



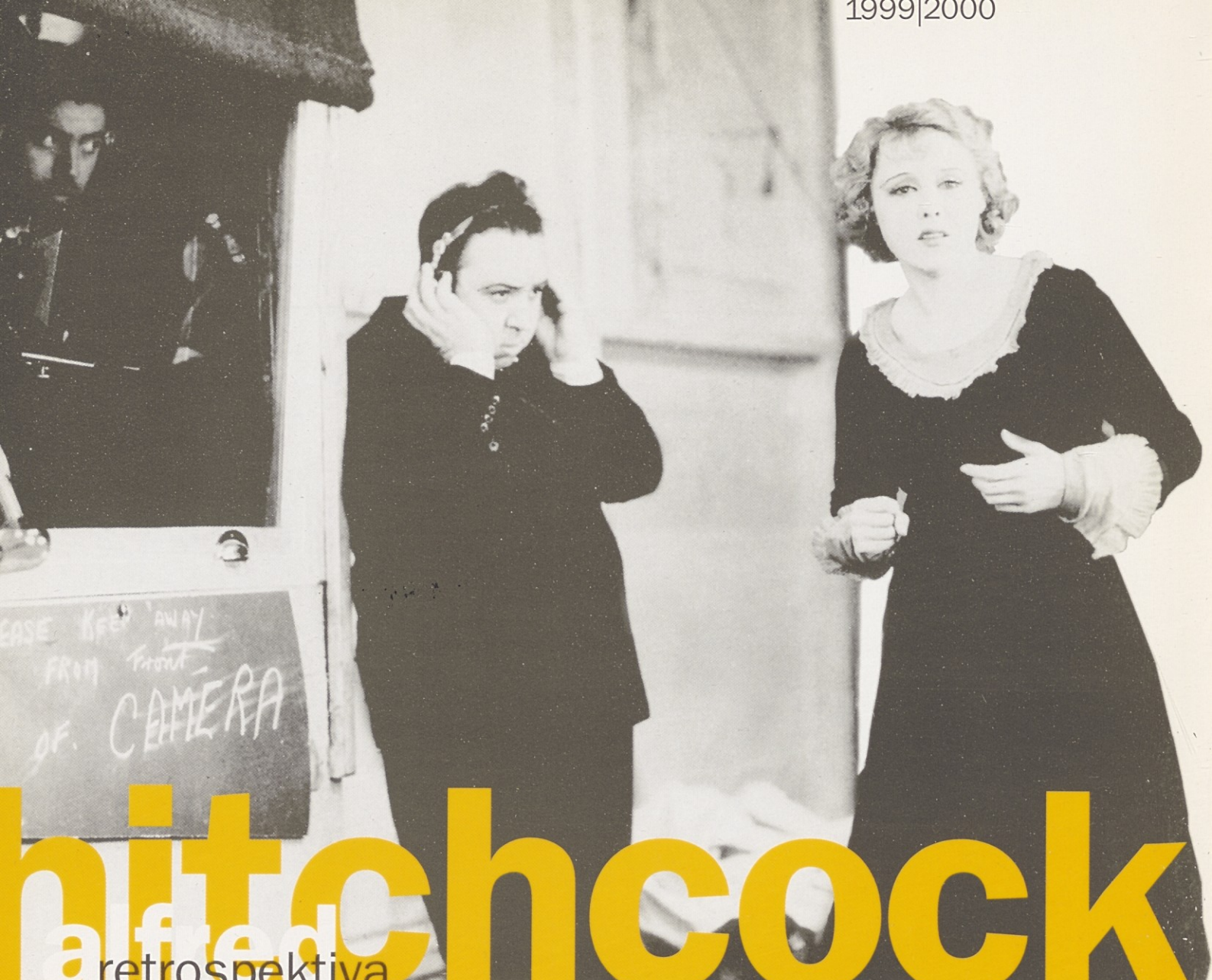
revija za film in televizijo

ekran

vol. 24
letnik XXXVI
9, 10 1999
600 SIT

festivali
chicago, mannheim
intervju
ademir kenović
sto let alfreda hitchcocka
slovar cineastov
william a. wellman





hitchcock

alfred retrospektiva



"Končno sem spoznal Hitchcocka. Videti je čisto v redu, vendar nikakor ni človek, ki bi ga vzel s sabo na piknik."
David. O. Selznick



od 8. do 21. decembra

kino
teka

slovenska kinoteka
miklošičeva 28
tel. 139 65 45, 130 65 30
www.kinoteka.si

Retrospektivo smo pripravili s finančno podporo Britanskega sveta (British Council) v Ljubljani in v sodelovanju z Britanskim filmskim inštitutom (British Film Institute) iz Londona in Furlansko kinoteko (Cineteca del Friuli) iz Humina (Gemona) v Italiji.

Telekom Slovenije 
Glavni pokrovitelj
Slovenske kinoteke 1998-2001

186642

ekran

revija za film in televizijo

ekranove perspektive	2	nejc pohar noémie Lvovsky
festival: chicago	4	živa emeršič-mali
festival: mannheim	8	mateja valentinčič
avtorji: ademir kenović	12	andrej šprah sarajevo – mesto poslednjih stvari
intervju	14	jure meden ademir kenović
branje	17	andrej šprah filmski leksikon
kritika	19	max modic, nejc pohar, simon popek, gorazd trušnovec, mateja valentinčič
kako razumeti film	23	matjaž klopčič parižanka
100 let hitchcocka	26	sanja muzaferija newyorška konferenca o hitchcocku
žanr	36	simon popek nemi hitchcock
slovar cineastov	41	marcel štefančič, jr. evrovestern (III.) nebojša pajkić. william a. wellman



Na naslovnici: Šampanjec (Champagne)
režija Alfred Hitchcock

vol. 24 letnik XXXVI 9, 10 1999
600 SIT

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



noémie Lvovsky



Ne bojim se življenja

Francoski filmarji se v devetdesetih ne podpisujejo več pod filmske manifeste. Njihova imena lahko na kupu zasledite "samo" še pod peticijo z naslovom *Za drugačno politiko na desnici*, kjer opozarjajo na konzervativen odnos francoskih oblasti do priseljencev. Spremenjen poudarek javnega izražanja stališč je pomenljiv vsaj ob poskusih opredeljevanja novega francoskega filma. Njegova osrednja linija se na sociološki način, kot zatrjuje Noémie Lvovsky, "ukvarja z življenjem na robu, sama pa se bolj poglobljam v psihologijo in potemtakem prvenstveno ukvarjam z likom, ki je upodobljen v filmu, in ne s filmom, ki se morda dokoplje do lika". Če je, recimo, Manuela Poiriera, Roberta Guédiguiana, Yolando Zauberman, Bruna Dumonta, Gasparja Noéa, Remyja Belvauxa in Andrea Bonzela ter Erica Zonco moč strpati med sociologe, ki svojo filmsko kreacijo utemeljujejo na raznorodnem robu v sedanjem zunajfilmskem času (geografskem (Dumontova obskurna mesteca), političnem (priseljenci Zaubermanove), družbenem (Noéjevi in Zoncovi junaki brez upa v prihodnost)), ki sploh omogoča filmsko pripoved, je Noémie Lvovsky popolna slepa pega. Ne ukvarja se s kruto družbeno realnostjo in "izobčenci", ki jih le-ta proizvaja, temveč vztraja na iskanju izgubljenega časa. Na vzpostavljanju ključne filmske emocije, obnavljanju univerzalne izkušnje. Na obnavljanju mladosti, ki je nikdar več ne bo. In je zato toliko bolj. Na in v filmu. "Film delam predvsem zato, ker imam rada like, ki v njih nastopajo," je mrtvo zaspano zamrmala gospa Lvovsky ob jutranji uri, ki je namenjena samo spanju, potem pa se je tekom pogovora ves čas vračala k zgodbam o iskrenosti, ki ji je omogočila, da se je spomnila, kako je bilo takrat, in spomnila tudi filmsko ekipo. Noémie Lvovsky: "Film sem posnela zato, ker jih ljubim." Ob ultimativnem ljubezenskem stavku z Jurijem nisva spraševala, ali je imela gospa Lvovsky v mislih svoje filmske junakinje ali pa prijateljice, s katerimi je v sedemdesetih zrasla in z njimi delila kri in pot in solze. Vedela sva, da je tovrstna meja v njenih oranžno žarečih filmih že davno zabrisana.

Če lahko pri večini perspektivovk in perspektivovcev sledimo razvojnemu loku režiserske poetike, se zdi povezovanje filmov Noémie Lvovsky težavnejše početje. Vprašanje o motivu za obrat je po režiserkinem mnenju moč iskati v otroku, ki ji je spremenil življenje, usodnem srečanju s pisateljico Florence Seyvos ali čem drugem, "kar mi je dalo gledati zračnejše in zbranejše". Vsi trije celovečerci Lvovskyjeve se ukvarjajo z zorenjem in dozorevanjem, s ključnimi postajami na poti v tazersno, odraslo življenje. Preden se posvetimo celovečercem, velja omeniti, da je Lvovskyeva (rojena leta 1964) sprva študirala sodobno književnost in film, leta 1986 pa se je vpisala na oddelek za scenaristiko na filmski šoli Femis v Parizu. Njen vstop v svet ustvarjanja filmskih podob je zaznamovan prav s pisanjem scenarijev za Arnauda Desplechina (*La Sentinelle*,

1992), Philippa Garrela (*Le Coeur Fantome*, 1996) in Yolando Zauberman (*La Petite Lola aka Clubbed to death (Zažurani do konca)*, 1996).

Njen režijski opus je moč naivno razdeliti na obdobje, preden je spoznala punce (*Pozabi me*), in obdobje po srečanju z njimi (*Punce, Ne bojim se življenja*). *Pozabi me* je film o ljubezenskih težavah starejše mladostnice Nathalie, ki se mora, a ne zmore, odločiti med dvema moškima. V njem je že razvidna režiserkina izjemna sposobnost prilagajanja forme vsebinskim smernicam in predvsem ustvarjanje občutka svobode ter hrepenenja, ki vedno spremljata zaljubljanje in ljubezen. Njena zadnja filma z najenostavnejšo in najuniverzalnejšo zgodbo o odraščanju pa dokončno dokazujeta, kako visoko se leti z Noémie v obdobjih postankov in kako divje, sladko-grenko se pleše, grize, zaljublja, joče, poslavlja, razhaja in spet srečuje na poti vmes.

Punce so nastale kot televizijski film za hišo Arte in po začetnem navdušenju v kino verziji obredle mnoge festivale. Kot pri večini izjemnih filmov nam obnavljanje zgodbe prinese večja razočaranja kot zadovoljitve, zato *Punce* opredelimo zgolj kot portret odraščanja. Film je stkan iz prizorov vsakdanjega življenja štirih nerazdružljivih najstnic, ki se kot eno telo prebijajo skozi fazo odpiranja vrat v večji, drugačnejši svet. Vse je enkrat prvič. Prva zaljubljanja, prve izgube, prve zamere, prva odpuščenja, prva in največja razočaranja. Saj vsi veste. Kri in pot in solze. Ki so v nekakšnem nadaljevanju, v filmu *Ne bojim se življenja* (prvih štirideset minut je zmontiranih iz filma *Punce*), samo še bolj slane in mokre ter okrepljene s trepetavim občutkom zaresne telesnosti. Poudariti velja, da je odraščanje Emilie, Ines, Stelle in Marion postavljeno v konkreten čas srede sedemdesetih, ki je identičen času, ko je bila sama režiserka začetniška najstnica. Filmov, ki spremljajo junake na poti iz otroštva v odraslost, je na kupe, vendar nobenemu izmed njih ne uspe ujeti stanja duha tako od blizu kot je to dvakrat uspelo Lvovskyevi. Ponavadi se režiserke in režiserji zatečejo k uporabi majhnega človeka v "bitki" z velikim svetom, kar jih pogosto pripelje k razčustvovanim podobam, ki jih bolj kot spoštovanje osrednjih likov zanimajo solze v gledalkinih in gledalčevih očeh. Lvovskyeva se obdobja odraščanja loteva na obraten način. S previdnim približevanjem in spoštovanjem likov ji uspe preseči plehkost ter z divjim zamahom, z dvojnimi ritmi ustvariti težko opisljiv občutek krhkosti in topline. Saj vsi veste. Kri in pot in solze. Film potovanj in postankov, kjer je hitrost potovanja tista, ki določa postanke. Kjer je hitrost čebljanja tista, ki določa usodnost pop komadov, v katere punce verjamejo in med plesom bežijo iz svojih odraščajočih teles. Kjer je navidezna površnost potovanja tista, ki določa, kako blizu bomo puncam, ko bodo postankovale. Da bi zajele sapo, odprtih rok obležale na travi, zroč v nebo, ali z neskončo majhnim, a do smrti usodnim ritualom mešanja krvi potrdile svoje prijateljstvo. Kjer je hitrost in naključnost prepletanj njihovih zgodb tista, ki določa, kako močne, usodne bodo vse štiri kot ena, kako svobodno bodo delovale kot ekipa, "ujeta" v enem, skupnem kadru.

Če je spomin tisti, ki razpira čas in s tem sploh omogoča film, se je Lvovskyevi uspelo izmuzniti na izjemno težko dosegljivo in na filmu redko videno mejo med univerzalno mladostjo in konkretno zgodbo konkretnih ljudi v konkretnem času. Zdi se, da ji je prav z navezovanjem na čas sedemdesetih, ko je bila tudi sama najstnica, uspela prizemljitev splošnega časa, ko smo skupaj slišali rasti travo in ustavljali čas s sanjarjenjem o tem, kako bo, ko bomo veliki (bralko in bralca na tem mestu napotujemo na enega redkih tekstov, ki mu je uspelo podobno: Miha Zadnikar, *Raketice iz zaglavja*, *Ekran*, 1,2, 1997, str. 34).

Noémie Lvovsky je svoje trditve o iskrenosti in poštenosti kot predpogoju za dobro umetnost ob pripravah na film strnila v opisu rekonstrukcijskega postopka. V sedemdesetih je prijateljela s tremi dekleti, ki jih je obiskovala med pripravami na film:

"Ugotovila sem, da je vsaka izmed nas kot ključ do vstopa v tisti čas ohranila občutek pripadnosti in predanosti, občutek, da smo druga drugo rešile. Veliko pozornosti sem namenila tudi oblekam, objektom in dekoraciji tistega časa, ob tem pa sem se izogibala kakršnikoli anekdotizaciji likov. Predvsem pa sem se ukvarjala s



fotografija Jure Meden

popevkami, ki so mi kot osebi, ki ne veruje, nadomestile vlogo molitve. Popevke so način vzpostavljanja vezi z zunanjščino. To so besede ljubezni. Poleg tega moram opozoriti, da so interpretke izjemno natančno ujele like. Prav zato so priprave, od bralnih vaj do ponavljanja prizorov pred kamero, potekale tako dolgo. Upam, da sem se naučila uporabljati eksplozijo, ki nastane po dolgotrajnih vajah in pogovorih, ter jo spremeniti v filmski jezik."

Noémie Lvovsky je s svojimi besedami natančno opredelila nerazložljivo magijo ustvarjanja tistih filmskih podob, v katerih se zrcali in mestoma najde izgubljeni čas. Če se na eni strani zdi, da je film megalomansko podjetje, kjer preživijo le najokrutnejši lažnivci, ki se z ekspedicij odkrivanja iluzij vračajo z zluknjanimi očmi, nas Noémie Lvovsky prepričuje, da na odpravah iskanja izgubljenega časa štejeta samo iskrenost in poštenost. Iskalke in iskalci se vračajo svobodnejši, v žarečih očeh pa je moč opaziti tisto. Saj vsi veste. Kri in pot in solze. •

P.P.:

režiserski vzorniki: Francis Ford Coppola, Jane Campion, François Truffaut, Eric Rohmer
glasba: Patty Smith
letni čas: poletje

Op.p.: Hvala Maji Meh za reševanje iz komunikacijskih zagat in kreativne pobude ter Juriju Medenu za voljo in vodenje pogovora z Noémie Lvovsky.

Filmografija:

kratki igrani:

1986 *La Belle*
1987 *Une visite*
1989 *Dis-moi, dis-moi non*
1990 *Embrasse-moi*

celovečerni igrani:

1993 *Pozabi me (Oblie-moi)*
1997 *Punce (Petites)*
1999 *Ne bojim se življenja (La vie ne me fait pas peur)*

chicago'99

Boys Don't Cry



see for yourself! ali dnevnik članice žirije fipresci*

Prolog ali kaj je bilo prej

Zgoraj zapisani stavek s klicajem je sugestivni festivalski slogan, ki ga kaže ubogati. In res sem se, po dveh letih neuspešnega prijavljanja, v tretje končno prepričala tudi sama in to kot član petglave žirije Mednarodnega združenja kritikov FIPRESCI. Ta letno sicer pošlje po svetu kar štirideset žirij (morda celo še kakšno več), vendar pa majhna in neugledna slovenska sekcija letno ne dobi več od dveh mest v žirijah. Resda smo bili že v Cannesu (kar dvakrat), pa v Berlinu, Cottbusu in Solunu, toda kljub vsemu se ne moremo prav posebno pohvaliti, četudi bi se kdo morda prav rad. Za Chicago je bilo v skladu z notranjo politiko organizacije treba najprej v Split, z neprijetno nalogo nekakšne inšpekcije v imenu mednarodnega združenja (ker je Split pač zaprosil za FIPRESCI-jevo žirijo, je dobil na vrat najprej opazovalca), potem pa po nekaj dneh zračenja kovčkov – hop! – v Chicago.

Pa hop sploh ni bil hop, za kar je poskrbel prvi festivalski sponzor American Airways. Sponzorskih kart za prenapolnjeni economy class pač ni mogoče izbirati, ampak ti preprosto povedo, kateri dan imaš let – in pika. *Take it or leave it.* Torej je bil hop malce daljši, ampak po dnevu in pol sem končno uzrla znamenito panoramo zglednih primerkov sodobne arhitekture, ki so Chicago naredile za prestolnico ameriške in svetovne arhitekture. Mimogrede: drugi sponzor festivala je bil Mercedes America in ta del festivalske ponudbe je bil za vsega hudega vajene filmske kritike skoraj nespodobno razkošen. Tretji je bil Baileys, irski izdelovalec znamenitega likerja z viskijem. Tudi proti temu sponzorju nismo imeli nič...

Kako se je začelo ... ali prvi koraki

Mednarodni festival v Chicagu je vstopil v našo filmsko zavest pred leti, ko je bil nanj uvrščen Franci Slak s svojo kriminalko *Ko zaprem oči* ali – kot so ji rekli Američani – *When I Close My Eyes*. Čeprav se je doma zdelo, da zgodba o neuspelem poštnem ropu in še bolj neuspeli ljubezenski zvezi poštne uslužbenke ni najbolj posrečena (morda zato, ker bi Petra Govc morala zapeljati

Ravnohriba in ne Šeliha, ampak pustimo to), ljudje na festivalu Slaka niso pozabili. Slovenski film je v ameriki še vedno eksotika, ki je očitno ni mogoče pozabiti! Pa tudi Franci Slak mi je pred odhodom položil na srce, naj si ogledam znameniti predmestni kino Music Box, kjer so vrteli njegov film. In sem si ga res, saj je bilo kaj videti. Notranjost je kot kičast mehiški *pueblo*, namesto obzorja pa je platno. Na stropu se zvezde, ki celo mežikajo. Urnebesni kič iz tridesetih let, ko se je nekomu očitno stožilo po Mehiki. Toda – cela reč je danes kulturni spomenik in kot taka sodi v ameriško kulturno dediščino. Upravičeno. Po Slaku do lani nismo imeli udeleženca, lansko leto pa sta v Chicagu slovenske barve predstavljala *Ekspres*, *ekspres* Igorja Šterka in kratki film Maje Weiss *Adrian*. In to uspešno, saj je kar nekaj stalnih sodelavcev festivala povprašalo, kaj počneta avtorja obeh filmov, predvsem pa, če kaj snemata. Prav v veselje mi je bilo, da sem lahko poročala o Šterkovem drugem snemanju in uspešni poti Majinega dokumentarca *Cesta bratstva in enotnosti*.

In potem zaušnica...

Letos v Chicagu ni bilo slovenskega filma, čeprav smo ga prijavili. Ravno zdaj, ko se je zdelo, da smo na festivalu skoraj udomačeni, so njegovi selektorji zavrnili Burgerjevo uspešnico *V Ieru*. Brez razloga – noben festival ni dolžan producentu razlagati, zakaj ni sprejel njegovega filma. Ua, če gre za kvaliteto, potem bo to festival presežnikov!

Pa ni bil, predvsem v selekciji prvencev ne. Avtorica tega zapisa se je kot predsednica mednarodne žirije kritikov FIPRESCI, ki je ocenjevala izbrani program 16 debitantskih celovečercerov iz vsega sveta, po "službeni dolžnosti" prepričala, da sploh ni šlo za (preslabo) kvaliteto našega filma, saj bi Burgerjev prvenec (brez domačijsko obarvane pristranskosti) sodil med pet najboljših, pač pa za odsotnost naše filmske identitete. Na drugi strani Atlantika je ob pregovorni ameriški ignoranci in nonšalanci njen učinek pač še večji. Metuljev efekt, bi lahko rekli. V Evropi nas zamenjujejo s Slovaško, v Ameriki ne vedo, da obstajamo. Francoske, italijanske ali ruske filme si selektorji ogledajo več ali manj samodejno, iz profesionalne radovednosti, ker pač prihajajo iz filmskih okolij, ki veljajo za produktivna ne samo v smislu kvantitete, ampak tudi kvalitete. Pogovor z umetniškim direktorjem Michaelom Kutzo mi je razkril, da filma sam ni videl, ampak je "delo" prepustil nemu od selektorjev. In zakaj ne? Kutza ni znal odgovoriti, priznal pa je, da je videl skoraj vse ostale filme v tekmovalnem programu. Najbrž je šlo tudi za to, da mu ga nihče ni prav posebej priporočil – naprimer tako, kot je lansko leto Šterka "prinesel" David Robinson, direktor festival v Pordenonu, sicer pa človek, ki je pripravil tudi predstavitev naših študentskih filmov v Rotterdamu. Vsekakor bi moral biti dobri stari David prvi na spisku povabljenih gostov v Portorožu 2000.

Kratka zgodovina festivala ali kronike neke tmoglavosti...

Zgodovina filmskega festivala v Chicagu se danes bere kot ena od brezštevilnih različic ameriške zgodbe o uspehu v deželi neomejenih možnosti. Festival je letos star 35 let in njegovo rojstvo je rezultat trdega dela enega samega zanesenjaka. Ime mu je Michael Kutza in je od ustanovitve njegov direktor. Festival je zrasel iz kino kluba domačih filmskih kritikov in amaterskih filmarjev in je imel največ težav z mestnimi oblastmi. Paradoks postane transparentnejši, če upoštevamo provincialni *background*, izrazito trgovsko provenienco in odsotnost kulturne tradicije v najširšem, civilizacijskem smislu. V ameriškem kontekstu to pač ne pomeni nič drugega kot odsotnost naseljske elite, ki bi na novih tleh poskušala vzpostaviti enake kulturne norme in konvencije kot v deželi svojega izvora. V New Yorku se je to zgodilo, v Chicagu pač ne. Chicago je namreč mesto denarja in največje blagovne borze v Ameriki. Izjeme seveda so – Chicago je mesto jazza, Chicago je domicilno mesto uveljavljenega simfoničnega orkestra, in nenazadnje: Chicago je mesto arhitekture. Chicago School of Architecture je ena najslavnejših in najeminentnejših institucij te vrste ne samo v Ameriki, ampak tudi na svetu. Toda film si je le stežka utrl pot, še posebno zato, ker je Chicago najkonkurenčnejše mesto, New York,

veljal za središče alternativne, *off mainstream* filmske produkcije, v bistvu intelektualni antipod holivudski vosokopračunski komercializaciji, takorekoč za inkubator najznamenitejših ameriških *auteurjev*, od Johna Cassavettesa do Woodya Allena. Chicago tovrstne tradicije sploh ni imel, toda nekdanji študent filmske režije, režiser kratkih filmov (nagrajen v Cannesu!) in filmski kritik Michael Kutza se ni dal. Poiskal je bogate mecene, med njimi celo nekaj holivudskih igralcev, ki so izhajali iz kulturno neuglednega srednjega vzhoda, in v četrtem desetletju obstoja končno pripeljal svoj festival v prvo ligo. Festival sicer nima kategorizacije, v evropskem merilu pa bi se po številu programov, retrospektiv in kvaliteti lahko pogojno meril s Karlovimi Vary. Danes je festival v Chicagu dodobra utečena mašinerija, ki nima težav ne s proračunom ne z uglednimi gosti. Čeprav je mednaroden, je njegov programski obseg tudi izrazito ameriški, saj predstavlja sodobno neodvisno produkcijo, večino tistega, kar ne nastane v Hollywoodu.

