ki je dopustila, da jo štirje dnevi spremenijo nazaj v žensko. Za to odločitev je bil dovolj le en pogled, pogled neznanca, samotarja, izkušenega ljubimca in svetovljana, ki se na Francesci ni ustavil iz navade, sočutja, usmiljenja ali razumevanja, marveč zato, ker je v njej prepoznal žensko; tisti pogled, ki mu rutina vsakdanjosti jemlje bistrino, tako da mu s časom sploh ni več mar, ali lahko ženska tudi v kuhinji zgleda seksi. Eastwoodov pogled v *Najinih mostovih* je tako prodoren in intimen, da se na trenutke počutimo kot vsiljivci. Strast, ki ostane pod pokritimi mostovi okrožja Madison, je namreč tako sublimna, da je zgolj seksualnost ne more potešiti, in hkrati tako senzualna, da orgazem, ki ga v njenem objemu doživita ljubimca, traja trideset let. Kar pomeni, da je Francesca imela vsaj sto razlogov, da pobegne s fotografom, a se po štirih dneh ni smela spomniti niti enega. Časa in prostora za greh, kaj šele za srečen konec, preprosto ni bilo.

#### Vrnitev odpisanih

Druga svetovna vojna. Razkroj starih vrednot zahodne civilizacije in začetek novih. "Vojna ne plemeniti ljudi. Spremeni jih v pse in jim zastrupi dušo," pravi glas iz ozadja, ki v **Tanki rdeči črti** (1998) pripada nekomu iz čete C. Saj res, kaj je plemenitega v tem, da stotine ljudi v mukah umirajo daleč od doma, medtem ko skušajo zavzeti nek brezvezen hrib, kjer ni nič drugega kot dva, trije japonski bunkerji, ki bruhajo brzostrelni ogenj? Kaj je plemenitega v tem, da osvajaš nekaj, kar nikoli ni bilo tvoje, in braniš tisto, kar boš na koncu vojne zagotovo izgubil? Piše se leto 1942 na otoku Guadalcanal. Pravi raj na zemlji. Ameriška vojska se izkrca z jasnim ciljem: za vsako ceno pregnati Japonce. A še pred spopadom se



Ben Chaplin, Woody Harrelson  
Tanka rdeča črta



Morgan Freeman, Brad Pitt  
Sedem

začne neka druga vojna. Osebna vojna v vsakem od vojakov, ki oklepajo puško in se skušajo po svojih najboljših močeh sprijazniti s smrtjo, ki jih, vsaj večino, čaka na kraju, ki kar vre od življenja. Nič plemenitega ni v njih. Nič junaškega. Le obup, strah in iskrica upanja, ki jo ohranjajo pri življenju spomini. Pobegniti nimajo kam. Skrijejo se lahko le sami vase. In zdijo se kot en sam človek s tisoč obrazi, ki šepeta zgodbo, stkano iz tisoč želja in tisoč zastrupljenih, pogubljenih duš. *Tanka rdeča črta* je ta zgodba. Surova, lepa in nepozabna. Kako velik je tretji film Terrencea Malicka (ki je po prvencu *Badlands* (1973) zadnjič režiral pred 21 leti, ko so nastali izjemni *Dnevi raja*), pove že to, da mu edini resni konkurent, odličen Spielbergov ep *Reševanje vojaka Ryana* (1998), ki je videl vse vojne filme, tudi tiste, ki šele bodo posneti, seže komaj do kolen. *Tanka rdeča črta* ni le film. Je filozofski diskurz o sovraštvu, ljubezni, strahu in smrti, ki jih vojna potencira do skrajnih meja. Je poezija v gibljivih slikah. Izrazno moč Malickove presunljive filmske meditacije o človeški (samo)morilski naravi je nemogoče ovrednotiti z oskarji, pa čeprav je osebnemu in nekonvencionalnemu pristopu navkljub zbral kar sedem oskarjevskih nominacij. In ker je oskar tisti kipec, ki so ga v enajstih kopijah podelili *Titaniku*, sem upal, da *Tanka rdeča črta* ne bo osvojila nobenega. In ga ni. *Lepe vasi lepo gorijo* (1996) je smrdljivi zadah vojne pripihal v našo neposredno bližino. Ni film za tiste, ki so v nesmiselni vojni padli, še manj za tiste, ki so njene grozote z brazgotinami na duši preživeli. *Lepe vasi lepo gorijo* je film za tiste, ki zaupajo v življenje, ne pa v politične ideale, nacionalno zaslepljenost in agresivno vsiljevanje svojega prepričanja. Dragojevičev film, jugo verzija *Lovca na jelene*, je kljub tekočemu žanrskemu jeziku realističen, njegovo sporočilo pa je nedvoumno: vojna je krvava igra, kjer ne veljajo nobena pravila več, njeni prvi žrtvi pa sta nedožnost in mladost. Edini zmagovalci vojne so tisti, ki preživijo, preživijo pa samo tisti, ki se vojne nikoli ne udeležijo in se na široko izognejo njenim krempljem.

### Apokalipsa

"Razumem postopek, razumem vojno. Razumem pravila in predpise. Ne razumem obžalovanja," je izjavil Charles Manson, človek, ki je ubil šestdeseta in jim v slovo s krvjo nedolžnih zapisal "helter skelter". Nedolžnost? Kdo je sploh nedolžen? Kdo lahko prvi vrže kamen v svetu, ki s pravico v mislih, z dobroto v srcu, z roko na Svetem pismu in božjim imenom na jeziku kaznuje posledico, ne pa vzroka, torej požrešnosti, pohlepa, lenobe, nečistosti, napuha, zavisti ali jeze, sedmih smrtnih grehov, s katerimi smo rojeni v ta svet? Svet, kjer grešimo na vsakem vogalu in tako pogosto, da smo postali povsem apatični, ter sedem smrtnih grehov udomačili do te mere, da jim lahko rečemo že značajske lastnosti? Drugače rečeno, živimo v svetu, kjer sodni dan ni več daleč. *Sedem* (1995) je bil anatomija zadnjih sedmih dni pred končno sodbo. Pekel v Fincherjevem filmu ni več nek abstrakten pojem, saj njegove prostorsko časovne koordinate sovpadajo s post-industrijskim obupom, smogom in razkrojem velemesta, s stanjem zavesti, kalvarijo spomina, ki jo anticipirata tako eden najgrozljivejših

koncev v zgodovini (hollywoodskega) filma kot tudi sam razplet zgodbe, ki se od cenelih, eksploatacijskih šokerjev s serijskimi morilci v glavnih vlogah učinkovito loči po tem, da gledalec resnično tesnobo, tisti vdor realnega, dejansko začuti šele takrat, ko sklepni šok že pozna, in ko ob vnovičnem gledanju filma upa, da se tokrat ne bo zgodil. Identifikacija v Fincherjevem filmu je neizbežna, a nikoli vsiljiva, kaj šele predvidljiva. *Sedem* ne citira niti enega samega filma, marveč žanr sublimira tako, da v sebi združi vse žanre in prestopi meje filma. Serijski morilec žrtve izbira po metodi "beseda je meso postala", kar pomeni, da greh, ki zanje obstaja le še na ravni besede, z vso silo obrne proti njim samim. Za svoje poslanstvo izbira ljudi, ki jim je odsotnost vedenja za greh najbolj deformirala telo ali duha: debeluha ("požrešnost") pita s špageti, dokler mu ne počí želodec, odvetnika ("pohlep") zveže v klečeč položaj in ga prisili, da si, kot je Shakespeare zapisal v *Beneškem trgovcu*, odreže – ne več, ne manj kot – funt mesa, narkomana ("lenoba") za eno leto prisesa na iglo in iz njega dobesedno iztoči življenje, in tako vse do pretresljivega razpleta. Serijski morilec je človek, ki je brez vrstnega ali kronološkega reda popisal 500.000 strani zvezkov, slehernik, ki si z britvijo redno odstranjuje blazinice s prstov, umetnik, ki v poduk človeštvu ustvarja v grešnem mesu, za vsak detajl svojega morbidnega opusa pa si vzame čas, kot so si ga John Milton za *Izgubljeni raj*, Chaucer za *Canterburyjske zgodbe*, Tomaž Akvinski za teološke spise, Dante za *Božansko komedijo*, De Sade za *Justino* in konec koncev William Somerset (sic!) Maugham za *Človeške vezi* in *Ostrino britve*, potemtakem za klasična umetniška dela, edino obsesivno morilčevo inspiracijo. Morilčeva kazen je ostudna kot sam greh in okrutna, kot bi jo izvršil sam bog, čigar pota so čudna in človeku nedoumljiva; zakaj torej, kot aludira bizarni kreator, v svojem delu ne bi smel uživati? In kako naj se detektiv Somerset slepi, da bosta z Millsom morilca kdajkoli ujela in zaključila primer? Na mesto zločina, takorekoč križanja, podobno kot vest, kot kesanje, vedno prispeta prepozno. Fincherjev triler ni film o bližajočem se koncu sveta, marveč podobno kot *Zadnji dnevi* (1995) film o tem, da je konec sveta že za nami, a tega ni nihče opazil.

Leto 1999 je bilo slabo leto. Ob stoletnici Hitchcockovega rojstva je na platna priletel rimejk *Psiha*. Umrli je Oliver Reed. Umrli je George C. Scott. Umrli je Joe D'Amato. Umrli je Stanley Kubrick. Kaj je sploh še ostalo za leto 2000? Komaj kaj. Pa še to je v 80 odstotkih produkt računalniške animacije. •

## azija v devetdesetih

Deseti brat



Ples prahu



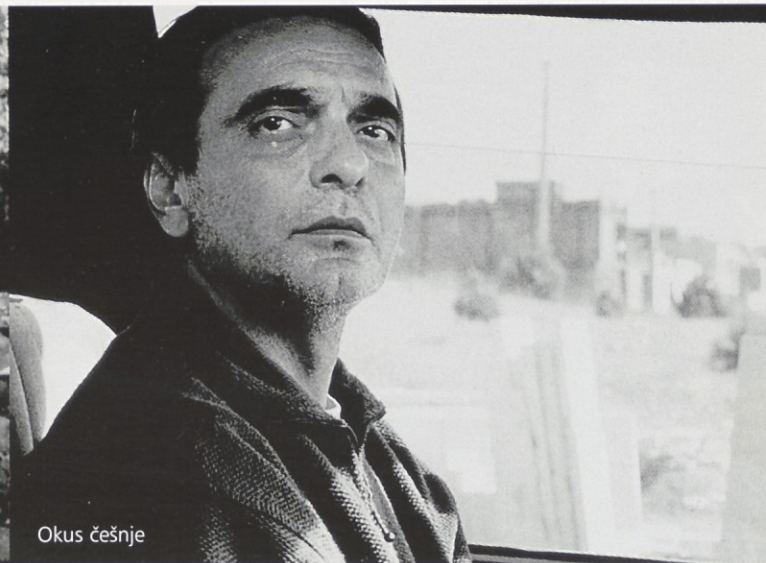
Pregled azijskih kinematografij v devetdesetih bo kratek, čeprav gre za kontinent, ki je tako po količini kot po kakovosti filmov v zadnjem desetletju prevzel vodilno vlogo v svetu, vsaj na področju t.i. umetniškega filma, ob tem ko si hkrati reže vse večji kos komercialne pogače. Še več, če bi sešteli lastniške deleže azijskih podjetij v filmskem poslu na Zahodu (zlasti v ZDA), bi tudi na tem področju morali ugotoviti njihov primat. A ker je *Ekran* očitno znal stopati v korak s svetovnim filmom in nemalokrat intuitivno skočiti v njegovo prihodnost, je za obračun azijskega filma ob koncu devetdesetih ostalo le malo nepozobanih zrn.

Za začetek in v glavnem lahko ljubega spremljevalca in spremljevalko azijskega kina napotim na številne in obsežne zapise, ki jih je v zadnjih letih na to temo objavil *Ekran*. Najprej na neverjetno aktualno in tako rekoč preroško številko 3/4 leta 1997, ki je bila skoraj v celoti posvečena filmskemu Vzhodu, sicer pomaknjenem do Rusije, kar nič ne škodi, izšla pa je le nekaj dni po največjem triumfu, vsaj kar se prestiža tiče, namreč po dveh zlatih palmah za najboljša filma za Azijo, ki sta si ju razdelila Abbas Kiarostami za *Okus češnje* in Shohei Imamura za *Jeguljo*. (Oba filma smo med tem lahko videli tudi v naših kinih.) Med azijskimi kinematografijami, ki jih *Ekran* redno in obsežno spremlja v zadnji letih, so na prvem mestu gotovo Iran, Kitajska in Hongkong, o katerih ni za dodati praktično ničesar novega; za osvežitev preprosto prelistajte nekaj zadnjih *Ekranov*. Tudi pregledi in novice iz Tajvana, Japonske, Indije in Vietnama ter zapisi o njihovih najvidnejših avtorjih so bili v zadnjem času redni gostje; nekoliko manj odkrita sta le teritorija Južne Koreje in novonastalih azijskih držav na področju nekdanje Sovjetske zveze (prehodno Skupnosti neodvisnih držav), ki pa so v tem pregledu devetdesetih še vključene v razširjeno Vzhodno Evropo, saj so bile v mnogočem še zavezane političnemu, kulturnemu in ekonomskemu vplivu Rusije. Njihove kinematografije se le počasi postavljajo na lastne noge, produkcija je zelo skromna, zato pa neverjetno kvalitetna in tudi mednarodno uspešna, kar poraja upravičena velika pričakovanja za to področje ob nastopu novega tisočletja, ko bomo Kazahstan, Tadžikistan, Uzbekistan, Turkmenistan in Kirgizijo hočeš nočeš morali dokončno prepustiti Aziji.

Zato velja pred kratko evidenco posameznih držav pogledati Azijo v celoti in morda ugotoviti, odkod takšna prevlada. Ker je glavni oziroma najpomembnejši teritorij za uveljavitev posamezne kulture (tako z ekonomskega vidika, kot v pogledu prestiža) še vedno Zahod, nas pri tem zahodnjaški pogled ne bi smel ovirati. Prav nasprotno. Je pa res, da ostaja vprašanje zahodnjaškega pogleda na vzhodnjaško kulturo in umetnost temeljnega pomena. Nobena skrivnost ni, da je prav za azijske kinematografije oziroma njihove najvidnejše predstavnike značilno, da doma še zdaleč ne uživajo takšnega ugleda kot na Zahodu. Še več, domača filmska javnost jih nenehno obsipava z očitki, da delajo filme za zahodnjake in jih v kinih skorajda bojkotira (na Tajvanu je v kinu skorajda nemogoče videti filme celo takšnih nespornih prvakov svetovnega filma, kot sta



Trije letni časi



Okus češnje

Hou Hsiao-hsien ali Tsai Ming-liang). Seveda to ni samo kulturno vprašanje ampak v prvi vrsti politično, naj izvira iz tradicije in religije oziroma kakršnekoli ideologije ali iz eksistencialnega strahu pred izgubo (nacionalne) identitete. Je pa tudi res, da se ti filmi v marsičem zavestno prilagajajo zahodnemu pogledu (formalno, pa tudi v vsebinah), pri katerem se konec koncev tudi vzorujejo. Kakšna pretirana socio-kulturna razglabljanja v tej smeri bi težko obrodila nove sadove, saj sodijo v splošen diskurz o globalizaciji sveta, pri katerem ima vizualna kultura s filmom vred seveda vodilno vlogo.

Tematsko in formalno bi Azijo lahko razdelili v dva povsem ločena svetova: bližnji in srednji vzhod – izrazito vodilno vlogo ima tu Iran, ki mu lahko prištejemo novonastale srednjeazijske države bivšega sovjetskega imperija in deloma Indijo – še naprej gradi na tradiciji italijanskega neorealizma, ki ga je uspel izjemno prenesti v svojo bodisi perzijsko bodisi indijsko pripovedno tradicijo, in ga posvojiti do takšne mere, da šele v teh podobah zaživi kot avtentična in izvirna forma, za nazaj pa se pri mnogih italijanskih neorealističnih filmih kaže zgolj kot estetska poza. V teh kinematografijah izrazito prevladujejo socialne teme, skozi katere praviloma sije afirmacija življenja in bivanja. Najbrž je prav v tem razlog za izredno afirmacijo same kinematografije v teh deželah – ogromno je bilo že povedanega o pravi kinohisteriji, ki velja tako za Irance kot Indijce in ki v svetu nima primere –, v katerih so filmski ustvarjalci pravi narodni junaki.

Precej drugačen, tako rekoč nasproten, je položaj na daljnem Vzhodu: zlasti za japonsko, tajvansko in južno korejsko kinematografijo velja skupni imenovalec popolne odtujenosti in dekadence. Radikalni prikazi popolnega razkroja medčloveških odnosov in skepse do transcendence so za tradicionalne kulture daljnega Vzhoda, v temeljih zasnovane prav na teh dveh principih, še veliko težje sprejemljivi kot za Zahod. Če k prevladujoči morbidni tematiki, ki je čisto na novo vzpostavila kult smrti, saj ga v preteklosti v tem delu sveta sploh niso poznali (smrt je bila namreč sestavni del življenja, ki se je tako ali drugače nadaljevalo v onostranstvu), prištejemo še radikalne formalne prijeme, ki bodisi razstavljajo filmsko podobo do nerazpoznavnosti – pod vplivom vsakodnevnih vdorov novih tehnologij in vizualnih praks ter vse bolj frenetičnega življenjskega tempa – ali pa obratno, popolnoma izčistijo podobo in skoraj izpraznijo čas, je jasno, da se domača publika in še bolj politika s takšno podobo, naj še tako verno zrcali resničnost, težko identificira. Oziroma: ravno zaradi popolne identifikacije z navidez pretiranimi morbidnimi podobami, je toliko težje pričakovati, da se bodo ljudje na to odzvali pozitivno in šli gledat tak film. Še veliko bolj kot na Zahodu je zato lahko razumljivo, da so lačni čisto drugačnih iluzij.

Nekoliko drugače je na Kitajskem in v Hongkongu. Kitajski totaliterni režim le stežka prepušča filmsko produkcijo, ki se iskreno ukvarja s sodobnostjo, zato je bilo za celotno t.i. peto generacijo kitajskih režiserjev značilno obravnavanje preteklosti, ki je bilo

resda pretežno kritično in kot takšno podvrženo nenehnim političnim pritiskom, a vendarle dovolj varno oddaljeno, da ni postavljalo pod vprašaj dokaj kontinuiranega in solidno financiranega filmskega ustvarjanja. Veliko bolj razgiban položaj je nastal z nastopom t.i. šeste generacije kitajskih režiserjev, ki se že v štartu niso hoteli zanašati na državni denar. Izkoristili so prihod novih, cenejših tehnologij in, delno tudi s podporo Zahoda, začeli ustvarjati paralelno kinematografijo, ki ji državna cenzura težko pride do živega. Res je, da je tem filmom, ki brez zadržka obravnavajo kočljive politične in socialne teme, vključno z največjimi tabuji (človekove pravice, politični pluralizem, homoseksualnost...), skoraj nemogoče priti v redno distribucijsko mrežo, kaj šele na televizijo, s čimer so tako rekoč odrezani od lastnega naroda, zato pa toliko odmevneje krožijo po svetu, ki jih seveda sprejema z odprtimi rokami. Tudi Hongkong je čedalje bolj žalostna zgodba, zlasti po priključitvi h Kitajski. Druga najmočnejša kinematografija na svetu v devetdesetih doživlja udarec za udarcem. Po izjemno spodbudnem začetku, ko sta v Hongkongu vzporedno cvetela tako umetniški film kot komercialni žanrski film, je v drugi polovici devetdesetih doživela pravi kolaps in avtorski eksodus. Tako "umetniki" kot "obrtniki" so še pred predajo Hongkonga Kitajski zbežali v nove domovine, prvi v strahu pred nastopom novega političnega režima, drugi v pričakovanju ekonomskega kolapsa. "Umetniki" in "umetnice" so zatočišče našli domala na vseh celinah, v Avstraliji, ZDA, na Tajvanu ali na Japonskem, tudi v Evropi, drugi pa so se prepustili Hollywoodu, ki jih je sprejel z odprtimi rokami.

Kljub tej žalostni sliki pa Aziji po drugi strani še nikoli ni kazalo bolje. Prav za vse spodaj omenjene države je mogoče ugotoviti, da še nikoli niso premogle toliko filmskega talenta, kot prav v devetdesetih. O tem pričajo tudi številne mednarodne nagrade z najpomembnejših filmskih festivalov: po že omenjenem popolnem zmagoslavju v Cannesu leta '97 sta v nekaj mesecih sledila še dva vrhunska skalpa – v Locarnu je slavil Jafar Panahi z *Ayneh* (*Ogledalo*, 1997), v Benetkah pa Takeshi Kitano z *Ognjemtom* (*Hana-bi*, 1997). Leta '98 je odmevala trojna zmaga Azije v Locarnu: zlata leopard za *Zhao xiansheng* (*Gospod Zhao*, 1998), Yue Luja, srebrna leoparda za *Ples prahu* (*Raghs-e khak*, 1992/98) in *Deseti brat* (*Beshkempir*) Aktana Abdikalikova. Letos pa je najprej presenetila prva nominacija za oskarja iranskemu filmu, ki jo je prejel Majid Majidi za *Bacheha-ye aseman* (*Otroci nebes*, 1997), sledila je zmaga Vietnamca Tonyja Buija s *Tremi letnimi časi* (*The Three Seasons*, 1999) v Sundanceu, zlata kamera indijskemu filmu *Marana Simhasanam* (*Prestol smrti*, 1999) Murali Nair v Cannesu, nagrada mednarodne kritike mlademu Kitajcu Liuju Bingjianu za *Nannan nünü* (*Moški, moški, ženska, ženska*, 1999) v Locarnu in za veliki finale azijskih devetdesetih še nedavna trojna zmaga v Benetkah – zlata lev za *Yi ge dou bu neng shao* (*Niti eden manj*, 1999) Zhanga Yimouja, velika nagrada žirije za Kiarostamijev Le

Svetel poletni dan



Gabbeh



vent nous emporter (Veter nas bo odnesel s seboj, 1999) ter nagrada za najboljšo režijo še drugemu Kitajcu Zhanu Yuanu za *Guo nian hui jia* (Sedemnajst let, 1999). K temu je treba dodati izjemno zanimanje največjih festivalov za predstavitve celotnih opusov najvidnejših azijskih avtorjev, ki pomenijo dokončno utrditev na filmskem Olimpu. Imena, ki so se jih v začetku devetdesetih šele učili pravilno pisati in izgovarjati – Kiarostami, Makhmalbaf, Jalili, Kitano, Tsukamoto, Hsiao-hisen, Ming-liang, Kar-wai, Gopalakrishnan... – danes pomenijo splošno priznano prvo ligo svetovnega filma.

Pri odkrivanju sodobnega azijskega filma prav presenetljivo tudi Slovenija ni veliko zaostajala, predvsem po zaslugi Ljubljanskega mednarodnega festivala in Kinoteke. Začelo se je že 1993 s pregledom najpomembnejših del tajvanske in kitajske kinematografije (in to kar skupaj!), dve leti pozneje so prišli na vrsto Japonci, zadnji dve leti (odkar je na festivalu uvedena rubrika Posvečeno, ki predstavlja opuse uveljavljenih in izstopajočih avtorjev) pa se posveča izključno azijskim avtorjem – lani Kiarostami (ki je bil uvodoma predstavljen v Kinoteki) in Tsai Ming-liang, letos Kitano, Makhmalbaf (nadaljevanje kinotečne retrospektive) ter Trinh T. Minh-ha.

Bolj žalostno je, da je le redkokateri prišel v slovensko distribucijo; zaenkrat samo *Kraljica banditov*, *Chungking ekspres* in *Okus češnje* ter pogojno *Svatba* in *Kitajska skrinjica*, a tudi tu bo šlo očitno počasi na bolje, saj v kratkem prihajata *Trije letni časi* in *Kikujiro* ter morda letošnji beneški zmagovalec *Niti eden manj*, zelo verjetno tudi nov Kiarostami (in še kakšen zraven za nazaj), morda vendarle tudi Majidijevi *Otroci nebes* in še kaj.

Za zaključek preglejmo najpomembnejša imena azijske kinematografije devetdesetih po državah.

**Kitajska** je tolkla z dvema generacijama: peto – Zhang Yimou, Chen Kaigē, Tian Zhuangzhuang, Yue Lu ter vse močnejšo in udarnejšo šesto – Zhang Yuan, Jia Zhangke, Zhang Ming, Liu Bingjian;

**Japonska**, ki je s smrtjo Akira Kurosawa sicer utrpela veliko izgubo, ima prav tako izjemno ekipo – Shohei Imamura, Takeshi Kitano, Shinya Tsukamoto, Sogo Ishii, Hirokazu Kore-eda, Naomi Kawase Sento, Banmei Takahashi in vrsta novih in novih imen, ki v deželi vzhajajočega sonca vznikajo dobesedno kot gobe po dežju;

**Hongkong** je večino svojih sil sicer že razprodal, toda devetdesetih se bomo spominjali vsaj po Johnu Wooju, Wongu Kar-waiju, Clari Law, Ann Hui, Stanleyju Kwanu, Fruitu Chanu, Ringu Lamu, Tsuiju Harku, goreči ljubitelji honkonškega akcijskega baleta pa še po vrsti drugih (ni odveč opomniti, da v bližnjem Vidmu že nekaj let poteka festival Far East Film, ki je namenjen izključno tej umetnosti);

**Tajvan** bi lahko bil morda celo na prvem mestu – Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Ang Lee, Wayne Wong, Ko I-cheng, Tsai Ming-liang,

Lin Chen-shen, za katerimi se že drenja še večja množica kot pri Japoncih.

**Vietnamci** imajo številčno skromnejšo, toda zelo izbrano posatvo – Tranh Anh Hung, Tony Bui, pa tudi Trinh T. Minh-ha, ki sicer živi in ustvarja v ZDA. Z največjimi ambicijami v zadnjih letih koraka **Južna Koreja**, z neslutnimi vlaganji v promocijo svojih filmov, ki zaradi radikalnih prijemov že tako vzbujajo vse več pozornosti ter novo ustanovljenim mednarodnim filmskim festivalom v Pusanu, ki je v pičlih treh letih prevzel primat najpomembnejše azijske filmske manifestacije – zaenkrat izstopajo starejša Im Kwon-Taek in Lee Chang-ho ter mlajša Park Kwang-Su in Jang Sun-Woo (slednji je z zadnjima filmoma popolnoma šokiral festivalske inštitucije – o zadnjem poročamo z beneškega festivala).

Tudi **Indija** je v začetku utrpela veliko izgubo, umrl je namreč njen prvi mož, Satyajit Ray, ki je za seboj sicer pustil naslednika, sina Sandipa Raya, od katerega po prvih delih sodeč ne gre pričakovati kakšnih pomembnih izdelkov, zato pa je pravega duhovnega sina dobil na drugem koncu države v Keralskem filmskem magu Adoorju Gopalakrishnanu (tudi predstavljenem v znameniti azijski številki *Ekрана 3/4 1997*), ob njem pa so občasno razveselili še Shekhar Kapur, Mira Nair, Mani Ratnam, Rituparno Ghosh, Rajan Khosa in Pankaj Butalia.

**Iranci** nastopajo v standardni postavi: Kiarostami, Makhmalbaf, Majidi, Panahi, Jalili, Rakshan Bani-Etemad, Foruzesh, Shahbazi in s kopico, kopico rezerv. •



# deleuzacija ali deložacija?

## stojan pelko

Trije morebitni vzvodi premikov francoske filmske teorije v devetdesetih. Če bi danes na naslov "francoske filmske teorije" poslali paket, bi bile možne vsaj tri od tistih opcij, s katerimi pošta tako rada opremi vrnjeno pošiljko: od prve, da je naslovnik neznan, prek druge, da se je preselil, pa do tretje, najbolj radikalne: da je preprosto umrl. V vsakem od teh treh primerov bi se vam torej pošiljka vrnila nazaj – in znajti bi se morali po svoje! Natanko taka je danes naša, Ekranova, slovenska pozicija, ko kukamo k francoski teoriji: tam, od koder smo se vsi skupaj veliko naučili, se je zdaj vse težje in težje znajti, predvsem pa sploh še kaj koristnega najti. Zadeva sploh ni tragična, je pa neposredna posledica svojevrstne "fraktalizacije" diskurza filmske teorije, ki ji je mogoče delovno najti vsaj tri vzajemno pogojene vzvode, ki jih za lažjo orientacijo in z veliko mero poetske svobode lahko "polepimo" z že omenjenimi poštnimi nalepkami.

### 1. Naslovnik neznan

Prvi vzvod zadeva "interni" problem same filmske teorije. Videti je, kot da bi po velikih, včasih skorajda enciklopedičnih podvigih osemdesetih let, bili v devetdesetih možni le še unarni udarci, fragmentarni posegi in monografski pobegi. Nista bila zgolj oba Deleuzova zvezka *Filma, Podoba-gibanje* (1982) in *Podoba-čas* (1985), taki totalni sumi – tudi objav drugih velikih avtorjev osemdesetih se je držala aura odpiranja povsem novih konceptualnih polj in obenem že njihovega sumarnega povzemanja. Kar je Chion storil z glasom in zvokom, je Bonitzer storil s pogledom, Aumont z obrazom, Bellour pa s premenami podob iz enega medija v drugega. Z "uvažanjem" konceptov in metod iz drugih humanističnih disciplin se je oblikovala povsem samosvoja šola, ki je slišala na generično ime "filmska teorija", še predno ji je bilo treba pridati nacionalni, kronološki ali tematski orientir. Zaradi te abstraktnosti še zdaleč ni bila hermetična. Nasprotno, kot dokazuje zgled Serga Daneya, pokojnega urednika *Cahiers* in esejista ter kolumnista dnevnika *Libération*, je bila v svojih vrhunskih dosežkih taista teorija obenem tudi briljantna žurnalistika. Če so se torej še ne tako dolgo nazaj koncepti uvažali v filmsko teorijo iz psihoanalize, semiologije ali filozofije, in tam dobesedno oživali v naslonitvi na film, tedaj smo zdaj prej priče obratnemu procesu: filmska teorija ostaja prazen okvir, izgubljen nekje vmes med "kulturnimi študijami" in "audio-vizualnimi raziskavami", iz nje pa so se izvili revitalizirani pojmi, ki zdaj tvorijo osnovna orodja medijskih študij, urbane arhitekture in popularne kulture.

S tega stališča so tri ključna imena francoske filmske teorije devetdesetih Paul Virilio, Jean Baudrillard in Jean Louis Schefer.

### 2. Naslovnik se je preselil

Drugi vzvod zadeva sam objekt filmske teorije, filme torej. Daleč od tega, da bi na tem mestu ponavljali običajen diskurz o anti-intelektualizmu sodobnega filma. Nasprotno, prepričani smo, da je uspel avtorski film tako intenzivno posrkati vase doneske filmske teorije osemdesetih let, da se večina "resne" sodobne evropske produkcije gleda

kot ekranizirani seminarji pridnih študentov, ki so še v osemdesetih brali *Cahiers* in *Sight and Sound* ter študirali Deleuza. S tem se je seveda radikalno spremenil tudi status teorije v odnosu do teh filmov, saj zdaj sredi kinematografskega "trdega jedra" ta naleti sama nase – s čimer se užitek odkrivanja novega in razstiranja dotlej nevidenih pogledov bistveno premesti. Drugače rečeno: dokler sta Rivette ali Bonitzer v Hitchcockovih filmih odkrivala madeže in slepe pege, je imelo to status "odkritja"; ko pa smo enkrat soočeni z Rivettovim filmom po Bonitzerjevem scenariju, ima uzrtje tovrstnih postopkov kvečjemu še status "konstatacije". A v nasprotju s pričakovanji šele ta "razveza" filmske teorije od objekta razpre možnost, da se začne zares ukvarjati sama s sabo; da preizpraša svoje lastne predpostavke kot disciplina mišljenja, kot konceptualna praksa. Ko se sooči s filmano teorijo, filmska teorija morda najbolj tesno sledi Deleuzovemu napotku, da "filmska teorija ne zadeva filma, temveč filmske koncepte, ki niso nič manj praktični, učinkoviti ali obstoječi kot sam film." (*L'Image-temps*, str. 365-366).

S tega stališča so tri ključna imena francoske filmske teorije devetdesetih Pascal Bonitzer, Alain Bergala – in pa seveda Jean-Luc Godard.

### 3. Naslovnik umrl

Tretja opcija bi se kaj lahko brala kot teoretski odgovor na večno Wendersovo fobijo pred smrtjo filma. Ali torej obstaja možnost, da se filmska teorija ni niti fraktalno razpršila niti ponosno prešla v prakso, temveč je preprosto preminila? Ta vzvod kar naenkrat ne zadeva več niti nosilcev teorije niti izvajalcev prakse, temveč širši kontekst. Ali torej film sploh še lahko preživi v tem svetu – ali pa mora s seboj v grob potegniti tudi filmsko teorijo? V zvezi s tem katastrofičnim pogledom je izjemno pomenljiv odlomek iz nedavnega nagovora francoskega sociologa, profesorja na Collège de France, Pierra Bourdieuja, ki je v Parizu zbranim direktorjem največjih medijskih hiš zastavil eno samo vprašanje: Gospodarji sveta, ali obvladujete svoje gospostvo? V ostrem tonu, s katerim jim je očital morilske učinke kratkoročnega maksimiziranja profita na dolgoročno preživetje kulture in samega pojma avtorstva, je poleg renesančnega boja za pravico do podpisov kot primer ponudil prav filmski socialni mikrokozmos, ki ga je opisal takole: "Če naj imamo avtorski film, je treba imeti cel socialni univerzum, majhne dvoranice in kinoteke, ki predvajajo klasične filme in ki jih obiskujejo študentje; filmske klube, ki jih vodijo sinefilski profesorji filozofije, ki so se oblikovali v tistih dvoranah; kompetentne kritike, ki pišejo za *Cahiers du cinéma*; režiserje, ki so se naučili obrti tako, da so gledali filme, o katerih so pisali v *Cahiers* – skratka, cel socialni milje, v katerem je mogoče prepoznati kakovosten film." (Pierre Bourdieu, "Questions aux vrais maîtres du monde", *Le monde*, 14. Oktober 1999, str. 18).

