

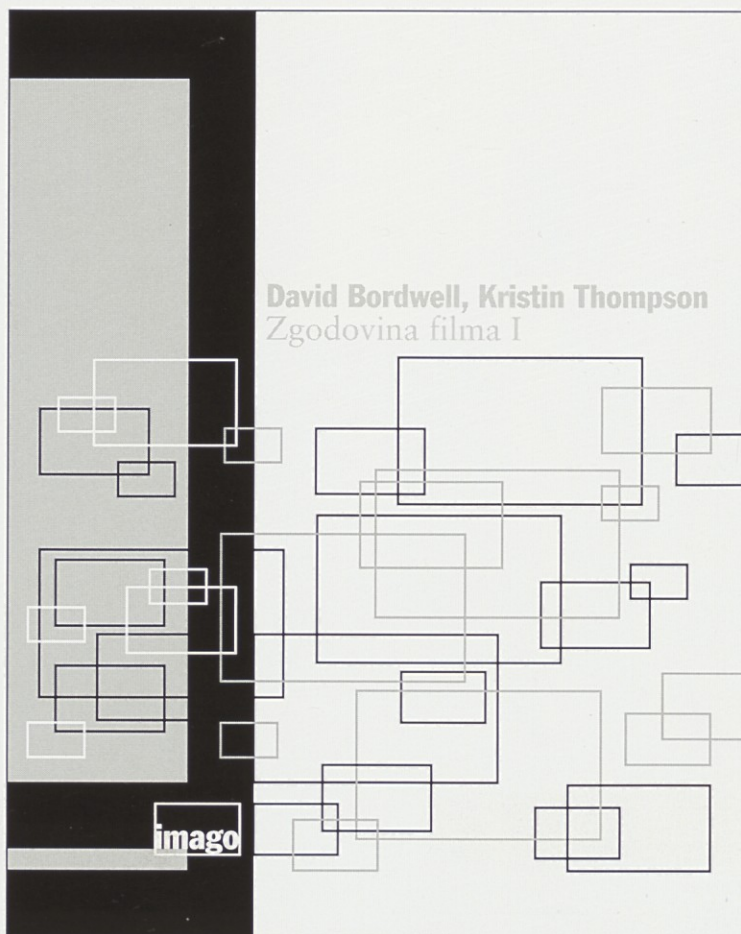
revija za film in televizijo

ekran

vol. 27
letnik XXXIX
1, 2 2002
600 SIT

filmi leta 2001
slovenski film
ljubljana
intervju
igor šterk
festivala
rotterdam, berlin
slovar cineastov
jean-pierre melville

Nove knjige iz zbirke Imago: Zgodovina filma I Filmski spisi Vrzeli filma in arhitekture



imago

Knjige lahko kupite vsak delovni dan
med 16.30 in 20.30 v Slovenski kinoteki,
v pisarni kinopolisa na Miklošičevi 28.

ekran

revija za film in televizijo

film leta 2

jurij meden jonas mekas: to je politični film
nejc pohar pesmi iz drugega nadstropja
simon popek john carpenter's ghosts of mars
andrej šprah sobibor, 14. oktobra 1943 ob 16h
mateja valentiničič hvalnica ljubezni
denis valič mesto je mirno

slovenski film / ekranove perspektive 8

andrej šprah ljubljana
jurij meden, andrej šprah intervju: igor šterk

festival: rotterdam 18

simon popek school's out for summer, school's out for good: kriza identitete v novem japonskem filmu

festival: berlin 20

jelka stergel berlin land, waterland

esej 24

marcel štefančič, jr. suspension of disbelief: arthur conan doyle & odkritje filma

avtor 30

flavio de bernardinis nanni moretti – med politikom in mitom

razmišljanje 35

jelka stergel intimnost ali govornica obupanega telesa

slovar cineastov 36

gorazd trušnovec jean-pierre melville

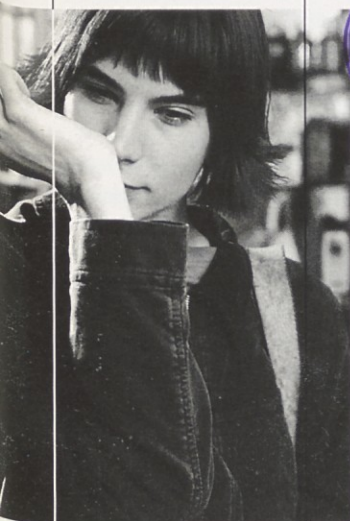
reportaža 46

jurij meden načelo negotovosti

kritika 48

aleš čakalič, gorazd trušnovec, nejc pohar, uroš zorman

indeks 2001 53



Na naslovnici: Ljubljana, režija Igor Šterk

500202193

vol. 27 letnik XXXIX 1,2 2002

600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka

sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek

uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Nejc Pohar, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentiničič,

Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Jože Dolmark, Silvan Furlan, Ženja Leiler, Majda Širca,

Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn **lektorica** Mojca Hudolin **oblikovna zasnova** Metka Dariš **tehnična**

priprava Ixia d.o.o. **osvetljevanje filmov** Luxuria d.o.o. **tisk** Tiskarna Ljubljana d.d. **naslov uredništva**

Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; www.ekran.kinoteka.si **stiki s sodelavci in**

naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM)

žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana

Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.**

jonas mekas:

to je politični film



Nikoli nisem bil sposoben dognati, kje se moje življenje začne in kje konča. Nikoli nisem bil sposoben dognati vsega, za kaj pri vsem skupaj gre, kaj vse skupaj pomeni. Zato je bila moja prva misel, ko sem začel zlagati na kup in povezovati vse te kolute filma, da bi jih razvrstil časovno. Pa sem kmalu opustil to idejo in začel rezati po naključju, tako, kot sem jih našel na polici. Zato, ker zares ne vem, kam zares paše katerikoli košček mojega življenja. Pa naj bo tako, naj se dogaja, po golem naključju, naj vlada nered. /.../ Tukaj sem, v svoji montažni sobici, tako pozno ponoči, spet tako pozno ponoči. Zdaj bom ustavil svojo snemalno napravo ... tako, previjam ... in zdaj izdelujem svoje zvoke. Tukaj sem, sam s svojimi podobami in svojimi zvoki, in povsem prazni hiši. /.../ Spomini ... spomini ... Podobe, zvočni spomini. Nobenih sodb – pozitivnih, negativnih, dobrih, slabih – samo zvoki, podobe, zelo, zelo nedolžne in čisto same, ko minevajo, pridejo in grejo, zelo, zelo nedolžne. Film je nedolžen, ljudje niso. /.../ Dolgo časa sem potreboval za spoznanje, da je ljubezen tisto, kar loči človeka od kamna, drevesa, dežja, in da se ljubezen hrani z ljubeznijo. Ja, bil sem popolnoma izgubljen, tako resnično izgubljen. /.../ Videl sem tudi v tvojih očeh in tvoji ljubezni, tudi ti se nagibaš h globinam svojega bitja v vedno daljših in daljših krogih. Videl sem srečo in bolečino v tvojih očeh in odsev izgubljenega raja, spet najdenega in spet izgubljenega, to strašno osamljenost in srečo, ja, in o tem razmišljam in mislim nate, kot dva osamljena pilota v mrzlem vesolju sva, medtem ko sedim tukaj v tej pozni noči sam in razmišljam o vsem tem. /.../ Tako, moji dragi gledalci, smo prispeli do četrtega poglavja. Opravičujem se, ker se ni kaj dosti, prav nič posebnega, zgodilo v tem filmu. Prav nič posebnega. Samo zelo preproste dnevne aktivnosti, življenje. Nobene drame, nobenih velikih vrhuncev, napetosti, nobenih dvomov o tem, kaj se bo zdaj zgodilo. Pravzaprav vam je že naslov filma povedal, da se ne bo zgodilo nič. Najbrž ste do zdaj že ugotovili, da ne maram preveč suspenza. Rad bi, da natančno, ali vsaj približno, veste, kaj pričakovati, kaj se dogaja. Četudi se, kot ste najbrž opazili, ne dogaja prav dosti. Kakorkoli že, nadaljujmo, nadaljujmo, pogledjmo, morda pa se kaj zgodi. In če se ne, se opravičujem, dragi gledalci, če se nič ne zgodi, nadaljujmo vseeno. Tako je življenje. Ves čas bolj ali manj isto, bolj ali manj isto. Enemu dnevu sledi drugi, eni sekundi sledi druga. /.../ Najbrž ste zdaj že ugotovili, da je to, kar gledate, neke vrste mojstrovina ničesar. Ničesar. Najbrž ste opazili mojo obsedenost s tistim, kar velja za nič, v filmih in v življenju, za nič zelo pomembnega. Vsi iščemo zelo pomembne stvari ... zelo pomembne stvari. In tukaj ni ničesar. Samo koščki vsakodnevnega življenja, majhni osebni prazniki. Nič pomembnega. Vse je nič. Nič, če niste doživeli ekstaze ob otroku, ki je naredil prvi korak. Neverjetna pomembnost tega trenutka. Nič, če niste izkusili neverjetne pomembnosti trenutka, ko spomladi iznenada vsa

drevesa zacvetijo, vsa zacvetijo! Čudež, čudež vsakega dneva, majhni trenutki raja, ki so tukaj zdaj, naslednji trenutek pa morda izginejo. Popolnoma nepomembno, toda čudovito. Ha, ha, ha. /.../ V tem času, ko si, gledalec, prišel do šestega poglavja, najbrž pričakuješ, pričakuješ, da boš izvedel kaj več o protagonistu, meni, protagonistu tega filma. In tako te ne bi rad razočaral. Vse, kar bi ti rad povedal, je, da je vse vsebovano tukaj. V vsaki podobi tega filma sem, v vsakem kadru. Samo brati moraš znati te podobe. Kako, vprašaj. Mar ti niso vsi oni francoski fantje že povedali, kako brati te podobe? Ja, povedali so ti. Zato, prosim, beri te podobe in vedel boš vse o meni. /.../ Ah, poletja v New Yorku. Ko greš v park, se uležeš v travo in gledaš gor, v modro nebo, kjer ni morda nobenega oblaka, in vroče je, vroče. Okrog tebe leži milijon ljudi na odejah, in drevesa, drevesa, in ti, mogoče čisto sam, sredi poletja. Ah, kakšna ekstaza, kakšna ekstaza! /.../ Ko sem te tisti trenutek gledal, sem pomislil, da na svetu ne more biti nič lepšega ali bolj pomembnega, med nebom in zemljo, in ti si bila eno z obema, rojevala si. Občudoval sem te v tistem trenutku in vedel sem, da si neke povsem drugje, neke drugje, kjer sam nikoli ne bom mogel biti, nekaj, česar sam ne bom nikoli povsem razumel. Lepota tega trenutka, tistega trenutka, je bila onkraj vseh besed ... /.../ Domnevam, da sem romantik. Lahko me kličete romantik. Kar se mene tiče, je to v redu. Ne razumem, nikoli nisem zares razumel, nikoli nisem zares živel v tako imenovanem resničnem svetu. Živel sem, živim v svojem izmišljenem svetu, ki je prav tako resničen kot vsi ostali svetovi, tako resničen kot resnični svetovi ostalih ljudi okrog mene. Vsak živi v svojem izmišljenem svetu in kar zdaj gledate, je moj izmišljeni svet, ki zame sploh ni izmišljen, temveč resničen, tako resničen, kot karkoli drugega pod soncem. Zato nadaljujmo, nadaljujmo. /.../ Razumem živali, krave, konje, mačke, pse. Ne razumem ljudi, ne razumem ljudi. /.../ No, pa nadaljujmo. Zelo pozno ponoči je zdaj v New Yorku, v moji majhni sobi, kjer zlagam vse te koščke skupaj. Zdi se, da imam čas zase edino ponoči, ko vsi v hiši spijo, ko je zrak očiščen dnevnega hrupa. Majhni koščki časa so to, in seveda, tako je bilo vedno, zato je tudi ta film sestavljen iz majhnih koščkov, odlomkov časa, časa iz mojega življenja, majhnih odlomkov. Ha, ha, ha. Ampak včasih majhen košček vsebuje vse, kar je, kot je rekel Blake ... /.../ Nedelje, nedelje v Centralnem parku, ko sediš v travi, ko sediš v travi s prijatelji in mogoče s steklenico vina in malo sira in koščkom italijanske klobasice. Ah, ekstaza, lepota, sreča nedelj v Centralnem parku! Če niste tam nikoli prebili nedelje, veliko nedelj, tako veliko nedelj kot jaz, ne boste nikoli spoznali sreče, užitka, ekstaze, lepote Centralnega parka ob nedeljah, Centralni park, poletja v parku, poletja v parku. /.../ Moji dragi prijatelji, biti v raju pomeni biti z dobrimi starimi prijatelji. Ah, moji prijatelji, ure, večeri, ki smo jih preživeli skupaj! To je bil raj. Ko čas mineva, ko čas mineva, nič ni bolj pomembnega kot dobri prijatelji, moji prijatelji! /.../ Sprašujete me o lepoti! Kaj jaz vem o lepoti! Vem pa, da sem izkusil trenutke sreče, trenutke sreče, in to je bila, če kaj je, lepota, to je bila lepota, to je bila lepota. Biti zaljubljen je lepota. Piti vino je lepota. To je lepota, moji prijatelji. Ja, prijatelji, to je lepota. Popiti kozarec vina s prijatelji, starimi prijatelji in novimi prijatelji, to je lepota. Na vaše zdravje pijem nocoj, sam, vam dvigujem kozarec, prijatelji! /.../ Ne vem, kaj je življenje. Nič ne vem o življenju. Nikoli nisem razumel življenja, resničnega življenja. Kje zares živim? Ne vem. Ne vem, od kod prihajam in kam grem. Kje sem, kje sem? Ne vem. Ne vem, kje sem in kam grem in od kod prihajam? Ničesar ne vem o življenju. Vendar sem videl nekaj lepote. Videl sem nekaj bežnih, bežnih trenutkov lepote in sreče, videl sem jih, vem, da sem videl nekaj sreče in lepote. Ne vem, kje sem. Ne vem, kje sem. Ne vem, kje sem. Vendar vem, da sem izkusil nekaj trenutkov lepote, nekaj bežnih trenutkov lepote in sreče, ko grem naprej, ko grem naprej, moji prijatelji! Vem, vem, da sem izkusil nekaj bežnih, bežnih trenutkov lepote, moji prijatelji, moji prijatelji! Jonas Mekas.

Top 2001

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (Jonas Mekas)

pesmi iz drugega nadstropja



Morda se temeljna zagata ((ne)moč) sodobnega filma skriva v načinu, kako reprezentirati svet, ko je ta do konca razbit, razpočen, raz-deljen. Je danes film sploh mogoče organizirati tako, da bo "stal" na mestu kolektivnih sanj, če v štartu vemo, da so celo svetovi, iz katerih sanje vznikajo, samo delni, zasilni, skopirani in preslikani? Mar film še lahko udari z močjo vzporednega, izvirnega sveta? Če se na eni strani odgovora blešči high concept, ki skuša to dilemo nasilno odpraviti s tem, da jo presvetli, gledalko in gledalca pa s tem preslepi (zaslepi), druga, "avtorska", stran stavi na enega izmed okruškov, drobcev, fragmentov tega sveta. *Pesmi iz drugega nadstropja* ne zanima ne prvi ne drugi način, temveč se skušajo umestiti točno v prostor njune presečne množice. Roy Andersson hoče svet videti drugje in drugače, a vseeno ostati v njem: "**Namen *Pesmi iz drugega nadstropja* in namen vse umetnosti naj bi bil lajšanje in razlaganje človekovega življenja. Umetnost tukaj tiči v reprezentaciji. Čeprav se sliši napihnjeno, mora film vsebovati napotke za večnost; in kot režiser se čuti dolžnega doseči to stopnjo.**"

Kje naj danes iščemo zgodbe, če že ne lovimo narativnega jedra, če hočemo kazati svet, ki se na eni strani trudi zakriti, odstraniti, retuširati tudi najmanjši madež, na drugi strani pa se sam spreminja vanj in s tem odpoveduje napotkom večnosti. Je figuralnost (to pomeni ilustrativnost in pripovednost hkrati) moč obenem preseči z abstraktno obliko in s Figuro, obenem delovati na živčni sistem, ki je iz mesa, in na možgane, ki so bliže kosti? Kako, če sploh, naj vsaj za hip zaelimo razmerje med partikularnim in univerzalnim, med brezvezjem dekonstrukcije realnosti in po-polnostjo formalnih postopkov? Ko Andersson ugotovi, da se je "naveličal čistega realizma in da bo moral razviti nov kinematografski jezik ali pa se ustaviti in si poiskati drugo delo", začne gledati slike. Georg Grosz, Otto Dix. Injekcija (z zdravilom proti "absurdnim vrednotam in absurdni dediščini") v roki Anderssonu ljubega Doktorja Kocha na Dixovem platnu je med palec in kazalec ujeta na podoben način kot anatomska prijemalka na Rembrandtovi *Učni uri anatomije doktorja Tulpa* ("To dotikanje epiderme na jagodicah prstov, kjer se lahko začuti najfinejši dotik prahu metaljevih kril, cvetnega peloda, nežen, skoraj odsoten, kot dih, ta živa roka, dvignjena v gesto, pri nekaterih učencih zbuja več pozornosti kot mrtva podlahtnica in zareze žile: kot da bo iz teh prstov udarila elektrika, inkarnacija duše, emanacija vitalnosti, kot kontrast mrtvim žilam trupla in kot – nauk." (Danilo Kiš)). Pogledi Anderssonovih junakov štrlijo ven (iz okvirjev kadra; iz okvirjev časa) ali pa se obračajo stran na podoben način kot človeške figure na platnih Marka Šuštaršiča (predvsem njegova *Vrsta*). Nikdar v velikem planu. Tja, kjer bi zmogli uzreti svetlobo. Andersson njen izvor išče skozi

perspektivno popolnost, podobno tisti na *Bičanju* Piera della Francesce, vendar je drugi plan zdaj prazen, rezerviran za ozko priprto odprtino vrat, okna, dvigala, oddaljen zvok. Izhod v sili. MacGuffin kot idealna, neskončno oddaljena točka monokularne perspektive, točka, ki jo skušajo doseči vsi njegovi junaki. Ne da bi jo upali ali znali poimenovati, morda celo prepoznati. Bežišče. Trepetanje svetlobe na obzorju. Vrata dvigala se odprejo, a še preden vstopimo, se zaprejo. ("... svetloba, ki sicer zadene le pičel del stvarskega, ima pa zato dar, da ga osvetli" (Metz)). Meja med filmsko fikcijo in zunajfilmsko fakcijo, realnostjo, kot so ji morda lahko rekli včasih, je odpravljena. V *Pesmi* vsak kader-sekvenca išče svoje nadaljevanje, svoj razvoj, vendar nam čas in prostor vedno znova uideta.

Sprva se *Pesmi* gledajo kot kompendij oglasov (Je Andersson moral snemati reklame zato, da bi sploh lahko ujel ritem milenija?) za pomirjevala, uspavalne tablete, antidepresive, kot zbirka genialnih formalnih rešitev proti zagatam sodobnega sveta. Kot da bi nas skušale spraviti v narkozo, brez katere ne bi zmogli ostrega in globokega reza tik pred koncem. Ko deklico z zavezanimi očmi pahnejo z roba pečine in ko se ta ista deklica na čelu povorke (morda so v njej vsi akterji *Pesmi*) ob koncu približuje prodajalcu j(J)ezusov, nam postaja jasno, da stopa na čelu povorke, ki se premika proti njenemu lastnemu pogrebu. In mi korakamo z njo, z nami samimi. Tam je/nas ne čaka večnost odrešenika, temveč njegove nešteto reproducirane kopije, ki ne grejo v promet, ampak na smetišče. Tik preden deklica v belem in z zavezanimi očmi pridrsi do prvega plana, zareže tema odjavne špice. Prehod v zunajfilmsko "realnost", v film, ki se začne po projekciji, ni lep, temveč radikalno grozljiv prav zato, ker je spodletel, odsoten, ker se ne zgodi, a vseeno dober, ker znotraj vsakega kadra omogoča prostor za iskanje zgoraj nakazane priprte odprtine. Ko se kamera enkrat in edinkrat v filmu kadra-sekvenca rahlo premakne (zapelje nazaj, kot da bi se ustrašila), nas spreleti. Ves čas smo gledali sami sebe, Andersson nam je pljunil v oko, a ne z namenom, da bi ga za trenutek zaprli, temveč zato, da bi ga lahko s tem kristalnim pljunkom obrisali in za hip videli jasno, morda spregledali. Zato *Pesmi* poljuben čas zapirajo v natančno odmerjen, s prevaro ustvarjen prostor, tako počasi in tako previdno. Med najbližjo intimo in najoddaljenejšim spektaklom.

Ne živi in ne mrtvi.

Zombiji. •

Top 2001

Pesmi iz drugega nadstropja (Sångern från andra våningen, Roy Andersson)

john carpenter's ghosts of mars



Predstavljam malce tvegan izbor najljubšega (in ne nujno najboljšega) med lanskimi filmi, a verjamem, da bodo kolegi in bralci razumeli potezo cinefila, ki je trdno verjel v vrnitev maestra filmske grozljivke sedemdesetih in prve polovice osemdesetih let. Eno pač drži, da se je John Carpenter od *Stvora* (The Thing, 1982) naprej precej lovil, da je ustvaril kopico neprepričljivih visokopračunskih kvazi grozljivk in da nam je bilo v devetdesetih ob vsakem novem filmu močno nerodno. Nekaj podobnega je moral čutiti sam Carpenter, sicer se pod nekaterimi filmi kot scenarist ne bi podpisoval s psevdonimom (npr. *Prince of Darkness*, 1987, *They Live*, 1988), kreativno energijo pa bi usmerjal drugam in ne v rimejke klasičnih hororjev Jamesa Whala (*Spomini nevidnega človeka/Memoirs of an Invisible Man*, 1992) in Wolfa Rille (*Village of the Damned*, 1995). *Pobeg iz Los Angelesa* (Escape From L.A., 1996), rimejk lastnega hita *Pobeg iz New Yorka* (Escape From New York, 1981), je bil prvi znanilec boljših časov, čeprav je bilo jasno, da se bo Carpenter zares pobral šele s ponovno vzpostavitvijo produkcijske logike in ikonografijo B-filma. Carpenterja je ubil proračun, kar ni nič novega, le redki pa so si drznili samovoljno vrniti v vode produkcijsko manj razkošnih projektov. *Vampirji* (Vampires, 1998) so bili krasna demonstracija klasičnega B-filma, ne le zavoljo proračuna, temveč zaradi same ikonografije, samorefleksije, predanosti žanru, njegovi zgodovini – in še posebej zaradi distance, ki jo film odraža v vsakem trenutku.

V tem pogledu je *Ghosts of Mars* popoln film, predstavlja projekt, ki ga ne bi mogel posneti nihče drug. Razlogi so številni, a naj zadostujeta dva: združuje tako elemente lepega dela Carpenterjevega opusa kot ikonografijo, s katero se je doslej – vsaj v "zlatem obdobju" – izražal. Carpenter je večkrat izjavil, da v bistvu vseskozi snema vesterne, postavljene v različna okolja, še več, veliko njegovih filmov je videti kot rimejk Hawksovega *Rio Brava* (1959: obkoljena skupna ljudi se brani pred zunanjimi napadalci), njegovega najljubšega filma. *Ghosts of Mars* je takšen film, vestern o obkoljeni skupini, postavljen na rdeči planet. Clint Eastwood se je iz lastnega opusa zgolj pošalil (*Vesoljski kavboji*), Carpenter je stalnice nadgradil s konkretnim imaginarijem: rdeči Mars je idealno izbral za svoje potrebe oziroma potrebe vesterne. Mar ni rdeče-oranžna podlaga nam sosednjega planeta idealna vzporednica oranžnemu pesku ameriškega divjega zahoda, mar široke kotanje Marsa ne evocirajo kanjonov in redefinjirajo mit o neskončnih prostranstvih? Razlogov za cinefilske užitek je več kot dovolj, a naj za lažje razumevanje predstavim potek zgodbe, saj *Ghosts of Mars* domače kino distribucije zagotovo ne bo doživel: Mars, leto 2176. Na planetu živi 640.000

kolonistov, vlada matriarhat. Že nekaj tednov se širijo govorice, da so inženirji v rudniku v Shining Valley odkopali dolgo zakopani portal, ki ga ni zgradila človeška roka. Policijska ekipa na čelu s poročnico Heleno (Pam Grier) je tam zaradi drugih obveznosti: v bazo mora prvesti temnopoltega morilca, "Desolation" Williamsa (Ice Cube), ki naj bi umoril šest ljudi. Kmalu pa izročitev Williamsa postane drugotnega pomena, saj so iz izkopanega portala v rudniku, nekakšne Pandorine skrinjice, na površje prilezli zli duhovi, ki uničujejo in "povampirjajo" ljudi. Potem ko obglavijo poročnico, poveljstvo prevzame Melanie Ballard (Natasha Henstridge), medtem pa duhovi že obkolijo policijsko postajo. Očitno postane, da bodo morali policaji in zaporniki v boju s "silami zla" združiti moči ...

Prvi občutek, ki ga človek dobi ob ogledu, je Carpenterjeva infantilnost. Najprej infantilnost v tretmanu pošasti, ki so videti kot glam rock zvezdniki, natančneje, kot Alice Cooper v *Princu teme*, nato infantilnost v zgradbi: film se prične na koncu (vrnitev v bazo), nato pa Melanie Ballard preiskovalnemu komiteju in predsednici v flash-backu razloži potek misije. Sledi serija flash-backov znotraj flash-backa, da bi v nekem trenutku stopili celo v tretji nivo časovne zanke (trojni flash-back)! Carpenter si je na prvi pogled nerodne časovne preskoke kakopak zamislil namenoma, vse v duhu obskurnega B-filma petdesetih, po drugi strani pa je s tem filmu podaril prepotrebno dinamiko, sicer bi preprost narativni lok pretirano spominjal na režiserjeve prejšnje filme. Samorefleksija je znova očitna, *Ghosts of Mars* izgleda najmanj kot križanec med *Napadom na policijsko postajo* (Assault on Precinct 13, 1976) in *Stvorom*, še več, simboliko obeh filmov dvigne na višji nivo, ki bi mu danes rekli "politično korekten". V *Ghosts of Mars* osnovna celica v boju proti zlu ni ne družina ne par, niti organizacija ne, kakor so pravilno ugotovili že pri Cahiers du cinéma, temveč banda, ki se bori proti hordi poblaznelih demonov, banda, ki je rezultat trojnega pakta: med policaji in zločinci, moškimi in ženskimi spolom, belci in črnci! In kar je najlepše, nazadnje smo priča idealnemu paru sodobnega žanrskega filma, saj bok ob boku ostaneta le še personifikaciji vseh treh alians, Natasha Henstridge (ženska, bela polt, zakon) in Ice Cube (moški, temna polt, zločin). Popoln happy end za nepozabne užitke. •

Top 10 2001 (abecedno)

Domestic Violence (Frederick Wiseman)
Durian durian (Fruit Chan)
Eureka (Shinyi Aoyama)
Ghosts of Mars (John Carpenter)
Izkoristek časa (L'emploi du temps, Laurent Cantet)
Kruh in mleko, Jan Cvitkovič
Mali Čung (Little Cheung, Fruit Chan)
Mesto je mirno (La Ville est tranquille, Robert Guédiguian)
Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures, Claude Lanzmann
Vou para casa (Grem domov), Manoel de Oliveira

Lanski osebni favoriti, ki so prišli k nam letos

Paberkovalci in paberkovalka (Les Glaneurs et la glaneuse, Agnes Varda)
Memento (Christopher Nolan)
Pesmi iz drugega nadstropja (Sånger från andra våningen, Roy Andersson)
Rekvijem za sanje (Requiem For a Dream, Darren Aronofsky)
En, dva (Yi Yi, Edward Yang)

sobibor,

14. oktobra 1943 ob 16h



Če bi slučajno naletel na resnični SS-ovski film – ilegalni film, kajti snemanje iztrebljanja je bilo striktno prepovedano –, ki bi prikazoval, kako je bilo 3000 židovskih mož, žena in otrok umorjenih s plinom v krematoriju št. 2 v Auschwitzu ... – ne samo, da ga ne bi pokazal, ampak bi ga uničil. (Claude Lanzmann)

Uvodni navedek predstavlja reakcijo Clauda Lanzmanna – enega ključnih filmarjev v razvojnem loku medija gibljivih podob, ki je večino svojega ustvarjalnega napa posvetil raziskovanju fenomena holokavsta – na filmsko obravnavo najtemnejšega izmed shrljivih poglavij polpretekle zgodovine znotraj "podžanra" t.i. filmov o holokavstu kakor tudi v kontekstu večine dokumentarcev o obravnavani temi. Lanzmannov poglavitni očitke tovrstnim podobam je, da jim arhivski posnetki holokavsta služijo zgolj za kuliso: grozodejstva se podajajo kot spektakel, ki pripada preteklosti, medtem ko se z dejanskim problemom obravnave sploh ne soočajo. "Pri filmih, ki se posvečajo holokavstu je največji zločin, tako z moralnega kakor umetniškega stališča, če se holokavst obravnava kot nekaj, kar pripada preteklosti," je prepričan avtor, ki v svojih filmih arhivskega gradiva sploh ne uporablja. Lanzmann, ki je svoje stališče tako do holokavsta kakor do načina njegove filmske "reprezentacije" izmojstril do zadnje premise v devet-in-pol-urni "dokumentarni" epopeji *Shoah* (1985), je tako – morda tudi v opoziciji in obsodbi zgoraj omenjenega načina reprezentacije v "podžanru", ki je zadnje variacijo doživel s serijo t.i. holokavstovskih komedij prav na prelomu stoletja, začeni z Benignijevo uspešnico *Življenje je lepo*, ki sta jo nadaljevala vsaj še *Jakob lažnivec* in ameriška verzija romunskega filma *Vlak upanja* – ponovno "udaril" l. 2001. In to z materialom, ki je bil v osnovi posnet že ob pripravah gradiva za *Shoah*: nabralo se mu je namreč za tristo štirideset ur gradiva, ki ga je v montaži skrajšal na omenjeno dolžino. Filmsko osnovo za *Sobibor*, ki je bila posneta l. 1979, predstavlja pričevanje Yehude Lernerja o uporih židovskih internirancev v taborišču smrti Sobibor v času, ki ga razkriva naslov filma. Problem dejstva, da gre za edini – širše – znani upor židov v koncentracijskem taborišču, je

izjemno kompleksen problem vprašanja odnosa med zgodovino (pisjem) in arhivskimi materiali – v našem primeru med historicizmom in arhivskim ter dokumentarnim filmom. Na eni strani gre za predpostavko filmskih posnetkov kot zgodovinskih "dokazov", ki pa temelji na dejstvu, da je bila večina "arhivskega" filmskega gradiva o Židih med drugo svetovno vojno posneta s strani nacistov, ki so sloveli po svojih sofisticiranih propagandnih prijemih in se seveda posluževali vseh sredstev, da bi "najnižjo raso" tudi "zares" upodobili kot tako. Na drugi strani pa nas pričaka dejstvo "pomanjkanja dokazov" o, denimo, židovskih uporih v getih ali lagerjih, za katere niso imeli nacisti nobenega razloga, da bi jih "dokumentirali". Ker takšnih posnetkov ni, je do sredine sedemdesetih let kot "zgodovinska" obveljala zmotna predpostavka, da so Židje odhajali v smrt ponižno kot "živina v klavnico". Resnica pa je, da so bili večji ali manjši upori v najmanj stotih getih in koncentracijskih taboriščih. Lanzmann v svojem najnovejšem filmu torej govori o enem teh uporov, ki je resda najbolj razvpit, nikakor pa ne tako osamljen, kot bi se zdelo. Metoda, ki ji avtor ostaja zvest, je iz *Shoaha* poznani princip pričevanja udeleženca dogodka, nadgrajevan z aktualnimi posnetki pokrajine, lokacij, poti, ostankov ali načrtov prizorišč, na katerih se je odvijalo obravnavano dejanje. S tem, da se avtor posveča "zunanjim dejstvom" predvsem v (pred)zgodbi usode edinega "protagonista" filma, ki je na svoji poti do Sobiborja uspel pobegniti iz kar enajstih taborišč. Toda bolj ko se v filmu izpoved Lernerja osredotoča na konkretne podrobnosti vstaje, ki je temeljila na hkratni eksekuciji nemških vojakov na različnih lokacijah, bolj je Lanzmannova kamera fiksirana na podobi in obrazu samega govornika. Ta, spodbujan s povsem neposrednimi filmarjevimi vprašanji, z birokratsko natančnostjo podaja bistvene detaje priprav, vse do odločilnega trenutka upora, ki se je za Lernerja pričel z likvidacijo izbranega vojaka. Ključni moment filma je tako klinično natančen opis zamaha s sekuro, ki je razčesnila nemčevo lobanjo kot lubenico. Ključen zato, ker je to edini prizor v osemindesetih minutah filma, ko kamera v sunkovitem premiku sledi pripovedovalčevi gesti, s katero ponazarja zamah s sekuro. Kamera, ki prej – in pozneje – povsem indiferentno beleži Lernerjevo podobo – edino "dinamiko" njenega pogleda predstavlja menjava planov – in posnetke takratnih prizorišč grozodejstev, nenadoma in povsem nepričakovano trzne za gibom nekdanjega trenutka smrti, da bi se potem spet vrnila na statično pozicijo hladnega, verodostojnega zapisovalca podob. V tem gibu je – simbolno, seveda – strnjen tisti interes, tista nujnost po "natančnosti obujanja preteklosti", v kateri Lanzmann vidi edino sprejemljivo metodo za rekonstrukcijo resničnosti sveta preteklosti, ki tako ni več zgolj podoba, temveč lahko – "obujen v brezčasni sedanosti" – znova postane realni svet. •

Top 2001 (abecedno)

Bomo videli (Va savoir, Jacques Rivette)
Čas pijanih konjev (Zamani beraye masti ashba, Bahman Ghobadi)
Ena, dva (Yi Yi, Edward Yang)
Izkoristek časa (L'emploi du temps, Laurent Cantet)
Kruh in mleko (Jan Cvitkovič)
Ljubljana (Igor Šterk)
Med nami (Entre nous, Serge Lalou)
Mesto je mirno (La Ville est tranquille, Robert Guédiguian)
Peron (Zhantai, Jia Zhang-ke)
Werckmeisterova harmonika (Werckmeister harmoniak, Bela Tarr)

hvalnica ljubezni

"Čeprav blede v moji zgodbi vse, ko ostajam le s podobami tega, kar se je tako hitro zgodilo, bom odšel dol do Elizejskih poljan z več sencami kot kdajkoli kakšen človek." (citat iz filma, prosto po Chateaubriandu)

Mislím, da je Godard pri sedemdesetih s *Hvalnico ljubezni* (Eloge de l'amour, 2001) posnel svoj najintimnejši film. Boleče iskren, melanholičen labodji spev, rekapitulacija minulih let, soočenje z lastno zgodbo v teku Zgodovine. Preprosto: to ni več godardovski film, to je v celoti Godardov film. Razkrivajoč, poln dvomov. Brez radikalnega politiziranja, brez izražanja stališč v prvem planu, saj s tem "morda ni bilo nič povedano", kot se večkrat ponovi v filmu. Nekje med fikcijo in filmskim esejem je iznašel sebi lastno formo. "Jaz ne iščem, jaz najdem," glavni junak Edgar, nekakšen Godardov alter-ego, samoironično citira Picassa, ko se ukvarja s svojim projektom, v katerega ni prepričan niti glede forme niti glede vsebine. Dekle na avdiciji sprašuje, kaj bi izbrala ona – film, gledališče, roman ali opero? Dekle bi izbralo roman, medtem ko Edgar lista knjigo s povsem praznimi stranmi. Tisto, kar se je pred leti začelo kot kantata za Simone Weil, v času ko je Edgar še kot študent pisal disertacijo na temo razmerja med katolicizmom in francoskim odporniškim gibanjem med drugo svetovno vojno, je skozi srečanje z neko mlado žensko, vnukinjo zakoncev, ki sta svojo zgodbo odporniških veteranov in ljubimcev prodala Holivudu, dobilo nejasen obris nečesa, nečesa o ljubezni, a tudi in predvsem o minevanju, minljivosti, staranju in smrti, nečesa o ničesu v resnici. Edgarjev projekt v nastajanju, ta "quelque chose de l'amour", je narativno ogródje Godardovega filma in sredstvo njegove meditacije o zgodovini, spominu in stopnjah resničnosti. "Večina ljudi ima pogum, da živi življenje, ne upa pa si ga predstavljati. Kako naj si ga potem jaz zanje?" pravi Edgar. In v zvezi z ljubeznijo ter definiranjem odraslosti: "Kar si želim, je nekdo, podoben Simone Weil in Hannah Arendt." Pa tudi: "Ko zaslužijo več kot deset tisoč frankov na mesec, se Francozi pustijo vleči za nos." Da, stvari so naravnost pred nami. Zakaj bi si jih izmišljevali? *Hvalnica ljubezni* je prepredena s takšnimi in podobnimi sentencami iz avtorjevega "klasičnega" tematskega repertoarja, vendar tokrat Godard v bressonovskem duhu ne režira drugih, temveč sebe, svojo lastno intimo, prežeto z dolgoletnim levičarskim političnim aktivizmom, z zagrizeno idejno ter institucionalno neodvisnostjo – in s popolno ustvarjalno svobodo. Premišljevanje o pomenu ljubezni v senci države in zgodovine, intimno nasproti družbenemu, priključuje v zavest tako političnega človeka in svetno ljubezen Hanne Arendt kot težnost sveta in mistično milost Simone Weil. Čeprav sta njuni imeni v filmu bolj navrženi, se zdi, da ju je Godard intenzivno prebiral, preden se je lotil snemanja. Radikalnost, izvirnost, predvsem pa pristnost njunih intelektualnih pozicij, potrjenih z resničnim življenjskim, zgodovinskim in pravem pomenu besede, in ne zgolj idejno estetskim izkustvom, je nekaj, kar se v *Hvalnici ljubezni* vzpostavlja kot Godardov ideal, tista končno čisto določena "amour de quelque chose". In drugače: "Ni odpora brez spomina ali univerzalizma." Niti filma, lahko dodamo. Če je medtem zgodovino zamenjala tehnologija in politiko verska folklorja, je Holivud po 11. septembru zagotovo postal "only a steward" v odnosu z Washingtonom, pravim kapitanom ladje, kot se v filmu pri sklepanju pogodbe o avtorskih pravicah do medvojne zgodbe zakonskega para izrazi holivudski pravnik. Vendar Godardove verbalne puščice, ki letijo proti globalizaciji, proti Ameriki, ki je brez občutka za zgodovino in mora zato kupovati zgodovino drugih, še posebej tistih, ki so se upirali, zgolj zastirajo bistveno elegično občutje filma. Godardov "idealistični pesimizem" ("Mogoče ni vprašanje, ali bo človek obstal, ampak, ali ima sploh pravico?") dobi svoj najmočnejši, najgrenkejši izraz ravno na ravni čiste fikcije, "junakovega" projekta o ljubezni v treh življenjskih obdobjih – mladosti, odraslosti in starosti. Edgar v prvem delu filma, posnetem na črno-beli trak, s čudovito kontrastno fotografijo, dela avdicije za igralce in po Parizu išče za eno od



vlog tisto mlado žensko, ki ga je pred leti navduševala in inspirirala s tem, da si je upala povedati, kar misli: da si Američani, na primer, v svojem potrošniškem uboštvu lastijo ves svet, vključno z imenom, čeprav geografsko obstajata dve Ameriki in v njih več "združenih držav", katerih prebivalci imajo različna imena – bodisi Brazilci bodisi Mehičani ali Kanadčani ... Skozi to zgodbo, ki se konča z njenim samomorom, Godard v film vpelje razmišljanje o obstoječih realnostih, smislu posameznikove eksistence, o političnem in svetovnonazorskem levičarstvu, konformizmu in ceni upora. Od tod dalje se začenja predzgodba Edgarjeve zgodbe oziroma projekta, premaknemo se za nekaj let nazaj v času, slika postane digitalna, film pa (za)žari v saturiranih barvah, ki imajo po Godardu funkcijo intenziviranja preteklosti. Po meandrih spomina in plasteh pomena: *Le voyage d'Edgar*, kot se imenuje knjiga, ki mu jo je zapustila ženska po smrti na koncu prvega dela filma. "Mera ljubezni je ljubiti brez mere," zaslišimo rek Svetega Avguština iz njenih ust v drugem delu, ko se z Edgarjem ponoči z avtom vozita v nalivu do železniške postaje, in ko ji pove, da se je po desetih letih razšel z dekletom. Lik samozadostnega Edgarja (ob njenem samomoru hladnokrvno izjavi, da se mu je zdel zanimiv ton njenega glasu, ki je pogosto obujal ideje v življenje, čeprav je bila zanj sicer razočaranje – premalo weilovska, premalo arendtvska?!), eliptičnost pripovedi in miselna kompleksnost *Hvalnice ljubezni* se spletajo v gosto tkanje pomenov, brezštevlnih asociacij, ki se veržijo ob avtorjevem nalaganju in sopostavljanju najrazličnejših kulturnih in zgodovinskih referenc. Godardu lastna strategija metafore. V njej je zajet Godardov mentalni in emocionalni univerzum z neko samokritično distanco in komaj slišno noto resignacije, ki odzvanja ob odjavni špici: "Morda ni bilo nič povedano. Morda ni bilo nič povedano. Morda ni bilo nič povedano ..." Pa vendar: kako stvari nenadoma zadobijo pomen, potem ko je zgodba že končana, potem ko vstopi Zgodovina, in kako se skozi našo rabo besed vselej znova zavemo, da nas le-te oskrbujejo z idejami. To je Godard, njegova ljubezen do umetnosti, do filma, do sebe. Vedno znova. •

Top 2001

Hvalnica ljubezni (Eloge de l'amour, Jean-Luc Godard)
Mesto je mirno (La Ville est tranquille, Robert Guédiguian)
Izkoristek časa (L'emploi du temps, Laurent Cantet)
Kruh in mleko (Jan Cvitkovič)

retrospektiva Claire Denis na lanskem Liffu s poudarkom na filmih *Dobro delo* (Beau Travail, 1999) in *Ne bojim se smrti* (S'en fout la mort, 1990)

mesto je mirno

Začnimo s podobo, pri podobi. Morda bi bilo celo boljše oboje združiti in reči: s prisposodob. Pred tabo leži mesto. V prijetni svetlobi ga s pogledom zajameš skoraj v celoti. Ponuja se ti njegova skoraj idilična podoba. Za nekaj trenutkov se ji povsem prepustiš. Zgolj gledaš in uživaš. Toda kmalu te prešine neprijeten občutek, v tebi se naseli nelagodje: brežhibnost te "slike" je že pretirana, postane moteča (zazdi se ti, da ti nekdo na uho šepeta slogan tiste reklame, "zvok in slika, kot se šika"). Dvom o njeni "pristnosti" je vse močnejši, z njegovim naraščanjem pa se vse bolj ostri tudi tvoj pogled. Iščeš, rad bi našel kak madež, saj bi podoba z njim postala verjetnejša, dal bi ji nekaj resničnosti. Ti pa bi lahko ostal na mestu, od koder gledaš, ter še naprej užival v pogledu. S to komajda zavestno dojeto željo – najti madež – si podobo "približuješ" – skoraj nagonsko se pomikaš vse bližje mestu ... Dokler te ne zaustavi oster vonj. V tem mestu nekaj hudo smrdi! Toda čeprav veš, da bi z odkritjem izvora tega nemogočega smradu našel tudi iskani madež – le še malo bi moral vzdržati, se še malo približati, voditi pogled mimo tistega, kar ga zastira –, s tem pa končno lahko ugledal tudi "pravo", resnično podobo mesta, se v tistem trenutku odzoveš le refleksno: odmakneš pogled (oziroma usmeriš nos stran od smradu). S tem dejanjem se, vsaj za tisti trenutek, odrečeš vsakršni podobi.

In kaj ima zgoraj povedano opraviti z izborom "najlepšega preteklega leta"? Prvič to, da sem se mu prav zaradi tega "odmaknjenega pogleda" tokrat skoraj odpovedal. V lanskem letu sem se namreč moral festivalskemu vdranju, na katerem se običajno srečam s tistimi, ki bi lahko postali "najlepši", skoraj v celoti odpovedati. Iz večine kinodvoran našega mesta namreč kljub bleščeči podobi, ki so jim jo nadeli njihovi lastniki – in še posebej odkar so na mestnem robu (baje s povsem dobrohotnimi nameni: da bi dvorane malce prevetrili; a kaj ko jim pri tem dobrohotnem namenu, in zgolj pri tem, prav vsakič spodleti) zgradili tisto "prežvekovalnico", po starorimljanskem koloseju imenovano (jih je pri tem navdahnila ideja zaslužjevanja, moči enim podarjati življenje, drugim smrt, morda zavojevanja?) –, neusmiljeno zaudarja. Zato sem refleksno odmaknil pogled in se ob tem – oziroma prav zaradi tega, saj nisem ničesar več videl (vedel) – pustil hkrati še skoraj prepričati, da alternative danemu stanju ni. K sreči povsem brez podob prav dolgo ni šlo, smradu navkljub. K podobam vrnjeni pogled pa je nato prav kmalu in v neposredni bližini, tako rekoč "na domačem vrtu", odkril "najlepšega preteklega leta" ter s tem hkrati dokazal, da je alternativa obstoječemu stanju v mestnih kinodvoranah definitivno mogoča – le komu drugemu bi bilo potrebno zaupati njihovo prevetritev.

In drugič: z idilično podobo s soncem obsijanega in navidez spokojnega mesta se prične tudi film, ki mu je ta rubrika namenjena – to je *Mesto je mirno* Roberta Guédiguiana. Tiste, ki poznajo Guédiguianovo filmsko delo, s katerim si je pridobil status morda najmilitantnejšega sodobnega francoskega režiserja, tak uvod v film gotovo preseneča. Da bo svoj poklon mestu Marseille, njegovemu rodnemu mestu, ki ga pozna do obisti – film je bil že v napovedih predstavljen kot svojevrsten portret mesta –, gradil na tako klišejskem, *mainstreamovskem*, predvsem pa nekritičnem izhodišču, verjetno ni pričakoval nihče: v film nas namreč uvede panoramski posnetek mesta, ki v kader zajame idilično podobo starega pristanišča, zrcaljenega v modrini morja in kopajočega se v žarkih jutranjega sonca, spremlja pa ga umirjena klavirska glasba (Satie, Beethoven), ki to idilo stopnjuje. Če smo pred ogledom menili, da vemo, kam meri Guédiguian s svojim naslovom – vsakomur, ki pozna njegovo delo, je povsem jasno, da njegovo mesto *ne more* biti mirno –, pa nam je uvodna podoba to gotovost odvzela. A ne za dolgo, saj Guédiguian zadeve kmalu postavi na svoje mesto: kljub očitni želji, da bi opozoril nanjo, da bi nanjo usmeril našo pozornost in ji prilagodil naše razpoloženje, te idilične podobe nikakor ne uvede kot nekaj, kar bi hotel ohraniti, v kar bi verjel ali morda celo



menil, da gre za "pravo" podobo mesta. Že v njo samo, oziroma natančneje, v njen iztek namreč vnese nekaj, kar jo spodnese, s čimer ta "zanika" samo sebe: vseskozi gibajoča se kamera počasi zapusti "zračno" obmorsko pristanišče ter, v še vedno istem panoramskem posnetku z jutranjo svetlobo obsijanega mesta, v kader zajame bližnja spalna naselja, s hišami in stolpnici, ki rastejo skoraj dobesedno ena iz druge. Silovitost vstopa te podobe ekstremne nasičenosti je izjemna. V trenutku se v nas naseli vsa tesnoba vedenja, da to, ali tako, mesto, pri katerem smo že na površini pričča tako ekstremnemu kopičenju, ni in ne more biti mirno (saj gre pravzaprav za kopičenje človeških življenj in s tem navdse širokega spektra emocij in razmerij, ki se vzpostavljajo med njimi). Zakaj torej podoba idilične spokojnosti, če pa se je povsem zavedal njene efemerne narave? Potreboval jo je, saj je z njo lahko navdse učinkovito in že na samem začetku vzpostavil ločnico med zunaj in znotraj, med daleč in blizu, med gledanjem in videnjem/vedenjem. Ko pa je bila ločnica enkrat vzpostavljena, se je podal na pot globoko v to izhodiščno podobo, kjer od idilične spokojnosti, kakor je bilo nakazano že na površini (nakopičene stopnice), ne ostane prav veliko; k tistemu, kar se od daleč zdi le nepomemben in moteč madež, k samemu izvoru smradu – dobesedno: na ribjo tržnico, k organskemu tkivu iz mesa in krvi, ki lahko šele vzpostavi resničnost te podobe oziroma podobe kateregakoli mesta. Njegovo *Mesto je* v tem pogledu navdse prepričljivo, saj se je Guédiguian tudi tokrat izkazal kot izvrsten tkalec, ki je zmožen v izjemno kompleksno in kompaktno, predvsem pa živo, organsko celoto preplesti življenja posameznikov iz najrazličnejših družbenih okolij in najrazličnejših prepričanj, s čimer njegova vizija pridobi skoraj epske dimenzije. Toda kljub temu, da v njej svoje mesto najdejo skoraj "vsi" prebivalci Marseille, pa je vseskozi jasno, da Guédiguianovo srce bije izključno in dosledno na levi. Kar nenazadnje pokaže že s svojo "gverilsko strategijo" v ustvarjanju podob, s katero doseže, da se idilične podobe mest, ki jih tako rada promovira francoska desnica, sesujejo kar same od sebe. •

Top 2001

Mesto je mirno (La Ville est tranquille, Robert Guédiguian)

Ljubljana

—
novi angažirani film
na slovenskem



Čistost filma in njegova notranja moč nista v simboličnem potencialu njegovih podob, pa naj gre za še tako drzne simbole, temveč v tem, da slike izrazijo konkretnost in neponovljivost nekega resničnega dejstva. (Andrej Tarkovski)

Zmagoviti pohod slovenskega filma se nadaljuje, bi lahko rekli z žargonom, ki s filmskim nima kakšne neposredne povezave, a vendar na neki način določa trenutna produkcijsko-distribucijska razmerja v polju slovenske kinematografije. Po *Krubu in mleku*, ki je, ovenčan z levom prihodnosti iz Benetk, suvereno krenil na krožnico mednarodne festivalske orbite, je v tekmovalnem programu festivala v Rotterdamu doživel premiero drugi film Igorja Šterka *Ljubljana*, *Varuh meje*, celovečerni prvenec Maje Weiss, pa se je prav tako premierno predstavil na berlinskem festivalu. V kontekstu pričujočega zapisa je razveseljivo dejstvo, da je rotterdamске selektorje prepričal film režiserja, ki je pravzaprav oral ledino mednarodne uveljavitve slovenskega filma v devetdesetih in pripravljajl teren za tisto, kar lahko danes suvereno poimenujemo z – morda ne najbolj posrečeno, a glede na zgodovinski razvoj filmske umetnosti povsem relevantno – sintagmo *novi slovenski film*.¹ *Ekspres, ekspres* (1997), Šterkov prvenec, je bil namreč film, ki je v relativno mrtvilo na domači filmski sceni prve polovice devetdesetih vnesel svež veter novega

upanja, obenem pa se lahko pohvali s petnajstimi festivalskimi nagradami iz osmih držav, kar ga skupaj s filmom *V leri* uvršča med najuspešnejše slovenske filme – ne samo – devetdesetih let. Če pa pustimo ob strani zunanje dejavnike, kot sta “tekmovalna logika” principa uveljavitve filmskih del in kriterij števila prodanih vstopnic, ki so pri nas na žalost postali ključna, če ne celo edina logika presojanja kvalitete posameznega filmskega dejanja, in se osredotočimo na znotraj-filmska razmerja, smo v primeru obravnavanega filma lahko še veliko bolj navdušeni. *Ljubljana* je namreč film, ki se zavestno odreka preigravanju registrov koketiranja s publiko na način linije “najmanjšega odpora”, po kateri se občinstvu vsa vprašanja in odgovori podajajo na pladnju, in se suvereno postavlja na pozicijo “odprtosti”, ki gledalcu omogoča izgradnjo lastne izkušnje, kar pa seveda terja dobršno mero “gledalskega napora” in s tem relativno redukcijo občinstva na tisti segment, ki se je sploh pripravljen soočiti s tovrstnimi cinefilmskimi podvigi.

Igor Šterk v pogovoru za Ekran *Ljubljano* označuje kot film, ki “... govori predusem o neizživetih priložnostih. Ena temeljnih stvari, o katerih sem hotel govoriti, je ogromen prepad med načinom razmišljanja o življenju in doživljanju sveta, ki ga imaš pri devetnajstih – in potem, ko si enkrat star trideset. Razblinjenje

mladostnih idealov.” Čeprav se glavni narativni impulzi Šterkovih strahov, želja in neizpolnjenih hrepenenj na videz napajajo iz elementov vpogleda v rutino vsakdana ključnega lika – Gregata (Zorca), študenta medicine brez zaznavnega odnosa do sveta, pa je potrebno poudariti, da glavni protagonist pripovedi o razkranjanju mladosti nikakor ni zgolj posameznik, “osrednji junak”, ki bi s svojo tragično zgodbo predstavljal prispodobično figuro celotne generacije, temveč so žarometi avtorskega interesa usmerjeni na širok spekter epizodnih likov, ki s prepletom svojih individualnih zgodb sovpadajo v paradigmatično celoto. Eliptična zasnova s svojimi narativnimi zakonitostmi tako v obravnavanem primeru v veliki meri pripomore

k heterogenosti prikaza temeljne “zgodbe, ki je ni”, saj je celoten film pravzaprav pripoved o “prostem teku”, o monotoniji vsakodnevnosti, ki z vsakim ponavljajočim se vzorcem poskusa pobega iz enoznačnosti drsi vedno bliže k točki dokončne izpraznjenosti. Mrežna struktura mnogoterih neznatnih zgodb, sopostavljanih v logiki težnje po vzpostavitvi paradigmatskega univerzuma, ki naj bi prav zaradi “kolektivnega junaka” oziroma zaradi raznoterosti obravnavanih predpostavk predstavljal natančnejšo argumentacijo univerzalnosti, posredovano prek partikularnosti, seveda ni nikakršna novost v načinu filmske naracije. Je pa vsekakor model, ki se je izdatno uveljavil prav v devetdesetih. Če se ozremo na nekaj najbolj reprezentativnih primerov tovrstne pripovedi, kot so denimo *Kratke zgodbe* (Short Cuts, 1993) Roberta Altmana, *Šund* (Pulp Fiction, 1994) Quentina Tarantina, *Dim* (Smoke, 1995) Waynea Wanga, *Sod smodnika* (Bure barutra, 1998) Gorana Paskaljeviča, *Magnolija* (Magnolia, 1999) Paula Thomasa Andersona ..., smo o legitimnosti metode najbrž povedali dovolj. Vprašanje, ki se ob tovrstnem principu zastavlja, pa ni, kot bi bilo morda na prvi pogled pričakovati, vezano toliko na strukturne zakonitosti “trdnosti prepleta”, temveč gre za univerzalno vprašanje umetniške kreacije: za Deleuze-Guattarijev zakon ustvarjanja, ki predpostavlja, da “... mora kompozicija obstati povsem sama”². Eliptična zgradba seveda terja formalno premišljeno zasnovo niza epizod vzdolž časovne in prostorske osi, ki ne dopušča pomanjkljivosti, po drugi strani pa lahko večje zgrajena struktura tudi zakrije določene vsebinske nedoslednosti, ki bi se v “enostavnejši” konstelaciji morda celo hitreje razkrile. Kajti dejstvo “ostati pokonci” nikakor ni v neposredni zvezi s fizikalnimi oziroma geometrijskimi zakonitostmi. “Umetnik najteže doseže, da (kompozicija) stoji povsem sama. Včasih je zato potrebno veliko geometrične neverjetnosti, fizične nepopolnosti, organske anomalije, s stališča domnevnega modela, s stališča izkušenih percepcij in afekcij, toda te sublimne napake ustrezajo nujnosti umetnosti, če so le notranja sredstva, ki jo držijo pokonci (ali sede ali leže).”³ Zato je predpogoj obstoja-na-sebi notranja trdnost, ki jo prav tako kot izpolnjenosti napolnjujejo tudi praznine. Temeljna predpostavka, s katero naj bi zadostili kriterijem omenjenega Deleuze-Guattarijevega zakona, je torej dejstvo, da mora v obravnavani metodi prav vsaka izmed epizodnih zgodb (ob)stati povsem sama, celo več, da mora vsebovati tako dejanja izpolnjenja kakor mesta, kjer je dopuščeno “dihati praznini”⁴. Šele takrat lahko govorimo o stvarjenju kompozicije, s katero je zadoščeno pogojem umetniškega dela.

