

revija za film in televizijo

ekran

vol. 24
letnik XXXVI
5, 6 1989
600 SIT



festivali

cannés, annecy

dosje

hongkong in kitajska po združitvi

žanr

evrovestern (I.)

slovar cineastov

sergio leone

HARVEY KEITEL

MIRA SORVINO

WILLEM DAFOE GINA GERSHON MANDY PATINKIN VANESSA REDGRAVE

JE RESNIČNA?...
ALI SI JO JE IZMISLIL?

LULU

NA MOSTU

režija
PAUL AUSTER

V KINU OD 22.7.



glasba
JOHN
LURIE

film
kultnega
pisca kriminalk
in scenarista
uspešnic DIM in
MODER V OBRAZ



ekran

revija za film in televizijo

festival: cannes	2	simon popek gorazd trušnovc rosetta, presenetljivi zmagovalec
festival: annecy	12	igor prassel 23. mednarodni festival animiranega filma
dosje: hongkong in kitajska po združitvi	14	nil baskar kitajska: oris položaja nil baskar, ciril oberstar: intervju li suyuan ciril oberstar fragmenti hongkonške kinematografije nil baskar, ciril oberstar: intervju daniel yu
ekranove perspektive	26	vlado škafar majid majidi simon popek hirokazu kore-eda
branje	30	simon popek od parnasa do dna slovenskega filma
kritika: maj, junij	31	igor kernel, max modic, nejc pohar, simon popek, gorazd trušnovc, mateja valentinčič
kako razumeti film	36	matjaž klopčič zvezda je rojena
žanr	40	marcel štefančič, jr. evrovestern (I.)
slovar cineastov	46	marcel štefančič, jr. sergio leone

Un tranvía
llamado DESEO



Na naslovnici: Vse o moji materi,
režija Pedro Almodovar

vol. 24 letnik XXXVI 5, 6 1999
600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije izdajatelj Slovenska kinoteka
sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije glavni in odgovorni urednik Simon Popek
uredništvo Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc
svet revije Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr.,
Miha Zadnikar, Alenka Zupančič oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme osvetljevanje
filmov Alten tisk Tiskarna Jože Moškrič naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana,
tel 318 353, fax 133 02 79; www.ljudmila.org/ekran stiki s sodelavci in naročniki vsak
delavnik od 12. do 14. ure naročnina celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM)
žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana
Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica!

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

cannes'99

simon popek



CANNES 1999 -
NAGRAJENCI
Zlata palma za najboljši film:
Rosetta, režija Luc in Jean-Pierre Dardenne

Velika nagrada žirije:
L'humanité (*Človeštvo*), režija Bruno Dumont

režija:
Pedro Almodovar za **Todo Sobre Mi Madre**
(*Vse o moji materi*)

ženska vloga:
Séverine Caneete za *Človeštvo* in
Emilie Dequenne za *Rosetta*

moška vloga:
Emmanuel Schotté za *Človeštvo*

scenarij:
Jurij Arabov za **Moloch**

Nagrada žirije:
A Carta (*Pismo*), režija Manoel de Oliveira

celovečerni prvenec:
Marana Simhasanam, režija Murali Nair

kratki film:
When the Day Breaks, režija Wendy Tilby in
Amanda Forbis

Poročila s canneskega festivala nikoli ne pozabijo dodati, da gre za "največji filmski festival na svetu"; svojčas so poročevalci dodajali še pridevnik "najpomembnejši", kar pa je dandanes že diskutabilno. Okrog "največjega" ni dileme: Cannes ni le festival, temveč tudi tržišče, kjer se sklene največ pogodb, odkupi največ filmov in začne največ projektov. Lepo. Kaj pa filmi, status "najpomembnejšega"? Bom kar skrajšal: Cannes letos ni odkril niti enega novega imena, niti enega samega samcatega režiserja, ki bi v svetovni kino prinesel nekaj novega; še huje, Cannes ni odkril niti anonimnih veteranov iz "tretjega sveta", ki snemajo že desetletje in več. Kieslowski je bil, denimo, tak primer leta 1988 s **Kratkim filmom o ubijanju**, deloma tudi Kiarostami leta 1992 s filmom **In življenje teče dalje**, ipd. Po kaj se pravzaprav hodi na festivale? Po uveljavljena imena, ki v kino pridejo tako ali tako (no ja, pri nas ravno ne), prav gotovo ne. Paradoks je v tem, da se ima Cannes za največje tržišče filmov, kjer pa potencialni kupec, "poznavalec razmer", niti nima pogojev za normalno delovanje, kar pomeni odkrivati – in pokupiti, po nižji ceni seveda – neznana imena, še preden prejmejo kakšno nagrado. Canneski uradni tekmovalni program je že leta videti enak: od prvencev zavrtijo enega do dva filma, ostalo pa so zicerji, ki privabijo publiko in fotografe. A nad tem se sploh ne pritožujemo. Cannes tare podoben problem kot Berlin: stranske sekcije (v tem primeru *Štirinajst dni režiserjev* in *Teden dni kritike*), ki so bile ustvarjene kot opozicija Gillesu Jacobu in njegovi rdeči preprogi ter zato, da odkrivajo. V Cannesu je letos zavel veter upanja: dolgoletnega selektorja *Quinzaina*, upehanega Jean-Pierra Deleauja, ki je lani že vrtil filme s Foxovo najavno špico, je zamenjala madame Marie-Pierre Macia, nova šefica. *Deja vu*. Nova šefica se je hvalila, da je v sekcijo pripeljala Spikea Leeja, ki so ga resda sami odkrili, a leta ... 1986! Si predstavljate, hvalijo se, da vrtijo režiserjev dvanajsti komercialni film, in to v sekciji, ki bi morala predstavljati

izključno prvence, mladi film oziroma iz takšnih ali drugačnih razlogov prezrte veterane.

Letošnji festival je bil v povprečju precej boljši od zadnjih dveh, ki sta se nagibala h katastrofi, saj so ga rešili uveljavljeni veterani – podobno kot onega leta 1996 –, vendar, kot rečeno, brez svežega vetra.

Vrstni red obravnavanih filmov lahko velja tudi kot (subjektivna) vrednostna lestvica, pri čemer bi rad opozoril na nekaj "kategorij". V kvaliteti in presežkih absolutno izstopa prva peterica, prava radost za oči in ušesa: Almodovar, Losseliani, Zonca, Dumont in Makhmalbaf (ki bi obveljal kot moj osebni favorit, če ne bi bil "le" tretji del precej bolj povprečnega preostanka omnibusa). Filmi Mameta, Monteiro in Herzoga predstavljajo še vedno svež in karseda inovativen pristop k sicer obsežnim opusom veteranov, medtem ko se tisti od Winterbottoma do Robbinsa že nagibajo k mediokriteti in manierizmu; gre za filme, ki sami po sebi niso slabi, vendar ponavljajo že videne lastne "obsesije" ali generirajo trendovske obrazce, kar je še posebej očitno pri Winterbottomu, Jamuschu in Leeju. Filmi od Sokurova in Lyncha navzdol pa predstavljajo nesporna razočaranja in v številnih primerih prav porazne rezultate; to še posebej velja za Kitana, Caraxa in Smitha, medtem ko so me filmi Petra Greenawaya (**8 1/2 Women**), Johna Saylesa (**Limbo**), Stevena Soderbergha (**The Limey**) in Raula Ruiza (**Znova najdeni čas / Le temps retrouve**) tako razjezili, da jim sploh nisem posvetil posebne pozornosti. Bo pa naslednjič bolje, kajne? •

todo sobre mi madre

Vse o moji materi

Španija/Francija režija Pedro Almodovar

Almodovarjeva kariera v drugi polovici devetdesetih dobiva povsem nove razsežnosti. Ko smo že mislili, da se bo dokončno izgubil v ekstravagantnih ekscesih tipa **Kika** (1993) ali v patetičnih komentarjih politične realnosti (**Cvet moje skrivnosti** / *La flor de mi secreto*, 1995), se je ustavil, pograbil kriminalno literaturo Ruth Rendell in posnel presenetljivo mirno in kontrolirano **Meseno poželenje** (*Carne tremula*, 1997). Zdaj je vse jasno: Almodovar je dokončno dozorel in pričel snemati "resne" filme. To ne pomeni, da se je odrekel svojemu baročnemu stilu ali, bogne daj, prepoznavnemu humorju; le eksces so zamenjale realne zgodbe, junaki so postali zemeljski, verjetni, še vedno pa smo deležni vsega almodovarjevskega imaginarija. *Vse o moji materi* je pravi cinefilski užitek, prepleten s *hommagi* in citati, kjer se Manuela (Celia Roth), nekdanja prostitutka, po sinovi smrti v prometni nesreči vrne v Barcelono, da bi njegovemu očetu, transvestitu ("kot oče je imel večje oprsje kot sinova mati"), povedala dolgo zamolčano skrivnost o njegovem otroku. Veličina Almodovarja je v njegovi sposobnosti, da tudi v tragičnih melodramatskih trenutkih, ki (namerno) mejijo na emocijo *soap-oper*, najde nišo za svoje komične ter mestoma perverzne izpade, hkrati pa ohranja spoštovanje do protagonista – v tem primeru Manuele – in njene bolečine. Če je Almodovar vedno veljal za režiserja s smislom za feminilno emocijo, je *Vse o moji materi* njegov dokončni spomenik ženski, oziroma kot pravi zaključni napis: "Posvetilo Bette Davis, Geni Rowlands in Romy Schneider, ter vsem ženskam, ki so na platnu upodobile igralko." *Vse o moji materi* je film, kjer so – tako kot v Mankiewiczovem **Vse o Evi** (*All About Eve*, 1950) – moški le stranske violine, hkrati pa resen kandidat za Almodovarjev najboljši film doslej.

adieu, plancher des vaches

Zbogom, kravji pastir

Francija režija Otar Iosseliani

Enega najboljših filmov letošnjega Cannesa je gruzijski režiser, ki od leta 1984 živi in dela v Franciji, naslovil metaforično (Angleži ga prevajajo kot *Goodbye, home sweet home*), izraz pa naj bi nekdanj uporabljali predvsem mornarji, ki so po daljšem času na morju čutili domotožje, ko pa so prišli na kopno, domov, se jim je kaj hitro spet stožilo po morju. Gre torej za rek, ki izraža določeno distanco do rodne grude in veselje ob odhodu. Iosseliani je seveda vse preveč ciničen in duhovit avtor, da bi iz tega delal tragedijo, hkrati pa dovolj discipliniran, da v svoji zgodbi, pravi radosti za oči in ušesa in enem redkih vrhuncev letošnjega festivala, izrazi bistvo naše mornarske fraze. Center dogajanja je razkošno posestvo na robu Pariza, ki ga vodi in vzdržuje glava hiše, mati (Lily Lavina), uspešna biznismenka, medtem ko se oče (Iosseliani sam) predaja uživaškemu brezdelju, popivanju in lovu na glinene golobe. Njun sin Nicolas, ki je bil celo otroštvo obdan z guvernantami, hostesami, varuškami in pomočniki, se pri devetnajstih odloči spoznati "pravo življenje" in prične na svoje: skrivaj odhaja v mesto, kjer dela kot pomivalec posode in se druží s klošarji, nato pa spozna družčino, ki ga bo potegnila v kriminalne posle. Vendar se Nicolas kljub svoji novi socialno-levičarski pozi vsak dan vrača v svoj topli dom... Iosseliani se, kot že nešteto krat poprej, v bunuelovskem slogu ponorčuje iz aristokracije, le da tokrat ne gre za klasično buržoazijo, temveč bolj za *nouveau riche* bogatine, ki se



pravzaprav ne znajo (ali pa nočejo) obnašati po protokolu. Še najbolj "aristokratski" je Iosseliani sam, kot oče seveda, ki s svojim vsakdanjim lovom in uživanjem vrhunskih vin vsaj skuša vzbujati vtis brezbričnosti in "plemenite krvi", čeprav k sebi vabi klošarje, sinove kamarade, in čeprav v hiši nima pravnobene besede; je zgolj okras – kot je tista čudna vrsta ptiča (glej sliko) –, simbol družinske ošabnosti, ki je v svoji lažnosti aristokratska prav toliko, kot je Nicolas samostojen z vsakodnevnim vračanjem v varni in topli dom.

le petit voleur

Mali tat

Francija režija Erick Zonca

Tule je klobučar vsem "realističnim" filmom, kriminalkam, ki bojda prikazujejo trdo, kruto realnost, in šokantnim ekscesom. Erick Zonca je lanski Cannes pretresel s prvencem **Življenje, kot ga sanjajo angeli** (*La vie revee des anges*), letos pa je z enournim televizijskim projektom, ki so ga šele naknadno prenesli na filmski trak, pokazal, da se najboljši filmi včasih zavrtijo na marketu in ne v uradnih sekcijah. Zonca je svojo eksistencialistično vizijo prenesel na moškega junaka, adolescentnega delikventa Esseja, ki se – potem, ko prekolne svojega šefa in zapusti službo pripravnika v pekarni v Orleansu – poda v Marseille in misli, da bo svet postal njegov; prijateljicam se hvali, kako bo v gangsterski družčini končno deležen ustreznega spoštovanja, kako bo na hitro postal številka ena, kako... Nakar pa ga rukne realnost, kot jo vidi Zonca, ki pravi, da ima vsaka združba svojo hierarhijo, svoje kodekse in zakone. Esse pristane prav tam, kjer je bil prej (v pekarni), pristane kot potrčko za male gangsterske šefe, kot pomivalec posode in spremljevalec šefove senilne babice, kot vreča za izživiljanje in pretepanje, skratka, kot zanikrni, ponižani nič, ki bo še leta rintal, da bo sploh lahko pomislil na to, kdaj bo postal tisto, kar si je zamišljal. In ko Esse nekega dne "zamoči" – dovolj je enkrat –, ga šefi prekrizajo, in lahko je srečen, da bo končal tam, kjer smo ga spoznali – za tekočim trakom v pekarni, kot Isa v *Angelih*. Ja, Zonca nam pokaže, kako podzemlje sprejme svoje novince, in, če vprašate mene, mu verjamem veliko bolj kot denimo

ekscentričnemu Alu Pacinu v Stonovem in DePalmovem **Brazgotincu** (*Scarface*, 1983). *Mali tat* se ne razglaša za gangsterski film, niti za žanrskega ne, a zločinsko realnost zadane veliko natančneje kot ameriški idealizirani in romantizirani junaki. Ne bom rekel, da bo Zonca spreminjal podobo žanra, kot ga je denimo Hawks z originalnim *Brazgotincem* (1931), ki je prvi pokazal pravi obraz gangsterja, bo pa nedvomno pustil globoke sledi in prepotrebno referenco za obravnavanje tovrstne tematike.

Človeštvo



l'humanite

Človeštvo

Francija režija Bruno Dumont

Po **Jezusovem življenju** (*La vie de Jesus*, 1997) gre za drugi del Dumontove trilogije o osamljenosti in brezdelju v provincialni severovzhodni Franciji. Grobo rečeno je *Človeštvo* "ruralna kriminalka", vendar bi filmu storili veliko krivico, če bi ga tretirali le kot žanrski produkt, saj je žanrsko le izhodišče zgodbe: posilstvo in umor enajstletnega dekleta, ki ga kot pomočnik lokalne policije raziskuje Pharaon De Winter, mirni, skrajno introvertirani in kar preveč naivni, morda celo malce trapasti petintridesetletnik, vnuk cenjenega slikarja z istim imenom. Pharaonova edina prijateljica sta Domino in Joseph, sicer par, s katerima se občasno družijo, čeprav mu gre Joseph na živce in je zaljubljen v Domino. To so osnovne postavke filma, s katerimi bo Dumont dve uri in pol gradil svoj fascinanten svet brezdelja, sarkastičnih šal na račun provincialnega ljudstva in neučinkovitosti lokalne policije, ki seveda ni kos uganki o morilcu. *Jezusovo življenje* in *Človeštvo* sta si po "štimumi" povsem identična, le da je Dumont s slednjim povsem preciziral svoje režijsko delo; vsak kader je metonimično izračunan in kompozicijsko natančen, že kar likovno skonstruiran. De Winter ni zaman vnuk likovnega umetnika, ki mu Dumont posveti sekvenco s postavitvijo slikarjeve razstave. Če strnem, potem je *Človeštvo* v svojih dveh urah in pol na prvi pogled precej "hladen" izdelek; Dumont emocije izjavlja predvsem v hipnih detajlih in z igro svetlobe, njegovo vztrajno posvečanje karakterju pa bi mu zavidal celo sam Cassavetes. Hkrati je tolikšna dolžina filma dejansko nujna (za razliko od večine letos prikazanih filmov), sicer bi izpadla posledična učinkovitost zafrkancij. Morda za odtенок manj fascinanten del kot njegov izjemni prvenec, je pa Dumontu treba priznati pokončno držo in absolutni nekonformizem v avtorski "pozi".

Zgodbe z otoka Kish



ghesse haye kish

Zgodbe z otoka Kish

Iran režija Nasser Taghvai, Abolfazl Jalili, Mohsen Makhmalbaf

Geneza nastanka iranskega omnibusa je precej nenavadna: gre za zasebno naročilo turističnega društva otoka v svobodni coni v Perzijskem zalivu, ki je financiralo šest kratkih filmov na poljubno temo; edini pogoj je bil, da se zgodbe odvijajo na otoku. Canneski selektorji so nato izbrali le tri filme; med drugim so izostali prispevki veteranov, kot so Rakhsan Bani-Etemad, Dariush Mehrjui in Bahram Beizai. No, zamenjati bi morali vsaj prispevek Nasserja Taghvaija, čigar zgodba z naslovom **Grška ladja** je videti kot namenski poligon za *product placement* znanih zahodnjaških tehnoloških artiklov, katerih sponzorski prispevki so razbremenili proračun. Jalilijev prispevek, **Prstan**, je povsem v njegovem slogu – trda, realistična zgodba o kurdistanskem delavcu na osamljeni črpalki za tovorna vozila, ki bi svoji sestri s privarčevanim denarjem rad kupil poročni prstan. Jalili dodaja svoj značilni dotik dokumentarnega, brez mnogo dialoga in vizualnega bogastva. Zato pa je v vseh pogledih bogata – tako spiritualno kot vizualno – zaključna tretjina, briljantna, alegorična in surrealistična Makhmalbafova mojstrovina z naslovom **Vrata**. Makhmalbaf, ta fantastični mojster s smislom za improvizacijo, je ponovno pokazal, kako malo je potrebnega za učinkovito zgodbo, ki si tokrat zasluži zares podrobno razlago: lesena vrata, puščava in trije protagonisti. Starcu so od hiše ostala le vrata, ki jih po puščavi nosi na svojem hrbtu. Nekaj deset metrov za njim hodi njegova hči, na vrvi vleče za seboj črno ovco, ki se otepa prisile, nato pa se v kader, ki traja že nekaj minut, pripelje poštar in vpije za starcem. Starec postavi vrata v vertikalo, poštar potrka, starec odpre vrata in poštar mu izroči pismo; ker je starec nepismen, mu ga poštar prebere. V njem neznani oboževalec prosi za roko njegove hčerke. Starec pismo raztrga in s hčerko nadaljujeta pot, srečata muzikante, ki so se v puščavi izgubili in iščejo pot na poroko ... ali pogreb, niso prepričani. Starec s hčerko pride do morja, spet ju dohiti poštar in mu izroči novo, sinovo pismo, ki pa ga starec noče sprejeti, ker se ga je odrekel. Poštar vztraja, ker "...dokler je na vratih ulična številka, je naslovnik dolžan sprejeti pošiljko...". Nazadnje v kader z morja privesla še najavljeni kupec vrat, ki pa se ob pogledu nanje obrne in prekolne starca, češ da mu ponuja škart robo in tarna, da je bilo vse njegovo veslanje zaman. Ob vsem naštetem lahko obžalujemo le eno – da ne gre za celovečerec. Makhmalbafu namreč idealno motivacijo nudi že sam irealni milje, popolnoma modro nebo, ki v sozvočju s puščavskim peskom ter bizarno, proti morju korakajočo četico, ustvarja presežek brez primere, saj se v poetiki (ta je bila pri Makhmalbafu vedno na stranskem tiru, za njegovo značilno manipulacijo) lahko primerja s samim Kiarostajem ali zgodnjimi filmi Amirja Naderija.



The Winslow Boy

the winslow boy

ZDA režija David Mamet

Udarilo je kot strela z jasnega: Mamet snema angleško kostumsko dramo! In to ne po svoji, originalni predlogi, temveč po drami Terrencea Rattigana, ki je nastala po resničnih dogodkih iz leta 1910, ko so Ronnieja, najmlajšega sina ugledne, a skromne družine Winslow, izključili iz elitne vojaške šole, ker naj bi ukradel pisemsko znamko in jo vnovčil. Družinski patriarh, Arthur Winslow (Nigel Hawthorne) prestavi hčerkino poroko, zbere ves svoj denar in najame najboljšega odvetnika, Sir Roberta Mortona (Jeremy Northam), da bi sina opral krivde in rešil družinsko čast. Zveni kot konzervativna sodna drama, le da Mamet kmalu uveljavi svoj pronicljivi dramaturški koncept in se odloči peljati naracijo po svoje, kar pomeni, da gledalci sodne dvorane ne bomo videli; še več, sam sodni proces postane povsem stranskega pomena, v ospredje pa pridejo težave ostalih družinskih članov. Predvsem pa vprašaja družinske časti ni več toliko odvisno od oprostite Ronnieja, sugerira Mamet, temveč je stvar samega sodnega procesa, ki iz mirne, izolirane družine Winslow naredi medijsko vest in poligon za karikaturiste. Kaj bo bolj škodilo družini: Ronniejev prekršek (ki je ali pa ni bil storjen) ali očetova trma in proces za vsako ceno? Mametov *Winslow Boy* je bravura v pisanju dialogov, inteligentnega, lahkotnega humorja, dramske konciznosti in latentnih "medvrstičnih" ljubezenskih izjav, kakršnih smo bili v enaki porciji deležni v Ivoryjevih *Ostankih dneva* (*The Remains of the Day*, 1993).



Deusova poroka

as bodas de deus

Deusova poroka

Portugalska/Francija režija Joao Cesar Monteiro

Portugalska kinematografija ima dandanes vsaj tri referenčna in v artistskih krogih rentabilna režijska imena: devetdeset- in nekaj-letnega Manoela de Oliveiro, ki se z neverjetnim kreativnim ritmom enega filma letno približuje svojemu stotemu rojstnemu dnevu, mladega Julia Medema, ki snema presenetljivo dobre melodrame, ter danes šestdesetletnega

Joaoa Cesarja Monteiro, pravo legendo, spolnega obsedenca in ikonoklasta, portugalskega križanca med Luisom Buñuelom in Otarjem Losselianijem. Potem, ko je s svojim poslednjim filmom, **Medenica Johna Waynea** (*Le bassin de JW*, 1997) zagreje privrženca morda malce razočaral, je z *Deusovo poroko* zadel v polno že s tem, ko je "obudil" svoj alter-ego, Joaoa de Deusa, "od Boga poslanega Janeza", ki rad citira filozofe in mitologijo, osvaja mlada dekleta in uživa v vseh pogledih. Če je svoja "pedofilska" nagnjenja (treba je vedeti, da Joao vedno išče ljubezen in ne trenutnega užitka) v **Božanski komediji** (*A comedia de Deus*, 1995; videli smo je tudi na LIFFu 1996) Joao-Bog plačal z razbito glavo, si je tokrat kot cilj zastavil poroko, zanesljivo partijo torej, tako v moralnem kot legalnem pogledu. Monteirovi filmi niso narativna dela, temveč predvsem filmi občutij in improvizacije, kjer ti mora podoba suhljatega, že kar anoreksičnega in krevljastega možiclja, tega od Boga poslanega Joaoa (čeprav je ateist) enostavno ugajati, sicer dve uri in pol, kolikor običajno trajajo njegovi filmi, lahko postaneta predolgi. V *Medenici Johna Waynea* je Joao-Bog umanjkal, zato smo malce trpeli, pa čeprav je Joao sanjal, da John Wayne jezdi proti severnemu tečaju, *Deusova poroka* pa nam ga ponovno prikaže v najlepši luči.

Moj najljubši sovražnik



mein liebster feind

Moj najljubši sovražnik

Nemčija režija Werner Herzog

Če govorimo o Wernerju Herzogu, moramo kakopak govoriti tudi o Klausu Kinskem, igralcu, ki je nastopil v petih Herzogovih filmih, **Aguirru**, **Nosferatuju**, **Woyzecku**, **Fitzcarraldu** in **Cobri Verde**. Da je Herzog nor, zgovorno pričajo njegovi (predvsem zgodnji) igrani filmi in še bolj dokumentarci; da je bil nor Kinski, pričajo neskončni prepiri na snemanjih, grožnje in instinktivni protestni odhodi s prizorišč. O zadnjem Herzogovem dokumentarcu vse pove že naslov; Herzog naniza številne anekdote, razkrije njuno dolgoletno poznanstvo še pred prvim skupnim filmom, največjo "vrednost" pa vsekakor nosijo redki posneti prepiri med snemanji, med katerimi se bomo najbolj spomnili onega s snemanja *Fitzcarralda*, ko se Kinski v amazonski džungli spusti v divjo verbalno vojno z direktorjem produkcije – in to okrog zanič hrane. Herzogov namen seveda ni predstaviti Kinskega zgolj kot pošast, labilno osebnost in skrajnega egocentrika, ki je sam sebe videl kot božanstvo, temveč predvsem osvetliti redke trenutke, ko se je obnašal kot normalna osebnost; takšnega se ga Herzog tudi najraje spominja.



wonderland

VB režija Michael Winterbottom

Winterbottom je danes nedvomno najbolj produktiven *mainstream* režiser na svetu; v Cannesu je letos tekmoval s pričujočim filmom, hkrati pa so kupcem na marketu že predvajali njegov povsem svež film, **Old New Borrowed Blue**. Winterbottom dela vse prej kot avtorske filme; prej bi lahko rekli, da je nekakšna evropska "art" različica najetih studijskih režiserjev, ki jim prinesejo scenarij poljubnega scenarista, ki ga posname, montažo pa prepusti drugemu. Težko je reči, da je Winterbottom rutiner, čeprav je njegov predzadnji film, **Moja boš** (*I Want You*, 1997) izzvenel povsem v prazno. Tudi *Wonderland* ni nič takšnega, česar še ne bi videli; s svojo večplastno zgodbo in križajočimi se junaki, sorodniki in neznanci, z ljudmi, ki v sodobnem Londonu iščejo svoj prostor pod soncem, mimogrede priključijo filme tipa **Kratke zgodbe** (*Short Cuts*, 1993) Roberta Altmana, s svojim realističnim, mestoma kar krutim humorjem pa filme Mikea Leigha. *Wonderland* je kalejdoskop življenjskih usod, s to razliko, da se Winterbottom vendarle skoncentrira na šest družinskih članov, na med seboj srpta in zadirčna starša, ki ju mentalno "ubija" še sosedov lajajoči pes, in na njune štiri odrasle potomce, sina Darrena, ki se je družini odpovedal in se občasno javlja le prek tajnice, ter tri hčerke, Nadio (ki išče partnerja prek oglasov), Molly (ravno kar bo povila prvega otroka, hkrati pa rešuje svoj zakon) in Debbie (je ločena in živi z devetletnim sinom, a ima še vedno rada nočno življenje). Tovrstni filmi običajno težijo k zaključni katarzi ali vsaj razreševanju problemov in posledičnemu sožitju med razbitimi partijami. *Wonderland* se pridno drži tega načela in svoje junake karseda poštima ter jih postavi na prava mesta, z minimalnim ščepcem angleškega humorja seveda. Prijetno, neobvezujoče gledanje, z glasno glasbo Michaela Nymana.

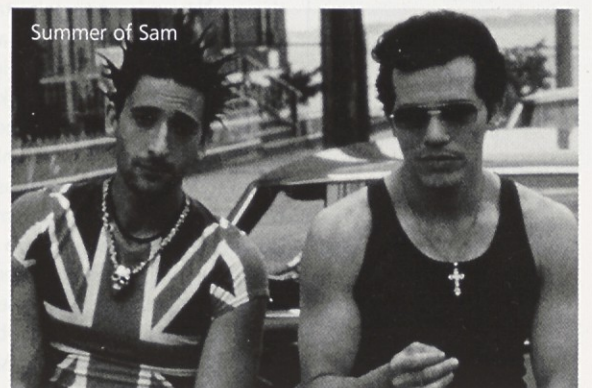
felicia's journey

Kanada režija Atom Egoyan

Težko je reči, da je Egoyan s filmom *Felicia's Journey* razočaral, ostaja pa grenak priokus vsesplošnega manierizma, ki se v njegovem opusu vleče vsaj od **Sodnega cenilca** (*The Adjuster*, 1991) dalje; kot že nešteto krat prej smo deležni njegovega značilnega ritma, večih vzporednih pripovedi, ki se karseda eliptično izmenjavajo, tistih počasnih, pomirjujočih



travellingov, ki junaka in okolico združijo v eno, številnih *flash-backov* ter seveda starševskih travm, ki konstituirajo osrednjega junaka. Literarna predloga Williama Trevorja tokrat preprosto ni dovolj močna. Zgodba o plašnem dekletcu, sedemnajstletni Feliciji, ki se iz rodne vasi na Irskem poda v Anglijo, da bi v neki tovarni v nekem mestecu – niti sama natančno ne ve, kje – našla svojega "fanta" in mu sporočila, da je noseča, še najbolj spominja na travmatičnost **Eksoitike** (*Exotica*, 1994). Felicia (Elaine Cassidy) namesto svojega "fanta" (očitno ji je ušel) najde ostarelega, s podobo matere obremenjenega Josepha (Bob Hoskins), karikaturu serijskega morilca, ki na cesti pobira osamljena dekleta, jih v svojem oldtimerju skrivoma snema ter nazadnje ubije in zakoplje na svojem vrtu. Tokrat ni armenske tradicije in korenin, ki jih Egoyan na način dokumentarnega išče v **Koledarju** (*Calendar*, 1993), ni moralno-etičnega vprašanja in sublimne veličastnosti filma **Sladki poslej** (*The Sweet Hereafter*, 1997), kaj šele latentno perverzega misterija **Sodnega cenilca**, ki je po tematiki Feliciji še najbližji. Egoyan bo moral najti močnejšo zgodbo ali pa spremeniti način pripovedovanja, sicer se bo, skupaj s svojim "prepoznavnim" stilom, obrabil in postal dolgočasen.

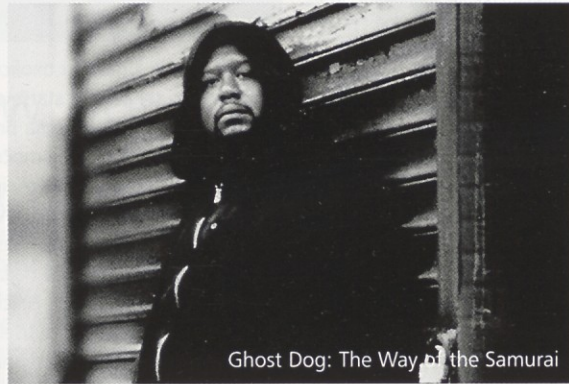


summer of sam

ZDA režija Spike Lee

Čeprav gre za precej soliden izdelek, lahko z gotovostjo rečemo, da to ni več Spike Lee, kakršnega poznamo. Spike je "umrl" že daleč nazaj, najkasneje z **Malcolmom X** (1992), nato pa se je, z redkimi izjemami, posvečal moralistični problematiki temnopoltih, ki so bili v njegovih najboljših filmih seveda vedno prisotni, le na drugačen način. Spikeovi filmi so izgubili žar, inovativnost in predvsem ostrino, saj danes obveljajo največ za "obrtne korektne". Takšen je *Summer of Sam*, *hommage* sedemdesetim, ki zadnja leta mnoge ponovno fascinirajo: Andersona pornografija v **Vročih nočeh** (*Boogie Nights*, 1997), zlato obdobje diska v **The Last Days of Disco** (1998) ipd. Pisalo se je leto 1977 in diskomanija se je pričela mešati z valom anarhističnega punkovskega gibanja. New York je doživljal najneznosnejše poletje v zadnjih sto letih (kot v Spikeovem **Do the Right Thing**, 1989), množični morilec, ki si je nadel ime Son of

Sam, pa je pobijal temnolaske. Policija v nemoči razpisuje nagrade na njegovo glavo in ker primeru ni videti konca, prične ljudi grabiti paranoja; obtožujejo drug drugega, naši junaki, italijansko-portoričansko-punkerska mešanica "detektivov", pa pričnejo sestavljati lestvico potencialnih kandidatov za *killerja* Sama in nazadje iščejo sovražnika že v lastni družini. Je problem znan? Spomniti se je treba vsaj Langovega *Morilca* (*M*, 1931) ali *Besa* (*Fury*, 1936) in dobili bi identično podobo paranoične drhali, ki v paniki ter iz čistega sadizma prične najprej obtoževati sebi najbližje, nazadnje pa dobesedno obračuna z napačnim krivcem.



ghost dog: the way of the samurai

ZDA režija Jim Jarmusch

Da sta Jarmusch in Kaurismäki dobra prijatelja, vemo že dolgo, zdaj pa je Jarmusch očitno dobil željo po izkazovanju časti svojemu mentorju. Saj veste, Jarmusch je nekoč igral pri Akiju (v *Leningrad Cowboys go America*, 1989), v *Noči na zemlji* (*Night on Earth*, 1991) pa je angažiral Kaurismäkijeve fante ter taksista v helsinški epizodi poimenoval Aki. Zakaj poudarjam vse to? *Ghost Dog*, Jarmuschev sedmi celovečerni igrani film, je namreč bolj podoben poetiki Kaurismäkija kot pa njegovi lastni; tu je zafrkancija za gangsterske filme, tu so iredne humorne situacije ter prepoznavne instinktivne reakcije junakov, ki so tragične in satirične hkrati. V osnovi gre za ohlapen *remake* Melvillovega *Samuraja* (*Le samurai*, 1967), kjer se želi italijanska mafijska združba po opravljenem poslu znebiti profesionalnega *killerja* po imenu Ghost Dog (Forest Whitaker). Ghost Dog živi in dela po kodeksih starodavne samurajske etike, je osamljen, brez prijateljev (njegov "najboljši prijatelj" je francoski sladoledar, ki ne zna angleško, Ghost Dog pa ne govori francosko) in tako rekoč neulovljiv, saj prihaja v stik z naročniki prek poštnih golobov. Osnova je torej melvillovska: osamljeni samuraj, čigar edino veselje so ptiči, golobi na vrhu stolpnice, kjer živi (za razliko od Delonovega ptička v kletki). Problem Jarmuschja je tokrat predvsem strahovita nekonistentnost, dramatuške luknje, povsem neumestna rap glasba, ki skoraj brez predaha nabija od prve do zadnje minute (posledično zato ni niti najmanjšega suspenza, ki bi ga gledalec pričakoval), ter številni sicer uspeli komični trenutki, razmetani po vsej dolžini filma, ki pa so tam bolj sami sebi v namen kot pa filmu v korist. Da ne omenjamo pretencioznih mednapisov, podvojenih z *off*-glasom, s katerimi Jarmusch nepoučenim očino širi obzorja samurajske etike, po kateri se Ghost Dog uklanja in služi enemu izmed mafiozov, ki mu je pred leti rešil življenje. Če je bil Jarmuschev namen zabavati, potem je v svoji posiljeni formulaciji in sporočilnosti samurajevskega kodeksa preresen, v smiselnem prezentiranju slednjega pa ga istočasno ubija opisana frivolna lahkotnost. Ne tič ne miš torej; polni dve uri rapovskega eklekticizma sta enostavno prenaporni.



cradle will rock

ZDA režija Tim Robbins

Gledališka komedija o času, ko sta se politika in teater (in umetnost nasploh) mešala, ko so umetniški simboli zlahka postajali anti-ameriška propaganda, ko je Ameriko zajela komunistična paranoja. Smo leta 1936; nacizem v Evropi se krepi in Hitler, skupaj z Mussolinijem, Američanom prodaja umetniške artefakte – DaVincija, renesanso, Picassa itd. –, da bi z denarjem sponzorirali prihajajočo vojno. Ameriška gospodarska kriza še traja in ljudje iščejo posel, zato vlada uvede poceni gledališče za ljudstvo. Nelson Rockefeller naroči poslikavo avle svojega nebotičnika, 22-letni Orson Welles pa po uspehu *Macbetha* s temnopoltimi igralci sredi Harlema postavlja musical 'Cradle Will Rock', komad dotedaj neznanega pisca, katerega premiero skušajo oblasti preprečiti. Robbins je posnel hitro, s številnimi epizodami izmenjujočo se komedijo ("skoraj po resničnih dogodkih", kakor pravi na začetku), ki ne trpi za svojo gledališkostjo kot tako, temveč predvsem za slovesno, slavnostno razrešitvijo "nepravčnosti", ki jo oblast zganja nad umetniki in ki se stopnjuje zadnje pol ure, do slavite premiere v gledališču Venice. Robbins film lepo zaključuje z zasukom kamere, ki nas po padcu zavese iz leta 1936 popelje na ulico; tam se pred nami odpre New York leta 1999, z vsem imperialističnim, kapitalističnim javnim inventarjem vred. Vsa boljševistična bojazen je bila torej odveč, pravi Robbins, kapitalizem je zmagal. Simpatično, a brez posebnih presežkov.



moloch

Rusija/Nemčija režija Aleksandr Sokurov

Najprej je treba razložiti naslov filma: Moloch je naziv, ki so ga starodavna ljudstva (Grki, Kartaginci...) podelila božanstvom, samo ime "Moloch" pa je bilo nemalokrat povezano z žrtvovanjem otrok. Sokurov je svoj film napovedal kot "obračun razmerja med Evo Braun in Hitlerjem". Slednji s spremstvom (Goebbels etc.) spomladi leta 1942 pride za 24 ur v kočvo v bavorskih alpah; vsem prisotnim je zaukazano, da politike v času obiska ne smejo niti omeniti. Kot je znano, je bila Eva Braun edina, ki si je Hitlerju upala oporekati, od "obračuna" pa Sokurov pokaže le malo.

Že sama napoved tematike je bila za Sokurova kar senzacionalna, saj njegov opus sestavljajo predvsem dokumentarci, elegije in fiksijski filmi, ki pa imajo z naracijo le malo skupnega; od njegovega genija, ki ga nekateri bolj sofisticirani kritiki v njegovem delu – to z več kot tridesetimi naslovi zaobsega zadnjih dvajset let – prepoznajo predvsem v drugi polovici devetdesetih, pa tako ostaja le fascinantna, ponovno rahlo zamegljena fotografija, ki lahko kot gibalno filma funkcionira v liričnih poemah tipa **Mati in sin** (*Mat' i syn*, 1996), v zgodovinsko pogojenem delu, ki hkrati govori o "ljubezenskem" razmerju največjega tirana dvajsetega stoletja, pa je vizualna estetika lahko le prijetna spremljevalka. *Molochu* najbližja definicija je tako politična satira, saj Hitlerja kot mnogi drugi pred njim ne predstavlja kot normalnega, mesenega človeka, temveč kot chaplinovsko karikaturu, ki v trenutku osebne krize s spremljevalci uprizarja teater, da ne omenjamo Eve Braun, ki je kot izhodišče filma povsem nedefinirana; vse, kar tako izvemo, je, da se ji Hitler na enodnevnem obisku v njeni alpski utrdbi ni pretirano posvečal. Še največja korist za Sokurova in njegov nemško govoreči projekt je tako mednarodni preboj v prvo festivalsko ligo, saj režiser canneskega tekmovalnega programa brez tovrstne tematike še dolgo ne bi ugledal – seveda pa ne po svoji krivdi.



Belo odelo



The Virgin Suicides



The Straight Story

the straight story

ZDA/Francija **režija** David Lynch

Ko gledaš Lynchev zadnji film, nostalgičen in emocionalen *road movie*, posnet po resničnih dogodkih, ti najprej pride na misel Michel Chion, njegova študija o tem izvornem režiserju in njegov problem, s katerim se bo posledično soočil. Človek, ki je Lynchev opus razstoteril, ga analiziral do potankosti ter vztrajno in pronicljivo odkrival stalnice, ki se pojavljajo v vsakem novem filmu, bo moral tokrat vključiti ves razpoložljivi imaginarij, da bo *Zgodbo o Alvinu Straightu*, kakor bi se lahko glasil prevod (nikakor pa ne *Resnična* ali *Prava zgodba* oziroma kaj podobnega), umestil v kontekst lynchevskega univerzuma. Poleti 1994 je Alvin Straight (Richard Farnsworth), sedemdesetletnik iz Laurensa v Iowi, sedel na svojo kosilnico-minitraktor in se odpeljal na 600 kilometrov dolgo pot v Mt. Zion, Wisconsin, na obisk k svojemu bolnemu bratu (Harry Dean Stanton), s katerim ni spregovoril besede polnih deset let. Potovanje je trajalo šest tednov. Toliko o novem Lynchu; to je namreč vse, česar smo deležni v 108. minutah sicer solidnega filma. Nobenega trupla, nobenega zločina, nobenih degenerancev in pritlikavcev, prostostojčih trupel, fantomskih *killerjev* – ter absolutno nobene slabe besede o sodobni Ameriki. Alvin na poti srečuje le tople, prijazne ljudi, vedno pripravljene pomagati ("Kot na Švedskem," bi dejal Lou Reed v Wangovem in Austerjevem filmu). Vse skupaj je zabeljeno s sugestivno, romantično glasbo Angela Badalamentija, ki se prilaga številnim sončnim zahodom, posedanju ob tabornem ognju in brezmejnem pejsazem ameriških prostranstev. Pravzaprav nas ne moti to, da film ni "lynchevski"; kdo je pa rekel, da bo

možakar ves svoj opus posvetil mračni viziji? Moti praznost in banalnost njegovega projekta. Lynchev film nazorno pokaže, kako uboga bi bila iranska kinematografija, ti večni "nomadski" filmi, brez njihovega režijskega genija, kako ubogi bi bili Kiarostamijevi neskončni *travellingi* v **In življenje teče dalje** in **Okusu češnje**, ali vztrajnost vozečega se reveža v Makhmalbafovem **Kolesarju**. In nenazadnje, pokaže, kako ubog je sodobni ameriški film, ko se odloči pokazati "preprostega človeka".

belo odelo

Jugoslavija **režija** Lazar Ristovski

Igralec Ristovski se tu pojavlja kot kompleten avtor, kot režiser, scenarist, koproducent in glavni igralec, zato rezultat – nekoliko kaotična *road movie* komedija na vlaku, ki generira absurdni ambient sodobne srbske realnosti – ne preseneča. Savo (Ristovski), zastavnik jugoslovanske armade, prejme pismo svojega brata Vuka (Ristovski), v katerem mu sporoča, da je njuna mati umrla in da naj na pogreb prinese belo obleko, ki mu jo je pred leti podaril. Savo stopi na vlak, ki ga je Ristovski označil za varianto Noetove barke: na njem srečamo pijance, vojake, prostitutke, zvodnike; zaljubi se v rusko prostitutko Carmen, ki pa jo ljubi tudi njen zvodnik (Dragan Nikolić). Njun spor in njuna viteška borba za naklonjenost (tako ju vsaj vidi Carmen) postaneta gibalno filma, ki pa se nehote utaplja v surrealističnih situacijah, ki jih je Ristovski očitno pobiral od Kusturice, ter v Savovi romantični ljubezenski izpovedi Carmen, ko ji, viseč z vagona, izpove ljubezen v stotih jezikih. *Bela obleka* je lahko zabavna minimalka za jugonostalgike, za resnejšo recepcijo pa je vse preveč banalna, čeprav je po zagotovilu Ristovskega posneta po resničnem dogodku.

the virgin suicides

ZDA **režija** Sofia Coppola

V tradicionalistični družini, kjer starša (Kathleen Turner in James Woods) svojim petim hčerkam, starim od trinajst do sedemnajst let, ne puščata prav velike svobode gibanja, se najprej ubije najmlajša, nato pa nas Sofia do konca filma vodi k samomorom še ostalih štirih, ki se fentajo v isti noči: ena se obesi, druga vstavi glavo v pečico, tretja v garaži vžge avto, četrta pa poje uspavalne tablete. Nobenega presežka; še najbolj je hecna *seventies* kostumografija in scenografija, sicer pa se film ne loči dosti od maloumnih srednješolskih komedij, ki so jih v ZDA producirali v prvi polovici osemdesetih: dekleta bi rada spoznale fante; starši jim tega ne pustijo; dekleta pobegnejo na žurko; starši so jezni in jim odredijo hišni pripor; dekleta se ubijejo. Nobene psihologizacije, nobene analize vzrokov in posledic, "le zabava", si je mislila Sofia, ki ji je celovečerni prvenec seveda omogočil očka Francis.

pola x

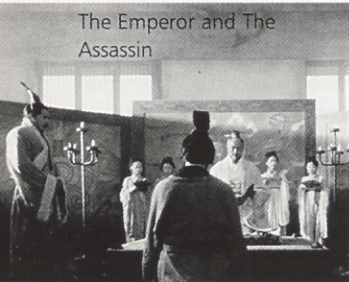
Francija **režija** Leos Carax

Dobili smo točno to, kar je bilo po osmih letih abstinence od **Ljubimcev z mostu Pont Neuf** (*Les amants du pont Neuf*, 1991) pričakovati: Carax nam dve uri in četrto razlaga, da je umetnost težka in da je ljubezen tragična. Pierre (Guillaume Depardieu) živi z materjo Marie (Catherine Deneuve) na podeželskem dvorcu; imata vse, ljubita drug drugega in Pierre, sicer pisatelj, ki objavlja pod psevdonimom 'Aladin', je tik pred poroko z Lucie, krhkim in introvertiranim dekletom. Ko mati določi datum poroke, se Pierre odpelje z motorjem, da bi zaročenki sporočil veselo novico, na poti pa sreča skrivnostno dekle Isabelle (Katerina Golubeva), ki mu z

Polu X



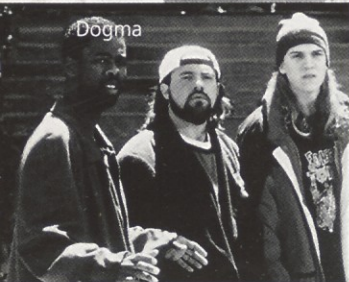
The Emperor and The Assassin



Kikujiro



Dogma



močnim vzhodnjaškim naglasom razloži, da ni edini potomec in da je ona njegova sestra. Pierre razveljavi zaroko, se odpove materi in se, razočaran, z Isabelle in še dvema emigrantkama z Vzhoda preseli v Pariz, kjer bo v maniri slovenskih modernistov v razpadajočem skladišču pisal svoj novi roman ... ter doživljal prvinsko, empirično ljubezen, tudi v formi incestuoznega razmerja.