In Chicago svoje filme na ogled postavi...

Chicago je imel letos tri tekmovalne programe, mednarodnega, selekcijo prvencev in program dokumentarnih filmov. In seveda vrsto spremljevalnih programov, med katerimi je bil najzanimivejši Sodobni ameriški film. Najpomembnejši pa je seveda glavni tekmovalni program, v katerem so zavrteli 18 filmov iz 14. držav, od tega – presenetljivo – samo enega iz ameriške produkcije. Program je bil v povprečju tak, kot ga človek pričakuje od festivalov, ki ne sodijo med prvih pet na svetu, vedno pa upa na presenečenja. Rusko kinematografijo je zastopal režiser Valerij Ogorodnikov s filmom *Barak (Koliba)*, 1999) silovitim, dramatičnim prikazom krute ruske vsakdanjosti iz petdesetih let, ki pa se kljub nekaterim posrečenim rešitvam ni izvil iz povprečnosti. Iz španske produkcije je prišel film *El Abuelo (Dedek)*, 1999) režiserja Joseja Luisa Garcie, ki ga Španci nameravajo nominirati kot svojega kandidata za letošnjega tujejezičnega oskarja, vendar film, posnet po melodramski literarni predlogi, ni zapustil posebnega vtisa. Tajvanski film režiserja in scenarista Yu Lik-Waija *Tianshang renjian (Ljubezen nam je vsem v pogubo)*, 1999; nagrajen letos v Hong Kongu z nagrado Fiprescijeve žirije) v skoraj dokumentarnem slogu razkriva svet pornografije, prostitucije in karaok v Hong Kongu. To je pod-svet, subkultura izkoreninjenih in zgubljenih emigrantov s celinske Kitajske. Naslov je sicer simboličen, vendar ga je treba vzeti dobesedno. V svetu trgovanja s tesli, dušami in usodami ljudi, so vsakršna čustva razen sovraštva odveč in celo usodna. Režiser je uporabil za sodobno azijsko kinematografijo tipičen minimalistični slog, mestoma zelo statično kamero, dolge kadre navidezno brez režiserske intervencije (iluzija dokumentarnega filma) in skope dialoge, ki ustvarjajo atmosfero negotovosti glavnih akterjev te osebne, pa tudi kulturne in v skrajni konsekvenci politične drame. Vsekakor je *Ljubezen...* več kot spodoben primerek avtorske manire sodobne azijske produkcije. Britansko produkcijo je predstavila še ena iz množice filmskih adaptacij znamenite literature, tokrat avtobiografski roman Jane Austen *Mansfield Park (Park v Mansfieldu)*, 1999) v režiji Patricije Rozema (*Ko pade noč*, 1994). Film je korekten, tipično angleški, popoln v izvedbi na ravni scenografije, kostumografije in igalskih deležev, toda nezogibno spominja na televizijsko produkcijo BBC, zato ni vzbudil posebne pozornosti. To pa nikakor ni veljalo za nemški film *Nočne prikazni (Nachtgestalten)*, 1999) Andreasa Dresena. Narativni okvir vsebuje dve vzporedni pripovedi, prvo o dveh mladih berlinskih brezdomcih, ki si z najdenim bankovcem za 100 mark zaželita malce razkošja (od daleč spominja na znani Jarmuschov omnibus *Noč na zemlji*), in drugo o naključnem srečanju pouličnega dečka in osamljenega trgovca srednjih let. Skozi psihološko in socialno interakcijo naključnih srečanj je debitant Andreas Dresen ustvaril mračno, odtujeno in klavstrofobično podobo nemške prestolnice, ki ni v skladu z uradno podobo novega združenega Berlina. (Posebnost filma je Michael Gwisdek, ki si je v Berlinu pridobil celo zlatega medveda za najboljšo vlogo). Omeniti je treba še en angleški film, režirala ga je škotska režiserka kratkih filmov Lynne Ramsay kot svoje debitantsko delo. *Ratcatcher (Lovec na podgane)*, 1999) je niz slik iz življenja delavskega razreda v Glasgowu sredi sedemdesetih,



podan skozi pogled dvanajstletnega fantiča, obremenjenega s strašljivo skrivnostjo. Otroški pogled kot subjektivni vhod v film razkriva enolično, ubijajočo podobo življenja odraslih. Hotena odsotnost emocij, skopi dialogi in dolgi, osamljeni rakurzi ustvarjajo sugestivno podobo izgubljenega otroštva. Film je bil eden glavnih kandidatov za veliko nagrado mednarodne žirije. Letos jo je vodil francoski režiser Jean Charles Tacchela, kot sekretar pa je sekundiral nekdanji direktor beneške Mostre Guglielmo Biraghi. Eden od izstopajočih tekmovalcev je bil francoski film *La maladie du sachs* režiserja Michela Devillea. Film je linearna pripoved o življenju predanega podeželskega zdravnika, ki ga bolj kot za lastno zdravje skrbi za paciente. Ko tudi sam zboli, svojo bolezen prikriva do zadnjega, predan svojemu poslanstvu. Pretresljiva zgodba o samožrtvovanju, sočutju in neizmerni moči človeškega duha, ki pa je v uporabi filmskih sredstev, jezika in montaže preveč konvencionalna. Film je čustven, ne da bi bil patetičen, in odpira temeljna vprašanja človeške etike, ne da bi nanje melodramatično natančno odgovarjal. Žirija ga je nagradila z najvišjo festivalsko nagrado in mu tako priznala majhno, toda odločilno prednost pred presenetljivim ameriškim debijem režiserke Kimberly Pierce. Festival v Chicagu je pred dvema letoma pretresel dokumentarec o tragični zgodbi dekleta, ki se je nekje na zaostalem ruralnem ameriškem jugu izdajala za fanta. Teena Brandon je sodila med tiste ljudi, ki se rodijo v telesu napačnega spola, zato je skušala v svojem novem življenju to popraviti, kot je najbolje vedela in znala. Odselila se je v drugo zvezno državo in poskušala začeti novo življenje. Ko se je zapletla v ljubezensko zvezo z lokalno lepoticco, so jo ljubosumni fantje razkrinkali. Razkritje se je končalo s surovim ritualnim posilstvom in umorom, s katerim je lokalna banda "pravih moških" kaznovala "lažnivko". Umor je pretresel Ameriko, debitantka Kimberly Pierce pa je po dokumentarcu posnela celovečerni film z naslovom *Boys Don't Cry* (*Fantje ne jočejo*). Tragičnost zgodbe o temeljnem nesporazumu o pravici do spolne identitete ni v igrani obliki izgubila ničesar – predvsem po zaslugi odlične igralkice Hillary Swank. Mednarodna žirija ji je prisodila prvo mesto med igralkami, FIPRESCI-jevi žiriji pa je bilo neskončno žal, da tega filma ni bilo v njeni selekciji. Michael Kutza je z avtoriteto prvega človeka festivala nekatere najbolj obetavne prvence uvrstil v glavni tekmovalni program in jih tako odednil jurisdikciji filmskih kritikov v žiriji. Škoda je bila toliko večja, ker se ne zgodi vsako leto, da bi mednarodna žirija kritikov nagradila ameriški film na ameriškem festivalu. Sploh pa smo bili v Chicagu komaj drugič. V tretje gre rado, je rekel Michael Kutza. Človeku, ki je s festivalom živel tri in pol desetletja in preživel, vsekakor gre verjeti.

Kje bi moral biti V leru, pa ga ni bilo...

Selekcija debitantskih filmov, ki jo je ocenjevala žirija filmskih kritikov iz združenja FIPRESCI, pravzaprav ni prinesla nobenih posebnih presežkov; nekaj je bilo celo grenkih razočaranj, ki jih je bilo težko mirno in zbrano presedeti v temni dvorani. Med boljšimi

izdelki je bil francoski film *Haut les coeurs!* (Vzgoja srca, 1999) režiserke Solveig Anspach o noseči ženski, ki zbolí za rakom in mora izbirati med svojim življenjem in otrokom. Film je posnet v maniri dokumentarca, z občutljivo, nervozno nihajočo kamero, ki s hitrim sprehajanjem od enega akterja do drugega in nazaj ustvarja psihogram strahu, tesnobe in alienacije. Temeljno sporočilo filma, da je namreč človek ne glede na okolje vedno sam v svojih bitkah, je doseglo vrhunec v bolnišnici, v scenah mučne kemoterapije. Vsekakor impozanten, avtorsko prepričljiv in dosledno izpeljan debi Francozinje Solveig Anspach. Ob Kimberly Pierce je bila najlepše presenečenje festivala. Tajvanski film režiserja Huna Hunga *San hu chi lian* (*Ljubezen treh pomaranč*, 1998) je tipičen predstavnik svoje filmske "šole". Mladi azijski režiserji se izkazujejo predvsem kot obvladovalci specifične govornice filmskega minimalizma, predvsem v upodabljanju vsakdanjih življenjskih usod malih ljudi, izgubljenih v kaosu sodobne urbane družbe. Odtujenost, pomanjkanje komunikacije in odsotnost človeških čustev dobijo v takšnem filmskem jeziku dodatne sopomene, ki dosežejo gledalca kot psihološka zaušnica, neke vrste streznitev ob spoznanju. *Ljubezen treh pomaranč* je navidez preprosta pripoved o ljubezenskem trikotniku med dvema študentkama in raznašalcem pic, ki pa v transparentni interakciji med glavnimi osebamí razkriva tudi in predvsem psihološki odsev sodobne družbe kot katalizatorja medčloveških odonosov. Žirija Kritikov FIPRESCI je svojo nagrado podelila prav temu filmu za "večplastni portret sodobnega sveta". V tej selekciji je bil tudi jugoslovanski film *Belo odelo* (*Bela obleka*), igralca in režiserja Lazarja Ristovskega, ki ga poznamo po zadnji vlogi v filmu *Sod smodnika* (*Bure baruta*, 1998) Gorana Paskaljevića. Film je bil prvič predstavljen v Cannesu, pozneje pa je v kritičkih krogih vzbudil pozornost zaradi zelo močne jugoslovanske podpore, da bi si pridobil nominacijo za evropskega "feliksa". Na žalost je bil film precejšnje razočaranje: poskus kritične predstavitve "nore" jugo-stvarnosti se je Ristovskemu namreč popolnoma ponesrečil in se spremenil v ceneno komedijo zmešnjav. Dogaja se na vlaku, ki v Beograd pelje pisano družčino klišejskih likov. Po strukturi (vlak je zamenjal avtobus) spominja na znameniti Šijanov film *Kdo neki tam poje* (*Ko to tamo peva*, 1980), tukaj pa se vsaka zelena (ali naključna) podobnost konča. V *Beli obleki* najdemo poleg Šijana vsaj še Kusturico (tega največ in najbolj očitno), pa seveda Paskaljevića in še kakšna referenca bi se našla. Vendar pa Ristovski seveda ni Kusta: če zna slednji reciklirati že videne elemente svoje filmske estetike v še vedno atraktivne kolaže (glej *Beli maček*, *črni maček*/*Črna mačka*, *beli mačor*), dobi Ristovski po istem receptu iz tega lahkotno, prozorno "čorbo", ki hoče povedati vse, pa ji ne uspe nič. Film ni zapustil nobenega vtisa, še najmanj pa je pripomogel k temu, da bi kdorkoli bolje razumeli srbsko sodobnost. O slabih filmih nima smisla pisati – kar nekaj jih je bilo, ki so vzbujali vtis, da njihovi avtorji niso vedeli, kaj pravzprav hočejo. Med najbolj pretenciozne debije leta pa mirne duše lahko prištejemo nemško reciklažo *Delicatessen*, Monthy Pytona in Tatija, pod naslovom *Tuvalu* in s podpisom režiserja Vieta Helmerja. Nesporna kvaliteta tega filma je v njegovi vizualni podobi, kostumografiji, scenografiji in kameri, ki evocira zgodovino filma od nemih podob do nemškega ekspresionizma, toda nekonsistentna, metaforična pripoved brez realne osnove se zruši pod lastno intenco – povedati preveč.

In veliko vsega ostalega, vključno z Ameriko...

Ostali programi so prinesli selekcijo iz sodobne svetovne kinematografije, pobrane z različnih festivalov, od Berlina prek Cannesa do Benetk, za evropskega kritika pa je bila seveda najbolj zanimiva selekcija najnovejše ameriške produkcije pod naslovom *New American Cinema*. Z nagrado iz Sundancea se je v program uvrstil recimo dokumentarec *American Movie* (*Ameriški film*, 1999), drugi film režiserja Chrisa Smitha. Gre za še eno različico že večkrat eksploatirane teme o snemanju filma. Tokrat je v ospredju *self-made-director*, tridesetletnik iz predmestja Milwaukeea, ki skuša posneti ceneni horror, da bi z njim zaslužil dovolj denarja za produkcijo resnega umetniškega filma svojih sanj. Okoli zagnanega režiserja se vrtil vrsta oseb, ki predstavljajo panoptikum Amerike v

malem, vse pa z režiserjem družijo skupna potreba, da bi uresničili svoje "ameriške sanje". Naslednja različica "ameriških sanj" se je naprimer razkrila v dokumentarcu **Bingo! The Documentary** (*Bingo!*, 1999) o ljudeh, ki se predajajo igram na srečo. Stare gospe, priletne matrone, transvestiti, bančni uslužbenci, upokojenci in drugi so člani presenetljive subkulture, o kateri večina povprečnih Američanov sploh ne ve, da kot takšna obstaja. Ena od značilnosti tega programa je bil letos tudi presenetljiv izbor debitantskih filmov. Tema večine presenetljivo svežih debijev je ameriška sodobnost, urbane teme, problemi mladih ljudi, etničnih manjšin, marginalcev vseh vrst, čudakov, ekscentrikov, skratka človeških primerkov, ki kakorkoli odstopajo od povprečja. Žanrsko sega ta razpon od komedije in dokumentarca do parafraz recimo *filma noir* iz štiridesetih let.

Po ameriških merilih gre v večini za produkcijsko "skromne" projekte, ki pa so v primerjavi z našimi vsaj za pet do desetkrat dražji. Edina možna skupna značilnost večine filmov v tem programu sta kritičnost in distanca do ameriške stvarnosti, ki jo poskušajo predvsem debitantski avtorji secirati kot zavajajočo, odtujeno, lažno in nevarno, ameriški sen razkriti kot groteskno in absurdno prevaro, deželo neomejenih možnosti pa kot privid in slepilo.

Poslastica tedna – dokumentarci...

Vrhunec razkrivanja resničnosti "ameriškega sna" pa je pomenil program dokumentarcev in med njimi najbolj izstopajoč film **American Hollow** mlade režiserke, debitantke Rery Kennedy, ki ga je nagradila tudi mednarodna žirija. *Hollow* pomeni kotanj, ali dolino, po ogledu pa smo film preimenovali v *American Horror* (torej grozo). Dokumentarec, posnet v letu dni, razkriva življenje geografsko izolirane družine, sestavljene iz petdesetih članov, ki živi v najbolj zaostalem, revnem in nerazvitem delu Amerike, v južnem Kentuckyju. Družinska kronika štirih generacij je zgodovina alkoholizma, nasilja in primitivizma v vseh oblikah, pa tudi elementarne ljubezni, privrženosti družinski tradiciji, predvsem pa hrepenenju po boljšem življenju. To je dno ameriškega sna, konec vseh iluzij o tej veliki, bogati in demokratični deželi, ki je takšna samo za del svojih prebivalcev. Za nekatere, ki nimajo denarja za zdravstveno varstvo ali šolanje svojih otrok, je lahko tudi pekel na zemlji. Kljub šokantnim razkritjem temne plati ameriške stvarnosti, film ne ostaja brez žarka upanja. Najmlajši Bowling, štirinajstletni Clint, je namreč uspešno končal srednjo šolo. Poti iz "lunje", iz doline njegovih prednikov, so mu odprte...

Posebna pozornost je v tem programu veljala nemškemu filmu **Mein liebster Fiend** (*Moj najljubši sovražnik*, 1999), ki ga je posnel Werner Herzog in ga posvetil svojemu najljubšemu igralcu, prijatelju in sovražniku, Klausu Kinskemu. **Aguirre, Nosferatu in Fitzcarraldo** so trije mejniki nenavadnega odnosa med dvema umetnikoma, moškima in človekoma, ki zamejuje tudi dogajanje dokumentarnega filma o njunem nenavadnem sodelovanju in razhajanju.

Zvezde prihajajo ... tudi v Chicago

Ker je Chicago tudi in predvsem namenjen lokalnim gledalcem, je treba poskrbeti za zvezdniški blišč. Poseben program je bil posvečen Gregoryju Pecku, ki se je tudi udeležil festivala in znova očaral občinstvo. Ob tej priložnosti so zavrtili dokumentarec uveljavljene ameriške dokumentaristke Barbare Kopple **Conversation with Gregory Peck** (*Pogovor z Gregoryjem Peckom*, 1999). Film je sestavljen iz posnetkov Peckovih srečanj z oboževalci, kritiki in gledalci, med katerimi je odgovarjal na bolj ali manj naključno zastavljena vprašanja. Barbara Kopple, ki je znana po svojih raziskovalnih filmih o ozadju umora JFK-ja in portretih znanih osebnosti, se je tokrat odrekla vsakršni kritičnosti. Drugi predmet "posebne obravnave" je bil režiser John Frankenheimer, ki so mu podelili tradicionalno nagrado za življenjsko delo. Pred tem so to nagrado na festivalu v Chicagu dobili znameniti igralci in režiserji. Prva dobitnica je bila leta 1965 Bette Davis. Med dobitniki ne manjka evropskih režiserjev, kar dokazuje, da je festival v Chicagu v dobrih treh desetletjih obstoja odigral vlogo mostu med evropsko



kinematografijo in ameriškim filmskim občinstvom ter pomembno prispeval k prosvetljenosti generacij filmskih gledalcev in izostritvi njihovih umetniških kriterijev. Med nagrajenci festivala tako najdemo Piera Paola Pasolinija, Krzysztofa Zanussija, Rainerja Wernerja Fassbinderja, François Truffauta, Lino Wertmüller in mnoge druge. Johnu Frankenheimerju na čast so v Chicagu na posebni projekciji na Inštitutu za zgodovino filma pokazali film **Mančurijski kandidat** (*Manchurian Candidate*) iz leta 1962. Tretji slavjenec je bil temnopolti igralec Morgan Freeman, ki ga v Chicagu ni bilo.

Epilog, ki to ni...

Ni modro kar vsevprek in počez soditi neki veliki prireditvi (160 filmov) – sploh če si tam prvič. Skromne moči filmskega kritika "na službeni poti" zadostujejo v najboljšem primeru za tretjino filmov, sploh če se je treba od ene projekcije do druge voziti čez pol mesta, ki ima takole mimogrede kakšnih osem milijonov prebivalcev. Najlepše presenečenje festivala so bile zato zame "ženske pisave", ki so zapovrh še debitantske. Zato v moj izbor najboljšega sodijo Solveig Anspach, Francija (*Vzgoja srca*), Kimberly Pierce, ZDA (*Fantje ne jočejo*) in Rory Kennedy, ZDA (*American Hollow*).

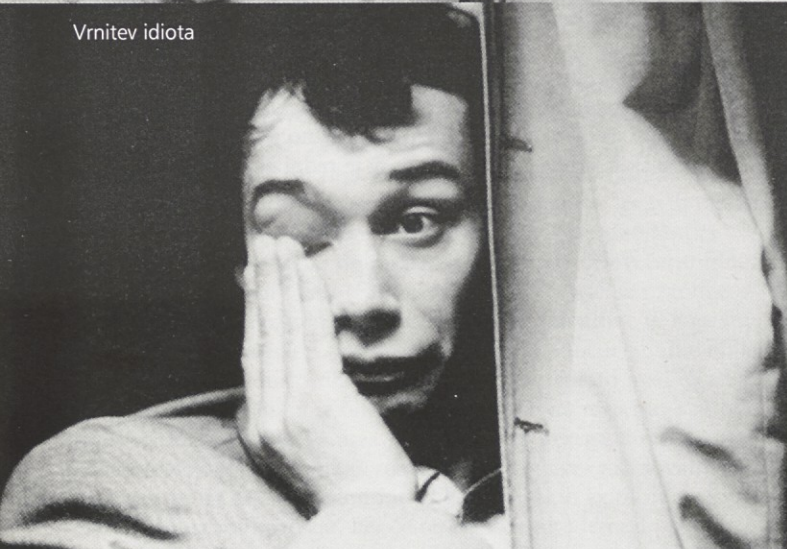
Le kakšnega spola bo film v drugem stoletju gibljivih slik? •

*FIPRESCI je mednarodna organizacija filmskih kritikov, ki so jo leta 1937 ustanovile Francija, Italija in Belgija. Danes združuje 45 članic iz vsega sveta. Letno organizira približno 40 žirij. Slovensko Društvo filmskih kritikov in publicistov je redni član od leta 1992.

mannheim'99



Štirje letni časi v Espigoulu



Vrnitev idiota

48. mednarodni filmski festival mannheim - heidelberg

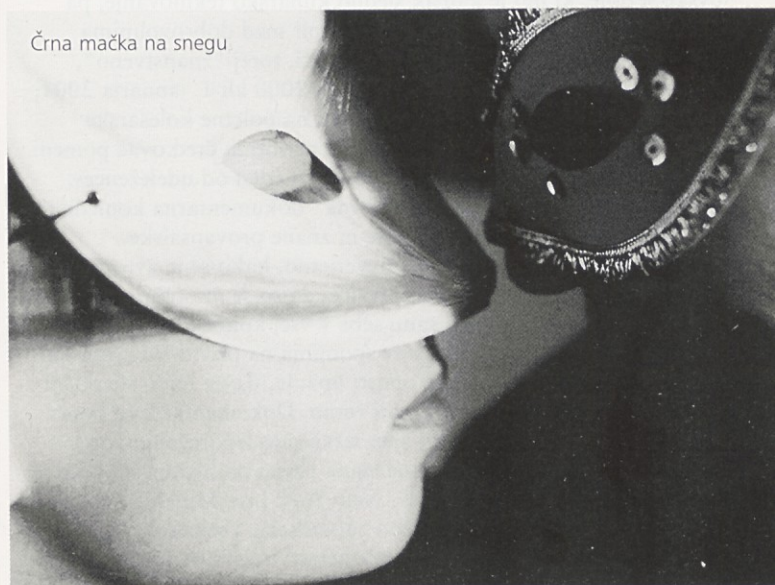
Ne glede na dejstvo, da je letošnji Mannheim, če gre verjeti enemu od njegovih dolgoletnih lokalnih obiskovalcev, ki vsako leto znova naslavlja bolj ali manj kritična anonimna pisma na festivalsko pisarno, šestdesetim tisočem gledalcev in slavošpevom domačih medijev navkljub zagotovo dosegel svojo ničelno točko, kar se v splošnem tiče kakovosti prikazanega, mu je vseeno treba priznati svojevrstno očarljivost, ki mu jo daje živahno in sproščeno vzdušje nenehnih filmskih in predvsem obfilmskih, družabnih dogodkov. Po nemško učinkoviti organizaciji, po ogromnem številu povabljenih gostov in izvrstnem informiranju se vidi, da si je Mannheimski festival z desetletja dolgo tradicijo pridobil pomemben status in levji delež kulturnega proračuna dežele Baden-Wuerttemberg, čeprav se letos, kot sem že omenila, ne bi dalo sklepati, da so ravno tu svoje kariere začeli François Truffaut, Rainer Werner Fassbinder, po katerem se imenuje ena izmed festivalskih nagrad, Wim Wenders ali pa Thomas Vinterberg. Ker so bili filmi v tekmovalnem sporedu precej klavni, sem se kmalu povsem pravilno preusmerila v intenzivnejše spremljanje tistih iz sekcij International Discoveries in Award Winners.