Kreativna ekipa *Ljubljane* se bržkone ni ukvarjala s teoretskimi postulati ene osrednjih filozofskih razprav devetdesetih. Glede na njeno izpričano cinefilsko gonilno navezo v avtorskih imenih, kot so poleg Igorja Šterka vsaj še Vlado Škafar in Hanna A. W. Slak, pa je bržkone samoumevno, da se razkriva povezava s “stanjem duha”, ki je zaslužno za nekatera bistvena prevrednotenja odnosa do filma v zadnjih dvajsetih letih. V mislih imamo premike, v katerih se je z izdatno pomočjo monumentalnega Deleuzovega teoretskega podviga *Cinéma 1 in 2 (Podoba-gibanje in Podoba-čas)* redefiniral status gibljevih podob in način njihove percepcije ter analize. V takšni konstelaciji pa je do neke mere samoumevno, da umetniško delo v svojem najbolj senzibilnem momentu preči teritorij, ki je (bil) na neki način že prepariran s teoretskimi nastavki, zaslužnimi za “nov pogled”. Seveda ne gre za “povzemanje modela” ali za zadostitve predpogojem, temveč za



srečno kombinacijo, ko se nivoja intelektualne in ustvarjalne zaveze ujmeta v simbiozi iskanja smisla skozi sorodna ustvarjalna razmerja. Iskanje konkretnega sonanašanja bi razmišljanje bržkone oddaljilo od neposrednega angažmaja filmskega dejanja, ki ga obravnavamo. Vendar pa obenem ne moremo mimo dejstva, da se *Ljubljana* zaradi suverene kombinacije trdne narativne strukture in krhkih, izjemno subtilnih vsebinskih občutij, ki v svoji kombinaciji predstavlja tudi izrazito “etično držo”, uvršča med tista dragocena dela, pri katerih je zaznavna avtorska težnja borbe proti “klišejem mnenja”: “Slikar ne slika na nedolžno platno in pisec ne piše po nepopisanem listu, temveč sta tako list kot platno že tako zelo prekrita z obstoječimi, vnaprej pripravljenimi klišeji, da je treba najprej brisati, očistiti, sploščiti, včasih celo raztrgati, da bi naredili pot toku zraka, ki pride iz kaosa in ki nam prinaša vizijo.”⁵ Težko bi nemara rekli, da gre v primeru *Ljubljane* za (ne)kakšen radikalen rez ali celo raztrganino v tkivo obstoječih komunikacijskih razmerij. Zagotovo pa gre za delo, ki s svojim brezkompromisnim vsebinsko-estetskim pristopom predstavlja proizvodnjo občutij, ki izzivajo “sleherno mnenje, sleherni kliše”, kot bi rekla francoska filozofa. Poglejmo sedaj, kako naj bi se to odražalo v prakti ustvarjalnega principa obravnavanega filma. Najširši praktični okvir kompozicije Šterkovega filma je slovenska metropola, zato je razumljivo, da je dobila avtorjev poklon z izpostavitvijo v naslovu filma. Osnovno prizorišče mesta, ki v svoji horizontalni razsežnosti zaseda vlogo realne urbane scenografije gibanja protagonistov, se s svojo vertikalno osjo – grajskim stolpom, na katerem se odigrata dva temeljna prizora brezizhoda – razkriva tudi kot osrednje simbolno presečišče silnic narativnih izpeljav. Veduta prestolnice se z razvojem posameznih epizod seveda razumljivo reducira na raznorodne lokacije tipičnih prizorišč, opredeljenih s socio-kulturnim bioritmom nosilnih likov, ostaja pa ključni infrastrukturni teritorij metaforike samote, ki jo najodločnejše poudarjajo na eni strani podoba samotnih zgodnje-jutranjih poti protagonistov mimo kulis spalnih čebelnjakov, na drugi pa portreti posameznikov v brezimnosti mestnega vrveža. Samota je brez dvoma temeljno gibalno in osrednja metafora filma, ki v končni konsekvenci “komunikacijske ne(z)možnosti” privede do popolne izpraznjenosti. A o tem pozneje.

Vprašanje, ki ga moramo razrešiti najprej, je že omenjena dilema, ki jo izpostavlja režiser kot eno bistvenih stvari, o kateri je film hotel govoriti – torej vprašanje prepada “... med načinom razmišljanja o življenju in doživljanju sveta, ki ga imaš pri devetnajstih – in potem, ko si star trideset.” Najboljši odgovor se skriva kar v samem labirintu eliptičnih prepletov posameznih epizodnih “usod” protagonistov. Le-ti v skrbno izbranih in izdelanih vlogah ne predstavljajo samo tipičnih – na eni strani “luzerskih” na drugi “povzpetniških” – figur sodobne, večinoma študirajoče mladine, temveč nosijo s seboj tudi pezo dileme odločitve, ki je v obravnavanem življenjskem obdobju tako rekoč

nujna. Gre namreč za čas, ko je potrebno iz varnega zavetja študija ali pripravništva počasi stopiti na brisan prostor "odraslosti"; na polje borbe za uveljavitev in preživetje. Nosilni liki epizodnih vlog so tako postavljeni pred dilemo vztrajanja v viziji sledenja mladostnim željam ali pa podleganja teži vsakdana in popuščanja glavnemu toku tihe večine neizpolnjenih hrepenenj. Četudi bi, kot že rečeno, liku medicinca Gregata težko naprtili odgovornost "glavne vloge", pa je dejstvo, da predstavlja "inavguracijsko figuro", prek katere spoznavamo ostale protagonist(k)e, ki so z njim povezani zgolj naključno v več ali manj neosebni odnosih. Tjaša (Železnik) je kolegica z medicine, ki jo Grega sicer kradoma celo opazuje, a bi težko trdili, da se sploh poznata. Jaka (Ivanc), nadarjen glasbenik, je Gregatov gimnazijski sošolec in predstavnik klape, ki v začetku filma še predstavlja trdno žurersko jedro, a se z razvojem zgodbe vse bolj razkrajaja, tako da si na koncu nekdanji prijatelji ob naključnih srečanjih nimajo povedati kaj več kot nekaj vpljudnostnih fraz. Primož (Pirnat) je japi in ga z Gregatom veže zgolj dejstvo, da sta neposredna soseda, ki se niti ne pozdravita v dvigalu. Manca (Dorrer) pa je raverka, ki si z bodočim doktorjem deli edino isto prizorišče na partijih, kjer predstavlja tudi skrivni objekt njegovega hrepenenja. In v podobni maniri se cepijo nadaljnje korelacije vzporednih likov, povezanih s tem ali onim omenjanim protagonistom. Skozi metodo dela, za katero avtor pravi, da "… film pušča ogromno prostora gledalcu, praktično vsak montažni rez je elipsa v pripovedi, ki jo mora gledalec graditi sam", tako sledimo izjemno razvejanemu spektru razmerij, ki pa se na emocionalni ravni izkažejo za presenetljivo enoznačna. In prav v tej enopomenskosti vidimo bistveno odliko filma. V njej se namreč izkristalizira tisto, čemur smo enkrat že rekli etična drža in kar bi z drugimi – delezovskimi – besedami lahko poimenovali tudi načelo verovanja v svet. Takšna na prvi pogled paradokсна trditev seveda bolj kot v vsebinskih poudarkih filma – kjer se v vsaki epizodi stopnjuje zapiranje "izhodov" – temelji v celo(s)tni strukturi vizualnega naboja gibanja-emocij, ki ga Šterk z mojstrsko dinamiko vodi h "katarzični" kulminaciji estetskega kontrapunktiranja vsebinskega vrhunca dokončne brezizhodnosti.⁶ Čeprav imamo vsaj na simbolni ravni opravka z retrogradno pripovedjo – od smrti, natančneje samomora, k rojstvu –, pa je temeljna resnica, o kateri govori avtor, namreč dejstvo, da rojstvo seveda lahko predstavlja svetlo točko novega upanja, lahko pa ima tudi povsem negativen predznak, tista, ki vzbujata srhljivi občutek brezizhodja. Prav zaključna sekvenca, v kateri se skozi prelivanje podob, emocij in glasbe dogodi tudi "dokumentarni" prizor rojstva in ki se zaključi z velikim planom apatično plešočega Gregata, predstavlja dokaz gornje teze. Sekvenca se začne s prizorom koncerta v filharmoniji: pogled kamere je osredotočen na Jakata (*bližnji plan*), čelista, ki je pristal tam, kjer si je najmanj želel; kamera se pričinja oddaljevati – čelistova podoba se izgublja v množici orkestra (*splošni plan*); preliv na Manco – zvočna podlaga v filharmoniji začete partiture ostaja ista – (*ameriški plan*), kamera se počasi približuje njeni figuri, ki se osamljeno zazira skozi okno sobe nad železniškim terminalom; (*detajl*)⁷ solza, ki spolzi po licu in je lahko solza njene bolečine samote ali Tjašine bolečine rojevanja, na katerega se

osredotoči naslednji kader (*veliki plan*); preliv (*srednji plan*) na samotno figuro Primoža, očeta Tjašinega rojevajočega se otroka, v čakalnici letališča; rez nazaj na pravkar rojenega nebogljenčka (*veliki plan*) in prehod – tako podobe kakor glasbe, ki se preliva v tehno, a hkrati še prekriva s klasiko – na rave; (*veliki plan*) plešočega Gregata v mehničnem transu popolne zadetosti. Zatemnitev, tišina in konec.

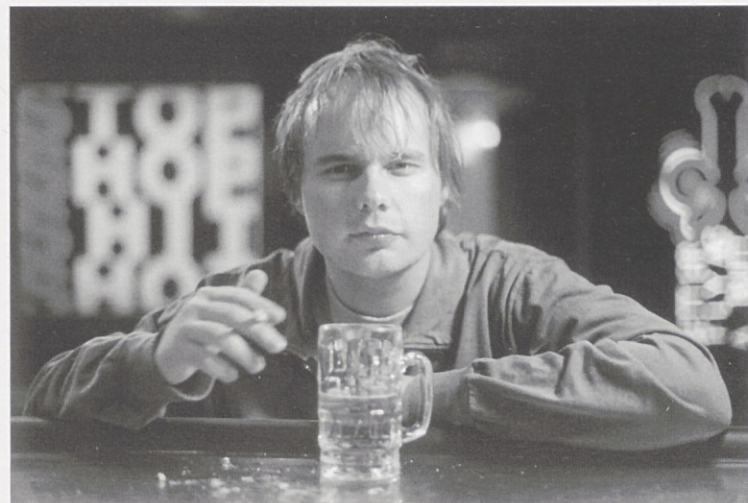
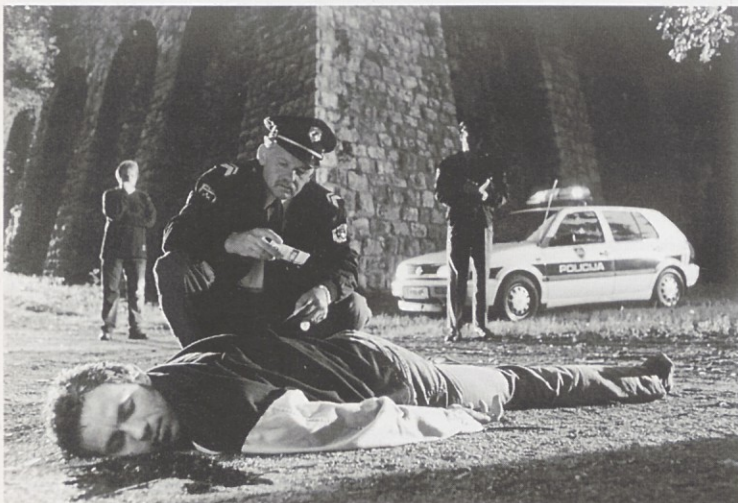
Opisana zaključna sekvenca filma pa morda vendarle ni ključno mesto celotne Šterkove vizualne raziskave "razblinjanja mladostnih idealov". Pretresljivi finale filma brez dvoma odigrava ključno vlogo na nivoju deklarativnosti in "podčrtavanja" stališč(a). Toda za celoto v vsebinsko-estetskem smislu se nam osrednje mesto dozdeva sekvenca "prešitja" – ta je pravzaprav tipična za metodo eliptične strukture platenja zgodb –, v kateri neki akuzmatski (ne samo v zvočnem smislu) detajl poveže protagoniste z zanko časovne istovetnosti, ki seveda predstavlja mnogo več kot le neposredno režisersko opozorilo, da se stvari dogajajo simultano ... V mislih imamo sekvenco "samote" globoko v drugi polovici filma, v kateri se zvrstijo podobe protagonistov v izpraznjenih trenutkih samosti. Sekvenca sledi dinamičnemu prizoru nebrzdanega plesa v K4 na komad Majk "Ja sam budućnost", (ki ima v pričujočem kontekstu izrazito ironičen poudarek). Rez nas sooči z bližnjim planom Gregata, ki na svoji postelji strmi v strop. Kadri, ki sledijo, se osredotočajo na skorajda negibne podobe vseh petih protagonistov, ki v prispodobičnih pozah samosti minevajo v noč: Tjaša si lakira nohte na nogi, Primož se, postopajoč po parku, sreča s potepuškim psom, Jaka sedi na postelji in preštevata sence, ki jih na steno sobe rišejo žarometi mimovozečih avtomobilov, Manca bolšči v strop in rola zadnji džoint pred spanjem ... Akuzmatsko prešitje po časovni osi pa predstavlja sirena intervencijskega vozila v nočni tišini, ki se zlagoma pretopi v melanholičen klavirski motiv. Kar v teh podobah popolne osamljenosti – ki v svoji otrpljenosti delujejo kot svojevrstni *pillow-shots* – (z)družijo protagoniste v izpostavljenem pripovednem trenutku, je tisto metaforično sidrišče, ki morda ponuja razrešitev velikega avtorjevega Zakaj? Odgovor je očitno na dlani: zaradi samote. Seveda pa tak odgovor vzbujata takojšnje podali morda boljše nad-vprašanje: zakaj samota? Gre za izjemno kompleksno problematiko in morda je eden najbolj relevantnih sogovornikov v njenem kontekstu prvak med sodobnimi raziskovalci samote, ameriški pisatelj, esejist, scenarist in režiser Paul Auster, ki je celo poimenoval prvo knjigo memoarov z – za pričujoč kontekst – pomenljivim naslovom *The Invention of Solitude*. Avtor, ki svoj opus gradi na tromeji teritorijev samote, naključja in spomina, je izdelal natančno omrežje "delovanja" samosti, ki jo – sledeč pomenskemu razlikovanju v angleškem jeziku – dojema kot dvoje različnih občutenj: *loneliness* in *solitude*. Prvemu Auster pripisuje "čustvene razsežnosti" običajnega pojmovanja samote, povezanega z negativnim predznakom žalosti, drugo pa obravnava kot, pogojno rečeno, "izpolnjeno samoto"; kot naravno stanje bivanja posameznika, ki šele v samoti zares razume povezanost z drugimi: "In intenzivneje ko si sam, globlje ko se potopiš v samoto, globlje čutiš to povezanost."⁸ Če na osnovi



povedanega prvo poslovenimo v *osamljenost* drugemu pa pustimo privilegij *samote* in ju skušamo vključiti v kontekst *Ljubljane*, je bržkone samoumevno, da je samota, o kateri smo govorili, opredeljena s pojmom *osamljenosti*. Toda če smo še za odtenek natančnejši in – sledeč Austrovi razčlembi – poudarimo, da je v pojmu *osamljenosti* zajeta predpostavka določene izgube, občutje zapuščenosti, izolacije in brezizhodja, ki predvsem daje čutiti težo samosti in predpostavlja logiko vzroka – "... sam/a sem zato, ker ..." in posledice – "... nočem biti sam/a, čutim težo samote, hočem biti z drugim/li ...", se stvari znova zapletejo. Četudi je samoumevno, da se samota, kakršni smo priča v *Ljubljani*, vpisuje na rovaš *osamljenosti*, pa je potrebno naglasiti, da je ključna "izguba", bistveni "zunanji vzrok" samosti Šterkovih protagonistov v prvi vrsti "slovo od mladosti". Dejstvo je pač, da "naravno stanje" – ne samo – študirajoče mladine med dvajsetim in tridesetim letom ne more biti stanje zavezanosti "izpolnjeni samoti", prav tako kot je dejstvo, da je imperativ – občutka – izolacije sestavni del procesa odraščanja in da so "mladostne izgube" pravzaprav zavestna odločitev za "puščanje za sabo" – pa naj gre za propad ljubezenskih zvez ali razhajanje prijateljev, za prelom s starši, za odločitev za abortus, za opustitev študija ... in kar je podobnih "usodnih" rezov "dozorevanja" –, ki predstavlja sestavni princip osamosvajanja in osvobajanja mladega človeka, ne pa fatalizma poglobljanja v izolacijo in osamo. Bistveno za doumevanje samote skozi prizmo njene dvopolnosti pravzaprav ni toliko neka univerzalna starostna meja ali življenjska situacija, temveč predvsem stopnja samostojnosti in svobode. Prav dejstvo dosega določene individualne samo-stojnosti je tisti temeljni predpogoj diferenciacije, ki privede tudi do možnosti doživljanja "izpolnjene samote". Samota, s katero se soočamo v *Ljubljani*, je tako v bistvu presečna – ne presežna – vrednost obeh "austerjevskih" polov: je preddiferencirana, je enoplastna – in zato je tragična; je stanje duha, povzročeno s paradigmo vrtenja v krogu, stopanja na mestu, in predstavlja neposredno nasprotje tistega, čemu pravi Auster "najdenje sveta" skozi oba pola besede samota (gl. op. št. 9), ki je mogoče šele v tisti fazi samozavedanja, ko postane v razvoju osebnostnega osamosvajanja samoumevno, da je *biti sam* eden temeljnih načinov človekovega bivanja. Čeprav predstavlja proces "dozorevanja" posameznika skozi princip osamosvajanja in diferenciacije naravno razvojno logiko odraščanja, pa se zdi, da se razsežnost brezizhodnosti v sodobnem svetu korporativnega kapitalizma in brutalne globalizacije stopnjuje. V mislih imamo paradigmo, značilno za določeno obravnavo življenja v – predvsem – (vele)mestih, ki se iz prizorišč (pris)podob bliskovitega razvoja ter neslutnih možnosti v objemu tržnega spektakla spreminjajo v, če parafraziramo Nicolasa Caleffija, halucinantne vizije, kjer se srhljiva prisotnost in navidezna dosegljivost vsega razgrajuje v popolno izpraznjenost. Izpraznjenost, ki jo njihovi prebivalci zapolnjujejo s svojimi samotami. Šterkovi "junaki" se pogrezajo vse globlje v to preddiferencirano samoto zato, ker bodisi niso sposobni odločitve ali pa jim odločitev sama ne prinese tiste osvoboditve, ki je nujni (pred)pogoj izpolnjenosti. Povedano drugače: v odnosu do samote se protagonisti delijo na dva pola – v

prvem, ki ga določa fatalizem vdanosti v logiko sprejemanja obstoječega kot "naravne danosti", zaradi obotavljivosti vztrajanja v *status-quoju* vsakdana običijo Grega, Jaka in Manca, Tjaši in Primožu, ki sta sicer sposobna sprejemati odločitve, pa spodleti zaradi dejstva, da so njune "izbire" povsem podvržene principu delovanja znotraj prizorišča "... k uspehu naravnanih dejavnosti, na katerem se osebe med seboj soočajo kot ovire druga drugi ali kot sredstva ter s tem krepijo načela profitnosti in prestiža." Obe izpostavljeni varianti "odnosa do sveta" pa sta reprezentativno dejstvo duha časa, determiniranega z ne(z)možnostjo zagotavljanja pogojev dokončne "osamosvojitve", ki je vedno povezana s pojmo(vanje)m svobode. Vprašanje, ki ga posredno zastavlja film, je torej nadvse aktualno vprašanje o tem, kaj naj bi pomenila svoboda – kot stopnja osebnostne diferenciacije – danes, v stanju prevlade forme nad bistvom in v stanju razblinjenosti temeljnih vrednot.¹⁰

Za socio-kulturno paradigmo samote – kot določeno stopnjo sodobne izpraznjenosti – in teritorij gibanja svojih protagonistov je scenarist in režiser *Ljubljane* izbral raversko subkulturo. Skozi poglobljeno vizualno in zvočno analizo partijev, ki z izjemno subtilnim pristopom predstavljajo tudi gradacijo "ekstatičnosti" posameznikov, smo priča bližnjemu vpogledu v sceno, ki jo ena izčrpnih socioloških analiz opredeljuje takole: "*Rave kot način zabave, ki ne išče dodatnega smisla. Filozofija ne nosi družbenokritičnih idej, moraliziranja, temveč je sama sebi namen, hedonizem, ki je v današnji dirki s časom edini najhitrejši način eskapizma pred vsakdanjo bolečino. Užitek za vse skupaj in vsakogar posebej. Domišljija, fascinacija imata prosto pot. Kompleksna konfuzija devetdesetih. Obsesija, strast, privlačnost, ki ji ni mogoče ubežati. Ko okusiš sladki okus zabave nočnih ptic, ki jim jutro rodi nov, svež dan, se ne moreš več upirati, posrka te vase, podaš se na pot brezkončnega potovanja v iskanju užitkov. In ko jih dosežeš, prehitro minejo, zato se vrneš. V začarani krog ljubezni s samim seboj.*"¹¹ Presenetljivo je, kako določeni prizori v filmu vzbujajo asociacije, neposredno povezane z navedenimi mislimi, in s tem pravzaprav razkrivajo določeno mero avtorjeve ambivalentnosti do uporabljene paradigme, hkrati pa podčrtujejo opredelitev za popolno "odprtost filma". Obenem pa takó direktno soočanje z natančno določeno subkulturno sceno¹², z njenimi temeljnimi gibanjskimi in glasbenimi značilnostmi – "... rave je gibanje, glasba, ki se na prireditvah tega gibanja predvaja, pa so številne vrste elektronske glasbe (techno, trance, house, d'n'b ...)"¹³ –, kot tudi nesprenovedava obravnava pripadajočih opojnih substanc, priča o izraziti osebni zavzetosti in želji, da bi se izkristalizirala lastna, intimna opredelitev (do) obravnavane socio-kulturne paradigme. Gre za dragocen princip stvarjenja kot samospozna(va)nja, ki ga je moč zaslediti le takrat, ko je na delu res brezkompromisen avtorski angažma, podčrtan z nesramežljivo izpostavitvijo lastne moralne drže kot ustvarjalnega etičnega imperativa.¹⁴ Zato je vsekakor dobrodošlo, da je takšen film z vso odgovornostjo umeščen v svoj neposredni zdaj. V primeru *Ljubljane* je to *zeitgeist* druge polovice devetdesetih, z nekaterimi





ključnimi določili, ki opredeljujejo rave kot eno njegovih najizrazitejših subkulturnih scen. Seveda bi bilo predrzno trditi, da je *Ljubljana* prvi in edini slovenski film devetdesetih, ki se umešča v svojo neposredno realnost in "črpa navdih" iz sodobnega vsakdana. Če smo natančni, lahko rečemo, da se je večina domačih – nežanrskih – filmov, posnetih po osamosvojitvi, skušala spoprijeti s svojo sodobnostjo. Vendar pa je pereč problem taiste večine, da se je "zdajšnjost", ki jo ti filmi obravnavajo, spremenila na eni strani v nekakšen paradigmatični "avtorski" univerzum, ki z realnostjo svoje diegetske dejanskosti nima nikakršne utemeljene (z)veze, na drugi pa imamo opravka s principom časovne nedoločljivosti, ki presega problematiko neposredne konkretosti in – bolj ali manj uspešno – govori o univerzalnem. Če naj ilustrativno – brez vrednostne opredelitve – izpostavimo nekaj naslovov, bi lahko rekli, da v prvo kategorijo sodijo filmi, kot so *Halgato*, *Carmen*, *Barabe*, *Zadnja večerja*, v drugo pa, denimo, *Ko zaprem oči*, *Herzog*, *Ekspres*, *Ekspres*, *V lero*, *Temni angeli usode* itn. Izjemnost – zapisati prvinskost bi nemara izzvenelo pretenciozno – Šterkovega podviga "postavljanja ogledala" obravnavani dejanskosti je tako v dvojnem, vsebinskem in estetskem angažmaju. Na vsebinski ravni, kjer prevladuje socio-kulturni imperativ, tako nikakor ne gre zgolj za že obravnavani – in po našem mnenju najbolj precizno izpostavljeni – princip samote, temveč je v najširšem kontekstu mogoče trditi, da se *Ljubljana*, med drugim tudi zaradi neposrednosti vpisa v svojo tukaj-zdajšnjost, odločno uvršča med tiste filmske stvaritve poznih devetdesetih, ki se, po dolgem obdobju ukvarjanja s formalnimi ravnmi obsedenosti s samim sabo, lotevajo ponovnega "izpraševanja vesti" svoji realnosti. Bržkone pa bi družbeno-kritični naboj *Ljubljane* izzvenel pamfletno in moralizatorsko, če ne bi bil nadgrajevan s suvereno filmsko estetiko. Kajti prav v premišljeni in v virtuoznim zamahom izpeljani estetski liniji vidimo ključno – vizualno – komponento izpostavljenega dvojnega angažmaja, ki ima poglobljene zasluge, da film ni obtičal na ravni zgolj "... sodobnega estetiziranja vsakdanjega življenja".¹⁵ Šterkova metoda dela, ki bi jo lahko imenovali princip kontrapunkcije, temelji na sopolstavljanju podob z različnim vizualnim nabojem v harmonično celoto presežnih vrednosti. Tako, denimo, prizorom "izpraznjenosti" individualnih usod sledijo estetsko "izpolnjene" podobe narave; kaotično mrzlico vsakdanjih banalnosti dopolnjujejo stilizirani kadri harmoničnih, pogosto abstraktnih podob barvnih linij, odsevov ali senc kot elementov "komponiranega kaosa"; od ocrevdov raverskih bakanalij si oddahnemo z "vizualnimi zamolki" samote, tišine, praznine; skrbno koncipirani in precizno razporejeni – tako delni kot čisti – *pillow-shots*¹⁶ nas s svojo suspenzijo narativnega toka opozorijo na "nadformalno bistvo" pulzirajočih podob. Z odpiranjem – in zapiranjem – različnih pripovednih ravni nastaja tisto območje "praznega občutja", ki je predpogoj občutja nasploh, saj je, kot pravita Deleuze in Guattari, "... vsako občutje sestavljeno s praznim, ko se sestavlja s sabo". (Gl. op. št. 4) Zdi se,

kot bi hotel avtor z vsemi ne-narativnimi vizualnimi intervencijami opozoriti tako gledalca kakor – v prvi vrsti – svoje protagoniste, da naj se vendar za hip ustavijo, pogledajo okrog sebe in predvsem zazrejo vase, kjer dejansko biva Svet. In prav to zlitje podob s pomenom, ki presega narativno logiko – zgolj – pripovedovanja zgodbe, je šele (do)končni predpogoj vpisa *Ljubljane* na – ne tako obsežen – seznam filmov, ki jih je moč združiti pod skupni imenovalac zavzemanja za vračanje bistva formalnim določilom. V mislih imamo filme, ki skušajo v drugi polovici devetdesetih redefinirati način pristopa k družbeno perečim problematikam in s tem seveda razkrinkati dejansko podobo sodobnega sveta tako na kulturnem kot na političnem, socialnem in moralnem nivoju. Šterkovega filma zagotovo ne moremo uvrščati med izrazito neizprosne kritike socio-politične realnosti, ki jim suvereno pritiče kategorizacija *politični film*¹⁷. Brez dvoma pa ga lahko klasificiramo v kulturno paradigmo, pogojno poimenovano *novi angažirani film*¹⁸, ki ga najznačilneje opredeljuje princip zoperstavljanja "poblagovljenosti" in vase-zazrtosti velikega dela sodobne umetnosti, s katero je imel hude težave na primer že Andrej Tarkovski: "Sodobna množična kultura, ki se obrača na potrošnika, ta civilizacijska proteza je pohabila človeške duše, postavila pregrade med človeka in ključna vprašanja njegovega bivanja ..."¹⁹ Potreba po ponovnem "ovrednotenju" temeljnih družbenih vrednot, ki se seveda ne izkazuje samo v polju filmske umetnosti in ki v svojem estetskem imperativu nikakor ne zajema zgolj določil realizma, kakor se v vsebinskem zajetju nedvomno ne spopada zgolj s problemi najbolj "ponižanih in razžaljenih" sodobne realnosti, pa v svojem angažmaju vendarle predstavlja tudi, rečeno benjaminovsko, vračanje upanja za tiste, ki so izgubili sleherno upanje.²⁰ Zavzemanje za "zajetje življenja, takega, kakršno je"²¹ ne pomeni kakšne radikalne novosti v zgodovini filmske umetnosti, saj je predstavljalo ciklični "naravni" upor proti "tradiciji kvalitete" v vihrah prevratnih generacij – ki so se strateško najpogosteje združevale v posamezna gibanja, šole –, ali pa se je odražalo v individualnih *auteurskih* poetikah, kar je vse predpostavljalo nujno programsko vnaprejšnjo-opredeljenost. Metoda "obrata v realnost" v najnovejši pojavnih oblikah *novoga angažiranega filma* pa se bistveno razlikuje od predhodnih, saj je zaslužno za določeno stopnjo "ideološkega prevrednotenja" predvsem zaradi dejstva, da je v pojmu zaobsežena izrazita heterogenost ustvarjalnih metod, estetskih principov ter neselektivna "demokracičnost", ki ne zajema "dogmatičnosti" konkretne gibanjske predoločeniosti, temveč se osredotoča na realnost "intuitivno" in je zato podvržena univerzalnemu ustvarjalnemu principu "klica resnice", ki, kot bi rekel Andrej Tarkovski, "... povezuje sistem podob s sistemom življenja"²².

Opombe

1 *Novi slovenski film* se kot oznaka v maniri "novih", "črnih" in drugače okarakteriziranih "valov" v zgodovini filmske umetnosti ne nanaša toliko na potencialno "gibanjsko načelo", temveč bolj na preboj novih avtorskih generacij, ki s seboj seveda nosijo svoj avtentični kreativni naboj. V sintagmi *novoga* tako ni zajeta ustvarjalna paradigma v smislu šole, gibanja ali prevratniške skupine, ki bi po principu (neo)avantgardnih aktivnosti imela namen "obračunati s starim" in nastopiti s skupnim estetskim programom, kar je model delovanja, kakršnega je z manifestom *Zaobljube nedolžnosti* nazadnje prakticirala skupina danskih ustvarjalcev, združenih pod skupnim imenovalcem programskega načela Dogme 95. *Nôvost*, ki jo v Sloveniji pravzaprav glasneje kot ustvarjalci sami razglašajo filmski teoretiki, kritiki in publicisti, se v največji meri nanaša na heterogenost avto(rskih) poetik, ki jim je – bolj kot paradigmatična sorodnost v pristupu in odnosu do filma – skupna odločenost "za" film ter prepričanost v lastni ustvarjalni potencial.

2 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kaj je filozofija?*, Študentska založba, Ljubljana, 1999, str. 169.

3 Ibid.

4 "Blokci pa vendarle potrebujejo žep zraka in praznega, saj je tudi prazno občutje, vsako občutje je sestavljeno s praznim, ko se sestavlja s sabo, vse je na zemlji in v zraku, ohranja prazno, se ohranja v praznem s tem, ko ohranja samega sebe. Platno je lahko v celoti zapolnjeno, tako da niti piš ne gre več skozi, vendar je delo zares umetniško šele, kot pravi kitajski slikar, če obrani dovolj praznega, da po njem veselo poskakujejo konji (pa četudi samo po zaslugi raznolikih ravnin). Ibid., str. 170.

5 Izvorno prisposodbo pričujočega razmišljanja, ki je tudi pregled (so)razmerij med umetnostjo, znanostjo in filozofijo, najdeta Deleuze in Guattari pri D. H. Lawrenceu (Stojan Pelko, prevajalec in pisec spremene besede bi rekel, da mu avtorja knjige *Kaj je filozofija?* dolgujeta najbolj prepričljivo metaforo vsega svojega početja): "V silno poetičnem besedilu Lawrence opisuje, kaj tvori poezijo: ljudje si nenehno delajo dežnik, ki jih štiti, nanj pa rešijo nebesni svod in pišejo svoja pravila, svoja mnenja;

toda pesnik, umetnik, išče špranjo v dežniku, celo raztrga nebesni svod, da bi tako odprl pot žarku svobodnega in preprišnega kaosa, v tem hipnem preblisku pa okviril vizijo, ki se pojavi skozi špranjo, Wordsworthov jeglič ali Cézanovo jabolko, obris Machbeta ali Ababa. Nato pride trop posnemovalcev, ki zakrpajo dežnik s krpo, ki le bežno spominja na vizijo, ter trop glosatorjev, ki špranjo zapolnijo z mnenji: komunikacija. Vselej bomo potrebovali druge umetnike, da naredijo nove špranje, izpeljejo nujna raztrganja, morda vedno večja, in tako svojim predhodnikom povrnejo nekomunikativno novost, ki je ne znamo več videti. To pa pomeni, da se umetnik bolj kot proti kaosu (ki ga na določen način z vso svojo močjo kliče) bori proti 'klišejem' mnenja." Ibid., str. 209–210.

6 Takšno "spoznanje" morda najbolje ponazori kar sam avtor v že omenjenem intervjuju, ko pravi: "Grega v zadnjem prizoru ni več srečen, kot je bil prej, ko je plesal. Apatičen je, okrog njega razbija glasba, on ima zaprte oči in od vseh lepih občutkov, ki so ga obhajali nekoč med plesom, je ostala samo še tehnika. Vsa lepa čustva so se razpršila. Zelo všeč mi je bilo, ko mi je nekdo po filmu rekel, da se je v enem zaključnih kadrov na ljubljanskem gradu spraševal, če se bo Grega vrgel dol ali ne, potem, ko ga je videl v čisto zadnjem kadru, pa je ugotovil, da je v bistvu vseeno in da je mogoče tak konec še bolj grozen."

7 Poudariti je treba, da so v Ljubljani veliki plani zelo precizno izbrani, še bolj pa detajli, ki so izjemno redki in zato predstavljeni očitno vizualno-narativno interpunkcijo, dodano "klasičnim" optičnim interpunkcijskim znamenjem filmske pripovedi.

8 "Človek se nikakor ne more izolirati od soljudi," nadaljuje Auster, "ne glede na to, kako ločenega se lahko počutiš v fizičnem smislu – bodisi zapušen na nenaseljenem otoku ali v zaprt v samici –, boš odkril, da si naseljen z drugimi. Tvoj jezik, tvoji spomini, celo tvoj občutek izolacije – vsaka misel v tvoji glavi se je rodila iz tvoje povezanosti z drugimi. To je tisto, kar sem hotel raziskati v The Book of Memory, hotel sem preiskati oba pola beseda 'samota'. Počutil sem se, kot bi gledal povsem na dno samega sebe, in tisto, kar sem našel tam, je bilo več kot zgolj jaz sam – našel sem svet." Paul Auster, *The Art of Hunger*, Penguin Books, New York, 1997, str. 315.

9 Aleš Debeljak, *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*, ZPS, Ljubljana, 1999, str. XX.

10 V pričujočem kontekstu vidimo Ljubljano na strani tistih prizadevanj, ki sicer v polju teorije iščejo strategije "... s pomočjo katerih se lahko uresniči prenos temeljnih družbenih vrednot – resnice, lepote, svobode in pravičnosti, vtkanih v avtonomna umetniška dela – v sedanjo situacijo, ne da bi se odrekli najbolj temeljnima modernima vrednotama, namreč individualni avtonomiji in skupinski solidarnosti." Ibid., str. XXI.

11 Andrea Rozina, "RAVE – hedonistične ptice s konca tisočletja"; v: *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, (zbornik), ŠOU – Študentska založba, Ljubljana, 1999, str. 53–64; str. 53.

12 Pri rabi "posploševalnih pojmov" je potrebno biti previden, saj teoretske razčlenbe natančno razlikujejo določene pojmovne kontekste. Tako je tudi z razlikovanjem pojmov *subkulture* in *subkulture scene*, ki ga Mitja Velikonja opredeli takole: "V primerjavi s subkulturami, ki so 'trdo jedro' subkulturnih praks, načinov ustvarjanja in bivanja, so subkulturne scene njihova 'mehka', družbeno sprejemljiva, popularna, 'posplošena', dostopna in pristopna različica. Vsako širjenje, odpiranje, uveljavljanje pa seveda bistveno prispeva k spreminjanju in novemu opredeljevanju subkulture. Če so prej dominantne kulture težile h 'koloniziranju' subkultur, jim te slednje preko subkulturnih scen 'vračajo udarec': 'kolonizirajo' dominantni diskurz." Mitja Velikonja, "Drugo in drugačno: subkulture in subkulturne scene devetdesetih", v: *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ibid., str. 14–22; str. 18. Za 'mehkejši' pojmovanje se v našem kontekstu odločamo, ker – vsaj – najbolj navdušenega "raverja" v filmu – Gregata, ne moremo imeti za predstavnika "trdega jedra", ki ga sicer zastopata na primer Manca in diler, njen priložnostni ljubimec.

13 Andrea Rozina, ibid.

14 Seveda tukaj nimamo v mislih kakšnega "moraliziranja" ali deljenja naukov. Igorja Šterka preprosto odlikuje podobna avtorska drža, kot jo v območju kritike Zdenko Vrdlovec najde pri Sergeju Daneyu, ko pravi: "Če je bil za Daneya film stvar etike, je bil to zato, ker je tako zahtevala njegova etika, ki je bila v tem, da je film jemal hudo in strastno zares (kakor nekoga, ki ga imate neskončno radi) in je zato od njega tudi veliko zahteval." Zdenko Vrdlovec, "Cinefilska etika", v: Sergej Daney, *Filmski spisi*, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001, str. 7–12; str. 8.

15 "Medtem ko je bil moderni pojem lepote naposled ustvarjen na podlagi ujemanja z ideali utopije in svobode, sodobno estetiziranje vsakdanjega življenja – kot kaže – postaja glavno zagotovilo politične stabilnosti, učinkovite družbene ureditve in statusa quo." Aleš Debeljak, ibid., str. XX.

16 Termin *pillow-shot* – pogojno poslovenjen kot *nosilni posnetek* – označuje podobo, ki ne posreduje nobene narativne informacije. Ne gre za to, "... da bi 'podoba pripovedovala zgodbo', da bi bil namesto geste neke osebe zdaj pomenski lok tisti, ki bi iz enega kadra peljal v drugega, temveč gre preprosto za neko suspendirano gibanje, za suspendiranje narativnega toka." Podrobneje glej npr.: Stojan Pelko, "Black-out (Ozu, Wenders, Jarmusch)", v: *Montaža*, (zbornik), Revija Ekran, Ljubljana, 1987, str. 105–113.

17 Ob vprašanju *političnega filma* danes velja opozoriti na tekst Mateje Valentinčič, ki z obravnavanima filmoma (*Izkoristek časa* in *Človeški zakladi*) primerljivo zavzetostjo analizira izrazito družbeno kritično pozicijo francoskega režiserja Laurenta Canteta. Glej: Mateja Valentinčič, "Marx in Freud v filmih Laurenta Canteta: kako definirati politični film danes?", v: *Ekran*, vol. 26, št. 9/10, 2001, str. 4–6.

18 Sintagma zajema tisti del sodobnih filmskih podvigov, ki se v zadnjih letih odkrito – najbolj zavzeto v Franciji, pa tudi v državah "Tretjega sveta", npr. v Iranu ali na Kitajskem – ukvarjajo z družbeno problematiko in njenim vplivom na status in preoblikovanje identitete posameznika. Izrazito angažirana opredelitev v obravnavanju izbrane tematike odkriva dejstvo, da Igor Šterk izraža veliko mero sorodnosti z mnenji nekaterih poklicnih kolegov, denimo Bruna Dumonta, ki je prepričan, da se je "... naša kultura, naša civilizacija izrodila tako politično kot



socialno in moralno ...", ali Laurenta Canteta, ki pravi: "Mislim, da se družba spreminja in ljudje sedaj razumejo, da je nekaj zelo narobe."

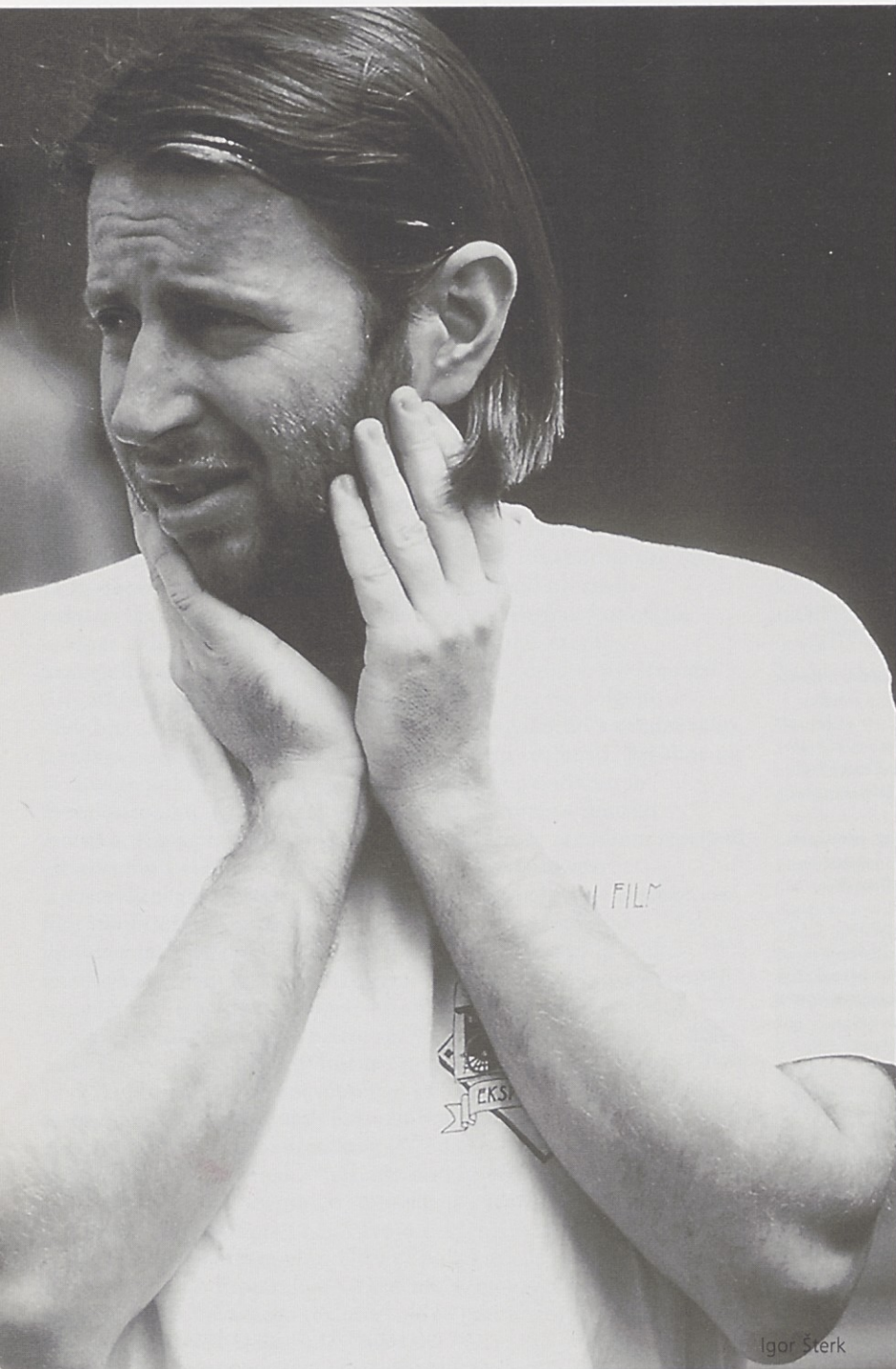
19 Andrej Tarkovski, *Ujeti čas: razmišljanja o filmu*, EWO, Ljubljana, 1997, str. 35.

20 "Prav vrzel med formo in bistvom kliče k razglabljanju o meri, do katere so se forme per se izpraznile. Mislim, da bi jih bilo zato potrebno dopolniti z vrednotami. Za to potrebujemo predvsem osnovno refleksijo o razliki med dobrim in zlim. /.../ Svet, v katerem se je namreč zrušila ločnica med dvema temeljnima območjema, je morda res postmoderni svet, toda ne dovoljuje nam več, da bi upali za tiste, ki so izgubili sleherno upanje, kakor je ta bistveni vzgib solidarnosti poetično izrazil Walter Benjamin." Aleš Debeljak, ibid., str. XI.

21 "Na prvi pogled gre vedno za to, da se izumetničeni, obče priznani, sporočilno neproblematični in formalno tradicionalistični tendenci zoperstavi radikalno reducirana, asketsko samotna, angažirana in prevratna nova forma." Stojan Pelko, "Praznovanje", v: *Ekran*, vol. 24, št. 1/2, 1999, str. 3–5; str. 3.

22 Andrej Tarkovski, ibid., str. 36.

pogovor z igorjem šterkom



Ljubljana je tisti prelomni, drugi film, pri katerem je spodletelo že tolikim avtorjem. V primerjavi s tvojim prvcem takoj zbode v oči ogromna razlika med filmoma – mirno ji lahko rečemo korak naprej –, ki je opazna že v sami zasnovi zgodbe.

Za film *Ekspres ekspres* je osnovno zgodbo prispeval Matjaž Pograjc. Povedal je pet stavkov, ki so me pritegnili, in na ta osnovni ključ sem potem obesil cel film. Pri *Ljubljani* je bil proces bistveno drugačen, saj sem o tem filmu sam razmišljal vrsto let. Prvo idejo sem dobil že leta 1993, po nekem življenjskem obdobju, ko sem zelo rad zahajal na Reko. Zdi se mi, da v tujem mestu veliko lažje začutiš, kaj se zares dogaja s tabo; v tem konkretnem primeru je šlo za slovo za mladosti, če se izrazim kar najbolj preprosto. V domačem mestu se stvari odvijajo počasi in sprememb niti ne opažaš, saj se iz dneva v dan spreminjaš, staraš tudi sam. Na Reki, kamor sem potem zahajal samo še dvakrat, trikrat na leto, pa sem naenkrat občutil prepad, razkorak med načinom mišljenja in doživljanja mladosti pri osemnajstih, devetnajstih, in potem pri štiriindvajsetih, petindvajsetih. Mladost se je začela razkrajati, kar me je zadelo naravnost v srce. Še danes se spomnim trenutka, ko sem se tega prvič zavedel: po neki cesti sem se spuščal navzdol v mesto, v nekem trenutku se mi je odprl čudovit pogled nanj in takrat sem si rekel, da bom o tem občutku nekoč posnel film. Ko sem o filmu razmišljal naprej, sem bil prepričan, da ga bom tudi posnel na Reki. Všeč mi je kombinacija industrijskega, mestnega in morskega okolja in še cel kup drugih okoliščin. Kasneje sem ugotovil, da si revna slovenska produkcija preprosto ne more privoščiti snemanja nekega filma v celoti na tujem, in obenem v Ljubljani takoj našel tudi veliko prednosti. Uvodnega in zaključnega prizora filma, ki se dogajata na Ljubljanskem gradu, ne bi mogel posneti nikjer drugje. Če se ozrem nazaj, ugotavljam, da je vsekakor je v celoti bolje, da sem film posnel v Ljubljani.

Kako in kdaj je potem nastal scenarij?

Nastajal je na zelo kompleksen način in zelo dolgo časa. Dvomim, da bom še kdaj v življenju sestavljal scenarij za kakšen film na tako nenavaden način. Vse od leta 1993 je tlelo v glavi, dokler nisem najprej našel ogrodja filma. Natančno sem vedel, kako se mora film začeti in kako končati. Sicer danes film izgleda malo drugače, kot je bilo zamišljeno, saj je od moje prvotne ideje začetka filma ostal samo prizor v secirnici; konec, zadnjih pet kadrov, podloženih s Schubertom, pa je natanko tak, kot

sem si ga zamislil takoj, ko sem začel razmišljati o filmu. Ves čas sem vedel, o čem mora film govoriti, jasna sta mi bila njegov začetek in konec, tisto vmes pa je nastajalo na zelo zanimiv način. Začel sem si zapisovati dogodke, ki so se dogajali meni, mojim znancem in prijateljem ter na osnovi tega postavljati filmske prizore. Nisem imel ne pripovedne črte ne oseb. Edino merilo, ki sem ga upošteval, je bilo, kako zanimiv je nek dogodek zame in kako zanimiv bi utegnil biti na platnu skozi prizmo tega, o čemer sem želel govoriti. V nekaj letih se je tako nabralo približno dvesto različnih prizorov, od katerih sem potem več kot polovico črtal. Med nabiranjem vse te množice prizorov sem seveda razmišljal tudi o filmskih likih, vendar sem bil glede tega dolgo časa v dvomih. Naj bo glavni junak študent medicine ali arhitekture? In podobno. Ravno ko sem končeval *Ekspres*, so se stvari začele postavljati na svoja mesta. Iz mozaika zgodb se je sestavil scenarij in takrat sem šele lahko resno začel razmišljati o junakih, graditi neke prizore na novo skozi like. Dva ženska lika sem na primer združil v enega. Ves čas je šlo v bistvu za zgoščevanje, iz vse razpršenosti idej je počasi rasel scenarij.

Končna podoba filma namiguje na nezmožnost postavitve jasnih mej ločnic med fazo pisanja scenarija, snemanjem in montažo.

Seveda, saj se je film v vseh teh fazah zelo spreminjal. V montaži smo se soočili z velikimi izzivi in težavami. Film je namreč zdaj videti precej drugačen, kot je bil zastavljen v scenariju. Spremenilo se je ogromno stvari. Prizor, ki na primer zdaj odpre film, naj bi se po prvotnem načrtu zgodil šele globoko v drugi polovici filma. Bilo je celo tako težko, da po prvih treh mesecih dela v montaži film ni in ni hotel zaživeti. Ves čas sem se zavedal, da razpolagam z veliko zelo močnimi posamičnimi prizori, vendar spočetka preprosto nisem našel ključa, po katerem bi jih povezal v smiselno celoto. Tako, ki bi vsebovala suspenz, gledalca vlekla naprej iz prizora v prizor, iz kadra v kader. Te točke absolutno nisem mogel doseči. Zelo pomembna spodbuda je potem prišla s strani Vlada Škafarja. Spomnim se, da smo po treh mesecih dela v montaži imeli nekakšen "krizni sestanek", na katerega je Vlado prinesel neko razpredelnico, ki je najprej nihče niti ni dobro razumel. No, izkazalo se je, da je bilo to izhodišče za pozitivne spremembe, saj sem kmalu zatem našel pravi način, kako vse zgodbe uspešno prepletati. Seveda so se stvari še vedno sproti spreminjale, vendar smo v tistem trenutku prišli oziroma zašli na pravo pot.

Katera izmed prej omenjenih faz ustvarjalnega procesa je bila najbolj odločilna?

Težko vprašanje. Na snemanje filma gledam kot na potovanje z ladjo, ki ji na poti stoji tisoč čeri – in samo ena čer je dovolj, da ladja potone. Zato je vsaka čer zelo pomembna. Osebnost najbolj uživam pri pisanju scenarija in v montaži, predvsem zaradi intimnega vzdušja, ki si ga tam lahko privoščim. Snemanje predstavlja paradoks, ki mi ni preveč všeč: snemaš na primer film, v katerem govoriš o zelo intimnih stvareh, o takih, ki jih ne zaupaš niti prijateljem, potem pa na snemanju takega intimnega prizora okrog tebe skače in nori petdeset ljudi. Čuden je ta razkol, razlika med tem, kar se potem dejansko dogaja na snemanju. Seveda pa drži, da brez snemanja ni nič, saj je prav snemanje tisti ključni trenutek, v katerem se stvari postavijo na svoja mesta. Tam se izkaže, ali so bile odločitve za igralce prave, ali zamišljeni kader zaživi ali ne. Sam se rad zelo skrbno pripravim na snemanje. Pred snemanjem *Ljubljane* sva s scenografom hodila okrog po

predvidenih lokacijah in fotografirala drug drugega v prostoru. Tako sem dobil foto-strip, ki sem ga lahko uporabil kot snemalno knjigo. Ampak kakor koli se poskusiš pripraviti na vse, je na snemanju vedno prisoten element nepredvidljivosti, na katerega je treba računati. Včasih filmu pomaga, včasih ne. Veliko stvari pa seveda lahko zaživi šele v montaži. V tem smislu je moj film zelo krhek, saj je bil prav na vsaki točki občutljiv za najmanjše spremembe. Že pri *Ekspresu* sem se glede tega počutil zelo nemočnega, saj sem kmalu ugotovil, da slabo ocenjujem, kako bo določen prizor dejansko izpadel. Prizor, za katerega sem bil pri *Ekspresu* med snemanjem prepričan, da bo odličen, mi je v montaži nakopal cel kup težav in tudi na koncu je izpadel bolj medlo.

Za kateri prizor gre?

Takrat, ko dva mulca na blagajni železniške postaje dihata na steklo, ko ne moreta dobiti kart. Na snemanju je bilo vse skupaj videti res dobro in bil sem prepričan, da bo vsaj ta prizor res prva liga, če bo že cel film polomija. Potem pa v montaži prav tega prizora nikakor nisem mogel sestaviti skupaj tako, da bi izpadel v redu. Po drugi strani pa je na primer prizor, v katerem Grega Bakovič pleše na Vivaldija, med snemanjem zame predstavljal skoraj konec sveta. Že dan pred snemanjem sem ugotovil, da ga nikakor ne bom mogel posneti tako, kot sem si zamislil v snemalni knjigi, ki sem se je sicer zelo držal. In nato res nisem mogel posneti treh četrtnin tistega, kar sem si zamislil. Takrat sem se res počutil poraženega. Med montažo sem potem ta prizor preskočil, ves čas sem ga odrival, ko pa sem se ga naposled lotil, je izpadel kot eden najboljših prizorov v celem filmu. Med montiranjem *Ljubljane* je bila situacija še bolj delikatna, saj za razvoj zgodbe praktično ni nujno potreben noben prizor. Vsak bi se lahko znašel na začetku ali koncu filma, saj je bilo v scenariju zelo malo trdnih dramaturških ključev, ki bi zakoličili sosledje sekvenc. Povsod je polno malih namigov, vendar je bila vsaka odločitev zelo težka. Recimo prizor, ko kamera gleda skozi okno, zunaj pa se izmenjujejo štirje letni časi. V nekem trenutku se mi je ta podoba zardela tako nepomembna, da se skoraj ne bi lotil snemanja. Ko pa sem enkrat to posnel, sem ugotovil, da čisto v redu zaživi. Po drugi strani spet obstaja kup prizorov, ki jih zdaj v filmu ni, pa so se mi med snemanjem zdeli blazno dramatični in odločilni. Izkazalo se je, da lahko film v svoji končni podobi mirno shaja brez njih

Kako natančna je bila snemalna knjiga?