S *Polu X* je Carax očitno želel slediti estetiki litvanskega režiserja Sharunasa Bartasa (Carax ga občuduje in je celo nastopil v njegovem zadnjem filmu, *House*, 1997), ki odtujenost individualcev ter življenje v izolaciji riše estetsko zelo izčističeno, brez mnogih besed in v dolgih kadrih-sekvencah. Bartas mu je tokrat vrnil uslugo in zaigral v vlogi misterioznega dirigenta industrijskega ansambla in (očitno) šefa nenavadne združbe, ter, nenazadje, v vlogi Pierrovega navdiha in posredno celo zaščitnika, le da Carax očitno ne razume poetike svojega vzornika, sicer ne bi posnel te obupno patetične, irealne in mestoma že kar smešne zgodbe o žrtvovanju, ki se opoteka med kvazi-realizmom, obrabljenimi žanrskimi vzorci in prazno stilizacijo. Nekdo med slovenskimi novinarji je omenil Pevčevo *Carmen* (1996), k i da bi si jo veliko raje ponovno ogledal kot Caraxovo formaliziranje. Se strinjamo.

the emperor and the assassin

Kitajska režija Chen Kaige

Kurosawa je pred kratkim umrl, Chen Kaige pa bi očitno rad postal kar njegov naslednik, vsaj v žanru zgodovinskega epskega spektakla, a mu je nekdo pozabil razložiti, da se monumentalnost Kurosawovih del tipa *Bojevnikova senca* (*Kagemusha*, 1980) ali *Kaos* (*Ran*, 1985) ne skriva v nepreglednih masovkah in bleščeče posnetih bitkah, temveč v marsičem drugem. Kaigejev *Cesar in atentator* je "epski" le v dolžini (skoraj tri ure) in proračunu, zgodba iz tretjega stoletja pred Kristusom, ko skuša ambiciozni in oblastizeljni cesar Ying Zheng nasilno združiti Kitajsko in postati edini cesar, pa je videti le kot podlaga za sicer fascinantne vizualne učinke ter krvave bitke. "Resnost" in "monumentalnost" Kaige "podkrepi" še z razbitjem linearne naracije na poglavja (1: Kralj; 2: Atentator; 3: Otroci ipd.), kar izpade vsaj smešno, če ne banalno, vsekakor pa brez učinka. Kdor ima živce, lahko v Kaigejevi avanturi tudi uživa, tistemu, ki je videl dovolj tovrstnih in precej boljše formuliranih spektaklov, pa se bo zdel sicer zanimiva epizoda kitajske zgodovine kratkomalo dolgočasna.

kikujiro

Japonska režija Takeshi Kitano

Kikujiro ni le največje razočaranje canneskega festivala, temveč kar leta 1999 nasploh. Pa ne le zato, ker smo zgodbo o zubarju – v tem primeru Kikujiru (Kitano), ki mu v naročje

pade utelešenje nedolžnosti, mali, pridni, osemletni Masao, ki se na prvi počitniški dan odpravi na obisk k svoji materi, Kikujiro pa mora po dekretu svoje žene igrati vlogo angela varuha – vsaj v japonskem filmu videli že velikokrat, in tudi ne zato, ker se je Kitano odlepil od svojega značilnega gangsterskega žanra. Ne, odpustili bi mu celo značilni maloumni in pootročeni japonski humor, ki razen Japoncev ne zabava nikogar, še najmanj pa Zahodnjakov, če Kitano ne bi ustvaril prazne, moralistične zgodbe "s sporočilom". Kitano se ni prvič spopadel s tematiko mladostnikov; v še eni benigni komediji, *Getting Any?* (1994) je s posiljeno komiko in *slapstickom* prav tako želel ugajati, a nam je bil prihranjen vsaj njegov grotesken nastop, medtem ko je bila realistična zgodba izgubljenih adolsecntov, križana s kodeksom samurajskega gangsterskega filma, *Kids Return* (1996), precej prepričljivejša. *Kikujiro* spodleti prav v vsem, še posebej pa v sijajnem psihološkem naboju, ki definira njegove najuspešnejše (resda gangsterske) filme. Kitano se v *Kikujiru* na začetku vsakega prizora obnaša kot nedotakljivi mačo, kakršnega poznamo, nato pa se spomni, da nastopa v mladinski komediji in svoj nastop temu ustrezno prilagodi, kar pomeni, da imamo pred seboj slab izgovor za klovnovsko atrakcijo – in to polni, neznosni dve uri! Vse skupaj verjetno še najbolj spominja na *talk showe*, ki jih na Japonskem s Kitanom v vlogi voditelja osem postaj v osmih različicah producira in predvaja osemkrat na teden.

dogma

ZDA režija Kevin Smith

Smithu, avtorju izvrstnega prvenca *Trgovci* (*Clerks*, 1994), uspe očitno le vsak drugi film. Miramax mu je proračun drugega filma zvišal na nekaj milijonov dolarjev, mu zagotovil zvezdnico, Shannen Doherty, in nastali so katastrofalni *Mallrats* (1995). Šefi so ga postavili na relna tla, mu zbili proračun na 250.000 dolarjev in nastala je sijajna komedija *Chasing Amy* (1996). *Dogma*, Smithov četrti film, je nastajal kar nekaj let, govorilo se je precej, zvezdniki so se topli za vloge, proračun se je višal in nastala je ... komedija, ki traja 130 minut. Zdaj pa vas vprašam: ste že videli učinkovito komedijo, ki traja več kot dve uri – ki traja več kot uro in tričetrt? Še Billyju Wilderju, Bogu izvirne komedije, so se njegovi mastodontski projekti, npr. *Sladka Irma* (*Irma la douce*, 1963) ali *Naprej* (*Avanti*, 1967), bolj ali manj ponesrečili. Smithova skrivnost in problem sta jasna: preveč je inteligen ten in direkten, da bi potreboval velik proračun; njegovo bogastvo so dialogi, ki ne potrebujejo nobene vizualizacije, zvezdnških nastopov ali specialnih efektov – vsega tega pa *Dogma* ponuja v izobilju. Zgodba, satira na krščanstvo ter večni boj med dobrim in zlim, kjer Matt Damon in Ben Affleck, umazana angela Bartleby in Loki, iščeta nišo za vrnitev v nebesa, naklep pa jima naj bi prepričali Bethany (Linda Fiorentino), božja izbranka, Azrael (Jason Lee) – trinajsti apostol, ki pa so ga zavrgli, ker je temnopolt – ter nenavadna preroka, Jason Mewes kot Jay in Kevin Smith kot Silent Bob (stalnici v vseh Smithovih filmih), pa iz preproste ideje kmalu naraste do pretiranih razsežnosti in se izgubi, kompliciranega giganta pa rešujeta tehnologija in akcijske floskule. *Dogmi* je finančni polom zagotovljen, kar je v redu: Smith bo v naslednjem filmu ponovno mislil na duhovno in manj na vizualno. ●

rosetta,

presenetljivi zmagovalec

gorazd trušnovec



Na talent belgijskih bratov Dardenne – Luc je študiral filozofijo, Jean-Pierre pa igrilstvo – je širšo javnost opozoril dober ducat pomembnejših nagrad, ki sta jih prejela za svoj prejšnji celovečerni film **Obljuba** (*La promesse*, 1996), toda zdi se, da sta se med velike filmske brate (kot sta recimo brata Taviani ali Coen) zapisala šele z letošnjo zlato palmo oziroma s filmom *Rosetta*. Brata Dardenne delujeta zadnjih dvajset let predvsem na področju dokumentarcev – posnameta jih približno pet na leto, pred *Rosetto* pa sta posnela že pet celovečercv. Ozadje njunega ustvarjanja je tudi pri drugih projektih več kot očitno: pri obeh zadnjih filmih je meja med fikcijo in dokumentarnostjo skoraj izbrisana, lahko pa med njima potegnemo še več vzporednic. V ospredju *Obljube* je Igor, petnajstletni vajenec, ki v prostem času pomaga očetu pri izterjavi najemnin od emigrantov, naseljenih v starejši večstanovanjski hiši, ki jo obnavljata prav s pomočjo ilegalnih priseljencev. Med racijo eden od njih pade z odra; pred smrtjo utegne le še naročiti Igorju, naj poskrbi za njegovo vdovo. Oče nesrečo prikrije in se hoče znebiti tudi vdove, Igor pa čuti dolžnost, da izpolni obljubo. Zaradi tega se njegov odnos z očetom krha, graditi pa se prične nova vez s sicer nezaupljivo vdovo. Če hoče Igor prevzeti svoj del krivde in odrasti, se mora upreti očetu, kar mu nazadnje tudi uspe.

Rosetta se tematsko in stilistično (tehnična ekipa obeh filmov je bila ista) navezuje na *Obljubo*. Gre za podoben milje

delavskega okolja, le da je odnos oče-sin zamenjal odnos mati-hči. Drugi roditelj je v obeh primerih odsoten in v obeh primerih gre za zrejšega potomca; medtem ko je oče v *Obljubi* stalno na meji zlorabljanja sina in okolice, je Rosettina mati neodgovorna alkoholičarka, ki deluje na robu zavedanja. V obeh primerih je osrednje vprašanje krivde oziroma osebne odgovornosti, le da se zdi *Rosetta* še bolj neposreden, minimalističen in brezkompromisen film. Na kratko: osemnajstletnica, ki živi z materjo v počitniški prikolici v avtokampu, obupano in obsesivno išče službo zase, za mater rešitev iz alkohola, za obe pa normalno preživetje. Vendar pa ji v iskanju življenja, kot ga sanjajo angeli, zmanjka moči. V njej zaključuje občutek krivde, da je prišla do – sicer bedne – službe z izdajstvom edinega človeka, ki je kdaj pokazal zanimanje zanjo. Krivda prevlada nad preživetjem: Rosetta sklene, da bo s plinom zastupila mater in sebe. Prijatelj se ne more sprijazniti z njenim izdajstvom; pride jo nadlegovat in ji s tem reši življenje.

V Rosettinem življenju ni nič samoumevnega – niti morebitna smrt ne. Zadnja sekvenca, v kateri poskuša narediti samomor, je bila ena najbolj pretresljivih na festivalu sploh. Mati leži mrtvo pijana v prikolici, Rosetta, utrujena od vsega, odpre plin in leže na svojo posteljo. Kmalu zmanjka plina. Kaj zdaj? Omotična se odpravi k upravniku po novo jeklenko, mirno plača in jo poskuša prinesiti nazaj do prikolice. To najtežjo od vseh poti ji nazadnje po naključju prepreči prav tisti človek, ki ga je izdala delodajalcu in s tem prišla do njegove službe. V Evropi sedanosti – kar zapovrstjo kažejo tudi drugi filmi iz tega vala novega francoskega oziroma frankofonskega realizma (takoimenovana generacija province) – lahko človek dobi službo le v primeru, da jo nekdo drug izgubi. Brezposelni so v družbi nevidni: nimajo ne pravic ne dolžnosti ne socialne funkcije, kar začne načenjati psihično in fizično trdnost njihove eksistence. Edina Rosettina želja je normalno življenje, v katerem je družba ne bo ignorirala. Z rutinsko repetitivnostjo vsakdanjih obredov skuša vzpostaviti tisto notranjo stabilnost, ki jo sicer prinaša redna zaposlitev. Njen prostor gibanja je omejen: lovljenje rib na črno, kamp – hrana, iskanje dela in spet nazaj. Je nepospustljiva bojevница, ki si je ustvarila cel sistem drobnih opravkov, s katerimi si zagotavlja eksistenco. Njena najosnovnejša vez je vez s tekočino – neprestano nosi s seboj plastenko vode (primaren pogoj za življenje), ali pa se zadržuje zraven vode nasploh. Rosetta je odločna, a kljub mladosti že utrujena od boja, zaradi katerega je postala nezaupljiva in okorela; celo njeno dihanje ni naravno, ampak prisiljeno, prekinjeno. Skratka, nikoli si ne dovoli pokazati šibkosti. Je bojevница v krilu, ki odide na obisk k prijatelju v hlačah. Svoje ženskosti ne pokaže, ali v skrajnem primeru morda celo izkoristi – pa ne le zato, ker domneva, da na ta način njena mati pride do steklenice žganja. Le njene stalne bolečine v spodnjem delu trebuha nakazujejo, da z njeno notranjostjo, z organi, ki dajejo življenje, ni vse v redu.

Film je posnet v zelo realističnem, celo naturalističnem stilu. Zbledele so še tiste šibke barve iz *Obljube*. Dekorja oziroma kakršnekoli artificialnosti seveda ni; vizualno je zelo blizu programski usmeritvi Dogme 95, vendar so v primerjavi z Rosettino neposrednostjo in iskrenostjo izdelki Dogme videti zgolj kot stilistična domislica vsega naveličanih danskih mladeničev.

Kamera neprestano zasleduje glavno junakinjo; pravzaprav ni kadra, v katerem je ne bi bilo. Hkrati pa se zdi – zaradi Rosettine neverjetne prezence oziroma odsotnosti vsakršnega glumaštva – kot da kamere zraven sploh ni. Za naslovno vlogo je prejela zlato palmo tudi Emilie Dequenne, popolnoma neizkušena naturščica, ki so jo – dobesedno – našli na uradu za brezposelne. •

annecy'99

igor prassel

23. mednarodni festival animiranega filma

Labirintus



Pred štiridesetimi leti so se na festivalu v Cannesu prvič srečali avtorji, producenti, distributerji, novinarji in ljubitelji animiranega filma. Seveda so bili v canneskem zvezdniškem ozračju postavljeni nekam na margino. Kaj kmalu so se animatorji preselili v alpsko, jezersko mesto Ancey (v turističnih vodičih ga propagirajo kot alpske Benetke), in danes lahko brez dvoma zapišemo, da je festival animiranega filma v Anceyju postal nekakšen Cannes animiranih filmskih sličic (na srečo še vedno brez pretiranega zvezdniskega ozračja). Letošnje vesoljno srečanje animatorjev je bilo še posebej pomembno, saj se je festival iz bialnega prelevil v letnega. Vzporedna festivalska prireditve, MIFA (mednarodni sejem animiranega filma), ki so jo letos organizirali že devetič zapored, je privabila rekordno udeležbo prodajalcev, kupcev, predavateljev, študentov, iskalcev zaposlitve...

Ancey 99 je bil s posebnim, retrospektivnim programom posvečen japonski animaciji (retrospektiva pionirjev od 1920–1960, izbor avtorskih filmov od 1966–1984, selekcija

sodobnih kratkometražcev, eksperimentalni filmi Osamuja Tezuke, razstava risb, ozadij in skic japonskih animatorjev, ter nenazadnje francoska predpremiere novega celovečerca mojstra Hayaoa Miyazakija **Princesa Monoke** (*Monoke Himne*, 1997), ki je bila predvajana pred večtisočglavo množico na velikanskem ekranu pred festivalno dvorano). Poseben poklon pa so organizatorji namenili Jean-Lucu Xiberrasu, pred kratkim preminulemu dolgoletnemu umetniškemu direktorju festivala. Xiberrasovo mesto je letos zasedel Serge Bromberg, zbiratelj in arhivar "izgubljenih" animiranih filmov (v svoji zasebni zbirki ima več kot 15.000 kopij), restavrador, ki svoje neme filme tudi sam spremlja na klavirju. Boljše zamenjave si tudi sam Xiberras ne bi mogel želeli!

V tekmovalnem programu je bilo v petih različnih kategorijah (kratkometražni, celovečerni, študentski oziroma diplomski, televizijski ter filmi, narejeni po naročilu) prikazanih 182 filmov iz 31 držav. Na žalost Slovenci nismo imeli svojega predstavnika. Škoda, saj bi **Socializacija bika?** prav gotovo vzbudila zanimanje. Za uteho je potrebno povedati, da tudi Hrvaška v tekmovalnem sporedu ni imela filma (vseeno pa so sosedje imeli v sekciji Panorama film **Kolač** mladega zagrebškega animatorja Danijela Šuljiča, ki smo ga lani videli tudi v kinotečnem ciklusu *Strip, animacija, film – součinkovanje v umetnosti*). Posebno mesto je bilo namenjeno jugoslovanski oziroma srbski produkciji. V retrospektivi z naslovom *Kaj vemo o jugoslovanski animaciji?* naj bi prikazali filme avtorjev iz "beograjskega kroga" (Nikola Majdak, Veljko Bikić, Dušan Petričić, Vera Vlajić, Stevan Živkov in Rastko Čirić). Ta čast je Jugoslovane doletela zato, ker je bil Rastko Čirić član žirije za dodelitev nagrade študentskim filmom (tako smo gledali tudi retrospektivo filmov Čehinje Michaelae Pavlátove in Poljakinje Aleksandre Korejwo, obe sta bili članice žirije, ki je razsojala o nagradi za najboljši kratkometražec in celovečerec). Retrospektiva jugoslovanske animacije pa je odpadla, ker "udeleženci žal niso dobili nujne avtorizacije za udeležbo na festivalu...", kot so organizatorji "diplomatsko" zapisali v



When the Day Breaks

Mon Placard

Pleasures of War

An bout du monde

Fugue

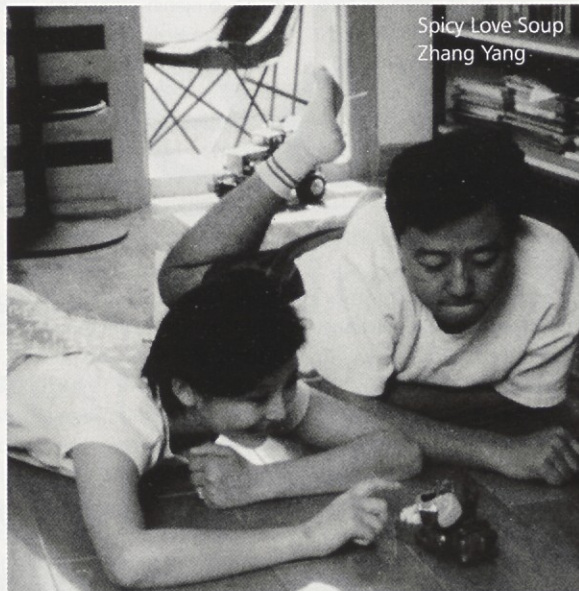
Jin-Roh

novicah časopisa *Le Quotidien*, ki je izhajal vse dni festivala. No, spodobi se, da končno odkrijem nagrajence in med množico omenim tiste filme, pri katerih mi – od dolgočasia in utrujenosti ob gledanju – vek ni povleklo skupaj. Najbolj zanimivi in originalni filmi so bili prikazani v sekciji kratkometražcev. Na enem od številnih predavanj, ki so vsakodnevno potekala v okviru MIFA z naslovom *Od kratkega filma do celovečerca*, je Peter Lord (slavni britanski režiser, ki skupaj z Nickom Parkom trenutno dela na celovečercu z naslovom **Chicken Run**) izjavil: "Vsem mladim animatorjem svetujem, naj delajo predvsem kratkometražce. Celovečerec te ubije. Še nikoli nisem delal toliko kot zdaj. Zakaj bi se neizmerno trudili dokončati celovečerec, če pa lahko na zelo sproščen način prikažete privlačno zgodbo v petih minutah in zanjo pobirate nagrade po celem svetu? V toku nastajanja celovečerca so problemi desetkrat večji in animacija je tako počasen proces, da režiser zlahka pozabi na globalno perspektivo." Pa še res je!

Zgornje primerjave Anneyja s Cannesom pa zaenkrat še ni konec. Zlata palma za kratki film je bila na letošnjem canneskem festivalu podeljena istemu filmu kot Grand Prix v Anneyju, poleg tega se je za isti film odločila tudi v Anneyju zbrana žirija profesionalnega združenja novinarjev FIPRESCI. Nagrada je pripadla filmu **When the Day Breaks** kanadskih avtoric Wendy Tilby in Amande Forbis. Film z letnico produkcije 1999 (narejen v studijih kanadskega National Film Boarda), posnet v tehniki mešane animacije direktno pod kamero, je ganljiva pripoved o nepričakovani posledici usodnega srečanja dveh neznancev. Risba, animacija in barve filmu dajejo vtis nežnosti, topline in minulega časa, naracija pa postopoma prehaja od veselega k tragičnemu. Zgodba, v kateri antropomorfne živali brez dialogov in komentarja simbolizirajo zapletene, nevidne povezave med subjektom in družbo, je ravno prav dolga (10 minut) in ritmično odlično postavljena, da pri gledalcu sproži refleksijo. Nagrado za filmski prvenec je dobil film ruskega avtorja Alekseja Antonova **Chudovishe**, 1998. V tehniki pastela na papirju je Antonov pričaral epsko pravljico o slepem vojaku – o zverini, ki se srečno zaljubi v mladenko. Madžarski mojster animacije peska in plastelina Ferenc Cakó se je s filmom **Labirintus**, 1999, po svojih besedah, "še zadnjič v tem stoletju dotaknil tematike kolektivne izgubljenosti". Če sta njegova simbolika in spomin na socialistične čase že malo zastarela, pa **Labirintus** odlikuje rokodelska natančnost animacije stotine plastelinskih (živih) bitij. Francoski stripovski/animatorski par Stephane Blanquet (njegov strip si lahko ogledate v *Stripburgerju* #19) in Stephanie Michel-Olive sta s svojim kratkometražnim prvenecem z naslovom **Mon Placard**, 1998 (*Moja shramba*) sprožila na eni strani odobravanje nad svežim pristopom animacije (film je narejen v mešani tehniki animiranja objektov in kolažirane lepljenke), na drugi pa zgražanje zaradi skrajno grozljive zgodbe o izpovedi hendikepiranega otroka, ki je celo življenje zaprt v shrambi in ga starši neusmiljeno pretepa, ker se sramujejo njegove hibe. Po mojem mnenju je **Mon Placard** vizualno in narativno avantgarden film, ki ga široke množice ne morejo ceniti. O avantgardnosti filma priča tudi podatek, da je producent filma francoska zasebna TV hiša Canal +, za katero je značilno, da finančno podpira alternativno filmsko produkcijo, s poudarkom na kratkometražcih. Podobno razpravo je sprožil tudi film **Pleasures of War**, 1998, angleške animatorke in pedagoginje Ruth Lingford (v Kinoteki smo lani gledali njen večkrat nagrajeni film **Death and the Mother**). Avtorica nadaljuje z animacijsko tehniko, v kateri je najboljša – 2D računalniško animacijo, ki ji je tokrat dodala še filmske arhivske posnetke. Kot pove že naslov, so to arhivski posnetki vojnih grozot iztekajočega se stoletja. *Pleasures of War* je film o obleganem mestu in ženski, ki poskuša ustaviti vojno. Vendar bivši preganjani postanejo preganjalci in začarani krog vojne se nikoli ne ustavi. Seveda je bilo

pričakovati, da Lingfordova ne bo dobila nagrade publike, ki je svoje glasove v večini poklonila enemu najbolj humorističnih filmov v tekmovalnem sporedu, povrh vsega pa je istemu filmu pripadla tudi posebna nagrada žirije. Konstantin Bronzit je Rus, ki se je po uspehu svoje ultraparodične televizijske serije **Die Hard** (na lanskoletnem Anneyju je ta film dobil Grand Prix za televizijski film), priključil mednarodni avtorski skupini, ki samoorganizirano vodi produkcijsko hišo Folimage in šolo animacije La poudriere. **Au bout du monde**, 1998 (*Na koncu sveta*), sedemminutni neustavljivi vrtnec prostodušnega smeha, je klasično (risba na folijo) animirana zgodba o hiši na vrhu hriba, o njenih prebivalcih (babuška, deda, krava, mačka, pes) in obiskovalcih. Bronzit je sicer obdržal tipični ruski dekor, njegov humor pa je odmik od gogoljevskega tipa k bolj zahodnjaškemu tipu črnega humorja. Omenimo še dva visoko artistična kratkometražca. **Pinocchio**, 1999, italijansko-francoska koprodukcija italijanskega animatorja, slikarja in stripovskega avtorja Gianluigija Toccafonda, v tehniki slikanja na papir pripoveduje alternativno zgodbo o muhastem in lahkovernem Geppetovemu dečku. **Fugue**, 1998, švicarskega svetovno nagrajevanega avtorja Georgesa Schwizgebela, je večplastno potovanje v času in prostoru, animirano v mešani tehniki risbe na foliji in pastela na papirju. Če bo šlo vse po sreči, bomo zgoraj omenjene filme v kinotečni sezoni 1999/2000 lahko videli tudi v Slovenski kinoteki v okviru novega programa Animateka. V pogovoru z bolj izkušenimi novinarskimi kolegi, ki Anney obiskujejo že več let zaporedoma, sem izvedel, da dolgotražci niso ravno posebnost festivala. In ravno tukaj je izgubljena priložnost, ki sta jo avtorja in producent prvega (in verjetno tudi edinega sploh) slovenskega animiranega celovečerca tragično zamudila. Nagrade verjetno ne bi dobila, vendar pa bi film videla svetovna animatorska elita. No, po toči zvoniti... Med celovečernimi filmi v konkurenci je bilo prikazanih 5 filmov: francosko-belgijsko-luksemburška koprodukcija **Kirikou et la Sorciere**, 1998, (*Kirikou in čarovnica*); ameriški **The Rugrats Movie**, 1998; prvi in edini norveški animirani celovečerec **Solan, Ludvig og Gurin med reverompa**, 1998 (*Gurin z lisičjim repom*); italijanski **La gabbianella e il gatto**, 1998 (*Galebka in maček*); in nazadnje japonski **Jin-Roh**, 1998. Veliko nagrado je dobila koprodukcija **Kirikou et la Sorciere**, v režiji Michela Ocelota, dologoletnega predsednika ASIFA-International (stanovsko združenje animatorjev, ki se mu je letos pridružila tudi slovenska skupina). Ocelot se je prvič v svoji bogati karieri lotil celovečerca, tradicionalne afriške ljudske pripovedi, ki je tri leta nastajala v animacijskih studijih v Litvi in na Madžarskem (barvice na papirju in 2D računalniška animacija). Ocelot je del svojega otroštva preživel v Afriki in ravno zato mu je uspelo prikazati afriško folkloro in tipične afriške teme (problemi z vodo, pomembnost gri grija...), v veliko pomoč pa mu je bil tudi najbolj popularen afriški glasbenik Youssou N'dour, ki je spisal originalno glasbeno spremljavo. Zadovoljiv vtis je pustil tudi japonski **Jin-Roh**, prvenec mladega avtorja Hiroyukija Okiure, ki se je v preteklosti izkazal kot animator in avtor likov za kulturni film **Hashire Melos**, 1992, ter **Ghost in the Shell**, 1995. Zgodba je postavljena v namišljeno post-vojno Japonsko, kjer posebne policijsko-vojaške enote poskušajo zatreti anarhistične upornike. Emocije in nasilje so slikovito prikazani, kot to znajo samo Japonci. Na koncu naj omenim še plodno letino študentskih filmov (kar 53 so jih letos izbrali za tekmovalni program), med katerimi je žirija nagradila 3D računalniško animacijo **Gazoon**, 1998, francoskega diplomanta Centra za strip in podobe v Angoulemu. Posebno omembo žirije sta si zaslužila nemški 3D animirani **Masks**, 1999, Piotra Karwasa iz filmske akademije v Baden-Würtembergu, ter belgijski črno-humorni, na film risani **Bouf**, 1998, Vincenta Bierrewaerts. •

kitajska: oris položaja



nil baskar

V letu dveh pomembnih obletnic in enega zajca se je kinematografija LR Kitajske znašla v kočljivi situaciji. Če je neodvisna, pol-legalna produkcija z nastopom 'šeste generacije' (Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, He Yi, Jia Zhangke, Zhang Ming...) močnejša kot kadarkoli prej in se je do neke mere že legalizirala, pa uradni kazalci filmske produkcije v zadnjem letu kažejo velikanski upad: od povprečno stopetdesetih produkcij, kolikor jih je nastajalo v zadnjih letih, jih je bilo lani skoraj za polovico manj. Pri dobri tretjini gre vselej za kmetijske in izobraževalne filme, tako da v resnici preostane nekje okoli štirideset igranih filmov. Poleg deficita same domače produkcije pa je silen upad zaznaven tudi pri obisku kinematografov – razlog za to je morda v rigidni distribucijski politiki, ki na trg spusti deset neškodljivih tujih (hollywoodskih) filmov in le peščico domačih, ki se z izjemo Zhanga Yimoua ponavadi izkažejo za nerentabilne. Na drugi strani pa vse več šolanih filmskih ustvarjalcev dela za mamutsko kitajsko državno televizijo CCTV, ki gledalcu dejansko nudi večjo izbiro – kodirani šesti program je specializiran za predvajanje filmov, ki jih ponavadi ni mogoče videti v kinu. Tja tako zahaja le še urbana mladina, za katero je kino postal predvsem sinonim ameriške masovne kulture.

Položaj kitajske kinematografije je torej dokaj alarmanten, vendar perspektiva avtorskega filma na Kitajskem nikoli ne bi mogla biti bolj optimistična: dva nova filma ima Zhang Yimou (*No One Lost* ter *My Mother and my Father*), prav tako tudi Zhang Yuan (*My Seventeen Years*, *Crazy English*) in Jiang Wen (*Prisoners of That War*)... Poleg tega bo z letošnjim letom pekinški filmski studio prvič začel producirati tudi nizkoprorračunske filme mladih, tudi neveljavljenih avtorjev. Poleg Wanga Xiaoshuaija

bodo do prvega celovečerca tako prišli Guan Hu, A Nian in Tian Xi. Slednji je v svoji rodni vasi v Hunanu že posnel material za celovečerni film, bizarno zgodbo o ustreljenem kriminalcu, ki se reinkarnira v prašiču. Ko nas je zanimalo, kako mu je uspelo posneti 'za Kitajsko tako očitno neprimeren' material in to pred očmi policije, ki ni bila le prisotna na prizorišču snemanja, pač pa je v filmu celo zares igrala, je odvrnil, da je v domačem okolju slaven in spoštovan. Tako in tako pa nihče ne bi pomislil, da nima dovoljenja za snemanje česa podobnega... Na prizorišču so torej novi, prodorni režiserji, ki jih znotraj označbe 'šesta generacija' v veliki meri družijo le zelo unikatno izdelana intimna atmosfera in preokupacija z manj lagodnimi vidiki kitajskega vsakdana: Xiao Wu, *Artisan Pickpocket*, (1998), Jiaja Zhangkeja, *Rainclouds over Wushan*, (1996), Zhanga Minga, *The Girl From Vietnam*, (1995–1998), Wanga Xiaoshuaija, *The Postman*, (1995), Heja Yija, *The Scenery*, (1996–1999), Zhaja Yisonga. Nemara bi lahko dodali še Li Hong, mlado diplomantko Pekinške Akademije s simpatičnim prvencem *Tutor*. Od vseh naštetih lahko v prihodnosti pričakujemo dobre izdelke.

Seveda pa film na Kitajskem ne izhaja le iz pekinških studijev. Xi'anski filmski studio in njegov upravitelj Wu Tianming, ki je v osemdesetih odločilno pripomogel, da sta Zhang Yimou in Chen Kaige kljub napetim odnosom z oblastjo lahko še naprej snemala, danes gosti Imar Films, kitajsko-ameriško produkcijsko hišo pod vodstvom Petra Loehra, ki se je specializirala za tenkočutne urbane drame. Zaenkrat sta v njegovi produkciji nastala dva filma, *Spicy Love Soup* Zhianga Yanga, ki je bil l. 1997 tretji v dobičku od prodanih vstopnic ter *A Beautiful New World* Shija Run Jiuja, moderno komedijo

Tian Zhuangzhuang



fotografije z videa
Nil Baskar, Ciril Oberstar

nravi, ki se odvija v Šanghaju. Trenutno v produkciji Imarja nastaja tretji film, **The Shower**, zopet v režiji Zhianga Yanga. Strategija hiše je sicer preprosta: ker na Kitajskem hodi v kino predvsem urbana mladina in bolj razgledana populacija srednjih let, je potrebno filme iztrgati vaškemu okolju in napolniti z bolj všečnimi atributi mestnega življenja. V filmu *A Beautiful New World* se tako v stranski vlogi pojavi tajvanski pop zvezdnik Wu Bai. Kljub strogi logiki ciljne populacije in dokaj povprečnim izdelkom prizadevanja Imar Films gotovo niso nepomembna, saj predstavljajo možno formulo majhnih, s tujim kapitalom podprtih produkcijskih hiš, ki jih ne omejujejo distribucijske kvote za tuje filme in niso pod direktnim nadzorom državnih institucij.

Toliko o trenutnem položaju kitajske kinematografije iz oddaljenega horizonta – seveda gre bolj za kratek oris, kot za dokončno evaluacijo. Dokler filmov mladih režiserjev šeste generacije in kitajskega filma na splošno ne bo mogoče bolj pogosto videti tudi pri nas, bodo 'novi premiki' v kitajskem filmu v tem prostoru prvenstveno razumljeni kot eksotičen pojav.

TIAN ZHUANGZHUANG V PEKINŠKIH STUDIJIH

Na licu mesta pa smo se imeli lani avgusta in septembra priložnost pogovarjati s Tianom Zhuangzhuangom in Wangom Xiaoshuaijem. Prvi je poleg bolj slavni kolegov Zhanga Yimouja in Chena Kaigeja eden najvidnejših predstavnikov režiserjev pete generacije (*Modri zmaj / Blue Kite*, 1993), zadnjih pet let pa je kot producent, koordinator in moralna avtoriteta tudi ena ključnih oseb v vrstah kitajske neodvisne in avtorske filmske produkcije. Njegov urad, lociran na enem stranskih dvorišč kompleksa pekinških studijev, med kupi odslužene filmske scenografije in studijsko konjušnico, kjer redijo konje za zgodovinske teve serijale, se sicer preživlja s produkcijo teve reklam, a presežke dobička vlaga v infrastrukturo in projekte napol legalnih režiserjev, kot denimo Wanga Xiaoshuaija. Tian Zhuangzhuang je tako v zadnjih letih postal nekakšen boter šeste generacije, ki si je v odnosih z oblastjo ustvaril določeno mero suverenosti. Leta 1995 je tako dosegel, da je Filmski Biro Wanga umaknil s črne liste in mu nato omogočil produkcijo filma *The Girl from Vietnam*. Z njim smo se srečali septembra, prav v dneh, ko je njegov tovariš iz študentskih let Zhang Yimou na velikem dvorišču Prepovedanega Mesta postavljal *Turandota*, ekskluzivno operno superprodukcijo, po ceni kart sodeč (med 300 in 2000 dolarji) namenjeno kitajskim *nouveaux riches*. Pisarna Tianove produkcijske hiše je v primerjavi z monumentalnim miljejem stare palače dajala kar pravi videz garažne produkcijske hiše, skrite pred nadležnimi pogledi ali sosedi. Na steni nad Tianom visi plakat: *Raging Bull*, za našimi hrbti se smukajo tehniki s smetalno opremo. Pozneje ugotovimo, da tudi logotip podjetja vsebuje bikove rogove ter da je po policah pisarne posejanih nekaj miniaturnih bikov v različnih položajih. Pod pritiskom časa se zapletemo v krajši pogovor, ki se suče predvsem okoli delovanja kitajskega cenzurnega aparata, tj. Filmskega urada (China Film Bureau). Tian je leta 1982 diplomiral na Pekinški Filmski Akademiji in je od takrat posnel devet filmov. Predvsem je treba omeniti *On The Hunting Ground*, (1985), in pa *The Horse Thief* (1986), pol-dokumentarna prikaza življenja etničnih manjšin –

Mongolov in Tibetancev, ki sta marsikoga presenetila s surovim naturalizmom in ekspresivno poetiko. Nato se je vrnil v urbano okolje in naredil *Rock n' Roll Youth*, (1986–1989), ki ga je Filmski biro zadržal za tri leta, v naslednjih treh letih pa še *Laoshi – Gushi Yiyuan* ter *Illegal Life*. Z nobenim od njih ni bil pretirano zadovoljen, dokler ni leta 1993 posnel odličnega *Modrega zmaja*, pretanjeno dramo o družini med kulturno revolucijo, ki na intersubjektivnem nivoju in odrešena vsakršnega sentimentalizma tematizira vdor politike v neko družinsko intimno. Film pri Filmskem biroju seveda ni vzbudil navdušenja, vendar je nekako preživel neokrnjen. Od leta 1993 pa

Tutor
Li Hong



cenzura poostri svoje postopke; med prvimi se istega leta na črni listi znajdeta Zhang Yuan s svojimi *Beijing Bastards* in naslednje leto Wang Xiaoshuai (a.k.a. Wu Ming) s filmom *Frozen*.

Če je bil v osemdesetih pritisk cenzure še bolj fleksibilen, saj ni bilo neke enotne filmske zakonodaje, kar je denimo Tianu omogočilo posneti filma, kot sta *On the Higher Ground* in *The Horse Thief*, pa je bilo leta 1991 sprejeto določilo, ki je konkretno definiralo, kaj in kako kitajski film še sme prikazati; povzročilo je kopičenje imen na črnih listih, zaplembe potnih listov in v skrajnih primerih tudi hišne pripre (ki je za kratek čas doletel Zhanga Yuana po *East Palace, West Palace*). Določilo vsebuje štiri bistvene točke: kritika oblasti, nasilje, spolnost in 'za Kitajsko neprimerna vsebina'; slednja po Tianovem mnenju predstavlja namerno neoprijemljivo postavko, ki lahko vselej pomeni karkoli, cenzorjem pa omogoča zadnji vzvod kontrole, če so vsi prejšnji že ovrženi. Na splošno pa je odločitev o tem, kaj bo cenzurirano in kaj ne, prepuščena osebni presoji štirih cenzorjev, katerih mnenja se med seboj pogosto zelo razlikujejo in celo spreminjajo.

No, kot že rečeno, bo pekinški filmski studio letos produciral poceni filme več mladih režiserjev, s čimer si je 'šesta generacija' tudi simbolno izbojevala legalen status. To zagotovo ne pomeni konec preglavic s Filmskim uradom, povsem verjetno pa je, da bo večje število produciranih filmov zmanjšalo njegov pritisk in ponudilo tudi več alternativnih formul za prihodnost tako avtorskega kot *mainstream* filma. Zasluge Tiana so pri celem razvoju dogodkov neizpodbitne. Če ga imajo predstavniki šeste generacije za svojega botra in ga teoretiki in kritiki razumejo kot 'most med dvema zelo različnima generacijama znotraj enega zelo istega sistema', se je nam porodila analogija z



J. P. Melvilleom, ki je na soroden način servisiral francoski novi val. Kakorkoli že, tega mu nismo omenili, na vprašanje, kje so njegovi novi filmi, pa nam je odgovoril, da ostaja njegova intimna želja ekranizacija novele *Eyes on Fire* sodobnega tibetanskega pisatelja Chena Ai Luoja.

WANG XIAOSHUAI V JAMM HOUSE

Z mladim režiserjem smo se srečali v enem trendovskih jazz lokalov na Sanlitunu, aleji v diplomatskem delu mesta, kjer se tujci zabublajo v svoje majhne enklave z vso pripadajočo neokolonialno navlako: bistrojčki, francoskim kruhom, sladicami in siri... V bližini je francoski licej, kjer se vsak torek zvečer vrtijo tuji filmi – na naše veselje je na sporedu tudi Godardova *La Chinoise*...

Wang je leta 1989 diplomiral iz režije na Pekinški filmski akademiji. Ker se je moral kot vsi diplomanti po končanem študiju zaposliti v filmskem studiu, z generacijo iz leta 1989 pa zaradi junijskih dogodkov nihče ni hotel imeti opravka, je končal v nekem studiu v Fujianu, kjer leto in pol ni počel nič. Tudi zato, ker se v tem obdobju na Kitajskem ni kaj dosti snemalo.

Do danes je posnel tri filme: prvenec *The Days*, (1993), intimno č/b miniaturo o zaljubljenem pekinškem paru, *Frozen*, 1994–95, ki sledi življenju sodobnih pekinških umetnikov in *The Girl From Vietnam*, cenzurirano in razblaženo podeželsko dramo o prostituciji. Poleg Zhanga Yuana je morda tako prav Wang Xiaoshuai drugi paradigmatični režiser 'šeste generacije' – četudi tej označbi nihče ne pripisuje tako kohezivnih konotacij kot na primeru 'pete'. Paradigmatičen morda zato, ker sta tako on, kot še posebej Zhang do neke mere izšla tudi iz gibanja leta (1989), da bi po desetih letih diskontinuitete in nenehnih težav z oblastjo danes dosegla skorajda zakonit umetniški status.

Ker je pogovor tokrat tekel bolj organizirano, objavljamo nekaj zanimivih odlomkov.

Kdaj in kako si se odločil, da boš stvari 'vzel v svoje roke' in snemal filme v lastni produkciji?

Vsi, ki smo končali študij leta 1989 – ne le študentje filmske akademije, temveč tudi mnogi novinarji in raznovrstni umetniki –, smo se že v času študija zelo povezovali, delali in snovali stvari skupaj. Zlasti režiserji smo se videli kot logično nadaljevanje pete generacije, Zhanga Yimoua ter Chena Kaigeja, in smo želeli tudi sami čimprej vstopiti v dogajanje. Imeli smo občutek, da je nastopil naš čas. Ker pa nam država ni dala priložnosti, smo se stvari lotili sami. Sam sem se leta 1993 vrnil v Peking, da bi pričel delati svoje stvari in takoj padel v ta krog neodvisnih ustvarjalcev. Začel sem z majhnimi, kratkimi filmčki. Denar sem vlagal sam, pomagalo mi je nekaj dobrih prijateljev. Spoznaval sem mnogo različnih ljudi, ki so na različne načine lahko pomagali pri ustvarjanju filmov. Šlo je za nek nov in svež pristop k filmu, vsaj za Kitajsko – s skoraj nič denarja in mnogo volje smo lahko snemali karkoli, nobenih omejitev nismo več imeli, ukvarjali smo se s temami, ki so se dotikale nas samih, naših življenj...