Tudi v Mannheimu, ki se ponaša kot festival, usmerjen v odkrivanje mlajših, še neveljavljenih avtorjev, se je kljub "slabi letini" ali celo nereprezentativnemu izboru filmov ponovno potrdila znana tendenca devetdesetih: za najmočnejše, sploh pa najperspektivnejše evropske nacionalne kinematografije so se brez posebnih presenečenj izkazale francoska, danska in češka. Danci so na festivalu imeli kar tri, sicer bolj popularno "udarniške" kot v umetniškem smislu zapomnljive celovečerce, enega v tekmovalnem programu in dva med odkritji. Nicolas Winding Refn, katerega prvenec **Pusher** je bil v okviru pregleda novega danskega filma pred par leti prikazan v Cankarjevem domu, se je s svojim novim filmom podobnega naslova, namreč **Bleeder** (1999), spoprijel s psihološko obarvano zgodbo o moškem, ki se ob vseprisotnem realnem nasilju in hlastnem konzumiranju njegovih video podob mentalno, čustveno in moralno čedalje bolj izgublja v grozljivo ambivalentnem odnosu do

vsega, kar ga obdaja. Leova potlačena agresivnost, katere odsev je njegova resignirana ugotovitev, da ima "usrano službo, usrano stanovanje, povrh vsega pa bo postal še oče", izbruhne v nenadnem brutalnem pretepu nosečega dekleta, ki ima za posledico splav in še bolj brutalno maščevanje njenega nasilniškega, rasističnega brata. Film, ki konstatira čezmerno prisotnost nasilja v sodobnem svetu in kako zlahka potegne nekatere ljudi vase, ne pove nič novega, pač pa izzveni moralistično in pretenciozno, kar pravzaprav nakaže že uvodna sekvenca, v kateri se kamera ob zvokih Mozartovega *Requiem*a z bliskovito naglico sprehodi prek hrbtov tisočev videokaset, medtem ko navdušeni izposojevalec v videoteki, filmski buff, svoji stranki nekaj minut neprekinjeno recitira imena žanrov in režiserjev, pri čemer so Tarkovski in njemu podobni na najnižnjih policah, akcionerji, trilerji, grozljivke in soft porniči na tistih najbolj dosegljivih, hard-core pornografija za sladokusce pa v vsej raznovrstnosti in ogromnem številu za zaveso. Ste se spomnili na Tarantina? Tudi jaz. Čeprav slednjemu nikakor ne bi mogli očitati moraliziranja, saj je nasilje pri njem stvar žanra, forme, estetike, ne pa poceni psihologiziranja. Drugi danski film, *I Kina spiser de hunde* (*Na Kitajskem jedo pse*, 1999), je dejansko nekakšen tarantinovski, šundovski *rip-off*, ki ga je režiser Lasse Spang Olsen označil kot "politično nekorektnega", kar naj bi gledalcem sugeriral že njegov naslov. V središču zgodbe je mladi bančni uslužbenec Arvid, ki s svojo normalnostjo, pedantnostjo in karitativnostjo spravlja ob živce celo lastno punco. Njegovo dolgočasno življenje dobi novo dimenzijo, saj nehote postane medijski junak, ko z loparjem za squash potolče bančnega roparja Franza, tipa, ki mu je prejšnji dan odrekel podjetniški kredit. Arvid bi ne bil Arvid, če se ne bi zasekiral, da je človeku uničil življenje, toda bolj ko se trudi popraviti krivico, več trupel puščata za sabo skupaj s Haraldom, njegovim mafijaškim bratom. Komično krvava izštevanka se konča pri številu nič v restavraciji z mafijaškim obračunom, pri čemer je posmrtna bilanca, torej preštevanje duš, stvar ciničnega mešetaranja med lastnikom, hudičem in nadangelom Gabrielom, Američanom, ki zgodbo uokvirja, in prav on nam – kot spoznamo na koncu filma – veselo pripoveduje "moralko" o tem, da je pot v pekel zagotovo in v tem primeru dobesedno tlakovana z dobrimi nameni. Filmu se pozna, da ima Lasse Spang Olsen obilico izkušenj kot kameraman, kaskader in producent, zato me niti ne čudi, da bo menda naslednje leto posnel *remake* svojega izdelka z ameriškim denarjem ter s Harveyem Keitelom in Christianom Slaterjem v glavnih vlogah. Bomo videli. Tisto, kar imata prvi in drugi film skupnega, je poleg bolj ali manj moralističnega obravnavanja nasilja predvsem igralec Kim Bodnia, s čigar obrazom in karizmo se je evropsko občinstvo prvič srečalo v očitno še vedno nedosegljivem danskem trilerju *Nočni čuvaj* (*Nattewagten*, 1994) Oleja Borneadala. Tretji danski prispevek z naslovom *Bye Bye Bluebird* (1999) je na srečo, namreč v prid drugačni senzibilnosti, zrežirala ženska. Katrin Ottarsdóttir je posnela simpatičen melodramatično komičen *road movie* z dvema ekscentričnima dekletoma, polnima življenja, ki se iz tujine vračata v iskanju svojih korenin in odtujenih družinskih vezi na Faroeške otoke ter s svojo nekonvencionalno, barvito pojavnostjo, brezkompromisno odkritosrčnostjo in videzom igrivega uživaštva izzivata predsodke domačinov. Zanimivo, da si je film prislужil častno omembo ekumenske žirije, ki je v obrazložitvi zapisala, da vzpodbuja k razmišljanju o kompleksnosti in medsebojni odvisnosti človeških odnosov. Če smo že pri ženskah in Skandinavcih, bi na tem mestu omenila še nagrado za najboljši dokumentarec, ki jo je dobila Finka Anu Kuivalainen za film *Musta Kissa Lumihangella* (1999), kar po naše pomeni *Črna mačka na snegu*; gre za zgodbo o ženski, ki je v trenutku ihtavosti pijana do smrti zabadla svojega moža, avtorica pa jo začne s kamero spremljati, ko se po prestani zaporni kazni vrača nazaj v običajni življenjski krogotok, kjer mora znova prevzeti dolžnosti in odgovornost za svojo in hčerkino prihodnost. Dokumentarec je zrežiran in zmontiran z veliko mero občutka in okusa, nikoli ne deluje grobo ali vsiljivo, tudi ko režiserka žensko sprašuje o najbolj osebnih, intimnih, bolečih spominih v zvezi z njenim nesrečnim razmerjem, ko mora še enkrat podoživeti in opisati, kako je prišlo do uboja. Posebno intriganтен je odnos med materjo in šestletno

hčerko, ki ji je treba pojasniti, kaj se je zgodilo. Ob tem filmu, posnetem v klasičnem dokumentarnem dispozitivu, večinoma v velikih planih, ki pa so kljub bližini dovolj diskretni in spoštljivi do obeh protagonistk, se počutiš privilegiranega, da smeš prisostvovati takšnemu emocionalnemu razgaljanju, vendar nikakor ne kot *voyeur*, temveč po zaslugi režiserke kot človek, ki v drugem ne more videti heglovskega "abstraktnega moralca", ampak konkretno osebo, ki je naredila napako, a je še vedno tisto, kar smo tudi gledalci sami – ranljivo človeško bitje. Preprost, iskren, intimen, v najbolj pozitivnem smislu ženski dokumentarec s humanistično noto, travmatična zgodba o krivdi in lastnem soočanju z njo, ki je po mojem pristranskem mnenju čisto upravičeno pobrala nagrado.

Čehi so se skupaj s Francozi letos v Mannheimu predstavili z nedvomno najbolj kakovostnimi odkritji. Mladi Saša Gedeon je s svojim drugim igranim filmom *Návrat idiota* (*Vrnitev idiota*, 1999), inspiriranem po romanu Dostojevskega, vzbudil pozornost že na festivalu v Benetkah. V intervjuju (objavljenem 30. oktobra v oddaji *Kinoburger* na Radiu Študent) mi je dejal, da ima rad Mikea Leigha in da sta mu posebej pri srcu *Ledeni vihar* (*Ice Storm*, 1997) Anga Leeja in češka mojstrovina Ivana Passerja *Intimna osvetlitev*, da ga torej prvenstveno zanimajo odnosi med ljudmi, kar je razvidno tudi iz njegovega filma, intimistične, atmosferske, izjemno lepo, čeprav morda malce hladno posnete psihološke drame o hipersenzibilnem Františku, "idiotu", ki ob vsakem emocionalnem stresu zakrvavi iz nosa. Težišče zgodbe je na dveh napačno sestavljenih ljubezenskih parih, ki se diametralno varata, vse dokler se ob prihodu idiota, daljnega sorodnika, odpuščenega s psihiatričnega zdravljenja, idilična fasada ne začne nezaustavljivo in boleče rušiti. Gedeonova inteligentna scenaristična strategija temelji na poigravanju z vedenjem junakov, pri čemer je Františkovo presežno vedenje o stanju stvari in resničnih čustvih nekakšno pasivno, trpno, če ne trpeče gonilo pripovedi. Film, ki se začne s sekvenco na vlaku, me je s svojo preiščeno, vizualno izčiščeno formo in specifičnim, nekoliko irealnim, skoraj sanjskim vzdušjem spomnil na Šterkov *Ekspres*, *ekspres* kljub dejstvu, da je Saša Gedeon *Vrnitev idiota* posnel v klasični narativni maniri z dialogi in kompleksnejšim dogajanjem, ki ga je zgodbi in občutju osrednjega lika primerno postavil v mrzel, temačen zimski čas. Pri tem je treba omeniti vsaj še izrazito, perfekcionistično fotografijo Štěpána Kučere, sina Vere Chytilove, danes profesorice na slavni praški FAMU, katere diplomant je tudi sam Gedeon, in pa njegovo zares posrečeno izbiro igralske ekipe, kjer ob obeh glavnih igralkah briljira naturščik Pavel Liška v vlogi idiota. Ni odveč povedati, da je Gedeonov film nastal v koprodukciji z nemško televizijo ZDF kot rezultat njegovega sodelovanja na enem od t.i. International Coproduction Meetings, ki so pomemben del festivala v Mannheimu. Gre za organizirana srečanja zainteresiranih producentov, pri čemer so projekti vnaprej izbrani po posameznih regijah. To leto jih je bilo kar 66 iz 34 držav,



Črna mačka na snegu



Road to Park City



Na Kitajskem jedo pse

med njimi 22 iz vzhodne Evrope, kamor se uvršča tudi Slovenija. Selekcija slednjih je bila tokrat v rokah Stefana Uhrika iz Prage, ki je povabil štiri slovenske projekte – dokumentarni film o beguncih, ki ga Toni Tršar dela z režiserjem Želimirom Žilnikom, dolgo pričakovana celovečerca Saša Podgorška *Sweet Dreams* in Maje Weiss z delovnim naslovom *Varuh meje* ter novi film Igorja Šterka, ki je že v fazi postprodukcije. V uradnem festivalskem programu slovenskega filma žal ni bilo, zato pa je bil med odkritji prikazan simpatičen češki omnibus *Praha Očima* (*Praške zgodbe*, 1999), štiri samostojne, povsem uravnotežene epizode, ki so jih zrežirali Vladimir Michálek, Michaela Pavlátová, Martin Šulík in Artemio Benki. Če bo filmski omnibus najmlajše generacije slovenskih avtorjev, ki je v igri na Filmskem skladu vsaj na isti ravni kot tale češki, o čemer sploh ne dvomim, bo to še en pomemben prispevek k slovenski razpoznavnosti v tujini, ki zlasti po zaslugi filmov iz druge polovice 90. let, vstevši akademijske, že zdaj ni več tako slaba.

Nekakšen neformalni zmagovalec Mannheimja je ne le po zelo naklonjenem mnenju gledalcev, ki so si film ogledali, temveč tudi po dejstvu, da si je prislužil nagrado filmskih kritikov FIPRESCI ter posebno nagrado žirije, postal francoski dokumentarec Christiana Philiberta *Les 4 saisons d'Espigoule* (*Štirje letni časi v Espigoulu*, 1999). To je ime zakotne vasi v Provansu, ki jo je režiser obiskal – kot je jasno iz naslova – v vseh obdobjih leta in snemal vaščane v njihovem vsakdanjem življenju in razmišljanjih, ali bolje rečeno, pritožbah čez lokalno samoupravo ter razne krajevne nevspečnosti, vključno s sovaščani... Seveda je moral posneti tudi njihove od letnega časa odvisne običaje in praznovanja, na primer začetek lovske sezone, ki mu je kajpak sledilo kuharsko tekmovanje, pa božično zabavo in bizarno komični prepir med dobrovoljnima pivcema v gostilni o tem, kdaj se v resnici, torej "znanstveno", začneja drugo tisočletje – ali 1. januarja 2000 ali 1. januarja 2001; gledalce popelje na volitve za župana in na poletne kolesarske užitke, kar v tem okraju zaradi povesd prisotnih čred ovac pomeni predvsem "8 km rojev muh", kot se izrazi eden od udeležencev. *Štirje letni časi v Espigoulu* so zabavna "dokumentarna komedija", polna spontanega humorja, topline in znane provansalske nabritosti, pri čemer se zdi prav neverjetno, kako se je avtorju posrečilo zanimirati lokalne prebivalce, da so se mu tako odprli in mu bili pripravljene zaigrati sami sebe v vsej komičnosti – od vaškega slikarja, ki tam sredi njiv spominja na privid Vincenta Van Gogha, do poeta, ki nikoli ne opusti upanja, da ga bodo skeptični poslušalci prej ko slej začeli jemati resno. Dokumentarec se konča s poroko in veselico, na kateri spet izžvižgajo leporečni govor samozvanega pesnika, zato pa neznana pevka na licu mesta tako dobro odpoje komad *New York, New York* Lize Minelli, da ji je dvorana v Mannheimu navdušeno zaploskala. Vsekakor film, ki bi ga privoščila tudi ljubljanskemu občinstvu... Francozi so na festivalu pokazali še nekaj zanimivih kratkih filmov in v konkurenci

štirinajstih odnesli nagrado za "dinamično in duhovito komedijo o poželenju" *Quand j'étais photographe* (*Ko sem bil fotograf*, 1998) Denisa Polgea in Laurenta Perreauja, medtem ko je glavno nagrado za najboljši igrani celovečerni film dobil Anglež Caleb Lindsay. Za svojo povprečno romantično komedijo o odraščanju *Understanding Jane* (*Razumeti Jane*, 1998), podkrepjeno z Britpopom in Kevinom McKiddom, ki se ga spomnimo kot kodrolasega blondinca iz *Trainspottinga* (1996), je lani že prejel nagrado občinstva na Londonskem filmskem festivalu. Žirija, ki ji je predsedoval Otar Iosseliani, se je za ta lahkotni filmček najbrž odločila zaradi čistega pomanjkanja boljših filmov v tekmovalnem sporedu; no, rečem lahko le to, da mu ni mogoče očitati pretencioznosti, kar pa ne velja za kanadski film Davorja Marjanovica *My Father's Angel* (1999), ki so mu podelili prestižno "Rainer Werner Fassbinder Preis". Gre za zgodbo na robu patetike o rzsuti, od vojnih grozot nori bosanski muslimanski družini, ki se v Vancouvru nikakor ne znajde, pri čemer zaradi odsotnosti vsakršne subtilnosti dobiš podoben občutek emocionalne preračunljivosti kot pri gledanju filma Jasmina Dizdarja *Čudoviti ljudje* (*Beautiful People*, 1999), nedavno prikazanem na ljubljanskem LIFFu. Če sklepam po treh dodatnih "častnih omembah", je ravno tu prišlo do popolne nesoglasnosti članov žirije, ki so jo poleg Iosselianija sestavljali še nizozemska igralka Johanna ter Steege, nemški filmski publicist Wolfram Schütte, producent in režiser Pierre Yaméogo iz Francije ter bivši direktor Viennala Alexander Horwath.

Za konec tega poročila sem prihranila nekaj filmov, zaradi katerih se je kljub vsemu splačalo obiskati ta festival. Na prvem mestu bi omenila *low-budget* prvenec novozelandskega Avstralca Paula Middleditcha *Terra Nova* (1998), ki je lansko leto zmagal v Edinburghu. To je preprosta, psihološko pretanjena zgodba po resničnih dogodkih o mladi ženski, zaznamovani s psihiatrično nalepko shizofrenije, ki s hčerkico sredi noči pobegne iz opresivnega družinskega okolja, da bi si končno izborila svoj lastni "prostor pod soncem". Začasno zatočišče najde v čudaški, napol razpadajoči hiši, odlagališču raznih izgubljenecv, ki jih je naplavilo življenje. Paul Middleditch pripoveduje to minimalistično zgodbo o notranji moči in ranljivosti zlomljenih identitet na vseskozi pristen, včasih realistično brutalen, a režijsko močan in vizualno presenetljivo subtilen način. Film, ki se uvršča v odlično tradicijo novozelandsko-avstralskega psihološkega realizma, ki so jo ustvarili Jane Campion, Peter Jackson z *Nebeškimi bitji* (*Heavenly Creatures*, 1994), Lee Tamahori in še kdo. Kot zanimivost lahko povem, da režiser trenutno skupaj z Billom MacKinnonom, koscenaristom in producentom filma *Nepomembneži* (*Small Faces*, 1995), dela na scenariju svojega drugega celovečerca. Naslednji, pravzaprav že kar četrti film, ki bi ga priporočila prihodnjemu LIFFu, se imenuje *Road to Park City* (1999). Gre za neodvisno ameriško produkcijo Bretta Sterna, ki se z obilico samoironije in občutkom za satiro na

način kvazi dokumentarne filmske reportaže dela norca malce iz Sundancea, predvsem pa iz nadobudne filmske mladine, ki ji je ta alfa in omega vseh njenih aspiracij. Torej, osnovno vprašanje glavnega protagonista Johna Wienerja (!), naivnega, a ambicioznega, filmu povsem predanega mladega newyorškega režiserja se glasi: kako se uvrstiti na Sundance? Še več, kako na Sundanceu zmagati? Ker film sploh še ni posnet, Johna pa je za začetek ob misli na vsa živciranja in verjetne finančne dolgove že pustila punca, mu zares ne preostane drugega kot oditi po sledi svoje fiksne ideje. Začenši lepo po vrsti, s scenarijem, intervjuva Syda Fielda, znanega pisca in *script-doctorja*, ki pa je kljub prijaznosti zelo zaposlen, tako da mu pove le bistvo: scenarij mora imeti začetek, sredino in konec, sicer pa naj kar pride nazaj, ko ga bo imel napisanega. John se potruji s podrobno raziskavo tudi ostalih delovnih faz filma od *castinga* ter nizkoprorračunskega *cateringa* (hahaha!) prek kupovanja filmskega traku in njegovega "razvijanja", najema tehnične opreme, vozil, bančnega posojila in pridobitve dovoljenja za snemanje, pri čemer skuša zašarmirati še par producentov, vse do trenutka, ko v rokah drži nanj naslovljeno

"poklicu", pri čemer je najzanimivejše, najbolj osebne in razkrivajoče pogovore zmontiral v zabaven, simpatičen slavospev življenju in filmski umetnosti. Ta Španec se mi je bolj kot s filmom prikupil s svojim resnim in lepim odgovorom na vprašanje za festivalski katalog o tem, kako bi označil dober film, ki ga zato citiram v celoti:

"Toliko je pomembnih značilnosti dobrega filma, da se zdi kot čudež, ko so zbrane skupaj. Kljub temu mislim, da je bistveno, da te film ne pusti indiferentnega, mora se te dotakniti, te ganiti, te prisiliti k razmišljanju, z njim moraš poleteti. Kako se to zgodi, je del skrivnosti umetnosti in življenja. Mislim, da je zavest o skrivnosti zelo pomembna za film in umetnost nasploh. Tista poetična in človeška emocija, ki ti ne pusti stvari razlagati z matematično formulo, kakor razum odpira vrata instinktu. Prepričan sem, da mora biti film način komunikacije, zato je bistvenega pomena, da tako igralci kot režiser posedujejo človeškost in karizmo, nenazadnje modrost. In kot vrsto spoznanja imam rad film, ki prikazuje kompleksnost človeških bitij, saj nam to pomaga na poti k tolerantnosti."



ovojnico iz Park Cityja v Utahu... Mu je uspelo? Možnosti niso prav velike ali kot pravi moški v izposojevalnici filmske opreme: "Lahko vam ponudim kamero, ki jo je uporabljal Spike Lee, seveda pa vam ne morem zagotoviti, da boste enako uspešni kot on..." Pa vendar je *Road to Park City* Bretta Sterna nekaj najboljšega in najbolj duhovitega, kar je v zadnjih letih prišlo iz ameriških neodvisnih logov, v kar sem se lahko prepričala kar v Mannheimu ob gledanju črno-belega, zelo neodvisnega in artističnega prvenca *Judy Berlin* (1998) Erica Mendelsohna, ki je lani dejansko dobil nagrado za režijo na festivalu Sundance.

Enako kot je v filmu *Casting* rekla ena od intervjuvank, da je igralka zato, ker ji ta poklic omogoča, da podoživlja intenzivne situacije, ne da bi se ji bilo treba soočiti z njihovimi posledicami, vsekakor velja tudi za filmske gledalce, če že ne za filmske ustvarjalce – mitomane v pravem pomenu besede, avtorje, režiserje... Eden takih je gruzijski emigrant v Parizu, filmski klasik Otar Iosseliani, čigar krajša retrospektiva, ali bolje rečeno *hommage* njemu kot predsedniku žirije, je bila absolutni vrhunec filmskih užitkov letošnjega festivala v Mannheimu. Ampak to je zgodba zase, o kateri boste lahko brali v naslednji številki *Ekrana*.

Da bo pravičnosti zadoščeno, moram na hitro povedati še nekaj malega o preostalih filmih, ki so nedvomno zviševali kakovostno raven festivala Mannheim-Heidelberg. Dva med njimi, *Simona čudodelca* (*Simon Magus*, 1998) Madžarke Ildikó Enyedi, ki je vsaj mene po mističnem vzdušju in režijskem pristopu spomnil na *Dvojno Veronikino življenje* (*la double vie de Veronique*, 1991) Krzysztofa Kieslowskega, ter *Janine prijatelje* (*Hachaverim shel Yana*, 1998) Izraelca Arika Kapluna, vsečno romantično komedijo na ozadju aktualnih izraelskih družbeno-političnih problemov, smo videli tudi na LIFFu. V sekciji Award Winners je bil omembe vreden nizozemski film *No Trains No Plains* (1998) veterana Josa Stellinga, ki mu je iz zgodbe samomorilca, ki se zgodi v eni noči in v enem samem prostoru, namreč lokalnem caféju, uspelo narediti gledljiv in zanimiv, prav nič gledališki film o naveličanosti življenja na eni strani ter obče človeškem hrepenenju po uspehu in naklonjenosti na drugi strani. Končala bom s španskim filmom *Casting* (1998), ki na meji med dokumentarnim in igranim, podobno kot že omenjena *Road to Park City* in *Štirje letni časi v Espigoulu*, spada v tisto vrsto filmov, ki so se v devetdesetih, zlasti z nastopom Irancev, izkazali za umetniško najbolj prepričljive. Režiser Fernando Merinero je kot Makhmalbaf v *Naj živi kino!* (*Salaam cinema*, 1995) pred kamero enega za drugim postavil množico "igralcev" in jih spraševal po njihovih izkušnjah, kaj jih privlači in odbija pri tem

sarajevo - mesto poslednjih stvari*

* Idejo za naslov dolgujem knjigi Paula Austra *In the Country of Last Things*.

andrej šprah



Mustafa Nadarević
Popolni krog

Verjel sem, da je čudež, ker sta mi po tem norem dnevu in še bolj nori noči avto in dom ostala cela. Vendar pa sem se sčasoma zavedel, da v resnici ni bilo nič rešenega, le trenutek slovesa še ni napočil. Ta je prihajal počasi, da sem ga začutil z vsakim svojim delčkom, vse dokler nisem spoznal, da mi razen ubitih in razmesarjenih ljudi, porušenih zgradb in pozabljenega otroštva v tem mestu ne pripada nič drugega kot vreča živega mesa, ki se hrani z žalostjo in pozabljenimi malenkostmi, medtem ko pred velikimi in življenjsko pomembnimi stvarmi drhti kot motor, tik preden ugasne.
Miljenko Jergović: "Sarajevski Marlboro"

Filmografija "Sarajevo u ratu 1992-1995" obsega 109 filmskih enot. Številka sama ne pove dosti o tem, ali naj bi bilo to veliko ali malo, saj je nimamo s čim primerjati. Mnogo pomembnejša je kot šifra dejstva, da so bili filmski ustvarjalci "na položajih" v času, ko je oblegano Sarajevo predstavljalo sinonim premnogih pojmov razčlovečenja, za katere smo se slepili, da so, vsaj v osrčju Evrope, za vedno ostali zgolj gesla v slovarjih – kot pričevanja in opomin. Družno z mnogimi kulturniki, ki so ostali v mestu, so bili svoje gverilsko bojevanje. Boj, ki je individualne usode ponižanih pod vsakršno mejo človeškega dostojanstva združil v pričevanja o kolektivni usodi družine, skupnosti, mesta, naroda in države, ki je umirala. Boj, ki je posamezne usode trgal iz brezbriznega kolesja zgodovine, kjer so posamezniki zgolj številke, in ki je premnogokrat

veliko bolj proces izbrisa, pozabljenja in zamolčevanja kot pa iskanja krivcev in pravične obsodbe njihovih zločinov; kjer so smrti, uničenja, pregnanstva in izbrisi iz rojstnih knjig prepogosto zgolj statistični podatki, ki nemalokrat ostanejo edini razlog individualne bolečine. Pričevanja v obliki podob so v primeru tako nečloveških grozodejstev na žalost najbolj relevantna, ker ne puščajo nikakršnega maneverskega prostora za interpretacijo in še manj za osvetlitev skozi prizmo osebnega pogleda. Človek, ki se mu ni zgodilo nič od tega, kar so preživeli Sarajevčani – in seveda prebivalci vseh obleganih in porušenih mest v nesmiselni "bratomorni" vojni od Vukovarja do Srebrenice, od Tuzle do Mališeva –, si enostavno ne more in ne zna predstavljati, kaj šele podoživeti pekla, ki je pomenil vsakodnevno – celodnevno – moro prebivalcem Sarajeva predolga tri leta in pol.