Zelo, zelo natančna. Sam na primer vedno pravim, da so najboljši montažni prehodi tisti, ki so predvideni že v scenariju. Recimo prizor, v katerem Grega (Zorc) masturbira, potem pa se zgodi preliv na svetlobo, ki potuje po steklu avtomobila, v katerem se vozi Tjaša (Železnik). Tako je bilo zamišljeno že v scenariju, že takrat se mi je zdelo, da bo to lep prehod. Zdaj sicer deluje kot dobra montaža, vendar je bilo dejansko vse predvideno že v scenariju. Scorsese je zelo lepo povedal, da se vsak film rodi trikrat. Prvič med pisanjem scenarija, drugič na snemanju in tretjič v montaži. Vsak od teh treh segmentov je svet zase. Če slabo zmontiraš najboljši material, bo nastal slab film. Po drugi strani pa iz slabega scenarija, slabih igralcev in slabih posnetkov še tako vrhunska montaža ne bo naredila dobrega filma.

Vsi igralci v *Ljubljani* so izredno prepričljivi, obenem pa o njih ne izvemo praktično nič konkretnega. Kako si jih pripravil, da so tako dobro zasedli predvidene vloge? Zanimivo vprašanje. Izjemna izkušnja je bila zame že avdicija. Od samega začetka mi je bilo jasno, da moj

film gradi na mladih ljudeh, fantih in puncah. Med pisanjem scenarija mi zelo pomaga, če si predstavljam konkretne obraze za like iz scenarija, pa naj si bodo to igralci, znanci ali preprosto ljudje s ceste. Lažje je graditi zgodbo z obrazi kot pa z abstraktnimi podobami. Zgodilo pa se je, da sem od osmih, devetih glavnih likov, za katere sem imel v mislih že konkretne osebe, potem – razen enega – na avdiciji našel ljudi, ki so veliko bolj ustrezali mojim zamislim. Nato sem jim dal scenarij in jim rekel, naj me zasujejo z vprašanji. Da ne bi razlagal tja v tri krasne, sem jih prosil, naj najprej dobro preberejo scenarij in potem začnejo vrtati vame. Potem so stekli pogovori, zanimalo me je njihovo mnenje, skupaj smo iskali skupno pot. Zame je zelo pomembno, da skupaj z igralcem prideva čim dlje v utemeljitvi posameznega lika. Iskreno povedano se zdajle niti ne spomnim več podrobnosti iz te faze. Vedno sem poskusil imeti pripravljen odgovor na vse, kar so me vprašali, obenem pa sem upošteval tudi vse njihove predloge, ki so bili vseh tudi meni.

Kako oseben je potem cel film?

Kar precej. Večina situacij dejansko izhaja iz mojega življenja ali življenja določenih ljudi okoli mene. Lep primer se mi zdi konflikt glavnega junaka z očetom, ki ne najde sporočil o telefonskih klicih, ki mu jih sin piše na listke in lepi okrog telefona. Dejansko se mi je ves čas dogajalo, da se je moj oče jezil, ker ni našel teh listkov. Potem sem mu listek nekoč zalepil na ekran televizije in spomnim se, da je bil oče takrat strašno zadovoljen. Prišel je do mene in me potrepljal. Ta trenutek topline je ostal v meni in se preselil v film, kjer smo priča podobni situaciji, ko zadovoljni oče potihoma odpre vrata sinove sobe in gleda spečega fanta. Privlači me dejstvo, da je lahko samo v odpiranju in zapiranju vrat skrito toliko lepega v odnosu med dvema človekoma. Zvok tega prizora smo delali zelo skrbno, stišali smo škripanje tistih vrat skoraj do neslišnosti, da je vse skupaj izpadlo zelo nežno.

Zanimivo, da si omenil ravno ta prizor, ki sem ga sprva imel za najšibkejšo točko filma. Zdelo se mi je, da vsebuje za odtenek preveč patosa, da bi se zlil s celoto. Ko pa sem svoj zadržek po ogledu filma omenil prijateljski, mi je nasprotovala, češ da gre zagotovo za rekonstrukcijo resničnega dogodka, ki je kot tak opravičen tovrstnih zadržkov.

Res je, pa tudi sicer se skozi like nenehno vlečejo moji osebni strahovi, želje, neizpolnjena hrepenjenja. Pod drugi strani pa vsi ti občutki niso samo moji, ampak pripadajo celi generaciji ljudi, ki je odraščala vzporedno z nastajanjem filma.

V filmu gledalcem posreduješ te občutke, obenem pa namenoma ne ponujaš nobenih konkretnih odgovorov, kako naj si posamezne prizore razlagajo. Najbolj to pride do izraza v sijajnem zaključku filma, ki je emocionalno nabit do vrhunca, odgovori pa še vedno obvisijo v zraku.

Za moje junake mi ni vseeno. Nikakor pa nočem moralizirati in ponujati svoje razlage. Zavestno sem se izogibal kakršnim koli moralnim naukom, ki bi mi lahko ušli. Nerad se postavljam v vlogo sodnika. Naj bo film odprt do največje možne mere in naj ga vsak gledalec doživlja po svoje. Sam imam seveda zelo jasno interpretacijo doživljanja tega filma, vendar je v mojem interesu, da ga vsak izkusi po svoje. Hvala bogu, če si bo nekdaj konec razlagal čisto drugače, kot si ga sam. Želel sem samo postaviti ogledalo, ne pa zabijati dejstev. Lep primer je na primer posnetek rojstva na koncu. Pomen tega prizora je izrazito ambivalenten. Rojstvo lahko

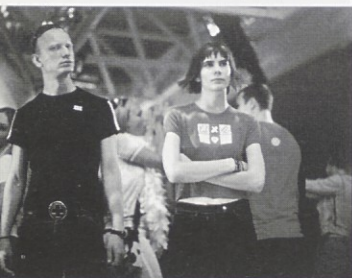
pomeni svetlo točko, novo upanje, lahko pa ima tudi povsem negativen predznak. Tjaša v filmu očita svoji mami, kako je bila celo življenje odvisna od očeta, nato pa sama izbere enako usodo in morda bo tudi njena hči šla po tej poti. Film govori predvsem o neizživetih priložnostih. Ena temeljnih stvari, o katerih sem hotel govoriti, je ogromen prepad med načinom razmišljanja o življenju in doživljanju sveta, ki ga imaš pri devetnajstih – in potem, ko si enkrat star trideset. Razblinjenje mladostnih idealov. Grega v zadnjem prizoru ni več srečen, kot je bil prej, ko je plesal. Apatičen je, okrog njega razbija glasba, on ima zaprte oči in od vseh lepih občutkov, ki so ga obhajali nekoč med plesom, je ostala samo še tehnika. Vsa lepa čustva so se razpršila. Zelo vseh mi je bilo, ko mi je nekdo po filmu rekel, da se je v enem zaključnih kadrov na ljubljanskem gradu spraševal, če se bo Grega vrgel dol ali ne, potem, ko ga je videl v čisto zadnjem kadru, pa je ugotovil, da je v bistvu vseeno in da je mogoče tak konec še bolj grozen.

Mišliš, da bi bila likom iz *Ljubljane* vseh *Ljubljana*?

Zdaj sta me pa našla nepripravljenega. Nimam pojma. Me pa seveda zelo zanima, kakšni bodo odzivi na film.

Po načinu in ritmu kadriranja, deloma pa tudi po vsebini, *Ljubljana* spominja na filme tajvanca Tsai Ming-Lianga.

Malo zagotovo, a je *Ljubljana* daleč, daleč od tega, kar me pri Tsai Ming-Liangu očara. Ko sem prvič videl njegov film *Živela ljubezen*, je bilo to zame neverjetno odkritje. Tudi vsi ostali njegovi filmi se mi zdijo fantastični. Seveda obstajajo tudi drugi režiserji, ki delajo na podoben način in me zelo navdušujejo. Recimo ves ta novi val francoskih režiserjev in režiserk, Bruno Dumont, Laurent Cantet, Sandrine Veysset, pa še cel kup sem jih najbrž pozabil. Zanesljivo sem bil pod vplivom, predvsem Tsai Ming-Lianga, vendar je bil ta vpliv na začetku izrazito podzavesten. Šele na neki točki sem se zavedel, da *Ljubljano* v bistvu gradim kot serijo kadrov-sekvenc. In nato pomislil, da to verjetno izvira iz mojega oboževanja Tsai Ming-Lianga. Potem sem se ustrašil, če to ni morda že preveč, vse to pretiravanje z dolgimi kadri. V tem smislu je kot naročen prišel film *V lero*, ki je sijajno zrežiran in vsebuje ogromno kadrov-sekvenc. Takrat sem videl, da se lahko tak način snemanja absolutno obrestuje. Film *V lero* mi je potrdil, da sem na pravi poti razmišljanja in da moram film dograditi po načelu enega kadra, enega prizora. Vesel sem, da sem vztrajal v tem prepričanju, čeprav so se mnogim porajali dvomi o uspešnosti takega podviga. Vsak prizor sem namreč posnel izključno kot kader-sekvenco, brez bližnjih planov za vsak primer, če glavni posnetek spodleti. Poudaril bi, da je tak način dela izredno zahteven predvsem za igralca. Spomnim se izkušnje s snemanja *Ekspresa*, kjer sem snemal na klasičen način, najprej plan, nato kontraplan, in sem nato lahko zelo veliko izrazil, ki po igralski plati niso bile v redu, preprosto izrezal. Kader-sekvenca je v tem smislu do igralca zelo nemilostna, saj kader na koncu je, kakršen pač je. Ničesar ne moreš izrezati. Nobena kader-sekvenca ni popolna, saj v minuti, dveh, treh, noben igralec ne bo zdržal in bil brezhiben. To je pač treba vzeti v zakup in lahko se samo priklonim svojim igralcem, ki so opravili res čudovito delo. Sploh če pomislim, da so mnogi prvič delali na celovečernem filmu oziroma imeli tako velike vloge. Delo z njimi je bilo pravo veselje, nobene neučakanosti, sama prijaznost in potrpežljivost. Prava kriza se je začela šele v montaži, ko se je izkazalo, da razpolagamo s kupom lepih prizorov, ki so se po prvih treh mesecih dela v montaži sestavili v nekaj, kar ni bilo ne tič ne miš. Danes se mi



zdi, da je film sestavljen skupaj optimalno. Prej sem že govoril o izzivih v montaži; naj omenim še problem, ki ga je predstavljal uvodni kader. Na začetku je bil predviden prizor smrti – očitno se je film moral začeti z neko smrtjo –, vendar s prvotno zamišljeno smrtjo nekaj ni bilo v redu. Ko sem jo izrezal iz filma, sem bil povsem zbežan. Nisem več vedel, kako začeti film. Potem je nekdo predlagal, naj na začetek uvrstimo prizor s smrtjo na Ljubljanskem gradu. Ideja se mi je sprva zdela celo nekoliko preveč radikalna, danes pa ugotavljam, da bi bil film pol slabši brez tega začetka, ki na nek način postavi okvir celemu filmu. Konec filma nas zdaj vrne na točko iz začetka. Ne vemo, zakaj se je zgodil samomor in film nam ves čas po malem odgovarja na to vprašanje, postane celota z maksimalnim izkupičkom.

Zdi se, da že ta prva smrt s svojo simbolno težo napove ton prihajajočega filma. Samomorilec se mora povzpeti na stolp, premagati mora nek napor, preden lahko izvrši svoje dejanje ...

Prvotno zamišljena smrt je bila prometna nesreča in zaradi številnih razlogov ni delovala. Ljubljanski grad se je izkazal kot zelo hvaležna lokacija za ta prizor, saj se je prav v tej točki ogromno mojih hotenj zbralo v eno; nenazadnje se iz grajskega stolpa ponuja krasen razgled na mesto.

Kljub že omenjani temeljni drugačnosti med tvojim prvencem in *Ljubljano* pa je vendarle čutiti tudi nekakšno trdno notranjo povezavo med obema filmoma, ki bi jo bilo mogoče na eni strani povezovati z Dancyevskim pojmovanjem *cinefilske etike*, na drugi pa z vprašanjem avtorskega pristopa k filmu.

Velikokrat sem se tudi sam spraševal o tem. Najverjetneje gre za stvar senzibilitete. Veseli me, da je *Ljubljana* tako drugačen film od *Ekspresa*, da sem iz enega grma skočil v čisto drugega, da se ne ponavljam v nekih obrazcih. In čeprav je *Ekspres* blazno idealističen, poln optimizma, *Ljubljana* pa njegovo nasprotje, se po drugi strani še vedno vračam k *Ekspresu*. Težko to natančneje razložim, zanesljivo je le to, da iz filma v film vlečem nek čisto svoj občutek za film. Moji naslednji filmi bodo veliko bolj podobni *Ljubljanam* kot *Ekspresu*, na katerega zdaj gledam kot na prvo ljubezen, nekaj edinstvenega. Zdaj sem napisal scenarij, zgodbo o družini, kjer analiziram vse možne stranpoti razmerja med moškim in žensko. Močno verjamem v ta scenarij. Spomnim, se, da je scenarij za *Ljubljano* prebral Jan Cvitkovič, se blazno razjezil in ga vrgel ob steno lokala, v katerem sva sedela, ker mu scenarij sploh ni bil všeč. Ko sem mu dal tega novega, sva se najprej pošalila, da že dolgo časa ni vrgel nobenega scenarija ob steno. Kmalu zatem mi je poslal SMS sporočilo in mi čestital za nov scenarij, ki mu je bil zelo všeč. Priznam pa, da je scenarij za *Ljubljano* izgledal precej čudno, mnogim se je zdel neprepričljiv. Pred leti sem bil izbran za sodelovanje v nekem evropskem projektu in kopica strokovnjakov, script-doktorjev, je prebrala scenarij za *Ljubljano*. Eden izmed njih ga sploh ni hotel komentirati, saj je bil scenarij tako zelo daleč stran od tistega, kar je on pojmoval kot “dober scenarij”. Na sploh se mi zdi velik problem sodobnega evropskega filma predvidljivost scenarijev, še posebej to velja za evropske koprodukcije, kjer si vsak ščiti svoj hrbet in potem, če film izpade slab, še vedno lahko reče, da je scenarij ustrezen merilom za “dober scenarij”. Sam potem gledam tak film in se dolgočasim. Takoj mi je jasna shema, po kateri je film narejen. Vse je preveč vpeto v sistem, v ene in iste kalupe, v obrazce in pravila pisanja “dobrega scenarija”, kar ne vodi nikamor. Zato mi je tako zelo všeč azijski film, kjer tega sistema

nikakor ne moreš razvozlati. In najbrž je v Evropi ogromno skritih talentov, ki svojega filma ne morejo posneti, ker njihov scenarij pač ne ustreza normativom “dobrega scenarija”.

***Ljubljana* je eden resnično redkih slovenskih filmov, ki si upa črpati navdih iz sodobnega vsakdana in tako ujeti duh časa.**

Gre za zelo zanimiv problem in upravičen očitek slovenskemu filmu, ki se mu tudi moj prvenec ne izogne. Ves čas se mi je zdelo, kot bi se vsi slovenski režiserji bali in bežali pred portretiranjem sedanjosti. Zato me je tako navdušil film *V leri*. Ko sem ga prvič videl, sem si lahko samo rekel: to je pa slovenski film, ki sem ga čakal celo življenje. Končno je nekdo posnel film, ki se v prvi vrsti dogaja tukaj in zdaj. Čeprav obenem drži, da bi se *V leri* lahko dogajal tudi pred dvajsetimi leti, saj vsebuje prvino časovne nedoločljivosti, kar je spet lahko kvaliteta filma. *Ljubljana* je polna duha časa. Na isto temo bi lahko posnel sto filmov in vsak bi izgledal drugače. Gre za stvar izbire, kaj te najbolj zanima in katerim podrobnostim se boš posvetil. Strogo gledano tudi *Ljubljana* ni portret sedanjosti, saj se je od leta 1995, ko sem film zastavil, pa do leta 2002, ko sem ga dokončal, marsikaj spremenilo. Recimo raverska scena se je iz velikih, masovnih dogodkov preselila v bolj privatno, klubsko sfero, tako da je film v bistvu portret polpreteklosti.

Od povprečja slovenskega filma *Ljubljano* loči še ena lastnost, ki je obenem tudi ena najpomembnejših kvalitet filma. *Ljubljana* je film, ki od gledalca zahteva brezpogojno sodelovanje; ne dojema ga kot pasivnega sprejemnika, ki mu je treba ugoditi, temveč mu izkazuje spoštovanje in ga vabi k izgradnji povsem lastne izkušnje. Pravi kiarostamijevski dotik.

Ko sem prebral Kiarostamijev tekst (*Gre za besedilo, objavljeno na prvi strani Kinotečnika novembra leta 2001, v katerem Kiarostami poziva k spoštovanju občinstva kot razumnega in tvornega dejavnika ter izključno prek sodelovanja občinstva vidi zorenje režiserjeve zaveze pripovedovanju resnice. Film se zato ne sme uklanjati nobenim receptom, temveč mora gledalcu puščati čas in odprte možnosti.*), sem bil tako navdušen, da sem v Kinoteki pokradel vsaj petdeset časopisov in jih odnesel domov. Da jih bom – bolj za šalo kot zares – lahko delil naokrog, če bo *Ljubljanam* kdo očital prav to odprtost. Tekst me je resnično očaral. Pred kratkim sem moral za katalog filmskega festivala v Rotterdamu oddati uradno izjavo režiserja in kot nalašč sem se spomnil citata Johna Bergerja, med drugim tudi filmskega publicista. Filmska pripoved ni voznja s kolesom, kjer se kolo ves čas dotika tal, temveč je veliko bolj podobna hoji, kjer med koraki obstaja prazen prostor, ki ga napolni gledalec. Mislim, da ta izjava v precejšnji meri velja za *Ljubljano*. Film pušča ogromno prostora gledalcu, praktično vsak montažni rez je elipsa v pripovedi, ki jo mora gledalec graditi sam. •

school's out for summer,
school's out for good:

kriza identitete v novem japonskem filmu



Blue Spring

Japonska po samomorilnosti na svetovni lestvici vselej kotira dokaj visoko, saj so v tem pogledu že historično močno zaznamovani. Ponos, samurajski kodeks, močna patriarhalna tradicija ter brezpogojna poslušnost nadrejenim, vse to so družbene značilnosti, ki so jih japonski filmi vedno reflektirali. Povprečen Japonec je imel očitno vedno dovolj razlogov za depresijo in samodestruktivni akt. Morda pretirano posplošujem in banaliziram, ostaja pa dejstvo, da je bila prav zadrega navadnega človeka vedno "hvaležna" filmska tematika, kar nenazadnje potrjuje zgodovina japonskega filma. Moderni, recimo mu milenijski japonski film, je kot drugod po svetu prinesel novo skepso, dvom v prihodnost, družinske vrednote in kar je ostalega.

Milenijsko vročico pa so japonski filmi zaznamovali precej drugače kot večina vodilnih kinematografij; pri Japoncih ni šlo za odštevanje ali pričakovanja, temveč za reevaluacijo polpreteklih dogodkov, ki so pretresli deželo na orientu. Očitno sta Japonce zadnja leta zaznamovala predvsem dva

dogodka, precejšnja gospodarska recesija in serija (bioloških) terorističnih napadov, še posebej zastrupitev s sarinom na tokijski podzemni železnici. Dovolj, da predvsem mladi postajajo vse bolj apatični, neprepičani vase in brez prave identitete; dovolj, da je v novem japonskem filmu "vzcvetel" nov tematski sklop, ki obravnava mladino med petnajstim in petindvajsetim letom, v ključni razvojni fazi torej, ko človek trasira življenjske cilje in formira svojo osebnost.

Večino japonskih filmov, ki tematizirajo strah, alieniranost in nasilje med mladimi, je v zadnjih dveh letih predstavil rotterdamski filmski festival, ki se je že leta 2000 – ob štiristoti obletnici trgovinskih odnosov med državama – tej neverjetno bogati kinematografiji poklonil tako retrospektivno kot s širokim izborom modernega kina; vendar takrat, presenetljivo, tovrstnih pesimističnih vibracij še ni bilo čutili. Nakar je eksplodiralo, japonski režiserji so, kot bi čutili neko kolektivno odgovornost, na "krizno obdobje" odgovorili s širokim spektrom žanrsko raznolikih filmov, med katerimi

simon popek

bom izpostavil najbolj izrazite ter (v nekaterih primerih) kar ekscesne naslove, ki z realnostjo, predvidevam, nimajo veliko skupnega, zato pa toliko bolj silovito učinkujejo na ravni alegorije.

Začnimo kar z najbolj ekscesnim med vsemi, široko obravnavanim in ponekod obsojanja vrednim *Battle Royale* režiserja Kinjija Fukasakuja, žanrskega veterana, ki je v šestdesetih in sedemdesetih nanizal vrsto klasičnih jakuza gangsteriad. Fukasaku pri sedemdesetih ni le v izvrstni formi, temveč prvič v karieri demonstrira (z ironijo in cinizmom nabito) družbeno zavest. *Battle Royale* izgleda kot parodija televizijskih *reality showov*, še posebej *Survivorja*, v katerem mora skupina ljudi na otoku brez običajnih materialnih dobrim preživeti čimveč časa. Fukasaku je ustvaril brutalen, fantazijski portret nasilja v sodobni družbi, njegova vizija meji na utopijo, predstavlja pa Japonsko na pragu tretjega tisočletja. Država je v kaosu, nasilje srednješolske mladine je neobvladljivo, zato vlada sprejme urgenten zakon, po katerem ima posebna policijska enota vsak mesec pravico naključno izbrati en šolski razred. Dijake pošljejo na samotni otok, jih oborožijo z različno učinkovitimi sredstvi destrukcije (srečneži dobijo puško, drugi nož, tretji le ponev!) in dajo tri dni časa, da se med seboj pobijejo. Pravila so rigidna: otok bo lahko zapustil le zadnji preživeli; če jih preživi več, bodo vsem razstrelili glave! Film je ujel duha časa tako zavoljo krize med adolescenti kot tudi vrhunca popularnosti *reality showov*. Gledanost slednjih je medtem resda upadla, vendar film s tem ne izgubi na aktualnosti, in tudi če bo, bosta gledalcu vedno ostala avtorjeva globoka cinična distanca in demonstracija črnega humorja brez primere. "Master of ceremony", ki na otoku vodi operacijo in "tekmovalce" ob zvokih Straussovega *Rodecki marša* vsakih šest ur zalaga s svežimi podatki o številu mrtvih, se imenuje Kitano, igra pa ga, jasno, Takeshi Kitano, ikona modernega japonskega filma. Ena od rešitev, ki jo za zajezitev (prenapihnjene?) nasilja med mladimi ponuja Fukasaku, je med drugim ponižanje individualca, še en klasičen motiv japonskega filma, ki ga veliko bolj umirjeno in z večjo mero rahločutnosti in realizma demonstrira lanskoletni dobitnik zlatega tigra, *Bad Company* (Mabudachi) režiserja Tomoyukija Furumaye. Zgodba gre takole: v srednji šoli neke v ruralni Japonski razočarani učitelj Kobayashi svoje dijake s pomočjo *Indeksa humanosti*, svojega andragoškega priročnika, razdeli na "delikvente", "smeti" in "ljudi". Kadar dijaki kaj ušpičijo, so prisiljeni napisati samokritični esej, s katerim morajo dokazati svojo "humanost". Ko štirje dijaki iz trgovine ukradejo neke malenkosti, padejo v učiteljevo nemilost in postanejo predmet krutega poniževanja. Film je resda postavljen v leto 1980, vendar se ne morem izogniti občutku, da se je režiser želel diplomatsko izogniti konkretnim paralelam sodobne Japonske. Pričujoča študija medčloveških odnosov bi bila lahko še bolj zanimiva, če režiser dogajanja ne bi skoraj v popolnosti utopiziral. Učenci so skoraj v celoti alienirani od realnega sveta, film pa dobiva pridih "socialno kritične bajke", ki je ne moremo aplicirati na konkretno realnost. Če strnem, smo morali kljub manj fantazijskemu pristopu počakati leto dni, da smo dobili v celoti "aktualen" pogled v japonski srednješolski vsakdan. Realiziral ga je Toshiyaki Toyoda s filmom *Blue Spring* (Aoi haru), po krivici spregledanim kandidatom za tigr. Tu apatija mladostnikov prehaja v novo kategorijo: brezdelje je popolno, še več, inercija velja med samimi šolskimi tolpami, ki si liderja izbirajo po načelu "najpogumnejši zmaga". Nasilje na provincialni šoli se v *Blue Spring* vse bolj širi, mladenič Kujo pa postane novi vodja šolske tolpe. Kako? Padajoč iz ograje visokega balkona je večkrat plosknil z rokama, preden se je znova ujel, kot njegov rival. Njegov najboljši kolega ima šole dovolj in gre raje med jakuze, kar sproža vse večje dvome tudi v Kuju, *cool* fantalinu, ki ne išče prepira, če ni treba, kar ostalim ni najbolj všeč, zato se kmalu pojavi protikandidat, Aoki, ki pa v slepi ambicioznosti v dvoboju s Kujom zgrmi v globino... Toyodov

Visitor Q

Battle Royale

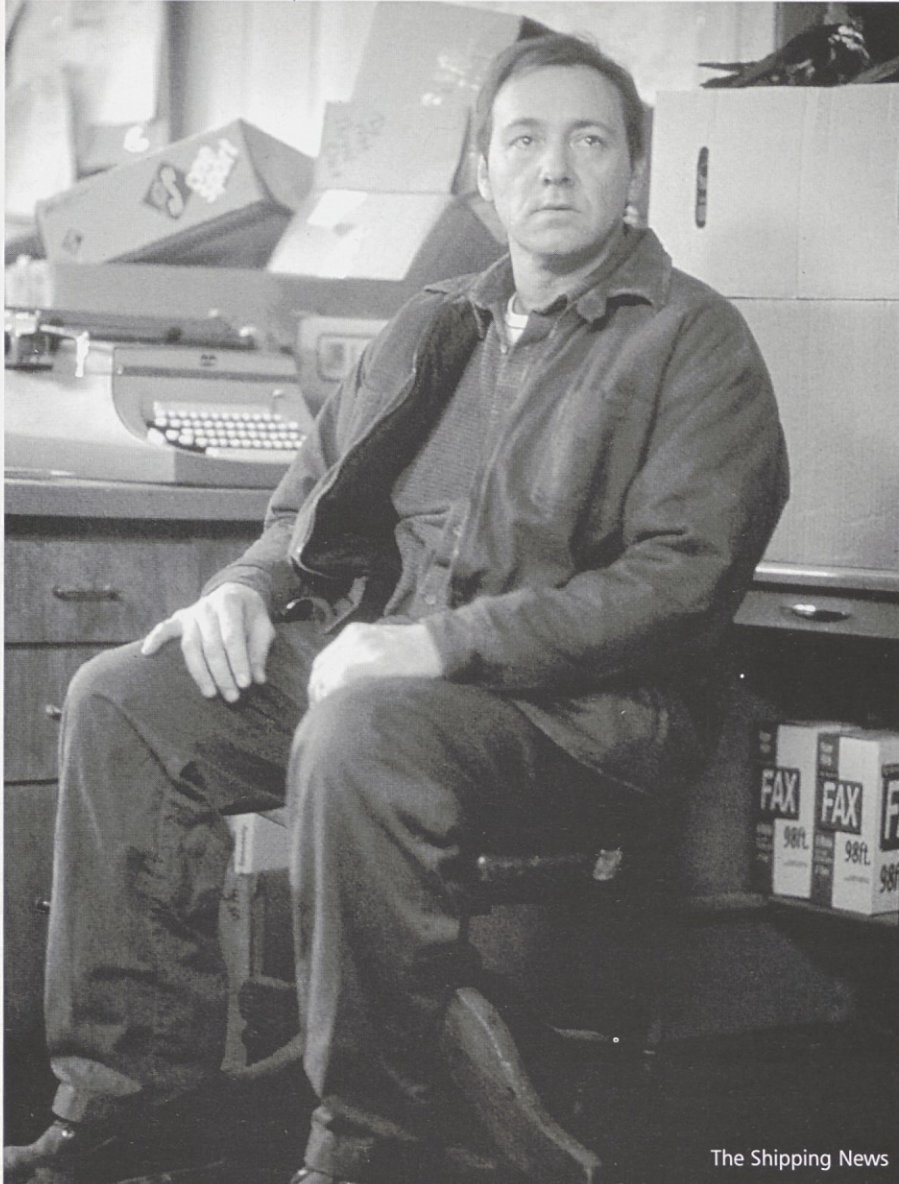


film ni idealno ujel le mladostniškega *angsta*, podkrepljenega z donečim rock soundtrackom, temveč je posredno obsodil novo japonsko realnost, s katero se mladina ne zmore identificirati. Opozicijo šoli predstavlja le še podzemlje, paradoksalno pa je dejstvo, da se Toyodova mladina za to opcijo ne odloča, ker bi jih podzemlje posebno vznemirjalo, temveč ker v njem vidijo edini izhod iz (za njih) represivne sredine in ker zagotavlja socialno stabilnost. Jakuze so za Kuja in njegovega prijatelja rock zvezdniki, krasno oblečeni lepotci z resda nepredvidljivo prihodnostjo, vendar se zdi ta opcija v primerjavi z mukotrpnim študijem ter še boj negotovo prihodnostjo *dog-eat-dog* kapitalizma prava tombola. Si predstavljate, organizirani kriminal kot zavod za zaposlovanje?!

Podobna vprašanje je pred leti odpiral že Kitano v *Vrnitev otrok* (Kids Return, 1996), malce bolj optimističen film, ki se je ravno tako osredotočil na mladeniča, najboljša prijatelja, med katerima se prvi odloči za svet jakuz in drugi za boksarsko kariero, vendar je Kitano problematična fanta izoliral kot ekscesna primera v sicer vzorni mladinski sredini. Ostaja vprašanje, ali se je v petih letih japonska družba tako spridila ali se le režiserji oprijemajo bolj pesimistične projekcije? Če gre verjeti Takashiju Miikeju, režiserju kulture *Avdicije* (Odishon, 1999), potem je šlo vse skupaj k vragu. *Visitor Q*, njegov doslej najbolj zrel film, vsebuje dokaj močno "družbeno kritično" noto (*a la* Miike, to je treba poudariti), poleg tega pa še prizore sodomije, posilstva, incesta, mladostniške prostitucije in celo nekrofilije! Miikeju uspe skonstruirati prepričljivo "dramo" o dislocirani in nasilni družini Yamazaki: oče za denar poriva lastno hči Miki, ki se je šla že pred časom prodajat na cesto; sin Takuya dnevno pretepa mamo – ta si bolečine *post festum* lajša s heroinom in je že povsem zasvojen –, sam Takuya pa je žrtev nasilja arogantnih in konfliktnih sošolcev. Oče, odpuščen, politično nekorektni reporter, želi začeti novo kariero, zato z digitalno kamero neprizadeto snema nasilje med šolsko mladino, tudi nad lastnim sinom, posnetke pa bi rad uporabil za senzacionalistično oddajo. Vse spremeni prihod tujca, ki ga oče sreča na cesti; s svojo prisotnostjo doobra prevetri odnose v družini in zapusti neizbrisen pečat... Film kakopak spominja na Pasolinijevo *Teoremo* (1968), le da pri Miikeju nismo priča kritiki buržoazije, temveč ekscesnemu komentarju novega japonskega srednjega sloja, obsedenim s senzacionalizmom, hitrim zaslužkom in podobami nasilja. Serijo novih japonskih "družbeno kritičnih" filmov brez dvoma zaznamujejo fantazijski naturalizem v vseh pogledih in žanrske deviacije, kar pa ne zmanjšuje njihovega pomena v sodobnem kinu, ki je le redko kje tako neposreden. Japonska pač ima močno tradicijo družbeno političnega *statementa*, ki povečini izhaja iz radikalnih šestdesetih in (na primer) zgodnjih filmov Nagisa Oshime. Hkrati ponuja svojevrstno opozicijo drugi močni struji sodobnega japonskega filma, ki preizprašuje vlogo posameznika v z nasiljem zaznamovanem svetu v kontemplativnih, meditativnih filmih; pripadajo mu imena kot Naomi Kawase (*Kya ka ra ba a*, 2001), Shinji Aoyama (*Eureka*, 2000) ali Hirokazu Kore-eda (*Distance*, 2001), o katerih je Ekran v preteklosti že pisal, a še v časih, ko se niso tako intenzivno ukvarjali s stresnim obdobjem individualca, zaznamovanega z grozodejstvi religioznih sekt (Kore-eda), neuravnovešenega ugrabitelja (Aoyama) oziroma nasilne preteklosti očeta (Kawase). Ekran bo o tem problemu v bodoče sigurno še namenil nekaj pozornosti. •

berlin land waterland

2002



The Shipping News

Berlin – mesto, ki je bilo do pred dobrim desetletjem z zidom razdeljeno na zahodni in vzhodni del, je danes povezano (in to odlično, kot se za veliko nemško mesto spodobi) s širokimi alejami, podzemno, avtobusi, taksiji in reko, predvsem z reko in njenimi številnimi kanali. Ta vodni del mesta, ki nas vsako leto zvabi na svoj filmski festival, je bil zame vse do letos povsem nepomemben, komajda opazen. Letos pa je fotografija filmov poskrbela, da temu ni bilo tako. Tudi sicer je bilo čutiti nov veter v organizaciji festivala in seveda v njegovi programski podobi. Če moram za organizacijo reči, da je bila manj pregovorno odlična (npr. zapleti z akreditacijami na sejmu, preveč prodanih vstopnic za posamezne predstave), pa je letošnji izbor

tekmovalnega programa zadovoljil skoraj vsakogar; resda ni bilo nobenih blaznih vrhuncev, ampak program je bil pretehtano uravnotežen. Kdor pozna v filmskem svetu prekaljenega Dietra Kosslicka, nad tem ni mogel biti presenečen. Novi direktor je poskrbel za dovoljšnjo raznolikost tematik, žanrov in estetik, tako da nad programsko bero nihče ni mogel biti razočaran.

Splošni občutek na koncu festivala je bil: solidno, vendar tudi brez skrajnosti, drznosti in festivalskih "škandalov"; v nefestivalskem prevodu bi rekli: brez močnega nestrinjanja, pa tudi brez navalov navdušenja.

Kot je v navadi za velike festivale, ki si to lahko privoščijo, se je vodstvo poklonilo enemu največjih junakov ameriškega neodvisnega filma, Robertu Altmanu, in izven konkurence prikazalo njegov zadnji dosežek, *Gosford Park*. Velikemu mojstru "komponiranja scen", kot ga je poimenoval nemški tisk, so podelili prestižno nagrado za življenjsko delo.

Tudi kar se nagrad tiče, je bil festival lepo uravnotežen, saj sta si najvišje priznanje razdelila povsem različna filma: groba irska politična drama *Bloody Sunday* ter pravljичni japonski animirani film *Spirited Away*. Še najbolj intrigantni Costa Gavras – s filmom o nacističnem preganjanju Židov – se je na koncu moral zadovoljiti z nekakšno dodatno novokomponirano nagrado za življenjsko delo. Zopet spretno in v stilu: vse lepo in prav, tudi za razočarane se bo našla kakšna nagradica. Ampak gremo nazaj k samim filmom, ne ozirajoč se na priznanja in nujne festivalske kuhinje, nazaj k doživljanju filmske ponudbe.

the shipping news

ZDA **režija** Lasse Hallström

Letos sem na uvodoma omenjeni "vodni element" naletela takoj, ko sem si ogledala prvi film tekmovalnega sporeda *The Shipping News*: prvi kader, pravzaprav še najavna špica, in že otroka zabrišejo v vodo, češ, moraš se naučiti obdržati glavo nad vodo, saj je življenje nenehen boj za preživetje. Lasse Hallström je še enkrat dokazal svojo dovtetnost za obravnavanje družinskih tem, še posebej takih, ki zadevajo nepopolne družine. Tako kot v njegovem debiju, *Moje pasje življenje* (*My Life as a Dog*, 1986), se vse vrti okoli "enostarševske družine". V njegovem najnovjšem filmu gre za potomce skrivnostne družine Quoyle (nečak, njegova hči in teta). Vedno brezhiben v svoji vlogi je Kevin Spacey – Quoyle prisiljen po razpadlem zakonu z lahkoživko začeti znova. Hallström tokrat dobrohotnemu, ne-samozavestnemu in očetovskemu Spaceyu določi za ženo vampirsko, polteno in nemoralno Cate Blanchett. Ta se Quoyla, tako kot vsakega prej, kmalu naveliča in se ga odloči dokončno zapustiti. Ker pa potrebuje denar za novi začetek, proda svojo malo hčerko neki mafiji. Toda na begu z novim izbrancem se divja mamica smrtno ponesreči. Da bi zaščitil hčerko, ki mu jo policija k sreči najde, Quoyle sprejme tetino povabilo: odkrili naj bi deželo svojih prednikov na meji s Kanado. Zasilno se

naselijo v stari, razpadajoči hiši, polni skrivnosti iz preteklosti, čisto ob obali mrkega oceana. Quoyle na svoje veliko začudenje celo dobi službo lokalnega novinarja, ampak kmalu odkrije, da so vsi prebivalci kraja na neki način povezani z vodo (kot se potomcem piratov spodobi) in tudi njega silijo, da si kupi čoln. Quoyle zase vsekoli trdi, da ni "vodni človek", toda vseeno se opogumi in kupi majhen čoln. Predvsem zato, da bi se dokazal pred prikupno vdovo in postal enakopraven član krajevne skupnosti, zajadra v nemirne hladne vode oceana in skoraj utone ... Film je poln simbolike, zato je Quoylovo soočenje z vodo pravzaprav njegovo prvo soočenje s samim sabo: z lastnimi sposobnostmi in tudi čustvi. Stara podrtija, v kateri so živeli predniki, je simbol grde preteklosti, ki jo je treba preseči, narediti življenje lepše, polno razumevanja za posebnosti soljudi (otrok privlačne vdove je prizadet, teta razkrije svoja homoseksualna nagnjenja ...).

The Shipping News je torej brezhibno zrežiran in socialno konstruktiven ter skonstruiran tako, da gledalca pušča v nekem blaženem stanju pasivnega zadovoljstva. Žal Hallström ni zmogel dovolj avtorske premoči, da bi presegel raven studijskih izdelkov, v katerih se vse tako ali tako vedno dobro konča. Na koncu so hudobni kaznovani in dobri nagrajani (z ljubeznijo seveda), pa če so nastavki scenarija še tako kruti in neizprosni – ali pa še posebej takrat.



varuh meje

Slovenija **režija** Maja Weiss

Metafora aktivnega življenja kot spopada z vodo (npr. zaplavati v življenje ...) je prisotna tudi v glavnem slovenskem adutu na Berlinu – *Varuhu meje*. Tri dekleta se odločijo preživeti počitnice s kanuji na reki, ki je meja med Hrvaško in Slovenijo. Brezskrbne in razposajene počitnice se končajo, ko zabredejo med rečne brzice in celo prečkajo mejo. Reka pri Maji Weiss figurira kot meja dovoljenega, poznanege, normalnega, splošno sprejetega, zato je tudi dekleta (Pia Zemljič), ki prva preplava reko, najbolj odločeno zaživeti po svoje, mimo ustaljenih socialnih norm. Avtorica motivu iskanja identitete in odraščanja doda soočenje s svetom izven subjektov filmske pripovedi, svetom, ki je dekletom tuj in nima z njimi nič skupnega (fašistoidne vrednote, nazori netolerance). Nasprotja vzpostavlja nazorno, na primer: nasprotje med mestom in vasjo, moderno klubska glasbo in veselico, neodvisnostjo in družino, torej je svet deklet nekaj naprednega, zunanji svet pa nazadnjaškega, kar podkrepi z misterioznim pojavljanjem lokalnega politika (kandidata za župana), ki vse nazadnjaško pooseblja in celo izjavlja (govor na veselici). Zadeva bi bila preprosta in lepo posneta, če ne bi v drugi polovici filma mladinski akcionar z elementi trilerja prešel v dramo s sanjskimi prizori. Avtorica se izogne črno-beli zgodbi treh mladih deklet kot žrtev pokvarjenega "lovca-politika" tako, da eno izmed njih (seveda tisto, ki ima navidez najmanj težav z iskanjem identitete in je najbolj konzervativna) politik erotično privlači in pravzaprav sanja o posilstvu ... Drzen psihoanalitični nastavek, ki pa kar kliče po večji motiviranosti, za katero seveda v akcijsko-trilerski prvi polovici ni prostora, saj so psihološki profili deklet lahko le žanrsko

skicirani (npr. skozi njihovo verbalno opredeljevanje do določenih socialnih klišejev).

Tudi v tem filmu gre za svetovno-nazorsko prepričevanje – potreba po tolerantnosti, obsodba odpora do tujcev (saj je strah v nas samih) in spolnih manjšin –, ki se predvsem v prvi polovici filma vizualno spretno dopolnjuje z dialogi ter zelo dobro glasbo (bodisi izbrano ali tudi originalno). V drugi polovici pa prevlada verbalna naracija, ki ji je vizualni del podrejen (prizori na veselici), vse dokler se tudi ta ne umakne domišljiji in sanjskim prizorom. Čisto na koncu pa se avtorica, presenetljivo, vrne k začetni kombinaciji (zadnja scena prepira med dekletoma v disku), vendar ta po dramatičnemu zasuku k fikciji ne učinkuje več prepričljivo, ampak jo doživljamo kot nekakšno ponovitev lekcije.

Vsekakor gre za prelomni celovečerec na Slovenskem, saj avtorica uveljavlja ženski (subjektivni) aspekt v izgrajevanju zgodbe, ki se pogumno sooča z narativnim svetom (v filmu moških) predsodkov.

Op.: O filmu Varuh meje bo Ekran podrobno poročal v naslednji številki.



iris

VB **režija** Richard Eyre

Ampak festivalska zgodba o vodi se je šele začela. Drugi film iz tekmovalnega programa z naslovom *Iris* je še ena klasična angleška drama o življenjski zgodbi idealnega para – dveh intelektualcev. Tipična je zato, ker sloni na scenariju izredno inteligentnih dialogov, verbalnih domislic in duhovitosti ter seveda brezhibni igri glavnih dveh junakov. Judi Dench in Jim Broadbent sta par še iz študentskih let pisateljice, ki na eni izmed številnih zabav spozna profesorja književnosti na Oxfordu. Tema filma je staranje kot začetek izgube stika z ljubljeno osebo, vse do neizogibnega konca.

Začetna scena iz filma je scena srečne zaljubljenosti, ki jo ponazarja skupno plavanje v vodi. Kamera je zopet snemala od spodaj navzgor, proti vodni gladini in svetlobi (tako kot npr. pri *The Shipping News*), kar je očitno v modi. Tokrat plavanje v paru simbolizira optimalno razmerje dveh ljudi, ki ju ne ločuje nič, kar ju ne bi tudi povezovalo – in to simbolizira voda.

"*Water always makes you good*," pravi postarani pisatelj John Bayley svoji omagajoči življenjski družici. Pelje jo nazaj k reki, kjer sta se kopala kot mlad par, vendar je Alzheimerjeva bolezen močnejša od vsega, premaga še tako vrhunsko inteligenco, kot je bila lastna pisateljici Iris Murdoch. Film gledalca pritegne z natančnim, pretanjenim opisovanjem izgube intelektualnih sposobnosti glavne igralka (Judi Dench), od drobnih pozabljenosti, prek blokade pri pisanju romana, pa vse do popolne odsotnosti. V te prizore spretno montira prizore zblíževanja in oklevanja iz mladosti ter nato srečnega zakona, ki skupaj izgrajujejo zgodbo enega najlepših filmov o skupnem staranju, kar jih je bilo posnetih.

lundi matin

Ponedeljek zjutraj

Francija **režija** Otar Iosseliani



Eden izmed vrhuncev tekmovalne sekcije je bil gotovo tudi losselianijev film *Lundi Matin*. Najkrajša možna oznaka filma bi bila, da gre za zrelo delo velikega poeta evropskega filma, ki pa je dokazal, da premore poleg estetskega tudi velik socialni čut – čeprav tega ne bi mogli tako zanesljivo trditi pri njegovih predhodnih filmih. Gre za zgodbo navadnega delavca v eni izmed velikih tovarn (železarna), zgrajeni nekje na francoskem podeželju. Vincentov portret je obenem podoba vseh tistih, ki so svoje mladostne talente in ideale pustili na pragu kasnejših slabo plačanih služb; slednje jim vsak dan jemljejo svobodo (kar je duhovito ponazorjeno s prepovedjo kajenja po vstopu na tovarniško dvorišče), vendar zagotavljajo eksistenco družini. Z nekaj posnetki režiser zelo dobro skicira člane družine, pa tudi sovaščane: žena je dolgočasna in dolgočasna gospodinja, otroka živita v svojem svetu in imata svoje želje, ki se očeta tičejo samo posredno, skrivnostna babica, zopni in premožni sosedje (skopuški posestnik in njegova koketna ter prepirljiva žena). Film ne zapade v patetiko, pač pa raje pospremi svojega anti-junaka v avanturo, ko popolnoma nenadejano odpotuje v Benetke. V beneški gondoli, nekje na vožnji po kanalih, se mu že zazdi, da je našel obljubljeni deželo, kjer se ljudje še smeji, pojejo in zares pijejo vino ("... pri nas je vino samo še *gurmanstvo*," potoži). Toda iluzija se razblini, ko s prijateljem pristaneta na trdih tleh – v ponedeljek zjutraj. Vincent ga pospremi na delo in ugotovi, da življenja ne delajo drugačnega meje, pač pa perspektive. Prijatelj namreč v bistvu živi identično in Vincent dojame, da si življenje lahko doda le sam: odpotuje naprej, vendar zato, da se bo nekega dne vrnil domov, ko bo našel svojo perspektivo. To razumevanje lepo ponazarja sinov let z zmajem: ko prvič po dolgem času zagleda očeta, ga vidi iz zraka, kako se po vaški stezici mirno vrača v "domače zavetje". Perspektiva je torej zamenjana s perspektivo kamere in na slikovni ravni: sin uspe dokončati fresko na steni vaške cerkvice, kar dopolnjuje začetno očetovo frustracijo, ko ga vedno nekaj odvrta od slikanja.

Film je poln duhovitih prizorov. V enem se pojavi sam režiser in odigra ubožanega beneškega grofa-pianista, ki živi v samoprevari lastnega uspeha in mogočnosti; predstavlja drugi pol samorazumevanja glavnega junaka, ki ima premalo samozavesti, je neambiciozen in po proletarsko životari. Razpoloženijske scene (npr. popivanje na stehi, vožnje s čolnom, pivsko in pevsko omizje Gruzijcev) se dopolnjujejo s filmskimi dogodki, saj so zmontirane v naracijo tako, da ji dajejo dodaten pomen. Na splošno so razpoloženijske scene oznanilo nekega drugega sveta, daleč od vsakodnevne eksistencialne rutine.

Zadnjemu prizoru sprave med zakoncema in zadovoljnega odhoda na "šiht" je dodan še prizor srečnega para (posestnik in žena, ki sta se dotlej samo prepirala) čez cesto; poljubček za slovo ali nezadovoljstvo? Kakor vas je volja. Stvar vašega pogleda na življenje, ugotavlja modri losseliani.



amen

Francija **režija** Costa-Gavras

Eden najbolj pomembnih filmov Berlinala je gotovo *Amen* Coste Gavrasa. Gre za odlično študijo dveh posameznikov v dveh

totalitarnih sistemih: prvi je zgodovinska osebnost SS – oficir Kurt Gerstein (Ulrich Tukur), drugi pa plod domišljije, mladi jezuit z dobrimi vatikanskimi zvezami – Ricardo (Mathieu Kassovitz). Tako nacistična mašinerija smrti kot stroga vatikanska hierarhija sta zastavili glavnima nastopajočima enako dilemo: ali je strah pred osebno pogubo dovolj velik razlog za absolutno odrekanje človeški etiki? Režiser gradi filmsko zgodbo predvsem po načelih klasične dramaturgije, kar zgodovinski tematiki povsem ustreza. Njegov scenarij temelji na zgodovinskih dokumentih o Gersteinovem življenju ter na znanih odzivih Vatikana – oziroma papeža – na holokavst. Zgodba gledalca pritegne bolj zaradi subjektivnih napetosti filmskih oseb kot pa zaradi kakšnih "atraktivnih" dogodkov. Avtor tudi ne podleže nevarnostim poceni demagogije. Prizori preganjanja Židov so zgolj nakazani, osrednja pozornost velja odnosom med udeleženci izvrševanja tega preganjanja in uničevanja ter tistimi, ki so s svojo "nevtralnostjo" agonijo podaljševali. Globokega premisleka vreden je tudi zaključek filma, ko se Ricardo (v skladu s svojo katoliško moralko) žrtvuje v imenu vere, še bolj pa v znak protesta proti pasivnosti vrha katoliške cerkve, ki mu po družinski ingerenci pripada sam. Gersteina pa nacistično kolesje ne uspe streti, čeprav ničlikokrat tvega, ko želi vzpostaviti stik z verskimi voditelji ali zavezniki (prvi je švedski diplomat, nato ameriški veleposlanik – pa vse do papeža). Ker je visoki oficir SS, največkrat menijo, da gre za provokacijo. Predvsem mu ne zaupajo sami Nemci. Gerstein je upodobljen kot velik spretnež in eden izmed množice nemških častnikov, ki so se jim odprle oči, ko je bilo že prepozno. Zlomi pa se še ob koncu vojne, ko končno le uspe predati zaveznikom obremenilne dokumente, ki so dokazovali uničenje tisočih Judov. Obesi se v celici, kamor so ga zaprli osvoboditelji. Toda najbolj presenetljiv nauk zgodbe je pravzaprav drugje. Sporoča nam ga filmska upodobitev Gersteinovega kolega, zdravnika, ki vseskozi ve, za kaj gre. Tistega, ki mu prvi pokaže resnico "delovnih taborišč". Nauk je naslednji: preživijo vedno ljudje brez etike, ki svoj um uporabljajo zgolj in samo za osebno preživetje, "no mater what" ..., in pri tem jim pomagajo preračunljivi nevtralneži. Film, po katerem ima zelo slab občutek ..., film brez mehkih elementov, kot je voda. Voda v tem filmu je blato, gnojnica, ki jo nacistični genij uspe sfiltrirati v pitno vodo – "ampak okus je še vedno zanič," prizna sam izumitelj postopka čiščenja (tudi rasnega, pa čeprav nehoti in zaradi znanstvene vneme), Kurt Gerstein. Če je nacizem blato – kaj je potem voda, ki je iz blata nastala? Sfiltrirano blazirana nevtralnost?



halbe treppe

Na žaru

Nemčija **režija** Andreas Dresen

Eden izmed dveh nemških filmov, prikazanih v glavnem programu, je delo čudežnega dečka z Vzhoda, Andreasa Dresena (na Ljubljanskem festivalu smo videli njegove *Nočne prikazni* (Nachtgestalten, 2000). Izredno ploden in nadarjen mlad režiser se je tokrat odločil za filmski poskus. Podoben kot Mike Leigh je scenarijski domišljijo prepustil (štirim) glavnim igralcem. Postavil jih je v scenski okvir malomeščanskega življenja dveh parov srednjih let, nato pa so zgodbo razvijali

sami: izcimila se je tragikomedija o prešuštvu, razočaranih ostalih dveh, poskusih sprave in dokončnem razhodu. Glede na to, da so morali ogromno improvizirati, je film prepričljiv in lahko služi kot identifikacijski model povprečnemu evropskemu paru okoli štiridesetih. Izredno dobro je poskrbljeno za glasbeno spremljanja nekega razhajanja: ko se pojavi prvi muzikant, pred bifejem z žarom, se začneja odtujevanje para; in ko je proti koncu tam že cela skupina, se žena odloči odseliti. Ko pridejo kar v bife, je enega izmed obeh zakonov dokončno konec ... Zelo posrečen je prizor, ko prevarani mož ob vseh hudih slutnjah zasliši še glasbo iz domače straniščne školjke, ki napoveduje bližajočo se katastrofo. Ker gre navidez za zelo vsakdanjo in enostavno pripoved, je toliko bolj presenetljivo, da jo spremljamo pozorno in da se mestoma ob njej celo zabavamo. Preprosta zgodba je namreč dramaturško zelo dobro obdelana, kar pomeni, da se je moral režiser ogromno ukvarjati z igralci in v navezi z njimi določati ritem in smer dogajanja. Skupaj jim je uspelo izgraditi zanimivo filmsko zgradbo, temelječo na zasnovi mediokritete in površnosti medsebojnih odnosov, celo naveličanosti. Sledi zaplet, povzročen s sprva nedolžnim koketiranjem, ki se razraste v resno prešuštniško razmerje; nato se začne načrtovanje prihodnosti, ki šele razkrije prave vzroke za nastalo komplikacijo. V primeru moškega je šlo za skok čez plot, čemur ponavadi rečemo avantura, v primeru ženske pa za globlje nezadovoljstvo s partnerjem in "možnost, da gre naprej", kot se izrazi sama. Seveda v skladu s tem zakon, kjer je prešuštoval moški (pa čeprav brez otrok), obstane, medtem ko zakona, kjer je bila nezadovoljna ženska, ni mogoče več rešiti, kljub dvema ljubkima otrokoma ...

Za gledalca je pomembno to, da bi bili možni seveda popolnoma drugačni razpleti, vendar verjamemo ravno tistemu, ki ga gledamo.



8 femmes

Osem žensk

Francija **režija** François Ozon

Ozon se je v Berlin vrnil po uspehu filma *Hladne kaplje na vroče kamne* (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes, 1999), ki ga je zrežiral po Fassbinderjevi kratki prozi. Znova gre za izredno duhovito tekstno osnovo, polno smisla za komplicirane, "večplastne" medčloveške odnose, toda vpliv dramskega teksta je bil očitno prevelik, saj je v nasprotju s *Hladnimi kapljami* komornost prizorov prestrogo določala dogajanje. Pri tem je bila režiserju v veliko pomoč izvrstna igralska ekipa, sestavljena iz ženske igralske smetane v Franciji: Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, Emmanuelle Beart, Fanny Ardant, Virginie Ledoyen ...