Nam lahko razložiš, odkod izvira ta delitev na generacije, po kateri ti pripadaš že šesti? So to izumili kitajski teoretiki?

Ja, to so pričeli uporabljati v osemdesetih, z nastopom Zhanga Yimoua in Chena Kaigeja, ko so ugotovili, da je to neka nova vrsta filma in so jo morali nekeko ločiti od tiste stare. Nato so nekako šteli dekade in ugotovili, da gre za peto generacijo... Sam osebno mislim, da jaz in moji kolegi ne sodimo v neko šesto generacijo; še več, mislim, da našega početja zaenkrat še ni mogoče poimenovati na tak način. Razen istega obdobja, v katerem smo se pojavili, nimamo nekih stilskih sorodnosti ali česar koli podobnega. Zaenkrat še nismo našli smeri, cilja, do katerega bi naša kreacija vodila, kot je to že uspelo peti generaciji. Vse to še iščemo.

V kakšnih odnosih ste? Imate stike, sodelujete?

Z Zhangom Yuanom sem delal čisto na začetku, pomagal mi je pri snemanju *The Days*, a se nekako ni obneslo. Kasneje pa sem mu napisal scenarij za njegov prvi film *Mother*, leta 1990... Sodelovanja je bolj malo, vsak ima svoje zgodbe in svoje probleme z denarjem. Najvažnejše pa je seveda sodelovanje z vlado! (ha, ha...)

No, prav to nas zdaj zanima... Lahko bolj podrobno razložiš svoje izkušnje s cenzurnim aparatom, Filmskim uradom?

Za *Girl from Vietnam* sem predložil scenarij Filmskemu uradu, ker je bil film legalen, v produkciji pekinškega filmskega studia – ta me je predtem tudi spravil s črne liste, predvsem zahvaljujoč trudu Tiana Zhuangzhuanga. Že s samimi scenarijem niso bili kaj prida zadovoljni, hoteli so, da spremenim naslov, ker Kitajska še danes ne priznava obstoja Vietnama, kar je povsem absurdno, nato pa jih je zmotila še sama vsebina, za katero se jim je zdelo, da življenje opisuje na nedopustno moreč in težaven način, v nasprotju s svetlim optimizmom, ki mora vladati v vsakršnem predstavljanju življenja Kitajcev. Težava je v tem, da so za državo velik problem stvari, ki se jih med samim pisanjem scenarija ali snemanjem niti ne zavedaš, četudi se sploh nočeš dotikati kontroverznih tematik, temveč se želiš le soočiti z nekimi sodobnimi in življenjskimi situacijami, ki jih najdemo na Kitajskem. Trajalo je eno leto, da so odobrili scenarij,

Wang Xiaoshuai

nato pa še tri leta, da se je film končno smel začeti prikazovati.

Kaj pa med samimi snemanji? Kako izgleda ta mestna ilegala, kako posnameš film v mestu brez dovoljenja oblasti?

Delamo hitro, vse je prej zelo premišljeno, dosti vadimo. Ko pa nekam pridemo, takoj razložimo, da smo študentje iz Akademije in se trudimo vzbujati čimbolj amaterski videz. Rečemo, da bi radi pač nekaj posneli in da imamo dovoljenje. Potem hitro delamo in če opazimo, da nekaj ni v redu, v naglici zapustimo prizorišče...

Ko smo snemali *Frozen*, smo bili na neki lokaciji: kratka in ozka uličica v mestu, v neposredni bližini majhne policijske postaje. O snemanju nismo nikogar obvestili, prizor pa je bil tako in tako čisto kratek. Komaj smo postavili sceno, se je prikazala policija in hotela vedeti, kdo je odgovorni. Jaz sem bil producent, scenarist in režiser – torej odgovorni. Šel sem na razgovor k šefu postaje, ki je hotel vse vedeti. Ker se nisva mogla dogovoriti o ničemer, sem preprosto zavlačeval pregovarjanje tako dolgo, dokler zunaj ekipa ni na hitro posnela prizora. Nato smo pač šli, rekli smo, da smo si premislili, ampak da se bomo nekemu pritožili...

Kako pa je z vašimi ekipami? So to prijatelji iz študentskih let? Se dogaja, da kdo noče sodelovati z vami, ker bi mu to povzročilo težave?

Glavna igralka v *The Days* je bila slikarka, ki ne sme več igrati v filmih, četudi tega tako in tako ne počne. Vsem igralcem v *Frozen* so prepovedali nadaljnje sodelovanje z mano. Če bi še kdaj igrali v mojih filmih, bi jim verjetno prepovedali, da se pojavijo v kateremkoli filmu. Snemalci in tehniki nimajo takšnih težav, njih pustijo pri miru.

Kako vidiš nastanek neodvisnega filma na Kitajskem? Se ti po svoji naravi zdi primerljiv z neodvisnim filmom v ZDA ali Evropi, ali pa je nastal čisto spontano?

Ko smo bili še mladi, Kitajska nikakor ni vlagala veliko denarja v filme in njihovo ustvarjanje – vladalo je prepričanje, da je film umetnost, ki se jo da ustvarjati z malo denarja. Prav to prepričanje je na začetku motiviralo tudi nas, danes pa tega mišljenja na Kitajskem primanjkuje, kot primanjkuje tudi kvalitetne filmske umetnosti...

Tudi v moji generaciji mnogo ljudi razmišlja na ta način: dobiti čimveč denarja in posneti čim večji film, čeprav vsebina postane manj pomembna, da le uspeš. To pa je zagotovo vpliv zahoda: vse več filmov želi prikazati svoj lasten karakter, vse manj pa se jih ukvarja z značajem in problemi resničnih ljudi. Zato danes na Kitajskem primanjkuje dobrih filmov.

Pa čutiš kakšno zavezanost do starih režiserjev, do njihovega socialnega čuta, ki je bil vedno v prvem planu, in njihovega načina pripovedovanja zgodbe? *Spring In A Little Town* Feija Muja. Film, ki se ukvarja z reformo družbe, a v ospredje postavi odnos med spoloma, prek katerega se potem razrešijo vsa socialna in vsa intimna vprašanja. To je eden mojih najljubših filmov in mislim, da je še danes, ko smo tudi na neki družbeni prelomnici, zelo aktualen... Zdi se mi, da ima kitajski film neko značilnost. Ko se v nekem obdobju z zgodovino nekaj dogaja, se kitajski film s tem intenzivno ukvarja. Vsi režiserji pete generacije so se tako mnogo ukvarjali s kulturno

fotografije z videa
Nil Baskar, Ciril Oberstar



revolucijo, ki so jo osebno in zagotovo tudi intenzivno preživljali – prav ko so bili stari 18, 19 let, je šla Kitajska skozi velike spremembe in odtod so tudi črpali silovitost v prikazovanju tega obdobja. Režiserji šeste generacije bi se prav tako lahko ukvarjali s to temo, ker smo tudi mi preživeli zgodnja leta našega življenja v tem obdobju, vendar smo od njega že precej odmaknjeni.

Kaj mora torej najti šesta generacija, da bo lahko prepustila mesto sedmi?

Hmm. Režiserji pete generacije so poiskali mesto v svetu filmske umetnosti, postali del njene zgodovine, pridobili so si tudi odobravanje občinstva. Šesta generacija pa še išče svojo pot, kar je v mnogočem povezano z novim pojmovanjem kitajskega filma, ki postaja industrija, se komercializira... Ne vem, kaj moramo storiti, in ne, kaj bomo našli...

Hvala za pogovor.

Enako. •

li suyuan, filmski zgodovinar

"kitajska danes
potrebuje
mainstream film"



fotografije z videa
Nil Baskar, Ciril Oberstar

Z Lijem Suyuanom smo se srečali avgusta lani v Kitajskem filmskem arhivu, kinotečni instituciji, zadolženi za hrambo, restavriranje, proučevanje in promoviranje kitajske filmske zgodovine. Kitajski filmski arhiv je sicer trinajstnadstropna zgradba skoraj v centru Pekinga, s tristo uslužbenci in močno hierarhično strukturo. Glavnina Arhivove dejavnosti je seveda restavriranje in v zadnjem času tudi podnaslavljanje kitajske celuloidne zgodovine, sicer pa ta silni birokratski aparat letno sproducira tam do pet za javnost odprtih retrospektiv. Hkrati pa v veliki, DTS ozvočeni dvorani izbranim filmskim kritikom redno predvaja 'dekadentne zahodne filme', denimo **Peti element**... O pravem namenu teh dopoldanskih projekcij, na katere naju z izjemo slabe minute omenjenega filma niso spustili, sva predvsem ugibala, naivno pa skušala verjeti, da se pod udarom plehke zahodne popularne kulture kritiki dialektično utrjujejo. Le da smeh gledalcev ter kokice in kokakola v predverju temu nekako niso govorili v prid.

Dopustili pa so nama interni ogled dveh ducatov klasičnih del iz dvajsetih in tridesetih let, majhne in inspirativne retrospektive, ki naju je opremila tudi za pričujoči intervju.

Gospod Li Suyuan je sicer Arhivov hišni zgodovinar in analitik, kot ključno referenco pa nama ga je poleg uslužbenecv oddelka za stike s tujino izpostavila njegova študija *The Chinese Silent Film History*. Prva izdaja je bila predstavljena l. 1996 v Pekingu, na simpoziju o azijskih filmskih zapuščinah v organizaciji Arhiva ter UNESCOvega Urada za umetnost in kulturo. Obe instituciji sta nato podprli tudi izdajo angleškega prevoda, ki se je naposled znašel tudi v najinih rokah.

The Chinese Silent Film History seveda ni prva študija 'zlatega obdobja' kitajske kinematografije – tridesetih let –, zagotovo pa je prvi originalen kitajski pogled na lastno filmsko zgodovino, dostopen kitajščine neveščemu bralstvu. Koristen je še toliko bolj, ker se uspešno izogiba pastem historične didaktike in prevladujočih ideoloških evaluacij, ki bi jih pričakovali od uradnega kitajskega zgodovinopisja, in poda natančen socio-historičen pregled določenega obdobja, z močnim poudarkom na produkcijskem sistemu in širšem razvoju filmske kulture na Kitajskem.

Pogovarjali smo se o kitajskem filmu tridesetih let, 'mehkem in trdem filmu', kulturni revoluciji, Hongkongu, šesti generaciji... Pomagal in prevajal je gospod Lin Chun iz pisarne za oddelke s tujino.

nil baskar,
ciril oberstar

Gospod Li, vaša knjiga je izredno delo filmskega zgodovinarja, njen prevod pa velik dogodek za vse tuje cinefile, ki so bili vselej omejeni z dokajšnjo nedostopnostjo originalnih virov in seveda jezikovno bariero. V filmskih inštitucijah širom sveta je zagotovo mnogo ljudi ki bi se radi podrobneje ukvarjali s kitajsko kinematografijo. Sem lahko pride kdorkoli in študira stare kitajske filme; problem je le v tem, da dosti starih filmov niti nimamo.

Problem je seveda tudi komunikacijski – če bi poskrbeli za več prevodov zgodovinarja, teorije, scenarijev in seveda filmov, bi se med kitajsko in tujo filmsko mislijo nemara vzpostavil nek dialog.

To je definitivno velik problem. Bojim se, da je ta knjiga edina te vrste. Seveda pa upam, da predstavlja tudi enega od temeljev za komunikacijo med kitajskimi in zahodnimi filmskimi teoretiki. Sami imamo ogromno knjig in gradiva o zgodovini kitajskega filma in filmu nasploh, teoretičnih knjig kitajskih avtorjev, ki so zares zanimive.

Gospod Li, zanima naju, ali kitajska kinematografija pozna kakšne temeljne značilnosti, ki bi jo lahko razločile od zahodnih? So to morda njeni avtohtoni žanri?

Kar se tiče filmskega žanra, ta v zelo zgodnjem kitajskem filmu ni tako očiten kot v ameriškem vesternu ali francoskih komedijah. Med kitajskimi žanri je najbolj upoštevanja vreden vsekakor *gong fu pian* (kung fu film, o. p.), ki ga zares ne moremo najti nikjer drugje v svetu.

Gong fu filme so delali tudi na Zahodu, v ZDA in Italiji naprimer...

Ti filmi so povsem drugačni, kajti *gong fu* je na Kitajskem del realnosti; prisoten je v vsakdanjem življenju, odkoder izvira bistvena razlika v prikazovanju borilne veščine.

Brez dvoma.

Razlika obstaja tudi v prikazovanju ljubezni, poglejte naprimer Fei Mujeve filme. Res pa je bil kitajski film v dvajsetih in tridesetih letih močno pod vplivom Hollywooda, kar se je videlo v zelo značilnih detajlih produkcije, v uporabi zahodnih oblačil, pitju kave, mleka itd. Največji vpliv pa je bil morda ta, da so ljubimci v filmih drug drugemu govorili '...ljubim te'; to je izraz, s katerim si kitajska ljubimca nikoli ne bi izpovedala ljubezni. Tudi v tem je eden velikih dosežkov Fei Muja – da je prenesel značilno kitajske emocije v filmski milje po zahodnem vzoru... Po tridesetih letih pa je bil kitajski film seveda pod močnim vplivom ruskega.

Prav to nama je prišlo na misel, ko sva gledala Pobeglo jagnje (*Mitude Gaoyang / A Lamb Astray*, 1936, o. p.), Caija Chushenga. Film je v dinamiki montaže zelo Eisensteinovski...

Da, definitivno... Naj se vrnem nazaj k našemu pogovoru o žanrih. Konec dvajsetih let so na Kitajskem cveteli tudi tradicionalni kostumski filmi – njihov silen porast je bil do neke mere tudi odziv na evropeizacijo kitajske družbe... Vsekakor gre za avtohton in specifično kitajski žanr, ki se mu je pozneje pridružil še *wu xia pian*.

Kaj pa se je dogajalo z *wu xia pian* (mečevalski filmi, o. p.) žanrom med tridesetimi in poznimi šestdesetimi

leti, ko se je v družbi *gong fu pian* žanra vrnil v vsem svojem sijaju?

Žanr mečevalskega filma izvira iz poznih dvajsetih let, njegova zgodovina pa pozna tri vrhunce: najbolj popularni so bili prav v tej prvi fazi, ko so cveteli najrazličnejši stili. Mečevalski film je bil takrat zares *mainstream*. Po osvoboditvi Kitajske l. 1949 je mečevalski film izumrl, predvsem zaradi političnih razlogov.

Je bil razlog za njegovo neprimernost v njegovi mitološkem, bajeslovnem, *Gods & Spirits* imaginariju?

Seveda. Vlada je v tej zvrsti filma videla močan vraževerni potencial, ki se nikakor ni ujemal s povojnim principom borbe proti praznoverju. Mimogrede, praznoverje je na Kitajskem močno prisotno še danes, tako da ta doktrina izkoreninjanja praznoverja nikakor ni končana... Potem pa je *wu xia pian* v šestdesetih v Hongkongu in na Tajvanu zopet oživel in nazadnje postal svetovno znan in popularen. Po svoje verjamem, da so hongkonški in tajvanski režiserji *wu xia* in *gong fu pian* žanra veliko pripomogli tudi k popularizaciji kitajskega filma v osemdesetih letih. In to kitajskega filma v vsej njegovi zgodovini. Mnogi zahodni zgodovinarji filma so šele takrat ugotovili, da je mečevalski žanr zelo star, da ni produkt sodobne hongkonške ali tajvanske produkcije, ampak ena klasičnih zvrsti kitajskega filma.

Tretji vrhunec je seveda nastopil konec osemdesetih let v Hongkongu in dandanes na Kitajskem. Kitajska se zdaj odpira svetu in v skladu s tem prepoznava *entertainment function* (težko prevedljivo sintagmo 'entertainment function' smo v prid njene natančnosti pustili v izvorniku, o. p.) te zvrsti filma v novem kitajskem tržnem socializmu. Hkrati so tudi danes hongkonški in tajvanski *gong fu* in *wu xia pian* filmi še vedno zelo prisotni na trgu. Sam menim, da so kitajski filmi tega žanra v primerjavi s hongkonškimi slabši, ker je njihova produkcija močno diskontinuirana. Največkrat gre tako ali tako za televizijske filme. Temeljni problem pa je seveda tudi v tem, da se film na Kitajskem šele v zadnjem času začneja pojmovati kot industrija. Če film ni industrija, ne moremo imeti dobrih primerov žanra. Zato nimamo svetovno znanih zvezd *gong fu*-ja, kot je to naprimer Jackie Chan. Imeli smo Jeta Lija, a je odšel v Hongkong... Sam pa menim, da je največji med njimi še vedno Bruce Lee – Jackie Chan je predvsem prijazen dečko, ki ga ima cel svet rad... (ha, ha, ha...).

Kot poznavalca mandarinskih produkcijskih sistemov bi vas rada vprašala za vaše mnenje o prihodnosti hongkonškega filma, o njegovem novem položaju in o možnostih zblizanja s celinskim kitajskim filmom. Politično danes, kot gotovo veste, prakticiramo princip ene države in dveh sistemov. To velja tudi za filmsko produkcijo. Po predaji je komunikacija med celinskimi in hongkonškimi ustvarjalci veliko lažja, zato mislim, da bo medsebojni vpliv v prihodnosti močnejši. Glede vsebinskih in formalnih rešitev se lahko kitajski film mnogo nauči od hongkonškega. Še pomembneje, nauči se lahko več o trženju filmov, medtem ko Kitajska Hongkongu ponuja velik trg. Menim, da lahko obe industriji v prihodnosti zelo napredujeta, vseeno pa bo potrebno še veliko časa, preden bo sodelovanje potekalo bolj tekoče. Tako v zadnjih letih kitajski zgodovinarji in teoretiki redno



gostimo tuje kolege. Spomladi 1996 smo v Pekingu organizirali uspešen simpozij o filmih Feija Muja, ki so se ga udeležili teoretiki, zgodovinarji in filmski ustvarjalci iz Kitajske, Hongkonga in Tajvana.

Dobro. Lotimo se malce bolj oddaljenih tem. Pri branju vaše knjige je eno zanimih odkritij predstavljala debata o 'mehkem filmu' v tridesetih letih, ko je kitajski film dosegel svojo umetniško zrelost. Zdi se, da je omenjena debata takrat sprožila zanimiv preobrat: levičarji so zasedli odločujoča mesta v filmski industriji, ki pa je po značaju ostala strogo kapitalistična.

V začetku tridesetih let je bila filmska industrija na Kitajskem v rokah posameznih industrialcev, država pa je bila v vojni z Japonsko. V takšnih okoliščinah se je pri levo usmerjenih filmskih ustvarjalcih pojavila močna tendenca, da bi s pomočjo filma ljudstvo narodno osvestili za boj proti tujemu okupatorju. Seveda so imeli močno podporo komunistične partije in najrazličnejših reformističnih sil. Takrat so se izrekli proti komercialnemu filmu, ki ni mogel služiti narodnemu osveščanju, saj ga prihodnost naroda ni zelo zanimala. Obstajal je celo izrek, da mora biti film kot 'sladolek v kornetu', torej čisto nič več kot le razvedrilo. Zagovorniki te miselnosti so svojo idejo filma imenovali 'mehki film', zabavno in nenasilno razvedrilo torej. Seveda so v zgodovini kitajskega filma še danes močno kritizirani in predstavljajo primer negativne tendence. Sam pa vseeno menim, da si 'mehki film' zasluži bolj pošteno zgodovinsko obravnavo. Vsekakor sem proti strogo političnemu presojanju filmov, dejstvo pa je tudi, da brez 'mehkega filma' ne bi bilo vseh pomembnih filmskih del iz tridesetih. 'Mehki film' ni predstavljal le stimulatивne opozicije, pač pa je v kitajsko kinematografijo prinesel tudi mnogo formalnih in tehničnih inovacij.

O levičarskem filmu tridesetih let se vsi strinjajo, da je izjemno dober, da predstavlja zlato dobo kitajskega filma. Vse to je omogočil 'mehki film', ki je deloval po strogo tržnem principu – v tistem času so v praksi preizkušali mnoge različne teorije filma, največkrat niti ne politično motivirane, ki so kitajski film sploh vzpostavile kot avtonomno umetnost. Zato menim, da popolna diskvalifikacija tega obdobja ne bi bila poštena, saj še danes predstavlja prevladujočo tendenco.

In kako se ta ideološka opozicija v filmu tematizira danes?

V osnovi sta dandanes na Kitajskem živi dve miselnosti; ena nenehno poudarja umetniško vrednost in *entertainment function*, druga pa izobraževalno in propagandno funkcijo filma. Ta dva trenda se v kitajskem filmu za prevlado borita že od nekdanj in tako je še danes. Seveda ne gre za neko organizirano debato, pomembni so sami filmi, ki si stojijo nasproti. To opozicijo so konec osemdesetih let izoblikovali posamezni bolj pogumni producenti. Danes gre za dva popolnoma ločena svetova, ki med seboj le stežka komunicirata. Vlada film razume zgolj kot propagandno orodje, umetniki pa ga poskušajo vzpostaviti kot industrijo. Kajti šele ko bo film na Kitajskem postal industrija, bomo zopet dobili kvalitetna dela. Kitajska danes potrebuje *mainstream* film.

Sedanjest gotovo pomeni tudi 'šesto generacijo', ki pa bi ji le stežka lahko pripisali težnje po ustvarjanju

mainstream filmske industrije. Kam bi jih dali?

Žal nisem videl mnogo filmov režiserjev šeste generacije; tisti, ki sem jih, kažejo, da režiserji šeste generacije mnogo bolj poudarjajo unikatno individualno občutenje, intimno atmosfero...

Zagotovo se razvija neko novo obravnavanje tematik in bolj svoboden način snemanja filmov, ki ga Kitajska v preteklosti ni poznala. Vse to je zelo pozitivno in nekateri od teh režiserjev so odlični. Mislim, da bi študentje morali gledati tudi njihove filme in ne le klasična dela kitajske kinematografije. A s širšega vidika kitajske kinematografije stoji pred temi filmi velika ovira. Ker se osredotočajo na individualno perspektivo, se zlahka odrežejo od širše publike in se obkolojo z zelo omejenim občinstvom. Da ne govorimo o težavah z oblastjo...

Ne bomo. Za konec naju zanima, kaj se je s kitajskim filmom dogajalo v stresnem obdobju kulturne revolucije, ki je na Zahodu predmet velikanske mistifikacije.

Med kulturno revolucijo so snemali filme o kulturni revoluciji. Evaluacij teh filmov zaradi povsem zgodovinskih razlogov ni veliko, pa tudi ljudi, ki bi te filme zares videli, ni prav dosti. Sam sem imel precejšnjo srečo, da sem večkrat dobil dostop do večine teh filmov. Poznamo dve kategoriji. Prva so vzorčni filmi iz prve polovice kulturne revolucije, narejeni zelo natančno, z najboljšimi ekipami in tudi z določeno umetniško vrednostjo. Obstajalo je osem vzorcev, po katerih je bilo narejenih okoli dvajset filmov. Da bi bili popolni, so mnoge izmed njih v celoti posneli tudi po dvakrat ali trikrat. V drugo kategorijo spadajo igrani in dokumentarni filmi, med katerimi je le nekaj dobrih. Mnogo pa jih je zelo slabih - film, ki prikazuje napad na Denga Xioapinga, denimo. Večine teh filmov, znanih tudi pod imenom 'boleči filmi', kitajska javnost zaradi njihovih zgrešenih pogledov ne bo smela nikoli videti...

Hvala.

Hvala Vam. •

fragmenti hongkonške kinematografije

ciril oberstar



The Longest Summer
Fruit Chan



The Storm Riders
Andrew Lau

UVOD V PRODUCENTSKO HIŠE, CELOKUPNI PRORAČUN IN PRODUKCIJO HONGKONŠKE KINEMATOGRAFIJE

Pred tridesetimi leti in še malo prej je začel razpadati producerski imperij Shaw Brothers in skupaj z njim zlata doba neke kinematografije. Razpadel je v dve smeri: najprej z izstopom Li Hanxianga v letu 1963 in ustanovitvijo producerske hiše Guolian na Taiwanu, nato pa je v letu 1970 družbo zapustil še Raymond Chow. Posledica prve smeri je King Hu, nasledek druge pa "Cantonese cinema", Golden Harvest in Bruce Lee. Hongkong se, natanko trideset let kasneje, zopet lušči iz še ene zlate dobe. Kot da bi se vse stvari v zgodovini zares zgodile dvakrat. Golden Harvest razpada v vseh smereh. Ta zlata hiša je v lanskem letu zabeležila zelo malo samostojnih produkcij (okoli pet). Njen še vedno prvi mož, Raymond Chow, pa se je deloma moral udiniti interesom velikega kapitala Ruperta Murdocha, ki je od njega odkupil pravice za nekaj filmov arhiva Golden Harvest. Hongkong je medtem in zaradi tega postal leglo manjših producerskih hiš, za katere se zdi, da nastajajo po klasičnem anarhističnem načelu od spodaj navzgor, po potrebah posameznih režiserjev. Wai Ka-fei in Johnny To sta ustanovila Milky Way Image, producerska hiša Team Work Production zaenkrat producira le filme Fruita Chana, producerska hiša Media Asia pa se ponaša z režiserjem Gordonom Chanom in producira predvsem njegove filme.

PROBLEM KAPITALA IN PROBLEMI DOBIČKOV

Pred azijsko ekonomsko krizo, nekje tam, ko so azijski tigri postali pohlevni, in malo po tistem, ko je g. Soros umaknil ves svoj kapital iz Malezije, je bil hongkonški kinematografiji na voljo skoraj ves kapital Azije. Pozneje so domači azijski kapitalisti viri usahnili, razen v redkih primerih alternativnih produkcij, do katerih pride, ko se menedžerski tim kakšne fabrike odloči investirati v film. Tisto malo tujega kapitala, ki še danes prihaja v Hongkong, je 21 povečini iz Japonske, Koreje in Francije. Filmska produkcija se je v

preteklih nekaj letih vedno znova prepolavljala – potem ko je v letu 1992 štela 200 filmov, jih je pred dvema letoma naštel samo še 80, nato pa se je zopet prepolovila, ko je lansko leto štela le še 40 filmov. Čeprav so se cene kinematografskih vstopnic v tem času podvojile, se je dobiček filmskih projekcij zopet prepolovil. Leta 1992 so hongkonški filmi prinesli okoli 153 milijonov dobička, ki pa je že v letu 1997 padel za polovico – na manj kot 72 milijonov USD –, lanskoletno računovodsko črto pa so potegnili pri 54 milijonih. Ob vsem tem se je seveda drastično zmanjšal tudi čas snemanja in proračun filmov.

KITAJSKI PRINCIPI V ODNOSU DO HONGKONGA

Kitajska je v tem odnosu vsekakor arbiter, ki določa pogoje, in zdi se, da celo mimo svojih lastnih principov – npr. Deng Xiaopingovega o eni državi in dveh sistemih. Vsaj v tistem njegovem momentu, kjer kitajski filmski trg sprejme le dvanajst tujih filmov, med katere so morajo vrniti tudi hongkonški. Z druge strani pa nekakšna posvojitve hongkonških igralcev ni problematična. Tako je Leslie Cheung odigral glavno vlogo lanskoletnega poletnega hita iz Shanghaja. Prav tako kitajska filmska politika nima nič proti koprodukciji in sodelovanju hongkonških in kitajskih filmskih institucij, kakršna je npr. povezava Raymonda Chowa s Tianshan filmskim studiem pri filmu *The Storm Riders*.

ZGODBA O TRIADNEM ZANIMANJU ZA KINEMATOGRAFIJO

Hongkonški filmi so pogosto filmi o triadah in so (bili) nemalokrat tudi sami triadni filmi – narejeni s kapitalom triad in po načelu triadnih postopkov. Pripadnik triade je sicer zelo raztegljiv pojem in včasih ne gre za dosti več kot za navadnega poslovneža – kot npr. v filmu Fruita Chana. Spet drugič so to mistificirani gangsterji, kakršni bi npr. morali biti tisti, ki so nastopali v časopisnih novicah o ugrabitvah in izsiljevanju filmskih izvršnih producentov, ali pa v



City of Glass
Mabel Cheung

časopisni novici o posilstvu filmske igralki. V obeh primerih se je v zadnjem času triadni kapital umaknil s filmskega trga, torej je po izpadu domačega in tujega kapitala izpadel še triadni. No, ne popolnoma, triade so se namreč osredotočile na piratski trg video CDjev (VCD), ki pa je inherentno povezan z blagajniškimi rezultati filmskih podjetij. Kako naj tudi bo drugače, ko pa je na ulicah na dan premierne prikazovanja filma že mogoče najti isti film na VCDju in ga je mogoče kupiti za polovično ceno kino vstopnice (lansko leto 2,5 USD). Po približnih izračunih je piratski trg VCDjev honkonško filmsko produkcijo stal 40% njenih prihodkov.

KRATKA ZGODBA O SCENARIJIH

Na festivalu Far East Film so obelodanili novico, da bo produkcijska hiša Milky Way Image uvozila dva scenarista iz Francije, češ da je v Hongkongu trenutno veliko pomanjkanje dobrih scenarijev. To je malo bolj konkretiziralo govornice o Jackieju Chanu, češ da je (bil) tudi on na suhem s scenariji v času snemanja *Policijske zgodbe*, da je v Hongkongu ponujal 130.000 USD vsakomur, ki mu spiše dober scenarij.

POPOTOVANJE NA ZAHOD IN OBRATNO

Pred šestimi leti je Spielbergov film *Jurski park* postal prvi film v Hongkongu, ki je prišel iz Hollywooda in postal blagajniški hit. V ozadju so se lesketale le še donosne podobe Brucea Leeja. Od takrat naprej so hongkonški filmi na sporedih hongkonških kinematografov povečini tiskani z drobnim in hollywoodski z mastnim tiskom. Na vsak domači film prikažejo približno štiri hollywoodske. Edini, ki se je v zadnjem času lahko kosal s kapitalskimi donosi Hollywooda, je bil film *The Storm Riders*. Ob vsem tem pa se honkonško filmsko prizorišče vztrajno prazni v smeri divjega zahoda. John Woo in njegov simptomatični igralec Chow Yun-Fat se že nekaj časa kažeta na hollywoodskem nebu. Okoli dvajset hongkonških režiserjev in igralcev se tja seli vsaj občasno in tam postajajo globalni. Jackie Chan je to postal še pred *Police Story IV.*, z odtisom noge in roke v pozlačenem zvezdnatem okviru hollywoodskega bulvarja. Jet Li, tisti slavni doktor Wong Fei-hong iz Tsui Harkovega filma *Bilo je nekoč na Kitajskem* (*Once Upon a Time in China*, 1992), ki je zahodnemu študentu medicine onemogočil manifestacijo kolenskega refleksa, ko je nogo na tradicionalen kitajski način prebodel z akupunkturnimi iglami; prav ta Jet Li se v kinematografih najavlja v *Smrtonosnem orožju 4* (*Lethal Weapon IV*). Assayasova *Irma Vep* (1996), ki jo je najverjetneje porodila permanentna filmsko kritiška (in tudi kapitalaska) navezava francoskih s hongkonškimi filmskimi krogi, kot vse kaže, ni bila dokončna relacija, ki si jo je zadala Maggie Cheung. Popotovanju na zahod se je torej pridružila še hongkonška filmska diva, ki je svojo najnovejšo vlogo zapisala Spielbergovemu filmu.

VMESNO OBDOBJE IN PRVI NOVI AVTOR

Šele zdaj se je izkazalo, kako napačno je bilo gledati skupaj Tsuia Harka in Wong Kar-waia. Tsui Hark gre skupaj kvečjemu z Johnom

Woojem, še posebej v tem, da oba obdelujeta velike tradicionalne teme pravičnosti, dobrega, identitete skupnosti in skupine... Teme, ki bi jih lahko deducirali že iz imen producentskih hiš Shaw Brothers – bratstvo in Golden Harvest – vaška skupnost. Politična in ekonomska situacija, ki je doletela Hongkong, ni mogla prizadeti nikogar drugega, kot ravno te velike teme in te velike avtorje. Nova generacija pa je njene fragmente le našla, takšne kot so, da bi lahko v njih iznašla kaj novega... Vmes pa je drsel Wong Kar-wai, kot da se ga ti elementi ne tičejo preprosto zato, ker je ukinitelj njihov tok ("*to je apel po ukinitvi toka...*" (Wong Kar-wai v *L'architecte et le vampire, Cahiers du cinéma*), in da bi preko filmov iznašel nek svojstven dialog s Hongkongom ("*Hongkong v vseh mojih filmih obstaja kot osebnost...*"). Še več, njegovi filmi so vsi takšni, da nakazujejo obdobje nekega posebnega časa ali celo to, da je ta čas že sublimno tukaj. Wong Kar-waijevi filmi se nenehno ukvarjajo s časovnim razcepom, s časom, ki mineva, in časom, ki se vpiše v spomin. Odsoten v telesu, prisoten v spominu, ali bolje – obratno: '*Se me spominjaš, pred tremi leti, natanko ob tej uri in na ta datum sva se za minuto srečala. Vprašal sem te, koliko je ura.*' V filmu *Days of Being Wild* (1990) liki brez predaha preigravajo vprašanje časa in spomina. Koliko časa potrebujem, da bom vstopil v tvoj spomin, in kolikokrat te moram opomniti nase, da me ne boš pozabila, ko te bom zapustil? In mentalna preokupacija deklice z zlomljenim srcem v *Chungking Expressu* (1994): Se me bo sploh spomnil, ko me bo enkrat zapustil? Ali pa tiste prodajalke v restavraciji hitre hrane, ki moškemu, v katerega je zagledana, skrivaj pospravlja stanovanje, se v njegovi odsotnosti naseli vanj in v njem gospodari, potem ko mu ni vrnila na pultu pozabljenih ključev. Prisotna v stvarih, kot jih po malem uredi po stanovanju, odsotna v njegovem spominu....

To, kar pravi Olivier Assayas – "*...Hongkong je postal teritorij, ki producira lokalno kinematografijo; edini, ki je našel odgovor na to novo danost* (krizo honkonškega kina, ki je kriza identitete; op. pisca) je Wong Kar-wai, ki je hkrati lokalni in svetovni cineast. Na tem principu je nemogoče zgraditi industrijo..." – ima eno samo napako. Namreč: Wong Kar-wai ne samo da ni našel odgovora na to novo danost – ni ga našel, ker ga sploh ni iskal. On jo je enostavno obšel in se je nekako zavedel svojega odnosa do Hongkonga šele med snemanjem filma *Happy Together* (1997). Sam v intervjuju (Alison Dakota Gee in Richard James Havis) pravi, da je film šel snemat v Argentino ravno zato, ker so mu ljudje nenehno postavljali vprašanje, ali bo to film o HK 1997, ki ga tako sovraži. Pozneje doda: "*Nimam odgovora na to, kaj se je po letu 1997 zgodilo v Hongkongu, vendar sem se ob koncu tega filma zavedel, da smo posredovali vsaj željo, ne odgovora – to je Happy Together.*" Wong Kar-wai pa je naredil še veliko več, kot to: priskrbel je novo optiko in z njo novo vprašanje. In vmesni čas – ko so bili John Woo in Tsui Hark že preveč znani, Fruit Chan, Wai Ka-fei in Eric Kot pa še premalo –, ki ga je zapolnil, že najavlja novo veliko tematiko hongkonškega filma: predajo Hongkonga Kitajski, ko bodo angleški upravitelji že odsotni in kitajski že prisotni. Ali se bo kdo spominjal prvih, ali bodo prisotni v stvarih, kot bodo po novem urejene v Hongkongu, in, navsezadnje, kolikokrat bo morala kitajska uprava opomniti nase, da se je bodo Honkonžani spominjali.

ODZIV NA NOVO VPRAŠANJE IN NA NOVO TEMATIKO

Letos na festivalu azijskega filma v Udinah skorajda ni bilo filma, ki se ne bi obregnil ob ta slovesni dogodek – predajo Hongkonga Kitajski. Temo so hongkonški režiserji gladali tako strastno in vsepovprek, da so iz nje naredili kvazižanr. Z eno strani so jo uporabljali za ozadje ljubezenskih filmov, kot je *City of Glass*, z druge strani so jo postavili za ozadje akcijske mladostniške in nizkoprorračunske drame *Young and Dangerous – The Prequel*. Vedno so bili za podlago filma slovesni ognjemeti in oddaljeni govori z velikih ekranov. Le redko ta ni bila zgolj za ozadje – npr. v filmu Daniela Leeja *Till Death do us Part*, subtilni zgodbi o ženi, ki jo mož zapusti in odide drugi ženski, ta pa je posesivna tako do njega kot tudi do njegove hčerke. Žena, ki jo igra lanskoletna zvezda festivala, Anita Yuen, ob tem najprej izgubi stabilnost in

zatem še razsodnost. Pretenciozen film o moškosti Hongkonga. Sicer pa so si isto scenografijo za ozadje postavili tudi mnogi Honkonžani na tujem: npr. Tsui Harkov akcioner (**Kick off**), posnet z Jean-Claudom Van Damom, ali pa film Wayna Wanga, **Kitajska skrinjica** (*Chinese Box*, 1997; viden na predlanskem mednarodnem filmskem festivalu v Ljubljani), ki se je prek zgodbe glavnega junaka ukvarjal s potencialnim odmiranjem zahodnih – angleških vrednot v Hongkongu, ...a skrinjica igra dalje.

DVE VARIANTI PREDAJE: MINIATURNA ODLOČITEV IN MET, WAI KA-FAI IN FRUIT CHAN

Wai Ka-Fai je hišni scenarist Milky Way Imagea; vsi scenariji filmov, ki jih je hiša sproducirala lansko, letošnje ali katerokoli prejšnje leto, nosijo njegov podpis. Dva izmed njih, ki sta bila poleg vseh ostalih predstavljena na Far East Film festivalu v Udinah, sta rangirala precej visoko; tisti v režiji Johnyja Toja, **A Hero Never Dies**, pa je prejel glavno nagrado. V obeh se je Wai Ka-fei izživljal nad svojo miniaturno, malodane banalno logiko odločitev, o čemer je kasneje, tudi o svojem filmu **Too Many Ways to be No. 1** (scenarist in režiser), pripovedoval sam, namreč, da je v celoti posnet s širokokotnim objektivom in včasih z narobe obrnjeno kamero. V filmu sta predstavljeni dve zgodbi, ki se po istem začetku razcepita v dva različna zaključka, a v isti rezultat – vsi glavni akterji umrejo: "*Scenarij sem zgradil na neki zelo preprosti in usakdanji odločitvi človeka – taka odločitev je plačevanje računa. Vsak dan plačujemo račune in nikoli se ne vprašamo, kako bi bilo, če jih ne bi plačali. Vsaka odločitev ima neko težo, tudi tiste vsakdanje in ne samo velike odločitve, za katere se ponavadi gre v vseh teh filmih – ali bom ubil človeka ali ga bom pustil živeti.*" V vsakem primeru bo namreč umrl. Potem ko se glavni junak v prvi zgodbi filma odloči, da računa za savno ne bo plačal, na koncu zgodbe umre. In ko se v drugi zgodbi tega istega filma odloči, da bo taisti račun vendarle plačal in to docela spremeni njegovo nadaljno gangstersko pot, na koncu prav tako umre.

To je v tem filmu njegova glavna preokupacija – tematika vsakodnevnih in utečenih majhnih odločitev velikih posledic. In ravno odločitev, ali bolje, njena odsotnost, je bila inherentna tema predaje Hongkonga Kitajski. Wai Ka-faijeve majhne odločitve niso torej nič drugega, kakor prikazi njihove moči. Ker nekje za njimi vedno tiči večja odločitev, ki je vnaprejšnja. Moč velike odločitve, ki je brez majhnih razorožena in oslABLJENA. Poenostavljeno in v kontekstu to pomeni, da kakršnakoli že bo (ali je lahko bila) odločitev posameznega Honkonžana, je vedno le predestinacija, variacija velike odločitve o Hongkongu, njegove predaje; in kakršnakoli predaja že je, je brez teh majhnih odločitev Honkonžanov lahko edinole formalnost, ognjemet brez publike.

Najbolj neposredno, najbolj politično, za Hongkong celo precej neobičajno (dokumentaristično), se je predaje lotil Fruit Chan. V filmu **The Longest Summer** (1998) sta posnetka dveh metov predvajana v upočasnjenem gibanju. Prvi met se zgodi, ko klika prijatelj v oropa banko z navideznim, plastičnim orožjem, in jih na delu prehitijo druga banda – s pravim orožjem. Ko se izkaže, da je imel Sam Lee pravo pištolo, mu brat (glavni junak) pozneje ukaže, naj jo vrže stran; tisto, s katero je med ognjemetom dan poprej izkazal pripadnost triadi, ko je z njo ubijal. Gre torej za neke vrste tiho odločitev. Drugi met se zgodi, ko hčerka triadnega šefa prespi pri glavnem junaku in si od njega sposodi majico. Preden gre, ga zasnuje; ko jo zavrne, zapusti stanovanje, on jo gleda z balkona, ona pa se obrne, si sleče majico in mu jo vrže. Majica se zatakne in obvisi na telefonskih žicah. Malo zatem in mogoče tudi zato, odide iz Hongkonga. Oba meta sta tako že v filmu tesno povezana s predajo. Vendar pa Fruit Chanov met ni njena različica in niti ne njena podvojitev; met je spremljevalni potuhnjeni pojav predaje in postane viden šele po mnogih povečavah. Je tisto, kar tiho uide izpod rok diplomacije, o čemer se nikoli uradno ne govori, kar je le med vrsticami uradne verzije in je prikrito očem javnosti. Met je osebna interpretacija predaje, je stvar enega in ne dveh, kakor predaja. Je nekaj, kar gre samo prek enih rok in ne iz enih rok v druge. V eni (bilateralni) predaji se zgodi več metov. Napačno bi

bilo sklepati, da je met isto kot odmet. Ne, je – za razliko od ravne črte predaje in prostega pada odmeta – krivulja, ki ima svojo najvišjo točko neodvisno in sama zase. Potem, ko ni več v stiku z rokami, takrat, ko se predmet zalesketa v svoji svetlobi, svoji prihodnosti in svoji preteklosti hkrati. Met je vedno obrnjen v prihodnost, je optimističen. Od tod razlika med nepopolnim metom deklice, ki bo šla k svoji mami v Veliko Britanijo in s tem zamudila predajo, ter metom pištole Sama Leeja, ki je čisto mentalno dejanje, osvoboditev, odločitev in zavrnitev hkrati. Met je tisto, kar je na tisoče Honkonžanov potihom mrmralo, ko so se na nebu izmenjevali utrinki ognjemeta predaje. Je osvobojen tako predaje kot velike odločitve.

In še neko drugo plat ima: nikoli se ne more dogajati kot ognjemet – na nebu. Tam torej, kjer vse samo lebdi in je brez teže; rabi težnost, ne kar katerokoli, ampak prav posebej lokalno gravitacijo. Rabi svoja tla ali svojo vodo, kjer se bo končal, ali točno določeno žico, na katero se bo ujel. Met rabi svojo lokalno intimo.

UPOR NIZKOPRORAČUNSKE VIZIJE PROTI GLOBALNEMU OBRAZU HONGKONGA

Nasploh so se različne zgodbe hongkonške kinematografije kar po vrsti postavljale v ospredje fascinantnih dogodkov iz – za Hongkong tako prelomnega – leta 1997, ko je prišel princ Charles in vrgel angleško kolonijo nazaj v naročje Kitajske.

In potem se utrne režiser, kot je Fruit Chan in na vsakega izmed simptomatičnih dogodkov tistega leta prinese kamero in pripelje nekaj svoje ekipe (na praznovanje novega leta, praznovanje kitajskega novega leta, otvoritev Tsing Ma mostu in seveda tudi na ceremonijo ob predaji Hongkonga). Med drenjem ljudi po kavbojsko zrežira nekaj prizorov; svoje male situacije vpne neposredno v zgodovinski dokument ali v dokumentaristično formo vreže svoj fikcijski prispevek.