Če pa na prihodnost filmske teorije pogledamo s tega stališča, se nam kar naenkrat ne sme več tožiti po "velikih knjigah", ki so bile pač napisane v osemdesetih, pa tudi prehoda v prakso ni dobro preveč glorificirati. Ne, izkaže se, da je za preživetje te konceptualne prakse, ki ji še vedno najraje pravimo filmska teorija, še kako pomembno, da večina najboljših piscev piše le še avtorske monografije (Jousse o Cassavettesu, Ciment o Kubricku) ali predstavitve posameznih filmov; da *Cahiers* namesto velike teorije izdaja *Petite bibliotheque* s ponatisi in scenariji; da se eni profesorji (Chion, Leutrat...) držijo svojih kateder, drugi izdajajo poetsko-esejistične revije (Bellourjev *Trafic*), tretji pa tesno sodelujejo s Kinoteko in festivali (Aumont). Da torej skratka vsi in vsak po svoje pletejo tisto mrežo intersubjektivnih in socialnih razmerij, ki sploh omogoča, da avtorski film – kot hkratna porodna babica, krstni boter in poročna priča filmske teorije – obstane kot živ spomin in živahen opomin.

S tega stališča pa so tri ključna imena francoske filmske teorije devetdesetih Thierry Jousse, Raymond Bellour in Michel Chion. Seštejte trikrat tri imena, pa se vam bo zdelo, da ste na ljubljanski *Jesenski filmski šoli* konec osemdesetih – in da devetdesetih sploh nikoli ni bilo. Morda pa res šele pridejo. Do takrat pa zelo osebno seznam nekaj naključno izbranih knjig, ki so nastale v tem času, ki se ni nikoli zares zgodil. •

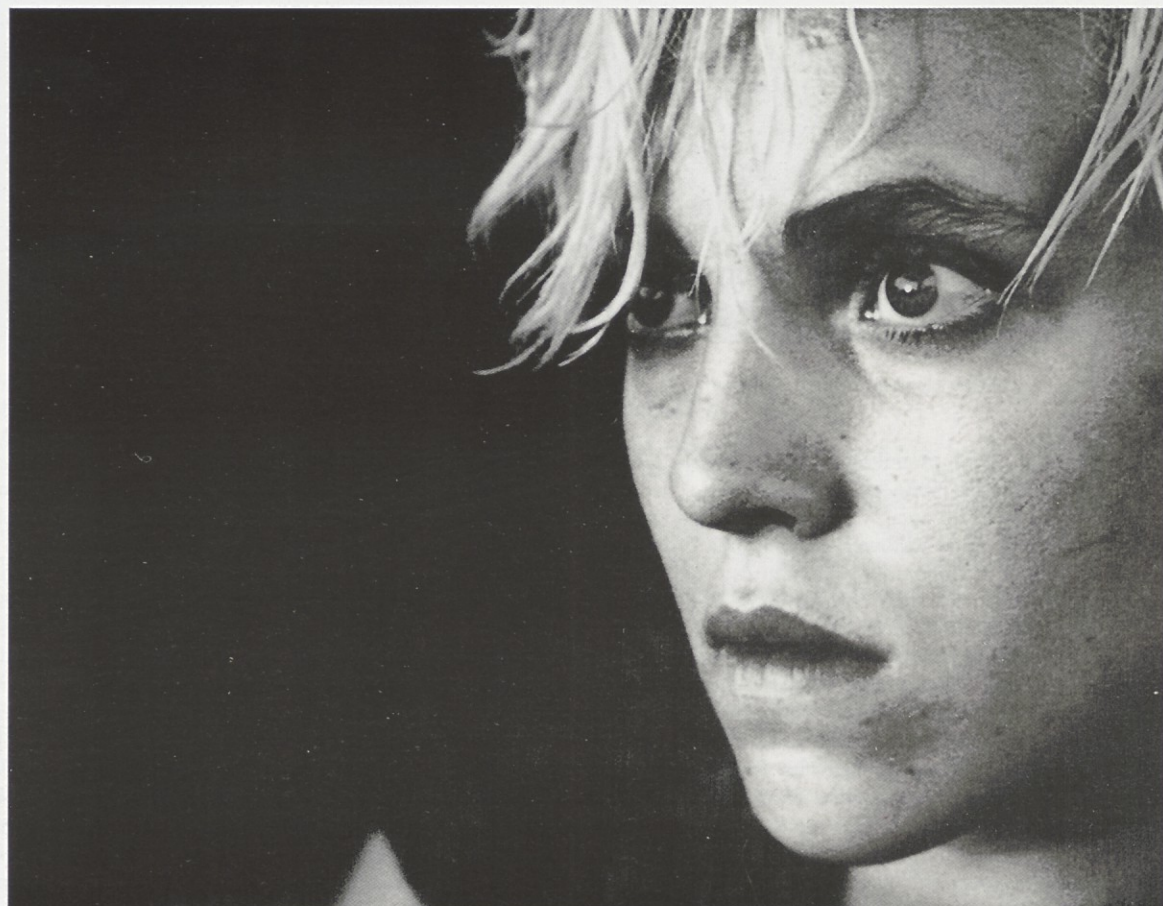
#### Literatura:

- AUMONT, Jacques: *A quoi pensent les films?*, Seguyer, 1996  
 BELLOUR, Raymond: *L'Entre-Images I, II*, La Différence, 1990, 1999  
 BERGALA, Alain: *Voyage en Italie*, Yellow Now, 1990  
 CHION, Michel: *Le promeneur écoutant*, Editions Plume, 1993  
 GODARD, Jean-Luc: *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard, 1998  
 SCHEFER, Jean Louis: *Du monde et du mouvements des images*, P.O.L., 1997

# ekranov izbor na 10. liffu

Somrak

Čudovito življenje



simon popek  
vlado škafar  
denis valič



Brat

## brat

Brat

Rusija 1997

režija Aleksej Balabanov

Film, s katerim je ruski režiser najmlajše generacije Aleksej Balabanov postal svetovno znan (nagrade v Cannesu, Torinu in drugod) – čeprav je že pred *Bratom* posnel odlični **Grad** (*Zamok*, 1994), ki pa je na Zahodu doživel le zelo omejeno distribucijo – bi lahko poimenovali tudi Mr. Tarantino v deželi boljševeikov. *Brat* je namreč izjemno stiliziran in eklektičen gangsterski film, v katerega bi lahko postavili Jamesa Cagneyja ali Scorsesejeve "dobre fante", kakor tudi taksista Trvisa. V *Bratu* lahko vidimo tako vzhodnoevropsko verzijo Chicaga 30. let, kakor tudi "umazano" velemesto, ki ga je potrebno "očistiti nesnage". In tako kot tedanji Chicago je tudi Sankt Petersburg na prelomu stoletja pravzaprav darwinovsko bojišče, kjer preživijo le najiznajdljivejši in najmočnejši.

Sledimo zgodbi Danila (zares odlični Sergej Bodrov, ml.), mladeniča preprostega, skoraj nežnega izraza, ki se iz podeželja odpravi v Sankt Petersburg k bratu. Ta se ukvarja z najpomembnejšo stvarjo v Rusiji konca dvajseta stoletja: kopičenjem denarja. In do njega, tistega pravega v obliki dolarskih bankovcev, je najlažje priti s pomočjo "podzemlja", ki v sodobni Rusiji vlada tako "na zemlji, kot v nebesih". Brat Viktor, plačani morilec, s cinizmom izkoristi Danilov prihod in ga vplete v svoje posle. Če smo bili na začetku pripravljeni staviti na Danilovo nedolžnost in toplino, pa se njegova podoba v nadaljevanju povsem spremeni. Danil v sebi skriva neverjetno moč, hladnokrvni mir, ki mu omogoča, da z absolutno indiferentnostjo izvede kakršnokoli dejanje – izkaže se za popolnega morilca.

Balabanov v *Bratu* elegantno združi raznovrstne elemente, ki jih podaja zgodba - portret transformacije ruske družbe, atmosfero filmov *noir* in akcijske prizore – ter tako ustvari delo, ki seže preko ozkih žanrskih okvirov in hkrati nosi izrazit avtorski pečat.

D.V.

## čudovito življenje

Wandaru raifu

Japonska, 1998

režija Hirokazu Kore-eda

V *Čudovitem življenju*, tej spiritualni in vizualni mojstrovini, imamo opravka z eno najlepših zgodb novejšega časa, ki bi ji ustrezen par lahko našli le še v sodobni iranski kinematografiji: pravkar umrla skupina Japoncev vseh starosti vstopa v nekakšen "prehodni objekt" med življenjem in smrtjo, ki spominja na odročno osnovno šolo. Ponedeljek je in ta teden jih je 22. Sprejmejo jih "zaposleni" uradniki, jih pospremi vsakega v svojo sobo, nakar se, z vsakim posebej, zmenijo za prvo seanso. Preminuli posamezniki bodo v

"domu" namreč preživeli teden dni, v tem času pa se morajo odločiti za en sam spomin, dogodek iz njihovega življenja, ki se jim je najbolj vtisnil v spomin in ki bi ga radi odnesli s seboj v onostranstvo; vsi ostali bodo izbrisani. Ekipa tehnikov bo ta spomin v studiu rekreirala in ga posnela na trak, s katerim bodo odšli v večno življenje. In kdo so izpraševalci, ljudje, ki jih skušajo animirati, jim svetovati? Tisti redki posamezniki, ki se po lastni smrti niso mogli odločiti za svoj dogodek!

Kore-edov *Čudovito življenje?* je nastajal v dokumentaristični maniri; režiser je med pripravami intervjuval več kot petsto naključnih posameznikov vseh starostnih skupin ter mnoge med njimi tudi vključil v film; tako v prvi tretjini zgodbe večinoma nastopajo naturščiki, šele ko se zgodba počasi fokusira na par ključnih posameznikov, Kore-eda vpelje profesionalne igralice. Film je inspiriral Lubitschev **Nebesa lahko počakajo** (*Heaven Can Wait*, 1943), in podobno kot slednji se je tudi Kore-eda izognil kakršnimkoli religioznim konotacijam; nenazadnje je *Čudovito življenje* mestoma že kar lahkotna komedija, ki bo očitno končala avtorjevo obsesijo s smrtjo. Kot pravi, se želi sedaj posvetiti drugemu polu, Erosu, ter ljudem, ki se trmasto oklepajo življenja. S.P.



Deseti brat

## deseti brat

Beshkempir

Kirgizija/Francija 1998

režija Aktan Abdikalikov

"Moj film je zgrajen kot kirgiška odeja, sešita iz kosov tkanine. Vsak kos blaga predstavlja spomin na preminulega človeka – kirgiški običaj veleva, da ob smrti nekoga vsak, ki je bil blizu pokojniku, prejme kos blaga. Sešita odeja predstavlja spomin, njihov rod. Moj film skuša stkati osnovo in votek kolektivnega spomina kirgiških ljudi". Tako je na pot po svetu svoj film skromno pospremil kirgiški režiser Aktan Abdikalikov. Film je navdihnil starodavni kirgiški običaj, ki še danes živi med ljudstvom: če ženska ne more zanositi, paru ponudijo otroka, ki ne sesa več. Beshkempir je videti kot drugi otroci: živi normalno in mirno življenje, družni se z vrstniki, v začetku pubertete občuti prva ljubezenska čustva. Toda nekega dne izve, da njegova starša nista prava biološka starša. V trenutku se vse spremeni, njegovi prijatelji postanejo sovražniki, njegova simpatija, soseda, kolesari z drugim fantom. "Kdo sploh sem, če moja starša nista prava starša?" se glasi njegovo poglavitno vprašanje.

*Deseti brat* Aktana Abdikalikova je krasno presenečenje iz Kirgizije; najavljali so ga nekoliko prenapeto kot novega Paradžanova, čeprav je daleč od modernizma in bliže klasičnemu ter dostopnemu, toda glavno da kakovostnemu, občutenemu in zapeljivemu filmskemu pripovedovanju. Takšen mirno in lepo gledljiv film ni nič manjši blagor za naše oči. Zlasti v številnih veličastnih podobah, ki nosijo dušo in večnost kirgiškega tkanja.

V.Š.

Ne bojim se življenja



## ne bojim se življenja

La vie ne me fait pas peur

Francija/Švica 1999

režija Noémie Lvovsky

Noben film se mi v zadnjih letih ni tako prijel srca kot **Punce** (Petites, 1997) Noémie Lvovsky. In zdaj se ne spomnim nobenega drugega filma, za katerega bi lahko rekel, da sem se vanj zaljubil. Zaljubil tako, kot se zaljubi. Najbrž točno tako, kot se zaljubi prvič, recimo pri trinajstih. Tako kot se zaljubljaljo punce Noémie Lvovsky, v svoje samosvoje in skupne svetove, v svoje prve občutke svobode, v svoje prve samote..., tudi v svoje prve fante. Njihov svet, otrok demonske domišljije in romantičnega viharnišтва, prežet s potrebo po pripadnosti in z občutkom mladostne nepremagljivosti, kljubovalnosti..., slutnje absolutne svobode, v katero otekajo smrtni strahovi pričakovani in čakanj na izpolnitev želja, obsesij, ljubezni, na konec in začetek vsakega novega dne. Noémie Lvovsky sledi prvim (in kot da vsakič zadnjim) utripom mladosti v izjemno občutenem, stoodstotno zadetem sinkopirajočem ritmu vinjet, divjih, strastnih, norih, ki se kar spodrivajo in trkajo druga ob drugo, podčrtane z glasbenimi vrezi, muzikalničnimi ranami, ki kot neusmiljen objektiv prenašajo slutnjo in merijo čas, vse do trenutka, ko poležejo v travo in za hip zaustavijo čas v podobi srečne zvezde, ki je čista podoba deklitstva, brezmejnega in večnega, in obenem spomin, z bolečino, kot stara družinska fotografija, iz časa, v katerem se je že uresničila zadnja srhljiva slutnja, da se bo nekoč vse končalo, da nekoč ne bo več tako, kot je. *Ne bojim se življenja* je filmska različica tv filma *Punce* in hkrati njegovo nadaljevanje. Zgodbo o težavnosti in brezmejnosti odraščanja štirih deklet je v celovečernem filmu vzela za izhodišče in nadaljevala tri leta pozneje, ko se življenja deklet začenjajo neizbežno ločevati. Vse tisto, kar na koncu tv inačice ostane v prsih kot boleča slutnja, v nadaljevanju dobiva svojo konkretno podobo – dekleta se sicer trudijo podaljševati svojo globoko navezanost in neločljivost, toda svet, ki se jim odpira, jih počasi vleče vsaksebi. Prvi interesi, prve ambicije, prve ljubezni jih ločujejo, nostalgija, želja po preteklosti, ki jo kljub novim izzivom skoraj bolešno gojijo, pa jih vsaj za silo vedno znova vrača skupaj. Ni več isto, to vedo, in morda bo kmalu povsem prešlo, toda ne bodo se predale ne življenju ne bolečini in ne pozabi. Izjemen portret deklitstva, najmočnejši, kar jih pomnim, ki ima v celovečerni obliki sicer nekaj težav z ritmom in dramaturgijo, zlasti na prehodu iz enega v drugo obdobje, iz enega v drug film, a ne toliko, da ne bi ostal zaljubljen vanj.

V.Š.

## ples prahu

Raghs-e khak

Iran 1992-98

režija Abolfazl Jalili

Če velja znotraj iranske kinematografije Abbas Kiarostami za poeta, Mohsen Makhmalbaf pa za njegov bolj jezni, "revolucionarni" protipol, potem se Jalili v svoji že kar umazani estetiki oddaljuje še bolj. Jalilija vsaj deloma pozna tudi slovensko občinstvo – in to v zelo dobri luči, saj smo bili lani, na retrospektivi iranskega filma v Kinoteki, deležni njegovih dveh najboljših filmov, **Garje** (*Gav*, 1986) in **Resnična zgodba** (*Yeh dastan-e yaghe'i*, 1996), dveh psevdodokumentarcev, ki v najlepši luči povzemata njegove obsesije – tako delo z naturščiki kot z otroki, načrtno nekonsistentno dramaturgijo (kadar je sploh prisotna), precejšnjo odsotnost dialogov ipd.

*Ples prahu* se v Jalilijevem opusu od ostalih filmov bistveno razlikuje tako po formi kot izpovednosti in emociji. Zaradi različnih razlogov prepovedan skoraj pet let, je film na festivalsko prizorišče stopil šele lani ter takoj osvojil občinstvo in žirije; že v Locarnu so mu podelili srebrnega leoparda, a tudi brez nagrad ga lahko razglasimo za enega bolj poetičnih iranskih filmov devetdesetih, saj se odvija brez vsakršnega dialoga, pripoveduje pa zgodbo o dečku Iliju, ki dela v opekarni, in deklici Limui, ki njegove strahove – glasove, ki ga kličejo v druge "sfere" – pomirja z opeko, v kateri je odtisnjena njena dlan. Gre za nenavaden film preprostih emocij – za Jalilija še posebej –, kjer je komunikacija z gledalcem zaradi odsotnosti dialoga (morda mestoma otežena, saj tujec, Zahodnjak, brez verbalne pomoči malce stežka spremlja simbolično pripoved, katere razumevanje je gotovo pogojeno tudi s poznavanjem iranske ikonografije in ruralnih običajev. *A Ples prahu* je vizualno sijajno delo, ki kaže Jalilija v najboljši možni luči.

S.P.



Ples prahu

## sladka izroditev

The Sweet Degeneration

Tajvan 1997

režija Lin Cheng-sheng

Lin Cheng-sheng je najmlajši predstavnik druge generacije tajvanskega novega filma oz. tajvanskega novega vala, ki so mu hitro in precej brez potrebe nadeli etiketo novi novi tajvanski film. Gre preprosto za dve generaciji izjemnih filmskih talentov in danes že mojstrov, ki skupaj ustvarjajo eno najmočnejših, najizvirnejših in tudi najbolj prepoznavnih kinematografij devetdesetih. Pod "vodstvom" Hou Hsiao-hsiena je prva generacija tajvanskih novovalovcev po vzoru evropskih kolegov pometla s studijskimi "upokojenci" in tako formalno kot vsebinsko zabila objektiv v nenaličeno stvarnost, toda z občutkom in spoštovanjem tradicije ter pravo mero politične zavesti. Hsiao-hsien, Edward Yang, Ko I-cheng in kolegi so znali mojstrsko upodobiti tako sodobne urbane

drame kot velike zgodovinske in družinske freske, prinesli na platno tako klasiko kot dognane podobe novih filmskih poti. Druga generacija (ob Lin Cheng-shengu sta v prvi vrsti še nam zelo dobro znana Tsai Ming-liang ter Ang Lee), desetletje mlajša, soustvarja na podobnih temeljih; morda je pri njih za odtonek manj političnega in klasičnega ter več intimnega in formalno izčiščenega.

Lin Cheng-sheng je v drugi polovici devetdesetih dobesedno eksploziral. V pičlih dveh letih je posnel kar tri odmevne celovečerce (da je bilo kar težko določiti, kateri je pravzaprav prvenec) in z njimi zasul svetovne filmske festivale. *Sladka izroditev* velja za njegov tretji igrani film, ki je med vsemi najbolj avtobiografski: Sin se vrne iz vojske domov, toda namesto da bi si našel delo ali nadaljeval študij, kakor bi hotela starša, očetu ukrade precejšnjo vsoto denarja in gre v Taipei, kjer želi postati najboljši saksofonist na svetu. Namesto igranja večinoma zapravlja očetov denar – za prostitutke in poceni hotele. Njegova sestra, ki ga ljubi že od mladosti, ga skuša najti. Njuna več kot bratovska ljubezen ga zvabi nazaj domov. Zelo občuten portret skrhanih družinskih vezi, ki edine resnične ljubezni, predane ljubezni med bratom in sestro, ne more sprejeti drugače kot izrojene.

Krasna, prepričljiva igralska zasedba in dognana Cheng-shengova režija – sproščena in domišljena hkrati, ki potrjuje njegov izjemen vizualni talent, izjemen občutek za ritem, občutek tako za vinjeto kot dramo, za impresijo kot dialog – so *Sladko izroditev* izklesali v eno najkvalitetnejših družinskih dram zadnjih let.

V.Š.

Sladka izroditev



## somrak

Sombre

Francija 1998

režija Philippe Grandrieux

Uf, *Somrak*, Philippe Grandrieux, to bo pravi test; radikalni prispevek k sodobnemu filmu, huda, nevarna, pogumna, sijajna lekcija vizualni umetnosti, ki se bo mnogim zdela moralno vprašljiva, toda s pripovedno in vizualno silo bo zadela vsakogar. Reakcije na *Somrak* so že legendarne: malo ploskanja, nekaj krepkih žvižgov in ostalo tišina. Šok. In vsekakor neka jasna misel, da se del filmskega izraza na novo izumlja, ali rečeno nekoliko bolj previdno, na novo prebujata. Ne gre za klasično psihološko študijo serijskega morilca, temveč vidno, otipljivo ekstazo njegove telesne in duševne prisotnosti. Jean se potika po Franciji in pobija ženske, predvsem prostitutke, pa tudi povsem običajna dekleta, ki jih pobira na cesti. Najprej z njimi spolno občuje, nato pa praviloma nastane klavnica. Nekega dne sreča Claire, ne prav mlado devico, in se vanjo zaljubi. Čustva so obojestranska. Jean sedaj čuti nekaj, česar v življenju še nikoli ni. Toda tudi ona ni varna pred somrakom v njegovi glavi. Film, v celoti posnet v "somračni" tehniki, je dobesedno razklal žirijo, kritike, občinstvo.

Takole se je glasilo uradno sporočilo žirije ob podelitvi nagrad na filmskem festivalu v Locarnu, ki ga je vidno vznemirjen

prebral Robert Kramer: "Polovica žirije bi rada pritegnila pozornost na *Somrak*. Naša žirija se je razdelila na tiste, ki jih je film z moralnega vidika užalil, in na tiste, ki so v njegovem somraku, v moči uprizoritve in slikah videli cilj." V Locarnu so film na platno prvič videli tudi ustvarjalci. V grobni tišini ogromnega hangarja, kjer potekajo projekcije tekmovalnih filmov, je po koncu filma, s solznimi očmi na prepadenem obrazu, Elina Lovensohn govorila, pretresljivo in prepričljivo, da toliko sebe še nikoli ni pustila na platnu. Že zdaj lahko rečem, in naj bo to čisto navadno povabilo, da se bo o tem filmu tudi v Ljubljani letos najbolj govorilo. Kričalo.

V.Š.

V tisti deželi



## v tisti deželi

V toj strane

Rusija 1997

režija Lidija Bobrova

Vas na severu Rusije. Prebivalci živijo običajno rusko podeželsko življenje – moške postavajo, pijejo, umirajo, ženske držijo domove pokonci. Za organizacijo dela in življenja v vasi je zadolžen vaški komisar, čuden, a prepotreben ostanek prejšnjih časov. Med vaškimi zgubami je tudi pridni in plahi Nikolaj, precej bolehen, pa še v stalnem strahu pred ženo in taščo, ki ga občasno terorizirata. Dneve preživlja v pogovorih z živino, naravo in oblaki, ki jih je videti na tisoč kilometrov daleč.

Eden vrhuncev lanske filmske letine spet prihaja iz Rusije. *V tisti deželi* Lidije Bobrove prinaša življenje ruskega podeželja, ki ga naseljujejo pijani slabiči in neusmiljene žene. Na bregu, ki se zdi zapuščen od boga, med nebom, po katerem letajo duše umrlih, in zemljo, ki prekriva njihova trupla, med trdim delom in nevarnim opojem doma zvarjenega žganja, med nežnostjo in brutalnostjo, iz katerih so spleteni njihovi odnosi, čakajo na srečo ali na smrt. Skoraj dokumentarne portrete ruskih moških in njihovih duš nabije z redko občuteno avtentiko, pri čemer si pomaga s sijajno, peklenko domislivo: vse moške like (z izjemo upravnika vasi) interpretirajo naturščiki, večinoma kar domačini, v ženskih vlogah pa jim stojijo nasproti profesionalne igralkice iz Moskve. Lidija Bobrova je s prvencem *Oj, ve goske* navdušila že leta 1991, potem pa smo preroških sedem let čakali na njen nov film in za *V tisti deželi* soglasno ugotovili, da se je splačalo čakati. Zrela, dognana mojstrovina, izvirno sotočje velikanov ruskega filma Šukšina in Tarkovskega, v kateri brezkompromisno in občuteno obračunava z ruskim moškim.

V.Š.

# benetke'99



Beneški festival je potreboval novega šerifa. Na srečo je v mesto prijezdil Alberto Barbera, nekdanji šef torinskega festivala mladega filma, in zamenjal Feliceja Laudadia, ki je zadnji dve leti pretrpel številne kritike (glej tudi poročilo iz festivala v Taormini). Benetke so potrebovale svežino, ne le v tekmovalni sekciji, kjer so se letos odverteli nekateri (za A-festivalski status) nenavadno radikalni filmi (npr. Jang Sun-woo), marveč tudi v tistih stranskih, koder občajno odkrivamo nova imena. Dosedajšnjemu direktorju so domačini najbolj zamerili predvsem njegovo zavračanje italijanskih neodvisnih filmov, tistih, sproduciranih brez državne podpore. Ne spomnim se sicer, v kakšni produkciji je bil posnet, toda po desetletju ali več sem (razen Morettijevih) videl prvi spodobni italijanski film, sploh na velikih festivalih. A vsi spet niso bili zadovoljni; sedaj so novinarji komentirali preveliko drznost, ki jo je Barbera demonstriral v uradni selekciji; pogrešali so zvezdniško tekmovalno sekcijo in s tem pomanjkanje blišča na Lidu. Res je, letošnje Benetke navzven niso izgledale kot A-festival, zato pa so svoj status potrdile z zgledno kvalitetnim programom. Dobili smo nekaj svežih imen (Spike Jonze, Giovanni Davide Maderna), par se jih je v sijajnem slogu vrnilo (Zhang Yimou, Claire Denis), nekateri pa so ostali tam, kjer so bili od nekdanj; veličastni in največji. S tem mislim predvsem na Kiarostamija in Kubricka. Slednjemu bomo veliko prostora namenili v času, ko bo njegov poslednji film prišel na domači kinematografski spored.

Niti eden manj

Veter nas bo odnesel s seboj

simon popek  
vlado škarar

# not one less

Yi ge dou bu neng shao/Niti eden manj

Kitajska režija Zhang Yimou

Ključna beseda za razumevanje Yimoujevega filma je seveda Kiarostami. Yimou, režiser, ki je koncem osemdesetih pretresel festivalsko občinstvo, ponesel slavo nedavno odkritega kitajskega filma po svetu ter predvsem postavil nove normative za vizualno podstat filma, je počasi, a zanesljivo izgubljal svojo kreativno energijo. Njegovi filmi druge polovice devetdesetih so postajali vse bolj "normalni", vizualno že kar konzervativni (predvsem *Vivre*, 1994) ali pa nevarno, patetično in preekspozirano barviti (*Keep Cool*, 1997), čeprav povsem solidni. Potem je Yimou očitno videl par filmov iranskega mojstra in v ameriški "koprodukciji" (producent filma je Columbia Asia) posnel pričujoči film, ki ga mirne vesti lahko postavimo ob bok slovitim "otroškimi trilerjem" Kiarostamija, Ebrahima Foruzeša ali Majida Majidija.

V odročni vasi, bogu za hrtom, stoji osnovna šola. Denarja za obnovo ni, ljudje so revni, zato mnogi starši svoje otroke že v rani mladosti vzamejo iz šole in jih pošljejo v mesto, da bi si služili kruh. Učitelju Gau umira mati, zato se odloči za mesec dni zapustiti vas; priskrbijo mu zamenjavo, trinajstletno Wei, poosebljenje naivnosti, nekomunikativnosti in pedagoške neučinkovitosti. Učitelj Gao ji obljubi petdeset juanov in še dodatnih deset, če v tem času ne bo izgubila nobenega učenca. Weijina dilema je sprva očitna: naj se ukvarja z nepoboljšljivimi učenci in jih sili k pouku ter v tem primeru zasluži bonus, ali pa naj stojično prenaša nered in se predaja brezdelju. Po Gaovem povratku zanjo v vasi namreč zagotovo ne bo več dela. Čemu torej trud?

A pride dan, ko Zhang, najhujši med razgrajči, izostane od pouka in Wei izve, da so ga starši poslali v mesto. Wei je pred resno preizkušnjo, v kateri pa zmagajo čustva. Poiskala ga bo v mestu in ga pripeljala nazaj v šolo. A kako priti v mesto? Vozovnica stane astronomskih petnajst juanov, in to v eno smer. Kako torej do denarja?

Na tem mestu se film prične triumfalno spreminjati v mojstrsko skonstruirano sociološko in emocionalno celoto, ki povzema tako tradicijo iranske kinematografije kot trenutno socialno politično stanje na Kitajskem, hkrati pa mimogrede še pokomentira samo naravo kitajsko-ameriške "koprodukcije". Film je v resnici povsem kitajski, Američani so prevzeli le svetovno distribucijo, vendar so v osnovi ameriški interesi vendarle močno prisotni. Na vsakem koraku skušajo vplivati na "demokratizacijo" poslednjega velikega komunističnega imperija; če ne gre bolj konkretno, bo zadostovalo tudi problematiziranje resnično perečega problema kitajske družbe, so si morda porekli – usoda številnih osnovnošolskih otrok se v tem primeru namreč ne razlikuje dosti od onega iz druge polovice prejšnjega stoletja, iz časov industrijske revolucije, dela v rudnikih ipd. Yimoujev film je že koncipiran kot topel, razumevajoč in edukativen; režiser je namerno izbral tudi srečen konec – in to kakšnega! Wei po pravi kalvariji po prenatrpanem velemestu najde izgubljenega Zhanga tako, da se prebije v mladinsko oddajo nacionalne televizije, kjer ga v živo povsem objokana poziva, naj se vendarle vrne. A to še zdaleč ni vrhunec filma; ta nastopi že mnogo prej, v ključnem trenutku, Zhangovem izginotju namreč, ko Yimou sijajno združi dejstvo počasne, a zanesljive "amerikanizacije" Kitajske – tako v ideološkem kot ekonomskem smislu – in šarm kitajske zakotne province, kamor vpliv novosti in sprememb prihaja najkasneje. Na tem mestu se "spopadeta" kapitalistična in socialistična ideologija, ki ju Yimou mojstrsko združi v obnašanju svojih junakov – Wei in njenih učencev. Izhodišče je jasno: Zhangovo izginotje v mestu. Že Weijin interes je strogo pogojen z bonusom desetih juanov, ki jih bo dobila v primeru "neokrnjenega razreda" – z dobičkom torej; Zhangovo izginotje bo v učencih porodilo motiv za skupinsko delo, pravo partizansko tekmovanje in dokazovanje, ki ga učiteljci poprej ni uspelo vcepiti vsem grožnjam navkljub. Treba je videti te fascinantne otroške prizore, to udejanjanje socialistične maksime o uspehu kot

posledici skupinskega dela in trdega učenja; ko je treba izračunati ceno avtobusne vozovnice do mesta ter preračunati, koliko opek bodo morali prenesti v vaški opekarni, da bodo zaslužili dovolj, se mularija kar tepe za besedo, in ko je treba zavihati rokave ter premetati nekaj tisoč opek (kar je dobro plačano delo, ugotovijo, sicer se ga ne bi lotili), spet zmagata kolektiv. Vendar ne, za bone ne bodo delali, so odločeni, in upravitelju opekarne dajo jasno vedeti, da so tu le zaradi denarja. Izkoriščenje človeka po človeku je sedaj tudi na Kitajskem odpravljen, pravi Yimou, in ko ugotovijo, da so ustvarili presežek, si ne kupijo pesti riža, temveč kokakolo. Ja, Kitajska nedvomno ni več, kar je bila, celo v najbolj zarukanih predelih ne.

Kako bo film vplival na kitajsko-ameriške odnose sicer ni jasno, zagotovo pa bo dobro opravil Yimoujev film, ki ga že zdaj lahko pripišemo med najmočnejše oskarjevske kandidate; prvi razlog je seveda močna ameriška distribucija, drugi pa izjemna toplina in pozitivna sporočilnost, ki je nazadnje tudi nagnila tehtnico na Yimoujevo stran pri odločanju beneške žirije. Znano je, da je Kusturica pri vprašanju zmagovalca trmasto navil za Kiarostamija, ostala sedmerica pa za Yimouja, kar je morda celo pravično, sploh če lahko pričakujemo še več tako izvernih in nevsiljivih *hommagev* iranski kinematografiji. "Naslednik" gotovo ni pravi termin za pričujoči film, saj le jasno kaže korenine nastanka; bolj pomemben je njegov globoki humanizem, ki je v sodobnem filmu tako redek pojav.

S.P.

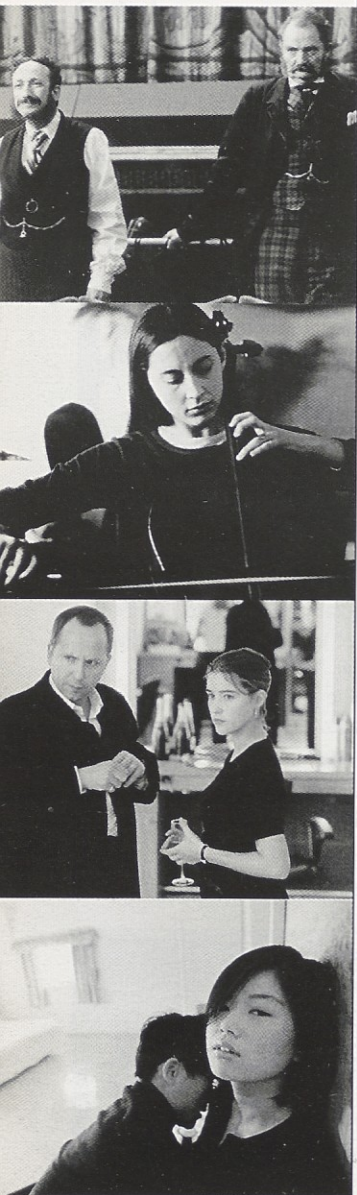
# le vent nous emportera

Veter nas bo odnesel s seboj

Francija/Iran režija Abbas Kiarostami

Če so Kubrickove oči odmevale v prvem delu festivala, pa je v drugem pihal Kiarostamijev veter. Takoj ko je bilo dokončno jasno, da bo Kiarostami s svojim novim filmom tekmoval v Benetkah, so bili mnogi prepričani, da je zmagovalec letošnje Mostre že znan. In čeprav domov ne nosi zlatega leva, je kljub temu mogoče reči, da je Kiarostami veliki zmagovalec – zlatega leva nosi domov Zhang Yimou, ki sploh ni skrival vzorovanja pri velikem Iranu – čeprav so nekateri italijanski novinarji ob podelitvi nagrad v njem na vsak način hoteli videti velikega poraženca. Tako so si namreč razlagali Kiarostamijevo odločitev, ki jo je sporočil ob zaključku zahvalnega govora za veliko nagrado žirije, da s svojimi filmi ne bo več nastopal v tekmovalnih programih filmskih festivalov, da torej ne bo več prejemal festivalskih nagrad. V dvorani je završalo, izmenjavali so se vprašujoči pogledi, nekateri so se zbili, da so poslušali Kiarostamijev poslovilni govor od filma sploh. A če kaj poznam Kiarostamija, ne gre za nikakršno užaljenost ali karkoli usodnega. Prej bi pričakoval, da je to odločitev sprejel že davno, najbrž že po zmagi v Cannesu pred dvema letoma, toda beneškemu tekmovalnemu programu je bil še "dolžan" (**Okus češnje** bi moral že pol leta pred Cannesom tekmovali v Benetkah, a Iranci tega niso pustili); je pa res nenavadno, da je odločitev sporočil na tak način.