Gre za božično družinsko srečanje na francoskem podeželju, enkrat v petdesetih. Na odmaknjeni zasnježeni domačiji se zjutraj zberejo vse generacije po ženski strani, da bi skupaj z "glavo družine", edinim moškim v hiši, praznovali. Z njimi sta še dve služabnici. Toda zadene jih strašna novica – družinski patriarh je mrtev. Vseh osem žensk ima motiv za grozovito dejanje, zato se začnejo vsevprek obtoževati in intrigrirati druga proti drugi. Spremljamo razkritje velikih družinskih skrivnosti,

prevar in nakan, ki jih režiser izvirno poveže z lahkotnimi glasbenimi vložki. Ravno to določa njemu lasten ritem dogajanja, dramatičnost se lomi ob lahkotnosti pesmic in plesa, histeričnost Isabelle Huppert se zdi navidezna, ker jo prekine popevka, prizadetost nenadne vdove, Catherine Deneuve, se ob zibanju v ritmu zdi patetična ... V filmih François Ozona učinkujejo plesno-pevske vložki kot potujitveni elementi v Brechtovskem smislu, vendar pa se zdi, da se je fotografija vse preveč podredila kostumsko-odrski zasnovi projekta, namesto da bi zaživela svoje življenje. Kakorkoli že, avtor se reši z nepričakovanim dramskim zasukom na koncu, tako da mora presenečeni gledalec zaposeliti svoje možgane in si zavrteti film nazaj, namesto da bi se zdolgočaseno spraševal, ali je uganil, kdo je prava morilka.



the royal tenenbaums

ZDA **režija** Wes Anderson

bridget

ZDA **režija** Amos Kollek

Čeprav je bila ameriška kinematografija manj številčno zastopana kot prejšnja leta, smo poleg Altmanovega filma lahko videli še dva neodvisna filma v konkurenci: *Bridget* Amosa Koleka in *The Royal Tenenbaums* Wesa Andersona.

Medtem ko je Amos Kollek veteran newyorške neodvisne scene, pa je Wes Anderson mlad avtor, relativno neznan slovenski publiku. Anderson ostaja zvest tradiciji solidnega ameriškega neodvisnega filma, predvsem tisti, ki si lahko privoščijo srednji proračun in zanj naredi dinamičen, igralsko dobro zastopan film, z veliko snemalnih lokacij, tudi nekaj atraktivnimi prizori, pri čemer pa celo ne pozabi, kaj je hotel povedati. Tokrat gre za osrednji lik ostarelega družinskega očeta, ki se dosti prepozno zave, da ima družino. Gene Hackman še enkrat zaigra vlogo radoživega starčka: ko ostane brez denarja in rabi streho nad glavo, se mu stoži po družini, ki jo je zapustil. Zdi se, da je to pravi trenutek za usodni korak, ker se bivša žena ravno odloča za ponovno poroko. Izmisli si, da je na smrt bolan, in sčasoma vendarle pridobi nazaj simpatije vseh vpletenih. Film je komedija zmešnjav, zasnovana na karikiranih potezah žanrskih likov: vsakega od nastopajočih akterjev določa neka osnovna značilnost, ponavadi kar njegova profesionalna dejavnost: žena je resna znanstvenica-arheologinja, hči Margot je zasanjana pisateljica, prvi sin Chas je redoljubljen in discipliniran finančnik, drugi sin je čustveno zavrt teniški šampion. In kot njihovo nasprotje se pojavi oče, ki pravzaprav ni nič in je vse, zato se lahko poigrava z željami svoje družine – seveda tako, da jim na koncu pomaga ravno s tem, ker ni nič, ali z drugimi besedami, ker je svoboden, nekalupljen. Veliko hrupa za nič, bi lahko sklenili – in še pripomnili, da film le ni tako neodvisen, saj ima vsaj eno skupno točko s studijskimi filmi: obupno si prizadeva biti všečen in zabavati prav vsako sekundo dolgometražne dolžine. •

suspension of disbelief
arthur conan doyle &
odkritje filma



Arthur Conan Doyle

marcel štefančič, jr.

Vsi vemo: Sherlock Holmes je bil zelo luciden detektiv. Kako to, da je bil tako luciden? Kaj mu je tako napihovalo in razširjalo um? Točno, substanca. V *Znamenju štirih* namreč zvemo, da se Holmes fiksa s "sedemodstotno raztopino kokaina". Potrebuje stimulanse, da bi lažje prebil "dolgčas bivanja" – depresijo, inertnost, letargijo... fetišizem prostega časa, frustriranost, resentment ... samoobvladovanje, stud, odtujenost, slabo vest ... industrijski kapitalizem. Sherlock stoji ob vznožju moderne družbe, v kateri je vsakdanje življenje postalo rutina, ponavljanje istega, načrtovani dolgčas ... v kateri je smisel življenja postal stvar monopola ... in v kateri je odgovor na dolgčas entertainment, fikcija, simulacija svobode in participacije. Svet je bil tedaj v siloviti industrijski premeni: monotonija, mehanizacija, specializacija, atomizacija delovnega akta, fatalizem. Efekt: dolgčas. Proizvajanje dolgčasa in proizvodnja entertainmenta sta se ob koncu 19. stoletja prelevila v paralelna procesa iste kapitalistične mašine. Dolgčas se je izplačal – imel je tržno vrednost, veliko profitno margino. Sherlock, žrtev standardizacije vsakdanjega življenja, lahko dolgčas premaga le z entertainmentom, s fikcijami – potrebuje detektivske "primere", svoje male eskapistične, psihogeografske avanture. Kokain mu nudi "mentalni zanos", ekstazo, lucidnost, vizijo – odpre in očisti mu vrata percepcije (hja, tako kot je zahteval poet Blake). In kaže, da je od te raztopine zelo odvisen. Kot je rekel George Bernard Shaw: Holmes je "džanki brez ene same odlike". Džanki. Holmes je bohemski esteta v škrlatnem ogrinjalu, ki nenehno igra violino. Muzikant torej. Muzikant, ki se fiksa: rocker. Rokenrol detektiv. Ni skrival, da obstaja zveza med mamili in kreativnostjo. Kokain potrebuje, da bi se lahko zabaval in delal. Detektivski "primeri" so zanj tako delo kot zabava, entertainment. Delo in zabava sta zanj še eno in isto. Ločitev *de facto* že obstaja, toda Sherlock – oz. Arthur Conan Doyle, njegov auteur – ju še ni sposoben misliti v ločenosti. Zelo sodoben lik: racionalen, toda poln strahov, tesnob, nevrov, dvomov. Čuti, da svobode ni več mogoče zavestno planirati. Da se je posthumno srečal s Freudom (v *Sedemodstotni raztopini*), ne preseneča: tudi Freud je reševal uganko. In seveda – priporočal kokain. Holmes je bil človekom pod pritiskom, ki pa vedno reši uganko. Vedno detektira storilca. Zakaj? Ker razmišlja kot storilec? Ker razmišlja kot morilec? Ker se detektivske dedukcije drži nekaj morilskega, subverzivnega, ekstatičnega, psihedeličnega, neverbalnega – podobno kot "drugačnega načina videnja", ki ga je zagovarjal Plotin in ki so ga – kot je opozoril Aldous Huxley – vedno hitro razglasili za simptom mentalne motenosti? *Killer Inside Me*, je neko svojo kriminalko naslovil *hard-boiled* Jim Thompson: ni čudno, Lou Ford, šerifov pomočnik, je bil morilec in detektiv. Oboje. V isti glavi. V filmu *Manhunter* (1986, Michael Mann), posnetem po Harrisovem romanu *Red Dragon*, je lahko detektiv serijskega morilca našel le tako, da se je vanj vživel – da je razmišljal tako kot on, *laissez-faire* psycho. Dr. Hannibal Lecter, Buffalo Bill in Tooth Fairie – Harrisovi psihopati – so bili mutacije Reaganove revolucije, ki je kapitalizem promovirala kot osebni projekt, kot človekovo samoiskanje, kot individualno iskanje avtonomije, neodvisnosti, zasebnosti, intime, sreče in svobode, kot samorealizacijo. Sherlock je bil prav to – ergo, pred svojim časom. Svojo socialno izključenost je razumel kot spektakel. Je anticipiral frazo "sex, drugs & rock'n'roll"? Vsekakor, le da je za seks v tej enačbi skrbel njegov buddy, dr. Watson. Za Holmesa je bil seks nekaj tujega, za dr. Watsona pa ne. Navsezadnje, po nekaterih štetjih je bil šestkrat poročen. Smrdel je po seksu – kot junaki Jima Thompsona.

Afganistan, še včeraj talibanski, še lani sovjetski, še predlani britanski, je zgodba, ki ne gre iz glave. Vedno pride za nami. Pazite: Arthur Conan Doyle je Sherlocka Holmesa lansiral leta 1886 v *Študiji v škrlatnem*, v kateri je sicer vse polno geografskih netočnosti (Utah, Rio Grande), toda ko Holmes prvič sreča dr. Watsona, mu energično in brez zadržkov dahne: "Opažam, da ste bili v Afganistanu." In kako ve, da doc prihaja iz Afganistana? Je kje prebral? V kaki enciklopediji? V časopisu? Mu je kdo povedal? Je uganil, na slepo? Sheer-luck? Nič od tega. Dovolj je bilo, da ga je pogledal, pa mu je bilo jasno, da je bil v Afganistanu. Specifično, da je bil doc v Afganistanu, je bil le logičen sklep, hja, dedukcija. Kot pojasni Sherlock: "Pred mano je gospod medicinskega tipa,

toda vojaškega videza. Očitno gre za vojaškega zdravnika. Pravkar se je vrnil iz tropskih krajev, kajti njegov obraz je temen, kar pa ni naravna barva njegove kože – njegovi zapestji sta svetli. Za njim so muke in bolezni, na kar jasno kaže njegov upadel obraz. Ranjen je bil v levo roko. Drži jo na tog in nenaraven način. Le v kateri tropski deželi bi angleški vojaški zdravnik lahko utrpel take muke in rane? Jasno, v Afganistanu." Q.E.D.

No, v *Znamenju štirih* se je rana z roke čudežno preselila na nogo. Kaj to pomeni? Kako to, da je Conan Doyle spregledal ta detajl? Odkod ta kiks, ta šlamparija? Razlog je preprost: Conan Doyle je pisal hitro. In pisal je veliko. Bil je primer multimedijskega industrijskega artista, obsedenega s hitrostjo, efektnostjo, napol tabloidno aktualnostjo, vsepovosodnostjo, kulturo imidža in politiko fame. Samo pomislite: pisal je Sherlocke Holmese (štiri romane in 56 novel!), zgodovinske romane (*Micah Clarke, White Company, The Refugees, The Great Shadow*), pustolovske romane (*Izgubljeni svet, The Poison Belt, The Land of Mist*), paranormalne romane (*Parasite*), "erotične" romane (*A Duet with an Occasional Chorus*), drame (*The Speckled Band, A Story of Waterloo, Jane Annie*), poezijo (*Songs of Action, Songs of the Road*), objavil zgodovinske knjige in pamflete, obenem pa nenehno predaval in potoval. Kot je sam rekel: prepotoval je 50.000 milj in predaval več kot 300.000 ljudem. In ob tem našel čas za mnoge športe: igral je kriket, biljard in nogomet, boksal, dirkal z avtomobili (bil je eden izmed prvih Angležev, ki so ga kaznovali zaradi prehitre vožnje!), letal z biplanom in balonom, smučal, še več, zelo rad se je hvalil, da je v Švico pripeljal smučanje in da je svet opozoril na lepoto švicarskih Alp. Ni pa bil le športnik, ampak tudi pustolovec... ee, ekstremni športnik – sedem mesecev se je s škotsko kitolovsko ladjo *Hope* fural po Arktiki. Njegova hiperaktivnost je bila monumentalna, res industrijska. Njegov urnik je bil zatrpan. Leta 1890 je spodbijal Kochovo zdravilo za tuberkulozo, ker se mu je zdelo, da ga niso dovolj testirali, leta 1909 se je zavzel za Kongo, ki je trpel pod pezo belgijskega genocida (*The Crime of the Congo*), leta 1902 pa je branil britansko vojsko, ki so ji očitali, da je med bursko vojno v južni Afriki – kjer so začeli Buri, priseljenci bolj ali manj nizozemskega rodu, ogrožati britanske nacionalne interese (diamanti, davki, neodvisnost, izgon britanskih kolonistov) – zagrešila hude zločine, požige burskih kmetij, posilstva, ropanja. Ljudi so celo trpali v koncentracijska taborišča. Leta 1900, leto po začetku vojne, je odplul v južno Afriko, po vrnitvi pa je napisal zajetno kroniko burske vojne (*The Great Boer War*), polno poročil, zemljevidov in statistik. Ker vojne tedaj še ni bilo konec, je kritiziral britansko taktiko, ki da je zastarela in neučinkovita, in priporočal kamuflažo, artilerijo, upustitev konjenice in suličarjev, ustanovitev civilnih strelskih klubov, v katerih bi se Britanci učili streljati, in forsiranje bolj demokratične, manj razredno definirane vojske. Toda ko je začel v Britaniji rasti protivojni sentiment, je objavil pamflet (*Vojna v južni Afriki – njeni vzroki in potek*), v katerem je na vse pretege branil britanske nacionalne interese, napihoval patriotizem, apologetsko reševal nacionalno čast: požigi so se po njegovem zgodili zato, ker so kmetije postale postojanke gverilskega upora, posilstva je relativiziral, češ da so bila mnoga izmišljena, koncentracijska taborišča pa je prikazoval le kot zelo humana, civilizirana zavetišča za ženske, otroke in druge begunce. Doyle, propagandist Imperija, je leta 1902 postal sir – vitez njegovega veličastva. Jasno, za vojne zasluge. Toda leta 1916 je branil Rogerja Casementa, na smrt obsojenega – in obešenega – britanskega diplomata, veleizdajalca, sicer patentiranega sovražnika imperializma, ki je skušal I. svetovno vojno izkoristiti za odcepitev Irske – Doyle je trdil, da je nor, da so mu tropske bolezni pomračile um in da je domovino izdajal pod vplivom grozodejstev, ki jih je videl v Kongu in Peruju. Peticija, ki so jo podpisali tudi G.H. Chesterton, John Galsworthy in Jerome K. Jerome, ni pomagala, še toliko bolj, ker so mnogi svoj podpis umaknili, ko se je izkazalo, da je bil Casement gej. *Last but not least*: šel se je tudi politične kampanje, pa četudi neuspešno. Obe njegovi politični kandidaturi sta namreč propadli. Njegovi politični in literarni "kiksi" so bili rezultat njegove manične produkcije, njegove stahanovske vročice, njegovega divjega tempa – zelo sodobnega, postindustrijskega, hipermedijskega, multimedijskega, v nenehni tekmi z britanskimi –

zelo "slikovitimi", vizualnimi, "filmskimi" – pop klasikami, ki so se tedaj rojevale po tekočem traku (*Ujetnik dvorca Zenda, Raffles, Peter Pan, Otok zakladov, Dr. Jekyll in gospod Hyde, Trilby, Drakula, Knjiga o džungli, Srce teme, Lord Jim, Nostromo* itd.). Conan Doyle je bil producent, ki se je bal, da bo postal brezposeln – konzument, ki je upal, da je del prerokbe, del načrta. Arthur Conan Doyle je na svoji koži občutil vse paradokse industrijske umetnosti, tržnih odnosov, slave, fan-club kulture in literarnega lika, ki preraste okvire literarnega lika in ki obsede ljudi – in to do te mere, da ne ločijo več med realnostjo in fikcijo. Imel je svoje trekkije in svoje tolkienice, ki bi jim – tako kot William Shatner trekkijem, oh, ali pa Sharon Stone perverzemu, fetišističnemu voyeurju v *Vročici* (Sliver, 1993) – lahko rekel: *Get yourself a life!* Sherlock je ljudi obsedel – onstran razuma. Specifično, ljudje so pošto pošiljali na naslov Sherlocka Holmesa, ga prosili za avtogram in tako dalje. Zato ne čudi, da je temu malce nasedel tudi sam: mislil je, da je Sherlock Holmes. Leta 1907 je tako javno in detektivsko branil Georgea Edalji, odvetnika, ki so ga obtožili, da je v rudniškem revirju Great Wyrley sadistično pobijal živino, in dokazal, da Edalji ni kriv (*The Story of Mr. George Edalji*), leta 1912 pa je javno, spet detektivsko branil nemškega priseljenca Oscarja Slaterja, ki so ga obtožili umora, četudi je bil povsem očitno nedolžen (*The Case of Oscar Slater*). Conan Doyle je obdelal vsako aktualno topiko, vsako temo. To so bili njegovi "primeri". In vsak "primer" je obdeloval angažirano, elokventno, lucidno, tudi zelo argumentirano in dokumentirano, hja, kot Sherlock Holmes. Recimo: vključil se je v debato o homoseksualnosti (Oscar Wilde ne sodi v arest, ampak v bolnišnico, ker da je njegova homoseksualnost patološka), upal, da se bosta Amerika in Britanija nekoč združili pod isto zastavo, v en imperij, fantaziral o koncu sveta (v romanu *The Poison Belt*, nadaljevanju *Izgubljenega sveta*, strupeni eter povzroči apokaliptični konec civilizacije, čeprav ne čisto, saj se izkaže, da so ljudje padli le v neke sorte narkotično komo), kritiziral sufražetke (ženska ima volilno pravico šele, ko sama plačuje davke), agitiral za izgradnjo podmorskih tunelov med Francijo in Britanijo, ki da lahko prepreči potencialno ekonomsko blokado Britanije, s pomočjo "psihometrije" iskal pisateljico kriminalk Agatho Christie, ki je leta 1926 na lepem izginila, z G.B. Shawom polemiziral o *Titaniku*, kapitanu Smithu, epskem žrtvovanju, "zadnji muziki", nacionalnem žalovanju in medijski prezentaciji te nacionalne tragedije (Shaw je trdil, da gre le za "nezaslišano romantično laž"), pri petinpetdesetih pa hotel v jarke I. svetovne vojne, češ "moj glas se sliši daleč, kar je dobro pri urjenjih" – formiral je celo enoto prostovoljcev, v popolni bojni opremi vsak dan prepešal 14 milj, patroljiral po mestu, stal na dežju, vadil streljanje, čuval ujetnike, tezaril v strojničnem gnezdu, predlagal kopico inovacij (gumijaste obroče in čolne na ladjah ipd.), obiskal jarke na francoski reki Somme, dajal avtograme... in seveda, v obrambo domovine vključil tudi Sherlocka Holmesa (*His Last Bow*), kar je mnoge navdalo z občutkom varnosti. Z eno besedo: verjel je, da Sherlock Holmes res obstaja. Še bolje: ni verjel, da ne obstaja. Sherlocka se ni mogel znebiti. Zgodbe o Sherlocku Holmesu so bile *sequels*, nadaljevanja: diktiral jih je trg. In Conan Doyle jih ni mogel ustaviti. Jasno, iz komercialnih razlogov: vsakič, ko je potreboval denar, je napisal novo zgodbo o Sherlocku Holmesu, pa četudi mu je šel na živce. Ja, obnašal se je tržno, h'woodsko. Filma, ki prinaša dobiček, ne končaš, ampak ga nadaljuješ. Toda logika nadaljevanj oz. diktat trga in literarni lik, ki je prerasel svoj fiktivni ekran, so ga začeli spravljati v obup: "Mislím, da bi moral Holmesa ubiti." Zakaj? Iz več razlogov. Prvič: "Ker moj um speljuje z boljših reči." Drugič: "Ker so me ljudje povsem poistovetili s tem, kar imam za nižjo stopnjo literarnega dosežka". Tretjič: "Utrujen sem od njegovega imena." Četrtič: "Čutim prisilo." In petič: "Če ne bom jaz pokončal njega, bo on pokončal mene". Skratka: Conan Doyle je imel občutek, da je izgubil kontrolo nad svojo kreacijo, nad svojim delom, nad svojim produktom... da se mu je sad njegovega dela odtujil... da ga Holmes kreativno blokira in omejuje... da mu diktira... da mu jemlje svobodo... in življenje. Ali jaz ali on! Take argumente smo pogosto slišali med velikimi filmarji. Recimo,

Francis Ford Coppola je rad poudaril, da je *Botre* snemal le zato, da bi lahko zaslužil in potem mirno snemal svoje bolj osebne filme. No, s svojimi osebnimi filmi se ni *Botru* niti približal. Podobno velja za Conana Doylea: s svojimi drugimi, "bolj osebnimi" knjigami, na katere je bil zelo ponosen, se ni *Sherlocku Holmesu* niti približal. Conan Doyle je bil produkt nekega novega, toda temeljnega in radikalnega protislovja, ki je začel tedaj obsedati umetnost in literaturo: protislovje med dvema produkcijama, med produkcijo visoke in nizke literature, med produkcijo bestsellerjev in umetniško literaturo. To protislovje je bilo novo – prišlo je z razvojem trga. V času Balzaca tega še ni bilo. Literatura v tem smislu še ni bila zdiferencirana – Balzac je bil lahko še oboje. Ni se mu bilo še treba odločati. V času Conana Doylea je bilo že čutiti pritisk. Diferenciacija kulturnega, literarnega prostora je bila že praktično izvršeno dejstvo – avtor se je moral odločiti. Conan Doyle je stal ob vznožju diferenciacije, ki je kasneje – v 20. stoletju – obsedala literaturo, umetnost in kakopak film. Napetost med trgom in umetnino, med komercialno in vizijo, med Hollywoodom in avtorjem, med sistemom in genijem, med linearnostjo in osebnim slogom je še vedno tu – kot tema, kot problem. Ni čudno, prav film je vse oddaljene elemente-kolonije umetnosti, ideologije in politike povezal v totaliteto, ki je del istega zgodovinskega procesa. Ko je začel Conan Doyle pisati *Sherlocke Holmesa*, je bila diferenciacija še na ravni "nezavednega" družbenega procesa. Sedem let kasneje, ko je sklenil, da bo Holmesa ubil, je diferenciacija že postajala nekaj "zavednega", reflektivnega in problematičnega. Z eno besedo: avtor se je moral odločiti – bo hodil v kapitalistično tovarno ali pa bo našel svoj slog, s katerim bo presegal oz. problematiziral logiko linearnega pripovedovanja, avanturističnega sanjarjenja in haluciniranja, razvedrilnega zabavanja in diktata trga. Conan Doyle se je odločil, toda njegova odločitev je bila ludistična: ubil je *Sherlocka Holmesa*. Leta 1893 je namreč v reviji *Strand* vendarle objavil zgodbo *Zadnji problem*, v kateri je Holmesa umrl – v švicarskih Alpah je strmoglavil v smrtonosno globino. Toda za Holmesovega eksekutorja si je izmislil nov lik – profesorja Moriartyja, ki je opisan kot "Napoleon zločina" ... "genij, filozof, abstraktni mislec" ... "organizator polovice kriminala" ... "negibni pajek v centru mreže". Kar je bilo tako, kot da bi opisoval vse bolj zarotniško kompleksnost globalnega trga in industrijskega kapitalizma ... ja, kot da bi opisoval dr. Mabuseja ... "Črnega tigra", no, onega industrialca iz filma *The Shadow* (1940), ki skrivaj vodi gangsterski imperij ... Ernsta Stavra Blofelda, Bondovega rivala ... dr. Caligarija, diabolčnega kralja čarovnikov, hipnotizerjev in zombijev (*Kabinet dr. Caligarija/Das kabinett des dr. Caligari*, 1919) ... Alaina Charnierja, fantomskega, nezgrabljivega, elegantnega, gurmanskega tihotapca heroína iz *Francoske zveze* (*The French Connection*, 1971) ... skorumpiranega, zahrbtnega, malicioznega, incestuoznega magnata iz *Kitajske četrti* (*Chinatown*, 1974) ... Michaela Corleonea, maščevalnega, neusmiljenega *Botra* (*The Godfather*, 1972) ... super-inteligenčnega, super-zlobnega, neiztrebljivega dr. Fu Mančuja (*Obraz Fu Mančuja/The Face of Fu Man chu*, 1965) ... Harryja Limea, črnoborzijanskega Mefista iz *Tretjega človeka* (*The Third Man*, 1949) ... Octopusa, genialnega mega kriminalca z umetno roko in masko (*Pajkova mreža/Web of thre Spider*, 1938) ... gospoda Wabasha, brezobzirnega, galantnega, kovarskega birokrata smrti iz *Treh Kondorjevih dni* (*Three Days of the Condor*, 1975) ... fantomskega, mitskega, intrigantnega Makropoulosa, kralja podzemlja, čigar identiteto skušajo zložiti v *Dimitriosovi maski* (*Mask of Dimitrios*, 1944) ... dr. Hannibala Lecterja ... ali pa fantomskega, vsevidnega, vsepovsodnega in nezgrabljivega Keyserja Sozeja iz *Osumljenih pet* (*The Usual Suspects*, 1995). Predvsem Keyserja Sozeja! Njegovo ime vsi izgovarjajo s strahom. "Ljudje pravijo: ne verjamem v Boga, a se ga bojim. Jaz verjamem v Boga, toda bojim se Keyserja Sozeja." Bojijo se ga bolj, kot če bi zares obstajal! Ni čudno: tip je spletkarski, morilski, megalomanski, vizionarski, okrutni, inkvizitorski, izjemno inteligenten, neustrašen, agresiven, neusmiljen, šarmerski, hipnotičen, control-freakovski, vsestransko izurjen, profi, maščevalen, ciničen, nihilističen, nezadržan, sadističen, ateističen, zarotniški, prekleto nadarjen,

fanatičen, nemoralen, hladnokrven, egocentričen, zvijačen. Čarodej, šaman, guru, dober retorik, odličen organizator, rojen igralec, velik režiser, popoln strateg, klavec, oblastnik, parazit, psiholog, mož z načrtom, pošast, ki vidi skozi ljudi, tiran, ki ne trpi opozicije, Hudič, ki ga ne moreš ustreliti v hrbet. Samo hipec – in ni ga več. Kot slišimo: "Njegov največji trik je v tem, da je svet prepričal, da ne obstaja." Profesor Moriarty je bil vnaprejšnji sublimat fantomov 20. stoletja, pošastni splet protislovij kapitalistične mašine, ki presega percepcijsko zmogljivost individualne osebe in ki iz herojev naredi glinaste golobe, marionete brez svoje volje. Mislijo, da delajo zase, a v resnici delajo zanj. Kritika kapitalistične mašine je le del kapitalistične mašine. Kritika pop kulture je le del pop kulture.

No, Conanu Doyleu ljudi ni uspelo prepričati, da Sherlock Holmes ne obstaja. Ko je izšel *Zadnji problem* in ko so ljudje ugotovili, da je Sherlock mrtev, se je 20.000 naročnikov revije Strand odjavilo, ljudje so nosili žalne trakove, kraljeva družina pa je padla v depresijo. Nič ni pomagalo: niti lansiranje alternativnih herojev, napoleonskega brigadirja Gerarda (*The Exploits of Brigadier Gerard* itd.) in profesorja Challengerja (*Izpubljeni svet* itd.), niti argumentacije a la "To, kar sem storil s Holmesom, ni bil umor, ampak opravičljiv uboj v samoobrambi – če ne bi jaz ubil njega, bi on ubil mene". Sherlock Holmes je obstajal na način dr. Hannibala Lecterja: pride ti v glavo in potem ne gre več ven. V *Pustolovščini praznega konja* se je Holmes na veliko presenečenje dr. Watsona vrnil, jasno, maskiran v starega prodajalca knjig. Kot razkrije, je preživel zato, ker obvlada japonsko borilno veščino baritsu – izvil se je iz Moriartyjevega prijema, potem pa hlinil smrt, da bi se izmaknil maščevanju Moriartyjevih goril. Potoval je po svetu, huh, dve leti je bil celo v Tibetu, pri velikem lami. Meditiral je. Menih. Zbežal je pred kapitalizmom, pred moderno družbo – na samotni otok. Naj si je Conan Doyle še tako bežal, ob vrnitvi je lahko vedno le nemočno ugotovil, da Sherlock Holmes obstaja. Kot lik. Kot blago. Kot koncept. Industrijski kapitalizem je svet potegnil skupaj – in ta prva "globalizacija" je poskrbela, da so tudi samotni otoki postali del enotnega trga. Kapitalistična ekspanzija je iz svoje heroične, avanturistične faze prešla v brezosebno, abstraktno, retorično. Ne le da mu ni uspelo drugih prepričati, da Sherlock Holmes ne obstaja, ampak mu v to ni uspelo več prepričati niti samega sebe. Arthur Conan Doyle, ki je živel v času izumov, ko si je bilo treba še vse izmisliti, ko je bilo treba še izumiti 20. Stoletje in ko je bilo pred ljudmi še vse, ni razumel, kaj je počel. Bil je histeričen. Ni razumel svojega sloga. Umor – umor Sherlocka Holmesa – je bil le substitut za socialno spremembo. Bazično je bil kot Elvis: ni razumel besedil pesmi, ki jih je pel. Hotel je zgrabiti kompletno zgodovino, celoten proces industrijskega kapitalizma, toda v osemdesetih in devetdesetih letih 19. stoletja to že ni bilo več mogoče. Kapitalistični proces je postal preveč kompleksen, preveč neobvladljiv, preveč izmuzljiv, preveč abstrakten – ni ga bilo več mogoče zajeti s pogledom. Conan Doyle je hotel videti nevidno. Vse je hotel spraviti v isto točko, v enoten fokus, v homogen *point-of-view*. Hotel je poenotiti podatke, bivanje in bistvo, *Leben* in *Wesen*, kot bi rekel Lukacs. Lovil je vtis globine, tretjo dimenzijo. Iskal je idealni snemalni kot. Kamero. Film. Novo doživetje vse bolj izsušene, vse bolj anoreksične, vse bolj zatrte, vse bolj fragmentirane, vse bolj kaotične realnosti. V svojem tekstu je iskal idealno točko gledišča, ki bi ljudem omogočila, da bi videli to, o čemer je pisal. In kot je nekoč – v knjigi *Politično nezavedno* – opozoril Fredric Jameson, sta bila tedaj pred istim problemom tudi Henry James in Joseph Conrad, kar se je rimalo s tedaj vse hujšo atomizacijo in avtonomizacijo vida, rezultatom vse hujše fragmentacije čutov in nove ideologije slike. Jamesova točka gledišča je bila še gledališka metafora – Conradova pa je bila že filmska. Conrad je hotel v romanih a la *Lord Jim* in *Črnc z "Narcisa"* ustvariti vizualni efekt oz. efekt vizualnega doživetja. Hotel je izkoristiti neizkoriščeni presežek pogleda nad očesom. Kot film. In kot Conan Doyle – kasneje.

Leta 1893, ko je Conan Doyle ubil Sherlocka Holmesa, sta Thomas Alva Edison in njegova desna roka, William Kennedy Laurie Dickson, posnela film *Pri kovaču*, ki je lepo povzel to tranzicijo. Zgodba je preprosta: kovač z dvema pomočnikoma kuje kos železa.

Kovačnica je tipični kapitalistični mikrokozmos: kovač = menedžer = gospodar = kapitalist. Njegova pomočnika sta najemnika, proletarca. Samo kovanje, kapitalistični proces, preveva vzdušje domačnosti, neformalnosti, demokratičnosti, optimističnega egalitarizma, oblast ni rigidna, enosmerna, povampirjena in tiranska, disciplina je še laksana. Delo je sicer trdo, popolni enciklopedični refleksi protestantske delovne etike, toda okolje je liberalno, tako da med nadrejenim in podrejenima vmes spontano zakroži celo steklenica piva, iz katere vsak izmed njih cukne požirek ali dva, kar pomeni, da sta delo in zabava že del istega kreativnega procesa, lahko bi celo rekli, da je neločljivost dela in zabave pogoj uspešnega kreativnega procesa. Problem je seveda v tem, da je bila ta optimistična vizija kapitalizma tedaj že preteklost. Leta 1893 delo pod kapitalizmom ni bilo več nič idiličnega, sproščenega in neformalnega, prej narobe, delo je – hej, prav po zaslugi mnogih Edisonovih tehnoloških izumov – postalo nekaj skrajno rutinskega in mehničnega. Ne, delo tedaj definitivno ni bilo več zabava. In ja, kapitalizem je zlagoma požrl neodvisnost proletarca, njegovo svobodo. Še več, to je bil že čas, ko so kapitalisti mezde svojih proletarcev, delavcev in uslužbencev držali pri tleh, na minimumu, zaradi česar je bila potem tudi kupna moč teh proletarcev, delavcev in uslužbencev minimalna... in zaradi česar si potem niso mogli privoščiti zabave, športa, obiskovanja oštarij, prazničnih prireditev, nakupovalne vročice in morebitnega pop-kulturnega hedonizma. Napočil je pač čas, ko je bilo mogoče proletarca odreti od glave do pet in od nohta do slepega čreva – kot nekoč bizona.

Film *Pri kovaču* je potemtakem le nostalgični spomin na zlate čase, uf, na čase, ki so bili leta 1893 že mimo, pač na čase, ko je bilo delo še zabava. Ni težko uginiti, da ima ta deziluzija neko zelo direktno in intimno zvezo z deziluzijo samega Edisona, nacionalnega junaka, kralja tisočerih patentov, izumitelja izumiteljev. Kovačijo lahko namreč brez kakega posebnega fantaziranja razumete kot alegorijo Edisonove firme, Edisonovega kapitalističnega obrata, Edisonovega raziskovalnega laboratorija v Menlo Parku (New Jersey), ja, Edisonove vizije, kako naj bi izgledalo delo pod kapitalizmom. Prav Edison, največji in najzaslužnejši državljani Amerike, je bil znan po svojem permisivnem, neformalnem, neavtoritativnem odnosu do svojih uslužbencev, še več, svojo firmo je skušal preleviti v permisivni mikrokozmos, v katerem bodo vezi med avtoriteto in delavci neformalne, neobvezne, laksne, sam kapitalistični proces pa splet dela in zabave.

Do 28. decembra 1895, ko sta brata Lumiere v pariškem salonu Indien – v kleti Grand Cafeja na bulvarju des Capucines – javno prikazala svoje prve filme, sta bili še dve leti. Po dolgih letih konspirativnega, napetega, dramatičnega, stresnega, napol top-secret, napol alkimističnega, vsekakor pa agoničnega in skrajno kompetitivnega laboratorijskega cimpranja odrešilnega Aparata – kamere, traku in projektorja – je na začetku leta 1895 postalo vsem vpletenim tekmečem širom sveta dokončno jasno, da imajo v rokah nekaj, kar bo svetu dalo občutek nesmrtnosti. Mnogi so že pred tem prirejali javne, komercialne projekcije filmov ... najbolj vročično leta 1895 ... Acme Le Roy in Eugene Lauste februarja v Ameriki, major Woodville Latham aprila v New Yorku, Thomas Armat in C. Francis Jenkins septembra v Atlanti, Ottomar Anschutz oktobra v Berlinu, brata Max & Emil Skladanowsky decembra v Berlinu ... toda nihče ni prišel. Ostali so brez publike. Nič ni pomagalo. Armat in Jenkins sta ljudem ponudila celo brezplačen ogled filmov! Slika na platnu je bila pač še prešibka, nejasna in nepopolna, poskakovala je in migotala, pogostokrat se je vsiljeval vtis, da bo sredi projekcije kar padla skupaj, mnogi pa itak niso verjeli, da gre res za žive ljudi, tako da z epsko, množično razsežnostjo te senzacije, tega čudeža ni bilo nič. Ja, ljudje niso verjeli v to "klicanje" slik – kvaliteta teh slik je bila na ravni spektralnih fantomov, ki se "prikazujejo" med klicanjem duhov, na spiritističnih seansah.

Vprašanje je bilo le – ali obstaja življenje po filmu? Projekt FILM je bil nekaj takega kot atomska bomba pred atomsko bombo: če pade v napačne roke, lahko iz sveta naredi pekel – če pade v prave roke, lahko iz sveta naredi raj.

Na srečo je padel v napačne roke. Prave roke bi ga zaprle v sef, v kak Fort Knox, ga zapečatile in nanj napisale: "Ne odpiraj do leta

2005!" In ja, sef bi zastražila armada fanatično, tako rekoč psihopatsko zvestih Mormonov z odrezanimi jeziki. Varovanje Skrivnosti – *The Big Whatsit!* – bi bila ritualna stvar. Prenašala bi se iz roda v rod.

Toda preveč ljudi se je hotelo soočiti z zadnjim velikih izzivom človeške zgodovine in pogledati v oči svojemu kreatorju. In oči je ta kreator imel, ugh, kakšne oči – celo pustil je, da so ljudje lahko končno na svet pogledali z njegovimi, spiritualnimi, onostranskimi, fantomskimi, nevidnimi, Božjimi očmi. Skušnjava je bila pač prevelika. Po vseh spodletelih poskusih, ponesrečenih paktih, stavah (Leland Stanford, ali se konj med dirom z eno izmed štirih tac vedno dotika tal, Eadward Muybridge & 24 kabin s temnicami), faustovskih kalvarijah, kupovanjih senc, iskanjih dvojnikov in nadomestkov – Faradayevo kolo, Fitton-Parisov thaumatrop, Stampferjev stroboskop, Hornerjev zootrop, Abel-Leylandov stereoptikon, Janssenov fotografski revolver, Marejev kronofotograf, Reynaudov praksinoskop, Anschutzov tahiskop, Plateaujev fenakistoskop, Edisonov kinetoskop ipd. – se je zableščalo nekaj, kar je obljubljal večno življenje, ja, ne le nesmrtnost duše, ampak tudi nesmrtnost telesa. Obljubljeno je bilo večno življenje, s katerim Bog ni imel nič. Kdor je v filmu živ danes, bo živ tudi čez 100 let. Leta 2002 nič manj. In čez 1000 let tudi. Kar pušči v filmu, lahko vedno priklješ nazaj. Kadarkoli. Kot na spiritistični seansi.

Leta 1895 je bilo vsem jasno, da s filmom ni igre. Mnoge filmske izumitelje so doletele hude nesreče. J.A.F. Plateau je oslepel že v osemdesetih. T.A. Edison je oglušel. Franz von Uchatius je naredil samomor, pa čeprav so ga pred tem povišali v feldmaršala. Major Woodville Latham je s sinovi bankrotiral. Emile Reynaud je svoje aparate zmetal v Seno. Eadward Muybridge je pristal v arestu, ker je v navalu živalske strasti ubil ljubimca svoje žene. Magnat George Eastman, glavni izdelovalec filmskega traku, je naredil samomor in pustil sporočilo: "Moje delo je končano. Kaj naj še počnem?" Georges Méliès je pristal na pariški postaji Montparnasse, kjer je z ženo do smrti prodajal spominke, igračke in lepenkaste plošče s ptičem in kletko. Če je ploščo zavrtel, se mu je zazdelo, da je ptič v kletki. Louis Aime Augustin Le Prince, ki naj bi izdelal prvo uspešno kamero z enim objektivom in kot prvi filme, posnete na celuloidnem traku, predvajal na platno (1889, Leeds), pa je leta 1890 izginil – brez sledu. V Dijonu je sedel na vlak, v naročju je držal kovček, v katerem naj bi bila kamera in projektor, njegova tajna izuma, toda v Pariz – na Patentni urad! – ni nikoli prišel. Kaj se je zgodilo ni jasno (so ga ubili ali ugrabili Edisonovi ljudje? ga je zaradi dednih afer eliminiral brat Albert? je naredil samomor? je svoje izginotje zrežiral sam, da bi se izognil homoseksualnemu škandalu?), jasno je le, da ga je pokopalo izumljanje filma. Le ena napačna poteza in ljudem se je zmešalo. Dickson je leta 1893 – v času *Kovačije in smrti Sherlocka Holmesa* – doživel fatalni živčni zlom, kmalu zatem pa se je začela slovita erozija njegovega odnosa z Edisonom, ki se je končala z njegovim prestopom h konkurenčni firmi in tožbami, kar je vsekakor presenetljivo, saj ju je družila in združila vizija filma kot "instrumenta razuma", s pomočjo katerega bo lahko človeštvo končno ugledalo "resnico" v svoji empirični objektivnosti, ki bi peljala k demokraciji in svobodi. Edison, *self-made* "dedič božanske inteligence", viktorijansko prepričan, da je mogoče svet spremeniti in izboljšati z izumi, znanostjo, tehnologijo in filmom, se je na začetku devetdesetih še upiral svojim uslužbencem, ki so hoteli višje plače (in občasno grozili tudi s štrajkom), skušal vpeljati strožjo disciplino, toda na koncu je bil prisiljen svojo "tovarno" prodati večji, globalnejši korporaciji, General Electric Company, s čimer je tudi sam izgubil neodvisnost. Njegove posle so poslej usmerjali advokati, delničarji, upravni odbori in magnat J.P. Morgan. Konec je bilo permisivnosti, neformalnosti, laksnosti in tistega spleta dela in zabave, ki so ga častili Edisonovi filmi, recimo *Brivnica*, v kateri stane britje toliko kot vstopnica za kinetoskop, ja, 5 centov. No, v filmu *V baru* je že samokritično obračunal s svojo optimistično, naivno vizijo kapitalizma – splet dela in zabave se je končal s pretepom in prihodom policije, hja, represije. S prihodom kapitalistične mašine in trga, ki je povzročil diferenciacijo umetnosti. In literature. In filma. Ironično,

diferenciacijo filma je povzročil, še preden sta brata Lumiere javno prikazala svoje prve komercialne filme. Brata Lumiere sta film komercializirala, pobrala sta "cash from chaos", kot bi rekel Malcolm McLaren – Edison, Američan od glave do pet, pa ga je hotel obdržati kot art, kot skrivnost, kot *secret*, kot kulturno, socialno, politično zaroto, kot nekaj profetskega, pač kot nekaj, kar je namenjeno le ozkim krogom, le krogom navznoter, le posvečenim, le "gnostični" eliti. Auguste Lumiere je nekoč rekel: "Louis je film izumil v eni noči." In ni pozabil poudariti, da sta ga tisto noč tlačili mora in migrena.

Leta 1895 je Sigmund Freud na svetlo postavil izraz psihoanaliza, metodo, s katero je bilo nenadoma mogoče videti človekov psihični aparat, njegovo "notranjost", histerijo, obsesionalno nevrozo, patogene spomine in kakopak sanje, Wilhelm Conrad Roentgen pa je na dan potegnil rentgenske žarke, radiografski aparat, s katerim je bilo nenadoma mogoče videti notranjost človeškega telesa. S prostim očesom tega ni bilo mogoče videti. Prosto oko je šlo leta 1895 iz mode. Bilo je *passé*. V modo je prišel pogled. Voden, usmerjen, režiran pogled. Človek je postal ne-gospodar svojega pogleda. Pogled se je emancipiral – od očesa. Postal je replika histerije, obsesionalne nevroze, spominov, sanj, seksualnosti, notranjosti človeškega telesa, pljuč, želodca, grla, preteklosti, časa. Pogled je leta 1895 postal organ, s katerim histerija, obsesionalna nevroza, spomini, sanje, seksualnost, pljuča, želodec, grlo, preteklost in čas gledajo nas. Film je postal medij, ki je omogočal komunikacijo z mrtvimi, bolje rečeno – medij za gledanje mrtvih ... in obenem medij, s katerega nas gledajo mrtvi. Spektakel mrtvih. Spektakel kapitala. Spektakel je kapital, ki se akumulira toliko časa, dokler ne postane slika, kot je rekel Guy Debord. Ko izgine slika, nekaj umre. Filmi so nekaj okultnega – kot paranoja in odtujenost. Film je bil navidez nekaj povsem trivialnega – kot vsako blago. Toda, kot je pisal Marx v *Kapitalu*, bolj ko analiziramo blago, bolj opažamo, da je polno metafizičnih, teoloških subtilnosti.

Zato ne preseneča, da so ob koncu 19. stoletja cveteli vse mogoči mentalni, paranormalni, okultni triki: mesmerizem, hipnotizem, telepatija, iluminacije, magnetizem, mind-reading, prenašanje neizgovorjenih misli, mentalno dvigovanje objektov, branje misli, rolanje miz, materializacije, branje in pisanje v transu, avtomatično pisanje, simulacije vse sort, clairvoyanti, healerji ... in klicanje duhov, spiritistične seanse, spiritualizem in mediji a la Eusapia Paladino, Florrie Cook, Anna Eva Fay in Eva Carriere. Arthurja Conana Doylea je spiritualizem rajcal in okupiral že vse tja od leta 1887, toda ko je leta 1917 deklarativno oznanil, da je spiritualist, da verjame v duhove in v komunikacijo z mrtvimi, se je javnost onesvestila. Tedaj je imel za sabo že dolgo sled, patološko zapitega, epileptičnega, lunatičnega očeta, špartansko vzgojo v jezuitskih šolah, edinburško univerzo, študij medicine, ugledne sošolce a la James Barrie in Robert Louis Stevenson, profesorja Josepha Bella z izjemnim smislom za dedukcijo, igranje bastube, misterije in imaginacije Edgarja Allana Poeja, Tacita, Homerja, Swifta, Breta Harteja, Marka Twaina, Fenimorja Cooperja in Emila Gaboriauja (gospod Lecoq & oče Absinthe vs. Sherlock Holmes & dr. Watson), duhovno krizo, ki ga je iz krščanskega vernika prelevila v agnostika, in dolgo ostrenje znanstvenega uma, ki ga je povzel z znanim stavkom: "Never will I accept anything which cannot be proved to me." Kar si reče vsak človek – zunaj kina.

Toda ko je oznanil, da verjame v klicanje duhov in spiritizem, je bil šok popoln, še toliko bolj, ker je to razkril avtor Sherlocka Holmesa, utelešenja logike in racionalizma. Kmalu so ga razglasili za "svetega Pavla spiritualizma". Še cerkvi se je zmešalo: ko se začne za take reči, kot je spiritualizem, ogrevati oseba takega kalibra, kot je bil Conan Doyle, je to znak za alarm. In je bil: neki duhovnik je poudaril, da Doyle s tem znižuje moralne, mentalne in duhovne standarde države. Blasfemija. No future! God save the King! Mediji širom sveta, od Britanije do Amerike, so se spraševali: Je Conan Doyle nor? Se mu je zmešalo? Je brezupen primer? Je izgubil moč presoje? Ubogi Sherlock Holmes! Conan Doyle je bil videti kot patetični naivnež. Je bil njegov spiritualizem res le *non sequitur*, le dada, le slepa ulica? Mnogi so sicer trdili, da gre le za simptom njegovega žalovanja za sinom Kingsleyjem, ki je leta 1917

padel na reki Somme, toda kmalu ni bilo več nobenega dvoma, da je svojo izgubljeno katoliško vero zamenjal s spiritizmom, z vero v ektoplazmo in duhovne emanacije, še zlasti, ko je najavil posthumna sodelovanja z Oscarjem Wildeom, Jackom Londonom, Charlesom Dickensom in – kasneje – Josephom Conradom. Še vedno pa so mnogi mislili, da gre le za trenutno slabost. Potem pa je leta 1920 oznanil, da verjame tudi v obstoj vil, škratov in podobnih bajeslovnih bitij. Še huje, Conan Doyle je postal največji in najbolj fanatičen zagovornik avtentičnosti razvpih fotografij, ki sta ju leta 1917 v yorkširski vasi Cottingley posneli najstniški sestrični Elsie Wright in Frances Griffiths: ob obrazu mlajše Frances so na dveh fotkah poplesavale štiri vile. Ne da Doyle fotografij ni podvrjel avtentifikaciji, prav narobe – za ekspertno mnenje je prosil tako Harolda Snellinga, uglednega in zelo izkušenega fotografa, kot urad Kodaka. Snelling ni opazil nobenih trikov in nobenih naknadnih studijskih posegov, eksperti na Kodaku prav tako ne, toda kljub temu so sklenili, da bi lahko tudi sami dosegli tak efekt in da zato avtentičnosti ne morejo potrditi. Sestrični sta to leto posneli še tri fotografije – z vilami, se razume. Snelling je spet pritrldil, ja, vse je okej, fotke ne lažejo. In Conan Doyle je dve leti kasneje objavil knjigo *The Coming of the Fairies*, ki je vključevala vseh pet fotografij, bogato ozadje in kakopak dolgo dokazovanje, da na našem planetu obstaja tudi paralelni svet, v katerem na svoj čuden način živi čudna populacija, ki je ne vidimo zaradi razlike v vibracijah. Najavil je celo “psihična očala”, s katerimi bo mogoče vse te vile, vsa ta nevidna bitja, videti. Zdaj se ni zgrozila le javnost, ampak tudi spiritualistična skupnost, pa čeprav je v uvodu napisal, da “objektivni obstoj te subčloveške oblike življenja nima nobene zveze z večjim in precej pomembnejšim vprašanjem spiritualizma”. Conan Doyle je bil nezadržen: Pheneasa, pisarja iz arabskega mesta Ur, ki je umrl pred mnogimi tisoči let, je imel za svoj ekskluzivni, osebni medij, oznanjevanje “nove religije” pa je razširil tudi na Ameriko, kjer so se mu posmehovali in njegovo promoviranje spiritualizma povezali s primerom Maude Fancher, spiritualistke, ki je umorila svojega sina in potem naredila samomor.

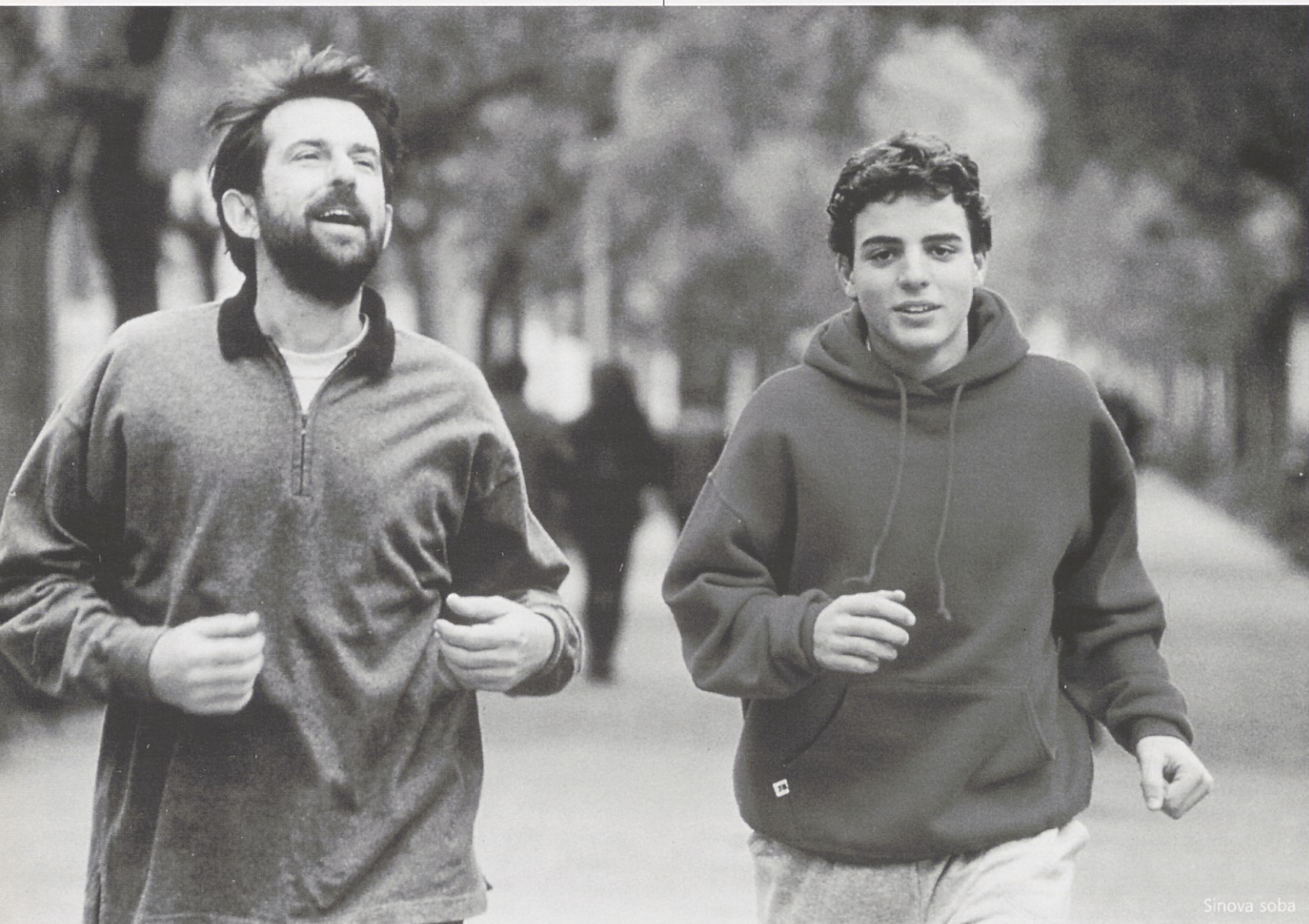
Elsie Wright je na začetku osemdesetih, tik pred smrtjo, priznala, da je bilo vse skupaj zrežirano in da sta resnico zamolčali natanko zato, ker nista hoteli prizadeti slovitega pisatelja, ki je žaloval ... in ki trika, potegavščine, “specialnega efekta”, iluzionizma ni opazil ... in ki očitno ni verjel, da lahko fotografije lažejo. Še več, navdušeno in na ves glas je začel promovirati “spiritualno fotografijo”, ki je bila kakopak del železnega repertoarja spiritistov oz. spiritualistov: fotografiraš, toda šele kasneje, ob razvitju fotografij, se pokažejo obrazi, predmeti ipd., ki jih fizično tam ni bilo. Ergo: s “spiritualno fotografijo” posnameš tisto, kar je nevidno. Film je postal alegorična šifra, s katero je skušal izraziti svojo socialno shizofrenijo, svojo ujetost med dva svetova: specifično, na neki zabavi je kazal posnetke predzgodovinskih pošasti, bazično specialne efekte, ki jih je posnel Willis O'Brien za *Izgubljeni svet* (*The Lost World*, 1925), v knjigi *Naša ameriška pustolovščina*, kroniki svoje velike spiritualistične turneje, pa je zapisal: “Te slike niso okultne, ampak psihične, ker je vse, kar izžareva iz človekovega duha ali pa človekovih možganov, psihično. To ni nadnaravno. Nič ni nadnaravno. To je čeznaravno v smislu, da ni znano našim vsakdanjim čutom.” Okej, če hočeš film razumeti, moraš biti malce paničen, malce nevrotičen, toda Conan Doyle filma še ni integriral v svoj mentalni aparat, prej narobe – njegova mentalna pokrajina je bila še vedno le reciklaža starih verskih sistemov, starih pravljic in mitologij, okultne nostalgije, apokaliptičnega arhaizma, imperialistične megalomanije, imaginarne preteklosti, utopičnega nonsensa. V nekem smislu je imel prav – s filmom je bilo konec sveta. Naj mrtvi pokopljejo svoje mrtve. Spiritizem je bil film brez slike. Film s sliko, ki izginja. Guy Debord je nekoč rekel: “Uničil sem film, ker je bilo to lažje kot ubiti mimoidočega.” Posnel je film brez slik – *Hurlements en faveur de Sade*. Film je reduciral na ultimativni trik, na ultimativni specialni efekt – na nevidnost. Na *blank screen*. Na nič. Vidno je hotel uničiti. In priklicati tisto nevidno. Kot Katari. Kot Talibani. Ja, 20. stoletje je hotel preskočiti. Kot Conan Doyle.