In v čem je bila fascinacija, ki jo je vnesel v na novo nastali kvazižanr o predaji angleške kolonije? Gre za to, da so podobe tega prelomnega dogodka, predaje, v trenutku živega prenosa preskočile iz lokalnega honkonškega časa v *real-time*, v globalni čas, in postale globalne. Postale so globalne reprezentacije predaje Hongkonga Kitajski. Fruit Chan pa je globalizacijo presenetil s hrbita in na vso stvar pogledal z lokalne perspektive. Svoj film je umestil v čisto lokalne probleme, v miniaturno zgodbo ljudi, katerih zaposlitev je bila vezana na staro, angleško upravo. Tako je fascinantnemu svetovnemu dogodku zopet pričaral tisto, kar mu je globalizacija iztrgala – z zgodbo o kliki prijateljev v najboljših srednjih letih, ki so puške zamenjali za reklamne letake, ki jih delijo na cesti, in uniformo angleške vojske za uniformo varnostnika banke. Honkonžani, ki jih je izurila in zaposlila angleška uprava, so ob odhodu angleških sil postali prosti radikali. In film Fruitana je film o prostih radikalih, ki obupno iščejo navezo na matično molekulo, na novo kitajsko upravo ali pa na njen "antipol" – triadni biznis.

Ob vseh metaforičnih upodobitvah slovesa je bila neposredna politična zgodba udarec od spodaj veliki kinematografiji, ki pa je v Hongkongu tako ali tako ni več. Torej je bil ta udarec hkrati tudi veliko več – bil je udarec veliki kinematografiji sploh. •

daniel yu

producent filma *The Longest Summer*
Fruita Chana (s festivala Far East Film,
Udine, april 1999)

ciril oberstar,
nil baskar

The Longest Summer
Fruit Chan



Film je mešanica dokumentarne in fiksijske forme. Ste kar šli na dogodek in mu primešali fikcijo?

Ja, nekako tako. Nekaj scen smo sicer posneli kasneje. Bilo nas je malo in ujeti smo morali dogajanje na različnih straneh. Pri sebi smo imeli dve kameri; z eno je odšel Fruit – on, ena kamera in en asistent kamere so odšli na mesto, kjer je v HK vstopila PLA. Tako je kamero držal sam. Na ognjemetu pa je bilo sploh polno ljudi... Po ognjemetu smo se ločili in šli na Long Kwai Fou – tam smo odštevali.

Kaj pa televizijski posnetki predaje? Bilo jih je veliko. Ste spraševali za dovoljenje, ali ste jih preprosto sneli s televizije?

Doma smo naročili, naj vse snemajo, naj menjujejo kasete v videorekorderju. Tudi prijatelje smo prosili, naj snemajo – po večini s hongkonških TV postaj; tisti dan je bilo 24-urno predvajanje v živo.

Najbrž ste morali za ta film izdelati natančen koncept o povezavi dokumentarne in fiksijske forme.

Ne. Najprej smo snemali, potem pa je Fruit napisal scenarij. Do trenutka, ko je začel pisati scenarij, je natančno vedel, kaj hoče, katere posnetke ima na voljo in katere bo uporabil. Glede tega je zelo natančen.

Koliko denarja ste porabili?

En milijon USD.

Nekam majhen proračun za HK film?

Kako naj rečem, glede na trenutno situacijo v HK se takšen proračun pojmuje kot srednje velik. Vendar za tak film, kot je naš, brez avtolova, avtokarambolov... morda smo znoreli. Hoteli smo posneti (le) zgodbo. Mislim pa, da je film videti, kot da je posnet z večjim proračunom. Na sceni smo res imeli le 15 ljudi, vendar je med predajo vsak dan deževalo in nabaviti smo morali posebno opremo, tovornjake s prevlekami proti dežju, najti smo morali tipa, ki je skrbel za posebne efekte. Konec koncev smo mi tisti, ki držimo dežnike nad kamerami.

Kako dolgo ste snemali film in koliko materiala ste posneli?

Med predajo in vsemi dogodki leta 1997 smo na terenu snemali 15 dni. Tega dokumentarnega dela je bilo za 10.000 čevljev, vsega skupaj pa 55 dni; v traku z vsemi posnetki je bilo za 180.000 čevljev.

Kako je bilo s prizorišči snemanja in s stanovanji? Jih je Fruit izbral kar tako na hitro ali...?

Stanovanja smo najeli. No, večinoma so bila od prijateljev ali od prijateljev naših prijateljev. "Glavno" stanovanje, kjer stanujeta oba protagonista, pa smo najeli od tujcev. Režiser je želel imeti stanovanje natanko poleg tiste strešne terase, zares se je zagledal vanjo. Je nad starim gledališčem in zato ima tisto čudno strukturo iz upognjenih betonskih portalov.

Zdi se, da je Fruit Chan režiser, ki ve, kako posneti svoje mesto...

Ves tim živi v HK. Prihajamo iz nižjih razredov in seveda hodimo tudi ven. To je naš življenjski prostor. Glavna lokacija filma *Made in HK* je Fruitov dom. Eno sceno smo posneli celo v mojem stanovanju. Tam se giblemo in živimo, poznamo mesto in skozi njega lažje prenesemo svoje občutke in čustva v film.

Izvršni producent je Andy Lau, tudi avtor naslovne pesmi in sploh zvezda hongkonškega popa. Bil je tudi producent prvega filma Fruita Chana *Made in Hongkong*. Kako ste pa njega zvezleki zraven? Film je producirala Team Work Production House in jaz z njo, sem eden od direktorjev te hiše. Andy Lau je bil moj sošolec in je zdaj res zelo znana hongkonška zvezda. Vendar je hotel delati tudi drugačne filme. Tako smo v letu 1991 ustanovili TWPH. Prepričati ga v producentsvo Fruit Chanovih filmov ni bilo posebej težko, vsaj zame ne, poleg tega pa rad dela kvalitetne filme. In z *Made in Hongkong* smo naredili dobro delo. Zato zaupa TWPH in zaupa nam. Mi mu samo prinesemo scenarij in vse je OK. Najprej je bil film napisan zanj, saj vesta, upokojeni vojak... Ko je prebral scenarij, se mu je zdelo, da bo s svojim zvezdništvom preveč vplival na film. Zdelo se mu je, da ni primerno, da v filmu igra, zato se je odločil, da bo izvršni producent. In je dal denar.

Oba filma presenečata s tem, da se lotevata politične agende. V HK, tako se zdi, je bila glede političnih tem vedno prisotna nekakšna avtocenzura.

V bistvu v Hongkongu sploh ni cenzure; razen za nasilje in seks. Glede političnih tem pa je ni. Vendar ogromno ljudi o tem ne govori. Vesta, Hongkong je kompetitivno mesto. Treba je zaslužiti denar in zato je treba biti hiter. Tako se ljudje z denarjem ukvarjajo prej kakor s kulturo in mišljenjem. Večina filmov je zato narejenih za zabavo. Ne spuščajo se v druge, sploh ne v težke teme, ker investitorji tega ne marajo. V bistvu je tako zaradi investitorjev. Filmarji imajo fantastične zgodbe, dobre ideje in vedo, kaj hočejo. Nimajo pa možnosti najti dobrega investitorja. Dobrega izvršnega producenta.

V vseh filmih je bila prada le ozadje, vi pa ste se je lotili naravnost in od spredaj.

The Longest Summer je dejansko zgodba o ljudeh naših let, naše generacije – je generacijska zgodba. In z njo smo udarili na trg... V zvezi s prehodom HK nazaj pod Kitajsko imamo močna čustva. Zdi se kot nov začetek. Pod britansko vlado nam je šlo kar dobro in jasno je, da imamo do predaje čustven odnos. Tak je ves koncept. Mi smo pač tisti fanatiki, ki poskušamo čustveno relacijo pokazati na filmu. Najbrž imajo tudi drugi težave z investitorji, ti so bolj zainteresirani za akcijski, ljubezenski film – kakor *Lock Off* ali *City of Glass*, ki uporabljata predajo le za ozadje. Mi poskušamo o stvari govoriti neposredno.

Všeč mi je del, kjer glavna oseba izgubi spomin. Neke vrste zgodovinska amnezija. Misliš, da bodo Hongkonžani sčasoma preprosto pozabili svojo preteklost?

Približno takšna je bila ideja. Režiser je zaskrbljen zaradi HK kot mesta. Mislim, da smo poskušali dati pozitivno idejo. Takšni

Hongkonžani enostavno smo. Zelo žilavi. Vse, kar vemo, je to, kako živeti. Živimo pa v mestu – džungli. To je mesto, kjer se nenehno bojuje. Nimamo dobrega sistema socialne varnosti. Zaslužiti moramo denar, preden se upokojimo. Kitajci pa nam obljublajo dobro prihodnost.

Kakšno je vaše mišljenje o času po predaji. Obstajajo problemi s kitajskimi oblastmi?

Mislím, da kitajska vlada drži obljube, ki so jih postavili pred predajo, tudi vladi VB. Obdržali smo bazične zakone, ni se veliko spremenilo. Le ekonomija je malo drugačna.

Torej ste glede prihodnosti, glede življenja skupaj s Kitajsko optimistični. Vidíte tukaj svoj potencialni trg? Imate stike s kitajsko neodvisno filmsko produkcijo?

Seveda vidimo v Kitajski potencialni trg. Vse se premika v tej smeri. Vendar jaz osebno, kot producent, preživljam svoj čas v Aziji; bolj se ukvarjam s HK kot s Kitajsko. Mogoče se bom pozneje več, ko se bo trg dovolj razvil. Zaenkrat imamo dovolj občinstva. Pozneje pa se bomo morda povezali s kitajskimi producenti.

Presenečen sem nad tem, kako prikazujete triade. Triadni šef se zdi kar dober človek.

Tako pač je. Ostali so preveč dramatični. To je zares šef; triadni šefi se le ukvarjajo z različnimi posli. Hongkonžani so poslovneži. Zaslužiti hočejo več denarja za boljši status. Triadni šefi imajo svoje družine. To je resnična oseba. Ima hčerko, ženo... žena pride k njemu...

Glavni osebi gredo bande mulcev hudo na živce. Mulcev, starih petnajst let. Je res toliko nasilja, so res tako nergavi...?

Včasih, ja. Tisti dan, ko smo snemali sceno z mulci, smo jih pobrali z ulice in pozneje sem jih peljal na večerjo. Takrat sem naprimer videl par arogantnih mulcev, ki so se obnašali natanko tako kot v filmu. Ni jih veliko takih. Nekaj že, in ti so zelo aktivni na ulici. Seveda so v Hongkongu tudi otroci, ki so v redu.

Imate kot filmarji in umetniki kakšne stike s triadami, ali je to mistificirana ideja?

Hm... So ljudje, ki služijo za življenje. Imajo le drug sistem služenja denarja – nikogar ne ubijejo. Imajo šefa, parkirni prostor. Ukvarjajo se z varnostnimi posli v klubih.

Potem, ko ste film prikazali v Berlinu, ste ga premontirali.

Le majhna razlika je. Ven smo vzeli nekaj scen, ki so preveč lokalne in bi jih razumeli le Hongkonžani. Sploh ga nismo premontirali. Le tema je bolj centralizirana.

Tretji del trilogije Fruita Chana je menda v predprodukciji? Kakšen bo proračun? Bo Andy Lau zopet izvršni producent? Boste uporabili dokumentarni pristop?

V osnovi mislimo tretji del narediti na isti način kot prva dva. Budžet pa je manjši kot v *Longest Summer*, ker ni posnetkov s predaje. *Made in Hongkong* je film o najstnikih, mladih ljudeh, ki se soočajo s socialnimi problemi in predajo... *Longest Summer* pa je film o odraslih... V tretjem filmu hočem pokazati stališče otroka, starega osem let – kako on gleda na vso stvar. Živi večinoma na ulici, ima družino. Tokrat se bolj ukvarjamo z družinskimi spremembami in z družinskim življenjem. Zgodba se bo dogajala v istem času kot *Longest Summer*. Še vedno nismo pogruntali, kako. Bo pa vsa zgodba fikijska.

Bo Sam Lee zraven?

Da, od stare ekipe bo on edini ostal. Ko smo pisali scenarij, smo ga pisali zanj. Napisan je bil lansko leto, istočasno kot *Longest Summer*.

Koliko je star Sam Lee?

Mlad je, 23 let.

Torej se med sabo vsi dobro poznate in se družite – hodite skupaj ven?

V času, ko smo delali *Made in Hongkong*, sva s Fruitom zahajala ven skupaj s Samom. Spoznavali smo življenje mladih ljudi. Nismo velike zvezde, lahko gremo kamorkoli in lahko jemo na ulici. Ponavadi niti ne vzamemo avta – gremo s podzemno, kakor večina Hongkonžanov.

Verjetno sva prvič v honkonškem filmu videla podzemno...

Pred 1995 je bilo lahko zaslužiti denar, veliko naročil je bilo iz Azije. Spominjam se, da smo pred petimi leti hodili ven vsak s svojim avtom, osem ljudi z osmimi avtomobili. Sedaj gremo, če gremo z avtom, ven samo z enim, z mojim. Jaz sem edini lahko obdržal avto – lahko sem srečen, vsi drugi so jih morali prodati. Tako je in to je prednost. V tem je problem večine hongkonških filmarjev – postali so bogati, odselili so se v drage hiše in pozabili, kako je živeti z navadnimi ljudmi. Tako lahko delajo filme le po spominih na preteklost, ne morajo pa biti aktualni.

Kje pa se kaj zadržujete – na kakšnih krajih...?

Sam veliko hodi ven. V Hongkongu se ne hodi v disko. Pred nekaj leti so začeli z rave zabavami – to so bile priložnostne zabave, zunaj; povabili so DJja iz VB ali od kod drugod... Po predaji se je vse skupaj ponovilo. Nihče več ne hodi v disko v Hongkong. Vsi hodijo na Kitajsko – diskoteke so večje, zabava je boljša, pijača cenejša in tako blizu je.

Kateri HK režiserji in kateri filmi se vam zdijo dobri?

Won Kar-waijevi filmi so presenetljivo dobri. HK ima veliko dobrih režiserjev. Johnny To je dober. Vendar se je zaradi čudnega življenjskega standarda težko dobro pripraviti na film, razviti dober scenarij.

Slišati je bilo, da je s scenaristi v HK velik problem; da so v Milky Way uvozili dva francoska scenarista.

Da. Nihče noče pisati scenarija, za katerega ne ve, ali ga bo lahko prodal. Prodati scenarij je kot loterija. Scenarij se napiše, če veš, da bo po njem posnet film...

Za Francis Ngov film so rekli, da je prvi neodvisni film... Misli va, da to nikakor ne drži.

Žal mi je, ker sem ga zamudil. Ampak mislim, da je producerski koncept isti kot pri *Made in HK*. To so nizkopračunski filmi – s televizijskim proračunom, le da so snemani na 35 mm. In to stane. Nekaj posnemovalcev našega producerskega koncepta pa vendarle imamo.

Dogma 95?

Tudi mi snemamo filme, ki temeljijo na scenariju. Uporabljamo 35 mm kamero, ker pa nimamo denarja niti za luč-mojstra, snemamo povečini podnevi. V to smo prisiljeni.

Najljubši režiserji nasploh?

Martin Scorsese. Ukvarja se z mafijo. Karakterji so zelo dinamični. Podoben našemu filmu je *Kids* (1995, Larry Clark). Videli smo francoski film *Sovraštvo* (*La Haine*, 1995, Mathieu Kassovitz) in angleški film *Trainspotting* (1996, Danny Boyle). Vsi ti so prišli ven hkrati.

Kaj boste počeli po trilogiji?

Delam dva projekta hkrati. Enega s Fruitom Chanom in drugega v Singapurju. Zgodbo za film sem kupil pred štirimi leti. Singapur je fascinantno mesto in zgodba je še vedno *on-line*.

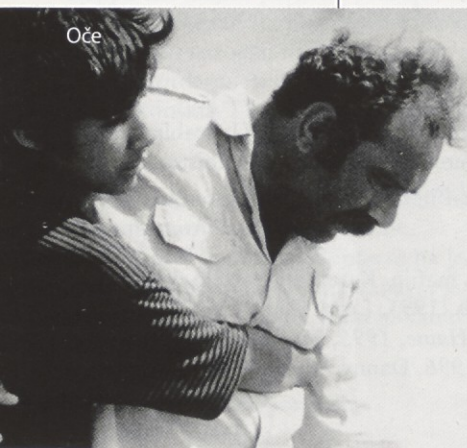
Ste živel v Singapurju?

Sem napol Singapurčan. No, sem čisti Kitajec, vendar imam stalno bivališče v Singapurju. Ko sem produciral film *Boogie Street* sem srečal ogromno transvestitov in homoseksualcev, zato mislim narediti še en film na to temo. •

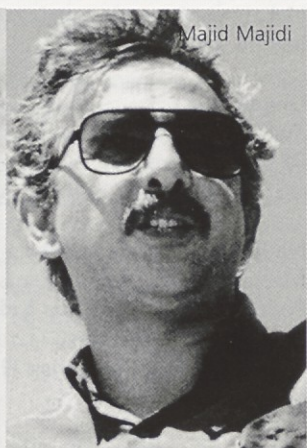
majid majidi



Baduk



Oče



Majid Majidi

Natanko pred letom dni sem v okviru letnega pregleda iranske kinematografije v *Ekranu* zaključno poglavje namenil novemu prihajajočemu velikemu Irancu, Majidu Majidiju. Že tam bi lahko zapisal, da gre za najdostojnejšega in v veliki meri pravega naslednika Abbasa Kiarostamija (saj ne, da bi ga slednji že potreboval, ali ga sploh lahko imel), čeprav je sprva kazalo, da ga bo najbolje nasledil Jafar Panahi, njegov asistent in nekaj časa tudi varovanec (Kiarostami mu je za popotnico napisal scenarij za *Beli balon*, ki je v Cannesu prejel zlato kamero za najboljši prvenec in potem prehodil pot enega najuspešnejših iranskih filmov sploh). Ta zapis je bil očitno neke vrste predhodnica nove rubrike *Ekranove perspektive*, s katero začenjamo nekoliko bolj pregledno, podrobno in sistematično predstavljati naše favorite za sedanjost in prihodnost, obenem pa tudi napovedati, kaj kanimo v okviru različnih posebnih dogodkov – pretežno tudi "v živo" – pripeljati pred in na naša platna.

V zvezi z našim Majidijem se od tedaj ni nič bistvenega spremenilo – predvsem glede mojega vpogleda v njegovo filmsko ustvarjanje; slednje poudarjam zato, ker se moram že takoj opravičiti, da bom iz tega razloga v precejšnji meri povzegal svoje pisanje izpred enega leta. Toda Majidi je res tako izrazil primer perspektive – ne le iranskega marveč tudi svetovnega filma –, da si zasluži tudi takšno ponovitev; recimo temu druga, razširjena in ažurirana izdaja. No, nekaj novih momentov se je vendarle nabralo. Celo dva zelo pomembna: na prvem mestu je gotovo nominacija Majidijevega predzadnjega filma *Otroci nebes* za letošnjega oskarja za najboljši tujejezični film; to je bila sploh prva nominacija iranskega filma za oskarja, kar bi se ob vsesplošnem navdušenju za iranski film v tem desetletju sicer utegnilo zdeti čudno, če ne bi poznali posebno napetih odnosov, ki jih ZDA in Iran vse od uspeha islamske revolucije vztrajno "gojita". Drugi pomemben dodatek k Majidijevi biofilmografiji pa je nov celovečerec z značilnim naslovom *Barva Boga*, ki so ga premierno prikazali na letošnjem festivalu iranskega filma v Teheranu, zdaj pa že nestrpno čakamo, kateri izmed bližnjih velikih festivalov bo z njim obogatil svoj tekmovalni program (najverjetneje Locarno ali Benetke).

Pa pojdemo od začetka. Majidi (rojen v Teheranu 1959) je študiral igro na Teheranski akademiji dramskih umetnosti, vendar študija ni dokončal, saj se mu je že zgodaj ponudilo nekaj obetavnih vlog. Njegova igralska kariera je bila sicer kratka, a burna, srečna in uspešna, predvsem pa odločilna za njegovo umetniško pot. Natančneje: usodno je bilo srečanje z nekoliko starejšim, a tedaj še vedno zelo mladim, čeprav že precej uveljavljenim in popularnim Mohsenom Makhmalbafom. Z njim je posnel vse najpomembnejše filme Makhmalbafovega prvega, revolucionarnega obdobja. Makhmalbaf, kot pravi mentor in entuzijast, pa ga je obenem zapeljal tudi za kamero in z njegovo pomočjo so nastali prvi Majidijevi kratki filmi. Svoje režiserske kariere ni forsiral; podobno kot mnogi najuglednejši iranski cineasti je dokončno in zares poprijel za režijo razmeroma pozno, v svojih tridesetih letih. Že s prvcem *Baduk*, v katerem so že prepoznavne tipike Majidijeve kinematografije – otroci, strah, situacije drobnih, a nič manj usodnih življenjskih *trilerjev* – je prav neverjetno uspel in, med drugim, v Cannesu leta 1992 tekmoval za zlato kamero. Svoj občutek za izjemno ekonomijo pripovedovanja preprostih zgodb, podoben svetopisemskemu oziroma pripovedništvu Korana, in izjemno čisto filmsko vizualizacijo je stopnjeval v srednjemetražcu *Zadnja vas*, ki pripoveduje o upravniku mobilne knjižnice, ki mora obiskati številne odročne vasi, da bi s knjigami oskrbel tamkajšnje

otroke. Zadnja vas je visoko v hribih, dostop do nje pa se izkaže za smrtno nevarnega.

Po teh počasnih začetkih pa je naenkrat eksplodiral in v treh letih nanizal trojček, ki mu filmska zgodovina težko najde par: **Bog bo prišel**, **Oče** in **Otroci nebes**. Vse tri filme odlikujejo preproste, premočrtne zgodbe, v katerih središču so otroci, njihovi načini reševanja problemov, prežeti z večnim otroškim strahom in neposredno ter neomajno vero v Boga. Prvi in tretji sodita ob bok velikim dosežkom najbogatejšega "žanra" iranskega filma – poetičnega otroškega trilerja, ki korenini v italijanskem neorealizmu, drugi, *Oče*, pa je vrhunska družinska drama, ki spominja na velikega indijskega filmskega poeta Satyajita Rayja, zlasti na njegovo znamenito **Apujevo trilogijo**.

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

Oče je v metafizičnem smislu prav tako zgodba o božji navzočnosti. Mehrolah, mlad fant, se po dolgem času vrača domov na podeželje, na obisk k materi. Očeta nima več, hrani le še njuno sliko ob motorju, s katerim se je že pred časom ubil. Na samem pragu domače vasi mu prijatelj pove, da se je mati poročila s policijskim načelnikom in se skupaj s hčerkama preselila k njemu. Čeprav vsi pravijo, da je dober človek in da ima res srečo, Mehrolah novega materinega moža noče sprejeti, kaj šele, da bi ga sprejel za svojega očeta. Na vse načine se poskuša upreti novemu dejstvu, celo z ugrabitvijo sester in grožnjo z umorom policajja. Neke noči policajju ukrade pištolo in s prijateljem zbeži nazaj v mesto. Policaj, ki se je do tega trenutka zelo trudil in potrpežljivo prenašal pastorkove izpade, se v besu zapodi za njim ("zdaj nisem ne oče ne mož, še človek nisem"). Izsledil ga, priklene z lisicami na svojo roko (to je prvi indic njune zaveze, do katere bo prej ali slej seveda prišlo) in ga posadi na motor, identičen tistemu, s katerim se je ubil dečkov oče. Na poti skozi puščavo Mehrolah izigra policajevo zaupanje in mu vzame motor. Preden se odpelje, si še vzame toliko časa, da policaju pojasni svoje poglede. V enem najlepših, najbolj ganljivih in najbolj dramatičnih dialoških prizorov v iranskem filmu Mehrolah in nesojeni očim sama sredi puščave, daleč drug od drugega, obupana kričita svojo resnico in svoja čustva – v svojem prvem odprtem pogovoru, radikalno odprtem, na mestu, kjer se vsenaokoli brez konca odpira puščava in na katerem se po vsem sodeč zadnjič vidita in ločujeta (brez motorja sredi puščave policaj nima možnosti za preživetje). Ob koncu dialoga se kamera dvigne visoko nadnjo, na mesto, s katerega lahko gleda edinole Bog, saj ni daleč naokoli nobene druge točke, na kateri bi lahko stala kamera. In res, fant in premeteni policaj se kmalu spet srečata in poslej skupaj potujeta proti domu. Ko jima zmanjka bencina in sta skupaj obsojena na puščavo, se njuni duši dokončno združita. Izmučena in obupana, pripravljena na smrt, najdeta oazo. Odvlečeta se k vodi in v njej fizično uničena in psihično očiščena obležita. Iz policajevega žepa po vodi splava fotografija, na kateri je policaj s svojo novo družino, s fantovo materjo in sestrami. Vsi so nasmejani in policajev prst meri naravnost proti objektivu – torej direktno nagovarja nekoga na drugi strani, odsotnega Mehrolaha seveda, torej opisuje trenutek, ko so srečni tudi z mislijo nanj in v veselem pričakovanju,

da se jim bo kmalu pridružil. Majidi slutnjo potrdi s smrtonosnim udarcem svojega velikega foto-genija: slika prosto zaplava po vodi, počasi se približuje Mehrolahu in se ustavi ob njegovem obrazu; policajev prst kaže nanj! Oh, Bog. Spet je prišel.

Majidijev zadnji film, *Otroci nebes*, pa je klasična iranska otroška srceparajoča shrlljivka. Fant je na poti od čevljarja izgubil čisto nov par sestrihrih čevljev, edinih, ki jih ima. Otroka vesta, da revni starši ne bodo mogli kupiti novih, zato deček predlaga, da staršema ne povesta ničesar (malo iz strahu in malo zato, da ju ne bi razžalostila) in tako oba nosita njegove ponošene. Seveda pa je nošenje enih čevljev težko uskladiti, saj imata vsak svoje obveznosti. Kljub veliki požrtvovalnosti se težave in z njimi trenutki napetosti povečujejo. Ko deček izve, da pripravljajo tekmovanje v teku, v katerem so nagrada za drugo mesto novi športni copati, sestri obljubi, da jih bo dobil. Vse je pripravljeno za veliki finale, v katerem je v izenačenem boju šestih fantov lažje zmagati, kot biti drugi. Toda Bog spet pride.

Film je doživel izjemen sprejem pri svetovnem občinstvu. Prikazan je bil na številnih festivalih, odnesel množico nagrad in bil proglašen za enega najboljših otroških filmov vseh časov, čeprav še zdaleč ni samo otroški film – kot smo tega v iranskem sodobnem kinu že vajeni.

Majidijev najnovejši film, *Barva boga*, ki še čaka, da ga ugledajo evropske oči, je spet preprosta pripoved o nekoliko posebnih ljudeh in njihovih človeških ravnanjih, ki so v dobrem in slabem vselej na ogled božjim očem in na voljo njegovi previdnosti, toda zato nič manj pritisnjeni v sredico človeškega srca. To je zgodba o slepem dečku, ki je izgubil mater, oče pa v svojem obupu nad revnim življenjem večkrat pomisli, da bi sina zapustil. Ob koncu šolskega leta se Mohamadu obetajo dolge počitnice pri sorodnikih na deželi, sredi neskončnih pokrajin in vonjev divjih rož.

Mohammadove čudovite počitnice pa skalijo očetovi načrti za poroko in novo življenje – brez pohabljenega sina.

Preprosto, človeško in božje, z vizualno genialnostjo, ki spominja na največje mojstre čiste in klasične filmske govorce. Majidi ni slepi glasnik islamske revolucije, ampak človeški prometej, ki si je sposodil božje oči. •

Filmografija:

kot igralec:

- 1981 **Towjeeh**, Manuchehr Haghaniparast
- 1983 **Do cheshm-e bi su** (*Dve slepi očesi*), Mohsen Makhmalbaf
- 1984 **Este'aze** (*Iskanje odrešitve*), Mohsen Makhmalbaf
- 1985 **Bâykot** (*Bojkot*), Mohsen Makhmalbaf

kratki:

- 1981 **Eksplodzija**
- 1984 **Hudaj**
- 1987 **Izpit**
- Dan z iraškimi vojnimi ujetniki**

srednjemeražni:

- 1993 **Akhareen abadeh** (*Zadnja vas*)
- 1995 **Khoda miad** (*Bog bo prišel*)

celovečerni:

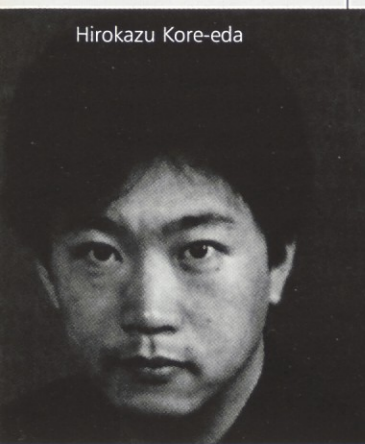
- 1992 **Baduk**
- 1996 **Pedar** (*Oče*)
- 1997 **Bacheha-ye aseman** (*Otroci nebes*)
- 1999 **Rang-e khoda** (*Barva boga*)

hiroказu kore-eda

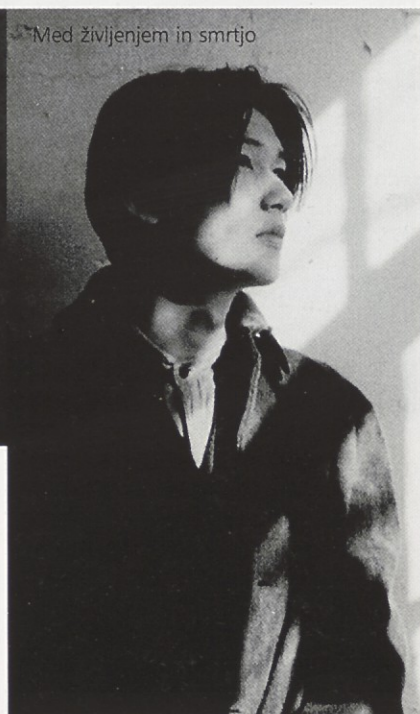
simon popek



Maborosi



Hirokazu Kore-eda



Med življenjem in smrtjo

Med japonskimi režiserji v devetdesetih letih ljudje običajno najprej izstrelijo ime Takeshija Kitana, počasi pa se bo treba obregniti tudi ob razmeroma mladega, a zelo produktivnega režiserja, Hirokazuja Kore-eda. Njegov opus trenutno sestavljajo predvsem televizijski dokumentarci in le dva igrana celovečerca, kar pa lahko pomeni le pozitivno energijo, saj dandanes avtorji ob prvem stiku s fikcijo običajno povsem zavržejo dokumentarno izročilo, ob katerem so se pravzaprav izoblikovali (in v mnogih primerih dovršili). Kore-eda vsaj zaenkrat neguje obe tradiciji, še raje pa se z njima poigrava, vsaj v zadnjem filmu *After Life* (ki v nobenemu viru, čudežno, ne predstavi izvirnega, japonskega naslova), spiritualni in vizualni mojstrovini, ki bi jo še najbolj ustrezno prevajali kot *Med življenjem in smrtjo*. Gre za sijajno delo, z eno najlepših zgodb novejšega časa, ki bi ji ustrezen par lahko našli le še v sodobni iranski kinematografiji. Pravkar umrla skupina Japoncev vseh starosti vstopa v nekakšen "prehodni objekt" med življenjem in smrtjo, ki spominja na odročno osnovno šolo. Ponedeljek je in ta teden jih je 22. Sprejmejo jih "zaposleni" uradniki, pospremito vsakega v svojo sobo, nato pa se, z vsakim posebej, zmenijo za prvo seanso. Preminuli posamezniki bodo v "domu" namreč preživeli teden dni, v tem času pa se morajo odločiti za en sam, dogodek iz njihovega življenja, ki se jim je najbolj vtisnil v spomin, in ki bi ga radi odnesli s seboj v onostranstvo; vsi ostali bodo izbrisani. Ekipe tehnikov bo ta spomin v studiu rekreirala in ga posnela na trak, s

katerim bodo odšli v večno življenje. In kdo so izpraševalci, ljudje, ki jih skušajo animirati, jim svetovati? Tisti redki posamezniki, ki se po lastni smrti niso mogli odločiti za svoj dogodek!

To je le osnovna premisa izjemno bogatega in večplastnega filma, kjer je Kore-eda prvič v svojem opusu pomešal namišljeno in dokumentarno. Njegov (zahodnemu gledalcu) razpoložljivi in dosegljivi opus zaenkrat sestavljajo le trije zadnji filmi: celovečerni igrani prvenec *Maborosi*, dokumentarec *Brez spomina* ter *Med življenjem in smrtjo*, v katerih pa takoj lahko prepoznamo dve stalnici in obsesivni tematiki: smrt in problem spomina, obe pa izvirata iz Kore-edove mladosti, saj je njegov oče bolehal za alzheimerjevo boleznijo; pozabljal je na člane družine, na okolico, na nedavne dogodke. S skoraj identičnim problemom se ukvarja dokumentarec *Brez spomina*, ki govori o usodi Hiroshija, vestnega družinskega človeka, očeta dveh sinov, ki so ga zdravniki leta 1992 po operaciji želodca napačno zdravili; zaradi pomanjkanja vitaminov je obolevel za redko wernickovo boleznijo in vse od operacije naprej je njegov spomin fuč. Hiroshi se sicer spomni dogodkov iz prvih tridesetih let svojega življenja, po operaciji pa njegov vsakdan prične bledeti že po slabi uri; ne spomni se ljudi, ki jih je ravnokar srečal, in vsega, kar se je dogajalo po letu 1992. *Brez spomina* je dokumentarec o človeku, ki je tako rekoč izgubil svojo identiteto – in to le zato, ker so v bolnici predvideli, da bi ob predpisu vitaminov stroški zdravljenja preveč narasli. Kore-eda je s svojo ekipo ob Hiroshijevi družini s presledki vztrajal skoraj tri leta, tudi med snemanjem prvenca *Maborosi* in med pripravami na *Med življenjem in smrtjo*, kar tega dokumentarca ne postavlja le na središčno točko, ki simetrično povezuje oba fiksijska filma, temveč hkrati med njima dobesedno formira vezni člen po formuli "fikcija-dokumentarec-pseudofikcija" (*Maborosi-Brez spomina-Med življenjem in smrtjo*). Tako nič ne pretiravamo, če zapišemo, da gre za logično zaključeno trilogijo o smrti in spominjanju, ki jo Kore-eda z izhodiščem v "dolgočasem" (seveda ne v slabšalnem smislu), izključno fiksijskem *Maborosiju*, preko dokumentarca *Brez spomina*, triumfalno zaključi s psevdo-fiksijskim *Med življenjem in smrtjo*. Povejmo še par stvari o *Maborosiju*, tej kontemplativni elegiji, da bo slika popolna: dekle Yumiko spremljamo skozi različne faze njenega življenja, zaznamujejo pa ga smrt oziroma reinkarnacija ter njen neprestani spomin na ljubljene osebi. Najprej je zaznamovana s smrtjo svoje babice, nato se pod vlak vrže njen prvi mož Ikuo (ki ga je vseskozi videla kot reinkarnacijo babice). Mine pet let in Yumiko se drugič poroči; z možem Tamiom zaživita skupaj z njenim petletnim sinom in njegovo osemletno hčerko. Yumiko občasno še mučijo boleči spomini na prvega moža, sicer pa se počasi pomirja in skuša živeti mirno življenje. Soočeni smo torej z očitno in prefinjeno zaokroženo celoto, in to znotraj omenjenih treh filmskih form. Fiksijski, vizualno pravljici, v emocijah pa trdo-realni *Maborosi* se zaključi s starodavno zgodbo Yumikinega drugega moža; pripoveduje o skrivnostni svetlobi ("maborosi"), ki je prihajala z morja in vabila mornarje v pogubo. Med življenjem in smrtjo se potemtakem prične kot logično "nadaljevanje" *Maborosija*, saj prvi, nekaj minut trajajoči kader filma prikazuje močno svetlobo, iz katere preminuli posamezniki vstopajo v prehodni objekt, Yumikino reinkarnacijo pa tu simbolizira studijsko (skonstruirano) rekreiranje izbranih spominov. Še lepše je "sorodstvo" dokumentarca *Brez spomina* in psevdo-fiksijskega *Med življenjem in smrtjo*, vsaj znotraj problema izgube oziroma nedoločljivosti spomina. Eden najbolj čustvenih momentov dokumentarca (vsaj za vztrajnega Kore-edo) je namreč Hiroshijevo postopno zavedanje same filmske ekipe, ko se le-ta vztrajno vrača na njegov dom; po dveh letih stalnih obiskov se sicer ne spomni njihovih imen in razloga prihoda, so pa v njegovem spominu vendarle zapisani kot "že videni". S problemom izgube oziroma nedoločljivosti spomina se spopada tudi starec, ki se v *Med življenjem in smrtjo* ne more odločiti za svoj spomin; pravzaprav ga niti nima, kot pravi sam, saj je bilo njegovo življenje skrajno preprosto in brez vsakršnih posebnosti. Tudi njemu bo pomagala šele repetitivna dogodkov (kot so v *Brez spomina* "repetitivna" triletni obiski Kore-ede in njegove ekipe), saj se bo lahko odločil ("spomnil") šele po ponovnem ogledu številnih družinskih

videokaset, ki mu jih iz življenja, realnosti priskrbijo izpraševalci. Detajl, ki krožno poveže zaključek filma *Med življenjem in smrtjo* in začetek *Maborosija*, pa je seveda reinkarnacija oziroma "nadomestek" ljubljene osebe; če na začetku Yumikino babico "zamenja" njen prvi mož, Ikuo, potem v ključnem momentu zadnjega filma ljubico dvajsetletnega Mochizukija (ki je eden izmed "zaposlenih", ker se ob svoji smrti pred petdesetimi leti ni mogel odločiti za svoj spomin) zamenja njen sedemdesetletni mož, ki je pravkar umrl. Mochizuki (sam se kot "mrtvec" ni postaral) namreč ob izpraševanju sprevidi, da je petdeset let nazaj ljubimkal z njegovo ženo, in šele ta "reinkarnacija" mu bo končno pomagala, da bo izbral svoj spomin (istega, kot ga je izbrala ona – najde ga v arhivu vseh posnetih spominov) ter končno odšel v onostranstvo. Kore-edov *Med življenjem in smrtjo* je nastajal v dokumentaristični maniri; režiser je med pripravami intervjujal več kot petsto naključnih posameznikov vseh starostnih skupin ter mnoge med njimi tudi vključil v film. Tako v prvi tretjini zgodbe večinoma nastopajo naturščiki, šele ko se zgodba počasi fokusira na nekaj ključnih posameznikov, Kore-eda vpelje profesionalne igralce. Film je inspiriral Lubitshev *Nebesa lahko počakajo* (*Heaven Can Wait*, 1943) in podobno kot slednji se je tudi Kore-eda izognil vsakršnim religioznim konotacijam; nenazadnje je *Med življenjem in smrtjo* mestoma že kar lahkotna komedija, ki bo očitno končala njegovo obsesijo s smrtjo. Kot pravi, se želi zdaj posvetiti drugemu polu, Erosu, ter ljudem, ki se trmasto oklepajo življenja. Kore-eda Hirokazu se je rodil v Tokiu leta 1962 in je še pred udejstvovanjem na televiziji pisal novele. S poslednjim filmom je dokončno stopil na mednarodno prizorišče; odzval se je tudi Hollywood, saj so agentje neposredno po prvi projekciji na komercialno zastavljenem festivalu v Torontu že prosili za dovoljenje za *remake* Kore-edovega sanjskega filma. Rezultati bodo, v primeru ameriške verzije seveda, verjetno identični kot ob "modernizaciji" Wendersovega angelskega filma. •

Filmografija:

dokumentarni:

- 1991 *Shikashi... fukushi kirisute no jidaini* (*Toda... čas, ko se ne zavedamo ugodja*)
Mo hitotsu no kyoiku - Ina shugakko haru gumi no kiroku (*Drugačno izobraževanje - spomini na osnovno šolo*)
- 1992 *Nihonjin ni naritakatta* (*Hotel sem biti Japonec*)
- 1993 *Shinshu sukecchi - Sorezono Miyazawa Kenji* (*Shema razuma - različni pogledi Kenjija Miyazawa*)
Yottsuo no shibu jikoku (*Čas štirih smrti*)
Eiga ga jidai o utsusutoki - Hou Hsiao-hsien to Edward Yang (*Doba filmov, ki reflektirajo generacijo - Hou Hsiao-hsien in Edward Yang*)
- 1994 *Kareno inai hachigatsuga - Aids o seigen shita Hirata Yutaka - Ninekan no seikatsu kiroku* (*Avgust brez njega - Hirata Yutaka, ki je dobil AIDS - Dveletni spomini na ostanek njegovega življenja*)
- 1997 *Kioku-ga ushenawareta-toki* (*Brez spomina*), 1997

igrani celovečerni:

- 1995 *Maborosi no hikaru* (*Maborosi*)
- 1998 *After Life* (*Med življenjem in smrtjo*)



od parnasa do dna slovenskega filma

Marcel Štefančič, jr.: *Ali bi ta film vzeli na samotni otok? - Vodič po slovenskih filmih*, Založba Fun, 1999, 102 str.

Andrew Sarris, legendarni ameriški kritik, pravijo mu tudi "list-maker", je leta 1968 objavil svojo znamenito knjigo *The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968*. Bil je to njegov "vodič" po ameriškem filmu od začetka zvočnega obdobja do izdaje knjige, predvsem pa delo, ki je še dolgo časa sprožalo polemike. Šlo je pač za subjektivni izbor najboljšega v ameriškem filmu, saj je Sarris čutil potrebo po ažuriranju predhodnika, *The Rise of the American Film* Lewisa Jacobsa, čigar pregled se je končal leta 1939.

Štefančičeva knjižice seveda ne moremo realno primerjati s Sarrisovim "gigantskim" delom, ki pa je glede na obsežnost ameriške kinematografije enako hitropotezno, mestoma pavšalno in posledično "krivično" do nekaterih predstavnikov, in ki spisek dvestotih režiserjev s filmografijami in opombami zapakira v "borih" 270 straneh (če odštejemo indeks in spisek filmov).

Slovenci premoremo približno 140 igranih celovečernih filmov, malce več torej, kot so jih posneli John Ford, Raoul Walsh ali Michael Curtiz, vsak posebej seveda, zato o listi režiserjev ne more biti govora, saj bi jih večina pristala v razredu, ki jo je Sarris poimenoval "Oddities, one-shots and newcomers". Štefančičeva knjiga predstavlja spisek, komentarje, (okleščene) špice ter zgodbe do leta 1997 nastalih slovenskih filmov. Na naslovnici se svetlika fotografija Čapove *Vesne* (1953), kar sugerira podoben paradoks kot v Sarrisovem primeru, namreč, da so nekatere najboljše slovenske filme posneli Neslovenci, kot se v Sarrisovem "Panteonu" štirinajstih največjih režiserjev v ameriški kinematografiji znajde kar osem režiserjev, ki so se rodili in uspešno kariero pričeli v Evropi; pri Sarrisu je recimo

razumljivo, da se kot predstavniki ameriškega filma štejejo povsem "naturalizirani" režiserji, npr. Chaplin, Hitchcock, Lang ali Lubitsch, avtorji torej, ki so večino (ne pa tudi nujno vrhunce) opusa ustvarili na drugi strani luže, malce bolj pa v "Panteonu" bodejo v oči sicer veliki mojstri, ki so v Ameriki posneli le par filmov ali po sili razmer uživali gostoljubje (Murnau, Ophüls, Renoir).