Za prvo festivalsko poročilo naj bo dovolj zgolj kratek povzetek zgodbe. *Veter nas bo odnesel s seboj* se začne tam, kjer se je končal *Okus češnje*, ob osamelem drevesu sredi golega brega. Spet sta tu avto in šofer in potovanje se lahko prične. Na vrsti je nova vas, tokrat v iranskem Kurdistanu, ki je za razliko od tiste v *Okusu češnje* bogata, bujna, lepa. Vse, kar nam Kiarostami konkretnega ponudi, je nejasna slutnja, kaj ti mestni možje z mobiteli počnejo v odmaknjeni vasi. Po nekaj so prišli, nekaj vztrajno čakajo, a domačinom tega nočejo izdati. V čakanju na dogodek pa se dogaja vse, namreč življenje teh ljudi in te vasi, ki jim Kiarostami s to čudno prevrnjeno fikcijo, z novim načinom suspendiranja suspenza, ponovno pride tako blizu, kot nihče drug. *Veter*



*nas bo odnesel s seboj* je nova visoka pesem življenju in smrti in nova vrhunska lekcija, kako je moč na filmski trak ujeti življenje z vso njegovo fiziko in metafiziko. Več o novem Kiarostamijevem vetru pa v eni prihodnjih števil. V.Š.

## topsy-turvy

VB režija Mike Leigh

Enega večjih šokov (če ne štejem vsakodnevnih seksualnih potresov) je letošnjim spremljevalcem Benetk pripravil čudoviti veteran vrhunske in stalne kondicije, Anglež Mike Leigh. Pri njem že skoraj trideset let vsakdo ve, kaj lahko pričakuje, pri čemer to še zdaleč ni bil handicap, ampak naravnost pomirjujoče in veselo spoznanje. Jasna, kratka, grenka, sladka, družbena, politična, duhovita, sočna... in predvsem resnična, prepričljiva, dognana in čudovito duhovita komedija vsakdanjega življenja. Z Mikeom Leighom v vsako angleško spalnico ali kuhinjo, z Mikeom Leighom na vsako angleško trato, na piknik ali samo na izlet.

*Topsy-turvy* je nekaj čisto drugega: niti sledu o travicah, piknikih ali izletih, niti sledu o spalnica ali kuhinjah, niti sledu o sodobnih Angležih, nič ulic, nič pivnic, nič sociale. *Topsy-turvy* je čisto drug svet: postavljeno v prejšnje stoletje se vse dogajanje vrti izključno na in okrog odra, tedaj znamenitega odra Savoy Theatra, ki je londonskemu malomeščanstvu prinašal najljubšo zabavo – lahkotne operete izpod peres libretista Gilberta in skladatelja Sullivana. Čeprav so se mnogi zmrdovali vsaj nad dolžino filma (ja, res ga je za dva klasična Leigha skupaj) in količino glasbenih točk, nekateri pa tudi nad novimi tirnicami, ki so vodile daleč od Leighu lastnega socialnega in celo političnega angažmaja, lahko zase rečem, da je *Topsy-turvy* eno najlepših presenečenj letos nekoliko skromnejšega filmskega leta.

*Topsy-turvy*, ki ga lahko za silo poslovenim v *Hokus-pokus*, je Leighov pogled v svet proizvodnje iluzije in zabave, na nek način tudi pogled v lasten svet filmarja ob nekem zgodovinskem prelomu. Za primerjavo si je vzel konec prejšnjega stoletja, ko je na tem področju – kot danes dobršen del kinematografije – kraljevala opereta. Namesto okoliški stvarnosti je tokrat grenko-sladko ogledalo postavil sebi in kljub nekaterim morda upravičenim pomislekom ter navidez lahkotnim notam ustvaril poglobljeno mojstrovino, čaroben in pretresljiv avtoportret.

Glavni in tragični junak je libretist Gilbert, ki ga prijatelj Sullivan in kritika čez noč privedeta do krutega spoznanja, da njegovi izmišljeni svetovi, polni hokusov-pokusov, ne zadostujejo več. Preden postavljena zahteva po resničnejših zapletih Gilberta pahne v kruto soočenje s stvarnostjo, tako tisto, ki bi utegnila nuditi novih navdihov, kot drugo, še bolj pozabljeno in odrinjeno, namreč domačo, najgloblje intimno. In če po hudih mukah le uspe svojo novo opereto zasnovati na resničnosti (ironično ga navdahne "razstava" japonskega tradicionalnega življenja na londonskem sejmišču), ga v intimnem življenju čaka izgubljena bitka. To najlepše povzame zaključni prizor, ko se Gilbert po veličastnem uspehu premiere japonske operete "oglasil" v spalnici soproge, ki mu je ves čas brezpogojno stala ob strani, in ponosen sede ob posteljo. Pijan od uspeha ji naivno in pokroviteljsko ponudi, naj mu ona predlaga temo za naslednji komad. Toda žena ima podobe že v glavi in zgodbo, ki prihaja naravnost iz njenega srca – na primer podobo varuš, ki po celem odru vozijo prazne otroške vozičke –, zgodbo njenega življenja, v kateri ni otrok, ne spolnosti, ne življenja, ne časa, ki bi ga odmerila skupni intimi. V tem izjemnem prizoru, ki utiša še tako glasne nergače, je Leigh pretresljivo sklenil dramaturški lok popotovanja v središče resnice – v svoje življenje. Nagrada Volpi (najboljša možka glavna vloga) odličnemu Jimu Broadbentu v vlogi Gilberta je samo drobna zahvala izjemnemu igralskemu ansamblu – v neprekosljivi režiji Mikea Leigha –, ki mu v vsej filmski zgodovini težko najdemo par. V.Š.

Topsy-turvy

To je vrt

Brez škandala

Laži

## questo e il giardino

To je vrt

Italija režija Giovanni Davide Maderna

Prepričljiv, preprost, skromen film o razmerju med Lauro in Carlom. Spoznala sta se na glasbeni akademiji; ona je čelistka, on pianist. Laura se preseli v njegovo prazno, veliko stanovanje. Dnevi tečejo, zaljubita se, ona zanosi. Toda ker vse bolj sumi v njuno razmerje, splavi in mu novico sporoči šele naknadno; a tudi on ji prizna, da je obiskoval prostitutke, karseda redno. Laura se preseli nazaj k staršem in neznošemu bratu, ki se ga nazadnje po milanskih lokalih zapija z vse bolj apatičnim Carlom. Nazadnje se Laura in Carlo srečata pred njegovo hišo in stopita na vrt v atriju, ki ga bomo tudi mi, gledalci, videli šele ob koncu filma. Madernov film je diametralno nasproten od vsega, kar se je v italijanskem filmu dogajalo v devetdesetih letih – je nepretenciozen, miren in realen, predvsem pa lep, sicer brez posebnih presežkov, a nenazadnje gre za prvenec. S.P.

## pas de scandale

Brez škandala

Francija režija Benoit Jacquot

Verjetno najmanj uspeli Jacquotov film druge polovice devetdesetih, pogojno celo komedija o pravkar izpuščenemu industrialcu (Fabrice Luchini), direktorju multinacionalke, ki je bil zaradi podkupovanja štiri mesece zaprt. Njegov brat (Vincent Lindon) je znani televizijski voditelj in ga želi imeti v svoji oddaji. A Luchini se po izpustitvi težko asimilira; njegovo obnašanje je nenavadno, le redko govori, še na lastno ženo (Isabelle Huppert) se ni povsem navadil, skratka, priča smo čudni družinski situaciji, ki prinaša tudi številne komične momente, predvsem po zaslugi sijajnega Luchinija. Jacquot tokrat sploh nima posebno trdne zgodbe, ni centralnega problema, vzporedno pa teče zgodba mladega para; mladenič je bil prav tako izpuščen, in to na isti dan kot Luchini, ki celo flirta z njegovim dekletom. Film ima nenavaden ritem, kot bi protagonisti svoje vloge sproti improvizirali, kar sicer daje vtis nekonsistentnosti – a slednja se izkaže kot precej simpatična. S.P.

## gojitalmal

Laži

Južna Koreja režija Jang Sun-woo

Jang je znan po svoji improvizaciji, gverilskemu načinu snemanja ter psevdodokumentarnemu pristopu, v *Lažeh* pa je dodal še eksplicitno seksualnost, lahko rečemo kar pornografijo in sadomazohizem. Y je osemnajstletna študentka, ki "želi nedolžnost izgubiti pred diplomom", zato se – čustveno in telesno – preda umetniku J-ju, čigar žena, prav tako umetnica, živi v Parizu. Y in J se dobivata v "ljubezenskih motelih", goli seks kmalu preraste v seanse z bičanjem, oba kmalu postaneta prava mazohistična odvisneža. Lepota Jangovega filma je v njegovi emociji, kar se morda sliši vulgarno, toda Jang v bistvu ne eksploatira spolnega nasilja, temveč ljubezen. Ali kakor pravi J: "Nisem sadist, saj sadisti sovražijo penetracijo; vse počneva iz ljubezni." Redki so mometi, ko Jang "iztiri": npr. v nepotrebnih dokumentarističnih posnetkih snemanja filma (kar pa režiser počne skozi svoj celoten opus), medtem ko je uvodni nastop obeh protagonistov z eksplikacijo neposredno v kamero dobrodošel, saj je bil ta način snemanja tudi zanju povsem nov: ne le, da sta oba naturščika in debitanta (režiser ju je iskal celo večnost), nov in nekonvencionalen je tudi način snemanja in obravnavanja spolnosti na platnu – vsaj v *mainstream* filmu, kamor se Jangov film (pogojno) lahko kvalificira. S.P.



# munDO grúa

Svet žerjavov

Argentina režija Pablo Trapero

Za odkritje letošnjega festivala lahko proglasimo mladega Argentinca Pabla Trapera, ki je prejel nagrado tedna kritike. Ko smo že skoraj opustili upanje nad Južno Ameriko, ki se po vzponu in padcu tamkajšnjega zelo odmevnega novega vala v šestdesetih in sedemdesetih letih ni in ni mogla pobrati (z zelo redkimi izjemami) in je prav žalostno padala v manieristične in povrh še naivne kopije zahodnjaških vzorcev šund kinematografije, se je pojavil osemindvajsetletni Pablo Trapero in na črno belem traku pokazal, kaj je izvirna, občutena filmska pripoved, ki je pognala iz domačih korenin. Govori o petdesetletnem bivšem glasbeniku slovite argentinske rok skupine iz sedemdesetih, ki se s sinom stežka prebija skozi življenje, toda vselej pomirjenega in vedrega duha, tudi ko mora s trebuchom za kruhom na drug konec države in za seboj pustiti komaj prebujeno ljubezen do lastnice prodajalne časopisov v soseščini. Njegova topla pripoved o nemoči posameznika, petdesetletnika, da bi stvari spet zgrabil v svoje roke in da bi svojemu življenju povrnil dostojanstvo, je obenem tudi droben spomenik njegovi neuklonljivi volji, neuklonljivosti človeškega duha. Takšnih pripovedi pa je v sodobnem filmu zelo malo. Traperovo nizanje prizorov deluje zelo naravno, z občutenim menjavanjem vzdušja ter neprisiljenim vizualnim komentarjem, naj so to totali velemesta z žerjavi, ki govorijo o delu in napredku, ali skoraj dokumentarni posnetki domačih prizorov – med očetom in sinom, očetom in njegovo stalno družbo, očetom in njegovo novo ljubeznijo –, v katerih se neopazno približa njihovem vsakdanu, njihovim značilnim gestam, njihovim obrazom, prek katerih se pritihotapi do njihovih duš. Pravi naslednik velikana južnoameriških kinematografij, duše filmske Južne Amerike, Fernanda Birrija, od katerega se je filma tudi učil. Absolutni kandidat za Ekranove perspektive prihodnje leto.

V.Š.

# sweet and lowdown

ZDA režija Woody Allen

Woody je svoj zadnji film posvetil razmeroma neznanemu jazz kitaristu, Emmetu Rayu (Sean Penn), ki je bil v tridesetih letih, na vrhuncu gospodarske depresije, "drugi najboljši kitarist na svetu", kot je sam rad poudarjal. Ker je o Rayu bore malo znanega film med drugim funkcionira tudi kot simpatična raziskovalna naloga, kjer se v presledkih v prvi osebi kot "intervjuvanci" pojavljajo glasbeni zgodovinarji, biografi in kot znani jazz navdušenec seveda sam Woody Allen. Ker o Rayevem notoričnem življenju kroži več govoric kot trdnih dejstev, so posamezni dogodki interpretirani tudi iz treh različnih vidikov (ki seveda izhajajo iz treh različnih virov), kar Allen spretno uporabi v komične namene. Da film nima trdnejše dramaturške strukture, je samo po sebi umevno. *Sweet and Lowdown* je fragmentiran na znane (bolj ali manj verjetne) avanture iz njegovega burnega življenja; bil je pijanec, živel je z nemim dekletom, na veliko zapravljaj, dolgoval gore denarja, za zabavo pa je streljal podgane in opazoval vlake (trainspotting)! In potem je nekega dne kar izginil. Posnel je le par plošč, nakar ga ni bilo več; stopil je v legendo, dobrih šestdeset let kasneje ga je izbrskal Woody Allen, in briljantni, neponovljivi kreaciji pa upodobil Sean Penn.

S.P.

# with or without you

VB režija Michael Winterbottom

Winterbottom nadaljuje z izrednim produkcijskim tempom skoraj dveh filmov letno, ki pa, jasno, ne more biti plod

lastne kreativnosti, temveč korektnih nadgradenj tujih scenarijskih predlog. Ko je letos v Cannesu predstavil svoj zadnji film, **Wonderland**, smo si naslednjega nadejali neke naslednje leto v Berlinu. No, presenetil nas je že v Benentkah, s televizijsko estetiko zaznamovanim *With or Without You*, s katerim se je po lastnih besedah želel približati preprostim, ruralnim komedijam François Truffaut. *With or Without You* je prijetna socialna melodrama o paru iz nižjega srednjega razreda v Belfastu – Vincentu in Rosie. Zaželela sta si otroka, a on je neploden in razmerje se prične krhati. Svoje k njuni krizi prispeva nepričakovani obiskovalec, Benoit, Rosiejina nekdanja simpatija iz Francije, še več pa užaljena Cathy, Vincentova "bivša", ki še vedno ne prenese svojega poraza. Režiserju gredo vsekakor čestitke, da mu je iz kritičnega socialno-političnega okolja Severne Irske uspelo odstraniti vsakršno (nepotrebno) angažiranost in težaški komentar (razen predsodkov domačinov do Francozov, kar je glede na zgodbo razumljivo), obenem pa je vredno omeniti, da Winterbottom ostaja najboljši rutinerski, obrtniški režiser na stari celini.

S.P.

# being john malkovich

ZDA režija Spike Jonze

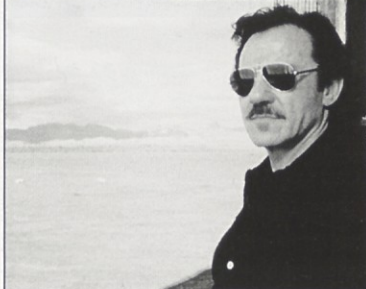
Prava osvežitev prihaja iz ameriških neodvisnih logov. Prvenec Spikea Jonza, nekdanjega režiserja videospotov in reklamnih filmov, *Being John Malkovich*, je prepričljiva komedija o identiteti, mimogrede pa posmehljivo opravi še z vprašanjem virtualne realnosti ter razmerja med realnim in namišljenim, s katerim se Hollywood, deset let prepozno, ukvarja zadnje čase. Ne, Jonzov film ni dokumentarec o Malkovichu, temveč narativni film o Malkovichu, natančneje, o želji posameznika infiltrirati se v njegovo glavo. Če se spominjate onega naglavnega pripomočka, preko katerega je Ralph Fiennes v **Zadnjih dnevih** (*Strange Days*, 1995) podoživljal realnost nekoga drugega, potem Craig (John Cusack) odkrije alternativo metodo. V svoji pisarni odkrije vrata v predor, preko katerega za petnajst minut "padeš" v glavo Johna Malkovicha. Nakar se prične: Craig ima probleme z dekletom, Lotte (Cameron Diaz) in se zaljubi v svojo novo sodelavko Maxine (Catherine Keener); a ker zanjo ni dovolj moškega, se Craig domisli, da bo z njo "seksal" preko Malkovicha, vsaj tistih petnajst minut, ko bo v njegovi glavi. Hkrati ima Lotte željo po transseksualni usmeritvi in si prav tako želi ljubiti z Maxine, a ker slednja ni lezbijka, tudi ona najde začasno rešitev v Malkovichu. In ko Craig in Maxine "vrata v Malkovicha" pričneta izdatno tržiti, se prične resnični kaos... Predstavljajte si, kako reagira sam Malkovich, tisti resnični, ko izve, koliko ljudi se je sprehodilo skozi njegovo glavo, in kaj se zgodi, ko se tudi sam odloči stopiti v samega sebe! *Being John Malkovich* je huronska komedija z več kreativnimi nivoji, kot jih lahko tule opišemo. Letos ji gotovo ne bomo našli para.

S.P.

# holy smoke

ZDA režija Jane Campion

Ruth (Kate Winslet) gre s prijateljicami v Indijo iskat duhovne preobrazbe, in ker je med njimi najbolj zagreta (hoče se celo poročiti z vodjo sekte), starše zanjo pošteno zaskrbi; mati se odpravi za njo, ji natvezi, da je oče na smrtni postelji, in ko jo pripelje nazaj v Avstralijo, jo pahne v roke "izganjalcu hudiča", Američanu, stručkotu na svojem področju (189 primerov, 189 uspešno ozdravljenih!), dandyjevskem PJ-ju (Harvey Keitel), ki zahteva tridnevno karanteno, seanso v divjini, na katero se naš film skoncentrira. Verjetno ne gre poudarjati, da je film Jane Campion vizualno bogat, da so duhovna šola, metafizika, nerazumevanje staršev,



Svet žerjavov

Sweet and Lowdown

With or Without You

Being John Malkovich

Holy Smoke



spiritualizem ipd. le izgovor za režiserkino nezmožnost napraviti prepričljiv, trden film, z jasno poanto. Verjetno tudi ne gre poudarjati, da Ruth v tekmi nazadnje zmagaja, da se PJ-ju, oblečenem v žensko obleko, nazadnje zmeša, in da je zdaj on tisti, ki želi v Indijo. Vse skupaj predstavlja precejšen kaos in skrajno predvidljivo igranje plehkkih emocij; sicer pa, le kako naj režiserka dovoli zmago kapitalistično nastrojene moškega nad spiritualno navdahnjenim dekletom?

S.P.

## abendland

Dežela večera

Nemčija/Nizozemska režija Fred Kelemen,

Fred Kelemen, absolutni prvak mlajše generacije nemških filmarjev, ostaja zvest svojim filmskim principom, svojim filmskim iskanjem, ki jih je nakazal že v prvem celovečercu **Usoda** (*Verhängnis*, 1994), ki smo ga videli tudi pri nas, in stopnjeval v štiri in pol urni filmski "molitvi" **Frost** (*Zmrzal*, 1996). Njegov teritorij so prazne, hladne ulice velemest in prazni hodniki, prazna stanovanja velemestnih poslopj. Njegova filmska strategija temelji izključno na dolgih, deset do dvajset minutnih kader-sekvencah, ki jih v *Deželi večera* prvič prekinja z vrinjenimi portreti, s prebliski človeškega, četudi degradiranega, v hladnem teku časa.

*Dežela večera* pripoveduje o postaranem mladem paru, o njuni prehitro postarani ljubezni v razpadajočem svetu. Se razideta vsak v svoj večer, vzporedno spremljamo njuni nočni odisejaji, mračni, hladni, tuji, skoraj nerealni, če ne bi v mrzlih, naddekadentnih podobah prepoznali našega sveta. Njuno dolgo potovanje proti jutru naslednjega dne se sklone z novim mrakom in hladom v njunih dušah, a tudi z neko gotovostjo v njunih srcih.

Kelemen se zdi edini pravi naslednik filmskih hrepenenj Fassbinderja in zgodnjega Daniela Schmida, s katerim sta tako rekoč sama ustvarila pristno zgodovinsko filmsko dekadenco šestdesetih in sedemdesetih let: **Ljubezen je hladnejša od smrti, Sence angelov, Nocoj ali nikoli**, vse to bi bili lahko točni naslovi tudi za Kelemenov *Abendland*. Čeprav formalna rigoroznost v *Deželi večera* deluje nekoliko umetno, nekoliko nasilno (tega občutka pri prejšnjih filmih ni bilo), pa izjemna mizanscena in potrpežljiva dramaturgija, ki se zna izrecno odpovedati suspenzu in obenem ohranjati vso potrebno napetost, ponovno prinašata vrhunsko filmsko doživetje, ki kljub skoraj karikirani depresivnosti in hladnosti daje slutiti tisto prepotrebno luč na koncu tunela. Kot pravi nemški pregovor (iz ust izžete prostitutke): če ti je hudo, pogledj v zvezde na nebu in se vprašaj: kaj je človek proti zvezdam? Vse.

V.Š.

## sosejji

Dvojčka

Japonska režija Shinya Tsukamoto

Po kratkem in neprepričljivem žanrskem ekskurzu v **Bullet Ballet** (1998) se Shinya Tsukamoto spet vrača v svoj izviren avtorski svet fizikalnih in kemičnih izrazov telesnega kot reakcije na stanje duha in betona v sodobni japonski družbi. Zgodbo tokrat sicer postavi v preteklost (začetek stoletja) in na podeželje, toda poglobitvene značilnosti Tsukamotove kinematografije, ki so mu s filmi **Tetsuo I.** (1988) in **II.** (1992) ter **Tokyo Fist** (1995) prinesle status kulturnega režiserja, so znova tu. Izredna energija in dinamika režije, čista likovna scenografija z jasno določenimi in razmejenimi močnimi barvami, ki jasno prenašajo dogovorjene simbolne pomene, ter poseben status telesa, ki je hkrati orodje gibalnega in likovnega izraza, ekspresivni prevodnik duha in golo platno, na katerem se sproti in neizbrisno izrisuje podoba duše. Tsukamotovi junaki so vselej kot živi avtoportreti lastne duševnosti, po vzoru slike Doriana Grayja. Zgodba je torej postavljena na začetek našega stoletja, v čas

hudih epidemij na Japonskem in tudi hudih socialnih razlik. Mladi zdravnik je v teh časih še posebej v čišlih. Domov pripelje sanjsko izvoljenko in za starše je sreča popolna. Toda s prihodom skrivnostne lepotic se v urejenem domu začnejo dogajati čudne stvari. Starša kmalu doleti bizarna in kruta smrt, sumi pa padejo na mlado ženo. A to je samo začetek; nad prej mirnim in čistim domom se razplamtijo demonske sile v liku zdravnikovega brata, ki naj bi ga ta kot otrok umoril in zasedel njegovo mesto. Začne se peklenški ples dveh sicer ločenih svetov, z epidemijo in revščino okuženega ljudstva in varno obzidane visoke družbe. Umorjeni brat prevzame zdravnikovo telo in mu vdahne gorečnost in neposrednost divjega sveta z druge strani reke, ob kateri je zdravnik spoznal skrivnostno lepotic. Klasičen spopad dobrega in zla, bratovske zavisti in ljubezenskega trikotnika zapletajo in poglobljajo neulovljivo stapljanje svetov in menjave identitet, ki se končno le ujamejo v eno telo, telo mladega zdravnika, navidez takšnega kot nekoč, le da s posebnim leskom v očeh in z novo zvarjeno dušo. Vizualno dovršeno, še več, sapo jemajoče.

V.Š.

## julien:donkey-boy

ZDA režija Harmony Korine

Čudežni deček neodvisnega ameriškega filma, ki je zaslovel s senzacionalnim scenarijem za Clarkovo **Mularijo** (*Kids*, 1995), ko še ni štel dvajset let, se je v skladu s svojimi (čeprav še mladimi in morda neizdelanimi) pred-dogmatičnimi načeli priključil Dogmi '95 in za svoj drugi režijski celovečerec *Julien: donkey boy* iz danske centrale prejel pečat z zaporedno številko 6. Tudi *Julien: donkey boy* ni narejen čisto v skladu s črko manifesta, toda v duhu je to res pravi dogmatični film, veliko bolj kot Vinterbergovo **Praznovanje** (če ostale rajši kar pozabimo) in zaenkrat edini zgleden sopotnik von Trierjevimi **Idiotom**. Gre namreč za isto filmsko filozofijo, ki temelji na potrebi po neposrednosti filmske izkušnje v vsakem trenutku in seveda predvsem v času snemanja, brezkompromisen in nerezerviran spopad tako s temo, liki, scenografijo, igralci, zvokom, telesi in nenazadnje s svojim življenjem. Prav tak naj bo sodobni direktni film, ki se edini zares radikalno razlikuje od siceršnje filmske produkcije, razdeljene na faze, sektorje in podobno. Samo tako je mogoče ustvariti neposredno filmsko pisavo, ki je podobna tisti neposredni izkušnji umetniškega snovanja, ki jo poznajo književnost, slikarstvo, kiparstvo, delno glasba...

*Julien: donkey boy* pripoveduje o družinskem življenju, ki pa ni čisto normalno. Julien, "maneken grdote", dela kot pomočnik v šoli za slepe in slabovidne in z veliko občutka za hendikepirano mladež pomaga otrokom pri njihovi komunikaciji s svetom. Tudi sam je namreč hendikepiran, delno zaradi videza, predvsem pa je rahel shizofrenik in tudi malo duševno zaostal. Doma živi z nosečo sestro (lahko da z njim, lahko da z očetom, lahko tudi s kom tretjim), bratom atletom in obsedenim očetom, ki tako in drugače zlorablja svoje otroke (igra ga izjemni Werner Herzog). Nizanje nelagodnih prizorov (pretežno družinskih), nenadni izbruhi nasilja, hrepenjenja, sreče, posneti v najrazličnejših tehnikah (video, super 8, film...) pač v skladu z vzdušjem, ki ga nosi dogajanje, kulminirajo v enem najpretnesljivejših koncev, odetim v slutnjo najlepše transcendence. In čeprav je *Julien: donkey boy* za koga preveč prisiljeno, zmedeno in težko gledljivo delo, veje iz njega nesporen, dragocen, samosvoj filmski talent, ki mu je snemanje filma življenje do zadnjega diha.

V.Š.

Dežela večera

Dvojčka

Julien donkey-boy

# wisconsin death trip

ZDA/VB režija James Marsh

Simpatično presenečenje je v Benetke poslal Anglež James Marsh, povsem neznan, čeprav ne več najmlajši filmar, ki je svoje kino oko brusil v dokumentarni produkciji BBC-ja. Pri šestinidesetih je končno našel pot do filmskega prvenca, združil svoji prvi ljubezni, književnost in brskanje po arhivih, ter posnel odlično dokumentarno igrani film *Wisconsin Death Trip*.

Film sledi resničnim zapisom lokalnega časopisa o življenju v mestecu Black River Falls na severu Wisconsina od leta 1840 do 1900. Pravzaprav gre za filmsko adaptacijo istoimenske knjige Michaela Lesya, ki je temeljila na pozabljem bogatem fotografskem arhivu tega mesta, polnem vznemirljivih črno-belih podob. Začne se z ugotovitvijo, da ob upoštevanju vseh prednosti ni nikjer primernejšega kraja za naselitev kot Black River Falls, vizualno pa jo spremljajo čudovite podobe črne reke in slikovitih sipinastih bregov. Od tu naprej steče naracija, ki sledi časopisnim zapisom kronološko, poleg tega pa je razdeljena še na posamezne letne čase. Pretežno gre za zapise črne kronike, pa tudi družabne kronike in aktualnih novic. In od tu naprej stečejo tudi krasne, čiste črno-bele podobe, pretežno fotografije iz tistega časa, ki pripoved bodisi opisujejo, bodisi prinašajo nove informacije, vnašajo suspenz ali jo poetično nadgradijo. Kar se začne kot običajna družbena kronika, polna zgodovinskih dogodkov, nenavadnih pripetljajev, najrazličnejših nesreč in seveda smrti, se v zadnjih letih pred prelomom stoletja sprevrže v zgoščen niz bizarnih zgodb o norosti, ekscentričnosti in obupu velikega števila lokalnih prebivalcev. Umori in samomori postanejo običajen, vsakdanji del mestne kronike.

Prek poročil in pripovedi se vse bolj jasno izrisuje celotna freska življenja v Black River Fallsu, ki se v teku časa steka v univerzalno kroniko tistega obdobja in človeštva nasploh. Odlična naracija lana Holma zna pravilno poudariti ironijo in absurd, ki tičita v samih člankih in še bolj v celotni zgodbi/zgodovini Black River Fallsa. Vse to nadgrajuje zelo dobro zamisel filma, ki nenazadnje priča tudi o stanju duha pred prelomom prejšnjega stoletja v času, ko se lomi naše. Kljub številnim posebnim filmskim projektom "v počastitev" prihoda novega milenija, je prav *Wisconsin Death Trip* (ob Kubricku, seveda) najbolje zadel to tako očitno in tako zlahka izmuzljivo tarčo. Nepretenciozno, preprosto in kirurško natančno.

V.Š.

## francoski ženski trojček

**Beau travail** (*Lepo delo*), Claire Denis

**Rien à faire** (*Brezdelje*), Marion Vernoux

**La voleuse de Saint Lubin** (*Tatica iz Saint Lubina*), Claire Devers

Benetke so potrdile tako odličnost kot številnost filmske produkcije francoskih režiserk. Sicer niso prejele nobene nagrade uradne žirije, so pa zato prinesle vsaj tri dragocene prispevke k letos presenetljivo solidnemu festivalu. Zanimivo, da so se vse tri, kot bi se dogovorile, lotile fenomena dela kot temelja človekovega smisla bivanja.

Zlasti Claire Denis, gotovo prvo ime fronte francoskih ženskih filmark (če Chantal Akerman še naprej vodimo pod Belgijo), je znova navdušila in ob obeh prvonagrajencih (Zhang Yimou, Abbas Kiarostami) ter Kubricku izven konkurence predstavila najlepše filmsko delo. Navdih za *Lepo delo* izvira iz novele Hermana Melvilla *Billy Budd, Sailor* in je obenem lepa in depresivna pripoved bivšega oficirja Tujske legije, ki se spominja svoje vojaške kariere v pripravljalnem taboru na osamljenih prostranstvih Djibutija. Zgodba je preprosta, o

fantu, ki se je razočaran nad življenjem podal v Tujsko legijo, se tam navzel trdega dela in železne discipline, dosegel spoštovanja vreden položaj in svoje znanje ter izkušnje predano prenašal novim in novim generacijam. Z njimi je meril smisel svojega življenja in čas. Zdaj je v Franciji, odpuščen in do konca zlomljen, ker ni prenesel, da bi svojo ljubezen, nadrejenega oficirja, delil z mladim legionarjem. Krasna poema o ekstremnem življenju človeške skupnosti, o iskanju harmonije teles in duš, o prostranstvu zemlje in časa, o ponosu in delu, o lepoti skupnosti, skupnem delu in dostojanstvu v podrejanju, o obrazih smisla in obupu izgube. Podobe sijejo od izbrusenosti, tako v ritmu in fotografiji kot v montaži, od domišljenosti, občutenja in duhovitosti. Zraven so polne iskrenih poklonov: Melvillu, Godardu (ime junaka Bruno Forestier je sposojeno pri Godardovem **Malemu vojaku**, ki ga je igral isti Michel Subor kot tu!), Sokurovu in upal bi si celo reči – moškemu spolu.

Tudi *Brezdelje* Marion Vernoux govori o delu. Film namreč "predstavlja" intrigantno hipotezo: če ni dela, je veliko časa, recimo za ljubezen, tudi takšno, ki se porodi skoraj izključno iz brezdelja; če je delo, ni časa za ljubezen. Kaj je človeku bolj potrebno? Moški in ženska brez službe, ona že dolgo, on nekaj dni, se srečata v supermarketu. Simpatična sta si, a daleč od usodne privlačnosti. Toda imata ogromno časa in podobno izkušnjo, zato se začneta dobivati. Časa je veliko, znata se pogovarjati, postaneta prijatelja, postaneta ljubimca. Potem dobi on službo, skupaj se veselita, a časa zanju nenadoma ni več. Pripoved vodi bravurozna, čeprav nekoliko preveč prisotna režija. Kljub temu da se je vloge obsedenk že malo preveč držijo, v glavni vlogi spet blesti Valeria Bruni Tedeschi.

*Tatica iz Saint Lubina* Claire Devers je redki primer družbeno politično angažiranega filma, ki spominja na vrhunec te zvrsti konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let. Film je ostra študija delovanja demokracije in zakona v sodobni družbi poljubnega liberalizma, ki ubija tako red kot utopijo in posamezniku neopazno jemlje možnost identitete (recimo moralne) in dostojanstva. Avtoričino izhodišče je primerjava dveh dejanj: kraja (v sili) je v nasprotju z zakonom, vendar ne prelamlja družbene vezi; glasovanje za Nacionalno fronto (francoske ekstremne nacionaliste), ki je suverena pravica vsakogar, pa posledično prelamlja to družbeno vez (utemeljeno na svobodi, bratstvu in enakosti). Poleg globoko relevantne in pogumno, brezkompromisno, inteligentno obravnavane teme navdušuje tudi izjemna režijska strategija, ki v slogu angažirane reportaže (po vzoru političnih dokumentarcev in kina-resnice) spremlja borbo mlade samohranilke, ki ostane brez dela, v borbi s sodobnimi mlini na veter – francoskimi korporativnimi giganti in upravnimi inštitucijami. Ta psevdodokumentarni vtis ob izjemni igralski kreaciji Dominique Blanc pripomore k intenzivni identifikaciji, ki je takšnemu dragocenemu primeru inteligentnega in pogumnega sodobnega filmskega aktivizma krvavo potrebna. Tri generacije režiserk, trije različni pogledi na problematiko dela, prav zanimiv trojček.