Jasno, danes bi “spiritualni fotografiji” rekli digitalna fotografija, digitalni efekt, CGI: danes jo uporabljajo vsi filmi, zamenjala pa je

stare specialne efekte in stare tehnologije, recimo tisto, s katero so posneli predzgodovinske pošasti v *Izgubljenem svetu*. Digitalni efekti so del filmskega kanona: *Gospodar prstanov* (*Lord of the Rings*, 2001), poln škratov in podobnih bitij, je parada take “specialne”, digitalne nevidnosti. Zanimivo je, da so ameriški krščanski fundamentalisti ostro napadli *Harryja Potterja*, ne pa *Gospodarja prstanov*. In zakaj so napadli *Potterja*? Oh, ker da pri otrocih povzroča histerijo, ker da forsira moralni relativizem (med dobrim in zlim ni jasne razlike), ker da spodkopava Biblijo in krščansko misijo, ker da predstavlja del “psiho-spiritualne” tajne vojne proti ameriški mladini ... in ker da promovira in glorificira okultno, čarovništvo, “dark arts of magick”, Satana. Kar je hecno. *Gospodar prstanov* ima namreč zelo izrazit paranormalni fokus: predmeti – prstani, meči, palice ipd. – z nadnaravnimi, čarobnimi močmi, čudežni napoji in uroki, posebna moč, s katero lahko ustvariš nevidnost. V tem filmu skoraj ni kadra, o katerem ni sanjal Arthur Conan Doyle, ki bi bil danes idealni gledalec. Hodil bi na avdicije za filme, ki so bili že zdavnaj posneti. Ne le da je verjel, da mrtvi v resnici živijo, ampak je izgledal tako, kot da je izumil izraz “suspension of disbelief”. Če ne verjameš, ni napetosti. Svet na prelomu stoletja pač ni bil napet. Sherlocku je bilo dolgčas. •

nanni moretti —

med politiko in mitom



Sinova soba

flavio de bernardinis

Canneska zlata palma, ki je bila podeljena *Sinovi sobi* (La stanza del figlio, 2001), je z vso silovitostjo ponovno postavila v ospredje vprašanje Moretti. To prestižno priznanje je nedvoumna potrditev zgodovinsko-kritiške posvetitve tega italijanskega režiserja. Mednarodni filmski krogi priznavajo visoko umetniškost njegovih del, ki so se sposobna plodno vključiti v tok univerzalno priznane filmske tradicije. Torej tisto, česar v dosedanjem kritiškem diskurzu o Morettijevem delu še nismo zasledili. Tudi francoski kritiki, ki si skorajda lastijo avtorsko posvetitev tega rimskega filmarja, so doslej njegovo filmsko delo umestili le v pričakovane smernice tiste morale,

ki jo imamo za dedinjo neorealizma in novega vala. A če iščemo referencialne avtorje, ki nimajo prav ničesar skupnega z Morettijevim filmom, ne moremo mimo imen, kot so Rossellini, Visconti, De Sica na eni strani ter Truffaut in Godard na drugi.

Morettiju niti domači beneški festival ni bil nikoli v pomoč. *Sladke sanje* (Sogni d'oro, 1981), s katerimi je na Mostri prejel posebno nagrado žirije, so v redni distribuciji doživele pravi polom. Leta 1989 pa takratni direktor beneškega festivala Guglielmo Biraghi ni zmozel več prikrivati lastne omejenosti: *Rdeče parabole* (Palombella rossa, 1989) ni uvrstil v tekmovalni spored, ker ta po njegovem "ni njegov najboljši film". Osramočeni pred mednarodno javnostjo so si morali italijanski filmski novinarji, ki v okviru festivala pripravljajo svoj, k sreči programsko povsem avtonomen program Teden kritike, omisliti "poseben dogodek", da so ta izjemni film vseeno lahko prikazali na Mostri.

Canneski festival pa je takrat vedno uveljavljal in izkoriščal prednost, ki si jo je pridobil glede Morettija (revija Cahiers du cinéma je že Morettijev zgodnji – iz leta 1978 – *Ecce Bombo* nemudoma proglasila za izjemen film "à la Baudrillard"): *Dragemu dnevniku* (Caro diario) je leta 1994 podelil nagrado za režijo; ob *Aprilu* (Aprile, 1998) ni niti pomišljal, ali naj ga uvrsti v tekmovalni spored (kjer sicer ne dobi nobene nagrade); temu sledeča *Sinova soba* pa se že hladi v senci zlate palme za najboljši film. Na delu je vsekakor strategija, ki jo francoski festival tako rad uporablja, ko ima opraviti s tistimi režiserji, ki jih ima za člane svojega moštva: naj Lynch, brata Coen, Wong Kar-wai in morda še kdo (ob že omenjenem Morettiju, seveda) naredijo karkoli že, vedno bodo pristali v tekmovalnem sporedu. Seveda, tudi Trier je že doživel skoraj identično usodo Morettijevi: velika posebna nagrada žirije za *Lom valov* (Breaking the Waves, 1996), zgolj prisotni *Idioti* (Idioterne, 1998) ter zlata palma za *Plesalko v temi* (Dancer in the Dark, 2000).

Zdi se, da *Sinova soba* – odlikovana z glavno nagrado in kot film, ki priča o spremembi, nastali znotraj "autarkičnega" morettijevskega filma, sedaj, kakor meni večina, bolj dovtetnega za zgodbo in osebe – zavezuje kritiški diskurz k temu, da geslo Moretti prestavi v ustrezen kontekst zgodovine filma; da torej opusti svoj običajni pristop, ki vsak njegov posamezni film obravnava kot samostojno enoto, otok, neponovljivo poglavje v –naravnem – znamenju avtarkije. Pristop, ki je namenjal privilegirani status ključa razlage vedno in zgolj "Nanniju Morettiju", sloganu, zaščitnemu znaku, ki je bil glede na njegove filme vedno v ospredju.

Tako so Morettija – da bi vse skupaj malce začinili s paradoksom, zgodovinskim maščevanjem in ostro ironijo – pričeli primerjati z njegovim "najhujšim sovražnikom", Albertom Sordijem, iz čigar rok je cineast, gotovo ne naključno, za svoj zadnji film prejel Donatellovega *Davida*. Gledano iz te perspektive naj namreč Morettijevo filmsko delo ne bi bilo nič drugega kot prirejena Zgodba nekega Italijana, ne s sicer tako obsežnim prerezom predstavljenih družbenih razredov, a vseeno izstopajoče zaradi svojih režijskih rešitev razmerja posameznik/družba. Moretti sam, pomirjen zaradi avtorske posvetitve, ki so mu jo namenili Francozi, pa naj bi se nagibal k temu, da v kontekstu italijanske recepcije, da ostaja *maska*, ropotarnica gostih in razpršenih – pa čeprav pogosto neizraženih – razpoloženj. Komentirajoč *Sinovo sobo* je nekdo, ki ni želel biti preglasen, namreč opazil, da Moretti igralec ni bil sposoben realizirati interpretativnega registra patetičnega obupanca, saj je bilo zanj tako značilne komično-sarkastične odenke v igri zaslediti tudi v pretresljivih prizorih.

Ta opazka nedvomno korenini v predsodku, ki je naslovljen na Morettija, da si namreč vedno nadene zgolj masko, in sicer takšno, ki v svoji antropološki sferi ne premore DNK dramatičnega registra. Če hočemo, in to tudi bomo, poskusiti narediti korak prek običajnih mest, prek paradoksalne dimenzije maske, a tudi prek zapeljujočega in ponos vzbujajočega "učinka palm", moramo priznati, da je film *Sinova soba* vse kaj drugega kot film preobrata, drugega kot odrekanje avtarkiji. Nasprotno, to je povsem morettijevski film, spiralno projiciran sam vase, na svojega protagonista in avtorja. Ko se sklicuje na doslej nepoznano pozornost in skrb, ki jo Moretti režiser posveča igralcem v pravem pomenu besede, se pozablja, da je v *Rdeči paraboli* vrsta likov in stranskih figur ob robu bazena tako po navdihu kot po režijskih rešitvah bistveno presegala sicer povsem vabljev mimohod pacientov dr. Sermontija. Prav tako tudi anti-lik,



Sinova soba

kot so "Freud" v *Sladkih sanjah* ali super matematik Edo v *Bianci* (1984), pa tudi prejšnjemu podoben, čeprav le bežen, mimohod zdravnikov v epizodi iz *Dragega dnevnika*, na ravni ostre in sublimne skice nimajo primerjave v mikrokozmosu človeštva, ki se nahaja na bregovih Ancone.

Sinova soba je film, ki je povsem osredotočen na protagonista, tako kot to hoče granitna poetika avtarkije. Novost, za katero pa ne vemo, ali dejansko predstavlja preobrat, se nahaja drugje, v tematskem in simbolnem aparatu, ki je bil uporabljen, v učinku in zgoščenosti podteksta.

Na te, precej globoke ravni, se umeščajo in tu prevzemajo vlogo jasno določenih umetniških in kulturnih referenc – ki so bile sicer že prisotne v predhodnih filmih, toda tu so dvignjene na raven ključnega preobrata pripovedi in režije – konice komunikacije in ideološkega sporočila.

Po našem mnenju se te reference nanašajo na tematske in simbolne dimenzije mitičnega ter pod-božanskega. Samo revija *Cahiers du Cinéma* (št. 557, maj 2001; str. 24–26) se jim je eksplicitno posvetila, in sicer v lepem kritičnem prispevku Stéphana Bouqueta: "*Sinu je usojeno umreti,*" piše Bouquet, "*ker je kradel, ker ni priznal kraje, pa tudi zato, ker je zlomil fosil iz šolskega laboratorija*". Bouquet nadaljuje: "*Fosil brez dvoma označuje rajsko mesto izvora. Prekršek in laž poudarjata izstop iz prostora utopije.*" Tudi to mu ne zadošča: "*Nekje na začetku filma je nenavaden prizor: Giovanni pretresen vstopi v sinovo sobo, ustavi se in prostor (pretirano urejen) opazuje, kot da bi bil Andrea že mrtev. Občutek krivde, ki si ga v nadaljevanju naloži oče, (...) je nadvse močan, saj je konec koncev resnično kriv (na tem mestu je film bromeč). Lahko bi reagiral tako kot mati, ki ji je uspelo sestaviti posamezne delce. Toda on si želi nedolžnosti, življenja, ki bi bilo nedolžno, pa ni, saj jo prinese šele smrt. Zato Giovanni žrtvuje svojega sina, ki se je medtem že preveč oddaljil od njegovega ideala. To, da se Andrea odpove celo teniški zmagi, pove vse. Potrebno je vztrajati: to ni film o bolečini v njeni psihološki izjemnosti, temveč mitološki film o žrtvovanju.*"

Deliti si z njim tako hermenevitično obzorje pomeni brez sledu obotavljanja Morettija posvetiti na raven avtorja. Tisto, kar je bilo v *Bianci*, precej podcenjenem filmu, še zgolj zasilni narativni pripomoček (zločini, ki jih je narekovala protagonistova očitna izguba iluzij), motiv, ki je nezmožen, da bi pripoved obdržal na ravneh, ki že v zapletu niso bile dovolj pojasnjene, tu nasprotno plete in oblikuje film že v samih globinah pred-teksta, da bi se nato dvignil na bleščeče površje pripovedi. Moretti ljubkuje izhodišče, kakršnega si je zastavljal Kubrick (ki se ga je že dotaknil v čudovitih *Sladkih sanjah* in v brezhibni *Rdeči paraboli*), to je mit, ki plete mrežo pomena. Kakor v *Odiseji v vesolju* (2001: *A Space Odyssey*, 1968), mit, ki nič ne razlaga, saj bolečine ne opraviči, ki pa vseeno vse sprejme in razume.

Le eksplicitna uporaba mita, zgolj ta, povzroči navdušenje med kritiko, pa tudi širše med občinstvom, češ da so tokrat osebe primerno okarakterizirane, da je pripoved končno objektivna, da je bila, v končni fazi, dosežena univerzalnost.



Sinova soba

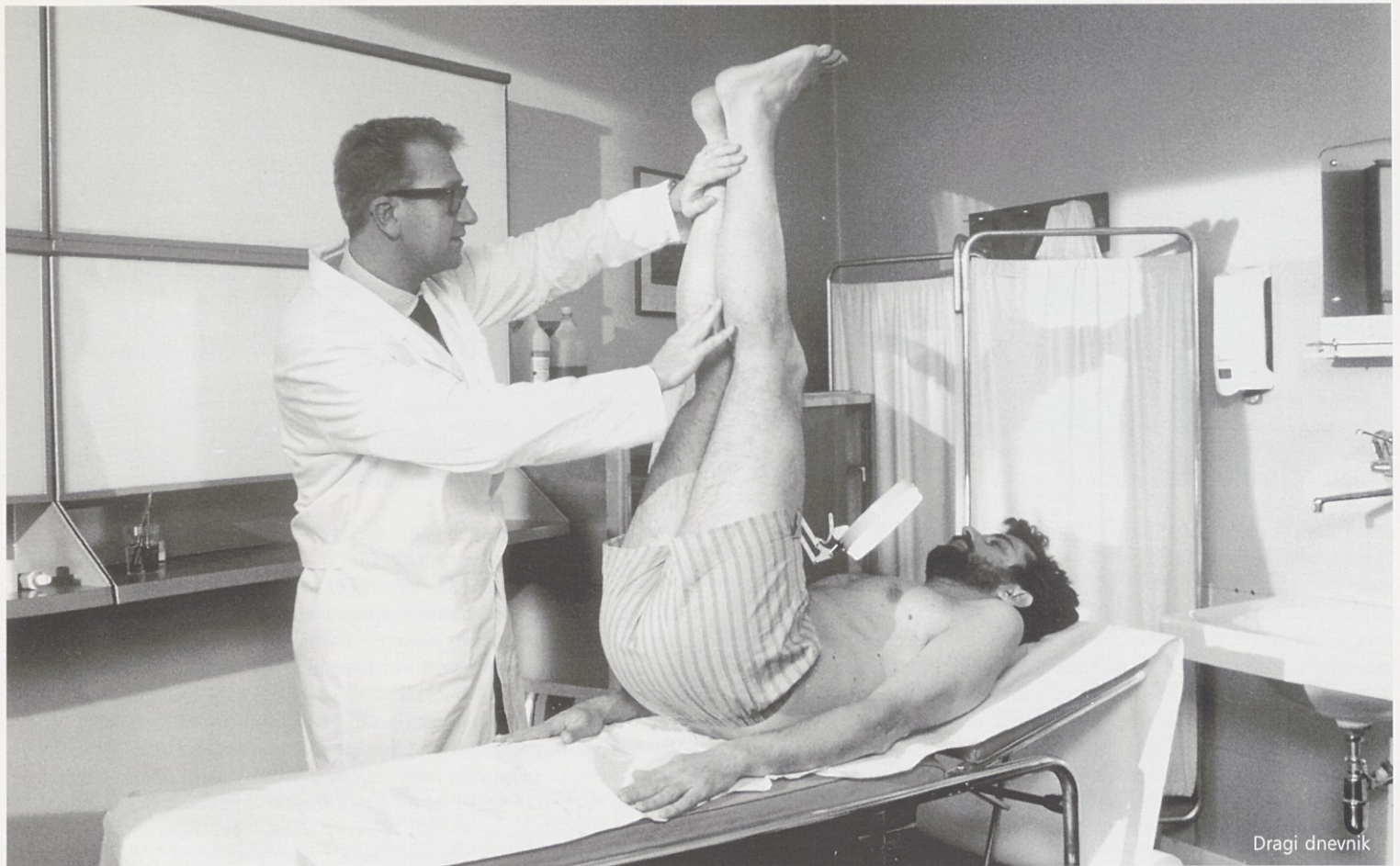
Ponovimo. To ni absolutna novost. *Sladke sanje* so se že spopadle z mitom, mitom umetnosti, medtem ko se je *Rdeča parabola* dejavno predajala mitu družbe; *Sinova soba* pa ima opraviti z drugačno mitologijo, z močno laično mitologijo religioznosti oziroma tiste realne in globoke *vezi*, ki je stkana med osebami, prepleta, ki pa danes le še životari onstran umetnosti, družbe in, seveda, same religije, če jo dojemamo v institucionalnem kontekstu, kar je danes skoraj neizogibno. Zakaj naj bi bil torej v tem zadnjem filmu, glede na preteklost, mit na delu z občutnejšo in bolj ekstremno odločnostjo ter poudarkom? Odgovor ni niti najmanj zapleten: zaradi neizogibne prisotnosti smrti.

Tako *Sladke sanje* kot *Rdeča parabola* se podajata v bližino smrti, a se ob tem v njene lovke ne zapleteta dokončno. V prvem je Michele, režiser, preobražen v zlobnega volka, na koncu izgubljenega begal po gozdu in vpil: "Nočem umreti!"; v drugem se Michele, tokrat igralec vaterpola in eden pomembnejših članov italijanske komunistične partije, po porazu na obeh področjih vrže v prepad ter se ob tem tuleč obrača na svojo mamo. Tokrat pa, nasprotno, Smrt nastopi nenapovedano in brez razloga. Vsa *negativnost*, ki je bila v obeh filmih iz osemdesetih še prisotna v neodekadentnem znaku *krize* – ustvarjalne krize ali krize politične militantnosti, tako erosa, ki ni bil dan umetniku, kot komunikacije, ki je bila prepovedana politiku –, je tu, nenadoma, obnovljena in presežena z bučnim vdorom žalostnega dogodka, ki ne pozna možnosti replike. Nobena homilija ne bo znala nikoli podati replike na laično izkušnjo bolečine, ki ločuje in ne utrjuje, kot bi to želela doktrina. V *Sinovi sobi* ni niti sledu krize: negativnost vdre v vsakdanjost izgube, brutalne in neumestne. Zdaj bi morala, po pravilih igre, nastopiti tudi tista druga strukturalna raven reference, že implicirana v mitičnem, to je pod-božanska sfera. Na mesto *oseb* stopijo *figure*. Morda bi se temu, da obsesivna stanja, katerih nosilca sta bila protagonist *Sladkih sanj* in *Rdeče parabole*, še niso bila *osebe*, temveč le *projekcije* halucinirajoče zavesti avtarkičnega junaka, lahko celo ugovarjalo. A četudi bi se (po našem mnenju brez dejanske potrebe), nikakor ne bi mogli spregledati teže, ki jo imata – v povsem znotrajfilmskem kontekstu – vlogi Imra Budavarija, "starega leva" vaterpola, ali Giorgia Cimina, režiserja tekmeča, ki premoreta preizrazito dramaturško koherentnost, preveč izstopajočo prezenco na filmskem platnu, ter prav tako nadvse

ekstremen in prodoren učinek realnosti, da ne bi ob mentalni aktivnosti Michela v dogajanje vpletla še lucidno alegoričnih invencij, kot so neskončna tekma v bazenu, bežne pojavitve sarkastičnega mjuzikla o Vietnamu ter grotesknega tv-spopada v kustumih pingvina. V *Sinovi sobi* sta žena Paola in hčerka Irene vsekakor figuri, oziroma bolje, *odvečna karakterja* (*caratteri residuali*) predhodnih filmov. Paola predstavlja čisto in preprosto materinstvo, tako kot sta ga v *Aprilu* Silvia Nono in Agata Apicella. Po tistem, ko jo je na tržnici oplazila zla usoda, je materinskemu v sebi naprtila nalogo neutolažljivega obupa, a hkrati tudi preživetja: smrti, kot elementarnemu dogodku, ki ga ni moč zvesti na nič drugega, se Paola zoperstavi s prav tako elementarno obrambo, prizadetim, a še vedno življenja se oklepajočim materinstvom. Irene pa je že prevzela dediščino Micheleja Apicelle, kakršen je bil некоč – nadvse rada se v igri, v fizičnem spopadu, znebi prepek in udarcev, ki jih prinaša življenje.

Po tem, kar smo povedali, je potreben le še en korak, en sam, da bi se ponovno znašli na področju avtarkije. Središče problema, središče sveta, središče veselja je Giovanni Sermonti, psihoanalitik po poklicu. Sindroma Živaga, ki je okužil že Micheleja v *Rdeči paraboli*, delirantne obsesije vračanja nazaj, se ne more znebiti – še vedno je njegov. Giovanni bi se rad v času pomaknil nazaj, saj se počuti krivega: *zares* si je želel smrti tistega sina, ki svojemu očetu ni bil zmožen zagotoviti eksistencialne opore. Brez dvoma je prav to *tragično* jedro pripovedi, ne pa slabo utemeljena usodnost podvodne nesreče.

Če je canneska zlata palma iz leta 2001 potrdila posvetitev Nannija Morettija v nespornega avtorja na mednarodni ravni, se *Sinova soba*, pa čeprav ne predstavlja preobrata v okviru Morettijevega opusa, na ravni mitično simbolne konfiguracije še enkrat vrača k poetiki avtarkije, k tisti, ki je bila tako čudovito posneta v neponovljivih *Sladkih sanjah*. Referenčna točka tega filma, izpostavljeni vir navdiha, na katerega je opozoril že sam Moretti, je bila znana novela Thomasa Manna *Tonio Kröger*, eksemplaren test literarne dekadence. Protagonist v Mannovi noveli je umetnik, pesnik, ki si naklonjenost muz pridobi tako, da se odreče realizaciji erotičnih vzgibov. V zaključnem prizoru pripovedi Tonio v nekem skandinavskem lokalu nadvse presenečen opazuje svojega najboljšega prijatelja in dekle, ki jo je некоč ljubil, kako se objemata in v vrtincu plesa zlivata v eno.



Dragi dnevnik

Tu protagonist, kakor ne pozabi poudariti noben komentator dela, dojame bistvo svoje usode: s tem ko se je odpovedal neposrednemu vplivu na impulze erosa, je bil umetniku v zameno omogočen dostop do sublimirane, mitične dimenzije principov moškega in ženskega, ki sta po sebi združena. Mladenič in mladenka, ki plešeta pred njegovimi očmi, predstavljata ključno figuro estetskega in eksistencialnega stanja, ki je specifično za protagonista – figuro androgina.

V *Sladkih sanjah* Micheletu Apicelli, filmskemu režiserju, na onirični ravni spodleti podobna združitev. Bolj ko je Silvia (še vedno Laura Morante), ljubljena učenka, individualno napredovala v polnem in zavestnem osvajanju tako emotivnih kot racionalnih registrov, bolj je Michele, mršavi profesor književnosti, nazadoval k primarnemu, pravzaprav živalskemu stadiju tesnobe in želje, vse do preroškega zaključka, v katerem se preobrazi v zlobnega volka ter ob tem tuli: “Pošast sem, in ljubim te!”

Tisto, kar je bilo v tekoči narativni strukturi *Sladkih sanj* – na beneškem festivalu jih je Italo Calvino, tisto leto predsednik žirije, nagradil – rešenó z dialektično jukstapozicijo bedenja in sna, mora zdaj, v *Sinovi sobi*, vključiti tudi drugačne narativne strukture, s katerimi ponovno vnese podtekst in ga plemeniti. Ta dimenzija je tokrat pod-božansko, ki – vsaj za sodobno italijansko kulturo – obuja spise in misel Roberta Calassa (število razpoznavnih zvezčičev založbe Adelphi z njegovimi deli je v strogo urejeni knjižnici hiše Sermoniti nadvse impresivno!). Preobrat se torej zgodi tudi tu. Od Calvina do Calassa, od založbe Einaudi do založbe Adelphi.

Kako se je lahko vse to zgodilo? Na pomoč ubogemu Giovanniiju, ki ga muči občutek krivde, ker je zamudil usodni jutranji tek z Andreom, priskočijo mitične figure. Arianna, dekle, ki celo družino odpelje na ponovni ogled zvezd (tudi priimek Sermoniti bi moral nekaj pomeniti ...), je nedvomno ena teh. Toda že pred njo sta vsaj dve drugi figuri, dobrohotni in skrbni, protagonista usmerili na pot k razrešujočemu srečanju. Dva prodajalca (eden v trgovini s potapljaškimi pripomočki, drugi v trgovini z glasbo) sta Giovanniija, obzirno in z občutkom, popeljala nasproti rasignaciji, ki pa ni več prepuščena bolečini, temveč funkcionira kot predpostavka, kot pogoj za drugačno soočanje in sprejemanje bolečine. Sam izbor igralcev za ti vlogi prav tako sledi neki, nadvse filmični, *drugačnosti*: Roberto De Francesco in Claudia Santamaria izhajata iz tiste sfere filma, ki – če je že ne moremo

enoznačno okarakterizirati za alternativno – nikakor ni združljiva s tipologijo moretijejske režije. Dobesedno vdreta v film in protagonista pričneta voditi, ne da bi se ob tem kompromitirala, proti enigmi in njeni resnici, ki ničesar ne pojasnjuje, a vseeno vse sprejme in razume. Potapljaška oprema naj bi bila neoporečna, toda še vedno je športnikovo življenje v rokah majhnega koščka gume. Iz polnih polic z raznovrstno glasbo pa izstopi zgoščena, morda celo malce skrita, s komadom “By This Rivers” Birana Ena, ki nas harmonično popelje k brutalni skrivnosti vode.

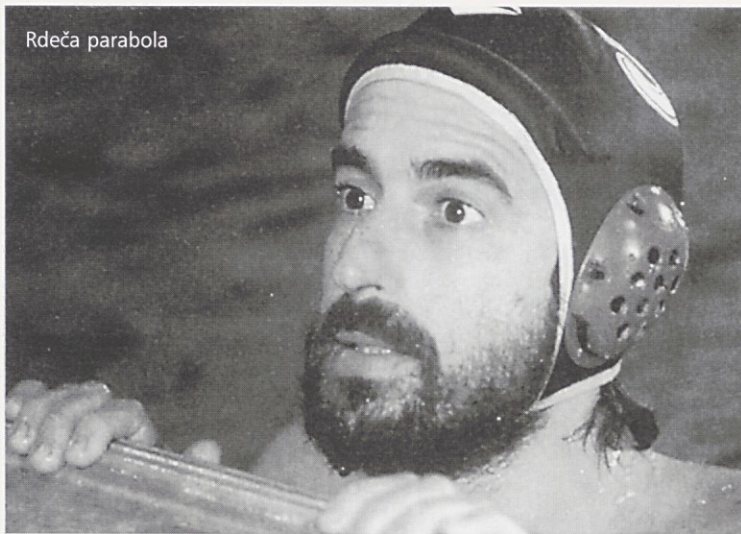
Oba prodajalca se gibljeta pazljivo, govorita brez siceršnje trgovske vznesenosti: tisti iz glasbene trgovine se na primer v trenutku, ko zagleda Giovanniija, potopljenega v poslušanje komada, ustavi v kotu kadra, ne premika se več, ostaja negiben, saj se zaveda omejitev in učinkov svojega “reševalskega” posega. Dobrohotni in skrbni figuri, ki izhajata iz, calassovske, pod-božanske dimenzije, do tega trenutka še neznane v filmskem opusu Moretija.

Enigma smrti in sinove sobe zadeva Giovanniijevo, torej Moretijevo, ne spravljenost razmerje z naravo – in torej tudi z zlom. Oziroma, z mislijo Giacomina Leopardija, še ene “klasične” Moretijeve reference, ki ga je eksplicitno citiral že v mojstrovini *Sladke sanje*.

Kaj je torej tisto, kar Moretija ločuje od Leopardija – in s tem tudi od Kubricka ali Bergmana? Če smo natančni prav razumevanje problema zla. Zlo ostaja nedejavno v ozadju, saj Moretti še ni obračunal z vprašanjem narave. To pa je odločilno vprašanje, saj je smrt Andree enigmatična le na sami ločnici opozicije med naravnim in nenaravnim. Seveda, mladostnik ne bi smel umreti, toda slediti ribam v podvodne jame je hudo nesmiselno in nespametno, še posebej v primeru, če se še tenis igra brez zadostne zavzetosti za zmago.

Moretti bi rad dosegel *minimalistično* raven Raymonda Carverja, tako nam vsaj sugerira v filmu prisotno eksplicitno citiranje tega ameriškega pisatelja. Toda Carver pripada kulturnemu okolju, ki je vprašanje meje in divjine že zdavnaj ter nadvse temeljito posrkalo vase. Takoimenovani ameriški minimalizem je vse kaj drugega kot minimum; kaže se kot utrjen in močan, saj se umešča v višji stadij razumevanja narave in nasilja, ki je vpeto v njo.

Seveda Moretti na lastni koži – koži umetnika – občuti vso nasičenost problema, tako zelo, da si drzne poskusiti, še enkrat, slastno avtarkično rešitev. Kot je poudaril Stéphane Bouquet, primarnega



fakta narave ne predstavljajo substancialni elementi vode, zraka, zemlje, temveč je ta pazljivo fokusiran na figuro sina. Tudi slednji torej postane figura, nič več ni oseba. Veliko komentarjev opozarja na dejstvo, da sin znotraj pripovedi funkcionira kot karakter, ki ga ni moč klasificirati, o katerem nič ne vemo in o katerem še intuitivno ne moremo nič dojeti. Vseeno pa film vztraja pri tem, da ga predstavlja kot osebo in individuuma. Njegova smrt se namreč trmasto prikazuje kot resnična izguba ljubljene osebe. Toda, če se postopoma poglobimo v podtekst filma, bomo morali ugovarjati, da sinova smrt ni reducirana na izgubo ljubljene družinskega člana, temveč da predstavlja odsotnost, izpraznjeno mesto najbolj univerzalne vrednote, ki je bila morda izgubljena v globelih zgodovine, ali družbe.

Moretti ne more podpreti te metafizične dimenzije, zato film lovi ravnotežje med dvema, med seboj težko združljivima opcijama. Končna razrešitev je, kot smo že omenili, povsem avtarkična. Enigma narave v celoti pade na sinova ramena: na figuro, ki je sicer res zmožna vsrkati njeno skrivnost, a je vseeno prekrhka da bi si naložila tudi težo zla.

Intervencija pod-božanskega ublaži nasprotja. Po dejanju obeh prodajalcev se pojavi Arianna, katere pomen in vrednost je globoko v sebi, in z zadovoljstvom, zaslutila že mati Paola. Z Arianno se vrne tudi Andrea. Na fotografiji, ki jo deklica pokaže Giovanniju, je namreč videti njegovega sina, kako se, razposajen, skriva pod mizo v njegovi sobi. "Tale je pa smešna," vzklikne končno malce bolj vedri Giovanni. Občutek krivde, tragičnosti očeta, ki je sinov morilec, se razblini. Andrea se pojavi pred očetovim obličjem, *post mortem*, ga poskuša potolažiti glede svoje smrti (njegov položaj pod pisalno mizo je omiljena podoba njegovega podvodnega ujetništva v jami) in pomiriti glede virov avtarkije: Andrea/Arianna sta namreč mitično imaginarno ogledalo velike figure androgina, h kateri je avtark vedno meril.

Končno se uresniči napoved, ki jo vsebuje konec Mannove novele *Tonio Kröger*, po kateri narcističen in melanholični dekadentni umetnik v fizični združitvi objema njegovega najboljšega prijatelja in ljubljene dekleta vidi projekcijo lastne čudovite – estetske in eksistencialne – avtarkije, principov moškega in ženskega, ki sta združena v znamenju harmonije telesa (ples) in duha (glasba). Triumf pod-božanskega da Giovanniju moč, da se poda na "dantejevsko" (tu leži pomen priimka Sermonti) pot v noč, da bi na ozemlju Francije, teritoriju vseh buržoazij in vseh koprodukcij, ponovno ugledal zvezde.

Na tem mestu je zaznati še eno povsem kubrickovsko potezo, katere pa se Moretti verjetno niti ne zaveda: prizor, v katerem Giovanni med vožnjo avtomobila prosi Paolo, naj ostane budna, naj ne zaspi, je, vsaj na ravni dialoga, skoraj identičen tistemu med Billom in Alice proti koncu Kubrickovega filma *Široko zaprte oči* (*Eyes Wide Shut*, 1999). Toda razrešujoči Kubrickov "fuck" – formula, ki spodnese, a hkrati ponovno vzpostavi socialne, naravne in eksistencialne vezi med živimi bitji, tisto zdravo religioznost, ki jo tvorijo v neskončnost obnavljajoča se razmerja, "prekini/ponovno vzpostavi" vezi – bi bil za *Sinovo sobo* resnično prehud.



Sladke sanje

Ponovno se vračamo k Bouquetu, da bi pritrdili njegovi tezi, da je *Sinova soba* resnično mitološki film o žrtvovanju, toda še vedno tudi v halucinantnem znamenju avtarkije. Oče si – pred sinom, ki se je odrekel temu, da bi bil zanj eksistencialno zatočišče, ki predstavlja nenaravno ravnodušnost narave – naloži sinovo žrtvovanje, a le zato, da bi se ta lahko vrnil, *post mortem*, in mu ponudil zatočišče, ki ga v svojem življenju ne bi znal nikoli udejanjiti – to je mitično ogledalo figure androgina. Eksistencialno in estetsko zatočišče avtarkije. Vse manj smo prepričani, da *Sinova soba* predstavlja film preloma. Nasprotno, to sedaj celo izključujemo. Moretti se ni odrekel svoji poetiki, tisti, ki jo goji vsaj od *Sladkih sanj* dalje, kjer, če si lahko dovolimo vrednostno sodbo, sploh še ni bila tako dovršena, tako spravljiva – morda je bila celo preveč zlobna in kruta. Zdaj je ta, na kratko povzeto, bolj odkrito avtarkična in s tem univerzalnejša. Zelo jasen in očiten (malce moteč?) francoski *touch*, ki ga prinaša film, oziroma tekstualnost, ki prodira do samega bistva bistvenega, režija, ki očitno ni režirana, pisava v znamenju domnevne klasične čistosti, a vseeno nadvse moderna, na tematskem nivoju tvori par s prehodom od včerajšnje zgodovinske dialektike do današnje pod-božanskega.

Zaradi tega, *predvsem* zaradi tega, je *Sinova soba* absolutno političen film. Moretti predstavi družino Sermonti kot model meščanstva 21. stoletja: kjer delo ni več *ločeno* od čustev (hiša in delovni atelje sta eden ob drugem), kjer je seks dosegel takšno stopnjo civiliziranosti, da lahko do vznurjenja pride že ob branju kakega Carverjevega dela, kjer sta drugačnost in transgresija sprejeti glede na njuno resnično vrednost, kar jim omogoča, da veseli opazujejo plesanje *krišnovcev* in se z mladimi veselijo njihovih džointov. In nato je tu še smrt, seveda. Toda brez zla. Povedali smo že, v filmu ne gre ne za izgubo ljubljene osebe (v filmu ni samo žalovanje nikoli izpostavljeno), ne za pogubno odsotnost metafizične narave. Sinova smrt je samo prehod, morda s pridihom žrtvovanja, ki omogoči, da je dodan tisti manjkajoči košček k podobi meščanstva, končno potešenega in zadovoljnega s samim seboj: mitična figura androgina, točka, v kateri avtarkija dojam pomen njenega poslanstva. Ona je absolut, in noben konflikt, družbeno ali moralno nasprotje ne bodo mogli nikoli inkriminirati njene prave vrednosti. Buržoazija, ki tako doseže svoj vrh, je pravzaprav stanje duha. "Grozljiva dejstva", katerim tudi ona ne more uiti, tako ne vodijo več k avtodestrukciji, temveč obudijo energije mitičnega in pod-božanskega, ki sta zmožna ublažiti bolečino in ponovno vzpostaviti podobo Sebe. Kakor je bilo v 19. stoletju nujno biti moderen, je v 21. stoletju nujno biti avtarkičen. Toda zdaj brez pomoči preobrazbe, preporoda ali odmika od norme. •

prevedel Denis Valič

intimnost ali govorica obupanega telesa

Intimnost Patricea Chereauja je film razkola med besedo in podobo, prepada med idejo o stvari in stvarjo samo. In ker je *Intimnost* film o odnosu med moškim in žensko, bomo morali uvodno tezo dokazovati skozi razvoj odnosa med glavno moško (Jay) in žensko vlogo (Claire). Začetna scena je pretresljivo rudimentarna: minimalizem komunikacije, zatemnjenost kraja dogajanja v komaj opremljenem, razsutem stanovanju in osredotočenost kamere na telesi, ki takoj po srečanju preideta na slačenje. Sledi izjemno dolg, ekspresivno posnet kader intimnega odnosa; kamera in montaža zanemarita vse okoli, da bi izpostavila telesnost kot edino merodajno raven. Telesi sta prikazani brez manipulacije kamere, brez zadržkov in estetiziranja, skoraj brezbarvno, do fizičnih detajlov. Lahko bi rekli, da želi režiser doseči popolnoma naraven učinek. V naših kritikah se zato pojavlja očitek nezapeljivosti obeh igralcev in erotičnih scen nasploh. Film se nadaljuje s spoznavanjem življenjskega okolja, najprej Jayevega, nato še njenega. V svojem vsakodnevnem pojavljanju sta oba zelo komunikativna, obkrožena z maso ljudi (gledališki tečaj, gostinski lokali, gledališče kot kraj izjavljanja), medtem ko sta sama med seboj izjemno redkobesedna, takoj preideta na spolni odnos, brez kakršnihkoli uvodnih dvorjenj, socialnih prediger ... Film že takoj na začetku vnese razkol med komunikacijo intimnosti in socialno komunikacijo, še posebej zato, ker namerno poudari neskladnost med izjavljanjem o stvari in stvarjo samo, saj Jayevo izpoved prijatelju naravnost zanika govorica lastnega telesa. Koncept protislovja se pelje zelo dosledno tudi naprej: od opisane gole erotike v predispoziciji (ki se ponavlja z matematično natančnostjo ob istem času, na istem kraju, isti dan v tednu, daleč torej od kakšnega čustvenega vzgiba), do prvih zasledovanj, ko začne glavni junak zasledovati svojo partnerico, s tem pa začne tudi odstopati od na začetku idealno zastavljenega samozadostnega "telesnega odnosa", od "stvari same" torej. Začne se iskanje vzroka, torej pomena odnosa med glavnima junakoma. Jay že v pogovorih s svojim prijateljem (ki je seveda gej) izda svojo radovednost z besedami: "Kako obupana mora biti ženska, ki na to pristane?" S tem preide k iskanju pomena, smisla novo nastalega razmerja. Nadaljnji razvoj dogodkov torej nakazuje dvom v možnost obstoja samozadostnega telesnega/naravnega razmerja. Še bolj se osredotoči na moškega. Bolj ko le-ta brblja o "nesmiselnosti" svojega novega odnosa, pogosteje z njim vdirajo v filmsko sliko prizori iz njegove preteklosti, prizori bivšega socialno priznanega, a izgubljenega razmerja. Kot flash-backi se izmenjujejo slike izgubljanja žene, vse do dokončne ločitve od nje in otroka. V teh prizorih iz

preteklosti je seveda odsotna vsaka telesnost med zakoncema, kamera pa s svojo nestabilnostjo še povečuje občutek travmatičnosti. Paralelno poteka vedno večje zблиževanje glavnega junaka z zasebnostjo junakinje (z življenjem onstran "stvari same"). Vera v možnost golega erotičnega razmerja se dokončno razblini, "razmerje" dobiva smisel in socialni kontekst. In to samo v odnosu s predhodnim ali še obstoječim razmerjem z drugim partnerjem: vanj vstopata moški in ženska z isto željo, vendar z različnim razumevanjem lastne vloge oziroma vloge partnerja v njem. Kot rečeno, tak razplet dogodkov nakaže že sam začetek. Pred prvim nenapovedanim obiskom Jay vpraša: Ali je bilo to dogovorjeno? Ona mirno odgovori, da ne, in stopi naprej, v njegovo zasebnost. Razkol med besedo in dejanjem; besede zavračajo razmerje, telo se odziva pozitivno ... Toda vzrok, smisel njunih srečevanj vendarle ni tako različen: združita se seveda zaradi ponesrečenega predhodnega/obstoječega razmerja, zaradi iskanja nečesa boljšega, v primeru ženske bolj zadovoljujočega odnosa, v primeru moškega pa novega odnosa. Oba sta namreč že zaznamovana s tistim izven in zato ranljiva. Označevalec ranljivosti je pravzaprav telo moškega, po katerem se kamera tako brezkompromisno pase, k čemur prispeva še zelo izrazen (ranljivost, občutljivost) obraz ljubimca. Pri tem seveda niti malo ni važno, če se zdi nekaterim premalo atraktiven. Prav ganljiva je nezmožnost odmika nekaterih kritičnih piscev do mitoloških obrazcev, ki nam jih vsiljujejo mainstream filmi. Ti so ustvarili določene tipe lepote in postavili estetske standarde, na katere smo se tako navadili, da se nam vse normalno oziroma običajno zdi "neprivlačno", nevredno filmskega pogleda, kaj šele razmisleka.

Za gledalca je preobrat na koncu naravnost šokanten. Ravno moški je tisti, ki želi ohraniti novo razmerje, in to kljub zavedanju o smislu, ki ga je imelo za enega in drugega. Claire se odmakne, obrne in odide – kljub prošnji, naj ostane z njim. Končati razmerje se odloči torej ona, zato jo težko dojemamo kot žrtev. Odloči se v prid družine, formalnega in socialno priznanega razmerja v škodo čutnosti, užitka ali pogojno rečeno "naravnega" razmerja.

Presenetljiv je ravno obrat na koncu, ko zavrne nadaljevanje odnosa ženska, ki ga je (takrat še v skladu s pričakovano družbeno vlogo zapeljivke) izzvala.

Preobrat je resda presenetljiv, nikakor pa ni nelogičen, kakor tudi ni nelogična vloga telesnosti nasploh. Samo v primeru, da filma ne gledamo, ampak ga samo beremo, če smo – enostavno povedano – zavezani besedni naraciji, lahko zaključimo, da je erotika v filmu odvečna, da je nepotreben dodatek, ki naj bi dvignil številko obiskovalcev. Ta zapis naj bi dokazal ravno nasprotno, da je erotika konstitutivni element filmske zgodbe.

Če pa govorimo o mestu, ki ga ima ta film v sodobni kinematografiji, gre vsekakor za obdelavo enega najbolj pronicljivih scenarijev o krizi tradicionalne vloge družine v sodobni družbi, obdelanih na diskreten in dosleden vizualni način; lahko bi rekli, da gre za genialno analizo modernega odnosa med spoloma, ko nas tradicionalni smisel "razmerja" že zdavnaj ne zadovoljuje več: ne enih ne drugih, ne moških ne žensk. •



jean-pierre melville



Jean-Pierre Melville

gorazd trušnovec

Po Parizu, kjer je preživel praktično vse svoje življenje, se je sprehajal s fedora klobukom na glavi, v trenčkotu, sončnih očalih, in se vozil z amerškimi avtomobili. Bil je lakonični romantik, čigar opus tragedij ljubezni in lojalnosti, izdajstev in prevar, postavljenih v gangsterski milje, so pogosto označevali s pridevniki ironičen, strukturalističen, post-modernističen, dekonstruktivističen, eksistencialen, lakanovski, oniričen, filozofski, itd. Se pa morda zaradi njegove žanrske profiliranosti pogosto pozablja, da je bil prav ta režiser boter francoskega novega vala – čeprav je pozneje vsa svoja "kumčeta" odpisal kot amaterje.

Jean-Pierre Melville se je rodil kot Jean-Pierre Grumbach v Parizu leta 1917. Oče, duhovit grosist, ter stric, trgovec s starinami, skrbita za njegovo izobrazbo, še bolj pa zanjo skrbi sam; veliko obiskuje mjuzikle, gledališča in šele na tretjem mestu kino – frustrira ga odsotnost besed pri nemem filmu. Zanimivo je, da je v cinefilski zavesti Melville poznan prav po svojih redkobesednih likih, da s svojimi minucioznimi montažnimi kompozicijami včasih spominja na velikane nemega filma in da je v drugi polovici svojega opusa začel radikalno redčiti dialoge – sredi filma *Rdeči krog*, med ropom draguljarne, dejansko 28 minut nihče ne spregovori.

Prvo kamero je dobil leta 1924, ko je bil star dobrih šest let, in sicer 9.5 mm napravo Pathé Baby. Snemanja okolice se je kmalu naveličal, noro pa se je zaljubil v filme drugih avtorjev, ki si jih je lahko izposojal pri lokalnem fotografu in predvajal na domačem projektorju (Keaton, Chaplin, Harold Lloyd, itd.). Pri dvanajstih je dobil resno 16 mm kamero, kar je stopnjevalo njegovo manijo. "*Predvsem sem gledalec, in to je najboljši poklic na svetu,*" je izjavil v zrelih letih. V kinu visi od devetih dopoldne do treh zjutraj in, kot pravi pozneje, si vse dogodke v svojem življenju med leti 1930 in 1940 zapomni zgolj kot vmesni čas med dvema filmoma. Pozneje je sestavil seznam 63 predvojnih ameriških režiserjev, ki se mu zdijo najpomembnejši; za uvrstitev na listo je zadostoval en avtorjev vrhunski film, Chaplina pa na seznamu ni bilo, ker je kot Bog, onkraj razvrščanja. (Še pozneje je izjavil, da bi težko naredil tako obširen seznam pomembnih povojnih režiserjev.)

Leta 1943 se je kot pripadnik odporniškega gibanja znašel v Londonu, si ogledal novo ameriško produkcijo in zaslutil premik filmske paradigme – z vojno je izginila neka civilizacija in določena vrsta kinematografije, kar ga je močno zaznamovalo. Predvojni francoski mojstri, Prévert, Carné in Duvivier, se mu zdijo solidni, ne pa najboljši, sploh v primerjavi z amerškimi sodobniki. Nanj kot adolescenta naredijo največji vtis trije ameriški

pisci: Edgar Allan Poe, Jack London in Herman Melville. Iz čistega občudovanja in želje po identifikaciji z avtorjem se preimenuje v Jean-Pierra Melvilla. S tem partizanskim imenom nastopi tudi kot član odporiškega gibanja. Ker ga vsi poznajo le pod tem psevdonomimom (kot Melville je celo odlikovan) – in iz zanj značilne doslednosti –, to ime obdrži do smrti. Četudi najdemo odmeve *Moby Dicka* (1851) v mnogih Melvillovih filmih oziroma njegovih obsesivnih karakterjih, pa je najljubše delo njegovega idola roman *Pierre or the Ambiguities* (1852), temno, hipnotično, incestuozno, alegorično raziskovanje narave zla. Mimogrede, roman je leta 1999 ekraniziral *enfant terrible* francoske kinematografije, Leos Carax, ki je uporabil akronim francoskega naslova in ga cepil na generacijo X, torej *Pola X*.

Melville je bil zmeraj agilen. Novembra 1945 je bil demobiliziran po sedmih (!) letih vojaške službe: soldat je bil od oktobra 1937 do oktobra 1942, poleg tega pa je bil dve leti kot pripadnik odporiškega gibanja v ilegali. Takoj je zaprosil za službo filmskega tehnika; ker ni imel niti praktičnih kvalifikacij niti delavske (sindikalne) knjižice, dela ni dobil, toda 5. decembra je že ustanovil svoj studio in postal sam svoj producent. S tem se začne kariera velikega outsiderja, enega redkih popolnih avtorjev 20. stoletja, ki je uspel obdržati nad vsemi svojimi deli dosleden nadzor. Popolna kontrola nad lastnim delom, to je bil za Melvilla *coditio sine qua non*. Takoj posname prvi in edini kratki film v karieri, *24 ur v življenju klovna* (1946). Film je hommage cirkusu, umetnosti, ki izginja. Se pa že tu pokaže vez, ki jo bomo razdelali pozneje, in sicer z Robertom Bressonom, ki je leta 1934 posnel film *Državni posli* (Les Affaires Publiques), v katerem je nastopil isti glavni igravec, klovn Beby (in je bil neke vrste predhodnik Chaplinovega *Velikega diktatorja*).

Melvillov "prvenec" naleti na celo vrsto težav – od tega, da je snemal na star celuloid iz vojnih zalog, do tega, da je moral sinhronizirati film s klovnom, za katerega je naknadno odkril, da je nepismen, itd. Filmu se po montaži odreče in ga "za vedno" pospravi, vendar pa ga leta pozneje odkrije nek Melvillov oboževalec in nazadnje z njim mastno zasluži.

Tišina morja

Da bi dobil pravice za ekranizacijo romana, ki je bil napisan med vojno in je subtilno, humano (nekoliko pod vplivom Andreja Gida) reflektiral vojno stanje, je svojim tekmečem citiral Ilijo Ehrenburga, ki je bil zmotno prepričan, da je Vercorsova zgodba le provokacija, da jo je v resnici napisal nacist in da gre pri vsem skupaj za insajdersko gestapovsko propagando. Po drugi strani je nad zgodbo bedel *résistance* – "centralni komite", ki ga je imel za del narodnega bogastva, za vojno Biblijo. Nazadnje mu film dovolijo posneti, pod pogojem, da si ga najprej ogleda žirija po Vercorsovem izboru, ki si je zadržala pravico do uničenja negativov, če mu ne bi bila naklonjena. Film začne snemati 11. avgusta 1947 in ga konča v 27 dneh. Snema brez zavarovanja; račune, tehniko in igralce plačuje vsak dan sproti, rešuje tehnične probleme (19 različnih vrst filma iz zalog ...). Eksterierje posnamejo gverilsko, v naglici, s "statisti", ki pogosto niso vedeli, kaj se dogaja – dve leti po koncu vojne se ni bilo ravno varno sprehajati po Parizu v nemški uniformi. Interierje, iz katerih je sestavljen večji del filma (praktično se drama zgodi v eni sobi!), snemajo v Vercorsovi hiši, kjer je avtor zasnoval zgodbo po resničnih dogodkih – v njegovi hiši so med vojno naselili šepajočega nemškega oficirja; med družino in njim se ni razvil nikakršen odnos, vendar pa so opazili, da je imel



sobo polno knjig ter doprsni kip Pascala namesto Hitlerja. Vercors je zgodbo poetično preobrazil, Melville pa je romanu sledil v vsebini in atmosferi. V zgodbi ostarelemu možakarju in njegovi mladi nečakinji na podeželju v hišo "naselijo" idealističnega nemškega oficirja. Čeprav ga uporno ignorirata, jima vsak večer pripoveduje o sebi in svoji vlogi v vojni, o pogledih na francosko kulturo, o ljubezni, literaturi in glasbi. S svojo uglajenostjo in izobraženostjo jima sčasoma zleze pod kožo, vendar pa se zaradi načel nanj še vedno ne odzivata, kljub temu da se nečakinja v idealista, ki verjame, da bo vojna združila narode, zaljubi. Prav ko se Francoza odločita, da bosta z oficirjem začela komunicirati, jima sporoči, da se je po obisku Pariza (tam je vojna že pustila svoja razdejavanja) iz razočaranja nad sorojaki prijavil na vzhodno fronto.

Tišina morja je eden največjih vojnih filmov, paradoksalno pa je, da vojne sploh ne pokaže. Humana tragedija se vrti okrog dostojanstva, smisla upora, iskanja vrednot, konformizma, potrditve, čustev in iskanja tujca sredi tuje dežele ... Tako glede vsebine in dialogov kot glede atmosfere je ostal Melville zvest zgodbi, hkrati pa je že njegov prvenec izrazito osebni film, čeprav je z uvodnimi in zaključnimi kadri dobesedno "ujet" v knjigo. Lirična fabula, postavljena v en prostor med tri ljudi (od katerih dva ves čas molčita), je izrazito anti-filmska, kar je Melvilla tudi privlačilo: kako narediti film z jezikom, sestavljenim zgolj iz podob in zvokov, popolnoma brez gibanja in akcije. S kadriranjem in osvetlavo (uporabo senc, igre svetlobe in ognja, snežne pokrajine itd.) nazadnje doseže intenziven čustven odziv, vreden Dreyerjeve *Device Orleanske* (La passion de Jeanne D'Arc, 1928), čeprav so Melvillova sredstva še bolj minimalistično mojstrska. Kako daljnosežen vpliv je imela *Tišina morja*, veliko pozneje kaže, recimo, Bergmanova *Persona* (1966). Na tem mestu je smiselna manjša digresija. Pogosto se piše, da je Melville delal "bressonovske" filme – *Tišina morja* pa je dokaz, da je resnica prav nasprotna. Recimo, med Bressonovima filmoma *Angeli greha* (Les Anges du Péché, 1943) in *Dame iz Bulonjskega gozda* (Les Dames du Bois de Boulogne, 1945), ki sta polna gibanja, gracioznosti, žlobudravosti in kurtoaznosti, ter njegovim poznejšim *Dnevnikom vaškega duhovnika* (Le Journal d'un Curé de Campagne, 1950) je strahoten estetsko formalni prepad – vmes se je zgodil prav Melvillov prvenec. Še več, Bressonov *Dnevnik vaškega duhovnika* je neke vrste rimejk *Tišine morja* (čeprav narejen po drugi predogi, romanu Georges Bernanos!)! Bresson je celo uporabil nekaj povsem identičnih kadrov, pripovedovalca, monologe itd. Dejansko Bresson sploh



Policaј

ni zanikal, da je nanj vplival Melville, ko ga je na to opozoril André Bazin – vendar pa se je z leti to nekako pozabilo. Gre za avtorja, ki sta ustvarjala vzporedno in bolj drug mimo drugega kot drug ob drugem, čeprav so ju dejansko obsedale podobne stvari in sta raziskovala formo v podobno smer: kompozicijska čistost, uporaba “objektivnih” detajlov, naravnih zvokov, eliptične narativne strukture, ustvarjanje duhovne izolacije, igralski *underplaying* itd. Zato se lahko zdi, kot da mu je Melville “duhovniško” žogo vrnil s filmom *Léon Morin, duhovnik* (1961), kot da obstajajo določene “sorodstvene vezi” med Bressonovim *Žeparjem* (Pickpocket, 1959) in Melvillovim *Samurajem* (1967); nenazadnje pa sta tudi oba sodelovala s Cocteaujem, oba posnela film o zaprtih pripadnikih odporiškega gibanja itd.

A vrnimo se k *Tišini morja*. Mladi Henri Decaë je bil tretji direktor fotografije pri filmu (prva dva je zaradi nesoglasij odpustil); med njim in Melvilloom se je razvilo prijateljstvo, ki je trajalo celo življenje. Ujela sta se tako dobro, da sta snemanje, montažo in sinhronizacijo opravila kar skupaj. Tih in preprost film je večina tedanjih profesionalcev označila za amaterskega; podprla sta ga predvsem Jacques Becker in Jean Renoir. Melville pravi, da je bilo to zanj najsrečnejše leto življenja; kljub kritikam in šikaniranju je bil prvi, ki se je uprl sindikatu in strukturam filmske industrije (Centre National de la Cinématographie ga je po koncu snemanja še oglobil). 24-članska žirija *résistance* je po ogledu enoglasno odobrila film in distribucijo. Zapovrh je bila *Tišina morja* narejena neverjetno ekonomično: 30.000 frankov so stale pravice, prav toliko glasbena podlaga, ter 60.000 frankov vse ostalo. Za primer: povprečen film tistega časa, *Pastoralna simfonija* (Jean Delannoy, 1946), je stal milijon frankov.

Grozni otroci

Melvillov prvenec že začrta motiv, ki se bo pojavljal skozi cel njegov opus – absurd človeškega prizadevanja. Ko si je Jean Cocteau ogledal *Tišino morja*, je avtorju ponudil v ekranizacijo svoj relativno znan in priljubljen roman. Melville je tudi sam obiskoval Lyceé Condorcet, na katerem se dogaja dobesedno del knjige, hkrati pa še ni bil dovolj “renomiran”. Cocteaujeva računica je bila, da bo lahko prek mladega režiserja povsem vplival na film, saj je bil sam v tistem obdobju intenzivno zaseden – v dveh letih je imel v delu ducat projektov, nenazadnje tudi svojega *Orfeja* (Orphée, 1949). Zaradi tega se je počutil

vsemogočnega in odnosi med avtorjema so se takoj po začetku snemanja poslabšali. Vendar pa so bile vloge obrnjene – Cocteau je hotel scenarij neprestano adaptirati, spreminjati in izboljševati, Melville pa se ga je nazadnje znebil tako, da je zahteval popolno zvestobo knjigi (vseeno pa je moral glavno moško vlogo odstopiti Cocteaujevemu protežirancu, kar se filmu tudi pozna). Kljub temu je trk dveh vizij prinesel kreativen rezultat, saj je Melville zelo stvarno in lucidno interpretiral Cocteaujev poetičen, vizionarski tekst o zmedenem adolescentnem narcizmu: v zgodbi se dominantna, zaščitniška sestra in feminilni brat umakneta v svoj zasebni svet, da bi se poigravala z raziskovanjem erotičnih igrice, in – čeprav se ona poroči in on zaljubi – počasi drsita v (samo)destrukcijo.

