

# ekran

revija za film in televizijo

vol.21  
letnik XXXIII  
5, 6 1996  
600 SIT

## festivali

sarajevo  
benetke  
karlovy vary  
pesaro

## intervjuji

peter jackson  
phil alden robinson  
olivier assayas

## slovar cineastov

preston sturges



*Izeta Gradjević: Delavca postavljata konstrukcijo za platno letnega kina*

**SARAJEVSKI FILMSKI FESTIVAL** je že drugo leto zapored v mesto privabil največje letošnje hite, vrhunske avtorje in vodilne svetovne novinarje. In kako so vsi skupaj prišli v Sarajevo? Z zagrebškega in splitskega letališča so se pripeljali z renaulti. Renault je ponosen, da je lahko tudi tako prispeval k vrnitvi vsakdanjega življenjskega utripa v junaško prestolnico.



**RENAULT**  
OFFICIAL CAR  
OF THE FESTIVAL

revija za film in televizijo

<b>uvodnik</b>	3	miha zadnikar
<b>festival: sarajevo '96</b>	4	miha zadnikar muhasto poletje yvette biro sarajevo: povojna šola
<b>intervju</b>	10	simon popek phil alden robinson simon popek olivier assayas
<b>festival: benetke '96</b>	26	s festivala poročajo: ženja leiler majda širca simon popek denis valič
<b>intervju</b>	28	simon popek peter jackson
<b>festival: karlovy vary '96</b>	30	živa emeršič-mali strogo nadzorovani festivali
<b>festival: pesaro '96</b>	32	vlado škafar jaz, avtor ali daj mi kamero, da si posnamem življenje nerina kocjančič vse poti afro-ameriškega filma
<b>kolumen</b>	36	nebojša pajkić čakajoč na evito
<b>histeorija</b>	38	paul virilio veliki in mali
<b>esej</b>	40	marcel štefančič jr. orson welles: a sea of upturned faces
<b>kritika</b>	46	bojan kavčič cvet moje skrivnosti nerina kocjančič dim gorazd trušnovc misija: nemogoče max modic štiri sobe, trenutki odločitve simon popek sanje v arizoni
<b>kako razumeti film</b>	52	matjaž klopčič krik
<b>slovar cineastov</b>	58	simon popek preston sturges

Na naslovnici: Christopher Walken, The Funeral, režija Abel Ferrara

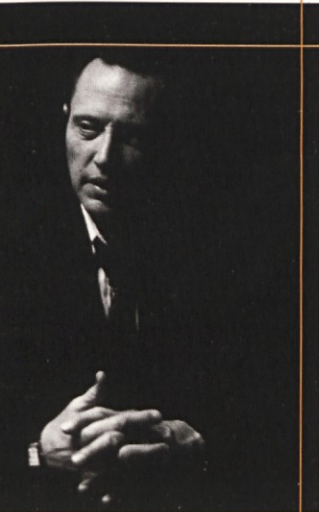
vol. 21 letnik XXXIII 5, 6 1996

600 SIT, 6 DEM

**ustanovitelj in izdajatelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni urednik** Stojan Pelko **uredništvo** Silvan Furlan, Max Modic, Simon Popek, Janez Rakušček, Majda Širca, Vlado Škafar, Marcel Štefančič, jr., Zdenko Vrdlovec, Miha Zadnikar, Melita Zajc **urednik publikacij** Marcel Štefančič, jr. **tajnik** Simon Popek **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **stavek** dariš gregorič perme **osvetljevanje filmov** Alten **tisk** Tiskarna Ljubljana **naslov uredništva** Miklošičeva 38, 1000 Ljubljana, tel 318 353 **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT **žiro račun** 50101-678-47478, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Štefanova 5, Ljubljana Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

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

Pričujočo številko je uredil Simon Popek.





Walter brani Sarajevo, Hajrudin Krvavac

miha zadnikar

# vojna se nadaljuje

Sestradane, premražene in naveličane množice na prostem stremijo v Holivud – razsanjana, opeharjena in upov polna peščica v dvoranici spremlja program avtorskih filmov: V Sarajevu ni nič drugače kakor povsod pod soncem. Temeljno nezavedno sporočilo tamkajšnjega II. filmskega festivala pravi, da bo trpečemu ljudstvu v prihodnje postreženo s praznino, publicami in akcijo. Poplačano bo torej z vsem tistim, kar je tako ali tako že doživljalo, in to štiri leta. Še tako nepopisna realnost zmerom terja svoje realno – svojo posebljeno presenečenje – in ga tudi prejme, pač skoz fiktivno podobo, skoz film. Sarajevo ni kak poseben kraj, na katerem bi se preživela bitja zdaj zgledno učila novih vzorcev, sveže paradigme in bivanjske pozitivnosti. Sarajevo je kraj kot vsak drug – z mednarodnim nadzorom, nekaj ameriške kulinarike in s pravšnjimi projekcijami edine zveličavne kinematografije pa bo sčasoma celo glavno mesto vseh podobnih. Prihodnje leto bo na III. filmskem festivalu tam poseben program ameriškega undergrounda. Zna biti, da bo v dvorani tedaj že več gostujočega in časnikarskega občinstva kakor domačih.

Vsakršno vprašanje, češ kdo bi lahko posnel dober film o razjarjenem in ranjenem Balkanu, je sicer akademsko zaželeno in privlačno, a v resnici povsem odveč in namišljeno. Takšni filmi se snemajo že nekaj let. Narativen drobir in tehnične vaje iz vojne tematike so razsuti po vseh velikih produkcijah. In ker zanje ni treba imeti spretnih oči, jih nihče od poklicno oprezajočih ves ta čas niti ni opazil. Sarajevo je bilo posneto sproti. In še zmeraj je razdeljeno – na staro dobro televizijsko manipulacijo, močne osebnosti brez futura in razsuto bivanje, ki se vztrajno polni z ameriško kulturo. Eksperiment se je posrečil – idej je dovolj in uporabne bodo za vsakim voglom; ekipa gre lahko bodisi domov ali pa v studio čudes. •

# sarajevo '96



Fotografija: S. P.

## muhasta poletje

miha zadnikar

Pisati nam je o prvem in poslednjem sarajevskem festivalskem in še kakšnem poletju. Z uvodno trditvijo seveda nočemo reči, da mesto v prihodnje ne bo prirejalo posebnih prireditev, niti ne poudarjamo, da si jih ne zasluži ali kaj podobno privoščljivega oziroma nevoščljivega. Kratko malo prenasučilo se je z njimi, česar pa bi tudi ne zatrjevali tako odločno, ko bi isto ne prihajalo iz ust same organizacije: Kar se dogaja v Sarajevu, je prejkone del vojne inercije, tudi kulturna akcija je takšna in tačas presega mentalne zmožnosti, kakor jih lahko prenese trenutna populacija. Naj se za obiske zahteva simbolna ena marka ali so celo brezplačni, na vseh koncih in krajih, kjer zmerom znova sedi ena in ista stotnija, se poznajo referenčne luknje. Lačna in obenem naveličana ostalina – to nam sicer zveni znano, kot pripoved o domačem mestu, toda tkim. scena je predobro zavarovan pojem, da bi si drznili vleči kakšne vzporednice. V Sarajevu ni razlage, ni teorije, ni osnove, manjkajo kadri (si predstavljate mesto, v katerem ni niti enega izvedenca za strip?),... Preveč je duše in premalo duha. Vojna je razdobje, v katerem slabi postanejo še slabši, dobri pa se ne spremenijo v boljše. Nemogoče: Dobri so zbrisani s seznamov, takoj ko niso več – kakor se reče – od koristi. Potem samo še demonstrirajo; brez noge, brez roke ali brez glave hodijo naokoli in zahtevajo plačilo za nekdanji strah. Rešili so državo, ta pa je nanje pozabila in odšla svojo pot. Najobčutljivejši, najsposobnejši ljudje pa pobegnejo. Kratko malo zbrisejo se iz sveta, ki se nima česa več učiti, ker je prestal preveč. Čez čas se vrnejo, in prav nič se jim ne pripeti, kakor bi to rada pričarala medijska fama v obremenjenih okoljih. Preredke in preredki ostanejo, kot v nekem faznem premiku živijo zdaj, s prepričljivo vero v Einsteinovo teorijo o vroči pločevinasti strehi, na kateri skakljaš, pa v istem času doživiš iste reči kakor vsi tisti, ki jim tega ni treba in se ukvarjajo z "zmernim napredkom". Povsem brez energije so, a neskončno prijazni, kot solza čisti, brez scenarijev v glavi, brez paranoje, celo polni neverjetnega entuziazma. O njih govori tale esej. O Marku Kovačeviću, ki je navzven sicer pomočnik ministra za šolstvo, kulturo, znanost in šport in ima najvzornejšo dokumentacijo o medvojni kulturi; vse poletje je premizaril, da je na Akademiji scenskih umetnosti pod jesen lahko začel z dramaturškim seminarjem, a je imel zmerom čas za prijatelja... O Aidi Kalender, ki dneve in dneve že nekaj let zapored ustvarja genialen radio, znan po imenu Zid, pa ne zamudi nobenega sestanka, nobene otvoritve, nobenega koncerta in nobenega kina... O Mirku Lizdeku, ki je imel svojčas doma na Vracih videoteko, potem pa je zbežal pred "barbari z hribov", se bojeval in med dopustom februarja 1994 v neki mrzli sobici na Đakovičevi (danes Alipaševi) številka 19 s stisnjenimi zobmi, toda ponosno vrgel na mizo poslednjih petdeset mark, da so potem stekli čez cesto in pri državi registrirali Kinoteko BiH... O upokojeni balerini Dž., ki mi je za rojstni dan z besedami povedala film, kakršnega najbrž nikoli in nikjer ne bo – potem ko mi je natanko in mirno opisala vseh deset posilstev, kolikor jih je preživela v petih letih, mi pokazala nekaj prizorišč – potem ko so naju trikrat odpeljali na policijo, ker se ji je utrgalo in je tulila in metala kamenje na spečo tržnico, me je zjutraj objela in se zahvalila, ker jo je kdo poslušal, jaz pa sem izdaval, da smo moški svinje in sem šel kolovratit naprej... O Hasanu, ki je sredi noči prinesel vode in sladkorja na hodnik, kjer je Dž. vpila na namišljeno nevarnost, in je vse razumel... O Ambrosii, udruženju građana za akcijo u kulturi, ker še vedno vztraja na branikih drugačnosti in civilnega ravnanja v nemogočih razmerah... O Mirsadi Purivatri in njegovi Obali, ker dela najboljši filmski festival na svetu, in navsezadnje o vseh mojih najbližjih, ki so me po mescu in pol Sarajeva že všteli med rajo in mi s tem

5 priznali prijeten rekord, kakršnega si moja težavna oseba morda niti ne zasluži.

Toda v Sarajevu je bilo zmerom, ne glede na vojno, možno prav vse. In naše mesto bi ne bilo to, kar je, ko bi tudi ne ostalo nenavadno. Tam lahko, denimo, posnamejo najboljši film in ga prodajo po vsem svetu, obenem pa jim rabijo tedni in tedni, da najdejo prostor, kamor bodo spravili sto kolotov. Pripoved o bosenskem filmskem arhivu bi kaj zlahka premlevala takšne ali podobne pripetljaje, vendar jih bomo spričo osebne vpletenosti, poznavanja dela in ljudi in specifičnega položaja kajpak spretno zamolčali. Morda le par informacij: V mestu, kjer je osemdeset odstotkov bivalnih ali drugih prostorskih površin bodisi v lasti drugih ljudi kakor popred ali pač porušenih, se na vsakem koraku najde mikaven, uporaben lokal, toda pisarniške prepreke so vedno večje. V tednih pred volitvami je bil naš skupen boj za prikladno uskladičenje filmskih kolotov več ko iluzoren. Kinotečen prostor še najbolj spominja na tisti Wendersov kevder iz *Lizbonske zgodbe* – v njej so med vojno kdaj pa kdaj še priredili kako projekcijsko slavnost, zdaj pa je prejkone prenatrpano in docela neprimerno priročno skladišče. Po njej se razrašča goba, v njej kaplja s stropa, tam zaudarja po zatohlem. Dvorana, ki so se v nji filmi zavrteli prvič poleti 1963 – prav kakor v Ljubljani – je obsojena na propad. Seveda je prepolna anekdot, sicer bi sploh ne bila sarajevska. Že med prvo projekcijo je prišlo do škandala: Vrteli so Griffithovo *Rojstvo naroda* in med povabljenimi visokostmi je bil tudi Đuro Pucar-Stari. Nekaj časa je gledal, precej časa prespal, ko se je prebudil, pa zatulil v občinstvo: "*Ali smo to dvorano odprli zato, da bo delovno ljudstvo v njej gledalo črno-bele in celo neme filme? Če je tako, potem je zanjo vseeno.*" Poslednja velika zabava v Kinoteki BiH je bila 28. decembra 1995. Eden izmed boljših medvojnih plakatov je tedaj – za stoletnico prve javne filmske projekcije – v ozadju upodobil polovico nekdanjega Pariza in polovico razrušenega Sarajeva, čez pordelo podoba pa se je razrastle beneški lev in molen naprej prednjo levo obvezano tace. Ker kinoteki vojna ni vzela ničesar, ji bo zdaj ignoranca vse. Beseda "ignoranca" resda pomeni najpogostnejši trenutni očitek, ki ga je slišati, kadar se zahodni poslovneži zapletejo z Bosno in Hercegovino, toda v tem primeru ima državne razsežnosti, in ne evocira razhajanja v mentalitetah. Kinotečna dejavnost je namreč tudi v umirjenih okoljih reč, ki politike pritegne šele po dolgih moledovanjih in naravnost agresivni promociji, pa še tedaj večkrat pride do očitkov, češ da se v kinotekah shajajo levičarske horde, o čemer ima veliko povedati celo Francija, dežela s silovitim kinotečnim izročilom. Kinoteka BiH je za federacijo trenutno zadnja skrb, čeprav je članica F.I.A.F., potrjena z vladnim dekretom in ima močan lobi v Ministrstvu za šolstvo, znanost, kulturo in šport, na Akademiji za likovno umetnost in v nekaterih opozicijskih strankah. Vzrok je najverjetneje v kadrovske in izvedenske neprimernosti, o kateri pa je kar najspodbudneje molčati, saj je z ene strani sad vojnih osipov in mučnih selitev, z druge pa meji na strahovit trenuten iracionalizem, ki ga je sila težko razumeti, kaj šele spoštovati. Sarajevska kinoteka si lasti tako domač kakor mednarodni filmski fond. Kar zadeva prvega, moramo poudariti, da je večina najproduktivnejših del izmed 93 enot povojne celovečerne bosensko-hercegovske kinematografije od Majorja Bauka naprej še zmerom v Beogradu ali po domovih spretnih režiserjev; prav to poletje pa je v neurejene arhivske prostore Kinoteke BiH prišel kontingent dokumentarnih filmov iz tvrdke Energoinvest. Ohranila in popisala ga je skupina splošnih arhivark, ki so med vojno noč in dan delale v kleti pod Predsedstvom BiH. Te prizadevne ženske, ki za svoje delo očitno ne bodo nikdar prejele nobene nagrade, so zaslužne tudi za hrambo 155 enot iz svetovne filmske zakladnice, za vse snemalne pogodbe, fond Prosvjeta filma, okruški iz Bosna filma in iz Kineme in tisoče filmskih lepakov in fotografij; prav te tedne

jim ljudstvo dobesedno je z rok, saj so rešile tudi arhive sedmih sarajevskih srednjih šol, kar pomeni, da se pri njih najdejo vsa nekdanja spričevala, kar jih mladina potrebuje za nastop na težko dosegljivem delovnem mestu.

Natančneje vzeto, je težava s Kinoteko BiH pravzaprav težava z neurejeno distribucijo. Od 112 kinematografov, kolikor jih je delovalo v BiH pred vojno, so se poleti filmi vrteli zgolj in samo v osmih (8), v Mostarju, denimo, niti v enem. Še ti redki projekcijski momenti so omejeni na Sarajevo, Tuzlo, Zenico in Banjaluko, na mestne festivalske prireditve, redke hrvaške predstavnike tujih produkcij in na prastare kopije v lasti Kineme. Ta je imela med vojno zares srečo, saj se je v njenem domovanju na nekdanji ulici Miloša Obilića naselila vojska, tako da je imela svojčas ugledna hiša svojo prednjo stražo tako za filme kakor za petero previjalnih miz. Kinema si je tako ohranila domala 200 kopij tujih filmov, ki jih je imela v vsejugoslovanski distribuciji med letoma 1948 in 1990. Med njimi najdemo nekaj zares veličastnih naslovov (Fassbinder, Bergman, Leone, Cavani, Peckinpah,...), precej slovensko podnaslovljenih pelikul, predvsem pa zgledno ohranjen fond, ki zdaj počasi prehaja v last Kinoteke BiH. V nesrečnih letih so ga nekajkrat vrteli na retrospektivah v kinoteki, posojali pa so ga tudi državni televiziji. Ko smo že pri tem mediju, moramo nujno omeniti, da še v teh mesecih ohranja piratsko poslanstvo, s kakršnim je med vojno kratkočasil redke mestne srečnice, srečnice, ki so od časa do časa imeli električen tok. Filme iz raznih virov in z vseh vetrov si še dandanašnji lahko ogledamo celo na nacionalki, pri vseh najmočnejših lokalnih zasebnih (zlasti Hajat, Studio NTV 99 in SRT na Palah) pa so avtorske in predvjalne pravice popolnoma ušle vsakršnemu nadzoru, in za zdaj ne kaže, da bi koga to resno zmirjalo. Na njih se neredko pojavi celo kaka komaj gledljiva VHS kopija ameriškega filma, še preden pride skoz cenzurne škarje v domači deželi. Znameniti sarajevski kinematografi čakajo na nove lastnike (tako Imperijal oziroma bivša Romanija, Bosna, Tesla in Partizan), kino Kumrovec, kjer je Emir Kusturica prirejal mladostniške seanse, je zrušen, okoliške dvorane – kakor tista na Ilidži ali ona v Vogošći – pa so zapletene v neskončne etnične spopade in boj o tem, kakšnemu namenu bodo služile, če sploh kdaj. Uzurpacija je zdaj pa zdaj prav neznosna in meji na komične učinke, zato prav radi povemo še kaj o njenih biserih: V kinu Radnik, na primer, so si ljudje v vojnem času zelo radi ogledali kak klasičen video, in to seveda brezplačno – praksa je ostala, le da stari neusojeni lastnik po novem zaračunava po štiri marke za nikakršno projekcijo. Z dvema raznolikima filmoma na dan v dvorani s štiristo sedeži je kajpada brez konkurence, saj je julija, ko sta bila – poleg opevanih festivalov – edina zaresna filma v mestu, in to v enem kinu, *Nixon* in *Kraljica Margot*, pokazal 32 novih izdelkov. Štirinajstega avgusta je bila afera dneva, ko so mu finančni policisti zaplenili tehnično opremo za presnemavanje, dva dni zatem pa nova afera dneva, ko so mu jo morali na željo besnega občinstva vrniti, češ da ni nikakršne zakonske podlage za pljenje nečesa, kar koristi ljudstvu. Takšne reči so v Sarajevu nekaj vsakdanjega, saj povojna etika nikakor ne sme dopuščati velikih razlik med mafijskim in spoštljivim ravnanjem, če njen žugajoči prst noče naleteti na hladen bes pri večini. Kaj bo namreč stražnik odgovoril človeku, ki ne spoštuje policijske ure, rekoč "*Jaz sem se štiri leta bojeval po hribih, ko si se ti ves čas sprehajal tule po cesti!*" Nič. Etika se v posebnem času rada zaleze tudi v sam kinematografski proces. Samozvani direktor Bosna filma je kmalu po Daytonu med sprehodom po skladišču spomnil, da je zadnji predvojni bosenskohercegovski film *Belle époque* (napol kabarejska napol dokumentaristična pripoved o Mladi Bosni in navezi med Beogradom in Sarajevom leta 1914) sicer končan, toda ne zmontiran. Režiser Stojanović jo je medtem popihal v Jugoslavijo,



zatorej si je direktor film kar prisvojil, ga v dveh prostih spomladanskih urah narezal, zlepil in nasukal po svoje in zdaj ga ponuja kot svoje delo. Kdor ima količkaj časa, si ga lahko ogleda in zatem reče kratko malo ja ali ne. Kdor koli – par sto mark v direktorjev žep, in imaš ga za zmeraj. Pri slednjem odgovoru, torej ne, se človek sicer zaplete s svojo, mirnodobno etiko, zakaj ne gre kar zlahka, da bi v hipu odpravil direktorja, ki je pretrpel štiri leta kataklizme, toda ozadja in osebni scenariji, ki vejejo iz njegove ponudbe, so prehudi in ne spominjajo preveč na vojno siroto, zato se mirnega srca odrečeš še tako izvrstnemu kinskemu izdelku. Brez ironije, toda Sarajevo v teh mescih terja posebno moč, tam se dejansko naučiš za vselej reči ne. Kakor po pravilu hodijo za teboj najmanj sposobni režiserji. Prijazen si, gledaš njihova dela, smilijo se ti kot ljudje, nikakor pa si ti ne smilijo, kako bi rekli: ustvarjalno. Avtorji, zlasti tisti preštevilni izvrstni bosenskohercegovski dokumentaristi, so namreč tiho – s teboj se pogovarjajo o tvojem vsakdanjem in njihovem posebnem življenju, za vsakdanje predstavljajo še to svoje posebno življenje in humor imajo pri tem in žilico in distanco, njihovi filmi pa očitno nekje v tihoti bdijo in govorijo sami zase. Takšne bomo že še radi videli.

Kdor hoče v Sarajevu tačas najeti kinematograf in v njem kaj prikazati, to stori zlahka: Njegovih nekaj sto mark gre pač v žep tisti trojici, ki se postavlja za lastnika, tehničnega vodjo (ta postavi na oder mikrofona, ga odmakne in zatem še zavrti film) in čistilko. Kajpada je priporočljivo, da si pri svoji akciji navzoč, navzoča, sicer se ti utegne pripetiti kaj podobnega, kakor se je Jean-Luc Godard, ko je imel v kinu Radnik na pomlad svetovno premiero svojega nedavnega filma *Forever Mozart*. Ljudje so najprej negodovali – kako tudi ne, saj bi bilo iluzorno domnevati, da v trdnih krajih vojna vihra kar tako odpravi s kulturo "dobacivanja" – ker ni bilo prevoda, o čemer gre zgodba na dvoje: Eni pravijo, da je to Godardova kaprica, bolje poučeni (in manj življenjski) pa zatrjujejo, da je tak film nemogoče prevesti in je bolje, da se prikazuje s svojim filmskim jezikom. Kakor koli že, ko je projekcija stekla, po dvajset minutah, v katerih je nekaj živčnega občinstva že zapustilo dvorano, se je našel pogumnež in zatulil: "*Ajde dosta više sranja! Puštaj pornič!*" Zgoraj omenjeni samozvanec, lastnik Radnika, ki mu je ljudsko mnenje svetinja, je možakarja ubogal na povelje in namontiral bržda edinstveno svetovno premiero vseh časov. Ustna zgodovina, ki ima v Sarajevu epohalne razsežnosti, si jasnoda ni edina samo v časovnem trajanju, ki je bilo dopuščeno izvirni Godardovi zamisli o posebni projekciji za Sarajevo. Čudno mesto je tole prelubo Sarajevo. Tam reči sprejmejo ali odklonijo, nikoli pa niso "kar nekaj" ali "približno" dobre. Zatorej tudi ni čudo, da si – kljub zapisanim splošnim in zasebnim težavam s tako imenovano prikazovalno dejavnostjo – še nikdar v življenju čez poletje nismo ogledali toliko filmov na velikem platnu. Že sred julija je kinoteka s svojimi zvezami na Češkem priredila Karlove Vary za Sarajevo, prikazala šestnajst naključno izbranih avtorskih filmov, večidel z bivšega Vzhoda. Iz direkcije "nenehno četrtega" med evropskimi festivali je prišla z vojaškim letalom v Sarajevo šestčlanska festivalska delegacija in takoj po uspehu češke veleprireditve razodela tudi prenekatero finančno in marketinško skrivnost. Tvrdka Philip Morris, ki jim je en mesec pred prireditvijo dala velikansko vsoto denarja in se zavihтела nad generalnega sponzorja, tako da je moralo na katalogu pisati "presented by Ph. M.", bo v prihodnje očitno pripravila strategijo enega najmočnejših festivalov na svetu: poletje/toplice/turizem/filmi. Docela na tihem, brez kakršne koli promocije skoz občila, je Iranski kulturni center v Sarajevu konec julija pripravil enotedensko majhno retrospektivo iranskega filma. Po molitvi in indoktrinacijskih nagovorih so nas organizatorji prepustili večidel "revolucionarni" propagandi, ki je v najboljšem primeru na prvi pogled vsaj skromno koketirala s Paradžanovom, v *Igri odraslih* in *Biciklistu* pa pokukala tudi v svet, ki je vreden Kiarostamija. Povsem naključna je bila filmska preglednica, ki so jo pripeljali organizatorji Dnevov amsterdamske

Few of Us  
Sharunas Bartas



kulture v Sarajevu. Petdnevno gostovanje je ambiciozno zajemalo vse "umetnostne praktike", še najslabše pa je bilo prav pri filmu. V zadnjem hipu so pozabili, da je treba kopije na 35-milimetrskem traku pri pristojnem nizozemskem uradu naročiti toliko prej, tako da smo štiri dovolj sveže filme (izstopal je **Pankovski odvetnik**) gledali z bete, program dokumentarcev iz produkcije Diogenes pa je skušal patetično razrahljati najnovejši nizozemski kolonialistični sindrom, ki se mu reče Srebrenica.

Ta-tam. Sred septembra se je Art centru Obala in direktorju Mirsadu Purivatru poplačal enoleten trud. S skupino petnajstih ljudi, ki so mislili edinole na film, so pripravili enkratni dogodek. Če smo nekolikaj kritični, morda niti ni najboljši po kvantiteti filmičnih dogodkov in po čem novem v postkanskem in postbeneškem razdobju, čeprav ima tudi po sekcijah izjemno koncizno shemo (zlasti avtorski "Anno zero" in poseben program o filmizaciji Balkana), toda vse drugo je neverjetno: Pomislite na glavno mesto države, ki ima še zmerom negotovo letalsko povezavo. Organizacija je priskrbela hiter in učinkovit prevoz s hitrimi Renaulti in čudežnimi vozniki – v Zagreb, Split in nazaj, nekajkrat na dan, za vse, seveda tudi za Ekran... Športno igrišče I. mestne gimnazije so v enem mesecu spremenili v kinematograf za 2.500 ljudi, tja postavili platno v razmerju 20 x 11 metrov, nabavili novo opremo in postavili temelje za obnovljeno distribucijo filmov v BiH... V času evforičnih volitev, ko je bilo v mestu nemogoče najti prsto sobo, so našli prenočišča za sto gostij in gostov... Organizirali so stopnjevano in burno medijsko kampanjo... Našli enkratni odbor... Prepričali politike, premagali vojsko...

O posebnostih in prihodnosti festivala, ki bo zagotovo ostal ena izmed redkih konstant v kulturno prenasajenem, pa obenem obubožanem mestu in očitno prerasel v eno najpomembnejših filmskih prirediteljstev na ozemlju nekdanje Jugoslavije, bomo v naslednji številki podali še notranjo oceno. Za ogrevanje le opazka iz uvodnika in nekaj podob. •



Veter  
Marcel Ivanyi

# sarajevo: povojna šola

"Za pričo nihče ne priča."  
Paul Celan

Trinajst nas sedi v skoraj prazni mali knjižnici Filmske akademije. Sami bodoči režiserji in scenaristi. Prišla sem, da bi se z njimi lotila projektov za filme, bolje, da bi jim pomagala, da se jih sami znova lotijo. Preskušali se bomo torej v pisanju za film, pisanju sinopsisov in posameznih prizorov, tudi krajših scenarijev – od zgodnjega jutra do poznega večera se bomo šli oživljanje domišljije, reanimacijo imaginacije. Nekakšen staž intenzivne koncentracije, ki naj jih povrne v normalno življenje. Po 45. mesecih obleganja se morajo zdaj odpreti. Vse na novo premisliti. Predelati vse, kar so preživeli in izkusili, pa tudi ponovno premisliti tisto, kar so si zamišljali in želeli *prej*. Kaj ostaja od preteklosti? Kako Zgodovino z veliko začetnico preoblikovali v filmsko zgodbo, kako v pripovedno obliko predelati strašljivo realnost, v kateri so bili prisiljeni živeti? Kako brez velikih besed, ki banalizirajo, izraziti vse tisto, kar je bilo tako vsakdanje, neskončno shrljivo? Le kdo bi znal *a priori* in brez napake potegniti črto med *deja vu* in iskreno izpovedjo, določiti mejo med občim mestom in avtentičnim izkustvom. Treba se je lotiti od daleč, ali pa ravno nasprotno: čisto od blizu, na skrajno osebni način. Pripraviti jih do tega, da ne govorijo o vojni, o aktualni situaciji, temveč o najbolj enkratnem *jazu*. Pravzaprav jih sprašujem: kdo ste? Ne sprašujem jih po njihovi biografiji, temveč po njihovih željah, občutkih, po njihovih lastnih veseljih. Opogumljam jih, da se izpovejo na povsem sproščen način, da se vržejo v prostor domišljije, da si drznejše izbrati podobe in simbole, ki bi jih lahko zamenjali. Vabim jih k igri, na ples v maskah, da bi se le lahko izrazili, brez zavor. In manever uspe. Z listki papirja in zrabljenimi svinčniki grejo ven in se namestijo na kupih opek sredi razsutega dvorišča.

Ja, šolska stavba je – tako kot celo mesto – podrtija. Na stopniščih in hodnikih se mešajo ruševine, razbite šipe in prah obnavljalnih del, ki so se komaj začela. Destrukcija in opotekajoča se rekonstrukcija se borita ena z drugo. Ponovna izgradnja ni prav nič podobna navdušenemu poletu, kakor ga je opisoval socialistični realizem. Nobeno veselo žarenje ga ne spremlja. Vitalnost je obotavljiva, dvomljiva vnema se vleče za njo. Sumničavega pomanjkanja prave vere se ne da prikriti, kakor tudi ne trpkosti utrujenosti, razočaranja poražencev. Četudi bodo prej ali slej okna ponovno montirana in bo voda – ki je še vedno obupno manjka – pritekla iz pip, le kakšen bo red stvari po vseh teh smrtonosnih ranah? Po tej enkratni univerzalni zmagi indiferentnosti, ki so jo pretrpel? V zavetju plastičnih oken, za katere je poskrbel UNHCR,

sedijo v kafičih in srebajo svojo dnevno kavico za tisto edino marko, ki jo lahko porabijo – kakšno življenje, kakšno delo in kakšne možnosti vesolja jih čakajo? In ker smo med filmarji: kakšne filme bodo lahko delali v prihodnosti, katero pričakovanje in kateri denar jih bosta podprla v njihovi prihodnji produkciji?

Nihče ne more izreči pravih prerokb, "nihče ne priča za pričo", kot nas boleče spominja Celan. Sami se morajo izraziti, pustiti morajo prosto pot vsemu, kar so nabrali in celo globoko potlačili v teh mračnih letih. Dam jim besedo, da bi lahko sanje in fantazija spregovorili neposredno.

Skupina je zelo raznolika, po svoji etnični različnosti skorajda emblematična. Med njimi so Bošnjaki in na pol Hrvati, Srbi in drugi mešanci, mršav židovski deček in družinski oče, ki je prišel iz taborišča, mlado vitko dekle in religiozni dramaturg, muslimanski pesnik slovenskega videza in komik. Nobenih etničnih razpok ali razcepov znotraj – sami kolegi, ki jih je družilo toplo prijateljstvo, skupaj so delili isto ogorčenje nad dogodki. Zato ne preseneča, da se je nemudoma pojavila neka skupna poteza: vsi po vrsti so pisali o želji, da odidejo, da odletijo, vsi so govorili o upanju na osvoboditev.

"V zraku lebdi papirnati zmaj, ki je prekrasno pobarvan in čisto svoboden – tako se pričinja ena od zgodb – Zna leteti in poplesavati na nebu, med oblakom in soncem. Skuša se naučiti, kako ne postati žalosten, ko bo prišla smrtina ura..." Konec ne ponuja nobenega veselja več, sploh ne. Človek, ki ga sreča, skrbi le za lastne koristi, ne razume jezika papirnatega zmaja, ki pa se nikakor ne more osvoboditi "svojega gospodarja", zato se mu mora podrediti...

Drugo dekle pripoveduje zgodbo o želvi, ki je brezskrbno prebivala na mirnem otoku, vse dokler je niso začeli napadati in brcati. Zato se je skušala rešiti v ocean. Zaman, kajti tudi življenje v morju ni nič bolj znosno, saj nikoli več ne vidi sonca. Navsezadnje mora doumeti, da bo njeno življenje ena sama neprekinjena in neizogibna borba, z bežnim upanjem, da morda nekje drugje obstaja nek boljši svet. In kaj naj rečemo o sublimni zgodbi, ki si za "junakinjo" jemlje kepico sladoleda, zaprto v hladilni skrinji? V tem ledenem zaporu brezupno čaka na muhasto odprtje vrat – da bi se od tistega trenutka dalje pričela topiti...

Ranjeni pesnik opisuje kastriranega meniha, ki mu po glavi hodi le, kako bi poletel, a se tudi njegovo življenje konča s smrtjo,

s samomorom. V drugi zgodbi junakinja stori samomor, saj se skozi ljubezen s tujim novinarjem zave, da ne more verjeti obljubam svojega ljubimca.

Prebiram še druge pripovedi: vztrajno nogometno driblanje, upor "mladega princa" – vse personifikacije so si podobne: vse družijo usoda poraženih upornikov.

Morda pa največ pove naslednji avtoportret: starca, ki je v vojni izgubil celo družino, pomračeni um sili, da na porušene zidove slika rdeče cvetove. Ob koncu vojne dojam, da bodo dela obnove zbrisala njegove cvetove. To bo trenutek njegove smrti... Tokrat vzrok bolečine potemtakem ni več izkustvo destrukcije, temveč trpljenje, ki ga povzroči destrukcija spomina na destrukcijo. Vzrok žalovanja je pozaba, trivialnost izbrisa sledi preteklosti. Melanholijski in mračni otožnost teh zgodb ter pogostost smrtnih izidov lahko pripišemo osuplosti nad povojnim stanjem, negotovosti nad brezizhodno prihodnostjo, s katero se bodo morali soočiti.

Po prehodnem herojskem obdobju se škandal življenja, njegova strahovita drama, še zdaleč ne konča, le spremeni se. Ne vedo, kaj bi počeli z bremenom, ki ga nosijo že toliko let. V teh besedilih se oglašajo primarne napetosti njihovih opustošenih čustev. Metafore, kot je videti, niso posebej skrivnostne. Z neposredno transparentnostjo govorijo o odločilnih izkušnjah grozljivega, se prej pritožujejo kot obtožujejo. Včasih to počno s preprostostjo pravljič, ne da bi hoteli Hudobca obtožiti v prid Dobrega. Osupljivo je, kako nabiti so ti sinopsisi z lirizmom. Presunljive izpovedi teh otrok stoletja razkrivajo globoko intimnost, ki le še krepi njihov vtis avtentičnosti. Razumljivo je, da vse tisto, kar lahko povedo o sebi, postaja poezija. Namesto da bi se lotili bojovniške, politizirane držje, ponujajo raztrgane povzetke stanja stvari in ran časa.

#### Naključja?

Pred približno letom dni je med stažem, ki sem ga vodila na Filmski šoli v Budimpešti, mlad študent napisal kratko zgodbico, ki jo je "izpeljal" iz slovite fotografije Luciena Hervéja *Tri ženske*. Pozneje je zgodba postala slavna, saj je film, ki ga je posnel po njej, dobil Zlato palmo za kratki film v Cannesu. Četudi fotografija s svojo uravnoteženo kompozicijo ne naznanja nobene tragedije – tri ženske gledajo nekam čez rob – pa film, *Veter*, v enem samem krožnem planu-sekvenci uprizori srhljiv dogodek: obešenje mož. Neznane žrtve počasi in tiho obesijo, nakar se gospe brez besed in celo brez posebej opaznega moralnega razburjenja vrnejo v svoje hiše.

Najbolj osupljiva pri vsem tem je ravno nema groza te realnosti: soobstoj nasilja in indifferenca, dopustitev terorja brez razburjenja, odgovor, ki ga opravičuje kvečjemu dnevna navada. Mladi režiser, Marcell Ivanyi, je opisal natančno določen vir svojega navdiha: imel je 15 let, bil je čas padca Zidu, ko so nekega večera na televiziji v živo pokazali umor Ceaucescuja. Četudi sta bila starša globoko razburjena nad dogodkom, se je večerja nadaljevala, on, mladi adolescent, pa je skušal preprosto razumeti, kako lahko dogodki simultano obstajajo v življenju. Ta izkušnja je bila osnova njegovega filma, ki ga je uspel na presunljiv način transformirati v splošnejšo dramo naših dni, ki jo imenujemo "banalnost Zla". Zato je bila zanj ob pogledu na ženske, ki nekam gledajo, povsem naravna ta prva domneva: nekaj groznega se dogaja. Njegovo branje podobe se mi je zdelo tako posebno in močno, da se nisem mogla upreti skušnjavi in sem ponovila vajo tudi s svojimi študenti v Sarajevu. Je mar mogoče, da je domišljija skoraj neizogibno potisnjena v to edino smer? Kar sem pričakovala, se je tudi zgodilo. Veliko zgodb, ki so jih napisali tokrat, se je navdihovalo iz istega vira asociacij. Izhodišče je bilo najpogosteje dejstvo, da je te tri ženske, prijateljice iz otroštva in sosede, vojna postavila pred preizkušnjo, bodisi s smrtjo njihovih mož ali sinov, bodisi s sovražnostjo sil, ki jih ločujejo. In očitno so preživele brezčutno.

Tole je eden najbolj pretresljivih spisov: "Roke so mu vklenili v lisice. Niso bili v uniformah. Teža pušk jih je delala nervozne. Ujeti mož je bil morda pijan, komaj je stal pokonci. Eden od žandarjev ga je porinil in padel je. Drugi ga je zato potegnil za ovratnik, da bi ga

znova postavil na noge. Dva vaščana sta iz neke hiše prinesla truplo ženske. Položila sta jo na voz. Žandarji so odšli in odpeljali ujetnika s seboj. Potem so v vas prispele ženske. Bile so tri. Mrtvo žensko so pokrile z rjavo odejo. Voz je speljal. Za njim je šel mož z lopato. Ženske so obstale pod žgočim soncem, tiho so gledale, kako voz izginja na prašni poti."

Zgodbo je napisal dvajsetletni fant. Rekel je, da je ogled fotografije sprožil dve hipni opazki: prvič, četudi so ženske izpostavljene veliki vročini – moralo je biti okrog poldne, saj so sence zelo kratke – so vseeno čisto negibne, disciplinirano nepremične. Druga opazka je morda zvezana s tem: gre za ljudi, ki so navajeni smrti, naučile so se živeti z udarci, brez sleherne teatralnosti. Prišlo mu je torej na misel, da bi napisal zgodbo, ki se dogaja *po* tragediji, a še zdaleč ne brez nje. Prav to je najbolj šokanten vidik vseh njihovih pričevanj: krutost in smrt nista dediščina ali neposredna aplikacija melodrame, ki se rada poigrava s skrajnostmi, nasprotno, zanje sta krutost in smrt kar najbolj vsakdanji paralizirajoči življenjski izkušnji.

To je bilo nekaj pričevanj, ki so jih izpričale priče, četudi se jih je vmes polotila še drobna zvijačnost ustvarjalne transfiguracije. Nisem hotela postati njihova spovednica. Niso skrivali, da so jih obiskali že mnogi "safari" obiskovalci, ki jih ni bilo sram priti in jih nadlegovati z vprašanji, da so nato lahko njihovo trpljenje drago prodali na medijskem trgu. Moja vloga je bila prej podobna kineziterapevtu, ki skrbi za reedukacijo. Poučevati vaje, posebne vaje, da bi ponovno oživili paralizirane ude, da bi se okrevali znova naučil bivati v svojem porušnem svetu. Morda je bila to najbolj prozaična, a učinkovita reč, kar sem jih lahko storila. Mar ni bila prav to najbolj nujna naloga – zahtevati in se lotevati poštene držje refleksije, samozavedanja, ponovnega osvajanja lastne moralne in duhovne avtonomije s tem, ko se znova polastijo lastnih sposobnosti? Menim, da se mora naloga "trenerja" omejiti natančno na tak uvod in demonstracijo plodnih metod, da bi lahko potem sami neodvisno sledili svoji poti.

Ko sem bila pozorna na čustveno tkivo njihove pisave, ko sem prisluhnila njihovemu osebnemu glasu, sem doumela, kako zelo odprta morajo biti vprašanja. Česa smo sploh sposobni po taki travmi? Je mar že prišel čas slovesa od mrtvih? In če je, kje najti ravnotežje med žalovanjem in sprejemanjem, med potrebo po maščevanju in toleranco? Drugače povedano: ali je mogoče živeti razmerje med spominom in pozabo, ali obstaja trezen zakon med bolečino in prihodnjim projektom? Kakšno negotovo kohabitacijo je sploh mogoče uresničiti? Gombrowiczeve opazke so se mi zdele na prav zaskrbljujoč način resnične: "*Najbolj tragična poteza velikih tragedij je v tem, da vzbujajo drobne tragedije, v našem primeru pa dolgčas, monotnost, nekaj takega kot površno in monotono izkoriščanje globin.*" Ta nevarnost atonije je lahko resnična grožnja – in zato se mi je zdel izbrani trening nujen in obetaven. Ne postati torej ne spovednica ne vsevedna svetovalka. Šlo je za posebno tehniko: kako se lotiti prakse ustvarjalne, domišljajske misli, skozi nenehno spraševanje?

Obdobje tranzicije, rapsodični ritem postankov in bliskovitih poskokov – to prvo poletje po vojni je porodilo številne negotovosti in boleče napetosti. Poleg potrebe po introspektivni refleksiji je bil enako upravičen tudi čustveni angažma – in življenje ter mesto se nista obotavljala ponuditi priložnosti za ta veseli, neprecenljivi vpliv. Prevedel Stojan Pelko

# phil alden robinson



Phil Alden Robinson je hollywoodski režiser v klasičnem pomenu besede. Ni ne maverick, ne skorumpirana svinja, ki dela filme po volji studija, temveč pragmatik; vzame si čas, da prepriča šefe. Zato ne preseneča, da je režiral le tri filme: komedijo *In the Mood* (1987), "baseballski" film *Polje sanj* (*Field of Dreams*, 1989), za katerega je osebno pobral oskarja za adaptacijo scenarija, ter vohunsko "komedijo" *Špiclji* (*Sneakers*, 1992). Od tedaj je precej časa preživel v Sarajevu, kjer so nastali trije kratki dokumentarci, *Sarajevo Journal* (1992), *One Woman's Sarajevo* (1993) in *Sarajevo Spring* (1996). Na drugem sarajevskem filmskem festivalu je bil član žirije, poleg Serga Toubiane in Adimirja Kenovića. Kot veste, so za najboljši film izbrali Von Trierjev *Breaking the Waves*, kljub dogovoru s festivalom pa si niso mogli kaj, da ne bi podelili še dveh posebnih nagrad – prvo Stevu Buscemiju za *Trees Lounge*, drugo Akiju Kaurismäkiju za *Drifting Clouds*.

Sarajevo, september 1996.

Ste že bili kdaj v festivalski žiriji?

Sodeloval sem na festivalih, s svojimi filmi, v žiriji pa res še nisem bil.

Tematiko večine tekmovalnih filmov, prikazanih v Sarajevu, bi lahko – prikazano z enega ali drugega zornega kota oziroma bolj ali manj posredno – povezali z bosansko tragedijo, pa me zanima, kakšen "model" ste pri ocenjevanju filmov izbrali s Sergom Toubiano in Ademirom Kenovićem? Predsednika žirije ni bilo...

Ko smo prvič sedli za mizo, smo se zedinili, da izbiramo najboljši film, ne glede na potencialno sporočilnost ali orientiranost. Serge je prišel na dan s to idejo in glede na to, da sva z Ademirom filmska režiserja, ustvarjalca, sva se popolnoma strinjala. Na festivalih se pač dogaja, vsaj tako se zdi, da si žirantje porečejo: "Tale film je resda najboljši, toda iz političnih razlogov bomo nagradili tegale." Zelo pomembno je bilo, da smo se distancirali od bosanske tragedije. Sarajevski festival je legitimen in močan festival; zanimivo in enkratno je zgolj vzdušje tega mesta in popolnoma napačno bi bilo, če bi nagradili film iz političnih razlogov.

V Špicljih Ben Kingsley v ključnem trenutku filma dahne, da svetu ne vladajo tisti, ki imajo fizično moč, temveč tisti, ki kontrolirajo informacije. Kako vi gledate na bosansko tragedijo; sami ste tu preživeli precej časa.

Menim, da je informacija v tej vojni igrala veliko vlogo. Dal vam bom dva primera. Najprej je tu vloga ekstremno nacionalističnih voditeljev, ki so vrsto let prepričevali svoja ljudstva, da skupaj ni mogoče živeti. Druga stran napačnih informacij pa je pronicala v ZDA, kjer so ljudem govorili: "Jezus, ti Balkanci se med sabo pobijajo že 600 let; gre za religijo, za versko vojno, v vojno kot takšno pa se ni zdravo vmešavati." Pitali so nas z izmišljenimi informacijami, v čemer vidim enega od razlogov za to, da se ZDA tri, štiri leta niso odločneje vmešale. Moč orožja je bila seveda ekstremno rušilna, toda mislim, da se je vse skupaj pričelo s propagando.