V.Š.



Wisconsin Death Trip

Lepo delo

Brezdelje

Tatica iz Saint Lubina

# karlovy vary

gorazd trušnovec



Janini prijatelji

Četrto mesto je nehvaležno ne glede na panogo. Med evropskimi festivali se za to pozicijo že nekaj časa potegujeta Rotterdam in Karlovy Vary. Češko zdraviliško mesto se je pred dvema letoma teoretično uvrstilo v A-kategorijo, se pravi ob bok velikim trem. In kaj potem? Še lani sta se nakazovali dve možnosti: prva je kazala na vse večjo programsko specializacijo, druga pa na konkuriranje velikim trem festivalom ter prevzemanje filmov in zvezd. Letos ni bilo tu ne zvezd ne velikih odkritij. Tudi rekordov ni presegal. Kljub temu pa količina obiskovalcev festivala oziroma odstotek zasedenosti dvoran dokazujeta, da gre še zmeraj za najpomembnejši srednjeevropski filmski dogodek. Če ne po drugem, si ga bomo zapomnili po tem, da je za glavno nagrado tekmoval tudi slovenski film *V Ieru*. Nagrade sicer ni dobil, navdušen odziv publike pa govori o univerzalnosti njegovih izraznih sredstev, na katera se lahko odziva tudi svetovna, ne le domača publika. Koliko je bilo v tem afirmativnega odziva na svojevrstno senzibiliteto češke šole, ki preveva film, pa bomo videli v njegovem nadaljnjem festivalskem življenju –

spodbudna mednarodna premiera je bila gotovo dober pospešek.

Žirija je naredila kompromis in glavno nagrado podelila izraelskemu filmu *Janini prijatelji* (*Hachaverim shel Yana*) režiserja Arika Kapluna. Zakaj kompromis? Zaradi obravnavane tematike ji nihče ni mogel očitati, da ni delovala mednarodno, po drugi strani pa se je osredotočala na probleme z vzhoda, ki so tradicionalno na repertoarju festivala Karlovy Vary. *Janini prijatelji* so gledljiva, tragikomična melodrama o skupinici ruskih emigrantov v Izraelu, med katerimi je nekaj prav piktoreskni karakterjev. Taka sta recimo ulična berača – harmonikaš, ki se mora za vsakdanji zaslužek spopadati s hudo konkurenco, domnevno invalidnim generalom. Osnovna pripovedna linija, ki preplete kar nekaj usod, sledi mladi in nekoliko naivni Jani, ki z možem pride v Izrael, kjer najameta večje posojilo. Ona zanosi, on pobegne nazaj v Rusijo. Jana ugotovi, da ne more za njim, dokler ne odplača posojila. Čez vsakdanje prepreke, ki sledijo, ji pomaga sostanovalec Eli, na katerega se vse bolj

navazuje. Film riše karakterje s toplino in občutkom za človeško dostojanstvo. Nepretenciozno in predvsem artikularno prepleta zgodbe, stil in vsebina neredko spomnita na Kaplunovega rojaka, Assija Dayana, sam pa velikih presežkov v njem nisem videl. Film je nagradila ekumenska žirija, Evelyn Kaplun pa je bila za vlogo noseče Jane proglašena za najboljšo igralko.

Posebno nagrado žirije je dobil švedski film **Pokaži mi ljubezen** (*Fucking Åmål*), ki je v bistvu nekakšen neformalen zmagovalec festivala, saj je dobil tudi nagrado občinstva in nagrado žirije FTCC. Prvenec režiserja Lukasa Moodyssona je majhen film o zaspanem mestecu Åmål nekje na švedskem podeželju in odraščanju tamkajšnjih najstnikov, o iskanju prve prave ljubezni in poguma – niti ne toliko za 'biti

Ker je lokalno prebivalstvo revno, je zelo verjetno, da letijo nanje isti naboji, s katerimi plačujejo dekleti. Kot razkrije klimaktično tragični zaključek, sta ti dve aktivnosti dejansko neposredno povezani. Ruska kinematografija vedno znova dokazuje, da ji tudi žanri niso tuji, vsaj za njihove akcijske drame (eden vrhuncev ruske produkcije devetdesetih je gotovo film **Brat** vitalnega režiserja Alekseja Balabanova) pa praviloma velja, da se sicer ne ponašajo z visokopro-računskim glamurjem, da pa to nadomestijo z inventivnostjo, duhovitostjo in navezavo na aktualne življenjske probleme. Po drugi strani je tu posebno nagrado mesta Karlovy Vary prejel režiser Nikita Mihalkov, siva eminenca ruske kinematografije. Dobil jo je za uvodni film s festivala v Cannesu, **Sibirski brivec**; to je nekakšen *Doktor Živago*, postavljen na

Pokaži mi ljubezen

High Art

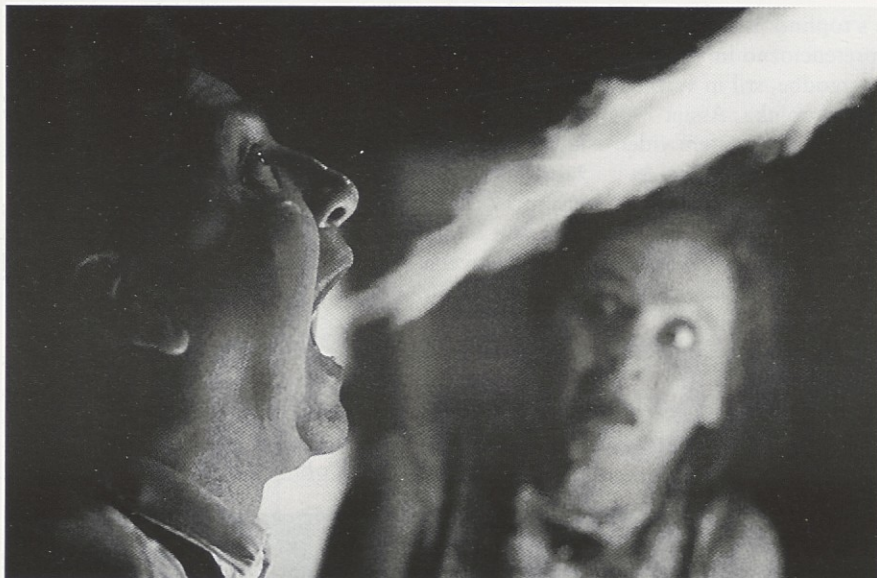


drugačen' kot za 'biti to, kar si'. V ospredju je šestnajstletna, vsakdanje rutine naveličana Elin. Temelji njenega družabnega in intimnega življenja se začnejo radikalno spreminjati, ko odkrije, da je vanjo zaljubljena tiha, introvertirana sošolka Agnes, sicer nasploh outsiderka. Film ni nič revolucionarnega, kaže pa, da lahko tudi na področju takoimenovanih najstniških melodram, kjer v zadnjem času absolutno dominirajo abotni ameriški produkti, tudi evropejci posnamejo kvaliteten in komunikativen film. Dinamičen stil fotografije, ki neprestano zasleduje junakinji – kot da bi režiser hotel posneti svoj *home movie* – v posameznih elementih spominja na pravila Dogme, sicer pa gre za največji švedski hit lanskega leta. Kot pravi režiser, ga je posnel povsem brez velikih načrtov, a z dobršno mero iskrenosti (k temu pripomorejo tudi mladi naturščiki in ne dvajset in nekaj let stari ponaredki), računajoč zgolj na lokalno publiko. Povabila na festivale, ki kar dežujejo, naj bi ga pravzaprav presenetila. Se morda v tem skriva ključ do uspeha?

Za najboljšega režiserja je bil proglašen Aleksandr Rogožkin, ki je tekmoval z ruskim filmom **Kontrolna točka** (*Blokpost*). Ta s humorno, nekoliko na balkansko tragikomičnost spominjajočo ležernostjo prikazuje majhen vod ruskih vojakov, ki je zaradi ponesrečene misije v čečenski vasi (uvodna sekvenca se stilistično in dramaturško lahko kosa z najboljšimi prizori Stoneovega **Platoona**, čeprav domnevam da v času **Reševanja vojaka Ryana** to ne zveni kot kompliment) kazensko premeščen na kavkaško cestno zaporo, ki hkrati služi kot mejni prehod. Tam se v glavnem ne dogaja veliko. Od lokalnega prebivalstva kupujejo marihuano, enolični vsakdan pa jim razbijata predvsem dekleti, ki redno prihajata k njim prodajat seksualne usluge (valuta, v katerih trgujejo, so naboji za puško), občasno pa se morajo zateči v zaklonišče pred skrivnostnim ostrostrelcem. Bizarno.

konec 19. stoletja. Nagrada je bila prozorno servilna gesta (kot vedo povedati domačini, so Rusi pokupili že polovico mesta – in to tisto bolj ekskluzivno). Tudi spektakularni **Sibirski brivec** je eden izmed filmov, ki kažejo, da se lahko evropska filmska produkcija kosa z ameriško tudi v visokih proračunih. Po količini posnetih filmov je Evropa itak že prehitela ZDA. Istočasno se zdi, da z vse večjo samozavestjo evropskega filma peša potenca takoimenovanega ameriškega neodvisnega filma. Ta je po mnenju zagrizenih obiskovalcev festivalov postal že skoraj eden od samostojnih žanrov, ki so mu neredko posvečene skoraj stalne sekcije; morda je prav zato začel tudi stagnirati. Kot svetlo izjemo lahko omenim film **High Art**, prvenec režiserke Lise Cholodenko. Zgodba govori o mladi urednici nekoliko pretenciozne umetniške revije, ki odkrije, da je bila njena lezbična sosedka nekoč slavna fotografinja. Zdaj jo zaposluje predvsem vsakdanje življenje, v katerem dominira zahtevna narkomanska partnerka. Urednica jo skuša ponovno angažirati, pri tem pa se njuni sicer različni motivaciji za delo vse bolj prepletata in intimna svetova vse bolj zblížujeta. Cena umetnosti pa je lahko tudi zelo visoka. Med zgodbo filma **High Art** in zadnjim delom življenja Johna Lennona lahko potegnemo kar nekaj vzporednic in metafor, za razliko od ostalih ameriških neodvisnih filmov pa gre za izjemno subtilen, kultiviran, estetsko minimalističen in kompozicijsko dovršen film, ki za svojo kredibilnost ne potrebuje ne velikih imen ne šokantne dramaturgije.

Daljni vzhod je tu častno zastopal indijski film **Agnisakshi** (*Z ognjem za pričo*). Zgodba: mlada ženska se poroči z ljubljanim moškim, ki pa jo zaradi vse večje verske obsedenosti in tradicionalnih obredov začne zanemarjati. Sčasoma zakon razpade. Ona sprva postane upornica, pridruži se revolucionarnemu družbenemu gibanju, pozneje pa prekine s



Pelišky

preteklostjo, umakne se v askezo oziroma vase. Njena prijateljica iz mladosti – sedaj emancipirana ženska – se jo odloči ponovno obiskati. Spomini, ki jih gledamo v retrospektivi, so osnova za izredno kompleksno zasnovan film, ki v časovnih preskokih raziskuje korenine človeških zmot, družbene prevare, osebne iluzije, izvor predsodkov in krivičnosti. Čeprav gre v osnovi za resno dramo, film v zgodbo uspešno vplete elemente najbolj razširjenega indijskega žanra, musicala. Odlikuje pa ga tudi značilno prefinjena vzhodnjaška občutljivost v obravnavanju likov. Eden od prej omenjenih primerov je tudi veličastni poljski spektakel *Z ognjem in mečem*. Čeprav je bil posnet zadnji – 25 let po *Potopu* – je kronološko gledano prvi del epske trilogije nobelovca Henryka Sienkiewicza. Film se odvija na poljskem ozemlju v 17. stoletju, v ozadju ljubezenske zgodbe med plemičem in kneginjo, ki jo ugrabi kozaški častnik, pa je velik upor ukrajinskih Kozakov proti nadvladi poljskega plemstva. Poljski princ se nad Ukrajino spravi dobesedno z ognjem in mečem, a se je prisiljen zateči v utrdbo, ko sovražniki sklenejo uspešno zavezništvo s Tatari. Film ni brez pomanjkljivosti – nekatere sekvence so karikirano otročje, druge za nepoznavalce zgodovinskega ozadja precej konfuzne –, vendar se kljub trem uram še prehitro konča. Postal je velika poljska uspešnica, ki ni čisto brez mednarodnega potenciala. Ima namreč vse osnovne sestavine obetavnega spektakla – ljubezen, vojno in patriotizem. Manjka mu morda le hollywoodska patetika, kar pa je seveda mišljeno kot kompliment.

In kako je z južnoslovansko produkcijo? Tu je – takorekoč sredi neke druge vojne – doživela premiero tarantinovska, s črnim humorjem začinjena kriminalka z naslovom *Kolesa (Točkovi)*. Gre za režijski prvenec mladega scenarista in dramatika Djordja Milosavljevića. Zasnova sama je dokaj tipična za *film noir*; kot najbolj očitni referenci bi navedel Hustonov *Otok Largo (Key Largo, 1948)* ter Wylerjeve *Ure obupa (Desperate Hours, 1955)*. *Kolesa* so inferiorna variacija na to temo; scenarij teče in režija mu sledi, vsakršne resnejše ambicije pa pokoplje balkanski, absurdno obešenjaški pristop. V deževni noči se zaradi problemov z avtomobilom v osamljen motel zateče mladenič. Tam je že zbrana zanimiva skupina vse prej kot nedolžnih ljudi, ki ga nemudoma obtoži, da je prav on od vseh iskani serijski morilec. Morda je, morda tudi ne. Sam se

vsekakor trudi dokazati, da to ni, in bolj odločno ko to dokazuje, manj je v motelu živih ljudi – princip samoobrambe pač – dokler ne ostane sam. Če je gledalec sposoben pogledati prek (kvazi) žanrske zafrkancije, lahko v filmu najde kar nekaj še kako aktualnih prisposodob. O krivdi, množičnih zločincih na prostosti, načinu dokazovanja "nedolžnosti", upravljanju s hotelom itd. Film *Kolesa* je nastal v produkciji Ljubiše Samardžića, ki je odigral tudi eno od glavnih vlog.

Pa še zaključimo z nagradami. Nikakor se jim ni mogla izogniti češka nacionalna uspešnica *Pelišky*. Film je zaporedje v glavnem komičnih epizod v življenju nekaj družin, ki prebivajo v eni izmed praških vil na obrobju mesta, dogaja pa se ob usodnem koncu šestdesetih let. V ospredju sta antagonistična lika komunističnega častnika in njegovega nasprotnika, koleričnega vojnega veterana. Film v relativno zgoščenem obdobju, od božiča do naslednjega poletja, prikaže njihove zasebne probleme in odnose (predvsem konflikte med najstniki in starši) ter se konča z vojaško invazijo varšavskega pakta. *Nedolžnosti* je konec. Čar filma temelji predvsem na specifičnem humorju in nepretencioznem igralskem realizmu, ki umirja skoraj nekoliko preveč karikirano paletto likov, neizbežno nostalgično patino pa poudarjajo še rahlo porjaveli toni fotografije. Scenarij je sicer soliden, le čustveni vrhunci so videti preveč preračunani, prisoten pa je tudi občutek že videnega – morda zaradi dokaj konvencionalne režije, morda zaradi formule, ki je bila zaslužna za veleuspešnega *Koljo*. No, filmu je podelila nagrado mednarodna žirija filmskih kritikov FIPRESCI, posebej pa ga je omenila tudi glavna žirija. •

# taormina '99

živa emeršič mali

Highway Society

Mali bratje



Taormina nekoč in danes – prenovljena izdaja nekoč predvsem zvezdniškega festivala ali kaj je "leto potem" počel poraženi ubežnik z beneške Mostre, Felice Laudadio

Filmski festival na Siciliji ima bogato zgodovino in tradicijo, ki se je predvsem Italijani radi spominjajo zaradi številnih domačih in tujih zvezd, ki so se nastavljale bliskavicam fotografov in kameram televizij. Sredi petdesetih so festival prirejali v bližnji Messini, danes kaotičnem, umazanem pristaniškem mestu, ki se je razvijalo hitreje, kot so ga zmogli krotiti vsi mestni očetje, urbanisti in karabinjerji skupaj. Zato so ves filmski cirkus preselili v idilično turistično mestece Taormino, kamnito priobalno gnezdo samo štirideset kilometrov ob obali navzdol. Odločitev se je izkazala za sijajno potezo, saj bolj pitoreskne, dramatične in atraktivne scenografije ne premore noben festival v Evropi! Taormina je namreč star zaselek, zgrajen na kamnitih gričih strmo nad morsko obalo, ki so ga dolga in burna stoletja zaznamovala z enkratno zmesjo ostalin različnih arhitektur, od grških templjev in protisaracenskih obzidij, do srednjeveških cerkva in kamnitih uličic. In kot da vsa stoletna dramatičnost ni dovolj, se na obzorju za kamnitim gnezdom dviguje večno živa Etna, sivi stožec z razžarjenim očesom na vrhu, iz katerega se ves čas po malem kadi. Prizorišče festivala je staro grško gledališče, katerega premer je ravno dovolj velik, da vanj postavijo platno velikih dimenzij in kakšnih tisoč petsto sedežev. Festival se že tradicionalno začne z nočno projekcijo na tem prizorišču. Geneza festivalskega programa ni preprosta, še manj lahko sledljiva kljub bogati medijski dokumentaciji. Glavnemu programu italijanske produkcije, ki je že v Messini pomenil osrednjo privlačnost predvsem za domače medije, ker so v njegovem okviru podeljevali italijanske "oskarje" – davide (po Donatelovi predlogi), so se z leti pridružili različni spremljalni programi. Prav ti odražajo na eni strani duha časa (recimo pojav programa "avtorskega" filma v šestdesetih, pa program ameriških "neodvisnih" v sedemdesetih), po drugi pa trajno rivalstvo med italijanskimi filmskimi festivali. Snovalci taorminskega programa so si od vsega začetka pomagali z ameriški filmi in še bolj z ameriški zvezdami.

Že prva izdaja festivala se je začela s filmom *Zeleni ogenj* (*Green Fire*, 1954, režija Andrew Marton) z Grace Kelly in Stewartom Grangerjem v glavnih vlogah. Oba sta se seveda udeležila otvoritve in se po atraktivnih pečinah nastavljala fotografom. To je bil začetek serije obiskov največjih zvezd svetovne kinematografije v Taormini, pa tudi začetek množične medijske eksploatacije zvezdnikov v promocijske namene festivala. Šestdeseta leta priženejo zvezdniški blišč v Taormini do spektakularnega vrhunca – "la dolce vita" se iz Rima dobesedno preseli na Sicilijo. Italijanski zvezdniki v svojem nastopu nič ne zaostajajo za ameriški. Na ulicah mesteca je moč srečati Joan Crawford, Marlene Dietrich, Sophio Loren, Alaina Delona in Alberta Sordija, Gregoryja Pecka, Adriana Celentana, Marcella Mastroianni in Tonyja Curtisa, Elisabeth Taylor in Richarda Burtona. V tem času se pojavita tudi



spremljevalna programa štirje dnevi kritike (Quattro Giorni della Critica) in Teden novega filma (Settimana del Film-nuovo), ki dokazujeta, da za fasado zvezdniskega blišča festival usmerjajo ljudje, ki razmišljajo o njegovi vsebinski usmeritvi. Tako sredi sedemdesetih v Taormini vrtijo filme eminentnih evropskih in svetovnih avtorjev Miklosa Jancza, Istvana Szaba, Glauberja Roche, Jacquesa Rivetta, pa tudi Rogerja Vadima, Lindsaya Andersona in Rogerja Cormana. Ostali stranski programi prinašajo pomembne retrospektive, recimo Andreja Tarkovskega. Na čelu festivala sta v tem desetletju dve osebnosti, ki tam pustita svoj pečat: Gian Luigi Rondi in za njim Guglielmo Biraghi, ki sta kasneje postala umetniška direktorja največjega italijanskega festivala, beneške Mostre.

V osemdesetih in devetdesetih Taorminski festival krepi svoje pozicije z vsebinskimi dodatki in spretno kombinacijo domače produkcije ter ameriškega hollywoodskega, neodvisnega in evropskega filma. Osrednje retrospektive začne posvečati tudi nacionalnim kinematografijam, ob tem pa prireja tematske okrogle mize o najbolj žgočih temah, recimo ženskah na filmu, na katerih sodelujejo znani italijanski in tuji teoretiki filma, filozofi, sociologi in drugi. Konec osemdesetih se v Taormino vrne Guglielmo Biraghi in da festivalu nov polet. V različnih programih se predstavljajo avtorji kot Dušan Makavejev, Nagisha Oshima, Ingmar Bergman, Theo Angelopoulos, Pier Paolo Pasolini, Alexandro Jodorowsky. Ena najbolj odmevnih predstavitev v tem času velja "novemu" nemškemu filmu in njegovim avtorjem Rainerju Wernerju Fassbinderju, Wimju Wendersu, Wernerju Herzogu, Wernerju Schroeterju. V začetku devetdesetih je podoba festivala ukrojil filmski kritik in publicist Enrico Ghezzi. V naslednjih letih je na veličastno prizorišče v grškem gledališču pripeljal filme avtorjev, kot so Amos Gitai, Quentin Tarantino, Mohsen Makhmalbaf, Atom Egoyan, Zhang Yuan. Ob stalni usmeritvi k predstavitvi avtorskega filma pa Taorminski festival nikoli ni pozabil svoje zvezdniske plati: mediji in občinstvo so v Taormini vsako leto dočakali svoj trenutek, ko so prizorišče napolnili najbolj znani obrazi iz Hollywooda. Na videz nezdržljiva formula se je v italijanskem kulturnem in medijskem prostoru izkazala kot zelo uspešna, saj je festival v Taormini letos praznoval svojo 45. izdajo.

Poraženec z Mostre, sicer izkušen režiser in umetniški direktor nekaj italijanskih in tujih festivalov (Mystfest, EuropaCinema, Premio Solinas, Palm Springs Film Festival, Mostra) Felice Laudadio, se je znašel pred vprašanjem, kako nadaljevati tradicijo, pa vendar festivalu vtisniti svoj osebni pečat. Italijanski tisk, ki mu že na Lidu ni dal spati, ga je "čakal v zasedi", kot je dejal sam, pričakujoč njegove programske poteze. Laudadio ni napravil nič revolucionarnega, nobene dramatične spremembe, v glavnem je ostal v začrtanih programskih shemah in napovedal bistvene spremembe šele v "tretjem tisočletju". Ogradje festivala je

tekmovalni program, ki sta ga ocenjevali dve žiriji, žirija kritikov FIPRESCI in mednarodna žirija, ki ji je predsedoval Abbas Kiarostami. Tekmovalni programi so seveda najtežja kategorija vsakega festivala, največji problem množice festivalov pa je, kako zbrati deset ali petnajst filmov, ki bodo predstavljali svežo in atraktivno selekcijo. Podobne težave imajo tudi veliki festivali kot Benetke, Cannes in Berlin, takoj za njimi Karlovy Vary in Montreal, še bolj pa to velja za manjše prireditve. Laudadio se je brez dvoma znašel v težavah, ko je izbral dvanajst tekmovalnih filmov. Med znanimi imeni najdemo v selekciji Finca Miko Kaurismäkija s filmom *Highway Society* in Francoza Jacquesa Doillona s filmom *Petits Freres* (Mali bratje). Prav slednji, korektna, skoraj dokumentarna, tipično "doillonovsko" zastavljena drama o usodah predmestnih otrok v nekem francoskem mestu, ki natančno razpira tako medrasni kot družbeno socialni konflikt sodobnega urbanega okolja, je prejel tudi nagrado mednarodne žirije. Kaurismäkijev film je zabavna žanrska mešanica road-movieja in ljubezenske melodrame, zgodba o švercu droge čez rusko-finsko mejo, v kateri se mlademu brezposelnemu šoferju nepričakovano pridruži dekle iz visoke družbe. Po nenehnih zapletih in grobih intervencijah ruske mafije se finska Romeo in Julija v presenetljivem in dramatičnem zasuku najdeta na skupni poti. Zabavno, toda nič več kot to. Ameriške barve je zastopal film *American Histroy* (Generacija X) režiserja Tonyja Kaya, celovečernega debitanta, sicer pa uveljavljenega avtorja reklam in kratkih filmov. Film načenja sodobno urbano temo, pojav političnega in rasnega ekstremizma, obritoglavcev, novega nacizma in družbene nestrpnosti v ZDA. Zgodba se vrti okrog družine, ki jo razdre fanatični starejši sin, pripadnik šovinistične lokalne tolpe. Zaradi krutega uboja dveh črncev je obsojen na dolgoletni zapor, v katerem pa je sam žrtev surovega, bestialnega nasilja in posilstva. To ga strezni, da spremeni svoja stališča, toda po prihodu domov se mora soočiti s kruto resnico, da je seme, ki ga je posadil v glavo svojega mlajšega brata, poglono svoj zli sad. Končna cena streznitve je visoka, toda to je šele začetek njegove osamljene poti med ponorelo generacijo vrstnikov. Film se odlikuje po odličnih vlogah Edwarda Nortona in Edwarda Furlonga, primanjkuje pa mu izpovedne moči in prepričljivosti, kar nadomešča z melodramskimi učinki. Končni rezultat je tako kljub šokantnosti medel in ostaja na ravni povprečne hollywoodske melodrame. Britanski film *The Darkest Light* (*Temna luč*) je vzbujal pozornost že zato, ker ga je kot svoj celovečerni režiserski prvenec podpisal scenarist **Full Montyja**, Simon Beaufoy. Malce skrivnostna zgodba se vrti okoli desetletne podeželske deklice Catherine, ki v času bolezni svojega bratca vidi nadnaravne pojave in ima "vizije". Variacija lurdske Bernardke v sodobni podeželski Angliji sproži skepso na eni in globoko vero v odrešitev vse vasi na drugi strani. Teža, ki se zgrne na glavo "izbrane" deklice je preveč tako zanjo kot za njeno družino. Ko se upanja vaščanov izjalovijo, je katastrofa neizbežna. Tudi britanski film ni presegel skromne ravni tekmovalne sekcije, ki so jo potrdili še izraelski film *Chronica Shel Ah'Hava* (*Kronika ljubezni*) režiserke Tzipi Troppe (povprečna TV produkcija), norveška kostumska drama *Magnetisørens femte vinter* (*Magnetistova sedma zima*), iranska melodrama *Do Zon* (*Dve ženski*) (edini "presežek" tega filma utegne biti, da ga je režirala ženska, Tahmineh Milani), ruska socialna štorija o dveh mladoletnih prestopnikih *Kto esli ne my* (*Kdo, če ne mi*) izkušenega veterana Valerija Primakova in povprečen turški izdelek *Propaganda* režiserja Sinan Cetija. Tretji film izpod ženske roke v tekmovalnem programu, nemški *Requiem für Eine Romantische Frau* (*Rekvijem za romantično žensko*) Dagmar Knopfel je razčustvovana in razvlečena pripoved o sicer zanimivi epizodi iz življenja pesnika Clemensa Brentana iz 19. stoletja, morda še najbolj primerna za televizijo. Če sklenemo, lahko o tekmovalnem programu Taormine 99 povemo naslednje: Feliceju Laudadiju ni uspelo, da bi za svoj festival pridobil zanimiv in kvaliteten tekmovalni program. Odsotnost italijanskega filma je gotovo prispevala svoj delež, toda v slabem letu italijanske kinematografije ni bilo pričakovati, da bi katerega od filmov utegnili videti Taormina. Kar so imeli (in imeli so slabo in malo), so italijanski



producenti v začetku septembra usmerili na Mostro. Od dvanajstih filmov je bilo devet prvencev, kar kaže, da je Laudadio dosledno sledil programski usmeritvi svoje tekmovalne selekcije. Po srečnem naključju je v program debitantov uvrstil najboljši film od vseh, *Male brate* francoskega veterana Jacquesa Doillona.

Prvi spremljevalni program je Laudadio poimenoval Laboratorio in ga namenil eksperimentalnim, drznejšim in bolj svobodnim filmskim formam v glavnem mlajših, še neveljavljenih avtorjev iz Italije, Madagaskarja, Francije, Češke, Nemčije, Brazilije in Velike Britanije. O kvaliteti programa osmih filmov je težko soditi kar počez in povprek. V nekaterih delih je bilo zaslediti inovativnost in izvirno avtorsko poetiko, v drugih je šokirala izbira obdelane teme, v tretjih eksperimentalna vizualna forma in montaža. Najbolj izstopajoč dosežek v smislu vsega naštetega je podpisal španski režiser Carlos Ruiz v angleškem filmu *Vsakomur, ki me sliši* (*To Anyone Who Can Hear Me*). Film, posnet z roke v psevdodokumentaristični, grobo zrnati fotografiji in z minimalno osvetlitvijo, raziskuje psihična stanja in medsebojno interakcijo devetih različnih ljudi, ki se peljejo z istim vlakom. Skoraj brez dialoga in z minimalnim zunanjim dogajanjem, z izjemo vstopanja in izstopanja, je Ruiz stkal atmosfero anksioznosti, psihološke stiske in čustvene izpraznjenosti povsem običajnih ljudi, takorekoč slehernikov. Psihološko prepričljivo in človeško pretresljivo ogledalo sodobne družbe. Oba programa sta se vrtela v mestni kongresni dvorani, večnamenski stavbi v središču Taormine, kjer je bilo tudi tiskovno središče festivala. Če sta tekmovalni in eksperimentalni program "trdo" jedro festivala, na katero so pozorni predvsem filmski kritiki, pa je Laudadio moral misliti tudi na drugi, mnogo večji in nikakor ne manj pomemben del svojega občinstva. Ker je Taormina po tradiciji festival poletnih "množic", torej kulturnih turistov, ki so na Siciliji v večini, je v tretji program, Veliki filmi (Il Grande Cinema), uvrstil nekaj visokoproračunskih "crowdpleaserjev", ob katerih se je parter grškega gledališča napolnil do zadnjega sedeža, turistična in lokalna mladež pa je, sedeč na nahrbtnikih, bingljala s kamnitih stopnišč, ki obročasto obkrožajo osrednje prizorišče. V tem programu so največ pozornosti vzbudili ameriški visokoproračunski filmi *Notting Hill* z Julio Roberts in Hughom Grantom, *Mumuja*, *Instinkt* z Anthonyjem Hopkinsom (slab, slab, še slabši!) in *Podle igre*, teenagerska različica nevarnih razmerij. Nedvomno najbolj privlačen in žlahten programski odsek pa je bilo potovanje v filmsko zgodovino pod naslovom Veliki restavrirani filmi (Grande Cinema Restaurato). Laudadio je zbral 17 filmov, v glavnem italijanskih in ameriških, ter jih brez izjeme zavrtel v grškem gledališču, pod vedrim nebom, posutim z zvezdami, ki je samo še poudarjalo veličastnost častitljivega celuloida. Italijansko filmsko zgodovino so predstavljali: *Divorzio all'Italiana* (*Ločitev po italijansko*) Pietra Germija iz leta 1962, črnohumorna zgodba o sicilijanskem bogatašu (Marcelo Mastroianni), ki se hoče na hitro znebiti svoje žene; *La battaglia di Algeri* (*Bitka za Alžir*) Gila Pontecorva iz leta 1966, *Il Commissario Pepe* (*Komisar Pepe*) Ettoreja Scole (1969); *Cadaveri eccellenti* (*Odlična trupla*) Francesca Rossija iz leta 1975; *Beli šejk* (*Lo Sceicco bianco*) Federica Fellinija iz leta 1952 (njegov manj znani film z Albertom Sordijem v glavni vlogi) in znameniti špageti-western *Za pest dolarjev* (*A Fistful of Dollars*, 1964) Sergia Leoneja s Clintom Eastwoodom, ki je nastal kot *remake* *Yojimba* Akira Kurosawe. Ameriško filmsko zakladnico so predstavljali: *Bratje blues* (*Blues Brothers*) Johna Landisa iz leta 1980; kultni film generacije *Veliki mrz* (*Big Chill*) Lawrenca Kasdana (1983); *Sedem veličastnih* (*The Magnificent Seven*, 1957) Johna Sturgessa z enim najbolj veličastnih *castov*, kar jih je kdaj videl celulojd (Yul Brynner, Eli Wallach, Steve McQueen, Horst Bucholz, Charles Bronson, Brad Dexter in James Coburn); *Divja horda* (*The Wild Bunch*) Sama Peckinpacha z enim od največastnejših moških *castov* (William Holden, Robert Ryan, Ernest Borgnine, Warren Oates, Emilio Fernandez in Bo Hopkins); *Sedem nevest za sedem bratov* (*Seven Brides for Seven Brothers*) Stanleya Donena in – *last but not least* – še ena kulturna poslastica, *Taksist* (*Taxi Driver*) Martina Scorseseja, zgodba o vietnamskem veteranu Travisu Bicklu v podobi Bobbyja de Nira. To je bil program, zaradi katerega se je



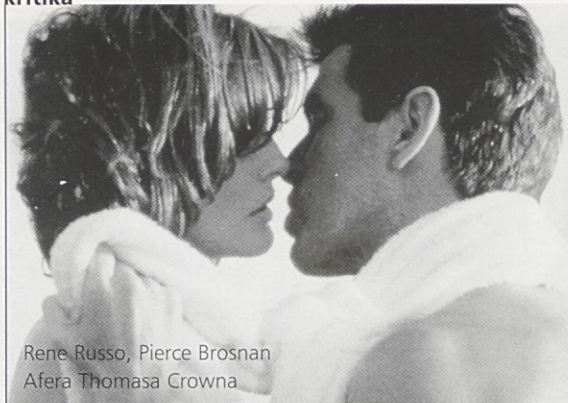
Odlična trupla



Io la conosco bene

splačalo priti v Taormino, tudi če bi odšteli vse drugo. Odlična poteza Feliceja Laudadia, ki jo je z osebnim pismom podprl tudi Martin Scorsese, eden od ustanoviteljev Ameriškega fonda za ohranitev in restavracijo filmske dediščine. Filmska dediščina je v modi in njeno ohranjanje globalni trend, odkar smo se ob stoletnici gibljivih slik zavedli krhkosti celuloida. Vsak izlet v (restavrirano) zgodovino, še posebej v okviru filmskega festivala, je zato deležen velike medijske pozornosti. Nič drugače ni bilo v Taormini, zato se je celo zdelo, da so Felice Laudadio in italijanski mediji začasno odložili orožje... Tri filme so v Taormini spremenili v "dogodek" brez kategorije. Najprej izredno zanimiv italijanski dokumentarec o ameriškem pisatelju in scenaristu Barryu Giffordu, *Wild At Heart In New Orleans* (Guifford je napisal scenarij po Kerouacovem romanu *Na cesti* za F. F. Coppola, pa *Divji* v srcu za Davida Lyncha), nato italijanski film iz srede šestdesetih *Io la conosco bene* z zvezdniško domačo zasedbo, ki jo je dodatno poudarila še monografija, predstavljena ob filmu, in "preživeli" akterji, ki so se prikazali v Taormini, na koncu pa še "svetovna premiera" zelo novega in zelo neznanega ameriškega filma italijanskega režiserja Giancarla Ferranda *Uninvited* (*Nepovabljeni*) s Francom Nerom in Vanesso Redgrave v glavnih vlogah. Glavna privlačnost slednjega je bila za domače občinstvo, medije in kritike "joint venture" ameriške produkcije in italijanskih igralcev pod taktirko italijanskega režiserja.