Štefančičev "Parnas", njegovo različico Sarrisovega "Panteona", sestavlja sedemnajst filmov, kar je lep odstotek, več kot desetina vseh slovenskih celovečercv namreč; še bolj vseslovensko negotovanje o kvaliteti domačega filma spodbija naslednja kategorija, "Vzhodno od raja" (po Sarrisovem "The Far Side of Paradise"), ki naj bi še vedno upoštevala presežke in ki vključuje kar osemindvajset naslovov. Če si vzamemo pravico do sodbe, je torej vsaj tretjina slovenskih filmov povsem prijetnih, gledljivih in priporočljivih. Toda! Vsi tej naslovi so v veliki večini starejšega datuma. Štefančičevo sporočilo je jasno: Slovenci imamo sicer dober film, a od tega je že davno, davno; najnovejši film na "Parnasu" je tako Pavlovičev *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980; pa še to je film "gostujočega", srbskega režiserja), da ne omenjamo kategorije "Vzhodno od raja", kamor sta iz produkcije zadnjih petnajstih let uvrščena le dva filma, Godinov *Umetni raj* (1990) in Šterkov *Ekspres, ekspres* (1997), zadnji posneti film, ki je vključen v knjigo. Trije "prijetni, gledljivi in priporočljivi" filmi zadnjih petnajstih let – to pa je že bolj realna podoba (sodobnega) slovenskega filma.

Povejmo še nekaj o podobi in funkcionalnosti Štefančičeve knjižice. Kot vodič po slovenskem filmu pogrešamo precej nujnih in nepogrešljivih dodatkov: pregledno kazalo z naštetimi filmi po posameznih kategorijah prav gotovo, še bolj detajlni indeks, vsaj z naslovi vseh obravnavanih filmov in režiserjev, če ne tudi igralcev; tudi kakšen faktografski podatek več ne bi škodil. Štefančičeve publikacije so bile vselej zanimive tudi zaradi detajliranih in natančnih sekundarnih podatkov (spomnimo se le njegovih kinotečnih zvezkov o Davidu Leanu in Robertu Aldrichu), tule pa tega preprosto ni. Vodič po slovenskih filmih pač ni težka študijska literatura, temveč zbirka vseh slovenskih filmov, s kratkimi, avtorju značilnimi iskričastimi komentarji, kot taka pa knjižica sodi ob televizijski sprejemnik, z možnostjo hitrega pregledovanja.

In če smo tekst pričeli z navezavo na Sarrisa, ga še končajmo; čeprav slovenski film ni dovolj obsežen, da bi "od Parnasa do Dna" razvrščali režiserje, je po vpogledu v obe najvišji kategoriji jasno, da se štirje (s po vsaj dvema filmoma v obeh kategorijah) nesporno izdvajajo: France Štiglic, Matjaž Klopčič, František Čap in Jane Kavčič.

Simon Popek

beneška kurtizana

A Destiny of Her Own

ZDA 1997 112'

režija Marshall Herskovitz

scenarij Jeannine Dominy po biografiji

Margaret Rosenthal

fotografija Bojan Bazelli

glasba George Fenton

igrajo Catherine McCormack (Veronica Franco), Rufus Sewell (Marco Venier), Moira Kelly (Beatrice Venier), Oliver Platt (Maffio Venier), Jacqueline Bisset (Paola Franco), Fred Ward (Domenico Venier)

Zgodba

Veronica Franco in Marco Venier sta parček od malih nog. Idiličen in idealen. Ko odrasteta, se poročita in živita srečno do konca svojih dni, ne. Ne. V Benetkah 16. stoletja je veljalo, da se pripadniki višjih slojev, od koder izvira Marco, ne morejo družiti, kaj šele ženiti z nižjimi, ki jim pripada Veronica. Kaj zdaj? Veronicina mama ima idejo. Veronica naj gre za prostitutko, pardon, kurtizano.

Beneška kurtizana v filmskem svetu prestavlja tisto, kar je v barvnem spektru češko rjava barva. Dolgočasno, absolutno banalno, pretenciozno vsiljivo in skrajno nezanimivo kombinacijo stereotipov, na slepo napaberkovanih iz romantičnih komedij in kostumskih dram. Film, ki misli, da bo razgledan, če dogajanje zavrti v 16. stoletje, in kozmopolitanski, če zgodbo postavi v Benetke, drugače najbolj priljubljeno izletniško točko Američanov, ki potujejo Evropo. Okej, razsvetlimo Američane in dodajmo še socialno kritičen podton. Kurtizane so se za razliko od "poštenih" žensk lahko predajale spolnim radostim in moškim vseh slojev, pa ne le to, tudi v umetnosti in poeziji so se lahko urile. Torej, aristokratski Marco je itak poln denarja in bo zmogel plačevati usluge ljubljene Veronice. Vsak dan bosta lahko skupaj. Ni kaj, dober plan, z manjšo napako: Marco ni edini premožen Benečan in pri Veronici le redko pride na vrsto. Veronica in njen poklic sta prikazana tako glamurozno, vzvišeno in idealistično, da se gledalec logično vpraša, zakaj vse beneške ženske niso postale kurtizane. Kostumografska romanca režiserja Marshalla Herskovitza dve uri jamra, kaj vse morajo prestat ženske, da postanejo enakopravne moškim, obenem pa glavno junakinjo zreducira na najbolj oguljen mačistični kliše, češ, le kurbe so tiste, ki v celoti razumejo moškega, zato bo najbolje, da vse ženske postanejo kurbe. Jim kaj manjka? Imajo ugled, znanje, bogastvo, pa še pesmi jih naučijo pisati. Torej, drage moje, kaj še čakate? *Beneška kurtizana* je abotno resnobna seksistična farsa, ki se v 16. stoletju bori za ženske pravice. Če bi film imel dobre namene, bi se zanje boril v sedanjem času. Obnaša se tako dvolično in konzervativno kot aristokratski Marco. Če bi mu resnično šlo za Veronicino ljubezen, bi punco posadil na konja in z vrečo zlatnikov bi odjahala iz Benetk. Toda status na družbeni lestvici mu je vendarle ljubiši.

M.M.

generacija x

American History X

ZDA 1998 117'

režija Tony Kaye

scenarij David McKenna

fotografija Tony Kaye

glasba Anne Dudley

igrajo Edward Norton (Derek Vinyard), Edward Furlong (Danny Vinyard), Beverly D'Angelo (Doris Vinyard), Ethan Suplee (Seth), Fairuza Balk (Stacey), Avery Brooks (Bob Sweeney), Elliott Gould (Murray), Stacy Keach (Cameron Alexander)

Zgodba

Mladega Dereka Vinyarda po treh letih izpustijo iz zapora, kjer je prestajal kazen zaradi umora dveh črncev. Derek, ki je bil prej vodja neonacistične obritoglavske skupine, je v zaporu spremenil svoje poglede na svet. Tega pa ne ve njegov mlajši brat Danny, ki se je v času, ko je bil Derek zaprt, odločil iti po njegovi poti.

Generacija X je dobro narejen film, izvrstno odigran in grajen tako, da mora usoda obeh fantov, ki sta se znašla v neobvladljivem vrtincu rasnega in narodnostnega sovraštva (kar je tema, ki je ob izteku tisočletja aktualna bolj kot kdajkoli poprej), ganiti vsakega gledalca. Tako kot pri večini drugih ameriških filmov s podobnim osnovnim motivom, ki k tej zahtevni tematiki praviloma pristopajo na – milo rečeno – nekoliko poenostavljen način, pa se s takšnim problemom soočamo tudi pri *Generaciji X*. Oba mlada junaka filma sta bistra, nadpovprečno nadarjena in uspešna v šoli, tako da bi jima bila vse poti odprte, če njunega očeta ne bi umorili kriminalci črne polti. Derek se pridruži neonacistom in celo sam začne novačiti nove somišljenike, pri tem pa popolnoma pade pod vpliv Camerona, ki kot resnični vodja skupine deluje iz ozadja. Derek seveda zlahka postane idol posurovelih obritoglavcev, saj je v vseh pogledih nad njimi. Izhodišče *Generacije X* je namreč prav to – tako Derek kot Danny tja sploh ne spadata in se tudi ne bi znašla tam, če ne bi bilo nesrečne očetove smrti. Obritoglavci "neonacisti" iz *Generacije X* so tako primitivni, da so naravnost groteskni, zato je jasno, da "razumni in kultivirani ljudje" (takšni kot Derek in Danny) med njimi nimajo kaj iskati. Ker pa stvari v resnici niso tako zelo preproste, se dejanskih, globljih vzrokov za zapeljivost nacizma in sorodnih ideologij *Generacija X* niti dotakne ne. V tem pogledu je šel precej dlje celo kingovski **Vzorni učenc** (*Apt Pupil*, 1998) Bryana Singerja. Če si izposodimo misel, ki jo v filmu izreče dr. Sweeney, je potrebno znati postavljati prava vprašanja, če hočemo dobiti prave odgovore. Ustvarjalci *Generacije X* si pravih vprašanj žal niso upali ali pa znali postaviti.

I.K.

Ljubezen v steklenički

Message in the Bottle

ZDA 1999 131'

režija Luis Mandoki

scenarij Gerald DiPego po romanu

Nicholasa Sparksa

fotografija Caleb Deschanel



Catherine McCormack
Beneška kurtizana

Paul Newman

Ljubezen v steklenički

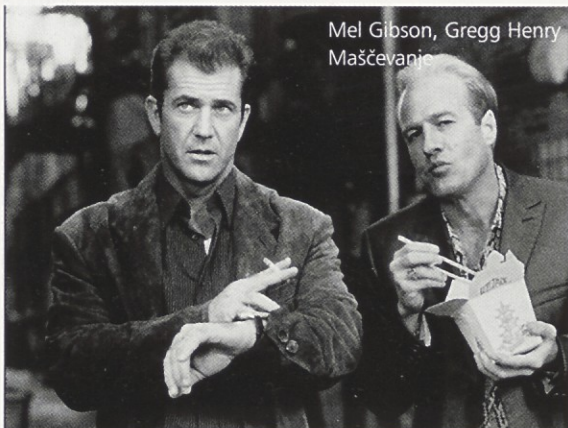
glasba Gabriel Yared

igrajo Kevin Costner (Garret Blake), Robin Wright Penn (Theresa Osborne), Paul Newman (Dodge Blake), John Savage (Johnny Land), Illeana Douglas (Lina Paul), Robbie Coltrane (Charlie Toschi)

Zgodba

Ona je raziskovalna novinarka Theresa. Med večernim tekom po obali najde steklenico z žalostnim pismom, poslanim piščevi tragično preminuli ženi. Ker dela v družbi krasnih, prijaznih in sočutnih sodelavk, ji uspe pregovoriti glavnega urednika, ki je itak eno samo ogromno srce, da jo za pet dni pošlje na raziskovalno nalogo v Severno Karolino, kjer najde drugo trpečo dušo, molččega Garreta, ki se je po ženini smrti zaprl vase. Nehal je ljubiti, nehal je govoriti, nehal je hoditi v družbo in nehal je graditi svojo ladjo.

Filmi so na nek način zelo podobni jedem. Jedi tako kot filmi nimajo nobenega okusa in nobene oblike, če jih delaš tako, da slepo slediš receptu, torej brez občutka, brez izkušenj in predvsem brez ideje, kakšen naj bo videti končen izdelek in komu naj bo v prvi vrsti namenjen. Pač nekaj mečš skupaj, ker nekje tako piše. Evo, *Ljubezen v steklenički* je tak film. Producent Kevin Costner, ki tokrat ni vztrajal pri režiji, je po seriji filmskih in finančnih polomov nujno potreboval nekaj, kar vsaj približno spominja na uspešnico, zato je iz predala potegnil recept za romantično melodramo in se ga oprijel kot pijanec plota. Saj veste, zasanjani sončni zahodi, dolgi sprehodi po zapuščenih peščenih plažah, ogromno razumevanja za probleme sočloveka, dve trpeči duši, ki še ne vesta, da sta ustvarjeni ena za drugo, prgišče smeha, nič seksa, vedro solz in tragičen konec. Theresa se na prvi pogled zaljubi v Garreta, iskra vendarle preskoči tudi z njegove strani in



Mel Gibson, Gregg Henry
Maščevanje



Morilci, tatovi in dve nabiti
šibrovki

romanca vzplamti. Garret spet začne ljubiti, začne govoriti, znova gre v družbo in nadaljuje z gradnjo ladje. Ko je jadrnica končana, jo krsti z imenom umrle žene. Z ladjo, ki je obrnjena v preteklost, pa ne moreš pluti v prihodnost, mar ne. In zgodi se, kar se mora.

Melodrama Luisa Mandokija (med drugim režiser fine ljubezenske drame **Bela palača / White Palace**, 1991) je šolski primer hollywoodske romance, ki ji je po produkcijski plati težko karkoli očitati, po vsebinski pa je tako sterilna, razvaljana in zasičena s stereotipi, da se vas ne more dotakniti, niti če bi si to srčno želeli. Costner pompozno paradira v vlogi trpečega vdovca, da se zdi, kot da nas nenehno sprašuje: "No, a sem dober? A trpim dovolj? A sem dovolj potrpežljiv? A gledam dovolj žalostno?" Za razliko od njega je soproga Seana Penna še kar prepričljiva. Ne toliko zaradi igre – hvaležni ste ji, ker na njenem mestu ne gledate Meg Ryan. Edini, ki svoj lik napolni do zadnjega kotička in ga celo preraste, je veteran Paul Newman v vlogi Garretovega očeta. In Paul Newman je hkrati tudi edina tolažba za 130 minut nejevoljnega presedanja pred invazijo cenene hollywoodske sentimentalnosti.

M.M.

maščevanje

Payback

ZDA 1999 110'

režija Brian Helgeland

scenarij Brian Helgeland, Terry Hayes, po romanu *The Hunter* Donalda E. Westlakea

fotografija Ericson Core

glasba Chris Boardman

igrajo Mel Gibson (Porter), Gregg Henry (Val), Maria Bello (Rosie), Deborah Unger (Lynn Porter), David Paymer (Stegman), Bill Duke (detektiv Hicks), William Devane (Carter), Kris Kristofferson (Bronson), John Glover (Phil)

Zgodba

Porterja njegov roparski kolega Val in žena Lynn po 140.000 dolarjev vrednem ropu ustrelita ter pustita krvaveti. Porter preživi, nakar se odpravi po pravico – in po svojo polovico, 70.000 dolarjev.

Boormanov zgodnji film **Čistina (Point Blank)**, 1967) se je kot izjemno vplivna kriminalka izkazal že mnogokrat; brez njega bi *hard-boiled* estetika denimo Tarantina ali Kitana gotovo izgledala povsem drugače. Sedaj je po Westlakovem romanu svojo verzijo posnel še Brian Helgeland, ki pa v Boormanovi bravuri očitno ni iskal inspiracije, temveč rešilno bilko za neizvirnost, ki zadnje čase tare hollywoodsko mašinerijo. *Maščevanje* je le še en v vrsti prenapihnenih in mačističnih *rimajkov* poslednjih petih let ter odskočna deska za zdolgočasene zvezdnike, ki jim kmalu več ne bosta dovolj le dve pištoli z neskončno polnimi saržerji in bedaste enovrstičnice, ki jih stresajo naokrog. Kdo je torej Mel Gibson? Jezni, ranjeni ter redkobesedni Porter, ki od Organizacije zahteva svojih 70.000 dolarjev. In kdo je bil Boormanov Lee Marvin? Jezni, ranjeni ter redkobesedni Walker, ki od Organizacije zahteva svojih 73.000 dolarjev. Na papirju je vse tako podobno, kajne, a kje se skriva gromozanska razlika v suspenzu, v realnem, fascinantno instinktivnem nasilju, ki ga uprizarja Walker? V čem je inteligentna poanta Boormanovega filma in v čem banalnost Helgelandovega? Walker je pač posameznik, ki se gre gristi z Organizacijo; tudi Porter je posameznik, ki se gre gristi z Organizacijo; le da pri Boormanu Organizacija predstavlja nekaj nedotakljivega in povsem nedosegljivega. Bolj kot Walker pretpa uradnike Organizacije bolj je od nje oddaljen – in od svojega denarja, ki ga seveda nikoli ne bo videl; postavlja se vprašanje, če Organizacija sploh obstaja ali je zgolj fatamorgana? Gibsonov mačistični Porter je na drugi strani prilagojen akcijsko-komedijantski "ikonografiji" devetdesetih in nasprotnike pobija toliko časa, dokler ne pride do šefa, Bronsona. Žalost *Maščevanja* je prav v sredinski sivini in vsesplošni mediokriteti, kjer Porterjevo "radikalnost" (napačno, seveda) definira *bodycount*, štetje trupel, ki jih pušča za seboj. Povedano drugače: Radikalnost Boormanove *Čistine* je predstavljalo brezciljno lomastenje Walkerja in odnosu do Organizacije, njegova latentna (in nezavedna) ranljivost torej, medtem ko se Helgelandov film skoncentrira zgolj na Porterja in njegov herojski marš proti denarju, ki ga nazadnje tudi pokasira.

S.P.

moja boš

I Want You

VB 1997 87'

režija Michael Winterbottom

scenarij Eoin McNamee

fotografija Slawomir Idziak

glasba Adrian Johnston

igrajo Rachel Weisz (Helen), Alessandro Nivola (Martin), Luka Petrušić (Honda), Labina Mitevska (Smokey), Carmen Ejogo, Ben Daniels, Steve John Shepherd, Graham Crowden

Zgodba

Martin se po večletni zaporni kazni vrne v Forhane, dolgočasno angleško obmorsko mesto, kjer je imel nekoč ljubezensko razmerje s takrat še mladoletno Helen. Njegov prihod vzburka stara čustva in odvijati se začne drama, ki se konča s Heleninim umorom Martina in razkritjem njune skupne temačne preteklosti, obtežene s podobnim umorom njenega očeta.

Če ste gledali Winterbottomov celovečerni prvenec **Metuljev poljub (Butterfly Kiss)**, 1995) ali njegovo ekranizacijo **Temnega srca (Jude)**, 1996), s krutim pesimizmom napolnjenega romana viktorijanskega pisatelja Thomasa Hardyja, ste morali dobiti vtis, da ima avtor značilen okus za bizarno, za upodabljanje tiste t.i. temne plati človeka. In niste se zmotili, saj sta na isti sledi ostala tudi njegova naslednja dva filma.

Dobrodošli v Sarajevu (Welcome to Sarajevo), 1996) je napoln dokumentarna drama, posneta po resničnem dogodku o novinarjevem reševanju otrok iz pekla bosanske vojne, medtem ko se film *Moja boš* bolj kot s črno realnostjo spogleduje z glamuroznim žanrom hollywoodskega črnega filma, čeprav na nezgrešljivo evropski, avtorski, "artističen" način. K temu največ pripomore osupljiva Idziakova fotografija, ki film dejansko naredi, čeprav bi nekoliko posiljenemu scenariju, ki ti v uro in pol zbaše vse strahote tega sveta, od dveh umorov, namigov na incest in nifomanijo, prek travmatiziranih otrok, hrvaških beguncev, materinega samomora, do vročega seksa in fatalke povrh, morda bolj ustrezal televizijski format. Drugi filmsko subtilnejši element je glasba Adriana Johnstona, ki z bosanskimi uspravkami in komadom *I Want You* Elvise Costella bistveno učinkuje na gledalčevo percepcijo. Vsekakor bolj kot umetno, čeprav umetelno skreirana pripoved o štirinajstletnem beguncu Hondi, ki ne govori, zato pa toliko bolj kompulzivno prisluškuje in snema ter montira (ljubezenske) zvoke drugih, da bi na koncu posnel še Helenin umor Martina, doživel deziluzijo in končno spregovoril, saj je z njegovimi besedami zgodba uokvirjena. Ta občutek skonstruiranosti, ki nastane v gledalcu, ker v žanr vdirajo drobci sodobne, vsem nam dobro znane zunajfilmske realnosti in režiserjeve očitne obsedenosti z njo, še podkrepljuje izjemna vizualna in zvočna podoba filma. Da se razumemo: *Moja boš* nikakor ni *film noir*, temveč njegov precej soliden postmodernistični pastiš. V tem primeru uporabljam oznako postmodernizem povsem brez zadržkov, ker njegova votlost natanko ustreza duhu Winterbottomovega filma.

M.V.

morilci, tatovi in dve nabiti šibrovki

Lock, Stock and Two Smoking Barrels

VB 1998 107'

režija Guy Ritchie

scenarij Guy Ritchie

kamera Tim Maurice-Jones

glasba David A. Hughes in John Murphy

igrajo Nick Moran (Eddy), Sting (JD), Jason Flemyng (Tom), Jason Statham (Šunka), Dexter Fletcher (Žajfa), P.G. Moriarty (Harry Sekirica), Vinnie Jones (Veliki Chris), Lenny McLean (Barry Krstnik)

Zgodba

Eddy in njegovi trije nič manj luftarski kolegi, Tom, Šunka in Žajfa, vržejo na mizo vsak po 25.000 funtov, Eddyjeva naloga pa je, da jih oplemeniti v pokeraškem dvoboju z zahrbtnim in skrajno nevarnim porno mogulom Harryjem Sekirico. Naduti Eddy niti približno ne sumi, da je partija pokra zvito nastavljena past z vnaprej določenim izidom. Zastavljenih 100.000 funtov zaletavim pobom ne pridela dobička, ki bi jim omogočil lagodno življenje, ampak se bliskovito spremeni v orjaško izgubo. Izgubo v petkratni višini vložka, ki ga je treba v tednu dni vrniti...

Če bi podeljevali oskarja za najboljšo igralsko zasedbo, potem je črna gangsterska komedija *Morilci, tatovi in dve nabiti šibrovki*, ki jo je kot svoj prvenec oscenaril in poznavalsko režiral 30-letni Guy Ritchie, letošnji nesporni favorit. Film je šarmantno bizarna, žargonska galerija mrkih frisov in čudaških likov, ki jih je Ritchie nabiral tako med markantnimi profesionalnimi igralci kot na ulicah, med naturščiki londonskega East Enda in med bivšimi arestanti. Duhovito, dinamično prepletena zgodba, sodobna video estetika (da, tudi Guy Ritchie je pred filmsko kariero snemal glasbene videospote) in bučna nostalgija po udarnih, trdih, briljantnih britanskih trilerjih iz sedemdesetih in osemdesetih se tu zlijejo v eksplozivno mešanico popularnih žanrskih arhetipov, ki gledalca z daljšim filmskim spominom kratkomalo očarajo. Res je, Ritchie je videl tako *Plitvi grob* (*Shallow Grave*, 1994) kot *Trainspotting* (1996) in *Do nazga* (*Full Monty*, 1997), toda ni jih gledal zato, da bi postal britanski Tarantino, marveč zato, da bi se iz njihove pristne govornice česa naučil. Mislim, da mu je to skoraj v celoti uspelo. *Morilci, tatovi in dve nabiti šibrovki* je simpatično drugačen film. Američani ga niso razumeli, kar so dokazali z obiskom. Nič presenetljivega. Film je enostavno predober, da bi požiralci hollywoodske reciklirane hitre hrane znali v njem uživati. **M.M.**

obiskovalci 2

Les coulairs du temps - les visiteurs 2

Francija 1999 118'

režija Jean-Marie Poiré

scenarij Jean-Marie Poiré, Christian Clavier

fotografija Christophe Beaucarne

glasba Eric Levi

igrajo Christian Clavier, Jean Reno, Muriel Robin

Zgodba

Srednjeveški vitez Godefroy de Montmirail se s pomočjo čarovnije preseli v sedanost, da bi ponovno postal posestnik družinskih draguljev. A sedanost je drugačna, polna težav in grenkih presenečenj...

Časovne zanke in medievalistična mrzlica ob

koncu stoletja sta sicer dovoljšen razlog za ogled drugega dela v Franciji izjemno uspešnih *Obiskovalcev*, a kaj več kot cenenih gegov, mrzlične montaže kot posledice krpanja vsebinskih lukenj in popolnega razočaranja ob Jeanu Renoju, ki je po *Roninu* (1998) še enkrat zastavil dobro ime, si ne gre obetati. Zastaviti si velja daljnosežnejše vprašanje o popolni amerikanizaciji, ki preplavlja tudi evropski filmski prostor. Se je pobebila tudi domovina Francija? Ali pa velja še vedno ostati pri stari modrosti o dobrih filmih, ki niso odvisni samo od produkcijskih pogojev, temveč tudi od načina spogledovanja z zgodovino, tako filmsko kot splošno. Ne samo, da *Obiskovalci* še vedno propagirajo srednji vek kot temno zgodovinsko obdobje, ampak z vedno bolj čudaškim Jeanom Renojem poskušajo celo uveljaviti priročno evolucionistično tezo o tujih deželah (*Jaguar*, 1996, Francis Veber) kot temnih zgodovinskih obdobjih, ki jih zmoremo gledati le od daleč in zviška.

N.P.

8mm

ZDA 1998 125'

režija Joel Schumacher

scenarij Andrew Kevin Walker

fotografija Robert Elswit

glasba Mychael Danna

igrajo Nicolas Cage (Tom Welles), Joaquin Phoenix (Max), James Gandolfini (Eddie Poole), Peter Stormare (Dino Velvet), Catherine Keener (Amy Welles)

Zgodba

Starejša gospa, ki je pravkar postala vdova po uglednem milijonarju, naroči zasebnemu detektivu, naj razišče, ali v erotično-sadističnem filmu, ki ga najdejo v moževem sefu, glavno akterko resnično ubijajo, ali pa je smrt zaigrana. Detektiv se kot Dante s pomočjo Vergila spusti v brezno pornografskega sveta in brezno pogleda vanj. Skoraj!

Film gre s kakršnikoli mitom lepo skupaj, pa čeprav gre za tako obskurni urbani mit, kot je tisti, da *snuff* filmi – to so tisti, ponavadi pornografskega značaja, v katerih naj bi na koncu kakšnega izmed akterjev zares ubili – dejansko obstajajo. Je to vprašanje v času, ko lahko gledamo tovrstne zadeve na televiziji, le da se jim reče poročanje neposredno s kraja dogajanja, sploh relevantno? Prikazovanje smrti ima v obeh primerih namen vznemirjanja, toda ali je razlikovanje res upravičeno – glede na to, da ima enkrat namen srhljivega vzbujenja in drugič kvazi informiranja? Sicer pa, najslavnejši *snuff* so itak že posneli – gre za film *Vran* (*The Crow*, 1994), v katerem je umrl Brandon Lee. Kakšna je pravzaprav garancija za to, da prizorov njegove smrti niso uporabili v montaži filma? Skratka, film *8 mm* ima potencialno zanimivo premiso, ki bi se pod taktirko kakega Briana De Palme – spomnimo se njegovih filmov *Strel ni bil izbrisan* (*Blow Out*, 1980) ter *Striptiz smrti* (*Body Double*, 1985) – lahko razcvetela v zanimiv psihološki triler, žal pa ga režiser žrtvuje na oltarju brezoblične moralne večine. Film niti približno ne ve, kaj bi sam s sabo; kar se začne kot napol amatersko raziskovanje avtentičnosti, se nadaljuje v dolgočasno



Nicolas Cage, Joaquin Phoenix
8mm



Podle igre

zgodbo o osebnem maščevanju, in konča v popolnem antiklimaksu zaigranega gnusa do vsega, kar odstopa od povprečja. Morda pa je Schumacher, ki je dokončno postal sinonim za debilno hollywoodsko produkcijo, tokrat pokazal nekaj smisla za samoironijo? Film preveva konzervativen odpor do urbanega; vsa mesta so videti kot temačen *noir* prostor, ki ga naseljujejo sluzaste kreature. Žal pa tudi tistim igralcem, s katerimi naj bi se identificirali, zaradi strahotno zanič igre ne moremo verjeti. Medtem ko industrija zabave za odrasle, kot se evfemistično imenuje pornografska produkcija, cveti kot še nikoli poprej (samo v ZDA recimo obrne dvakrat več denarja kot ostala filmska industrija), deluje *8 mm* na eni strani kot anahronistična, na drugi pa smešno žugajoča nebuloza, ki nima niti približno nič skupnega z resničnostjo.

G.T.

podle igre

Cruel Intentions

ZDA 1999 95'

režija Roger Kumble

scenarij Roger Kumble, po romanu *Nevarna razmerja* Choderlosa de Laclosa

fotografija Theo Van de Sande

glasba Edward Shearmur

igrajo Sarah Michelle Gellar (Kathryn Merteuil), Ryan Phillippe (Sebastian Valmont), Reese Witherspoon (Annette Hargrove), Selma Blair (Cecile Caldwell), Louise Fletcher (Helen Rosemond), Joshua Jackson (Blaine Tuttle)

Zgodba

Kathryn stavi s polbratom Sebastianom, nenasitnim lovcom "ženskih trofejev", da bo zapeljal in razdevičil krepstno Anette, ki je na spolno izkušnjo pripravljena čakati do poroke. Če zmaga Kathryn, dobi

John Lithgow
Pravda za vsako ceno



Sebastianovega jaguarja, če zmagata Sebastian, dobi Kathryn ("I'll let you put it anywhere").

Davno tega je Marcel Štefančič, jr. v *Ekranu* (9,10/1983) pisal o razliki med don Juanom, ki si je ženske "jemal eno po eno", in Jamesom Bandom, ki "medtem ko jemlje eno-že-vidi-drugo". Za de Laclosovega vikonta de Valmonta bi lahko rekli, da se premika nekje vmes, četudi bližje Bondu. Politično-patriotski motiv v najnovejši priredbi znamenitega romana pač nadomesti osebna najvišja instanca, polsestra, prepovedan sadež incesta torej. Tragika postavitev v sodobni New York bi torej lahko ležala v spremenjenem pogledu na svet, kjer tudi smrt nekoč najboljšega ljubimca ne pretrese obstoječih družbenih *nouveau riche* razmerij in kjer se je do modre krvi moč dokopati tudi preko visokih podkupnin. *Podle igre* se ves čas pretvarjajo, da je morala vendarle skrita v glavnih akterjih, ti pa je zaradi zaslepljenosti z igranjem površnih socialnih vlog ne morejo najti znotraj sebe, dokler jih nanjo ne opozorijo drugi. Povrh vsega je ločnica med golim telesnim užitkom in ljubljajem kot posledico prave ljubezni postavljena površno (med ljubljajem zaljubljenih se kamera osredotoči na bližnje plane poljubljanja, zavite v intimno rumeno svetlobo), saj največ časa sledi newyorškimi klišeji (obvezno posedanje v parku med nebotičniki, helikopterski prelet velikega pokvarjenega mesta vseh mest...). Sledenje trem adaptacijam Laclosovega romana je "škartljivo" početje, ker so predhodniki precej veliki in natančni (Roger Vadim, 1959; Stephen Frears, 1988; Miloš Forman, 1989), in tudi zato, ker se kot edini način ekranizacije dediščine jakobinskega pisca kaže vsaj rahel odmik od ustaljenih hollywoodskih narativnih prijemov. A potem spet ne bi nihče nič razumel in tržno tveganje bi bilo previsoko...
N.P.

pravda za vsako ceno

A Civil Action

ZDA 1998 112'

režija Steven Zaillian

scenarij Steven Zaillian, po romanu Jonathana Harra

fotografija Conrad L. Hall

glasba Danny Elfman

igrajo John Travolta (Jan Schlichtmann), Robert

Duvall (Jerome Facher), William H. Macy (James Gordon), James Gandolfini, Željko Ivanek (Bill Crowley), John Lithgow (Judge Skinner), Kathleen Quinlan (Anne Anderson)

Zgodba

V ameriškem mestecu Woburn, ki se preživlja s kemično industrijo, začnejo zaradi onesnažene podtalnice otroci obolevati za levkemijo. Njihovi starši hočejo moralno zadoščenje in najamejo odvetniško firmo, ki pa v boju proti velikim tvrdkam bankrotira in iztrži le drobiž. Pogumni odvetnik Schlichtmann pa se ne da, in, čeprav obubožan, na koncu doseže pravico.

Po desetletju, v katerem je Grisham dokončno zbanaliziral sodno dramo, so pričakovanja v zvezi s tem izvirnim ameriškim žanrom razumljivo nizka. V taki družbi pozitivno izstopa vsak še tako skromen, za spoznanje nadpovprečen poskus, ki ne igra na prvo žogo sentimentalnosti in črno-belega boja. Ena izmed močnejših strani filma, ki se začne z monologom o ceni življenja, in konča s ceno pravice, je namreč prav v grenko humornem uvidu, da nima justica nobene zveze z moralno, pravico ali resnico; zakon služi zgolj tistemu, ki ga bolje obvlada.

Čeprav je film, ki ga je režiral scenarist Schindlerjevega seznama (*Schindler's List*, 1993), osredotočen na Schlichtmanna in njegovo osebno lekcijo, ki jo izkusi med procesom, v resnici dominira njegov nasprotnik, izkušen star odvetnik Facher. Kolikor seveda lahko govorimo o igalskih dosežkih akterjev, katerih kreacije temeljijo zgolj na osebnih klišejih. Film se izogne *deus ex machina* rešitvi v zadnjem trenutku, vendar pa je Schlichtmannov nenaden, križarski preobrat k humanizmu nepričljivi in služi zgolj instantnemu moralnemu sporočilu. Končen vtis filma je neizogibno ta, da gre za zgolj na velik format povečan film iz podžanra "resničnih zgodb" za torkov večer na TV. Film je fikcijska različica uspešnice, ki je dokumentirala resnični proces, toda v ozadju sta dve precej močnejši zgodbi iz Stare Zaveze. Prva je zgodba o izgonu iz raja, to je iz raja finančno-poslovne kariere, ki doleti trmastega odvetnika; druga je zgodba o Jobu (sicer v svetu filma ena od največkrat uporabljenih biblijskih prilik), ki mu bog pobere vse, da bi preveril trdnost njegove vere. Jasno, tako v Bibliji kot v *Pravdi za vsako ceno* je glavni junak za svojo odločnost in znova povrnjeno človekoljubje na koncu nagrajen.

G.T.

studio 54

54

ZDA 1998 89'

režija Mark Christopher

scenarij Mark Christopher

fotografija Alexander Gruszynski

glasba Marco Beltrami

igrajo Mike Myers (Steve Rubell), Ryan Phillippe (Shane O'Shea), Salma Hayek (Anita), Sela Ward (Billie Auster), Neve Campbell (Julie Black), Lauren Hutton (Liz Vangelder), Michael York (ambasador), Ron Jeremy (Ron)

Zgodba:

Mladeniča zapelje blišč ameriškega sna in iz

proletarskega New Jerseyja se preseli za šank razvratnega diskača 54, kjer ugotovi, da klub deluje na osnovnem kapitalističnem principu, torej na izkoriščanju sočloveka. Ko pa ena od njegovih iskrenih prijateljic podleže poživilom, ki jih je po navodilih lastnika Steva Rubella tudi sam radodarno trosil, se naenkrat oglasi še vest.

Na Manhattanu, na 54. ulici, so se konec sedemdesetih odprla vrata Studia 54, najbolj glamurozne, ekscesne in dekadentne newyorške diskoteke. V Studiu 54 sta se cedila med in mleko, khm, mamila in alkohol, za predsodke in tabuje ni bilo mesta, oznake in etikete pa so hitro izgubile svoj pomen. V Studiu 54 ni bilo treznih, tam so se zbirali samo srečni. In slavni. Sly Stallone, John Travolta, Bianca Jagger, Arnie, Truman Capote, Andy Warhol in še kopica ostalih, ki še dandanes stepajo smetano šovbiznisa in ki na fotkah med odjavno špico tako simpatično stekleno boljšijo v kamero. Elitni klub, ki je bil obenem osrednja pralnica denarja in glavni distribucijski center vsakovrstnih opojnih substanc, ni zgolj zanimiva, temveč edinstvena in provokativna tema. Prava zlata jama za veččega scenarista in režiserja z vizijo. Žal Mark Christopher ni ne prvo ne drugo. Njegov celovečerni prvenec, ki naj bi ponujal insajderski pogled za kulise sodobne Sodome in Gomore, ni nič drugega kot mizerna, škrbasta moralka brez sleherne dramaturške zasnovne, namesto o Studiu 54 pa prede o karikaturi marksistično razpoloženega kelnerja. Mark Christopher legendarni Studio 54 izkorišča zgolj kot inertno, suhoparno zgodovinsko kuliso za mizeren televizijski film, ki ima z glasom v *off-u* ogromno povedati, pokazati pa ne zna nič. Kot bi brali časopisni članek. Da o tem, kako lahko v vsaki ljubljanski diskoteki vidite več dekadence in ekscesa kot v tem "ekskluzivnem" filmu (ki naj bi bil za disko vročico tisto, kar so bile **Vročice noči** (*Boogie Nights*, 1997) za pornografijo), niti ne govorimo. *Studio 54* je razkošna potrata igalskih talentov in gledalčevega časa.

M.M.

taksi

Taxi

Francija 1997 87'

režija Gérard Pires

scenarij Luc Besson

fotografija Jean-Pierre Sauvage

glasba IAM

igrajo Samy Nacéry (Daniel), Frédéric Diefenthal (Émilien), Marion Cotillard (Lilly), Manuela Gourary (Camille), Emma Sjöberg (Petra)

Zgodba

Daniel, dostavljalec pic v Marseillesu, sklene, da bo postal voznik taksija. Émilien, nesposobni policaj, pa mu namesto kazni za kronično kršenje prometnih predpisov predlaga sodelovanje v lovu na hudobno tolpo nemških bančnih roparjev.

Hudo je, ko začne avtor reciklirati samega sebe. Slavni Luc Besson, trenutno Francoz na začasnem delu v Hollywoodu, je namreč imel leto dni odvečnega časa; pobral je nekaj idej iz svojega **Podzemlja** (*Subway*, 1985), vzal

lik taksista iz **Petega elementa** (*The Fifth Element*, 1997) in na hitro spisal scenarij za akcijsko komedijo. To so potem tudi na hitro in brez zvezd ali vsaj talentiranih igralcev posneli, računajoč bolj na testosteron kot na možgane gledalcev. Blagajniški uspeh in dve domači nagradi cezar od petih nominacij potem presenetita vse. Zgodba filma je precej tanka – vsak povprečen B-film iz tovrstnega žanra (njihova kariera je ponavadi omejena na videoteke in kabelske postaje) ima manj lukenj; karakterizacija je prozorna in humor infantilni. Taksi držita pri življenju le dinamična fotografija neizogibnih avtomobilskih pregonov, ki tako ali tako niso najbolj izvorni, ter sama struktura, ki fabulativne sekvence izmenjuje z videospotovskimi digresijami.

Morda so pri vsej stvari še najbolj zanimive insajderske ekonomske šale evropske skupnosti. Nemci s smislom za mimikrijo (infiltrirani so praktično povsod!) kradejo denar Francozom. Kot v filmu **Ronin** (1998), ki je vohunsko zgodbo podobno nedopustno razvlekel z avtomobilskim pregoni, gre za prestižni boj francoske (Peugeot) proti nemški (Mercedes) avtomobilski industriji. Jasno pa je, kdo bo na domačem terenu zmagal. In nenazadnje, lopovi se ujamejo zaradi nedokončanega viadukta, kar očitno – poleg tega, da je videti sekvenca vizualno fascinantno – namiguje na infrastrukturni problem evropskih prometnih povezav. Je *Taxi* navsezadnje film o pomanjkanju komunikacije?

G.T.

vse za stavo

Le pari

Francija 1998 100'

režija Didier Bourdon, Bernard Campan
scenarij Didier Bourdon, Bernard Campan
fotografija Manuel Teran

glasba Laurent Bertrand

igrajo Bernard Campan (Bernard), Didier Bourdon (Didier), Isabelle Ferron (Muriel), Isabel Otero (Victoria), Roger Ibanez (g. Ramirez), Helene Surgere (ga. Ramirez)

Zgodba

Bernard, učitelj, ki živi v zaniknem predmestju, in Didier, bogati lekarnar, se kot bližnja sorodnika ne preneseta. Druži ju le ena stvar: strastno kajenje. Na tradicionalnem nedeljskem kosilu možakarja stavita, da do naslednjega družinskega srečaja ne bosta prižgala cigarete...

Kadarkoli v naše kinematografe pride kak neameriški film, večina resnejših ljubiteljev filma to vidi kot razlog za proslavljanje, češ, "pa smo vendarle spet ugledali evropski film". Paradoks "evropskega" filma v slovenskih kinih je seveda v tem, da nam ne ponuja dosti več od ameriškega maloumja; ali gledamo akcionerje tipa **Peti element** ali pa bedaste komedije, kamor brez večjih zadržkov lahko uvrstimo tudi avtorski tandem Bourdon/Campan. Možakarja sta spisala scenarij, zadevo zrežirala in si prihranila glavni vlogi. Francozi so znani po lahkotnih komercialnih komedijah, katere sta v subtilnejših in inteligentnejših variantah pred dvema desetletjema in več utelešala denimo Bourvil ali Louis de Funes, pogojno še Michel

Blanc, ki pa se je v devetdeseth pridružil osnovnošolskemu humorju tipa **Obiskovalci** (*Les visiteurs*, 1995). *Vse za stavo* je zgolj rahlo predelana različica "katastrofičnih" komedij tipa **Sam doma** (*Home Alone*, 1990), kjer mali, osamljeni dogodek sproži serijo nepredvidljivih (v tem primeru družinskih) zapletov. V tovrstni komedijah, ki bi bile v televizijskem formatu morda še prebavljive, vse poti vodijo v pogubo, pri tem pa so avtorji pripravljeni žrtvovati vsakršno racionalnost, logiko ali dramaturgijo; ne sme pa umanjati – to je zelo pomembno! – zaključna katarza oziroma morala. Če je to prihodnost evropskega filma v naših kinih, potem raje vegetiram od ameriških traparijah.

S.P.

življenje po življenju

What Dreams May Come

ZDA 1999 113'

režija Vincent Ward

scenarij Richard Mateson, Ronald Bass

fotografija Eduardo Serra

glasba Michael Kamen

igrajo Robin Williams, Cuba Gooding Jr., Annabella Sciorra, Werner Herzog

Zgodba

Zdravnik Nielson se v biblično zasnovanem posmrtnem življenju odpravi na iskanje svoje žene, slikarke Annie. Pot ga vodi od rajskih višav do peklenskih globin, a ob koncu se spet združita.

Soočanje dveh vizualnih medijev, pri katerem se zdi, da je, preprosto zapisano, kvaliteta oljnih slik v odpiranju gledalčeve emocije, kvaliteta tovrstnega visokopračunškega filmskega časa pa v užitkih ob naraciji, ki je "statične" slike ne "zmorejo". Benjamin bi zagotovo pripomnil kakšno, sami pa opozarjamo samo na s specialnimi učinki opremljeno izjemno izhodišče preigravanja različnih realnosti, ki se izjalovi v trenutku vlečenja gotovo zavestnih tržnih potez, z Robinom Williamsom na čelu. Vizualna poslastica, ki še enkrat potrjujejo staro reklo o sredstvih, ki še zdaleč ne upravičujejo ciljev oz. natančneje, o tehnologiji, ki brez starih dobrih kino emocij ne seže dlje kot do hipnega ugodja v zrklih gledalke in gledalca.

N.P.

brez komentarja:

glasba iz druge sobe

Music From Another Room

ZDA 1998 104'

režija Charlie Peters

scenarij Charlie Peters

fotografija Richard Crudo

glasba Richard Gibbs

igrajo Jude Law (Danny), Jennifer Tilly (Nina Swan), Gretchen Mol (Anna Swan), Martha Plimpton (Karen Swan), Brenda Blethyn (Grace Swan), Jon Tenney (Eric), Jeremy Piven (Billy Swan)

Zgodba

Danny kot petletni mladenič prisostvuje pri porodu Anne in je odtlej prepričan, da mu bo



nekega dne usojeno poročiti se z njo. 25 let kasneje se Danny vrne v rodno mesto in sreča privlačno Anno. Problem je le, da je Anna že zaročena z Ericom.

mamin sinko

Waterboy

ZDA 1998 89'

režija Frank Coraci

scenarij Tim Herlihy, Adam Sandler

fotografija Steven Bernstein

glasba Alan Pasqua, Waddy Wachtel (nenaveden)

igrajo Adam Sandler (Bobby Boucher), Kathy Bates (mama Boucher), Henry Winkler (trener Klein), Fairuza Balk (Vicki Vallencourt), Jerry Reed (Red Beaulieu)

Zgodba

Bobby je le potrčko na tekmah univerzitetne nogometne ekipe, dokler trener v njem ne prepozna sijajnih telesnih sposobnosti in iz njega ustvari novo igralsko zvezdo.

mogočni joe young

Mighty Joe Young

ZDA 1999 114'

režija Ron Underwood

scenarij Mark Rosenthal, Lawrence Konner

fotografija Donald Peterman, Oliver Wood

glasba James Horner

igrajo Bill Paxton (Gregg O'Hara), Charlize Theron (Jill Young), Rade Šerbedžija (Strasser), Regina King (Cecily Banks), Peter Firth (Garth), Naveen Andrews (Pindi)

Zgodba

Znanstvenica, dr. Ruth Young, in njena hči, Jill, proučujeta obnašanje družine opic v Tanzaniji. Med gorilami je tudi mladi Joe, ki zaradi genetskih mutacij raste hitreje kot njegovi vrstniki. Idilično življenje pa zmotijo še divji lovci s hudobnim Strasserjem na čelu.