V vaši novejši filmografiji najdemo dva kratka dokumentarca; enega ste posneli v Somaliji, drugega v Bosni.

Pravzaprav enega v Somaliji in tri v Bosni.

Kako se je hollywoodski režiser znašel na teh kriznih žariščih?

Nikoli nisem imel v načrtu dokumentarcev. Pripravljaj sem nov celovečerec... Ne, mislim da so Špiclji ravno štartali v Ameriki, jeseni 1992. Želel sem si oddiha, in prav takrat me je poklical nekdo iz Združenih narodov; nikoli še nisem slišal zanj, nikoli še nisem delal za Združene narode, nikoli še nisem bil v vojni, niti v tretjem svetu. Ponudba je padla kot z jasnega: "Bi šli v Somalijo?" "Zakaj pa ravno jaz", sem vprašal, pa mi tip odgovori, da so jim vseh moji filmi in da jih zanima, če bi se jim želel pridružiti. Kar tako, kot opazovalec. Kupil sem majhno video kamero in novembra 1992 sem bil že v Somaliji, tik preden je

prišla vojska. Bilo je izredno in ko smo končali, so rekli, da gredo za teden dni še v Bosno in da se jim lahko pridružim. Pa sem šel. Sprva sploh nisem vedel, kaj naj počnem s kamero. Snemal sem vse, kar sem videl, in ko sem se vrnil, sem govoril z ljudmi iz ABC ter zmontiral dva filma, enega o Somaliji in drugega o Bosni. Takrat me je zadeva res pritegnila. Med prvim bivanjem v Sarajevu sem navezal tesne stike z mnogimi ljudmi in septembra 1993 sem se vrnil, tokrat na svoje, ter posnel še en film. Zadnjega sem posnel letos spomladi. V vseh je šlo zvečinoma za impresije – s pozicije Američana, ki se znajde v Sarajevu.

Torej ni šlo za t.i. *Newsreel reports*?

Ne, bolj za osebno vizijo. V prvem filmu sem se prevažal s konvojem in debatiral s fanti v tankih, malce smo zavili še pred snajper linije, končal pa sem s posnetki z gostovanja ameriškega musicala *Hair*. Bilo je res neverjetno, da eden največjih svetovnih musicalov nastopi tako rekoč sredi vojne. V drugem filmu sem enostavno spremljal mlado pesnico, kako se sprehaja po mestu in bere poezijo. V zadnjem pa sem skušal prikazati, kako se je mesto spremenilo, odkar se je vojna končala. Dovolili so mi snemanje v predoru na letališču, bil sem prvi, ki je dobil dovoljenje, da snema tam. Šlo je torej za namerno ne-profesionalne filmčke, za pogled nedolžnega turista, ki je prišel sem iz radovednosti.

Vsi so bili posneti z video kamero?

Z majhno, ročno video kamero.

In dolžina filmov?

Okrog dvajset minut, vsak. Predvajali so jih na programu, ki se mu reče *Nightline*, vsak večer ob pol dvanajstih.

Bo Hollywood v Bosni videl komercialni in "umetniški" potencial za svoje filme?

Sam se mislim vrniti in posneti film.

Celovečerni igrani film?

Točno to. V Hollywoodu so ljudje, ki jih trenutni dogodki zanimajo in tisti, ki nimajo pojma, kaj se dogaja. Posamezniki se sicer zanimajo za določeno tematiko, kar pa še ne pomeni, da se bodo spustili v projekt. Politična situacija jih ne zanima – le finančna. Toda če "politični" film prinaša denar, bodo seveda zelo veseli, pripravljeni bodo posneti goro tovrstnih filmov. Moj izziv je sedaj v tem, da studio prepričam, da gre za dovolj komercialen projekt, obenem pa zadostim svojim pričakovanjem, da nekaj povem.

Smem vprašati, za kaj gre?

Zgodba pripoveduje o Američanu in Bosanki ter njenem razmerju, ki se prične vrsto let pred samo vojno. Oba delata v Rdečem križu in potujeta po celem svetu, iz vojne v vojno. Prikazati želim izkušnji obeh, se pravi od zunaj in od znotraj. Napačno bi bilo, če bi se odločil povedati zgodbo "od znotraj", čeprav sem nekaj časa preživel v Sarajevu. To bo naredil Ademir Kenović. •

# olivier assayas

o "težakih",  
fu-akcionerjih,  
glasbi in  
starih mojstrih



fotografija: S. P.

Olivier Assayas je svoj novi film, *Irmo Vep*, predstavil že na festivalu v Cannesu (glej Ekran 3,4/96), toda ker je splošno znano, da so manjši festivali tako obiskovalcem kot avtorjem bolj naklonjeni, sva se z avtorjem – enkrat za spremembo – vsedla za mizo povsem mirno, brez razloga, da bi kdo od naju gledal na uro ali oprezal za agentom. Temu se reče intervju – ko te ne sme prekiniti niti Serge Toubiana, nekdanji Olivierjev šef in urednik Cahiers du Cinema, vruga, niti intervjujanec sam. Saj niti ni mogel, ko pa sva se pogovarjala o najinih obsesijah – "intelektualnemu" filmu, hongkonških kung-fu akcionerjih, glasbi, starih mojstrih in starih kolegih.

**Irmo Vep ste posneli zelo na hitro, menda v dveh tednih...**

Tudi scenarij je nastajal zelo hitro, napisal sem ga v desetih dneh, sama ideja za film pa je bila precej stara. Pustil se jo zoreti in verjetno sem jo prav zato tako hitro spravil na papir.

**Maggie Cheung ste srečali na nekem festivalu, kajne? Ona je bila v nekem smislu izhodiščna točka, inspiracija.**

Bil sem v žiriji beneškega festivala leta 1994 in ona je prišla tja reklamirat film *Ashes of Time*...

**Film Wong Kar-waija?**

Film Wong Kar-waija. Srečala sva se zelo na hitro, kratek pozdrav, živjo, adijo, toda v tistih nekaj trenutkih me je s svojo pojavo zelo prevzela. Imela je nekaj več od drugih igralk, delovala mi je kot klasična, nekdanja filmska zvezda, kakršnih danes tako rekoč ne najdemo več, obenem pa je imela potrebno "sodobno" energijo. Ideja za film se je sicer porodila takoj, toda pomislil sem, da ona vendar živi v Hong Kongu, kjer je največja zvezda akcijskih filmov, poleg tega pa ne govori francoskega jezika, tako da sem to noro idejo takoj opustil.

**simon popek**

Potem pa se je nenadoma prikazala priložnost: skupaj s Claire Denis in Atomom Egoyanom naj bi posneli omnibus, katerega skupna točka bi bile tri tujke v Parizu. Takoj sem pomislil na Maggie in pričel plesti zgodbo okrog nje. No, omnibus se je zavlekel in postal sem nemiren, saj mi je bila ideja zgodbe o snemanju filma – s primesjo komedije – zelo pri srcu. Do takrat se s komedijo nisem ravno veliko ukvarjal.

Ima lik Jean-Pierre Leauda (v filmu igra režiserja nizkoproročnega filma) avtobiografske elemente? Ne.

Režiserji v takšnih primerih v lik pogosto vložijo "delček sebe".

Lahko bi rekel, da je delček mene v mnogih likih Irma Vep. Morda mi je še najbližja prav Maggie. Lik Jean-Pierre Leauda je komičen in pravzaprav zelo podoben njemu samemu v resničnem življenju. Recimo prizor, ko policaji vdrejo v stanovanje, njegova žena pa pobegne skozi okno. Vse to je povzeto po njegovih resničnih prigodah. V tem primeru sem bil prisoten celo sam in bilo je lepo od nje, da mi je dovolil uporabiti delček njegove "intime". Če nadaljujem, lahko rečem, da so njegova razmišljanja o filmu kot umetnosti in metodah pri režiranju nedvomno tudi del mene. Odgovori, s katerimi pride na dan, z eksperimentiranjem na zaključku – ko fizično poškoduje teksturo filmskega traku – se približno ujemajo z mojimi.

Drugi režiser, ki se pojavi na koncu, ko se Leaudu zmeša, in mu "ukrade" film ter ga skuša prirediti po svoje – je to prototip režiserja, ki so ga novovalovci zaničevali – t.i. literarni tip režiserja, kateremu je vsakršno eksperimentiranje tuje? Menim, da Jean-Pierre Leaud – kot "godardovski" režiser in resnična igralska legenda francoskega novega vala ter njegova najbolj prepoznavna ikona – filmu doda določeno satirično noto.

Lou Castel, ki igra nadomestnega režiserja, prav gotovo ni v dialektiki novega vala; je nekakšna uboga para, ki je nekdanj morda celo delal dobre filme, v današnjem sistemu pa se ne znajde pretirano dobro. Je pač nekdo, ki je danes kot režiser v službi, nekdo, ki je že daleč nazaj zavrgel artistske ambicije.

Ste velike, klasične filme o snemanju filma – Godardovega, Truffautovega, Fellinijevega – jemali kot zgled za Irma Vep?

Ne. V tem pogledu sem enakega mnenja kot Rene Vidal (lik Jean-Pierre Leauda); menim da se ideje za filme ne smejo porajati iz drugih filmov. Vsaka umetnost, še posebej film, bi morala predstavljati osebno pogled na realnost in na to, kako si to realnost razlagaš. Kar je najbolj zanimivo, je povsem osebna vizija sveta – to ima vsak človek, denimo režiser, ki jo prenese v svoj film. Zato se osebno med snemanjem vedno vprašam, kako bi se v določeni situaciji sam počutil, kako bi prenesel občutke iz neke situacije oziroma kakšna je moja percepcija. Nikoli se ne oziram na filme iz preteklosti; edino, kar ti lahko dajo, je svoboda, da neko situacijo – ali pa cel film, če je treba – posnameš drugače, na svoj način. Zato je Fellini..., no ja, *Osem in pol* ni ravno moj najljubši film, toda storil je prav to – film je tu, pa še dober povrh. Podobno je z *Le Mepris*, ki je mojstrovina ali z *Ameriško nočjo*; ta ima lepe prizore, toda pristop je povsem drugačen kot pri meni, gre za kolekcijo anekdot s snemanja nekega filma. Zakaj bi se zgledoval po njih, zakaj bi snemal nove verzije starih filmov? *Irma Vep* ni film o snemanju filma. Če bi razmišljal v tej smeri, bi posnel povsem drugačen film. Irma Vep govori o kreaciji, o procesu kreacije...

Ali pa o komunikaciji; svoje like postavljate v zelo težaven položaj. Maggie Cheung ne govori francosko, večina francoske ekipe pa govori le polomljeno angleščino ali pa sploh ne. Film, ki naj bi bil najmočnejše sredstvo komunikacije, nastaja v tako rekoč nemogočih razmerah, brez "dialoga". Ne samo da ni dialoga med njimi – vsakdo iz filmske ekipe ima povsem svojo predstavo o filmu, o tem, kakšen naj bi bil končni izdelek. V sobi imate pet ljudi in niti dva nista istega mnenja. Obenem gre za podobo družbe: v današnjem svetu ni ideologije, ki bi združevala ljudi, vsak človek je bolj ali manj individuallec, s svojimi moralnimi načeli. Cel svet je povsem razdrobljen, s fragmentiranimi vizijami o tem, kako naj bi izgledal. V filmu imate na eni strani žensko, netopirko, ki živi rutinski vsakdan, zato je mnenja, da mora biti ustvarjalna pot "urejena"; na drugi strani je Zoe, ki je mnenja, da se umetnost poraja iz nereda, anarhije in nasilja. Jaz zagovarjam stališča slednje, toda to je le eno mnenje. Leaud kar naenkrat pride na dan s to svojo abstraktno vizijo filma, katere nihče ni pričakoval, on pa jo je ves čas nosil v sebi. Vsi ostali iz ekipe so med seboj povsem nepovezani, ker pač živijo v povsem drugih sferah. Menim, da gre v *Irmi Vep* za precej verističen prikaz procesa snemanja filma, obenem pa film reflektira današnjo družbo.

V sredini osemdesetih, ko ste bili še član uredništva *Cahiers du Cinema*, ste napisali knjigo o hongkonškem filmu. Danes jo je praktično nemogoče najti, zato me zanima naslednje: vas je bolj fasciniral t.i. intelektualni ali morda borilno-akcijski hongkonški film? Vaša fascinacija z Maggie Cheung tehtnico nagiba k slednjemu.

Leta 1984, ko sem pripravljajl knjigo, sta v Franciji obstajali dve glavni hongkonški struji, t.i. popularni kino in klasični karate filmi z avtorji kot sta Chung Che ali You Chao-Lian, ki jih niso prikazovali le v





dvoranah pariških kitajskih kvartirjev, temveč tudi v središču mesta, v povsem komercialnih dvoranah, kar se ni dogajalo že od Bruca Leeja dalje. Obiskovalci teh filmov so bili predvsem emigrantski delavci iz severne Afrike, ki francoskega ali ameriškega filma načeloma sploh niso gledali. Kvalitetne kung-fu filme ste lahko gledali tudi v prestižnih dvoranah, medtem ko so cenene imitacije iz Singapurja in Malezije vrteli v beznicah. Takrat sem spoznaval zanimive plati te kinematografije, bila je zelo živa in neverjetno blizu zlatemu hollywoodskemu studijskemu sistemu.

**Zahod je tovrstne filme vedno zaničeval ali pa preprosto ignoriral.**

Popolnoma. Tovrstni filmi so bili kurioziteti, šlo je za celo generacijo zelo zanimivih, a povsem neodkritih režiserjev in vsi so delali znotraj studijskega sistema, kar je še danes nenavadno, eksotično; toda v osemdesetih je bilo to fascinantno, saj nikjer na svetu tega niso več poznali. Obenem pa se je pojavil hongkonški "novi val", ki se je promoviral predvsem po festivalih – režiserji kot Wang Hoi, Alan Wong, pa tudi prvenec in drugi film Tsui Harka, **Butterfly Murders** in ... **Dangerous Encounters**, mislim, da je naslov pravi. Vsi so začeli ob istem času. Leto poprej sem za Cahiers du Cinema pripravil posebno številko o ameriškem filmu, uredništvo smo "preselili" v Los Angeles in izdali dve številki, imenovani *Made in USA*; bili sta zelo kvalitetni in uspešni, zato sem predlagal, da bi nekaj podobnega storili s hongkonškim filmom. Serge Toubiana se je strinjal in s sodelavcem Shao Te-Songom sva se odpravila v Hong Kong ter začela intervjuvati vse te režiserje. To je bilo obdobje, ko je hongkonški studijski sistem počasi umiral.

**Leta 1984?**

Ja, proces "umiranja" se je odvijal počasi, že tam od konca sedemdesetih in začetka osemdesetih. Dva studija sta držala monopol, Sho Brothers in Golden Harvest; imela sta svoje igralce, svoj stil in scenografske posebnosti. Lahko rečemo, da sta vladala hongkonškemu filmu. Morate pa razlikovati

med hongkonškim in hollywoodskim filmom. Pravi hongkonški film je treba razumeti kot "Chinatown" kinematografijo. Hong Kong je prestolnica vseh kitajskih četrti po celem svetu. Filmi so se snemali tako za prebivalce Hong Konga kot tudi za vse Kitajce po svetu. In ko so se v začetku osemdesetih pojavile nove filmske družbe z novim slogom, je studijski sistem razneslo. Prav ta čas je bil najprimernejši za retrospektivo oziroma zgodovinski vpogled v klasični, studijski hongkonški film. Videli smo ogromno filmov in resnično me je pritegnil opus Chung Cheja, pa določeni filmi You Chao Liana, Chu Wu Yuana in King Hua, ki je pravi, klasični režiser. S hongkonškim studijskim sistemom je bil v takšnem razmerju kot Orson Welles s hollywoodskim; bil je tako velik, da je ta sistem prerasel, snemal je zunaj tega sistema.

**Zadnja leta ni veliko novic o njem.**

Nekaj časa je še snemal v Tajvanu, toda za vsakogar je bil tako rekoč *passé*. Od tedaj ni več snemal.

**Se strinjate, da je bil King Hu koncem šestdesetih in v začetku sedemdesetih eden največjih?**

Nedvomno, tako rekoč sam je iznašel žanr, prvi je uvedel spektakularne sabljaške bojne prizore, še pomembneje, uvedel je svojevrsten sabljaški slog in to v dveh klasičnih filmih: **Come Drink With Me** in ...

**A Touch of Zen?**

Ne, **A Touch of Zen** je bi polomija.

**Toda film je genialen.**

Ja, toda poglejte, njegova kariera je zelo zanimiva. Začel je kot scenarist in igravec pri Sho Brothers, kasneje pa postal pogodbeni režiser. Potem je na Japonskem videl Kurosawove filme in posnel **Come Drink With me**, kitajsko različico Kurosawovih samurajskih filmov in povsem redefiniral stil v hongkonškem akcijskem filmu. In naslednji film, **Dragongate Inn**, je potolkel vse rekorde, postal je najuspešnejši kitajsko-hongkonški film vseh časov. Potem pa se je lotil ambicioznih projektov, kot je **A Touch of Zen**, zelo kompliciran in drag film.

**Pa tudi zelo dolg. Štiri ure.**

Točno, film si je zamislil v dveh delih, končal pa je le prvega. Ko ga je prikazal, je povsem pogorel; drugo polovico mu je financiral šele Pierre Cien, francoski producent, ki je zlepil prvega in kar je bilo posnetega za drugi del, ter ga poslal na canneski festival. Šele tam je bil King Hu deležen zaslužene mednarodne pozornosti in spoštovanja. Toda njegova domača kariera je bila uničena, najel ga je Golden Harvest, za katerega je posnel dva filma, **The Faith of Li Khan** in še enega...

**Ne bi vedel, Swordsman je kasnejši, kajne?**

Ja, to je njegov zadnji hongkonški film, ki ga je

Maggie Cheung



končal Tsui Hark, producent. Toda v času mojega bivanja v Hong Kongu sem srečal tajvanskega novinarja Chen Kwo Fuja, kasnejšega režiserja, ki ni dojel, kaj za vruga tam počnem, češ: "Ti si iz Cahiers du Cinema, moral bi se zanimati za moderne smernice, ne pa da gledaš te arhaične, popularne starce." Povabil me je v Tajvan, da bi mi pokazal nove, zanimive režiserje. V Taipeju sem spoznal prve filme Edwarda Yanga, Hou Hsiao Hsiena in ostalih. Vsi ti režiserji so bili malce starejši od mene, delali so moderne filme, ki so se moje osebnosti dotikali zelo neposredno. Ni šlo le za zanimanje z novinarskega ali historičnega gledišča, temveč za soočanje z identično tematiko; tudi sam sem bil tik pred tem, da posnamem svoj prvenec. Pomagal sem jim po svojih močeh in v Francijo celo pripeljal prvi film Hou Hsiao Hsiena, kar je pomenilo začetek njegovega mednarodnega priznavanja. Veliko mi pomeni, da sem napletel – in obdržal – stike s tajvanskimi režiserji.

**Popularno glasbo v svojih filmih uporabljate v zelo specifične namene; v prejšnjem filmu Mrzla voda (*L'eau froide*, 1994) hipaška glasba vzpostavlja generacijski indikator, v Irmi Vep pa nervozni, psihedelični komadi, npr. *Tunic Sonic Youth*, pripomorejo k psihološkemu naboju prizorov. Za svoje zadnje tri filme filmske glasbe v klasičnem pomenu besede sploh nisem uporabljal, opustil sem jo.**

#### Čemu?

Z vsakim filmom sem imel glede glasbe vse večje težave. Glasbe v filmu pravzaprav ne maram, še posebej pa ne metode, da čez nek prizor položiš glasbo. Glasba ne sme "plemeniti" prizora, pomen prizora mora biti v kadru samem. Ne moreš dodajati emocij s pomočjo glasbe, to je napačno. Lahko poslušas glasbo ali gledaš podobe, ne pa obojega hkrati.

**Nekateri prizori pač učinkujejo le zaradi močne glasbe.**

Točno. In to je najlažje. Veliko bolj vznemirljivo je ujeti energijo zgolj skozi igro in emocije. Dodajanje glasbe je zame le bližnjica, poceni način doseganja cilja, vsega kar bi film moral predstavljati. To je seveda le moje stališče, veliko filmov je glasbo uporabljalo na zelo prefinjen način. Naj se vrnem k prvotnemu vprašanju: veliko k izboru glasbe seveda prispeva osebni okus; odraščal sem ob rock glasbi, tako kot sem odraščal ob filmih. Ko sem delal *Mrzlo vodo*, sem skušal prikazati, kaj vse mi je ta glasba pomenila v času odraščanja; na prejšnje generacije je morda imela podoben vpliv poezija. Za generacijo sedemdesetih je bila poezija takratna glasba. Prav v zelo dolgem prizoru na zabavi sem se poigral z glasbo takratnega časa; film se dogaja jeseni leta 1972

in skozi glasbo sem skušal prikazati konec radoživih šestdesetih, ki so se takrat prevešala v dolgočasna, težaška in depresivna sedemdeseta. Na eni strani sem vključil komade Donovan in Janis Joplin, že takrat povsem odcvetelih glasbenikov, na drugi strani pa glasbo Roxy Music, ki so napovedovali nekaj, kar je pet let kasneje eksplodiralo s punkom. V Cannesu smo videli celovečerni prvenec Pascala Bonitzerja, še enega cahiersovca, z naslovom *Encore*, pa me zanima, kako gledate na njegov cinematični poskus, ki v veliko večji meri reflektira njegovo originalno pozicijo hard-core teoretika. V vaših filmih ni nobenih teoretskih sledi, Bonitzerjev film pa kar razganja od psihoanalize.

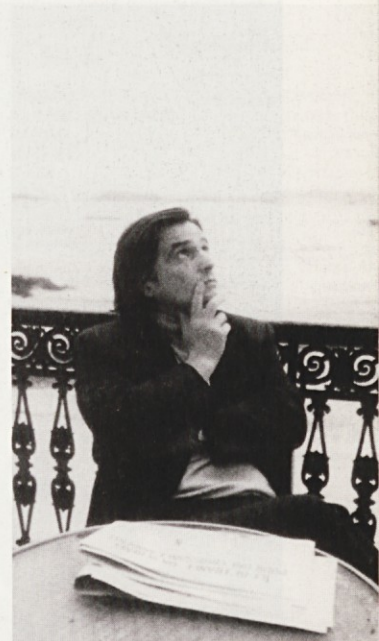
Pascal spada v drugo generacijo, je veliko starejši od mene in pripada zelo močni tradiciji francoskega filma, s katero se sam ne identificiram. Lahko rečem, da zgolj eksistiram zahvaljujoč tradiciji francoskega ustvarjanja. Verjamem v vrednote francoskega "preteklega" filma, v tradicijo stilistične svobode ustvarjanja. Nisem pa prepričan, da pripadam neki cahiersovski šoli filmske režije. Sam sem veliko bolj vizualen tip.

**Medtem ko je Bonitzer bolj literaren, rohmerovski. Nedvomno, napisal je knjigo o Rohmerju.**

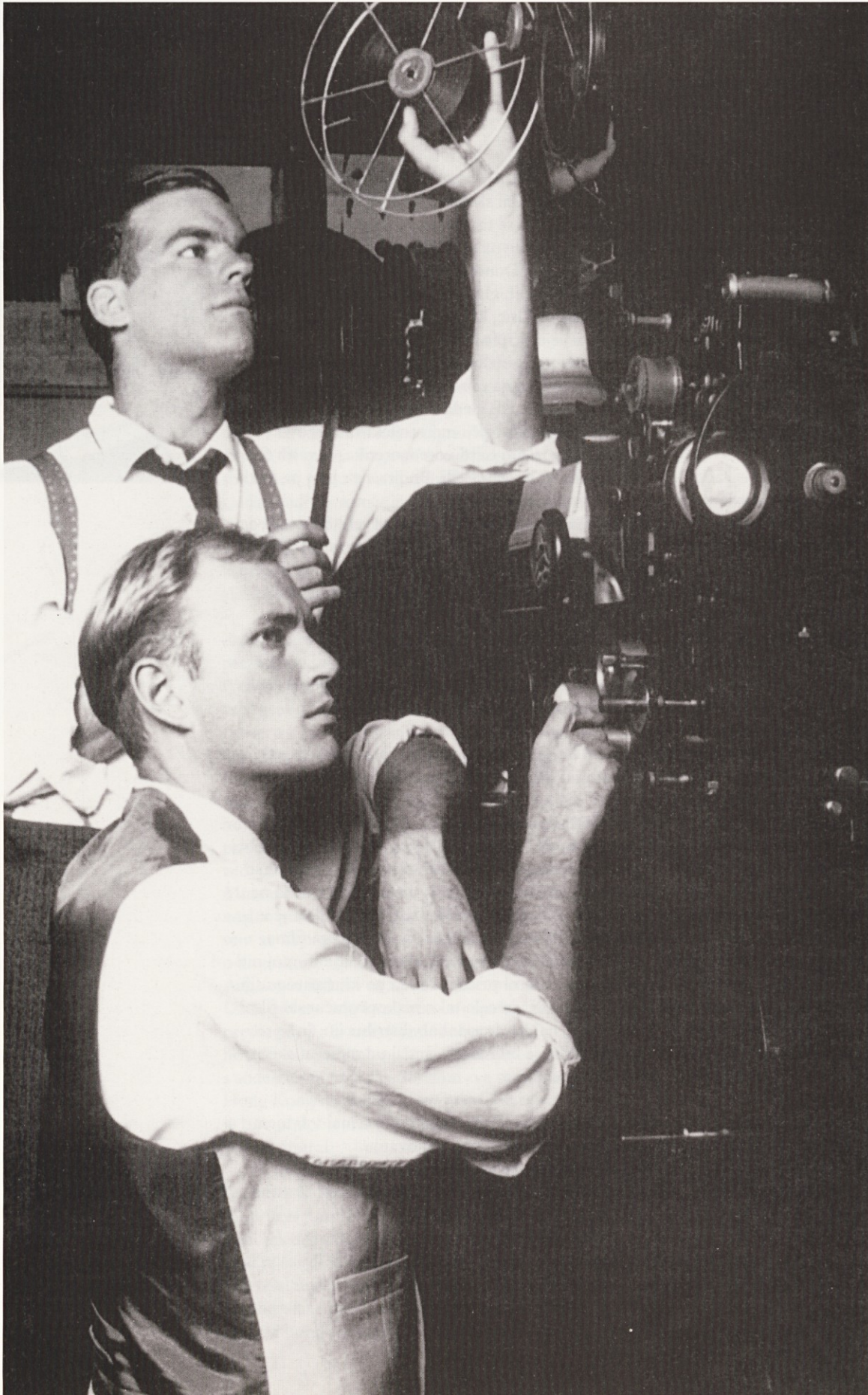
**Kakšna je usoda francoskih nizkopproračunskih, "intelektualnih" filmov, kakršna sta vaš in še posebej Bonitzerjev. So tovrstni filmi v Franciji deležni širše medijske pozornosti? Zdi se, da se tudi Francija ne more otresti hollywoodskega vpliva; problem je v tem, da tudi Francozi ne gledajo domačega filma. Kaj bolj določenega ne bi morel reči, saj niti moj niti Pascalov film še ni pričel pohoda po kinematografih. Moram pa reči, da celo tako nizkopproračunski filmi kot je moj, najdejo spodobno distribucijo. In še to, Pascalov film je bil mnogo dražji od mojega, skoraj dvakrat dražji.**

**Nemogoče, saj je videti, kot bi ga snemal v svojem enosobnem podstrešnem stanovanju.**

Res ne daje pretirano razkošnega videza, kajne? No, tip filma kot je *Irma Vep* ima dobiček že samo s festivalskim prikazovanjem. •



# benetke '96



ženja leiler  
majda širca  
simon popek  
denis valič

Forgotten Silver

# michael collins

ZDA režija Neil Jordan

Problem Irske se je začel v zgodnjem 12. stoletju, ko je katoliška Irska prišla pod angleško gospodstvo. Stopnjeval se je v 17. stoletju, ko so Angleži irskim upornikom zaplenili zemljo in jo razdelili protestantskim *landlordom*, severni del pa kolonizirali s škotskimi puritanci. Eskaliral je konec 18. stoletja, ko se je Irska državnopravno popolnoma vključila v Združeno kraljestvo Velike Britanije in Irske. Takrat se je začelo irsko nacionalno gibanje, katolikom je bila priznana politična enakopravnost, ne pa tudi samouprava. Ob koncu 19. stoletja so irski zakupniki sicer postali lastniki zemlje, do popolne samostojnosti pa je bilo še daleč. Za to se je borilo gibanje Sinn Fein (Mi sami), ki ga je vodil Eamon De Valera. Leta 1916 je bila njegova vstaja popolnoma zatrta. De Valera se je za kratek čas umaknil v ZDA, na Irskem pa je ostal njegov največji privrženec Michael Collins. Film se torej začne dobrih 700 let po angleški okupaciji Irske. Začne se pravzaprav z rojstvom Irske Republikanske Armade, z ustanovitvijo bojne skupine, ki jo je leta 1919 formirala ilegalna irska vlada.

Toda samo vprašanje konstituiranja ilegalnega odpora bi bilo za film, ki mu je bil podeljen zlati lev, zagotovo preveč lahkotna naloga. Jordan gre namreč dlje in zareže v temeljno cepitev znotraj IRA – na vladno strujo in na levo krilo, ki ga je vodil De Valera, odločen nasprotnik kompromisnega predloga, da bi Severna Irska ostala pod okriljem angleške krone. Z nepristajanjem na dominion S Irske, o čemer se je odločalo leta 1922 v Londonu, ko je bila sicer potrjena irska republika (brez S Irske), so anglo-irski odnosi ostali do danes tako rekoč nespremenjeni, s tem pa tudi vloga ilegalne organizacije IRA, ki se še vedno bori za takrat nedoseženo združitev.

Po tej introdukciji naj bi bil Michael Collins tisti, ki ni bil pristaš radikalne zahteve po samostojni Irski, saj je bil leta 1922 na pogajanja v London poslan prav on. Toda po Jordanovi interpretaciji, ki jo težko sprejememo kot zgolj romaneskno opravičevanje, saj mu je bila prva naloga, ki si jo je zadal že v mladosti, prav literarna in zgodovinska obravnava lika Michaela Collinsa. Torej: po režiserjevem videnju je bil Michael Collins večji borec, retorik, strateg in celo diplomat, kot sam De Valera. Še več, De Valera ga je izrabil potem, ko je spoznal, da ogroža njegovo moč. Zakaj? Rekla sem, da se je Eamon De Valera po zatrti vstaji leta 1916 umaknil v Ameriko. Michael Collins, ki ga takrat Angleži niso ustrelili, je prevzel njegovo mesto. Njegova desna roka je bil Harry Boland (Aidan Quinn) – povsem enakopravna, enakočutna in enako senzibilna, torej komplementarna figura; konec koncev, oba sta bila zaljubljena v isto dekle – Kitty (Julia Roberts). Še več, isto dekle je bilo zaljubljeno v oba fanta. Resda nekaj časa enakočutno, enakopravno in enako senzibilno, a po premisleku in odhodu Harryja v Ameriko je Kitty razcep prekinila v prid Michaelu Collinsu. To sicer ni razdrlo prijateljstva med Collinsom in Harryjem, saj se je v tistem času razcep lahko dogajal zgolj v imenu idej, ne pa ljubezni. Michael je Kitty celo opomnil, naj se nikar ne zaljubi vanj, vedoč, da je izguba vedno bolj boleča od pridobitve. Sicer tega nista ne on ne ona vzela za sveto, je pa res, da je bila za vse takrat sveta le revolucija. Odpor je namreč rastel premosorazmerno z repersijo, ki jo je angleška oblast izpilila do te mere, da je imel lahko kasnejši nacizem – ali stalinizem – dovolj uporabnih referenc. V času De Valerove odsotnosti je Michael Collins pridobil moč – z jasnimi, retorično bravuroznimi, pokončnimi in pogumnimi nastopi, na katere se je vozil z biciklom. Med ljudmi ni bil le z besedo, temveč tudi z jekleno pestjo: bil je izvrsten gverilsko-vojaški strateg. In taktik. Njegova prednost je bila namreč njegova brezosebnost, saj je poskrbel, da so iz arhivov izginile vse njegove fotografije. V tem trenutku vstopi De Valera. Čuti, da mu Collins odzira moč in karizmo voditelja. Tako si namreč

Michael Collins razlaga Eamonovo odločitev, da mora leta 1922 na pogajanje z Angleži odpotovati prav on. Pravzaprav se teže te odločitve zave šele potem, ko se vrne z diplomatskih pogovorov v Londonu, kjer Irski ne iztrži popolne samostojnosti, temveč mora pristati na prisotnost angleške krone v severnem delu. De Valera je vedel, da je bila taka ponudba tudi edina možna in da več ne bi dosegel nihče – ne Collins, ne on. Zato je De Valera ostal doma, Collins pa je dobil svoj obraz: dobil je fotografijo. Irska vlada je sicer pristala na kompromis, de Valera pa je odšel v ilegalno. Collins je ostal sam – tudi brez Bolanda. Imel je Kitty, del parlamenta in prepričanje, da je delna svoboda vseeno več vredna kot neprestan boj. Računal je na nadaljnjo diplomatsko pogajanje, ki naj bi nadomestilo ilegalno, teroristično, subverzivno in odporniško dogajanje. Mogoče bi res lahko bilo tako. Mogoče bi bilo v tem primeru danes na Irskem drugače. Toda de Valerova frakcija je mislila drugače. In ga je zato tudi ubila. Ta film piscu ne odpira tistih klasičnih oken, ki zrejo na filmske stilizme, montažne spoje sekvenc, interpretacije, kadriranje, šivanje in občutenje. Vse to sploh ni diskutabilno ali nekorektno – razen v kolikor ne omisslimo epskega videnja skoraj nekompromitiranega lika; ta se nam v obliki preveč romantizirane podobe kar prehitro vsili, ne da bi pomislili, da asociacijo na romantizem prižgemo takoj, ko pred nami umre lik Kristusovih let. Jordanov film je sicer res narejen kot spektakel, v katerem se takoj razbere ameriški in ne le irski kapital. Toda irski kapital ne bi nikoli proizvedel glamourja, ki ga tovrsten ep potrebuje. Liam Neeson se ne prekrije s Collinsom le zato, ker je personifikacija schindeljevskega dobrega, temveč tudi zato, ker ima robustno roko, bojevniku ustrezno korpulentnost in hkrati toplino preciznega pogleda. In ker je tudi sam Irec. Pri Juliji Roberts imamo sicer slabše asociacije in bi zato lahko umanjala, a vendarle se pridno in dovolj hladno drži ob strani. Res je De Valera – Alan Rickman – preveč šolsko budističen, zato pa sta Harry Boland, sploh pa Stephan Rea (pomotoma zaljubljen pripadnik IRA v **Igri solz**) magistrska. Hočem reči, da o tem filmu nima smisla govoriti zgolj v domeni filmskega, temveč v kontekstu spregovorjenega. In prav zaradi slednjega je film že imel – in bo imel še – mnogo komentarjev. Sploh so se ga lotili še preden je nastal. Desničarji so mu očitali, da gre za uslugo irski republikanski armadi in hud napad na Veliko Britanijo. Republikanci pa so Jordanu zamerili, da glorificira človeka, ki so ga sami zahrbtno ubili. Vsekakor je spomin na Collinsa nekaj, kar je bilo dolgo potlačeno, vsaka potlačitev pa ima svoje ne- ali za-vedne razloge. Po filmu sodeč, je tej potlačitvi botrovalo zavedanje, da so bili post-collinsovi politiki v primerjavi z njim pravi pigmejci. Pravzaprav je vprašanje, ki ga odpira Collinsovo delovanje, vezano na občo dilemo pristajanja na kompromis v imenu miru. Zato ni toliko pomembno, kaj je Collins počel, temveč kaj bi, v kolikor bi dlje živel. V slednjem primeru se angleška kritika sprašuje, če nemara danes ne bi v Londonu živeli bolj mirno in brez strahu. Ob tem pa pozabi na vprašanje, ki ga ravno tako lahko postavijo na drugi strani, recimo v Belfastu. Zato odgovor, ki ga je na tiskovki izrekel Stephen Rea, ko so ga vprašali, kje bi najraje gledal film (v Londonu, Dublinu ali Belfastu) ni bil nepomemben: odločil se je za Belfast.

**M. Š.**



Liam Neeson



## die gebrüder skladanowsky

Bratje Skladanowsky

Nemčija **režija** Wim Wenders in študentje Münchenske Visoke šole za televizijo in film

Medtem ko sta Peter Jackson in Costa Botes pod naslovom **Forgotten Silver** domnevno prvič v zgodovini filma tej isti zgodovini podtaknila novo filmsko odkritje in posnela popolnoma izmišljeno zgodbo, ki izgleda kot najbolj prepričljiv dokumentarec, ostaja Wim Wenders res pravi evropski režiser, zaljubljen v vsak resničen košček filma, ki se je kdaj zavrte v filmskem projektorju. Še posebno, če se je zavrte na samem začetku velikega stoletja. Za razliko od Jacksona in Botesa, ki sta s svojo izmišljotino bržkone hotela pod črto in med drugim komentirati tudi to, kaj si mislita o mitiziranju filmskega pionirskega obdobja, predvsem pa pokazati na perverzno moč filmske manipulacije, se je Wenders, kronološko za svojim prisluškovanjem Lizbone, potopil prav v prva pionirska leta gibljivih slik, da bi se z igranim dokumentarcem o manj znanih, v Berlinu živečih bratih Skladanowsky (leta 1892 sta ustvarila ročno kamero za "žive fotografije", tri leta kasneje bioskop in imela šest tednov pred bratomo Lumière v Berlinu projekcijo osmih kratkih sekvenc) poklonil vsem anonimnim filmskim pionirjem, za katerimi ni stala nobena industrija ali mecenska pomoč. In ki so kot strastni raziskovalni duhovi soustvarjali iznajdbo magičnih gibljivih slik. Slik, ki so podobno sveta v enem samem stoletju pomnožila v neskončnost in ki so, kot še nič drugega v zgodovini, odprla rano tistim duhovnim prespraševalcem, ki bi imeli, vsaj kar se resničnosti tiče, še vedno radi vsaj njene najbolj grobe, rudimentarne oprimke.

Wenders, ki je k projektu pritegnil številne svoje študente, se je v skladu s tem na formalni ravni lotil stvari kot pravega študijskega problema, učne ure iz zgodovine filma, saj za "resnično zgodbo" o bratih Skladanowsky uporablja tako takrat razvito filmsko tehniko, kot načine kadriranja in naracije, značilne za obdobje nemega filma v dvajsetih letih tega stoletja. Na vsebinski pa prek zgodbe, ki jo pripoveduje skozi oči hčerke Maxa Skladanowskega (kdo drug kot otroci lahko brez kazni sanjajo resničnost?) ter časovnega razpona, obsegajočega celo filmsko stoletje, prepleta igrani dokumentarec z "dokumentarnim igrancem", da bi vse skupaj ob močnih dozah humorja zavel v avreolo nostalgije za časom, v katerem film še ni (kot pravi Wenders v **Zgodbi iz Lizbone**) izgubil svoje nedolžnosti. In morda, kot Jackson in Botes, čeprav ta izza povsem drugega vogala, le zato, da ne bi nikoli več naselili dokumentarcem, ki zgledajo kot fikcija. In potemtakem fikciji, ki izgleda kot dokumentarec. Ali pač, da bi brez slabe vesti počeli oboje.

Ž. L.

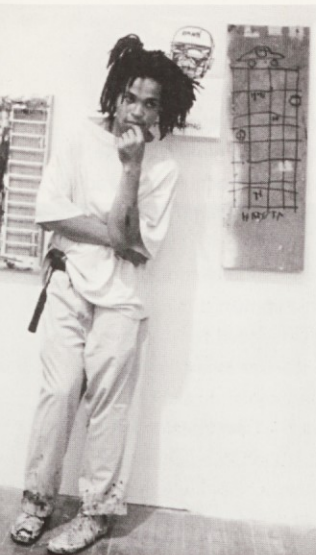
## love and other catastrophes

Avstralija **režija** Emma Kate Croghan

Komaj štiriindvajsetletna Emma Kate Croghan v Benetkah sicer ni dobila nagrade za prvenec – morda zato, ker je žirija pozabila, da gleda celovečerni igralski debi –, nedvomno pa se je postavila ob bok tistim avstralskim (in/ali novozelandskim) presenečenjem, ki nekaj zadnjih let, potem ko obiščejo male, s svojo svežino in, morda paradoksalno, z ambiciozno neambicioznostjo rešujejo ugled velikega filmskega festivalov. Croghanova, ki je pri devetnajstih posnela svoj prvi, večkrat nagradjeni kratki film in skupaj z Bradom McGannom kmalu za tem tudi prvi dokumentarec, je v tem smislu, skupaj z mlado ekipo in minimalnimi sredstvi, nedvomno odkritje. Da ne bo pomote: **Ljubezen in druge katastrofe** ni nič več kot sporoča njen ironično sentimentalni naslov – nepretenciozna in perfidno duhovita zgodba o težavah študirajoče mularije, v katere osrednjuje se suče pet glavnih junakov; ti izrisujejo različne miselne svetove in mladostniške pristope k reševanju znanih ljubezenskih, študijskih in kar je še podobnih tako imenovanih k odraščanju stremečih težav. A s svojo karikaturo in ironijo različnih tipskih/karakternih klišejev, socialnih in spolnih tabujev (homoseksualnost, razmerje študentka - profesor...), tipično mladostniških travm ter frustracij je več svetlobnih let daleč od, denimo, beverlyhillsovskim stupidnim sladkarijam podobnih filmov, ki, predvsem v rokah hollywoodske produkcije, do onemoglosti izkoriščajo v osemdesetih doseženo maksimo estetiziranega in sterilnega reklamnega spota, navlečenega in posiljenega v celovečerni film, v katerem kot vojna napoved dominira vitalizem neznosne lahkosti mladosti. Croghanova se tako sicer loti tematsko preverjene in hvaležne štorije, temelječe predvsem na bogatem dialogu, ki ga poganja neprestan humor – presežek pa ponuja prek režijskega komentarja. Žanrsko se torej odloči za nekakšno rock'n'roll romantično komedijo, ki jo mestoma pripelje v bližino atmosfere ameriške komedije tridesetih in štiridesetih let, mestoma pa s filmsko naracijo posega tudi v območje popularne kulture. **Ljubezen in druge katastrofe** je v tem smislu predvsem film šarma, ki ima – poleg spretno, nezatikajoče in skoraj brez nepotrebnih praznih mest izpeljane režije ter kot da zrnate, dokumentarne, a prijazno tople fotografije in hitre kamere – dovolj ostrih robov. Ti pa so natančno tisto, kar ta film situacijske spontanosti ob pravih trenutkih vrže nazaj v premislek. Z enim stavkom: Croghanin prvenec je film nenevarne žanrske in tematske plime, pod katero pa so čeri še kako preiščeno nastavljene.

18 Ž. L.





## basquiat

ZDA **režija** Julian Schnabel

Še najbolj zgovoren je tisti prizor, ko Jean-Michel Basquiat prvič sreča Andyja Warhola. To je bilo v času, ko je še spal v kartonskih škatlah in je svojo likovno dejavnost omejeval na ulično grafitiranje. Andy Warhol izstopi iz ogromne črne limuzine in se s kolekcionistom Brunom Bischofbergerjem napoti v bližnji lokal. Jean-Michel ju opazi in svojemu prijatelju namigne, da bo Warholu poklonil nekaj svojih slikic. Prijatelj ga takoj podučí, da naj ne bo nor in naj slike prodaja, ne pa poklanja, saj cena dela ceno, darilo pa ne. Tako Basquiat Warholu ponudi svoje risbice na majhnem formatu – za 10 dolarjev, pravi. Warhol (David Bowie), ki že tu, kasneje pa sploh, daje vtis velikega stiskača, ga hoče preusmeriti h galeristu Bischofbergerju (Dennis Hopper), nazadnje pa med komentari "...oh, naivna, nova, neumna, smešna umetnost," lepo zmomlja: "Nisi se kaj dosti trudil, pet ti dam..." in že žica Bischofbergerja, naj mu posodi denar. Jean-Michel odvrne, da se tudi on ni kaj posebej trudi s svojimi; pomembna je Bischofbergerjeva dopolnitev, češ, da ne gre toliko za to, koliko truda vložiš v sliko, ampak za to, koliko lahko zanjo iztržiš. In prav ta prikaz galerijskih politikantstev oziroma kovalcev – *makerjev* zvezd kot tudi manipulacij samih likovnikov, ki jim lahko zgolj zaradi pravega trenutka uspe, da se iz anonimnosti prebijajo v orbito znanih, cenjenih in tržno dobro vrednotenih likovnikov, je temeljna nit Schnablovega filma. Konec koncev je prav Julian Schnabel sam podoben produkt galerijskih potez – v katere morda danes že dvomijo, kljub temu pa Schnabel visi v prestižnih muzejih (Muzej moderne umetnosti in Whitney Museum of American Art v New Yorku, Los Angeles Museum of Contemporary Art, Center Georges Pompidou, Tate Gallery v Londonu, Metropolitan v Tokiu ...) in ne v anonimnih galerijah. S svojim prvencom naj bi Schnabel – po njegovih interpretacijah sodeč – le beležil pot genialnega likovnika haitsko-portorikanske krvi Jean-Michaela Basquiata, s tem pa glorificiral njegovo tragično življenje, ki se je končalo s prezgodnjo in s slavo pogojeno smrtjo (prevelika količina mamil pri sedemindvajsetih letih). Ta interpretacija pripelje do romantične in klasične, tako rekoč stereotipne življenjske poti boema, ki mu po eni strani ni niti malo do slave, denarja in uspeha, po drugi pa – potem, ko se do tega dokoplje – vse skupaj zaničuje in zato prav uspehu pripiše svoj propad.