Če bi Laudadijevo Taormino '99 ocenjevali s šolskim ocenami, bi bila najprimernejša ocena 3. Dvojko za tekmovalni program in čisto petico za restavrirano filmsko zgodovino, vse ostalo pa nekeje vmes, nekaj plusov in vrsta minusov. Tekmovalne selekcije so seveda tudi problem mnogo večjih, predvsem pa finančno močnejših festivalov, kot je Taormina. Slednje financirajo izključno lokalna skupnost in turistične organizacije kot sponzorji. Za posamezne programe so poiskali pomoč državnih institucij, kot so Istituto Luce, Italijanska kinoteka in podobne. Tisto, kar je najbolj očitno umanjalo, je bil sodobni italijanski film; bilo ga je samo za vzorec, pa še to slabega. Morda bi veljalo program obogatiti v tej smeri. Felice Laudadio za naslednjo izdajo festivala obljublja nekaj dramatičnih sprememb, ni pa povedal, kakšne naj bi bile. Grenka izkušnja z Mostro je še približu...•



Rene Russo, Pierce Brosnan  
Afera Thomasa Crowna



Joseph Viterelli, Billy Crystal  
Analiza pa taka

## afera thomasa crowna

The Thomas Crown Affair

ZDA 1999 110'

režija John McTiernan

scenarij Leslie Dixon, Kurt Wimmer po zgodbi

Alana R. Trustmana

fotografija Tom Priestley

glasba Bill Conti

igrajo Pierce Brosnan (Thomas Crown), Rene Russo (Catherine Banning), Denis Leary (detektiv Michael McCann), Ben Gazzara (Andrew Wallace), Fritz Weaver (John Reynolds), Faye Dunaway (psihiatrinja)

### Zgodba

*Thomas Crown je molčec, samozavesten in skrivnosten playboy. Bogat playboy. Obsceno bogat. Poln milijonov, ki jih je naredil iz nič. V njegovem življenju je preveč denarja in premalo življenjskih izzivov. Bolj ko se milijoni množijo, bolj se Thomas Crown dolgočasi. Kaj delati, mu filozofsko roji po glavi. Pa se spomni. Iz čistega dolgočasa skuje briljanten načrt za rop, ki pa ni bančni rop. Iz muzeja sune Monetovo impresionistično sliko s tržno ceno 100 milijonov.*

Leta 1968 se je v kino privrta Zadeva Thomasa Crowna, nenavadna romanca med Thomasom Crownom in Vicki Anderson. Naslovnega frajerja je upodobil Steve McQueen, fatalno zavarovalniško agentko pa Faye Dunaway. Steve in Faye sta v filmu Normana Jewisona dobesedno zažigala platno. S pogledi, gestami, imidžem, nastopom in igro. Šahovsko igro. Partija, ki jo odigra Steve in Faye, medtem ko kamera z vseh strani kroži okoli njiju, sodi med antologijske prizore zapeljevanja. Spomnite se, kako Faye med partijo senzualno gladi šahovske figure, kako boža glavico lovca, preden ga premakne... Eh, v devetdesetih je seks na velikem platnu v prisilni ilegali, v šestdesetih pa je celo šah zgedal seksi. No,

31 let pozneje se slučajno odpravite v kino – in kdo se prikaže na platnu? Thomas Crown. Eleganten samotar. Ne več iz Bostona, ampak iz New Yorka, še zmeraj pa že na prvi pogled moški iz ženskih najbolj vlažnih sanj. Če bi ga morali opisati z dvema besedama, potem bi rekli – James Bond. *Afera Thomasa Crowna* z letnico 1999 je na prvi pogled še eden iz neskončne serije rimejkov. Rimejki gledalca navdajajo s črnimi mislimi, kako je vsa prihodnost hollywoodskega filma že za njim. Da Hollywood nima bogve kakšne prihodnosti, ima pa zavidanja vredno preteklost. Da je celotna hollywoodska filmska industrija kolektivni Thomas Crown. Poln milijonov, ki jih je naredil iz nič. V življenju Hollywooda je preveč milijonov in premalo življenjskih izzivov. Filme, ki bi si zaslužili ponovno kinematografsko distribucijo, raje na novo posnamejo. John McTiernan, ki nas je na stole pribil z akcijskimi tornadi **Umri pokončno** (1988), **Predator** (1987) in **Lov na Rdeči oktober** (1989), je ubral kreativni pristop in novega Thomasa Crowna preblekel v intelektualca. V ljubitelja in zbiralca umetnosti. Rezultat McTiernanovih avtorskih vizij je tudi to, da v filmu ni Vicki Anderson, je pa tam Faye Dunaway. V vlogi Crownove psihiatrinje. Kaj hočemo, v devetdesetih potrebujejo psihiatra tudi tisti, ki niso izpostavljeni eksistenčnim stresnim faktorjem. In kaj se je zgodilo z Vicki Anderson? Preimenovala se je v Catherine Banning z glasom in stasom Rene Russo, ki za razliko od hollywoodskih stanovskih kolegic ne skopari z razgaljenimi čari. Poštena zamenjava za šahovsko partijo. Subtilnost in simbolika so besede, ki jih novi hollywoodski besednjak žal ne obvlada več. Še dobro, da nekateri režiserji premorejo vsaj dober spomin. Ameriški debut Piercea Brosnana, butični psihotrilier iz leta 1986, je nosil naslov **Nomadi** (*Nomads*). In kdo ga je podpisal? John McTiernan, ki se vrača v prvo ligo z eno uspešnejših predelav hollywoodske žanrske klasike, s prijetno mamljivim filmom, umetelno prepojenim z glamurjem brezskrbnega, finega življenja, ki navkljub blišču zgeda kot staromodna romanca. Izključno po zaslugi Piercea Brosnana, ki mu je lik Jamesa Bonda očitno izostril zvezdniški potencial, ter Rene Russo, izvrstne v vlogi ženske, ki za masko grobe, odločne agentke skriva predolgo zatajevana čustva. *Afera Thomasa Crowna* je nepričakovano efekten hollywoodski film o moškem in ženski ter o tem, kaj vse potrebuješ, da življenje postane afrodiziak.

M.M.

## analiza pa taka

Analyze This

ZDA 1999 103'

režija Harold Ramis

scenarij Peter Tolan, Harold Ramis, Ken Lonergan

fotografija Stuart Dryburgh

glasba Howard Shore

igrajo Robert DeNiro (Paul Vitti), Billy Crystal (Ben Sobol), Lisa Kudrow (Laura MacNamara), Joe Viterelli (Jelly), Chazz Palminteri (Primo Sindone)

### Zgodba

*Mafijski šef ima nenadne napade panike, kar utegne biti na sestanku vseh botrov pogubno, zato se zateče po pomoč k srednje uspešnemu psihiatru. Kmalu postane njegov*

*edini pacient, še več, skoraj družinski član. Zato pa mora postati član mafijske družine tudi psihiatr.*

Komediji je suspenz neverjetnosti skoraj imanentna – če hočemo uživati, moramo praviloma izključiti strogo realistično logiko. Na tem temelji tudi premisa filma *Analiza pa taka*. Gre za film ene ideje, in če pogoltnemo uvodno zgodbo o gangsterju v krizi identitete, lahko začnemo uživati v neobveznem, verbalno situacijskem zabavljaštvu. Film, ki združi dva lika, dva nezdržljiva svetova, ne temelji toliko na zgodbi kot na karakterjih. Nekaj zapletov tako deluje močno epizodno, zato pa je črn situacijski humor kombiniran z natančno tempirano izmenjavo komičnih dialogov. Prezenci obeh protagonistov oziroma njuna dosedanja filmska podoba sta ključni za uspeh, deloma pa sta k temu pripomogli dve ameriški obsedenosti, ki sta že prerasli v pop-kulturni fenomen. Sta tudi dve od stalnic v opusu Woodyja Allena: psihoanaliza in kriminal. Gre za dve aktivnosti, ki sta vzeli kapitalizem zelo zares – njihovi vršitelji v najbolj dobesednem pomenu živijo na račun drugih ljudi. Ob filmih, ki tako ali drugače obravnavajo ljudi iz družbenega podzemlja, se velja spomniti na režiserja Costo-Gavrasa. V začetku sedemdesetih je namreč kategorično zavrnil ponujeno režijo **Botra**, rekoč, da se mu upira snemanje filmov, ki prikazujejo gangsterje kot ugledne ljudi. Iz te svoje filmske persone se je Marlon Brando pošalil že v **Bruču** (*Freshman*, 1990, Andrew Bergman), De Niro pa tokrat parodira kar cel svoj opus. Film se vseskozi spreha po tanki črti med upoštevanjem konvencij in njihovim ironiziranjem. To velja za vse plati, od strukture zgodbe (hkrati citira klasične gangsterske filme, od Coppolovega **Botra**, **Dobrih fantov** (*Goodfellas*, 1990) do posrečene reference na film **Zarota proti Harryju** (*The Plot Against Harry*, 1989, Michael Roemer), in se jim posmehuje) prek glavne vloge (De Niro kot tradicionalni pokončni mafijec proti zlomljenemu De Niro, ki ta kliše parodira) do psihoanalize (tipične psihoanalitične situacije proti ironiziranju standardnih freudovskih razlag). Najbolj komično pa je seveda to, da se vsi obnašajo, kot da nastopajo v resnem filmu.

G.T.

## deset razlogov, zakaj te sovražim

10 Things I Hate About You

ZDA 1999 90'

režija Gil Junger

scenarij Karen McCullagh Lutz, Kirsten Smith

fotografija Mark Irwin

glasba Richard Gibbs

igrajo Heath Ledger (Patrick Verona), Julia Stiles (Katarina Stratford), Joseph Gordon-Levitt (Cameron James), Larisa Oleynik (Bianca Stratford)

### Zgodba

*Mlada, lepa in priljubljena Bianca bi rada hodila na zmenke s fanti, pa ji družinsko*

pravilo to prepoveduje, dokler si spremljevalca ne najde tudi starejša sestra Kat, upornica brez zaloge. Potencialni Biancin fant skuša prepričati asocialnega starejšega kolega, naj omreži Kat, in mu za to celo plača. Do srečnega konca sledi vrsta zapletov.

Remake *Ukročene trmoglavke* je postavljen v tipično srednješolsko okolje, ima pa le eno dobro lastnost: v njem ni nobene najstniške zvezde. Eden od dokazov za to, kakšen genij je bil Shakespeare in v kakšne globine je znal razbrati človeško naravo, so prav priredbe njegovih del. Naj se jih s takimi ali drugačnimi nameni lotijo še taki nesposobneži, rezultat ni nikoli popolnoma zanič. Žal pa sodobne adaptacije, ki se kar množijo, osnovnega fabulativnega nivoja ne znajo nadgraditi. Sicer pa ne bi bil tako zahteven do najstniških komedij, če ne bi bilo filmov Johna Hughesa. Liki so bili življenjski, filmi simpatični in duhoviti, s humanim sporočilom in ironičnim pogledom na kulturo ameriških predmestij. Vse, kar manjka temu filmu.

G.T.

## dragulj z mississippija

**Cookie's Fortune**

ZDA 1998 118'

režija Robert Altman

scenarij Anne Rapp

fotografija Toyomichi Kurita

glasba David A. Stewart

igrajo Glenn Close (Camille Orcutt), Julianne Moore (Cora Duvall), Liv Tyler (Emma Duvall), Chris O'Donnell (Jason Brown), Charles Dutton (Willis Richland), Patricia Neal (Jewel Mae "Cookie" Orcutt), Ned Beatty (Lester Boyle), Courtney B. Vance (Otis Tucker), Donald Moffat (Jack Palmer), Lyle Lovett (Manny Hood)

**Zgodba**

Stara Cookie Orcutt se odloči "pridružiti" svojemu pokojnemu možu Bucku, zato se v spalnici ustrelji. Najdeta jo histerični Camille in Cora, ki se odločita umor prikriti in iz zadeve "narediti" umor. "Nihče v naši družini ne dela samomora!" pravi Camille, sicer režiserka v lokalnem teatru, ki ravno postavlja predstavo 'Salome'. In policija "obtoži" (nihče zares ne verjame v njegovo krivdo) Willisa, preprostega črnca, ki je vse življenje skrbel za Cookie.

Tokrat se Altman loti majhne skupnosti na ameriškem jugu, v Missisippiju, kjer se med ostale zapletene družbene odnose, ki vladajo v majhnem mestu, kot podtalni vir razlikovanja vključi še barva kože. Kot v večini Altmanovih filmov (predvsem v devetdesetih) ni moč določiti ločnice med emocionalnimi odnosi posamičnih likov in politično določenimi smernicami njihovega sobivanja. Vendar Altmana prvenstveno zanima, kako v določenem okolju deluje posameznik. Kot da bi film postavil določeno okolje samo zato, da bi lahko vanj vpeljal specifične junake in junakinje. Če lahko za klasično visokoproračunsko hollywoodsko produkcijo zatrdimo, da vpeljuje (nespremenljive) glavne junake zato, da bi gledalec in gledalka prek njih opazovala ključno spremembo okolja (zato je mogoč narativni tok), pri Altmanu

naracija temelji na povsem obratnih izhodiščih. Na ravni okolja se nič ne spremeni zares, ves čas pa spremljamo spreminjanje glavnih junakij in junakov. Namesto radikalnih sprememb okolja sledimo mikrozgodbam ekscentrikov, majhnih upornikov, zgub in čudakov. Tudi tokrat se Altman ne koncentrira na gladko naracijo, temveč na karakterizacijo in orisovanje posamičnih junakov in junakinj. V kadre je ponovno ujetih mnogo ljudi hkrati, Altman pa ob tem še vedno temelji na počasnem gibanju kamere, s katero posamičnim likom izbori lasten prostor, gledalcu in gledalki pa užitek ob njihovem postopnem spoznavanju. Greta Scacchi je v Altmanovem filmu **Igralec** (*The Player*, 1992) trdila, da je dovolj mučno, če veš, da si zagrešil umor, da pa mogoče sploh nisi zagrešil umora, če nisi trpel. Tokrat je težava podobna, poglobitvi Altmanov dosežek pa vzpostavitev tople ("družinske") emocije, ki smo jo morali doslej žrtvovati na račun opazovanja propadanja enega izmed glavnih likov. V smislu zasledovanja skrivnostnega umora v majhni skupnosti na ameriškem Jugu velja opozoriti tudi na podobnost s filmom Clint Eastwooda **Vrt dobrega in zla** (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997).

N.P.

## ful gas

**Rush Hour**

ZDA 1998 98'

režija Brett Ratner

scenarij Jim Kouf, Ross LaManna

fotografija Adam Greenberg

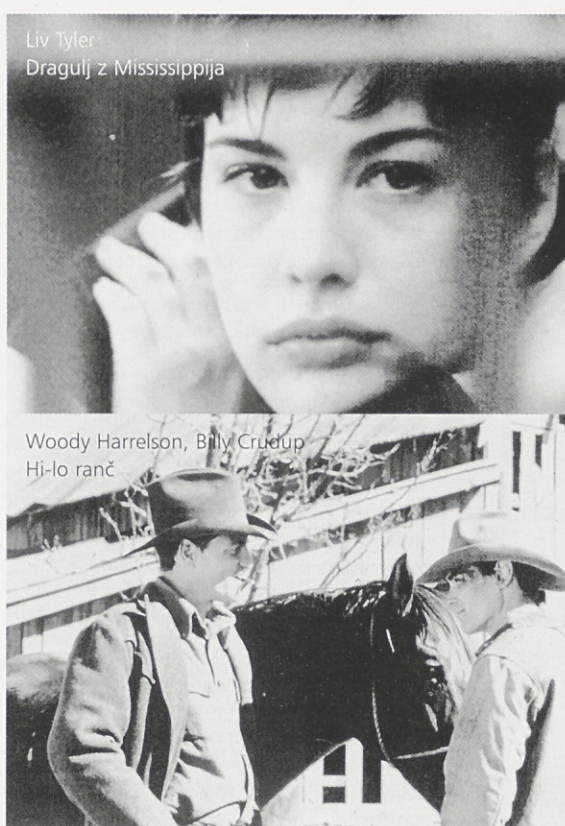
glasba Lalo Schifrin

igrajo Jackie Chan (detectiv Lee), Chris Tucker (Detective James Carter), Tom Wilkinson (Thomas Griffin/JunTao), Tzi Ma (konzul Han), Chris Penn (Clive)

**Zgodba**

Lee je hongkonški detektiv, ki do zadnjega dne britanske oblasti preganja zločinsko organizacijo. Ta iz maščevanja ugrabi hčerko kitajskemu konzulu v Ameriki. Lee se odpravi tja na pomoč, za sodelavca pa mu dodelijo samosvojega losangeleškega policista. Oba sta vajena delati sama – a če hočeta stopiti zločincem na prste, morata združiti moči.

Jackie Chan je bržkone ena največjih igralskih ikon na svetu; mimo njegovega imena ne more nihče, ki je kdaj slišal za kung-fu. Filmom, v katerih je nastopal, je znal zmeraj dodati baletno gracioznost, vratolomne kaskaderske prizore, duhovitost in osebni šarm. In vendar obstaja nek misterij: za razliko od svojih kolegov, ki so se v Hollywoodu uspešno namestili v režijskih stolčkih, na zahodu nekako ne doživi velikega preboja. Prenos oz. sinhronizacija njegovih hongkonških filmov v Ameriko (**Operation Condor**, **Rumble in the Bronx**) se še nekako obnese, njegovi "pravi" ameriški filmi (**The Big Brawl**, **The Protector**) pa praviloma doživijo polom – razložiti se ga da s tem, da pri njih ni mogel niti oblikovati kaskaderske koreografije, kaj šele da bi mu pustili kos kreativnega vpliva. Filmu *Ful gas* morda manjka višji proračun (vidi se, da niso ravno razmetavali z



Liv Tyler  
Dragulj z Mississippija

Woody Harrelson, Billy Crudup  
Hi-lo ranč

denarjem), morda bolj talentiran režiser (na misel prihajata John Woo ali Stanley Tong), manj okoren snemavec in živahnější montažer. Schifrinova glasba je pač solidna. Predvsem pa manjka boljši scenarij – izvirnosti ne morejo nadomestiti ne Chanova gumijasta poskočnost ne Tuckerjevo neutrudno čvekanje. Zdi se, da so avtorji že vnaprej sprejeli dejstvo, da v okviru *buddy-buddy* formule ne morejo izumiti nič novega; toda to ni opravičilo, da so se spustili pod nivo Donnerjeve serije **Smrtonosno orožje** (*Lethal Weapon*). Glavna razlika med režiserjema je ta, da je Donner združil temnopoltega in belega policista – Rattner pa združuje temnopoltega policista in vzhodnjaka, na neki način pa tudi vzhodne in zahodne kriminalce ter vzhodne in zahodne lokacije. To je vse. Spet sta bili na delu omejenost in neodločnost, kar je dalo podpovprečen, predvidljiv rezultat. Rattner je očitno protežiral Tuckerja, to mlačno različico Eddieja Murphya (režiral ga je že v filmu **Money Talks**) in vnesel v film vse njegove imbecilnosti, medtem ko gibki Chanovi karizmi ni dopustil, da bi sploh prišla na dan. Avtorji se niso odločili, ali delajo komedijo (za kar je na koncu preveč trupel) ali akcijski film (za kar je premalo adrenalina). Še najbolj težko pričakovan del filma je zaključna špica, v kateri se – kot Chanov zaščitni znak – pojavljajo ponesrečeni prizori s snemanja. In še te sestavljajo večinoma napačno izgovorjeni stavki... Veliko čvekanja za nič.

G.T.

## hi-lo ranč

**Hi-Lo Country**

ZDA 1998 114'

režija Stephen Frears

scenarij Walon Green, po literarni predlogi

Maxa Evansa

fotografija Oliver Stapleton

glasba Carter Burwell

igrajo Woody Harrelson (Big Boy Matson), Billy

Crudup (Pete Calder), Patricia Arquette (Mona Birk), Cole Hauser (Little Boy Matson), Penélope Cruz (Joseph O'Neil), Darren E. Burrows (Billy Harte), Katy Jurado (Meesa), Sam Elliott (Jim Ed Love)

#### Zgodba

*Zgodba dveh kavbojev, Big Boya Matsona in Peta Calderja, ki se v Novi Mehiki tik po drugi svetovni vojni poskušata postaviti po robu lokalnemu kmetovalskemu mogotcu, a jima glavo zmede strast - ženska, Mona Birk, ki jo oba ljubita.*

Eden prvih prizorov, ki spominja na Fordova **Iskalca** (*Searchers*, 1956) – s tem da jasno vedeti, kako visoko Frears meri – in navdušenje, ki ga je zgodbi Evansovega romana izkazoval Sam Peckinpah, postavljata Stephena Frearsa, Angleža na trdih tleh ameriških prerij, v sila neugoden položaj. Povrh vsega se zdi, da je v devetdesetih snemanje vesterna zaradi njegove zgodovinske teže precej kočljivo početje. Stephena Frearsa je v dosedanem delu reševalo vztrajno menjavanje žanrov (in ob tem socialnih okolij, kamor je postavljaval svoje filme) kot avtorska strategija zmanjševanja tveganja popolne zgrešitve. Žanrskim selitvam navkljub se zdi, da je Frears vztrajno zasledoval razmerje med produkcijskim načinom in emocionalnimi odnosi. Bodisi skozi post-najstnico, ki se kot mati otroka starejšega človeka znajde na družbenem robu, bodisi skozi prijatelje, ki kljub neprijetni finančni situaciji poskušajo ohraniti prijateljstvo. Četudi je *Hi-Lo ranč* posnet kot vestern (poudarek na tipičnih kavbojskih opravilih – lov in žigosanje živine, pitje viskija, odhodi na lokalne plesne –, moralni spopad osrednjih figur in razkošni posnetki prerij v različnih obdobjih dneva), se ves čas gleda kot sinteza njegovih filmov **Kombi** (*The Van*, 1996) in **Riba po imenu Sharon** (*Snapper*, 1993), ki ju je kot scenarist zaznamoval Roddy Doyle. Kot da bi bil v Ameriki kavboj

substitut za brezposelnega mladeniča, razpetega med belo-rdečo-zeleno socialno politiko in glas lastnega srca. Film, ki, kot že toliko drugih v zadnjih letih, nikjer ne prebije gledalčevega in gledalkinega povezovanja s posrednimi ali neposrednimi vzorniki ter se obenem ne more odločiti med žanrom in lastno avtorsko popotnico. Kako besno bi režiral divji Sam?

**N.P.**

## instinkt

#### Instinct

ZDA 1999 123'  
režija Jon Turteltaub  
scenarij Gerald DiPego po romanu Ishmael Daniela Quinna  
fotografija Philippe Rousselot  
glasba Danny Elfman  
igrajo Anthony Hopkins (Ethan Powell), Cuba Gooding, jr. (Theo Caulder), Donald Sutherland (Ben Hillard), Maura Tierney (Lyn Powell)

#### Zgodba

*Vedoželjni psihiater Theo Caulder na začetku kariere naleti na trd oreh. Dodelijo mu mrkogledga, renččega, lasatega in bradatega Ethana Powella, primatologa, ki je pred leti poniknil v džungli Ruande, kjer je intenzivno preučeval življenje goril. Kaj intenzivno, Powell se je v življenje primatov poglabil do te mere, da je postal eden od njih. Vrnitev k naravi je vzel dobesedno in zdesetkal reševalno odpravo, ki so jo poslali za njim.*

Štorija steče, ko poblaznega Powella ujamejo, mu naptijo umor in ga kot nepristevnega zbašejo v norišnico na Floridi. Drugačen in neenakopraven postane idealna tarča za sadistično izživljanje osebja, pri čemer kajpada prednjači upravnik psihiatrične ustanove, ki ga upodablja Donald Sutherland, tisti Sutherland, ki je pred leti kot upravnik kaznilnice maltretiral že jetnika Sylvestra Stallona v filmu **Pod ključem** (*Lock Up*, 1990). Oh, to pa še zdaleč ni edini kliše. Kliše je cmokasta zgodba o agresiji civilizacije oziroma človeka nad naravo, ki jo *Instinkt* sune Aptedovi eko-drami **Gorile v megli** (*Gorillas in the Mist*, 1987). Kliše je nehumana norišnica, ki brezupno reciklira najefektivnejše rešitve iz **Kaznilnice odrešitve** (*The Shawshank Redemption*, 1993) in **Leta nad kukavičjim gnezdrom** (*On Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975). Kliše je Anthony Hopkins, ki se kot upehani Tarzan z obrazom kanibalskega Hannibala Lecterja že prav nagravžno razprodaja, in kliše je nenehno zaskrbljeni Cuba Gooding, jr., ki misli, da je Jodie Foster, film, v katerem nastopa, pa *Ko jagenjčki obmolkejo 2*. *Instinkt* je eden tistih vseprek puhlih filmov, ki pomanjkanje talenta enačijo z genialnostjo in se pri tem instinktivno, kot opica, ki skače z drevesa na drevo, prijemajo klišejev. Jon Turteltaub, režiser razvedrilnih produktov tipa **Ledene steze**, **Ko si spal** in **Fenomen**, ostaja dogmatik. Ne sicer dogmatik Von Trierjevega tipa, da bi bajal o iskanju notranjega idiota, marveč ortodoksn disneyjski dogmatik, ki sugerira, naj v sebi najprej poiščemo notranjo gorilo. Torej, go ape, young man!

**M.M.**

## kaj dogaja

**Go**

ZDA 1998 103'  
režija Doug Liman  
scenarij John August  
fotografija Doug Liman  
glasba BT  
igrajo Sarah Polley (Ronna Martin), Desmond Askew (Simon Baines), Jay Mohr (Zack), Scott Wolf (Adam), William Fichtner (Burke)

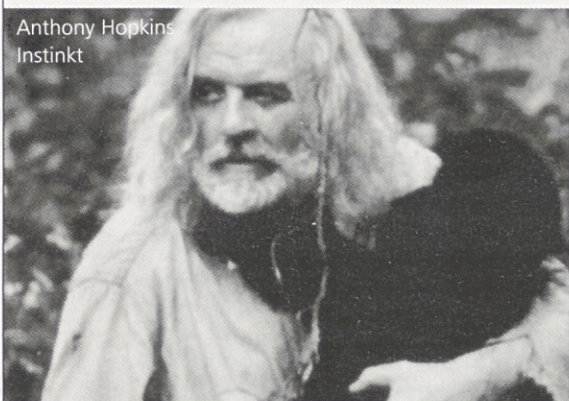
#### Zgodba

*Prvi segment prikazuje Ronno, prodajalko v supermarketu, ki zasluti priložnost in vskoči namesto prijatelja Simona pri preprodaji droge. Ronna zavoha past in pobegne, brez droge in denarja. Stvari se še zapletejo. Simon je istočasno na adrenalinskih počitnicah v Las Vegasu. Večino denarja so s kolegi že zapravili, ko si privoščijo še striptiz. Pride do streljanja. Tretji segment prikazuje zapleten večer dveh igralcev, ki ju policija nastavi kot past preprodajalki droge...*

Režiser in snemalec Doug Liman je v filmu *Kaj dogaja* postregel z neobvezno pripovedjo o generaciji adolescentov na meji med najstništvom in odraslostjo, brez moraliziranja in začinjeno s precejšnjo mero ironije. Adrenalinska najstniška črna komedija nima prevelikih artistskih pretenzij – če za tovrstne podvige ne smatramo videospotovskih tehno insertov – in bo segla v srca predvsem novi generaciji tarantinovih oboževalcev. Referenc nanj oziroma na njegov famozni **Šund** (*Pulp Fiction*, 1994) je več kot dovolj, od tridelne (oziroma štridelne), časovno in krajevno (L.A./Las Vegas/L.A.) razbite strukture, prek pop-kulturnih referenc, drog, glasbe, seksa in nasilja do neobveznega čvekanja, ki polni filmski prostor. Ta prostor je dokaj zaprt univerzum dobro preračunanih nesmislov, iskanja globine v banalnostih, kar prek ironije vodi v absurde in nazaj. Božični film generacije X, **Vročica sobotne noči** na 45. obratih. Smrt je tu neznosno lahka, zato nihče zares ne umre – prav to je tisto najbolj morbidno. Zakaj so se v *Šundu* toliko pogovarjali o hitri prehrani? Ker je šlo za njen celuloidni ekvivalent. Kaj dogaja je ista stvar – prehrana, ki je zadovoljiva, dokler traja obed. Bolj kot kaj se pravzaprav dogaja je pomembno gibanje. Dinamika. Nemir. Generacijski filmi, kot je bil recimo **Breakfast Club** (1985), so ponavadi predstavljali prihajajoče obraze ali profil generacije. *Kaj dogaja* ima podobne ambicije, čeprav se trudi, da bi se na njih poživžgal. Natančen odraz duha časa! A po drugi strani, če pogledamo, kakšen gnoj se dandanes prodaja pod žanrom mladinske komedije (*10 razlogov, zakaj te sovražim*; **Ona je prava**), potem je Doug Liman svetlobna leta pred njimi. Limanov debut, film **Swingers**, je bil manjši hit leta 1996 in je zgrajen na identični hrbenici, od strukture, tarantinovskih referenc do dramaturškega loka. *Kaj dogaja* je isti film z višjim proračunom. Vmes se je pač zamenjala ciljna publika, ena srednješolska generacija.

**G.T.**

Anthony Hopkins  
Instinkt



Katie Holmes, Nathan Bexton  
Kaj dogaja

# karieristke

## Career Girls

VB 1997, 87'

režija Mike Leigh

scenarij Mike Leigh

fotografija Dick Pope

glasba Marianne Jean-Baptiste, Tony Remy  
igrajo Katrin Cartlidge (Hannah), Lynda Steadman (Annie), Kate Byers (Claire), Mark Benton (Ricky), Andy Serkis (Mr Evans), Joe Tucker (Adrian), Margo Stanley, Michael Healy

## Zgodba

Annie po dolgem času pride v London – obiskat Hannah, svojo bivšo sostanovalko iz študentskih let. Medtem se je marsikaj spremenilo, predvsem njen socialni status. Ko obujata spomine, se bolj ali manj po naključju srečujeta z nekdanjimi znanci, ki so se v življenju različno znašli - od malomeščanskega Adriana, nepremičninskega agenta, do žalostne usode debelega Rickyja, ki je mentalno povsem dezorientiran običal dobesedno na pločniku.

Zdi se, da je Mike Leigh režiser, ki preprosto ne more razočarati, saj ima nezgrešljiv občutek za resničnost, zlasti za upodabljanje življenja spodnjega srednjega razreda, kar se kaže v absolutni verodostojnosti njegovih filmskih junakov in njihovih medsebojnih razmerij, ki jih na eni strani sicer resda determinira razredna pripadnost, zato pa jih na drugi toliko bolj aktivirajo, dinamizirajo in zapletajo njihove neumorne socialne aspiracije. Leighovi junaki so, to je pač treba priznati, nič kaj simpatični liki: socialni povzpelniki in snobi, ki so od višjih slojev pobrali ravno najslabše, od materializma do rasizma, brezdelni postopači, ki svojo lenobo opravičujejo s ceninimi cinizmi, brezposelne zgube in omejenici vseh vrst, vključno z naivnimi, sentimentalnimi dobrodušneži in napol patološkimi nevrotiki. Mike Leigh je idealen režiser za igralce, ker svoje scenarije dejansko zgradi na njih in napiše zanje, kar navsezadnje dokazuje vrsta igralskih nagrad, predvsem za ženske glavne in stranske vloge, s katerimi se ponašajo prav vsi njegovi celovečerci: od **Velikih upov** (*High Hopes*, 1988) in filma **Življenje je sladko** (*Life is Sweet*, 1991), ki je Leigha, čeprav je imel za sabo že obsežen televizijski opus iz sedemdesetih in osemdesetih let, šele zares vzpostavil kot avtorja mednarodnega slovesa, prek **Golih** (*Naked*, 1993), kjer je ob Davidu Thewlisu prvič opozorila nase Katrin Cartlidge, do izjemno uspešnih in povsod nagrajevanih **Skrivnosti in laži** (*Secrets and Lies*, 1996), ki so med igralske zvezde katapultirale Brendo Blethyn. Film *Karieristke*, katerega pretenciozni naslov daje gledalcu takoj slutiti, da se za njim skriva določena mera tipično leighevske družbenokritične ironije, precej spominja na že omenjene *Gole*: spet gre za problematiko mladih angleškega *lower middle classa* ob njihovem vstopanju v "zaresno življenje", spet je tu slikoviti igralski *tour de force* ne le odlične Katrin Cartlidge, ki kot jezni Johnny v *Golih* rafalno nadvladuje svoje sogovornike in sproža salve smeha, temveč celotne ekipe, v kateri posebej izstopata Lynda Steadman v vlogi zakompleksane Annie ter Mark Benton kot

jecljajoči, luzerski Ricky. Lahko bi celo rekla, da so *Karieristke* po umirjenjšem, bolj introvertiranem tonu, ki ga prinaša zgodba, epizodično pripovedovana v retrospektivnih flashbackih, nekakšna ženska različica *Golih*. Junakinji Hannah in Annie sta kljub svojemu zunanjemu "uspehu" ostali enako senzibilni in človeško ranljivi kot študentki izpred desetih let, zato ju pretrese pogled na povsem zblojenega Rickyja, ki ob koncu filma pove resnico današnjega sveta, da nikomur v bistvu ni mar za nesrečo drugega. Vsi se moramo preveč ukvarjati z lastno srečo, nam sugerira Mike Leigh, ta pronicljiv opazovalec ljudi in sodobnosti, ki ga od Kena Loacha, še enega velikega kritika britanske družbe, loči prav jekov smisel za humor.