Cocteau je provokativni roman napisal med svojim obiskom klinike za detoksikacijo in ga postavil v leto 1925; Melville, ki je bil sam svoj dizajner, se je definirano obdobja izognil in ustvaril “nadčasno” parabolo, ki jo je Cocteau še dodatno zakodiral z lastno voice-over naracijo. Ker je Melville nočni ptič, razen eksterierjev posamej celoten film ponoči, tako da utrujenost še pripomore k hipnotičnemu učinku filma; z ritmom, premiki in koti kamere ter izrabo glasbe (klasike, Bach & Vivaldi; kar je bila tedaj inovacija) pa ustvarijo obsedeno, emocionalno simfonijo čustev, ki odzvanja v zaprtem svetu. Del javnosti s katoliško cerkvijo na čelu zaradi incestnih aluzij film obsodi, med novovalovci pa si pridobi kulturni status; predvsem ga obožujeta Chabrol in Truffaut, ki si tudi “izposodita” snemalca Decaëja za svoje prvence. Chabrol med snemanjem filma *Bratanci* (Les Cousins, 1959) celo zahteva identične premike kamere kot v filmu *Grozni otroci*.

(Glavna igralka iz Melvillovih prvih filmov, Nicole Stéphane, je po avtomobilski nesreči nekaj let pozneje opustila igralsko kariero in postala producentka; pogosto je sodelovala s Susan Sontag in producirala tudi njen video (*En Attendant Godot a Sarajevo*, 1993).

Ko boš bral to pismo

V zaprtem svetu francoskega filma zgodnjih petdesetih let imajo Melvilla še vedno za diletanta, ki se trudi delati intelektualne filme. Hotel je dokazati, da je sposoben delati tudi konvencionalne, senzibilne, “sistemske”, komunikativne filme, zato je posnel film, kakršnega bi lahko podpisal katerikoli tedanji francoski režiser. Nastal je v francosko-italijanski koprodukciji, ker pa domačega producenta sploh ni zanimalo, kaj se s filmom dogaja, je šlo narobe cel kup stvari. Od tega, da se je za domnevno igralko Yvonne Sanson izkazalo, da zna samo turško (kar pa so Italijani, mojstri sinhronizacije, spretno prikrivali), do tega, da je moral kot direktor fotografije vskočiti Henri Alekan, ker je bil Decaë v tistem obdobju domnevno tako zaljubljen, da med letoma 1952 in 1954 ni mogel posneti ničesar. Film, ki ga v svojem opusu Melville najbolj prezira, je vendar zanimiv kot hommage četrti Saint-Germain-des-Prés takoj po vojni. Tako kot prvenec je tudi ta film “vpet” v krožno strukturo; zadnji, krožni kader čez mesto in samostan, je isti kot na začetku, le projiciran v obratnem vrstnem redu (pozoren ogled razkrije golobe, ki letijo nazaj). Ena od igralk, Yvonne de Bray (igrala je starko na vlaku), je umrla takoj po snemanju filma. Tako kot André Bourvil (inšpektor Mattei) po koncu snemanja *Rdečega kroga* ali pa André Garrett (lastnik garaže), ki je umrl še pred montažo *Samuraja*. Melvillovi filmi so se vedno zdeli kot zmenek z usodo. Bi torej kdo verjel v naključje, da je sam Melville umrl kmalu po trinajstem celovečercu? *Hazarder Bob* verjetno ne.

Hazarder Bob

Melville je svoj prvi izvirni scenarij napisal že leta 1950, in sicer po spominu na okolje, v kakršnem je odraščal, na Montmartre, kakršen je bil. Njegov prvotni namen je bil narediti "resno" kriminalko, a ko je videl *Asfaltno džunglo* (The Asphalt Jungle, 1960, John Huston), zanj prelomen film, je spremenil perspektivo. Zgodbe, ki govori o pripravah na rop in njegovi izvršitvi, se ni mogel lotiti niti dramatično niti tragično. Scenarij je povsem preoblikoval in mu vdihnil lahkotne tone, tako da je rezultat bolj (črna) komedija značajev kot trda kriminalka.

Bob, ostarel, izkušen, uglajen in inteligenten kriminalalec, ki je dolgo živel pošteno, sicer pa kompulzivni gambler, na koncu zgodbe oropa takorekoč samega sebe. Njegov minuciozno načrtovan plan ropa casina v Deauvillu se izkaže za nesmiselnega, saj – tik preden njegovi kompanjoni vdrejo v sef in pridrvi policija – nepričakovano in povsem legalno priigra ogromno vsoto. Popoln absurd! Tlakovana pot v propad, ničevost človeških prizadevanj, neizogibnost poraza, vse to so motivi, ki jih je Melville vedno znova obdeloval s perfekcijo. Vsi lopovi čutijo svojevrstno "tovarištvo" do policajev – in vice-versa; živijo v istem svetu in se ukvarjajo z istim poslom. Še več, nezaupanje v pravičnost sistema je povsem na dlani: kriminalalec z dobrimi odvetniki se nima česa bati.

Dialogue je pilil Auguste Le Breton, tedaj top scenarist (*Rififi* itd.), na račun katerega je Melville pridobil financierje – v filmu še vedno ni uporabil nobene zvezde. Petnajstletno Isabelle Corey je našel na cesti; glavni igralec, Roger Duchesne (sicer popularen predvojni igralec), pa se je zaradi dolgov moral skrivati. Melville se je menda moral obrniti na člane resničnega "podzemlja", da se je lahko Duchesne pojavil v filmu (pozneje se je preživljal kot prodajalec avtomobilov).

Film je stiliziran, atmosferski, inovativen portret, nostalgичno ljubezensko pismo predvojnemu Parizu. Njegov glavni junak, Bob, je melvilovski nočni ptič, ki živi samo od večera do jutra; je obsedenec, ki gleda navzdol po stopnišču casina kot Bela Lugosi – njegova žeja po hazardiranju je enaka Drakulovi žeji po krvi. V ospredje stopi ljubezen do detajlov in objektov, na zelo subtilen način, brez očitne metaforike. Goloto (slačenje in oblačenje) je vedno uporabljal taktno in diskretno. "Več eroticizma je bilo v filmih tridesetih let, ko so bili vsi oblečeni, kot danes, ko se lahko vsi slečejo. V filmih rad kažem stvari, ki jih ne poznam. Za razliko od kolegov, ki so totalno obsedeni z eroticizmom, se znam neposrednosti izogniti."

Na plan udari tudi Melvillova cinefilija. V določenih segmentih je čutiti vpliv Wylerjevega filma *Slepa ulica* (Dead End, 1937; Bob pripoveduje o svojem otroštvu podobno kot Baby Face Martin), možno pa je, da je nanj vplival tudi film *Roman nekega goljufa* (Roman d'un Tricheur, 1936, Sacha Guitry), ki ga je občudoval. Poleg strukturnih podobnosti z *Asfaltno džunglo* pa obstaja tudi vizualna in "osebnostna" analogija med Isabelle Corey in Marilyn Monroe. *Hazarder Bob* je filmski most med ameriškim filmom noir štiridesetih in valom francoskih odgovorov, ki so sledili. Tako kot je *Asfaltna džungla* sprožila val imitacij, je jih je tudi Melvillov rop igralnice. Film je s svojo lahkotnostjo videti, kot da bi bil improviziran, dejansko pa je poln formalne lepote in prefinjeno zgrajene atmosfere, pravo ljubezensko pismo Parizu ponoči.

Bob je stal 17.5 milijonov frankov, medtem ko je bila tedaj cena povprečnega francoskega filma 180 milijonov; se pravi, posnet je bil za desetino običajne cene – kar je naknadno prinašalo Melvillu solidne profite in še utrdilo njegovo neodvisno pozicijo.



Dva moža na Manhattnu

Leta 1957 začne snemati film, ki ga nikoli ne dokonča, mešanico detektivke in vohunske zgodbe oziroma vohunske zgodbe, v kateri nastopata zasebni detektiv in njegov prijatelj, upokojeni in zapiti policaj. Na koncu oba umreta. "Mission accomplished" je bil delovni naslov filma. Melville je posnel eno sekvenco in se sporekel z glavnim igralcem. Konec filma. Graditi začne kulise za triler, ki naj bi se dogajal v Cannesu v času festivala. Nezadovoljen s scenarističnim sodelavcem opusti projekt. Ker je svoj studio oddal v najem, se je odločil, da bo naslednji film snemal na lokacijah. Tako začne snemati film z delovnim naslovom *L'Agence France-Presse Nous Communiqué* – o francoskem diplomatu, ki umre za srčnim napadom v stanovanju svoje ljubice. Maja 1958 pride na oblast De Gaulle, kar pomeni, da mora zgodbo preoblikovati. Ko pri ponovnem ogledu *Asfaltne džungle* ugotovi, da je z enim od svojih studijskih prizorišč podzavestno rekonstruiral skrivališče Alonza Emmericha, vidi v tem "znak usode" in zgodbo transponira v ZDA. Taka je bila geneza filma *Dva moža na Manhattnu*.

Novembra 1958 na hitro posname eksterierje v New Yorku, štiri mesece pozneje pa še interierje v studiu Billancourt. Ker je postal Henry Decaë od leta 1959 glavni kameraman novovalovcev in zato strašno zaseden, so pri projektu sodelovali trije snemalci ter Melville, ki je posnel vse newyorške prizore, v katerih sam ni nastopal. Vlogo Moreauja, žurnalista in raziskovalca po službeni dolžnosti, je namreč prevzel kar Melville in ga odigral kot zguljenega, pedantnega uradnika. "Popolnoma zgrešena zasedba," je pozneje, ne brez samoironije, označil svoj film. Čeprav je zmeraj trdil, da nikoli ne snema osebnih zgodb – "Nikoli se ne ukvarjam z realizmom, niti z dokumentarnostjo. Pravzaprav pazim, da ne bi bil realističen." –, je v filmu uporabil svoje povojne izkušnje, ko se je v četrti Saint-Germain-des-Prés družil z žurnalisti in prisostvoval jazz-sceni. Melville priznava vpliv zgodbe Paula Moranda, *L'Europe Galante* (portret mrtvega moža skozi oči štirih različnih žensk), predvsem pa dveh britanskih kriminalk, *The Woman in Question* alias *Five Angles on Murder* (Anthony Asquith, 1950), kjer umorjeno vedeževalko opisujejo moški, ki so jo poznali, pa tudi *Sapphire* (Basil Dearden, 1958), v katerem za

Špicelj

umorjeno študentko glasbe naknadno ugotovijo, da je bila pravzaprav temnopolta.

Dva moža na Manhattnu je novovalovski film pred novim valom; kot da bi Melville hotel dekonstruirati elemente noirja in jih sestaviti v samosvoje umetniško delo. Kljub nizkoproročanskemu pristopu so newyorški prizori temni in lepi, stilizirani in zapeljivi, polni živahnega jazza in resignacije, toda s pomanjkljivo zgodbo in nerazvitimi karakterji. Relativno malo je premikov kamere in samo ena vožnja. Melvillova lakonična utemeljitev: v enem dnevu je slučajno videl dva filma brez premikov kamere, *A Face in The Crowd* (Elia Kazan, 1957) in *Kako zelena je bila moja dolina* (How Green Was My Valley, 1941, John Ford), zato je hotel poskusiti še sam (dejansko vsi trije vsebujejo vsak po eno vožnjo). Film je bil finančno neuspešen in Melville se je lotil produciranja kratkega filma *Ce Monde Banal* (režija Jean Wagner), ki je zahteval studijsko delo in visok proračun. Zaradi težav, na katere naleti, se Melville odloči, da ne bo več produciral filmov drugim in sprejme ponudbo za adaptacijo romana *Leon Morin, duhovnik* Béatrix Beck.

Trivia: v filmu *Dva moža na Manhattnu* se znajde tudi insajdersko posvetilo Godardu: zavojček cigaret Boyard na postelji (kadil je namreč le to vrsto). Godard ga je v tistem času prosil, naj nastopi v njegovem prvencu *Do zadnjega diha* (*A bout de souffle*, 1959) kot intervjuvani romanopisec Parvulesco in pripoveduje o ženskah, tako kot to počne sicer. Melville je kljub navodilu imitiral Nabokova in prevzel njegov stil: subtilen, pretenciozen, malce ciničen in naiven. Sekvenca je izvirno trajala prek deset minut, izjave so bile potem naključno skrajšane. V filmu pa se je znašla še ena referenca na Melvilla, in sicer v prizoru, kjer skuša Poiccard (Belmondo) vnovčiti ček in se sklicuje na Boba Montaignéja, ki naj bi ga prevzel, na kar uslužbenec odvrne, da je Bob žal v ječi (Hazarder Bob, pač).

Leon Morin, duhovnik

Za Melvilla v filmu ni prostora za sporočila oziroma raziskovanje političnih ali metafizičnih tem in zato ni čudno, da je francoska katoliška cerkev precej nasprotovala njegovemu poskusu ekranizacije romana Béatrix Beck, ki je združil vprašanja vojne okupacije, profane ljubezni in duhovnega iskanja. Melvillov globok, precizen, "bressonovski" pristop pa je nazadnje doživel nedeljeno odobravanje, kar je nekoliko hecno – glede na to, da ga je posnel popoln ateist. "*Bog in Božiček sta*

zame isto – v resnici noben od njiju ne obstaja." Na tem mestu bi kazalo tudi opozoriti na zgrešenost manihejskih interpretacij Melvillovega opusa, ki se pojavljajo sporadično, saj dualizem v njegovih filmih niti približno ne pomeni dobrega in zla.

Mojstrski, minimalističen film, ki je prejel grand prix na festivalu v Benetkah, je v prvi verziji trajal 193 minut. Čeprav je bila producentu in distributerjem bolj všeč daljša (!) različica, ga je Melville skrajšal na 128 minut, in to predvsem na začetku, ki je (bil) svojevrstna freska okupacije in obsedenega stanja: pomanjkanje hrane, denarja, seksa itd. Melville je z gostil pripoved in se osredotočil na nekonzumirano ljubezensko zgodbo. Ta se vrti okrog mlade vdove v provincialnem mestecu, komunistke in ateistke, ki se med nemško okupacijo zaljubi v mladega, inteligentnega in privlačnega duhovnika. On ji posoja knjige in jo zasipa z duhovno dobroto, ona ga skuša zapeljati najprej iz provokacije, nato iz ljubezni. Obakrat brez uspeha.

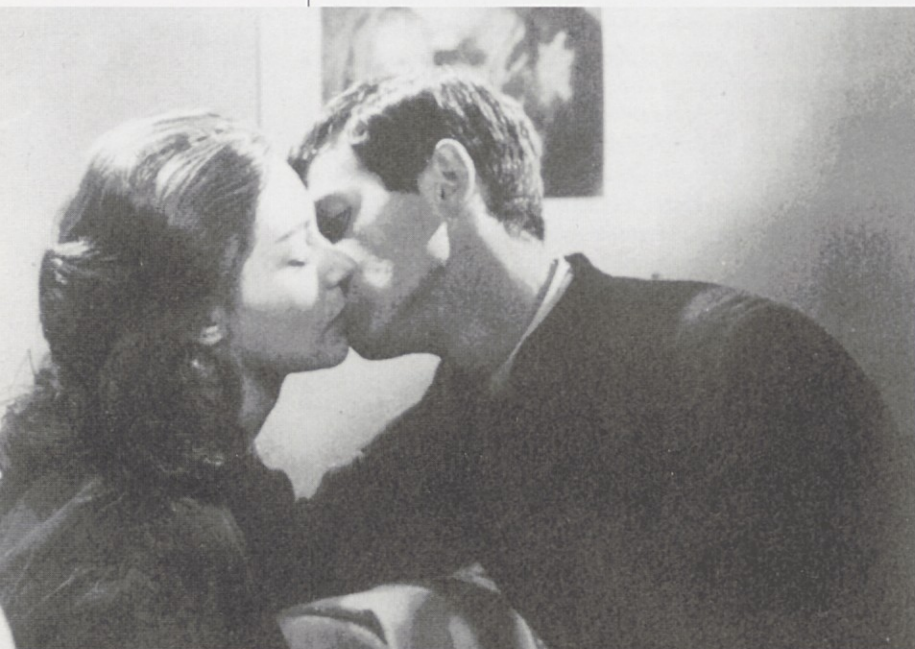
Film, poln skromno zadržane, formalne izčiščenosti na eni strani ter čustvene intenzivnosti na drugi, ni brez podtalnih provokativnih elementov. Od tega, da duhovnikova neomajna moralna čistost v mladi vdovi zbujata seksualno poželenje, prek namiga, da je resnično spreobrnjenje nemogoče (Leon Morin kot Don Juan, ki – zavedajoč se svoje fizične privlačnosti in duhovitosti – rad draži dekleta in jih spravlja na "pravo pot", ampak ne spi z njimi), do konca, ki je povsem melvilovski: osvoboditev namreč prinese razočaranje, ločitev in dokončno izgubo, saj mora duhovnik na misijonarsko pot.

Leon Morin, duhovnik je prvi od treh zaporednih filmov, ki jih je v treh letih posnel z igralcem Jean-Paulom Belmondom (s katerim sta se v Godardovem prvencu dobesedno zaletela drug v drugega!) v glavni vlogi. Njegovo soigralko, Emanuelle Riva, opazi v filmu *Hirošima, ljubezen moja* (*Hiroshima mon Amour*, 1959, Alain Resnais), izbere pa jo med drugim zato, ker je podobna avtorici romana. Film je obdelovalo pet montažerk (!); ena od njih, Nadine Marquand, je pozneje postala režiserka. Ker je v špici Melville navedel samo tri imena po lastnem izboru, so šle skupaj v tožbo proti producentu in jo izgubile; Melville je sprožil ločen postopek in dosegel spremembo zakona, ki odtlej v Franciji dovoljuje režiserju, da sam odloča o navedbi imen v najavni in odjavni špici ... Bertrand Tavernier, ki je pri Melvillu delal kot predstavnik za tisk, mu predstavi Volkerja Schlöndorffa, ki postane asistent režije pri tem in naslednjem filmu. Z njim se Melville tako dobro ujame, da ga celo življenje smatra za svojega duhovnega naslednika.

Špicelj

Še pred *Špiceljem* se Melville nekaj časa trudi narediti film po zgodbi Prosperja Mériméjeja, *Les Ames du Purgatoire*, po stari španski legendi o dveh Don Juanih. Igrala naj bi ju Jean-Paul Belmondo in Anthony Perkins; narejeni so štirje različni scenariji, vendar projekt pade v vodo. Producent mu v škripcih ponudi ekranizacijo poljubnega romana iz *Série Noire* in Melville izbere delo, ki ga je napisal Pierre Lesou (njegov roman *Main Pleine* iz iste serije je leta 1964 ekraniziral Michel Deville). Melville se znebi "gangsterskega" slenga iz knjige, ki ga je spremljal tudi v življenju – kot najstnik se je pred vojno precej družil s huligani in delikventi okrog postaje Saint-Lazare. Precej bolj kot v romanu poudari dvojno naravo svojih likov, ponarejenost, dvoumnost, kompleksnost. Film odpre Célinov citat "*Treba je izbrati ... umreti ... ali lagati?*" Célinov retorični odgovor: "*Jaz, živim!*" je Melville izbrisal in s tem že uvodoma pustil stvari odprte. Z igralci je manipuliral tudi na snemanju,

Leon Morin, duhovnik



tako da je Belmondo šele po zmontiranem filmu izvedel, da je bil vaba pravzaprav on. (Film govori o vlomilcu, ki se po odsluženih kazni takoj po prvem "poslu" spet znajde v zaporu; tam načrtuje maščevanje prijatelju, ki naj bi ga izdal policiji.)

Špicelj je najbolj "ameriški" od vseh Melvillovih filmov – po atmosferi, po igri (posvetilo Fredu MacMurrayu, za katerega Melville trdi, da je izumil *underplaying*), predvsem pa po scenografiji –, telefonska govorilnica je "uvožena", bistro tudi, famozna Clainova pisarna, kjer se vrši zaslisanje, pa je natančna kopija pisarne iz filma *Mestne ulice* (City Streets, 1931, Rouben Mamoulian), v katerem so pisarno skopirali iz newyorške policije. V tej pisarni je tudi posnet famozni devetminutni kader – zaslisanje Siliena (Belmonda) je trajalo toliko časa, kot je dovoljevala ena filmska rola. Tu se že kaže sofisticirano obvladovanje tehnike, saj je bila izpeljava prizora v prostoru, polnem steklenih površin, izjemno zahtevna – še posebej ker je izvedel s kamero tudi obrat 360 stopinj okrog osi.

Sicer pa "steklene površine" niso po naključju razporejene po filmu – od *Špiclja* dalje se Melvillovi karakterji vse pogosteje soočajo s sabo in svojo usodo, še posebej pred pomembnimi odločitvami. Ljudje pred ogledalom so sami s sabo, brez laži, kot pred smrtjo. Tudi Silien ima ravno še toliko časa, da se pogleda v ogledalu. (Melville je načrtovan, mračno deterministični konec, v katerem naj bi špicelj po nagonu, avtomatično klical najprej na policijo, zamenjal z blažjim, za kanec "romantičnim", v katerem uspe telefonirati ljubici in ji sporočiti, da ga ne bo.)

Špicelj pomeni tudi dokončno odločitev za žanr. Zaveda se, da so ljudje iz podzemlja enako pokvarjeni kot buržoazija, toda usode ljudi visoke družbe ga ne zanimajo. Tragedija je za Melvilla neposrednost smrti, kakršno doživljajo karakterji iz podzemlja ali ljudje v času vojne. (Kako dosledno zvest je bil temu prepričanju, se je pokazalo pozneje, ko so mu po filmu Armada senc očitali, da je svoje vojne tovariše iz odporniškega gibanja obravnaval enako kot lopove iz *Špiclja*.)

Najstarejši Ferchaux

Melville je razmišljal o adaptaciji Simenonovega romana, veliko preden se mu je ponudila priložnost za realizacijo – nazadnje je naredil svobodno, radikalno priredbo, ki je Simenon ni hotel niti videti. (Melvillov princip je bil zmeraj zgolj zvestoba duhu literarne predloge, v vseh ostalih pogledih je ustvarjal avtonomne vizije). Med montažo *Špiclja* tako že snema nov film; leto 1962 pomeni zanj 18-urni delavnik.

Scenarij je mala enciklopedija referenc. Vanj vključi prizore boksa (teh v romanu ni), ki sta ga v mladosti trenirala oba z Belmondom, pa tudi kot hommage odličnemu noirju *Nocoj bom zmagal tudi jaz* (The Set-Up, 1949, Robert Wise). Mimogrede, francoski naslov filma je bil *Nocoj smo zmagali*, Belmondov komentar pa se začne: "Če bi bili nocoj zmagali ..." S sekvenco sestanka menedžerjev se je poklonil še enemu Wisovemu filmu, *Nad tridesetim nadstropjem* (Executive Suite, 1954). Lik starega Ferchauxa (ki naj bi ga igral Spencer Tracy) dovolj neposredno predstavlja Howarda Hughesa, ki je v tistem času resnično "izginil" (neverjetno, ampak pet let se je uspešno skrival pred oblastmi in davki). V filmu pa lahko najdemo tudi referenco na Moby Dicka in njegov famozni uvodni stavek: "Call me Ishmael." Belmondove prve besede v filmu so namreč: "Imenujte me Michel Maudet." V filmu uporabi Sinatrovo pesem, ki jo je pel v komediji *A Hole in the Head* (Frank Capra, 1959); Melville pa je šel celo tako daleč, da je med snemanjem v Ameriki posnel in v filmu uporabil okno hiše, v kateri je bil Sinatra rojen ... Po tem filmu se je

začelo tudi odkrito šušljati o trmastem, naporsem, peklenskem Melvillovem značaju, saj naj bi – ko je slišal, da se glavna igralca, Belmondo in Vanel, veselita snemanja v Ameriki – s sabo nalašč vzel samo snemalca in vse prizore razen nekaj "razglednic" za projekcije ozadja simuliral doma (denimo, avtoceste je posejal z ameriški avtomobili in jih posnel v Franciji). Več resnice je verjetno v dosledni Melvillovi varčnosti in varnosti (v ZDA je bil ravno v času kubanske krize). Je pa bil pri montaži tako uspešen, da so mu iz Ameriškega urada za turizem po premieri poslali celo zahvalo ... Dualizem, ki ga ponavadi predstavljata policaj in ropar, je tokrat v obliki Michela Maudeta (ambiciozni mladenič) in Dieudonnéja Ferchauxa (razočarani starec) – to sta dva obraza iste osebe. Z režijo detajlov, npr. načina gibanja, je skušal Melville med njima ustvariti čim več podobnosti, vendar pa je bolj kot meditacija o starosti to film o osamljenosti. Da bi poudaril dvumnost, je Melville "kanibalski" konec romana omilil, kljub temu pa je bil film finančno neuspešen. Zaradi sporov na snemanju Melville ni nikoli več sodeloval z nobenim od protagonistov ... Film *Najstarejši Ferchaux* so pred kratkim predelali (režija Bernard Stora, 2000), v vlogi starega Ferchauxa pa se je znašel prav Jean-Paul Belmondo.

Drugi dih

Po dveh letih najrazličnejših težav se Melville spet loti radikalne adaptacije. Dve nepovezani zgodbi, iz katerih je avtor José Giovanni sestavil roman, poveže oziroma postavi eno v drugo: nastane film noir, ki nima skoraj nobene povezave s knjigo, je pa zato najbolj zahteven in prepleten od vseh Melvillovih črnih kriminalk. Noir je v hladni, kontrastni distanci, s katero je posnet; v ostrih, odločnih akcijah (ki vnaprej predvidevajo smrt policistov!); v temeljni gonilni sili zgodbe, ki je izdajstvo, prevara. Prav zaradi izdajstva se namreč stari kriminalca Gus odloči pobegniti iz zapora, navezati stike s sestro in poravnati račune z bivšim šefom.

Gus je profesionalca, obrtnik starega sveta, ki je izvršil, kar je moral izvršiti; Antoine, njegov naslednik in oboževalec, je bolj novovalovski prevarant, beatnik, morilec brez inteligence. Da bi dokazal svojo spretnost Antoine odstrani daljnogled s puške – iz ponosa (isto gesto bo ponovil Jansen v *Rdečem krogu*), Gus pa uporablja vseskozi isto pištolo – iz kljubovanja. Gus pade na finto policije (tako kot Corey v *Rdečem krogu*) in se zave, da ga lahko odreši le smrt.

Špicelj





Samuraj

Spet imamo cel kup podvojitev; dvojnika sta lopov Gustave ter inšpektor Blot – Melville jima je režiral enake geste, iste cigarete, isti konec: oba naredita neke vrste "harakiri" – Gus se neha skrivati, inšpektor pusti službo ... Policija je enako brutalna (prizori mučenja) kot lopovi itd. Poudarjena je ambivalentnost v odnosu med Gustavom in Manouche (on jo kliče 'sestra', kar je sicer gangsterski sleng za vsako žensko); to je bila Melvillova invencija in je navezava na *Grozne otroke* ter še bolj na najljubši Melvillov roman *Pierre or the Ambiguities*. Na drugi strani imamo spet podvojitev znotraj družine, dobrega in slabega brata (Paul in Jo Ricci).

Samuraj / Bledolični ubijalec

Izvorni scenarij je Melville napisal že leta 1963, in to neposredno za Alaina Delona, vendar je bil ta v začetku šestdesetih preveč zaseden z "mednarodno kariero", Melville pa tudi ni hotel kompromitirati celostne vizije z drugim igralcem. Tako kot pri Belmondu je bilo že njuno prvo sodelovanje zadetek v polno in tudi z Delonom bosta posnela tri filme.

Samuraj alias *Bledolični ubijalec* je prvi del "hladne trilogije", v kateri se barve spreminjajo iz jeklenih, hladno sivih tonov *Samuraja*, ki dobijo nekaj spranega zemeljskega pridiha v *Vojski v senci* in izgubijo vso toplino v *Rdečem krogu*. Melvillova ambicija je bila posneti barvni film v skoraj črno-belih tonih, kjer bi le kak detajl opozarjal, da gre v resnici za barvni film (gesta večnega upornika: televizija je v tistem času postajala zelo sovražna do črno-bele produkcije!). Zlovesča atmosfera, ki jo ustvari z barvno lestvico, interierji, redkimi dialogi, deževnim vremenom, praznimi ulicami, bo ostala nepresežena. Sekvence pregona, zasliševanja in ptice v kletki se izmenjujejo z neizbežno gotovostjo: v vsem obstaja precizna, matematična simetrija ... Če je to film redkih dialogov, pa je (v nasprotju z *Rdečim krogom*, ki je dejansko film tišine) poln jazzovske glasbe v ozadju – že samo v prvih štirih minutah slišimo tri glasbene teme. Film odpre citat o samurajevi osamljenosti, ki je enaka tigrovi; citat naj bi bil iz Bušido kodeksa, v resnici pa je docela avtorjeva domislica. (Melville je svoje ideje pogosto pripisal drugim; tak primer je bila tudi ruta nečakinje v *Tišini morja*, ki naj bi jo porisal Cocteau.) Mentalno napetost ustvari že na začetku; namesto trika, ki je po *Vrtoglavicu* (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) postal kar pogost (odmikanje kamere in hkratno zoomiranje), je uporabil isti postopek z minimalnimi prekinitvami in tako poudaril nelagodje. Kot je o svoji

mojstrovini dejal Melville, gre za "paranoikovo analizo šizofrenika", saj naj bi bil poklicni morilec po definiciji šizofrenik in vsi ustvarjalci po malem paranoiki. Začetek zgodbe je dejansko metikulozen, kliničen opis obnašanja – prva beseda, "Jef!", se pojavi šele v deveti minuti filma. Melville prebere vse, kar najde na temo bolezni: osamljenost, tišina, introvertiranost ... Vsako dejanje je ritual, ritual kot živalska navada in torej tudi človeška, še posebej v navezavi z religijo. Jef Costello ni niti lopov niti gangster – je nedolžen, v smislu, da živi v skladu z lastnim kodeksom. Jef je "osamljeni volk, ranjeni volk" in predvsem lastnik svoje usode, zato "nikoli ne izgubi, vsaj ne zares". Premaga ga lahko le smrt, črna smrt v beli obleki, v katero se zaljubi.

Film izhaja iz ideje o alibiju, prav te pa so že od nekdanj obsedale Melvilla. Omenili smo že Mamoulianov film *Mestne ulice*, dobro pa je poznal tudi roman Grahama Greena *A Gun for Sale* in ekranizacijo Franka Tuttlea (1942). Tako kot Bresson ni zanikal vpliva, ki ga je imel nanj v mladosti Melville; priznal je vpliv Bressonovega *Žeparja*, ki pa se mu zdi "nedodelan". Prav na teh dveh filmih bi se dalo graditi analizo razlik v njunih avtorskih "postopkih", Jef pa bi lahko bil tudi naslednik filozofskega moralca Lacenaireja iz Carnéjevih *Otrok galerije* (Les enfants du paradis, 1945), le da ta ubija iz lastnega interesa.

Policaji so enako "brezobzirni" in uporabljajo iste vlomilske metode kot Jef. Če se zdi amoralen Jef, pa je tak tudi komisar, ki pravi: "Resnica ni to, kar rečete vi, ampak kar rečem jaz. Ne glede na sredstva, ki sem jih prisiljen za to uporabiti." (Tožilec v *Rdečem krogu* bo to prepričanje še stopnjeval.) Spet je prisotna dvoumnost v odnosih: Jeanne, ki Jefu priskrbi alibi, je takratna Delonova žena, Melville pa ji je dal vlogo zato, ker sta bila videti kot brat in sestra. Omenili smo že Andréja Garretta (lastnika garaže), ki je umrl še pred montažo filma (in je v filmu Jefa opozoril, da je "to zadnjič"), usodno pa je bilo snemanje tudi za zakonca Delon: ko se tik pred odhodom v smrt poslavlja od nje, se poslavlja tudi v resničnem življenju (uradno sta se ločila dve leti pozneje).

Film je v znamenju trojke: trikrat uporabijo ključ, trikrat se Jef vrne domov in trikrat gre v bar. Tretjič, v svojo smrt. *Samuraj* je namreč precizna, elegična poema, ki se zaključi z Jefovim "harakirijem". (Melville je posnel dva alternativna konca; v obstoječem ostane Jef do konca povsem brezizrazen, v scenariju pa je bil zasnovan konec, v katerem se, prestreljen, olajšano nasmehne smrti.) Še pim pam pom po bobnih in šova je konec ... Film je imel nesluten vpliv in imitatorjev še danes ni ne konca ne kraja. Praktično vsaka generacija dobi svoj rimejk. Če jih omenimo le nekaj, sta tu najprej Schrader in Scorsese; Travis Bickle (*Taksist/Taxi Driver*, 1976), ležec na postelji in zroč v strop, bi lahko bil Jefov dvojnik, z nekaj fabulativnimi premiki pa odkrijemo priredbo tudi v Schraderjevem *Ameriškem žigolu* (American Gigolo, 1980). Drugi film Walterja Hilla, *Voznik* (The Driver, 1978), sploh ne skriva, da je priredba Melvillove mojstrovine, tako kot sta se pozneje lotila iste zgodbe John Woo z akcijsko grandioznostjo (*The Killer*, 1989) ali Jim Jarmusch s postmodernistično ironijo (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999).

Vojska v senci

Melville je roman, ki je bil največja, najbolj dokumentarna knjiga o odporiškem gibanju, prebral v Angliji še pred koncem vojne in negoval sanjski projekt kar četrto stoletja. Ko je leta 1968 to povedal avtorju, Joseph Kessel ni mogel verjeti svojim ušesom. Kljub temu da je ostal zvest knjigi, mu je – kot zmeraj – uspelo vdihniti osebni izraz. Iz romana, napisanega v vojni

vihri, je tako nastalo retrospektivno, nostalgčno romanje v čas, ki je močno zaznamoval celo generacijo. "Žalostni spomini, vseeno dobrodošli, saj ste moja oddaljena mladost ..." se glasi uvodni citat (tradicija pri Melvillu!), ki ga je napisal Georges Courteline.

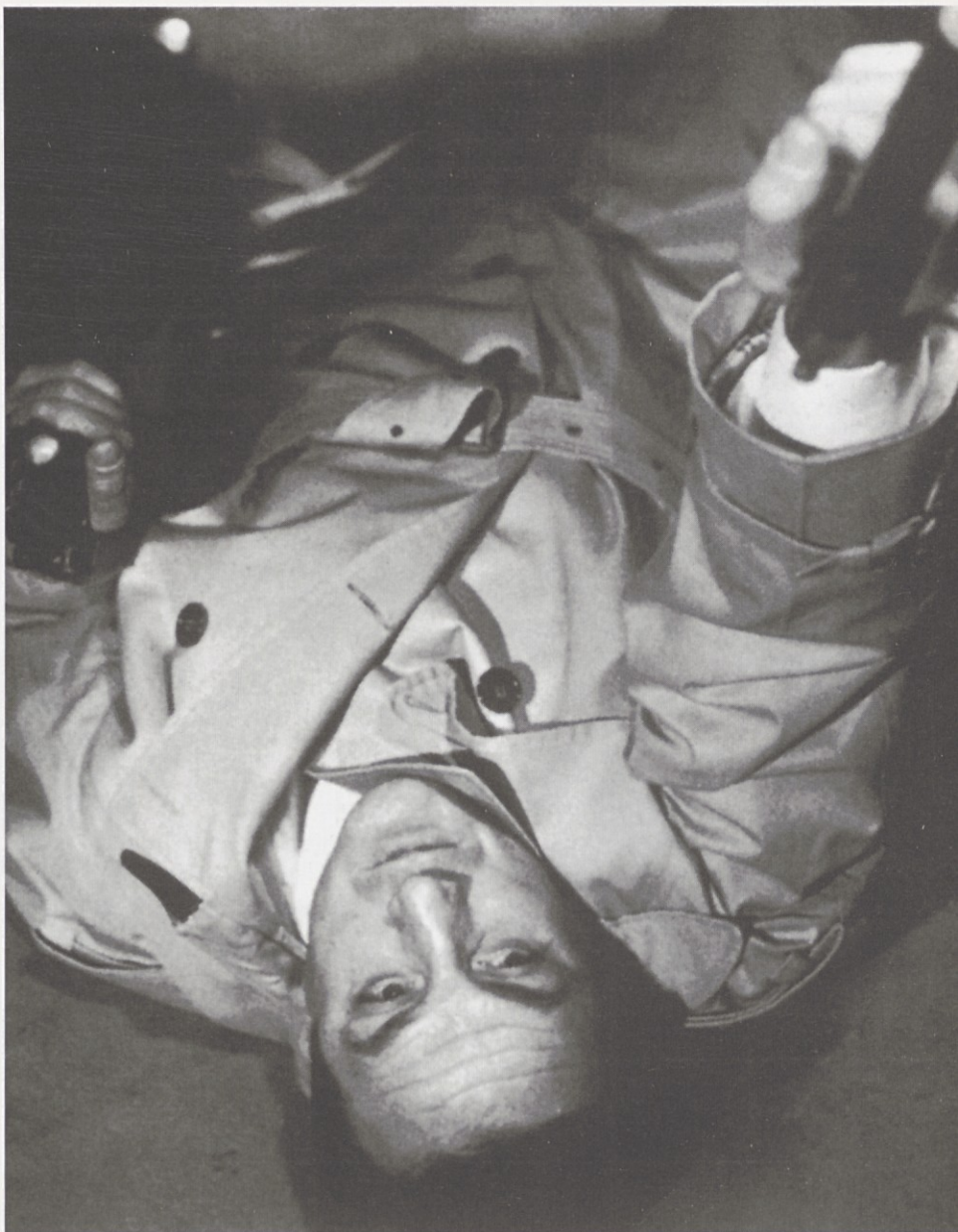
Prvič je neposredno uporabil svoje vojne izkušnje (tudi sam je letel v London in se vrnil), paradoksalno pa so ga nekateri kritiki obtožili, da se je junakov Odpora lotil enako kot kriminalcev v prejšnjih filmih. Sama fabula dejansko nekoliko spominja na strukturo kriminalke, s svojim pristopom pa jo je še okrepil, saj se je hotel izogniti melodramatičnim zapletom iz knjige. Zgodbo poganja Philippe Gerbier, vodja odporniškega gibanja med nacistično okupacijo Francije. Gerbier je izdan in aretiran, toda uspe mu pobegniti v London, izdajalca pa ubijejo. Vendar pa je pozneje aretiran še en ključni človek Odpora in Gerbier s sodelavci naredi drzen plan, kako ga rešiti iz zapora.

Vojska v senci se bistveno razlikuje od ostalih Melvillovih filmov, predvsem po jasni moralni poziciji. Nacisti so zlo, člani odpora so pozitivci; tu kakšnih posebnih dilem ni. Njihovo junaštvo je volja do preživetja, ki je enaka volji do odpora nacizmu. Film se izogiba spektakularnosti in se osredotoča na intimo posameznikov, osamljencev, izpostavljenih rezilu noža. Lahko bi rekli, da gre za višek Melvillove kariere, saj je v filmu povzel vse svoje izkušnje in se ga lotil s skrajno pretehtanostjo. To je z zgodba o koreninah eksistencializma. Brutalnost vojne je vsepovsod, le da je ne vidimo v obliki fronte; smrt preži za vsakim vogalom, in vendar ljudje vztrajajo in včasih v imenu preživetja sprejemajo tudi nehumane odločitve. Herojska tema na eni strani (z vsemi dvomi, negotovostmi, agonijami) in odsotnost spektakla na drugi. "Režijski prijemi morajo ostati gledalcu neopaženi, ker če jih opazi, je ritem filma neizogibno prekinjen." Njegov pristop meji na eni strani na dokumentarnost, skoraj na naturalizem (ekstremna natančnost v detajlih), na drugi strani pa ustvari z ritmom, kompozicijo in izrabo barv (njihove skoraj popolne odsotnosti) oziroma stilom skoraj halucinantno podobo oddaljenih spominov.

Eden od znakov, da gre za res osebno zgodbo, je tudi odsotnost cinefilskih citatov; morda so prisotni le namigi na lastna prejšnja dela. Melville je postavil Venturo v identičen kader na železniških tirih kot v *Drugem dihu*, na železniško postajo Gare de Lyon pa se navezujejo tudi *Grozni otroci*. Čeprav se *Vojska v senci* izogiba spektaklu, pa se vendarle odpre z veličastnim, wagnerjanskim prizorom nemške parade na Elizejskih poljanah, ki hkrati označuje Melvillovo privilegirano pozicijo v francoskem filmu. Prizor je namreč stal 25 milijonov frankov in je bil eden od najdražjih prizorov francoskega filma dotlej; še pomenljivejša pa je dejstvo, da ga je Melville sploh lahko posnel: Vincente Minelli v filmu *Štirje jezdeci apokalipse* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1962) si česa takega ni mogel privoščiti, saj je bila nemška uniforma na Elizejskih poljanah prepovedana od I. svetovne vojne dalje. (Sicer pa je to po njegovih lastnih besedah drugi od dveh posnetkov, na katere je bil Melville najbolj ponosen – prvi je devetminutni kader zaslišanja v *Špiclju*).

Rdeči krog

Od svojega prvega dela dalje je Melville iskal klasični izraz filma in vztrajno preziral inovacije, reinvecije, "revolucije" filma, ki se periodično pojavljajo. Njegov največji dosežek je bil prenos ameriškega gangsterskega žanra v francosko okolje, pregnetenega z lastno vizijo in filozofijo. Morda je svoje "postopke" še najbolj razkril v predzadnjem filmu. Film poganja akcija, vendar pa je atmosfera temnejša, nekako abstraktnejša kot v prejšnjih



filmih. Krog se dejansko zapira, kot pravi uvodni moto, in junaki (liki), ki smo jih srečevali po prejšnjih filmih, so zbrani na enem mestu. Kot pravi Melville, je v svoji karieri naš(t)el 19 situacij, v kakršnih se lahko znajde odnos ropar-policaj; vse je tako ali drugače uporabil v svojih filmih, vendar tega v enem samem ni uporabil nihče razen Hustona v *Asfaltni džungli* – in zdaj njega. Še en krog, ki se bo zaprl!

V filmu ni niti ene ženske vloge (če smo dosledni, ena vendarle je, in to kot – živa fotografija) in Melville pravi, da je to storil podzavestno, verjetno iz reakcije na vse, kar je moral videti v treh letih kot član Komisije za cenzuro ... *Rdeči krog* je film "tišine": ob naravnih glasovih se glasba pojavi šele v 22. minuti, pa še odtlej največkrat le "dogmatično", kot naravno prisotna na lokaciji. Sredi filma, med fantastično sekvenco ropa draguljarne na Place Vendôme, si avtor privoščiči 28 minut tišine itd.

To je temačen, zapuščen, opustošen svet osamljencev. Zasedba je perfektna; Melville je trio roparjev karakteriziral že s samo pojavnostjo. Uglajeni samuraj Corey, brutalni kriminallec Vogel, izmozgan bivši policaj Jansen. Njihov lovec Mattei, na drugi strani, nima nobene osebnosti; doma ga čakajo le tri mačke (mimogrede: Melvillove). "Kako se bom lotil zadeve? Z rutino, brez dvoma." Mattei je potenciran komisar iz *Samuraja*, ki je izjavil, da nikoli ne misli. Roparji sodelujejo z bivšim policajem, policaji z bivšim roparjem.

Drugi dih

Ni policije brez ovaduhov. Inšpektor Mattei deluje z instinktom lovca, vendar je "tokrat divjad inteligentna". Mehanizem sistema je najbolj razkrit, ko tožilec podrejenim razkrije svojo filozofijo: "Nedolžnih ni. Ljudje so krivi. Na svet pridejo nedolžni, vendar to ne traja dolgo ... Vsi se spreminjamo. Na slabše ... Vsi so krivci, tudi policisti ..."

Tako kot v vseh njegovih filmih tudi v Rdečem krogu roparji med akcijo nosijo bele rokavice – Melvillove montažne rokavice. Montaža = akcija in treba se je lotiti previdno, precizno.

Policaj

"Edini občutji, ki ju je bil človek kdajkoli sposoben vzbuditi v policaju, sta dvoumnost in porog." (François-Eugène Vidocq). Rdeči krog se je že zaprl in *Policaj* je videti le še kot *post scriptum* k nekemu veličastnemu opusu. Film deluje zapleteno, izmišljeno, z neko mračno logiko izmenjuje kraje in čas dogajanja; konvencionalna kriminalna zgodba, ki je doživela karambol. Delon je pregoreli fordovski Ethan Edwards, ki se sprehaja od enega kriminalnega prizorišča do drugega in preganja svoj alter-ego po urbanih pustinja. Že zdavnaj mu je postalo vseeno, a z neko jekleno inercijo še kar vztraja. Vse preveva surrealistična mešanica miru in otopelosti. Dialogi so minimalistični, redki. Še glasbena podlaga je zgolj sugerirana.

Film premore dve nedvomno vrhunski sekvenci; to sta uvodni rop banke na obali (otvoritveni kadri spominjajo na Hukasajev slavni lesorez, Val) ter sekvenca ropa na vlaku, kombinirana s helikopterjem. Mojstrov dotik je v neumornem, hipnotičnem beleženju detajlov. Melville je v svojem zadnjem filmu *noir* potegnil v modre tone, v *blue*, v melanholične registre hlada in sterilnosti, ki ju pooseblja Catherine Deneuve kot ledena kraljica med dvema moškima.

Če si dovolimo nekoliko svobode, lahko dejansko vidimo določene paralele med "Belmondovo" in "Delonovo" trilogijo. Léon Morin je bil nekakšna ekskurzija v duhovni svet, v svet discipline (tako kot *Samuraj*), sledil je *Špicelj* (prav špicelj odloči tudi usodo protagonistov v *Rdečem krogu*), *Najstarejši Ferchaux* pa je bil nekakšna meditacija o prijateljstvu, staranju in osamljenosti. Tako kot *Policaj*, ki bolj kot o kriminalu govori o zagrenjenosti, razočaranju, porazu.

Zadnji kader zadnjega filma: Delon (v eni od prvih in še zmeraj redkih vlog na pravi strani zakona!) se pelje po Elizejskih poljanah, potem ko je ubil svojega "dvojnika", najboljšega prijatelja in priložnostnega kriminalca. V ozadju Slavolok zmage, še bolj v ozadju ženska, ki sta si jo nekoč delila, a ne pripada nikomur. *Policaj*, predstavnik sistema, je zmagal, kot vedno zmaga zakon, in zaradi tega je njegova zmaga grenka. "Od dosežka do dosežka se človek premika k poslednjemu porazu: smrti." Jean-Pierre Melville. •

Filmografija

Jean-Pierre Melville
(rojen Jean-Pierre Grumbach)
20. oktober 1917 - 2. avgust
1973

1946

24 ur v življenju klovna

Vingt quatre heures de la vie d'un clown
22 minut
s Melville f Gustave Raullet,
André Villard g Maïs, Cassel i
Beby, Maïs

1947

Tišina morja

Le silence de la mer
86 minut
s Melville, po romanu Vercorsa
(Jean Bruller) f Henri Decaë
g Edgar Bischoff i Howard
Vernon (Werner von Ebrennac),
Nicole Stéphane (nečakinja),
Jean-Marie Robain (stric), Ami
Aarøe (Wernerjeva zaročenka),
Denis Sadier (oficir SS)

Nemški oficir se med II. svetovno vojno naseli v podeželski hiški, pri starcu in njegovi nečakinji. Čeprav ga ignorirata, jima vsak večer pripoveduje o sebi, o pogledih na francosko kulturo, vlogi v vojni, o ljubezni, literaturi in glasbi. Z uglajenostjo jima sčasoma zleze pod kožo, a prav ko se odločita spregovoriti z njim, je premeščen na vzhodno fronto.

1949

Grozni otroci

Les Enfants terribles
107 minut
s Melville in Jean Cocteau, po romanu Cocteauja f Henri Decaë
g Bach & Vivaldi i Nicole
Stéphane (Elizabeth), Edouard
Dhermitte (Paul), Jacques
Bernard (Gérard), Renée Cosima
(Dargélos/Agathe), Adeline
Aucoc (Marianne), Jean-Marie
Robain (upravnika), Jean Cocteau
(voice over)

Srednješolec Paul živi z zaščitniško sestro Elizabeth in umirajočo materjo. Brat in sestra sta neločljiva, še posebej ko se Paul poškoduje in zboli. Celo po sestriini poroki živita skupaj in se predajata nenavadnim igram, pridružita pa se jima še Gérard in Agathe. Ko Elizabeth odkrije, da sta Paul in Agathe zaljubljena, se začne pot navzdol.

1953

Ko boš bral to pismo

Quand tu liras cette lettre

104 minut

s Jacques Deval f Henri Alekan
g Bernard Pfeiffer i Juliette Gréco
(Thérese), Philippe Lemaire
(Max), Daniel Cauchy (Biquet),
Irene Galter (Denise), Yvonne
Sanson (Irene), Jacques Deval
(sodnik)

1955

Hazarder Bob

Bob le flambeur
100 minut
s Melville f Henri Decaë g Eddie
Barclay, Jean Boyer i Roger
Duchesne (Bob Montagné),
Daniel Cauchy (Paulo), Isabelle
Corey (Anne), Guy Decombe
(inšpektor), André Garret
(Roger), Claude Cerval (Jean),
Howard Vernon (McKimmie)

Bob je ostarel, izkušen in uglajen kriminallec, pravi car Montmartra, čigar edina hiba je hazarderstvo. Ker ima večkrat kot ne smolo in ker izve, da je casino v Deauvillu poln denarja, se odloči za zadnji veliki podvig. Zbere ekipo starih mačkov, toda vse gre narobe. Bob, ki bi moral nadzirati potek ropa, ima v casinu neverjetno srečo in priigra milijone, medtem ko so ostali postreljeni.

1958

Dva moža na Manhattnu

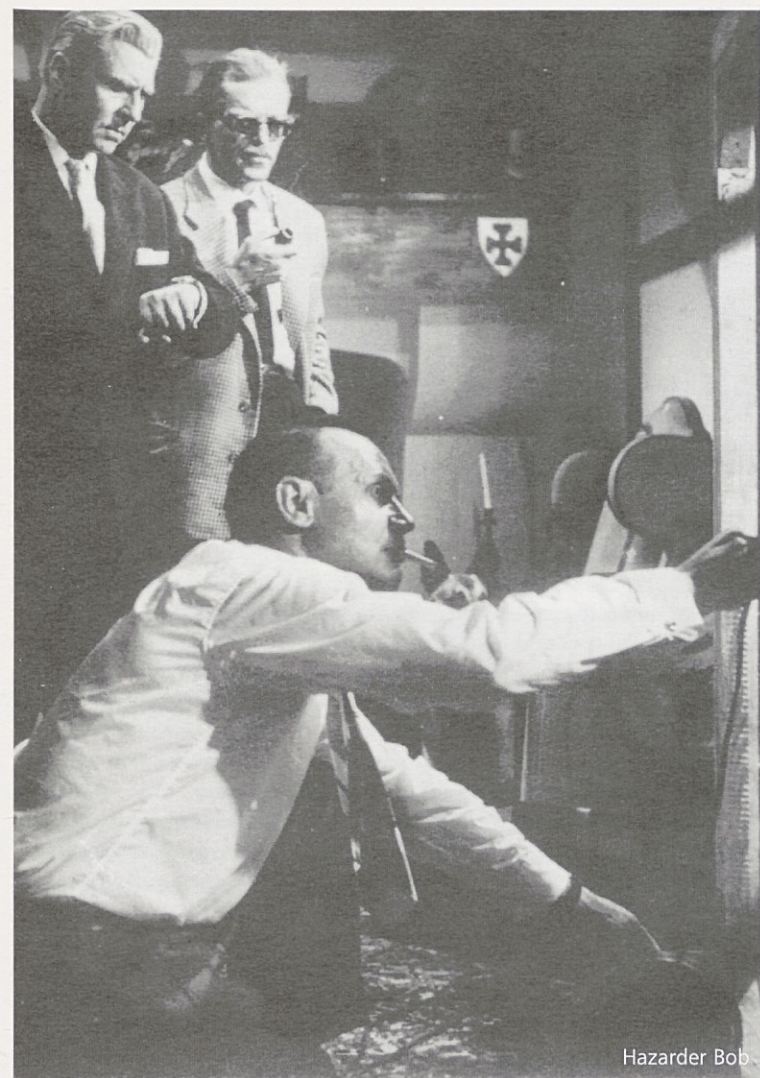
Deux hommes dans Manhattan
84 minut
s Melville f Nicolas Hayer,
Melville g Christian Chevallier,
Martial Solal i Pierre Grasset
(Delmas), Jean-Pierre Melville
(Moreau), Christiane Eudes
(Anne), Ginger Hall (Judith),
Monique Hennessy (Gloria), Jean
Darcante (Rouvier)

Moreau, francoski žurnalista v New Yorku, mora raziskati skrivnostno smrt francoskega diplomata Združenih narodov. S sabo vzame ciničnega, pijanskega fotografa in odpravita se na nočni pohod po Manhattnu, ki naj bi razkril resnico. Diplomata je umrl v naročju svoje ljubice, tako da je škandal na obzoru ...

1961

Leon Morin, duhovnik

Léon Morin, pretre
128 minut
s Melville, po romanu Béatrix
Beck f Henri Decaë g Martial
Solal, Albert Raisner i Jean-Paul
Belmondo (Léon Morin),
Emmanuelle Riva (Barney), Irene
Tunc (Christine), Nicole Mirel
(Sabine), Howard Vernon



Hazarder Bob

(Polkovnik), Volker Schlöndorff (nemški stražar)

Barny je mlada vdova v majhnem mestecu med nemško okupacijo. Komunistka in ateistka po prepričanju gre nekoč v cerkev, sprva zaradi provokacije, a naleti na mladega in inteligentnega duhovnika, ki postane njen mentor. Neomajnost njegovih prepričanj in privlačnost sprožita v njej ljubezen, vendar pa duhovnik noče prekršiti zaobljube.

1962

Špicelj

Le Doulos
108 minut
s Melville, Élisabeth Rappeneau, po romanu Pierra Lesoua f Nicolas Hayer g Paul Misraki, Jacques Loussier i Jean-Paul Belmondo (Silien), Serge Reggiani (Maurice Faugel), Jean Desailly (inšpektor Clain), Fabienne Dali (Fabienne), Michel Piccoli (Nuttheccio), Monique Hennessy (Thérèse), Philippe Nahon (Rémi)

Faugel je vlomilec, ki je ravno odslužil zaporno kazen. Med

vlomom, ki mu ga je predlagal kolega Silien, ga zasači policija. Ko Faugela aretirajo in zaprejo, postane prepričan, da je bil špicelj prav Silien in načrtuje maščevanje. A nič ni tako, kot se zdi na prvi pogled.

1963

Najstarejši Ferchaux

L'Ainé des Ferchaux
102 minuti
s Melville, po romanu Georges Simenona *Un jeune homme honorable* f Henri Decaë g Georges Delerue i Jean-Paul Belmondo (Michel Maudet), Charles Vanel (Dieudonné Ferchaux), Stéfania Sandrelli (Lina), Eddie Somers (Jef), Michele Mercier (striptizeta)

Po seriji porazov manager odpusti mladega boksarja Michela. Najde si novo službo, in sicer kot tajnik ostarelega milijonarja Ferchauxa, ki mora zbežati iz domovine, potem ko odkrijejo njegovo vpletenost v velikopotezno prevaro.