To, da so prav mehanizmi tržne, galerijske, promotivne in sistemske politike oblikovalci zvezdniškega in cenovnega sistema, ni ne novost in ne slabost sodobnega mecenstva, ki na ta način vzpostavlja približne kriterije likovnih vrednostnih lestvic. Tudi to, da se etablirani, že utrjeni in utrjeni Warhol, nasloni na mlado Jean-Michelovo neoprimitivno slikarstvo, ni v generacijskem pretoku prevzemanja in oddajanja mest na teh lestvicah ne novost in ne slabost, saj se klasik (Warhol) – kot vse druge njemu podobne ikone – ni obdajal s preživeli, temveč je svoj notranji strah pred lastno preživelostjo lahko uravnaval prav z druženjem in podpiranjem nekoč sebi podobnega norca, naivca, privrženca novuma in drugačneža – kot je bil takrat intuitivni in ekscentrični Jean-Michael. Z njim si je Warhol podaljševal življenje. Prav s to večno sintagmo navezave starejših klasikov na mlade potencialneže velja razumeti v filmu večkrat izražen dvom, češ, da Warhol svoje prijatelje izkorišča sebi v prid. Skratka, vse opcije, ki jih nakazuje film (trg, preboj, izguba nedolžnosti v umetnem raj, iskanje lastne identitete v novem svetu kaviarja in šampanjca, osebnostni dvomi, ustvarjalne stiske...) so insiderju zanimive, tako kot je outsiderju lahko zanimiva že sama interpretacija filmskega Warhola, oziroma Bowiejev trud, da bi čim bolj veristično povzegal Warholovo podobo. Toda prav ta splet in-

padcu Jean-Michaela Basquiata. Če bi Schnabel posnel dokumentarec, če bi se izognil fiktivnemu pogledu – torej vsemu inventarju, ki opremi nek realni spomin – v kolikor bi pozabil na Warholovo lasuljo, Bowiejev trud za simulacijo njegovih gest, na garderobo, na identificiranje konkretnih galeristov, galeristk in celo samega Schnabela (ki ga igra Gary Oldman) – skratka: če bi film preskočil vse simulacije zagotovo preinterpretirane stvarnosti, bi bil dokument o Basquiatu in celotni newyorški umetniški sceni bistveno bolj dragocen in insidersko koristen. Tako pa ostaja vpet v vsečnost in trženje čim večjega števila gledalcev, ki so doslej konzumirali podobne melodramske biografije likovnikov, le da močnejšega formata (van Gogh, Velazquez, Michelangelo, da Vinci...). Schnabel pa je s fenomenom osemdesetih preskočil cela stoletja. Vsekakor bi Schnabel – kot visokotiražni avantgardist osemdesetih – lahko posegel po bolj radikalnem filmskem izrazu, kot je njegova debitantska konvencionalna pripoved. Ravnozar zapisano je pravzaprav izrekel tudi sam, ko je v postfilmskih razgovorih primerjal akt slikanja z aktom filmanja, češ, da je pri slikanju vse mnogo bolj enostavno, intimno in lepo, saj mu ni treba skrbeti, da bo tisti, ki sliko gleda, sliko potem tudi razumel. S sliko je sam, s filmom pa ne. Pri filmu je vedno treba skrbeti in misliti tudi na to, da gledalec ne bo le razumel, temveč, da mu bo produkt tudi všeč. In Julian Schnabel je pač preveč skrbel za to, da nam bo njegov zamah čopiča čim bolj dopadljiv.

M. Š.



## ponette

Francija **režija** Jacques Doillon

Nagrada za najboljšo žensko vlogo mali Victoire Thivisol v Doillonovem filmu **Ponette**, je bila – pragmatično gledano – povsem na mestu, saj je tako na deklici Ponette (kot tudi na Nicole Kidman v filmu **The Portrait of a Lady** režiserke Jean Campion, ki pa ni bil v tekmovalnem programu) kamera skoraj nenehno vztrajala na velikem planu. Veliki plan sicer še ni nikakršen garant za nagrado, v obeh primerih pa sta prav njuna izpostavljena obraza, sešita z maksimalno senzibilnostjo – tako tisti štiriletne deklice kot krhki portreti Isabel Archer Henryja Jamesa v vizuri Jane Campion – pridelala največ beneških emocij. Zgolj emocije pa ne prinašajo tudi nagrad, četudi je solza, ki se v velikem izrezu počasi lušči iz očesa nemalokrat kriterij izrazne, angažirane in dobro zdresirane igre. Vseeno pa sta v obeh primerih igralki le brezhiben instrument, ki ju je nekdo izvrstno uglasil. In Jacques Doillonu je bilo pri uglasitvi deklice s kamero zagotovo težje kot Jean Campion – ne le zato, ker je vodil otroka, temveč zato, ker je bil otrok soočen s travmatično zgodbo o smrti, kar pa odpira več kot zgolj režijske preokupacije. Tako se je vsakdo spraševal, kako se je Victoriji Thivisol usedla tema

Jeffrey Wright

o punčki Ponette, ki se ne more soočiti s smrtjo svoje (filmske) matere in jo zato vztrajno kliče nazaj v življenje. Ker je humanizem na tem mestu verjetno odveč in ker so otroci bolj realni od odraslih, je ob tem filmu vseeno pomembnejše vprašanje, kakšen delovni princip lahko ubere režiser, da zmore cel film igrati le na eno karto – na tako rekoč stoo odstotno prisotnost dekletca v vsakem kadru, ne da bi mu kdajkoli spodrsnilo v razkritje prevare. Pravzaprav me je odločitev, da je letos najboljša ženska igralka prav neigralka, spomnila na pogovore, ki so se premetavali po raznoraznih bolj vpljudnostnih kot pomembnih debatnih srečanjih letošnje Mostre. Med vprašanji o vlogi sodobnih tehničnih filmskih pomagal so načenjali tudi vprašanje mesta igralcev, ki se v eri simuliranih, računalniško izrisanih ali drugače vmontiranih likov-duhov, animacij, sendvič-igralcev itd. – kar naenkrat znajdejo pred praznim poljem oziroma pred luknjo in ne več pred sogovornikom. S tem odsotnim referentom, ki ga vstavi šele montaža, so danes igralci vse bolj potisnjeni v situacije, ko se gibljejo v praznini, so nekakšni manekeni, ki igra gradijo zgolj še na naučenosti, ne pa na vložku, ki ga lahko pridela konfrontacija tu in zdaj. Snemanje s Ponette je bilo najbrž podobno delo: zagotovo je vsak kader zahteval pripravo, atmosfersko razlago, maksimalno simulacijo časa in prostora. Je pa res, da je Jacques Doillon preveč režijske energije usmerjal v deklico, sicer ne bi pustil kar nekaj nepreoranih filmskih polj. Ponette pa pusti v nekoliko nerealnih okoliščinah: takoj po materini smrti jo očka brez večjih razlag prepusti kar teti, mati se na koncu vrne v obliki realnega srečanja in ne privida, deklica je za svojo starost preveč modra, zgodba s prenašanjem vlog odraslih na otroke je transparentna, zaključki psihoanalize in seksualnih impulzov pri otroku so poenostavljeni. Vsekakor pa Doillon, ki je sicer že obdeloval vsakdanje, a ekstremne situacije mladih ljudi (**Mladi Werther**, 1992; **Petnajstletnica**, 1988) s Ponette pridela zaključek, ki ga vleče čez cel film, ko otroški duši, ki se ni pripravljena soočiti s pojmom smrti, ponuja na stotine razlag odraslih duš, ki smrt vidijo in interpretirajo v skladu s civilizacijsko, kulturološko in religiozno pridobljenimi kodi. Vse te informacije o odhajanju duše na drugi svet ali pa razlage o njihovem vračanju, o posthumni prisotnosti telesa v drugačnih oblikah, o plačilu, ki ga mora zemljan vnovčiti za srečanje z odhajajočim, skratka – vse to kopičenje nešteti vizij, ki ne postavljajo v negotovost le otroško, temveč tudi odraslo bitje, ponuja Doillon kot vseprisotni sistem večne manipulacije z večnim in najbolj usodnim trenutkom človeštva – s smrtjo. Konec koncev, strah pred njo je temeljni problem človeštva. Toda če je nekoč film ponujal otrokom in ostalim upanje, ki ga je, recimo, nudil napitek svetega Grala, če risanke predstavijo življenje kot nikoli zaključeno nit, ki – četudi pretrgana – vedno najde svoj konec, potem Ponette ponuja stvarno razlago, da so stvari na tem svetu končne, da jih ne more priklicati nazaj ne velika vera, ne želja, preizkušnja ali žrtev in niti ljubezen.

M. Š.

## kolja

Češka republika režija Jan Sverák

Mogoče so selektorji enaintridesetletnemu češkemu režiserju Janu Sveráku zamerili stereotipnost, mogoče sladkost, znabiti da celo preveliko potencialno gledljivost – kakorkoli že, niso ga vmestili v tekmovalni program, pa čeprav je za njim stal Eurimages, običajni garant za manj priprta vrata v manj ovirano kinematografsko postfilmsko življenje. Ne glede na mogoče celo opravičen očitek manieristične obravnave in dejstva, da gre prej za vrhunski televizijski kot kinematografski film, pa ga izdavam zato, ker je – posebej za slovenskega kritika in gledalca – pravi predmet poželenja, vsekakor pa

optimističen preskok iz srednjeevropske v svetovno kinematografijo oziroma optimalen vzorec filma iz dežele, ki je prebrodila krizo tranzicije, zahvaljujoč močni filmski tradiciji in večjemu humornemu eksploataranju travmatične preteklosti.

Louka (igra ga režiserjev oče Zdenek Sverák) je dober violončelist, ki pa zaradi maščevanja komunističnega funkcionarja, s katerim je koketirala njegova žena, igra le še na pogrebih in – da bi nekako preživel – obnavlja črke na pokopaliških spomenikih. V stiski pristane na zakon za zeleno karto z neko Rusinjo, ki pa kmalu po poroki zbeži k svojemu moškemu v Nemčijo, njemu pa pusti petletnega Koljo. Louki, ki nima nobenega odnosa do otrok nasploh, kaj šele do ruskih, ki živi svobodno in se lagodno vpenja v priložnostne vezi, je Kolja odveč, sploh pa mora njegovo poreklo skrivati, saj noben Čeh ni zbrisal odpora do ruske besede. Zgodi se to, kar se običajno (torej stereotipno) dogaja v podobnih prisilnih ljubim-sovražim vezeh: Louka in Kolja se navežeta, otrok počasi zleze pod kožo starejšemu violončelistu, njuna različna jezika nista več neznanca, njuna svetova si nista več tuja. Zato je potem, ko se odsotna mati vrne, obema hudo. Vendar se istočasno vrne tudi demokracija, ki z žametno revolucijo zmehta nekdanje krivice in Louko vrne tja, kjer je njegovo mesto: v orkester, kjer ga posluša – v zadnjem času nekoliko zapostavljena – kolegica z že okroglim trebuščkom. Diplomant Famu, tudi kandidat za oskarja za najboljši tuji film (**Osnovna šola**, 1991), dobitnik nagrade kritikov na beneški Mostri 93 (za **Akumulator 1**) in velike nagrade (za **Tekmo**) v Karlovyjih Varyjih 1995 nima nikakršnih jezikovnih jecljanj. Film mu teče gladko, mogoče še preveč, je dopadljiv, mogoče še preveč, vsekakor pa ni sramežljiv pri iskanju podobnosti z bolj dopadljivimi kinematografijami. A pri tem pristajanju na vsem všečno zahodno govorico ne spregleda specifik lastne dežele – še več: vnovči jo z vso švejkovsko duhovitostjo, pa četudi jo sooča s temami, ki bi se jim še Švejk težko smejal. Skratka, Sverák naredi nekaj, kar si nekdanji Vzhod želi in hkrati prezira: uspešen film, ki združuje pogled nazaj z distanco in preseženo ironijo ter pogled naprej z optimizmom, zagotovo nelastnim dejanskim razmeram. Toda prav ta optimizem, ki resda ne potlači dejstva, da so kovalci nove demokracije tudi preoblečeni kovalci nekdanje komunistične vizije, ta nasmejani pogled na urejene in poravnane končne račune bo tujcu dal vedeti, da je Češka pravzaprav simpatična dežela, samemu Čehu pa bo dvignil samozavest. Logičen in pričakovan sentimentalizem, ki je v tovrstnih scenarijih doma v Franciji, Kanadi ali pa v ZDA (koliko porok za zeleno karto smo že videli!) zlika s simpatičnimi emocionalnimi filmskimi praznimi – nemimi, vendar močnimi – teki (Kolja in Louka najprej kot nema sovražnika, Louka, ki kupi Kolji čevljičke, Kolja, ki se izgubi na podzemni, Louka, ki trepeta zanj, njun odrešujoči shod, mali, ki je očaran nad mozaikom rdečega trga podzemne, strah pred tekočimi stopnicami, suspenz z velikim planom čevljička, ki nakazuje nesrečo, a le poveča veselje, ko pride do snidenja, Kolja in Louka na biciklu, spoznavanje narave in družbe, Loukine ženske, ki namesto Louke skrbijo za Koljo tako, da mu po telefonu čitajo pravljice v ruščini...). In še enkrat: Sverák je vgradil v svoj film preteklost svoje dežele, kjer je bil degradiran človek in njegovo dostojanstvo. Ni pa se nad tem razjokal, temveč je norost pokosil z norostjo. Na ta način je svojemu



narodu in drugim – pa četudi s šablonsko zgodbico – dejal, da je vse kar je bilo, lahko tudi prednost: v kolikor preteklost obrneš v prid prihodnosti. Za kinematografijo, ki ima nujen pečat vzhodnoevropske prvinience je to zavidanja vreden plus.  
**M. Š.**



## hommes femmes: mode d'emploi

Anouk Aimée

Moški, ženske: navodilo za uporabo  
Francija **režija** Claude Lelouch  
"Nehumana komedija" – tako pravi Lelouch svojemu filmu, v katerem resne stvari obdeluje s frivolno lahkostjo in frivolne z besno resnostjo. Pravzaprav je frivolno resen že sam angažma glavnega igralca – Bernarda Tapieja, nekdanjega kompromitiranega politika, špekulanta in zakonsko preganjanega a vendarle svobodnega človeka, ki ga štiti imuniteta evropskega poslanca. Dovolj drzna odločitev in dobra manipulacija, ki pridela kopico ugibanj o politiku kot najzlahtnejši materiji prevarantstva, najbližjega prav igralskemu poklicu... Kakor koli že, Tapie se je obnašal, kot da ima za seboj igralsko akademijo. Bernard Tapie igra poslovneža, bon vivanta srednjih let – Benoita Blanca, ki se seli od ženske do ženske, vse dokler se mu ena od njih – zdravnica (igra jo Alessandra Martines, Lelouchova žena) ne maščuje tako, da njegovo diagnozo zamenja z diagnozo drugega pacienta. Blanc tako misli, da ima raka na želodcu – ne samo misli, celo zdravi ga s kemoterapijo. Četudi zagovarja tezo, da si bolan toliko, v kolikor v to verjameš in četudi on v to diagnozo noče verjeti, se njegovo življenje počasi spreminja – celo tako daleč, da vleče poteze, ki jih sicer nikoli ne bi (odpotuje v Lour od koder pa se ne vrne, saj se na poti ponesreči). Na drugi strani pa tisti, ki v resnici ima raka in se smrti boji – vse dokler ne dobi negativnega Blancovega izvida – potlači svojo hipohondrijo in vsaj nekaj časa srečno živi. Bolj kot zaplet, ki ga Lelouch prilepi na temeljne človeške stiske in strahove, pa je zanimiv njegov način prevajanja Pascala, Bernardette ali svetega pisma v vsakdanji jezik smrtnikov in njihovih preokupacij. Maksimalno dialoški film preplete še z Lelouch *touchem*, kjer celoto preči ogromno podzgodb in pod-usod – ne da bi s tem izgubil osnovno nit pripovedi; podpoglavja puščajo možnost intelektualnih debat postfilmskih pogovorov – bodisi o temeljnih distinkcijah med evropskim in ameriškim filmom ("ameriški film pripoveduje male zgodbe z neskončnimi sredstvi, francoski pa velike z minimalnimi sredstvi") bodisi o sofizmih, vtkanih v pogovor med Blancom in artistom, ki ga

odkrije med klošarji. "Kaj si želiš, uspeh ali dobre kritike?" ga vpraša potem, ko mu obljubi, da ga bo iz pectestneža prelevil v zvezdo. "Zakaj ne bi imel obojega?" odgovori drugi. Lelouch bo s tem filmom požel uspeh, deloma vezan tudi na ime Bernarda Tapieja, ki je že v Benetkah rušil in omajal ves protokol, saj so se ga vsi izogibali kot kuge. In res: po prvih tednih predvajanja film že prinaša dobičke, nerodno je le to, da bodo Tapieju najbrž vsak frank zarubili. Ko so mu pred leti zasegli premoženje (saj je z denarjem, ki ga ni imel in s posojili, ki jih ni mogel vrniti, kupil športno firmo), je njegova hiša ostala prazna, toda dolgovi še zdaleč ni pokrili.

**M. Š.**

## guy

ZDA **režija** Michael Lindsay-Hogg

Michael Lindsay-Hogg je začel z glasbenimi spoti v času, ko je bilo to početje še redkost. V šestdesetih je snemal Rolling Stone, Who, Beatle in Paula Simona. Delal je v gledališču, največ pa za televizijo, (predvsem prenose koncertov), vsekakor pa je **Guy** – njegova četrta filmska režija (po **The Object of Beauty** in vidnejšemu **Frankie Starlight** z Gabrielom Byrneom in Matt Dillonom) prej televizijski kot filmski eksperiment, ki igra na eno karto: na popolno izrabo subjektivnega filmskega plana. Guy je ime fanta, ki si ga režiserka slučajno izbere na ulici za objekt svojega filma. Po vztrajnem nadlegovanju kamere Guy najprej odbije sodelovanje, nato pa postopoma popusti in pristane, da kamera tako rekoč brez predaha sledi vsakemu njegovemu trenutku – od jutra do jutra, od službe do postelje, od stranišča, do spolnega akta, od zajtrka, do večerje. Začetek je stimulativen, saj je gledalec porinjen v napeto predigro, ki ga najprej preseneti, kmalu nato pa razoroži, saj se predigra razvleče na vztrajno sledenje kadrom, ki nenehno igrajo na subjektivni plan in ponujajo gledalcu le to, kar naj bi videl tisti, ki snema. Toda, ker se plan očičča tistega, ki je za kamero dobesedno poistoveti s planom, ki ga vidimo mi – gledalci – se nam tudi nikoli (skoraj nikoli, seveda) ne razkrije protikader, tisti plan, ki ga vidi snemani objekt, torej sam Guy. Presenečenje gledalca, ki zdrži celovečerno dolžino subjektivnega pogleda snemalca, je na koncu filma podvojeno s presenečenjem samega opazovanega objekta – Guy tako rekoč pred špico filma, ko se med opazovanjem in opazovalcem vzpostavi tipično razmerje pacient-psihoterapevt, spozna, da za kamero vendarle ni dekle, kot ves čas misli, temveč travestit, fant, mogoče homoseksualec, vsekakor pa ne ženska, zaradi katere je – deloma – pristal na to obsesivno filmsko igro. Zgodovina filma pozna ogromno poskusov doslednega ufilmavanja subjektivnega kadra. Malokdo je tovrstni eksperiment nadgradil oziroma gledalca prikrajšal za nelagodje, ki nastane ob totalni identifikaciji očesa kamere z očesom projektorja. Učinkoviti so bili tisti subjektivni pogledi, ki so nam bili odmerjeni po koščkih in so prvo osebo ednine vtihotapili v korpus demokratično razporejenih planov. Subjektivna filmska slika je tudi vedno imela svojo določujočo funkcijo, četudi je materializirala le duhovno sliko junaka, torej sanje. Prav s pomočjo sanj se v Hitchcockovem filmu **Uročen** (*Spellbound*, 1945) s preprosto psihoanalitično interpretacijo (in Dalijevo scenografijo) razkrije, kdo je pravi morilec. Podobni sanjam so tisti subjektivni filmski pogledi, kjer si junak zamišlja nek tok dogodkov, ki si jih močno želi oziroma o njih fantazira. Na ta način je v celoti posnet film **Mesto žensk** (*Citta delle donne*, 1980) Federica Fellinija, kjer naj bi bila realna le uvodna in končna prizora vožnje na vlaku. Marcellu Mastroianniju se na začetku sproži asociacija, ki nato zapolni celoten film. A vendar tu ne gre za dobesedno subjektivne poglede. Pravi subjektivni kadri so tisti,

kjer kamera dobesedno stopi na mesto, ki ga zaseda protagonist filma in s tem tudi gledalec. To še najbolj eksploatirajo grozljivke: v filmu Johnatana Demma **Ko jagenčki obmolknejo** (*Silence of the Lambs*, 1991) je tak pogled še posebej podčrtan, saj ga izostrujejo posebna, infrardeča očala, ki omogočajo, da preganjalec – za razliko od preganjane – vidi tudi v temi. Subjektivni kadri, torej posnetki tistega, kar vidi protagonist in skozi njega gledalec, vedno spremlja objektivni pogled – pogled na tistega, ki gleda z očesom kamere. Uporaba subjektivne kamere dobi težo le, če se montažno nasloni na objektivni plan, kajti v primeru, da se junak, ki gleda to, kar vidimo, da vidi on – v filmu ne pojavi, se stvari zakomplicirajo.

V filmu Roberta Montgomeryja **Dama v jezeru** (*Lady in the Lake*, 1947), edinem čistem poskusu subjektivnega filma (Orson Welles je podoben poskus le načrtoval), glavnega junaka takorekoč sploh ne vidimo – razen njegovih rok, podobe v ogledalu ipd. Kamera, ki so mu jo pričvrstili na ramena, je imela omejene poglede. Izzvala naj bi popolno identifikacijo z junakom, kar pa se seveda ne zgodi, saj umanjka pogled na tistega, ki nam pogled daje. Po petdesetih letih je ta radikalni poskus ponovila Kathryn Bigelow v filmu **Zadnji dnevi** (*Strange Days*, 1995). Toda tudi ona je svoje možganske diskete, ki so bile posnete s tretjim očesom kamere, pritrjene na glavo partnerja in kasneje prodane na črni borzi posebnih užitkov, zmontirala ob poglede tistih, ki diskete uživajo, sprožajo ali z njimi dilajo. Če še enkrat povzamemo: subjektivni kadri lahko okrepijo napetost, lahko dodatno razlagajo ali stimulirajo, kot recimo v **Psihu** (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka – toda le pretrgani in ponujeni na obroke. V **Psihu** je subjektivni pogled, posnet v *travellingu*,

konsistenten zato, ker se montažno trga na osebo, ki se približuje madežu – v kombinaciji s posnetkom tistega, kar ta oseba vidi. V tem primeru ne gre za nelagodje. **Guy** pa vendarle sproži nelagodje. Zakaj? Najprej – zaradi potvorb realnega stanja. Režiserka, ki snema film, uporablja elektronsko kamero (sicer bi bil tak podvig nemogoč in zaradi tehničnih zahtev, ki jih pogojuje filmska kamera, tudi neizvedljiv). Mi pa gledamo filmsko sliko in ne elektronske. Poleg tega so kadri iz roke, ob še tako profesionalni elektroniki, tresoč in – brez stativa – neumirjeni. Mi pa gledamo razmeroma mehke in profesionalne posnetke z optimalnim tonom. Itd. Skratka: če je film zastavljen kot eksperiment, ki gre v smeri totalnega realizma, *a la cinema verite*, potem ne sme puščati za seboj prevar, ki zmedejo gledalca – ne glede na to, da je prevara imenantna filmskemu izražanju. V tem polju lahko le potrdimo, da je najboljši tisti film, ki zmore najdlje in najbolj prepričljivo varati. Če pa pristanemo na to, da subjektivni postopek pozabimo, kar pomeni, da ostajamo le v interpretaciji samega namena Lindsay-Hoggovega podviga, potem nam ostane zgolj spraševanje o naravi filma, njegovi moči zapeljevanja in užitka, ki ga snemanje nudi režiserju kot voyeurju oziroma užitka, ki se ponuja tistemu, ki ga kamera opazuje in s tem povzdiguje v enkratni, vzvišeni objekt opazovanja. Toda vse to smo že vzeli. Sprašujete, če stoođstotni subjektivni pogled res zdrži skozi ves kino? Seveda ne, čisto na koncu se snemalec razkrije: kot običajno, seveda – v ogledalu. In v nekaj protikadrih. Toda to so morda že subjektivni pogledi kamere nekoga drugega. Mogoče Guyja?

**M. Š.**

Vincent D'Onofrio







John Turturro, Sam Rockwell

## box of moonlight

ZDA režija Tom DiCillo

Tom DiCillo je možakar, ki je koncem sedemdesetih odraščal ob newyorški underground filmski šoli, nato kot kamerman posnel Jarmuscheva prva filma, **Permanent Vacation** (1980) in **Bolj čudno od raja** (*Stranger Than Paradise*, 1984), še malo odraščal in šele 1992., pri štiridesetih, posnel režijski prvenec **Johnny Suede**. Vmes – tokom osemdesetih – je malo snemal kratkometražne filme, prvič pa zares opozoril nase z drugim filmom **Living in Oblivion** (1994) in prejel nagrado za scenarij na festivalu v Sundanceu.

DiCillo je trd, odrezav in zelo natančen režiser, skratka, ve, kaj hoče. Tako je prav. Tudi njegovi filmi izgledajo tako. Prvenec, ki ga je s presledki snemal nekaj let, sofinanciral pa mu ga je Redfordov Sundance Institute, tako je prav, in v katerem se je prvič predstavil Brad Pitt (še pred famozno reklamo za kavbojke), pa tudi drugi film – oba sta stala veliko manj kot milijon dolarjev (glej intervju v Ekranu, št. jan./mar. 1995) –, izgledata vse prej kot nizkoproročunska filma, kar je za človeka, ki je bil Jarmuschevo oko v njegovi zgodnji fazi, precej nenavadno. Filmi Toma DiCilla (predvsem Johnny in Oblivion) torej izgledajo kot underground misel v mainstream pakungji. Resnično, so prava paša za oči, k čemur je gotovo pripomogla njegova ljubezen do kamere.

**Box of Moonlight**, s katerim se je DiCillo prvič prebil v tekmovalni spored kakšnega A festivala, je v mnogočem drugačen, saj – ironično, a v povsem pozitivnem smislu – negira marsikaj, kar je počel doslej. Namreč, prvič, izgleda kot mainstream misel v underground pakungji, drugič, loteva se povsem (in izključno) življenjske teme – za razliko od prvih dveh, kjer sta v ospredju vendarle (latentni) fetišizem in film oziroma kinematografija kot sredstvo komunikacije –, in tretjič, ne gre več za komentar družbe skozi medijski okvir (v prvem je bila to glasba oziroma show-busines in v drugem film), temveč skozi distinkcijo med ruralnim in urbanim oziroma divjim in "kontroliranim" vsakdanom. Jasno, gre za trčenje dveh "kultur", dveh percepcij; kontrolirano plat zastopa Al Fountain (John Turturro), disciplinirani vodja elektrogradbenega oddelka, sicer pa srečni mož in očka, katerega vsakdan poteka z matematično preračunljivostjo, toda kaj ko gre "pravo" življenje v velikem ovinku mimo njega. Njegov negativni pol pa je čudaški mladenič, "Kid" (Sam Rockwell), vseskozi oblečen kot Davy Crockett, otrok narave (dobesedno, saj ne le, da živi v gozdu, njegova "hiša", recimo ji dom, je razklana na pol), ki Alu odpre oči. Alu se "zmeša", ko se njegov preračunani vsakdanjik poruši – zaradi pomanjkanja financ podjetje zaustavi gradnjo elektrarne; naenkrat se v njegovem urniku znajde enotedenska luknja, ki ga loči do povratka domov k ženi in otroku, in Al se prvič v življenju odloči improvizirati. Najame avto, po naključju pobere čudaškega

Kida in ti dve diametralno si nasprotni osebnosti skupaj preživita teden dni.

Zveni kot poceni oportunistična avantura, toda kot rečeno, DiCillo ve, kaj počne. Ne gre za A-lovo vsesplošno podrejanje Kidu, ne gre za to, da zavrže vse konvencije, ki jim je bil do nekdaj zvest in – kar je še posebej pomembno – ne gre za "novega Ala", z novimi normativi in pogledi na svet. Nič takšnega, Kid mu je morda malce razširil obzorja, toda po končani avanturi se Al vrne k družini, "nazaj v dolgočasno pisarniško življenje", kakor je v odličnem **Čudovitem dekletu** (*Something Wild*, 1986) postokal že Jeff Daniels – a se kasneje vendarle pridružil (sicer sedaj umirjeni, a nekdaj vendarle deklarirano divji) Melanie Griffith. DiCillov Al ostaja isti, ne glede na to, kar se je zgodilo v tistem tednu dni; nenazadnje je divjal točno toliko, kolikor mu je dovoljeval skrbno načrtovani urnik.

S. P.

## the funeral

ZDA režija Abel Ferrara

Ferrara se nikdar ni kaj prida ukvarjal z družino, celo zaprte skupnosti so se v njegovih filmih formirale le redko, npr. gangsterska organizacija v **Kralju New Yorka** (*The King of New York*, 1990) ali nezemeljska bitja v **Tatovih teles** (*Body Snatchers*, 1993). Z drugimi besedami, Ferrarov svet oziroma svet v njegovih filmih je bil vedno poln individualcev, zaprtih, krutih, maščevalnih ljudi. Posamezniki v njegovem najnovejšem filmu **The Funeral** so sicer identični, le da tvorijo najbolj homogeno, "družabno" in bratsko entiteto vseh dosedanjih Ferrarovih filmov. **The Funeral** se odvrti v enem samem večeru, ki ga režiser prekinja z občasnimi *flash-backi*, in v katerih nam pokaže, kako je prišlo do umora enega izmed treh mafijskih bratov, Vincenta Galla, ter kako so taisti trije bratje – najmlajši Gallo, "srednji", Chris Penn in najstarejši, "glava družine", Christopher Walken – postali to, kar so. Gallo je bil pač gobezdač, nesposobnej in ljubimec žene neposrednega mafijskega nasprotnika, skratka, črna ovca družine, toda v očeh obeh njegovih starejših bratov je vseeno nedeljivi del družinske integritete ter časti – in to v družini, kjer imajo ženske, enkrat za spremembo, besedo (kar je Ferrara v Benetkah poudarjal na vsakem koraku). Točno to, pravico do odločanja! Ali vsaj do vpliva na posameznike, npr. na živci razrahljanega Penna, ki mu žena polni glavo z očitki, češ, da je treba italijanske korenine zakopati in se agilneje vklopiti v ameriško družbo.

Toda glavna, narativna zgodba se ne dogaja v sedanosti – kakor bi gledalec pričakoval in kar je v tovrstnih filmih običaj –, motor filma tiči v *offu*, v *flash-backu* oziroma dogodkih pred

Vincent Gallo, Chris Penn,  
Christopher Walken



smrtjo najmlajšega brata. Posebnost Ferrarovega filma je prav v prikriti poanti oziroma njenem negiranju, jasno, skozi prizmo gangsterskega filma. Kaj stori gangster, ko mu ubijejo brata? Jasno, najde storilca in ga ubije. Walken in Penn sprva izgledata, kot bi dala vse, da se storilec kaznuje. Roko na srce, družina naročnika – omenjenega mafioza, katerega ženo je Gallo porival – v resnici počí, toda čast bo oprana šele, ko bo hladen dejanski morilec, eksekutor. "Slabost" naših gangsterjev – konkretnje, najstarejšega, Walkena, sicer najkrvoločnejše družinske zveri – se kaže že v tem, da dejanskega morilca ne počí takoj, temveč šele potem, ko mu je že oprostil enega izmed razlogov (Gallo mu posili ženo). Morilec je tako "vreden" maščevanja šele v drugi točki, drugi obtožnici ("*lahko bi ti oprostil, če bi ga ubil, ker je posilil tvojo ženo, ne morem pa spregledati pravega motiva, tvoje užaljenosti, ker ti je razbil gobec*"); potemtakem se Walken v tem prizoru obnaša kot pravnik, ki "žrtvi" prisluhne in ne ubija instinktivno, se pravi, da je v neki meri že "amerikaniziran", "demokratiziran", civiliziran. Toda pogled v prihodnost, se pravi "amerikanizacija", vendarle spodleti. Chris Penn se nemara vpraša, čemu maščevanje, če pa za družino v nobenem primeru ni prihodnosti – pa naj je ta pogojena s še tako neuporabnih tujkom, kot je bil v resnici Gallo? "Kaj nam bo civilizacija, če pa tako rekoč ne obstajamo več?" Družina je torej raztreščena, uničena, dezintegrirana; čast lahko obrani le popolno uničenje njene "celovitosti". Penn se vrne domov in najprej s krogli napolni svojega že mrtvega brata v krsti, nato "disidentskega" Walkena in nazadnje še sebe. Skratka, poanta filma **The Funeral** je v ohranjenju integritete mafijske družine in ne v maščevanju njenih ostankov. V tem je Ferrarov film drugačen in si zasluži posebno mesto, zato je logično, da narativno plat filma diktira preteklost, občasni *flash-back*, in ne sedanjost oziroma originalna pripoved. Ta očitno le komentira pretekle dogodke.

S. P.



## yek dastan-e vaghe'i

Resnična zgodba

Iran **režija** Abolfazl Jalili

Moderni iranski film in njega avtorji se ne naslanjajo nadvse osebno le na fenomen kinematografije, temveč tudi na pomen svojega početja. Režiserji o režiserjih. Še bolje, režiserji o samih sebi. Fascinantno je seveda to, da se problema ne lotevajo dosledno skozi pogled dokumentarne kamere, temveč le-to vmetijo v okvir svoje fiktivne pripovedi. Lahko gre za psevdodokumentarec, kjer režiser igra samega sebe (npr. Mohsen Makhmalbaf v **Salaam Cinema**) ali za fiktivno pripoved, v katero pa režiser vseskozi vdira z dokumentarizmom. Tako v filmu **Skozi olivna drevesa** (*Zir-e derakhtan-e zeyton*, 1994) Abbasa Kiarostamija, tem filmu o snemanju filma, na začetku v kader stopi igralec in se predstavi: "Jaz igram režiserja tega filma." Možakar sicer ne reče "igram Kiarostamija", toda v njegovi izjavi je vendarle nekaj dokumentarističnega, še posebej, če vemo, da se Kiarostami vedno poigrava z dejstvi, da gre le za film. Verjetno ne gre poudarjati, da v tovrstnih filmih stalno vidujemo člane tehnične ekipe; mikrofoni se redno spuščajo v kader in svetloba je vse prej kot idealna; skratka, tovrstni (iranski) režiserji do skrajnosti radikalizirajo, denimo, Buñuelov koncept "nadrealnega", ki ga je zgolj s senco kamermana in njegovega instrumenta nakazal v **Zlati dobi** (*L'age d'or*, 1930). Abbas Kiarostami, ta maestro in zastavonoša novega iranskega filma ter "najpomembnejši režiser, ki se je na svetovnem odru pojavil v devetdesetih" (čeprav filme snema od leta 1970), gre nemalokrat celo tako daleč, da v povsem fiktivne, narativne kadre porine člana tehnične ekipe, tako npr. na neprestano stokanje junaka o neznosni žeji v filmu **Življenje teče dalje** (*Va zendegi edameh darad*, 1992), v kader stopi tajnica režije in mu ponudi kozarec z vodo!

In če se vrnemo k našemu beneškemu tekmovalcu, potem vidimo, da režiser Jalili v okviru "normalnega", fiktivnega filma, igra samega sebe – režiserja, ki išče dečka z dovolj žalostnimi očmi, skratka, primerne za vlogo v njegovem novem filmu. Toda ko se izkaže, da ima deček poškodovano, ožgano in na pol gnilo nogo – do te mere, da bo potrebna operacija –, režiser zaustavi pred-produkcijo filma in se odloči, tudi z vplivom medijske odmevnosti svojega imena, pomagati svojemu novemu varovancu. Zavedati se je treba, da so v Iranu najslavnejši režiserji nekakšni pol-bogovi (Makhmalbaf je to briljantno demonstriral v **Salaam Cinema**), kar Jalili izkoristi ter čez noč zastavi nov projekt, dokumentarec o dečkovi tragediji. Jalili v filmu idealno utemelji Kiarostamijeve besede o svojem prvinskem zanimanju za film – da so junaki v ameriških filmih po njegovem spadali le v film in v resničnosti niso mogli obstajati, ter da želi sam snemati filme o ljudeh, ki jih srečuje v soseski, v družini itd. Jasno, novi iranski film se tesno navezuje na italijanski neorealizem, govori o resničnih ljudeh. Iranski režiserji nenazadnje zelo radi poudarjajo – in zagotavljajo! –, da je resnična iranska družba veliko bližja njihovim filmom kot dokumentarnim podobam s teve poročil. Le kako naj jim ne verjamemo; režiser Jalili prvotni film opusti v trenutku, ko ga pritegne dečkova tragedija, tako kot pobič v **Življenje teče dalje** na vprašanje, kaj se je zgodilo prejšnje noči (mesto je prizadel potres), pripoveduje o nogometni tekmi tistega večera. Ti ljudje ne govorijo "vsakdanjih" problemih, temveč o stvareh, ki jih v življenju resnično zanimajo.

# for ever mozart

Francija režija Jean-Luc Godard

Vojne so privilegirani prostor politike. Hkrati pa so tudi priljubljeni predmet humanistične misli ter umetnosti. In kaj se zgodi, če se koncem 20. stoletja seme vojne pojavi sredi Evrope, vladavine "prave" politike in "prave" misli? Zapopadeno je kot tuje oziroma ni zapopadeno: ker je apriori dojeto kot tuje, kot nekaj, kar ni skladno s "pravo" podobo sveta, ga pogled te Evrope oziroma celotnega t.i. zahodnega, "civiliziranega" sveta, zavrača, noče ga videti. Ko pa seme vzkali, ko vse, kar je bilo v njem zajetega kot možnost, postaja dejanskost, se mu vsi poskusi, da bi ga zamejil (kadriral, režiral), vračajo kot podoba njegove lastne jalovosti. Jalovosti, katere izvor je v neke vrste slepoti, v tem vztrajanju pri svoji "pravi" podobi in zato ne možnosti videti (biti slep za) njegove prave narave. In Godardov zadnji film **For Ever Mozart** nam kaže prav podobo tega zgrešenega pogleda, jalovosti "zahodnega sveta", ki mu vsak poskus približevanja vojni (politične akcije, miselnega zajetja, umetniške reprezentacije) spodleti prav zaradi tega, ker je ujet v svoji "pravi" podobi. Seveda pa nam ob tem Godard podaja čisto svojsko, godardovsko podobo: stastno-hladno, duhovito, lepo, samorefleksivno, multiplicirano, cinično, ko govori o cinizmu, odprto in hkrati težko dostopno ter nenazadnje podobo, ki noče biti "prava". Film tvorijo štiri zgodbe, ki so in niso medsebojno ločene: vsaka sicer ima svoj naslov, toda v teku filma se ti ne pojavljajo in jih tako "fizično" ne razmejujejo; nekatere se neopazno nadaljujejo v naslednjo, med drugimi je ta prestop očitnejši; vsaka bi lahko funkcionirala kot samostojna zgodba, toda združene tvorijo zgolj eno. To enotnost namreč vzvratno vzpostavi že v samem filmu Godard, ko v zadnji zgodbi enemu izmed poslušalcev koncerta Mozartovih skladb položi kot odgovor na pripombo svojega soseda o "prevelikem številu not" in iz tega izhajajoči nepreglednosti oziroma težavnosti kontinuiranega sledenja, branija, ki bi omogočilo vtis jasno razpoznavne in zaključene celote, elementarno in preprosto misel, da se je pač "potrebno naučiti brati, pravilno obračati liste". Biti odprt in dosleden do dela (skladbe, zgodbe, ... sveta), ki ga imaš pred seboj. Tej misli pa lahko pripišemo še drug pomen, ki izhaja iz same vsebine filma in predstavlja nekakšen Godardov odgovor nanjo. Film je namreč ostra kritika reakcije zahodnega sveta na vojno v Bosni. Povsem nedvoumno pokaže tako na nemoč intelektualnega, kulturnega dela javnosti ter cinizem in brezplovnost političnih akterjev v njihovem soočenju z vojno, kakor tudi na vzroke teh. Ko se skupina intelektualcev nekje v Franciji odloča o tem, kaj bi bilo najprimerneje uprizoriti v Sarajevu, da bi njegovim prebivalcem pomagali vzdržati, vzbuditi v njih upanje, so osnova njihovi analizi fenomena vojne, ki se udejanja v Bosni in podobi, ki si jo tako ustvarijo o stanju na prizorišču dejanskih spopadov, abstraktne eksistencialistične kategorije, iztrgane iz nekega drugega konteksta, ne pa njihovo lastna izkušnja, videnje te konkretne zaostritve bivanjske situacije. Tako se oboroženi z "vedenjem" o tem, kaj jih čaka in kaj jim je storiti, odpravijo na dolgo pot. To, da so zgrešili že na samem začetku poti, pokaže Godard povsem nedvoumno: kmalu jih namreč onemogel zapusti starosta skupine, nekakšen duhovni vodja, režiser – t.j. tisti, ki (je) koncipira(l) predstavo in ki sliši na pomenljivo ime Vicky Vitalis. Kar je preživetega, neuporabnega, to staro "življenje", mora na poti k nečemu novemu, novi življenski, bivanjski situaciji, odmreti, biti odvrženo, če naj bo izkušnja te pristna in neposredna. Zato Godard tam popelje le mladi ostanek skupine, da se ti neposredno, brez vnaprejšnje podobe (predstave) soočijo z njo. Seveda na mestu samem in v najbolj bizarnem trenutku filma, ko se srbski častnik (jasna aluzija na Karadžića) ob skupinski grobnici in tik pred eksekucijo nove



skupinski grobnici in tik pred eksekucijo nove skupine civilnih ujetnikov sprašuje, kaj je pravzaprav humanost, ugotovijo, da tudi njihove najbolj osnovne kategorije ne vzdržijo in da je potrebna njihova preinterpretacija, ki mora izhajati prav iz tega neposrednega soočenja. To mesto oziroma prostor, kjer jih zajamejo vojaki, pa seveda ni Sarajevo. Do tega nikoli ne pridejo in v filmu se razen v besedi ne pojavi. Še ena predstava o vojni v Bosni (zgolj bitka za mesto Sarajevo), ki jo je potrebno opustiti. Ko stopimo na prizorišče vojne pa nas tam seveda že čakajo politični akterji. Naj bodo to t.i. mirovni posredniki, predstavniki humanitarnih organizacij ali pa vojaški oddelek Združenih narodov, vsi so v Godardovih očeh le groteskne, nebogljene a hkrati cinične figure. Namreč, če je bil prvim namenjen očitek, da se približujejo vojni, si ustvarjajo podobo o njej s povsem napačnim pristopom, pa velja tem drugim, ki si jemljejo privilegij razsojanja in odločanja o tem, kakšno podobo (ureditev) naj bi ta svet imel, očitek, da z napačnim pristopom k vojni omogočajo njen nemoten potek. "Eni so absolutno krivi, drugi pa niso absolutno nedolžni". Če je prva obsodba namenjena agresorjem v tej vojni, ki jih Godard eksplicitno poimenuje, pa je druga namenjena prav tem političnim akterjem. Približajo se sicer vojni sami, toda le zato, da bi na njenem ozadju, toda ne ozirajoč se nanj, uprizorili svoj spektakel političnih ritualnih obredov (neutrudnega sestajanja in brezplodnega dogovarjanja, podpisovanja mirovnih pogodb, rokovanja, ...). Godard izpostavi kritiki prav to njihovo obsedenost s formo in brezpogojno priseganje nanjo, ki v skrajni konsekvenci privede do tega, da v neposredni bližini eksekucije skupine civilistov, praktično ob njeni navzočnosti, mirovna predstavnika podpišeta "verodostojno" poročilo o tem, kako vojaki humano ravna z ujetniki. In sicer na osnovi izjav, ki sta jih dobila na mestu samem. Seveda ne s strani ujetih civilistov. Ampak, saj njih pravzaprav "ni".

Ta birokratski *performance*, udejanjenje obsedenosti s formo v politični praksi, pa ima svoj korelat tudi v – pogojno rečeno – umetniški praksi: v filmski reprezentaciji sveta.