M.V.

# konec nasilja

## The End of Violence

ZDA 1997 122'

režija Wim Wenders

scenarij Wim Wenders, Nicholas Klein

fotografija Pascal Rabaud

glasba Ry Cooder

igrajo Bill Pulman (Mike Max), Gabriel Byrne (Ray Bering), Andie MacDowell (Paige), Loren Dean (inšpektor Doc Block), Traci Lind (Cat), Marisol Padilla Sanchez (služkinja), Nicole Parker (pesnica Kenya)

## Zgodba

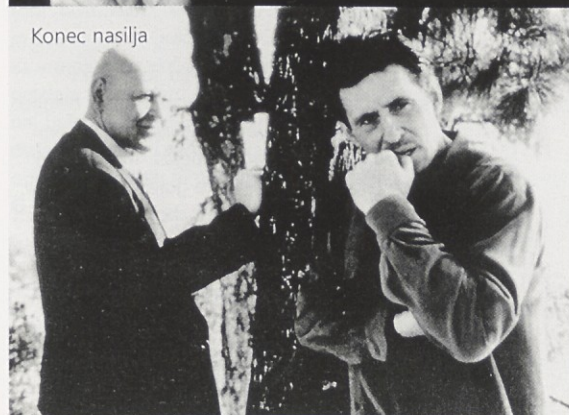
Hollywoodskega producenta Mikea Maxa, ki je obogatel s snemanjem filmov, polnih nasilja, ugrabita najeta morilca, vendar jima nekdo na lico mesta odpihne glavi. Prestrašeni Max pobegne v ilegalo k mehiškim priseljencem, kjer se ob njihovem preprostem življenju odvaja od cinizma, paranoje in odvisnosti od digitalne tehnologije ter pogumno poskuša priti resnici do dna. Sled vodi k računalniškemu geniju Rayu Beringu, ki mu je malo pred ugrabitvijo poslal zaupne FBI-jeve dokumente o sistemu totalnega javnega nadzora.

Wima Wendersa v devetdesetih očitno vznemirjajo velike, futuristične teme: konec sveta, vpliv novih tehnologij na sodobno družbo, na vsakdanje življenje posameznika in seveda – v skladu z njegovim nagnjenjem k metafizijskim refleksijam – na položaj filmskega ustvarjanja ter smiselnost produciranja filmskih podob nasploh. Kaj imajo skupnega filmi **Do konca sveta** (*Bis ans Ende der Welt*, 1991), **Zgodba iz Lizbone** (*Lisbon Story*, 1995) in **Konec nasilja**? Torej, predapokaliptični *road-movie* medkontinentalnih razsežnosti, nostalgična meditacija o filmu ob njegovi stoletnici ter "sofisticirani" triler, ki se neposredno loteva Hollywooda oziroma njegovega odnosa do nasilja kot tržnega blaga. Vsekakor Wendersovo fascinacijo z moderno tehnologijo, ki je v prvih dveh ostala v okviru specifično filmskega in avtorjeve skopofilicne obsedenosti (npr. v filmu *Do konca sveta* "izumi" posebno kamero, ki poleg objektivnih podob in zvoka zapisuje sam možganski "akt videnja" gledajočega in računalnik, ki zmore te subjektivne podobe transformirati v možganske tokove slepega in mu tako omogočiti vid; ali njegovo, sicer stalno ukvarjanje s tipično kinematografskim dispozitivom slike in zvoka, ki ju v *Zgodbi iz*

*Lizbone* lahko paradoksalno poveže le še "idiotski" video), medtem ko je v *Koncu nasilja* ta tehnologija postala ogrožujoča in totalitarna v znanstveno-fantastičnem smislu, dejanski vzrok medčloveškega odtujevanja ter neosebna funkcija oblasti, njenega nadzorovanja in kaznovanja. Čeprav ohranja vse režiserjeve glavne obsesije in kljub njegovi običajni težnji k esejističnosti, je *Konec nasilja* eden Wendersovih slabših filmov, ker mu manjka idejne in narativne inovativnosti, s katero se lahko pohvalita tako *Do konca sveta* kot *Zgodba iz Lizbone*. O nasilju je v devetdesetih več in bolje povedalo veliko drugih holivudskih filmov najrazličnejših žanrov, ki so bili ob prepričljivejših zgodbah tudi emocionalno sugestivnejši. Mislim, le komu – z izjemo kakšnega Bartona Finka – bi še lahko padla na pamet zgodba o holivudskem producentu, ki ga dejstvo, da sam postane žrtev nasilja, požene na duhovno potovanje k osebnostni preobrazbi in k filozofičnemu spoznanju, kako zgrešen je bil njegov dosedanj sistem vrednot, od pehanja za denarjem do lastnega reproduciranja nasilja skozi podobe? Prav tako v *Koncu nasilja* pogrešamo značilno Wendersovo poetičnost, ki jo je docela izrinil tokratni avtorjev družbeno-kritični angažma, čeprav jo poskuša ustvariti v prizorih "psihoterapevtskega" recitiranja poezije o nasilju. Los Angeles v nasprotju z Berlinom za Wendersa očitno ni mesto angelov. Ko Udo Kier v vlogi režiserja Maxovega filma z naslovom *Violence* zastoka, kaj neki mu je bilo treba priti snemat "čez lužo", se vprašamo, koliko je ta Wendersova samoironična vinjeta zares samoironična. Glede na to, da je trenutno v postprodukciji njegov drugi "ameriški" futuristični triler *The Billion Dollar Hotel* z Millo Jovovich in Melom Gibsonom, se zdi, da gre zgolj za vinjeto. Ker Wendersova



Linda Streadman, Katrin Cartlidge  
Karieristke



Konec nasilja

Harvey Keitel, Mira Sorvino  
Lulu na mostu



Matrika



senzibilnost nikoli ni bila in še vedno ni uglasena na Hollywood, lahko *Konec nasilja* nekoliko zlobno gledamo kot tipično "wish-fulfilment" fantazijo evropskega auteururja ali pa kot še bolj tipičen "angst" film ob koncu tisočletja.

M.V.

## legionar

**Legionnaire**

ZDA 1999 95'

režija Peter MacDonald

scenarij Sheldon Lettich, Rebecca Morrison, Jean-Claude Van Damme

fotografija Douglas Milsome

glasba John Altman

igrajo Jean-Claude Van Damme (Alain Lefevre), Adewale Akinnuoye-Agbaje (Luther), Daniel Caltagirone (Rosetti), Nicholas Farrell (Macintosh), Ana Sofrenovic (Katrina), Steven Berkoff

**Zgodba**

*Alain Lefevre je ženskar in poklicni boksar, ki se v Franciji dvajsetih let 20. stoletja zaljubi v gospo mafijkega šefa. Zato mora bežati. Zateče se v tujsko legijo, kjer se v Afriki uri v bojevanju, predvsem zato, da se bo lahko vrnil po gospo in se maščeval mafijskim mogotcem...*

Van Damme se je pri pisanju scenarija v svojem petem tovrstnem poskusu kot Belgijec morda poskušal spopasti z, vsaj v filmskem smislu, večjimi sosedi Francozi. Tujska legija se je izkazala za primerno gojišče bojnikov, maščevanje pa v tem tipu akcijskih filmov ostaja temeljni motiv za prikazovanje različnih borilnih tehnik in veščin. Morda je film v produkcijskem smislu celo prebogati, kar pomeni zgolj to, da razkošna kamera in zapravljiva prizorišča zamegljujejo kvaliteto spopadov mož na moža.

N.P.

## lulu na mostu

**Lulu on the Bridge**

ZDA 1998 103'

režija Paul Auster

scenarij Paul Auster

fotografija Alik Sakharov

glasba John Lurie, Graeme Revell

igrajo Harvey Keitel (Izzy Maurer), Mira Sorvino (Celia Burns), Willem Dafoe (Dr. Van Horn), Gina Gershon (Hannah), Vanessa Redgrave (Catherine Moore), Victor Argo (Pierre), Don Byron (Tyrone Lord)

**Zgodba**

*Džeovski saksofonist Izzy po nesreči, ko jo je skupil med nastopom v baru, ne more več igrati. Brez saksofona se počuti nemočnega, ogroža ga prisiljena pozornost ljudi, ki ga obkrožajo. Vendar pa po naključju odkrije čudežen kamen. Ta ga pripelje do mlade igralkice Celie in med njima se s pomočjo tega kamna splete usodna ljubezen. Vendar je kamnu na sledi tudi nori antropolog...*

Newyorška naveza Wayne Wang – Paul Auster (plus Lou Reed) se je v znamenitem filmu **Dim** (*Smoke*, 1995) spopadla z demistifikacijo metropole kot personifikacije Zlega ter poskušala opozoriti na majhnega človeka "around the corner" – ki pač preživlja vsakdanje življenje in se v njem, pred vsemi drugimi opravili, zaljublja in ljubi – kot gibalo sveta in poslednje zatočišče zlomljenega duha. Razvpiti pisatelj in scenarist Auster je v filmu *Lulu na mostu* kot režiser poskušal nadaljevati v tovrstnem slogu; na narativni ravni ga lahko opišemo kot poskus lepljenja malih zgodb, ki se na presečiščih ujamejo v veliko, na formalni ravni pa ga zaznamuje topla in enostavna fotografija, prepoznavna muzika ter nasprotje interierjev (kamor se "navadni" človek zateče olajšati dušo) in eksterierjev (kjer se "navadni" človek počuti nemočnega). Vendar tokrat za osrednje narativno sidro ni izbral lokala na vogalu in klepetanja o nikotinu, temveč čudežno svetleči kamen – lakmusov papir človeške ljubezni –, ki naj bi kot mnogopomenski objekt odpiral vrata metafizičnim razsežnostim. Zdi se, kot da je Auster ostal na pol poti, vpeljal ta skrivnostni kamen, ne da bi mu poleg njegove opalescentnosti dodelil še kakšno drugo funkcijo, kar se ob koncu zrcali v raztrgani zgodbi, mnogih stranskih slepih ulicah ter nasilni vpeljavi ključnih likov, ki naj bi "peljali" zgodbo. Podatek o tem, da je Auster režijo filma ponudil Wendersu (ta jo je zavrnil), nas na ravni ugibanja pelje prav h kvaliteta kamnine, ki bi ji jih morebiti pripisal Wenders. Kamen kot zaslon, čudežna kristalna krogla, kot ekran...? Kar še ne pomeni, da se ne bi usoda filma ponovila. Mnogo luči, nekolikaj manj lucidnosti... ..in izjemen Willem Dafoe.

N.P.

## matrika

**The Matrix**

ZDA 1999 136'

režija Andy Wachowski, Larry Wachowski

scenarij Andy Wachowski, Larry Wachowski

fotografija Bill Pope

glasba Don Davis

igrajo Keanu Reeves (Thomas A. Anderson/Neo), Laurence Fishburne (Morpheus), Carrie-Anne Moss

(Trinity), Hugo Weaving (agent Smith), Joe Pantoliano (Cypher/Mr. Reagan), Gloria Foster (Oracle)

**Zgodba**

*Neodvisni računalniški heker Neo odkrije, da je življenje, ujeta v natančen vzorec, v matriko, le izpopolnjen privid, ki so ga ustvarili nasilni kibernagnati, da bi nas zaslepili, medtem ko "pridobivajo" življenjsko esenco. Pridruži se skupini podobno mislečih upornikov, ki se pod vodstvom Morpheusa borijo proti tovrstnim unifikacijskim poskusom tako, da poskušajo uničiti matriko.*

Če vse futuristične projekte razdelimo med huxleyjevske (optimistične) in orwellovske (pesimistične) ter v tovrstno poenostavljeno shemo uvrstimo tudi vprašanje o zaslužnjevskih učinkih tehnologije, ki se v *Matriki* vrivajo tako na raven obče gledalčeve kot konkretne junakove zgodbe. Vprašanje o prihodnosti človeka kot svobodnega bitja nas pelje precej daleč od filma (in obenem v njegovo srž), h kardeljanskim trditvam o svobodi, ki je človeku ne zmorejo zagotoviti ne država ne partija ne tehnologija...

...ampak si jo mora preskrbeti sam. Ker se s tovrstnimi vprašanji v zadostni meri ukvarja že znanstvena fantastika od Mélièsa naprej, se zdi bolj ključno vprašanje, v kolikšni meri obstoječa tehnologija (morda celo brez drugih neobhodnih elementov) omogoča identifikacijski moment oziroma, bolj neposredno, ali je mogoče moč zgodovinske sci-fi dediščine nadgraditi ali predrugačiti z razvojem računalniških mašin. Na tej ravni *Matrika* premika meje z inovacijami na osi računalnik-animacija-kamera, vendar pa je ves čas očitno, da je tržna niša sci-fi kibernetike dodobra zapolnjena. **Videodrom, Iztrebljevalec, Johnny Mnemonic, Zadnji dnevi, Dvanajst opic, Terminator 2, Mesto izgubljenih otrok, Brazil...** Vizualna poslastica, ki bi jo zmogli obravnavati znotraj teorije postmodernizma v kinu. S formulo tovrstnega jezika: Biblija plus kiberpunk plus visoka matematika plus borilne veščine plus *Alica v čudežni deželi* plus Gibson plus Baudrillard plus amfibolija. Plus prerokinja, ki navkljub milenijski evforiji pije kavo, kadi in vidi v prihodnost. V majhni topli sobi, kjer ni prostora in ni premalo časa za prijazno besedo in umirjen veliki plan njenega zaupljivega obraza. Orwellovske pesimistično s socialno programskimi slogani o družini kot matični celici.

N.P.

## medeni mož

**Gingerbread Man**

ZDA 1997 114'

režija Robert Altman

scenarij Al Hayes (aka Robert Altman),

po literarni predlogi Johna Grishama

fotografija Changwei gu

glasba Mark Isham

igrajo Kenneth Branagh (Richard 'Rick' Magruder), Embeth Davidtz (Mallory Doss), Robert Downey Jr. (Clyde Pell), Daryl Hannah (Lois Harlan), Tom Berenger (Peter 'Pete' Randle), Famke Janssen (Leeanne Magruder), Mae Whitman (Libby Magruder), Robert Duvall (Dixon Doss)

## Zgodba

*Izvrstni odvetnik Magruder se zaplete s hosteso Mallory. Ko ugotovi, da jo preganja čudaški oče, se odloči, da ji bo pomagal, pa se izkaže, da bi lahko prej ona pomagala njemu.*

Navajeni smo, da se Altman kot režiser zavestno odpoveduje navodilom žanra oziroma jih uporablja tako, da žanr na neki način zanika, obrača. Po drugi strani pa Grisham temelji na tovrstnih navodilih. Tokrat smo soočeni z grishamovskim zapletom, ko mora pravnik v določenih situacijah delovati kot ne-pravnik in s tem zanikati lastno početje. Ob tem pa se zdi, da gledamo drugačnega, bistveno manj altmanovskega Altmana, ki se ni mogel odločiti ali bo z vpeljavo žanrskih pravil krpal luknje Grishamovega scenarija, predvsem v zadnjem delu, ali pa vztrajal na svojih "klasičnih" načinih pripovedovanja zgodbe. Tudi zato je končni rezultat zlepljenka, ki se ne more odločiti, ali bo zadrževala gledalkin in gledalčev dih ali pa se bo ukvarjala predvsem s tem, da bodo zadovoljni glavni junaki in junakinje, ne glede na gledalko in gledalca. Luknje v zgodbi so zlepljene z zunanji svari, kako velika bo končna nesreča (ves čas divja orkan), obenem pa se zdi, da količina filmskih zvezd, natrpanih v filmu, dosega nasprotno učinke, kot naj bi jih; Altmanu ponavadi uspe ustvariti specifičen svet prav s počlovečenjem imaginarnosti zvezdnikov).

N.P.

## mogočni par

**The Mighty**

ZDA 1998 100'

režija Peter Chelsom

scenarij Charels Leavitt, po literarni predlogi Rodmana Philbricka

fotografija John de Borman

glasba Trevor Jones

igrajo Sharon Stone (Gwen Dillon), Gena Rowlands (Gram), Harry Dean Stanton (Grim), Gillian Anderson (Loretta Lee), James Gandolfini

## Zgodba

*Zgodba o dveh dečkih, ki lahko delujeta le v paru: Max ne misli najbolje in je skorajda nepismen, Kevina pa pesti redka bolezen, zaradi katere se izjemno težko premika. Ko Kevin začne pomagati Maxu pri branju in pisanju, se začne njuno potovanje v domišljijско deželo vitezov in knjig.*

Na ravni zgodbe o dveh prijateljih, ki postaneta nerazdružljiva zaradi različnih nadlog, ki ju pestijo, lahko film *Mogočni par* povežemo s slovenskim kratkometražnim filmom Borisa Petkoviča z naslovom *Naprej* (1998). Fanta sta sicer premlada, da bi preganjala ženske, njun rajski svet pa se zato skriva med platnicami knjig, ki kmalu prerastejo svoje meje. Zanimivo je, da se tudi tokrat, kot naprimer v *Nebeških bitjih* (*Heavenly Creatures*, 1994, Peter Jackson) domišljijški svet zaradi manka v realnem svetu postavi na mesto slednjega, a tokrat z manj usodnimi posledicami. Povsem dostojna družinska drama o prijateljstvu, kjer ponovno kraljuje Gena Rowlands, Sharon Stone pa se v vlogi mame umirja.

N.P.

## mumija

**The Mummy**

ZDA 1999 124'

režija Stephen Sommers

scenarij Stephen Sommers

fotografija Adrian Biddle

glasba Jerry Goldsmith

igrajo Brendan Fraser (Rick O'Connell), Rachel Weisz (Evelyn), John Hannah (Jonathan), Arnold Vosloo (Imhotep)

## Zgodba

*Leta 1926 naletita dve skupini lovcev na arheološke zaklade na skrito grobnico. Pripadala je Imhotepu, prvemu svečeniku faraona Setha, ki je bil zaradi prešuštva s faraonovo ljubico živ mumificiran. Pomotoma ga ponovno obudijo. Egiptologinja in pripadnik tujske legije skušata zaustaviti njegov maščevalni pohod.*

Razvoj tehnologije omogoča reciklažo klasičnega (pod)žanra, nad katerim ima tradicionalni primat studio Universal. Izvirnik z Borisom Karloffom (1932) dokazuje, da je manj ponavadi več. Namesto da bi posebni učinki ponesli film na višji nivo, zreducirajo še smisel za žlahtno akcijsko avanturo tipa *Indiana Jones*. Suspens dokončno ubijeta rutinski pristop in samoironično obnašanje karakterjev, kar vodi v plehko matinejsko komedijo, zgrešeno posvetilo navidezni okornosti B-filma. Z dvema opombama. Film v osnovi konzervativno postavi enačaj med prešuštvom in prekletstvom. Po drugi strani pa je Imhotep edini pozitiven lik, saj mu ne moremo očitati ničesar. Ko skuša na vsak način obuditi mrtvo ljubico, je to nazoren dokaz obstoja večne ljubezni.

G.T.

## past

**Entrapment**

ZDA 1999 112'

režija Jon Amiel

scenarij Ronald Bass, William Broyles

fotografija Phil Meheux

glasba Christopher Young

igrajo Sean Connery (Robert 'Mac' MacDougal), Catherine Zeta-Jones (Gin Baker), Ving Rhames (Thibadeaux), Will Patton (Hector Cruz)

## Zgodba

*Veteran Mac je prekanjen, mojstrski, velikopotezni tat; mlada Gin je zavarovalniška agentka, ki bi ga rada zasačila pri delu, zato se mu pridruži. Mac je previden in zahteva trening; privlačnost se upravičeno meša z nezaupanjem, saj ni popolnoma jasno, kdo vodi igro.*

Če je bil film *Misija: Nemogoče* (*Mission: Impossible*, 1997, Brian de Palma) odvod Jamesa Bonda, je film *Past* odvod *Misije: Nemogoče*. Premore še manj inteligence, pa zato več pogojno zabavni sekvenca akcije in zapeljevanja na eksotičnih lokacijah po svetu. Film pravzaprav temelji na "kemiji" med protagonistoma: če to nedoločljivo kategorijo (za katero režiser misli, da jo bo dosegel, če bodo igralci videti privlačni) odmislimo, dobimo precej za lase privlečen film o dveh nadarjenih tatovih, ki lovita drug drugega. Režiser bi rad naredil film v tradiciji dobrih starih komično-romantičnih kriminalk, kot sta



Elden Henson, Sharon Stone  
Mogočni par

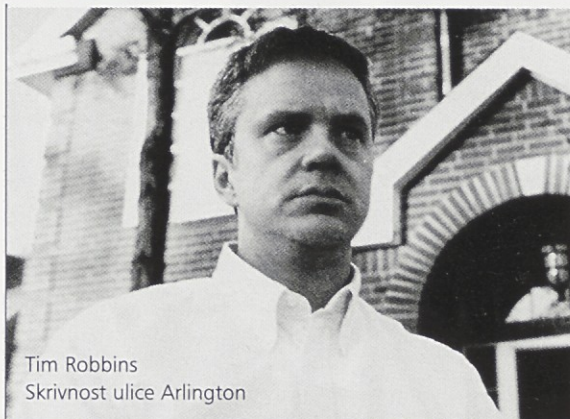


Rachel Weisz, Brendan Fraser  
Mumija

bili recimo Dassinov duhoviti *Topkapi* (1964) ali Hitchcockov elegantni *Ujeti tatu* (*To Catch a Thief*, 1956). Hkrati poskuša *Past* aktualizirati vsebino s tendenciozno milenijsko mrzlico – film na simboličen način spregovori o "prelomnem" silvestrovanju in o tem, da je s problemom računalniškega hrošča 2000 mogoče bajno zaslužiti... In morda na metaforičen način spregovori tudi o slabi zaščitenosti gospodarstva JV Azije, kjer je mogoče po malem veliko nakrasti in kjer so najvišji stolpi na svetu le slabo zaščiten kulisa, na kateri lahko marsikdo "izvisi". V tem je bil film morda celo nekoliko preroški; malezijska vlada je namreč po premieri protestirala, ker je film prikazoval barakarska naselja tam, kjer jih ni (še bilo?).

No, film *Past* je kljub temu, da se kot klop oprijema klišejev, nekonsistenten v ritmu, detajlih in logiki (zgodba je v retrospektivi naravnost smešna). Pravih konfliktov med liki pravzaprav ni, dramaturškega loka pa tudi ne. Vse skupaj je plitvo in prazno, pravzaprav igra, sama sebi namen. Protagonistoma ni potrebno ropati, ničesar jima ni treba početi. Glavno, da sta videti bleščeča, bo že visoka tehnologija zapolnila luknje. Tako kot izkorišča film stare fabulativne vzorce, izkoriščajo preteklo slavo tudi nastopajoči. Vendar pa Sean ni Cary Grant in Catherine ni Grace Kelly. Connery je prestar za vratolomne akcije, vendar pa se nič ne prodaja tako dobro kot nostalgija. Še vedno naj bi bil v prvi igralški ligi, čeprav v zadnjih dvajsetih letih ni nastopil v več kot par omembe vrednih filmih. Vključno s *Pastjo*.

G.T.



Tim Robbins  
Skrivnost ulice Arlington



Franka Potente  
Teci, Lola, teci

## skrivnost ulice arlington

Arlington Road  
ZDA 1999 117'

režija Mark Pellington

scenarij Ehren Kruger

fotografija Bobby Bukowski

glasba Angelo Badalamenti

igrajo Jeff Bridges (Michael Faraday), Tim Robbins (Oliver Lang), Joan Cusack (Cheryl Lang), Hope Davis (Brooke Wolfe), Robert Gossett (FBI agent, Whit Carver)

### Zgodba

Ko unvierzitetni profesor Faraday ujame novega soseda na laži, postane sumničav. Kot vdovec (žena je umrla med efbiajevsko protiteroristično akcijo), ki predava o terorizmu, ima za svoj strah dovolj razlogov, saj se izkaže, da je njegov prijazen sosed, družinski oče, ki se izdaja za arhitekta, voditelj teoristične organizacije...

V Oklahomi je 19. aprila 1995 eksplodiral tovornjak, poln eksploziva. Zaradi eksplozije je umrlo 168 ljudi, osumljenca pa v Denverju čakata na obsodbo. Film *Skrivnost ulice Arlington* se prvenstveno gleda kot most med fikcijo in fakcijo, kot učna ura za vse tisto, česar se Amerika najbolj boji in otepa. Vprašanje, ali je primerjava filmskega in realnega sveta sploh smiselna in utemeljena, je precej neumestno, ker se zadnje čase zdi, da se oba omenjena svetova prekrivata in si celo izposojata ključne primere, tematike in narativne prijeme. Hočem zapisati samo to, da Hollywood v devetdesetih nikakor ni za odmet, toliko bolj, če hočemo vsaj poskušati razumeti svet, ki šiba okrog nas. Po eni strani je res, da je moč tudi film *Skrivnost ulice Arlington* stlačiti v dolgočasen protikapitalistični obrazec, obenem pa lahko zatrdimo, da je svet pripravljen na nov žanr

terorističnega filma globalnih razsežnosti. Glavna odlika Pellingtonove režije je v tem, da noče delovati preroško, in da gledalke/gledalca noče šarmirati z efekti ter ostalimi tehničnimi novotarijami – vsaj ne tam, kjer to ni potrebno –, ampak stavi na umirjeno režijo, kjer je dovolj prostora za dolge kadre in tradicijo modernističnih flashbackov. Povrh vsega je arlingtonska cesta tako zavita, da ne zmoremo določiti klasične meje med dobrim in slabim fantom, kaj šele ugovarjati, da Amerika spet opozarja svoje državljanke in državljanke, kako slabo gre njihovi državi, s tem pa krepi svojo družbeno moč. Korekten film, ki mestoma spominja na discipliniranega in ukročenega Davida Lyncha, ob tem pa ostaja za naš okus še premalo temen in po Melvillovo samurajski.

N.P.

## teci, lola, teci

Lola rennt

Nemčija 1998 81'

režija Tom Tykwer

scenarij Tom Tykwer

fotografija Frank Griebel

glasba Reinhold Heil, Tom Tykwer, Johnny Klimek

igrajo Franka Potente (Lola), Moritz Bleibtreu (Manni), Herbert Knaup (Lolin oče), Nina Petri (Jutta Hansen)

### Zgodba

Manni, mladi mafijski kurir oziroma vajenec za prestopnika, mora po nekem ilegalnem poslu dostaviti svojemu šefu veliko vsoto denarja; vrečo z denarjem pa v gneči izgubi na vlakcu. V obupu telefonira svojemu dekletu, Loli, ki mu je doslej pomagala še iz vsake zagate. Toda ali mu bo lahko tokrat priskrbela kup denarja v dvajsetih minutah?

Osnovo izvemo v ekspresnem uvodu, nakar sledijo tri različice možnega nadaljevanja, trikrat po dvajset minut "realnega" časa. Nastavek zgodbe obeta dinamičen razplet in v tem pogledu nas nemški režiser in scenarist Tykwer ne razočara; film je v osnovi neprestano gibanje, tekanje fluorescentne naslovne junakinje po ulicah Berlina, podloženo s trendovsko tehno glasbo. Že tako nelinearna zgodba, ki predstavlja tri paralelne resnice oziroma relativnost časa & kraja oziroma usodnost še tako drobnih odločitev, ki jih neprestano sprejemamo (teorija kaosa) – je še dodatno razbita z imaginarnimi dogodki. *Teci, Lola teci* premore precej žanrsko – cinefilskih referenc, od Kurosawovega *Rašomona* (1954; več možnih resnic) do Godardovega filma *Do zadnjega diha* (*A bout se souffle*, 1959). Tako fabula, ki se navdihuje pri B-filmu, kot način pripovedi namigujeta, da je skušal avtor narediti prav različico tega kulturnega, prelomnega filma za devetdeseta. Tek do zadnjega diha! Toda bolj kot za zgodbo ali za to, da bi bilo gledalcu sploh mar, kaj se bo z junaki pravzaprav zgodilo (suspens ne izvira toliko iz karakterjev, ki so neznošno stereotipni, kot iz preproste bitke z minutami) gre avtorju za poigravanje z izraznimi sredstvi, od mizanscene, manipuliranja s sliko in nosilcem slike (fotografija, film, video, animacija), montaže do zvočne atmosfere. V samem osrčju filma

je zgolj želja po nekakšni post-najstniški modi in ugajanju; realizacija pa je na las podobna razvlečenemu videospotu, ki temelji na eni sami ideji. *Erase and Rewind*, kot bi zapeli The Cardigans. In to trikrat. Banalnost, ki je od režiserja Tykwerja nisem pričakoval.

G.T.

## totalni pokvarjenci

Very Bad Things

ZDA 1998 101'

režija Peter Berg

scenarij Peter Berg

fotografija David Hennings

glasba Stewart Copeland

igrajo Christian Slater (Robert Boyd), Cameron Diaz (Laura Garety), Daniel Stern (Adam Berkow), Jeremy Piven (Michael Berkow), Jon Favreau (Kyle Fisher)

### Zgodba

Med divjaško fantovščino petih kolegov v Las Vegasu je po nesreči ubita prostitutka; iz nje ji sledi še varnostnik. Dvojni pokop v puščavi jim ne da miru, zaradi česar postanejo sumničavi in napadalni drug do drugega - trupla pa se množijo. Ampak Laura se bo poročila, pa naj stane kar hoče.

Kot pravi pregovor, med treznostjo in norostjo je samo tanka rdeča črta in *Totalni pokvarjenci* so film o skupini običajnih ameriških uslužbencev, ki to črto prestopi. Film je pripoved v duhu najbolj temne Shakespearejeve tragedije – *Macbetha*, kot bi ga posnela brata Coen. Kako neskončno tragikomične so lahko male želje mlaih ljudi. Kaj vse se lahko zgodi skupini povprečnežev, ki ni hotela nič drugega kot večer adrenalinske zabave. In kaj se šele lahko zgodi povprečni mladenki, ki ni hotela nič drugega kot poroko in običajno predmestno življenje! *Totalni pokvarjenci* imajo verjetno najbolj fenomenalno zaključno sekvenco med vsemi filmi devetdesetih. In kako tanka je črta med družinskimi možmi ter brezsrčnimi, brezobličnimi roparji, prevaranti in morilci. Karakterji v glavnem ne premorejo več kot eno dimenzijo, so brez čustev ali morale, imajo samo želje, te pa so lahko nevarne. Zato je iluzorno pričakovati kakršnokoli odrešitev. So lutke usode, ki so si jo napletli sami. Bolj ko jo skušajo razplesti, bolj so vanjo ujeti. Vsak njihov poskus, da bi se stvari izboljšale, jih dvakrat poslabša. Pač nimajo sreče. Kot nočna mora, iz katere se ni mogoče prebuditi.

*Totalni pokvarjenci* so scenaristično-režijski debut Petra Berga, ki velja v svojem čikaškem krogu za intelektualca med igralci. Film ne potrebuje vizualnih akrobacij ali tarantinovske zafrkancije; pravzaprav mu zadostuje konvencionalna režija, vseeno pa zgodba, ki jo poganjajo učinkoviti, več kot ustrezni igralci (v vlogi med krščanskim Skušnjavcem in nietzschejanskim Nadčlovekom blesti predvsem Slater, čeprav tudi Diazova ni bila še nikoli boljša) drvi naprej. Je namreč tako črna črna komedija, da je že onkraj paradije: hipnotični, bizaren, nasilen, nepredvidljiv film noir, posmehljiv spektakel človeških slabosti in cinizma, od rasizma (prve žrtve so aziatka,



črnc in žid) do šovinizma (ženske so ali pohlepne prasice ali psihotične omejenke). Cenzure tu ni. Politične korektnosti še manj. Tu je vse, česar si niso upale ali dovolile vse črne komedije devetdesetih skupaj. Impresivno.

G.T.

## zvezdniki

### Celebrity

ZDA 1998 113'

režija Woody Allen

scenarij Woody Allen

fotografija Sven Nykvist

igrajo Kenneth Branagh (Lee Simon), Judy Davis (Robin Simon), Joe Mantegna (Tony Gardella), Famke Janssen (Bonnie), Winona Ryder (Nola)

### Zgodba

*Lee, kvazi romanopisec in falirani scenarist, išče bližino slave, a še najbližje ji pride ob intervjujanju zvezdnikov in predvsem zvezdnic. Po ločitvi oba z ženo na različne načine iščeta srečo v ljubezni in karieri. Ona jo najde v producentu, njemu ostane samo klic na pomoč, izpisan v oblakih.*

Woody Allen se nam je deloma razkril v filmu **Sesuti Harry** (*Deconstructing Harry*, 1997), ki je bil nekakšna terapija kreativne blokade (kako čudovite rezultate lahko rodi taka zagata, sta z **Bartonom Finkom** pokazala Brata Coen). Toda kaj, če je avtor v kreativni blokadi še kar naprej? In vidi edini izhod v ponovnem prodajanju iste ideje? To idejo obesi na klasiko in jo nekoliko posodobiti. Ker se Allen že dolgo prizadeva, da bi ga jemali enako resno kot Fellinija ali Bergmana, se ne gre čuditi, da si je izbral prav Fellinijevo **Sladko življenje** (*La dolce vita*, 1960). Tako kot je v filmu **Stardust Memories** (1983) – posnetem prav tako v črnobeli tehniki, kot da bi hotel zvezdnictvu že vnaprej in dokončno odvzeti vso barvitost – posnemal strukturo filma **8 1/2** (1963).