Filmografijo "Sarajevo u ratu 1992-1995" sestavljajo predvsem dokumentarni filmi najrazličnejših dolžin, posneti z različnimi, najpogosteje elektronskimi snemalnimi napravami. Razumljivo. Takšna, kot pravijo avtorji sami, "elektronska kinematografija", je predstavljala edino možnost vizualnega zapisa dogodkov v mestu, kjer je bila v določenem trenutku neprecenljiva vrednota platenka vode ali kos lesa. Filmski trak in proces njegove obdelave je bilo nekaj, o čemer sarajevski filmarji bržkone sploh niso razmišljali: "Takšna, imenujmo jo 'elektronska kinematografija' je bila z

majhnimi izjemami edina možna oblika proizvodnje, glede na dejstvo, da so bila filmska sredstva uničena, da je bilo filmski trak težko nabavljati in da je bil v pogojih, ki so vladali v obleganem Sarajevu, tehnološki proces obdelave filmskega traku nekaj povsem nepredstavljivega." (V. Hadžismajlović)¹ Vendar pa so kljub tehnološkim raznorodnostim v "fizičnih" pogojih preživetja podob cineasti ohranjali filmski jezik, filmski način pripovedovanja in njegove estetske zahteve, s tem pa svoja "elektronska" vizualna pričevanja nadgrajevali z imperativom filmskega. Iskanja načina, kako ustvariti film kljub nemogočim razmeram za kinematografski pogled v času, ko niso bila porušena samo produkcijska razmerja, temveč tudi kulturni kontekst, v katerem so filmi nastajali, je postalo hkrati tudi že podajanje odgovora daljnosežnega zgodovinskega in kulturnega pomena. Prisotnost kamere v najrazličnejših življenjskih situacijah in iskanjih možnosti preživetja, pa tudi uničenja seveda, ni pomenila samo surovega materiala za neposredno komunikacijo z zunanjim svetom, ki je s pomočjo tujih reporterjev in TV-mrež prenašal poročila o strahotni usodi Sarajevčanov, ampak je imela konkretne posledice za konstituiranje "narodovega spomina". "Prvikrat v bosanski zgodovini agresija na Bosno ni minila nemo, zadušena v potlačene družinske zgodbe in spomine, ampak je postala predmet observacije bolj ali manj nadarjenih ustvarjalcev. V širših razsežnostih bi to lahko bilo v soglasju z dejstvom, da je bosanski narod prenehal biti zgolj objekt zgodovine, pač pa je postal njen subjekt." (A. Džanić) Filmske naprave v rokah požrtvovalnih snemalcev so bile očitno eno ključnih orožij v boju za ohranjanje človeškega dostojanstva in konstituiranje nacionalne biti.

In prav ti dve sintagmi bržkone predstavljata rdečo nit, ki se vije skozi vse na retrospektivi Ademirja Kenovića predvajane dokumentarce. Filmski projekti, ki so jih podpisali Kenović, Antonije Nino Žalica, Pjer Žalica, Mirza Idrizović, Ismet Nuno Arnautalić, Srdan Vuletić in Zlatko Lavrić², ne govorijo samo o kolektivni blaznosti, s katero se je okužil velik del prebivalcev nekdanje Jugoslavije, ampak pripovedujejo predvsem o posameznikih, ki so se znašli v njenih vrtincih. Pripovedujejo tako o žrtvah kot o krvnikih, govorijo tako o smrti, uničenju in poniževanju kot o življenju, ljubezni in hrepenenju. Njihova dikcija je dvoplastna, saj vseskozi izpostavlja ključni antagonizem, konflikt med posameznikovo usodo in njegovo voljo za preživetjem. Voljo, ki ni zgolj želja po ohranjanju gole eksistence, marveč elementarna potreba po človečnosti. Ta se odraža tako v nujnosti ohranjanja dostojanstva s pomočjo "zunanjega videza", še bolj pa v organski potrebi po ohranjanju kulturne identitete in medsebojne komunikacije. Delovanje posameznikov na vseh področjih, ki so v danih pogojih – v pogojih "koncentracije strahot v eni časovni točki" (A. Kenović) – še bila možna, je "golemu obstoju" teh ljudi dajalo cilj, smisel in upanje. V tej potrebi ja zajeta tudi nuja samih cineastov po vztrajanju na okopih "filmskega bojevanja", ki je imelo – že omenjeni – daljnosežni rezultat. Poleg te, pogojno rečeno, vsebinske dvoplnosti, pa je ena glavnih značilnosti obravnavanih dokumentarcev v njihovi estetski izjavnosti, ki ravno tako izvira iz protislovnostne napetosti. Iz nasprotja med človečnostjo in razčlovečenjam. Če se osredotočimo predvsem na edini celovečerni dokumentarec – s predpostavko, da so v njem paradigmatško zajete značilnosti vseh ostalih krajših del –, imamo pred sabo eklatanten primer omenjane dvoplnosti.

MGM Sarajevo: Čovjek-Bog-Monstrum (MGM Sarajevo: *Človek-Bog-Pošast*) ne govori o v svojem naslovu izpostavljeni tročlenskosti. Nasprotno. Govori o dvojnosti, v kateri je osrednja prisposoba – metafora Boga – zgolj drugo ime za ponižanje tega vsemogočnega predstavnika človekovega odrešenja in zveličanja. Spregovarja o dvojnosti, ki jo pomenskost božjega preči kot nožve rezilo, ki lahko bivanje razdeli na skrajni razcep njegove razsežnosti: na življenje in na smrt. Priča o božanskosti, ki se, če je, ohranja izključno s pomočjo same dvojnosti. Dvojnosti, ki posameznike deli na ljudi in na zveri. In ljudje, kar jih je ostalo v obroču teh krvoločnih zveri in kar jih je ujela kamera Ahmeda Imammovića,

Milenka Uherka in Mirsada Herovića, se obnašajo, kot da boga ni. Res je, da čakajo nekoga; čakajo "sarajevskega Godota", še več – celo igrajo ga, vendar pa njihovo čakanje ni čakanje v usodo vdanih vernikov, temveč je dejavno pričakovanje zaverovanih v življenje. Življenje, ki gre mimo "ubitih in razmesarjenih ljudi, porušeni zgradb in pozabljenega otroštva" s prepričanostjo v legitimnost edinega možnega načina preživetja; načina, ki priča, da je potrebno preživeti prav zaradi pričevanja samega. Zaradi resnice in nje navkljub. Zaradi ubitih ljudi, porušeni zgradb in izgubljenega otroštva. Ravno v tej kljuobalnosti lahko najdemo temeljni imperativ zgoraj obravnavane "estetske" dvojnosti. Življenje v obleganem mestu se namreč odvija na kulisah ruševin in trupel. V njem imajo popolnoma identično vlogo "abstraktni" odlomki besedil iz Beckettovega *Godota* in "konkretni" odlomki iz pričevanja "pošasti" – četniškega krvnika Borislava Heraka. Resničnost je preveč abstraktna in nedoumnost preveč resnična, da bi ju mogli zares razločiti. Zato Sarajevčani žive po logiki, ki jo v svojih skicah obleganega Sarajeva podaja M. Jergović: "Vojna me je naučila mojstrskega umirjanja čustev in živcev. Ko začnete govoriti o stvarih, ki bi me lahko še posebej pretresle, se mi nekje znotraj prižge rdeča lučka, podobna tisti, ki briše šume z magnetofonskega traku, in naenkrat ne čutim ničesar več."³ žive v prepričanju, da jim je dobro, in to prepričanje zaleže mnogo več kot puška v rokah ali zatočišče v begunskem taboru svobodnega zahoda. Pravzaprav jim je tak način življenja postal samoumeven prav zato, ker se niso pustili ponižati. In v tej samoumevnosti je povsem samoumevno, da Becketta režira Susan Sontag, kakor je samoumevno, da je rojstvo otroka najbolj normalna posledica ljubezni pod neprestanim granatiranjem in rafali ostrostrelcev. Prizor za prizorom priča o volji, o neizmerni moči ponižanih, ki se ne pustijo ponižati. Ubiti morda, ker pogosto nimajo druge možnosti. – Izbira med smrtjo od lakote in smrtjo od granate seveda ni nikakršna izbira. – Ni pa jih mogoče razčlovečiti. četudi jih koljejo kot svinje in posiljujejo do onemoglosti... Ostajajo ujeti v obroč, toda njihov sklenjeni krog je krog preživetja, krog, ki ga zapirajo tudi filmski ustvarjalci sami, ki z izpostavljanjem prikazovanih dejstev konstituirajo bosanskega človeka kot subjekta zgodovine. "To je dejstvo, ki ga ti filmi ugotavljajo, hkrati s tistim delom, ki pripada filmu kot izrazu kulturne legitimnosti nekega naroda in njegove državne organizacije, pa ga prav sami tudi potrjujejo." (A. Džanić)

Seveda pa imajo podobe, o katerih pričajo obravnavani filmi, še en, morda enako vreden pomen. Usode posameznikov, ki smo jim priča v filmskih zapisih, so se namreč spremenile. Upajmo, da za večino na bolje. Podobe pa so ostale. Povedano drugače: preživeli so seveda ostali njihovi spomini, njihova čustva, njihova bolečina, nam pa so ostale zgolj podobe. Gole, neme podobe, ki v vsej svoji gostobesednosti izpričujejo predvsem eno: njihovo prvotno, izpraskano besedilo, njihov palimpsestni original je pravzaprav ikonografija Munchovega "Krika", v kateri je z eno potezo zajeta bolečina sveta, skrepenela v neizkričan trenutek oglušujoče nemosti. To je pričevanje tišine, ki preglasi vsakršen poskus razlaganja in iskanja večpomenij. To je pričevanje, ob katerem vsa naša visokomereča razglabljanja o statusu resnice na filmu, o resničnosti fikcije in lažnosti ne-fikcije, o dokumentarnem in igranem principu, o kreativnem-obravnavanju-realnosti, o načinih reprezentacije in recepcije ne-igranega filma, o nefikcionalnosti dokumentarca in dokumentarnosti fikcije, o Resnici in resnici... izgubijo večino svojega pomena. •

Opombe

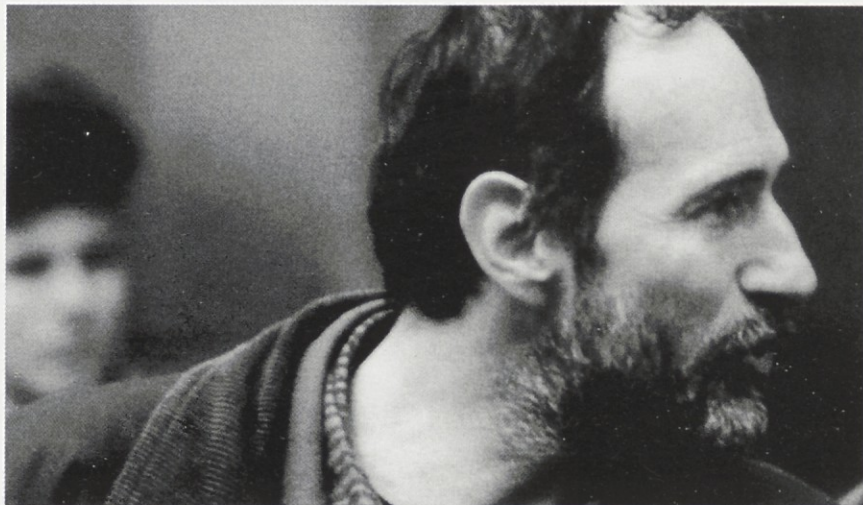
1 Vekif Hadžismajlović je avtor *Uvoda*, niže navajani Asaf Džanić pa avtor *Epiloga Filmografije Sarajevo u ratu 1992-1995*, ki jo je izdalo Ministarstvo kulture i sportove Kantona Sarajevo l. 1998.

2 Govorimo o filmih: *MGM Sarajevo: Čovjek-Bog-Monstrum*, *Osam godina kasnije*, *Ispovijest monstuma*, *Palio sam noge* in *Amelin školski raspust*.

3 Jergović, Miljenko: *Sarajevski marlboro*, Durieux, Zagreb, 1996 (4. izdanje); str. 25

ademir

kenovič



Pričujoči intervju je nastal v času retrospektive Kenovičevih filmov, ki jo je v oktobru pripravila Slovenska kinoteka. Dejstvo, da je popolna retrospektiva obsegala vsega skupaj tri igrane celovečerce, govori o pomembnosti bošnjaškega režiserja, ki si je svoj ugled in status dodatno utrdil z delovanjem na področju dokumentaristike. *Ekran* je o Kenoviču že pisal in se z njim pogovarjal (Ekranovi pogovori, *Ekran*, št. 9,10/1990; Popolni krog, *Ekran*, 5,6/1997), zato naj tokratni prispevek služi le kot manjša zaokrožitev desetletja Kenovičevega filmskega ustvarjanja. Stična točka in rdeča nit vseh sestavin režiserjevega dosedanjega opusa je poetika, ki temelji na izrazitem in neolepšanem realizmu, ter motiv nenehnega spopada čutečega posameznika z neupogljivim okoljem, ki ga bremeni. Taisto okolje pri Kenoviču služi kot negativni element filmske pripovedi, kot vir tegob in zapletov, vendar je vedno predstavljeno na tako plastičen in življenjski način, da se gledalec, soočen z omenjenim spopadom, nikoli izrazito ne postavi na eno ali drugo stran, temveč vdan v logiko filmske zgodbe kljub temu prizadeto spremlja razplet. Prav v tej prizadetosti, čustveni vpletenosti gledalca, korenini Kenovičevo mojstrstvo, ki tudi najsilovitejša čustva izvablja takorekoč mimogrede, brez naprežanj in poseganj po v ta namen izumljenih filmskih sredstvih. Z izredno prepričljivimi potezami Kenovič zgolj slika in uperja oko v podobe, ki so sicer premajhne, preintimne in prezastrite, da bi jih opazili sami. Ključ do njegovega uspeha nedvomno tiči v ljubezni in iskrenem zanimanju, s katerim se Kenovič približuje obravnavani temi, v izjemnem občutku in skrbnosti, s katero tudi najdrobnejše odtenke okolja, v katerega je velikokrat vpet tudi sam, prenese na filmski trak. Sem spada povsem fizično okolje – blatne vasi, tesnobna predmestja, razrušeno mesto – kot tudi ljudje, ki se po njem gibljejo, moralni zakoni, v katerih se dušijo, značilnosti časa, ki jih obliva. Za režiserja, tako stopljenega z vsebinami, ki jih obravnava, se potem zdi, da gola filmska forma nastaja kot stranski produkt. Tako nevpadljivo in posledično tako dovršeno posnetih filmov, kot jih snema Kenovič, je na tem svetu odločno premalo. Podrobnejše informacije o filmih Admirja Kenoviča so na voljo v katalogu retrospektive, ki ga je oktobra izdala Slovenska kinoteka.

Se vam zdi, da režiser, ki vojne ni neposredno izkusil, sploh lahko posname dober, iskren film na to temo? Ne verjamem, da mora biti osebna izkušnja vedno podlaga ustvarjanju, saj bi s tem po eni strani lahko izključili in zavrgli kar nekaj velikih potencialov. Po drugi strani pa mislim, da je za ustvarjanje izredno dragoceno, če obstaja pristna izkušnja – torej doživetje nečesa takšnega, kot je vojna, koncentracija strahot v eni časovni točki. Priložnost ustvarjanja na temeljih take pristne izkušnje je nekaj izjemnega. **Popolni krog** je delala ekipa ljudi, ki so večidel tako izkušnjo imeli za sabo in vsota vseh njihovih ustvarjalnih naporov je verodostojen in iskren odsev doživetega. Spet po tretji plati pa se mora vsak človek pri svojem ustvarjanju potopiti v mentalno zavest, v atmosfero in ambient tistega, kar ustvarja, da bi bil končni rezultat čim bližje resnici. Ni pomembno, če ta človek ni obiskal leta 2001, da bi potem lahko napravil *Odisejo* v vesolju.



Popolni krog

Osrednji lik *Popolnega kroga* je pesnik Hamza. Vendar ta v kriznih časih ne ustvarja, v pesmih ne odseva pekla, v katerem se je znašel, temveč po svojih skromnih močeh raje poseže v dogajanje okrog sebe. Kljub temu skozi film slišimo njegove verzice. Med vojno ste ostali v Sarajevu in zrežirali dva ter producirali prek petdeset dokumentarnih filmov. Ste morda sami kdaj občutili to etično dilemo, željo, da bi odvrgli kamero, prenehali z beleženjem in raje ukrepali na konkreten način? Na določen način so med vojno vsi ljudje počeli oboje hkrati. Snemanje filmov je bila nujnost, ki je ljudem v kriznih časih nudila pogled na njih same iz druge perspektive, pomagala jim je preživeti. Golemu obstoju teh ljudi je snemanje dalo cilj, dalo jim je kanček upanja, da imajo stvari, ki jih počnejo, nek smisel. Snemanje je te ljudi brez upanja spravilo v pogon, spričo novoodkritega smisla je pomen njihove drobne fizične prisotnosti zbledel. Ta mentalna stvar, ki se je godila v njihovih glavah, je bila najpomembnejša. Jasno sem ves čas v sebi čutil vse stvari, o katerih si govoril. Občutek, da je to, kar počnemo, absolutno nujno in potrebno storiti, in vzporedno s tem dvom, če ima vse skupaj sploh kakšen učinek in ali ne bi morda raje vsega opustil in storil kaj praktičnega. Vendar se ta dva občutka v meni nikdar nista izključevala.

Bi lahko danes snemali, če ne bi napravili *Popolnega kroga*, se vam zdi to nujen korak v vaši karieri? Na žalost mislim, da je tako. Težko si predstavljam, vendar bi danes občutil neko strahotno praznino, če

mi ne bi s točno temi ljudmi uspelo napraviti tega filma. Če že nič drugega, moj film vsaj lajša komunikacijo med ljudmi, ki so ta pekel preživeli, in tistimi, ki ga niso. Najbolj me je skrbelo ravno to, kako bodo film sprejeli Sarajevčani, ki so vse že videli z lastnimi očmi. Veliko ljudi, ki jih sam poznam in vem, kaj so dejansko izkusili, se je po ogledu filma oddahnilo čes: "Uh, hvala bogu. Zdaj mi ni treba več nikomur nič pojasnjevati. Poglej si film in konec." Jaz in mnogi drugi ljudje imamo za sabo izkušnjo, ki je nenavadna, grozljiva, nepojmljiva in nesmiselna; ne glede na to, iz katere perspektive in skozi kakšno prizmo jo gledaš, je o njej vedno težko razmišljati in še težje priti do kakršnih koli smiselnih rezultatov. Film nam je pomagal, da smo to izkušnjo stlačili v nek okvir, ki je vsaj približno razumljiv. Potem smo si lahko rekli: "Aha, to se je pravzaprav zgodilo, to se je v resnici čutilo, tako je v resnici bilo." Največja težava ljudi je bila v tem, da preprosto niso mogli dojeti – ne kaj se dogaja, ne kako se dogaja, ne zakaj se dogaja in spričo vsega tega nerazumevanja sploh niso vedeli, kako naj se počutijo, kaj naj doživljajo, kako naj ravnajo. Do neke mere lahko ljudje prek filma zdaj v sebi oblikujejo končne odgovore na vsa ta vprašanja.

Ste razmišljali, kakšen bo odziv na film drugod? Sarajevo je bilo in v marsičem še vedno je lep kraj. Ste brez zadržkov dve leti po koncu vojne v svet poslali še eno podobo povsem razrušenega mesta? Nisem imel nikakršnih dilem, nikakršnih pomislekov, nikakršnih bojazni. Ničesar me ni bilo strah, za odzive mi je bilo vseeno. Hotel sem zgolj prenesti na trak pristen občutek, občutek, ki je prevladoval, hotel sem natančno prenesti ambient. Film je, kakršen je. Res je, da je Sarajevo lepo. Sarajevo je prekrasno mesto s prekrasnimi ljudmi, ki so ljudje kot vsi drugi. Razlika je le v tem, da so se bili v določenem strahotnem trenutku prisiljeni soočiti s strahoto vojne. In to je tisto, kar mislim da je najpomembnejše za gledalce zunaj. Moj film je bil prikazan praktično že po celem svetu in videlo ga je ogromno ljudi, vendar sem bil vsakič znova priča istemu odzivu publike, kakršen je bil tudi včerajšnji na projekciji v Ljubljani. Ljudje so povsem pretreseni, ganjeni na neposredno intimen način prek jasnega, nezapletenega, osebnega sporočila, ki ga film podaja. Nisem se preveč ubadal z analizo tega sporočila, s posameznimi deli, kot je na primer vprašanje, kakšno predstavo o Sarajevu bo film pustil v ljudeh. Hotel sem le podati pristen občutek, povedati neko zgodbo, ki se je ali pa bi se lahko dogajala ljudem.

Vprašanje filmske govornice. Včasih ste govorili, da so vam najbolj pri srcu totali, saj ne želite kamere, ki bi vstopala med ljudi in jih motila, temveč bi radi stvari opazovali z distance, jih prepustili naravnemu toku. Od *Popolnega kroga* so mi, nasprotno, v spominu ostali številni veliki plani, filmska forma se mi je zdela skrbno premišljena, kamera je ves čas polzela po ruševinah...

Najbolj pravilen odgovor, ki sem ga ta hip sposoben, je ta, da je človek sam stil in da je v danem trenutku dani človek stil. Natančneje težko karkoli pojasnim, saj sicer zelo nerad uporabljam besede, kot je stil, in ni mi pri srcu nič, kar je že od daleč videti kot teoretski poizkus pojasnjevanja. Vse, kar naredim, v največji meri izhaja iz moje želje, da bi čim bolj pristno ustvaril neko vzdušje, gledalce seznanil z nekim občutkom. To je vse. Kako dolg bo kader,



Popolni krog

kako velik plan, kako se bo kamera premikala, kje bom rezal, vse to je plod mojega občutka, moje želje, da bi se oblikovala taka logika filmskega gledanja, ki bo na najpreprostejši način in na način, ki bo najbolj ustrezal, pokazala to, kar sam v danem trenutku želim pokazati. Težko formaliziram in se pravzaprav niti ne spominjam, kaj sem govoril včasih, vendar sem bil zagotovo tedaj prav tako iskren, kot sem iskren zdaj, ko govorim o težnji, da se stvari povejo na najpreprostejši način. Ta težnja je povsem naraven seštevek množice izkušenj, ki mi vsaka posebej sporoča, na kakšen način naj kaj povem, kaj bo proizvedlo določeno vrsto občutka in kaj moram storiti, da se bo ustvarila določena vrsta energije.

Vaš film je zaenkrat edini igrani celovečerec, ki je nastal v Bosni po vojni. Se vam zdi, da je na tem geografskem področju danes moč snemati filme, neobremenjene s to izkušnjo?