V tretji zgodbi Godard tematizira problematično razmerje med svetom in njegovo podobo. Njegova teza je, da se lahko beseda še najbolj približa svetu, ki ga opisuje oziroma katerega podobo daje, medtem ko je vizualna, filmska podoba v bistveno večji meri le delna podoba tega sveta. Vedno namreč nekaj ostaja izven nje. Ta manjko, ki je vpisan v samo njeno naravo, pa je lahko še dodatno potenciran, kolikor ob konstrukciji podobe stopi v ospredje prav ta obsedenost s formo. Nosilec te je v tretji zgodbi Godardovega filma ameriški producent, ki vse stavi prav na učinek forme. Težave, ki jih imajo s scenarijem, z vsebino, se mu zdijo zanemarljive. Bolj ga vznemirja to, da se mu zdi morje, ki ga bodo zajeli v podobi, premajhno, ne dovolj učinkovito. Potrebno ga je povečati, narediti ga izstopajočega, hkrati pa ostale, moteče detailje, zavreči. Film mora biti atraktiven in preprost. Več kot bo teh izstopajočih elementov, impozantnih oblik, manj bo očitno, da zgodbe pravzaprav ni. In tako nenazadnje tudi gledalcem "njegovega" filma ni več pomembno, kaj bodo gledali, pač pa jim zadošča že to, da bodo gledali ameriški film. Ob tem producenta seveda ne more zмести niti neuspeh premiere – filmu bo pač zamenjal naslov in poskusil še enkrat. S tem Godard zaokroži svojo kritično vizijo tega pogleda, ki se mu vse množstvo, na katerega se usmerja, izmuzne prav zato, ker vanj le projicira podobo samega sebe. In dokler se ne bo "naučil brati, pravilno obračati liste", se mu bo v spopadu z njim venomer vračala le podoba njegove lastne jalovosti.

D. V.



## forgotten silver

Nova Zelandija **režija** Peter Jackson, Costa Botes

Vedno sem si želel izkusiti pravo medijsko manipulacijo. Okej, priznam, vedno sem si želel doživeti občutek, izkušnjo, kakršno je doživelo tistih nekaj milijonov naivnežev, ki so se oktobra 1939, po zaključku radijske igre *Vojna svetov*, panično odpravilo v hribe, skrivat pred marsovci. Vedno sem si želel doživeti ta občutek, kako je, če te prinesejo naokrog. Na suho. Ko sem se odpravljat gledat 52-minutni televizijski dokumentarec Petra Jacksona in Costa Botesa, sem o njem vedel le, da je na Zahodu doživel ovacije. In da mora biti boljši, veliko boljši od Jacksonovega hollywoodskega prvenca **The Frighteners**, katerega smo si ogledali dan prej.

**Forgotten Silver** ni bil le boljši od računalniško zanimirane pravljičice o duhovih; ni bil le najboljši film letošnjih Benetk, temveč nekaj najbolj prepričljivega, duhovitega in lucidnega,

kar sem imel priložnost videti zadnja leta; **Forgotten Silver** mi je med drugim vrnil upanje, da bodo filmi nekega dne postali krajši in ne še daljši, kakor kaže produkcija zadnjih petnajstih let. Na festivalih – in nasploh v kinematografih – skorajda ne najdeš več filma, krajšega od dveh ur, kaj šele, da bi se nekdo opogumil in posnel kaj krajšega od devetdesetih minut. Pa naj gre za televizijsko, studijsko, off-hollywoodsko, neodvisno, garažno ali pornografsko produkcijo. Filmi, krajši od ure in pol, so postali tako redki kot filmi Colina McKenzieja, novozelandskega pionirja, ki so ga odkrili lani. Natančneje, starka je poklicala Petra Jacksona in mu sporočila, da je v kleti našla kolute – naj jih pride pogledat, če ga zanima. Kaj se zgodi? Izkaže se, da so vendarle našli izgubljene filme Colina McKenzieja. Ne le to, od sedaj bo treba filmsko zgodovino pisati na novo; v knjigah bo treba popraviti nekaj letnic, zamenjati par imen, zaslužnih za tehnične in ustvarjalne inovacije ipd. Svet je dobil novega ultimativnega pionirja. Edison, Méliès, Griffith in ostali bodo dobili kompanjona. Izkazalo se je, da McKenzie ni bil le genialni inovator, temveč ena najbolj tragičnih osebnosti filmske zgodovine.

Rodil se je leta 1888 in že kot fantič pričel z malimi izumi; pri trinajstih sestavi svojo prvo kamero (na parni pogon) in prične fanatično snemati okolico okrog sebe. Navdušenje nad nenavadnimi snemalnimi koti prinese prvi *travelling* v zgodovini filma! – nekaj mesecev pred Porterjevim **Velikim ropom vlaka** (*The Great Train Robbery*, 1903), ko kamero priveže na karkolo in preganja kure na domačem vrtu; njegovi dokumentarni posnetki premaknejo celo dosedaj uradni datum prvega poleta z letalom! Novozelanec Richard Pearce je očitno brata Wright prehitel za dobre pol leta, datum dogodka pa so ugotovili z računalniškim povečanjem slike – časopis v žepu enega izmed opazovalcev kaže datum Pearsovega uspešnega poskusa. Mackenziejevi filmi imajo potemtakem tudi povsem formalno zgodovinsko vrednost! Če gremo naprej, pridemo do novih osupljivih ugotovitev; McKenzie, skupaj z bratom, izdeluje svoj lastni filmski trak, veliko bolj odporen in kvaliteten, za kar pa potrebuje, med ostalim, velike količine jajc; 1908. posname prvi celovečerec – v času ko je Griffith v Ameriki snemal še enokolutarje! Obenem pa začne eksperimentirati z zvokom in istega leta posname prvi zvočni film! Pri tem pa je napravil usodno napako, saj je za igralce angažiral priseljence s Kitajske; zvok je bil sicer lepo slišen, toda potencialni investitorji so se umaknili, ker kitajščina pač nikomur ni bila razumljiva. Škoda, škoda, Al Jonson je pel šele slabih dvajset let kasneje. Leta 1911 pa uspe prvi poskus barvnega filma (ne koloriranega!), barvne izvlečke pa sta z bratom dobila iz sokov posebnih rastlin, ki rastejo le na Tahitiju. Žal je ogromna količina barvila zadostovala je za dvajset sekund filmskega traku, toda pristne barve so bile tu – daleč pred koncem tridesetih, ko so se barve na filmu resnično uveljavile.

Toda kmalu je bio McKenzieju dovolj eksperimentiranja; naslednji projekt naj bi bil, sredi dvajsetih let, biblijski spektakel **Salome**, za katerega je bil pripravljen – tako pravijo viri, med njimi hčerka Hannah McKenzie – tudi umreti. Priprave na film

so bile gromozanske, sprva je bil njegov mecen ameriški industrialec, toda po nekaj tednih je vir usahnil, saj je gospoda dotolkel zlom borze leta 1929; kot potencialni financer se izkaže sovjetska komunistična partija s Stalinom na čelu, zaradi česar je McKenzie, v prid propagandnih namenov, prisiljen spreminjati scenarij. Sovjetske zahteve se izkažejo za preveč rigidne, zato išče pomoč pri "liberalnejši" palermški mafiji, ki v projektu vidi velik zaslužek. Toda v tem času se prične najtemnejše obdobje McKenziejevega življenja; tako mafija kot Sovjeti hočejo film zase in pošljejo na Novo Zelandijo svojo odpravo, da bi zaplenila posneti material. McKenzie pritiska na ekipo in svojo visoko nosečo ženo v vlogi Salome, film želi dokončati pred prihodom plenilcev in zadnjih 72 ur snemajo brez prestanka, nakar en prizor pred koncem žena kolapsira in umre; na srečo zdravnikom uspe rešiti otroka. McKenzie je zlomljen. Sicer dokončani, toda nikoli zmontirani film skriva pred komunisti in mafijo. Sedaj mora bežati, potuje po svetu in konča na bojiščih španske državljanske vojne, kjer leta 1936 umre. Jackson in Botes pošljeta pisma vsem svetovnim kinotekam, s prošnjo za kakršen koli material o Colinu McKenzieju. V času finalizacije filma pa Jackson prejme veličasten dokument časa. Španska kinoteka je hranila kolute z nerazvitim filmom neznanega kamermana, vojaka McKenzieja. Material je šokanten; McKenzie se je, s kamero v roki, gibal v prvih bojnih vrstah, toda ko hiti pomagati ranjenemu kolegu, odloži kamero in steče proti njemu, nakar ga pokosijo strelji z nasprotnih linij. Colin McKenzie je umrl, kot bi si verjetno želel vsak filmski ustvarjalec – posnel je lastno smrt. Jackson in Botes tako prejmeta največje darilo za svoj enoletni trud – potem ko sta v globinah novozelandskih gozdov našla popolno scenografijo, pravo mesto, za McKenziejev biblični spektakel, ter največje presenečenje njunega raziskovanja – neokrnjene kolute, vse štiri ure nezmontiranega materiala, katerega rastaviranje in montažo kasneje financira novozelandski filmski institut. Filmski delavci Nove Zelandije si ne bi mogli želeli primernejše proslave stoletnice filma – s premiero štitiurnega spektakla **Salome**; režija: Colin McKenzie!

Jacksonovo odkritje komentirajo mnogi priznani zgodovinarji in ustvarjalci (med drugimi Leonard Maltin, Harvey Weinstein iz Miramaxa ter igralec Sam Neill), ki v zadregi seveda priznavajo da doslej še niso slišali za McKenzieja, toda zaključki so jasni; Colina McKenzieja bo treba uvrstiti ob bok že priznanim filmskim pionirjem!

**S. P.**

simon popek

peter jackson



Benetke, september 1996

Kako se počutite danes – osem let po začetku kariere in krvavih *splatterjih*, ko vas nihče ni jemal resno – in danes, potem ko ste pred dvema leti prav tu, v Benetkah, na "razstavi filmske umetnosti", prejeli srebrnega leva za Nebeška bitja (*Heavenly Creatures*)?

Kot ste sami dejali: kot režiser nizkoprorračunskih *splatterjev*, ki mu je uspelo. Ko ljudje gledajo filme kot sta *Bad Taste* ali *Braindead*, zares podvomijo v tvoje sposobnosti, sploh te ne jemljejo resno. Danes je povsod težko posneti film, pa naj bo to *horror* ali drama. Ljudje se obnašajo zelo stereotipno, veliko je snobizma. Nekateri pač mislijo, da mora biti film izključno umetniški, resen, intelektualen in kar je najhujše – privilegij izbranih. Lepota filma pa je prav v njegovi raznolikosti.

Imate danes več možnosti za snemanje – zdaj, ko ste tudi "artistično" priznani?

Težko govorim o tem, ker samega sebe ne vidim z distance. Vem samo, kaj delam; vem da se zabavam, ko delam filme, v katerim sam uživam.

Na Novi Zelandiji imate očitno odlično ministrstvo za kulturo, kot kaže eno najboljših na svetu, saj vam je sofinanciralo prve *splatterje*, *Bad Taste*, pa tudi *Meet the Feebles* in *Braindead*. Lahko izdate skrivnost, kako vam je uspelo? Kar vesel sem, ko slišim, da se nekje dogaja kaj takšnega.

Jaz tudi (smeh). Res je nenavadno, skorajda neverjetno, da naša vlada sofinancira takšne filme. Kar smejte se, v resnici ni bilo tako smešno; *Bad Taste* sem skorajda v celoti financiral sam, ga zmontiral in pokazal komisiji...

...Najprej je šlo za kratki film, kajne?

Ja, za kratkometražec, po štirih letih agonije in pehanja za financami pa je nastal celovečerec. Takrat nihče ni vedel, kaj sploh snemam; večinoma smo delali čez vikend in ko je bil posnet, je ministrstvo dodalo 200.000 dolarjev, da smo ga obdelali do konca – s pogojem, da ga lahko sami prodajajo. Denar so vložili, ker so vedeli, da lahko na lahek način zaslužijo. In *Bad Taste* je, glede na proračun, prislужil kar precej denarja, kar mi je omogočilo snemanje naslednjih filmov. Na Novi Zelandiji le redki filmi prinesejo dobiček in v svoji smeri sem lahko nadaljeval le, ker sem delal uspešne filme, ne zato, ker bi se vlada odločila, da je to profil filmov, ki naj predstavljajo nacionalno kinematografijo (smeh). Iz tega je nastala cela mala industrija, iz katere so izhajale celo glasbene skupine.

Sedaj ste, lahko rečemo, neodvisni?

Na nek način da, vsaj v toliko, da mi ni treba skrbeti ali bom lahko posnel naslednji film. Težko je, če ne veš ali boš lahko še kdaj snemal. Če film ne prinese dobička in ga potem razsujajo še kritika, se lahko zgodi, da ne boste več snemali. Verjetno ne veste, toda na Novi Zelandiji imamo zelo dolg spisek režiserjev, ki so posneli le en film. Celo za *Nebeška bitja* smo potrebovali mesece in mesece, da smo prepričali filmsko komisijo; nazadnje so nam dali polovico

potrebnega denarja, preostanek pa smo iskali drugje; nekaj denarja je prišlo celo iz Nemčije. Zdaj sem v situaciji, ko mi ni več treba skrbeti za denar, temveč le še za to, kaj bo moj naslednji projekt.

Kaj pravite na to, da so mnogi vaši kult-oboževalci razočarani nad filmom *The Frighteners*, nad spolirano produkcijo Roberta Zemeckisa? Ste si pustili priprta vrata za povratek?

Tudi sam spoštujem oboževalce kulturnih filmov, preprosto zato, ker tudi sam obožujem filme tipa *Re-animator* ali *Evil Dead*. Problem je v tem, da svoje kariere ne moreš kreirati po merilih in željah občinstva, režiser mora biti egocentrik. Po *Braindead* sem se tega tipa filmov preprosto zasitil in sem si rekel: "Če bom naredil še četrti zaporedni *splatter*, se ne bom nikamor premaknil." Vseskozi moraš sprejemati nove izzive in kar se mene tiče, mora filmska izkušnja ubirati težjo pot. Lahko le upam, da bodo gledalci razumeli novo pot, ki sem jo nakazal z *Nebeškimi bitji*.

Kakšen odnos ste gojili z Robertom Zemeckisom; ste ob tako mogočnem producerskem imenu še lahko uveljavljali svojo vizijo?

Bob je bil izvršni producent, kar se vendarle razlikuje od klasičnega producerskega dela. Bolj kot tiran je bil zame angel varuh. Ko smo pripravljali scenarij, je ravno snemal *Forrest Gump* in ob priložnostnih srečanjih je scenarij zgolj komentiral, sicer pa mi je puščal povsem odprte roke. Film smo v celoti posneli na Novi Zelandiji in v sedmih mesecih snemanja nas je prišel pogledat dvakrat. Mislim, da ta podatek dovolj zgovorno priča o njegovi dejanski vpletenosti v film. Pravzaprav nas je on varoval pred studijem; večja nevarnost bi bila, če bi se v film vmešaval studio kot pa Bob Zemeckis.

Kako vam je uspelo prepričati odgovorne, da ste film posnel na Novi Zelandiji in ne v ZDA?

Ko sva se z Bobom pogovarjala o lokacijah, sem ga vprašal, ali bi film lahko posnel doma, saj se mi resnično ne ljubi hoditi v Hollywood; njegov odgovor je bil, da ni problema, vse dokler bodo eksterierji videti kot Amerika, da ne zmedemo občinstva. Morali smo najti čim manjšo vasico, kjer so se naši avtomobili lahko mirno vozili po desni strani ceste, ne da bi se zaletavali. Najmočnejši razlog, da sem ostal doma, pa je bila želja po sodelovanju s stalno tehnično ekipo.

Je bil *The Frighteners* koncipiran kot ameriški film?

Absolutno. Kot ameriški komercialni film. S stalno sodelavko – scenaristko Fran Wright – sva se odločila napisati nekaj scenarijev, ki bi jih prodajala velikim studijem. Sam veliko raje pišem kot pa režiram; da danes sproduciraš film, ti vzame dve leti, scenarij pa napišeš, recimo, v osmih tednih; po drugi strani pa bi bilo zanimivo vedeti, kaj se zgodi s scenarijem, ki ga zrežira nekdo drug. *Frighteners* so bili tako sprva mišljeni kot film za drugega režiserja. •



Jeffrey Combs  
*The Frighteners*

živa emeršič-mali

# karlovy vary

Zgodba iz taborišča



strogo  
nadzorovani  
festivali

Najprej so bili, dolga leta, samo Karlovy Vary, lansko leto pa je politična ambicija po promociji Prage in Česke pripeljala do ustanovitve filmskega festivala v glavnem mestu. Obe prireditvi sta praktično v istem hipu začeli tudi neusmiljeno medsebojno tekmo. In rezultat? Že res, da je praški festival toplicam kralja Karla prevzel mednarodno licenco festivala prve kategorije, toda tradicija, poslovna spretnost in nenazadnje – šarm preteklih desetletij, ko je karlovarski festival predstavljal filmska vrata za železno zaveso, ostajajo še naprej doma na bregovih Sazave. Pod najlepšimi baročnimi, klasicističnimi in art-decojevskimi pročelji v tem delu Evrope.

Spopad med obema festivaloma je tik pred slovesnim začetkom v Karlovih Varyh dosegel dramatični vrhunec, kot v kakšnem (slabem) filmskem scenariju.

V pisarne karlovarskega festivala v Pragi je bilo neko noč skrivnostno vlomljeno in neznani storilci so odnesli dokumente, računalnike, diskete in še nekaj podobnih malenkosti. Vloma niso pojasnili, v Karlovih Varyh pa so bili vsi brez izjeme prepričani, da je to umazana "rabota" konkurence. Morda so zato številne in slikovite zadrege z namestitvijo več kot 600 gostov reševali s flegmatičnim skomiganjem z rameni in stavkom, ki je v nekaj dneh postal antologijski: "Oprostite, toda niste v računalniku..."

Česka kinematografija, nekdanj vodilna filmska velesila vzhodnega bloka, kulturna domovina spoštovanih *auteurjev*, oskarjevcev in znamenitih disidentov, se opoteka pod udarci novega kapitalizma. Duhovna svoboda jo je oropala dramatičnih tem, iz katerih je črpala navdih v dobi enoumja in totalitarizma, brezobzirni ekonomski liberalizem pa je izpraznil državne jasli in vrgel producente na svobodni trg. Tudi država je postala bolj stiskaška, povprečni češki film dobi samo še kakšnih 20 odstotkov državnega denarja, za vse ostalo pa morajo priskrbeti producenti sami. Možnosti, da bi se denar povrnil, so teoretično minimalne, v praksi pa nikakršne, zato posnamejo samo še manj kot dvajset filmov na leto. Legendarne studije Barandow, ki sta jih ustanovila oče in stric Vaclava Havla, razprodajajo tujcem, predvsem Američanom, ki so v zadnjih dveh letih odkrili, da je Telecom, nekaj pa je bilo tudi državnih sredstev), pa preprosto ni dovolj filmov za dva tekmovalna programa! V Pragi je bilo vsega skupaj 134 filmov, toda samo 13 jih je ustrezalo pravilom za podeljevanje nagrad.

Manjkajočo mednarodno licenco je enaintrideseta izdaja festivala v Karlovih Varyh nadomestila z obilico zvezdniskega blišča. Ni naključje, prej železno pravilo, da je ves, z nekaj evropskimi izjemami, prišel iz Hollywooda. Nagrado za življenjsko delo so podelili veteranu Gregoryju Pecku, festivalsko občinstvo pa so razveselili še pogledi na Olympio Dukakis, Whoopi Goldberg, Rosie Perez in Alana Aldo. Slednji je bil sploh največja zvezda domačega občinstva, saj je češka televizija prav takrat – z dvajsetletno zamudo – vrtela kulturno serijo M.A.S.H. V zaspano in idilično podobo podeželskega mesteca se kot obelisk iz drugega časa zajeda petnajstnadstropna betonska pošast, tipičen proizvod megalomanske

## Nagrade 31. festivala Karlovy Vary

**Velika nagrada žirije – Kristalni globus:**

Kavkaški ujetnik, režija Sergej Bodrov (Rusija/Kazahstan)

**Nagrada žirije:**

Cvet moje skrivnosti, režija Pedro Almodovar (Španija)

**Posebna nagrada žirije:**

Sveta Klara, režija Ori Sivan in Ari Folman (Izrael)

**Najboljši režiser:**

Peter Gothar za film Zgodba iz taborišča (Madžarska)

**Najboljša igralka:**

Marisa Peredes v filmu Cvet moje skrivnosti

**Najboljši igralec:**

Pierre Richard v filmu Zaljubljeni kuhar (Francija)



socialistične arhitekture brez posluha za historičnost okolja. V njej je hotel Thermal, prizorišče festivala. Stekleni hodniki, betonska mednadstropja, velikanski lobiji, avle, sprejemnice in restavracije so bili, ob vsej svoji predimenzioniranosti, ravno pravšnji za nepopisno množico obiskovalcev. Mimo festivala je Thermal najbrž videti kot mesto duhov, toda med festivalom je bil prav priljuden, čeprav še vedno poln soc-realističnih pasti, kakršna je na primer napis na edinem stranišču v pritličju: Malica od 11. do 11.30. Zvezda mednarodne žirije je bila ameriška igralka Julia Ormond, v njeni ljubki sencji pa so ostali Ivan Passer, Regis Wargnier, Boleslaw Mihalek in drugi manj znani člani žirije. Filmi, s katerimi je imela žirija opraviti, so bili sila različni. Šestnajst filmov je predstavljalo praktično vse pomembnejše evropske kinematografije z izjemo Italije in Velike Britanije, od zunajevropskih pa Indijo, Izrael in Združene države. Posebnih presenečenj ni bilo, prevladovali so filmi s sodobno politično, družinsko ali socialno tematiko, nekaj preinterpretacij velike literature za sodobno rabo, na primer Gorkega, ali Tolstoja, inspiriranega s čečensko tragedijo (*Kavkaški ujetnik*, režija Sergei Bodrov), za konec pa še komedija (*Cvet moje skrivnosti*, Pedro Almodovar). Hrvaško kinematografijo je predstavljala Zrinko Ogresta s filmom *Isprani*, korektno posneto mračno dramo o brezizhodni sedanosti hrvaške vojne generacije. Umetniški obračuni s polpreteklo zgodovino so vtisnili svoj pečat tudi sodobnemu poljskemu filmu. Poljaki so na primer prav v Karlovih Varyh prvič zavrteli film *Skušnja* (*Pokuszenie*) režiserke Barbare Sass, ki poskuša odkriti resnico o montiranih procesih proti katoliškim duhovnikom sredi petdesetih let. Program z imenom *Horizonti* je predstavljala glavno programa – kar 32 filmov. Zbral je najbolj zveneče filmske naslove, praktično vse zmagovalce z evropskih festivalov, od lanskim Benetk do letošnjega Rotterdama, Berlina in Cannesu ter nekaj najbolj "vročih" naslovov ameriške filmske scene – hollywoodske in neodvisne. Uvodni in zaključni film sta bila seveda ameriška, paradna konja iz hollywoodskih hlevov, *Hollandov Opus* (*Mr. Holland's Opus*) z Richardom Dreyfusom in Eddie, najnovejši film Whoopi Goldberg. Festival je ponujal še nekaj spremljevalnih programov, v katerih se je ob množici naslovov tu in tam razkril zanimiv filmski izdelek. Program *Drugačen pogled* si je prizadeval odkriti drugačno, samosvojo avtorsko poetiko filmskih avtorjev (29 filmov), v programu *Dokumenti* se je predstavilo 22 dokumentarcev, pod naslovom *Vzhodno od raja* pa sta se med 19 filmi iz nekdanjih vzhodnih držav festivalskemu občinstvu uspešno predstavila tudi slovenska filma *Radio.doc* Mirana Zupaniča in *Carmen* Metoda Pevca. Naravnost anekdotični pa so bili dogodki, ki so se zvrstili okoli retrospektive najbolj znamenite jugoslovanske generacije diplomantov praške FAMU – Rajka Grlića, Gorana Markovića, Lordana Zafranovića, Srdjana Karanovića in Gorana Paskaljevića. Slikovita peterica se je predstavila s filmi *Samo jednom se ljubi*, *Tito i ja*, *Virdžina*, *Zemaljski dani teku* in *Padec Italije*. Zafranovićevega filma

*Večerni zvonovi* organizatorji niso mogli dobiti iz Zagreba zaradi njegove "tehnične" neustreznosti. Zaplet je prerastel v afero, ki se je končala s podpisovanjem protestne peticije, namenjene hrvaškimi oblastem, naj Zafranoviću nehajo odrekati pravico do tega, da svoje filme po svetu tudi – pokaže. Usoda praške peterice je na nek način značilna za razmere na ozemlju bivše Juge: Zafranović živi kot emigrant v Pragi, Paskaljević v Parizu, Karanović v Združenih državah. Niti eden od njihovih izbranih filmov ni prispel na festival iz države, kjer je nastal. *Virdžina* na primer, so vrteli s španskimi podnapisi, Zafranovićevega film pa so po negativnem odgovoru iz Zagreba dobili iz Beograda. Predsednik mednarodne žirije, francoski režiser Regis Wargnier (*Indokina*), je bil mnogo bolj diplomatski kot njegov kolega po funkciji, Max von Sydow, nekaj tednov prej. "Tukaj mi je všeč," je rekel, "mного bolj kot v Cannesu, kjer se vsi samo razkazujejo." O filmih ni rekel nič slabega, žirija pa je razsodila, kot pač je. Filmski festival v Karlovih Varyh bi morda lahko opustil konkurenco in (p)ostal festival revijalnega tipa. Množica prikazanih filmov nakazuje razvoj v to smer, toda prisotnost praškega rivala in zato negotova prihodnost prireditve najbrž narekuje energični in spretni direktorici Evi Zaoralovi, da ostane v ringu in skuša za prihodnje leto pridobiti čim boljšo tekmovalno selekcijo. Da o članih žirije in zvezdniških gostih sploh ne govorimo!

Namesto epiloga: "Kje hudiča bodo pa našli vse te filme," je zarenčal moj cinični nizozemski kolega Peter van Beuren in najbrž pomislil (tudi) na osrednji festival v svoji deželi.

"Ja, res bo hudo. Ampak če mene ne skrbi za Film Art Fest...", zinem odločno. (Spet bomo na prste šteli evropske filme in škilili čez Atlantik).

"Ja, tu smo vsi na istem," izjavi Peter resignirano, "Župa je evropska, poper pa ameriški". In jo mahne proti Thermalu. Ob osmih je zaključni žur, potem pa *Na shledanou, Karlovy Vary, see you next year!*



# pesaro

## jaz, avtor

ali daj mi kamero,  
da si posnamem življenje



Bilo je pred dvema letoma, na mojem prvem festivalu, v Pesaru. Pred projekcijo filma *I Don't Hate Las Vegas Anymore* se je zbranemu občinstvu, kot je tu običaj pred vsakim filmom, predstavil mladenič z imenom Caveh Zahedi. Navadno tovrstnih uvodov avtorjev ne poslušam, ker je res nepotrebno, nepomembno, redundantno in celo absurdno vedeti, kaj je avtor hotel povedati s filmom, ki ga boš takoj po tem gledal, na kar praviloma, očitno po nekem nepisanem bontonu, opomnijo tudi sami in je to - ob zahvalah sodelavcem in festivalu - tudi vse, kar povejo. Takrat pa me je najbrž sama njegova pojava, njegova verbalna histerija (ki je potem na platnu izgledala popolnoma enaka) prisilila k poslušanju. Po tem, ko je v živo odigral tako rekoč pol filma, se je zahvalil festivalu in dodal, da si pred štirimi leti, ko je bil tu kot "navaden" gledalec, niti mislil ni, da se bo nekega dne vrnil - s svojim filmom. Obenem je navzoče pozval, naj primejo za kamere in tudi sami pritisnejo.

Naj mladi ljubitelj filma še tako ve, da vodi takšna ideja v neobvladljivo inflacijo filmskih pripovedi (ki utegne filmu odvzeti vso iluzijo čarovnije in smisla, ki ju še premore) ter deflacijo že tako neblogljenega pojma avtorstva, ga takšne besede, takšni neposredni pozivi nemalo vznemirijo. On že ne bo samo eden tistih onesnaževalcev. On bo izbravec, vnaprejšnji izvoljenec izbirčne filmske zgodovine. On bo pretresel svet.

In nekateri odletijo s festivala domov, primejo za kamero prvega sorodnika ali soseda in... pritisnejo (scenarij je padel že v avionu ali še prej v kakšnem pesarskem hotelu, na večerji, med *primo piatto* in *secondo piatto*). Sploh ne namigujem, da je takšno filmanje obsojeno na neuspeh oziroma na margino, ampak v letnem obračunu je to potem vsakič predvsem gmota nejasnih, neprepričljivih, dolgočasnih, preveč privatnih egotripov. Prav iz tega pa je treba narediti festival, ki išče odrešujoče poti novega filma.

Toda festival ne more biti boljši od filmov, ki jih predstavlja, za takšen festival (čisto filmski, brez blišča, zvezd in trgovine) pa to velja še dvakrat bolj. Še dobro, da *spiritus movens* in veliki impresarij Pesarske mostre, Adriano Aprà, pojma *novi* ne razume časovno (v smislu sodobnega, sočasnega) ampak paradigmatško, kot tisto, kar nam je, ne glede na čas izvora, danes novo, aktualno, blizu. Tako lahko pretežno neobetavni letini vsakokrat pritakne še kakšno retrospektivo ali dve in prav te znova in znova razpirajo diskurz o novem filmu. Sintagma "vse je že posneto" bo itak vedno držala, saj je za udejanjenje njenega imperativa - le poiskati je treba - dovolj samo spreminjati (preimenovati) predmet interesa. Letos je za novo skrbel del afro-ameriške kinematografije in še posebej genialni Chris Marker. Sekcija *Novi film*, ki naj bi sicer nosila festival, se že nekaj zadnjih let ukvarja z iskanjem tretje poti, s filmi, ki niso ne dokumentarni ne fikcijski v klasičnem pojmovanju, pač pa nekje vmes in oboje hkrati. Direktor festivala jih označuje s sila ponesrečenim, čeprav vse bolj uveljavljenim izrazom "non-fiction"; praviloma gre za čisto fikcijo, izmišljeno pripoved, ki bodisi prevzema bodisi fingira dispozitiv dokumentarnega filma, dokumenta, ali pa se zateka k klasičnim potujitvenim efektom (vse to je do neke mere vedno nujno prisotno tudi v klasičnem dokumentarcu).

Najbolj konvencionalnih narativnih obrazcev, vsaj kar se tiče dispozitiva, sta se držala oba azijska celovečerna predstavnika, ki sta ostala na evropi prepoznavnih tirnicah svojih kinematografij. Tajvanski *Jimo Fangxin Julebu* (*Klub osamljenih src*) s preprosto in čisto pripovedovano grenko-sladko komedijo o srečanju dveh ne najbolj sorodnih zgubljenih duš - štiridesetletne ujetnice nemogočih družinskih razmer in skrivnostnega mladeniča -, ki obema rahlo vzburka monotoni življenji, toda brez upanja na kakšno resnično spremembo, nadaljuje niz odličnih

velemestnih vinjet tajvanske in hongkonške kinematografije v zadnjem obdobju (na lanskem Film art festu sta podobno učinkovala Tsai Ming-Liangov film *Živela ljubezen* in *Chungking Express* Wong Kar-Waija, dve leti prej pa *Jesenska luna* Clare Law), Japonski *Mei fa zi/Tokyo Skin* (*Ne morem pomagati*) pa dopolnjuje niz morbidnih skic brezizhodnega življenja v Tokiu. Sicer so se najbolje izkazali avtorji kratkih filmov: *Chere grand-mere* (*Ljuba babica*), prvenec Patrica Dubosca, učenca Jeana Roucha, je pismo svoji babici, ki je ni nikoli spoznal. Iz arhivskih posnetkov in domačih 8mm filmov začne sestavljati njeno podobo in hkrati njuno zgodbo, kot si jo rad zamišlja in kot bi jo rad doživel. Podobno lirična sta tudi italijanska kratkometražca, oba prvenca, *Normale* Flavia Bonettija in *La pioggia nel bicchiere* Barbare Nava. Prvi je kolaž fotografij in statičnih gibljivih slik, apokaliptični videospot z naslovom "vse se pozabi"; menjavajo se podobe holokavsta in časa petdeset let pozneje, toda ne nasilno in še zdaleč ne na prvo žogo – ne alegorična, ampak abstraktna, metafizična visoka pesem z zaključnim songom nekje med reizmom in Brechtom, ki priskrbi potrebno distanco. Drugi je stilizirana, skrajno lirična psihološka drama s prepričljivimi vnosi strahu in groze; zmešana dekle imajo otroci za čarovnico, dokler ena izmed njih ne premaga strahu in vstopi v njeno skrivnostno domovanje ter odkrije vzrok ženske norosti – vojna ji je vzela veliko ljubezen. Zelo lep in zabaven je bil s tremi kratkimi kratkimi zgodbami portugalec Joao César Monteiro, ki ga z *Božansko komedijo* (*A comedia de deus*, 1995), letošnjo mega uspešnico svetovnih filmskih festivalov, prav te dni gosti ljubljanski Film art fest. Omnibus treh mini anekdot (za osnovo je vzel tri prizore iz Božanske komedije), treh erotičnih fantazij priletnega možakarja, je poln lepe, zrele erotike, humorja in nostalgije, ki jim s preprosto in tankočutno uporabo najplemenitejših elementov filmskega jezika (zlasti elipse, gaga in nenadnega preobrata) dodeljuje močan učinek. Celovečerci so v glavnem razočarali. Kot po tekočem traku so se vrstili konfuzni, smešno žalostni egotripi, prav neprijetno patetična potovanja po lastnih življenjih in sanjah. Med manj zgrešene oziroma vsaj delno zanimive sodi film *Away* (*Zdoma*) Steva Sanguedolceja. Iz zasebnih dokumentarnih 8mm posnetkov, ki jih je posnel v Aziji, ko je iskal izginulega brata, je sestavil fiktivno zgodbo: Francis Ford Coppola ga povabi na snemanje *Apokalipse* zdaj na Tajsko. Odloči se, da bo med snemanjem poiskal svojega brata, ki je tam zašel v hude težave. Njegovo iskanje brata in Sheenovno iskanje izgubljenega ameriškega poveljnika (Marlona Branda) v *Apokalipsi* si postajata vse bolj podobna. Kar zanimiva štorijska in tudi psevdodokumentarna dispozitiv, toda v pripovedi na trenutke zelo neroden, v dialogih pa prepogosto neprepričljiv film. Nekoliko drugačnega iskanja se v filmu *Bontoc Eulogy* loti Filipinec Marlon Fuentes. Po dvajsetih letih življenja v nekem praznem trenutku nenadoma ugotovi, da mu manjkajo korenine. Zave se svojega prvega doma in v brskanju po sledih naleti na zgodbo svojega dedka; ta je brez sledu izginil, ko je bil med Filipinci, ki so jih Američani leta 1904 pripeljali na veliko razstavo eksotičnih plemen. V ozadju iskanja sledi za izginulim dedkom se izrisuje boleča študija emigrantstva v ZDA in neumljive arogance ameriškega imperializma. Tudi razvpiti guru gayjevskega filma Rosa von Praunheim se poda na pot spominov in prek parodirane policijske zgodbe izpiše svojo avtobiografijo. Za začetek se da kar ustreliti (javno inscenira atentat), da lahko njegovi najbližji kar najbolj odkrito in sproščeno spregovorijo o njem. Egotrip z vgrajeno varovalko (ironična distanca), ki pa prav nasprotno samo še dolije ognja na njegovo/njeno samovšečnost. Omembe vredno je morda še radikalno samorazgaljanje (na filmu in pred filmom, v živo!) Sophie Calle, ki je z Gregom Shephardom sestavila dokument njune ponesrečene romance – v celoti plod njene ideje, da jo spremlja na dolgi vožnji z avtom v Kalifornijo (na smrt je namreč zaljubljena vanj in ve, da ga lahko samo na ta način dobi); na poti ves čas snemata drug drugega in komunicirata izključno prek objektiv, vrhunec pa njuno razmerje doseže v montaži ter po zaključenem skupnem delu v hipu razpade.

V montaži se ob koncu izkaže, da je imel on ves čas tudi druge ženske in je njuno razmerje resnično jemal zgolj kot igro, fikcijo, film. Film nosi naslov *No Sex Last Night*.

Nekje med osebnim potovanjem, liričnim traktatom in družinsko dramo se giblje film *Walk the Walk* velikega ameriškega cineasta, dokumentarista Roberta Kramerja, v katerem disperzno portretira življenja treh ljudi – družine, ki živi na samem, na solinah. Njihove podobe, njihove samote in njihove intime počasi napaberkuje v zgodbo o ljudeh, ki jih samotarska narava ločuje in združuje. Po svoje, že zaradi tem, ki sta se jih lotila, sta bila zanimiva tudi dva klasična dokumentarca: V *Bitki za Državljana Kanea* (*The Battle Over Citizen Kane*, 1994) Thomas Lennon in Michael Epstein nista uspela do konca izkoristiti velike teme, kljub temu pa jima je uspelo sestaviti zelo gledljivo in napeto zgodbo (za kar ima največ zaslug sam Orson Welles), drugi raziskovalni dokumentarec *Im Land der Kinoveteranen: Filmexpedition zu Dziga Vertov* (*V deželi veteranirov filma: filmska odprava k Dzigu Vertovu*) Thomasa Todeja in Alejandra Muñoz-Kohrsa pa je za velikani svoje obravnave zaostal še veliko bolj. Zares prevzamejo zgolj podobe ob pogovoru z Jakobom Tolčanom, snemalcem Dziga Vertova, za katere se pozneje izkaže, da so njegove zadnje podobe, saj je kmalu po tem umrl. Vse tisto, kar je manjkalo novim novim filmom, je za zmeraj spravljeno v izjemnem opusu Chrisa Markerja, ki je v Pesaru doživel prvo obširno predstavitev in podobno gostoljubje si gotovo zasluži tudi v Ekranu, zato več in posebej o njem prihodnjič.

p.s. Najlepši film festivala (ob Markerju) sem videl v hotelski sobi. Pred spancem sem se na smrt utrujen sprehodil po satelitih in na Rai 3 zagledal podobe, ki so me zbudile do norosti. Naslova nisem ujel, le režiserja – Artur Aristakisian. Črno bele dokumentarne, arhivske podobe so kazale berača sredi prostrane avenije v obubožanem velemestu sovjetskega imperija. Glas moškega, prekrit z glasom pripovedovalca v italijanskem jeziku, ki sem ga začuda veliko razumel, je miren in topel; oče govori sinu, ki se bo rodil čez mesec dni: rad bi mu povedal vse, ker potem ne bo več nikoli govoril z njim... Ona ni ženska zanj, to zdaj ve..., ne ve, kako bo živel, toda nekaj mu mora povedati..., naj ima svoje ideje, naj zadovolji svoje želje, če mu bodo pustili živeti..., to mu govori zdaj, ne potem, ko bo star, zdaj, ko je še mlad in ve, kako živeti... "Škoda, da se ne boš mogel ljubiti z očmi", pravi svojemu otroku, ki bo slep. •

# vse poti afro-ameriškega filma



## nerina kocjančič

Filmski festival v Pesaru predstavlja v množici evropskih festivalov vsekakor prireditev z dolgoletno tradicijo, saj je letos praznoval že svojo dvaintrideseto obletnico. Nekateri ga obiskujejo že trideset let, drugi nekoliko manj, toda organizatorji svoje gostoljubje zagotavljajo vsem. To pa vsekakor ni pogosta lastnost festivalov, ki se lahko ponašajo z dolgoletnim predstavljanjem filmskih sličic. Koncept festivala že vrsto let določa iskanje "novega" filma, se pravi tiste produkcije, ki se odmika od uveljavljenih izraznih postopkov in išče nove poti. Po tolikih letih, posebej pa v današnjem času krize avtorskega filma, je to nedvomno precej težaško delo, ki pa ga duša festivala Adriano Aprà z veliko zagnanostjo ljubitelja filma, ki predstavlja avtoriteto na svojem področju, uspešno opravlja. Končni rezultat ni toliko odvisen od njegovega teoretičnega osmišljanja novega, ampak bolj od produkcije, ki se v določenem trenutku lahko vpiše v njegov koncept. V zadnjih dveh letih je Aprà koncept novega poiskal v filmski produkciji, ki presega delitev na fikcijo in dokumentarce ter s tem tudi stoletno mejo (Lumière/Méliès) med obema žanroma. Adriano Aprà je prepričan, da bodo tudi v prihodnje največji izzivi prihajali ravno s strani tistih, ki za svoje filme ne bodo izbirali termina fikcija ali dokumentarec, ampak zaenkrat še nekoliko štorast izraz "ne-fikcija" (*non-fiction*). Tak koncept festival prav gotovo ne privablja velikih množic, toda duša pesarskega festivala ima to srečo, da se mu s tem ni potrebno ukvarjati. Razen programa z novo filmsko produkcijo, pa festivalski program zaokrožata tudi dve retrospektivi, ki ponavadi predstavljata posameznega avtorja in določen trend znotraj nacionalne kinematografije. Seveda se tudi izbira retrospektiv ujema s konceptom novega, saj predstavljeni avtorji izbirajo nekonvencionalne filmske izraze znotraj svojega časa in prostora. Letos

je to bil Chris Marker, skrivnostni avtor, ki je v svoji dolgi karieri posnel en sam "čisti" fikcijski film in izdelal samosvojo avtorsko vizijo. Nacionalno kinematografijo pa je letos predstavljal afro-ameriški film zadnjih desetih let. Za razliko od retrospektive belgijskih "drugačnih" režiserjev iz prejšnjega leta, ki so jo prikazovali v na pol prazni dvorani, pa so temnopolti režiserji privabili veliko gledalcev. Ameriška kinematografija in fenomen Spike Lee pač naredita svoje. K zanimanju za rasno opredeljeno kinematografijo je prispevala tudi raznovrstnost filmov, ki tokrat niso bili omejeni s konceptom "novega", ampak predvsem z umeščenostjo "črnega" filma tako v fikcijo kot v dokumentarnost, v neodvisno in tudi *mainstreamovsko* produkcijo. V retrospektivo pa se je neopazno prithotapilo tudi spolno razlikovanje, ki je afro-ameriške režiserke pri vprašanju kvalitete ločilo od njihovih moških kolegov. Adriano Aprà je javno izjavil, da so marsikdaj bolj zanimive in inovativne od moških režiserjev. Gospod selektor se pač težko loči od svojega priljubljenega koncepta.

Leslie Harris je leta 1994 posnela svoj prvenec **Just Another Girl On The I.R.T.**, pri katerem se na koncu filma pojavi napis "Film, ki ga Hollywood ne bi nikoli posnel". Ta napis lahko najbolje razloži glavna težnja temnopoltih režiserjev in režiserk, ki v svojih filmih lik Afro-Američanov skušajo predstaviti v bolj "realni" luči in ga osvoboditi stereotipov, ki jih je o njih izdelal "beli" ameriški film. Leslie Harris nam zgodbo svoje srednješolke predstavi z ironijo, ki je namenjena predvsem mačističnemu okolju črne skupnosti, saj ta, podobno kot bela srenja, svojih žensk ne dojema kot osebe z določenim intelektualnim potencialom. Čeprav mlada junakinja zanosi, ji Harrisova nameni odprt konec: pot iz geta je odvisna predvsem od njene volje in ne od okoliščin. Film je zgrajen kot mešanica raperskega videa in Godardovega filma, saj junakinja svojo zgodbo pripoveduje v prvi osebi in pogosto naravnost v kamero. Ob tem se lahko spomnimo na prvi film Spike Leeja **She's gotta have it** (1986), ki uporablja isti narativni postopek. Ob tej pripombi nam Harrisova pove, da je povezava povsem na mestu, toda za razliko od Leejeve junakinje njena Chantel pripoveduje o sebi in ne o moških.

V žanr komedije se vpisuje tudi **I like it like that** (1994), prav tako prvenec režiserke Darnell Martin, ki nam predstavi družino v Bronxu, v kateri je spet ženska tista, ki je nosilka glavnih odločitev. Ženska je v vlogi, ko se ne spopada samo z rasnimi, ampak tudi seksističnimi predsodki. Izbira komedije je razumljiva odločitev, saj režiserka lahko kljub zavezanosti humorju predstavi negativne plati, ne da bi zato zapadla v brezizhodno vizijo črne skupnosti, ki je za "beli" film ena izmed prevladujočih stereotipov. Med vsemi tremi režiserkami pa je najbolj izzivalna Julie Dash, ki je z nekaj več kot polurnim črno-belim

filmom *Illusions* (1981-83) prikazala, kako so si belci prilastili črnsko kulturo. Zgodbo je postavila v leto 1942, v hollywoodski studio. Njena temnopolta junakinja je ambiciozna organizatorica, ki jo sodelavci sprejemajo kot belko, sama pa svojo barvo kožo pojmuje zgolj kot oviro pri svojih načrtih. Šele ko prisostvuje prizoru sinhronizacije pesmi, v katerem bela igralka zgolj premika ustnice, glas pa prihaja iz ust skrite temnopolte pevke, se junakinja začenja zavedati, da je tudi sama del izkoriščevalskega sistema. Filmski "zgodovinarji" so režiserki očitali, da v Hollywoodu tistega obdobja temnopoltnih žensk na takih položajih ni bilo. Toda Dashova je že s samim naslovom filma povedala, za kaj gre. To je film o dvojni iluziji: tisti, ki jo pričara film, in tisti, ki jo ima vsak temnopoltni človek, ki zanika svojo barvo. Zgodovinska dejstva so ob tem obrobne pomena. Med ženskami sta se znašli tudi dve režiserki, ki zaradi barve svoje kože v to retrospektivo ne bi sodili, zaradi tematike in kvalitete filma, pa bi to lahko obsodili kot rasistično dejanje!