1966

Drugi dih

Le Deuxieme souffle

150 minut

s Melville; avtor romana José Giovanni f Marcel Combes g Bernard Gérard i Lino Ventura (Gustave Minda), Paul Meurisse (inšpektor Blot), Raymond Pellegrin (Paul Ricci), Christine Fabrega (Manouche), Pierre Zimmer (Orloff), Denis Manuel (Antoine), Pierre Grasset (Léonetti)

Okoreli kriminallec Gu pobegne iz zapora in se vrne v Marseilles, da bi vzpostavil stik z Manouche in se maščeval šefu, ki ga je izdal. Ker pa hitro potrebuje nekaj denarja, med čakanjem na pobeg iz države pristane na sodelovanje v brutalnem cestnem ropu ...

1967

Samuraj / Bledolični ubijalec

Le Samourai
95 minut
s Melville, po romanu *The Ronin* Joan McLeod f Henri Decaë g François de Roubaix i Alain Delon (Jef Costello), François Périer (inšpektor), Nathalie Delon (Jeanne Lagrange), Caty Rosier (Valérie), Jacques Leroy (pištolar), Jean-Pierre Posier (Olivier Rey)

Jef Costello je enigmatični poklicni morilec, ki živi po osebnem kodeksu in nikoli zares ne izgubi. Po umoru lastnika nočnega kluba ga policija izpusti, ker mu ženska priskrbi alibi. Toda po aretaciji mu naročniki ne zaupajo več, policija pa ga skrivaj zasleduje in znajde se med dvema ognjema.

1969

Vojska v senci

L'Armée des ombres
140 minut
s Melville; avtor romana Joseph Kessel f Pierre Lhomme, Walter Wottitz g Eric de Marsan i Lino Ventura (Philippe Gerbier), Paul Meurisse (Luc Jardie), Simone Signoret (Mathilde), Jean-Pierre Cassel (Jean-François), Serge Reggiani (brivec), Jean-Marie Robain

Philippe Gerbier je vodja odporniškega gibanja med nacistično okupacijo Francije. Gerbier je izdan in aretiran, vendar mu uspe pobegniti v London, izdajalca pa ubijejo. Vendar pa je aretiran še en ključni človek Odpora in Gerbier s sodelavci naredi plan, kako ga rešiti iz zapora.

1970

Rdeči krog

Le Cercle rouge
135 minut
s Melville f Henri Decaë g Eric de Marsan i Alain Delon (Corey), André Bourvil (komisar Mattei), Yves Montand (Jansen), François Périer (Santi), Gian Maria Volonte (Vogel), Paul Amiot (tožilec)

Okoreli kriminallec Vogel pobegne pazniku v istem času kot je izpuščen iz zapora sofisticirani vlomilec Corey. Moža se srečata in združita s tretjim človekom, zapitima s bivšim policajem Jansenom, da bi izpeljali ambiciozen rop draguljarne. Na sledi pa jim je vztrajni inšpektor Mattei.

1972

Policaj

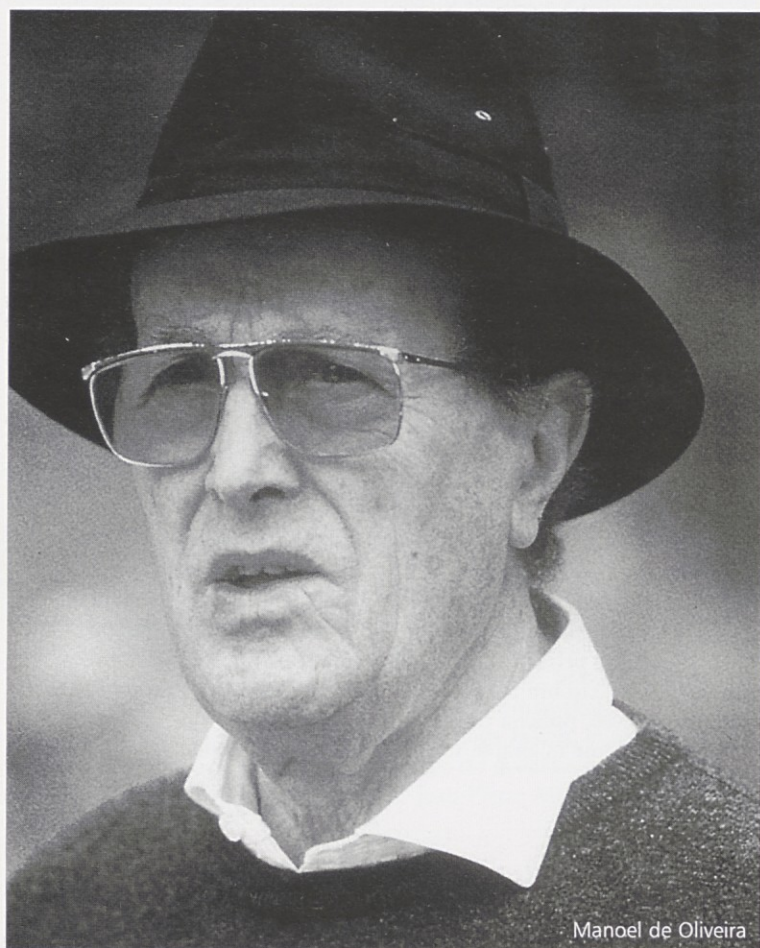
Un Flic
98 minut
s Melville f Walter Wottitz g Michel Colombier i Alain Delon (komisar Edouard Coleman), Richard Crenna (Simon), Catherine Deneuve (Cathy), Riccardo Cucciolla (Paul Weber), Michael Conrad (Louis Costa), Jean Desailly (gospod)

Skupina kriminalcev oropa najprej banko in nato še vlak, na katerem je bila večja količina mamil. Pariški detektiv, ki raziskuje oba primera, odkrije, da sta oba ropa nastala po zamisli njegovega prijatelja Simona, lastnika nočnega kluba, in da ju je podprla skupna prijateljica.

legenda

s scenarij
f fotografija
g glasba
i igrajo

načelo negotovosti



Manoel de Oliveira

Pričujoči zapis je bil prvotno zamišljen kot intervju z režiserjem Manoelom de Oliveiro, ki je nastajal v začetku lanskega decembra med desetdnevnim obiskom na lokaciji snemanja njegovega najnovejšega filma *Um princípio de incerteza* (Načelo negotovosti) vzporedno z reportažo s taistega snemanja. Ker pa so odgovori na zastavljena vprašanja pogosto pronicali iz golega opazovanja mojstrove metode dela in sovpadali z njegovimi besedami, sta se pri urejanju beležk naposled oba teksta zlila v enega.

Prva misel, ki se porodi iz premljevanja bogatega opusa štiriindevetdesetletnega režiserja, je zagotovo vtis o izjemni natančnosti, ki prežema vse pore njegovega ustvarjanja in je zagotovo posledica skrbno izdelane teoretske in praktične sheme o filmu kot umetnosti in načinu življenja. O tem priča nenehno poigravanje s filmskimi govoricami, vseprisotna teža zgodovinskega spomina in neizmerna paleta vsebin, katerih plasti se z razmišljanjem poglobljajo in množijo v nedogled. Opazovanje praktičnega načina dela to misel oplemeniti s čudnim paradoksom. V pričakovanju režije, kjer je vsak drobenclaj podvržen strogim analizam, vnaprej skrbno premerjen in obtesan tako, da se brezhbno spoji v predviden končni učinek, sem najprej naletel na

zanimivo dvojnost. Če po eni strani brezpogojno drži, da Oliveira ničesar ne prepušča naključju, obenem vztrajno goji širok prostor za improvizacijo, nekaterim njegovim prepričanjem pa bi izvor prej lahko iskali v manifestu kakšne vročekrvne dogme kot pa v glavi Metuzalema. Tako na primer režiser zahteva, da so interierji vseh filmskih prizorov brez izjeme posneti na realnih lokacijah. Prizor, ki se odvija v zaporu, je bil tako posnet v pravem državnem zaporu, pri čemer za potrebe snemanja delovni urnik kaznilnice niti za hip ni zdrsnil iz svojih okvirjev, temveč so v stranskih vlogah tistih treh kadrov nastopili pravi zaporniki in čuvaji, navdušeni nad privilegijem sodelovanja z legendarnim režiserjem, pa čeprav so vsi do zadnjega prostodušno priznali, da niso v življenju videli prav nobenega izmed njegovih številnih filmov. (Nasploh je bilo podoben odnos opaziti skoraj pri vseh članih presenetljivo majhne in mlade filmske ekipe. Namesto da bi jadikovali nad mizernimi ali celo neobstoječimi honorarji in vihali nosove nad muhastim načinom dela, se je vsak čutil počaščenega, da lahko sodeluje pri tem projektu. Hkrati pa razen dolgoletnega asistenta in tajnice režije nihče ni videl več kot dveh filmov svojega režiserja.) Na podoben način kot v zaporu so snemali še prizore v razkošni obalni igralnici in odvetniških pisarnah v centru Porta, največji izziv pa je predstavljal svojevrsten anahronizem v obliki starinske hiše premožnega moškega, ki ga v filmu upodablja Luís Miguel Cintra. *Načelo negotovosti* je posneto po literarni predlogi portugalske pisateljice Agustine Besse-Luís (tovrstna oblika sodelovanja je obrodila že nekaj morda najboljših Oliveirinih filmov: *Francisca* (1981) in *Abrahamova dolina* (Vale Abraao, 1993)) in je umeščeno v zaprt svet sodobne portugalske aristokracije. Omenjena hiša, kot si jo je zamislila pisateljica, naj bi obstajala nekje v okolici Porta, hkrati pa naj bi ekscentričnost njenih lastnikov dobro stoletje in pol preprečevala vsakršen poseg v ureditev notranjščine in okoliških vrtov. Ker Oliveira ni pristal na snemanje v studiu ali na predruženje notranjosti kakšne druge stare vile, prav tako pa ni hotel snemati v kateri izmed muzejsko zaščitenehih starih hiš, so po dolgih tednih iskanja v predmestju Porta našli skoraj dvesto let staro vilo, v kateri je živela priletna gospa modre krvi, ki je svoje razkošno domovanje nazadnje preurejala, ko si je nekje v petdesetih kupila telefon.

Tovrstno zavračanje snemanja v umetnih okoljih pride še najbolj do izraza takrat, ko se Oliveira (ponavadi s posebnim namenom) le spravi vanje in jih nato z užitkom brez odlašanja razgali: spomnimo se le načrtno površno naslikanih kulis v *Pogubni ljubezni* (Amor de perdição, 1978) ali pa uvodnega kadra v filmu *Benilde ali devica mati* (Benilde ou a virgem-mae, 1975), ko dokumentarna kamera plava po zakulisju zapuščenega gledališča (studia) in v nekem kotu najde zgrajeno domovanje junakinje, kar vso prihajajočo izmišljajo, posvečeno prevpraševanju resničnega, postavi pod trojen vprašaj.

In če je miselni tok pozornega gledalca ob spremljanju katerega koli Oliveirinega filma najbolj na gosto posejan prav z vprašaji, potem kot pribito drži, da mojster sam med ustvarjanjem tega ločila že dolgo ne pozna več. Snemanje poteka v enakomernem, umirjenem ritmu; režiserja niti za hip ne izziri nobeno vprašanje tehnične ekipe ali katerega izmed številnih igralcev. Čeprav je odgovor na vse in za vsakega takoj pri roki, Oliveira ne razpolaga prav z nobenim papirjem, temveč ima snemalno knjigo in pogosto tudi dialoge zapisane izključno v svoji glavi, za nameček pa se gospod z devetimi križi na plečih niti enkrat samkrat v skoraj dvanajsturnem delavniku ne zlekne v zanj namenjen režiserski stolček, temveč budno nadzoruje vsako še tako majhno pripravo na snemanje. Zraven je, ko na prizorišče pripeljejo in razpostavijo opremo, igralci mimo njegovega ušesa za vajo ne izgovorijo niti ene vrstice dialoga, pod njegovim očesom poteka vsaka, še tako rutinska faza postavitve luči in kamere. Pri slednji se velja ustaviti za dalj časa, saj morda prav kadriranje posamičnega prizora najbolj jasno opozori na izbrušenost režiserjeve vizije.

Kamera v Oliveirinih filmih je praviloma statična: v povprečju se premakne enkrat samkrat v celem filmu, pa še to le takrat, ko je to res nujno potrebno za naravo posameznega prizora in hkrati povezano s pomembnim sporočilom, ki ga vsebuje gib kamere sam po sebi in je moralo biti posredovano prav v tistem trenutku in prav na tak način. Z enim samim gibom je tako na primer kronan Oliveirin najbolj enigmatičen film, *Božanska komedija* (A divina comédia, 1991), kjer se eden ključnih prizorov, dolg dialog med Ivanom in Aljošo Karamazovim, zaključí z vožnjo kamere, ki spremlja tek enega izmed norcev po hodniku norišnice. Z enim samim gibom, drobnim



Božanska komedija

vodoravnim zasukom kamere prek majhnega prostora, se ponaša tudi *Načelo negotovosti*, vendar mi nihče izmed igralcev in tehnične ekipe ni znal razložiti njegove vloge, Oliveira pa se je konkretnemu vprašanju izmikal, češ da bi mi to pokvarilo vso *negotovost* pri gledanju filma. (Sorodnih pripetljajev je na snemanju sicer kar mrgolelo. Oliveira je delil napotke, ki jim praktično nihče ni vedel pomena, pa so bili vseeno urno in brez vprašanj izpolnjeni.)

Poglavje zase predstavljajo tudi vsi ostali, statični posnetki. Oliveira po tehtnem premisleku zareže robove negibnega kadra v prostor brez vsakršnega posvetovanja z direktorjem fotografije ali igralci, ki bodo začrtano polje kasneje zapolnili. Ti robovi so določeni s tako dlakocepsko natančnostjo, da se ostrina slike, ki jo prav tako na začetku vsakega kadra nastavi Oliveira sam, med samim snemanjem prizora absolutno ne sme več spreminjati, saj bi že drobna preostritev očitno preveč posegla v njegovo absolutno vizijo posamezne podobe. Pa čeprav to pomeni, da igralci, ki se sprehajajo skozi globino polja, včasih utonejo v megli in izurjeni ekipi za kamero živčno trzajo prsti. Najbolj očitna je ta nenavadna metoda dela v številnih prizorih *Abrahamove doline*, kjer ostrina kamere vztrajno visi na dušeci scenografiji, nesrečna Ema pa kot duh neostra plava po prostoru.

Še bolj čudna obsedenost preveva snemanje tistih prizorov, kjer sta nepremična oba – kamera in portretiranec. Oliveira vse bližnje plane odmerja strogo po principu katoliškega križa, ki po njegovem predstavlja ultimativni simbol miru in pokoja. Vodoravno črto križa označujeta igralčevi očesi, navpičnica pa protagonista (njegov obraz) obvezno razkolje na dve enakomerni celoti, ki zrcalita druga drugo. Vztrajanje pri tej omejitvi naj bi po režiserjevo v gledalcu vzbudilo nelagodje in neopredeljiv občutek, kar naj bi imelo za posledico povečanje gledalčeve pozornosti, saj se sicer večina režiserjev drži nenapisanega pravila in svoje igralce kadrira ter razmešča v prostor po potrebi dramatičnosti posameznega prizora – to naj bi gledalca zazibalo v stanje zamaknenosti in mu tako priškrnilo duri do užitja polnega potenciala filma, tega pa si seveda pri zahtevnosti Oliveirinih filmov ne moremo in ne smemo privoščiti. Več kot očitno je, da ob tako natančnih predpripravih Oliveira med snemanjem ne potrebuje nobenega video monitorja, s katerim bi nadzoroval akcijo. Vse okvirje ima začrtane v glavi, dogajanje pa spremlja sklonjen in prilepljen pod objektiv kamere, kar nezadržno spominja na črno-bele portrete velikih režiserjev iz preteklosti, ki so v odsotnosti moderne tehnologije med snemanjem prav tako sključeni tiščali glavo k leseni kameri. Oliveira napredek filmske tehnike zavrača tudi pri snemanju zvoka, ki se snema na stariško, občutljivo in težko nagro, kakršne razen njega v evropskem filmu ne uporablja nihče več.

Podobno brezkompromisno vizijo kot pri določanju robov in kompozicije podobi Oliveira izkazuje pri vodenju igralcev. Čeprav na izčrpnih vajah, ki se začnejo že dolgo pred začetkom snemanja, zabetonira značaj vsake vloge posebej, morajo biti igralci med samim snemanjem pripravljani na migljaj ukloniti se vsakršnemu hipnemu preblisku režiserja, pa naj se ta še tako ne ujema z njihovo predstavo portretiranega lika. Oliveira svojim igralcem, s katerimi se sicer izvrstno razume in v njihovi družbi preživlja proste urice, z ravnalom na tla ne začrta le natančno predvidenih poti gibanja skozi prostor in s štoparico odmeri sekunde postajališč, temveč skrbno porišo tudi vse stene okrog njih z drobnimi križci, ki označujejo smer njihovih pogledov v vsakem

trenutku trajanja kadra. Od igralcev skratka ne zahteva spretnosti življenja v vlogo in čim prepričljivejše izgovorjave vrstic, temveč je njihova poglavitna naloga, da vsako celico svojega fizičnega telesa podredijo režiserjevi viziji in ob vsem skupaj še vedno ohranijo integriteto portretiranega značaja. Nič kaj hvaležna zadolžitev, še posebej če se spomnim, da so neki prizor po večkrat ponavljali izključno zato, ker moški igralec (pravzaprav naturščik: predsednik portugalske kinoteke in režiserjev star prijatelj Joao Benard da Costa) v splošnem(!) planu med jeznim trkanjem s pestjo po mizi s členki prstov ni zadel natančno za to predvidenega mesta na veliki površini.

Ponavljanje kadrov, sicer ustaljena praksa pri še tako velikih in majhnih filmskih produkcijah, je spet razred zase: v vseh desetih dnevih (na dan so posneli v povprečju po tri kadre) nisem videl, da bi kakšen kader ponavljali več kot trikrat! Ponavadi je bil dober celo prvi posnetek, kar izpričuje Oliveirino neomajno zaupanje vase in v svojo ekipo; čvrstost in celovitost vnaprejšnje vizije, ki se na snemanju lahko samo še utelesi. Na začetku sem omenjal improvizacijo; naj tudi zaključim z opazko o prostoru za tovrsten način dela, ki ob vsem zgoraj napisanem začuda ostaja presenetljivo širok. Čeprav se zdi, da lahko obstaja samo en možen način za izvršitev Oliveirinih pikolovskih zamisli, praksa in vsa njena nepredvidljivost izkazujejo ravno nasprotno. *Načelo negotovosti*, posneto povečini v nadzorovanih zaprtih prostorih in v ležernem ritmu treh kadrov na dan, mi sicer ni nudilo priložnosti v živo opazovati Oliveirine bliskovite sposobnosti prilagajanja težavam in obenem ohranjanja prvotne zamisli, sem pa zato slišal za cel kup tovrstnih pripetljajev. Najbolj zanimiva sta morda tista, povezana z Oliveirininim zgodovinskim spektaklom *Ne, ali jalova slava poveljevanja* (Non, ou a vã glória de mandar, 1990), skorajda manifestom preciznega filmskega izraza. Dva od najlepših prizorov tega filma sta po besedah avtorja nastala povsem spontano oziroma pod pritiskom okoliščin, ki niso dopuščale prvotne izvedbe zamisli. Uvodni kader, po besedah programskega vodje Slovenske kinoteke eden najlepših in najbolj nepozabnih kadrov v zgodovini filma – gre za počasno vožnjo kamere okrog enako lepega in veličastnega drevesa –, se je porodil v glavi režiserja na nekem sprehodu skozi savano, ko ga je pot zanesla prav mimo tega drevesa. Takoj je pod rastlino ukazal pripeljati kamero in v posnetku zaslutil prolog svoji epopeji. Drug primer je izrazito dolga kader-sekvenca, v kateri na ozadju sončnega zahoda skupina vojakov pred odhodom na bojišče razpravlja o ljubezni. Za prizor, posnet v Senegalu, je bilo predvidenih štirinajst snemalnih dni in ogromno števil različnih, pomenljivih bližnjih planov, ki bi jih Oliveira nato v montaži sestavil v celoto. Žal sta tik pred predvidenim začetkom tega dela filma za malarijo zbolela dva glavna igralca, Luís Miguel Cintra in Diogo Dória, in naslednjih štirinajst dni preležala v bolnišnici, medtem ko je ostala ekipa čakala. Oliveira je zagato elegantno rešil tako, da je štirinajst snemalnih dni združil v enega in dialoško izredno zahteven ter dolg prizor posnel v enem samem kadru: zaznamovan z umirajočo sončno svetlobo ta zdaj velja za enega najpomembnejših in čudovitih trenutkov filma.

Oliveira seveda tudi v zvezi s svojim najnovejšim filmom ne odstopa od trdno zakoreninjenega mnenja o literarnih in zgodovinskih podlagah, skratka o dejstvih, ki mu služijo kot osnova in vodilo pri razvijanju lastnih idej. Rad pove, da do teh podlag čuti strašansko spoštovanje, ki ga pravzaprav spodbudi k ustvarjanju in je nato prisotno tudi v filmu samem. Po njegovem je vsak režiser, ki se loti prevajanja literature v filmski jezik, v prvi vrsti dolžan dosledno spoštovati duha literarne predloge. V luči tega spoštovanja ima nato pri pisanju s filmskim jezikom popolno svobodo spreminjanja, dodajanja ali krčenja konkretnih literarnih opisov, če le zvesto ohranja duha izvirnika, ki veje iz napisanih dejstev. Tako se je za potrebe filmske vizije Oliveira že dvakrat odrekal izvirnemu naslovu knjige: *Francisca* je posneta po romanu z naslovom *Fanny Owen* (gre za eno in isto osebo), *Načelo negotovosti* pa je v resnici naslov knjižne trilogije, katere prvi del, po katerem je snemal film, nosi naslov *Družinski dragulj*. "Film ni ravno literatura," pove z nasmeškom, ki v negotovost ovija sklep, katerem mediju se je hotel bolj prikloniti. "V najboljšem primeru lahko film govori o literaturi," ostaja še vedno nejasen. "Dejstva niso nekaj, kar bi lahko bilo, temveč nekaj, kar je. In vsak moj film je rezultat skrbnega razmisleka o teh dejstvih. Ta rezultat je moja vizija, za katero sem preprosto prepričan, da je prava." •

dan za trening

Training Day
ZDA 2001 120'
režija Antoine Fuqua
scenarij David Ayer
fotografija Mauro Fiore
glasba Mark Mancina
igrajo Denzel Washington (Alonzo Harris), Ethan Hawke (Jake Hoyt), Scott Glenn (Roger), Tom Berenger (Stan Gursky), Harris Yulin (Doug Roselli), Raymond J. Barry (Lou Jacobs), Cliff Curtis (Smiley), Dr. Dre, Snoop Dogg, Macy Gray, Eva Mendes

Zgodba
Izkušeni, karizmatični, cinični, z vsemi žavbami namazani losangeleški policist Alonzo Harris bo svojemu idealističnemu vajencu Jakeu Hoytu v enem dnevu pokazal in razložil vse spretnosti, taktike in prijeme, nujno potrebne za "preživetje v urbani džungli".

Ob *Dnevu za trening*, tem žanrskem biseru, se spontano spomnimo dveh zlatih period filmske zgodovine, ko se je še zdelo, da so filmi realnejši od stvarnosti in da bi bilo v njih celo vredno živeti. Med letoma 1967 in 1977 je kopica sijajnih policijskih trilerjev izdatno prispevala k vsesplošni liberalizaciji ameriškega kina, dotlej omejevanega z rigidnimi cenzurnimi kodeksi; policaji so si lahko sneli maske, pokazali prave obraze in zakon od časa do časa raztolmačili po svoje – bili so pač veliki individualci z lastno socialno filozofijo. Kulminiral je ta subžanr kajpada leta 1971, ko sta se v življenjski formi znašla Donald Siegel (*Škorpion ubija*, 1971) in William

Friedkin (*Francoška zveza*, 1971). Med letoma 1986 in 1992 pa je v Hongkongu, tedanji britanski koloniji, na sceno stopilo nekaj vizionarskih režiserjev in posnelo akcijske mojstrovine neponovljivih spiritualnih dimenzij, a kaj ko so se potem vsi po vrsti, vključno z največjim med njimi, Johnom Woojem, čigar nepopisno genialna akcionerja *The Killer* (1989) in *Hard Boiled* (1992) ostajata mejnika žanra, preselili v Hollywood, ki v nasprotju s Hongkongom ni puščal nobenega dvoma v kapitalistično prihodnost. Brez dvoma drži, da njihovi junaki onstran Pacifika niso več tako etično zavedni, kot so bili poprej. Vprašanje etike je iz akcijskih trilerjev v zadnji dekadi sploh povsem izginilo, tolažiti pa nas jame Afroameričan Antoine Fuqua z *Dnevom za trening*, imenitno simbiozo hollywoodske materije in hongkonške forme, v kateri si ne obotavlja vloge čezmerno skorumpiranega policista nameniti temnopoltemu Denzlu Washingtonu. Ta tukaj dočaka *finest hour* svoje že sicer impresivne kariere: njegov Alonzo Harris je velik individualec, ki so mu pot utirali prav tipi, kot sta Harry Callahan in Popeye Doyle, a sam gre še dlje in se sooči z dekadentnim in brezimnim Harveyjem Keitlom iz Ferrarove klasike *Bad Lieutenant* (1992). Nič več le prikrojevanje pravil, da bi bolje služila zunanemu cilju, temveč delovanje v *lastno* korist je njun *spiritus agens*. Le da Denzla za razliko od Harveyja zanimajo materialne dobrine in ne psihična odrešitev. Svoja dejanja lahko tako rekoč filozofsko utemelji: ne dela si utvar, da lahko svojo živalsko naravo krotimo z moralo, zato se postavlja "onkraj dobrega in zlega". Ta amoralna drža pa seveda nima skupnega imenovalca z nietzschejanstvom, usmerjenim na formiranje nadčloveka; prej bi se dalo vse skupaj ponazoriti s Platonovim spoznanjem, da bo tisti, ki ima možnost nekaznovano ravnati krivično, to možnost tudi izkoristil. In če odštejemo platonske nevidne ljudi, lahko to najbolje počno prav

policisti, nas z vso brezkompromisnostjo svari Fuquajev film.
A.Č.

edini

The One
ZDA 2001 87'
režija James Wong
scenarij Glen Morgan, James Wong
fotografija Robert McLachlan
glasba Trevor Rabin
igrajo Jet Li (Gabe/Yulaw/Lawless), Carla Gugino (T.K./Massie Walsh), Delroy Lindo (Roedecker), Jason Statham (Evan Funsch)

Zgodba
Vzporedni svetovi so realnost, človeški dvojniki takisto. Natanko 124 jih je in vsakokrat, ko kateri izmed njih umre, se njegova moč porazdeli med preživele. Yulaw kani pobiti vse svoje dvojnike in tako doseči božansko moč.

Težko nam gre z jezika, a je res: Glen Morgan in James Wong se pospešeno uveljavljata kot režisersko-scenaristični tim, pa čeprav smo predlani v recenziji Wongovega prvenca *Brez povratka* (Final Destination, 2000) opozarjali na bolečo inkonsistentnost njegovega scenarija. Studio Columbia jima je kljub temu odobril 49 milijonov dolarjev za realizacijo še bolj nedoslednega *Edinega*, kar nedvoumno dokazuje, da hollywoodski producenti ne berejo *Ekrana*. A tudi če bi ga brali, si z njim ne bi belili glave, saj imajo svoje usuznjene hvalice, katerim "v znamenju dobrih odnosov" prirejajo razkošne gostije; za nameček pa so novinarji prav Columbio lani razkrinkali, ko je promovirala svoje filme s panegiriki izmišljenega kritika Davida Manninga. Le s podkupljenimi in izmišljenimi kritiki si lahko razložimo dejstvo, da hvalospeve prejme toliko ničvrednih smeti. In če se po ekskurzu o brezpredmetnosti neodvisne kritike za studijske mogotce vrnemo h križem in težavam *Edinega*:

nekredibilna postavka (ko umre kateri od tvojih 123 dvojnikov iz paralelnih svetov, se njegova moč distribuira med ostale), šibek zaplet (med 124-imi se mora kajpada najti *bad guy*, ki bo skušal pobiti vse svoje dvojnike in postati Edini) in bolesto klišejski finalni duel (mačke v filmih bodisi poležavajo v naročjih gangsterjev bodisi v ključnih trenutkih skačejo pred objektiv kamere – le enkrat lahko ugrabite, kakšno funkcijo imajo tokrat) dobrega in hudobnega Jeta Lija so tisti deli scenarija, ki se neizogibno zataknejo v grlu. Več pa film tako ali tako ne ponuja. No, tu je poleg sklepne še nekaj spektakularnih borb, v katerih Jet Li mlati svojega dvojnika, toda noben sapojemajoč specialni efekt se ne more meriti z *igralskim* mojstrstvom Jima Carreyja, ki v komediji *Jaz, Irene & jaz* (Me, Myself & Irene, 2000) bratov Farrelly kot shizofreni policist pretepa svoj *namišljeni* alter ego. Morgan in Wong sicer ostajata v igri, vendar v najboljšem primeru kot drugoligaša, kjer sta njuna tekmeča Dean Devlin in Roland Emmeric.
A.Č.

gospodar prstanov – bratovščina prstana

The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring
ZDA/Nova Zelandija 2001 178'
režija Peter Jackson
scenarij Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, po prvi od treh knjig Johna R.R. Tolkiena
fotografija Andrew Lesnie
glasba Howard Shore
igrajo Elijah Wood (Frodo Bisagin), Ian McKellen (Gandalf Sivi), Billy Boyd (Pipin Tuk), Dominic Monaghan (Medo Bušek-Brendivinski), Viggo Mortensen (Aragorn), Sean Astin (Samo Gamgi), Liv Ullmann (Arwen Večernica), Ian Holm (Bilbo Bisagin), Orlando Bloom (Legolas), Christopher Lee (Saruman Beli), Cate Blanchett (Galadriel), Sean Bean (Boromir), John Rhys-Davies (Gimli), Hugo Weaving (Elrond)

Dan za trening



Gospodar prstanov



Zgodba

Kraj: Srednji svet. Čas: predzgodovina. Hudobni princ Sauron ždi v Temnem stolpu v Mordorju in tuhta, kako bi svet odel v večno temo. Za kaj takega potrebuje Prstan, en in edini, ki "... vsem vlada, jih vse preseže, poišče in v temi poveže ...". Ta vsemogočni Prstan po spletu okoliščin pristane v rokah hobita Bilba Bisagina, in ko Sauron to izve, pošlje ponj svoje srh zbujujoče podanine. Dobri vešč Gandalf zato napoti Bilbovega nečaka Froda v skrivnostno in zlovesčo pokrajino Mordor, kjer naj bi Prstan uničil in s tem za vekomaj preprečil prevlado zlih sil. Med potjo se jima pridružijo še drugi hobiti, pa tudi škrti, vilini in celo ljudje.

Dve leti predprodukcije, štirinajst snemalnih mesecev in tristo milijonov dolarjev je bilo potrebnih, da je novozelandski vizionar Peter Jackson, avtor umetnine *Nebeška bitja* (Heavenly Creatures, 1994) in sopodpisnik prvoaprilskega dokumentarca *Pozabljeno srebro* (Forgotten Silver, 1996), na platno preslikal klasiko *fantasy literature*, ponekod razglašeno za "največjo knjigo dvajsetega stoletja". Za tak podvig je bilo očitno potrebno počakati na enaindvajseto stoletje, saj je risanka, ki jo je po Tolkienovih motivih že leta 1978 v en sam obrok zapekel Ralph Bakshi, le skromen približek temu literarnemu čudesu. Tehnika tedaj še ni omogočala igrane vizualizacije Tolkienove domišljije – zdaj jo. Igrana trilogija, od katere smo za zdaj videli le prvi del, *Bratovščino Prstana*, ima sicer računalniških trikov v izobilju, toda verjamemo ji predvsem zavoljo prepričljivo odigranih emocij, ki jih ne more adekvatno prezentirati nobena animacija. Jackson je na kocko postavil svojo kariero, saj bi mu Tolkienovi fani kaj lahko obrnili hrbet, če bi si drznili kakor koli onečastiti njihov kult; a če kdo riskira, potem nekdo drug pač profitira, in v končni fazi smo profitirali mi, nepoboljšljivi cinefili, ki vemo, da filma in knjige nikakor ne gre enačiti, saj sta to medija, ki prejemnika nagovarjata v scela različnih jezikih. Znati ločiti med njima in vedeti, kaj je pri adaptaciji knjige za filmski scenarij treba izpustiti, kaj pa samo spremeniti, je največji dosežek Jacksonove ekipe, ki si prav v tem nabere neulovljivo prednost pred Columbusovo ultra togo priredbo *Harryja Potterja in kamna modrosti* (Harry Potter and the Sorcerer's Stone, 2001), prve izmed sedmih knjig angleške mladinske pisateljice Joanne Rowling. 152 dolgim minutam *Kamna modrosti* se zoperstavlja 178 kratkih minut *Bratovščine Prstana*. Počakati bo sicer treba še na *Stolpa* in *Kraljevo vrnitev*, drugi in tretji del Tolkien-Jacksonove trilogije, in z enim očesom budno paziti na

režiserjeve verzije vseh treh delov na DVD-jih (kjer naj bi bile izdane vsaj pol ure daljše različice, s čimer bo *Gospodar prstanov* po dolžini prehitel Coppolovega *Botra*, še eno nesmrtno trilogijo), a že zdaj je mogoče reči, da je Jacksonu s spoštljivo adaptacijo Tolkienove megaknjige uspelo narediti ultimativni filmski eye candy.

A.Č.

italijanščina za začetnike

Italiensk for begyndere

Danska 2000 118'

režija Lone Scherfig (po črki Dogme nepodpisana)

scenarij Lone Scherfig

fotografija Jorgen Johansson

igrajo Anders W. Berthelsen (Andreas), Ann Eleonora Jorgensen (Karen), Anette Stovelbak (Olympia), Peter Gantzler (Jorgen Mortensen), Lars Kaalund (Hal-Finn), Sara Indrio Jensen (Giulia), Bent Mejding (pastor Wredmann), Lene Tiemroth (Karenina mati), Jesper Christensen (Olympiin oče)

Zgodba

Jorgen Mortensen, velika riba v svojem kopenhavskem predmestnem mikrokozmosu, je sicer impotenten, kar pa mu ne preprečuje, da se ne bi na mah zaljubil v italijansko natararico Giulio. Še sreča, da ona zna dansko, kajti njemu ne pomaga niti začetni tečaj italijanščine. Tečajniki, med katerimi so še lastnik restavracije Hal-Finn, pekarica Olympia in frizerka Karen, bodo pridobljeno znanje preizkusili na zaključnem izletu v Benetke.

Non importa piu chi sono io
rassomiglio ad una goccia d'acqua
fa che nel deserto piova io
goccia d'acqua che fa traboccare il mare

Ni več pomembno, kdo sem ...
spominjam na kapljo vode ... ki
dežuje v puščavi ... in ki prispeva k
temu, da morje poplavi.

Zgornje vrstice se slišijo kot osebni moto vsakega zavezanca Zaobljubi nedolžnosti in na njej slonečemu mednarodnemu filmskemu manifestu Dogma, ki sta ga leta 1995 spočela Danca Thomas Vinterberg in Lars von Trier, čez nekaj let v skladu z rigoroznimi pravili (*"filma se ne sme snemati tam, kjer se nahaja kamera, ampak se mora snemanje odvijati na mestu, kjer se dogaja film"*) posnela prvi dogmi in pokazala pot številnim slednikom, sama pa se nato umaknila nazaj med "buržuje". Gibanje, četudi brez njiju, še zdaleč ni zastalo: nove dogme se snemajo ne le na Danskem, temveč tudi na Švedskem, Norveškem, v Italiji, Argentini, Franciji, Švici, Južni Koreji in v ZDA. Trenutno zadnja nosi zaporedno številko 19, nas pa na tem mestu zanima dvanajsta dogma, *Italijanščina za začetnike*. Lone

Scherfig se je Zaobljube držala zelo dosledno – tudi v zahtevi, naj režiser ostane nepodpisan in s tem dokaže, da se skromno odpoveduje statusu umetnika in ustvarjanju "umetnine", saj je trenutna neposrednost, ki iz okolja iztisne resnico, pomembnejša od celote. Povedano drugače, v svetu Dogme ni več pomembno, kdo je režiser. Je le kaplja vode, ki skuša osvežiti puščavo, a množica takih kapelj bo sčasoma povzročila valovanje in večno plimo ... Napovedovati prihodnost Dogme v njenem ranem otroštvu bi bilo najbrž preuranjeno, toda na osnovi že videnega lahko potegnemo sklep, da so bile antisocialne tematike iz prvih dveh dogem (incestuzna pedofilija v Praznovanju, fingirani idiotizem v *Idiotih*) s svojo šokantno travmatičnostjo pisane Dogminim zapovedim (kamera iz roke, nobene tehnične kozmetike) na kožo, medtem ko začetni tečaj italijanskega jezika, ki se ga udeležuje majhna skupina odštekanih fac, tej drži nekako ne pristaja, četudi scenariju Scherfigove ne kaže oporekati temeljite raziskave medjezikovnega (ne)razumevanja. Vse te pluse in minuse pa zasenči nek manko: čeprav Zaobljuba dopušča, da se v filmu sme uporabiti glasbo (seveda le pod pogojem, da ta "izvira iz samega kadra"), Scherfigova ni napisala prizora, v katerem bi tečajniki fakultativno poslušali italijanski rock. Neopravičljivo se nam zdi posneti film o tečaju italijanščine brez enega samega komada zgoraj citirane Gianne Nannini, ki večini ljudi predstavlja osnovni razlog, da se sploh začno učiti tega jezika. Kje je potem resnica, ta največja vrednota Zaobljube? Bistveno več spoštovanja sta italijanščini izkazala Jeanne Balibar in Jacques Rivette v remekdelu *Bomo videli* (Va savoir, 2001), kajpada ob asistenci Luigija Pirandella – in brez Dogme.

A.Č.

Ljubezen je slepa

Shallow Hal

ZDA 2001 113'

režija Bobby Farrelly, Peter Farrelly
scenarij Bobby Farrelly, Peter Farrelly, Sean Moynihan

fotografija Russell Carpenter

igrajo Jack Black (Hal Larson), Gwyneth Paltrow (Rosemary Shanahan), Jason Alexander (Mauricio), Joe Viterelli (Steve Shanahan)

Zgodba

Hal Larson živi po zapovedi svojega očeta, pastora, na smrtni postelji vsega dementnega: "Edino, kar šteje, je lepa." Vsaj dokler ga v roke ne dobi TV guru Tony Robbins. Od tistega trenutka dalje bo v ljudeh videl le še notranjo lepoto. Zapali se na žensko, ki je notranje lepa kot Gwyneth Paltrow; vsi razen Hala pa na njej opazijo predvsem njenih 150 kg.

Brata Farrelly se v svoji najnovejši komediji navidez posuvata s pepelom za vse svoje pretekle grehe in, spet navidez, poveljučeta notranjo lepoto ter nas navidez učita, da ljudi ne smemo soditi po njihovem videzu. V resnici si, kot vedno, ne moreta kaj, da osebama, za katere mislita, da jih slavita, ne bi primazala najbolj cenenih in hinavskih udarcev. Gwyneth Paltrow dobro odigra prizore sramu in negotovosti ob Halovem laskanju, a vso simpatijo, ki bi jo vzbudila pri gledalkah in gledalcih, brata Farrelly takoj pobijeta z imbecilnimi šalami (pod Rosemaryjino težo se lomijo stoli, baše se z enormnimi količinami hrane, ko skoži v bazen, plavalca odnese na drevo). Skupaj sta uspela spraviti kakšne tri šale – vse so, jasno, umobolne – na račun debeluhov in vse smo videli že v reklamih. V preteklosti sta bila brata Farrelly brez okusa namerno, s filmom *Ljubezen je slepa* pa sta brez okusa nevede.

'Humanistično' sporočilo se res ne more prijeti, če ga takoj odplakne njegova negacija – infantilnost, zato pa se prve sporočilo, ki je nasprotno. Povesta nam, da če si debela in (zato) neprivlačna, tvoja čustva sploh niso pomembna; edino, kar ti preostane, je, da čakaš na moškega, ki te bo imel rad (bržkone bo pod hipnozo), in potem tudi ti ljubiš njega, nimaš izbire. Tako kot opečeni otroci, ki morajo biti veseli vsakega obiska. Z njimi pa naj se itak ukvarjajo le pokveke (seveda zastonj).

Idiotizem obsesije z videzom je stvar psihopatologije oz. obrambnega mehanizma (kar naj bi avtorjem oprostili); Hal ima travmo iz otroštva, smrt očeta, Mauricio je zakompleksan, ker mu raste repek. Če nisi privlačen, se lahko le še odmakneš – delaš za dobrodelne organizacije, zastonj, pozabi na presežno vrednost, in najbolje bo, da se s svojimi grdimi prijatelji in prijateljicami odstranite, odpravite v kakšno deželo tretjega sveta. Notranja lepota je morda res superiorna, a ne v tem svetu, tu je le tujek. Slovenski prevod naslova pa je plitvima Farrellyjevima odvzel še zadnji ščepec dignitete, saj Hal ni več plitek, je le freudovsko bejav zaljubljenec.

U.Z.

med državno in glavno

State and Main

ZDA 2000 105'

režija David Mamet

scenarij David Mamet

fotografija Oliver Stapleton

glasba Theodore Shapiro
igrajo Alec Baldwin (Bob Barringer), Philip Seymour Hoffman (Joseph Turner White), William H. Macy (Walt Price), Patti LuPone, Sarah Jessica Parker (Claire), David Paymer (Marty Rossen),

Charles Durning (George Bailey),
Rebecca Pidgeon (Ann Black)

Zgodba

Hollywoodska filmska ekipa pride snemat v malo mesto Waterford v Vermontu, kjer nemudoma izbruhne težave. Stari mlin, ključna lokacija, je že zgorel, glavni igralec navali na neko najstnico, glavna igralca hoče višjo plačo, producenti imajo težave s financami, scenarist se zaljubi v zaročeno knjigarnarko, vse skupaj pa ni niti najmanj všeč lokalni skupnosti in njenemu županu.

Filmi o snemanju filma so skoraj praviloma svojevrstna larpurlartistična degeneriranost, ki se ji v določeni fazi svojih karier mnogi avtorji težko uprejo; in to, paradoksalno, pogosto prav iz skušnjave, kako presekati s tem zanikanjem družbene pogojenosti umetnosti. Mnogim je to dober izgovor za obračun s Hollywoodom in njegovimi stereotipi (od Wendersa in Fassbinderja do Altmana in Coenov), pa čeprav lahko producenti taistih filmov čisto zadovoljno gledajo na svoje investicije – tovrstni filmi so postali že skoraj svoj žanr, ki toliko bolj prosperira, kolikor manj je filmov, ki bi dejansko imeli kaj povedati. David Mamet, avtor psiholoških dram in komornih trilerjev, mojster ubesedenja sofisticiranih intrig in profanih nagonov, režiser devetih filmov in scenarist nekaj več kot tridesetih, se je teme lotil v svojem značilnem slogu, polnem ostre ironije in duhovitih replik; končal je v zmerni farsu, ki je bližje komediji značajev kot družbeni satiri. Zagotovo gre za enega najmanj kompleksnih filmov, kar se jih je Mamet lotil (če sem ne prištevamo filmov, pri katerih je sodeloval kot obrtniški script doctor), pa čeprav se lahko naslajamo in cenimo način, kako poveže film-v-filmu z dogajanjem med snemanjem ("o tem, kako si vsak zasluži še eno priložnost") in kako spretno vleče vzporednice med prišleki, ki naj bi jih definirale intrige in zrahljana morala, ter neomadeževanimi in prisrčnimi

domačini. Mametove simpatije niso ne na eni ne na drugi strani, oziroma, njegov največji dosežek je, da se blago posmehuje tako filmarjem kot malomeščanom. Vsej humorosti in inteligentnosti scenarija navkljub ter stranskim intrigam, ki poganjajo film, pa je več kot očitno breme, ki ga nosi Mamet za sabo iz gledališča. Namreč, večina njegovih filmov bi z nekaj malega redukcij čisto dobro funkcionirala tudi na odskih deskah. Svoj čas je bil to celo njegov šarm in še posebej na začetku neke vrste zaščitni znak, namreč, kako je Mamet kreiral svoje sekvence kot *tableau vivant* in kako deluje ta statičnost pri njem skoraj kot potujitveni efekt – celo v prizorih, ki jih snema na lokaciji, je nekaj studijskega, odrskega.

G.T

pasja ljubezen

Amores Perros

Mehika 2000 151'

režija Alejandro González Iñárritu
scenarij Guillermo Arriaga Jordan
fotografija Rodrigo Prieto
glasba Gustavo Santaolalla
igrajo Emilio Echevarría (El Chivo), Gael García Bernal (Octavio), Goya Toledo (Valeria), Álvaro Guerrero (Daniel), Vanessa Bauche (Susana), Jorge Salinas, Marco Pérez (Ramiro), Rodrigo Murray

Zgodba

Prvo epizodo vodi mladenič, zaljubljen v svakinjo. Da bi zaslužil dovolj denarja in z njo pobegnil, začne družinskega mastifa voditi na ilegalne dvoboje. Njegovi dobitki pomenijo manjši zaslužek za nevarne konkurente, na vse pa postane ljubosumen tudi brat. V drugi epizodi moški srednjih let zapusti družino, da bi zaživel z manekenko. Ona se v prometni nesreči poškoduje, njen pudelj pa med igro izgine v luknji, ki se pojavi v tlaku sredi stanovanja. Tretja epizoda spremlja ostarelega klošarja, ki se preživlja kot atentator in skrbi za čredo psov. Med pripravami na usmrtitev poslovneža, čigar umor je naročil lastni brat, v njem raste želja, da bi se pobotal z družino.

Film krši pravila časovnega zaporedja, zaradi tridelnosti oziroma inteligentnega prepleta zgodb pa bo slej ko prej naletel na primerjavo s *Pulp Fiction* (1994). Vendar pa bi si bila filma težko bolj vsaksebi, saj se *Pasja ljubezen* izogne estetiziranemu, koreografinemu prikazu nasilja in kriminalcev kot polikanih ljudi, ki premorejo ob vsaki situaciji duhovito izjavo. Junaki filma so ljudje v stiski, v boju za preživetje sredi krutega okolja in disfunkcionalnih družin. Ti ljudje so onkraj povprečne etike, pridigarke morale ali dobrega in zla – a hkrati gre za vsakdanje ljudi, ki so brez prave perspektive postavljeni pred velike preizkušnje in težavne odločitve. Zgodbe so prežete s strastmi in delujejo bolj na instinktivnem kot racionalnem nivoju, tako kot psi, ki na določenem mestu v vsaki epizodi prevzamejo vodilno vlogo.

Dve uri in pol trajajoč film, ki ga je suvereno režiral Alejandro González Iñárritu, je pokazal za prvenec neverjetno energijo, zrelost in odločnost. Film je tehnično in strukturno zapleten; avtor je oboje izpeljal s perfekcijo, vendar pa se nad to bravuroznostjo ne naslaja s tarantinovskim samozadovoljstvom. Kljub temu da se zgodbe odvijajo s silovitostjo snežnega plazua, so pomembni detailji. Surov realizem stopnjuje dinamična montaža, ki pa jo po drugi strani umirjajo kitarske kompozicije Gustava Santaolalle in artaudovska lepota, ki jo najde v krutosti primarnih situacij. Atmosfera je prilagojena posameznim epizodam, od brutalnih bližnjih planov, ki prevladujejo v prvi epizodi, prek distancirane ironije in črnega humorja pri meščanski ljubezenski zgodbi (pravzaprav je vsaka od zgodb na nek način poklon Bunuelu oz. njegovemu mehiškemu obdobju) do nekoliko patetične zadnje tretjine, ki razčiščuje za lastno preteklostjo. Ker gre za moške v treh starostnih obdobjih in ker se odpre in zaključi z biblijskim motivom bratskega spora, lahko film dojemamo tudi kot metaforično življenjsko spiralo.

Film je upravičeno osvojil množico nagrad in oskarja za najboljši tujejezični film. V času zapovedane politične korektnosti je pravo doživetje videti drzen film, ki se na omejitve ne ozira in jih ne krši le zaradi kršenja samega. Pravzaprav bi se težko spomnil prvenca, ki bi gledalca napadel s tako (avtorsko) silovitostjo.

G.T.

reševanje vdove grace

Saving Grace

Velika Britanija 2000 93 min

režija Nigel Cole

scenarij Craig Ferguson & Mark Crowdy

fotografija John de Borman

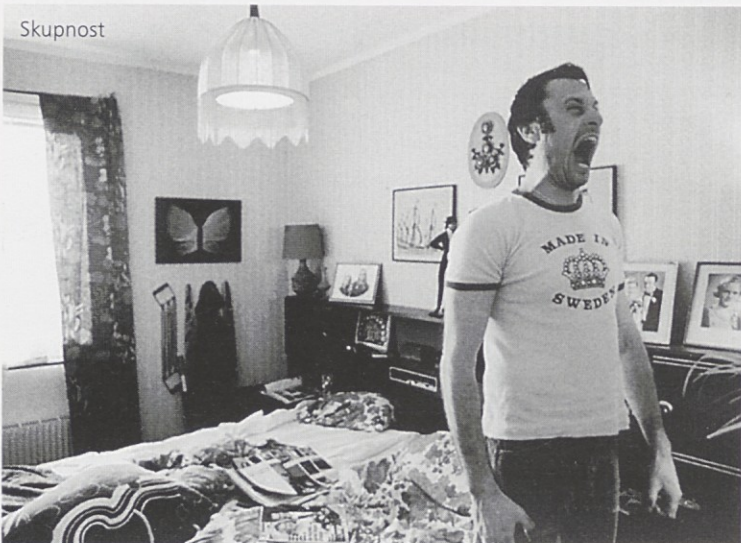
glasba Mark Russell

igrajo Brenda Blethyn (Grace Treveltham), Craig Ferguson (Matthew), Martin Clunes (Dr. Bamford), Tcheky Karyo (Jacques), Jamie Forman, Bill Bailey (Vince), Valerie Edmond (Nicky), Phyllida Law, Ken Campbell

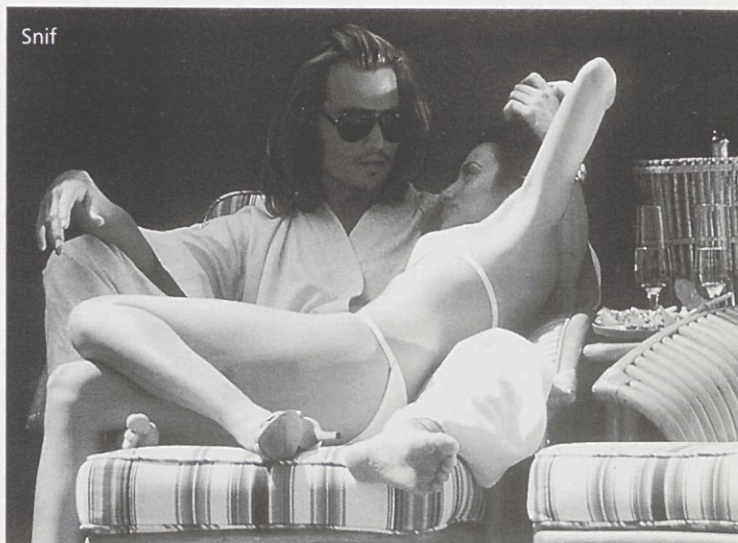
Zgodba

Grace od moža podeduje kup dolgova. Rešitev pred bankrotom se kmalu pokaže: če bi s svojim mladim vrtnarjem združila hobije, bi ji uspelo odplačati dolgove. Ona je namreč talentirana gojiteljica orhidej, on navdušen uživalec marihuane. Rastlinjak se nemudoma napolni s sadikami indijske konoplje. Problem pa ni to, kako aktivnost skriti pred skupnostjo, ki poseduje vse običajne ekscentrike, od policaja, zdravnika in duhovnika do mladega para v težavah, ampak kako pridelek spraviti v promet.

Britanska kinematografija se je v prejšnjem stoletju izmojstrila predvsem v dveh žanrih: v socialni drami in v črni komediji. Njihov šarm in način obravnavanja zgodb je resna referenca za vse izdelke, ki bi jim skušali biti podobni. Reševanje vdove Grace je mešanica obeh zvrsti; začne se kot drama s socialnimi nastavki, nadaljuje kot komedija in konča kot farsa. V bistvu gre za zelo staromodno komedijo, kakršne so



Skupnost



Snif

pred več kot pol stoletja serijsko snemali v britanskem studiu Ealing, po katerem so te komedije tudi dobile vzdevek. Še več, dokaj neposredno se *Reševanje vdove Grace* navezuje na komedijo *Whisky Galore!*, v kateri neka otoška skupnost skriva pred lokalno oblastjo velike zaloge viskija, ki so k njim priplavale po brodolomu v času povojnega pomanjkanja.

Film premore fabule komaj za kratko zgodbo, kar se mu na določenih mestih tudi pozna. Čar dobre komedije je v razporeditvi skečev po vsej dolžini filma in pa v tem, da ne sledi uveljavljenim vzorcem.

Komedija je v svojem bistvu anarhična, saj ruši ustaljen red in pravila; za scenarij se zdi, da je sestavljen čisto po pravilih. Sicer duhovit, a ne sproža krohotanja. Humor je kultiviran in umirjen, kar se zdi za politično nekorektno idejo slab izkoristek v primerjavi s potencialom – ali povedano drugače: scenarist je bil prehitro zadovoljen s svojimi idejami.

Dramaturgija uvoda, sredine in zaključka se logično in enakomerno razvija vse do zadnje četrtine, ko film z vpeljavo nevarnih, a nesposobnih londonskih gangsterjev precej spremeni dobrodušno atmosfero izigravanja oblasti v majhni skupnosti. Glede na to, da gre za režijski debut, mu te minorne napake lahko odpustimo. Še posebej, če propagira tako permissivna načela glede uporabe konoplje.

Film v veliki meri temelji na ekonomični igri oskarjevke Brende Blethyn, saj je le malo prizorov, v katerih se ne bi pojavila in ki jim ne bi zlahka zavladovala. Mešanica obupane odločnosti in neizkušene naivnosti v celoti prepriča. Družbo ji delajo nekoliko karikirani stranski liki, ki jim avtorji niti niso namenili dovolj prostora, da bi se razvili, in se morajo obnašati po stereotipih. Skratka, namesto izvrstne satirične burleske, kar bi film lahko bil, je *Reševanje vdove Grace* zgolj šarmantna komedija.

G.T.

skupnost

Tillsammans

Švedska/Danska/Italija 2000 106'

režija Lukas Moodysson

scenarij Lukas Moodysson

fotografija Ulf Brantas

igrajo Lisa Lindgren (Elisabeth), Michael Nyqvist (Rolf), Gustav Hammarsten (Göran), Emma Samuelsson (Eva), Sam Kessel (Stefan), Anja Lundkvist (Lena), Jessica Liedberg (Anna), Ola Norell (Lasse)

Zgodba

Na švedskem podežlju, kjer odmevajo zvoki Abbe, skupina približno desetih predanih marksistov prakticira svoja načela v seksualni komuni. Skrajni liberalizem in skupna lastnina vseh predmetov in oseb – to sta neomajni zapovedi. Člana

komune Görana obišče sestra Elisabeth in se, naveličana pijanskih izgrediv svojega moža, z otrokoma preseli k njemu.