Seveda je to mogoče in to se tudi bo dogajalo. Seveda pa je res tudi, da se bo tako pomembno izkušnjo dalo še lep čas podzavestno čutiti tudi v filmih, ki nimajo z vojno nobene zveze. Zdi se mi naravno in potrebno, da začnejo ljudje delati filme o življenju zdaj, vendar priznam, da ne vem, koliko desetletij bodo ti filmi še vsebovali odmev tega, kar se je dogajalo.

Vaša dela so doslej nastajala pod močnim in neposrednim vplivom okolja, v katerem ste živeli. Se bo z novim filmom to spremenilo?

O tem znova težko govorim, saj gre za stvari, ki jih sam nisem zavestno opažal in o njih razmišljal. Vem le, da sem si vedno prizadeval cel vstopiti v ambient, ki sem ga poustvarjal in sem ga dobro poznal že od prej. To počnem tudi zdaj, rad bi res dobro poznal ljudi, o katerih delam film. Tako že dve leti in pol živim na koncu petnajstega in začetku šestnajstega stoletja, nahajam se znotraj teh ljudi, srečujem jih, poznam jih, z njimi se pogovarjam, izmenjujemo si izkušnje. Poskušam brati njihove misli, razumeti njihove odzive, saj so to naposled le ljudje. Oni sami in odnosi, ki se spletajo med njimi, niso z drugega planeta. Vse to razmišljanje seveda vpliva name in se bo tudi odražalo v končni stvaritvi.

Kaj vas privlači na novi zgodbi? (Avtorja slednje sta Dominique Bursztejn in Jean-Francois Goyet, ki sta med drugim napisala scenarij za Western Manuela Poirierja. op. J.M.)

Predlagali so mi to zgodbo in sam sem jo takoj sprejel. Gre za izredno močno zgodbo, ki me je pritegnila s svojo strastjo in energijo. Moji stari občutki so se rimali s tem, kar so mi predlagali. Naj sem si še tako želel pobegniti od vzdušja in okolja, v katerem sem delal *Popolni krog*, sem se, ne glede na prostor in čas, znova vrnil k podobni tematiki.

Slišati je, da razpolagate z vrhunsko zasedbo angleško govorečih igralcev.

Res je, imam to možnost, vendar do dokončnega izbora še ni prišlo. To se bo zgodilo v začetku novembra.

Dajejo poudarek vašemu ustvarjanju morda tudi filmi drugih režiserjev? Koga radi gledate?

Aki Kaurismäki je moj priljubljeni režiser in prijatelj. Kiarostami, prav tako super! Obstaja mnogo režiserjev, katerih filme rad gledam. Rad imam film, rad imam različne dobre filme, različne dobre režiserje. Kadar pogledam dober film, si nikdar ne mislim, da bi tudi sam rad napravil tak film, temveč se razveselim in si v sebi rečem: "Poglej, mogoče je, čeprav se je poprej zdelo nemogoče." Težko se poistovetim z drugim režiserjem. Tako sem naprimer oboževal film *Stalker*, pa nisem niti za hip pomislil, da bi sam kdaj utegnil napraviti kaj podobnega. To je, kot da bi nekdo rekel, da bi rad naslikal avtoportet Van Gogha, kar je seveda nemogoče. Samo zase popolnoma fantastično, navda te z občutkom, ki te motivira in še sam poskušaš napraviti nekaj dobrega, svojega, novega. Zadnjič sem gledal novega Jarmuscha, film *Ghost Dog*, ki je odličen; spomnim se zgodnjih Jarmuschov, ki so enako fantastični. Fascinira me tisto, kar je človeško prepričljivo, izvirno povedano glede na samo filmsko logiko, kar me povsem približa obravnavani temi. Vse to mi je vzpodbuda.

Kaj potem menite o neposrednem vplivu?

Dobro, tudi to je nekaj, seveda le na neki stopnji razvoja. Mlad režiser bi rad ustvaril vrsto energije, ki je tako močna, kot je tista, ki jo žarči nek film, ki ga občuduje. Tudi za to potrebuje nek talent. Imam prijatelja, slikarja Braca Dimitrijevića. On je konceptualni slikar, s tem se ukvarja že štirideset let, odkar je bil majhen otrok, in to ves čas na isti način. On je pravi konceptualist. Ves ta čas pa so se pojavljali ljudje, ki so poskušali napraviti podobne stvari, kot jih dela on. To sem videl in ga vprašal, kako sam gleda na to. Pa mi pravi, da ni to nič, nič nenavadnega, ljudje so pač ljudje, dve, tri leta bi vsi počeli to, kar počne on, to jih zanima, pa malo kopirajo in potem kmalu odnehajo, saj to v bistvu ni njihov problem. Človek dela to, kar pristno čuti, kar je njegov problem, to dela iskreno, na osebni ravni, zavzeto in silovito. Kopirati od nekoga, je nekaj, kar te lahko drži pokonci zelo omejen čas, samo dokler ne ugotoviš, kaj je tvoj izvorni problem. Potem se z resno energijo lotiš obravnave slednjega. •

Bojan
Kavčič
Zdenko
Vrdlovec

FILMSKI LEKSIKON



bojan kavčič, zdenko vrdlovec: filmski leksikon

Leksikon filmskih pojmov
(založba Modrijan, 1999, 807 strani)

Zgodba, ki ima danes naslov *Filmski leksikon* in ki se na zajetnih osemstosedmih straneh bohota pred nami, se je bržkone začela že v prvi polovici osemdesetih. Konkretnije v projektu *Knjižnica Ekran*, ki se je med l. 1983-86 kot priloga najuglednejše slovenske filmske revije ukvarjal s ključnimi filmskimi pojmi in njihovimi v tistem času prevladujočimi teoretskimi presvetljavami. Avtorja ambicioznega in strokovno še kako relevantnega poglobljanja v tokove najsodobnejših raziskav filmske podobe sta bila Silvan Furlan in Zdenko Vrdlovec. Projekt je takrat na žalost ostal na pol poti, natančneje pri črki K. Od tedaj se je mnogo spremenilo. In če smo odkriti, bi težko trdili, da na bolje. Predvsem v sferi slovenske filmske teorije, ki je v drugi polovici osemdesetih dosegla kulminacijo in se kot "teoretska šola" uveljavila v intelektualnih krogih zahodne hemisfere, bi ob koncu devetdesetih mukoma našli kakšen ostanek nekdanje skupinske prodornosti in ambicioznosti. Ostali so seveda dragoceni posamezniki... Ostal je *Ekran* in dokaj redno obravnavanje filmskih tematik na straneh edicij Društva za teoretsko psihoanalizo. In komaj kdaj še kje drugje. Ostali so Slavoj Žižek, Alenka Zupančič in Mladen Dolar, ki so slavo "slovenske teoretske šole" utrdili in nadgradili v svojih izjemno odmevnih ter svetovno priznanih teoretskih opusih. Ostal je Stojan Pelko, ki v svojem kurzu na Filozofski fakulteti gradi Novi most med generacijami. In kar je bistveno, ostal je Zdenko Vrdlovec. Z njim pa zavidljivo enciklopedično znanje in suvereno poznavanje teoretskih raziskav kinematografske podobe od njenih začetkov do današnjih dni. Na – našo – srečo je premogel tudi dovolj "vizije" in zavest, da je potrebno vedenje deliti, kar pomeni spraviti v primerno, tudi najširši javnosti dostopno obliko. Proces nastajanja publikacije v takšni obliki je bil seveda za naše kraje tipično dolgotrajen. Po nekaj "obupanih" sodelavcih in razdrtih pogodbah je z

njim vztrajal edino Bojan Kavčič, ki je bil zraven že od začetkov pri Cankarjevi založbi – ena od prvotnih zamisli je bila, da bi filmski leksikon izšel v sklopu priljubljenih "sovic".¹ Vendar pa je tudi od dokončne odločitve, da bosta vse naredila sama (ko je imel, kot pravi Kavčič: "...Zdene, ki je edini vzel zadevo resno, narejenega že kar precej materiala – recimo prve črke do F so v glavnem njegove, kakšno malenkost sem še jaz dodal. Pri G pa sem se intenzivneje vključil, ker mi je postalo jasno, da en sam človek tega ne more narediti."²), pa do realizacije minila še kopica let. Po številnih zapletih so ob logistični in uredniški podpori založbe Modrijan sadovi dolgoletnih prizadevanj končno ugledali beli dan. Tik pred zdajci, tik pred koncem stoletja, ki ga lahko brez dvoma proglasimo za filmsko.

Filmski leksikon je avtorski projekt. Avtorski tako z vidika izbora gesel kot pristopa k tematikam in – še posebej – v samem načinu njihovega podajanja. Opazna je očitna tendenca avtorjev, da bi se ključnim pojmovnim opredelitvam približala na čimbolj izviren način. Zato se zasnova leksikona pa tudi njegov končni izkupiček ponašata s pridihom avtentičnosti; ta celoto povzdiguje nad prenekatero sorodno publikacijo, ki nam je služila kot opora in vsakodnevni pripomoček ob spremljanju filmskih podob doslej. Težnja avtorjev, ki jo sama opisujeta kot potrebo po "združitvi dobrih strani podobnih tujih del in premostitve njihovih slabost", dobiva polno potrditev, kadar se pomudimo pri posameznih geslih, ki – tudi zaradi "podpisov" – nosijo avtorski pečat.³ Takšno svojevrstno avtorstvo, ki je v leksikografski praksi prej izjema kot pravilo, pa navsezadnje pričča tudi o suverenosti piscev in hkrati zagotavlja popolno bralčevo zaupanje. Obenem pa nudi kanček tistega užitka, ki ga v suhoparni "klasični" dikciji leksikonov z navajanjem golih podatkov in natančnih definicij nikakor ne moremo dobiti. Seveda, če smo pošteni, to tudi ni naloga leksikona. Saj se sliši malodane ironično, če govorimo o "užitku v tekstu", pred sabo pa imamo 800 gosto popisanih strani, ki z majhnimi črkami in brez slik obravnavajo približno 1000 s filmom tako ali drugače povezanih gesel. Vendar pa je res. Naj za primer navedemo odlomek gesla erotika v filmu: "*Erotika v filmu naj bi torej bila bolj stvar fantazije kot pa vizije – ali točneje, fantazije, ki se porodi iz zaprečene vizije, in sicer tako fantazije filmskih oseb kot tudi 'fantazije' filmskih metod, tj. načinov kadriranja in osvetlitve, ki napotujejo k 'temeljnemu' erotizmu samega filma – to pa je voajerski erotizem, ki je lasten samemu kinematografskemu dispozitivu (zatemnjena dvorana, kjer gledalec čaka, kaj mu bo razkrila in/ali prikrla vsaka naslednja podoba, kjer se torej nekaj 'razgalja' v njegove oči.*" Navajano je zgolj segment, ki pa izborno pričča, da je eno najznačilnejših odlik materije najti v načinu njenega podajanja. Če izvzamemo t.i. tehnična gesla ali takšna, ki zajemajo združenja, ustanove in organizacije, kjer so številke in natančni podatki edini možni način prikaza, nam ostane velik del gradiva, obravnavanega na dovolj "svoboden" način. V predstavljanju večine gesel, ki niso usodno odvisna od eksaktnosti podatkov, je v ospredju prepletenost zgodovinskih dejstev in teoretičnih dognanj v trdno podatkovno strukturo, ki ni ne suhoparno leksikografska ne abstraktno teoretska, temveč se umešča na njuno presečišče v dovolj poljudni dikciji, da je lahko dostopna tako ljubiteljem kot poznavalcem filma.

Izbor gesel, uvrščenih v leksikon, je po besedah avtorjev rezultat procesa nenehnega "učenja"; učenja na pomankljivosti drugih, tujih del podobnega dometa. Odraža pa tudi "strokovni" interes avtorjev in zavedanje, da je bistvo filmske podobe predvsem imaginarna nulovljivost napetosti med gibanjem in čustvi, med resničnostjo projiciranega in lažnostjo projekcije, med dejanskim in fiktivnim. Da torej "gola dejstva" ne obstajajo – obstajajo samo podatki, ki pa

so v osnovi drugotnega pomena –, kot tudi ne obstaja univerzalna teorija ali splošno uveljavljene metode za analizo filma, ampak posamezni tipi teorij, ki temeljijo na določenih paradigmah. Te so odvisne tako od umeščanja filmske podobe v sorazmerje z drugimi umetnostnimi vrstami, s širšim kulturnim kontekstom in znanstveno-analitičnimi praksami kot tudi s statusom pogleda in načinom reprezentacije. Takšno izhodišče je botrovalo izboru tematskih sklopov in samih geselskih iztočnic, ki so utemeljene predvsem v filmskem telesu samem in pa tistih segmentih njegove infrastrukture, ki so po mnenju avtorjev ključnega pomena zanj. Zato najbrž umanjajo posamezne, na prvi pogled nespregledljive tematike, kot je npr. "individualni" del – pregled filmskih ustvarjalcev, režiserjev, scenaristov, igralcev itn. – ali denimo filmov samih. Ko pa vidimo, da njihovo mesto zavzemajo sklopi kot tipični filmski liki, motivno-tematski elementi ali razmerje filma do drugih medijev, in da kazalo filmskih naslovov obsega 48, imensko kazalo pa 29 strani,⁴ je povsem očitno, da kaj usodnega ne more manjkati. Še posebej s tistega vidika ne, ki ga navdušuje spoznanje, da je bila temeljna preokupacija avtorjev prikazati film predvsem kot umetnostno-estetski fenomen skozi procese njegovega razvoja in interpretacij ter njegove umeščenosti v najširši socio-kulturni kontekst. Filmski leksikon tako ne "razmetava s podatki" – čeprav je tudi teh več kot dovolj –, pač pa analizira stanje stvari in pravzaprav pripoveduje zgodbo. Je fragmentarni podobopis razvoja ene najmlajših, zagotovo pa najkontroverznejše umetnosti. Bistveno za celoto je bržkone dejstvo, da sta se avtorja ves čas zavedala, da pišeta leksikon filmskih pojmov, ne pa slovar naslovov, institucij, letnic in oseb.

Sam pojmovnik vsebuje naslednje tematske sklope: tehnika, filmska govorica, estetski pojmi, teoretske usmeritve, vrstni, žanri in podžanri, zgodovinske smeri in gibanja, posamezne filmske stroke, nacionalne kinematografije, producentske firme, filmska združenja in organizacije, ustanove, revije, festivale. Poleg tega obsega vrsto pojmov, ki stojijo sami zase, kot avtor, filmski čas in prostor, identifikacija itn. Za izvirnejši prispevek pa avtorja postavljata teme, ki obravnavajo posamezne filmske like, motivno-tematske elemente, razmerje filma do drugih medijev, "...nekatera gesla pa celo presejajo ožjo filmsko klasifikacijo, a so zanj nadvse pomembna (Divji zahod, lov na čarovnice ali mafija)."⁵ Takšna, na prvi pogled očitna večplastnost ne govori samo o kompleksnosti obravnavanega fenomena, pač pa izpričuje avtorsko erudicijo in pogum stopiti na pionirsko pot, korak v stran od ustaljene logike geslovnikov in pregledov. Pristop k pojmovnim vidikom, kakršnega sta izbrala Kavčič in Vrdlovec, pa zagotavlja še eno, že v zasnovi izhodišč nujno izpostavljeno predpostavko. Namreč svojevrstno notranjo soodvisnost, precizno konceptualnost, ki mora celoto držati skupaj, da ne razpade na množstvo raznorodnih, z vseh vetrov napaberkovanih delnosti. In prvi vtis, ki ga bralec dobi, je prav vtis celote, vtis notranje sovisnosti, vtis koherence, s kakršno se lahko ponašajo le dobre, izjemne pripovedi. Če postavimo kategorično trditev – zadeva popolnoma stoji. Seveda je vprašanje osebnega pričakovanja, zakaj denimo ob Lancelotu in Kralju Arturju ni najti še Merlina, vendar pa, če zaupamo avtorjema, za to bržkone ni pravega filmskega razloga. Dejstvo je, da bi takšno pikolovstvo lahko izvajali v nedogled, z enako utemeljitvijo, kot jo avtorja sama navajata za pričujoče pisanje: to je lahko projekt za celo življenje, saj vsako posamezno geslo poraja nove ideje, tvori nova pomenska omrežja in tako v neskončnost. Nekje pa je seveda potrebno potegniti črto. In zaključiti projekt. Zdaj, ko je le-ta pred nami, lahko rečemo, da je bil zaključen pravi čas. Kajti bil je res že skrajni čas, da Slovenci dobimo ustrezen tekst, ki naj bi služil tako za strokovno predlogo kot za poenotenje terminoloških, pojmovnih, do neke mere pa tudi teoretskih

izhodišč. Najpreprosteje rečeno, šlo je za potrebo po "skupnem jeziku", ki je nujna osnova medsebojnega razumevanja in ključna možnost njegove nadgradnje. Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec zaslužita vse priznanje – poleg marsičesa drugega – prav zaradi vzpostavljanja standardov in zaradi konciznosti v "prečiščevanju in poenotenju" filmskega izrazoslovja, ki je bilo do sedaj v rabi.⁶ Ob mnogih že omenjenih – in prezrtih – dejavnikih, ki *Filmski leksikon* ločijo od podobnih publikacij, se zdi smiselno za konec opozoriti še na nekaj: če se "prepustimo tekstu", se znajdemo v situaciji, ko ne zaznavamo samo nečesa, kar bi pri večini sorodnih del zaman iskali – namreč dušo in duha, ampak začetimo tudi duh časa. Seveda ne kronološkega časa, v katerem se *fin de siècle*vska razpršenost prepleta z obsedenostjo zanikanja zgodovine in velikih zgodb, temveč vzporednega časa filmskih podob, ki bivajo samosvoje, v imaginarno večnost zazrto trajanje. Prav popolna predanost tem podobam, ki meji že na usojenost, je bržkone temeljni pogoj, da je lahko prišlo do realizacije v teh prostorih tako potrebnega projekta. Prepričani smo, da bo – iz prakse pa lahko potrdimo, da je že – *Leksikon* zaživel svoje življenje veliko prej, preden ga bo mogoče zares relevantno in do konca ovrednotiti. In samo upamo lahko, da bosta avtorja nadaljevala z raziskovanjem izzivov, s katerimi sta se soočala ob pisanju pojmov, ki so pred nami. Poudariti se zdi potrebno le še, da smo s *Filmskim leksikonom* dobili eno najpomembnejših avtorskih del o filmu pri nas. In to ne zaradi števila strani in gesel, temveč zaradi presežnih vrednosti, ki segajo nad empirično preverljivo in konkretno dokazljivo. •

Opombe

- 1 Kronologija projekta je po pripovedovanju avtorjev potekala nekako takole: izvorna ideja je bila, da bi leksikon izšel pri SAZU, naslednji vidik je predstavljala CZ in predvidenih pet, šest sodelavcev, potem je prišel SGFM, pa Mihelač in končno Modrijan, s finančno podporo Ministrstva za kulturo seveda.
- 2 Zagoričnik, Nina: "Bojan Kavčič & Zdenko Vrdlovec: F kot film" (intervju), *Razgledi* št. 20, 1999, str. 4-8; str. 4/5.
- 3 V mislih imam dejstvo, da je del gesel, poimenovanih "geselski članki", označenih z inicialkami avtorjev na koncu, kar naj bi opozarjalo na "subjektivnejšo obdelavo" teh enot. Takšnih gesel je za dobro tretjino, oz. če smo povsem konkretni: Z. Vrdlovec je podpisal 236 enot, B. Kavčič pa 139 od nekaj več kot 950 gesel.
- 4 Pod uredniško taktirko Draga Bajta je končni izdelek dobil takšno obliko, ki po "uporabni vrednosti" sodi v vrh ponudbe leksikografskih in enciklopedičnih edicij pri nas. V mislih imamo možnost čimbolj razvejanega navzkrižnega iskanja. Poleg vodilk in kazalk, ki so uporabljane v ustaljenem leksikografskem pomenu, imamo na voljo še seznam geselskih iztočnic, seznam okrajšav, bibliografijo izbrane literature, kazalo prevodnih (slovenski/tuji) in kazalo originalnih filmskih naslovov (tuj/slovenski) ter imensko kazalo, ki ga je izdelala Marica Moškrič.
- 5 Pričujoči navedek, kot tudi gornji del odstavka, je povzet po *Uvodu v Filmski leksikon*, ki sta ga podpisala avtorja sama.
- 6 Posebno intimno priznanje podpisane zaslužita tudi zaradi dejstva, da nista podlegla vsesplošni maniji slovenjenja vsega povprek, brez kakršnekolik razumne utemeljitve.

divji divji zahod

Wild Wild West

ZDA 1999 107'

režija Barry Sonnenfeld

scenarij Brent Maddock, Jeffrey Price, Peter S. Seaman, S. S. Wilson

fotografija Michael Ballhaus

glasba Elmer Bernstein

igrajo Will Smith (James West), Kevin Kline (Artemus Gordon/predsednik Grant), Kenneth Branagh (Dr. Arliss Loveless), Salma Hayek (Rita Escobar), M. Emmet Walsh (Coleman)

Zgodba

Dva najboljša revolveraša divjega zahoda 19. stoletja – sicer tajna agenta, zvezni maršal iz časov državljanske vojne ter ekspert za orožje in druge tehnikaliije –, morata rešiti predsednika Granta oz. Ameriko pred nečednimi nakanami megalomanskega južnjaka, dr. Lovelessa, ki je ugrabil najboljše znanstvenike in jih prisilil v izdelavo vsemogočnega orožja.

Divji divji zahod temelji na istoimenski, precej popularni ameriški TV seriji iz let 1965-69, ki je konvencije vesterna pomešala s komedijo in brezkončnimi tehničnimi pripomočki Bondovega izumitelja, gospoda Q-ja. Kljub temu, da so priredbe TV serij v zadnjem času praviloma na veliko propadle, so ustvarjalci načrtovali, naj bi bil film celo največja poletna uspešnica, film-dogodek. Idealna fantovska zabava pač: pustolovščine, pretepanje, tehnične igrčke, eksplozije in dekolteji. *Divji divji zahod*, ki ga je režiral inventivni obrtnik, virtuoz temačno kontrastne fotografije in črnega humorja, Barry Sonnenfeld, je seveda veliko razočaranje. Nič nenavadnega za film s štirimi scenaristi in še dvema avtorjema zgodbe. Film ni niti zabaven; zgodba se po platnu vali in spotika kot orjaška mehanična tarantula, ki je pravzaprav edina atrakcija. Ogromno specialnih efektov je, ki pravzaprav ničemur ne služijo, in še več kostumografije in scenografije, ki naj bi dajale izdelku ton in kredibilnost. Inteligentnih pop-kulturnih referenc oziroma česarkoli inteligentnega je presenetljivo malo. Kljub temu, da ima spretno razporejene sekvence akcije, komične sprostivne in praznega teka, pušča izjemno okoren občutek. Zanimivo, da igra ekspert za preoblačenje prav najbolj brezoblični igralec prve hollywoodske lige, Kevin Kline, ki je neprepoznaven tudi takrat, ko igra brez maske. Will Smith pa se zanaša na vse obrazce, ki jih je pri svojih dosedanjih vlogah uporabljal. Kdor gre gledat njegovo uspešno, pač ve, kaj lahko pričakuje; toda tokrat igra Will le nekoga, ki oponaša Willa Smitha. No, film *Divji divji zahod* sem gledal predvsem kot nekoliko zapoznalo himno industrijski revoluciji, ki je bila še posebej domiselna pri proizvodnji sadističnih sredstev za množično uničevanje.

G.T.

generalova hči

The General's Daughter

ZDA 1999 116'

režija Simon West

scenarij Christopher Bertolini, po literarni predlogi Nelsona DeMilla

fotografija Peter Menzies, Jr.

glasba Carter Burwell

igrajo John Travolta (Paul Brenner), Madeleine Stowe (Sara Sunhill), James Cromwell (general Joseph Campbell), Timothy Hutton (polk. William Kent), James Woods (polk. Robert Moore), Mark Boone Jr. (Elkins)

Zgodba

Ko Paulu Brennerju, preiskovalcu vojaškega pravnega oddelka, dodelijo primer umora kapitanke Elisabeth Campbell, po naključju odkrije, da je njena zverinska smrt povezana z vojaškimi vrhovi. Oborožen s pooblastilom, da aretira tudi najvišje vojaške častnike kjer koli po svetu, je Brenner trdno prepričan, da bo za vsako ceno razrešil zločin. Čeprav bo moral za ceno resnice zatajiti svoje vojaške vzornike...