Kajti dokumentarni film *Freedom On My Mind* (1994), ki sta ga posneli Connie Field in Marilyn Mulford, je dosegel enega izmed vrhuncev svojega žanra ter z močnim emotivnim nabojem, ki ga film vsebuje, dokazal, da tak efekt ni zgolj področje fikcije. Film je prejel veliko nagrado žirije na Sundance Film Festivalu in je prvi film, ki je ostro prikazal ter obsodil institucionalni rasizem v državi Mississippi v šestdesetih letih. Zgodbo pripovedujejo moški in ženske iz različnih krajev ZDA, ki so v letih 1961-64 sodelovali v akciji za vpis temnopoltnih v volilnih register. Njihove izjave dopolnjujejo dokumentarni arhivski posnetki, med katerimi so bili mnogi prikazani prvič po tridesetih letih. Emotivni efekt je dosežen s precizno montažo izjav in arhivskih materialov, spoja sedanjosti in preteklosti, ki je po besedah udeležencev za vedno spremenila njihova življenja.

Temnopolte režiserje so zastopala različna imena: od že uveljavljenih, kot sta Spike Lee in Carl Franklin, do manj znanih kot so Marlon T. Riggs, Robert Gardner, Spikeov mlajši brat Cinque Lee ter Albert in Allen Hughes.

Najbolj zanimiv dokumentarec med moškimi režiserji je posnel Marlon T. Riggs, ki je zaradi svoje homoseksualnosti že v lastni skupnosti veljal za outsiderja. Njegov dokumentarni film *Color Adjustment* (1991) nam pokaže, na kakšen način sta ameriški film in televizija ustvarjala lik temnopoltega človeka. Temnopoltni so bili najprej prijazni in precej karikirani služabniki (npr. debela služabnica v filmu *V vrtincu*), danes pa jih televizija prikazuje kot dobro stoječe pripadnike srednjega sloja ameriške družbe (nadaljevanka *Cosby's Show*). Subverzivnost dokumentarca je v tem, da ta razvoj prikaže kot prefinjeno predelavo najbolj skritih rasističnih konfliktov in njihovo prilagoditev televizijskemu načinu zabave. Za Marlona T. Riggsa *Cosby's Show* ne predstavlja napredka v prikazovanju temnopolte skupnosti, ampak samo prilagoditev določenim spremembam v javnem življenju. Film natančno sledi "barvni korekciji" skozi čas in razkriva mehanizme ameriške masovne kulture. Režiserjeva kritika Cosbyjeve simpatične družine je naletela na negativen odziv tudi v sami črni skupnosti, ki se s tako predstavitvijo očitno identificira. Marlon T. Riggs je

umrl leta 1994, pred tem pa si je že priboril status enega najbolj prodornih dokumentaristov. In to ne samo znotraj afro-ameriškega filma.

Seksizem, ki ga temnopolte režiserke prikazujejo kritično, pa na primer njihova dva moška kolega Albert in Allen Hughes prikazujeta s pozitivnim predznakom – kot skoraj nujno obeležje prave moške duše. Mladinske tolpe, njihovi spopadi, smrt in droga so teme, ki jih je na neorealističen način prikazal že film *Boyz 'n' The Hood*. Film *Menace II Society* (1993) na prvi pogled deluje kot neusmiljen prikaz resničnosti v getu, v resnici pa ne počne samo tega, da te resničnosti ne problematizira, ampak nasilje celo povečuje. Za nas, ki smo z barvo kože in tudi s krajem bivanja precej oddaljeni od tega sveta, je film zgolj zbirka stereotipov (kriminalec, narkoman, morilec...), ki jih prikazuje tudi "beli" ameriški film. Če se najprej čudimo, kako lahko temnopoltni režiser snema proti sebi, pa nam stvar postane bolj razumljiva, ko pomislimo, da velikokrat tudi slovenski režiserji svoje okolje prikazujejo na način ameriškega *mainstream* filma. In dosežki ravno tako niso vrhunski.

Nekaj popolnoma drugega pa je film *Clarence and Angel* (1980), ki ga je za 75.000 \$ posnel Robert Gardner. Film se giblje med estetiko neodvisnega "umetniškega" filma in dokumentarcem. Zgodba 76-minutnega filma se skoraj v celoti odvije v veži osnovne šole, v kateri se družita dvanajstletna dečka. Clarence se je v New York preselil z juga države. Ko novi sošolci odkrijejo, da ne zna brati, ga začnejo zasmehovati; ker Clarence jezno reagira, konča na hodniku. Tu spozna Portoričana Angela, ki se odloči, da ga bo vpeljal v skrivnostni svet besed. Film nam z eno samo lokacijo uspe prikazati vse naše najslabše šolske spomine: neprijazne hodnike, zoprne hišnike... Temu svetu je zoperstavljen otroški svet, ki je poln domišljije in neverjetne sposobnosti reproduciranja novih in novih "osebnih" pogledov na realno okolje. Otrok je prikazan kot režiser, ki svoje filmske slike ustvarja z ljubeznijo. Konec koncev jih lahko dela tudi samo za denar. In denar je tudi ta, ki določa, kdo med režiserkami in režiserji bo imel več možnosti. Za Hollywood so zanimivi izključno filmi, ki kot *Boyz 'n' the Hood* ali *Menace II Society* prikazujejo nasilje v getu. Temnopoltni režiserji in režiserke, ki hočejo pokazati druge plati svoje skupnosti, pa niso zanimivi. Denar si morajo najti sami in le majhna količina sredstev prihaja s strani države. Bitka s stereotipi je težka, spoznavanje z njo pa ponavadi poteka na podobnih festivalih, kot je ta v Pesaru. Nova odkritja o tesnem odnosu, ki od nekdaj poteka med filmsko sliko in realnostjo, te včasih napolnijo z občutkom, da si del izvoljenega ljudstva oziroma tistih, ki niso prepuščeni samo hollywoodskim propagandnim kampanjam za filme, ki že nekaj let zgolj reciklirajo stare obrazce. •



I like it like that

# nebojša pajkić čakajoč na evito

Nekoč sem z ameriškim filmskim kritikom in harwardskim profesorjem Geraldom Perryjem razpravljal o kvaliteti Waynevega filma **Alamo** (ki se mi, mimogrede, danes zdi neprimerljivo bolj pomemben kot tedaj). Perryjevo pripombo, da je Wayne nezdružljiv s Crocketom, sem tedaj zlahka zavrnil z apofatično opazko, da je to tudi mene motilo, ko sem film gledal še kot otrok. V resnici je imel ta argument zgolj psihološko razsežnost – psihološko v sami diskusiji, a tudi psihološko v pomenu predmeta razprave, ki se je v resnici osredotočala na idejo igre, idejo filmske igre.

Argument je morda res bil dramaturško učinkovit, a je po nepotrebnem odvrnil pogovor od bistvenega vprašanja, ki ga nenehno mistificirajo – in to praviloma z napačne strani. Že v gledališkem okolju, kjer ima teoretski razmislek o igrilstvu dolgo tradicijo – celo če jo omejimo zgolj na Diderotov *Paradoks o igralcu* in Lessingovo *Hamburško dramaturgijo* kot ključni formulaciji ideje igralca v meščanskem pojmu gledališča – se tej večini povsem nezasluženo pripisuje razsežnost neujemljivosti. Četudi je prav proces formuliranja ideje igre skozi metode Stanislavskega in prakso njegovih ameriških eksponentov, Stelle Adler in Leeja Strasberga (ki sta se sicer uspela prekopati samo čez prvi zvezek teorije Stanislavskega), doživel neprimerljivo bolj eksaktno kodifikacijo od nekaterih drugih kreativnih mimetičnih disciplin (predvsem – in dovolj paradokсно – bolj od režije in dramaturgije), vseeno še kar naprej vztrajajo na nedoumljivosti igralske skrivnosti. Pri tem očitno nič ne šteje dejstvo, da Strasbergova šola z brutalno učinkovitostjo dobavlja duplikante, od Deana, Branda in Clifta preko Beattyja, Hofmanna in Pacina do Travolte in Brada Pitta. Žal ima ta šola, ki je, kot vse kaže, zmagala tako v realističnem gledališču kot v realističnem filmu, zelo malo zveze s tisto žalobno opazko Bertolta Brechta, zagovornika tretje ideje igrilstva, po kateri so ameriški igralci tako zelo izumetničeni, da edino oni delujejo prepričljivo (neizumetničeno).

Ta pripomba starega stalinističnega dogmatika v resnici zadeva v samo središče, saj odpira razpravo o paradoksu filmske igre, ki je diametralno nasproten paradoksu gledališkega igralca. Usmerja nas k Hathawayjevi opoziciji med igralci, "ki-so-rojeni-za-tisto-kar-igrajo" (takšni so po njegovem mnenju John Wayne, Gary Cooper, Jimmy Stewart in Henry Fonda), ter tistimi, ki absolvirajo igralsko tehniko na tečajih à la Actors Studio. Prvi so filmski igralci po definiciji, drugi pa so gledališki igralci, ki jih je mogoče uporabljati tudi na filmu. Ko so Elvisa Presleya (ne pozabimo, da je igral tudi pri Sieglu!) vprašali, kako si upa igrati brez sleherne igralske izobrazbe, jim je enostavno odgovoril: režiser mi bo povedal, kaj naj delam. Jean-Pierre Melville je trdil, da so igralske šole nepotrebne in da je mogoče filme delati samo z zvezdami. V njegovem času je imel francoski film samo tri zvezde: Delona, Belmonda in Ventura. Drugi mag francoskega filma, Robert Bresson, se je izogibal celo zvezd (čeprav je nekatere sam ustvaril, denimo Dominique Sanda) in je raje delal izključno z naturščiki, ki jih še niso pokvarile predstave o igralski tehniki.

Filmska igra potemtakem počiva na predpostavkah, ki so natanko nasprotne predpostavkam gledališke igre. Če gledališki igralec interpretira, tolmači, igra določeni lik, značaj ali tip, tedaj je filmski igralec poosebljena dinamična zvočno-ikonična (*motion pictures*) enota, ki sodi v virtualnost slojevitega teksta filmskega kadra. Skupaj z zvočno in vizualno plastičnostjo, ki jo prinaša, filmski igralec v film vnaša še nakopičeno projektivnost lastnega arhetipskega potenciala. Njegova neujemljivost izhaja iz antropološkega amalgama njegove arhetipske potence, ki jo neguje in nadzoruje njegova karizmatična aura. Ko Siegel v špici filma **Shootist** montira elemente različnih likov, ki jih je posnel John Wayne, in jih tako vgrajuje v biografijo, v karakter svojega junaka, tako pravzaprav demontira paradoks filmskega igralca in obenem



John Wayne

demonstrira podrejenost Waynovi karizmi, po zaslugi katere si je Wayne kot režiser-"začetnik" lahko tako superiorno sam sebi dodelil vlogo Davyja Crocketa – in ga tako s pomočjo lastne aure med drugim osvobodil trivialne disneyevske mitizacije najstniškega junaka. Kavboj na konju, jezdi skoz prerijo. Ta prizor zna trajati tudi precej dlje od časa, ki mu ga je z Morriconejevo podporo namenil Sergio Leone. To pa zato, ker sam žanrski okvir ponuja neverjetno globoko arhetipsko vertikalo, ki se dvigne nad svojo abstraktno razsežnost, kadar je vanjo vgrajen lik konkretne zvezde. To načelo seveda deluje tudi v ljudskem gledališču, saj se naslanja na duh *comédie dell'arte*, iz katere so navsezadnje tudi izšli profili prvih filmskih, *slapstick* zvezd. V ontološkem smislu njihova konsekventnost ne presega arhetipskega potenciala kateregakoli "igralca-rojenega-za-tisto-kar-igra". V recepciji tako posamičnega kot kolektivnega spomina optimalno filmskega gledalca je sleherni njegov lik vgrajen v idejo njegove zvezde, njegove svetlosti, njegove ikone. Preden je dobil osem strani Madonninega pisma, je Alan Parker nameraval za Evito angažirati Michelle Pfeiffer. A je po prejemu pisma v njem prevagal avtor filmov, kot sta **Bugsy Malone** in **Angelsko srce**, ne pa režiser filma **Birdy** in podobnih. Parker je dojel pomen karizmatičnega prekrivanja Evite Peron in Madonne. Ko tole pišem, mi Isidora kaže fotografijo Johna Philipsa, ki prikazuje Evitin sprejem pri papežu Piju XII. leta 1947. Če pogledate to fotografijo, boste razumeli, da lahko Evito igra ali Madonna ali moja soproga Isidora – Michelle Pfeiffer pa nikoli! Nikoli in nikdar igralka, saj je prav v tem paradoks filmske igre: tu ni prostora za igralce, samo "za-tiste-ki-so-rojeni-s-tem-kar-igrajo". Finito. •

# veliki in mali

paul virilio

## Predgovor k slovenski izdaji

Brali boste *Hitrost osvoboditve*. Kar velja, je dejstvo, da gre za "prvič", za prvenstvo: za prvi prevod moje knjige in za vaše prvo branje.

Gre dejansko za prvo srečanje z avtorjem, a tudi z nekom, ki vas ne pozna in vi ne poznate njega. Po svoje samo prvič odkrijemo avtorja. *Hitrost osvoboditve* je tudi knjiga o tem "prvič".

Prvič je tedaj, ko pobegnemo v svet – kakor je tudi Slovenija ubežala v svet z vojno, ali bolje, s tistim, kar se je pripetilo bivši Jugoslaviji. Ubežali ste pred nekim svetom – in tudi ta knjiga je knjiga o osvoboditvi sveta. Toda o osvoboditvi, ki je obenem tudi izguba, izguba sobivanja, izguba drugega, izguba indiffernce. Tako kot svet ste tudi vi postali čisto majhni. Slovenija je čisto majhna, a je velika, saj je svet postal čisto majhen. Po zaslugi hitrosti osvoboditve se je svet zmanjšal. V nekaj mikrosekundah zvemo, kaj se dogaja na dveh povsem nasprotnih krajih. Ko je enkrat tako, ni noben obseg, nobena geografija naroda, naj bo velika ali majhna, nič več vredna. Šteje le še neposrednost, vseprisotnost, hipnost: to je prvič.

Prvič pomeni srečanje z ljudmi, ki bi jih nikoli ne srečali, ki jih nikoli nismo nameravali srečati – ki pa so po zaslugi te mejne hitrosti, te hitrosti osvoboditve, tu, že tu, v vaših večernih poročilih ali v vašem radiju.

*Hitrost osvoboditve* je potemtakem knjiga o izgubi, o izgubi veličine sveta, izgubi obsega in o tem, kako postati majhen, manjšinski, minoren. Kot je dejal Deleuze: kar je minorno, je pomembno; kar je minorno, je novo.

Gotovo je, da Deleuze in Guattari, ko govorita o pomenu minornega, vpeljujeta nov koncept, ki je sicer nov v filozofiji, ni pa nov v etiki.

"Ponižnost je temelj vsega!" To je eden pomembnejših stavkov etike. Če hočemo biti veliki, moramo biti najprej majhni. Majhno je potencialnost velikega. Če torej trdim, da je Gilles Deleuze minoren filozof, tedaj hočem po svoje reči, da je tisti, ki "ima prihodnost". Filozof ali pisec, ki je že velik, nima prihodnosti, nima razvoja bivanja. Veličini pa je značilno, da se razvija, da je-v-svojem razvoju.

Danes imamo veliko velikih piscev in velikih filozofov. Naj navedem le enega zelo spoštovanega, kakršen je Michel Foucault. Nimamo pa minornih filozofov: če spregovorimo o minornih filozofih, imajo to vsi za slabšalno. Če torej rečemo: Deleuze in Guattari sta minorna filozofa, na splošno to vsi razumejo kot žalitev – kar lepo kaže, kako arogantno je naše stoletje. To ni le neoprostljivo stoletje, stoletje Hirošime in Auschwitza, temveč tudi arogantno stoletje. Stoletje, ki ga zanima le tisto, kar se je že realiziralo, kar je že veliko. Kar pa je veliko, nima prihodnosti. Privlačnost minornega je, da ima svojo prihodnost v svoji sedanjosti: je v razvoju. Zdi se mi, da ponovno najti ponižnost ne pomeni le ponovno najti krščansko vrlino, temveč tudi ponovno odkriti virtuos, se pravi virtualnost, potencialnost za razvoj.

Evropa se razgrajuje in zanima jo vse, kar je veliko. To je znamenje dekadence. To je rimsko znamenje! Naj spomnim, da so rimskega cesarja častili kot Boga, kar je



znamenje dekadence. Če pa vzamemo Deleuza, tedaj je znamenje prihodnosti in razvoja tisto, kar je majhno. Majhna ljudstva in majhni narodi ter skromni ljudje so prihodnost sveta, saj imajo v sebi svoj lastni razvoj.

Manjša ko je dežela, več priložnosti ima, da se razvije. To velja za proces mondializacije in za podjetja (prav zdaj se veliko govori o reorganizaciji podjetij manjšega obsega), a velja tudi na ravni etike.

Od quantuma, od izhodiščne točke naprej, je mogoče govoriti o vrlini, o možnem razvoju.

Zdi se mi, da vse dokler ne bomo zapustili dvajsetega stoletja in njegove ošabnosti, ne bomo ničesar razumeli o ponižnosti. Zato je danes sleherna šibkost ogrožena: šibkost manjšin, šibkost brezdomcev, šibkost ljudi brez papirjev, šibkost žensk, šibkost spolno zlorabljenih otrok – vse to so znamenja veličine, se pravi, tistega, kar nasprotuje minornemu.

Kafko fascinira vse, kar je majhno, saj je neskončno majhno obsežnejše od neskončno velikega. Minorno je tisto, kar se znajde v vmesniku med "neskončno velikim" in "neskončno majhnim". Toda neskončno majhno nima meja, medtem ko neskončno veliko mejo ima. Naj gre za mejo Vesolja ali zgodovine, ki mineva, veličina ima vedno mejo. V majhnosti pa ni meja, in interes Kafke (opozarjam, da je Kafka židovski pisec) je prav v tem, da ga očara neskončno majhno, tisto, kar nima konca, kar je eshatološko. Osebnost mi je Kafka zelo blizu. Zame je največji pisatelj našega stoletja. Potrebujemo sklicevanje na majhno. Astrofizikalni delirij, denimo, ki je delirij neskončno velikega, si je bil prisiljen poiskati mejo. Treba je bilo iznajti veliki pok, z drugimi besedami: vrhovni začetek. Toda kaj je z neskončno majhnim?

Ali pri velikem poku obstaja kaj neskončno majhnega? Vprašanja se celo ne zastavlja, saj je neskončno majhno neskončno bolj skrivnostno kot neskončno veliko.

Po moje se je Kafka dotaknil tega. (Prav zato je navsezadnje naročil Maxu Brodu, naj uniči njegovo delo. Njegovo delo ima namreč veličino.) Pred smrtjo je rekel Maxu Brodu: Vse uniči, ni vredno. S tem Kafka dokazuje, da je sleherna veličina dovršenost, sam pa je človek nedovršenega, človek neskončnega, religioznega, mističnega neskončnega. Popolnoma ga razumem.

Minorno je prikrito, je skrita plat arogance in totalitarizma dvajsetega stoletja. Minorno je prihodnost. Veličina je preteklost.

Skrb zbujajoč pa je stavek, ki ustreza izraelski državi, zelo pomemben stavek, saj zadeva senčno plat minornega oziroma majhnega. Gre za stavek nekega poslanca v knesetu: "Izrael je premajhen, da bi imel mir."

Ko se zapremo v ponižnost, v majhnost, v ozkost, smo hipoma ogroženi, kar kličemo po nasilju. Majhnost je skušnjava za vojno, za državljansko vojno, vojno vseh proti vsem – dovolj je pogledati le Izrael. Če ste majhni, se vam kaj lahko zgodi, da postanete žrtev roparice, tako v podjetju kot v šibki ali zasedeni državi. Majhnost je potemtakem vselej ogrožena; po svoje je majhnost skušnjava za vse mogočnejše.

Primer: trideset let je veljal nuklearni mir, mir odvrčanja. Zakaj? Ker sta obstajala dva bloka in ker se ta bloka nista mogla spoprijeti. Bili sta dve masivni veličini, veličina sovjetskih imperijev in veličina kapitalističnih imperijev. Pa vendar je to pošasten mir, mir, ki je razvil nuklearno orožje, totalno grožnjo – ne samo za ljudi, ampak kar za cel planet: grožnja iztrebljenja človeške vrste. Minorno je potemtakem res vedno ogroženo. Ja, priznati minorno pomeni po svoje pristati na to, da ste mučenik.

Tako smo pri vprašanju brez odgovora.

Ko to rečem, tega ne počnem zato, da bi se vrnil k že rečenemu. Prepričan sem, da obstaja "prihodnost le v minornem", toda minorno je ogroženo – in to realnost je treba upoštevati.

Več ne želim povedati, saj nimam navade govoriti o svojih knjigah. Raje jih pišem. Pariz, septembra 1996

# Orson Welles:

a sea of upturned faces

marcel štefančič, jr.



Orson Welles

Poznam nekoga, ki ima velike težave z Orsonom Wellesom. Rekel sem mu: ne poznam človeka, ki jih ne bi imel. Že, je odvrnil, toda moje težave so res hude: na Wellesa preprosto kar pozabim. Pomiril sem ga: ne poznam človeka, ki bi se zbudil z mislijo na Orsona Wellesa. Ne, moje težave so hujše: nanj pozabim, ko razmišljam o filmski zgodovini. Ker sem hotel tipu rešiti življenje, sem mu razkril veliko skrivnost, svojega zadnjega aduta: vidiš, vse težave z Orsonom Wellesom koreninijo v tem, da ga skušajo vsi jemati, razumeti in tolmačiti kot del filmske zgodovine. Zdaj sem si kupil vso njegovo pozornost. Lahko sem nadaljeval: Orson Welles ni del filmske zgodovine, ampak del zgodovine sveta. Ves štos je v tem. Sedel je tam – in me gledal, potem pa predlagal: dobro, pa v videorekorder flikniva kak njegov film in reč malce analizirajva. Ne, sem ga prekinil, pozabila bova na videorekorder in na ... flikanje, hočem reči, ko gre za Wellesa, so filmi res le flike, nič drugega. Sploh pa, Welles je preveč časa zabil s filmi, ki jih ni nikoli posnel, filmi, ki jih ni nikoli dokončal, filmi, ki so jih posneli drugi, in filmi, ki so jih dokončali drugi. *Read my lips*: Orson Welles je del zgodovine sveta, ne pa del zgodovine filma. Obsedel je ... tam ... čakajoč na Orsona. Ker ga je čakala dolga zgodba, sem mu dal atraktivni *pitch* in six-pack Coca-Cole. Nisem sicer vedel, do kod naju bo prinesla pot, ko se bo prižgal dan, vedel pa sem, da bom moral na uvodni *pitch* – spopad zgodovine filma in zgodovine sveta ob piksnah Cole – zelo kmalu obesiti Orsona Wellesa. Nisem sem več oziral nazaj. Ergo, *pitch* gre takole: spopad zgodovine filma in zgodovine sveta. Ne, *pitch* gre takole: Orson Welles v vojni z zgodovino filma in zgodovino sveta. Ne, tudi ne, *pitch* gre vendar takole: Orson Welles v vojni z zgodovino filma in zgodovino sveta ob piksnah Cole. Fino, a ne: zakaj ne bi v ta *pitch* vključil še samega *pitcha*. Jasno, Wellesovega *pitcha*.

L. 1953 je Welles producentu Alexandru Kordi poslal *treatment* – *pitch* – za satirični film *V.I.P.*, ki ga ni nikoli posnel. *Pitch* je temeljil na njegovem radijskem scenariju *Buzzo Gospel*, ki je predstavljal epizodo v radijski seriji *The Adventures of Harry Lime*, spočeti l. 1951 (BBC, London), franšizi njegovega istoimenskega – negativnega, ubitega – lika iz **Tretjega človeka** (*The Third Man*, 1949, Carol Reed). Pariški Gallimard je ta *pitch* kasneje objavil v obliki romana pod naslovom *Une grosse légume*. *Pitch* je šel nekako takole: agent gazirane brezalkoholne pijače tipa Coca-Cola dospe na fiktivni mediteranski otok, kraj brez koncesije za Coca-Colo, ki mu Amerika že vse od vojne pošilja pomoč, da bi vrgel komunizem – na otoku ni sicer niti enega komunista, toda domačini to spretno prikrivajo in mirno pustijo, da jim Amerika pošilja pomoč.

Pred nami je potemtakem "mitsko kraljestvo", ki se skuša v zgodovino sveta – ob podpori Coca-Cole – prišvercati s "fikcijo", potegavščino, magičnim trikom. In mu to tudi uspe. Amerika njegovo fikcijo vzame zares, kot del faktučne zgodovine. Delajo se komuniste, ker so tako bolj atraktivni. Delajo se komuniste, ker tako lažje dobijo mecene. Delajo se komuniste, ker tako lažje postanejo del sveta – in njegove zgodovine. In iz te negativnosti domačini naredijo franšizo. Mar ni bil Orson Welles prav tak? Mar ni bil nor na Mediteran? Mar ni bil nor na magične trike? Mar ni v eksotični, "mediteranski",

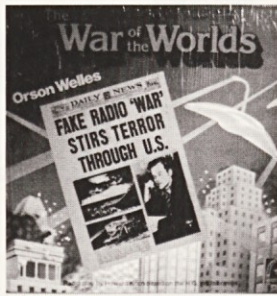
neuki tujini igral "velikega ameriškega umetnika"? Mar ni hotel biti vedno za vsako ceno atraktiven? Mar ni nenehno iskal mecene, celo Salkinde? Mar ni hotel sveta, ne pa filma? Mar ni iz svoje negativnosti naredil franšizo, ja, mar ni naredil franšize celo iz Harryja Limea, skorumpiranega lika, ki ga na koncu **Tretjega človeka** ustrelijo? In iz filmov-ki-jih-ni-nikoli-posnel tudi? Kot Američani onemu "mitskemu" kraljestvu je moral tudi svet njemu verjeti na besedo: da vsi oni filmi-ki-jih-ni-nikoli-posnel vendarle obstajajo – in štejejo. Ne, Welles ni del filmske zgodovine, ampak del zgodovine sveta, navsezadnje, film-ki-ga-ni-nikoli-posnel je dober in sprejemljiv v kakršnikoli formi – naj si bo kot radijski scenarij, roman ali pa fusnota v intervjuju. Ali pa v obliki *pitcha*. OW je bil *pitcher*, anticipator sodobne *high-concept* filmarije: producentom je serijsko, čeprav vseskozi neuspešno ponujal pilote za TV serije, domislice, ideje, koncepte in "misli" – in proti koncu kariere je svoj *pitch* za potencialne producente posnel celo na video. Iz naslonjača – v nekaj deset besedah kakopak. Evo, tu je nekaj – realiziranih in nerealiziranih – *pitchev*:

- Neuporabljeni finale **Gospoda Verdoux** (*Monsieur Verdoux*, 1947, "Based on an idea suggested by Orson Welles"): Verdouxu, serijskemu morilcu, ki se v življenju ni dotaknil alkohola, pred eksekucijo ritualno ponudijo kozarec ruma, tako da pomisli, joj, ubil sem 20 žensk, a spil nisem niti enega samega kozarčka.
- Ideja za film: Chaplin + Garbo kot D'Annunzio & Eleonora Duse.
- *Macbeth* (1936, teater): dogajanje je s Škotske premaknil na Haiti, med črnce.
- *Caesar* (1937, teater): igralci v modernih oblačilih, polno aktualnih političnih aluzij, brez prekinitev, brez scenografije, le goli oder z zidom iz opeke.
- *The Shoemaker's Holiday* (1938, teater): predstava, ki je trajala le 69 minut, jasno, brez prekinitev.
- *Danton's Death* (1938, teater): brez scenografije, le stena, na kateri je bilo 5.000 pustnih mask.
- Štiriminutni napovednik za **Državljana Kanea**: igralci v vsakdanjih oblačilih, brez insertov iz filma.
- Ideja: *The Ox-Bow Incident*, western, ki ga je hotel posneti.
- Ideja: *Life of Christ*, zgodba o Kristusu v obliki primitivnega westerna.
- *Donovan's Brain* (1944), radijska igra o norem znanstveniku in možganih, ki ga obsedejo: Welles je igral obe vloge in strani menjal sredi stavkov.
- Govor pred Ameriškim komitejem za vojno pomoč Jugoslaviji, ki ga je vodila Eleanor Roosevelt (1946).
- L. 1946 sta dva policaja tako brutalno pretepla Isaaca Woodwarda, temnopoltega udeleženca II. svetovne vojne, da je oslepel, Welles pa se je potem zavzel zanj in pomagal najti policaja, ki je fasal leto aresta.
- Ideja za film *Carmen*: kot *hard-boiled* melodramo krvi, nasilja in strasti.
- *The Unthinking Lobster* (1950, drama): v Hollywoodu italijanski neorealist snema film o neki svetnici, zvezdo odpusti, v glavni vlogi pa postavi tajnico, toda pohabljeni med snemanjem ozdravijo, zgodi se čudež, Hollywood postane novi Lourdes in koščke filmov prodajajo kot amulette; ker gredo v promet le še relikvije, filmi pa ne, pride nadangel in sklene s Hollywoodom kupčijo – nebesa bodo v

Harry Lime  
Tretji človek

Long John Silver  
Otok zakladov





Vojna svetov  
Bitka za neretvo

Hollywoodu odpovedala vse čudeže, če Hollywood takoj neha snemati religiozne filme.

- *Fair Warning* (1951, drama): v gledališču začnejo igralci pozabljati dialoge, vse pomešajo, ne vedo več, kdo so – izkaže se, da so neki tipi spustili plin, zavzeli svet in zagrozili, da bodo svet zradirali, če se hladna vojna takoj ne konča.

- *Follow the Boys* (1944, film): kot iluzionist na pol preseka Marlene Dietrich.

- Izvede trik s kartami, na katerem se je učil celo David Copperfield.

- *Operation Cinderella*, ideja za scenarij (1953): malo italijansko mesto, ki je bilo vedno okupirano (Rimljani, Goti, Saraceni, pirati, Nemci, Angleži), zdaj okupira Hollywood, zato domačini takoj organizirajo odporiško gibanje.

- *Tujec*, nerealizirana ideja: da bi v vlogi, v kateri je igral Edward G. Robinson, igrala ženska – Agnes Moorehead.

- *Tujec*: prvi komercialni film, ki je uporabil posnetke nacističnih koncentracijskih taborišč.

- *The Mercury Wonder Show*, 1943, dobredelni showi za vojsko: 30 sedežev je bilo vedno rezerviranih za h'woodske zvezde, ki so jim potem na glavi razbijali jajca ali pa so jim v roke dajali ledene kocke – najdražji sedež, za katerega so se vedno stekli magnati tipa Samuel Goldwyn in Jack Warner, je bil nameščen tako, da se ni nič videlo.

- *Državljan Kane*: Thatcher zaželi mlademu Charlesu "Merry Christmas" ... in stavek ... "and a Happy New Year" ... dokonča mnogo let kasneje odraslemu Charlesu.

OW je začel stavke, ki jih je potem končal mnogo let kasneje. In imel je preveč karier, da bi jih bilo mogoče ujeti v filmsko zgodovino. Bil je: statist v operi (pri treh) ... pianist (pri petih) ... gledališki igralec, gledališki pisec in gledališki režiser (pri desetih) ... pesnik, ilustrator in urednik časopisa *Indianola Trail* (pri desetih) ... čarodej, iluzionist (pri desetih) ... pisec radijskih iger (pri trinajstih) ... scenograf (pri trinajstih) ... gledališki kritik za *Highland Park News* (pri štirinajstih) ... svetovni popotnik (pri štirinajstih) ... slikar (pri petnajstih) ... kostumograf (pri osemnajstih) ... pisec detektivskih zgodb za španske *pulp* revije (pri osemnajstih) ... bikoborec (pri osemnajstih) ... avtor šekspirjanskih učbenikov (pri devetnajstih) ... radijski igralec (pri dvajsetih) ... koreograf (pri dvajsetih) ... režiser operet (pri dvaindvajsetih) ... narator Ivensove *Španske zemlje* (pri dvaindvajsetih) ... režiser pro-laburistične opere (pri dvaindvajsetih) ... impersonator (pri triindvajsetih) ... govornik na političnih shodih (pri triindvajsetih) ... politični agitator ... narator filmov ... član kopice pro-komunističnih organizacij ... poklicni iluzionist ... recitator poezije ... urednik knjig ... pisec predgovorov, tudi k monografiji o filmih Burta Reynoldsa ... gost radijskih in TV showov ... politični kolumnist in komentator ... predvolilni propagandist F.D. Roosevelta ... dramatik ... filmski igralec, filmski režiser, filmski producent, filmski scenarist. Njegovo izhodišče: večji sem od filma. Specifično, noben filmski režiser, ki je pri sedmih tri mesece hodil v glasbeno šolo, ne pripisuje temu posebne teže, zlasti pa tega ne omenja v isti sapi s svojimi filmi – vsaj ne z resnim obrazom. Welles je to počel. Vse, kar je počel, šteje. Vse je imelo smisel, vse je bilo del načrta.

42 Vseskozi je skušal ustvariti vtis, da ima master-plan,

koncept, agendo. Da potemtakem pozna točko, iz katere je mogoče voditi svet. Drži, Orsona Wellesa si najlažje predstavljate kot debeluha, ki se mu ne ljubi premakniti iz svojega naslonjača. Nor je bil na radio, *radio-freak*: ne premakneš se s stola, a si povsod. Hipnotično, neubranljivo. Zlahka si ga torej predstavljate kot debeluha, ki skuša iz ene točke zaobjeti cel svet. Od radia do filma je bil le korak. S filmom je hotel zaobjeti, prepotovati svet: odtod njegovi filmski travelogi, filmski potopisi. S filmom je hotel zaobjeti, prepotovati čas: odtod njegovi šekspirjanski izleti v preteklost. Hotel je biti povsod. Hotel se je razporediti po zgodovini. Hotel je biti del zgodovine sveta, nezgrešljiv: odtod njegov užitek v ekscesni kilaži. Hotel je impersonirati – in impresionirati – zgodovino, specifično, še preden je posnel prvi film, je v gledališču in na radiu interpretiral izključno v zgodovini preverjene like – bil je Jezus, Juda Iškarijot, Faust, Mark Antonij, Cassius, Ferocious, Richard III, Duh, Fortinbras, Lucifer, Svengali, Claudius, Smrt, Mercurio, Hamlet, Macbeth, Jean Valjean, Orsino, Julius Caesar, Marcus Brutus, Sigmund Freud, Long John Silver, Edmond Dantes, Saint Just, Ebenezer Scrooge, Shylock, kapitan Bligh in celo devica Marija. In štepal je kot bik, obsedeno, ekscesno in nezadržno: oddajo na oddajo, epizodo na epizodo, predstavo na predstavo, lik na lik. Drži, hotel je biti povsod. Brez tveganja, hočem reči – brez likov, ki še niso del zgodovine. Serija *The March of Time*, v kateri je redno nastopal, včasih v petih vlogah, hej, včasih celo v vlogah sveže rojenih peterčkov, in ki jo je potem parodiral na začetku *Državljana Kanea*, je predstavljala dramatisacijo aktualnih resničnih dogodkov in historičnih likov. V radijski seriji *The Shadow*, od katere ni odstopal niti za hip, je igral lik, ki je svet ujel v svoj hipnotični urok. Sami liki potemtakem, ki so že po svoji naturi večji od življenja, huh, nobenega tveganja s "fikcijo". Le liki, ki že imajo svoj okvir in kontekst. In če je že ravno prezentiral neznani, "fiktivni" material, magari svojega lastnega, potem je nastopil v mnogih, tudi petih vlogah, recimo v radijski igri *American Cavalcade* (1939). Za težo. In dalje, s svojim Mercury teatrom je prezentiral le radijske ekranizacije bestsellerjev tipa *Arrowsmith*, *The Green Goddess*, *State Fair*, *The Glass Key*, *Beau Geste*, *Show Boat*, *Les Misérables*, *Peter Ibbetson*, *Grof Monte Cristo*, *The Magnificent Ambersons*, *Dodsworth*, *Lost Horizon*, *Vanity Fair*, *The Citadel*, *Jane Eyre* ipd. Brez tveganja, del tajnega načrta. Ni tajnega načrta brez centra, ni master-plana brez skritega gibalca, ni globalne, totalne "elektrifikacije" sveta in zgodovine brez strelovoda: Welles se je imel za staromodno, naivno, eksorcistično, demonično presečišče dobrega in zla, še huje, za gospodarja dobrega in zla. Odtod njegove dvojne vloge: v radijski igri *Oliver Twist* (1938) je bil Oliver Twist in Fagin ... v radijski igri *Heart of Darkness* (1938) je bil narator in Kurtz ... v radijski igri *The Murder of Roger Ackroyd* (1939) je bil morilec in detektiv, potemtakem dr. Sheppard in Hercule Poirot. In ja, l. 1939 je kanil za studio RKO *Heart of Darkness* tudi ekranizirati: jasno, bil bi v dvojni vlogi – Kurtz in Marlow. Zlo ni eksces zgodovine – zgodovina je zarota zlih, gospodarjev zla. V njegovem nikoli posnetem scenariju, *The Smiler with Knife* (1940), ki predstavlja zgodbo o karizmatičnem ameriškem fašistu, imate tudi tale

dialog: "A: Američani ne bodo nikoli sprejeli diktatorja.

B: Hočete reči, da politiku ne bi nikoli dali toliko moči. Kaj pa heroju? Heroje imamo radi in naš tip ne bo zgledal kot diktator. Zgledal bo kot filmski zvezdnik in vsi ga bodo imeli radi."

Diktator z obrazom filmskega zvezdnika. Diktator = človek, ki hoče biti povsod. Filmski zvezdnik = človek, ki hoče biti povsod. Nič več. In nič manj. OW = človek, ki hoče biti povsod. "Igralec je po moje član tretjega spola. Brez heca – ljudje se delijo na moške, ženske in igralce."

Potovanja, radio, gledališče ... glas ... film. L. 1938 je ugotovil, da je – v smislu zabave – "gledališče inferiornejše od filma". Film je takoj vključil v tajni načrt: film je povsod. Ta, ki hoče biti povsod, mora zgledati kot film ... kot filmski zvezdnik. "Režiranje je najlažja stvar na svetu. ... Nobene obrti na svetu ni, ki jo človek lahko opravlja 30 let, ne da bi kdo opazil, da je nesposoben. Daj mu dober scenarij, dobre igralce in dobrega montažerja ali pa vsaj enega izmed teh elementov. Reči mora le Akcija in Rez – in film se snema sam. Režiranje filmov je popolno zatočišče povprečnih."

Film je začel vključevati v svoje gledališke predstave. Recimo: v predstavo *Too Much Johnson* (1938, po drami Williama Gillettea) je inkorporiral dvodelni film – prolog in pregon človeka skozi kubansko džunglo. Pri ameriški Asociaciji filmskih producentov je takoj registriral kopico projektov: *Pickwick Papers*, *Cortez*, *The Borgias and Their Time*, *Around the World in 80 Days*, *The Invasion from Mars*, *Santa*. Ta, ki hoče biti povsod, mora zgledati kot film ... ta, ki hoče biti povsod, mora biti film ... ta, ki hoče biti povsod, mora voditi, poganjati naracijo ... ta, ki hoče biti povsod, si mora uzurpirati vlogo pripovedovalca ... ta, ki hoče biti povsod, mora biti narator. Odtod njegova obsedenost z radiom in teatrom in recitiranjem poezije in govorništvom. In odtod njegova obsedenost z vlogo naratorja v filmih: bil je narator mnogih filmov, recimo *Swiss Family Robinson* (1940), *Duel in the Sun* (1946), *Les seigneurs de la forêt* (1958), *Vikings* (1958), *High Journey* (1959), *South Sea Adventure* (1959), *King of Kings* (1961), *The Finest Hours* (1964), *A King's Story* (1965), *Start the Revolution without Me* (1970), *Sentinels of Silence* (1971). In mnogih dokumentarcev tudi, zelo tipično onega o Nostradamusu: *The Man Who Saw Tomorrow* (1981). Welles je bil kompulzivni narator, narator s planom: če dovolj dolgo pripoveduješ o svetu, postane svet tvoj. OW = veliki Narator = skriti Glas = skriti Bog = skriti Diktator = skriti Zvezdnik. Se je skrtil, da bi bil lahko zloben? Vrhunec narcizma: da se preprosto skrriješ. Hej, kaj drugega pa so filmski zvezdniki: spektakli, ki se pred javnostjo skrivajo. OW je bil anti-zvezdnik: skritost, povzdignjena na raven spektakla. Skriti Glas, ki je povsod. "Prava oblika filma je musical." Huh, Welles kot anticipator današnje videospotovski, protejske filmarije tipa *Vran in Alcatraz*. L. 1950 se je pojavil v francoskem kratkem filmu *Desordre* (Jacques Baratier): "Nisem vedel, da so snemali za film. Ljudje me ves čas snemajo – nikoli ne vem, kje bodo to potem uporabili." Welles je bil del sveta: če si vključil kamero, si ga avtomatično ujel. Bil je pač povsod. OW v francoski kinoteki. OW v Španiji. OW v Italiji.

OW v Hongkongu. OW v TV showu Dicka Cavetta. OW v TV showu Davida Frosta. OW v TV showu Deana Martina. OW v vlogi Borgie. OW v vlogi Michelangela. OW kot J.P. Morgan v *Tajni Nikole Tesle*. OW kot narator trailerja za *Revenge of the Nerds*. OW na avdiokasetah za japonsko tržišče. OW v Jugoslaviji. OW povsod. Na začetku osemdesetih je bil svet poln ljudi, ki so vam povedali tole zgodbo: joj, pomisli, bil sem v Parizu in nekega mimoidočega sem vprašal, koliko je ura, oh, pogledam tipa malce bolje in ugani, kdo je bil – Roman Polanski. Zgodba ni apokrifna, osebno sem jo slišal iz treh različnih ust. Očitno se je prenašala ... iz ust v usta ... hoh, kot oni mornarski mit iz Wellesove *Nesmrtne zgodbe* (*Histoire immortelle*, 1968). Svet je bil poln Orsona Wellesa: joj, pomisli, bil sem v Benetkah in s kamero snemal golobe, gondole in cerkev Sv. Marka, ko pa potem doma film projeciram na platno, v množici zagledam Orsona Wellesa. OW se je prikazoval ... kot čudež. Vtis je bil vedno tale: režiser je posnel film, ga razvil in zmontiral, ko pa so ga zavrteli v kinu, se je na platnu prikazal tudi Orson Welles. Bil je povsod, bolj ontičen kot ontološki, mož iz naslonjača, junak deške fantazije, ki ga je v šestdesetih in sedemdesetih požirala v pop-avanturidah tipa *David in Goljat* (*David e Golia*, Fernando Baldi), *Tartari* (*I Tartari*, Richard Thorpe), *Marco Polo* (*La fabuleuse aventure de Marco Polo*, Denys de la Petellière), *Otok zakladov* (*Treasure Island*, John Hough & Jesus Franco), *Casino Royale* (Huston etc.), *Tepepa* (Guilio Petroni), *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić), *Waterloo* (Sergej Bondarčuk), *Catch-22* (Mike Nichols), *Necromancy* (Bert I. Gordon), *Potovanje prekletih* (*Voyage of the Damned*, Stuart Rosenberg) in *Metulju* (*Butterfly*, Matt Cimber). Prikazal se je. Nisi imel občutka, da je bil tam, ko so film koncipirali. Ni se zdelo, da ga je scenarij predpostavljal – a se je prikazal. Hipno, pasažersko, epizodno, *en passant* – kot da je ravno potoval mimo. Magic? Čarodej? Iluzionistični trik? Vsekakor, bolj pan-iluzionistični trik kot mit o tem, da je v filmih epizodno igral le zato, da bi dobil denar za snemanje svojih osebnih filmov. To je oznanil že po polomu gledališke predstave *Around the World in 80 Days* (1946, A Mercury Production), v katero je vložil sam 350.000 USD: filmske vloge je sprejel zato, ker je hotel pokriti izgubo. O nastopu v filmu *Tomorrow Is Forever* (1946) je rekel: Sram me je bilo, toda potreboval sem denar. In potem vse tiste h'woodske in internacionalne epizodne vloge: potreboval je denar za osebne projekte. Zdaj pa pomislite: mar ni ta mit v resnici le zgodba o lisici in kislem grozdju, hočem reči, le kdo bi dal glavno vlogo takemu debeluhu. Natančneje, za tako debele igralce glavnih vlog ni bilo, le epizodne, absurdne, groteskne, karikirane. Še natančneje, za tako debelega igralca so bile glavne vloge le v filmih, ki jih je sam režiral. Welles je bil del zgodovine sveta. Kot Charlie Chaplin. Ne preseneča, da je imel do Chaplina nelagoden odnos: "Labko ga občudujem, toda težko se mu smejem." Chaplin je bil namreč kmalu večji od zgodovine filma. Že l. 1918, potemtakem le pičila štiri leta po Chaplinovem debutu, se je v prestižni reviji Harper's Bazaar pojavil članek z naslovom "Umetnost Charlieja Chaplina", pojavili so se njegovi prvi imitatorji (npr. Billie West, Billie Richie), pojavile so se pesmi o Chaplinu (npr. *The Moon Shines Bright on* 43





Charlie Chaplin), pojavile so se Sullivanove risanke s Chaplinom kot animiranim likom in pojavil se je filmček *Velike težave* (*Triple Trouble*), v katerem so bili zmontirani le prizori, ki jih Chaplin ni vključil v svoje prejšnje filme. Z eno besedo, l. 1918 je bil Chaplin umetnik, ki je hipnotiziral svet. Mit, legenda, zakon. Vplival je na vse in vsakogar. Dobro je bilo tudi tisto, kar je vrgel proč. Celotno tisto, kar je le hotel posneti, pa ni. Njegov alter-ego, Tramp oz. Little Fella, po naše Potepuh, je bil mali človek s cilindrom, žaketom in prevelikimi čevlji, dober in zloben, mehak in trd, sočuten in krut, nežen in grob, pošten in zvit, dobrodušen in maščevalen, filantropski in egoističen, burlesken in patetičen, vedno sam proti represivnemu sistemu, vedno na begu pred zakonom in policijo in vedno v boju proti grdim debeluhom – ker so imeli debele trebuhe, so imeli tudi debele denarnice, ki so si jih očitno napolnili z izkoriščanjem malih, degradiranih ljudi, ujetnikov socialne negotovosti. Welles je postal večji od zgodovine filma, še preden je posnel svoj prvi film; pri sedemnajstih je za irski tabloid pod psevdonimom Knowles Noel Shane pisal gledališke kritike, v katerih je na debelo hvalil svoje predstave in predvsem svojo igro ... na naslovnici revije Time se je pojavil pri trindvajsetih ... s svojo radijsko igro *Vojna svetov* (*The War of the Worlds*, 1938), ki jo je poslušalo 9 milijonov ljudi, je menda na smrt prestrašil 1.750.000 ljudi, tako da kasneje ni nihče verjel, da so Japonci res napadli Pearl Harbor ... F. Scott Fitzgerald je v reviji Esquire objavil novelo *Pat Hobby in Orson Welles*, v radijski seriji *The Great Gunns* se je pojavil lik Lorson Snells ("famozni igralec in producent") ... v reviji Stage pa je Welles objavil esej z naslovom *Orson Welles Writing About Orson Welles*. Lisjak je svoje mite futral sam.