Igor Kernel, Max Modic, Nejc Pohar,
Simon Popek, Gorazd Trušnovec,
Mateja Valentinič

zvezda je rojena

matjaž klopčič



Judy Garland

A Star Is Born

ZDA 1955 182', kasnejše skrajšane kopije 154 minut ali celo 135 minut. Restavrirana kopija (1983) s trajanjem 168 minut.

produkcijska družba Transcona Enterprises **producent** Sidney Luft **koproducent** Vern Alves **režiser** George Cukor **pomočniki režiserja** Earl Bellamy, Edward Graham, Russel Llewellyn **scenarij** Mos Hart, po scenariju Dorothy Parker, Alan Campbell, Roberta Carsona za film *Zvezda je rojena* (1937) **originalna zgodba** William Wellman in Robert Carson. Naslanja se na zgodbo filma *What Price Hollywood* (Po čem je slava) avtorice Adele Rogers St. John (1932) in režiserja Georgea Cukorja. **direktor fotografije** Sam Leavitt (cinemascope) **barvna tehnika** Technicolor **barvni svetovalec** Mitchell G. Kovalski **posebni svetovalec barvne tehnike** Hoyningen Huene **montažer** Folmar Blangsted **oblikovalec produkcije** Gene Allen

36 **umetniški direktor** Malcolm Bert **scenograf** George James Hopkins

posebni efekti H. F. Koenekamp **glasba** Harold Arlen **glasbeni direktor** Ray Heindorf **pesmi** *Gotta Have Me Go With You, The Man That Got Away, Here's What I'm Here For, It's a New World, Someone at Last* in *Lose That Long Face* poje Judy Garland **glasba** Harold Arlen **besedilo** Ira Gershwin. (Pesem *Born in a Trunk* poje Judy Garland, glasba in besedilo Leonard Gershe. Umetniško vodstvo in kostumografija: Irene Sharaff. Režija: Richard Barstow in Roger Edens. Vokalni aranžma: Jack Cathcart) **kostumografija** Jean Louis, Mary Ann Nyberg **koreografija** Richard Barstow **zvok** Charles B. Lang, David Forrest **igrajo** Judy Garland (Esther Blodgett, kasneje Vicki Lester), James Mason (Norman Maine alias Ernest Sidney Gobbins), Jack Carson (Matt Libby), Charles Bickford (Oliver Niles), Danny Mc Guire (Tommy Noonan), Lola Lavery (Lucy Marlow) **premiera** ZDA, 29. maja 1955

VSEBINA FILMA

Filmska zvezda Norman Maine je na robu propada: bori se z alkoholizmom, ki mu preprečuje, da bi se dostojno predstavil na svečani premieri hollywoodskega spektakla. Tedaj odkrije nadarjeno pevko Esther Blodgett. Na njegovo prošnjo jo začasno angažira direktor filmskega studija, ki zaposluje Maina. Pod izmišljenim imenom Vicki Lester njegova varovanka doseže neverjeten uspeh. Poroči se s svojim mentorjem, ki ob poroki obljubi, da ne bo več pil. Vendar je njuna sreča kratka. V noči svečane podelitve oskarjev – Vicki Lester je ena od nagrajenc – se Norman Maine spet pojavi pijan. Čeprav jo javno poniža in osmeši, Vicki sklene, da bo žrtvovala svoj uspeh in se borila za ozdravitev svojega moža. Norman Maine po naključju izve za sklep svoje žene; nemočen in nebogljen se odloči za samomor. Vicki prebrodi osebno tragedijo in se prepusti navdušenju publike, ki jo sprejema in prepozna kot gospo Norman Maine, največji uspeh pokojnega moža.

DEFINICIJA MELODRAME

S to besedo označujemo manjvredno, spogledljivo, večinskemu okusu gledalcev dopadljivo in nikakor ne strogo izpisano ali posneto delo. Predstavlja zaplet, ki v našem okolju ni najbolj verjeten, ali pa sploh ni možen. Med nastopajočimi je veliko stereotipov, režija ne skopari s posebnimi efekti, ki se včasih razrastejo v prizore slabega okusa, polne odbijajoče sentimentalnosti.

Ta popularen žanr odkrijemo že v gledaliških tekstih, ki se uveljavljajo z začetki francoske revolucije: njegova prva dela opozarjajo na obdobje pomembnih političnih in socialnih nemirov. V njih najdemo mnogo scen upanja in naivnosti. Ideologija žanra se ne boji nesprejemljivih kombinacij – lahko so revolucionarne ali reakcionarne; upoštevanje božje previdnosti, polne svete modrosti, se meša z verovanjem v zle sile naključij in nepričakovane udarce usode, v katere vedno znova posegajo temni naklepi hudobnežev in nepridipravov, ki ogrožajo negotovo prihodnost naših junakov.

O njihovih naklepih pravzaprav nikoli ne izvemo nič dokončnega, jasno je le, da je svet poln zlih slutenj in naklepov, ki nam nikakor niso v prid.

Etimološko pa izraz "melodrama" pomeni dramo, polno glasbe. Pravzaprav gre za organizacijo velikega spektakla, polnega plesov, pesmi, iger, borb in pantomime. S to definicijo smo nevarno blizu romantični drami in predvsem hollywoodskemu filmu.

GEORGE CUKOR IN CINEMASCOPE

Izvrsten scenarij Mossa Harta nam sijajno predstavi veličino in dolžnosti hollywoodske zvezde. Režiser Cukor se je navdušil nad scenarijem, ki je ponujal možnost za zelo kompleksne režijske rešitve. Predstaviti je moral življenja ustvarjalcev spektakla, ki morajo imeti tudi odlike izbora osebnih življenj. Pravzaprav v tem leži skrita možnost ponujene motivike: osebno življenje ustvarjalcev spektakla je uničeno zaradi zahtev samega spektakla. *The Show Must Go On!* Predstava se mora nadaljevati, čeprav njeni tvorci zaradi nje propadajo. Vsi navedeni motivi so v Cukorjevi verziji razrešeni s stalno invencijo, ki nam predstavlja osupljiv dosežek svetovnega filma petdesetih let. Ne pozabimo: tudi prvega, sijajnega *cinemascope*! Ne gre le za to, da film Judy Garland omogoča izvedbo sijajne in ganljive popevke, niti za dejstvo, da James Mason zablesti v nevhvaležni vlogi zapitega igralca, ki propada in se nazadnje prepusti notranjemu zlomu, ki pelje v samomor. Predvsem nam predstavlja moč filma in dejstvo, da so njegovi vplivi nepredvidljivi in strašni. Vizualizacija motivov je oblikovana z ekstremnimi dosežki, ki film uvrščajo med najboljše, kar smo jih kdaj videli. Lahko bi celo trdil, da pogosto predstavlja možnosti človeškega pogleda – tako mrzlično in nepričakovano nas Cukor seznanja z motiviko filma, ki ga halucinantno spremljamo kot enega njegovih najsijajnejših.

Ustaviti se moramo že pri sceni začetka, kjer Mason najprej zahteva in kasneje razbije zrcalo, v katerem odseva obraz karizmatičnega igralca Normana Maina. Omeniti je treba tudi sceno z oblikovalci maske, ki Vicki Lester tako spremenijo, da je niti Norman Maine ne prepozna, ali pa sceno, ko Norman Maine na smrt pijan prosi za zaposlitev, medtem ko Vicki sprejema oskarja; ploskanje ljudi spremlja neusmiljenost te odločitve, ki s kľofuto Normana Maina doseže enega vrhov ponižanja obeh zakoncev.

Izredna je tudi scena na domu producenta Nilesa, ko Masonu razloži, da je njegove uspešne kariere konec; medtem na televizijskemu ekranu spremljamo sceno *knockouta*, ki zaključuje dvoboj dveh boksarjev in seveda odraža stanje Normana Maina. Morda gre za eno najsutilnejših filmskih rešitev, ki govori o "spektaklu znotraj spektakla"; dvojnost pogleda se stalno vrača h gledalcu, ki mora končno le sprejeti ciničnost dvojnega pogleda – celo ameriški gledalec, ki se spektakla v spektaklu, osnovne finese režiserjevega pogleda, komaj kdaj zave.

Mnogi razgovori, posvečeni tej filmski mojstrovini, omenjajo sijajno in gibljivo mizansceno blesteče barvne palete filma. Cukor vedno znova opozarja na sijajnega oblikovalca in njegovo pomoč pri izrednih barvnih kombinacijah v filmu. To je prvi Cukorjev barvni film, pri katerem je uporabljal pomoč sijajnega modnega

George Cukor



Judy Garland



fotografa Georgea Hoyningen Huena. Opozoriti je treba tudi na odlike dekoracije nočnega bara, v katerem Judy Garland zapoje sijajno popevko "The Man that Got Away", na barvno paletu ob sceni prošnje za kariero Jamesa Masona, kjer splet motivov od daleč spominja na Picassa, in na ganljivo zadržane solze Judy Garland, kjer scena sledi ponavljajočemu refrenu, ki ga Judy prekine s prošnjo za Masona... Podobnih scen je še veliko; film ni ne melodrama ne musical, ni biografija in ne *potpourri* Gershwinove glasbe – predstavlja enega velikih dosežkov ameriškega filma vseh časov, morda tudi najlepši film o Hollywoodu, kar jih poznamo. Zato toliko težje sprejemamo kopijo filma, ki je bila večino časa v obtoku po vsem svetu, in iz katere je izrezanega za skoraj celo uro traku. V zadnjih letih so nekatere izrezane dele našli, tako da je zdaj v obtoku popravljena, daljša verzija. Film je eden največjih svetovnih filmskih mojstrov in je v celoti posvečen pojmu spektakla. V verziji, ki nam je dostopna, igralka Esther Blodgett postane pevka v trenutku, ko jo odkrije Norman Maine. Njeno pripoved spremljamo v stiliziranih dekoracijah, ki – čeprav izvrstni – niso narejeni po Cukorjevi zamisli. V nadaljevanju spremljamo njen triumfalni vzpon in nato padec popularnosti; pravzaprav ne vemo zanesljivo, ali je vzrok za to alkoholizem njenega prezgodaj postaranega, zdaj neuspešnega moža Normana Maina. V resnici Norman ne ugaja več; njegov osebni propad je še toliko opaznejši, ko Vicki od navdušene ameriške publike prejme oskarja. V resnici se težko odločimo, kateremu od igralcev bi namenili največ pohvalnih besed. Verjetno gre za mojstrsko delo, ki nas najpopolneje seznanja z odnosi v ekipi ameriškega filma. Govorimo lahko o skoraj nepreseženi odliki filmskega dela, skrbno izpisanega po osnovnem scenariju verzije tridesetih let. Dorothy Parker, Mos Hart, William Wellman, Gersherson, Ira Gershwin... Komu od njih pripisati največ zaslug za popolnost užitka in dragoceno odliko vseh rekvizitov, svetlobe in barv, ki jih vidimo v filmu *Zvezda je rojena*? Žanr, ki je v resnici tolikokrat navidezno zvest stvar, takšnim, kot so, je kljub vsemu izredno vplival na razvoj romana XIX. stoletja. V literaturi najsubtilnejših mojstrov tega časa velikokrat najdemo dramske prizore, polne odtenkov podobnih dramskih scen in prizorišč. Gre za efekte, ki jih pisatelji sami imenujejo "dramatične". Tako najdemo melodramatske elemente celo v delih Balzaca, Stendhala in Hugoja. Poznajo jih tudi sestre Bronte, Thomas Hardy, Disraeli jih uporablja v svojem romanu *Sybila*, Dickens v romanu *Mala Dorrit* in George Eliot pri *Darrieli Derondi*.

Po drugi strani – čeprav gre za izredno svoboden in popularen, vseskozi izmišljen žanr, ki pa ima velik vpliv na socialno opisovanje razmer med ljudmi – melodrame tistega časa zelo vplivajo na razvoj romana 19. stoletja. Pod vplivom navideznega realizma doživlja triumfalne trenutke velike literature in je ena najspretnjših oblik, ki zasledujejo opise buržoazne družbe XIX. stoletja. Priljubimo pripombam Petra Brooka: "Naša ocena, ki uvršča melodrame med vulgarne, malce razvrednotene tragedije, in ki dela Balzaca, Dickensa, Dostojevskega ter celo Henryja Jamesa povsem

nepravilno razvršča med dela 'resnega realizma', s svojimi nagnenji v podčrtano romanesknost preprečuje, da bi prav razumeli njihove dosežke. Kajti gre za pisatelje, ki verujejo v velike etične drame brezbožnega sveta, ki jih je potrebno predstaviti v melodramatskih okvirjih gledaliških predstav. V 19. stoletju so popularni romani sistematično prirejani za oder, kakor jih v kasnejših desetletjih prirejamo za kinematografsko platno.

Dve tradicionalni veji uspešnic – velika literatura in popularna literarna dela – se povezujeta ob nastanku filma. V letu 1927 T. S. Eliot pravilno zapiše mnenje, da filmske melodrame nadomeščajo gledališko melodramo preteklega stoletja. Pripomni še, da je bilo 19. stoletje zlata doba melodramskih zapletov, in da je bilo med deli Dickensa, Emily Bronte, celo Georgea Eliota in med thrillerji Wilkie Collins moč najti razliko odličij in kvalitetnega oblikovanja pisanja, vendar ne razlike njunih izvornih nagibov. Najboljši romani so bili melodramatični!"

"Fatum" melodram ima skoraj vedno izvore v politiki in socialnih razmerah, redkokdaj v metafizičnih pogojih življenja. Na nek način gre vedno za tragedijo, ki se zaveda pogojev svojega časa in življenja njene družbe.

GEORGE HOYNINGEN HUENA

Eden najslavnejših modnih fotografov dvajsetih in tridesetih let je bil rojen leta 1900 v Peterburgu, umrl pa je 1968. v Los Angelesu. Njegov oče je bil baltski plemič, mati pa Američanka. Leta 1917 zbeži pred rusko revolucijo in 1920. pride v Pariz, kjer se zaposli z vrsto različnih naročil, nastopa kot statist v filmih in občasno študira slikarstvo pri A. Lhotu. Prijateljuje z vrsto pomembnih osebnosti svojega časa, med njimi s Kiki de Montparnasse in Jeanom Renoirjem. Kmalu se uveljavi kot domisel in zanesljiv fotograf. Njegove slike se pojavljajo v *Harpers Bazaarju* in *Fairchild's Magazinu*, odlikuje jih eleganca in preprostost. V letih učenja nastopa kot asistent pri ameriškem fotografu Arthurju O. Neilu. Prebije se do uglednega mesta avtorja fotografij pri časopisu *Vogue*. Postane eden stalnih fotografov te ugledne revije, kjer dela od leta 1926 do 1945. Mnogo fotografij tega obdobja zrcali njegovo obsedenost s surrealizmom in zanimanje za grško umetnost. Odlikujejo jih brezhibne kompozicije in dobro ocenjena svetloba: obsedeno zasleduje klasične, grške oblike in surrealistične efekte.

V zgodnjih tridesetih letih Huena pokličejo v Hollywood, kjer se pridruži prijateljem Georgea Cukorja. Fotografira mnogo slavnih filmskih obrazov. V letu 1934 tako slika Katharine Hepburn, oblečeno v staro srajo in neugledne hlače. Njegov portret Grete Garbo obide svet. Poznavanje filmskih kolor laboratorijev in procesov zaznamuje plodno delo zadnjega desetletja njegovega življenja.

V letu 1935 se Hoyningen-Huena preseli v New York in se 1936. posveti izključno publikacijam *Harpers Bazaarja*. Leta 1943 izda knjigi *Hellas* in *Egipt*. V letu 1946 se preseli v Hollywood, kjer postane fotograf najznamenitejših filmskih obrazov. Občasno zasleduje snemanje filmov produkcije Georgea Cukorja in oblikuje vrsto prizorišč filma *Zvezda je rojena*, ki ga pravzaprav proslavijo v svetu.

CLAUDE BEYLIE: NAJSIJAJNEJŠI FILMI ZGODOVINE SEDME UMETNOSTI

Motivika nepričakovanih uspehov in kasnejših propadanj filmskih zvezd se pojavlja skozi celo zgodovino filma. Vsaka generacija se ukvarja z zavoženimi življenji najznamenitejših smrtnikov in s trenutki njihove, običajno nenadne in nerazumljive slave. Čeprav seznanjen in sam vzgojen v nesporazumih filmskega sveta, ki jih je moral nenehno premagovati in se skozi vsakovrstna začetniška dela povzpeti do zavidljivega položaja enega najsijajnejših, morda celo najboljšega režiserja za igralko vseh vrst in nagnenj, se je George Cukor (1899–1983) že v letu 1932, ko je posnel film *Po čem je slava* (*What Price Hollywood*) kot eden prvih ukvarjal s to grenko motiviko. Dvajset let kasneje Cukor posname *remake* uspelega filma Williama A. Wellmana, ki se ukvarja z isto temo. Gre za film z Janet Gaynor, ki je bil leta 1937 posnet pod naslovom *Zvezda je rojena*.

Tista, ki nas zanesljivo najbolj zanima, gane in vznemiri, pa je verzija z Judy Garland. V resnici imamo pred seboj pravo glasbeno tragedijo, ki na izvrsten način družijo izmišljeno z življenjem, resnico s fantazijo, laži z željami, življenje s spektaklom: Judy Garland je bila tudi v resnici zvezda, ki se je uveljavila še zelo mlada, nato pa se hitro zgrudila pod težo alkohola in pomirjeval, kakor njen partner v filmu, Norman Maine. Njena upodobitev zaznamovane igralkice pa je zelo daleč od podobnih vlog, ki jih je prevzemala v filmih svojega moža Vincenta Minnellija. Sijajno psihodramo, ki nam jo predstavlja Cukor, imam za enega najboljših dosežkov barvnega igranega filma. Čeprav se je Cukor skušal približati tehniki slik in kompozicij, bogastvu predstavotvornosti slikarja Davida – tako trdi sam –, uporablja inovativne kompozicije cinemascopa podobno kot Max Ophüls v *Loli Montes* (1955); njegovi dosežki prevzemajo hladne odtiske življenja in jih kontrastno družijo z živimi, bleščečimi in privlačnimi podobami današnjega Hollywooda. V resnici so tako živi in sugestivni, da se sprašujemo, kje se začenja prirejeno življenje scenarija in vseh nastopajočih, in kje se uveljavlja življenje s svojimi nesporazumi. George Cukor se s tem filmom predstavlja kot eden režiserjev svetovnih mojstrov. Žal pa nam je, da je njegovo najboljšo delo moralo priti v projekcijo po vrsti neusmiljenih rezov, ki so film občutno skrajšali. Zakaj, kako to? Kje smo, kam nas bo odpeljal ta vseobvladujoči okus filmskih producentov, ki odločajo o umetnosti in življenju filma?

GEORGE CUKOR PRIPOVEDUJE

Rad bi, da mi poveste kaj o posnetku v zdravilišču za alkoholike, ki v filmu *Zvezda je rojena* odraža tako vznemirljivo, hladno in grozljivo vzdušje?

Cukor: Povedal vam bom, kje sem ga našel... Pred leti, ko sem režiral Garbo v *Camille* (1937), sem poiskal podobno ustanovo, kjer se je zdravil Jack Barrymore; želel sem, da bi igral De Varvillia, ki ga je na koncu upodobil Henry Daniell. Jacka sem našel v nekakšnem domu v Culver Cityju, kamor se je zaprl, da bi nehal piti. Bil je moj star prijatelj in nesel sem mu scenarij, da bi pretehtal možnosti za svojo vlogo. Ustavil sem se v strašno umazanem, neurejenem prostoru. Potem je Jack vstopil z nekakšnim pribočnikom, ki ga je klical Kelly. Peljal naju je v zanemarjeno sobo ob strani in rekel: "Kelly, tu lahko sedeva. Nihče ne bo vstopil in naju motil, ker bi se imel za Napoleona." O tem sem povedal Davidu Selznicku, ki je pripravljaval prvo verzijo filma *Zvezda je rojena* z Williamom Wellmanom. Scena jim je bila tako všeč, da so jo vključili v svoj film. Potem pa, deset let kasneje, sem jo znova uporabil sam...

JUDY GARLAND

Obdajal jo je občutek zavožene mladosti in nezmernosti življenja bogatih krogov hollywoodskih zvezd. Več kot dvajset let je ameriška publika zvesto in fascinirano sledila vsem stopnjam njenega propadanja, njenim številnim poskusom samomora in negotovim *comebackom*, ki so vedno znova odsevali njena čustvena razočaranja in življenjske neuspehe. Tega se spominjamo kot nemočnega soočanja s pravili življenja mlade, nedozorele igralkice- pevke, kar je Judy v začetku bila, vedno znova v paru z Mickeyjem Rooneyjem in družino Andyja Hardyja. Poudariti moramo, da je v bila tem obupnem soočanju z življenjem prava Judy Garland, kakor smo jo spoznavali v njenem obupnem naporu, da se reši iz zank, ki odločajo o življenju na odru, v filmih in v njenem resničnem bivanju. V njenem primeru ne bi mogli ločiti usode ženske od usode igralkice: njena nemoč je z globino njenega boja z življenjem predstavila paradoks igralske usode. Namenjene so ji bile tragične usode z vsemi dodatnimi okvirji in uspehi mlade pevke. Predvsem njene številne vloge z Mickeyjem Rooneyjem so jo lažno predstavljale kot igralko s skritim potencialom zavzete in sijajne izvajalke številnih nastopov. Takšne vloge je Hollywood v tridesetih letih vztrajno gojil za tipe podobnih Frances Gumm, kakor se je mlada Judy pravzaprav pisala. Maloštevilne dramatične vloge so ji sijajno ustrezale, saj je lahko v njih povsem spontano odstrla tisti del svoje osebnosti, ki ga je morala običajno skrivati. Spomnimo se njenega petja in vloge v tolikokrat citiranem Flemingovem filmu *Čarovnik iz Oza* (*The Wizard of Oz*, 1939).

Bila je veliko preveč instinktivna, da ne bi pred kamero predstavljala globoko negotove in vedno znova sprašujoče se igralkice, ki je s svojim nemirrom, nekakšno nervozno iskricostjo, poskušala vedno znova podvreči svojemu osnovnemu razpoloženju vse igralske naloge: od tod tragični odsev njene osebnosti, ki nas vedno znova prevzame z iskrenostjo in s komaj prikritim strahom, ki sije iz njenih filmov. Tako moramo pri njeni najprodnornejši vlogi v filmu *Zvezda je rojena* posebej omeniti sceno, kjer nas njena iskrenost popolnoma prevzame: to je prizor, ko se Judy v hlipanju obupana izpove Charlesu Bickfordu v svoji garderobi. Monolog traja slabih deset minut; Judy je najprej obupana, potem joče, hlipa, jeclja in prosi za Normana Maina tako prepričljivo in naravno, da je tudi najbolj ciničen gledalec v resnici ganjen. Vloga v tem filmu bi jo lahko uvrstila med tiste igralkice, za katere je še bilo – vsaj v teh letih – mesto med največjimi; zdi se, da so jo le njeni osebni problemi lahko oddaljili od novih filmskih projektov.

PRIZNANJA IN ODLIČJA

Nominiran za oskarja 1954: James Mason

Nominirana za oskarja 1954: Judy Garland

Nominiran za dekoracijo – umetniško vodstvo: Malcolm Bert

Nominiran za scenografijo: Gene Allen

Nominirana za kostumografijo 1954: Irene Sharaff

Nominacija za pesem 1954: Ira Gershwin, Harold Arlen

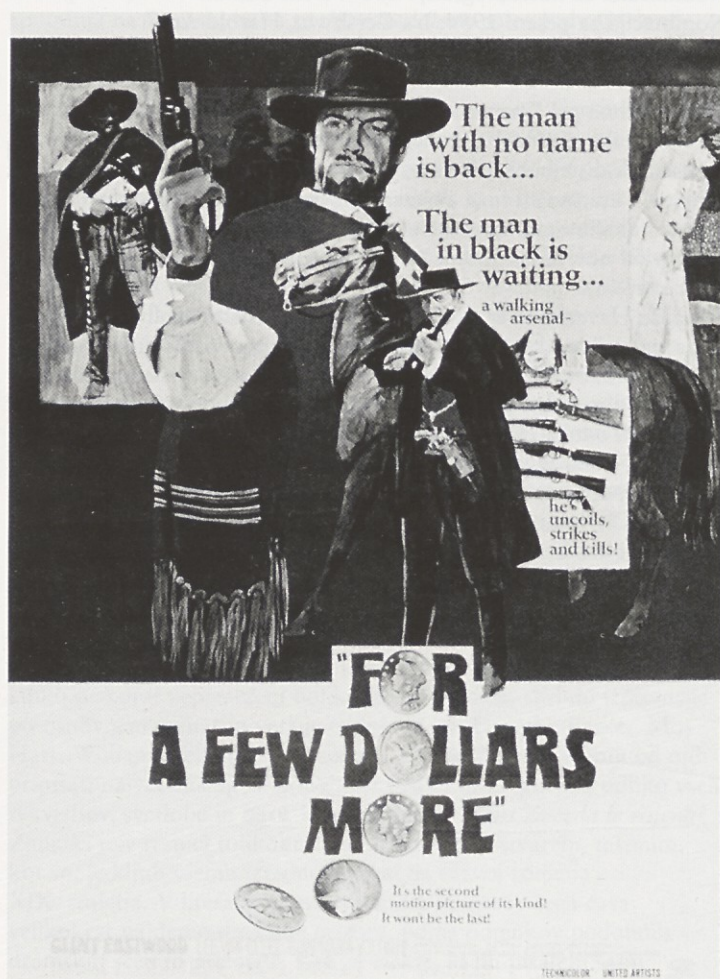
Nominacija za glasbo 1954: Ray Heindorf

Prodaja filma pri Warnerju je bila povsem imuna na reakcije kritikov. Film ni prejel nobenega oskarja. Benjamin Kalmenson, predsednik distribucije, in Harry Warner, predsednik družbe, sta zahtevala krajšanje filma. Pokazalo se je, da je bila pri obravnavi teh zahtev odločilnega pomena Cukorjeva odsotnost; tedaj je namreč že pripravljaval nov film v Indiji. Producent Sid Luft je vedno poudarjal, da je krajšanja zahteval Cukor sam. Žena montažerja Blangsteda je Ronaldu Haverju, ki se je ukvarjal z iskanjem odrezanih koncev filma, povedala, da je montažer pogosto telegrafiral Cukorju v Indijo, vendar ni dobil nobenega odgovora; Cukor je že snemal naslednji film z Avo Gardner in se s tem ni hotel več ukvarjati. Kdo je v resnici odobril krajšanja in odločal o rezih, ostaja ena od skrivnosti filma. Tudi sam Cukor, ki je bil leta 1983 povabljen na premiero popravljenega filma, se vabilu ni odzval: naslednje jutro je v Culver Cityju umrl. Dandanes lahko gledamo podaljšano verzijo, ki je zelo blizu originalu in traja 168 minut. •

Prihodnjič: *Madame de...* (1954)

režija Max Ophüls

evrovestern (I)



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

1. Ko so na začetku šestdesetih zacveteli špageti vesterni, je bil ameriški vestern povsem dehidriran: statičen, brezkrven, sterilen. Izgubljal se je le še v pastoralnih panoramah, klišejski folklori in pop etnografiji, obupano in patetično pa se je skušal nadgraditi s komedijami, parodijami in patriotskimi epopejami a la *Kako je bil osvojen divji zahod*.

2. Špageti so bili izum in delo italijanskih režiserjev, ki so sredi petdesetih v rimskem studiu Cinecittà asistirali pri ameriških koprodukcijah. Žanrsko in tehnično so se izmojstrili prav pri teh koprodukcijah. Večina režiserjev, ki so snemali špagete, od Leoneja do Tessarija, je bila po rodu južnjakov, za razliko od intelektualnih "art" režiserjev a la Antonioni, Pasolini, Bertolucci in Fellini, ki so bili severnjaki. Špageti so sredi šestdesetih rešili italijansko filmsko industrijo, saj so se koprodukcije preselile v cenejše kraje, na filmskem trgu je zavladovala recesija in ekonomska kriza, studii so bili prazni, filmski delavci brezposelni, celo nekoč bogata firma Titanus je propadla, bolj ali manj zaradi spektakularnih krahov a la *Sodoma in Gomora* (Aldrich) in *Gepard* (Visconti). Špageti so studie spet napolnili z delom. Tako studio Cinecittà kot tudi španske studie Colmenar (pri Madridu) in Almeria (južna Španija), kjer so špagete v glavnem snemali. Toda špagetov niso snemali le italijanski režiserji, ampak tudi španski, recimo Alfonso Balcazar (alias "Al Bagraín"), Ignacio Iquina (alias "John Wood", "Steven MacCohy", "Juan Xiol Marchel", "Juan Bosch" in "Pedro Ramirez"), Leon Klimovsky ter brata Joaquin (alias "Paul Marchenti") in Rafael Romero Marchent, ki so prispevali tudi svojo serijo "vesternov" o Kojotu (maskiranem jezdecu a la Zorro), posneto po avanturah izpod peresa Joseja Mallorque, ki je bil za Špance to, kar je bil Karl May za Nemce.

3. Prvi špageti so bili imitacije h'woodske B vesternov. Zgledali so še zelo rutinsko, čisto in folklorno, nič kaj špagetarsko, brez cinizma in nihilizma, pa čeprav je že španska *Divja dežela* (*Tierra brutal*, 1961) odpravila prerijsko idilo in dogajanje premaknila v umazano mehiško puščavo, z Richardom Basehartom – Fellinijevim igralcem – vred. Med prvimi špageti najdete tole robo:

- *Pokol v Grand Canyonu* (*Massacro al Grande Canyon*, 1964), ki sta ga pod psevdonimom "Stanley Corbett" režirala Alfredo

Antonini (alias "Albert Band") in Sergio Corbucci (Corbucci ga je menda tudi zares režiral), v katerem je Rodd Dana zapel popevko "Cow Boy" in v katerem je James Mitchum, sin Roberta Mitchuma, maščeval smrt svojega očeta, šerifa (ker so film posneli v Jugoslaviji, si lahko živo predstavljate, kako zgleda Grand Canyon)...

- Okus po nasilju (*Le gout de la violence*, 1961), francoski vestern, ki ga je režiral igralec Robert Hossein...
- Teror v Oklahomi (*La terrore de Oklahoma*, 1961), ki ga je z Mauriziem Areno posnel Mario Amendola, a je bil hitro pozabljen...
- Dvoboj v Teksasu (*Duello nel Texas*, 1963), v katerem je "Gringo" Richard Harrison, ki bi moral igrati v prvem Leonejevem vesternu, ob muziki Ennia Morriconeja (alias "Dan Savio") in fotografiji Massima Dallamana (alias "Jack Dalmás"), dveh kasnejših Leonejevih sodelavcev potemtakem, desetkal rasistične bandite...
- Torrejon City (1961), ki ga je režiral vsestranski Leon Klimovsky...
- Buffalo Bill (*Buffalo Bill, l'eroe del West*, 1963), ki ga je režiral Mario Costa (alias "John W. Fordson"), kralj melodram...
- Trije svinčeni dolarji (*Tre dollari di piombo*, 1964), "vestern maščevanja", ki ga je posnel Pino Mercanti (alias "Joseph Trader"), v katerem mladi pistolero maščuje smrt očeta in iz katerega je prišla slovita popevka "Il canto del Cow Boy"...



RINGO AU PISTOLET D'OR
 MARK DAMON · VALERIA FABRIZI · FRANCO DE ROSA · GIULIA RUBINI · ETTORE MANN
 Regie. SERGIO CORBUCCI · Prod. JOSEPH FRYD

- Junaki Fort Wortha (*Gli eroi di Fort Worth*, 1964), heroični konjeniški vestern, v katerem so Apači usodno posegli v vojno med Severom in Jugom...
- Maščevalec iz Minnesote (*Minnesota Clay*, 1964), ki ga je v Španiji posnel Sergio Corbucci in v katerem po krivem zaprti Minnesota Clay (Cameron Mitchell) v mestecu Mesa Encantada izigra konkurenčni bandi...
- Revolverji odločajo (*Le pistole non discutono*, 1964), minorni, a v

nekem smislu usodni špaget, v katerem je Rod Cameron igral Pata Garretta, toda firma Jolly Film je z budžetnim preostankom od tega filma producirala *Za prgišče dolarjev*, prvi vestern Sergia Leoneja...

- Obleganje (*Sette ore di fuoco*, 1964), v katerem so Buffalo Bill, Wild Bill Hickok in Calamity Jane ubranili apaško invazijo.

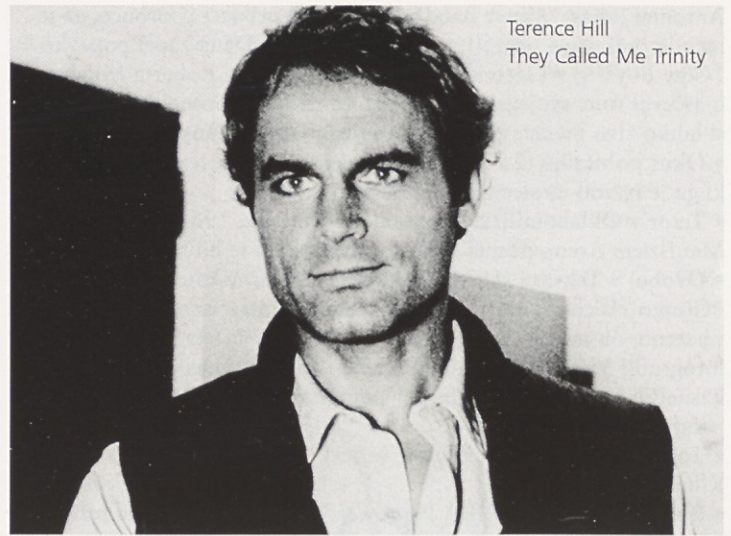
4. Ko so se pojavili špageti, so ravno izdihnili mitološki spektakli a la Herkules, Maciste, Ursus in Samson, potemtakem žanrski ciklus (imenovan tudi "peuplum"), ki je bil nekaj let udarna moč italijanske filmske industrije. Italijani prav bogate tradicije vesterna niso imeli. Carlo Koch je l. 1942 po Puccinijevi operi *La fanciulla del West* (1907), bazično parafrazi Belascove melodrame *The Girl of the Golden West*, posnel *Gospo z divjega zahoda* (*Un signora dell'Ovest*), prvi italijanski vestern (pevka, Valentina Cortese, se na divjem zahodu bori za zlati rudnik), leto kasneje pa je Giorgio Ferroni posnel *Fanta z divjega zahoda* (*Il fanciullo del West*), "Romea in Julijo na divjem zahodu". Po II. svetovni vojni so Italijani posneli le še nekaj kavbojskih fars a la *Il bandolero stanco* (1952) in *La sceriffa* (1959) ter prgišče imitacij h'woodskih B vesternov (Divji Bill Hickok). In to je bilo vse.

5. Kritiki so špagetom očitali, da nimajo kulturnih korenin v zgodovinskem obdobju, v katerega so postavljeni... da nimajo



občutka za zgodovino... da niso dovolj avtentični... da je njihov moralni svet v koliziji z etičnimi temelji samega žanra... da je vestern ameriški žanr in kot tak izraz ameriške nacionalne zavesti... da so špageti le parazitske, cenene, senzacionalistične, mediteransko pretirane imitacije s sadističnim gladiatorskim nasiljem, teatraličnimi, lesenimi igralci, dolgimi tišinami in bombastičnimi *soundtracki* (by Ennio Morricone, Carlo Rustichelli, Angelo Lavagnino, Piero Piccioni, Francesco DeMasi, Bruno Nicolai, Luis Bacalov, Stelvio Cipriani ipd., ki pa so postali kulturni)... da gre pri vsem skupaj le za resentment, za maščevanje Ameriki.

6. Špageti-režiserji so svojo pravico do vesterna utemeljevali z dejstvi, da je Ameriko odkril Italijan (Kolumb)... da je Amerika ime



Terence Hill
They Called Me Trinity

dobila po Italijanu (Amerigu)... da so bili mnogi h'woodski režiserji vesternov po rodu Evropejci (npr. John Ford, Fritz Lang, Fred Zinnemann, William Wyler, Jacques Tourneur)... da je mitski kavbojski izrek "a man's gotta do what a man's gotta do" le derivat Tennysonovega verza iz poeme *The Revenge*... da so specifično obliko urbanega nasilja na zahod ob koncu 19. stoletja prinesli evropski priseljenci... da so bili prebivalci kavbojskih mest a la Tombstone, Wichita, Abilene in Dodge City obsedeni le z zlatom in denarjem, tako kot junaki špagetov... da Leonejeva prva špageta temeljita na pričevanjih in dokumentih o tem, kako je tedaj izgledalo življenje na jugozahodu Amerike... in hej, ko je bil Buffalo Bill s svojim cirkusom na turneji po Evropi, so mu Indijanke igrale prav Španke in Italijanke.

7. V evrovesterne so v šestdesetih emigrali mnogi h'woodski in televizijski B zvezdniki, recimo Clint Eastwood (*Rawhide*), Lee Van Cleef (*Točno opoldne*), Gilbert Roland (100 filmov), Walter Barnes (*Bonanza*), Stephen Boyd (*Ben-Hur*), Edd Byrnes (*77 Sunset Strip*), Joseph Cotten (*Dvoboj na soncu*), Broderick Crawford (*Highway Patrol*), Mark Damon (*Propad hiše Usher*), Jack Elam (*Obračun pri O.K. Corralu*), Woody Strode (*Črni narednik*), John Ireland (*Obračun pri O.K. Corralu*), Ty Hardin (*Bronco*), Guy Madison (*The Adventures of Wild Bill Hickok*), Lex Barker (*Tarzan*), James Philbrook (*The Islanders*), Edmund Purdom (*Princ študent*), Brett Halsey (*Follow the Sun*), Craig Hill (*The Whirlybirds*), Henry Fonda (dvakrat), Sean Flynn (sin Errola Flynn), Chuck Connors (*Geronimo*), Hunt Powers, ki je hodil v Actor's Studio, Lionel Stander, ki je zbežal pred McCarthyjevimi lovci na komuniste, in Frank Wolff, ki je v Italiji l. 1971 naredil tudi samomor. Prišel je tudi ameriški Kubanec Tomas Milian, iz Anglije se je priklatil gledališki igralec George Hilton (22 špagetov), iz Jugoslavije Dragomir Bojanič (Anthony Ghidra), iz Nemčije Klaus Kinski, Mario Adorf in Horst Frank, iz Španije Fernando Rey (idealna za vloge intelektualcev in duhovnikov), obskurni evropski, zlasti španski epizodisti – npr. Mario Brega, Aldo Sambrell, Alfonso Rojas, Eduardo Fajardo, Luis Induni, Roberto Camardiel, Chris Huerta ipd. – so igrali v trumi špagetov, Fernando Sancho kar v triinpetdesetih.

8. Špageti vesterne so snemali industrijsko, po tekočem traku, na hitro in poceni: špageti Vrnitev Arizone Colta (*Arizona Colt si scatena... e li fece fuori tutti*, 1970), *Moj konj, moj kolt, tvoja vdova* (*Domani passo a salutare la tua vedova... parola di epidemia*, 1972) in *Mož imenovan Nepremagljivi* (*Lo chiamavano Tresette... giocava sempre col morto*, 1973) so imeli isto muziko (by Bruno Nicolai). Špageti so bili kralji reciklaže. Ničesar niso vrgli proč. Dialogi in zvok so bili nasneti šele v postprodukciji – snemali so jih kot neme filme, kar jim je kakopak omogočalo mnoge vizualne bravure. To, kar je igralec govoril med snemanjem, se ni vedno ujemalo s tem, kar se je potem slišalo, tudi zato, ker so igralci

govorili mnoge jezike. Scenariji so bili fleksibilni, kar pomeni, da so morali pogosto zanazajsko pisati dialoge, ki so se rimali z usti igralcev. Igralci, praviloma evropski (italijanski, nemški, španski, tudi slovenski in jugoslovanski), so si natikali psevdonime, ki so bili zelo podobni imenom h'woodskih zvezdnikov, recimo William Bogart (= Guglielmo Spoletini) ali George Heston (= Ivano Staccioli). Najbolj znani psevdonimi:
 Anthony Steffen = Antonio De Teffe
 Bud Spencer = Carlo Pedersoli
 Franco Nero = Franco Spartanero
 George Eastman = Luigi Montefiori
 John Garko = Gary Hudson = Gianni Garko
 John Wells = Gian Maria Volonté
 Lou Castel = Luigi Casellato
 Montgomery Wood = Giuliano Gemma
 Peter Lee Lawrence = Karl Hirenbach
 Terence Hill = Mario Girotti
 Tony Anthony = Roger Tony Petitto
 Tony Kendall = Luciano Stella

9. Špageti niso bili filmi o Ameriki, ampak bolj filmi o filmih, vesterni o vesternih, toda le redki ameriški vesterni so direktno vplivali na špagete. Med najbolj vplivnimi so bili *Shane* (motiv mesijanskega zaščitnika), *Sedem veličastnih* (skupina ekspertov na smrtonosni misiji; štirje igralci iz tega filma so pristali v špagetih), *Vera Cruz* (dvoje preware in oportunitizem v Mehiki), *Zadnji sončni zahod* (ritualni duel, revolveraš v črnem), *Johnny Guitar* (mračne, formalistične, teatralične kompozicije), *Let puščice* (fluidni slog), *Štirideset pištol* (ekstremno veliki plani) in *Točno opoldne* (estetika zapuščenega mesta, čakanje na vlak, politični podton).

10. Špageti so bili za razliko od ameriških vesternov zelo abstraktni, polni aluzij in hiperbol, ekstremno stilizirani, bizarni, fetišistični, baročni, nadrealistični, fantazmagorični, labirintni, groteskni, manični, blatni, antiheroični, neromantični, cinični in pikareskni, z eno besedo, evropski. Bazično so več dolgovali Luisu Buñuelu kot Johnu Fordu, pri katerem so ljudje skozi okno gledali z upanjem. Pionirski idealizem, optimizem in puritanizem so zamenjali z dekadenco, morbidnostjo in brutalnostjo, čedne *all-american* junake s tipi, ki so imeli udrtja lica, izbuljene oči in sifilitične obraze, vse skupaj pa so prestrelili z ekstremno velikimi plani, divjo, šokantno, ritmično montažo, fluidno kamero, hitrimi zoomi, čudnimi snemalnimi koti in fetišistično ikonografijo. Ekspertno, domiselno, tako rekoč akrobatsko rokovanje s pištolo je na tem revidiranem divjem edina vrednota. Glavni junaki niso šerifi ali pa naseljenci, ampak lovci na glave, "najete roke", revolveraši.

11. Špageti vestern je nezgrešljiv:

- junak brez polnjenja izstrelil več krogel, kot jih ima v bobnu...
- vsi se non-stop bašejo s hrano...