Vojaška srhljivka, kjer je ena izmed danes redkih neprikrito totalitarnih institucij uporabljena kot poligon za odkrivanje klobčiča splet, zakritih s položajem moči, obeta veliko, a ostane v okviru kondicije režiserja Westa, ki je prodril s filmom **Letalo prekletih** (*Con Air*, 1997) in mnogimi oglaševalskimi spoti. Vizualno zanimiv film dramaturške luknje zapolni z izjemno dolgo sekvenco eksplicitnega spolnega nasilja, a ob tem nikjer ne presega klasične toboganske strukture. Glavni junak je razpet med razvozlanje intelektualnih vozlov, politično spretnost in akcijske posege. Končni razplet je zgleden, a nikakor ne dovolj čvrsto zasidran v začetku, da bi nas do konca presenetil ali celo razbil moment predvidljivosti, zgoščene v povsem neumestni rabi Orffove *Carmine burane*.

N.P.

hiša strahov

The Haunting

ZDA 1999 112'

režija Jan de Bont

scenarij Shirley Jackson, David Self

direktor fotografije Karl Walter Lindenlaub

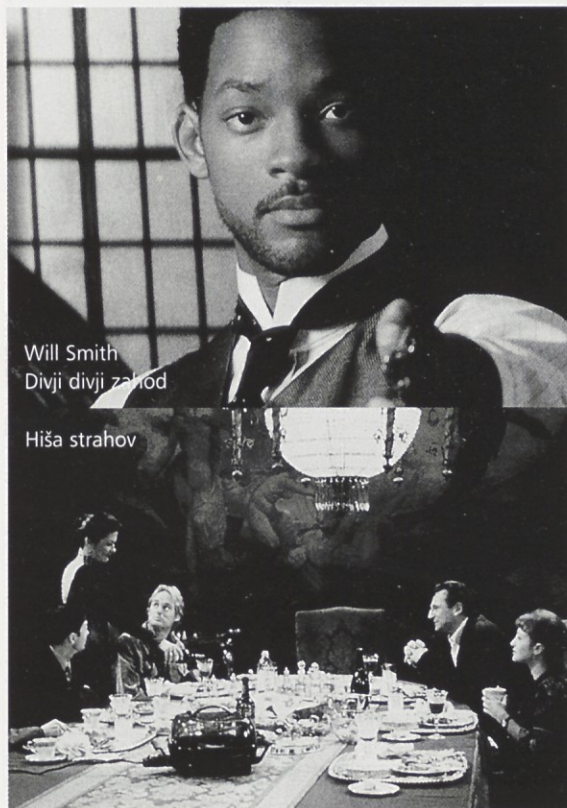
glasba Jerry Goldsmith

igrajo Liam Neeson (Dr. David Marrow), Catherine Zeta-Jones (Theo), Owen Wilson (Luke Sannerson), Lili Taylor (Eleanor Vance), Bruce Dern (g. Dudley), Marian Seldes (ga. Dudley), Virginia Madsen (Jane)

Zgodba

Dr. Marrow pod pretvezo raziskovanja nespečnosti izvabi v čudno podeželsko hišo tri "paciente", na katerih naj bi preizkusil, kako deluje strah. Vendar v neogotskem dvorcu oživi duh njegovega sadističnega lastnika.

Če ste se že mnogokrat vprašali, če je mogoče posneti zares slaboumen film, (ki to sploh noče biti), še niste videli *Hiše strahov*. Po njem vam bo ob vsakovrstnem škartu pri srcu mnogo, mnogo lažje. *Hiša strahov* verjetno ni gledala niti svoje filmske mame (**The Haunting**, 1963, Robert Wise).



Will Smith
Divji divji zahod

Hiša strahov

Zgodovina nas uči samo to, da je brez zgodovine vse polovičarsko, zlepljeno in dolgočasno. Hočem reči. Čas klasične grozljivke, ki igra na pogled, v katerem je že skrita distanca gledalca in s tem rahlo ciničen odnos do paraznanstvenosti (skrivnostna bitja, pol ljudje, pol živali, pol stroji) ne deluje več brez navezave na že vzpostavljene grozljivkarske junake ali vzpostavljanje novih. *Hiša strahov* pogori zaradi površnosti. V njej je vse zmetano na kup, a obenem nič ne deluje zares. V njej imamo stanovski objekt, ki oživi, ker ga je zlorabil njegov uporabnik; imamo nerazčiščene družinske odnose, lik zdravnika, ki mu situacija uide iz rok, strašljivost kot način poravnave starih grehov, možnost empatije z osrednjo, v duši čisto junakijo, razkošne interierje, ki naj s svojo gotskostjo občutek groze ojačajo, končni obračun dobrih in zlih sil. A obenem nimamo nikakršnega sidra, kamor bi se lahko ujeli. *Hiši strahov* manjka kakršenkoli identifikacijski element, preko katerega bi lahko bili v njej, a obenem bili zunaj nje. Če je režiserju Janu de Bontu, prvenstveno direktorju fotografije, v **Twisterju** (1996), že uspelo specialni efekt vključiti v film, je v *Hiši strahov* film ter element grozljivosti nadomestil specialni efekt. Film kot velik, dolg in prekomeren specialni efekt, ki ga mestoma rešuje samo Lili Taylor.

N.P.

izgubljena prtljaga

Left Luggage

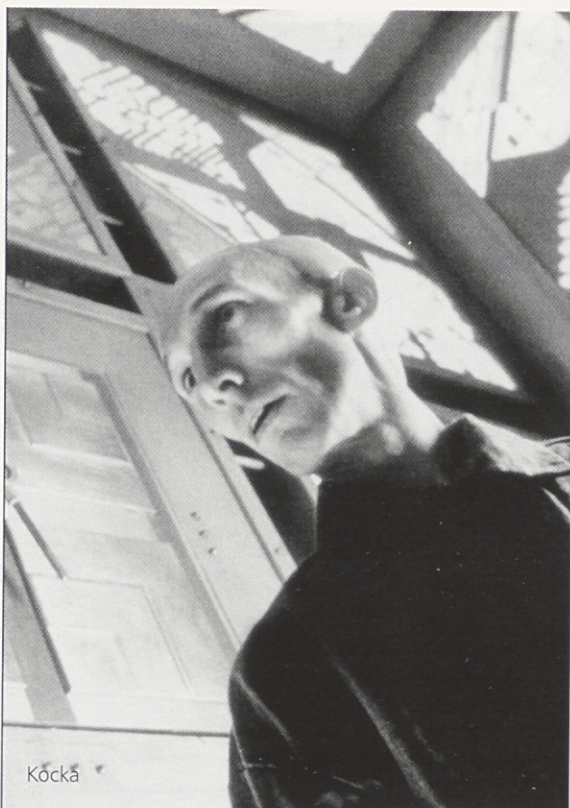
Nizozemska/Belgija/ZDA 1998 100'

režija Jeroen Krabbé

scenarij Edwin de Vries

fotografija Walther van den Ende

igrajo Laura Fraser (Chaja), Isabella Rossellini (gospa Kalman), Maximilian Schell (Chajin oče), Jeroen Krabbé (gopod Kalman), Marianne Sägerbrecht (Chajina mama)



Kocka

Zgodba

Chaja je dvajsetletna brezskrbna študentka, ki se preživlja kot varuška pri ortodoksni hasidski družini Kalman. S svojim neortodoksnim pristopom uspe vzpostaviti stik z najmlajšim, vase zaprtim otrokom, a film, v katerem so vsi obremenjeni s preteklostjo, dobi nepričakovano nesrečen preobrat.

Belgijsko nizozemski avtorski projekt, sicer prvenec igralca Jeroena Krabbéja, govori torej o liberalni študentki – zanimivost filma pa je, da najde v dobi kontrakulturne revolucije (dogaja se v sedemdesetih Amsterdamu) in vsesplošnega rušenja norm srečo in lepoto prav v ortodoksni skupnosti hasidskih židov. To je nekaj! Impulzivna mladenka je sicer tudi sama židinja, vendar se družina, pri kateri služi žepnino, tako omejena s pravili in principi, da komajda razume njihovo življenje. Medtem pa njena družina razpada; oče živi v preteklosti in išče med vojno zakopana kovčka, mati preteklost – holokavst, ki sta mu komaj ušla – negira in se izživlja v kuhinji. Film je dejansko in simbolno evropska koprodukcija; akcenti se mešajo, narodi se selijo, identitete negirajo, stare in zelo osebne internacionalne travme pa ostajajo. No, morda jih je na nek način preseгла dobro režirana igralska zasedba – v filmu vidimo veterane evropskega filma, od zmedenega Maximiliana Schella, dobrodušne debelušne nemke Marianne Sägerbrecht, mojesovske figure Jeroena Krabbéja (stalni igralec zgodnjih filmov Paula Verhoevena) do zadržane lepotic Isabelle Rosellini. S svojo filmsko prezenco pa je znova navdušila mlada Laura Fraser, ki ponazarja upanje nove generacije, strpnost in razumevanje, nujno za sožitje. No, film ni brez napak, vendar ima sentimente na pravih mestih. Morda iz sicer tekoče zgodbe izstopa nekoliko preveč vsiljiv simbolizem iskanja lastne identitete preko dveh ekstremnih

primerov; nekatere note so patetične in problematično zelo specifični. In breme krivde ostane v zraku.

G.T.

kocka

The Cube

Kanada 1997 90'
režija Vincenzo Natali
scenarij Andre Bijelic, Graeme Manson, Vincenzo Natali
fotografija Derek Rogers
glasba Mark Korven
montaža John Sanders
igrajo Nicole de Boer (Leaeven), Nicky Guadagni (Holloway), David Hewlett (Worth), Andrew Miller (Kazan), Julian Richings (Alderson), Wayne Robson (Rennes), Maurice Dean Wint (Quentin)

Zgodba

Skupina popolnih tujcev se znajde v kocki. Kmalu ugotovijo, da je kocka del labirinta. Poleg kocke, v kateri se znajdejo tat, policaj, psihologinja, arhitekt, matematična genijalka in božji otrok, je šest podobnih raznobarnih kock. Sprva mislijo, da kubični labirint nima izhoda, vendar se izkaže, da se iz njegovega objema lahko izvijejo z medsebojno pomočjo.

Znanstvena fantastika se je v zadnjih letih začela spreminjati v podžanr akcijske grozljivke s srhljivimi primesmi, prednjačile so Združene države, večkrat se je zazdelo, da se filmi spreminjajo v medsebojno dokazovanje moči posebnih učinkov in vedno bolj računalniških mašin – s predvidljivim končnim moralističnim odgovorom na vprašanje v stilu "kdo smo in kam gremo" (tudi metafizični odgovori vprašanj zunajzemeljskih sil in vprašanj o njih nas peljejo globoko v nas). Če se torej ne kopate v razkošnih proračunih, je odločitev o ZF film skrajno pragmatična. Odločite se lahko za B-varianto (kjer vas čaka mogočna dediščina zlatih B-jevskih let) ali pa za metafizično inačico. Kanadčan Vincenzo Natali se je odločil za slednjo. V izrazito minimalistični maniri. Šest ljudi kot šest človeških nravi, ujetih v skrajno enoličen labirint, v logično popoln model. Kot stara paradigma znanstvenega poskusa, kjer težimo k nadzorovanemu okolju, v katerem osamimo eno samo in edino spremenljivo. Natali zgradi stroj, v katerega vložimo podatke, čakamo da jih premelje, in v obliki formule, končnega odgovora, božjega dotika, servira na drugi strani. Ustvari strateško igro, kjer proceduralna pravila določajo, kakšen bo videti svet, kakšen bo videti človek po božji intervenciji. Družboslovno ali humanistično analizo, ki išče ničto institucijo. Prihodnost je ponovno temna, Natalijev glavni adut pa način, kako se pokloni ključnim izpraševalcem človeškega duha. Z descartovskim zmikavtom Rennejem, mojstrom sistematičnega dvoma in jezikovne jasnosti, obračuna na samem začetku, ob koncu sooči od moči obsedenega Quentina in duševno ter duhovno čistega Kazana. *Kocka* je film, ki temelji na briljantni ideji, a ga mestoma zavira igralska zasedba in scenaristični ovinki, kar pa mu ne preprečuje umestitve ob vznožje dveh mojstrov. Kot če bi se Tarkovski s *Stalkerjem* (1979) spravił snemati remake Tarantinovih *Mestnih psov* (*Reservoir Dogs*, 1992).

N.P.

srčne igre

Playing by Heart

ZDA 1999 121'
režija Willard Carroll
scenarij Willard Carroll
fotografija Vilmos Zsigmond
glasba John Barry
igrajo Gena Rowlands (Hannah), Sean Connery (Paul), Gillian Anderson (Meredith), Jon Stuart (Trent), Madeleine Stowe (Gracie), Dennis Quaid (Hugh), Anthony Edwards (Roger), Angelina Jolie (Joan), Ryan Phillippe (Keenan), Jay Mohr (Mark), Ellen Burstyn (Markova mama)

Zgodba

Štirje pari v različnih življenjskih obdobjih in situacijah obračunavajo z ljubeznijo: Hannah odkrije Paulovo razmerje izpred dvajsetih let; Meredith, samsko nevrotičarka, oblega Mr. Right, vztrajni snubec Trent; radoživa Gracie vara moža Hugh'a, ki se tolaži z gledališkimi improvizacijami in pripovedovanjem nesrečnih ljubezenskih zgodb naključnim poslušalkam v barih; Mark umira za aidsom, pri čemer se ponovno zbližujeta z materjo; Joan spozna pravi vzrok zadržanosti svojega prijatelja Keenana, v katerega je prvič zares zaljubljena... V osmih dneh in nočeh se do praznovanja Hannine in Paulove 40. obletnice poroke njihove usode prepletejo in za gledalca dokončno razpletejo.

"Govoriti o ljubezni je kot plesati na arhitekturo", zaslišimo v uvodni sekvenci filma, prijetno podloženi z džezovskim komadom. Pa vendar Willard Carroll s svojim filmom počne ravno to – pleše po nesinkopiranih taktih holivudskega valčka v studijskih katedralah tržne naravnosti, ki običajno spridijo vsako malce bolj ustvarjalno avtorsko zasnovno v nekaj množičnemu okusu in ciljnemu občinstvu vsčnejšega. Že Altmanove *Kratke zgodbe* (*Short Cuts*, 1993) so bile s svojim zvezdniškim psevdorealizmom precej prekratke, da bi lahko izmerile globino Carverjevega duha, medtem ko so *Srčne igre* njihova indirektna, a v oči bijoča holivudska preinterpretacija za masovne odjemalce, ki isto stvar pač radi dobijo po nižji ceni, in krajšem času in bolj osladkano. Da bi ne bili krivični, je treba priznati, da v tem okviru to sploh ni slab film (kako bi tudi bil, če v njem nastopa takšna igralska legenda, kot je Gena Rowlands, ki so ji tančine medčloveških odnosov pisane na kožo še iz časa skupnega ustvarjanja z Johnom Cassavetesom). Vnazaj tako spoznamo, da smo pravzaprav gledali lepo zapakirano, epizodično pripovedovano družinsko "sago" o udobnem življenju losangeleškega višjega srednjega razreda, ki ga v njihovem užitkov polnem zadovoljstvu ne morejo iztiriti niti lastne nevroze niti AIDS. Hollywood se pri obravnavanju te teme (homoseksualnost, AIDS, smrt) kajpak ne more meriti s kakšnim Derekom Jarmanom ali celo subkulturnim gverilecem tipa Rosa von Praunheim, ker je na vekomaj obsojen na plitkost okusa in čustvovanja množic. Kolikor je zvezdništvo Altmanovih *Kratkih zgodb* moteče, je pri avtorskem, torej režijskem in scenarističnem poskusu Willarda Carrola v "tovarni sanj" nujen pogoj in zadosten razlog njegove gledljivosti. Bonus: Gillian Anderson. M.V.

vojna zvezd, epizoda 1: grozeča prikazen

Star Wars, episode I - The Phantom Menace

ZDA 1999 136'

režija George Lucas

scenarij George Lucas

fotografija David Tattersall

glasba John Williams

igrajo Liam Neeson (Qui-Gon Jinn), Ewan McGregor (Obi-Wan Kenobi), Natalie Portman (kraljica Amidala/Padmé Naberrie), Jake Lloyd (Anakin Skywalker), Ian McDiarmid (senator Cos Palpatine/Darth Sidious), Pernilla August (Shmi Skywalker), Anthony Daniels (C-3PO), Frank Oz (Yoda-glas), Terence Stamp (Finis Valorum), Samuel L. Jackson (Mace Windu)

Zgodba

Dva viteza Jedija (ter nenavadni izobčenec) pomagata kraljici Amidali rešiti svet pred zaroto Trgovske zveze, ohraniti red in odvrniti zlo, obenem pa odkrijeta še fantka z nenavadnimi sposobnostmi, ki bi lahko postal eden od izbranih vitezov. Toda temna stran ni nikoli daleč.

Manj kot premorejo filmi osnovnih zgodb oziroma manj kot je v njih izvirnosti, bolj se zanašajo na podzavestno religijsko dojetanje gledalcev. Tako **Matrika** (*The Matrix*, 1999) kot *Vojna zvezd* (saga v celoti ali posamezen del) sta v osnovi mesijanska filma. Imata celo podobno strukturo: Neo/Luke/Anakin je sprva neozaveščen uslužbenec/kmet/suženj, ki pod mentorstvom Morfeja/Bena/Obi-Wana postane Osvoboditelj/vitez Jedi/Izbranec. Lucasova serija je pred dvajsetimi leti naredila uvojevno revolucijo, ki je uvedla kino čistega spektakla, domišljije in avanture. *Grozeča prikazen* je prvi del, predhodnik obstoječe serije in razlaga, kaj se je dogajalo pred *Vojno zvezd*. Čeprav ni v njem glede zgodbe nič revolucionarno novega ali nepredvidljivega, je film ponovno revolucionaren, saj ne vsebuje prizora brez digitalnih popravkov. Posledica? Ljudje izgledajo odvečni, stavke izgovarjajo z apatičnim avtomatizmom, klišejska fabula se odvija z logiko nedeljske matinee, kjer nihče v resnici ne umre – najbrž le odidejo na drug planet. Igralci so tam samo zato, ker so zaenkrat cenejši od računalnikov, značaja ne premore nihče. Spremljanje filma ne zahteva ne emocionalnega ne intelektualnega vlozka. Zaradi razvoja tehnologije proračun ne omejuje več domišljije, vendar pa humano motivacijo nadomešča čudenje nad vizualnim; kot bi hotel Lucas reči, poglejte, kaj zmorejo danes računalniki. Sterilnost in neznosno statičnost, ki prevladujeta v filmu, je Lucas zakrpal s simboliko. Po drugi strani je treba razumeti dve stvari. Prvič, film je zasnovan kot del večje celote, ki šele vpeljuje like (govori o tem, kako se je saga začela, čeprav je tudi v tem nedosleden) in se bodo razvijali še skozi dva filma – nadaljevanje pa že poznamo. Drugič, namenjen je predvsem oboževalcem – teh ni malo – ki so že vnaprej detajlno seznanjeni z vsemi osnovami, tako

da lahko sproščeno uživajo v domišljjskih lokacijah, situacijah in zapletih. V tej luči tudi Lucas ni cinik, ki bi hotel vnovčiti nostalgijo, spretno zamaskirano v prikaz moči vere in ljubezni, ampak "bradati otrok", kot je njega in njegove kompanjone iz sedemdesetih označil Billy Wilder. Otrok, ki dela filme za svojo zabavo in pri tem sledi le svoji viziji. Pozicija, ki mu jo zavida večina avtorjev s t.i. umetniškimi ambicijami.

G.T.

zbornica

The Faculty

ZDA 1998 104'

režija Robert Rodriguez

scenarij Kevin Williamson

fotografija Enrique Chediak

glasba Marco Beltrami

igrajo Elijah Wood (Casey), Josh Hartnett (Zeke), Clea Duvall (Stokely), Jordana Brewster (Delilah), Laura Harris (Marybeth), Shawn Hatosy (Stan), Famke Janssen (gdč. Burke), Piper Laurie (ga. Olson), Salma Hayek (sestra Harper), Robert Patrick (trener Dick Willis)

Zgodba

Inteligentni kalamari iz globin vesolja, ki za preživetje potrebujejo ogromne količine vode, cepnejo na Zemljo in se polastijo njenih prebivalcev. Skozi uho vam švignejo v telo in vi postanete njihov suženj. Invazija se začne v zbornici lokalne gimnazije, zoperstavi pa se ji običajna garnitura stereotipnih najstniških likov, jasno, upornikov proti socialnemu konformizmu, ki ga simbolizira pošast. Sledi standardna porcija računalniških efektov, ščepec skopo odmerjenega gravža, serija predvidljivih preobratov v zadnjem trenutku in kajpada srečen konec.

Filmska grozljivka je v devetdesetih praktično izumrla. Z velikega platna, ki zaradi dežurnih moralistov ter njihovih inkvizitorskih prijemov prenese vse manj odraslih tematik, se je pač preselila na video. Kjer vegetira in stagnira. Grozljivke brez seksualnih podtonov, groze, gorja in gravža ne morejo preživeti. Pred leti se je prikotil **Krik** (*Scream*, 1996), ki ga je podpisal žanrski veteran Wes Craven, oscenaril pa nadebudni gorečnejš Kevin Williamson. Uspeh filma pri publiku ni izostal. Malce zaradi nostalgije, malce zaradi preudarne revizije žanrskih klišejev. Grozljivke nimajo ravno bleščeče prihodnosti, imajo pa bogato preteklost, je opominjal *Krik*. In ko je z gledalo, da se bo slavna preteklost po zaslugi žanrskih poznavalcev, ki so naposled vzeli vajeti v svoje roke, podaljšala v bleščečo prihodnost, se je zgodilo tisto, kar se je moralo. V kino je butnil **Krik 2** (*Scream 2*, 1998) in z ritjo podrl vse, kar je poprej ustvaril z rokami. Drugi *Krik* je v želji po hitrem zaslužku bedasto ponavljal vse fraze, finte in kikse, ki jih je sesuval prvi *Krik*. *Krik 2* se je obnašal, kot da prvega *Krika* sploh ni videl. Dobesedno ignoriral ga je. Še preden je prihodnost dobro zadihala, je že postala preteklost. Najstniške grozljivke so se vrnilo v utečene tirnice dolgočasnih odštevanek za osnovnošolsko mularijo, Kevin Williamson pa se je iz reformatorja čez noč prelevil v površnega štancarja puhlih zgodb. Spomnite se na dvodelno ribiško nabodalo **Vem, kaj ste zakrivilo lansko poletje** (*I Know What*



Liam Neeson

Vojna zvezd, epizoda 1: grozeča prikazen



Značaj

You Did Last Summer, 1997) in takoj bo jasno, o čem govorimo. *Zbornica* v stillu omenjenih šokerjev neobgljeno stopiclja na mestu. Kot pijanec na plot se vesi na močno obledeli *Krikov* koncept, smeti v insajderskimi štosih (glavni junak recimo preprodaja love posnetke Neve Campbell in Jennifer Love Hewitt), utruja s filmskimi citati (večinoma pokradenimi iz Carpenterjevega **Stvora** (*The Thing*, 1982) in dolgovezi z žanrskimi modrostmi, ki Williamsona očitno še zmeraj zabavajo. Robert Rodriguez, režiser te najstniške grozljivke za generacijo, ki raste, je v svet filma vstopil z mikrobudžetnim **El Mariachijem** (1993), posnetim za dobrih 7000 dolarjev, s Tarantinovim žegnomo pa je nato ustvaril še **Desperada** (*Desperado*, 1995) in **Od mraka do zore** (*From Dusk Till Dawn*, 1997). Z "vidiotsko" *Zbornico* mu je uspela ena sama stvar: potrditi dejstvo, da ko enkrat razpolagaš z visokim proračunom, domišljije ne potrebuješ več. *Zbornica* je koktajl **Tatovov teles** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), *Stvora* in **Relikvije** (*Relic*, 1998), film, ki ne premore niti enega samega izvirnega citata. Vse, kar ima, je pokradel drugim.