Takoj po *Državljanu Kaneu* je Welles odšel v Brazilijo, da bi posnel tridelni omnibus *It's All True*: scenarija ni imel, reč naj bi posnel praktično dokumentarno, predvsem karneval v Rio in demonstrativno plovbo štirih Jangadeirosov, upancev, ki so na svojih splavih prepluli celo brazilsko obalo, da bi prišli v Rio in brazilskega predsednika opozorili na nevzdržne razmere, v katerih živijo. Welles filma ni nikoli dokončal. Razlog: sredi snemanja se je pri studiu RKO zamenjal režim, ki mu ni bilo do filmov brez scenarija, do filmov s pro-črnsko držo, do filmov brez belcev in do filmov, ki zgledajo kot izgovor za turizem. Wellesova "brazilska epizoda" se je končala katastrofalno: tu se začne mit, da je nezanesljiv in svojeglav, da filma ne zna pripeljati do konca. Odtod vse kasnejše nezaupanje producentov, bankirjev in financerjev. In tako dalje. *Well, it's not all quite true*, huh. Drži, *It's All True* je bil prvi film, ki ga Welles ni dokončal. Zakaj ga ni dokončal? Za začetek, film o Jangadeirosih je bil "dramatizacija" oz. rekonstrukcija realne – historične – plovbe, ki se je odvrtela malo pred Wellesovim prihodom. Ta film je bil potemtakem narejen v slogu serije *A March of Time*: dramatizacija nedavnega aktualnega dogodka, dramatizacija zgodovine. Pri rekonstrukciji je Welles uporabil akterje izvirne, historične plovbe, toda med snemanjem je Jacaré, eden izmed štirih Jangadeirosov, utonil. Zgodovina se je ponovila kot tragedija. Poseg v zgodovino je spodletel. Impersonacija zgodovine se je katastrofalno, travmatično ponesrečila. Sporočilo je bilo dvojno: prvič, vsake dramatizacije se drži nekaj travmatičnega, in drugič, ne moreš biti povsod. *It's all*

*true*, eh. Ta travma, ki je zarezala med zgodovino filma in zgodovino sveta, je determinirala Wellesa: postal je režiser, ki svojih filmov ne dokonča. Ni dokončal filma *Don Quixote*: snemati ga je začel l. 1957, l. 1992 pa ga je dokončal španski režiser Jesus Franco, sicer režiser druge ekipe pri *Polnočnih zvonovih* (*Chimes at Midnight*, 1966).

Ni dokončal filma *The Deep*: snemati ga je začel l. 1967 na Kornatih in Hvaru, l. 1989 pa je po istem romanu Charlesa Williamsa avstralski režiser Phillip Noyce posnel thriller *Dead Calm*.

Ni dokončal filma *The Other Side of the Wind*: snemal ga je med letoma 1970 in 1976.

Ni dokončal filma *The Dreamers*: snemati ga je začel l. 1978.

Ni dokončal filma *The Magic Show*: snemal ga je od l. 1976 do svoje smrti (1985).

Za mit o višji sili, spletu okoliščin in pomanjkanju denarja tu ni prostora: preveč filmov ni dokončal. Ni šlo za naključje, ampak za tehniko, metodo, za del plana. Snemanje s prekinitvami je postalo njegova posebnost. Recimo: *Othella* (1952) je snemal gverilsko, po kosih, praktično štiri leta, scela improvizirano, kakor je pač prihajal denar. Z eno besedo, svojih filmov preprosto ni hotel spustiti v filmsko zgodovino. Snemal jih je toliko časa, da se jih je prijel patina, distanca, ja, toliko časa, da so postali kinotečni, ne da bi prišli v kinoteko, hočem reči, ker jih ni dokončal, so ostali le fragmenti realnosti, le historični fakti, del zgodovine sveta potemtakem.

**Veličastne Ambersonove** (*The Magnificent Ambersons*) je posnel sicer l. 1942, toda 20 let kasneje je hotel s še živimi igralci – Joseph Cotten, Anne Baxter, Agnes Moorehead, Tim Holt – posneti nov konec. *Othello* se je – za razliko od Shakespeareove istoimenske tragedije – začel in končal s pogrebom. Dokončani filmi imajo pri Wellesu tesno zvezo s pogrebi: "*Film ni le mrtev, celo ravno svež ni. Pride v konzervi. Da narediš film, da ga posnameš, splaniraš in dokončaš, vzame čas. Ker mine čas, je celo najnovejši film obsojen na to, da je malce uležan in rablo staromodno. Film, ki bo štartal naslednji teden, je lanski.*" Film ni nikoli film. Nikoli ni toliko živ, kot obljublja. Vedno je plen neke travmatične distance.

"*Spominjam se staršev, kako sta gledala svoje stare fotografije in se smejala.*" Smeh? Hoj, zakaj sta se smejala. Ker se jima je očitno fotografija zdela kot fikcija. Točno: ker se jima je zgodovina zdela kot fikcija. V direktnem pogledu na zgodovino je potemtakem nekaj nelagodnega, anksioznega, travmatičnega. Prav tako v režiserjevem, Wellesovem pogledu na fikcijo. "*To, da delaš filme, ti vzame veselje, da bi jih gledal. ... Tisti znani suspension of disbelief – ko sem stopil za kamero, sem se na neki način poškodoval. Poškodoval pa sem si tudi hrbtenico. Kot najstnik sem veliko lezel na gore, na male seveda, toda neko popoldne sem hudo padel in se skoraj ubil. Odtlej je lahko zame še tako prijeten sedež vir velikanske nadloge. Zato sem v zadnjih letih izgubil stik z glavnimi tokovi filmske in gledališke umetnosti – zaradi boleče hrbtenice. ... Veste, zame je vsaka predstava predolga. ... Filmom se izogibam – zaradi samozaščite, da bi negoval to, kar je ostalo od moje nedolžnosti. ... Boljši, ko je film, ki ga gledam, več s tem izgubim. ... Hočem se počutiti kot Krištof Kolumb: z vsakim prizorom hočem odkriti Ameriko. In nočem slišati za one preklete Vikinge. Vsakič, ko*

Dolores Costello,  
Agnes Moorehead,  
Anne Baxter, Joseph Cotten,  
Tim Holt, Ray Collins  
Veličastni Ambersonovi

Orson Welles, Loretta Young  
Tujec

stopim na set, bi rad zapičil zastavo. ... Filmarji naj se pazijo filmov. ... Problem je v tem, da je bilo že vse videno. Režiserji vidijo preveč filmov. Jasno, vse je bilo že narejeno, toda bolje je, če za to ne vemo. Hudiča, vse je bilo že narejeno, ko sem začel. ... Ko snemam na lokaciji, občutim in vidim kraj tako divje, da se zdi zdaj – ko ga gledam znova – kot grobnica, popolnoma mrtev. Te točke sveta so v mojih očeh kadavri: ker sem tam snemal, so zame povsem mrtvi. ... Nočem se videti niti slišati na platnu. Nikoli nisem poslušal niti ene svoje radijske oddaje."

OW je hotel biti pač povsod: zato je fikcijo videl kot zgodovino. Ni čudno: "Ko prižgejo luči, je najhuje spoznanje, da vsi skupaj sedimo v prazni dvorani." Deziluzija? Ne, konec zgodovine. Nekoč je poudaril, da je šel izmed svojih filmov v kino gledat le **Veličastne Ambersonove**: "To je boljši film od **Državljana Kanea**, če bi ga studio le pustil pri miru." Njegova verzija **Veličastnih Ambersonovih** je trajala 132 minut, studio pa jo je zrezal na 88 minut. Tudi drugi njegovi studijski filmi so doživeli podobno usodo: **Tujec** (*The Stranger*, 1946) je trajal 115 minut, zrezali so ga na 95 minut ... **Dama iz Šanghaja** (*The Lady from Shanghai*, 1947) je trajala 155 minut, zrezali so jo na 86 minut ... **Dotik zla** (*Touch of Evil*, 1957) je sicer trajal le 93 minut, toda kasneje so našli tudi verzijo, dolgo 108 minut. Ergo, njegove verzije so bile dolge: 115 minut ... 132 minut ... celo 155 minut. A ironično, nekoč je opozoril: "Ničesar ne bom gledal, kar bi me v dvorani zadržalo več kot dve uri." Mit: Welles je največji, čeprav se včasih ne zdi tako – upoštevati je treba, da mu je studio vse filme razmesaril, uničil. Ali obstaja "A FILM BY ORSON WELLES"? Saj veste, kaj mislimo o starih filozofih, od katerih so ostali le fragmenti, le posamični enigmatični stavki, le "misli"; da so pisali le fragmente, le posamične enigmatične stavke, le "misli". Podoben efekt je ustvaril Welles: zdi se, da je snemal le izgubljene filme, le kose, fragmente filmov. Vse ostalo se je izgubilo ... ali pa je kdo ukradel kak kolut ali pa *soundtrack* ... ali pa je zgorelo l. 1970 v njegovi španski vili ... ali pa je bilo žrtev studijskega poljuba smrti. A hecno in ironično, njegovih osebnih filmov, nad katerimi je imel vso kreativno kontrolo ni, razmesaril studio, a so imeli kljub vsemu normalne, Wellesu "prijazne" dolžine: **Macbeth** (1948) je trajal sicer 107 minut, a ga je potem sam zrezal 86 minut ... **Othello** je trajal 91 minut ... **Zaupno poročilo** (*Mr. Arkadin*, 1955) je trajalo 95 minut, a najdete lahko štiri verzije ... **Nesmrtna zgodba** je trajala 58 minut ... **Resnice in laži** (*F for Fake*, 1973) pa so trajale 85 minut. Tudi pri svojem prvencu, mitskem in mitotvornem **Kaneu**, je imel vso kreativno kontrolo: nad zgodbo, scenarijem, predprodukcijo, produkcijo, postprodukcijo, montažo, *soundtrackom* in tehniko, celo dnevnih posnetkov, tekočega posnetega materiala (*rushes*) ni smel videti noben studijski boss. Cel **cast** Kanea – Agnes Moorehead, Joseph Cotten, Everett Sloane, Ray Collins, George Coulouris, Erskine Sanford, Frank Readick – je pripeljal z radia. "Mikrofon je prijatelj. Kamera je kritik. Radio je mnogo bližji filmu kot gledališče." In večina tega **casta** je nastopila tudi v radijski **Vojni svetov**, ki je pri ljudeh povzročila, da so fikcijo zamešali z realnostjo. Radio – radijska igra očitno – je želja vsakega filmarja: posneti tako fikcijo, da bi jo ljudje zamešali z realnostjo. Ni čudno: "Osebnost ne maram velikih

planov." In tudi: "Nič nisem imel proti temu, da v filmih veliko govorijo." Kane je povzročil isti efekt: fikcijo je pomagal zamešati z realnostjo, zgodovino. Specifično: zgodba o Kaneu kot alegorija Randolpha Hearsta, časopisnega magnata, ki je hotel iz svoje ljubice Marion Davies narediti filmsko zvezdo ... oz. alegorija Roberta McCormicka, časopisnega magnata, ki je hotel iz svoje ljubice Gaume Walske narediti operno zvezdo. Ne bi mogli reči, da ni bil del tajnega načrta. Drži, kot D.W. Griffith, ki je v **Rojstvu naroda** povzel vse tehnike in trike nemega filma, je OW v **Kaneu** – na enem mestu – povzel vse tehnike in trike zvočnega filma: globino polja, ki je v prostoru povezala oddaljene like, pa gibljivo kamero, ki je razbila iluzijo in fiksnost kadra, pa ptičje posnetke, ki so s svojimi streli do stropa spodnesli artificialnost prostora, pa velike objekte v ospredju, čudne kompozicije in detajlirano mizansceno, pa uporabo časa, igralcev, *soundtracka* in dialoškega *overlappinga*. In hej, Alan Ladd igra glavnega reporterja, klobuk pa že nosi tako, kot ga bo potem nosil še v tridesetih filmih. Kane je pač tipični prvenec: "Državljan Kane je na trenutke vizualno povsem neupravičeno preobremenjen, kar je sad mojega bujnega odkritja medija. Ko se enkrat na medij privadiš in se naučiš plavati, potem ti ni treba več toliko napenjati mišic." Vsekakor: "Najbolj občudujem najmanj tehnične režiserje – tiste, najbolj osvobodjene reči, ki jih pripisujejo meni." Režijskim prvencem je usojeno, da postanejo "največji filmi vseh časov", toda z razlogom: "Ko sem snemal Kanea, se nisem dovolj spoznal na film." Gledal je filme in studijske tehnike potem spraševal: kako so naredili to ... zakaj so naredili to ... kako doseči to? Kot Tarantino ... mnogo let kasneje. Kane je banka filmskih podatkov, *database*, povzetek zgodovine filma do l. 1941, edini trenutek, ko se je bil Welles voljan podrediti zgodovini filma. Potem se je izključil – kot mnogo let kasneje Jean-Luc Godard ("Občudujem njegov čudoviti – anarhični, nihilistični – prezir do filmske mašinerije in tudi filmov samih"): ni pač hotel imitirati samega sebe, svojega rezimeja zgodovine filma. A navsezadnje, kako lahko imitiraš rezime zgodovine filma? **Remake Kanea** je nemogoče. **Sequel** tudi. Kane je teorija, hočem reči, tako je teoretičen, da je vse, ki so kdaj pisali o njem, prisilil, da so pisali tako, kot piše teoretik o teoretiku, kot filozof o filozofu, svojem anticipatorju in guruju. Welles je zunaj filmske zgodovine, *database*, banka tehnik, konceptov in trikov. Kot je sam nekoč rekel za Griffitha: "Vplival je na vsakega, ki je kdaj posnel film." •

Denis Weaver, Janet Leigh  
Dotik zla





Marisa Paredes

## cvet moje skrivnosti

**La flor de mi secreto**

Španija 1995 98 minut

**režija** Pedro Almodovar **producent** Augustin Almodovar **scenarij** Pedro Almodovar

**fotografija** Alfonso Beato **montaža** José Salcedo **igrajo** Marisa Paredes, Imanol Arias, Carmen Elias, Rossy De Palma, Manuela Vargas, Chus Lampreave, Juan Echanovel, Joaquin Cortes

Je realnost res tako neznosna, da bi jo bilo treba kratko malo prepovedati, kot meni urednica pogrošne knjižne zbirke, v kateri glavna junakinja **Cveta moje skrivnosti** objavlja svoje ljubezenske romane? Ponujajo po drugi strani fikcija, iluzija, fantastika, lažna romantika ali fantazijska prevara res pravo odrešitev? Pedro Almodovar, ki se je v svojih delih vedno rad poigral v razmerjem med fikcijo in realnostjo, seveda dobro ve, da zadeva še zdaleč ni tako preprosta in da so vprašanja te vrste gola provokacija, saj pravzaprav niti nimajo naslovnika. Za filmskega gledalca namreč ni dileme in potemtakem tudi ne rešitve, kajti njegova situacija je že po definiciji shizoidna. Njegove zaznave so sicer realne, vendar niso v nobenem primeru tako "neznosne", da bi si jih pustil kar "prepovedati"; tisto, kar mu posredujejo, pa je zmeraj iluzija, v kateri ni nič odrešujočega. Nasprotno je za filmski lik ta iluzija vedno realnost, ki ji nikakor, na noben način ne more ubežati, saj je njen konstitutivni element, kar pomeni, da kakšna odrešilna iluzija zanj preprosto ne obstaja. V tem, da je Almodovar to pot – v nasprotju s svojimi prejšnjimi filmi – potegnil ostro mejo med "resničnim" in "lažnim" ter razdelil svet na nespravljivi polovici, ki ju ni več mogoče spojiti v celoto, je torej treba videti predvsem ironično potezo, ki v okviru same filmske pripovedi uprizarja shizoidno pozicijo gledalca.

To nemara še najlepše dokazuje osrednja junakinja Leo (Marisa Paredes), ki si je s pisanjem sladkobnih ljubezenskih romanov pod imenom Amanda Gris ustvarila ugled in premoženje – prvo kajpak kot fiktivna oseba, drugo kot dejanska lastnica bančnega računa. Gre pravzaprav za ponovitev značilnega razmerja med igralko/igralcem in likom, ki ga upodablja, pri čemer je perspektiva gledalca že vračunana. A ta dvojnost ni rezervirana samo za Leo/Amando, ampak obvladuje tudi svet, v katerem se giblje. Tako je, denimo, njen "srečni zakon" z

46 oficirjem Pacom (Imanol Arias) čista iluzija, saj je mož kot

predstavnik NATA nenehoma na poti, njuno edino srečanje v okviru filmske zgodbe pa je prava polomija. Njena najboljša prijateljica je prevarantka, saj ima že dve leti skrivno razmerje s Pacom, njena mati pa komedijantka, ki s svojimi namišljenimi težavami, boleznimi in dozdevno zapostavljenostjo terorizira Leo in še bolj njeno sestro. Za nameček se izkaže, da je njena gospodinja v resnici izvrstna plesalka flamenca, ki na sinovo prigovarjanje pusti službo pri Leo in kljub zrelem letom sprejme vabljen angažma. Skratka, nihče ni zgolj to, kar se kaže, nikomur ni mogoče zaupati, od nikogar pričakovati, da bo zvest svoji podobi.

Pri vsem skupaj seveda ne gre zgolj za tako imenovano krizo identitete v običajnem pomenu besede, marveč prej za temeljno značilnost almodovarjevskega sveta, kjer fikcija usodno določa realnost, kjer torej še le permanentna kriza vzpostavlja normalno stanje. In glavni problem junakinje filma **Cvet moje skrivnosti** je ravno v tem, da omenjeno značilnost dojema kot nekaj začasnega, minljivega, odpravljivega, ne pa kot nekaj, čemur preprosto ne more uiti. To se ji tudi vedno znova maščuje. Ko se skuša, denimo, trdno zasidrati v realnosti s tem, da bi se odrekla fiktivni Amandi Gris in njenim ljubezenskim fantazijam, ji poskus grobo prepreči pogodba, ki od nje terja vsaj še kakšen ducat romanov Amande Gris. Ko se že zdi, da je v kulturnem uredniku dnevnika El Pais (igra ga Juan Echanovel) našla moškega po svoji meri, se izkaže, da je ta v resnici strasten ljubitelj Amandinih romanov. A ne le to: da bi Leo zavaroval pred pogodbenimi sankcijami, možakar na hitro spiše in na svojo roko pošlje založbi še dva romana Amande Gris, srečna urednica pa ju označi za najboljša iz "njene" dosedanega opusa. In nenazadnje – povsem dotolčeni Leo spodleti tudi poskus samomora, zakaj iz almodovarjevskega sveta se ni mogoče kar "izključiti".

Ta svet je resda razcepljen na nespravljivi polovici, ki se ju ne da več spojiti v celoto, a to še ne pomeni, da je mogoče katero od njiju preprosto likvidirati ("prepovedati", kot pravi omenjena urednica). Njuna soodvisnost je sicer dinamična, vendar trajna in dokončna. Gre pač za posebno "razmerje", v katerem je – podobno kot v Almodovarjevih filmih nasploh – nekaj izrazito erotičnega, a tudi neustavljivo komičnega. S tega vidika je **Cvet moje skrivnosti** več kot zgolj filmska zgodba, je nekakšna avtorska samorefleksija, pripoved o temeljni zasnovi fikcijskega univerzuma, ki zgodbe šele omogoča.

**Bojan Kavčič**



# dim

Smoke

ZDA 1994

**režija** Wayne Wang **scenarij** Paul Auster **fotografija** Adam Holender **glasba** Rachel Portman **montaža** Maysie Hoy **scenografija** Kalina Ivanov **igrajo** Harvey Keitel, William Hurt, Stockard Channing, Harold Perrineau, jr., Forest Whitaker, Victor Argo, Erica Gimpel, Clarice Trevor, Ashley Judd, Mary Ward, Malik Yoba, Jose Zuniga

Wayne Wang (1949) se je rodil v Hong Kongu, študiral filmsko režijo v ZDA in se po nekaj projektih v domovini ponovno vrnil v ZDA, kjer je na začetku osemdesetih posnel neodvisni film **Chan is Missing** (1982). Film je doživel kritiški in komercialni uspeh ter postal referenčna točka za ameriško neodvisno produkcijo, saj je dokazal, da je za borih 22.000 \$ mogoče posneti film tudi za širše množice in da neodvisni film ni nujno namenjen samo ozkemu krogu prijateljev, ki ponavadi pri snemanju filma tudi sodelujejo. V tistih letih je nekaj podobnega uspelo tudi Jimu Jarmuschu, ki pa je za razliko od Wangu najprej zaslovel v Evropi, natančneje, na festivalu v Cannesu.

Wangov prvi ameriški film pa je pomemben tudi zaradi opisovanja odnosov med ameriško in azijsko skupnostjo; to je tudi danes pomembno izhodišče za režiserje iz te skupnosti v ZDA. Podobno temo je Wang obdelal tudi v svojem drugem filmu **Dim Sum: A Little Bit of Heart** (1984). Prvo napako je naredil leta 1987, ko je sprejel režijo za film **Slamdance**, pri katerem se je prvič spopadel z zgodbo, ki ni obravnavala azijske skupnosti. Film je postal kritiški in komercialni flop, kar je Wangu v njegovem četrtem filmu **Eat a Bowl of Tea** (1989) napotilo na domač teren. Leta 1990 je Wang ponovno delal v Hong Kongu, kjer je posnel satirični film **Life is Cheap... but Toilet Paper is Expensive**. Tri leta kasneje je prvič snemal za *majorja* ali natančneje – za Disney. Čeprav se je lotil teme, ki jo je dobro poznal, pa je film **Klub srečnih žensk** (*The Joy Luck Club*, 1993) njegov najbolj konvencionalen izdelek. Zaradi močne Disneyjeve distribucijske mreže je film pokril najširše področje in kot prvi Wangov film prišel tudi na slovenski kinematografski spored. Po tem filmu so Wangu zopet ponudili zvezdniški projekt, toda tokrat se je raje znova odločil za nizkoprorračunski film. Tako je nastal film **Dim**, takoj za njim pa njegov "dvojček" **Blue in the Face**, ki so ga posneli v šestih dneh. Poleg Wangu je kot režiser podpisana

pisatelj Paul Auster, čigar literarno delo *Božična zgodba Auggieena Wrena* je postalo osnova za filmski scenarij. Leta 1990 je Wang zgodbo prebral v New York Timesu in porabil šest let, da je Austerja navdušil za skupni projekt. Toda potem ni bilo nič več prepuščeno usodi ali naključju, saj je Auster filmsko naracijo izpilil do potankosti: vsako osebo je podrobno opisal, določil je celo njeno najljubšo glasbo, knjigo in hrano. S scenografko sta stanovanje pisatelja Paula (William Hurt) izdelala do najmanjše podrobnosti. Tako je **Dim** lahko postal prvi Wangov film, ki je zelo uspešno predstavil ljudi, ki pripadajo različnim narodnostnim skupnostim, združuje pa jih zožena opcija filmske zgodbe, najbolj uspešen prijem za realizacijo dobrega filma. Kajti **Smoke** noče zajeti veselja, ampak samo majhne stvari, kot so prijateljstvo, strpnost do drugačnih in pogled na svet, ki odkriva fantazijo tudi v ponovljivosti. Lastnik prodajalne tobaka Auggie (Harvey Keitel) leto za letom fotografira pogled na ulico iz istega kota nasproti svoje trgovine. Fotografija je enaka in hkrati vedno znova drugačna, saj tudi objektiv ne more nikoli ponoviti minulega trenutka. Določena sprehajalka je že pol koraka naprej, oblaček na nebu je le na videz še vedno na istem mestu. Zaradi njegovega parcialnega pogleda je fantazija Auggiejevega pogleda neizmerna, saj hoče zajeti skoraj nevidne spremenljivosti. Parcialnost pogleda je tudi osnovno vodilo filma, ki se dosledno kaže v vsaki podrobnosti in je iz majhnega filma naredila velik kontra film. **Dim** se na nivoju vsebine, še posebej v Ameriki, zoperstavlja močno propagiranemu zdravemu telesu, ki ga avtorja z izbiro tobačne prodajalne in njenih kupcev negirata. Na nivoju vizualne konstrukcije filma pa **Dim** negira absolutno prevlado filmske slike nad besedo in obema določi mesto, kjer eno izrazno sredstvo absolutno prevlada nad drugim. To mesto si seveda pripori *Božična zgodba Auggieja Wrena*, ki je bila izhodišče za film. Zgodbo najprej samo slišimo, v desetminutnem planu-sekvenci, ko kamera raziskuje obraz Harveya Keitela, ki to zgodbo pripoveduje Williamu Hurtu. V tem prizoru si je beseda absolutno podredila sliko, ki pa si vodilni položaj pripori v zaključnem prizoru, v katerem je brez besed upodobljena že slišana pripoved. Wang je kot režiser ravno tako izvedel parcialnost pogleda, ki je v enem in drugem prizoru za nekaj prikrajšan, mogoče celo za iluzijo vsevednega opazovalca. To pa je ravno tisti položaj, ki ga je Auggie s svojimi fotografijami že vnaprej zavrgel. Tudi sama zgodba je parcialna v svojem opisu naključnega srečanja med Auggiejem in slepo temnopolto gospo, ki na božični večer ustvarita iluzijo družinskega razmerja. Tudi ta iluzija pa je možna zgolj zaradi "blokiranega" pogleda stare gospe, ki se lahko pretvarja, da je Auggie njen vnuk. Kajti samo razumevanje, pa čeprav naključno, je tisto, kar nam parcialni pogled vseskozi odkriva, je končno tudi tisto, kar Austerja in Wangu izključno zanima. Zato lahko denar kroži iz roke v roke junakov kot nevreden papir in ne more biti nikoli pogoj za uresničitev sanj. Kajti tudi sanje so za parcialni pogled preveč daleč od ljudi in preblizu veselju.

Nerina Kocjančič



Stockard Channing



## misija: nemogoče

**Mission: Impossible**

ZDA 1996

**režija** Brian De Palma **scenarij** David Koepp, Robert Towne, po TV seriji avtorja Bruce Gellerja

**fotografija** Stephen H. Burum **glasba** Danny Elfman **montaža** Paul Hirsch **igrajo** Tom Cruise, Jon Voight, Emmanuelle Beart, Henry Czerny, Jean Reno, Ving Rhames, Kristin Scott-Thomas, Vanessa Redgrave, Dale Dye

Naj začnem zapis o letošnji poletni uspešnici, filmu **Misija: nemogoče**, s čisto osebno opazko. Gotovo večini gledalcev ni ušla podobnost v konceptu filma z značilnostmi serije Jamesa Bonda (to, da so prizore z vlakom posneli na Bondovih kulisah v britanskih studijih Pinewood, je še najmanj pomembno). Tom Cruise v glavni vlogi Ethana Hunta sicer ne more zlesti iz značilnega smokinga; vodko-martini je zamenjal z znatno manj snobovskim pivom, sicer pa poskuša biti enako sproščeno privlačen, kultivirano uglajen in nevaren (okej, očarati hoče z nizkim številom žrtev); pa tudi to, da ne poskuša igrati na karto šarmantnih Bondovih zaščitnih znakov, filmov ne loči. Bistvena razlika je razvidna že iz uvodnih sekvenc. Famozen skok z motorjem v prepad in pristanek v pilotski kabini v **Zlatem očesu** (*Goldeneye*, 1995) je bilo pošteno, odkrito opozorilo: če ti je všeč, glej to neumnost še naprej ali pa pojdi iz kina, zapravlil si kvečjemu petnajst minut. **Misija: nemogoče** pa uvodoma obljubi film o resničnih lažeh, snemanju mask, duhovitih prevarah in sofisticiranih profesionalcih, nakar morate kupiti zgodnico o izurjenem, popolnoma brezhibnem agentu, ki svojega nadrejenega (ta mu je več kot oče) ne uboga kljub večkrat ponovljenemu, upravičenemu ukazu – da bi se stvar sploh lahko nadaljevala še z dobro uro poceni suspenza v dveh akcijskih sekvencah.

**Misija: nemogoče** kajpada poganja post-blokovski *whodunit*. Banalno bo že, če še enkrat zapišem, da velja režiser Brian De Palma za mojstra psihološkega trilerja in da ga

praviloma omenjajo kot najbolj gorečega in talentiranega naslednika Hitchcocka, ki si je prej omenjeni termin izmislil (in njegovo praktično uporabo, kot kaže, tudi do nepresegljivosti raziskal), toda v nasprotju s svojimi duhovnimi nasledniki je Hitch *whodunit* komponento zaničeval, **Misija** pa je nanjo zreducirana. Preprosto, gre za lov na dešifriran seznam najpomembnejših svetovnih vohunov. To, da je konec hladne vojne, je za film povsem nepomembno, za tajne službe pa celo neprijetno dejstvo: lahko bi se zgodilo, da bi kdo začel razmišljati o odvečni masi delavcev – in začel upokojevati vohune. Film je nastal na osnovi ene najbolj priljubljenih vohunskih TV serij vseh časov, ki so jo konec šestdesetih in na začetku sedemdesetih predvajali v ZDA, danes pa velja za del izvirne ameriške popularne kulture. Če drugega ne, poznate naslovno temo, ki jo je podpisal Lalo Schifrin; glasbeno je sicer opremil številne akcijske filme, toda prav ta serija je bila njegov največji hit. Zapisal sem ameriška kultura, čeprav je avtor serije, Bruce Geller – ki je, mimogrede, umrl v nepojasneni nesreči z zasebnim letalom – že ob nastanku kot svoj navdih navajal Francoza Julesa Dassina in njegova filma **Riffi** (o štirih briljantnih tatovih draguljev, ki so si drug drugemu nevarnejši od policajev) ter **Topkapi** (komična skupina mednarodnih "strokovnjakov" se združi, da bi iz muzeja ukradla neprecenljivi meč). Film Briana De Palme ne le da je nastal na osnovi prej omenjene serije, marveč celo – precej drzno – nadaljuje tam, kjer je potonila. Namreč, ko je v seriji ekspertni skupini zmanjkalo zunanjih (komunističnih) sovražnikov, se je lotila domačih zadev – kriminala; ekspertna skupina v filmu pa rešuje ne le domače zadeve, marveč spletke in izdaje znotraj same organizacije, kar ni ravno najizvirnejša tema za tovrsten žanr.

Še najprivlačnejša sestavina filma je zasedba: ta je toliko bolj simpatična, kolikor neobvezno in nepretenciozno ravna z njo zgodba. Poleg šefa skupine – v vlogi se je odlično znašel Jon

Voight, ki je lani svojo veliko vrnitev doživel s stransko vlogo v **Vročini** – in njegove filmske žene, ki jo igra francoska zvezda Emmanuelle Beart, dopolnjujeta ekipo še Kristin Scott Thomas ter Ingeborga Dapkunaite (opazna v **Sleparskem soncu**). Ethanu Huntu se v drugi polovici pridruži čudovita karakterna igralka Jean Reno in Ving Rhames, sol pa doda še vedno privlačna Vanessa Redgrave. V razpravo o neokusnosti inflacije količine podob Toma Cruisa v filmu pa se ne bi spuščal – znani so spori med njim in režiserjem. In ko smo končno pri De Palmi: vsi avtorski podpisi le niso izginili v površinskem imperativu mešanice za instant uspešnico, marveč so se skrili v detajle. **Misija: nemogoče** je na prvi pogled res nenavadno (in skoraj moteče) brezspolna in brez obsesij, poznanih iz režiserjevih zgodnjih del, toda vsaj družina je še zmeraj nekaj nemogočega: v primeru Toma Cruisa predstavlja element represije: nanj pritiskajo preko njegovih sorodnikov, v primeru Jona Voighta pa le element kontrole: ko postane njegova družica zanj odvečna oziroma ko vanj zdvomi, si je ne pomišlja ustreliti. In kot da bi ta primanjkljaj spolnosti (simbolno je sicer nakazana kvečjemu v trikotniku Voight-Cruise-Beart oziroma oče-sin in ženska med njima; je pa tudi res, da je film prepoln vsakovrstnih prodorov) nadomestil akt gledanja, opazovanja oziroma ukvarjanja z računalniki - kar je več kot ustrezen in prefinjen komentar obsesije sodobnosti. V **Misiji** vsi ves čas gledajo, snemajo, podvajajo z očali (končni dokaz ponudi Cruise šefu obveščevalne v obliki izpolnitve bladerunnerjevske želje: *If you could only see, what I have seen... with your eyes*), kar se replikacijsko nadaljuje v presnemavanju podatkov oziroma prevzemanje mask. **Misija: nemogoče** je predvsem sofisticirana visokoproračunska akcijska zabava; v izumirajoč in po naftalinu vonjajoč žanr vohunskega trilerja je režiser De Palma sicer vbrizgal vrhunsko dinamiko na realističnih in prepoznavnih lokacijah, pokazal pa je tudi, da zna občutek za psihologijo karakterjev – po potrebi (ne)zahtevnosti poletne toboganske uspešnice – spretno prikriti.

**Gorazd Trušnovc**

## štiri sobe

**Four Rooms**

ZDA 1995

**režija in scenarij** Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino  
**fotografija** Rodrigo Garcia, Phil Parmet, Guillermo Navarro, Andrzej Sekula **glasba** Mies Lily Banquette, Nicholas Cudahy, Peter Dixon, The Millionaire, Aaron Oppenheimer **igrajo** Tim Roth, Lili Taylor, Marisa Tomei, Lone Skye, Sammi Davis, Valeria Golino, Madonna, Jennifer Beals, David Proval, Antonio Banderas, Tamlyn Tomita, Bruce Willis, Quentin Tarantino, Paul Calderon

Če dobro pomislim, sem omnibus, to potuho neizvirnosti ali preživelo, nefunkcionalno in nasploh siromašno obliko tlačenja dveh ali več različnih filmskih utrinkov z različnimi naslovi – z rdečo nitjo ali pa kar brez nje – pod en sam okvirni naslov, zadnjič srečal pred dvema letoma. Šlo je za tridelni omnibus **Mrtvaške vreče** (*Body Bags*, 1993), ki sta ga z izrazito skromnimi močmi posnela bivša prvaka *horror* žanra, John Carpenter in Tobe Hooper, kot rdeča nit pa je nastopal zgolj žanr sam s peščico sekundnih vlog režiserjev, ki so ga v preteklih letih soustvarjali in z brezplodnim recikliranjem tudi popeljali na rob prepada. Drži, **Mrtvaške vreče** so film, posnet za kabelsko televizijo, in zaradi izrazite neambicioznosti mu zlahka pogledaš skozi prste, saj te zaradi svojega porekla ne more razočarati; namreč – televizijski film je slab že po definiciji, zato je dober že, če je povprečen. Taista oznaka pa na žalost velja tudi za vse, česar se je Quentin Tarantino lotil po odličnem prvencu **Reservoir Dogs** (1992) in po – zdaj je to že neizpodbitno dejstvo – svojem labodjem spevu **Šund**.

49 Tarantino, notorični požiralec filmov in zbiralec žanrov, že

dolgo ni več zgolj scenarist, producent, režiser in igralec, marveč je postal žanr zase, človek, ki filme ustvarja tako, da jih sestavlja iz svojih najljubših filmskih prizorov. Zato je vse, kar premisi Tarantinova avtorska roka, videti kot vreča dobrega obrabljenih okruškov **Šunda**, zgodbe, ki jih njegovi projekti snujejo, pa pričajo zgolj o tem, da Tarantinu že močno zmanjkuje citatov in mora zato pospešeno citirati samega sebe. Skratka, štiridelni omnibus **Štiri sobe**, ki so ga ustvarjali trije takorekoč najbolj lucidni in progresivni režiserji (Alexandre Rockwell, režiser druge zgodbe z naslovom *Napačnega si vzela muho*, Robert Rodriguez, ki je podpisal tretji obrok, poimenovan *Poredneža*, in Quentin Tarantino, ki je posnel zadnji kos z metaforičnim naslovom *Mož iz Hollywooda*) in ena takista režiserka (Allison Anders, avtorica uvodne epizode z naslovom *Nekaj še manjka*), je videti kot mrtvaška vreča prisilno uspavane kreativnosti, grmada cenenih idej, samovšečne bizarnosti in larpurlartistične ekskluzivnosti. Drugače povedano, omnibus **Štiri sobe** je videti tako, kot bi ga posneli štirje zdolgočaseni prijatelji, ki so se srečali na cesti in si rekli, hej, posnemimo film, ker trenutno nimamo česa pametnejšega početi. Hm, o čem pa? Ah, komu mar, so si najverjetneje rekli, saj smo dovolj razvpiti, zato je najbolje, da posnememo film o ničemer, brez repa in glave, s kičasto scenografijo, bejavimi ekspozicijami brez zaključkov, z izumetničeno igro Tima Rotha kot vratarja v hotelu Mon Signor v prvi vrsti (s tem da Madonna, Jennifer Beals, Bruce Willis, Antonio Banderas, Quentin Tarantino in ostali niso nič manj teatralični) ter z nizkim proračunom, tako da bo vse skupaj videti kulturno, klubsko in kunšno. Pa ni. Videti je zgolj idiotsko, bolj izpraznjeno kot tisti neznosni slovenski poskus omnibusa s samokritično oznako **P. S.** in bolj pretenciozno kot vsi primerki te zvrsti skupaj, ki so se privarili na platno bodisi za časa francoskega novega vala bodisi po nareku italijanskega neorealizma. Da, **Štiri sobe** še najbolj spominjajo na masturbacijo nad lastno neinventivnostjo, ali tukajšnjim logom primerneje, videti so, kot da bi vsak od štirih filmarjev posnel svojo epizodo *Teatra Paradižnik*. Štiri zgodbe na en mah, ki so po borih štirih milijonih izkupička letele iz ameriških kinodvoran, so z eno besedo štirikratna žalitev gledalčeve inteligence in nov dokaz, da nekateri "umetniki" pomanjkanje talenta dejansko zamenjujejo za genialnost.

**Max Modic**



Tim Roth, David Proval

## trenutki odločitve

### Before and After

ZDA 1995

**režija** Barbet Schroeder **scenarij** Ted Tally, po romanu Rosellen Brown **fotografija** Luciano Tovoli **glasba** Howard Shore **montaža** Lee Percy **scenografija** Stuart Wurtzel **igrajo** Liam Neeson, Meryl Streep, Edward Furlong, Alfred Molina

Verjetno se strinjamo, da je **Boter** eden izmed najboljših filmov vseh časov, ne vem pa, če se strinjamo tudi v tem, da je prvi del Coppolove sage, ki se je po četrto stoletja v Veliki Britaniji in še marsikje po svetu vrnil na velika platna, tudi eden največjih, najlepših in najbolj neusmiljenih filmov o družini in krvnih vezeh nasploh. Če se strinjate, potem ste si zagotovo zapomnili Pacinov stavek iz tretjega, sklepnega dela trilogije, ki gre takole: "Vsaka družina ima kak slab spomin." Drži, ravno zaradi razkrivanja teh slabih spominov sta družina in njena enotnost tako pogosto pod drobnogledom ameriške filmske industrije. **Boter** je resda ponujal prodoren pogled v neko specifično družino, ki živi v skladu s svojimi specifičnimi zakonitostmi, vendar se večina hollywoodskih filmov ubada s tisto vrsto družine, ki jo formira srednji razred, se pravi z družino, ki živi normalno, nestresno in samozadostno življenje ter ne dopušča nobenih presenečenj. Edino, kar lahko skali sožitje, potemtakem prihaja od zunaj, največkrat pa so to smrt, ločitev ali prešuštvo, ki obenem predstavljajo tudi poglobilne teme in pogosto kar cele vsebine družinskih dram. Da, prav imate, zato so si filmi te zvrsti tako podobni.

**Trenutke odločitve** je lani posnel Barbet Schroeder, režiser francoskega rodu, ki je v Hollywood prišel zato, da bi naredil

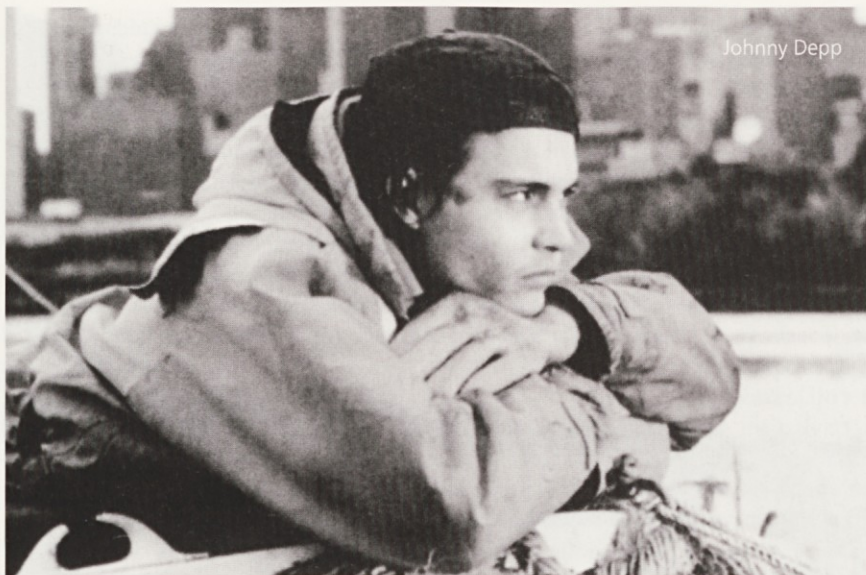
intervju z legendarnim pivcem, pesnikom in pisateljem Charlesom Bukowskim. Slednji je napisal tudi odrsko igro **Barfly**, po kateri je nato Schroeder posnel svoj istoimeni hollywoodski prvenec (kjer se je našla tudi sekundna vloga za samega Bukowskega). V naslednjih letih so mu sledili še **Reversal of Fortune** (1988), **Sostanovalka** (Single White Female, 1992) in **Poljub smrti** (Kiss of Death, 1995), ki je pred kratkim izšel na videu. Tudi v svojem zadnjem filmu se Schroeder tako kot poprej ukvarja z moralnimi dilemami, le da jih tokrat neprodušno zapre znotraj uspešne in urejene družine, ki jo pretrese umor dekleta. Glavni in edini osumljenec je neprilagojeni sin (Edward Furlong), ki ga skuša oče (Liam Neeson) za vsako ceno, ne glede na storjeni zločin, zaščititi ter s pomočjo odvetnikov oprati vsake krivde, medtem ko mati (Meryl Streep) želi, da pride na dan resnica, ne glede na sinovo vpletenost pri smrti dekleta. Hčerka, ki kot nema priča opazuje družinsko dramo, pa edina slutiti, da ne glede na to, ali je njen brat morilec ali ne, pri njih doma ne bo nikoli več tako, kot je bilo pred tragedijo, ki so jo povečali še predsodki in privoščljivost sosedov.

**Trenutki odločitve** se od ostalih družinskih dram, ki se po nekem nepisanem pravilu morajo končati s "happy endom", loči po tem, da razpadlo družino sicer sestavi, vendar pa s tem še zdaleč ne zaceli njenih razpok. Večina perečih vprašanj, ki jih film zastavi realistično in trezno, a počasi, monotono, razvlečeno in igralski zasedbi navkljub precej neodločno, tako ostane brez odgovora. In brez prave teže. Pa čeprav po tem filmu znotraj žanra družinske drame nič več ne bi smelo biti tako, kot je bilo poprej.