Dober režiser s prvim filmom opozori nase, z drugim že vzpostavi avtorsko držo. Lukas Moodysson je dober režiser, zato je storil natanko to: po prvencu, sodobni najstniški lezbični drami *Pokaži mi ljubezen* (Fucking Åmal, 1998), ki je sicer navdušil festivalski živelj širom sveta, a je puščal še veliko odprtih možnosti za nadaljevanje kariere, je posnel nekoliko kompleksnejši – čeprav ne nujno boljši – in skoraj kostumski film o seksualni komuni neke na švedskem podežlju leta 1975. S *Skupnostjo* je tako postalo bistveno bolj jasno, kam meri Moodysson: očitno ima namen z dokumentarističnim, formalno na pol dogmatskim pristopom (kamera iz roke ipd.) preverjati, kako se obnese liberalizem v seksualnosti.

Skupnost s svojo levičarsko tematiko reflektira velik del švedske in obče zgodovine dvajsetega stoletja; vedeti je nenazadnje treba, da je Švedski vse od leta 1932 pa do časa, ko se godi film, vladala levičarska socialdemokratska stranka, kralj pa je služil bolj v protokolarne namene. A poante Moodyssonovega filma vendarle ne kaže iskati v favoriziranju komunizma, skrajne oblike socialdemokracije. *Skupnost* je prejkone film o tem, kako pomembno si je od časa do časa privoščiti spremembo: prav zato se pretepena žena odloči zapustiti moža in prav zato ga, ko se nekoliko naveliča življenja v komuni, spet sprejme. Moodyssonov film svari pred enoličjem, zato večinoma simpatizira s člani komune, ki jim je promiskuitetnost edina stalna lastnost, toda v končni fazi pokaže, da je treba poskusiti vse, tudi zakonsko zvestobo. Predati se vsemu po malem pa je obenem tudi načelo same dramaturgije filma, ki skače od enega do drugega karakterja, od ene do druge vinjete, ne da bi jih povezal z rdečo nitjo; Moodyssonu se neizogljivo pozna, da je svojčas pisal kratke zgodbe. Ker ga predolgo posvečanje enemu samemu liku najbrž dolgočasi, se abruptno posveti drugemu in tako naprej, občinstvo pa se lahko le čoha po glavah, medtem ko tuhta, kaj kam sodi. Politično bi se film brez dvoma opredelil za levosredinskega, mi pa ga bomo, da ničesar ne izdamo in nikogar ne užalimo, ocenili s čisto sredino, z okroglo trojko. Naj samo še dokončamo začetno učno uro zgodovine: že leta 1976, le leto po dogodkih iz *Skupnosti*, je na švedskih parlamentarnih volitvah zmagala desnica, ko pa se je socialdemokrat Olof Palme kasneje vrnil na oblast, so ga leta 1986 kratkomalo umorili.

A.Č.

snif

Blow

ZDA 2001 124'

režija Tod Demme

scenarij David McKena in Nick Casavettes, po literarni predlogi Bruce Porterja

fotografija Ellen Kuras

glasba Graeme Revell

igrajo Johnny Depp (George Jung), Penélope Cruz (Mirtha Jung), Franka Potente (Barbara Buckley), Rachel Griffiths (Ermine Jung), Paul Reubens (Derek Foreal), Cliff Curtis (Escobar), Ray Liotta (Fred Jung)

Zgodba

Kokain je postal v sedemdesetih letih milijarden mednarodni posel; za priljubljenost so skrbeli vplivni kolumbijski karteli, glavna zveza za Severno Ameriko pa je postal George Jung, povprečen ameriški fant iz majhnega mesta, ki se je odločil, da bo ameriške sanje uresničil na sebi lasten način ...

Morda bi lahko mamilarske filme ikonografsko razdelili v kokainarske, heroinarske, marihuanarske, ekstazijske in podobne predale, a iz šatuljice tokrat potegnimo le črtico *Brazgotinca* (obraz v oblaku kokaina) ali ščepec Ferrare (*King of New York*, 1989; *Bad Lieutenant*, 1992) in ob tem ugotovimo, da ob Demmovem *Snifu* grenkoba odločno premaga jasnost misli in svežino duha. Če gre kokain primerjati s filmom vsaj v fazi distribucije kot prikrite operacije med produkcijo in konzumpcijo, je treba filmom kokaina, ki se ukvarjajo z distribucijo, pritrkniti še filme kokaina, ki se ukvarjajo s konzumpcijo in njenimi učinki. *Snif* ni slaba moralka zato, ker nam skuša dopovedati, da iz najslajših nebes gotovo pademo in najumazanejši pekel, temveč zato, ker mu intime družinske drame (mladi Casavettes kot koscenarist) ne uspe postaviti v razmerje s pritiski prikritega trga. Na eni strani kokainskega, na drugi industrijsko filmskega. Preprosteje: *Snif* se res konča s fantazmatsko uprizoritvijo (ne)srečanja Junga in njegove hčerke, vendar zanjo poprej – navkljub hvaležni filmični temi prepletanja dveh ali več realnosti – ne "preskrbi" pogojev. Tam, kjer bi morebiti lahko lovili duha starega Casavettesa (sekvenca družinskega prepira v avtu z izjemno Penelope Cruz), se film že izteka, ne da bi se uspel odločiti med sledenjem literarni predlogi (po resnični zgodbi) in "avtorskim", ne distribucijskim, temveč konzumpcijskim pogledom čez. V primerjavi s svojim sodobnikom z imenom *Preprodajalci* (*Traffic*, 2000) je *Snif* rutinerski film, še ena izmed filmskih biografij brez resnejših učinkov ali/in posledic.

N.P.

vanilla sky

ZDA 2001 135'

režija Cameron Crowe

scenarij Cameron Crowe (po scenariju filma *Abre Los Ojos*)

fotografija John Toll

glasba Bob Dylan, Paul McCartney, REM, Nancy Wilson, ...

igrajo Tom Cruise, Penelope Cruz, Cameron Diaz, Kurt Russell, Tilda Swinton

Zgodba

Premožen podjetnik iz New Yorka neke noči spozna dekle svojih sanj, v katero je sicer zaljubljen njegov najboljši prijatelj. Naslednje jutro mu začne življenje polzeti iz nadzora. V precepu med sanjami in resničnostjo se zamajajo temelji vsega, v kar je verjel.

Larry King: "Moram vam povedati, ko vidim fante v letalih tam nad Afganistanom, te pogumne fante, te naše fante, me spomnijo na Toma Cruisa v filmu *Top Gun*."

George Bush: "To je bil velik ameriški film!"

Larry King: "Tommyja Cruisa sem že gostil v tej oddaji. Čudovit, čudovit tip. Pravi srček."

George Bush: "Amerika je lahko srečna, da ga ima."

Larry King: "Sploh obstaja kdo, ki ne mara Toma Cruisa? Sam ne poznam nikogar."

(Izvleček iz pogovora med Larryjem Kingom in Georgeom Bushom, CNN, 15. december 2001)

Tom Cruise, globalna pop ikona, ki jo za svetel zgled postavlja sam poglavar ljudstva, svojo kariero paradoksalno vozi v vedno bolj bizarne, malone eksperimentalne vode. Po seriji anemičnih vlog, ki jih je karakteriziral izključno njegov deški videz, je osupnil z nastopom v Kubrickovi drami *Široko zaprte oči* (*Eyes Wide Shut*, 1999). Da bi psihološko vrtnanje v navidez popoln odnos med mladima zakoncema pridobilo srhljivo noto, je mojster potreboval naivno ameriško zvezdo in njegovo družico z vso kramo svetovne slave, ki je neločljivo pripeta na njuni podobi. Po končanem procesu razgradnje njunega odnosa (filmsko platno je za tako neusmiljen scenarij kmalu postalo pretesno) je Cruise v intervjujih še vedno izražal prepričanje, da je bil za vlogo izbran zaradi svojega igralskega talenta, ter nadaljeval s parado samovšečnih nastopov. Potem, ko je uspešno miniral nadaljevanje *Misije nemogoče* (*Mission Impossible 2*, 1999; v pogodbi določeno število vsiljivih velikih planov je povsem razsulo ritem Woojeve režije), je postalo jasno, da imamo opravka s filmskim zvezdnikom, čigar substanca je reducirana na odsev v očeh mase njegovih oboževalcev. *Vanilla Sky*, tipičen primerek filma, ki ga Hollywood žargonsko označuje za *star vehicle*, se pravi film, katerega

gonilo uspeha temelji skoraj izključno na prisotnosti zvezde v glavni vlogi, prejšnje ugotovitev porine še dlje. Širok, nadležen nasmeh, ki se ga Cruise s pridom poslužuje skozi cel film, bolj kot (edino) izrazno sredstvo narcisa deluje kot nevzdržno iskrena manifestacija njegove samovšečnosti, ki povsem utopi vsakršne poskuse vzpostavitve pripovednega loka ali suspenza. Količjak zahtevnemu gledalcu film tako zanimiv ostaja izključno kot ena najiskrenejših zabeležk o značaju hollywoodskega zvezdnika, vprašanje pa je seveda, kakšen smisel ima tovrstno boljšanje v prazno, če je raztegnjeno na več kot dve uri.

J.M.

v imenu pravice

The Yards
ZDA 2000 115 min
režija James Gray
scenarij James Gray, Matt Reeves
fotografija Harris Savides
glasba Howard Shore
igrajo Mark Wahlberg (Leo Handler), Joaquin Phoenix (Willie Gutierrez), Charlize Theron (Erica Stoltz), James Caan (Frank Olchin), Ellen Burstyn (Val Handler), Faye Dunaway (Kitty Olchin)

Zgodba

Leo se po letu in pol vrne iz zapora, kjer je sedel zaradi tatvine avtomobilov, ki je ni storil. Njegova mati želi, da bi mu njen svak Frank, lastnik družbe, ki servisira in vzdržuje vlake podzemne železnice, omogočil dobro službo. Mladeniču se mudi do zaslужka in se raje pridruži Willieju, prijatelju iz otroštva, ki za Franka opravlja umazane posle in se koplje v denarju. Že prvo noč, ko gresta kvarit podvozja vlakov konkurenčne družbe, gre vse narobe in Leo se znajde pod udarom policije, ki ga sumi umora, ogroženi pa so tudi Frank in njegovi sodelavci.

V imenu pravice ima vse prave sestavine, da bi lahko bil odličen film, vendar mu manjka tista težko določljiva kvaliteta, ki vrhunska dela

ločuje od zgolj solidnih. Izbira, pred katero je postavljen Leo, je pravzaprav prokrustova postelja. Ali ostane lojalen družini in s tem pogubi sebe ali pa izbere poštenje in pogubi družino. Družino kot mafijsko združbo, družino kot industrijsko podjetje in podjetje kot del sistema. Osrednji del filma, ki razkriva mehanizme podkupnin, sabotaž, laži in izdajstev kot običajnega načina operiranja vsakega večjega sistema, je daleč najmočnejši; je prepričljiv, verističen, skoraj dokumentaren. Navsezadnje naj bi režiser James Gray napisal scenarij po izkušnjah svojega očeta, ki je bil zares vpleten v newyorški železniški škandal. Moralna sivina preveva večji del filma; tu so le običajni ljudje, ki se borijo za preživetje v svetu, kjer pes žre psa. V vojni kapitala je vsaka odločitev lahko usodna; toda višje ko smo, lažje je zgladiti probleme. Svet korumpirane politike in velike industrije najlažje najde kompromise, prevare je v svetu malega uličnega kriminala že težje požreti, najhujša pa so nesoglasja na intimni, družinski ravni. Vsi ti nivoji pa so še kako povezani; gospodarstvo, politika, policija in kriminal so kot ena sama družina, zato ni čudno, da v filmu ne izostanejo incestni namigi ... Film je stiliziran esej iz paradoksa kapitalizma – sistem je skorumpiran, ampak funkcionira, zato ga nima smisla popravljati. In zato deluje junak na koncu, ko se kvazi triumfalno pojavi na sodišču in hoče razkrivati "ozadje" afere, patetično in odveč, kot nekdo, ki v to družbo organsko ne spada, kot živ mrtvec. Redko se zgodi, da dve generaciji velikih igralcev, postavljeni druga ob drugo, delujeta homogeno. Na eni strani so veterani iz sedemdesetih, na drugi udarna mlada generacija. Prav z Wahlbergovo senzibilnostjo se film spretno izogne tisti čeri, kjer se razbije kredibilnost mnogih slovenskih filmov, namreč, kako iz neodločenega človeka, ki se znajde v neobvladljivi situaciji, narediti zanimivo osebo. Dileme, pred katere nas režiser postavlja, niso nič novega, kar je tudi glavni očitek,

poleg nekonsistentnosti v zadnjem delu in nekaterih logičnih pomanjkljivosti. V mnogih pogledih film spominja na velika dela Coppole in Scorseseja; v mislih imam predvsem *Botra* (The Godfather, 1972), na katerega spominja z načinom osvetljave in ga z več sekvencami neposredno citira, ter *Ulice zla* (Mean Streets, 1973), ki govorijo o izdanem prijateljstvu in ljudeh, ki z reševanjem iz zagate probleme samo stopnjujejo. Vsem spodrslijajem navkljub pa je film *V imenu pravice* delo zrelega režiserja z dobrim poznavanjem tehnike in občutkom za delo z igralci; manjka mu le še izpiljen scenarij.

G.T.

zaobljuba

The Pledge
ZDA 2001 124'
režija Sean Penn
scenarij Jerzy Kromolowski, Mary Olson-Kromolowski, po knjigi Friedricha Dürrenmatta
fotografija Chris Menges
glasba Klaus Badelt, Hans Zimmer
igrajo Jack Nicholson (Jerry Black), Robin Wright Penn (Lori), Aaron Eckhart (detektiv Stan Krolak), Sam Shepard (Eric Pollack), Vanessa Redgrave (Annalise Hansen), Mickey Rourke (Jim Olland), Lois Smith (Helen Jackson), Harry Dean Stanton (Floyd Cage), Benicio Del Toro (Toby Jay Wadenah), Patricia Clarkson (Margaret Larsen), Dale Dickey, Costas Mandylor, Helen Mirren, Tom Noonan, Michael O'Keefe

Zgodba

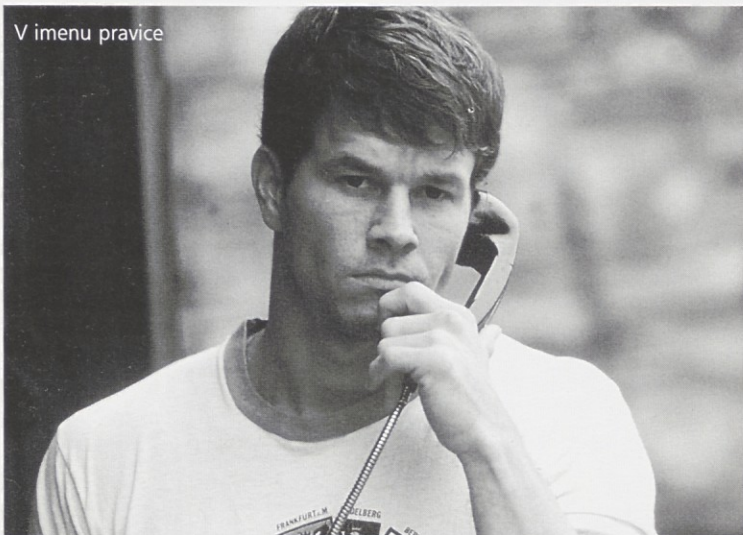
Jerry Black, izkušeni policist iz Rena v ameriški zvezni državi Nevada, je na pragu upokojitve, ko ga doseže novica o šokantno iznakaženem trupu osemletne deklice. Njegovi kolegi od nekega neprištevnega Indijanca izsilijo priznanje umora; ko se ta ustrelji, primer zadovoljno zaključijo. Jerryja ne prepričajo, a kot upokojenec nima več nobene besede; njegova nemirna duša bo odrešena šele, ko najde pravega morilca, pa četudi ga bo moral poiskati sam, brez pomoči drugih.

Legendarni Jack Nicholson se po več kot četrtoletja vrača na kraj zločina, ki se je medtem seveda drastično spremenil. Spomnimo se le, kako ga je v *noir* mojstrovini Romana Polanskega *Kitajska četrt* (Chinatown, 1974) kot losangeleškega privatnega detektiva najela *femme fatale* Faye Dunaway, in to samo zato, da malce razišče, kod se potika njen prešuštni mož, Nicholsona pa je po opravljeni nalogi obsesivna radovednost gnala naprej, v brezoblično in nedotakljivo kriminalno podzemlje, kjer je za svoje vohlanje plačal s prerezanim nosom ... in še z marsičim drugim. No, v *Zaobljubi*, tretji režiji sijajnega igralca Seana Penna, pa je Jack upokojeni (poudarjamo: upokojeni) nevadski miličnik, ki na lastno pest raziskuje umor osemletne deklice; prav on je

žrtvina staršema na zadnji dan službe posređoval tragično vest in se jima, držeč v rokah razpelo, ki ga je ročno izdelala umorjenka, zaobljubil, da bo našel storilca. Na prvi pogled precejšnja razlika med *Kitajsko četrtjo* in *Zaobljubo* se kmalu zmanjša: policist Nicholson se po upokojitvi le še najet privatni detektiv, le da mu naročnica preiskave, globoko verna mati umorjene deklice, za uspešno dokončano nalogo ne ponuja denarja, marveč "odrešitev duše". In Jack se začne iskanju morilca posvečati zares kompulzivno, želja po zadostitvi pravici pa postane tako močna, da je za dosego cilja po potrebi pripravljen plačati tudi zelo visoko ceno. Ali je sploh možno doseči pravico, ne da bi nedolžni pri tem utrpeli kolateralno škodo, je samo eno izmed mnogih intriganth vprašanj tega atmosferskega ruralnega trilerja, vendar je natanko to vprašanje v luči enajstoseptembrske kataklizme in ameriških povračilnih ukrepov zadobilo najširše razsežnosti. In prav v tem najdevamo še eno, to pot bolj politično vzporednico med *Kitajsko četrtjo* in *Zaobljubo*: če je prva, kot je navedel že Nil Baskar v *Ekranu 1,2; 1998* (Slovar cineastov o Romanu Polanskem, str. 58), namigovala na tedaj aktualni Watergate, pa druga, posneta že predlani, anticipira moralne dileme, kakršne zadnjih nekaj mesecev pestijo (ali pa tudi ne) Pentagon. Da so rezali, prestavljali in s sporeda umikali le filme s teroristično tematiko in filme, v katerih je za sekundo ali dve moč videti WTC, ne pa tudi filma, v katerem iskalec pravice zblazni in se mu omrači um, je dokaz v prid podmeni, da pristojne komisije filmov ne znajo gledati med vrsticami, pardon, med kadri.

A.Č.

V imenu pravice



Aleš Čakalič, Jurij Meden,
Nejc Pohar, Gorazd Trušnovec,
Uroš Zorman

index – ekran, leto 2001

AVTORJI ČLANKOV

- BASKAR, Nil**
3 filmi: german, wong, godard
film leta
1,2/2001 (str. 4)
trdnjava evropa
portorož – novi slovenski film
3,4/2001 (str. 15)
- BUTALA, Gregor**
radi imamo majhne zgodbe: pogovor s mogensom rukovom, scenaristom dogminih filmov
intervju
9,10/2001 (str. 14)
- ČAKALIČ, Aleš**
preprodajalci
kritika
7,8/2001 (str. 36)
- EMERŠIČ-MALI, Živa**
srdjan karanović: režiserji so vedno pametnejši od svojih filmov ...
intervju
1,2/2001 (str. 48)
- VAN DAELE, Koen**
idfa 2000: in bog je podelil človeku sposobnost samoprepare
festival
3,4/2001 (str. 16)
- GOLDMAN, Sašo**
krivda brez odgovornosti – pogovor z jeanom baudrillardom
intervju
3,4/2001 (str. 22)
- KLOPČIČ, Matjaž**
roman goljufa
kako razumeti film
1,2/2001 (str. 38)
bosonoga grofica
kako razumeti film
3,4/2001 (str. 46)
ingmar bergman: persona
kako razumeti film
5,6/2001 (str. 38)
čas nedolžnosti
kako razumeti film
7,8/2001 (str. 42)
prežeči tiger, skriti zmaj
kako razumeti film
9,10/2001 (str. 24)
- KUTIN, Blaž**
srdjan karanović: film kot družabna igra
slovar cineastov
1,2/2001 (str. 42)
- MEDEN, Jurij**
metade fumaca
film leta
1,2/2001 (str. 6)
intervju s francijem slakom
prešeren vs. prešeren
1,2/2001 (str. 18)
intervju z martinom srebotnjakom
prešeren vs. prešeren
1,2/2001 (str. 23)
jan cvitkovič o kruhu in mleku
intervju
3,4/2001 (str. 6)
prežeči tiger, skriti zmaj
kritika
3,4/2001 (str. 40)

- mehiško obdobje: španska vas bunuelovega opusa
kinoteka
5,6/2001 (str. 28)
svoboda
ekranove perspektive
7,8/2001 (str. 5)
srečen konec: intervju z režiserjem jung ji-woojem
ekranove perspektive
7,8/2001 (str. 8)
udine 2001: far east film festival festival
7,8/2001 (str. 16)
elektronski kino
jesenska filmska šola 2002
9,10/2001 (str. 12)
- NAGLIČ, Anja**
diagonale 2001: kdo je michael klier festival
3,4/2001 (str. 20)
- PAJKIČ, Nebojša**
donald siegel
slovar cineastov
5,6/2001 (str. 50)
- PELKO, Stojan**
plesalka v temi
film leta
1,2/2001 (str. 7)
- PETEK, Polona**
opazovalec, zalezovalec, obsedenec, psihopat ... toda na čigav račun?
esej
5,6/2001 (str. 2)
- POHAR, Nejc**
plesalka v temi
film leta
1,2/2001 (str. 8)
zadnja večerja
portorož – novi slovenski film
3,4/2001 (str. 10)
- POPEK, Simon**
20011002
uvodnik
1,2/2001 (str. 3)
pesmi iz drugega nadstropja
film leta
1,2/2001 (str. 9)
berlinale 2001
festival
1,2/2001 (str. 30)
oda prešernu
portorož – novi slovenski film
3,4/2001 (str. 14)
fruit chan
ekranove perspektive
3,4/2001 (str. 24)
maturanti se vračajo: cannes 2001
festival
5,6/2001 (str. 3)
preredke perspektive
uvodnik
7,8/2001 (str. 3)
benetke 2001: bog oprošča ...
festival
7,8/2001 (str. 10)
desetletka slovenskega filma
uvodnik
9,10/2001 (str. 3)
- PRASSEL, Igor**
holland animation festival 2000
animacija
1,2/2001 (str. 32)
- REICHENBERG, Mitja**
hannibal kot abjekt in ženska ter hans
esej
7,8/2001 (str. 28)
sladke sanje & gramofon

- slovenski film
9,10/2001 (str. 7)
- RENKO, Erik**
prodajni agent, ki me je ljubil:
product placement v filmih
biznis
3,4/2001 (str. 35)
- RUTAR, Dušan**
hannibal kot abjekt in ženska ter hans
esej
7,8/2001 (str. 28)
sladke sanje & gramofon
slovenski film
9,10/2001 (str. 7)
- ŠIRCA, Majda**
pier paolo pasolini
slovar cineastov
7,8/2001 (str. 48)
- ŠKAFAR, Vlado**
vladar (moloh)
film leta
1,2/2001 (str. 10)
christopher nolan
ekranove perspektive
1,2/2001 (str. 28)
vsaka vesna ne prinese pomladi
uvodnik
3,4/2001 (str. 2)
kruh in mleko: črno beli svet
portorož – novi slovenski film
3,4/2001 (str. 4)
jia zhangke in kitajska "pocestna" generacija
ekranove perspektive
5,6/2001 (str. 10)
obrazi izgubljenega časa: obrazi iz marijanišča
slovenski film
5,6/2001 (str. 12)
dan, ko sem postala ženska
ekranove perspektive
7,8/2001 (str. 4)
med nami
ekranove perspektive
7,8/2001 (str. 5)
modra ul. 17
ekranove perspektive
7,8/2001 (str. 6)
benetke 2001: bog oprošča ...
festival
7,8/2001 (str. 10)
locarno 2001
festival
9,10/2001 (str. 16)
- ŠPRAH, Andrej**
razpoložena za ljubezen
film leta
1,2/2001 (str. 11)
hanif kureishi: mavrično znamenje in drugi spisi
branje
1,2/2001 (str. 41)
barabe
portorož – novi slovenski film
3,4/2001 (str. 12)
uvod
jesenska filmska šola
3,4/2001 (str. 21)
med imeni v svetem krogu: ženska pod udarom zakona
esej
3,4/2001 (str. 27)
drugi film tretjega sveta (ljubljana, 17.-20. oktober 2001)
jesenska filmska šola
5,6/2001 (str. 14)
vojne podobe – podobe vojne
esej
5,6/2001 (str. 16)
zgodbe štirih letnih časov – misteriji (o) ljubezni

- esej
9,10/2001 (str. 28)
- ŠTEFANČIČ, jr., Marcel**
roparji, tajni agenti, mafijci & policaji: štirje italijanski prispevki k evropopu šestdesetih in sedemdesetih žanr
5,6/2001 (str. 42)
11.september 2001: predzgodovina amerike, retuširanje prihodnosti in hiperfiksija
esej
7,8/2001 (str. 18)
dan žena: porno art, politika, simulacije & retaliacija
esej
9,10/2001 (str. 40)
- VALENTINČIČ, Mateja**
pismo
film leta
1,2/2001 (str. 12)
dead man ... walking
prešeren vs. prešeren
1,2/2001 (str. 16)
intervju s francijem slakom
prešeren vs. prešeren
1,2/2001 (str. 18)
intervju z martinom srebotnjakom
prešeren vs. prešeren
1,2/2001 (str. 23)
poker
portorož – novi slovenski film
3,4/2001 (str. 11)
romanca ali ženska, ki govori ... in piše
esej
3,4/2001 (str. 32)
obzorja so mu tekla iz oči ...
branje
5,6/2001 (str. 27)
rezine časa
slovenski film
7,8/2001 (str. 33)
sladke sanje
slovenski film
7,8/2001 (str. 34)
kaj so govorili? kaj govorimo?
branje
7,8/2001 (str. 47)
marx in freud v filmih laurenta canteta: človeški zakladi, izkoristek časa.
ekranove perspektive
9,10/2001 (str. 4)
- VALIČ, Denis**
platforma (peron), razpoložena za ljubezen
film leta
1,2/2001 (str. 13)
študentski filmi 2001
slovenski film
5,6/2001 (str. 12)
peron
ekranove perspektive
7,8/2001 (str. 6)
benetke 2001: bog oprošča ...
festival
7,8/2001 (str. 10)
hirošima: zgodba o rimejku, ki to ni
esej
9,10/2001 (str. 36)
- VRDLOVEC, Zdenko**
človečnost
film leta
1,2/2001 (str. 14)
- ZAJC, Melita**
ljubezen, ki je ne bova nikoli doživela
skupaj: razpoložena za ljubezen
film leta
1,2/2001 (str. 15)

ORIGINALNI NASLOVI FILMOV

A

A.B.C. Africa – 5,6/2001 (str. 7)
(Abbas Kiarostami)
Afrance, L' – 9,10/2001 (str. 17)
(Alain Gomis)
Age of Innocence, The – 7,8/2001
(str. 42)
(Martin Scorsese)
A.I. – Artificial Intelligence – 9,10/
2001 (str. 23)
(Steven Spielberg)
À ma sœur! – 1,2/2001 (str. 30)
(Catherine Breillat)
American Psycho – 7,8/2001 (str. 38)
(Mary Harron)
Anglaise et le duc, L' – 7,8/2001 (str.
14)
(Eric Rohmer)

B
Baby Boy – 9,10/2001 (str. 18)
(John Singleton)
Bamboozled – 1,2/2001 (str. 30)
(Spike Lee)
Barabe – 3,4/2001 (str. 12)
(Milan Zupanič)
Barefoot Contessa – 3,4/2001 (str.
46)
(Joseph L. Mankiewicz)
Before Night Falls – 9,10/2001 (str.
23)
(Julian Schnabel)
Being John Malkovich – 5,6/2001
(str. 32)
(Spike Jonze)
Billy Eliot – 3,4/2001 (str. 42)
(Stephen Daldry)
Bridget Jones's Diary – 7,8/2001 (str.
38)
(Sharon Maguire)

C
Captain Corelli's Mandolin – 9,10/
2001 (str. 20)
(John Madden)
Carta, A – 1,2/2001 (str. 12)
(Manoel de Oliveira)
Cast Away – 1,2/2001 (str. 34)
(Robert Zemeckis)
Cat's Meow, The – 9,10/2001 (str.
19)
(Peter Bogdanovich)
Charlie's Angels – 1,2/2001 (str. 34)
(Joseph McGinty Mitchell)
Chocolat – 5,6/2001 (str.32)
(Lasse Hallström)
Comment j'ai tué mon pere – 9,10/
2001 (str. 18)
(Anne Fontaine)
Conte d'automne – 9,10/2001 (str.
28)
(Eric Rohmer)
Conte d'été – 9,10/2001 (str. 28)
(Eric Rohmer)
Conte d'hiver – 9,10/2001 (str. 28)
(Eric Rohmer)
Conte d'printemps – 9,10/2001 (str.
28)
(Eric Rohmer)
Crouching Tiger, Hidden Dragon –
3,4/2001 (str. 40); 9,10/2001 (str. 24)
(Ang Lee)

D
Dancer in the Dark – 1,2/2001 (str.
7,8)
(Lars von Trier)
Delbaran – 9,10/2001 (str. 18)
Abolfazl Jalili
Distance – 5,6/2001 (str. 8)
(Hirokazu Kore-eda)
Dobermann – 5,6/2001 (str. 32)
(Jan Kouven)
Domestic Violence – 7,8/2001 (str.
13)
(Frederick Wiseman)

E
Eloge de l'amour – 5,6/2001 (str. 5)
(Jean-Luc Godard)
Emploi du temps, L' – 7,8/2001 (str.
12); 9,10/2001 (str. 4)
(Laurent Cantet)
Enemy at the Gates – 3,4/2001 (str.
43)
(Jean-Jacques Annaud)
Entre nous – 7,8/2001 (str. 5)
(Serge Lalou)

F
Fast Food, Fast Women – 1,2/2001
(str. 34)
(Amos Kollek)
Fiebre del loco, La – 7,8/2001 (str.
15)
(Andrés Woods)
15 Minutes – 7,8/2001 (str. 40)
(John Herzfeld)
Fille sur le pont, La – 3,4/2001 (str.
42)
(Patrice Leconte)
Finding Forrester – 5,6/2001 (str. 33)
(Gus Van Sant)
Following – 1,2/2001 (str. 28)
(Christopher Nolan)

G
Green Mile, The – 5,6/2001 (str. 37)
(Frank Darabont)

H
Hamlet – 5,6/2001 (str. 33)
(Michael Almereyda)
Hannibal – 7,8/2001 (str. 28)
(Ridley Scott)
Happy End – 7,8/2001 (str. 8)
(Jung Ji-Woo)
Heung gong yau gok hor lei wood
(**Hollywood, Hong Kong**) – 7,8/2001
(str. 12)
(Fruit Chan)
Hole, The – 9,10/2001 (str. 21)
(Nick Hamm)
Hrustaljov, mašinu – 1,2/2001 (str. 4)
(Aleksej German)
H-Story – 9,10/2001 (str. 36)
(Nobuhiro Suwa)
Humanité, L' – 1,2/2001 (str. 14)
(Bruno Dumont)

I
I Kina spiser de hunde – 1,2/2001
(str. 35)
(Lasse Spang Olsen)
In the Mood for Love – 1,2/2001 (str.
4, 11, 15)
(Wong Kar-wai)
Intimacy – 1,2/2001 (str. 30); 9,10/
2001 (str. 20)
(Patrice Chereau)

K
Kruh in mleko – 3,4/2001 (str. 4)
(Jan Cvitković)

L
Lagaan – 9,10/2001 (str. 19)
(Ashutosh Gowariker)
Legend of Bagger Vance, The – 7,8/
2001 (str. 39)
(Robert Redford)
Libertad, La – 7,8/2001 (str. 5)
(Lisandro Alonso)
Liulian piao piao (Durian Durian) –
3,4/2001 (str. 24)
(Fruit Chan)
Lost Souls – 5,6/2001 (str. 33)
(Janusz Kaminski)

M
Malena – 5,6/2001 (str. 34)
(Giuseppe Tornatore)
Man, who wasn't there, The – 5,6/
2001 (str. 9)

(Joel Coen)
Meet the Parents – 1,2/2001 (str. 36)
(Jay Roach)
Mein Stern – 9,10/2001 (str. 18)
(Valeska Grisebach)
Memento – 1,2/2001 (str. 28)
(Christopher Nolan)
Men of Honor – 3,4/2001 (str. 43)
(George Tillman, jr.)
Metade Fumaca – 1,2/2001 (str. 6)
(Riley Ip)
Million Dollar Hotel – 3,4/2001 (str.
42)
(Wim Wenders)
Miss Julie – 1,2/2001 (str. 34)
(Mike Figgis)
Moloch – 1,2/2001 (str. 10)
(Aleksandr Sokurov)
Moment de bonheur, Un – 7,8/2001
(str. 15)
(Antoine Santana)
Moulin Rouge – 9,10/2001 (str. 21)
(Baz Luhrmann)
Munje – 7,8/2001 (str. 39)
(Radivoje Andrić)

N
Nataša – 9,10/2001 (str. 21)
(Ljubiša Samardžić)
Nénette et Boni – 5,6/2001 (str. 34)
(Claire Denis)
No Man's Land – 5,6/2001 (str. 8);
9,10/2001 (str. 22)
(Danis Tanović)

O
Obrazi iz Marijanišča – 5,6/2001 (str.
12)
(Helena Koder)
O Brother, Where Art Thou? – 5,6/
2001 (str. 33)
(Joel Coen)
Oda Prešernu – 1,2/2001 (str. 23);
3,4/2001 (str. 14)
(Martin Srebotnjak)
Origine du XXème siècle, L' – 1,2/
2001 (str. 4)
(Jean-Luc Godard)

P
Pearl Harbor – 7,8/2001 (str. 40)
(Michael Bay)
Persona – 5,6/2001 (str. 38)
(Ingmar Bergman)
Pianiste, La – 5,6/2001 (str. 4)
(Michael Haneke)
Pitch Black – 7,8/2001 (str. 41)
(David N. Twohy)
Planet of the Apes – 9,10/2001 (str.
23)
(Tim Burton)
Pledge, The – 5,6/2001 (str. 9)
(Sean Penn)
Poker – 3,4/2001 (str. 11)
(Vinci Vogue Anžlovar)
Porto de minha infancia – 7,8/2001
(str. 13)
(Manoel de Oliveira)
Prešeren – 1,2/2001 (str. 16)
(Franci Slak)

Q
Quills – 3,4/2001 (str. 44)
(Philip Kaufman)

R
Red Planet – 1,2/2001 (str. 37)
(Antony Hoffman)
Remember the Titans – 3,4/2001 (str.
43)
(Boaz Yakin)
Ressources humaines – 9,10/2001
(str. 4)
(Laurent Cantet)
Rezine časa – 7,8/2001 (str. 33)
(Zemira Alajbegović Pečovnik,
Neven Korda)

Rivieres pourpres, Les – 5,6/2001
(str. 37)
(Mathieu Kassovitz)
Romance – 3,4/2001 (str. 32)
(Catherine Breillat)
Roman d'un tricheur – 1,2/2001 (str.
38)
(Sacha Guitry)
Roosi keh zan shodam – 7,8/2001
(str. 4)
(Marzieh Meshkini)

S
Safar-e Gandehar – 5,6/2001 (str. 7)
(Mohsen Makhmalbaf)
Sångers från andra våningen – 1,2/
2001 (str. 9)
(Roy Andersson)
Score, The – 9,10/2001 (str. 22)
(Frank Oz)
Scream 3 – 1,2/2001 (str. 35)
(Wes Craven)
17, rue Bleue – 5,6/2001 (str. 6)
(Chad Chenouga)
Shi qi sui de dan che – 1,2/2001 (str.
30)
(Wang Xiaoshuai)
Shojo – 7,8/2001 (str. 14)
(Eiji Okuda)
Shrek – 5,6/2001 (str. 36)
(Andrew Adamson, Vicky Jensen)
6th Day – 3,4/2001 (str. 44)
(Roger Spottiswoode)
Sladke sanje – 7,8/2001 (str. 34);
9,10/2001 (str. 7)
(Sašo Podgoršek)
Snatch – 1,2/2001 (str. 36)
(Guy Ritchie)
Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures
– 5,6/2001 (str. 6)
(Claude Lanzmann)
Sonnenallee – 1,2/2001 (str. 37)
(Leander Haussmann)
Spy Kids – 9,10/2001 (str. 21)
(Robert Rodriguez)
Stade de Wimbledon, Le – 9,10/2001
(str. 17)
(Mathieu Amalric)
Stanza del figlio, La – 5,6/2001 (str.
4)
(Nanni Moretti)
Suckers – 7,8/2001 (str. 38)
(Roger Nygard)
Summer of Sam – 1,2/2001 (str. 37)
(Spike Lee)
Sunshine – 5,6/2001 (str. 36)
(István Szábo)

T
Taurus – 5,6/2001 (str. 7)
(Aleksandr Sokurov)
13 Days – 7,8/2001 (str. 41)
(Roger Donaldson)
Traffic – 7,8/2001 (str. 36)
(Steven Soderbergh)
Trdnjava Evropa – 3,4/2001 (str. 15)
(Željimir Žilnik)

U
U-571 – 5,6/2001 (str. 35)
(Jonathan Mostow)
Unbreakable – 1,2/2001 (str. 36)
(M. Night Shamayalan)
Under Suspicion – 7,8/2001 (str. 40)
(Stephen Hopkins)

V
Va savoir – 5,6/2001 (str. 6)
(Jacques Rivette)
Vou para casa – 5,6/2001 (str. 5)
(Manoel de Oiveira)

W
What time is it there? – 5,6/2001 (str.
4)
(Tsai Ming-liang)

- Whole Nine Yards, The – 1,2/2001 (str. 35)
(Jonathan Lynn)
Wo de fu qin mu qin – 5,6/2001 (str. 35)
(Zhang Yimou)
- X
Xiaggang Zhizao (Made in Hong Kong) – 3,4/2001 (str. 24)
(Fruit Chan)
Xiao Wu – 5,6/2001 (str. 10)
(Jia Zhangke)
Xilu Xiang (Little Cheung) – 3,4/2001 (str. 24)
(Fruit Chan)
- Z
Zadnja večerja – 3,4/2001 (str. 10)
(Vojko Anzeljc)
Zhantai – 1,2/2001 (str. 13); 5,6/2001 (str. 10); 7,8/2001 (str. 6)
(Jia Zhang-Ke)
- SLOVENSKI DISTRIBUCIJSKI NASLOVI FILMOV
- A
Ameriški psiho – 7,8/2001 (str. 38)
(Mary Harron)
- B
Barabe – 3,4/2001 (str. 12)
(Milan Zupanič)
Billy Eliot – 3,4/2001 (str. 42)
(Stephen Daldry)
Biti John Malkovich – 5,6/2001 (str. 32)
(Spike Jonze)
Bleferji – 7,8/2001 (str. 38)
(Roger Nygard)
Bomo videli – 5,6/2001 (str. 6)
(Jacques Rivette)
Bosonoga grofica – 3,4/2001 (str. 46)
(Joseph L. Mankiewicz)
Brodolom – 1,2/2001 (str. 34)
(Robert Zemeckis)
- C
Charliejevi angelčki – 1,2/2001 (str. 34)
(Joseph McGinty Mitchell)
Corellijeva mandolina – 9,10/2001 (str. 20)
(John Madden)
- Č
Čas nedolžnosti – 7,8/2001 (str. 42)
(Martin Scorsese)
Človečnost – 1,2/2001 (str. 14)
(Bruno Dumont)
Človeški zakladi – 9,10/2001 (str. 4)
(Laurent Cantet)
Čokolada – 5,6/2001 (str. 32)
(Lasse Hallström)
- D
Dekle na mostu – 3,4/2001 (str. 42)
(Patrice Leconte)
Dnevnik Bridget Jones – 7,8/2001 (str. 38)
(Sharon Maguire)
Doberman – 5,6/2001 (str. 32)
(Jan Kounen)
Durian durian – 3,4/2001 (str. 24)
(Fruit Chan)
- F
Forresterjevo razkritje – 5,6/2001 (str. 33)
(Gus Van Sant)
- G
Gospodična Julija – 1,2/2001 (str. 34)
(Mike Figgis)
- H
Hamlet – 5,6/2001 (str. 33)
(Michael Almereyda)
Hannibal – 7,8/2001 (str. 28)
(Ridley Scott)
Hitra hrana, hitre ženske – 1,2/2001 (str. 34)
(Amos Kollek)
Hotel Milijon dolarjev – 3,4/2001 (str. 42)
(Wim Wenders)
Hrustaljov, moj avto – 1,2/2001 (str. 4)
(Aleksej German)
- I
Intimnost – 1,2/2001 (str. 30); 9,10/2001 (str. 20)
(Patrice Chereau)
Izgubljene duše – 5,6/2001 (str. 33)
(Janusz Kaminski)
Izkoristek časa – 7,8/2001 (str. 12); 9,10/2001 (str. 4)
(Laurent Cantet)
- J
Jesenska zgodba – 9,10/2001 (str. 28)
(Eric Rohmer)
- K
Kdo je tu nor? – 5,6/2001 (str. 33)
(Joel Coen)
Koliko je tam ura? – 5,6/2001 (str. 4)
(Tsai Ming-liang)
Krik 3 – 1,2/2001 (str. 35)
(Wes Craven)
Kruh in mleko – 3,4/2001 (str. 4)
(Jan Cvitković)
- L
Legenda o Baggerju Vanceu – 7,8/2001 (str. 39)
(Robert Redford)
Luknja – 9,10/2001 (str. 21)
(Nick Hamm)
- M
Malena – 5,6/2001 (str. 34)
(Giuseppe Tornatore)
Mali Čung – 3,4/2001 (str. 24)
(Fruit Chan)
Mali vohuni – 9,10/2001 (str. 21)
(Robert Rodriguez)
Med nami – 7,8/2001 (str. 5)
(Serge Lalou)
Memento – 1,2/2001 (str. 28)
(Christopher Nolan)
Mladoletnica – 7,8/2001 (str. 14)
(Eiji Okuda)
Modra ul. 17 – 5,6/2001 (str. 6)
(Chad Chenouga)
Moji sestri – 1,2/2001 (str. 30)
(Catherine Breillat)
Moloh – 1,2/2001 (str. 10)
(Aleksandr Sokurov)
Morilec mehkega srca – 1,2/2001 (str. 35)
(Jonathan Lynn)
Možje časti – 3,4/2001 (str. 43)
(George Tillman, jr.)
Mož, ki ga ni bilo – 5,6/2001 (str. 9)
(Joel Coen)
Moulin Rouge – 9,10/2001 (str. 21)
(Baz Luhrmann)
Munje – 7,8/2001 (str. 39)
(Radivoje Andrić)
- N
Na Kitajskem jedo pse – 1,2/2001 (str. 35)
(Lasse Spang Olsen)
Nataša – 9,10/2001 (str. 21)
(Ljubiša Samrdžić)
Nénette in Boni – 5,6/2001 (str. 34)
(Claire Denis)
Ne pozabite velikanov – 3,4/2001 (str. 43)
(Boaz Yakin)
- Nezlomljivi – 1,2/2001 (str. 36)
(M. Night Shamayan)
Nikogaršnja zemlja – 5,6/2001 (str. 8); 9,10/2001 (str. 22)
(Danis Tanović)
Njeni tastari – 1,2/2001 (str. 36)
(Jay Roach)
- O
Obračun – 9,10/2001 (str. 22)
(Frank Oz)
Obrazi iz Marijanišča – 5,6/2001 (str. 12)
(Helena Koder)
Oda Prešernu – 1,2/2001 (str. 23); 3,4/2001 (str. 14)
(Martin Srebotnjak)
Osumljen – 7,8/2001 (str. 40)
(Stephen Hopkins)
- P
Pearl Harbor – 7,8/2001 (str. 40)
(Michael Bay)
Pekinsko kolo – 1,2/2001 (str. 30)
(Wang Xiaoshuai)
Peron – 1,2/2001 (str. 13); 5,6/2001 (str. 10); 7,8/2001 (str. 6)
(Jia Zhang-Ke)
Persona – 5,6/2001 (str. 38)
(Ingmar Bergman)
Pesmi iz drugega nadstropja – 1,2/2001 (str. 9)
(Roy Andersson)
Petnajst minut slave – 7,8/2001 (str. 40)
(John Herzfeld)
Pismo – 1,2/2001 (str. 12)
(Manoel de Oliveira)
Planet opic – 9,10/2001 (str. 23)
(Tim Burton)
Planet teme – 7,8/2001 (str. 41)
(David N. Tsohy)
Plesalka v temi – 1,2/2001 (str. 7,8)
(Lars von Trier)
Pljuni in jo stisni – 1,2/2001 (str. 36)
(Guy Ritchie)
Podmornica U-571 – 5,6/2001 (str. 35)
(Jonathan Mostow)
Poker – 3,4/2001 (str. 11)
(Vinci Vogue Anžlovar)
Poletna zgodba – 9,10/2001 (str. 28)
(Eric Rohmer)
Pomladna zgodba – 9,10/2001 (str. 28)
(Eric Rohmer)
Pot domov – 5,6/2001 (str. 35)
(Zhang Yimou)
Preden se znoči – 9,10/2001 (str. 23)
(Julian Schnabel)
Preprodajali – 7,8/2001 (str. 36)
(Steven Soderbergh)
Prešeren – 1,2/2001 (str. 16)
(Franci Slak)
Prežeči tiger, skriti zmaj – 3,4/2001 (str. 40); 9,10/2001 (str. 24)
(Ang Lee)
- R
Razpoložena za ljubezen – 1,2/2001 (str. 4, 11, 15)
(Wong Kar-wai)
Rdeči planet – 1,2/2001 (str. 37)
(Antony Hoffman)
Rezine časa – 7,8/2001 (str. 33)
(Zemira Alajbegović Pečovnik, Neven Korda)
Romanca – 3,4/2001 (str. 32)
(Catherine Breillat)
Roman goljufa – 1,2/2001 (str. 38)
(Sacha Guitry)
- S
Samovo poletje – 1,2/2001 (str. 37)
(Spike Lee)
Shrek – 5,6/2001 (str. 36)
(Andrew Adamson, Vicky Jenson)
Sinova soba – 5,6/2001 (str. 4)
(Nanni Moretti)
Sladke sanje – 7,8/2001 (str. 34); 9,10/2001 (str. 7)
(Šašo Podgoršek)
Sončna stran ulice – 1,2/2001 (str. 37)
(Leander Haussmann)
Sovražnik pred vrati – 3,4/2001 (str. 43)
(Jean-Jacques Annaud)
Srečen konec – 7,8/2001 (str. 8)
(Jung Ji-Woo)
Sunshine – 5,6/2001 (str. 36)
(István Szábo)
- Š
Šesti dan – 3,4/2001 (str. 44)
(Roger Spottiswoode)
Skandalozno pero – 3,4/2001 (str. 44)
(Philip Kaufman)
Škratne reke – 5,6/2001 (str. 37)
(Mathieu Kassovitz)
- T
Trdnjava Evropa – 3,4/2001 (str. 15)
(Želimir Žilnik)
Trinajst dni – 7,8/2001 (str. 41)
(Roger Donaldson)
- U
Učiteljica klavirja – 5,6/2001 (str. 4)
(Michael Haneke)
Umetna inteligenca – 9,10/2001 (str. 23)
(Steven Spielberg)
- Z
Zadnja večerja – 3,4/2001 (str. 10)
(Vojko Anzeljc)
Zaobljuba – 5,6/2001 (str. 9)
(Sean Penn)
Zelena milja – 5,6/2001 (str. 37)
(Frank Darabont)
Zimska zgodba – 9,10/2001 (str. 28)
(Eric Rohmer)
- REŽISERJI / OSEBE
Adamson, Andrew (Shrek)
Alajbegović Pečovnik, Zemira (Rezine časa)
Almereyda, Michael (Hamlet)
Alonso, Lisandro (La Libertad)
Amalric, Mathieu (Le stade de Wimbledon)
Andersson, Roy (Sanger fran andra vaningen)
Andrić, Radivoje (Munje)
Annaud, Jean-Jacques (Enemy at the Gates)
Anzeljc, Vojko (Zadnja večerja)
Anžlovar, Vinci Vogue (Poker)
Baudrillard, Jean (intervju – 3,4/2001 (str. 2))
Bay, Michael (Pearl Harbor)
Bergman, Ingmar (Persona)
Bogdanovich, Peter (The Cat's Meow)
Breillat, Catherine (A ma soeur!, Romance)
Buñuel, Luis (Moj zadnji vzdihljaj, branje – 5,6/2001 (str. 27), kinoteka – 5,6/2001 (str. 31))
Burton, Tim (Planet of the Apes)
Cantet, Laurent (Ressources humaines, L'emploi du temps, ekranove perspektive – 9,10/2001 (str. 4))
Chan, Fruit (Xiaggang Zhizao, Xilu Xiang, Liulian piao piao, Heung gong yau hor lei wood, ekranove perspektive – 3,4/2001 (str. 24))
Chenouga, Chad (17, rue Bleue)
Chereau, Patrice (Intimacy)

Coen, Joel (The Man, Who Was Not There; O Brother, Where Art Thou?)
 Craven, Wes (Scream 3)
 Cvitković, Jan (Kruh in mleko, intervju – 3,4/2001 (str. 6))
 Daldry, Stephen (Billy Eliot)
 Daney, Serge (branje – 7,8/2001 (str. 47))
 Darabont, Frank (The Green Mile)
 Denis, Claire (Nénette et Boni)
 Donaldson, Roger (13 Days)
 Dumont, Bruno (L' Humanité)
 Figgis, Mike (Miss Julie)
 Fontaine, Anne (Comment j'ai tué mon pere)
 German, Aleksej (Hrustaljov, mašinu)
 Godard, Jean-Luc (L' Origine du XXéme siècle, Eloge de l'amour)
 Gomis, Alain (L'afrance)
 Gowariker, Ashutosh (Lagaan)
 Grisebach, Valeska (Mein Stern)
 Guityry, Sacha (Roman d'un tricheur)
 Hamm, Nick (The Hole)
 Hallström, Lasse (Chocolat)
 Haneke, Michael (La pianiste)
 Harron, Mary (American Psycho)
 Hausmann, Leander (Sončna stran ulice)
 Herzfeld, John (15 Minutes)
 Hoffman, Antony (Red Planet)
 Hopkins, Stephen (Under Suspicion)
 Ip, Riley (Metade Fumaca)
 Jalili, Abolfazl (Delbaran)
 Jenson, Vicky (Shrek)
 Ji-Woo, Jung (Happy End)
 Jonze, Spike (Being John Malkovich)
 Kaminski, Janusz (Lost Souls)
 Karanović, Srdjan (slovar cineastov – 1,2/2001 (str. 42), intervju – 1,2/2001 (str. 48))
 Kar-wai, Wong (In the Mood for Love)
 Kassovitz, Mathieu (Les Rivieres pourpres)
 Kaufman, Philip (Škandalozno pero)
 Kiarostami, Abbas (A.B.C. Africa)
 Klier, Michael (diagonale 2001 – 3,4/2001 (str. 20))
 Koder, Helena (Obrazi iz Marijanišča)
 Kollek, Amos (Fast Food, Fast Women)
 Korda, Neven (Rezine časa)
 Kore-eda, Hirokazu (Distance)
 Kounen, Jan (Dobermann)
 Kureishi, Hanif (Mavrično znamenje in drugi spisi – 1,2/2001 (str.41))
 Lalou, Serge (Entre nous)
 Lanzmann, Claude (Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures)
 Leconte, Patrice (La fille sur le pont)
 Lee, Ang (Crouching Tiger, Hidden Dragon)
 Lee, Spike (Bamboozled, Summer of Sam)
 Luhrmann, Baz (Moulin Rouge)
 Lynn, Jonathan (The Whole Nine Yards)
 Madden, John (Captain Corelli's Mandolin)
 Maguire, Sharon (Bridget Jines's Diary)
 Makhmalbaf, Mohsen (Safar-e Gandehar)
 Mankiewicz, Joseph L. (Barefoot Contessa)
 McGinthy Mitchell, Joseph (Charlie's Angels)
 Meshkini, Marzieh (Roozi keh zan shodam)
 Ming-liang, Tsai (What time is it there?)
 Moretti, Nanni (La stanza del figlio)
 Mostow, Jonathan (U-571)
 Nolan, Christopher (Following, Memento)
 Nygard, Roger (Suckers)

Okuda, Eiji (Shojo)
 Oliveira, Manoel de (A Carta, Vou para casa, Porto de minha infancia)
 Oz, Frank (The Score)
 Pasolini, Pier Paolo (slovar cineastov – 7,8/2001 (str. 48))
 Penn, Sean (The Pledge)
 Podgoršek, Sašo (Sladke sanje)
 Redford, Robert (The Legend of Bagger Vance)
 Ritchie, Guy (Snatch)
 Rivette, Jacques (Va savoir)
 Roach, Jay (Meet the Parents)
 Rodriguez, Robert (Spy Kids)
 Rohmer, Eric (L'anglaise et le duc, esej – 9,10/2001 (str. 28))
 Rukov, Mogens (intervju – 9,10/2001 (str. 14))
 Samardžić, Ljubiša (Nataša)
 Santana, Antoine (Un moment de bonheur)
 Schnabel, Julian (Before Night Falls)
 Scorsese, Martin (The Age of Innocence)
 Scott, Ridley (Hannibal)
 Shamayalan, M. Night (Unbreakable)
 Siegel, Donald (slovar cineastov – 5,6/2001 (str. 50))
 Singleton, John (Baby Boy)
 Slak, Franci (Prešernu, intervju – 1,2/2001 (str. 18))
 Soderbergh, Steven (Traffic)
 Sokurov, Aleksandr (Moloch, Taurus)
 Spang Olsen, Lasse (I Kina spiser de hunde)
 Spielberg, Steven (A.I. – Artificial Intelligence)
 Spottiswoode, Roger (6th Day)
 Srebotnjak, Martin (Oda Prešernu, intervju – 1,2/2001 (str. 23))
 Suwa, Nobuhiro (H-Story)
 Szábo, István (Sunshine)
 Tanović, Danis (No Man's Land)
 Tillman, jr., George (Men of Honor)
 Tornatore, Giuseppe (Malena)
 Trier, Lars von (Dancer in the Dark)
 Twohy, David N. (Pitch Black)
 Van Sant, Gus (Finding Forrester)
 Wenders, Wim (Million Dollar Hotel)
 Wiseman, Frederick (Domestic Violence)
 Woods, Andrés (La fiebre del loco)
 Xiaoshuai, Wang (Shi qi sui de dan che)
 Yakin, Boaz (Remember the Titans)
 Yimou, Zhang (Wo de fu qin mu qin)
 Zemeckis, Robert (Cast Away)
 Zhang-Ke, Jia (Zhantai, Xiao Wu, ekranove perspektive – 5,6/2001 (str.))
 Zupanič, Miran (Barabe)
 Žilnik, Želimir (Trdnjava Evropa)

slovenski film

Izšla je nova knjiga iz zbirke Slovenski film.

BOŠTJAN HLADNIK

Knjigo lahko kupite vsak delovni dan
med 16.30 in 20.30 v Slovenski kinoteki,
v pisarni kinopolisa na Miklošičevi 28.

Zdenko Vrdlovec
Lilijana Nedič

ljublana, režija igor šterk