M.M.

značaj

Karakter

Nizozemska 1997 120'

režija Mike van Diem

scenarij Mike van Diem, Laurens Geels, Ruud van Meegen, po romanu Ferdinanda Bordewijka

fotografija Rogier Stoffers

glasba Het Paleis van Boem

igrajo Jan Decler (A.B. Dreverhaven), Fedja van Huet (Katadreuffe), Betty Schuurman (Joba Katadreuffe), Victor Löw (De Gankelaar), Tamar van den Dop (Lorna te George), Hans Kesting (Jan Maan)

Zgodba

Rotterdam, pozna dvajseta leta. Ljudje hodijo mimo propadajoče, a še vedno mogočne

zgradbe, ki stoji v revni soseski ob kanalu. V njej je truplo, ki leži na tleh. V predverju je mlad moški, ki težko diha in krvavi. Prestraši se in zbeži, vendar ga prepoznajo in policija ga pozneje aretirata. Umor pritegne zanimanje dežurnega detektiva, ki poskuša dognati, kakšno je bilo razmerje med osumljencem in njegovo domnevno žrtvijo.

Značaj lepo ponazarja podoba evropskega *mainstream* filma: je dolgočasen, neventiven in karseda poškrbljen. Brez roba. Brez svežine. Nič kolikokrat viden. Banalen? Težko bi rekli, kot ne moremo reči, da je v svojem bistvu popolnoma spodletel. Le tako stereotipen je, tako v produkcijskem pogledu – kar pomeni, da fura sredinsko linijo umirjene fotografije, občasne nasilne šokantnosti, "lepo" orkestrane glasbe, ki zvito pokriva zevajoče dramaturške luknje ipd. – kot v kreativnem.

Mike van Diem ima to srečo, da je prejel oskarja za najboljši tujejezični film; ima to srečo, da je bil obkrožen s strokovnjaki, pravimi poznavalci in manipulatorji emocij, prav takšnih, na katere nasledajo ameriški "akademiki". Ja, *Značaj* je bil koncipiran in realiziran v nameri, da s svojo tehnično perfekcijo, večplatan naracijo, politično korektnostjo in vsestransko všečnostjo očara Hollywood. Nizozemci so v drugi polovici devetdesetih kar dvakrat pospravili tujejezičnega oskarja (še *Antonija* (1995) Marleen Goris), toda če Nizozemca povprašate za mnenje o obeh, bo najprej odmahnil z roko, nato pa takoj pribil, da sta filma še najmanj prepoznavna kot nizozemska. Tovrstni "art" filmi, podprti z agresivnimi nacionalnimi kampanjami (v večini primerov gre za bogato subvencionirane filme "nacionalnega pomena"), lobiranjem selektorjev pomembnih festivalov in morebitnimi koprodukcijскими prijemi, pridejo tudi k nam. Takšen je

Značaj, nič drugega kot evropsko ogledalo ameriške oholosti, nabuhlosti in nečimrnosti. S.P.

brez komentarja:

asterix in obelix proti cezarju

Astérix et Obélix contre César

Francija/Nemčija/Italija 1999 109'

režija Claude Zidi

scenarij Claude Zidi

fotografija Tony Pierce-Roberts

glasba Jean-Jacques Goldman, Roland Romanelli
igrajo Christian Clavier (Astérix), Gérard Depardieu (Obélix), Roberto Benigni (Lucius Detritus), Michel Galabru (Abraracourcix), Claude Piéplu (Panoramix), Daniel Prévost (Prolix)

Zgodba

Vasica naših dveh junakov je v težavah, saj je edini otok, ki ga rimski imperij še ne nadzoruje. Ko dacar Claudius Incorruptus od vaščanov ne prejme davščine, se Julij Cezar odloči osebno obiskati vasico in se soočiti z odporniki.

inšpektor gadget

Inspector Gadget

ZDA 1999 78'

režija David Kellogg

scenarij Kerry Ehrin, Zak Penn

fotografija Adam Greenberg

glasba John Debnay

igrajo Matthew Broderick

(Gadget/RoboGadget/John Brown), Rupert Everett (Scolex/Claw), Joely Fisher (Brenda Bradford), Michelle Trachtenberg (Penny), Andy Dick (Kramer)

Zgodba

Gadget na začetku preživi hudo nesrečo, nakar se spoprijatelj z Brendo, "tehnološko kirurginjo"; zakrpa ga do te mere, da se Gadget lahko spopade z zlobnim Clawom, mimogrede pa se z Brendo tudi zaljubita. Rimejk teve serije.

prvi poljub

Never Been Kissed

ZDA 1999 107'

režija Raja Gosnell

scenarij Abby Kohn, Marc Silverstein

fotografija Alex Nepomniaschy

glasba David Newman

igrajo Drew Barrymore (Josie Geller), Michael Vartan (Sam Coulson), Molly Shannon (Anita), David Arquette (Rob Geller), Leelee Sobieski (Aldys), Jeremy Jordan (Guy Perkins)

Zgodba

Josie se pri petindvajsetih nasmih služba pri čikaškem dnevniku; v svoji prvi zgodbi se osredotoči na vsakdan srednješolcev, toda da bi bil njen članek čimbolj verjeten, se mora "podtalno" pomešati med študente.

tarzan

Tarzan

ZDA 1999 88'

režija Chris Buck, Kevin Lima

scenarij Tab Murphy, Bob Tzudiker, Noni White, po romanu Edgarja Ricea Burroughsa

glasba Mark Mancina, Phil Collins (pesmi)
glasovi Brian Blessed (Clayton), Glenn Close (Kala), Minnie Driver (Jane Porter), Tony Goldwyn (Tarzan), Nigel Hawthorne (profesor Archimedes Q. Porter), Lance Henriksen (Kerchak), Alex D. Linz (mladi Tarzan), Rosie O'Donnell (Terk)

Zgodba

Tarzan je mlada, v džungli izgubljena sirota, ki ga vzgaja opica Kala. Prepričan, da pripada živalskemu redu, Tarzan nekega dne reši Jane, članico raziskovalne ekspedicije. Sedaj se zavede, da je človek, in odločiti se bo moral, kateri "družini" pripadati.

tista druga sestra

The Other Sister

ZDA 1999 129'

režija Gary Marshall

scenarij Garry Marshall, Bob Brunner

fotografija Dante Spinotti

glasba Rachel Portman

igrajo Juliette Lewis (Carla Tate), Diane Keaton (Elizabeth Tate), Tom Skerritt (Radley Tate), Giovanni Ribisi (Daniel McMahon), Poppy Montgomery (Caroline Tate)

Zgodba

Mentalno zaostala Carla se po šolanju iz institucije vrne domov. Sedaj si želi biti predvsem neodvisna, toda njena pokroviteljska in vse preskrbna mati ji ne pusti dihati. Njuno razmerje se še zaostri, ko Carla spozna Daniela, v katerem prepozna ljubezen svojega življenja.

Tista druga sestra



Tarzan

Max Modic, Nejc Pohar, Simon Popek, Gorazd Trušnovec, Mateja Valentinčič

parižanka

A Woman of Paris 1923 čb 83'

produkcija Regent United Artists **producent** Charles Chaplin
režija Charles Chaplin **scenarij** Charles Chaplin **kamera** Roland Totheroh
snemalec Jack Wilson **asistent** Edward Sutherland **dramaturg** Monta Bell
oprema Arthur Stibolt **raziskave** Jean de Limur, Henri d'Abbadie d'Arrast
glasba Charles Chaplin **igrajo** Edna Purviance (Marie St. Clair), Adolphe Menjou (Pierre Revel), Carl Miller (Jean Millet), Lydia Knott (Jeanova mati), Charles French (Jeanov oče), Clarence Geldert (Mariejin oče), Betty Morrissey (Fifi), Malvina Polo (Paulette), Henry Bergman (plačilni natakari), Harry Northrup (mestni policaj), Nellie Vly Baker (maserka), Miss Delante (zaročenka Revela), Charles Chaplin (nosač) **produkcija** začetek: 27. november 1922, konec: 19. september 1923 **premiera** 1. oktober 1923 v gledališču Criterion, Hollywood **premiera zvočne kopije** (8. maj 1978) v dvorani kinoteke v Parizu, palača Chaillot.

matjaž klopčič

Carl Miller, Edna Purviance



VSEBINA FILMA:

Zgodba filma je zelo preprosta (film ima uvodni prolog). Marie St. Claire in njen fant, Jean Millet, skleneta zapustiti podeželsko francosko mesto, v katerem živita, in se odseliti v Pariz. Dogovorita se za snidenje na železniški postaji, od koder naj bi skupaj odpotovala. Prav tedaj pa nenadoma umre Jeanov oče, zato Marie svojega izvoljenca na postaji čaka zaman. Prepričana, da si je Jean premislil, odpotuje sama... V drugem delu, ki predstavlja poglavitni in najbogatejši del filma, odkrivamo Marie in bogatega pridaniča Revela v Parizu. Videti sta zaljubljena. Ljubezen do Marie pa Revela ne ovira, da se ne bi pripravljal na poroko z neznano bogato žensko. Razočarana Marie se še oklepa zveze z Revelom, saj ji omogoča brezskrbno življenje. Takrat pa sreča Jeana, ki se v mestu pripravlja za poklic slikarja. Še vedno je zaljubljen vanjo, vendar se zaradi pomislekov svoje matere obotavlja s poroko. Marie prosi, naj spremeni svoje življenje in spet postane preprosto dekle, ki jo je nekoč poznal. V srditem napadu se loti Revela in nato v obupu naredi samomor. Njegova mati hoče ustreliti Marie, saj jo krivi za sinovo smrt. Ko pa vidi, kako obupana je Marie, opusti misel na maščevanje.

HERMAN G. WEINBERG: "THE LUBITSCH TOUCH" (1968)
...potem pa je Ernst Lubitsch videl Chaplinovo *Parižanko!*
Premieri filma je prisostvoval v George M. Cohanovem kinu v New Yorku, 1. oktobra 1923. Film se je začel s kratkim uvodom; obljubljal je svet moških in žensk, ki se bodo obnašali povsem enostavno, kot običajni ljudje. "Motijo se lahko zaradi svojega neznanja, zaradi svoje slepote. Neumneži obsojajo njihovo zмотo, modri pa sočustvujejo z njimi."



Chaplin je hotel s filmom nagraditi svojo vodilno igralko, Edno Purviance. V filmu je imela svojo prvo dramsko nalogo – resno in pomembno vlogo. Chaplin v filmu ni igral, pojavil se je le v nekem bežnem trenutku kot nosač.

Film je na gledalce v Ameriki deloval "električno" in tudi ameriški filmski režiserji niso mogli prezreti njegovih odlik. Tistega leta sta dva ameriška filma zasenčila vse ostale in glas o njunih odlikah se je širil po svetu. To sta bila *Nore ženske* (*Foolish Wives*, 1923) Ericha von Stroheima in *Parižanka* Charlesa Chaplina, vsekakor najbolj rafinirana filma tistega časa.

Chaplin v svoji avtobiografiji piše: "Ta film je prvič združil elemente psihologije in ironije!" To je samo delno res, kajti že Lubitsch jih je pogosto uporabljal v svojih nemških filmih, predvsem v *Gorski mački* (*Die Bergkatze*, 1921), *Princesi ostrig* (*Die Austerprinzessin*, 1929) in filmu *Plamen* (*Die Flamme*, 1922). Von Stroheim je storil enako v svojih *Norih ženskah*.

Čeprav film v nekaterih delih tistega časa že pozna podobne odlike, je bil furore, ki ga je sprožila *Parižanka*, neverjeten. Pomembno je vplival, da se je vrsta filmov, ki so jih sprožili podobni vzorci, oklepala odtенокov, ki jih je uveljavljal Charles Chaplin. Podobno so lahko tri leta kasneje ljubitelji filma spraševali: "Ste že videli *Potemkina*?" Pozimi leta 1923 pa so se čudili z vprašanjem: "Ste že videli *Parižanko*?" Če je niste, si ne morete predstavljati, kaj vse zmore film! Konec filma, ki ga navajam, je bil primeren za Ameriko. Evropska verzija filma je bila bolj ostra, neizprosna. V njej se Marie vrne v Pariz, k svojemu bogatašu.

V rokah povprečnega režiserja ta film ne bi bil tako zelo pomemben. Vprašanje je, ali bi sploh uporabljali dva različna konca – najbrž ne. V Chaplinovi režiji pa je film celo z ameriškim koncem postal odkritje, vsaj po mnenju mnogih uglednih cineastov: Pabsta, Pudovkina, Eisensteina, Jeana Mitryja, Renéja Claira...

Serija odlik *Parižanke* se prične s prihodom vlaka na postajo, ki ga slutimo samo v odsevu mimovozečih luči (efekt, ki so ga tokrat uporabili prvič) in se nadaljuje vse do Revelovega ovratnika, ki pade iz predala Mariejine omare in tako pokaže na njuno razmerje. Prijatelju, ki zajtrkuje pri Marie in Revelu v Parizu, Revel svetuje, naj vendar pokliče Marie: "Poklič jo." Vprašanje prijatelja je dvoumno, cinično. "Katero naj pokličem?"

Verjetno pa so največ pisali in govorili o sceni, ko razočarana Marie vrže skozi okno Revelovo darilo, zapestnico iz biserov, ki jo pobere mimoidoči berač. Marie takoj steče za njim, medtem pa se Revel dogodku norčavo smeji. V filmu je polno podobnih visoko izraznih "prijemov" in Chaplin se nikjer ne prepušča svoji običajni sentimentalnosti, ki bi jih podobna melodrama lahko poznala. Preprost mednaslov – "Čas prinaša mnogo sprememb!" – ločuje odhod vlaka iz malega mesta, s katerim se odpelje preprosta Marie, od ženske, ki jo najdemo v družbi razsipnega Pierra Revela. Publika mora sama zapolniti preskok v času, elipso v pripovedi... Znamenit

je tudi prizor, ko Marie obiše Paulovo skromno pariško stanovanje, kjer slikar zakrije luknjo v prtju na jedilni mizi, Marie pa ga nato vzame in si ga položi v naročje, ker ima luknjo v obleki...

"Ta film živi", je zapisal *New York Times*. "Več ko se bodo filmski režiserji naučili od Chaplina, bolj bo za filmsko umetnost!" Za Eisensteina je bila *Parižanka* pomemben dosežek filmske režije, visoka stimulacija razreševanja filmskih pripovedi.

STRUKTURA FILMA

Film je izvrstna melodrama, za katero je Chaplin napisal dodatno glasbeno spremljavo. Tako ozvočen film je bil predstavljen v dvorani francoske kinoteke leta 1978, le nekaj mesecev po njegovi smrti. Glasba, ki jo je za film napisal sam Chaplin, je bila uporabljena za triurno Brownlovo televizijsko serijo *Neznani Chaplin* (*Unknown Chaplin*, 1983). Gre za sijajno montažo njegovih neuporabljenih ali zavrženih filmskih posnetkov in izreden dokument o Chaplinu (komentator serije je James Mason), ki prinaša nepogrešljive informacije o Chaplinovih filmskih postopkih! *A must for Chaplin fans!* Film *Parižanka* pa je bil vrsto let skrit in nepredvajan.

Ocene nenavadnega filma, ki ga je Chaplin samo režiral in v njem ni nastopal, so film izredno hvalile, kar velja še dandanes, desetletje po Chaplinovi smrti. Poleg zelo spretne delitve filmske zgodbe v tri impresivne dele nas film preseneča tudi z opisi pokvarjenosti dekadentnega Pariza in slikovitostjo scen boheemskega življenja umetniške družbe s konca stoletja. Čustvena presunljivost dogajanja in pomembnih odločitev nikjer ne zabrede v sentimentalnost, ki je pogosto značilna za Chaplinove filme. *Parižanka* pravzaprav deluje zelo moderno. S cinizmom riše vrste stranskih prizorov in naveličanost visoke družbe v Parizu ter jih oživlja s kratkimi, spretnimi podtoni frivolnosti in čustvene negotovosti. To je bil čas, ko so v filmih cvetela prepričanja v božjo pravičnost, slepo podrejanje slikovitim znanilcem usode, ki so izumetničeno skrbeli za jasno in neizprosno kazen ter uglajeno verjetnost pravičnih končnih sodb. Izjemna konvencionalnost večine dramaturgij tedanjega nemega filma je razmerja v družbi uravnavala tako, da je življenje teklo gladko in je lahko računalo na predvidljiv izhod. Zato se mi zdijo najdragocenejši filmi, ki so se oboroževali s sijajno poetiko vzporednih odlik; sem sodijo tudi začetki Sternbergovih del in presunljivost njegove poetike, ki bežno opiše tedanjo družbo nemih filmov in se v eni točki ujema tudi z vizijo družbe *Parižanke*: Chaplin v njej zavrača sleherni odliko družabnega življenja, kar najjasneje izstopa v drugem delu filma. Prolog se posmehuje slepemu puritanizmu province, konec pa se odstira v vrnitvi k pastoralnemu življenju spokorjenke. Podobni podatki so v *Parižanki* ključni. Slutnje, namigi in pridušeni udarci usode spremljajo glavni osebi filma skozi vrtince življenja.

Film odlikujejo kostumi, polsivi toni oblek vseh nastopajočih, ki se pojavljajo zdaj v razkošni, malce dekadentni restavraciji, zdaj v vrsti umetniških proslav in družabnih zabav, ki nas ves čas opozarjajo, da so posebnosti Revelovega sveta zamolčane in o njih izvemo le malo. Namigi na družabna trenja in veseljačenja so s svojimi aluzijami vplivali tudi na Lubitscha. Njegova grenka zabavnost se je pogosto razširjala zaradi vrste spodbud, ki so s svojimi polresnicami in mondeno uglajenostjo sodile v svet tiste Evrope in kulture, iz katere je črpal svoje "prijeme". Ko je videl *Parižanko*, Lubitsch ni mogel več ostati na pol poti svojega duhovitega opisa meščanske, višje družbe. Ta vpliv se najbolj pozna v Lubitschevem filmu *Zakonski vrtiljak* (*Marriage Circle*, 1925).

MISLI OB PARIŽANKI

Za razliko od drugih Chaplinovih filmov smo *Parižanko* spoznavali šele v letih po Chaplinovi smrti. Film, narejen pred petinšestdesetimi leti, v pogojih, ki mu jih je nudila družba United Artists, moramo skrbno preučiti in pregledati. Chaplin je s svojo naklonjenostjo velikim množicam gledalcev poskušal oblikovati delo z elementi pantomime, celo melodrame in vaudevilla – prvotni naslov filma je bil *Usoda* (*Destiny*) –, preseneča pa tudi heterogena karakteristika triptiha. Oznaka "melodrama" popolnoma ustreza prologu filma, delno celo zaključku. Izrazita karakteristika obeh parov staršev, nostalgija za izgubljeno nedolžnostjo pri Jeanu Milletu, slikarju,

ki slika Marie, ko ne nosi "zlate" obleke najnovejšega časa ampak skromno obleko s časa svojega prihoda, želja matere po maščevanju, samomor, odpuščanjem, ki ga blagoslovi Cerkev... – vse to so elementi melodrame, ki jih pred nami niza Chaplin. Mnogi od njih vstopajo v film z močjo vizualnih motivov in z minimalnimi mednaslovi. Pipa, ki se zakotali ob fotelju na tla, nakaže očetovo smrt.

V srednjem delu filma je vsa karakterizacija drugačna. Do vstopa Jeana Milleta ne zasledimo melodramatičnih elementov, Chaplin se povsem posveča komediji nravi. Če lahko v filmu prej zasledimo ironično, zelo zgoščeno pripoved z barvo časa in selitvijo obeh protagonistov, v drugem delu razširja karakterizacijo prizorišča in nastopajočih. Hudobna namigovanja koket in dandyjev rafinirano gradijo politiko posameznikov, ki služijo predvsem svojim pridobitniškim željam; to poudarja še obsedenost z ljubeznijo mladostne prijateljice, ki vpeljuje upoštevanje materine volje ob izboru neveste. Že samo ime restavracije, ki jo obiskuje Pierre Revel, v prostem prevodu pomeni "pokvarjeno, gnusno okolico". Chaplin nam v detajlih pokaže pripravo Revelove večerje, ki velja za poslastico svetovljanov, za vse ostale pa neugledno in odvrtno jed. Vidimo odbijajočo reakcijo zmrdujočih se natakarkarjev, ki Revelu pripravljajo hrano.

Dražljivi prizori, sijajno opazovani in premišljeno smešni, nas soočajo z detajli "norih" komedij, ki bodo uspevale v Hollywoodu deset let kasneje (mislim predvsem na sceno z biserno ogrlico, ki sem jo že omenil). Lubitsch se v svoji navdušeni oceni *Parižanke* ni motil: v njej je našel mnoge spodbude za lastne komedije, precizna opazovanja v filmih, ki so bili velikokrat umetnine ter so združevali ironijo in psihologijo filmske estetike v "Lubitschevih prijemih". Če bi se torej posvetili samo pomenu srednjega, drugega dela, bi se lahko zapletli v pomen celotnega triptiha, torej filma. Chaplin pa je, nasprotno, sestavljal kompozicijo, računajoč na kontraste sestavnih delov, ki jih spoznavamo samo znotraj melodrame. Ponovimo. Prolog: predstavlja neizkušeno, nedolžno dekle v rojstni vasi. Srednji pano poliptiha: spoznavamo pokvarjeno koketo v francoskem glavnem mestu. Epilog: mlada, pobožna ženska ob vrnitvi v predmestje Pariza obžaluje svoje grehe.

Če smo prav razumeli strukturo filma, nas hitro prepričajo komični elementi, ki nimajo samo psiholoških vrednosti, ampak tudi – in predvsem – simbolične. Takšno je ime restavracije, pridevniki, ki označujejo Revelovo večerjo – svetovljanu pripravljajo "svinjo". Mnogo opisov je posvečeno gnobilu družbe, ki nasprotuje pastoralni in njenim primitivnim krepstim.

Satirična komedija predstavlja nasprotje melodrame in z antitezo se melodrama vrača v komedijo Chaplina. Orgija v latinski četrti kulminira v striptizu, kot nasprotje pa vidimo revno slikarjevo sobico z ubožnim karirastim prtom, kjer Jean repetira revolver. Ko slikar končno ustrelji, se to zgodi v rafinirani notranjosti "umazane" restavracije in ob vznožju gola ženskega kipa: na premišljen način, polemično in simbolično obtožuje prave krivce za smrt Jeana Milleta – vso razposajeno družbo latinske četrti. Epilog zaključuje film tako, da ni nihče kaznovan, družba ni zaznamovana, božje pravičnosti ni... Za čas nastanka filma presenetljivo sodobno pojmovanje zla in dobrote, neumnega verovanja v pravičnost končne razsodbe, ki je pravzaprav nikoli ni in ne grozi ne s kaznijo ne s pravičnostjo razsodbe...

O CHAPLINOVI UMETNOSTI

Vsebina je v Chaplinovem delu izredno pomembna. Glavno vezivo vseh njegovih vsebin je karakter, ki ga je s svojimi filmi uveljavil sam. Karkoli si že mislimo ob njegovem delu, nemogoče je, da ne bi prepoznali "potepuha-klovna", ki ga je vedno predstavljal. Univerzalno prepoznani simbol, najpopularnejši obraz prvega stoletja zgodovine filma. Obraz, maska, lokavo izbrani siromak, ki se nam vedno smili!