**Max Modic**



Edward Furlong



## sanje v arizoni

**Arizona Dream**

Francija/ZDA 1993 140 minut

**režija** Emir Kusturica **scenarij** David Atkins, Emir Kusturica **fotografija** Vilko Filač **glasba** Goran Bregović **montaža** Andrija Zafranovič **igrajo** Johnny Depp, Jerry Lewis, Faye Dunaway, Lili Taylor, Vincent Gallo, Paulina Porizkova

**Sanje v Arizoni** je Kusturica posnel v Združenih državah Amerike, v deželi stoterih priložnosti, še bolje rečemo, tam, kjer se sanje uresničijo. Uresničenje (ameriškega) sna je Kusturica vzel tako dobesedno kot na metaforični ravni, potemtakem "globalno". Na eni strani imamo sanjača, Axla (Johnny Depp), ki se zadovolji z občasnimi pobegi v metafikcijo in mu je za "zdravo pamet" mar le, kadar le-ta ogrozi njegovo duhovno sorodstvo, denimo "spiritualnega očeta", kakor svojega strica Lea (Jerry Lewis), sicer prodajalca cadillacov, ob ogledu filmov iz mladosti poimenuje kar sam. Na drugi strani pa stoji njegov brat (Vincent Gallo), "rojeni igralec" (kakor se spet sam poimenuje), se pravi nekdo, ki prenaša sanje navadnemu človeku, denimo Axlu, nezmožnem konkretne zunanje komunikacije – pa naj gre za *drill* v dikciji pozdravnega nagovora prsati lepotic, potencialnemu kupcu elegantnega cadillaca ali pa za fizični transport iz urbanega New Yorka, kjer po reki plavajo mrtve ribe, "*takšnim pa ni moč pogledati v oči in jim zaupati svojih skrivnosti*", pravi Axel. Kusturica je režiser, ki v zadnjem času daleč najbolje reprezentira človeške sanje in v **Sanjah v Arizoni** sanjajo prav vsi; Elaine (Faye Dunaway), lokalna norica, ki se zacopa v Axla, si želi poleteti, njena pastorka Grace (Lili Taylor) reinkarnirati kot želva, stric Leo splezati na Luno po skladovnici cadillacov, Axel pa pridružiti eskimom na Aljaski. Ne smemo seveda spregledati ključnega "cinematičnega" elementa filma, Axlovega brata, to drdrajočo podatkovno bazo filmskih citatov, ki mu ni dovolj le citiranje, temveč se želi v vlogo dobesedno živeti, jo odigrati po svoje, še bolje rečeno – se inkarnirati. Toda kdaj sanje postanejo resničnost, kdaj so slednje tako prepričljive, da jim začnemo tudi v resnici dejansko verjeti? Nikakor ni dovolj, če porečemo, da jih lahko podoživljajo le Kusturičevi junaki; tudi oni so le navadni ljudje, pa čeprav "rojeni igralci", kot Axlov brat. Problem je v tem, da še tako dober igralec le "prenaša" sanje (zato pač je igralec). Vprašanje, kdaj je igralec tako dober, da mu ni treba več igrati, že zdanaj

ni več domena kakšnega Stanislavskega. O tem pač ne odloča igralec sam in prav v tem je (med drugim) Kusturičev prispevek izjemen, saj pokaže, da je še tako fanatična predanost igralskemu poklicu le "sprenevedanje", igra pač. Ko Axlov brat, Vincent Gallo, v kinu stopi pred filmsko platno, na katerem vrtijo Scorsesejevega **Pobesnelega bika**, je le imitator; ko se gre na plesno-igralskem natečaju Caryja Granta iz Hitchcockovega **Sever-severozahod**, je že bližje "resničnosti" znotraj sanj, toda še vedno le igralec. Kdaj torej sanje postanejo resničnost? Jasno, ne takrat ko se igralec navzame resničnosti, da mu ta gleda iz ušes, temveč ravno obratno. Resničnost znotraj sanj, znotraj "igranja", pogojujejo same sanje. Axlov brat bo resnično zaživel šele, ko ga bodo slednje oplazile. Dobesedno – potem, ko se bodo le-te izpolnile nekemu drugemu, prismuknjeni Elaine –, ko bo s svojim nenavadnim frčoplanom vendarle poletela in ko bo tako poskrbela, da bo škropilni kmetijski avion iz Hitchcockovega filma za Vincenta Galla postal resničnost. Sedaj mu ni več treba igrati.

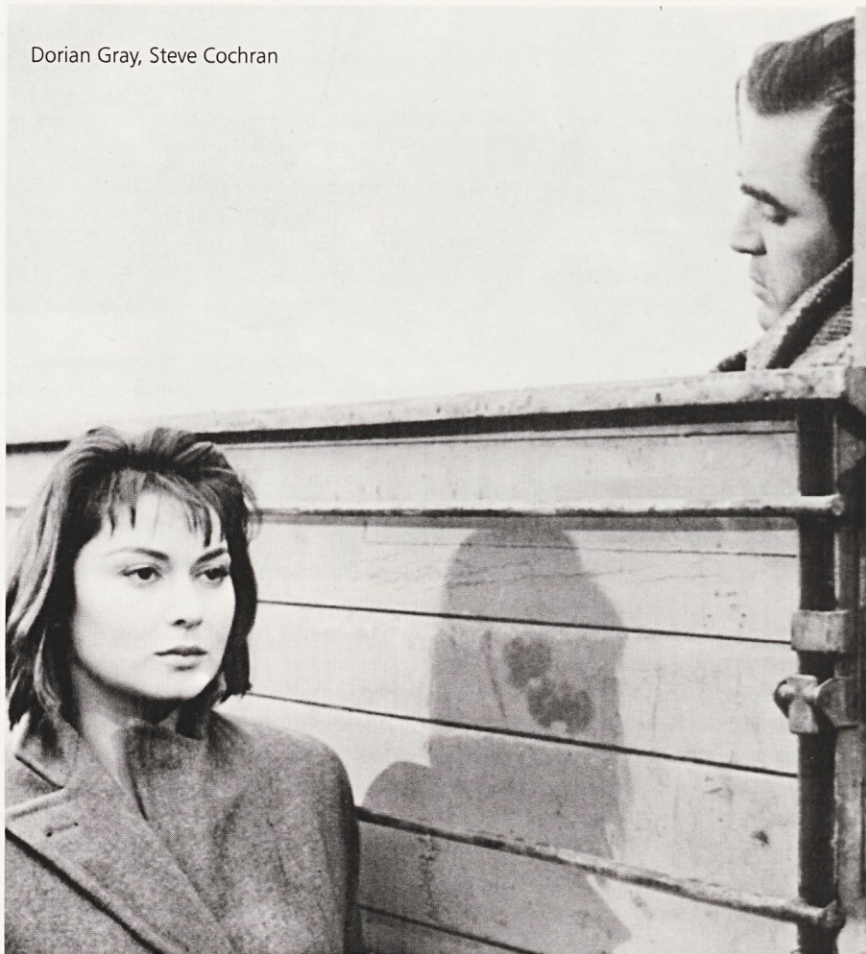
**Sanje v Arizoni** so precej daleč od popolnosti, toda posamezne sekvence so tako briljantne, da gre (bosanskemu?) mojstru marsikaj spregledati. Tudi pretirano dolžino in vse dramaturške luknje, v katerih nismo našli nič sanjskega. Le kako bi, če pa je v njih iskal nočno moro (kot svoj "poklicni" uspeh opiše sam Gallo), nekaj, s pomočjo česar bi utegnil zaživeti tudi gledalec.

**Simon Popek**

# krik

matjaž klopčič

Dorian Gray, Steve Cochran



## Il Grido

Italija 1957 116 minut

**režija** Michelangelo Antonioni **produkcija** S. P. A. Cinematografica (Franco Cancellieri), v sodelovanju s produkcijo Roberta Aleksandra, New York **direktor produkcije** Danilo Marciano, Ralph Pinto **scenarij** Michelangelo Antonioni, Ennio De Concini, Elio Bartolini, po zgodbi M. Antonionija **fotografija** Gianni Di Venanzo **glasba** Giovanni Fusco (pianistka Lya De Barberis) **scenografija** Franco Fontana **kostumi** Pia Marchesi **montaža** Eraldo Da Roma **asistent režije** Luigi Vanzi **igrajo** Steve Cochran (Aldo), Alida Valli (Irma), Betsy Blair (Elvira), Dorian Gray (Virginia), Gabriella Pallotta (Edera), Lynn Shaw (Adreina), Mirna Girardi (Rosina), Gaetano Campanili, Pina Boldrini

Film je bil posnet v dolini reke Pad, pozimi 1956-57.

Prva projekcija v času festivala v Locarnu, julija 1957. Grand prix Festivala! Nagrada mlade kritike (Köln, 1960).

Premiera filma v Rimu, novembra 1957.

### Ian Cameron, iz študije o Antonioniju, 1968

*"Vedno se mi je zdelo, da je Antonioni pomembnejši v realizaciji svojih filmov kot v besedah. Napačne interpretacije so zapeljale mnoge kritike, da so se jim zdele stilistične odlike njegovih filmov bolj revolucionarne, kot so v resnici bile. Pri njem so najdragocenejši odtenki človeškega vedenja in čustvovanja. Bravurozno uporablja vsa filmska izrazna sredstva, s katerimi nam predstavlja uganke človeškega vedenja. V njih je Antonioni najmočnejši, pa tudi najbolj nerazumen!"*

Antonioni vprašanja komunikacije med ljudmi ni nikdar razreševal z notranjimi monologi. Zavračal jih je celo takrat, kadar so samo ponujali slutnjo dogajanja. Namesto popolnih identifikacij z nastopajočimi, nas v večji meri seznanja le z njihovimi mentalnimi stanji.

Filmski režiser, s katerim bi ga v petdesetih letih lahko primerjali, je bil Otto Preminger. Svoje junake je prepuščal dejanjem, ne da bi jih pri tem natančno pojasnil. Sodelovanje gledalcev je vključevalo načelo, ki ga je kasneje sijajno determiniral Sartre: *La lecture d'un film doit provoquer "la création dirigée"!*

Tudi pri Antonioniju najdemo podobno zavračanje pojasnjevanja. Dogodek predstavi z vsemi podrobnostmi in nas nato prepusti lastnim zaključkom. Razlika je v končnem cilju: Antonioni opiše čustva svojih junakov s pomočjo reakcij, kakršne jim pripisuje. Preminger nam predstavi odtenke njihovih glasov, izrazov, kretenj, gibanj, ob tem pa ne določa njihove interpretacije. Na podlagi videnega moramo poiskati lastne zaključke. Vsako dejanje (*Bonjour tristesse*, 1955, Otto Preminger) lahko tolmačimo najmanj na dveh nivojih. Na nivoju vzročnosti se mora gledalec vključiti v izbor režiserja, njegova dvoumnost pa nasprotuje natančnemu opisu Italijana. Velika spretnost vodenja igralcev in precizna kamera se sijajno izogibata razreševanju vrste vprašanj *Avanture* (*L'avventura*, 1960), Antonionijevega mednarodnega uspeha; nepojasnjeno izginotje Anne namreč dopolnjuje njeno karakterizacijo. Skrivnost, ki nas muči, ni vprašanje kam je izginila, temveč – v večji meri – vprašanje zakaj?

## Kratka vsebina filma

Aldo, delavec v tovarni sladkorja, že sedmo leto živi z Irmo, poročeno žensko, s katero ima hčer Rosino. Irmo preseneti policija z novico, da je njen mož umrl v daljni Avstraliji. Takrat prizna Aldu, da je že več mesecev navezana na drugega moškega in ga zapusti. Aldo odpove svoje delovno mesto in se z Rosino odpravi na potep po Padski nižini. Z ženskami, ki jih sreča, skuša zaman navezati trajnejše vezi, ki bi mu pomagale razrešiti vse močnejšo čustveno krizo. Izmučen in nepotešen se vrne v rodno vas. Ne more pozabiti Irme, in ko jo zagleda z dojenčkom njenega novega moškega, se razočaran povzpne na vrh stolpa tovarne ter se vrže v praznino...

## Filmski avtor Michelangelo Antonioni

Moje dojemanje filma in njegove poetike je odkrivalo filmski jezik v mnogih filmih. Silovito je zaznamovalo radovednost, s katero sem sprejemal filme dragocenih, včasih prepovršno ocenjenih posameznikov. V moj izbor mojstrov filmskega jezika je v petdesetih letih silovito vstopil Michelangelo Antonioni. Njegovih prvih filmov – ne celovečercem ne dokumentarcev (te sem kasneje v videl v tujini) – tedaj nisem poznal. Kljub temu pa je bil vtis po njegovih petih črno-belih celovečernih filmih tako izjemen in v šestdesetih letih tako osupljivo nov, da sem velik del meril, s katerimi sem cenil novosti filmskega jezika in selekcijo motivov tedanjega časa, še dolgo primerjal z najboljšimi mojstri inovacij, ki so tedaj že več desetletij pripadali Italiji. Antonionijev **Krik** je eden tistih filmov, ki so predstavljali vero v pričakovani odklon in razvoj neorealizma v poznih petdesetih letih: njegove odlike napovedujejo filmsko poetiko sedemdesetih let. Antonionijeva dela predstavljajo nekaj sijajnih kvalitet, zaradi katerih je bil italijanski film tistega časa najnaprednejši na svetu. Za veliko nas, takratnih abiturientov, je bil **Krik** film, ki nas je navduševal z vizualnimi rešitvami, ki jih je znal tako sijajno uveljaviti in poiskati le Antonioni. Ob filmih zgodnjih šestdesetih let smo se njegovih odlik oklepali kakor vere v razvoj in odliko jutrišnjih filmov. Bilo nas je veliko: verovali smo vanj in na njegovo delo prisekali.

## Antonioni: o filmu Krik

"Film **Krik** je za mene izredno pomemben: v njem sem – tako mislim – oblikoval čustva junakov na povsem nov način. V prejšnjih filmih so bili moji junaki povsem pasivni in so le sprejemali svoje čustvene krize. V tem filmu poskuša glavni junak poiskati izhod iz svoje osebne nesreče v okolju, ki naj bi s svojimi karakteristikami izražalo njegovo neurejeno psiho. Poiskal sem pokrajino svojega otroštva, po kateri tava obupani človek, ki išče osebno ravnotežje in vero v svoj čustveni svet..." (1958)

## Michelangelo Antonioni

Rodil se je leta 1912 v severnem italijanskem mestu Ferrari. Že v svojih študijskih letih je napisal vrsto člankov in kritik o gledališču in filmu, kjer se je pojavil že v zgodnjih štiridesetih letih kot koscenarist in asistent režije. Med razcvetom neorealizma se je uveljavljal z delom pri scenarijih in z realizacijo prvih kratkih filmov. S prvim celovečercem **Kronika neke ljubezni** (*Cronaca di un amore*, 1950) se je oddaljil od neorealistične pripovedi. V filmu je uveljavil poklicne igralce, junake malomeščanskega okolja. Njihovi socialni konotaciji je posvečal manj pozornosti kot karakterizacijam s psihološkimi odtiski, ki jih je kasneje imenoval "odklon od sentimentalnosti in moralno zadržanost". Paul-Louis Thirard je njegove odlike opisal takole: "Njegov prvi celovečerni film nas navdušuje s svojim stilom. Odnose avtorja do sveta, vznemirljive in problematične obenem, smo spoznali že v njegovih kratkometražnikih." (1960)

Po krajšem medvojnem bivanju v Parizu, asistenci pri Marcelu Carneju in filmu **Nočni obiskovalci** (*Les visiteurs du soir*, 1942) se je vrnil v Italijo, kjer se je posvetil realizaciji kratkometražnika o Padski nižini (**Gente del Po**), ki ga je začel snemati leta 1943 in zaradi fašistične cenzure zaključil šele v letu 1947. Sodeloval je pri

scenarijih **Tragičnega lova** (*Caccia tragica*, 1947) Giuseppa de Santisa in **Belega šejka** (*Lo sceicco bianco*, 1952) Federica Fellinija. V teh letih je posnel še dva dokumentarna filma: **Čistost mesa** (*N. U.*, 1948) in **Ljubezniva La** (*L'amorosa menzogna*, 1947). Namesto da bi se prepustil dokumentaristični fakturi svojih kratkometražnikov, se Antonioni obrne od prevladujoče smeri neorealizma; ne oblikuje problematike revnih, ampak prazno in sterilno življenje premožne, meščanske družbe. Vsi odtiski v igri njegovih igralk lahko tekmujejo v filmskem svetu bližnje preteklosti z bogato paleto junakinj Ingmarja Bergmana. Nanje je opozoril z realizacijo romana Paveseja, pomembnega italijanskega pisatelja, s katerim ga družijo precej stičnih točk. Njegova najzanimivejša dela se začinjajo z realizacijo Pavesejevih **Prijateljic** (*Le amiche*, 1955) in se intenzivno nadaljujejo s štirimi filmi Monice Vitti v letih med 1960 - 1964. Za slednje je značilno izvrstno vizualno oblikovanje, posvečeni pa so iskrenemu zaznavanju nemira in nezadovoljstva, sterilnega oklepanja vere v jutrišnji dan in lažnih obetov v poklicih, ki bodo razrešili osnovno nezadovoljstvo z življenjem, v katerem junaki nesmiselno propadajo. Večinoma so to neuspešni, premehki, nemočni, visoko izobraženi strokovnjaki, kompromitirani z vrsto slabo izbranih poslov, v katerih se utapljujejo v skušnjavah lahkega zaslužka in korupcije; moralno strahopetni se velikokrat patetično oklepajo žensk, katere najpogosteje zanemarjajo ali izkoriščajo. Antonionijevi najboljši filmi petdesetih let se odlikujejo z natančno strukturirano dramaturgijo: tavanje glavnega junaka se zaključi v samomoru. Eden najdragocenejših in oblikovno najfinejših filmov tega časa je **Krik**, ki je s svojim glavnim junakom najbližji konvencionalnemu neorealizmu. Odlikujejo ga sijajne mizanscenske rešitve in izostreno oko za pokrajino, ki se pojavlja kot eden glavnih protagonistov filma. Mnogi kritiki so ga primerjali z vizualno simfonijo, "orkestracijo motivov Antonionija". **Prijateljice** s svojo prefinjeno podobo velemestnega Torina in odnosi med junakinjami že napovedujejo "atmosfera" **Avanture**, njegove filmske mojstrovine.

Naj ob obeh, po mojem mnenju ključnih Antonionijevih filmih, povzamem dragoceni oceni, ki sta izšli v letih, ko sta se filma pojavila na evropskih platnih. O drugih njegovih celovečercih bi moral napisati več in bolj razčlenjeno: menim, da gre – poleg Fellinija – za najdragocenejšega mojstra italijanske, tedaj najsijajnejše kinematografije na svetu! Svoj filmski svet je predstavil s popolnoma samosvojo, visoko izvirno vizualno podobo. V veliki meri je napovedal sodobni filmski jezik.

## Michael Delahaye: dragocenost filma Krik

"Poglejmo dve vlogi v filmu: starega očeta in vnukinjo, ki sta v filmski poetiki popolnoma nova. V klasični dramaturgiji bi jima prilepili karakterizacijo epizod. Skušajmo si predstaviti, kakšen bi bil videti film, če bi ga gledali samo skozi njune oči. Zlahka ugotovimo – čeprav gre samo za dve epizodi – da način, s katerim sprejemata življenje, določa kompletno vizijo filma. Deklica, ki nastopa v približno dvajsetih scenah, ni priča vsem dogajanjem, ki jih mi, gledalci, poznamo. Še manj stavec: morda se pojavi le v dvanajstih prizorih, v polovici vseh s svojo vnukinjo. Ne razodevata nam nič takega, kar bi nas pripravljalo na konec filma, saj pravzaprav sploh ni zgodbe, v katero bi nas zapletala. Zaključni "krik" bi lahko pogrešali, morda bi bilo tako celo bolje: vendar ga ohranjamo, saj nam pomaga zaključiti pripoved o delavcu Aldu. Motorični element **Krika**, ki uokvirja film, sprejemamo kot izvrsten

dramaturški postopek, ki povezuje vrsto razpršenih motivov." Stranski osebi, na kateri opozarjam, sta psihološko dovršeni. Vsi stiki med svetom otrok in svetom odraslih – senilnostjo starega očeta, so novi, harmonično vezani na gabarit delte reke Pad. Če pravimo, da je odlika *Avanture* srebrno svetla, s kopreno megličastega morja in difuzne luči zaznamovana fotografija, potem bi lahko našli za *Krik* skop, impresiven vtis nepregledne, sanjavo žlahtne, z meglo obarvane delte najbogatejše in nam najbližje italijanske reke. Poudariti moramo izjemno avtentičnost odnosov v katere vstopajo prizori, ki nas očarljivo osupljajo in gradijo v naši podzavesti odmevno zgodbo notranjega sveta dveh bitij, ki sta prav tako "na robu" življenja, na robu podob sveta stisk in zadreg, ki jih čuti Aldo.

Nastopi Rosine in njenega senilnega "dedka", njune reakcije in nesporazumi se nikdar ne vključujejo v čustveni svet prizora, ki ga obravnavamo. In vendar niso nikoli samo nasprotje prizoru, ki mu sledimo. Ničesar ne podčrtujejo, ničesar ne pripovedujejo; veliko važnejše je, da se neopazno vključujejo v celotno pripoved filma. Narativni odlomki Krika povezujejo in gradijo razplet nenadne samote Alda, ki je obsojen na brezciljno tavanje po pokrajini okrog Ferrare. Agnes Varda je že pred leti označila *Krik* za "horizontalni film".

#### Antonioni: o igralcih filma (1960)

"Prepričan sem, da je bolj pomembno izzvati instinkt igralca kot njegov razum, čeprav tudi z zvijačami... Z njimi se mu lahko približamo, če ga poskusimo zavarovati z motivi, ki bodo preprečevali, da bi nastopal preveč avtomatično. V njem ne potrebujemo drugega režiserja, saj se ne more opazovati in ne more imeti kritičnega odnosa do svoje igre. Lahko mu grozi samo nenaravnost... Ne smemo pozabiti, da je glavna naloga režiserja, da sestavi iz igralcev, ki prihajajo iz različnih sredin in kultur, harmonično celoto. To bi morala biti njegova osnovna skrb. Velikokrat odloča samo obraz igralca, ki nam odgovarja. Nimamo veliko izbire: izbrani igralec postane del naše ekipe, našega življenja ali pa tudi ne. Pozabiti mora kretnje, obnašanje, celo hojo svoje domovine, postati mora naš, italijanski človek. Ker gre za instinktivne odlike, jih moramo le počasi spreminjati: veliko bi vam lahko povedal o težavah s tujimi igralci, saj sem jih imel mnogo in sem pogosto delal z njimi. Povedal bi vam rad o težavah z izredno inteligentno Betsy Blair, ki je zahtevala vrsto razlag ob svoji vlogi v *Kriku*. Hotela je odkrivati globoke pomene dialogov in je prebirala scenarij skupaj z mano. Dialoški stavki pa so navadno plod

Steve Cochran, Betsy Blair, Gabriella Pallotti

improvizacije zadnjih trenutkov in ne skrivajo "pomena". Vključujejo se v karakter in temperament literarnega dela: lahko so plod naključij, domišljije, zato se upirajo pojasnilom. Velikokrat sem si izmišljal vse mogoče stvari, da sem pripravil dialoge, ki jih je morala izgovarjati Blairova. Pogosto sem se zatekel v besede, ki niso niti približno izražale tistega, kar sem želel. Tako sem iz nje izvabil vlogo, katere se sama ni povsem zavedala. S Stevom Cochranom sem moral delati povsem drugače. V Italijo je prišel, ker je hotel, ne vem zakaj, postati filmski režiser: absurдна želja. Velikokrat se mi je uprl, ni se mu zdelo prav, da bi me ubogal. Moral sem se poslušati zvijač, da sem pri njem izzval vedenje, ki sem ga želel..."

#### Françoise Segan: Antonionijeva Avantura

"Neka ženska je izginila! Samomor? Pobeg? Ne vemo. Njen ljubimec in njena najboljša prijateljica jo iščeta, bežita, se ljubita. Vendar je ne najdeta. Tudi na koncu ne. Mi, gledalci, pa naj odkrivamo vzrok za njen beg, njen samomor? To je kratka vsebina filma, vsaj zame!

Ponovno smo priča italijanski mehkobi, cunjastemu značaju glavnega igralca, ki mu manjka vsaka trdnost, vendar ugaja ženskam: posebnosti Italijanov, ki so feminizirani in razočarani v svojem življenju, posebnosti Prijateljic, celo filma *Sladko življenje* (*La dolce vita*, 1960) Federica Fellinija. Zanimivo! Je to karakteristična poteza sicer privlačnih italijanskih junakov, ki jih oblikujeta dva predstavnika moškega spola? Zmedenega novinarja *Sladkega življenja* in nesamostojnega arhitekta *Avanture* odlikuje zanesljiv šarm, zato ugajata ženskam, privlačita jih in nato zapuščata ob zaznavanju dagocene moralne izgube. Včasih se izgubljata, nekajkrat jih ženske strašno pogrešajo. Vsekakor jih na koncu tolažijo. Poglejmo zaključni posnetek *Avanture* v katerem odkrivamo vsebino celega filma. Prepoznamo majhen trg v jutranjem svitu, zapuščeno klop z osamljenim moškim v zmčkanem smokingu, ki joče nad svojim zavoženim življenjem in žensko, ki ga opazuje, vsa obupana, vendar pripravljena, da mu vse odpusti...

Posnetek sem izbrala na slepo, med tisočimi... Črno-beli odtenki pokrajine, ki izražajo utrujeno, čemerno življenje, obrazi, ki se dotikajo drug drugega samo s pogledi. Vse, kar povedo podobe brez besed, kar se dogaja vrh vsega, kar vidimo, vse tisto, kar zna samo Antonioni povedati s filmom. Podoben je sliki, opazujemo jo, gledamo. Njegov film je mirno, dovršeno delo. Počasen je, kakor življenje, ki nam le zlagoma odkriva pomembne resnice."

#### Zakaj izbor filma?

V začetku šestdesetih let sem našel v eni od številkih revije *Cahiers du Cinema* kratko notico o pomembnosti filma *Krik* meni neznanega avtorja. Nekaj mesecev kasneje nam je distribucija Vesne film predstavila. V trenutku sem bil očaran, odkril sem Michelangela Antonionija: nekatere kritike, ki sem jih bral, so pisale o filmu slabo, tudi v tujini. Zelo slabo, morda celo površno. Meni se je film takoj priljubil. Morda je res, da je že sama dekoracija delte reke Pad dopadljiva, da se v njej Antonioni skoraj naslaja, da je fotografija Di Venanza (najboljšega snemalca italijanskega filma tistih desetletij) temu prisluhnila na pravi način; zgradila ga je v mehkih, koprenastih podobah delte, ki se melanholično razliva po pokrajini bližnje Ferrare. Film Antonioni uokvirja z motivom potovanja, ob katerem se razvija notranja drama glavnega igralca, Alda, ki tone v svojem obupu vedno globlje, dokler se njegovo tavanje ne zaključi z usodnim padcem s tovarniškega dimnika. Obraza Irme, igralke Alide Valli – v mojem spominu je kot Livia Serpieri v Viscontijevem *Sensu* ustvarila najlepšo vlogo sedme





umetnosti, kar jih poznam – Aldo ne more iztisniti iz svojega srca. Vsekakor je obup, ki v njem narašča, prisoten kljub neizgovorjenim, otožnim besedam. Še več: ni direktnega komentarja, ne dialogov, ki bi bili namenjeni obžalovanju izgube. Vsebino filma zaznavamo samo v globinski mizansceni, v malih režijskih idejah in zvočnih interpunkcijah.

V moj filmski svet je prvič vstopila očarljiva glasba Giovannija Fusca, ki se oglašča samo s klavirjem. Izbrano okolje, zvočni komentar, trenutki izvrstnih in novih kontrapunktično oblikovanih dialoških scen, so stopnjevali grenkobo, ki ji nisem mogel ubežati. Antonioni v tistih letih zapiše: "Moje osebe na koncu ne dosežejo stanja moralne anarhije. Najpogosteje jih prevzema deljeno čustvo usmiljenja. Porečete: nič novega! Če tudi tega ni, kaj nam sploh ostane?"

Za odkrivanjem minimalnega dogajanja in zgodbe v filmu, ki je skoraj ni, bi se moral s spominom okleniti kapljanja zvokov solo klavirja, ki se oglašča v sivkasto srebrnih tonih nad vasjo ter plava okrog sklonjenih vrb ob reki Pad, kjer se pojavlja in izginja Alida Valli, na pol sklonjena, tiha in brez besed. Iz ene družinske celice se umika v drugo, nato v tretjo. Izgubljammo njeno temačno blagost – v odenkih glasbe, ki spominjajo na oddajene melodije Erica Satieja. Spominjam se besed odhajajočega vaščana, ki se ozre na pokrajino v krpah megle in izdahne: "Človek bi mislil, da živijo ljudje v Gorianu zelo srečno!"

Bencinska črpalka me spominja na osebo Viscontijeve **Obsedenosti**: dobri dve desetletji prej skoči s tovornjaka v isto okolje avtentični junak italijanskega filma in naznanja začetek neorealizma. Zdaj, dobrih dvajset let kasneje, so to gumijasta kolesa, ki prekrizajo pot v zapuščeno, nikdar pozabljeno vas Goriano. Iz komaj opazne megličaste koprene pritavajo izgubljeni norci, malo dekletce preseneti ljubimca v prahu oddaljene ceste, pijan, nor starec meče kamne proti karabinerjem, ki ga hočejo spraviti v dom za onemogle. Množica v zadušljivo temni dvorani lokalne telovadnice spremlja boksarski dvoboj. Alida Valli, ki jo Aldo grobo oklofuta v jutranjih meglicah napol podrtega skednja hiše ob dolgi in prazni cesti: znova vrbe, nato razlito mleko, bencin in Valli, ki jezno zaključí: "Adesso, Aldo, e proprio finita!" – Dirkalni čoln razpenjene Padske nižine hrope in brizga v pramenih reke... Nato srečanja brez spodbudnih prebujanj, krik, nič več. Samo krik. Nobene prošnje, nobene besede. Krik! - Top udarec telesa, ki pade s stolpa. Smrt! Molk. Tišina, ki sledi kriku... – dvakrat bolj globoka kot besede, ki bi pojasnjevale!

Kompozicija scenarija je za tista leta neverjetno skopa, jasna, kljub temu pa dovršena. Francozi bi označili mojstrsko kompozicijo scenarija za "tour de force". Filmski jezik potrebuje gledalca, ki mora sam dograditi vrsto scen, v katerih se Antonioni zavestno izmika pojasnjevalnim dialogom. Po uvodnem delu zaplete samotnega Alda v družbo z Virginio – ta govori z glasom Monice Vitti – izvleče ga torej iz srečanja z bivšo zaročenko Elviro (Betsy Blair) v pustolovščino z Virginio, s katero životari v občestni črpalki, dokler se ne pojavi Andreina. Ta Alda naveže nase zaradi pomoči, ki jo obeta prihod potujočega zdravnika v kočo ob razliti reki blizu Ferrare. In tu, v dialogu z Andreino imamo priliko za "kadenco" vseh dotedanjih motivov. Ob popolnoma razliti svetlo sivi reki začutimo, da je Aldo vse bolj nepomemben, vse manjši, da skoraj ne obstaja. Njegova izgubljena silhueta v končnem srečanju s karabinerji v Gorianu, njegovi rodni vasi, nam vsiljuje podobo povsem nemočnega junaka, katerega zadnja, morda nezavedna



odločitev, je hromeča negotovost, šibkost, s katero se prepusti končnemu padcu, morda samomoru s skokom s tovarniškega stolpa. Vse druge reakcije in vstop v trenutno stavko – kakor kaže – niso prav nič pomembne.

To bi bila lahko primerna "past" za neorealizem preteklih let, le da je Antonioni ni nikdar zaznal. Zaključno oblikovanje junaka nas prepričuje z izbranimi posnetki občutljive mizanscene, ki veliko sporoča že s samimi kadriranjimi junakov, zdaj intenzivnejšimi, vezanimi na vrsto bližnjih posnetkov, zdaj bolj izgubljenimi, vezanimi na velike razdalje, s katerih jih spremlja objektiv Antonionijeve kamere. Seveda ne govorim o odlikah in vrednostih globinske mizanscene, ki zanemarija montažo, uveljavljeno že v tridesetih letih z mnogimi filmi Renoirja; te oblikujejo vrsto ključnih podatkov razvoja filmske poetike, vse do vstopa Orsona Wellesa v filmsko zgodovino z **Državljanom Kanom** (*Citizen Kane*, 1941), ki spretno združuje odlike namerno razdrobljene dramaturgije z novostmi filmskega jezika tridesetih let.

Aldo je vedno bolj osamljen in brez možnosti izbora. Srečanje in razgovor z Andreino nas za trenutek spominja na prvo srečanje z Irmo, začutimo nesporazum med občutljivo omiko Alda in površnostjo Andreine. Bežen kratek vložek o izgubljenem, oddaljenem umiku v "muzej", se izoblikuje v oster spomin na prvi sprehod z Irmo – sijajno izbran motiv, ki spominja na pozorno gradnjo Aldovega značaja in njegovega razmerja. Besede o Andreininem splavu dodatno osvetlijo njeno čustveno omejenost. Je z Irmo spoznaval elemente, ki so njegovo notranje življenje budili in bogatili? Tedaj je živel bolj polno, njegova zavest o okolju in družbi se je neprestano razvijala. Aldo se vrne v Goriano, v katerem zaman išče spodbud nekdanjega življenja. Obisk muzeja zdaj nima prave vrednosti, dragocenost odkrivanja sveta je zavita v lepoto spomina nekdanjih dogodkov. Vsepovsod sivina, v ozadju vrste dragocenih scen filma se oglašča izvrstni motiv Giovannija Fusca. Zagotovo se je zaradi bistvenega prispevka k vsem Antonionijevim filmom za Fusca odločil tudi Alain Resnais v svoji mojstrovini **Hirošima, ljubezen moja** (*Hiroshima, mon amour*, 1959). V vrsti prvih Antonionijevih celovečercerov se Fusco pojavlja z izbranimi inštrumenti, ki so zdaj kvartet saksofonov, zdaj solo klavir, solo saksofon, klarinet in klavir v **Prijateljicah** ali komorni orkester devetih instrumentov, ki spremlja **Hirošimo**. Naj tu omenim, da se mi zdijo pripombe angleškega kritika Camerona, ki razlagajo pomen sekvence bližnje demonstracije in stavke delavcev v Gorianu, kamor se vrača Aldo, povsem napačne. Vloge zaključne atmosfere vasi, v katero se vrne Aldo, sam ne vrednotim tako, sicer bi pristal na pomen "okvirne" zgodbe, ki pa je v **Kriku** ni. Približuje se nam le dokončna stiska Alda, ki se razrešuje v dvoumnosti zadnjega padca – ta je lahko samomor, ali pa tudi ne. Nesreča, nepazljivost, omotičnost? Na podoben način sprejemam izbor Padske nižine, ki

nas spremlja kot odprti, neomejeni horizont, element scenografije, torej filmske dramaturgije, ki nam sporoča, da je vsako iskanje opore za Alda iluzorno, saj je nikjer ni! Vse je odprto, razvezano v neskončne madeže sive vode in temne zaplate zemlje.

Če bi hotel pojasniti človeku, ki pozna nekaj ključnih poglavij iz razvoja filmske režije, kje in kako Antonioni vstopa v filmsko zgodovino, bi moral omeniti vrsto poskusov, ki so v filmski poetiki nastopali vse do zgodnjih petdesetih let. Vse do Antonionija – tako menim – ni bilo pravega zanašanja na sodelovanje gledalca, ki naj bi soustvarjal vrsto nakazanih reakcij in vzgibov. V njih je bil Renoir največji, pa tudi najsodobnejši, pojavil pa se je mnogo prezgodaj, saj ga vse do kritik "novega vala" sploh niso natančno razčlenjevali.

Na podoben način se stopnjuje občutek svobodnega, neobremenjenega približevanja filmu, ki ga gledamo. Sodelovanje gledalcev naj dopolni vrsto neizgovorjenih, nakazanih reakcij, upošteva svobodo ljudi, ki naj ne potrebujejo za vsak odtенок svojih reakcij prejasnega motiva. Zaradi podobnih vzgibov se razvija omika gledalcev po vsem svetu. Žal pa to ni v interesu pre mnogih producentov vesoljne filmske produkcije. Ne potrebujemo osveščenega gledalca: potrebujemo čim bolj topega, neosveščenega, takega, ki ga je lahko manipulirati. To je podobno izreku Orsona Wellesa v tridesetih letih, ki mu je prinesel strahotno nepopularnost med producenti. Po avanturi s filmom *Državljan Kane* jih je zaznamoval z takole: "*Hollywood je sijajen v tehniki in možnostih, ki jih ponuja produkciji, njegova glavna skrb pa je čim enostavnejši in čim hitrejši zaslužek, saj jih splošna kulturna raven gledalcev niti najmanj ne zanima.*" Kakor so govorili premnogi producenti: "*Ne iščimo novih, ponavljajmo recepte donosnih filmov. Dokler se ti uveljavljajo, se bomo tudi mi!*"

Veliko priložnosti za inovacije filmskega jezika se izgublja v podobni resnici, pa tudi vse večje število povprečnih del, ki pljuska v našo, slovensko distribucijo: med njimi je največ ameriških filmov! V tem dejstvu se skriva ključni za krizo in skromen nivo naše filmske kulture.

#### **Edvard Marsh: odlika Antonionija (1962)**

"Njegovi filmi se včasih izgublajo v maniri, včasih so nejasni. Vendar ga odlikuje ena najbolj individualnih poetik, kar jih poznamo. Polna zadržanosti je, kot bi se bala zank številnih pomenov... Kljub temu se scene v njegovih filmih včasih povzpnejo do izjemne lepote!"

#### **Alberto Moravia: Antonioni (1962)**

"Antonioni me spominja na samotne ptiče, ki dan in noč prepevajo melodije, ki so se jih naučili."

#### **Antonioni: umetnost in človek (1958)**

"Realizacije filma ne moremo primerjati s pisanjem romana. Flaubert je rekel, da življenje ni njegov poklic. Njegov poklic je pisanje! Meni pa, nasprotno, filmska režija pomeni življenje. Ta slavna primerjava z velikim mojstrom nima drugega namena, kot da podpre resnost moje izjave! Moja osebna zgodba se med snemanjem ne prekinja, lahko bi rekel, da je še bolj intenzivna. Moja iskrenost je v tem, da na ta ali oni način izpisujem svojo avtobiografijo, dodajam filmskemu delu vse svoje najboljše in najdragocenejše, sodelujem na ta ali oni način v toku življenja svojega časa, dodajam s svojimi najboljšimi željami nekaj dragocenega – včasih pa tudi slabega – v dediščino kulturnega spomina svojega naroda... Kdo bi vedel: bo prihodnost to lažje ocenila?"

#### **Vprašanja in odgovori Antonionija (1957)**

Katero vprašanje vas najbolj muči?

A: Obstajajo svetniki, če ni boga?

Kaj bi storili, če ne bi poznali filmskega traku?

A: Iznašel bi filmski trak!

Komu dolgujete vaš sedanji poklic?

A: Filmskemu traku!

Kaj je vaša največja osebna napaka?

A: Moja skromnost!

In napaka Antonionija – umetnika?

A: Potrebno je veliko poguma, da bi si lahko priznal: meni, umetniku manjka... Ne vem?

#### **Avtor in izbor motiva**

"V filmski umetnosti, kakor tudi v vseh ostalih, se pojavlja vprašanje izbora. Kakor je rekel Camus: v obstoju avtorjevega izbora vidimo njegovo zavračanje resničnosti.

Če je to res, kakšen pomen lahko pripisujemo okoliščinam, v katerih prepoznavamo resničnost? Filmskega avtorja lahko ocenjujemo, prav tako njegovo zvezo s časom, kulturo stanja vsakodnevnega življenja, iz katerega ga izlušči, osami, izbere, stilizira in priredi svojemu dojetju sveta. Skratka: postane "njegov"! Če se mu to posreči, ga ne bo nihče spraševal po začetnem izvoru. Zaplet romana *Zločin in kazen*, ki ga poznamo po pisanju Dostojevskega, je pravzaprav poljubna zgodba. Iz nje lahko naredimo dober ali pa zelo slab film. Zaradi tega sem skoraj vedno avtor osnovnega motiva vseh svojih filmov! Pred leti sem se strašno navdušil za kratko zgodbo Paveseja. Ko sem jo pripravljal za film, sem opazil, da je moje navdušenje izviralo iz motivov, ki so bili povsem drugačni od tistih, zaradi katerih sem se v začetku navdušil za njeno ekranizacijo. Strani, ki so se mi zdele najbolj zanimive, so se najmanj ponujale za filmsko transformacijo. Po drugi strani pa je zelo redko, da bi v njih odkril originalno idejo, kajti vsaka zapisana misel se vedno prilagaja določenemu stilu začetne ideje, ki odloča o literarni vrednosti. Zato se mi je zdelo, da je bolje izpisati originalno zgodbo, ki je točno določena v bodočem filmu. Filmski režiser je človek, ima svoje ideje, tudi umetnik je, torej ima domišljijo. Dobro ali slabe – zdi se mi, da ima vsak človek ogromno zgodb, ki bi jih rad povedal. In to, kar sam doživljam, povzroča, da se mi število teh neizpovedanih motivov ves čas neverjetno množi. Njihovo število je odvisno od mojega življenja in sprejemanja motivov, ki jih prepoznavam! Kakšna opojnost, kakšna neusmiljena nujnost izbora...

Življenje se tako hitro spreminja. Če določen motiv ne zaživi in ga ne uporabimo, se že vriva drugi. Napaka naše fantazije je ta, da jo vedno vznemirja novo, sveže. Dovolj je, da opazujemo svet z odprtimi očmi: vsepovsod odkrivamo neizrabljene motive, ki se vsiljujejo z vseh strani: vsi bi hoteli biti interpretirani, predstavljeni. Noč in dan me obsedajo različna dejanja. Vendar jih praktični pomisleki in moj osebni izbor omejujejo ter vodijo."

#### **Filmska režija – Michelangelo Antonioni**

"Nisem filmski teoretik. Če me vprašate, kaj je filmska režija, vam takoj odgovorim: ne vem! Po kratkem premisleku popravim odgovor: moja mnenja in odgovore na to vprašanje lahko najdete v vseh mojih filmih. Poleg tega sem nasprotnik mnenj, ki skušajo razločevati med raznimi fazami filmske režije. Podobno delitev podpirajo različne faze izdelave filma. Vsi, ki so vključeni vanje, jih morajo natančno poznati. Čeprav se mi zdi to v osnovi napačno, saj je plod teoretičnih razprav o režiji v hudem nasprotju z enotnostjo kreativnega utripa, s katerim se spopada vsak umetnik. Mar ne razrešujemo vprašanj montaže že takrat, ko se odločamo o vsakem posnetku? Med snemanjem razrešujemo vprašanja, ob katerih lahko za hip podvomimo o vsem – od rešitev scenografije, do dialogov igralcev, ki jih slišimo prvič..."

Seveda se moram včasih v trenutku, prevzet od idej, ki me obsedajo, ali pa zaradi nepričakovanega vzgiba intuicije – psihološke ali materialne – odločiti za razrešitev konkretne situacije. Pri filmu,

kakor tudi pri drugih umetnostih, je to izredno občutljiv trenutek. Gre za drobec časa, v katerem pisatelj zapiše svoje besede na papir, slikar zapolni z barvami svoje platno, režiser pa razporedi svoje junake na njihova mesta, jim določi izbrane besede dialoga, skladnost med dialogi in gibanjem vseh nastopajočih, preverja ritem in plastičnost določene sekvence, ki tolikokrat odločata o dragocenosti njenega mesta med ostalimi. Daleč najvažnejši trenutek pa nastopi takrat, ko se z vseh strani zaslišijo nasveti ekipe: takrat odloča samo režiserjev osebni izbor in njegovo delo postane v resnici avtorsko, celo avtobiografsko...

Vsi trenutki filmskega ustvarjanja so enako pomembni. Ni res, da so med njimi jasne razlike. Vsi skupaj nastopajo v sintezi, ki sestavlja film. Lahko se zgodi, da se pri snemalni knjigi okleneš motiva, ki zahteva vozeči posnetek, med snemanjem pa zamenjaš igralca ali razporeditev vseh nastopajočih, pri sinhronizaciji popraviš dialoge... Zame je ves čas, od prve, najmanjše slutnje o filmu, prek dnevnih projekcij, do prve tonske kopije filma, enako pomemben. V vseh teh fazah zasledujem en sam cilj: ves čas, noč in dan, sem z mislijo pri razreševanju režije filma. To ni romantična karakteristika dela: nasprotno! Takrat vidim vse bolj natančno in bolj jasno! Kot presvetljen sem, stvari lažje razumem.

Zelo hitro opazimo, da so filmi manj natančno zgrajeni, kakor nekoč. Celó manj kot tisti, ki so stari le nekaj let. Tehničnih opomb skoraj ni več, spremembe so celo na desnih straneh, kjer so zapisani dialogi. V svojih snemalnih knjigah sem začel izpuščati celo številke posnetkov. *Script girl* jih vnaša in si tako lajša svoje delo. Vse to so moje spremembe, saj se mi zdi veliko bolj smotrno, da se odločam o posnetkih na tistem mestu in v tistem času, ko razrešujem posamezne sekvence. Z vsem tem se približujem improvizaciji! Vendar je še nekaj. Redko prebiram snemalno knjigo na predvečer snemanja. Včasih pridem na snemalno mesto in se niti ne zavedam, da moram tam snemati. Najljubše mi je, če pridem tja brez vsakršnih vnaprej določenih idej, popolnoma "nedolžen", čist. Velikokrat poprosim, naj me pustijo samega petnajst minut, celo pol ure, in v tistih trenutkih se moje misli razposajeno sprehajajo po prizorišču. Snemalno mesto samo opazujem, gledam. Stvari, ki me obkrožajo, se vsiljujejo: polne so sugestij, nasvetov. Z veliko naklonjenostjo si ogledujem vse okoli sebe, žive osebe pa me najbolj zanimajo.

Vsekakor si moram snemalno mesto dodobra ogledati in se z njim spoznati. Opazujem razpoloženje, ki ga bodo čez nekaj trenutkov zapolnile moje osebe. Le redko se moje predstave ujemajo s tistimi, ki me presenečajo na kraju samem. Podobe, ki nas obsedajo, navadno prinašajo nekaj neiskrenega, izumetničenega. Tudi v tem je moč zaznave in koristnost improvizacije.