- vsi so neobriti...
- ni vode, zelenja in vrtov, le puščava...
- ženske so le cipe, vdove ali pa trupla...
- v notranjščini prostorov, bodisi sob ali pa saloonov, prevladuje rdeča barva (rdeče tapete, rdeče zavese ipd.), tako da vse skupaj vedno spominja na bordel...
- ni črncev...
- Mehičani so le duhovniki ali banditi...
- ni klasičnih kavbojskih legend a la Billy the Kid, Calamity Jane, Butch Cassidy, Wyatt Earp in Doc Holiday...
- Indijance pokažejo zelo redko, recimo v *Buffalo Billu* (*Buffalo Bill, l'eroe del Far West*, 1964), Corbuccijevem Navajo Joeju (*Un dollaro a testa*, 1966), kjer je Indijanca igral Burt Reynolds, in *Sledi maščevanja* (*La vendetta e un piatto che si serve freddo*, 1971), kjer se v Indijance maskirajo belci...
- izhodišče je pogosto *casting* ekspertne, ekscentrične ekipe, ki odjezdi na misijo a la *Sedem veličastnih*, recimo Peterica v akciji (*Un esercito di cinque uomini*, 1969), Danes meni, jutri tebi (*Oggi a me... domani a te*, 1968), Smrt v Laredu (*Tre pistole contro cesare*, 1966), Vzrok za živeti in umreti (*Una ragione per vivere... una ragione per morire*, 1972)...
- zelo pogosto se junak na začetku vrne iz unionističnega zapora, še najraje Giuliano Gemma, recimo v špagetih *Preluknjani dolar* (*Un dollaro bucato*, 1965), *Klicali so ga Kalifornija* (*Lo chiamavano California*, 1976) in *Ringova vrnitev* (*Il ritorno di Ringo*, 1965)...
- nastopajo mesta a la Tree Crossing, San Bernardino, San Miguel, Agua Caliente, Marble City, Desert City, Owell Rock, Danger City, Juno City, Black City, Cutler City, Wagon City, Widow Rock, Silver City, Tazewell in kakopak Trinity (oz. Trinita), kamor pride Jeff Cameron v špagetu *Lovec na glave v mestu Trinity* (*Un bounty killer a Trinita*, 1972), Paul Smith in Michael Coby v obeh *Caramolah* (1974), Richard Harrison in Donald O'Brien pa v špagetu *Jesse & Lester* (*Due fratelli in un posto chiamato Trinita*, 1972)...
- Meksikanec ima vedno orjaški sombrero in prekržana bandolerasa...

- na *soundtracku* zaslišimo tudi električno kitaro, žvižganje in trobento...
- dialoge zamenja muzika...
- revolveraši streljajo iz čudnih pozicij (čez ramo, skozi rokav, skozi klobuk)...
- humor in tragedija sta simultana...
- vse vedno poteka v znamenju biblično-apokaliptičnega števila 7, recimo *7 nun iz Kansas Cityja* (*Sette monache a Kansas City*, 1973), *7 ur streljanja* (*Sette ore di fuoco*, 1964), *7 revolverašev iz Teksasa* (*I sette pistoleros del Texas*, 1964), *Za 7 dolarjev krvi* (*Sette dollari sul rosso*, 1966), *7 pištol za McGregorjeve* (*Sette pistole per i MacGregor*, 1965)...
- naslovi so pogosto nadrealistični, recimo *Inginochiatti straniero... i cadaveri non fanno ombra* (1971), *I corvi ti scarevano la fossa* (1971), *Sentivano... uno strano eccitante pericoloso puzzo di dollari* (1973), *Semino la morte... lo chiamavano il castigo di Dio* (1972) ali pa *Uomo avisato mezzo ammazzato... parola di Spirito Santo* (1971)...
- v naslovu pogosto stoji ime glavnega junaka, recimo *Matalo* (1971), *Rojo* (1966), *Johnny Texas* (1971), *Kitosch* (1967), *Sugar Colt* (1966), *Shango* (1969), *Arizona Colt* (1965), *Cjamingo* (1967), *Djurado* (1966), *Johnny Hamlet* (1968), *Johnny Yuma* (1966) ali pa *Kid Rodelo* (1966)...
- vsi tako neumorno in nastopaško pozirajo, kot da snemajo film.

12. Na divjem zahodu, kot ga slikajo špageti, je le en človek umrl za pljučnico. Grobarstvo je tu najboljši biznis. Problem je le v tem, da na koncu krst nima kdo plačati. Življenje je brez vrednosti, toda smrt ima svojo ceno. Odtod trume lovcev na glave in revolverašev, ki iščejo zaklad in denar, ne pa "smisla" ali "sebe". Tam nekje je vedno prašno, prestrašeno, skorumpirano mesto na jugozahodu, ob mehiški meji, v katerega prijezdi "tujec", lakonični, stoični lovec na glave, profi, pistolero, privatnik, macho, specialist s slogom, ki misli le nase, tudi tedaj, ko se znajde v žrelu mehiške revolucije. Mesto je običajno razdeljeno na dva rivalska klana, dve družini, dve "mafiji", ki ju "tujec" izigra ("stranke"), drugo proti drugi, sebi na konto. Profi, ki s svojim prihodom zgolj poudari in pospeši že obstoječa trenja, pusti, da se klana pobijeta med sabo, sam pa v finalnem, zelo formaliziranem, ritualnem obračunu poskrbi za najbolj sadističnega, ponavadi neofeudalističnega manijaka. Tu ni nobene lojalnosti, junakov ne vodijo vrednote, ampak interesi, odnosi med ljudmi so procentualni, preživetje je pomembnejše od časti, maščevanje pa od viteške morale.

13. Špageti so povsem demontirali mite, ki so gnali ameriške vesterne. V tem smislu so bili bolj kot do družbe kritični do statusa quo samega žanra. Špageti so predstavljali kritiko mitov samega žanra, tistih mitov potemtakem, ki so vesterne zapeljali v slepo ulico dehidriranosti, statičnosti, brezkrvnosti, sterilnosti, pastoralnih panoram, klišejske folklore in pop etnografije. Špageti so ubili idilo ameriškega vesterne: razlike med divjino in civilizacijo ni več. Družba ne obstaja.

14. Zgodovinska zasluga špageti vesterne je v tem, da so iz



vesterna izgnali njegovo dolgočasno, folklorno protestantsko, mejaško linijo (naseljevanje, osvajanje Divjega zahoda, čas pionirjev ipd.), poudarili in radikalizirali pa njegovo bolj vitalno intervencionistično, misijsko linijo, ki se je stekla v Mehiko in Revolucijo. V fokusu revolucionarnih, "mehiških", apokaliptičnih vesternov so bile predvsem štiri reči:

- skorumpirani, dekadentni kapitalizem,
- nemoč, brezizhodnost Tretjega sveta,
- sadizem imperialistične kolonizacije,
- in nujnost revolucije.

Tam je bil vedno kak oportunistični tujec, pa denar (zlato, srebro, keš), do katerega se je hotel dokopati, pa ideološka, mentalna konverzija tujca, ki se na koncu redno solidarizira z revolucijo in jo sprejme kot integralni del svojega načrta. Sporočila so bila na dlani:

- brez kapitala ni mogoče začeti revolucije (in dalje, akumulacija kapitala je percipirana kot rop),
- brez zunanje intervencije revolucija ne razume same sebe,
- dokler se Zahod ne solidarizira z revolucijo in identificira z razredno pozicijo proletariata, sama revolucija ne more uspeti.

Revolucionarni špageti vesterni so s tem pokazali izhod tako za sam vestern kot za junaka vesterna. Vprašajte se: kako so se končali ti vesterni? Kot rečeno, s konverzijo ekspertnega revolverša v revolucionarja, socialnega aktivista, nosilca razredne zavesti, agenta proletarske revolucije. Natančneje: revolverša vzame v zadnjem stadiju nase prav zavest proletariata, prav zavest tistih množic, ki jih ni mogel več vzeti na muho kolta. Z eno besedo, revolverša se priključi Revoluciji. Drži, revolverša je tako postal del množice. Vojak – pripravljen, da se priključi v I. svetovni vojni. Ko so revolucionarne in kontrakulturne iskre, ki jih je zanetilo leto 1968, ugasnile, je v vesternih ugasnila tudi mehiška pesem Revolucije. Vesterni so tam po l. 1973 revolucijo dokončno opustili. In ko je vestern revolucijo opustil, je ugasnil tudi sam. Po l. 1973 se je tako začelo počasno, elegično, a nezadržno odmiranje vesterna kot filmskega žanra.

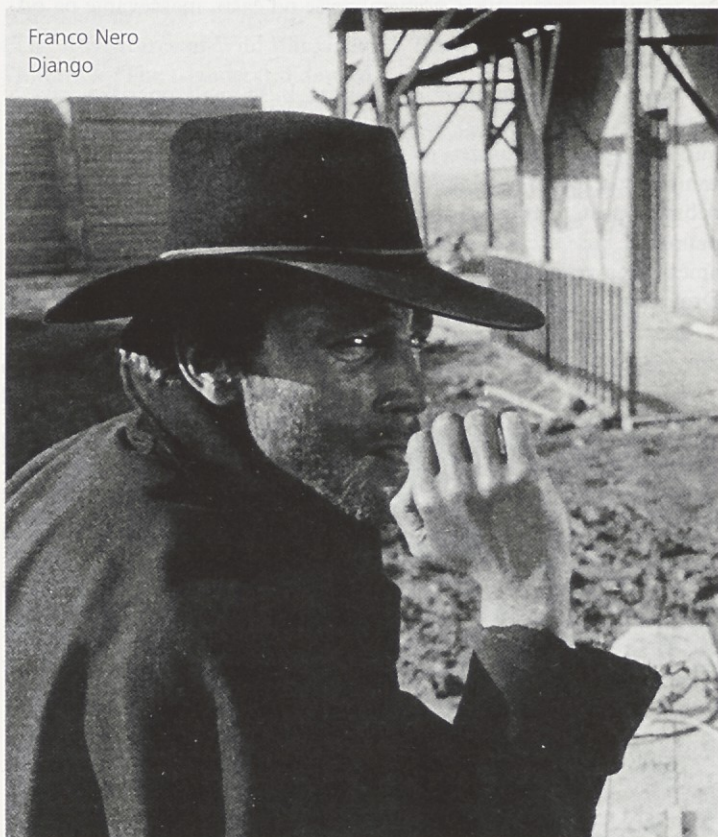
15. Med političnimi, intervencijskimi, apokaliptičnimi, somračnimi špageti najdete tudi pet klasik: Sokolov plen (*La resa dei conti*, 1966, Sergio Sollima), Kompanjerosi (*Vamos a matar, companeros!*, 1970, Sergio Corbucci), Plačanec (*Il mercenario*, 1968, Sergio



Corbucci), Zlati naboj (*Quien Sabe?*, 1966, Damiano Damiani) in Skrij se (*Giu la testa*, 1971, Sergio Leone). Finta je vedno ista: oportunističnega tujca spreobrne pogled na lačna usta mehiških otrok. Sporočilo je bilo jasno: kapitalizem se futra s krvjo Tretjega sveta. V inferiornejših revolucionarnih špagetih ni bilo nič drugače: v špagetu Naj živi tvoja smrt (*Viva la muerte... tua*, 1971) sta si šla komplekse v Mehiko zdraviti irska novinarka (Lynn Redgrave) in ruski princ (Franco Nero), v Besu vetra (*La collera del vento*, 1971) sam Trinita (Terence Hill), v Peterici v akciji (*Un esercito di cinque uomini*, 1969) pa oportunistična ekspedicija. To filozofijo, le da bolj fakultativno, so razširjali tudi špageti a la Tepepa (*Tepepa... viva la revolucion*, 1968) in Beži, beži človek (*Corri, uomo, corri*, 1967). Iz Mehike se je revolucijo tudi izvažalo: v Jaguarju (*El Llanero*, 1964) v Venezuelo, v Zabljudi Inkov (*Das Vermaechtnis des Inka*, 1965) pa v Peru. Corbuccijska Velika tišina (*Il grande silenzio*, 1968) se sicer ne dogaja v latinski Ameriki, toda ima vse tiste značilne pesimistične, politične, levičarske, protikapitalistične podtone. Jean-Louis Trintignant je Silence, nemi gorjan, ki mora krasti, če hoče preživeti. Tak je kot drugi gorjani, v očeh tiranskega kapitala in skorumpirane oblasti kakopak bandit, nad katerega pošljejo sadističnega lovca na glave Tigera (Klaus Kinski).

16. L. 1972 je Mario Pinzauti posnel vestern z obetavnim naslovom Ubijmo Sartano (*Vamos a matar Sartana*): šur, le zakaj ne? Oh, le manjši problem imamo – v filmu ni nikogar, ki bi mu bilo ime Sartana. Clay in Greg da – Sartana ne. Sorry. V filmu Klicali so ga Amen (*Man Called Amen*, 1972) naletite na vsemogoče tipe (Horacio, Gramps, Smith), toda nobenemu ni ime Amen. Ni čudno, da jim plen na koncu odnese bejba, Sydne Rome. Mož iz Canyon Cityja (*L'uomo che viene da Canyon City*, 1965), odisejada dveh kompanjonov, bandita in hazarderja, nam sicer obljublja "Moža iz Canyon Cityja", toda o kakem Canyon Cityju potem ni ne duha ne sluha. Canyon City srečate kvečjemu v kaki drugi špagetariji, recimo v špagetu Uno dopo l'altro (1968), ki so ga pri nas naslovili kar Canyon City – skrivnostni revolverša (Richard Harrison) namreč lovi tipe, ki so oropali banko v Canyon Cityju. Hej, bi radi videli

Franco Nero
Django



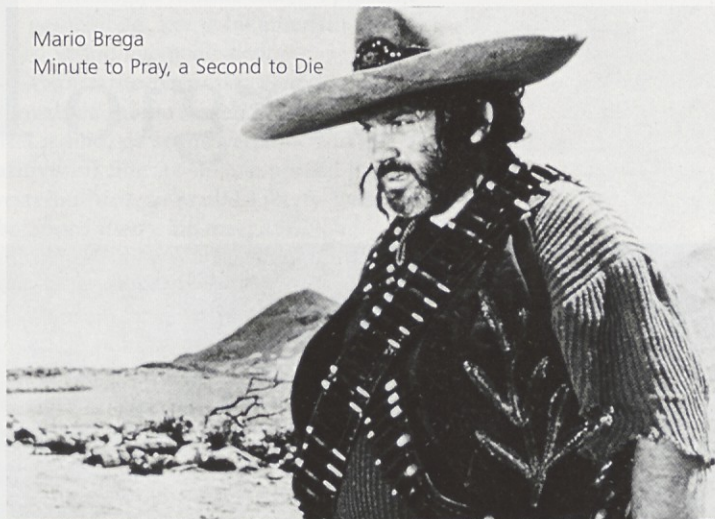


zlato pištolo? Samo ne iščite je v *Možu z zlato pištolo* (*L'uomo dalla pistola d'oro*, 1966). Najdete jo namreč le v naslovu. Ironično, eden izmed alternativnih naslovov tega špansko-italijanskega špageta se je glasil tudi *Doc*, *Hands of Steel* – toda tudi na ime *Doc* v tem filmu ne sliši nihče. Bi šli na *Pokol v Fort Grantu* (*Massacre at Fort Grant*, 1963)? Vsekakor, toda potem boste morali v Fort Yellowstone, kajti pokol se zgodi tam, ne pa v Fort Grantu (okej, le v "angleški" verziji – španski naslov se je glasil *Fuerte perdido*). Film *Še nekaj dolarjev za MacGregorje* (*Ancora dollari per i MacGregor*, 1970) nima kakopak nobene zveze s špagetom *7 pištol za MacGregorjeve*, za nameček pa tip, ki mu je ime Robert MacGregor (Peter Lee Lawrence), ne dobi niti dolarja. Naslov *Ringo – obraz maščevanja* (*Ringo volto della vendetta*, 1966) se sliši sicer odlično, toda v filmu ni nikogar po imenu Ringo. No, iskreno rečeno, tudi maščevanja ni – le bebavo iskanje izgubljenega zaklada. Kdo ve, kje je bil tedaj Ringo? Le ne iščite ga v *Petih dolarjih za Ringa* (*Cinque dollari per Ringo*, 1968). Ni ga. Tam je le revolveraš po imenu Lester Sands, ki mehiške kmete varuje pred običajnimi osumljenci – zemljiškimi baroni. Toda obstajajo tudi pošteni špageti, recimo *Nikomur izmed treh ni ime Trinity* (*Ninguno de los tres se llamaba Trinidad*, 1974): kot obljublja naslov, ni nobenemu izmed treh banditov ime Trinity. Toda ni mogoče zanikati, da so ljudje ta španski vestern gledali prav zato, ker je imel v naslovu ime Trinity (v angleških verzijah kakopak, sicer Trinidad). Za razliko od špageta *Klicali so ga Trinity* (*Allegri becchini arriva Trinita*, 1972), v katerem ni bilo nikogar po imenu Trinity.

17. Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini, Cherubini. Italijani so bili rojeni za opero. Ob njih so jokali celo gangsterji. Zato ne preseneča, da so bili tudi revolveraši v špagetih zelo muzikalčni. Charlesu Bronsonu je bilo v filmu *Bilo je nekoč na divjem zahodu* (1968) ime Harmonica: ni čudno, igral je orglice. In to zelo dobro – vedno sicer bolj ali manj isto melodijo, toda melodijo smrti. Kot da je hotel ustvariti atmosfero. No, Harmonica ni spočel trenda. Že dve leti prej je namreč Ringo (Robert Mark) v špagetu *Ubij ali umri*

(*Uccidi o muori*) igral violino, Sabata (Lawrence Biehn) v *Rekvijemu za lovca na glave* (*Requiem per un bounty hunter*, 1970) pa je presedlal na flavto, tako da je inštrument kmalu romal že kar naravnost v naslov: *Death Played the Flute* (1972), kakor se je glasila angleška verzija izvirnega naslova *Lo ammazzo come un cane... ma lui ridera ancora* (*Pokončal sem ga kot psa, a še vedno jezdi*). Jasno, flavto je igral lovec na glave, tokrat po imenu Ryan (Michael Forrest). No, v zelo rutinski, nedomiselnih *Zadnji pištoli* (*Jim il primo*, 1964) je neki tip ves čas brenkal na kitaro. •

Mario Brega
Minute to Pray, a Second to Die



Agata Fiori
Seven Guns for the MacGregors



sergio leone

marcel štefančič, jr.



Vestern je geografski žanr. Žanr geografije. Pomeni: vse skupaj se vedno začne z geografijo. S pokrajino. Prvi kadri v vesternu so zato vedno panoramski – panorama prostrane, lepe, zelene, rajske, blagoslovljene, atraktivne pokrajine, ki se razteza, kamor nese pogled. In onstran. Tu je kaj videti. Pogled je tu varen. Pri sebi. Kot bi se gledal v zrcalu. Vsekakor, tudi Leonejev vestern **Dober, grd, hudoben** (1966) se začne s panoramo, pokrajino. Toda ta pokrajina ni niti zelena niti rajska niti blagoslovljena, prej narobe – pred nami namreč zazeva kos prašne, umazane, scuzane, zadušljive, dolgočasne, neatraktivne puščave. Mimogrede, ko nam je John Ford pokazal Monument Valley, je hotel reči – glejte, kako lepa je bila puščava, huh, tu je res kaj videti, ne. V Leonejevi viziji puščave ni kaj videti. Kot bi sonce v zrcalu gledalo sebe. In še preden se pogled dobro raztegne čez puščavo, v kader butne razbrazdan, izmaličen; tako rekoč mutantski, sifilitičen moški obraz, ki zapolni celo platno.

Veliki plan obraza prekine in blokira pogled – ne, pogled tu ni varen. Nima kam. Ujet je. Pokrajina je tu le past za pogled. Ni dileme: pogled je tu režiran. Zanj ni svobode. Vestern *Dober, grd, hudoben* že takoj na začetku razbije iluzijo, da je Divji zahod kraj svobode. Kot da bi hotel Leone reči: kaj se pa greste? Kakšna svoboda? Divji zahod je vendar nekaj kodificiranega – žanr. Vestern je žanr – a ni? Ja, žanr, v katerem potem dober, grd in hudoben – Clint Eastwood, Eli Wallach in Lee Van Cleef – sklepajo koalicije in pakte, ki imajo le en sam cilj: profit. Tipi so brezosebni, brezčutni, skoraj brezimni. Mali podjetniki pač. Hoče reči Leone: divji zahod je bil del kapitalistične mreže, še preden je nanj pripeljal prvi vlak.

Sledi kakopak dolga, redkobesedna ekspozicija, v kateri si Leone vzame čas za definiranje vesterna. Revolveraš, imetnik sifilitičnega obraza, stoji na robu malega, napol razsutega mesteca, bolje zaselka, ki ga v vetru in prahu prečka pes – z druge strani v zaselek prijezdi par revolverašev, ki je z obrazom le malo na boljšem. Razjašeta. Obe strani izmenjata serijo pomenljivih, težkih, dolgih pogledov, ki zaudarjajo po smrti. Skoraj že slišiš muhe, kako pristajajo na njihovih mrhovi (uh, kot na začetku filma *Bilo je nekoč na divjem zahodu*). Potem zakorakajo drug proti drugemu. Bliža se klasični revolveraški obračun, si rečemo – le da je tokrat razmerje sil dva proti ena. Revolveraški obračun? Klasičen? Tu nastopi problem: film namreč ne ponudi nobenih orientirjev, nobenih moralnih vrednot, nobenih identifikacijskih točk, lepše rečeno – gledalec ne ve, s kom bi se identificiral. Kdo sploh so ti trije? Kdo izmed njih je *good* in kdo *bad*? Kaj je prišlo med njih? Točno, to so možje-brez-imen. Še huje, premalo je reči, da gledalec ne ve, s kom bi se identificiral. Gledalcu je identifikacija otežena, celo onemogočena, ali natančneje – film tako rekoč ne pusti, da bi se gledalec s kom identificiral. Naj se identificira z onim, ki je sam? Okej, res je sam proti dvema, v manjšini potemtakem, toda lepo prosim – le kako naj se identificira s tistim odvratnim, patološkim, sifilitičnim obrazom? Naj se identificira s parom? Ne gre: ne le zaradi obrazov, ampak tudi zato, ker sta dva... dva na enega, v večini potemtakem. Gledalec doseže ničelno stopnjo filma – nima se s kom identificirati. Revolveraši se bližajo drug druge- mu in ko se približajo na nekaj korakov, obstanejo... nedaleč od vrat – pogledajo proti vratom, se brez besed spogledajo, potegnejo kolte in namesto da bi obračunali med sabo, skozi vrata planejo v prostor, iz katerega je slišati le silovite strele. Kamera in gledalec ostaneta zunaj, kar pomeni, da v prostor, v katerem se odvrti revolveraški obračun, ne vidita. Ne vidita niti, koga so trije revolveraši naskočili, niti, kaj se je tam notri zgodilo. Film nas tako prisili, da se identificiramo s tem, česar ne vidimo, z *offom* – s tistim utopičnim prostorom, v katerem se nahaja nasprotje teh treh zombijev. Film nas sili, da se identificiramo z ničem. Ki je v vlogi "Dobrega". Nič = Dobro. Toda ko strela utihnejo, skozi okensko šipo sunkovito butne možki (Eli Wallach), očitno pistolero, nad katerega so se spravili oni trije. In ko pristane na tleh ter se ozre naokrog, slika zamrzne. Prikaže se napis, ki ga identificira: *il brutto*. *Ugly*. Ja, tip je *ugly*... *ugly guy*. Ergo, *il brutto* iz naslova *Il buono, il brutto, il cattivo*... *the Ugly* iz naslova *The Good, the Bad, and the Ugly*... "grdi" oz. "grd" iz obeh slovenskih naslovov, *Dobri, zlobni, grdi* oz. *Dober, grd, hudoben*. Ne, nista bila dva na enega,

ampak so bili trije na enega, in dalje, ta, s katerim smo se identificirali, sploh ni *good*. Slika nam sicer sugerira, da je tip *good*, toda beseda – pisana beseda – jo korigira: ne, ta tip, ki skoči skozi okno, ni *good*, ampak *ugly*.

LEONE IN FORD

Leone ne verjame v ontologijo filmske slike. A po drugi strani: je John Ford, "mož, ki je delal vesterne", verjel v ontologijo filmske slike? Vprašanje je še toliko bolj pomembno, ker je bil ameriški vestern v principu vedno nacionalistično-prosvetiteljsko-avtoritarno-patriotski žanr, ki je od gledalca pričakoval, da mu bo verjel, še več – v interesu vesterna je bilo, da se mu verjame. Mit o polnosti in pozitivnosti filmske slike je porušil prav John Ford v vesternu *Mož, ki je ubil Liberty Valanca* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), v katerem se nam filmska slika najprej "zlaže", da je zloglasnega roparja in revolveraša Valanca (Lee Marvin) ustrelil Ransom Stoddard (James Stewart), šele na koncu pa nam pokaže, da ga je v resnici počil Tom Doniphon (John Wayne). Neumno bi bilo reči, da je Leonejev vestern *Dober, grd, hudoben* kakor *rimejk* ali pa parafraza *Moža, ki je ubil Liberty Valanca*, toda neke zveze ne bi smeli spregledati: James Stewart, Lee Marvin in John Wayne so anticipacija "dobrega, grdega in hudobnega". Naslov Leonejevega vesterna je kakopak ironičen: nihče ni "dober". Niti Blondie, Clint Eastwood. Vsi trije so zahrbtni, hinavski, oportunistični. Drug drugega nenahno varajo. Nobenega razloga nimajo, da bi drug drugemu verjeli. Ni *bad* le Lee Van Cleef – vsi trije so *bad*. Podobno – nič manj cinično in nihilistično pravzaprav – je v *Možu, ki je ubil Liberty Valanca*. Vsi trije so *bad*. Lee Marvin itak, oh, naravnost sadistično, psihopatsko. John Wayne Leeja Marvinina ustrelil v "hrbet", iz zasede, ponoči. James Stewart Johnu Wayneu spelje bejbo (ki ji gradi domek), obenem pa pusti, da Wayne, ki mu je rešil življenje, umre v anonimnosti, kot slepa ulica, kot neplodni, antidružinski, protinaravni ud civilizacije in Zgodovine, daleč od legende – jasno, vlogo legende si potem prilasti on sam. Družina je pri Fordu pogoj za družbo in Zgodovino. Ne pri Leoneju: tudi

Clint Eastwood
Za prgišče dolarjev





dominirajo moške brez imen in družin, demonizacija družin (npr. *Za prgišče dolarjev*) ter masakriranje družin in otrok (npr. *Bilo je nekoč na divjem zahodu*, tudi *Dober, grd, hudoben*, kjer Lee Van Cleef ubije mehiškega otroka). Pogoj za formiranje družbe in Zgodovine je smrt družine. Zelo anti-fordovsko potemtakem.

In vendar ima finalni revolveraški obračun v *Možu, ki je ubil Liberty Valanca*, dvoboj med benignim amaterjem (Stewart) in ekspertnim profijem (Marvin), izrazito "leonejevsko" dimenzijo. Kot rečeno, nas film najprej zapelje v zmotno prepričanje, da je zvitega profija Marvina ubil amaterski Stewart, šele kasneje pa nam razkrije tudi resnico: ne, ni ga ubil amater. Sporočilo je na dlani: v revolveraških dvobojih ni naključja. Vedno zmaga boljši. Amater tu ne more zmagati. In vendar prav to le še dodatno poudari Wayneovo negativnost. Namreč: če bi John Wayne mogel pokončiti Leeja Marvina, bi ga lahko že prej. Navsezadnje, imel je vse razloge. Tako – v odsotnosti "veščine" – pa je moral počakati na idealno priložnost, na pravi trenutek, na zrežirano situacijo, kjer ne odloča kaka spontanost, hitrost ali veščina, ampak režija, mizanscena (v filmu *Za prgišče dolarjev* naredi *Man with No Name* "teater" z oklepom, ki si ga skriva pod pončo; v filmu *Za dolar več* za mizansceno poskrbi "pojoča" ura ipd.). V revolveraškem obračunu ne zmaga ta, ki je hitrejši ali pa boljši strelec, ampak ta, ki je boljši igralec. Ergo, že Ford nas je silil v identifikacijo z negativnostjo – Leone to identifikacijo z negativnostjo le še stopnjuje... do nič.

DUEL

Če naj specifikiram. Situacijo dobro poznate, iz mnogih vesternov: zapuščeno kavbojsko mesto... kot da je evakuirano... nikjer nikogar... *ghost-town*... le kak pes smukne mimo, nehote... a tam dva moška... pas, v toku kolt... med njima le široka, prazna, prašna ulica... nema, stoična, kamnita obraza... popolna tišina, ki jo tu in tam prekine krhko, tenko dihanje, morda... oči, ki se zarinejo v nasprotnikove oči, ostali svet pa odštejejo, odmislijo... obstaneta, zamrzneta... in čakata... kot dva fantoma... čista abstrakcija... šur, tudi čas se ustavi. V vesternu so vse poti vedno peljale v ta absurdni, fantomski, anahronistični trenutek, v katerem se čas ustavi in

potem hipermanieristično podaljša v neskončnost, ja, k finalnemu obračunu, revolveraškemu *duelu*, iz katerega so predvsem Leonejevi vesterni – pa tudi nekateri inteligentnejši predhodniki, recimo *Revolveraš* (*The Gunfighter*, 1950, Henry King) in *Najhitrejša pištola na svetu* (*The Fastest Gun Alive*, 1956, Russell Rouse) – naredili hiperkinetično, ritualno-liturgično študijo absurda in mizanscene. Zdaj se seveda vprašate: kdo v teh dvobojih zmaga? Ali obstaja pravilo? Drži, obstaja: vedno namreč zmaga ta, ki je bolj mrtev. Ta, ki je že mrtev, ta, ki ima oči bolj negibne, bolj apatične, bolj mrtve od nasprotnika, ja, ta, ki ga oči ne morejo več izdati, navsezadnje, revolveraši se med *duelom* nikoli ne gledajo v kolte, ampak v oči. *Faccia a faccia – occhio a occhio*. Nič ni bolj izdajalskega in pogubnega od oči. Zato lažje razumete, zakaj se niso streljali na dva metra – in zakaj se jim je vedno lahko približala le kamera ter jim oči fiksirala v veliki plan. In nikoli ni bilo nobenega dvoma, da ne vidijo tega, kar vidi kamera. Kdor je bil bolj mrtev, je živel. Ko v mesto prijezdi Leonejev Clint Eastwood, ne more izgubiti – vedno zgleda kot mrlič, zombi, fantom. Govori malo, skoraj nič, emocij ne kaže, brezizrazen je, njegove oči so apatične, mrtve (za Harmonico v filmu *Bilo je nekoč na divjem zahodu* rečejo, da je "v sebi mrtev" – in ko ga morilski revolveraš Frank vpraša "Kdo si?", mu začne naštevati imena ljudi... ki so mrtvi). Dela se, kot da ga ni ("Nauči se živeti, kot da te nikoli ni bilo," posvari taisti morilski Frank nekega tipa). Ni čudno, da se v Leonejevih vesternih vedno zdi, da mrtvi vidijo. Najbolj očitno in obenem najbolj težno je to mogoče odčitati prav v vesternu *Dober, grd, hudoben*: finalni revolveraški troboj, sicer prava študija ritualne teatraličnosti, ki je za Blondieja, Tuca in Sentenza zadnja možnost preživetja, se odvrti na pokopališču, med mrtvimi: to, kar "sveta trojica" ponudi, je spektakel za mrtve. Jasno, zmaga ta, ki znal svoj pogled bolje režirati. Ta, ki zna svojo igro čim bolj minimalizirati, potemtakem ta, ki uspe svojo igro reducirati na pogled (na kamero, magari, ki je pri Leoneju itak vedno "tretji" v dvoboju). Pri Leoneju od revolveraša v trenutku obračuna zato ostanejo le oči. Veliki plan oči je vse, kar ostane od njegove figure. Sentenza in Tuco ne moreta zmagati: Sentenza se preveč zaveda svojih oči – Tuco je preveč teatraličen.

IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO – KONSPEKT

Dober, grd, hudoben je tretji, zadnji del Leonejeve "dolarske trilogije", ki naj bi bil obenem tudi njegov sploh zadnji vestern. Boljšega špageti vesterna brščas ni, ne bi bili pa daleč od resnice, če bi rekli, da je to eden izmed najboljših vesternov sploh. Pier Paolo Pasolini je nekoč rekel: "Leone ne more narediti slabega filma." Vsekakor – in ta je bil usoden, prelomen za mnoge. Clinta Eastwooda, ki je za vlogo pobral 250.000 USD (+ 10% od dobička), je namreč ta film dokončno poslal na hollywoodsko nebo, Sergia Leoneja na režiserski Parnas, Ennia Morriconeja med velike skladatelje 20. stoletja, bankrotiranega Leeja Van Cleefa med kultne figure, špagete pa na vse krožnike širom sveta. Po tem briljantnem, inteligentnem, hiperaktivnem, kompleksnem, duhovitem, epskem špagetu, ki je stal 1.200.000 USD, so špageti postali zakon, popkulturni fakt in art. Imitirati jih je začel celo Hollywood. Eastwood, Van Cleef in Wallach – "Good", "Bad" in "Ugly" oz. Blondie, Sentenza in

Clint Eastwood
Za prgišče dolarjev

Tuco – iščejo zlato, ki je zakopano na južnjaškem pokopališču. Tuco ve le, na katerem pokopališču je zlato zakopano, Blondie pa le, v katerem grobu je zakopano – ime na križu potemtakem. Hecno, v grobu je zlato v vrednosti 200.000 USD, natanko toliko torej, kolikor je stal Leonejev prvi špaget *Za prgišče dolarjev*. Toda preden Blondie, instinktivni Tuco in robotski Sentenza (alias "Angel-Eyes"), lažni patrioti, dospejo tja, na veliki finale, se morajo prebiti skozi trumo anarhičnih situacij (tudi skozi "koncentracijsko taborišče" a la Andersonville), med katerimi boste zaman iskali tisto, ki se je ni dotaknil Bog. Pri sloviti eksploziji mostu seveda ni šlo za eksplozijo makete: Leone je dal res postaviti pravi most, ki je meril kakih 40 metrov, neki španski polkovnik pa ga je potem s svojimi specialisti ob dvanajstih vključenih kamerah vrgel v zrak, toda ker Leone ni bil zadovoljen, so most čez noč zgradili še enkrat in ga naslednji dan še enkrat vrgli v zrak (na koncu so vendarle uporabili le posnetke prve eksplozije). Za razliko od filma *Za prgišče dolarjev*, v katerem se je revolveraš postavil med dve konkurenčni bandi, in filma *Za dolar več*, v katerem se je banda postavila med dva revolveraša, sta se tu dve državi (Sever in Jug) postavili med tri oportunistične revolveraše. Hijensko muziko za finalno pokopališko sekvenco je Morricone skomponiral vnaprej, tako da je Leone sveto trojico – njihove poglede, njihove gibe, njihove obraze, njihova oklevanja – režiral in koreografiral na živo muziko. Kot videospot! Italijanski naslov *Il Buono, il brutto, il cattivo*, ki v angleščini pomeni *The Good, the Ugly*

and the Bad, so ameriški distributerji prevedli kot *The Good, the Bad and the Ugly*, tako da se je potem ustvaril vtis, da je Lee Van Cleef "The Ugly", Eli Wallach pa "The Bad" – v resnici je bilo ravno obratno. Eli Wallach je bil "the Ugly". Slovenski naslov – *Dobri, zlobni, grdi* – je sledil amerškemu prevodu, šele kasneje se je pojavil naslov *Dober, grd, hudoben*. Leone je bil zdaj dokončno klasik. Stanley Kubrick je oznanil: "Brez Sergia Leoneja ne bi nikoli posnel **Pekleneke pomaranče**." Sam Peckinpah je priznal: "Brez Sergia Leoneja ne bi nikoli posnel **Divje bande**." Robert Kennedy pa je najavil, da bo naslov *The Good, the Bad and the Ugly* uporabil kot slogan v svoji naslednji predvolilni kampanji. Po tem filmu je Clint Eastwood sicer hotel, da bi ga Leone v Ameriki režiral v h'woodske vesternu **Obesite jih brez usmiljenja** (*Hang 'em High*, 1968), kar pa se ni zgodilo. Film je potem režiral Ted Post. Pod vplivom Leonejevega špageta o "sveti trojici" so tudi drugi režiserji formirali ekscentrične, groteskne trojice. Duccio Tessari je v špagetu **Naj živi tvoja smrt** (*Viva la muerte... tua*, 1971) združil ruskega princa (Franco Nero), mehiškega bandita (Eli Wallach) in irsko novinarko (Lynn Redgrave). Jasno, lovili so zlato. Willy S. Regan (alias "Sergio Garrone") je v filmu **Ni grobov na Boot Hillu** (*Tre croci per non morire*, 1968) spajdašil lepotca (Craig Hill), mehiškega tatu (Jean Louis) in lovca na glave (Ken Wood). Z večal so morali rešiti nedolžnega. Nando Cicero pa je v **Rdeči reki, rumenem zlatu** (*Professionisti per un massacro*, 1968) na skupno misijo poslal duhovnika, ki je obenem tudi ekspert za eksploziv (George

Clint Eastwood
Za dolar več



Hilton), ostrostrelnega bandita (Edd Byrnes) in mehiškega konjskega tatu Fidela (George Martin). No, za spremembo so bili drug drugemu patološko zvesti.

PER UN PUGNO DI DOLLARI – KONSPEKT

Prvi vestern Sergia Leoneja. Do tega italo-nemško-španskega špageta, ki je stal vsega 200.000 USD, so skušali špageti zgolj imitirati svoje h'woodske brate, po tem pa so špageti postali svet zase. Man with No Name (Clint Eastwood), nekak "angel Gabriel", prijezdi v malo puščavsko mesto San Miguel, kjer se za oblast bijeta dve bandi. Man with No Name igra na obeh straneh, na koncu pa bandi izigra drugo proti drugi. Clint se v finalnem obračunu sooči z enim izmed bratov Rojo, ki ima puško in ki vedno meri v srce. Clint si pod obleko skrivaj natakne oklep, tip strelja vanj, Clint pa le nemo – kot kak zombi – koraka proti njemu, dokler se mu ne približa toliko, da ga lahko ustrelji s pištolo. Cinična, nihilistična, brutalna, lucidna groteska, ki temelji na japonskem samurajskem filmu *Telesna straža* (*Yojimbo*, 1961, Akira Kurosawa). Ker je bilo med obema filmoma preveč stičnih točk (praktično gre za rimejk), firma Jolly pa ni hotela plačati avtorskih pravic (2.000 USD), je prišlo do vojne – in Kurosawova firma je potem v zameno dobila distribucijske pravice za Japonsko, Južno Korejo in Tajvan (+ 15% dobička od svetovne distribucije). A tudi sam Kurosawa, ki je s tem špagetom obogatel, je zgodbo v resnici snel iz Hammettove kriminalke *Red Harvest*, v kateri Continental Op prispe v mesto Personville, ki si ga delita dva gangsterska klana, "Noonani" in "Thalerji". No, Dashiell Hammett je zgodbo snel iz Goldonijeve drame *Služabnik dveh gospodarjev*, zato je Leone predlagal, da se vse odstotke od dobička nakaže kar dedičem Carla Goldonija. Kot je poudaril Leone: "Izumitelj vesterna je itak Homer." Pri tem filmu se tudi začne Leonejeva romanca s komponistom Enniom Morriconejem. Kot je rekel Leone: "Morricone ni moj komponist, ampak moj scenarist. Slab dialog sem vedno zamenjal z glasbo, ki je poudarila kak pogled ali veliki plan." In če je bilo le mogoče, je Morricone glasbo zložil še pred snemanjem. Morricone, rojen l. 1928 in štirikrat nominiran za Oskarja (*Božanski dnevi* (*Days of Heaven*, 1978), *Misijon* (*Mission*, 1986), *Nedotakljivi* (*The Untouchables*, 1987), *Bugsy* (1991)), je spočetka aranžiral popevke, huh, za mnoge italijanske pevce (Mario Lanza, Gianni Morandi, Miranda Martino

Lee Van Cleef,
Clint Eastwood
Za dolar več



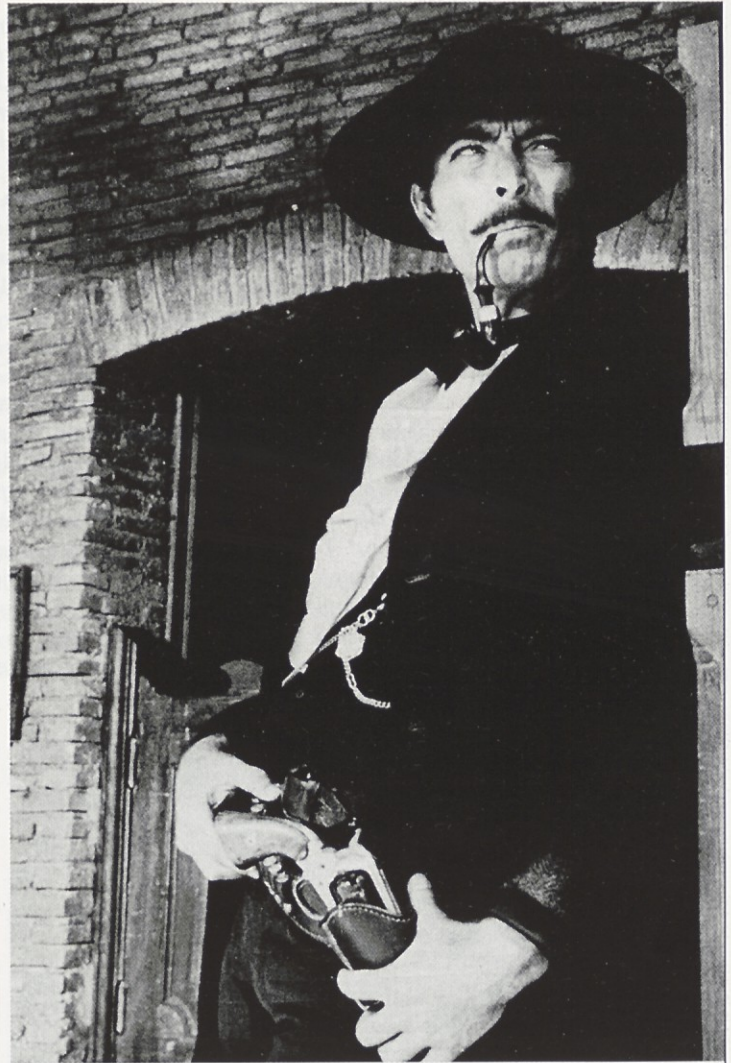
ipd.), skomponiral pa je glasbo za več kot 350 filmov (prvič l. 1961 za film *Il federale*), med drugim za mnoge špagete (prvi špaget, ki ga je uglasbil: *Duello nel Texas*, 1963), s katerimi je tudi zaslovel. Včasih je uporabljal tudi psevdonim, recimo Dan Savio oz. Leo Nichols, nikoli pa Nicola Piovani, kot so špekulirali nekateri. Najavna špica za filma *Za prgišče dolarjev* je bila animirana, s čimer je Leone praktično lansiral nov trend, koscenarist pa je bil Duccio Tessari, kasneje tudi sam zelo vpliven špagetar. Leone je za vsak primer – predvsem pa zato, da bi prikrikl italijansko provenienco filma – uporabil psevdonim "Bob Robertson". Štorijo so potem še pogosto kradli, kakor tudi situacije in celo naslov – *Per un pugno nell'occhio* (1965), *Fistful of Death* (1971). Man with No Name bi moral biti Richard Harrison, ki je igral v rimskih gladiatorskih filmih, a se mu je zdel Leone le navadna banana, zato je menda priporočil Eastwooda. Leone je menda izvirno hotel Henryja Fondo (agent mu scenarija sploh ni pokazal) ali Jamesa Coburna (predrag) ali Charlesa Bronsona. Po drugi verziji naj bi Eastwooda Leoneju priporočila rimska podružnica agencije William Morris. Clintu, ki je za vlogo dobil 15.000 USD, je glas dal Enrico-Maria Salerno, ki je kasneje tudi sam igral v štirih špagetih (*Banditi*, *Vlak za Durango*, *Sentenza di morte*, *Smrt v Laredu*). Clint je bil s Salernom zelo zadovoljen, še več: "O, ko bi le imel tak glas." Ironično, ko je snemal film *Za dolar več*, je skušal sam imitirati Salernov glas in njegovo dikcijo – v angleščini kakopak. Leone je Clintu, ki je premogel le tri izraze ("enega s cigaro, enega s klobukom in enega brez klobuka"), dodal Italijana Giana Mario Volontéja, Nemko Marianne Koch, Španko Margherito Lozano in Avstrijca Josefa Eggerja – zelo evropsko, zelo kontinentalno, zelo koprodukcijsko. Misliti je pač moral na vse evropske trge.