Vse ostalo je že videno, od krize srednjih let, zmedenega ljubezenskega življenja, običajne merice blasfemije, židov in prostitutk, medijskega vrtljaka, urbane neuroze, nesramne zajedljivosti, s katero tako režiser kot njegov lik opazujeta svet slavnih (ta je pač poceni tarča), "razkrivanja" zakulisja, do stereotipnih fantazij, ki jih pravzaprav od takega duhoviteža ne bi pričakoval – starejši kot je Allen, mlajše in privlačnejše partnerke prisojajo svojim moškim likom. Struktura je še zmeraj precej epizodna, vendar ima film trdnejšo dramaturgijo kot *Sesuti Harry*; navsezadnje je krožna, razpeta med snemanje filma in ogledom taistega filma. Mnogo karakterjev je nerazvitih, so bolj skice in ideje iz drugih filmov, ki se slučajno pojavijo in gredo – čeprav jih interpretirajo čudoviti igralci. Vsi razen lika Judy Davis so nekakšen neprijeten skupinski *cameo*. Primanjkuje komike, energije in entuziazma. Mediji, pač... Verjamem, da je težko posneti film vsako leto, toda – če si lahko dovolim kanček solipsizma – še bolj težko je gledati film o tem, kako težko je posneti film vsako leto. Zaključni napis na nebu (na pomoč!) ima tako dvojni pomen.

G.T.

brez komentarja:

## genij

### Holy Man

ZDA 1999 114'

režija Stephen Herek

scenarij Tom Schulman

fotografija Adrian Biddle

glasba Alan Silvestri

igrajo Eddie Murphy (G.), Jeff Goldblum (Ricky Hayman), Kelly Preston (Kate Newell), Robert Loggia (John McBainbridge), Jon Cryer (Barry)

### Zgodba

*Poduhovljeni G se pojavi od nikoder, prevzame producenta televizijske prodaje Rickyja, in v enem zamahu osvoji srca ameriških potrošnikov.*

## moj najljubši marsovec

### My Favorite Martian

ZDA 1999 93'

režija Donald Petrie

scenarij Sherri Stoner, Deanna Oliver

fotografija Thomas E. Ackerman

glasba John Debney, Danny Elfman

igrajo Christopher Lloyd (stric Martin), Jeff Daniels (Tim O'Hara), Jean-Luc Martin (vratar), Elizabeth Hurley (Brace Channing), Daryl Hannah (Lizzie)

### Zgodba

*Marsovec pristane na Zemlji in se spoprijatelji z reporterjem.*

## naravne sile

### Forces of Nature

ZDA 1998 105'

režija Bronwen Hughes

scenarij Marc Lawrence

fotografija Elliot Davis

glasba John Powell

igrajo Sandra Bullock (Sarah Lewis), Ben Affleck (Ben Holmes), Maura Tierney (Bridget), Blythe Danner (Virginia), Ronny Cox (Hadley)

### Zgodba

*Ben skuša ujeti letalo za Savannah, kjer ga čaka poroka, a letalo doživi nesrečo, Ben pa se znajde skupaj z ekscentričnim dekletom Sarah...*

## ona je prava

### She's All That

ZDA 1999 95'

režija Robert Iscove

scenarij R. Lee Fleming Jr., inspiriran po *Pigmalionu*

Georgea Bernarda Shawa

fotografija Francis Kenny

glasba Stewart Copeland

igrajo Freddie Prinze Jr. (Zach Siler), Rachael Leigh Cook (Laney Boggs), Matthew Lillard (Brock Hudson), Paul Walker (Dean Sampson), Kevin Pollak (Wayne Boggs), Anna Paquin (Mackenzie Siler), Kieran Culkin (Simon Boggs)

### Zgodba

*Zacha je ravnokar zapustilo njegovo dekle, zato ga kolegi prisilijo v stavo, da bo iz nerodne in neugledne Laney v nekaj tednih ustvaril kraljico maturantskega plesa.*



Melanie Griffith, Kenneth Branagh  
Zvezdniki

## simon birch

ZDA/Kanada 1999 113'

režija Mark Steven Johnson

scenarij John Irving, Mark Steven Johnson

fotografija Aaron Schneider (I)

glasba Marc Shaiman

igrajo Joseph Mazzello (Joe Wentworth), Oliver Platt (Ben Goodrich), David Strathairn (g. Russell), Dana Ivey (babica Wentworth), Ashley Judd (Rebecca Wentworth)

### Zgodba

*Simon kot rahitični mladenič preživi vse tegobe otroštva, zato verjame, da ima Bog zanj poseben načrt, nakar sreča Joeja, ki je prav tako na svojevrstni misiji.*

# madame de... matjaž klopčič

Charles Boyer, Danielle Darrieux



Francija 1953 čb 100'

**produkcija** Franco-London filmi (Paris), Indusfilms Rizzoli (Rim), 1953  
**direktor produkcije** Henri Baum **režiser** Max Ophüls **scenarij in adaptacija** Marcel Achard, Annette Wademant in Max Ophüls, po romanu Louise de Vilmorin **dialogi** Marcel Achard **slika** Christian Matras **zvok** Henri Petitjean **dekoracija** Jean d' Eaubonne **kostumografija** Georges Annenkov in Rosine Delamare **montaža** Boris Lewyn **rekviziti** Christides **glasba** Georges van Parys (melodija Oscarja Strausa in melodije Meyerbeerja ("Hugenoti")) **snemalec** Alain Douarinou **igrajo** Danielle Darrieux (grofica Louise de...), Charles Boyer (njen mož, general Andre de...), Vittorio de Sica (baron Fabrizio Donati), Mieille Perrey (dojilja), Jean Debucourt (gospod Remy, draguljar), Serge Lecoite (Jerome, njegov sin) Jean Galland (M. de Bernac), Hubert Noel (Henri de Maleville, zaljubljenec) **snemalna mesta** Studiji Boulogne (zunanj posnetki gozd Rambouillet, mejni predeli pokrajine Uzes) **premiera** v Parizu kinodvorani Colisee in Marivaux, 16. september 1953 **distribucija** Gaumont, Societe Nouvelle des Acacias

## VSEBINA FILMA

Pripovedni element filma so diamantni uhani, ki jih gospa Louise de..., lahkomišelna in spogledljiva, čeprav zelo očarljiva ženska, proda, da bi z njimi plačala vrsto dolgov, ki se stopnjujejo do vsote dvajset tisoč frankov; roman Louise de Vilmorin pri tem opisuje vrsto rednih izdatkov "Madame de...", ki jih ta skriva pred možem. Uhane proda draguljarju Remyju, ki jih je nekoč prodal njenemu možu, generalu M...

Uhane nato "Madame de..." navidezno pogreši med operno predstavo. Zgodba o nenavadni kraji izide v dnevnem časopisu. Ko prebere novico o kraji, je draguljar Remy seveda zaskrbljen, saj so uhani zdaj v njegovi posesti. Hitro se odloči in obišče generala M..., ki uhane takoj odkupi nazaj. Podari jih svoji ljubici Loli, ki odhaja v Carigrad. Lola pa jih med potovanjem zastavi in izgubi na ruleti. Diplomata Fabrizio Donati jih zagleda pri draguljarju v Carigradu in se vrne z njimi v Pariz, kjer spozna "Madame de...", prvotno lastnico uhanov, in se vanjo zaljubi.

Tudi "Madame de..." se zaljubi v Donatija, zato odpotuje na italijanska jezera, kjer ga skuša pozabiti. Pretvarja se, da je uhane

našla v svojem predalu z dragulji, saj ne ve, da njen mož pozna resnico. Tudi Donatiju zamolči, da je uhane nekoč že posedovala. Vendar resnica počasi prihaja na dan. General, ki posumi, da je uhane njegovi ženi podaril Donati, jih jezen spet proda draguljarju, gospodu Remyju. Ko tudi Donati odkrije resnico, razočaran prekine vse stike z ljubico. "Madame de..." zato zboli in začne hirati. Nato general uhane spet odkupi in ženo prisili, da jih podari svakinji, ki je pravkar povila sina. Vendar se tudi svakinja uhanov kmalu znebi: ker njen mož zabrede v nerešljive finančne probleme, jih proda gospodu Remyju. Draguljar jih nato spet ponudi generalu, ki nakup jezen odkloni. "Madame de..." končno zastavi vso svojo dragoceno lastnino, da bi uhane odkupila v trajno last. Po vseh zamenjavah in igrich je uhanom cena strašno zrasla. General je zaradi ženinega zapleta z Donatijem prizadet, zato ga izzove na dvoboj. Donatijeva nekdanja strast do "Madame de..." sicer že usiha, kljub temu pa dvoboj sprejme, čeprav se zaveda, da to pomeni zanj samomor. Louise teče na mesto dvoboja in srčna slabost povzroči njeno prezgodnjo smrt prav v času, ko Donatija ubije generalova krogla. Končni prizor filma se odvija v cerkvi Louisinega svetnika: uhani so razstavljeni na oltarju kot volilo "Madame de..."

#### ODPRTO PISMO ČASOPISU "FIGARO"

V nekaterih krogih smo o filmu *Lola Montez* (1954) slišali toliko slabega, obenem pa tudi toliko pohval, da smo drug drugega poklicali po telefonu in izmenjali tudi naše osebne vtise. Strinjamo se, da film predstavlja povsem novo delo, pogumno in tudi potrebno, ki je prišlo prav v trenutku, ko je filmski umetnosti potreben nov polet, zato je izredno pomembno. Slišali smo tudi, da film ne ugaja publiko, za katero naj bi bil pravzaprav narejen. Poudarjamo, da je film *Lola Montez* šele na začetku svoje poti, zato še ni dokončno potrjeno, da ga ljudje ne bodo sprejeli. Strinjamo se sicer, da film nikakor ni podoben tistim, ki jih običajno gledamo na naših ekranih, zato ni čudno, da ga del občinstva ne občuduje dovolj. Zmedeni zaradi vseh kontradiktornih ocen se sprašujemo, ali si bodo gledalci upali javno izraziti podporo filmu. Zdi se nam, da je stopnja zahtevnosti filmske umetnosti v povprečju tako nizka, da pravzaprav vse prepogosto žali okus naših gledalcev. Film ni samo zabava. Film navaja k razmišljanju in menimo, da imajo gledalci to radi. Zakaj bi bralec iz teh razlogov spoštoval knjigo, v isti sapi pa zavračal film. Braniti *Lola Montez* pomeni braniti napredek filmske umetnosti. Vsaka novost v njej je spodbuda zanjo in za njeno publiko. Podpisani : Jean Cocteau, Roberto Rossellini, Jacques Becker, Christian Jaque, Jacques Tati, Pierre Kast, Alexandre Astruc. Pariz, 5. januar 1956.



#### FRANCOIS TRUFFAUT:

Imamo dve vrsti filmskih režiserjev. Eni govorijo: "Oh! Boste že videli. To je strašno naporen poklic!", drugi pa trdijo: "Enostavno je! Dovolj je, da narediš, kar se ti mota po glavi in se ob tem prijetno zabavaš!" Max Ophüls je pripadal drugi skupini. Raje kot o sebi je govoril o Goetheju ali Mozartu, zato so ostajali njegovi načrti malce skrivnostni in njegov stil nedefiniran. Ni bil virtuoz, estet ali dekorativni cineast, za kakršnega so ga imeli. Njegov namen ni bil ugajati s tem, da bi povezal deset ali enajst kadrov v enem samem vozečem posnetku, ki premeri cel atelje, njegova kamera ni tekla prek stopnic, vdolž fasad, železniškega perona ali parkov. Max Ophüls, podobno kot njegov prijatelj Jean Renoir, je žrtvoval vso tehniko v prid igralcu. Ophüls je opazil, da je filmski igralec v resnici najboljši taktar, ko ni teatralen – kadar naprimer premaguje fizičen napor. Njegovi igralci pogosto tečejo po stopnicah in travnikih ali plešejo vzdolž osamljenega, dolgega posnetka železniške postaje. Kadar je igralec povsem miren, kar je pri Ophülsu redko, kadar stoji ali sedi, je med njegovim obrazom in objektivom velikokrat kak rekvizit – stol, zavesa ali karkoli drugega. Pa ne zato, ker Ophüls ne ceni dovolj človeškega obraza, ampak zato, ker igralec takrat ve, da je samo delno viden in se bo potrudil, da bo svoj izraz čim bolj preveril ter se zavedal njegovega pomena. Max Ophüls je bil prevzet nad resnico in njenim izrazom, bil je, kot pravimo, "realist" in – v primeru *Lola Montez* – celo neorealista.

V življenju ne zaznavamo vseh tonov, ne slišimo dobro vseh stavkov. Zato so Ophülsovi filmi obremenjevali tonske snemalce: slišali smo lahko le tretjino tonske atmosfere, ostalega pa ni bilo mogoče razločiti – tako kot v življenju.

Max Ophüls je bil za mnoge med nami ob Jeanu Renoirju najboljši francoski cineast, zato njegova smrt pomeni strašno izgubo. Kot umetnik je bil izjemen, podoben Balzacu. Umetnik in advokat, sodelavec svojih junakinj, cineast, katerega filme moramo imeti vedno ob vzglavju...

#### LOUIS MARCORELLES:

Ljudje se iščejo in nikoli ne prepoznajo, kadar so v ljubezni srečni. Razočaranja so seveda grenka, pa vendar skušajo Ophülsove junakinje srečo vedno znova najti. Srečo, ki so jo nekoč že izgubile, iščejo z osupljivo vztrajnostjo in energijo. Strastni zaljubljenici, trmoglavci, ki nočejo prepoznati spletka gledališča in cirkusa, lahko zaradi ljubezni samo propadejo... Nepomembnost se spleta v usode najsrhlivejših tragedij. Christina, majhna Dunajčanka s predmestnim naglasom, ki pozna le malo odtenkov strasti, doživlja ljubezen mladosti, ki jo njena čistost odkriva povsem po svoje. Ophüls deli z Jeanom Renoirjem in Georgeom Cukorjem redko odliko: svoje filme gradi okrog žensk. Priseljeni Dunajčan, Ophüls – Oppenheimer v mestu prestolnice ne odkriva obsojenega cesarstva, grobnice velike civilizacije, pač pa kraj, kjer ima življenje odliko bleščeče predstave, v kateri so čustva velikokrat napeta do skrajnosti in zato vodijo v smrt...

#### BESEDE MAXA OPHÜLSA:

"Nisem prepričan, da sodim med režiserje avantgarde. To je beseda, katere se strašno bojim – predpostavlja, da prezirate mnoge gledalce. Prepričan pa sem, da lahko celo v najbolj komercialnem filmu poskusimo ustvariti nekaj novega..." (Max Ophüls, 1935)

#### ODLIKA FILMA

Film ostaja v mojem spominu kot visoko osebno, poetično, izjemno dragoceno in zelo izvorno delo, polno nepozabne ekranizacije, ki v režiji velikega mojstra zaživi kot dragocena umetnina Maxa Ophülsa. Večino svojega prekratkega življenja je režiser preživel v stalnem čakanju na pozitiven odziv publike, ki pa ga ni doživel. Evropska kinematografija petdesetih let je z zadnjimi, izbrušenimi filmi kronala leta, ki jih je Max Ophüls – Oppenheimer zaključil z neverjetnim formalnim dosežkom takratnega evropskega filma. Njegov barvni film *Lola Montez* je komaj poznal odtenke barvnih tonov, ki so služili za veličasten spektakel in formalno, komaj sluteno izjemnost kompozicije barvne pripovedi o *Loli Montez*.



Danielle Darrieux, Vittorio de Sica

Tisti čas ni hotel priznati pomembne dramaturgije Ophülsove mojstrovine ne njegovih poskusov z barvnimi odenki, ki od daleč spominjajo na tiste v Cukorjevem filmu *Zvezda je rojena* (1954). V tistem času evropski film še ni slutil polnosti filmskih uprizoritev, ki jih dvajset let kasneje prinese zadnje obdobje Fellinijevih poskusov – *Rima* (1972), *Sladkega življenja* (1960), *Casanove* (1976), *Amarcorda* (1973) in celo *Klovnov* (1978). Ophülsov film, narejen sredi petdesetih let, je prišel prezgodaj in je zato ostal nespoštovan in celo osmešen. Večina pohvalnih ocen Ophülsa, Mizoguchija in Rossellinija je bila natisnjenih v publikacijah francoskega jezika, ki so bile popolnejše in bolj izčrpane, kot bi bilo to mogoče sklepati po dosegljivih odlomkih. Vsekakor pa je treba poudariti napore Claudea Beylieja in njegovih prijateljev, ki so se borili za priznanja in ocene odlik Ophülssovih filmov. Njegovo zelo osebno in vsekakor izjemno delo ni nikoli v popolnosti zaslužilo prave "avtorske analize".

Od *Ljubimkanja* (1931) do *Lole Montez* je režiser želel ugajati publiki. Nikoli je ni zaničeval, zato je danes videti, kot da bi bilo zadovoljstvo filmskega gledalca manj primerno za analizo od "bolečine". Ophüls se je po vrsti razočaranj ob svoji zadnji mojstrovini diskretno umaknil. Njegova pot se je zaključila s škandalom, ki ga je vodil v smrt in bi ga lahko primerjali samo še z nesrečo Vigojeve boleznii in njegove zgodnje smrti. Tako se večina Ophülssovih mojstrskih prizorov odvija pred nami z zavestnim vračanjem motivov, s ponavljanjem, ki navidez nepravilno, pa vendar tako usodno začenjajo vrsto ključnih prizorov s krožnim motivom, ki ga ni nikdar opustil. Vse se zaključuje v istem ornamentu njegove nemirne kamere, s katerim se tudi začenja! Lolo Montez odkriva v krožni areni cirkusa: ta ponavlja arabesko njenega življenja, ki se v filmu zaključuje enako kot njeno življenje: s poljubi, kovanci, iz tegnjeno roko, ki se priklanja pred okusom in radovednostjo gledalcev, ki vrednoti dosežke nemškega ekspresionizma s tem, da ji izbira ime, to pa se v resnici izgovarja podobno kot ime junakinje zmedenega časa, ki je odkrival začetke filmske umetnosti – pred gledalci, za katere je svoj zadnji film izdelal po vrsti sporov in izgub velikanskega, osupljivega projekta, ki je prinesel evropskemu filmu zgodnji in nepriznan dosežek filmske pripovedi v cinemascopu...

Dandanes se nam zdijo njegove barvne korekture v eksterierju zelo posebne, celo amaterske, saj mejijo na improvizacijo – kažejo na nezadovoljnega režiserja, ki jih ni znal uresničiti drugače kot z improvizacijo.

#### OPHÜLS PRIPOVEDUJE

"Vse najboljše, kar boste našli v *Loli*, je nastalo popolnoma slučajno. Nisem poznal dela s cinemascopom in barvami. Kadar so mi ponudili, da pregledam izrez skozi iskalec na kameri, se mi je vedno zdelo, da nastopam kot popoln začetnik. Vedno znova sem se

moral roditi, tako sem čutil. Zato sem se bal prelivov: velikokrat sem se o njih napačno odločal in sem presenečenja teh napak skušal popraviti. Ko se o njih odločaš, moraš predvideti odenke barv, ki jih boš dobil s samim postopkom. Ko s prelivom spreminjaš modro nebo v rumeni odenek obzorja, se moraš zavedati, da prihajaš do trenutka, ko se bosta obe barvi mešali. Če tega ne znaš izkoristiti, te čaka množica presenečenj. Preliv bo sestavljal množico impresionističnih trenutkov, ki jih moraš znati izkoristiti..."

#### MOTIVI FILMA (prvič)

Scenografija in nanašanje barv, ki jih je iskal s prebarvanjem objektov scene z Lizstom, poznajo odenke, ki jih je sam popravil ob snemanju. Dandanes se nam zdijo njegove barvne korekture v eksterierju, ko spremljajo vozeče posnetke začetka, zeločasne. Z uporabljenim večplanskim kadriranjem, kjer je mnogo rekvizitov v prvem planu, uokvirja svoje junake med zrcala, stopnišča, vrata, stebre: velikokrat z njimi doseže bežne utrinke, ki za trenutek zaustavljajo njihovo usodo.

*Lola Montez* ima značaj mojstrovine, vendar s pomembno napako. Izbor Martine Carol prav gotovo ni srečen. Vloga bi zahtevala Marlene Dietrich tridesetih – pod vodstvom Sternberga – in ne igralko, ki deluje, kot da bi bila popolnoma brez srca, podobna lutki, ki ne pozna strasti. Film dodatno vrednotijo režijski dosežki: Ophüls je z dramaturgijo in vsebino – z oblikovanjem *Lole Montez* in njenega življenja, ki se razvršča v spletu raznih *flashbackov* – dosegel vrednost testamenta, končnega obračuna med ustvarjalcem in publiko: samo preglejmo vrsto "tableaujev", ki nam Loline spomine razpredajo v naštevaju prizorišč zaključnega poliptiha filmske zavese. Dandanes ta film občudujemo, čeprav kritiki v času njegove premiere sploh niso slutili, da gre za mojstrovino. Po mojem mnenju gre za najsubtilnejšega režiserja, katerega rokopis so cineasti že kmalu po nesporazumu začeli prepoznavati kot visoko dovršen stil avtorja, ki je bil morda najfinejši v evropskem filmu. Vsekakor predstavljam film, ki je bil v času mojega bivanja in študija v tujini tisto dragoceno delo, ki je moje ocenjevanje Ophülssovih del dvignilo do superlativnega občudovanja njegove filmske poetike. Ophüls je zapisal: "Veselje ob gledanju mora biti notranja vrednost filma!" Slednja pa lahko ustreza kar najširši publiki.

V filmu motiv plesa, valčka, s svojimi prirezanimi dialogi zaznamuje začetek ljubezni "Madame de..." in začne plesti sijajno, koncentrirano sceno njenega plesa – družabnega nastopanja, ki ne potrebuje besed. Obliva nas z muzikaličnostjo podob, ki drsijo mimo, in želimo si, da bi se oprijeli vsake slike, ki se izgublja, prepuščena našemu negotovemu spominu. Moje pisanje je posvečeno preteklosti, ki ima pri Maxu Ophülsu pridih fatalizma, in grenkobi kratkih, srečnih trenutkov njegovih junakinj. V kinoteki mojega spomina njegovi filmi predstavljajo s svojimi stilističnimi odlikami samo štiri naslove petdesetih let, pa vendar prinašajo vse najboljše, kar je navduševalo odkrivanje mojstrovine moje mladosti v Parizu. Zgostiti vsa doživetja plehkega življenja Lole Montez v nevaren skok z višinske bradlje z vrtočlavi približevanjem barvne neostrine, ki se skoku silovito približuje, njen končni udarec v bazen in kasneje razplet z razsvetljevanjem cirkusa, kjer je v šotoru Lola razstavljena kot nevarna "žival", zaprta v kletki, iz katere ponuja roko v poljub za denar, v domiselnem prizoru slovesa njenega življenja od cirkuške predstave je Ophülsova posmehljiva grenkoba, saj nas razvršča med priče nenavadnega slovesa od zaključka filma in pripovedi njenega življenja.

Ophülsova poetika nas prepričuje, da je življenje vedno gibanje; spremlja nas z raznoraznimi vožnjami, glasbenimi motivi in variantami slovesa, ki ga slutimo v dokončnem spoznanju, da je beseda "konec", ki jo vidimo v zaključku filma, namenjena spominom našega življenja in vsemu, kar nas obkroža. Ophüls se je zaščitil z besedami: "Film potrebuje neuspehe. Ni umetnosti, ki jih ne pozna. Samo na napakah se lahko učiš in napreduješ!" Ostaja nam pet filmov, ki dovoljujejo ocene njegovih zadnjih del, posnetih v petdesetih letih. Zaradi njih ostaja za nas Max Ophüls, dragocen pripovednik, katerega filmske zanke nas prevzemajo in osupljajo.

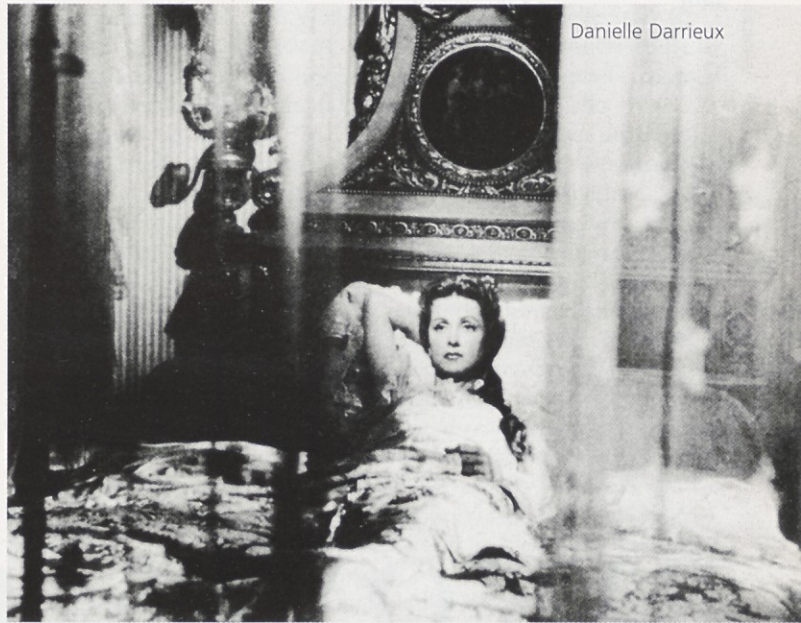
## ANNENKOV SE SPOMINJA (prvič)

Daniello Darrieux je Ophüls sprejel z osupljivimi besedami: "Vaša naloga bo zelo težka. Morali boste, s svojim šarmom, s svojo lepoto in eleganco, ki jo vsi občudujemo, predstavljati praznino, neobstojnost "Madame de...". Pazite: praznine ne smete zapolniti, morate jo samo predstavljati... Na ekranu vas bomo spoznavali kot bežno osebo brez posebnih odlik, ki pa bo kljub temu nadvse zanimiva in privlačna, zapeljiva posameznica, ki bo vznemirjala vse, ki se ji približajo. Če ne bomo dosegli teh karakteristik, bomo, paradoksalno, ustvarili le bulvarko, ki ni v naših načrtih!"

## MOTIVI FILMA (drugič)

V času mojega dvoletnega bivanja v Parizu so bila Ophülsova dela zame najbolj nenavadna. Večno bom dolžnik harmoniji njegovega filmskega jezika, dosežkom njegovega opusa in nekakšnega "potapljanja" med estetske dovršenosti njegovega sveta: gre za izjemno navdušujočega avtorja, katerega subtilnost izraza se družijo s slikovitostjo motivov v *Loli*, osupljivem dosežku kinematografije petdesetih, katere projekcija je razsvetlila praznovanje mojega devetindvajsetega rojstnega dne. Gre za nostalgično doživetje zimskega večera v Parizu. Ta čas sem sprejemal kot zapovrstje čudežev, ki so me oblikovali, presunjali in seznanjali z najboljšim v tistem svetu, kateremu sem tudi sam obljubljal svoje načrte in dela. Verjemite mi, v Sloveniji nimamo pogojev, ki bi ljudi navduševali za občudovanje dosežkov kinematografije, še najmanj domačih. Ne takrat, pred tridesetimi leti, in ne danes. Še vedno bi, tudi pri nas, hitro opravili z avtorjem a la *Lola Montez* in njegovimi odlikami. Naš film ne bi mogel biti boljši, morda samo številčnejši. To pomeni, da smo bili teoretično vedno precej nebogljeni, slabo ali premalo informirani, kinotečne dvorane nismo imeli celo vrsto desetletij, slovenskemu filmu pa smo vseeno dodeljevali izjemne scene. Tudi sam sem nekoč na ta način pohvalil odlomek filma **Koplji pod brezo** Franceta Kosmača; ta predstavlja eno prvih, fantastičnih scen evropskega filma, ki jih do tedaj – do leta 1954 – slovenski film ni poznal in se jih niti ni zavedal!

Ophülsovo delo je vezano na atmosfero preteklega stoletja. S svojimi filmi, ki skoraj vedno govorijo odnosih med moškim in žensko, je iznašel svojo lastno preteklost in skušal v njej s pokloni Dunaju ter literarnimi predlogami filmov in radijskih iger uveljaviti predvsem kulturo dežel, ki jih je poznal. Uveljavlja oder, na katerem nastopajo družbeni razredi. Lahko je prizorišče v foyerjih oper ali pa dovoljuje igrivo in ironično predstavo v predstavi, kjer je najvažnejše mesto odra. Vedno gre za odnos med vlogami in resničnostjo, ki lahko ironično spremlja zgodbo *Lole*. Ta začenja z nastopom v operi in ga zaključuje – kakor svoje življenje – v krogu cirkusa z njegovimi igrami, glasovi in nevarno utrujenim, bolnim telesom. Zabavišče sugerira motiv stalnega menjavanja stanovanj: nastopanje ne razlikuje med ložo gledališča in odrom. Oboje poudarja pomembnost "vlog", ki jih morajo prevzeti osebe njenega življenja. Njihova pomembnost poudarja blišč ceremonijala. Pri **Madame de...** se celo gledališče z vojaščino samo podaljšuje. Vojaki poznajo pomembnost gledališča, njihov nastop mora poudarjati ceremonijal. Spreminjajo razliko med predstavo in resničnostjo, ki se predvsem boji prezgodnje atrofije ključnih in najzrelejših. Annenkov je zabeležil svoje mnenje: "Max Ophüls je iskal take filmske pripovedi, ki bi najbolj učinkovito in jasno izražale vizije njegovih filmov!" Njegova umetnost je vedno vezana na optiko žensk. Poznamo dragocenost vsakega trenutka hrepenenja zaljubljenk. Sanjave in nežne so, predane svojemu srcu. Žive samo "od" in "za" nenadno ljubezen v cesarskem mestu; slednja v celoti deluje kot gledališka dekoracija, ki spočenja ljubezen. Pripoved je v filmu popravljena – kar je redkost – s koncem filma, ki z dvobojem spominja na *Ljubimkanje*. Njegova zgodba zaznamuje trpko kesanje in čustveno osveščenje glavne osebe. Srce "Madame de...", ki je bilo predolgo zanemarjeno, se prebujajo, zaradi nenadne ljubezni začenja utripati, trpi in na koncu umre. Vse je podvrženo občutku sreče, ki zahteva popolno predanost človeka, ki vstopa v njeno drzno iskanje. Razodetje iskrenosti se uveljavlja s svojim nenadnim in trpkim zaključkom. Človek lahko pričakuje počitek in rešitev vseh svojih stisk samo v smrti...



Danielle Darrieux

## ANNENKOV SE SPOMINJA (drugič)

Ophüls je napovedal: "Roman "Madame de..." ni posebno pomemben literarni dosežek. V večji meri gre za prebrisanost pisateljice, ki se izraža v kompoziciji romana. Spominja me, čeprav v drugem mediju, na skladbo *Bolero* Mauricea Ravela, ki se plete okrog minimalne melodije in z njenimi ponavljajimi razpleta vrsto harmonij, ki se duhovito zaključujejo."

## MOTIVI FILMA (tretjič)

"Madame de..." je utelešena sreča – tako jo vsaj predstavlja njen mož André. Sama pa, ob stiku z užitek, odkriva nevarne razpoke svojega zakona. Ples, ki se spleta okrog nje, dovoljuje le kratke trenutke, v katerih se barona Donatija "dotika". Ko se njena strast pojavlja močnejše, občuti vrsto zlaganih konvencij smešnega ceremonijala višje družbe. "Ne! Ne ljubim vas!" šepeta "Madame de...". Tako izda ljubezen, ki jo skuša z besedami odgnati od sebe. Situacija vse bolj ogroža njo in njenega ljubimca. Njen pametni razum, socialni in meščanski, jo sili k samoobtožbi: "Ženska, kakršna sem bila, je kriva nesreče osebe, kakršna sem postala!" Vse osebe poznajo zunanje znake uspeha v družbi: lov, plese, večere v operi, zasebne klube. Zunanje znake harmoničnega in srečnega življenja. Mednje sodi tudi par uhanov. Vsi jih spoštujejo in majhen detajl dekoracije "Madame de..." postane zaradi kroženja vzrok nenadnega škandala. Uhanom nihče ne pripisuje pomembne vrednosti, vendar v njih vsi vidijo znak zakonske sreče in uspešnosti ljubimca.

"Madame de..." mora neprestano lagati, da bi ohranila zmagovito, srečno zunanost posameznice, ki v tej igri uspeva in jo narekuje. Ljubimcu pripoveduje eno, možu drugo in tako dovoljuje videzu, da se norčuje iz njene logike. Njene laži poznajo le kratek čas navidezni resnic. Ko besedam odvzame vsakršno verjetnost, jo ujamejo v nastavljen zanko niča, ki predstavlja svet njenih osebnih "resnic". Mala goljufija "začetka" ogrozi njeno zakonsko srečo. Prodaja uhanov postane strašansko pomembna: kljub goljufivemu videzu nobeno dejanje, ki bi podobno vznemirilo obstoječi red, ne bo ostalo brez posledic....

Prihodnjič:

**Parižanka** (A Woman of Paris, 1923)

režija Charles Chaplin

# evrovestern (II)



Yul Brynner  
Adios Sabata

*Pri filmu je Evropa ostala brez popa. Brez svoje matineje. V šestdesetih in sedemdesetih jo je imela. In glavni del te pop matineje so predstavljali vesterni, evropski vesterni, ki so jim običajno rekli špageti, toda evropskih vesternov niso snemali le Italijani, ampak tudi drugi, tako rekoč vsi – od Romunov pa do Vzhodnih Nemcev. Tole je spomin na te zlate čase. Odvrtil se bo v treh delih in v štiridesetih točkah.*

18. Bolj ko se je zdelo, da so junaki v špageti vesternih izčrpali vse variacije, zlasti po nabitem letu 1968, ko je premiere doživelo kar 75 špagetov, bolj so junakom dodajali čudne, baročne, ekscentrične "poteze". Recimo, v **Možu z vzhoda** (*E poi lo chiamarono il Magnifico*, 1973) je bil Terence Hill aristokrat po imenu "sir Thomas More". Gianni Garko je bil v **Ceni smrti** (*Il venditore di morte*, 1972) lovec na glave, ki živi kot playboy: v palači z zajčicami a la Hugh Hefner. Klausu Kinskemu so v **Zverih** (*La belva*, 1970) natakneli ekstremno čudaški klobuk, v špagetu **Za knjigo dolarjev** (*Piu forte sorelle*, 1973) naletimo na diaboličnega, orjaškega geja po imenu Tutti Frutti, v špagetu **Providence in Hurricane Kid** (*La vita, a volte, e molto dura, vero Providence?*, 1972) je Tomas Milian, ki igra lovca na glave po imenu Providence, zgedal kot čisti klon Charlieja Chaplina, vključno z brčicami, dežnikom, vrečastimi hlačami in onim polcilindrom, v **Dolгих dnevih sovraštva** (*Odia il prossimo tuo*, 1969) sadistični Horst Frank na svojem posestvu tanka šampanjec in gleda gladiatorske igre smrti svojih sužnjev, ki se pobijajo z nožastimi šapami, v špagetu **Trije Supermeni z divjega zahoda** (... *E cosi divennero i 3 Supermen del West*, 1974) pa so skozi čas pripotovali trije Supermeni, jasno, v pajkicah, medtem ko so šerifa v špagetu **Vse za prijatelja** (*Amico mio, frega tu... che frego io!*, 1973) mučili hemeroidi. Nič posebnega, odpadnika Alexa Corda so v **Mrtvem ali živem** (*Escondido*, 1967) mučili hudi paralitični krči, v Solliminem ničejanskem **Zakonu brezpravja** (*Faccia a faccia*, 1967) pa profesor zgodovine Gian Maria Volonté umira za tuberkulozo.