Zgodi se tudi, da med pripravljanjem določenega posnetka v trenutku zamenjam pozicijo kamere, katero sem že izbral! Včasih se spremembe pojavljajo postopoma, vzporedno s postavitvijo luči, v času, ko spremljam gibanje in besede igralcev, ki se že razporejajo pod žarometi. Prepričan sem, da je samo takrat mogoča pravilna ocena..."



#### Antonionijevi filmi

Antonionijevi filmi so namenjeni izbranemu, vzgojenemu občinstvu – tako kot filmi Bergmana, Bressona, Buñuela, celo Ophulsa. To je usoda filmskih avtorjev z osebnim svetom.

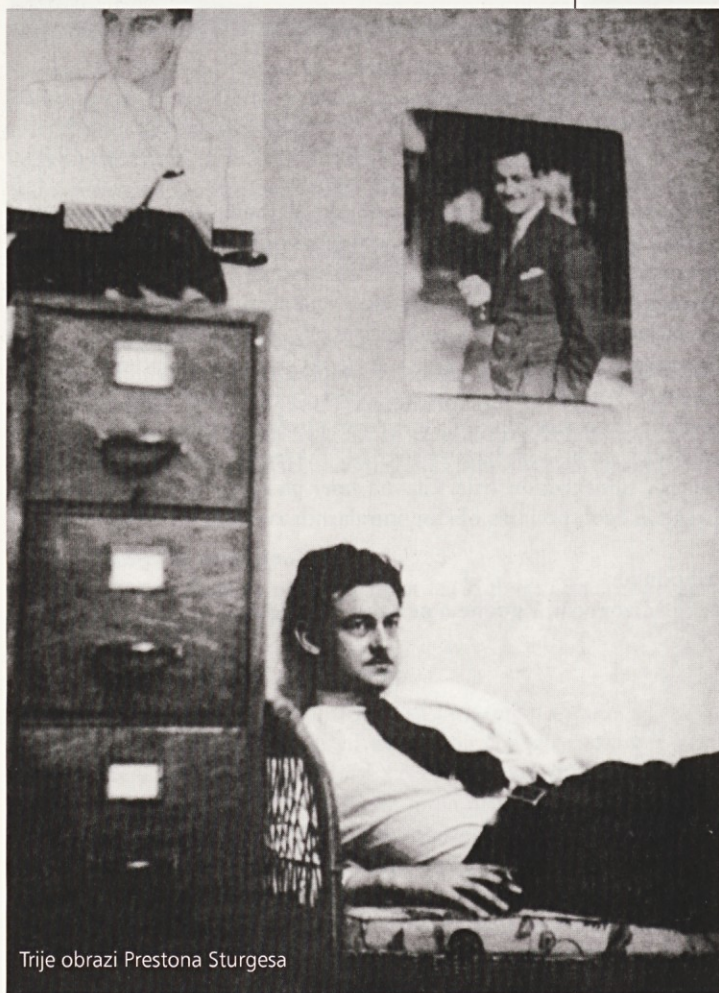
Lahko se posveča osebnim motivom, ki jih izboljšuje, vedno znova razširja in dograjuje ter se bliža vrhuncu svojih iskanj, filmu, ki bi ga izpopolnil v najvišji možni meri. Občinstvo pa vedno ravna drugače: posveča se motivom, ki se izmikajo resničnosti, fantazije posameznikov niso njihov priljubljeni cilj. Zaradi tega je film osebnega izraza razkošje, ki je v Ameriki skoraj popolnoma neznano. Pojavlja se le od časa do časa, če se izbrani avtor uveljavi s posebno uspešnim filmom, sicer pa so stroški njegove izdelave previsoki, da bi si jih lahko privoščil. Takšen film je eden stranskih pojavov filmske industrije. Glavna smer pa se uveljavlja povsem drugje in zgolj podpira obstoj popularnih zvrsti. •

Prihodnjič:

Kenji Mizoguchi, *Zgodbe o nestalni luni*, 1953

# preston sturges

simon popek



Trije obrazi Prestona Sturgesa

Pijanec: "Točaj, zmešajte mojemu kolegu pijačo, nikoli v življenju še ni pil."

Točaj: "Gospod, v meni ste prebudili umetnika!"

Takšni in podobni dialogi definirajo scenaristično in režijsko delo Prestona Sturgesa, moža, ki je v ameriško komedijo vnesel ironijo.

"Pisci morajo imeti dve domovini", je nekoč rekla Gertrude Stein, "prva je tista, h kateri pripadajo in druga, v kateri v resnici živijo."

Preston Sturges ni pripadal nikakršni domovini, ali kakor je sam povedal svojemu francoskemu kolegu, Marcelu Pagnolu:

"V najboljšem primeru sem se trudil s francoskim tipom humorja, filtriranim skozi ameriški besednjak."

Sturges je bil v mnogočem poseben, unikaten, celo revolucionaren, čeprav sebe in svojega dela nikoli ni želel izpostavljati. Še več, preziral je nastopaštvo in samohvalo, zato ni čudno, da so junaki njegovih komedij tako netipični za njegov čas; izpostavljal je "malega človeka": butlerje, barmane, liftboje, taksiste, tajnice, telesne stražarje, ter skrajno ironiziral objekte prezira: producente, zdravnike, politike in milijonarje. V korist tej sintagmi najbolje stoji zgornji citat iz filma *The Sin of Harold Diddlebock*, ki sicer že spada v obdobje njegovega ustvarjalnega zatona, v drugo polovico štiridesetih, a natančno povzame Sturgesovo mitologijo. Ameriški sen je vedno jemal dobesedno, hipni vzpon od pometača do šefa multinacionalne korporacije pa izpeljeval tako dosledno in lucidno, da se mu je na koncu udejanil tudi v resničnem življenju.

Če pogledamo distinkcijo med komedijo in farso, ki jo je na začetku stoletja, v knjigi *A Study of the Drama*, definiral ugledni profesor s Columbia Universityja, Brander Matthews, lahko kaj kmalu ugotovimo, da bi (pravzaprav je) imel Sturges marsikatero pripombo: "V ("visoki", "uglajeni") komediji", pravi Matthews, "zgodbo gradijo karakterji, le-ti dominirajo nad zgodbo in zgodba je takršna, kakršna pač je zgolj zaradi karakterjev oziroma kar ti karakterji predstavljajo. Toda v farsu, pa tudi v melodrami, je prisotno prav obratno; zaplet, situacija in incidenti so tisti, ki nadzorujejo, karakterji pa so le to, kar jim zgodba dovoljuje oziroma ukazuje." V tej popreproščeni definiciji Matthews predstavi klasični vpogled v komedijo oziroma farso skozi optiko karakterjev. V farsu so junaki, po njegovem – z vso antisocialno šaro vred – minljivi in nemočni, v komediji pa stabilni in močni. Morda je definicija veljala za večino takratnih ustvarjalcev, nekje do konca prve četrtine tega stoletja, toda v tridesetih – ko je na oder postavil svoje prve dramske tekste in napisal prve scenarije za Hollywood –, ter predvsem v štiridesetih, ko je pričel lastne filmske scenarije tudi

režirati, je Sturges te distinkcije izzival brez prestanka. Preston Sturges je kariero začel na Broadwayu, najprej kot pisec dialogov in takoj za tem kot samostojni dramatik; leta 1927 mu uprizorijo prvo dramo, drugo, *Strictly Dishonorable*, napiše v šestih dneh. V njej evropsko aristokratsko sofisticiranost združi z ameriško slengovsko izbrušenostjo (dramo so premierno uprizorili mesec dni pred zlomom newyorške borze, a je kljub vsemu dosegla rekordnih 557 ponovitev).

Treba je opozoriti na Sturgesovo klasično izobrazbo, saj je kot otrok, po ločitvi staršev, z materjo vsako leto šest mesecev preživel v Evropi in tam "videl vse muzeje, operne hiše in gledališča stare celine". Vse to pa ga ne konstituira kot "klasičnega" avtorja, saj je bil vselej srečnejši v Chicagu, kjer je preživeljal preostanek leta; evropsko zadržanost sta tam zamenjali ulica in slengovska narečja (odtod njegov "francoski humor skozi ameriški filter"). Sturges je, v neki meri, zavračal kulturo in klasično umetnost, a se je v njegovi zavesti očitno globoko vsidrala. Njegovi junaki so lahko še tako ortodokсни marginalci, a je – skozi njihove dialoge v filmu in razširjenost idej, ki jih obdelujejo – njegova izobrazba vedno prepoznavna. Nič ni nenavadnega, če voznik avtobusa z močnim provincialnim narečjem uporabi besedo "parafraza", ali zlikovec primerja "simetrijo ruševin" v *Samsonu in Dalili* in *Sodomi in Gomori*. Travme iz otroštva so očitno naredile svoje in mnoga njegova dela – tako dramska, scenaristična kot režijska – nosijo avtobiografski madež; drama *Child of Manhattan* temelji na njegovih resničnih izkušnjah, saj se leta 1930, nasprotovanju očeta navkljub, poroči s hčerko bogataša, kar takrat nikakor ni bilo družbeno ustaljeno, kaj šele priporočljivo; Barbaro Stanwyck v *The Lady Eve* zlahka beremo kot njegovo resnično mati: podjetno, nemirno in pokvarjeno, medtem ko *Unfaithfully Yours* izhaja iz moževega suma o ženini nezvestobi (tudi sam je bil večkrat poročen in ločen – tudi zato, ker so žene zapuščale njega in ne obratno). Skratka, po uspešni dramski karieri ga leta 1933 pokliče Hollywood, kjer uteleša vse tisto, česar ni predstavljal Barton Fink (samo mimogrede, ključni člen nastanka Coenovega *The Hudsucker Proxy* (1994) sta bili prav Sturgesovi "korporativni" komediji *The Great McGinty*, in *Christmas in July*, medtem ko Barton Fink predstavlja neposredno Sturgesovo spiritualno nestrinjanje s "tovarno sanj").

Sturgesu je bilo v Hollywoodu sprva dovoljeno pisati le scenarije (ustvari nekaj velikih del, *The Power and the Glory*, *Diamond Jim in Easy Living*); vsi niso bili izključno *screwball* komedije, saj *The Power and the Glory* vsebuje narativno strukturo, ki bi (po Andrewu Sarrisu) utegnila vplivati na Wellesovega *Državljana Kana*. Le kako ne, saj je zgodba pripovedovana skozi *off-glas*, *voice-over* mladostnega kolega glavnega junaka. Ali kakor pravi Sturges sam: "*Prednost pripovedovalca v filmu, podobno kot pri romanopiscih, je v tem, da objasnijo kaj karakterji počnejo, govorijo ali čutijo*". Vsekakor je z uvajanjem tretje perspektive – poleg avtorjeve in protagonistove – poglobil interpretacijo. Sam Welles je kasneje priznal, da je, v času ko je pripravljval *Kana* in študiral Sturgesovo tehniko, izliral kopijo *The Power and the Glory*.

Hollywood in Preston Sturges se nista sporazumela

nikoli; v konfliktu sta bila od samega začetka. Svoj prvi (avtorski) scenarij, *The Power and the Glory*, Sturges napiše sam, kar je bilo takrat domala nezaslišano. In ne le to, napisal ga je doma – kar tako, ne da bi ga kdo naročil ali plačal. Povrh vsega je kot prvi v zgodovini Hollywooda prejel procente od dobička. Do tovarne sanj se je Sturges vedno obnašal malodane stoično, rekoč, da bo uspel ali propadel izključno s svojim humorjem. Jasno je dal vedeti, da ga društva scenaristov ne zanimajo. Agenti prav tako; kasneje si je enega vendarle omislil, preprosto zaradi preokupacije z lastnim, kreativnim delom. Celo v divjih tridesetih se je Sturges odrekal vsakršnim revolucionarnim akcijam; radikalci, npr. Dashiell Hammet (takrat prav tako v Hollywoodu), so razmišljali o boju proti Francu v Španiji, Evropejci v Hollywoodu, na čelu z Ernstom Lubitschem, Salko Viertelom in Paulom Kohnerjem, so ustanovili *European Film Fund*, s katerim so pomagali avtorjem, ki so v teh letih pred Hitlerjem prebežali v ZDA. Pridružil se ni niti sicer konzervativni družini *Screen Playrights*, niti liberalnejšemu *Screen Writers Guild*. Kot strog individuallec jih ni ne priznaval, ne simpatiziral z njimi. In ko je *The Hollywood Reporter* z zavistjo komentiral Sturgesovo "procentualno" pogodbo scenarista-individualca, jim je avtor odgovoril: "*Pisci želimo pisati. Želimo spoštovanje za svoje pisanje, ne pa da osmerica ali deseterica individualcev vleče klobčič z enega konca konferenčne sobe do drugega, vsak s svojo idejo za zgodbo*". Ne gre pozabiti, da so v tistem času scenaristi delali v velikih skupinah; nekdo je napisal zgodbo, drugi scenarij, tretji spet dialoge, skratka, šlo je za skupinsko delo, kjer je bilo moč drug drugega nadzorovati. Sturges je vse delo opravil sam, toda kmalu (natančneje, ko je na snemanju *The Good Fairy* opazoval Williama Wylerja; tudi sicer je bil vedno prisoten na snemanjih) je doumel, da bo imel popolno kontrolo le, če bo tudi sam režiral. Scenarist in režiser obenem? V Hollywoodu, v okviru studijskega sistema se to še ni zgodilo. A vendarle se zdijo Sturgesova prizadevanja za prestižno avtorsko politiko scenarist-režiser malce pretirana, celo buržujska. Namreč, ko je bil sredi tridesetih (tedaj je pisal za Universal) pripravljen lastne scenarije režirati tudi "z zelo majhnim proračunom", s pogojem kreativnega nadzora, se je studio strinjal, toda ko so mu za *Biography of a Bum* ponudili proračun, vreden 100.000 dolarjev (povprečni film je v tistem času stal od 500.000 do 1.000.000 dolarjev), je ponujeni znesek vzel kot osebno žalitev.

Ko je leta 1939 Paramountu scenarij za *The Great McGinty* ponudil za en dolar (nazadnje ga je prodal za deset, da je bila zadeva "pravno verjetna"), pod pogojem, da ga režira sam, je Hollywood prikimal. Nastal je prvi izmed osmih gigantskih hitov, tako kritičkih kot komercialnih. Še pomembneje, prvič se je v hollywoodski najavni špici zasvetil napis *written and directed by*. Lepo, toda resnična vrednost Sturgesovega dosežka je bila predvsem v tem, da je odprl vrata scenaristom, ki so dotlej vselej zamen želeli režirati. Na režijski stol so se eventualno zavihteli studijski tehniki ali gledališki režiserji, po Sturgesu pa je vzniknila nova generacija, scenaristi-režiserji; in to tako pomembna imena kot John Huston, Billy Wilder, Dudley Nichols, Clifford Odets, Nunnally Johnson, Robert Rossen, Samuel Fuller,



Barbara Stanwyck, Henry Fonda  
*The Lady Eve*



Frank Tashlin, Blake Edwards in drugi. Vsi ti so sedli za režijski stol šele potem, ko jim je vrata odprl Sturges.

### The Great McGinty in začetek legende

Režijski prvenec *The Great McGinty* je bil gromozanski uspeh, za katerega je Sturges prejel edinega oskarja, za najboljši originalni scenarij – kategorijo, ki so jo uvedli prav tisto leto. Brez njegovega sarkazma do Hollywooda seveda ni šlo; ko je stopil na oder po kipec, se je predstavil kot nekdo drug, češ, "gospod Sturges je blazno zaposlen in nocoj ne utegne". Sturges je bil takrat pač še (režijski) novinec in zato manj znan obraz, zato mu je občinstvo ploskalo precej manj kot če bi imelo pred seboj "pravega" nagrajenca. Prvenec je zaznamoval neverjeten cinizem do ameriške družbe, kar za časa druge svetovne vojne vsekakor ni bil zanemarljiv pogum, predvsem pa je Sturges občinstvu predstavil svež, povsem svojevrsten tip komedije; dokler je le pisal scenarije, je bil končni rezultat vedno odvisen od režiserja in šele z avtorskim nadzorom je postalo jasno, da Sturgesovi dialogi niso le stvar dikcije igralcev, temveč tudi postavitve akterjev v mizansceno. Če se v tem času pojavi globinska fotografija oziroma razrez kadra na posamezna "polja", kar je omogočalo strnitev več kadrov v enega samega, lahko za Prestona Sturgesa mirno zapišemo, da je uvedel globinski, večplastni dialog; imel je smisel za drugačnost. Če so pisci (na pozabimo: več piscev) dotlej pisali dobre dialoge za tri do štiri ljudi v enem prizoru, je Sturges pisal tudi za ducat ljudi hkrati.

Tule je klasični primer "množičnega dialoga", iz njegovega nerealiziranega projekta *Song of Joy* iz leta 1936, kjer se protagonisti bodejo okrog plesne točke:

VLADIMIR: Moja ideja gre takole: Mladenka pleše s svojo teto v ozadju.

JASPER: Zakaj pleše s teto?

G. APEX: Zakaj ne pleše s čednim mladeničem?

LILLI (smejé): Tako je bolje.

VLADIMIR (z zvišanim tonom): Mladenka pleše, s teto v ozadju.

G. APEX (rahlo razdražen): Zakaj je v ozadju, saj je vendar zvezda.

LILLI (se strinja): Ja.

VLADIMIR (še malce glasneje): *Njena teta je v ozadju... ona je v ospredju in pleše s čednim mladeničem.*

MR. APEX: Zakaj niste tako rekli?

60 VLADIMIR (s polnimi pljuči): Saj sem, sicer pa se

prizor tako ali tako ne začne tu! Prične se v taksiju, z njo in njeno teto; ona jo prvič spremlja na ples... In zunaj je megla.

JASPER (kislo): Zakaj?

VLADIMIR (razširi roke): Zato ker smo na Dunaju.

JASPER: London je mesto, kjer imajo meglo.

VLADIMIR (razkačen): Okej, naj bo London... ali pa naj bo sneg... ali ovsena moka, kaj mi mar. Vse kar hočem povedati je, da se nahaja v taksiju, skupaj s svojo teto.

G. APEX: Lahko bi se pripeljali s sanmi.

VLADIMIR (s polnimi pljuči): Lahko se pripeljeta tudi na vrtavki! Kakorkoli že, dekle pride, skupaj s svojo teto.

G. APEX: Zakaj mora biti prav teta? Zakaj se ne pripelje s čednim mladeničem v uniformi? Dajmo prizoru malce šarma.

VLADIMIR (z vso močjo): Pustite mi vendar dokončati! Vse, kar hočem povedati je: Ona sedi v nečem, nekje in z nekom!

Verjetno ne gre poudarjati, da je Sturges v tem prizoru izrazil svoje stališče do skupinskega pisanja v Hollywoodu. In da bo mera polna, Jasper nekaj prizorov kasneje g. Apexu razloži, da njegova zgodba "cela govori o Hollywoodu". "Z mojim denarjem že ne", odgovori Apex, "niti centa ne bi vložil v hollywoodsko zgodbo... kaj pa nameravate... *knockoutirati industrijo?*"

Pri Sturgesu ni nič bolj učinkovitega, kot če po petminutnem vsesplošnem in navzkrižnem vpitju v kader stopi dvanajsti igralec in izreče najsmesnejši stavek prizora. Ali da se v istem kadru – v dveh različnih planih – hkrati odvijata dva prizora, eden od drugega neodvisna, a vendarle dramaturško povezana, npr. v *The Great McGinty*; v zadnjem, zastekljenem delu limuzine se odvija pretep dveh borznih mešetarjev, medtem ko v ospredju šofer in sopotnik, nezavedna, kaj se dogaja zadaj, cinično obrekujeta "neumno bogataško japijevsko sodrgo". Kritika je ponorela in nekateri so *McGintyja* označili kot "demonstracijo *one-man-showa*, najbližjega nememu obdobju". Dobi Chaplina, Senneta, Lloyda, Keatona in ostalih. S tem se zlahka strinjamo, toda *McGinty* je tudi in predvsem zgodba o ameriškem snu, v katerega vseskozi (in to je treba poudariti!) vdira ameriška realnost – realnost, ki je v ostalih tovrstnih filmih občinstvo ni bilo vajeno, kar potrjujejo "mali ljudje", šefov šofer, kuhar itd. Le-ti, s svojimi privatnimi problemi, vulgarnim jezikom ter komentarji na ameriški vsakdan, dobesedno izstopajo. Sturgesovi filmi so bili, med drugim, tako sturgesovski tudi zato, ker jih niso vlekle velika igralska imena, s čimer seveda ne gre podcenjevati njihovega interpretativnega šarma in talenta za komedijo; Brian Donlevy, William Demarest, Rudy Valee, Eddie Bracken in ostali so zvezde postali šele kasneje, potem, ko jih je predstavil Sturges. Le v *The Lady Eve* je najel resnično vrhunski zvezdi svojega časa, Barbaro Stanwyck in Henryja Fondo (pogojno še Claudette Colbert v *Palm Beach Story* ter Rexa Harrisona v *Unfaithfully Yours*), v ostalih filmih pa je, tako v epizodnih kot cameo vlogah, nastopal Sturgesov *stock company*: Dewey Robinson, Robert Warwick, Robert Greig, Jimmy Conlin, Chester

Sturges in njegov igralski "Stock Company"

Conklin, Al Bridge, Torben Meyer in ostali. Sturgesov režijski pristop se je, razumljivo, bolj kot na vizualno teksturo in kompozicijo, naslanjal na dialog in akcijo. Rad je imel dolge, večminutne prizore, posnete v enem kadru, kjer so se njegovi lucidni dialogi uveljavljali v polnem pomenu. A v trenutku, ko je preklopil na *slapstick*, je običajno raje rezal na reakcijo prizora, kot da bi pokazal ves potek dogajanja. Takšen je denimo *The Lady Eve*, eden njegovih najboljših filmov, čeprav značilni, huronski, lunatični humor ni prisoten v tolikšni meri.

### The Lady Eve

Barbara Stanwyck (o svojih standardih): "*Bodimo pokvarjeni, toda nikoli povprečni!*"

Zanimivo je primerjati ta film, to klasično, uglajeno, "aristokratsko" komedijo, z njenim najznačilnejšim predstavnikom, Ernstom Lubitschem. Uglajeni "lubitschevski touch", ki se nikoli ni spogledoval z nemoralo ali škandalom, je Sturges nadgrajeval (če smem uporabiti ta termin in posredno, nikakor v zlonameri, "diskreditirati" Lubitschev opus); cenzorje je nemalokrat prelisil z "razgrajsko" (tako sam Sturges) tehniko "zatemnjevanja". Šel je malce čez rob in svojo metodo uporabil na točki, kjer se je "Lubitsch touch" običajno spoštljivo umaknil. Tako je Sturges moralno vprašanje zakonske zveze v *The Lady Eve* rešil s spretno manipulacijo zamenjane identitete Barbare Stanwyck. Da ne govorimo o biblijskih konotacijah; Sturgesov Charles (H. Fonda) preučuje kače; slednja pa ni prisotna le zaradi animiranega gaga iz najavne špice, scenarij namreč predstavlja neposredno vzporednico s Paradižem. Charlesovo ljubezen do plazilcev Sturges ne "zlorablja" zgolj v komične namene, temveč, obratno, poglobi njen pomen ter jo obrne proti njemu – obsedenost s kačami ga bo pahnila v "pogubo". A če McGinty pravi, da usodo določa človeška narava in *Christmas in July*, da je vse odvisno od sreče, potem daje *The Lady Eve* protagonistom možnost izbire, tako partnerja kot – glede na vpletenost – usode. Kjer Adam spozna zlo, se Charles sooči z dvomom; in če strast za Adama pomeni pogubo, je za Charlesa odrešitev. Od dolgočasnega iskalca za kačami in idealno žensko se prelevi v "normalnega" mladeniča, ki se zaplete z avanturistko. Še pomembneje, *The Lady Eve* je edino Sturgesovo veliko delo, kjer uspeh junakov ni pogojen s srečo oziroma naključjem, temveč pride naravno, z njihovo akcijo.

Večina zgodovinarjev se sicer strinja, da je pomembnost Sturgesovega opusa – bolj kot v režiji – v samih scenarijih in njegovih dialogih; temu je treba prikimati, toda vsaj deloma temu "oporeka" *The Lady Eve*, najbolj cinematični izmed vseh njegovih filmov. Prava mojstrovina je prizor na začetku, ko bogati Charles – resda nezavestno, saj je zatopljen v branje – ignorira vse poskuse posesivnih, materialističnih deklet, ki skušajo pritegniti pozornost. Ena spusti robček, druga si popravi dekolte ipd., vse skupaj pa komentira Jean (Barbara Stanwyck), njegova bodoča – dvakratna! – žena. Situacije pa Jean ne spremlja neposredno, temveč, v skladu s svojo "profesijo" prevarantke, posredno,

v odsevu kozmetičnega ogledalca. *The Lady Eve* je res Sturgesovo najbolj kompleksno, "resno" oziroma najmanj lunatično delo (v norem humorju ga prekašajo vsaj *Palm Beach Story*, *Miracle of Morgan's Creek* ter *Hail the Conquering Hero*), toda prav "umanjkanje" dialoga (kar pri Sturgesu nikakor ne gre jemati dobesedno) film najbolj približa nemi burleski; tu se njegova komična vizija in ljubezen do *slapsticka* najbolj posrečeno združita. Henry Fonda pada, se prekopica in prevrača stvari okrog sebe vse od trenutka, ko Jane "pritegne pozornost nase" – s tem, da mu podstavi nogo.

Bosley Crowther, legendarni kritik iz štiridesetih in eden največjih Sturgesovih občudovalcev, ga je ob startu *The Lady Eve* proglasil za ameriškega Renéja Claira in film primerjal s Caprovim *Zgodilo se je neke noči* (*It Happened One Night*, 1934), češ, če je Caprov film veljal za prvo hollywoodsko *screwball* komedijo, potem velja *The Lady Eve* za zadnjo – pomeni konec neke dobe.

Delo, ki še danes sproža največ kontradiktornih reakcij, je nedvomno *Sullivan's Travels*, Sturgesovo veliko posvetilo komediji. "Z malo dodanega seksa", kakor trmasto vztraja šef studija, za katerega dela Sully, hiper uspešni režiser pocukranih komedij. Sully (Joel McCrea) se kot strela z jasnega odloči, da se bo odrekel komedijam in odslej snemal le še "resne" filme, toda za to da potrebuje empirično izkušnjo, in jo mahne med klošarje – za njim pa vojska studijskih ljudi: doktorji, odvetniki, varnostniki, kuharji, služkinje, skratka, vsi tisti, ki jih Sully ne želi. Nazadnje se mu želja – po pravi, življenski izušnji uresniči, saj v spletu nesrečnih okoliščin, po hitrem sodnem postopku (ker je pač "klošar") faše šest let trdega dela. Hollywoodski sen dobi pravi obraz, spremeni se v nočno moro, toda kako se sedaj rešiti te "resničnosti", tega – vsaj za Hollywood – tako rekoč neobstoječega "stanja stvari"? Kot sicer uspešen režiser ima vendarle anonimni obraz. Sully je dejansko sijajen režiser, v svoji življenjski vlogi se je vodil pretirano dobro in kot tak se nazadnje tudi reši, s svojo sliko v časopisu in lažnim priznanjem nekega drugega umora, s katerim opozori nase (cel Hollywood je namreč prepričan, da je mrtev). Nasploh so laž, naključje in prevara konstanta v Sturgesovem opusu. Veliko manj tragično in resnobno kot v *Sullivan's Travels* (še danes mu nekateri očitajo pretirano sentimentalnost v zaključku; Sully se vendarle vrne h komediji, "ker je smeh edino, kar je nekaterim ostalo", misleč na zapornike, ki si enkrat tedensko lahko ogledajo burlesko) slednje prakticira v *Hail the Conquering Hero*, kjer faliranega vojaka (Eddie Bracken) kamaradi prisilijo, da se izdaja za heroja, kar v rodni vasi sproži enotedenski festival in rajanje, čemur sledi kandidatura za župana. Čeprav smo v ruralnem delu Amerike (samo še v *Miracle of Morgan's Creek* se Sturges loči od urbanega sveta), smo vendarle priča skritim ambicijam "korporativne" komedije tipa *The Great McGinty* ali *Christmas in July*. "Z malce seksa."

Poglejmo dialog iz *Palm Beach Story*: Mary Astor (po petih neuspešnih zakonih): "*Treba se je zaljubiti na prvi pogled in se naslednji dan takoj poročiti.*" Rudy Vallee: "*Naslednji mesec pa ločiti.*"

Sullivan's Travels  
Hail the Conquering Hero  
Unfaithfully Yours





Preston Sturges,  
Claudette Colbert

M. Astor: "Na tem svetu ni nič večnega... razen Roosevelta."

Duet iz *The Lady Eve* je Sturges na kvartet povečal v filmu *Palm Beach Story*, kjer so Joel McCrea, Claudette Colbert, Mary Astor in Rudy Valee vseskozi in neprestano (kot v prejšnjem primeru Henry Fonda) obsedeni in zmedeni z zamenjevanjem tistega, kar je Sturges nekoč zvito definiral kot "Subjekt A".

Izhodišče za *Palm Beach Story* je bila Sturgesu lastna teza, da obstajajo tri vrste aristokracije: tista, v kateri se že rodiš; aristokracija moči in denarja; aristokracija lepote. Slednjo uteleša Claudette Colbert, "vanjo se bogataši zaljubljuje preprosto, ker je tam".

Najplodnejša ustvarjalna leta Prestona Sturgesa oziroma "eden največjih izbruhov ustvarjalne energije v zgodovini", kakor je prvih osem filmov označil Paul Shrader – so nedvomno med 1940 in 1944; delal je nepretrgano, kot mašina (znan je bil njegov gag s knjigo "*How never to be tired*") in leta 1944 posnel kar tri filme. Dva med njimi, *Hail the Conquering Hero* in *Miracle of Morgan's Creek*, sta bila istočasno nominirana za oskarja v kategoriji originalnega scenarija. Njegovi odnosi s Paramountom pa se v tem času že zaostrujejo. Čeprav je bil daleč najuspešnejši režiser studija, so film *The Great Moment* zamrzili za dve leti, saj si je spet, po mnenju šefov, dovolil nedopustno in mešal elemente komedije in drame, skorajda tragedije.

#### Miracle of Morgan's Creek

*Hail the Conquering Hero* je bil zadnji film za Paramount, z njim se je v neki meri "oddolžil" Ameriki in njenim moralnim zakonom, ki jih je v predhodnikih rušil v tolikšni meri. Čeprav "dezerterja", Eddieja Brackena, domačini zamenjajo za vojnega heroja, Sturges v ospredje vendarle potisne patriotizem in vse kar dviga moralne vrednote povprečnega Američana. Skupaj s filmom *Miracle of Morgan's Creek* predstavlja režiserjevo originalno vizijo provincialne, malomeščanske Amerike, za razliko od ostalih, ki so bile vendarle "urbane" komedije.

Toda da ne bo pomote, *Morgan's Creek* je daleč od caprovskih malih in homogenih vasic, polnih človeških vrednot. Tu ni homogenosti; od doktorja, tujca, do advokatov, pripravljenih, da "tožijo

vsakogar, od vsakem času in za karkoli", prebivalci Morgan's Creeka so si raznoliki in napadalni kot ljudje v velikih mestih. Kot papa Kokenlocker (William Demarest), ki mu izražanje ljubezni in razumevanja udarja navzven skozi njegovo napadalnost. Njihova individualna nervoza odraža nered in razburkanost izza "mirnega podeželskega življenja". Tule je klasični monolog, kjer Norval (Eddie Bracken) opisuje travmo z vojaškega *drafta*: "Popolnoma sem miren. Hladen kot led. Potem pa pomislim, da me morda ne bodo sprejeli in hladen pot me spreleti po sredini hrbta, v glavi mi prične zvoniti in ves sobni inventar prične plavati okrog mene. Pred očmi se mi narišejo črne pike, ki pravijo, da se mi je ponovno zvišal krvni tlak. In ves čas sem popolnoma miren."

*Morgan's Creek* je dejansko sanjski, pravljichen, "lebdeč" film, ne le zaradi Norvalovega emocionalnega univerzuma. Kaj niso "čudežni" že šesterčki, ki jih na svet spravi Trudy Kockenlocker (Betty Hutton), to majčkeno žensko telesce? Norval je, tako kot McGinty, Jimmy MacDonald (*Christmas in July*) ali Morton (*The Great Moment*) potisnjen v "veličino". Seveda, "čudež" niso le šesterčki, temveč že Norton sam, ki "osvoji" srce sicer pohotne, promiskuitetne Trudy. In čeprav je *Morgan's Creek* takoj prepoznavna sturgesovska komedija (prične se z nadnaravno hitrostjo, tako rekoč sredi akcije, fabula je nerazvzljivo zavita, imena protagonistov pa neizgovorljivo zalomljena, npr. Kockenlocker, Razkiwatski, ali v ostalih delih Escartefigure, Ginglebusher, Kortchagin, Schpitzelberger, Bildocker, Tillinghast, Murgatroyd, Hackensacker III. ipd.), ima svojo "težo", pa naj bo interpretacija še tako banalna; za čudovitim nesmisлом, da se Trudy ne spomni prejšnje noči in s kom je mrtvo pijana seksala na vojaški zabavi v cerkveni kleti, tiči – tako kot v *The Lady Eve* – biblična analogija, pač, brezmadežnega spočetja.

#### Konec Paramounta

Za Howarda Hughesa Sturges posname en sam film, *The Sin of Harold Diddlebock*, kjer skuša oživiti velikana neme komedije Harolda Lloydja in (z upoštevanjem časovne distance) celo nadaljevati njegov film *The Freshman* (1925). Hughes film zaklene v bunker in ga v kinodvorane pod imenom *Mad Wednesday* pošlje šele pet let kasneje. Kljub neuspehu pri Hughesu za Zanuckov Fox podpiše bajno pogodbo in z 8,825. dolarji na teden postane najbolje plačani človek v Hollywoodu in tretji v Ameriki nasploh. Nastaneta še dva filma, od katerih raven ustvarjalnega vrhunca doseže le *Unfaithfully Yours*, kjer, podobno kot v *Sullivan's Travels*, moč umetnosti dviguje človeško spiritualno držo. Umetnost je potemtakem dezinfekcijska, čistilna. Sturges se vrne v okolje svoje otroštva in v Franciji, po skoraj desetletni odsotnosti, posname svoj zadnji film, *Les Carnets du Major Thompson*. Podobno kot še nekateri, je Sturges tragično utelešal podobo ameriškega vzpona in padca. Časovno je njegov vzpon sovpadal z Orsonom Wellesom; oba pa očitno veže še precej več kot slednje. Welles je svoj položaj v izgnanstvu "popravil", omilil prav po zaslugi svojega amaterizma, Sturges pa ga je uničil s svojim profesionalizmom. Sam je Hollywood potreboval bolj, veliko bolj, kot je Hollywood potreboval njega.



# preston Sturges

(1898 - 1959)

## Bio-filmografija:

pravo ime: Edmund Preston Biden

\* 29. avgust 1898, Chicago

+ 06. avgust 1959, New York

## kot scenarist-režiser:

1940 *The Great McGinty*

s, r: Preston Sturges

i: Brian Donlevy, Muriel Angelus, Akim Tamiroff, Allyn Joslyn, William Demarest, Louis Jean Heydt, Arthur Hoyt  
*Klošar (Donlevy) v igri manipulacije postane guverner; dokler posluša svojega pokvarjenega "stvaritelja" (Tamiroff), je uspešen, ko skuša postati pošen, propade.*

1940 *Christmas in July*

s, r: Preston Sturges

i: Dick Powell, Ellen Drew, Raymond Walburn, William Demarest, Ernest Truex, Franklin Pangborn

*Dick Powell, zmotno misleč, da je zadel premoženje na natečaju za najboljši reklamni slogan (z njim se pošalijo kolegi v službi), se zažene na veliko nakupovalno akcijo. Obenem osreči svojo dekle, tako z denarjem kot z napredovanjem v službi, ki mu ga prinese "zmaga".*

1941 *The Lady Eve*

s, r: Preston Sturges

i: Barbara Stanwyck, Henry Fonda, Charles Coburn, Eugene Pallette, William Demarest, Eric Blore, Melville Cooper  
*Henry Fonda, plahi lovec na kače, je večratna žrtev romantično – prevarantskega para Stanwyck-Coburn. Ko odkrije prevaro, Fonda zapusti Stanwyckovo; toda ona poskrbi, da se poroči "z njeno sestro dvojčico" in ko se zlomi še to razmerje, spet poskrbi za srečanje s "pravo" Barbaro Stanwyck.*

1941 *Sullivan's Travels*

s, r: Preston Sturges

i: Joel McCrea, Veronica Lake, Robert Warwick, William Demarest, Eric Blore, Robert Greig, Jimmy Conlin, Al Bridge, Franklin Pangborn, Porter Hall

*Uspešen hollywoodski režiser sluzastih komedij se odloči, da bo posnel film o "malih ljudeh" in gre med klošarje. Med avanturo doživi resnično bedo "malega človeka" (pomotoma ga zaprejo), zato se po povratku odloči, da bo še naprej snemal komedije, "ker je smeh edina stvar, ki je preostala nekaterim".*

1942 *The Palm Beach Story*

s, r: Preston Sturges

i: Claudette Colbert, Joel McCrea, Rudy Vallee, Mary Astor, Sig Arno, Robert Dudley, William Demarest, Jack Norton, Franklin Pangborn, Jimmy Conlin

*Mladoporočenka, razočarana nad premoženjskih stanjem svojega moža, se odpravi v Palm Beach zapeljati bogataša, on pa za njo. Oba najmeta svojega magnata, a spoznata, da sta konec koncev vendarle za skupaj.*

1944 *The Great Moment*

s, r: Preston Sturges

i: Joel McCrea, Betty Field, Harry Carey, William Demarest, Franklin Pangborn, Grady Sutton, Louis Jean Heydt, Jimmy Conlin

*Ohlapna adaptacija Disneyevega animiranega filma, posnetega po romanu Eve Titus. Mladi, nadebudni znanstvenik Sherlock želi meriti moči z izkušenim prof. Ratiganom.*

1944 *Miracle of Morgan's Creek*

s, r: Preston Sturges

i: Eddie Bracken, Betty Hutton, William Demarest, Diana Lynn, Brian Donlevy, Akim Tamiroff, Porter Hall, Almira Sessions, Jimmy Conlin

*Komedija o malomeščanski Ameriki. Dekle se ga na vojaški zabavi napije, naslednji dan pa se zbudi noseča, ne da bi vedela, kdo je oče. Nakar šesterčki!*

1944 *Hail the Conquering Hero*

s, r: Preston Sturges

i: Eddie Bracken, Ella Raines, Raymond Walburn, William Demarest, Bill Edwards, Elizabeth Patterson, Jimmy Conlin, Franklin Pangborn, Jack Norton, Paul Porcasi, Al Bridge  
*Falirani borec iz druge svetovne vojne se vrača domov; na poti sreča štiri vojake, ki ga prisilijo, naj se ob povratku izdaja za heroja, "da ne bi razočaral matere". S tem nenamerno spremeni družbeno-politično podobo rojstnega kraja.*

1947 *The Sin of Harold Diddlebock* (a.k.a. *Mad Wednesday*)

s, r: Preston Sturges

i: Harold Lloyd, Frances Ramsden, Jimmy Conlin, Raymond Walburn, Edgar Kennedy, Arline Judge, Lionel Stander, Rudy Vallee

*Poskus nadaljevanja klasične komedije Harolda Lloyda *The Freshman*. Kaj se zgodi z junakom, slavnih golgeterjem, po 20. letih.*

1948 *Unfaithfully Yours*

s, r, p: Preston Sturges

i: Rex Harrison, Linda Darnell, Rudy Vallee, Barbara Lawrence, Kurt Kreuger, Lionel Stander, Robert Greig, Edgar Kennedy, Julius Tannen, Al Bridge

*Slavni dirigent sumi, da ga žena vara. Med izvajanjem simfonije se domisli treh različnih "kazni" – tudi umora. Film je leta 1983 predelal Edward Zwick.*

1949 *The Beautiful Blonde From Bashful Bend*

s, r, p: Preston Sturges

i: Betty Grable, Cesar Romero, Rudy Vallee, Olga San Juan, Porter Hall, Sterling Holloway, El Brendel  
*Pistolarko Betty Grable v malem kavbojskem mestecu zamenjajo za učiteljico.*

1956 **Les Carnets du Major Thompson** (a.k.a. **The French, They Are A Funny Race**)

s, r: Preston Sturges

i: Jack Buchanan, Noel-Noel, Martine Carol, Genevieve Brunet

*Zadrži Anglež se poroči s Francozinjo; njun zakon se spremeni v nacionalistični izged.*

**kot scenarist:**

1930 **The Big Pond**

r: Hobart Henley

codial: Preston Sturges

i: Maurice Chevalier, Claudette Colbert, George Barbier, Nat Pendleton

1930 **Fast and Loose**

r: Fred Newmeyer

dial: Preston Sturges

i: Miriam Hopkins, Carole Lombard, Frank Morgan, Ilka Chase, Charles Starrett

1933 **The Power and the Glory**

r: William K. Howard

s: Preston Sturges

i: Spencer Tracy, Colleen Moore, Ralph Morgan, Helen Vinson

1934 **Thirty Day Princess**

r: Marion Gering

coscr: Preston Sturges

i: Sylvia Sydney, Cary Grant, Edward Arnold, Vince Barnett, Lucien Littlefield

1934 **We Live Again**

r: Rouben Mamoulian

coscr: Preston Sturges

i: Fredric March, Anna Sten, Sam Jaffe, C. Aubrey Smith, Jane Baxter

1934 **Imitation of Life**

r: John M. Stahl

uncr-coscr: Preston Sturges

i: Claudette Colbert, Warren William, Rochelle Hudson, Louise Beavers

1935 **The Good Fairy**

r: William Wyler

s: Preston Sturges

i: Margaret Sullavan, Herbert Marshall, Frank Morgan, Reginald Owen, Cesar Romero

1935 **Diamond Jim**

r: A. Edward Sutherland

coscr: Preston Sturges

i: Edward Arnold, Jean Arthur, Binnie Barnes, Cesar Romero, Eric Blore

1936 **Next Time We Love**

r: Edward H. Griffith

uncr-coscr: Preston Sturges

i: Margaret Sullavan, James Stewart, Ray Milland, Grant Mitchell

1936 **One Rainy Afternoon**

r: Rowland V. Lee

besedila pesmi: Preston Sturges

i: Francis Lederer, Ida Lupino, Roland Young, Hugh Herbert, Mischa Auer

1937 **Easy Living**

r: Mitchell Leisen

s: Preston Sturges

i: Jean Arthur, Edward Arnold, Ray Milland, Franklin Pangborn, William Demarest

1938 **Port of Seven Seas**

r: James Whale

s: Preston Sturges

i: Wallace Beery, Frank Morgan, Maureen O'Sullivan, John Beal

1938 **If I Were King**

r: Frank Lloyd

s: Preston Sturges

i: Ronald Colman, Frances Dee, Basil Rathbone, Ellen Drew, C. V. France

1939 **Never Say Die**

r: Elliot Nugent

coscr: Preston Sturges

i: Martha Raye, Bob Hope, Andy Devine, Gale Sondergaard, Sig Ruman

1940 **Remember the Night**

r: Mitchell Leisen

s: Preston Sturges

i: Barbara Stanwyck, Fred MacMurray, Beulah Bondi, Elizabeth Patterson, Sterling Holloway

1947 **I'll Be Yours**

r: William A. Seiter

s: Preston Sturges

i: Deanna Durbin, Tom Drake, Adolphe Menjou, Franklin Pangborn, William Bendix

**kot igravec:**

1942 **Star Spangled Rhythm**

r: George Marshall

i: Bing Crosby, Ray Milland, Bob Hope, Veronica Lake, Dorothy Lamour, Susan Hayward, Dick Powell, Alan Ladd, Paulette Goddard, Cecil B. De Mille, Preston Sturges, Arthur Treacher, Eddie Anderson

1956 **Paris Holiday**

r: Gerd Oswald

i: Bob Hope, Fernandel, Anita Ekberg, Martha Hyer, Preston Sturges

**legenda:**

codial: so-avtor dialogov

dial: dialogi

coscr: so-scenarist

uncr-coscr: so-scenarist, ni naveden v špici

s: scenarist

r: režiser

p: producent

i: igralci



# Velike srečne družine niso izumrle.



## Mi imamo eno na zalogi.



STYLUS 1500



STYLUS PRO



STYLUS COLOR 500



STYLUS 200



STYLUS 1000



STYLUS PRO XL

TAKO RAZNOLIKE DRUŽINE, KOT JE DRUŽINA INK JET TISKALNIKOV EPSON, ŽE DOLGO NI BILO V TEH KRAJIH. ČRNO-BELI ALI BARVNI, VELIKI ALI MALI, PO DOMAČE PRIJAZNI ALI PISARNIŠKO PROFESIONALNI - VSE PO VRSTI ODLIKUJETA VRHUNSKA PIEZO TEHNOLOGIJA TER MAKSIMALNA LOČLJIVOST, KI ZAGOTAVLJATA BREZHIBNO TISKANJE ŠE TAKO KOMPLEKSNIH NALOG. IZMISLITE SI PROBLEM - IN EDEN OD NAŠIH GA BO ŽE REŠIL. ČE PA BOSTE KDAJ HOTELI SPOZNATI ŠE TETE IN STRICE - TUDI NI PROBLEMA!

# EPSON



Glavni pokrovitelj 7. mednarodnega filmskega festivala



GAULOISES  
BLONDES  
I M A G E S