LEONE IN KUROSAWA

Za prgišče dolarjev je rimejk *Telesne straže*. Tudi drugi Kurosawovi filmi so dobili kavbojske rimejke: Sturgesov vestern *Sedem veličastnih* (*Magnificent Seven*, 1960) je bil rimejk *Sedmih samurajev* (*Shichinin no samurai*, 1954), Rittov vestern *The Outrage* (1964) je bil rimejk *Rašomona* (1950), Lucasov vesoljski vestern *Vojna zvezd* (*Star Wars*, 1977) je bil rimejk *Skrite trdnjave* (*Kakushi toride no san akunin*, 1958), in seveda, Hillov moderni vestern *Zadnji preživeli* (*Last Man Standing*, 1996) je bil spet rimejk *Telesne straže*. Kot rečeno, med Leonejevim in Kurosawovim filmom je precej stičnih točk. Oba junaka, samuraj (Toshiro Mifune) in revolveraš (Eastwood), prijezdita v tuje mesto. Oba junaka sta brez imena. V obeh filmih se za oblast v mestu borita dve družini. V obeh filmih se junaka sproprijateljita z barmanom, ki ju informira o situaciji. Obe družini sta povsem nemoralni. Tudi oboje sta povsem nemoralna – mesta ne skušata popraviti ali pa odrešiti, ampak hočeta le zaslužiti. V obeh filmih nastopa tudi grobar. V obeh filmih junaka svoje usluge najprej prodajata dominantni družini. V obeh filmih se družini medsebojno pokončata. V obeh filmih so negativci zelo groteskni. V obeh filmih v mesto za hip pridejo tudi "vladne" osebe. V obeh filmih se ena družina ponovno zbere. V obeh filmih junakoma razbijejo obraz. V obeh filmih junaka zaprejo v "celico", iz katere slišita pogovor, ki ju neposredno zadeva. V obeh filmih se junaka po begu skrivaj plazita po ulici. V obeh filmih junaka na

koncu s trikom porazita glavnega negativca, ki ima močnejše orožje (v *Telesnem stražarju* pištolo, v špagetu *Za prgišče dolarjev* pa puško). V obeh filmih junaka odrineta proti sončnemu zahodu.

PER QUALCHE DOLLARO IN PIU = KONSPEKT
 Drugi del Leonejeve "dolarske trilogije". *The Man with No Name is back!* Toda ni več sam. Pridruži se mu polkovnik Mortimer (Lee Van Cleef, ja, *mort* = smrt), nič manj cinični in nihilistični lovec na glave, ki bi se rad maščeval zloglasnemu banditu Indiu (Gian Maria Volonté), morilcu in posiljevalcu njegove sestre. Granitni in monolitni Clint Eastwood sklene, da se žura udeleži, z vsemi sredstvi, še toliko bolj, ker je na India razpisana mastna nagrada in ker se Indio ravno pripravlja na rop banke v El Pasu. Prizor z glasbeno uro je popolna lekcija iz suspenza in *timinga*. Klasični, zelo agresivni špaget, postavljen v tisti tipični "no man's land" med Mehiko in Ameriko, potemtakem tja, kjer se nacija šele rojeva in kjer še ni Države. Tu šerif ne zadostuje – potrebni so lovci na glave. Za razliko od filma *Za prgišče dolarjev*, v katerem se je revolveraš postavil med dve konkurenčni bandi, se je tu banda postavila med dva revolveraša. Clint je za vlogo dobil 50.000 USD (+ odstotki od dobička), odkritje tega filma pa je bil Lee Van Cleef (1925-1989), bivši kmet nizozemskega rodu, ki se je po seriji vesternov, v katerih je redno igral barabe (npr. *Točno opoldne*, *Šerif brez zvezde*, *The Tin Star*, *Bravados*, *Obračun pri O.K. Corralu*, *Mož, ki je ubil Liberty Valanca*), in hudi prometni nesreči prelevil v propadlega, zapitega, obupanega tihožitnega slikarja in opremljevalca stanovanj, ki je film obesil na klin, dokler ni v L.A. prispel Leone. V igri so bili sicer Lee Marvin, Robert Ryan, James Coburn in Charles Bronson, toda Leoneju se je Van Cleef zdel kot Van Gogh. Obstajata dve verziji, kako je Leone "odkril" Van Cleefa. Prva: Van Cleef je v losangeleški motel, v katerem je prebival Leone, vstopil v težkem plašču in kavbojskih škornjih – Leone je rekel, da zgleda čudovito in da z njim sploh noče govoriti, saj bi to lahko le vse pokvarilo. Druga: Van Cleef je v losangeleški motel vstopil v težkem plašču in kavbojskih škornjih, toda povsem pijan – Leone je videl njegov profil in ga prepoznal, predvsem iz Zinnemanovega vesterna *Točno opoldne* (High Noon, 1952), hotel govoriti z njim, a je bil preveč pijan. Med snemanjem vesterna *Dober, grd, hudoben* ga je Clint Eastwood krstil za "Angel Eyes", kar se ga je prijelo tudi formalno. Leone je film *Za dolar več* posnel v španski Almeriji, "ker je tam celo leto poletje", materiale z divjega zahoda pa je študiral v washingtonski Library of Congress – no, Leeju Van Cleefu se je scenarij kljub temu zdel šekspirjanski. Klaus Kinskega, ki je imel zelo kratko vlogo, je hotel Leone angažirati tudi za vlogo pedofilskega psihopata v *rimejku* Langovega *Morilca* (*M*, 1931), ki pa ga potem ni nikoli posnel. Film *Za dolar več* je postal orjaški hit (stal je 600.000 USD), zelo vplivna roba, celo naslov so imitirali do nezavesti, predvsem v anglo-ameriških verzijah, recimo *For a Book of Dollars* (*Piu forte sorelle*, 1973), *For a Dollar in the Teeth* (*Un dollaro tra i denti*, pri nas *Tujec v mestu*, 1966), *For a Few Bullets More* (*E divenne il piu spietato bandito del sud*, 1967), *For a Few Extra Dollars* (*Per pochi dollari ancora*, 1966), *For 100.000 Dollars per Killing* (*Per 100.000 dollari t'ammazzo*, 1967) in *For 1.000 per Day* (*Per mille dollari al giorno*, 1967). Naglo sta prišli tudi že prvi parodiji, *Za pest v očeh* (*Per un pugno nell'occhio*, 1965, s Francom



Franchijem & Cicciom Ingrassio) in *Za dolar manj* (*Per qualche dollaro in meno*, 1966, z Landom Buzzanco & Raimondom Vianellom).

GIU LA TESTA – KONSPEKT

L. 1913, ne dolgo po padcu diktature Porfiria Diaza, v času umora Francisca Madere in boja Pancha Ville proti novemu diktatorju Huerti, se v Mehiki srečata irski terorist Sean (James Coburn) in Juan (Rod Steiger), mehiški banditski kmet s šestimi otroki – vsakega je koncipiral z drugo žensko. Njuna akcenta, irski in mehiški, sta sicer hecna, toda dinamične eksplozije ju na srečo preglasijo. Mehiško revolucijo (francoski naslov se je glasil *Il etait une fois... la Revolution*), ki je čisti kaos, skušata izkoristiti za svoj žep, toda na koncu ugotovita, da je profitirala le revolucija. V glavni vlogi sta predvsem orožji množičnega uničevanja – dinamit (alternativni angleški naslov se je itak glasil *Fistful of Dynamite*) in strojnica. Ko oportunistični Juan v mestecu Mesa Verde z otroškimi vlakom, polnim eksploziva, oropa banko, v njej ne najde zlata, ampak politične zapornike – kar iz njega naredi osvoboditelja in heroja revolucije. Bombastični, razkošni, politični špaget, ki bi ga moral režirati Giancarlo Santi, Leonejev asistent, po uporabi obeh uvoženih zvezdnikov – Coburna in Steigerja – pa je moral krmilo prevzeti Leone, ki je sicer najprej računal, da bo film režiral Peter Bogdanovich, ki pa se je obnašal preveč vzvišeno. Sestro je pripeljal, da mu nosila kovčke, rimski psevdo-intelektualni aristokraciji je vrtil svoj film *Tarče*, svojo ženo je klical "Mama",

Lee Van Cleef
 Dober, grd, hudoben

Clint Eastwood, Eli Wallach
Dober, grd, hudoben

Henry Fonda,
Charles Bronson
Bilo je некоč na Divjem
Zahodu

nad scenarijem pa se je le zmrdoval, tako da ga je Leone v Ameriko vrnil v turističnem razredu. Tudi Sam Peckinpah, ki je sicer priznal, da so Leonejevi špageti ustvarili kontekst za njegovo *Divjo bando* (brutalno nasilje, Mehika, prah, antijunaki), kakor tudi za mnoge druge h'woodske vesterne (npr. **Neznani zaščitnik**, **Profesionalci**, **Prisiljen da ubije**, **Butch Cassidy in Sundance Kid**), je ponudbo zavrnil in potem v Evropi raje posnel **Slamnat pse**. Za vlogo irskega terorista je Leone izvirno hotel Malcolma McDowella, za vlogo mehiškega bandita pa Jasona Robardsa oz. Elija Wallacha, toda studiu United Artists so se zdeli premalo komercialni. Coburn se mu je zdel kot "Clint Eastwood z malce več smisla za humor", medtem ko je Steiger mislil, da mora vse odigrati po vzoru Metode iz Actor's Studia. "*Rekel sem mu, da naj igra nor-mal-no! Da naj pozabi, da se je kdaj naučil igrati. Da naj pozabi na Actor's Studio.*" Toda Steiger je vztrajal na manierizmu, zato Leoneju ni preostalo drugega, kot da ga je s številnimi ponavljanji najprej utrudil, potem pa uporabil petindvajseti ali pa trideseti posnetek, ko je bil Steiger že tako utrujen, da na artificialnost in Metodo ni več mislil.



SERGIO LEONE – LAJF

Leone se je rodil 3. januarja 1929 v Rimu. Njegov oče je bil razočaran komunist, Vincenzo Leone, režiser nemih filmov, znan tudi pod psevdonimom "Roberto Roberti". Odtod tudi psevdonim samega Sergia Leoneja – Bob Robertson. "Roberto Roberti", predsednik združenja italijanskih režiserjev, ki je smenal predvsem filme s Francesco Bertini, je med drugim režiral tudi **Indijansko vampirko** (1913), prvi

italijanski vestern – Indijanko je igrala Bice Valerian, Vincenzova žena in Sergiova mama, zvezda nemih filmov. Sergio se je torej rodil v filmskem okolju, še več – njegov boter je bil sloviti režiser Mario Camerini, bližnji sorodnik slavnega režiserja Augusta Genine. Sergiu so v šoli najbolj ležale filozofija, zgodovina in geografija, še bolj nor pa je bil na hollywoodske filme, vesterne a la **Moja draga Klementina** (Ford), **Mož z zlatim koltom** (Dmytryk), **Winchester 73** (A. Mann), **Rio Bravo** (Hawks) in **Obračun pri O.K. Corralu** (Sturges), pa na Charlieja Chana, angažirano literaturo (Jack Kerouac, Louis-Ferdinand Celine, Andre Malraux, Gabriel Garcia Marquez), stripe, klasično glasbo (Wagner, Mahler, Respighi, Beethoven, Rossini) in predvsem na *hard-boiled* kriminalke (Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, James Cain). Še ko je bil v gimnaziji, je med počitnicami asistiral očetu, prvič l. 1945 pri Norcu iz San Martina, v katerem je imel tudi epizodno vlogo (ameriški podporočnik), kasneje pa je asistiral Cameriniju, Alessandru Blasettiju, Luigiju Comenciniju, Mariu Bonnardu in predvsem Carmineju Galloneju pri seriji filmanih oper (*Moč usode*, *Faust*, *Trubadur*). Odpravil se je na pravo, a študij opustil, bolj kot na literaturo pa se je spoznal na slikarstvo (Magritte, Ernst, Brauner, Tanguy, Van Gogh, Gauguin, Renoir, Degas, Goya, De Chirico, Grosz) in predvsem zgodovino filma. Poročil se je z miss Somalije, sicer pol Italijanko, pol Kreolko, ki je postala tudi miss Italije. In se kasneje ločil. V petdesetih je asistiral pri več kot 50 h'woodskeh produkcijah, ki so jih posneli v rimskih studiih (*Quo Vadis*, *Trojanska Helena*, *Nuna* ipd.), za potrebe finalne dirke vpreg v **Ben-Huru** pa je izumil celo pripomoček, ki je omogočal, da so dirko snemali tudi s samih drvečih kočij (Niblovo nemo verzijo *Ben-Hura* so gledali vsako noč dva meseca in pol!). Asistiral je pri mnogih italijanskih mitoloških spektaklih ("peplum"), napisal pa tudi scenarij za **Zadnje dneve Pompejev** (koscenaristi so bili še Ennio De Concini, Duccio Tessari in Sergio Corbucci, kasneje scenaristi oz. režiserji špagetov), ki jih je menda - zaradi hude boleznj Maria Bonnarda – neuradno tudi režiral (množične prizore je režiral Corbucci, znan tudi kot "drugi Sergio"; "tretji Sergio" je bil kakopak Sergio Sollima). Kot je sam rekel: "*Bil sem najslavnejši in najbolje plačani asistent v Italiji.*" L. 1960 je končno posnel svoj režijski prvenec, mitološki spektakel **Kolos z Rodosa**, peplum, v katerem so igrali Lea Massari, Georges Marchal in Rory Calhoun, ki je zamenjal muhastega Johna Dereka. Film je zelo uspel, tako finančno kot kritiško. Takoj zatem je Corbucciju v zahvalo, ker mu je asistiral pri *Zadnjih dnevih Pompejev*, asistiral pri peplumu **Romul in Rem**, obenem pa zavrnil vse ponudbe, da bi režiral še kak peplum. Ponujali so mu kakih 20 filmov, ki so imeli v naslovu mišičjaka po imenu Maciste, toda sprejel je le asistiranje pri bibličnem spektaklu **Sodoma in Gomora** (1963), ki ga je režiral Robert Aldrich. Leone je bil režiser druge ekipe (režiral je vse bitke), toda nista se ujela. "*Prvič se mi je zgodilo, da je kak ameriški režiser name naredil slab vtis.*" S tem se je poslovil tudi od pepluma. Do italijanske politike, ki so jo v petdesetih in šestdesetih tvorile le strankarske kupčije in histerične koalicije, je imel ciničen odnos, kar se vidi v filmih, ki so fine kaotične politične parabole – le o čem pripovedujejo filmi a la *Za prgišče dolarjev*, *Dober, grd, hudoben* in *Skrij se*, če ne prav o histeričnem in maničnem sklepanju "političnih" koalicij.

INTERMEZZO – ŽIVLJENJE PO VESTERNU (NE OBSTAJA)

Leone po filmu *Skrjij se kar 13 let ni režiral*. Nekaj filmov je le produciral, med drugim dva vesterna, *Imenujem se Nobody* (*Il mio nome e Nessuno*, Tonino Valerii, 1973) in *Nobody in Indijanci* (*Un genio, due compari, un pollo*, Damiano Damiani, 1975), in dve kriminalki, *Kdo je umoril mačka?* (*Il gatto*, 1977) in *Nevarna igrača* (*Il giocattolo*, 1979), filme pa je kanil producirati tudi tako različnim režiserjem, kot so Grk Theo Angelopoulos, kultistični Alejandro Jodorowski in tedaj zelo obetavni Marco Vicario. Nekaj zelo intrigantnih projektov je načrtoval, a žal ostal le pri načrtu, recimo *Potovanje na konec noči* (po Celinu), *Človekovo usodo* (po Malrauxu), film o zadnjih dnevih Mussolinija in "900 dni Stalingrada", mnoge pa je zavrnil, med drugim *Flasha Gordona* (ponujal mu ga je Dino De Laurentiis), *Corta Malteseja* (po stripih Huga Pratta), TV miniserije *Marco Polo*, *Garibaldi* in *Sto let samote* (Marquez je za avtorske pravice hotel milijon USD), gusarski film, ki naj bi ga produciral Steven Spielberg, in filmsko verzijo opere *Carmen*.

Režiral je tudi "pet ali šest" reklam (Tele Hachette, sladoledi Gervais, Palmolive, Europ-Assistance, Renault 18). Špaget *Imenujem se Nobody* je vsekakor njegova najboljša "produkcija", še natančneje – videti je tako, kot bi ga režiral on sam, Leone. Revolveraš Beauregard (Henry Fonda) je Somebody, mit, pa čeprav je v svoji dolgi karieri ubil zelo malo ljudi. Revolveraš Nobody (Terence Hill) pa je le *nobody, nessuno*, njegova karikatura, mali sfantazirani mitoman, ki svojega junaka, Beauregarda, fantazijsko spusti v obračun z grmado fantomskih revolveraških jezdecev, heh, z "divjo bando", pri čemer sam stoji ob strani in navdušeno šteje mrtve. Nič, *fan – nobody* pač – hoče le, da bi šel njegov junak v zgodovino kot človek, ki je ubil 150 ljudi. Dokaz, da so miti bolj nevarni od zgodovine. Nobody celo inscenira revolveraški obračun, v katerem navidez ubije Beauregarda: ustvariti hoče vtis, da se Beauregard, mit Divjega zahoda, na stara leta ni preprosto umaknil, ampak da je – ko je pač prišel njegov čas – častno padel v viteškem dvoboju. V imenu mita skuša nategniti Zgodovino. To je obenem tudi odgovor na njegovo začudeno vprašanje: "How do I quit?" In to je bilo obenem Leonejevo sarkastično slovo od špagetov. Ko Fonda na koncu recitira, se zdi, kot da skozenj govori Leone:

"Ko gledam nazaj, se mi zdi, da smo vsi skupaj tolpa romantičnih bedakov; še vedno mislimo, da lahko vse rešita dobra pištola in hiter obračun. Toda Divji zahod je bil na stežaj odprto prostranstvo – istega človeka nisi srečal dvakrat. A še preden si ti prišel, se je že vse spremenilo – postal je majhen in natrpan, tako da nenehno srečujemo iste ljudi ... Če zdaj lahko mirno kolovratiš po Divjem zahodu in loviš muhe, je to zato, ker so bili tipi kot jaz tu prvi – ti isti tipi, katerih imena bi rad videl napisana v zgodovinskih knjigah ... Tudi nasilje se je spremenilo – več ga je, bolj je organizirano in dobra pištola ne pomeni nič več. To je tvoj čas, ne moj. Zato moram oditi in zato si lažiral tisti revolveraški obračun – da bi me z Divjega zahoda spravil čistega. Zdi se mi, da govorim kot pridigar – a to je tvoja krivda. Kaj pa lahko pričakuješ od nacionalnega spomenika? Pogrešam te, pa čeprav si bil ves čas umazani, gnidasti barabin. Kljub vsemu hvala za vse!"

Leone je film produciral in superviziral ("Sergio Leone Presents... a Tonino Valerii Film"). Režijo je

bazično prepustil Toninu Valeriju, svojemu nekdanjemu asistentu, čeprav je nekaj delov režiral tudi sam (uvod, bitko in finalni obračun), to pa zato, "ker se je zelo mudilo" – Henryja Fonda je namreč čakalo snemanje novega filma. Mediji so reč tedaj zelo napihnil, češ, Valerii je vse zamočil, zato mora zdaj film reševati Leone, toda to ni bilo res – Leone naj bi vskočil le zaradi "logističnih" težav. Med snemanjem, katerega glavnino – okrog 80% – so opravili v Ameriki (med Novo Mehiko in New Orleansom), pa so imeli kljub temu kopico problemov, predvsem z nestanovitnimi igralci, honorirani zvezd in ameriškimi filmskimi sindikati. Ko Terence Hill koraka po indijanskem pokopališču, na grobu zagleda napis Peckinpah. Leone je hotel reči dvoje: prvič, pokopal sem Peckinpaha, in drugič, boljši sem od Sama! Leone je bil nad nadaljevanjem tega hita, *Nobody in Indijanci*, v katerem se trije mali špekulanti – Joe the Genius oz. Nobody (Terence Hill), Lilla (Miou Miou) in Lambert (Robert Clarlebois) – med dvema ognjema (med vojsko in Indijanci), tako razočaran, da je sklenil, da ne bo več produciral niti enega vesterna. Kaj šele režiral.

Rod Steiger, James Coburn
Skrjij se

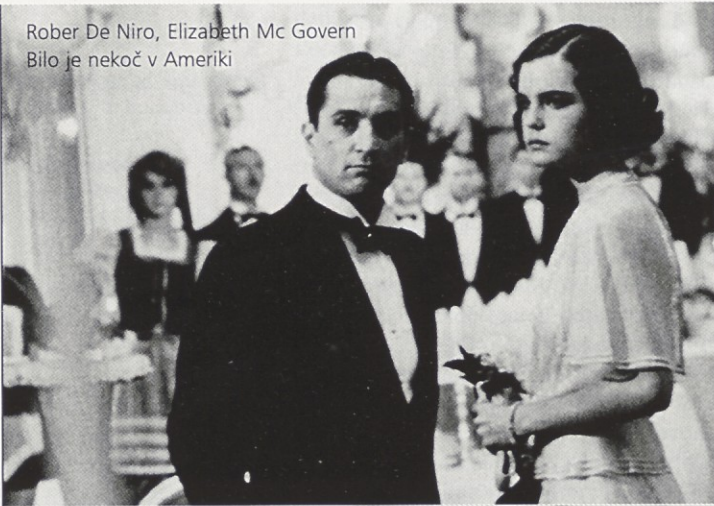
Rod Steiger
Skrjij se



Besedo je držal.

Toda Leone je v tem času zavrnil tudi režiranje *Botra*. Zakaj? Ker so mu tisti, ki so Puzov roman prebrali še v rokopisu, rekli, da ni kaj prida. Sam je znal angleško preslabo. Nesporazum pravzaprav. Ironično, naslednji film, ki ga je potem režiral, po trinajstih letih kakopak, je bil prav gangsterski – *Bilo je nekoč v Ameriki*. Posnel ga je po avtobiografskem romanu *The Hoods*, ki ga je napisal pravi gangster, Harry Grey (pravi priimek: Goldberg). Roman mu je

Robert De Niro, Elizabeth Mc Govern
Bilo je nekoč v Ameriki



Robert De Niro, Tuesday Weld
Bilo je nekoč v Ameriki



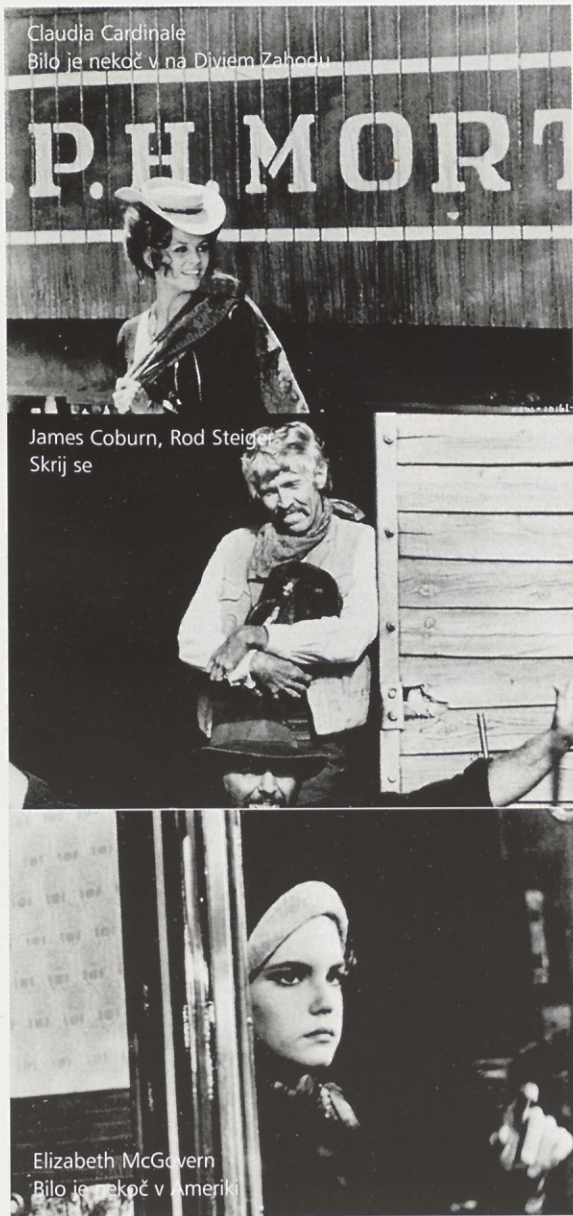
Bilo je nekoč v Ameriki



prvi omenil režiser Giuseppe Colizzi, kreator dua Bud Spencer/Terence Hill, ki je rekel, da je eno celo sekvenco v svojem vesternu Vitezi rulete (*I quattro dell'Ave Maria*, 1968) ukradel iz romana *The Hoods*. Leone je za vlogo Maxa (James Woods) najprej hotel Gerarda Depardieuja, za vlogo Noodlesa (Robert De Niro) pa Richarda Dreyfussa, ki naj bi ga v starosti

igral bodisi James Cagney, George Raft ali pa Paul Newman. De Niro, razvpiti židovski gangster iz tridesetih let, se po petintridesetih letih skrivanja in anonimnosti vrne v New York. Na železniški postaji dvigne kovček z denarjem, ki mu ga je kot plačilo za zadnjo "misijo" pustil neznan, skrivnostni naročnik. In ko se v polmrazu s kovčkom v roki klati po New Yorku, ima občutek, da ga nekdo zasleduje. Nenadoma ga res zgrabi neka roka, toda izkaže se, da je to roka Jamesa Woodsa – roka, ki ga zgrabi, ko se leta 1933 vrne iz zapora: iz sedanjosti ga *flashback* vrže v preteklost. De Niro ne ogroža kaka objektivna nevarnost, temveč – zelo leonejevsko – čas v svoji najsplošnejši obliki. Z drugimi besedami, po življenju mu ne streže kak gangster ali pa najeti morilec, temveč prav čas. Ko po petintridesetih letih stopi v bar svojega mladostnega prijatelja, Debelega Moeja, mu namesto pozdrava zažvenklja s ključi, rekoč: "Vračam ti ključe." Ključi so bili 35 let neuporabni: židovska tolpa, ki sta jo vodila De Niro in Woods, je imela te ključe nekoč skrite v stenski uri Moejevega očeta, z njimi pa je bilo mogoče odpreti železniški sef, v katerega so shranjevali svoj kapital – svoj roparski plen. In Debeli Moe s temi ključi navije stensko uro, ki je mirovala. S tem ponovno požene čas, ki je 35 let stal.

Ideja filma je prav v tem: Woods De Niro ukrade čas – in to z dobro režirano predstavo (svojo smrt zrežira, zato da lahko izgine in pobegne z denarjem). Miniaturno različico tega boja za čas predstavlja že njuno prvo srečanje: ko skuša De Niro s svojim otroškim gangom na cesti nekemu pijancu ukrasti žepno uro, skoči z voza, ki pelje mimo, mladi Woods ter mu sam izmakne uro; malce kasneje mu jo izmakne mladi De Niro, njemu pa takoj zatem lokalni policaj; policaju jo čez čas družno zaplenita. Ure so pri Leoneju ključ: v filmu *Za dolar več* imata Indio in Mortimer identični uri, v filmu *Bilo je nekoč na divjem zahodu* ure pritiskajo z vseh strani (ena je brez kazalcev, druga ima kazalce, ki pa ne tečejo ipd.). Čas je mogoče ustaviti in ga zavrteti nazaj, v *flashbacku* (npr. *Za dolar več*, *Skrij se*, *Bilo je nekoč na divjem zahodu*), do mita, ki potem vedno brutalno poruši Zgodovino. De Niro je potemtakem gangster, ki ga ogroža le čas: stisk iz preteklosti, eluzivnost žepne ure, neuporabnost stenske ure. Pa tudi: tistih 10 let, ki jih je preživel v zaporu, in tistih 35 let, ki jih je preživel v ilegali, ko ga nikjer ni bilo. Cinično rečeno, De Niro ne more "umreti", ker ga 45 (10 + 35) let sploh nikjer ni bilo, s čimer se je izmaknil obema "obdobjema", v katerima gangsterja praviloma čaka smrt: najprej se je s tistimi desetimi leti, ki jih je preživel v zaporu, izmaknil "obdobju" gangsterjevega "vzpona" (ko se leta 1933 vrne iz zapora, je za njegovo tolpo "vzpon" že stvar preteklosti), potem pa se s tistimi petintridesetimi leti, ki jih preživi v ilegali, izmakne še "obdobju" gangsterjevega "življenja-na-vrhu" (ko se vrne iz zapora, njegova tolpa že "vlada"). Ko pa se po petintridesetih letih vrne iz ilegale, ni več za nikogar zanimiv, kar pomeni, da ne more več postati ubijalčeva tarča. Njegovo "preživetje" je "kazen" za anonimnost: preživi zato, ker ga nikjer ni, potemtakem zato, ker je bil gangster le nekaj dni, nekaj nepozabnih dni. Prav zato se vsega tako natančno spominja. Prav zato ga to tako obseda. Prav zato se sploh spominja. Zapomniti si je moral le nekaj dni. In prav zato bo umrl od starosti. Kot Marlon Brando v *Botru*.



Claudia Cardinale
Bilo je nekoč v na Divjem Zahodu

James Coburn, Rod Steiger
Skrjij se

Elizabeth McGovern
Bilo je nekoč v Ameriki

C'ERA UNA VOLTA IL WEST – KONSPEKT

Film *Bilo je nekoč na divjem zahodu*, konceptualni in koscenaristični sad Daria Argenta (tedaj filmskega kritika), Bernarda Bertolucciija, Sergia Donatija in Leoneja, sicer daljna parafraza Rayevogavesterna *Johnny Guitar* (1954; boj za zemljo lepotice), je elegična, melodramska opera o *man-with-no-name* maščevalcu (Charles Bronson), romantičnem banditu (Jason Robards), bogatem posestniku (Gabriele Ferzetti), kriminalcu v črnem (Henry Fonda) in cipi (Claudia Cardinale). Leone: "*Hotel sem pokončati tradicionalni vestern in vestern, ki sem ga sam izumil.*" V dolgi uvodni sekvenci je zato hotel, da bi na fatalnega Harmonico in svojo smrt čakali Lee Van Cleef, Clint Eastwood in Eli Wallach, junaki vesterna, ki ga je "sam izumil", a Clintu ideja ni bila všeč. (No, v minornem špagetu *Krvava reka*, posnetem l. 1968, v mesto prijezdijo kloni Clint Eastwooda, Leeja Van Cleefa in Džanga, ki jih pobije George Hilton.) Ne preseneča, da je Leone na likvidacijo žanra, na ta ultimativni "pogreb", cel divji zahod, povabil vse njegove ikone. Prišel je Henry Fonda: za vlogo sadističnega, psihopatskega in krutega najemniškega revolverša (Frank) je hotel igralca, *good guyja* iz mnogih h'woodskih vesternov, ki ga v tej vlogi ne bi pričakovali. Pa Charles Bronson: za vlogo Harmonice, ki ga je hotel igrati Warren Beatty, je

končno dobil igralca iz *Sedmih veličastnih*, ki ga je skušal pri prejšnjih filmih zaman dobiti (ne, pozabite, Bronson je v *Sedmih veličastnih* otroku iz palice naredil piščalko). Pa Jason Robards: Doc Holliday iz Sturgesovega *Dneva revolverašev* (*Hour of the Gun*, 1967), rimejka *Obračuna pri O.K. Corralu*. Claudia Cardinale: bejba iz Brooksovih – tudi v Italiji kulturnih – *Professionalcev* (*The Professionals*, 1965). Pa Frank Wolff: med uvodno špico umorjeni rančar Brett McBain je bil ikona špageti vesternov (*Velika tišina*, *Bravo Django*, *Bog odpušča, jaz ne!*, *Čas mrhovinarjev*, *Ringov obraz maščevanja*, *Ubij vse in se vrni sam*, *Prišel, videl, pobil*). Pa Woody Strode: ja, tu je zaradi Johna Forda, navsezadnje, bil je Fordov igralec. Pa Jack Elam: tu je zaradi vesterna, navsezadnje, bil je pojem barabe z divjega zahoda. Pa Al Mulock: tretji Frankov revolverša, ki "Točno opoldne" čaka na železniški postaji, je v prvih kadrih filma *Dober, grd, hudoben* prispeval oni mračni, stekli, sifilitični obraz (Al je med snemanjem naredil samomor – kar v kostumu). In Monument Valley: del filma je posnel v tistem delu Utaha, ki mu pravijo "John Ford Country". Vse polno pa je tudi referenc na velike vesterne a la *Točno opoldne*, *Shane*, *Sedem veličastnih*, *Let puščice*, *Johnny Guitar*, *Obračun pri O.K. Corralu*, *3:10 za Yumo*, *Zadnji vlak za Gun Hill*, *Iskalci in seveda Mož, ki je ubil Liberty Valanca*, ki družno poslušajo pesem o smrti. Kot je rekel Leone: "To je film o koncu sveta: rojstvu matriarhata in začetku sveta brez jajc." Drži, nastal je v apokaliptičnih časih (ruska okupacija Prage, renesansa fašizma v Italiji, študentski revolt, socialni kaos ipd.). In drži, mita je bilo konec. Ne glede na to, kaj storijo maščevalec Harmonica (Bronson), bandit Cheyenne (Robards) in črni Frank (Fonda), bodo šli kapital, industrializacija, progres in Zgodovina svojo pot, "naprej". Železnica bo bušnila do Pacifika. Mesto raste mimo njih. Zgodovine ne moreš nategniti. Ko oni obračunavajo s kolti, se z vlaka vsuje armada ljudi, ki ne bodo nikoli odšli. Na koncu vendarle zmagaja ideja pohabljenega, tuberkoloznega, sluzastega kapitalista, železniškega magnata Mortona (Fertzetti). In seveda, zmagaja ideja ženske (Cardinale), ki hoče red, v katerem bo lahko gojila družinske vrednote in mirno hodila v supermarket. •

Claudia Cardinale,
Charles Bronson
Bilo je nekoč na Divjem
Zahodu



filmografija

sergio leone

3. januar 1929, Rim –

30. april 1989, Rim

KOT REŽISER:

1961

Kolos z Rodosa

Il Colosso di Rodi

Francija/Italija/Španija, 127 minut, barvni

režija: Sergio Leone

scenarij: Luciano Chitarrini, Ennio De Concini, Carlo Gualtieri, Sergio Leone, Luciano Martino, Ageo Savioli, Cesare Seccia, Duccio Tessari

fotografija: Antonio L. Ballesteros

glasba: Angelo Francesco Lavagnino

igrajo: Rory Calhoun (Dario), Lea Massari (Diala), Georges Marchal (Peliocles), Conrado San Martín (Thar), Ángel Aranda (Koros), Mabel Karr (Mirte), Georges Rigaud (Lissipu), Roberto Camardiel (Serse)

Sužnji v starodavnem Rodosu se uprejo skorumpiranim voditeljem. Da bi zmagali, morajo osvojiti gigantski, mehanični Kolos.

1964

Za prgišče dolarjev

Per un pugno di dollari

A Fistful of Dollars

Italija/Španija/Nemčija, 95 min., barvni

režija: Sergio Leone

scenarij: Sergio Leone, Clint Eastwood (nenaveden), Duccio Tessari (nenaveden), po zgodbi A. Bonzzonija, Victorja Andrés Catena, Jaimea Comasa

fotografija: Massimo Dallamano,

(kot Jack Dalmas), Federico G. Larraya

glasba: Ennio Morricone (kot Dan Savio)

igrajo: Clint Eastwood (človek brez imena), Marianne Koch (Marisol), Gian Maria Volonté (Ramón Rojo), Wolfgang Lukschy (John Baxter), Sieghardt Rupp (Esteban Rojo), Joseph Egger (Piripero), Antonio Prieto (Benito Rojo), José Calvo (Silvanito)

Anonimni, rekobesedni človek prijezdi v mestece, ki ga kontrolirata sprti bandi, Baxterjevi in Rojovi. Namesto da bi pobegnil ali umrl – kar bi se zgodilo z večino prišlekov –, neznanec s premišljeno igro nabujška obe strani drugo proti drugi.

1965

Za dolar več

Per qualche dollaro in più

For a Few Dollars More

Italija/Španija/Nemčija/Monako, 130 min., barvni

režija: Sergio Leone

scenarij: Sergio Leone, Luciano Vincenzoni,

po zgodbi Fulvia Morselle

fotografija: Massimo Dallamano

glasba: Ennio Morricone

igrajo: Clint Eastwood (Manko), Lee Van Cleef (polkovnik Douglas Mortimer), Gian Maria Volonté (Indio), Mara Krup (žena hotelirja), Luigi Pistilli, Klaus Kinski, Joseph Egger

Dva lovca na glave, Manko in Mortimer, iščeta istega moža, India, vodjo zloglasne roparske tolpe. Najprej drug drugemu mečeta polena pod noge, nakar se spajdašita. Toda eden izmed njiju se bo moral infiltrirati v Indijevo bando in si pridobiti njegovo zaupanje...

1966

Dober, grd, hudoben

Il Buono, il brutto, il cattivo

The Good, the Bad and the Ugly

Italija, 161 min., barvni

režija: Sergio Leone

scenarij: Agenore Incrocci, Sergio Leone, Furio Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Sergio Donati (nenaveden), po zgodbi Furia Scarpellija in Luciana Vincenzonija

fotografija: Tonino Delli Colli

glasba: Hugo Montenegro (naslovna tema),

Ennio Morricone

igrajo: Clint Eastwood (človek brez imena/Blondie), Lee Van Cleef ("Angel Eyes" Sentenza), Eli Wallach (Tuco Benedito), Luigi Pistilli (Padre Ramirez), Rada Rassimov (Maria), Enzo Petito, Claudio Scarchilli

Dva revolverša služita denar na nenavaden način. Tuco je na listi iskanih zločincev in Blondie ga na različnih mestih vodi k šerifom ter pobira nagrade; ko Tuca obešajo, Blondie prestrelji vrv in mu omogoči beg. Ko se spreta, Blondie Tuca pusti sredi puščave; Tuco mu "uslugo" ob priložnosti vrne, nakar umirajoči možki Blondieju zaupa skrivnost o skritem zlatu. A preden ga bosta našla, se bo v igro vmešal še Angel Eyes, sadistični unionist. Pot do zlata je komplicirana: Tuco ve, na katerem pokopališču je zlato zakopano, Blondie pa, v katerem grobu...

1969

Bilo je nekoč na divjem zahodu

C'era una volta il west

Once Upon a Time in the West

Italija, ZDA, 165 minut, brvni

režija: Sergio Leone

scenarij: Sergio Leone, Sergio Donati, Mickey Knox (dialogi), po zgodbi Daria Argenta, Bernarda Bertoluccija in Sergia Leoneja

fotografija: Tonino Delli Colli

glasba: Ennio Morricone

igrajo: Claudia Cardinale (Jill McBain), Henry Fonda (Frank), Jason Robards (Cheyenne), Charles Bronson ("Harmonica"), Gabriele Ferzetti (Morton), Paolo Stoppa (Sam), Woody Strode (Stony), Jack Elam (Knuckles), Keenan Wynn (šerif), Frank Wolff (Brett McBain), Lionel Stander (barman)

Brett McBain pripravlja dobrodošlico za svojo mladoporočenko Jill, a ga, skupaj z njegovimi tremi sinovi, ubijejo desperadosi; vodi jih Frank, uslužbenec železnice, ki naj bi peljala skozi McBainovo zemljo. Bo Jill McBain, sedaj naslednica, preživel? Pojavi se skrivnostni "Harmonica", a bolj kot zemlja mlade vdove ga zanimajo stari, neporavnani računi s Frankom.

1971

Skrij se

Giù la testa

Duck, You Sucker

Italija, 158 minut, barvni

režija: Sergio Leone

scenarij: Luciano Vincenzoni, Sergio Donati,

Sergio Leone, po zgodbi Sergia Leoneja in

Sergia Donatija

fotografija: Giuseppe Ruzzolini

glasba: Ennio Morricone

igrajo: Rod Steiger (Juan Miranda), James Coburn (Sean Mallory), Romolo Valli (Dr. Villega), Maria Monti (Adolita), Rik Battaglia (Santerna), Franco Graziosi (guverner Don Jamie) Jean-Michel Antoine (Guttierrez)

V Mehiki se v času revolucije spoznata in spajdašita Miranda, vodja roparske družine, in Mallory, irski ekspert za eksploziv na begu pred Angleži. Skupaj načrtujeta nemogoč rop velike banke v Mesi Verde; Miranda zanima le denar, medtem ko Mallory naveže stike z revolucionarji, ki potrebujejo njegov eksploziv.

1983

Bilo je nekoč v Ameriki

Once Upon a Time in America

C'era una volta in America

ZDA/Italija, 227 minut, barvni

režija: Sergio Leone

scenarij: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini, Sergio Leone, po romenu *The Hoods* Harryja Greya

fotografija: Tonino Delli Colli

glasba: Ennio Morricone

igrajo: Robert De Niro (Noodles), James Woods (Max), Elizabeth McGovern (Deborah), Treat Williams (Jimmy O'Donnell), Tuesday Weld (Carol), Burt Young (Joe), Joe Pesci (Frankie Monaldi), Danny Aiello (policijski šef Aiello), William Forsythe (Cockeye), James Hayden (Patsy), Darlante Fluegel (Eve), Larry Rapp (Fat Moe), Dutch Miller (Van Linden)

Zgodba o newyorških gangsterjih se razteza od začetka dvajsetega stoletja, preko prohibicije, do ponovnega srečanja preživelih v šestdesetih letih; od mladih nog zapriseženih prijateljev Maxa in Noodlesa, njihovih prvih tatvin, preko organiziranega kriminala in velikih uspehov za časa prohibicije, do izdaje prijateljstva, Maxove lažirane smrti ter spremembe identitete – dogodkov, ki bodo končali njuno prijateljstvo.

KOT SCENARIST (za druge režiserje):

1958

V znamenju Rima (*Nel segno di Roma*)

režija Guido Brignone, Vittorio Musy Glori

1958

Afrodita, boginja ljubezni (*Afrodite, dea dell'amore*)

režija Mario Bonnard

1960

Zadnji dnevi Pompejev (*Gli ultimi giorni di Pompei*)

režija Mario Bonnard

1961

Romul in Rem (*Romolo e Remo*)

režija Sergio Corbucci

1973

Moje ime je Nobody (*Il mio nome è nessuno*)

režija Tonino Valerii

1986

Troppo forte

režija Carlo Verdone

KOT PRODUCENT:

1973

Imenujem se Nobody (*Il mio nome è nessuno*)

režija Tonino Valerii

1975

Nobody in Indijanci (*Un genio, due compari, un pollo*)

režija Damiano Damiani

1977

Kdo je umoril mačka? (*Il gatto*)

režija Luigi Comencini

1979

Un sacco bello

režija Carlo Verdone

1979

Nevarna igrača (*Il giocattolo*)

režija Giuliano Montaldo

FILMI, PRI KATERIH JE LEONE KOT REŽISER NEPODPISAN:

1960

Zadnji dnevi Pompejev (*Gli ultimi giorni di Pompei*)

režija Mario Bonnard

1962

Sodoma in Gomora (*Sodoma e Gomorra* a.k.a. *Last Days of Sodom and Gomorrah*)

režija Robert Aldrich

1973

Imenujem se Nobody (*Il mio nome è nessuno*)

režija Tonino Valerii

1975

Nobody in Indijanci (*Un genio, due compari, un pollo*)

režija Damiano Damiani

ghost dog, the way of the samurai, režija jim jarmusch



vse o moji materi, režija pedro almodovar

Un tranvía llamado DESEO