19. Vsi špageti niso bili posneti v Italiji in Španiji. Mnoge so posneli na drugih lokacijah. Recimo, **Lucky Johnny** (1973), rutinski italijansko-mehiški vestern o revolverašu, ki se zaljubi v napačno senjoro, je bil posnet v Mehiki (za špagete zelo neobičajno), **Teptalce** (*Gli uomini dal passo pesante*, 1966) je sloviti Albert Band posnel v Argentini (dogaja se po ameriški državljanski vojni), **Peklenski pregon** (*La parola di un fourilegge... e legge!*, 1975), v katerem skuša Lee Van Cleef dvema črnskima revolverašema – Jimu Brownu in Fredu Williamsonu – ukrasti 86.000 USD, so posneli na Kanarskih otokih, **Maščevanje** (*Vendetta*, 1976), v katerem se skuša Leif Garrett z majhno pomočjo peklenško preganjanega Jima Browna maščevati peklenškemu preganjalcu Leeju Van Cleefu,

so posneli v Izraelu, medtem ko je **Tri krogle za dolgo pištolo** (*Fris den Staub von Meinem Stiefeln*, 1970), sicer nemško-južnoafriško koprodukcijo, v kateri sta Beau Brummell in Keith Van Der Wat iskala skriti zaklad, nemški režiser Peter Henkel posnel v Afriki, kar pomeni, da so divji zahod igrali afriški gozdovi.

20. Revolverašev, lovcev na glave in banditov v špagetih ni oblačil ravno Giorgio Armani, toda mnogi izmed njih so imeli občutek za modo in trende. Najraje so se oblačili v črno. Zlonosni Duke (George Hilton) v **El Machu** (1977) je bil oblečen v črno, imel bele rokavice in bel šal ter sredi divjine cugal šampanjec. V črnem je bil tudi šerif Jack Ronson (Fabio Testi) v **Djangu in Sartani** (*Quel maledetto giorno d'inverno Django e Sartana... all'ultimo sangue*, 1971), kar pa ni čudno – mesto se je imenovalo Black City ("Welcome to Black City, stranger, Welcome to Hell"). Okej, Ronson je bil v resnici itak Sartana. Ilegalno. Klaus Kinski, v eni izmed svojih daljših vlog, je bil **Črni ubijalec** (*Black Killer*, 1971), kar pove vse: jep, tujec, oblečen v črno. Kot Yul Brynner alias Sabata v špagetu **Adios, Sabata** (1970). A po drugi strani, že Brett Halsey je bil oblečen v črno, leta 1968 – v špagetu **Danes jaz, jutri ti** (*Oggi a me... domani a te*). Kar pa ni bilo nič zelo ekscentričnega: žaloval je namreč za svojo umorjeno ženo. Zakaj so bili vsi ti tipi v črnem? Prvič, v črnem so z gledali seksi. Drugič, v črnem so z gledali karizmatično in nevarno. Tretjič, v črnem so bili vedno pripravljene na pogreb, tako da se jim ni bilo treba preoblačiti. In četrtič, ker so bili v črnem, se ni videlo umazanije – z gledali so čisti. Okej, relativno. Spali so itak vedno kar oblečeni, umivali pa se niso. Okrog njih je bila vedno le puščava. Zdelo se je, kot da so vse vode, vse reke že zdavnaj presahnile. No, v špagetu **Če si živ – streljaj!** (*Se sei vivo spara*, 1967) je negativec gej po imenu Zorro – oblečen je v belo in rad kramlja s papigo, ki na koncu komentira akcijo, njegovi možje, ki ugrabijo najstnika in ga potem posiljujejo toliko časa, da naredi samomor, pa so v črnem. Tudi Sveti duh (John Garko), enigmatični tujec, ki skuša na ameriško-mehiški meji vpeljati red in zakon, je bil v špagetu **Kličejo ga Sveti duh** (*Lo chiamavano Spirito Santo*, 1970) oblečen v belo, na rami pa je imel goloba.

21. Za potrebe špageti vesternov so angažirali mnoge zvezdnike. V **Veličastnih silakih z divjega zahoda** (*I magnifici Brutos del West*, 1965), črno-humorni kavbojski parodiji, je nastopil komični kvartet, širom Italije znan po imenu I Quattro Brutos (štirje silaki), a tudi sloviti komični par Franco Franchi/Ciccio Ingrassia je takoj začel nizati butaste, primitivne, enodnevnne parodije špagetov a la **Dva narednika generala Custerja** (*Due sergenti del general Custer*, 1965), **Dva gangsterja na divjem zahodu** (*Due mafiosi nel Far West*, 1965), **Ringova sinova** (*Due figli di Ringo*, 1966), **R-R-Ringosa iz Teksasa** (*Due R-R-Ringos nel Texas*, 1967) in **Sinova Trinite** (*I due figli di Trinita*, 1972), medtem ko je bil znameniti francoski komik Fernandel že l. 1960 **Dinamitar Jack** (*Dynamite Jack*). Šlo je kakopak za francosko parodijo, Fernandel pa je nastopil v dvojni vlogi (zloglasni dinamitaš + naivko). V špagete so namočili tudi mnoge zvezdnike mitoloških spektaklov, recimo Kirka Morrisa, Alana Steela, Gordona Mitchella, Marka Edwardsa in Langa Jeffriesa, čeprav se nobenemu ni uspelo obdržati, bodybuilder Mickey Hargitay je nastopil v petih špagetih in bil enkrat celo "Ringo" (*Ringo, tempo di massacro*, 1970), boksar Nino Benvenuti je skušal v komičnem špagetu **Živi ali še bolje mrtvi** (*Vivi, o preferibilmente morti*, 1969) z Giulianom Gemmo vzdržati pol leta, Joe Namath, nogometaš New York Jetsov, je bil **Zadnji revolveraš** (*L'ultimo pistolero*, 1971), znana popevkarica Rita Pavone je bila **Princesa z divjega zahoda** (*Little Rita nel Far West*, 1967), popevkarica Lola Falana je bila **Lola colt** (1967), cipa, ki se zapraši za skritim zakladom, popevkarici Pili & Mili, sicer enojajčni dvojčici, sta igrali v **Ženski za Ringa** (*Una donna per Ringo*, 1966), čeprav v filmu ni bilo nikogar po imenu Ringo, art režiser Pier Paolo Pasolini pa je igral mesijanskega duhovnika v špagetu **Počivaj v miru** (*Requiescant*, 1967). Divji zahod je tudi sicer za hip ali dva pritegnil prestižne art režiserje, recimo Carla Lizzanija, bivšega filmskega kritika, ki je režiral **Reko dolarjev** (*Un fiume di dollari*, 1966) in **Počivaj v miru** (*Requiescant*, 1967), Lino Wertmüller, ki je

pod psevdonimom Nathan Wich režirala **Zgodbo o Belle Starr** (*Il mio corpo per un poker*, 1968), v kateri je razvpito izobčenko Belle Starr igrala Elsa Martinelli (njen edini špaget), pa Marca Ferrerija, ki je posnel ezoterični, satirični špaget **Ne dotikaj se belke** (*Non toccate la donna bianca*, 1974), v katerem se je sodobni urbani svet počasi razkrojil v divji zahod in v katerem je Marcello Mastroianni igral generala Custerja (igrali so še Ugo Tognazzi, Catherine Deneuve, Michel Piccoli in Philippe Noiret), pa Maria Bavo, kulturnega režiserja grozljivk, ki je posnel tri, resda blede špagete (**Nebraska il pistolero**, 1966; **La strada per Fort Alamo**, 1966; **Roy Colt e Winchester Jack**, 1970), ter Harka Bohma, ki je posnel sentimentalnega **Indijanskega dečka** (*Tschetan, der Indianerjunge*, 1972), in Luca Moullera, sicer tudi uglednega francoskega filmskega kritika, ki je demistificiral **Billyja the Kida** (*Une aventure de Billy the Kid*, 1970). V **Tepepi** (*Tepepa... viva la revolucion*, 1968) se je pokazal Orson Welles, v **Slepem revolverašu** (*Blindman*, 1971) Ringo Starr, v **Ljubezni in krogli** (*China 9, Liberty 37*, 1978, oh, by Monte Hellman!) Warren Oates in Sam Peckinpah, idol mnogih špagetarjev (v vlogi reporterja!), medtem ko je **Valdezove konje** (*Valdez, il mezzosangue*, 1973) režiral sam John Sturges, režiser dveh najbolj imitiranih vesternov, **Sedmih veličastnih** in **Obračuna pri O.K. Corralu**.

22. Špageti vesterni so bili stvar italijanskega juga in južnjaških režiserjev, zato nas ne sme presenetiti, da je glavni motiv junakov praviloma mafijski – vendetta. Maščevanje. Maščevali so vse, kar je bilo mogoče maščevati: Glenn Saxon maščuje smrt staršev v **Veličastnem Teksacu** (*Il magnifico Texano*, 1967)... Anthony Steffen maščuje smrt svoje žene v **Možu z imenom Maščevanje** (*Il suo nome gridava vendetta*, 1969)... Brad Harris maščuje smrt očeta v **Obračunu v Arkansasu** (*Alla conquista dell'Arkansas*, 1964)... Georges Ardisson maščuje smrt očeta, brata in sestre v filmu **Naj ti odpusti Bog** (*Chiedi perdono a dio... non a me*, 1968)... Peter Lee Lawrence maščuje smrt svoje bejbe v špagetu **Še nekaj dolarjev za MacGregorje** (*Ancora dollari per i MacGregor*, 1970)... Edmund Purdom maščuje smrt svojega sina v **Piluku** (*Piluk, il timido*, 1968). Kri za kri. Maščevanje torej! A komu se je bilo treba maščevati? Kdo je bil morilec? Iz povsem praktičnih razlogov morilec ni bil nikoli en sam, ampak jih je bilo vedno več. Pač zato, da jih lahko potem vigilante koka enega po enega. Vsakega drugače. Žur je bil tako večji. Grobar, stalni lik v špagetih, je imel vedno veliko dela, zato je bilo najbolje, da trupla pobira kar sproti, recimo v filmu **Ime mi je Pecos** (*Il mio nome e Pecos*, 1966), v katerem je Robert Woods maščeval smrt staršev.

23. Špageti so se radi šlepali na *Zeitgeist*, na "generacijski obračun" s konca šestdesetih, na obračun "med učenci in učitelji". Recimo: Lee Van Cleef je v Valerijevih **Dnevih jeze** (*I giorni dell'ira*, 1967) in Petronijevem **Sestanku s smrtjo** (*Da uomo a uomo*, 1967) ostareli revolveraš, ki dobi učenca in ga izmojstri v streljanju, toda na koncu ga učenec pokonča. V Fulcijevih **Štirih revolveraših apokalipse** (*I quattro dell'apocalisse*, 1975) si revolveraš Chaco (Tomas Milian), demonični sadomazo frik, pobegle arestante podredi s pomočjo mamil. Sledijo kakopak sadistična posilstva, narko-nirvanistične pasaže in apokaliptični simboli. V Corbucijevih **Specialistih** (*Gli specialisti*, 1969) se nad mestece Blackstone zgrne marihuanska, psihedelična hipijevska banda na čelu z El Diablom (Mario Adorf), ki ima zelo čudno vizijo seksualne revolucije – meščani morajo z golimi ritmi pucati cesto. **Keoma** (*Keoma il vendicatore*, 1975) je bil videti kot mešanica mistika, guruja kake sekte, Jezusa Kristusa in hipija (okej, v dejanjih je bil podoben Djangu).

24. Špageti so imeli kontrakturni podton. Zlahka jih namreč razumete kot kritiko patriarhata, paternalizma, avtoritarizma in avtokracije, na katere je bil v šestdesetih izveden globalni atentat. Negativec je zato vedno kak sadistični, paternalistični, avtokratski magnat. Junak ga mora ubiti. Toda na koncu se izkaže, da je junak v resnici magnatov "izgubljeni" sin. Tak "izgubljeni" sin je Franco Nero v Fulcijevem **Času za pokol** (*Tempo di massacro*, 1966), medtem ko je imel v Baldijevem špagetu **Zbogom Teksas** (*Texas*,



GIULIANO GEMMA ... NINO BENVENUTI  
**MORT OU VIF...**  
*... de préférence mort*  
 EASTMANCOLOR REGIE DE DUCCIO TESSARI  
**DOOD OF LEVEND... lieft dood**

*Addio*, 1966) Franco Nero brata Jima (Robert Widmark), za katerega se na koncu izkaže, da v resnici sploh ni njegov brat, ampak da je "izgubljeni" sin lokalnega sadističnega magnata, ki ga na koncu kakopak ubije. Ojdipsko. V filmu *Streljaj, gringo, streljaj* (*Spara, gringo, spara*, 1968) se je skušal magnatski zemljo posestnik (Folco Lulli) odkrižati svojega sina po imenu Fidel (Gianni Pallavicino), to pa zato, ker v resnici sploh ni njegov sin. Še en špaget torej, ki je iz rutinskega materiala naredil šekspirijansko verzijo Kralja Ojdipa. Na koncu špageta *Za 7 dolarjev krvi* (*Sette dollari sul rosso*, 1966) se pobijeta banditski oče in izgubljeni sin, Anthony Steffen in Fernando Sancho, ne da bi vedela, kdo je kdo. Špageti so bili v osnovi *soap opere*, intenzivne, labirintne melodrame, v katerih je pogosto kar mrgolelo šokantnih razkritij, izgubljenih sinov in avtoritativnih očetov, ki čakajo na ojdipski šus. Mojster ojdipsko-freudovskih špagetov je bil Ferdinando Baldi: v *Revolverašu "Ave Maria"* (*Il pistolero dell'Ave Maria*, 1969) blodni Peter Martell išče morilca svojega očeta, na koncu pa – ob nepozabnem soundtracku Roberta Pegadia – odkrije, da ga je umorila mati, pri čemer mu je vse manj jasno, kdo je spal s kom, kdo je čigav oče in kdo je komu brat. Ko je prišlo do Ojdipa, se je zresnil celo Enzo Barboni (E.B. Clucher), ki je slovel predvsem po komičnih vesternih z Budom Spencerjem in Terencom Hillom: v špagetu *Chakmull maščevalec* (*Chakmull, l'uomo della vendetta*, 1970) je namreč stoičnega Leonarda Manna mučila huda amnezija, tako da ga tipu (Helmut Schneider), ki se pretvarja, da je njegov oče, uspe skoraj prepričati, da ubije svojega pravega očeta. Amnezija kot efektno melodramsko sredstvo je bila v špagetih zelo popularna, saj jo najdemo tudi v špagetih a la *Judež in pol* (*Due volte guida*, 1968) in *Mož imenovan Poldne* (*Lo chiamavano Mezzogiorno*, 1974), kjer junaka – Richard Crenna oz. Anthony Sabato – ne vesta, v katero družino sodita. Castellarijev *Johnny Hamlet* (*Quella sporca storia nel West*, 1968) je kakopak le špageti verzija Shakespeareovega Hamleta: Chip Gorman se vrne z državljsanske vojne in ugotovi, da je oče mrtev, mati pa poročena s stricem, kar ga vodi v obračun s svojim družinskim deblom (in

banditom po imenu Santana). Amnezija je bila ena finta. Druga je bila slepota: nekdo je slep, a se na koncu izkaže, da ni, recimo v *Lovu na zaklad* (*Monta in sella, figlio di...*, 1967). Vsekakor, Shakespeare je špagetom prispeval mnoge scenarije. Intriga iz Romea in Julije je predstavljala intrigo mnogih špagetov, recimo *Krogel in mesa* (*Il piombo e il carne*, 1965), *Obupancev – tistih, ki zaudarjajo po znoju* (*Quei disperati che puzzano di sudore e di morte*, 1969) in *Dvajsetih korakov do smrti* (*Saranda*, 1970). Toda špageti se niso lepili le na resne klasike, kakršna sta bila Shakespeare in Ajshil, ampak so naskočili tudi antičnega komediografa Aristofana: špansko-nemška *Dolina pleščočih vdov* (*Das Tal der tanzenden Witwen*, 1974) ni namreč nič drugega kot špageti verzija njegove Lizistrate. Fantje po vrnitvi z vojne ugotovijo, da so mesto zavzele feministke, ki lahko živijo tudi brez njih, kar je bilo kakopak v skladu z novo spolno politiko šestdesetih. Medtem ko je morbidni, cinični, antikatarzični *Človek, ponos, maščevanje* (*L'uomo, l'orgoglio, la vendetta*, 1967) posnet po *Carmen*, romanu Prosperja Merimeeja. V *Smrti v Laredu* (*Tre pistole contro cesare*, 1966), ki jo je menda režiral Elio Petri, je Laredo pod oblastjo tiranskega čudaka, ki se ima za dediča Julija Cezarja – okrog paradira v tuniki, nasprotnike pobija v kolizeju, ime mu je pa Cezar. No, Mario Amendola je v špagetu *Otrok – teror divjega zahoda* (*Kid il monello del West*, 1967) kreiral pravo kontrakulturno "mesto mladih", *ghost town*, v katerem živijo sami otroci. Ko se tja zatečeta dva bandita, jima servirajo pivo. Toda imajo le toplega – scalnico.

25. Špageti so bili v principu nastrojeni protikapitalistično in protirežimsko. Pogosto se izkaže, da je morilec v resnici šerif, recimo v špagetu *Klicali so ga Trinity* (*Allegri becchini arriva Trinita*, 1972), glavni posiljevalec pa sin kakega veleposestniškega barona, recimo v filmu *Adios, Gringo* (1965). Ponavadi so špageti demonstriralni sadistično, nemoralno in povampirjeno dimenzijo "kompeticije", ki poganja kapitalizem. Čakajo nas monetarne intrige, boj za kapital in revolucionarne fantazije. Vprašanje je vedno le eno: kdo bo zavzel produkcijska sredstva? Vsi pač tekmujejo, kdo se bo prej dokopal do zemlje, rudnika, denarne nagrade, ki jo obljublja tiralica, ali pa orožja, bodisi mitraljeza, puške ali kolta, ki funkcionirajo kot ultimativna produkcijska sredstva. Špageti so bili pač alegorije kapitalizma. Revolveraš "dela" z rokama – če mu roki onesposobijo, ga izključijo iz kapitalističnega procesa. Revolverašu zato roki pogosto zmeljejo in izmaličijo: v *Djangu* (1966) to storijo Djangu, v *Banditih* (*Crepa tu... che vivo io*, 1967) Enricu Marii Salernu, v špagetu *Kličejo ga Blade* (*Mannaja*, 1977) lovec na glave Blade banditu Burtu odseka roko, v *Hitrorokem* (*Lo chiamavano Requiescat Fasthand*, 1972) Alanu Steelu roki po dolgi torturi celo prestrelijo, v *Sokolovem plenu* pa ima narkomanski psihofašist John (Jack Palance) eno roko leseno, ker mu jo je izkljuval sokol. Po drugi strani strojnice "delovni proces" na divjem zahodu pospešijo, tako rekoč industrializirajo in avtomatizirajo, obenem pa porušijo demokracijo, recimo v *Strojnici Thomson 1880* (1966), *Prvi strojnici divjega zahoda* (*Quel caldo maledetto giorno di fuoco*, 1968) in *Kralju strojnici* (*Lo chiamavano sergente Blu*, 1970), tako da ubijanje postane pravi in pristni kapitalistični proces. V *Bang Bang Kidu* (1968) hoče Guy Madison vladati rudarskemu mestu, zato policijsko vlogo zaupa robotskemu revolverašu (ja, a la *Westworld*, a pet let pred njim). Nič manj tezni in popularni niso bili dinamitarji: *Dinamitar Joe* (*Joe l'implacabile*, 1966), *Dinamitar Jack* (*Dinamite Jack*, 1963) in *Dinamitar Jim* (*Dinamite Jim*, 1966), ki so industrializacijo še pospešili – na ludističen način. Da so bili špageti alegorije kapitalizma, je opazno že iz samih naslovov, kjer običajno stoji kak dolarski znesek: *10.000 \$ za umor* (*10.000 dollari per un massacro*, 1967)... *Preluknjani dolar* (*Un dollaro bucato*, 1965)... *4 dolarje za maščevanje* (*Quattro dollari di vendetta*, 1966)... *Za tisoč dolarjev dnevno* (*Per 1.000 dollari al giorno*, 1966)... *Še za nekaj dolarjev* (*Per pochi dollari ancora*, 1966)... *7 maščevanj za 7 dolarjev* (*L'ira di dio*, 1968)... *Pregon za 100 tisoč dolarjev* (*Per 100.000 dollari ti ammazzo*, 1967)... *Dolarji dežujejo* (*La piu grande rapina del West*, 1967)... *Sartana*,



dolar in menih (*Su le mani, cadavere! Sei in arresto*, 1971)... Trije dolarji sejejo smrt (... *Dai nemici mi guardo io*, 1968).

Tudi v Leonejevi "dolarski trilogiji" gre kakopak le za dolarje: kdo bo zaslužil več? Junaki se ne menijo za moralo ali ideologijo, kompeticija je brutalna, lojalnost je le trik. Že naslovi povejo vse: Za prgišče dolarjev, Za dolar več. V Dobrem, zlobnem, grdem je Blondie mehiškega bandita Tuca, na čigar glavo je razpisana denarna nagrada, dostavljal oblastem, potem pa vrv tik pred eksekucijo prestrelil, tako da je lahko Tuco zbežal. Denar sta si potem razdelila – in vajo ponovila. Ko se vmeša Lee Van Cleef, njen mali biznis propade, začne pa se lov na skriti zlati zaklad. Špageti na tisoč načinov sporočajo: kapital je nekaj mrtvega. Ni čudno, do denarja lahko prideš le tako, da nekoga ubiješ... Blondie trguje z že stokrat mrtvim/obešenim Tucom... in zlati zaklad je skrit na pokopališču, v grobu. Blondie, Tuco in Sentenza sicer ustanovijo "podjetje", toda ves čas le blefirajo in fintirajo. V Civiranijevem špagetu Priporoči se Bogu (*T'ammazzo, raccomandati a Dio*, 1968) banditi oropajo banko, potem pa drug drugega varajo toliko časa, da jim kapital – 200.000 USD – spelje ženska, cipa (Monica Pardo), pač med ženskami na divjem zahodu utelešenje "delovne ženske", podjetnice. V italo-amerškem Možu po imenu Sledge (*Sledge*, 1970) roparji na čelu z Jamesom Garnerjem odnesejo 300.000 USD, potem pa se pobijejo med sabo. V Možu in koltu (*L'uomo e una colt*, 1967) hočejo banditi oropati teksaško banko, v kateri je shranjen denar, namenjen lovcem na glave, v špagetu 7 maščevanj za 7 dolarjev (*L'ira di Dio*, 1968) Brett Halsey na truplih svojih žrtev, sicer morilcev, pušča srebrne kovance, v špagetu 7 pušk za pokol (*Sette winchester per un massacro*, 1968) iščejo skriti zaklad generala Beauregarda (ja, v špagetih zelo pogost priimek). Eh, ni čudno, da lovec na glave Sando Kid (Peter Lee Lawrence) v Sartani, dolarju in menihu (*Su le mani, cadavere! Sei in arresto!*, 1971) v lisice uklene celo mrtveca!

26. Špageti so bili efektna alegorija kapitalizma šestdesetih, lahko bi celo rekli, da so lepo zaznali eliptični, fetišistični preskok v korporativni kapitalizem: kapitala se več ne vidi... ni več transparenten in fizičen... izmuzljiv je... kapital so le še odnosi. Zato je pot do skritega denarja/zlata/zaklada v špagetih pogosto labirintna in šifrirana. V Času za ubijanje (*Il momento di uccidere*, 1968) je ključ do zaklada pesniška zbirka... v Ringu – obrazu maščevanja (*Ringo il volta della vendetta*, 1966) sta ključ dva tatuja na dveh različnih tipih, ki ju je treba zlepiti... v špagetu Trije dolarji sejejo smrt (*Dai nemici mi guardo io*, 1968) so ključ trije kovanci, ki pa junaka na koncu zaščitijo pred kroglo, tako da so tako uničeni, da jih ni mogoče več brati... v Tujcu in revolverašu (*La, dove non batte il sole*, 1973) so ključ tatuji na ritih štirih ljubice nekega Japonca... v špagetu Najinega potrpljenja je konec (*La pazienza ha un limite... noi no*, 1974) pa je ključ do skritega denarja zemljevid, toda idiotska iskalca sta nepismena. Ni čudno, da je v filmu Beži, beži človek (*Corri, uomo, corri*, 1967) zlato skrito v tiskarskih črkah (pismenost je za Tretji svet zlata vredna!), v špagetu Če si živ – streljaj! (*Se sei vivo spara*, 1967) v krsti, v Trenutku za umor (*Il momento di uccidere*, 1968) pa v kaminu lažne invalidke, ki se ji na koncu zmeša (a la Zaklad Sierra Madre). Da je zaklad/kapital pogosto skrit v cerkvi, ne preseneča. Recimo, v špagetu Luknja v čelu (*Un buco in fronte*, 1968) najde Anthony Ghidra zlato za oltarjem, v Castellarijevem špagetu Imenujejo me Tujec (*Vado... l'ammazzo e torno*, 1968) pa ga George Hilton najde v orglah. Cerkev je bila le spiritualni, "sveti" del kapitalistične mašine. Njena spiritualnost je bila v luči špagetov le iluzija. Klaus Kinski je bil v Prgišču smrti (*Doppia taglia per Minnesota Stinky*, 1971) duhovnik, ki se infiltrira v "Divjo bando" alias bando Butcha Cassidyja, toda na koncu se izkaže, da je le Pinkertonov agent. V filmu Dolarji dežujejo je bil George Hilton duhovnik, vključno s Svetim Abelardom na vozu, toda vse skupaj je bil le del zelo posvetne predpriprave na rop. V komičnem špagetu Aleluja Vera Cruz (*Partirono preti, tornorano curati*, 1973) se dva tipa pretvarjata, da sta duhovnika, v resnici pa se skušata dokopati le do zlata, ki ga peljejo iz Texicole v Vera Cruz. V Božjem koltu (*Pistola di Dio*, 1976) je Lee Van Cleef nastopil v dvojni vlogi – kot



## TONY ANTHONY / RINGO STARR "BLINDMAN"



AVVICINO LLOYD BATTISTA PRESENTA TONY ANTHONY E RINGO STARR IN "BLINDMAN" CON LA COLTA DI RINGO STARR. REGIA DI LLOYD BATTISTA. DISTRIBUZIONE WADSWORTH.

duhovnik, ki ga umorijo, in kot revolveraš, ki maščuje njegovo smrt. V filmu Drago bom prodal svojo kožo (*Vendo cara la pelle*, 1968) se bandit spreobrne v duhovnika, kar ga tudi zares zelo kmalu povsem zbliža z Bogom. Nekemu špagetu je bilo naslov V imenu očeta, sina in kolta (*In the Name of the Father, the Son and the Colt*, 1972)... nekemu drugemu Sovraži svojega bližnjega (*Odia il prossimo tuo*, 1969)... mnoge naslove pa so poganjali izrazi a la "Sveti duh", "Aleluja", "Providence" in seveda Acquisanta Joe (1971), kar bi se po naše glasilo "Joe Sveta voda". Acquisanta Joe je bil zelo čudaški lovec na glave: lovil je bandite, ki so oropali banko, v katero je naložil svoj denar.

27. V smislu vsesplošnega podpiranja socialnih manjšin, ki so v šestdesetih obsedale kontrakulturo, ne preseneča, da glavni junaki špagetov praviloma niso bili jenkiji, Američani, ampak outsiderji, "manjšine", recimo Irci, Škoti, Poljaki, Švedi in kakopak Mormoni. Bud Spencer in Terence Hill v špagetu Ime mi je Trinita (*Lo chiamavano Trinita*, 1970) zaščitita mormonsko karavano, ki jo terorizirajo mehiški banditi, v Johnu Casanovi (*John il Bastardo*, 1967) efektni John Richardson, nor na bejbe, karavano Mormonk zaščiti pred Ku-Klux-Klanom, v Koltu za 100 krst (*Una pistola per cento bare*, 1967) je Peter Lee Lawrence Mormon, čigar starše so pobili štirje neznani banditi, v špagetu Jesse & Lester (*Due fratelli i un posto chiamato Trinita*, 1972) pa sta bila Richard Harrison in Donald O'Brien brata – prvi je bil babjak, drugi pa Mormon. Okej, kje je razlika?

28. V špagetu Tujec na Japonskem (*Lo Straniero di silenzio*, 1969) jo je "Tujec" mahnil na Japonsko, kjer se je med samuraji poganjal za pošiljko zlata. "Tujec" je bil kakopak Tony Anthony, klon Clint Eastwooda (vključno s pončom!), ki je lik stoičnega, redkobesednega, oportunističnega, brezimnega lovca na glave igral

MERCURY FILMS PRESENTA

EASTMANCOLOR



**MONTGOMERY WOOD**  
**LE DOLLAR TROUÉ**  
 EVELYN STEWART • PETER CROSS  
 MISE EN SCÈNE KELVIN JAKSON PAGET  
**DE REDDENTE DOLLAR**

že v špagetih *Tujec v mestu* (*Un dollaro tra i denti*, 1966) in *Tujec se vrača* (*Un uomo, un cavallo, una pistola*, 1967), kasneje pa tudi v Baldijevem špagetu *Get Mean* (1975), v katerem je dal izvirnosti res nov obraz – "Tujec" namreč tokrat princeso Elizabeto Marijo, špansko prestolonaslednico, pospremi nazaj v Španijo, da bi pomagala v boju z Vikingi. Tony Anthony pa je l. 1981 nastopil tudi v Baldijevem stereoskopskem 3-D špagetu *Comin' at Ya* – iskal je svojo ugrabljeno ženo (Victoria Abril). Tony Anthony je torej špagete nadgradil s samuraji, ki so takoj preplavili tudi *Rdeče sonce* (*Soleil rouge*, 1971), v *Tujcu in revolverašu* (*La, dove non batte il sole*, 1973), sicer hongkonško-italijanski koprodukciji, se je Leeju Van Cleefu pridružil kung-fu Orientalec (Lo Lieh), Chen Lee je bil kung-fu Shanghai Joe v špagetih *Ime mi je Shanghai Joe* (*Il mio nome e Shanghai Joe*, 1973) in *Shanghai Joe se vrača* (*Il ritorno di Shanghai Joe*, 1974), v špagetu *Kung fu na divjem zahodu* (*Kung fu nel pazzo West*, 1973) med kavboje emigrirata dva hongkonška brata, v špagetu *Streljaj prvi, šele potem sprašuj* (*Il bianco, il giallo e il nero*, 1974) pa je japonskega samuraja igral Tomas Milian. In seveda, v *Dolгих dnevih maščevanja* (*I lunghi giorni di vendetta*, 1967) Giuliana Gemmo na koncu ustrelijo, tako da pade, kot da je že mrtev, toda potem kot strela z jasnega pograbi šerifovo zvezdo in jo zaluča v goltanec zlovesčega Conrada Sanmartina – a la nindža! Pogosto so skušali rutinske formule nadgraditi s cirkuškimi akrobati, recimo v *Vitezih rulete* (*I Quattro dell'Ave Maria*, 1968), *Griču škornjev* (*La Collina degli stivali*, 1969), *Banditih* (*Crepa tu... che vivo io*, 1967) in *Junaku črnega kolta* (*E tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta*, 1971), še pogosteje pa s čudnimi, grotesknimi zapleti. Recimo, v špagetu *Streljaj prvi, šele potem sprašuj* Giuliano Gemma, Tomas Milian in Eli Wallach lovijo konja, ki ga je japonski cesar podaril ameriškemu predsedniku, v špagetu *Hočem mrtvega* (*Lo voglio morto*, 1968) se pripravlja atentat na generala Leeja in generala Granta (zarotniki pač nočejo, da bi se državljanska vojna končala), v *Garingu* (*Garringo*, 1969) je divji zahod dobil serijskega morilca (Peter Lee Lawrence je psycho, ki pobija severnjaške vojake, ker so mu ubili očeta), v *Panchu Villi* (1972) so zarolali silovit trk

vlakov, na koncu *Rekvijema za gringa* (*Requiem per un Gringo*, 1967) pa se Lang Jeffries in Fernando Sancho udarita med sončnim mrkom. No, v Baldijevem *Slepem revolverašu* (*Blindman*, 1971) je bil revolveraš Tony Anthony slep.

29. Špageti so bili zelo brutalni, toda na goloto v njih naletite zelo poredko. Recimo, v napol kultnem *Črnem ubijalcu* (*Black Killer*, 1971), v katerem je Klaus Kinski, Man in Black, obračunal s sedmimi animaličnimi mehiškimi banditi (kolt ima skrit v knjigi!), se slači saloonska hostesa Marina Mulligan, v *Možu po imenu Amen* (*Così Sia*, 1972) Sydne Rome joškari v kadi, ta isti nudistični prizor pa reprizirajo tudi v *flashbacku sequela Prihaja Amen* (*Mamma mia e arrivato "Così Sia"*, 1972). V *Treh mušketirjih z divjega zahoda* (*Tutti per uno, botte per tutti*, 1972) v kadi joškari Karin Schubert ("Dr. Alice"), kasneje porno zvezda, na softcore seks neletimo v *Ženski po imenu Apače* (*Una donna chiamata Apache*, 1976), špageti inčiči *Plavega vojaka*, v kateri banda brutalno posiljuje in muči seksi Indijanko (Yara Kewa), na pravi XXX *hardcore* seks pa v *Porno-erotičnem vesternu* (*Porno erotico western*, 1978), ki ni bil nič drugega kot *Rekvijem za lovca na glave* (*Requiem per un bounty hunter*, 1970) z nekaj naknadno dodanimi *hardcore* prizori (režiral je "Gerard B. Lennox"?).

**mati in sin**, režija aleksandr sokurov