Konec prve svetovne vojne mojstrsko in dokončno uveljavi njegove glavne poteze. Čustva, ki jih je izvajal, so vodila od brezčutnosti do najdragocenejših odtenkov človeških reakcij; njegovo vedenje pozna plemenitost in zvijače, vse v okviru običajnega vedenja malih ljudi, ki so ga seznanjali z elementi vsakodnevnega življenja – z

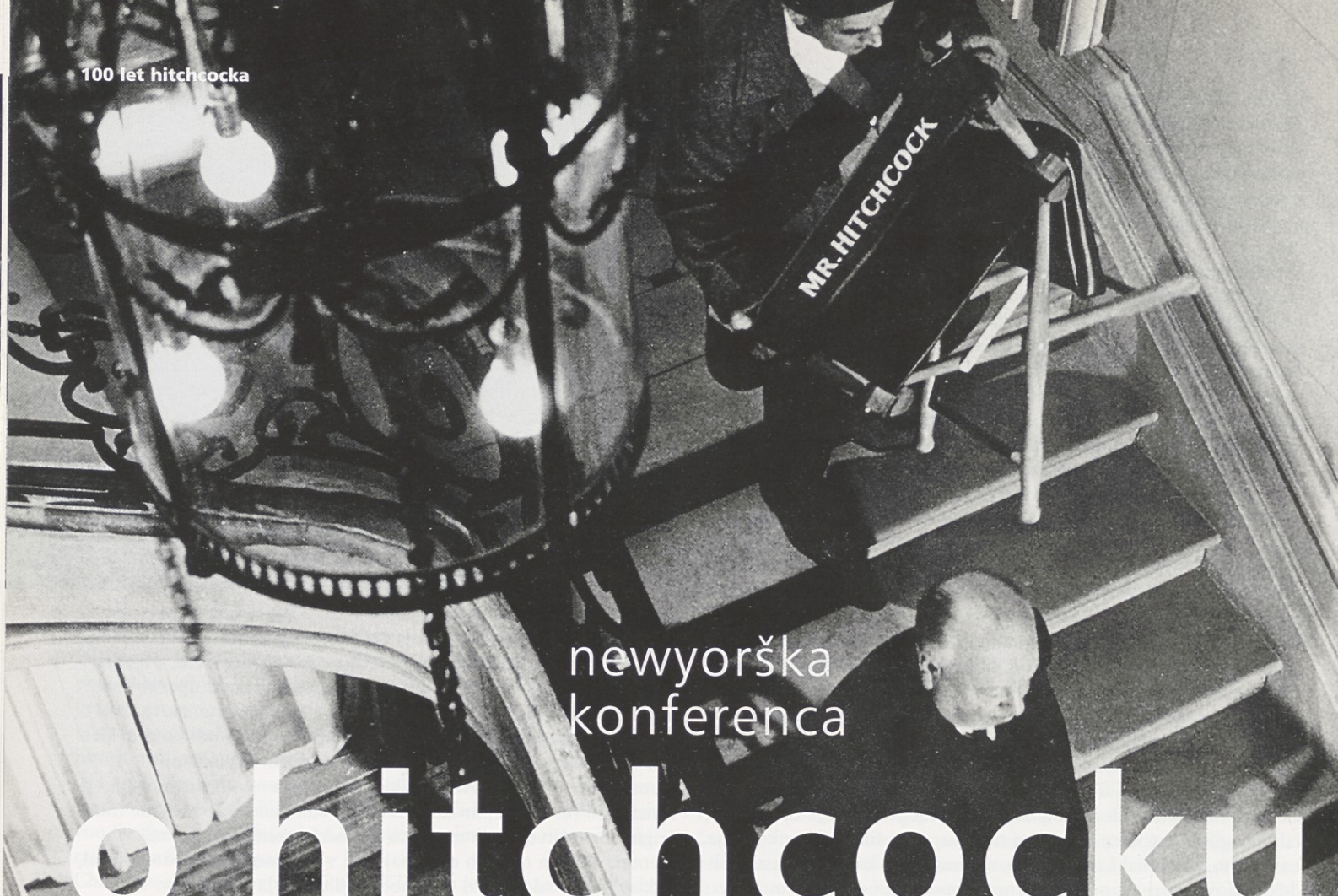
ljubeznijo, vero, vojno, revščino, brezdelnostjo, avtoriteto, zločinom, otroci, hipokrizijo, krutostjo, pa tudi s satiro in kritiko družbe. Glavni elementi življenja, ki so ključno vplivali na njegovo rast, so bili v njegovem izredno tragičnem otroštvu. Rodil se je kot sin ubožnega pevca glasbenih revij in njegove žene, ki je prav tako nastopala; družina je bila vedno na robu finančnega brodoloma in duševnih stisk. Seznanjal se je z najrevnejšimi predmestji Londona in njegovimi viktorijanskimi zavodi za obubožane. Leta nastopanj v *music-hallih* so izostrila njegovo tehniko do čudovite preciznosti in spretnosti. Če dodamo še naravni občutek za gracilnost in izvrsten smisel za ritem, kar je bilo združeno z neverjetnim poetičnim instinktom, je vsem tem odlikam dodajal odlike izjemnega igralca. Čeprav si je strašno želel igrati tako Napoleona kot Hamleta, je začel snemati **Luči velemesta** (*City Lights*, 1931) takoj po *Cirkusu* (*Circus*, 1928). Zvočni film je že poznal svoje prve uspehe in Chaplin je zaradi lastne negotovosti ustavil snemanje nemega filma z istim naslovom. Kljub izvrstnemu osebnemu glasu se je ustrašil izgube publike, ki na preoblikovanje filmske tehnike in zvočno snemanje še ni bila povsem pripravljena. Ko je sklenil snemanje nadaljevati, se je odločil za nemi film, kateremu naj bi dodajal nekatere zvočne efekte. Ta neverjetni anahronizem je spremljal nepričakovan, vendar bleščeč uspeh filma *Luči velemesta*, v katerem ni prepoznati oklevanja zaradi trmoglavosti, s katero se je Chaplin branil novosti filmskega jezika. Naivna pripoved, popolna nerealnost scenografije v studiju, ki je bila zgrajena in uporabljena prav za ta film, popoln uspeh potepuha – klovna, ki je znova živel zunaj vsakdana obstoječega sveta, so filmu dodajali odliko pravljice. Morda najdragocenejši del dokumenta o njegovih nekdanih snemanjih je v Brownlowovi trilogiji posvečen ravno sijajnim scenam, ki jih je Chaplin (žal) izrezal. Vedno znova je za filme iskal originalne rešitve, ki jih najdemo v zvočni spremljavi, pa tudi v montaži slike in obrazih nastopajočih; vse je menjaval in dograjeval, dokler ni bil zadovoljen. Opombe, ki jih niza James Mason v komentarju teh odlomkov, nam predstavljajo nesluteno razkošje, ki je bilo Chaplinu na voljo za snemanje tega in pravzaprav vseh filmov. Poudariti moramo še sijajno, presunljivo igro in fotografijo zaključnega prizora filma, ki si zasluži vrsto superlativov. Izvrstna, edinstvena informacija televizijske serije!

V filmu *Parižanka* se Chaplin ne pojavlja kot igralec. Po pripovedi je povzel snov zgodbe pisateljice Peggy Hopkins Joyce. Glavna vrednota filma ni bila toliko v vsebini, ki se je ukvarjala s tragično zgodbo izgubljenega dekleta, kot v njeni obdelavi, ki je menda pomembno vplivala na Ernsta Lubitscha in na kasnejše samostojno delo Chaplinovih štirih asistentov v tem filmu. Ljudje, ki so film videli – edina kopija v času pred Chaplinovo smrtjo je bila na voljo v kinoteki v Moskvi –, so bili nad njim menda rahlo razočarani, vendar ni dvoma, da so njegovi sodobniki v njem videli ogromno inovacij. Njegovega duha so odkrili v aluzijah in sugestijah *Parižanke*, kjer jih je uporabil za pomembne dramatične efekte: odseve luči mimobežnega vlaka uporabljaja za pasažo, razmerje med moškim in dekletom slutimo v detajlu moškega ovratnika, ki pade iz predala dekliske omare. Cigarete, nakit, čokolada, obleke, pipa in naboji za revolver so uporabljeni s podobnimi nameni. Chaplin je, kot vedno, vse te odlike dosegel s trdovratnim in natančnim delom. Govori se, da so posamezne posnetke ponavljali tudi po dvestokrat...

Po odlikah tega filma vidimo, da bi bil lahko Chaplin sijajen režiser in tudi igralec. Njegove univerzalne sposobnosti so ogromno prispevale k razvoju filma, ki se je začel uveljavljati kot sedma umetnost tudi zaradi trdovratnosti, s katero je Chaplin iskal popolnost posameznih prizorov. •

Prihodnjč:

Potovanje po Italiji (*Viaggio in Italia*, 1954)
režija Roberto Rossellini



newyorška
konferenca

o hitchcocku

sanja muzaferija

V letu, v katerem bi velikan svetovnega filma, če bi še živel, dopolnil sto let, mu je newyorški Muzej sodobne umetnosti od aprila do avgusta posvetil doslej najboljše predstavitev, ki je obsegala tako filmske projekcije kot tudi obširen prikaz vsega njegovega ustvarjanja: artefaktov njegovega oblikovanja, memorandumov in beležk, ki jih je zapisoval, scenografij in *story-boardov*, ki jih je risal, skic, risb in fotografij. To je bila v jubilejnim letu doslej največja Hitchcockova retrospektiva – manjkale so le Hitchcockove igralke in teoretske razprave o njegovem delu. Ta del posvetila največjemu med največjimi puristi filmske umetnosti so nadoknadili med 13. in 17. oktobrom letos, ko je v New Yorku v organizaciji New York University Tisch School of Arts in Oddelka za filmske študije pod naslovom "Hitchcock: proslava stoletnice" (*Hitchcock: A Centennial Celebration*) potekalo doslej največje srečanje, kdajkoli posvečeno temu legendarnemu filmarju. Petdnevno newyorško druženje v čast enemu produktivnejših režiserjev, ki je posnel 53 igranih filmov, so pripravljali tri leta, na njem pa se je zbralo 450 povablencev. Med njimi so bile znamenite Hitchcockove igralke, Janet Leigh (*Psiho*), Eva Marie Saint (*Sever-severozahod*) in Teresa Wright (*Senca dvoma*), scenarista Joseph Stefan (*Psiho*) in Evan Hunter (*Ptiči*) ter najbolj znani znanstveniki, akademiki, književniki, esejisti, profesorji in drugi učenjaki vseh vrst iz celega sveta, ki so se kdajkoli ukvarjali ali pa se še ukvarjajo s Hitchcockovim impresivnim petdesetletnim opusom. Mednje sodijo na primer Laura Mulvey, Robin Wood in Slavoj Žižek. Konferenci je predsedoval profesor Richard Allen, šef katedre za filmske študije pri Tisch School of Arts newyorške univerze, udeležila pa se je tudi Hitchcockova hči Patricia Hitchcock Reville.

Alfred Hitchcock, po mnenju mnogih največji filmski režiser vseh časov, ki so ga v kritičnem smislu definitivno etalirali francoski "novovalovci" v petdesetih, se je rodil pred sto leti, natančneje, 13. avgusta 1899 v Londonu. Glede na to, da je debitiral leta 1922, zadnji film pa je posnel v letu 1976, sega njegova kariera čez doberšen del dvajsetega stoletja. Zato ni pretirano, če rečemo, da je preučevanje Hitchcocka istovetno preučevanju filmske umetnosti kot take in da je filmska umetnost vzorčni medij iztekajočega se stoletja, on sam pa vzorčni umetnik tega medija. Ko je leta 1980 umrl, je bil sredi priprav za svoj nov, žal nikoli dokončan filmski projekt. O njem in njegovih filmih je bilo verjetno napisanih več knjig kot o kateremkoli drugem filmskem avtorju, saj je vsaka nova generacija filmskih kritikov in teoretikov

odkrivala "svojega Hitchcocka". Na sami konferenci je potekala tudi promocija nove knjige o Hitchcocku, *English Hitchcock* Charlesa Barra, nekatere pomembne eseje o njem pa sta v knjigi *Alfred Hitchcock: Centenary Essays* posebej za to priložnost zbrala in uredila Richard Allen in Sam Ishi Gonzales. Hitchcockovi filmi so tudi svojevrstno ogledalo razvoja filmske tehnologije: od nemega do zvočnega, od črnobelega do barvnega filma. Vse od prvih, izrazito nizkoporačunskih projektov, pa tja do večmilijonskih hollywoodskih produkcij kasnejših let, Hitchcock filma ni samo revolucioniral, ampak je tudi vztrajno, pogumno in ekstenzivno eksperimental s tehnološkimi inovacijami, kot sta na primer 3-D in Vista Vision, s specialnimi efekti in tehnikami montaže. Je avtor povsem izvirnih snemalnih kotov, širokemu občinstvu pa je znan po svojevrstnem podpisu s telesom, saj se je v svojih filmih pojavljal tudi fizično – v skladu z duhom postmodernizma, po katerem avtor sicer stoji za svojim delom, vendar je hkrati tudi njegov sestavni del in njegov opazovalec. Voyeurizem, impliciten filmski umetnosti, je postavil na povsem novo raven in ga povzdignil na raven estetskega stališča.

Osebnosti, kot so Eisenstein, Griffith, Gance in Ford, so bili vse od nastanka filma režiserji, "večji od življenja". To je uspelo tudi Hitchcocku, vendar na povsem specifičen in le njemu lasten način. Postal je obča last, hkrati kulturni režiser in pop ikona, klasik in legenda, *mainstream* in nikoli povsem razumljen. V svoji knjigi intervjujev s Hitchcockom je François Truffaut napovedoval, da bodo Hitcha ob koncu stoletja primerjali s Proustom. V času, ko je knjiga izšla (leta 1983), se je to zdelo nemogoče, celo smešno, vendar je newyorška konferenca pokazala, da je bila to resnično vizionarska napoved. Nikomur ni uspelo vzbuditi tolikšnega in takšnega zanimanja ter tako številnih poskusov, da bi dešifrirali njegove kreacije, skozi katere je pogosto ponovno oživil svoje trdovratne otroške strahove, nikomur ni uspelo svojih psihoz spretnije in bolj večje prenesti na filmski trak. Pomen dejstva, da je bil Hitch vzgojen kot katolik in da se je šolal pri jezuitih, ki so dajali poseben poudarek telesnim kaznim, in vprašanje, ali je ta pretresljivi biografski podatek kakorkoli vplival na njegov filmski opus, še vedno nista pojasnjena. John Russel Taylor, eden od Hitchcockovih biografov, je prav v tem videl izvor njegovega kasnejšega talenta za ustvarjanje napetosti. V filmski teoriji se danes kot dve ekstremni gledišči znova prepletata tako imenovano čisto avtorsko branje njegovih filmov na eni strani, in teze, ki skušajo njegov opus brati izključno skozi feministični in dekonstruktivistični aparat, na drugi. Psihoseksualno



fotografije: Sanja Muzaferija

kodirani filmi še danes, kot da bi terjali freudovske razlage, vzbujajo in razburjajo filmske teoretike, predstavniki mlade generacije filmarjev pa Hitcha vztrajno citirajo kot nekaj, kar je imelo odločilni vpliv na njihovo formiranje.

Newyorška konferenca je v vseh pogledih zadovoljila in celo preseгла pričakovanja, mojstrov opus pa je obdelala z vseh strani, z vseh zornih kotov in z vseh teoretskih pozicij.

Prvemu plenarnemu zasedanju z naslovom *Critical Perspectives* je predsedoval Thomas Leitch (avtor knjige *Find the Director and Other Hitchcock Games*), govorili pa so Laura Mulvey (njen članek *Visual Pleasure and Narrative Cinema* je preučevanje Hitchcocka obrnil na glavo), Lesley Brill (Wayne State University, Detroit) in Robin Wood, ena največjih avtoritet za Hitchcocka sploh. Zvečer istega dne je potekala svečana večerja v Hitchcockovo čast, ki so se je udeležile tudi vse njegove še živeče najpomembnejše "blondinke" razen Tippi Hedren, ki je bila v zadnjem trenutku zadržana.

Drugo plenarno zasedanje je bilo naslovljeno *Biographical and Historical Perspectives*. Predsedovala sta mu Sidney Gottlieb in Donald Spot (prav tako eden od sinonimov za hitchologe).

Za medije in eksperte je bilo morda najbolj zanimivo plenarno zasedanje *Working With Hitch: A Screenwriter's Forum* z Evanom Hunterjem (*Ptiči*), Arthurjem Laurentsom (**Vrv**) in Josephom Stefanom (*Psiho*) kot govorniki. Vendar pa so v vsej polnosti in širini nazorno pokazale, kako vse je mogoče videti in slišati (!) Hitchcocka, šele akademske okroglice mize. Ena od njih je bila posvečena izključno filmski glasbi pri Hitchcocku, svoje eseje o Bernardu Herrmannu in ostalih aspektih zvoka in glasbe v njegovem opusu pa so predstavili Christopher Husted, Arturo Serrano, Daniel Antonio Srebnick in Jack Sullivan. Pri omizju, ki se je pozabavalo z vpostavitvijo Hitchcockovega dela v kontekst (*Hitchcock in Context*), je gostoval Thomas Hemmeter, ki je razvil teorijo družbenega nelagodja in suspenza ter postavil Hitchcocka v kontekst srede stoletja v predavanju z naslovom *The Social Anxiety of Suspense: Reflections of Mid-Century American Society in Key Hitchcock Films, 1940-60*.

O evropskih estetskih vplivih na Hitchcocka je govorila posebej zanimiva okrogla miza z naslovom *Hitchcock and European Cinema*, na kateri je sodeloval tudi ugledni Thomas Elsaesser, ki je podrobno analiziral Hitchcockovo in Langovo ustvarjanje (*Hitchcock and Lang: Up Close*), o Hitchcockovi naraciji pa omizje z naslovom *Narrative and Cognition*. V naslednjih dneh je potekala diskusija z naslovom *Industrial Discourses, or the Business of Filmmaking*, ki je Hitchcocka obravnavala z rakurza marketinga in hollywoodske industrije sanj. Hitchcockovo likovno plat in njegovo razmerje do umetnosti je razdelovalo omizje *Hitchcock's Museum*, gotoske elemente, razmerje z E. A. Poejem in vse, kar ste kdaj hoteli vedeti o *doppelgängerjih*, pa *The Gothic in Hitchcock*.

Druge okroglice mize so bile posvečene Hitchcockovim sodelavcem (*Collaborative Acts*), feminističnemu pogledu skozi *Feminist Evaluations* (Sabrina Barton, Laura Hinton, Amy Nelson, Susan White), televizijskemu opusu (*Hitchcock's Other Screen*) ter nacionalni identiteti in njenemu prevpraševanju (*Memory and Trauma*). Posebej zanimivo je bilo omizje *Auteur Theory Revised*, na katerem je svoje povsem neortodoksne, a domiselne in utemeljene teze o podobnostih med Benthamom in Hitchcockom predstavil Miran Božovič, izstopal pa je tudi Thomas Leitch, ki je o zanimivih predelavah Hitchcocka govoril v eseju *Hitchcock Without Hitchcock*. Zanimivi so tudi pri nas sorazmerno zanemarjeni *Queer* pristopi k Hitchcocku, ki tvorijo čisto posebno teoretsko smer, skorajda bi lahko rekli: šolo. S svojimi prispevki je to hitchcockološko usmeritev obogatilo omizje z naslovom *Queer Desire* in eseji Sama Ishi Gonzalesa, Jamesa M. Ivoryja, Patricie White in Jamesa N. Browna ter Pamele Sant. O zvoku in tišini pri Hitchcocku je dodatno elaboracijo ponudila okrogla miza *Sound/Silence*, celotni *nouvelle vague* pa je problematiziralo omizje *Hitchcock selon qui* (Robert Stam, Walter Rabichek, James M. Vest, Janet Bergstrom).

Posebna omizja so bila posvečena še političnemu aspektu pri Hitchcocku, ljubezni in ljubezenskim razmerjem pri Hitchcocku, ženskam pri Hitchcocku

in "hitchcockovskim" igralskim performansom, v celoti pa so bili prikazani trije filmi, *Sever-Severozahod*, *Ptiči* in *Psiho*.

Med plenarnimi zasedanji velja posebej omeniti še izjemno zanimiv drugi del *Critical Perspectives* z Davidom Sterittom (ki je veliko pisal o Hitchcockovem odnosu do religije), Paulo Maranz Cohen (ki je pisala o Hitchcockovem razmerju do viktorijanskega romana), Jamesom Naremorejem, Robertom J. Corberjem in ultimativnim "hitchcockijancem" Petrom Wollenom.

V okviru čisto teoretskih (in ne kritičnih) perspektiv je na plenarnem zasedanju pod predsedstvom Janet Bergstrom vzdignil največ prahu "derviš univerze Georgetown" (tako ga je poimenoval Richard Allen) Slavoj Žižek, ki bo prihodnje pomlad postal gostujoči profesor NYU. Za isto mizo sta sedela in govorila še pionir tekstualne analize Raymond Bellour in Lee Edelman z bostonskega Tufftsa (Queer Theory).

Na posebnem Forumu, ki je bil posvečen francoskim pogledom na Hitchcocka, so govorili Pascal Bonitzer, Jean Douchet in André S. Labarthe.

Status zvezde tega akademskega, a tudi medijskega dogodka pa si je vendarle prigrabila spretna Camille Paglia. Svojo najavo projekcije *Ptičev* je večje izkoristila za lastno promocijo in napoved knjige o *Ptičih*, ki jo je napisala za BFI, zbranim akademikom pa je uprizorila pridigo o tem, kako se (približno citiram): "...eden pred drugim le delate važne, film pa je pravzaprav popularna umetnost. Zato morate, če imate o filmu kaj povedati, to povedati – preprosto."

Kakorkoli že, konferenca je zadovoljila vse poglede in prizme, skozi katere se danes v kritiki in teoriji govori in piše o Hitchcocku, lačni senzacij pa so se lahko naslajali z informacijami iz prve roke, ki so jim jih posredovali njegovi sodelavci. Čeprav Petra Bogdanoviča na konferenci ni bilo, se je vseeno dobro spomniti, kako mu je Hitchcock nekoč dejal, da svojih filmov nikoli ne gleda skupaj z občinstvom, saj ne pogrša njegovih krikov – sliši jih namreč že med snemanjem. Morda je slišal tudi že vse tisto, kar so o njem govorili na konferenci? Najpomembnejše je, da nam je stari filmski mag zapustil zavidljivo število filmov, med katerimi je vsaj deset remek del, ki jih imamo lahko za klasiko filmske umetnosti in ki so oblikovala naš moderni kulturni pejzaž.

S takšnim povprečjem se ne more pohvaliti noben drug režiser. Mednje prav gotovo sodijo **Vrtoglavica** (o nedavno restavrirani kopiji je govoril cel svet), **Senca dvoma**, **39 stopnic**, **Tujca na vlaku**, **Ptiči**, **Sever-Severozahod**, **Uročen**, **Dvoriščno okno** (pred kratkim ga je za televizijo neposrečeno adaptiral Christopher Reeve), **Gospa, ki izginja**, **Klič M za umor** (Andrew Davis je nedavno posnel rimejk z naslovom **Popolni umor**), **Razvpita** in – vsakakor najznamenitejši – **Psiho** (Gus Vant Sant je pred kratkim skušal narediti rimejk tako, da je kader za kadrom sledil izvorniku; film je dokaj neslavno, čeprav morda nezasluženo, propadel.). Očeta suspenza in izumitelja MacGuffina (predmeta, ki sam na sebi ne pomeni nič, vendar se okrog njega odvijte zgodba in vzpostavi zaplet) pravzaprav sploh ni mogoče kopirati. Ni naključje, da je ob Waltu Disneyju Hitchcock edini filmar vseh časov, katerega ime je postalo sinonim za žanr. Nekateri resda zatrjujejo, da je Brianu de Palmi deloma vendarle uspelo slediti stopinjam starega lisjaka, drugi odločno trdijo, da mu manjka mojstrov prepoznavni rokopis. Doslej je bilo posnetih šest kino-rimejkov Hitchcockovih filmov. Poleg že omenjenih je bil **Najemnik** posnet celo dvakrat, 1932 in 1944, prav tako **39 stopnic** (1958 in 1978), **Gospa, ki izginja** pa leta 1979. Posnetih je bilo tudi dvajset hommageov, med katerimi najdemo **Oči Laure Mars** (*The Eyes of Laura Mars*, 1979) Irvina Kershnerja, **Brez sonca** (*San Soleil*, 1982) Chrisa Markerja, **Besnilo** (*Frantic*, 1987) Romana Polanskega, **Ponovno mrtev** (*Dead Again*, 1991) Kennetha Brenagha in **12 opic** (*Twelve Monkeys*, 1996) Terryja Gilliana. Na neki način se je se je Hitchcocku morda še najbolj približal Jonathan Demme, vendar bodo lahko o tem treznejše in s tem bolj kompetentno sodile šele prihajajoče generacije filmskih kritikov. •

Prevedel Saš Jovanovski



Alfred Hitchcock in Alma Reville

nemi hitchcock

Da je opus Alfreda Hitchcocka brez vsakega dvoma najbolj interpretiran v vsej zgodovini filma in njegove estetike, je dejstvo in na neki način razumljivo. Precej manj razumljivo pa je, kako je v vsej tej množici zapiskov, bolj ali manj izvirnih analiz ter citiranja tistih, ki so že sami po sebi citirali citatorje, zanemarjen njegov angleški opus, in kako ignorirano je skoraj v celoti njegovo nemo obdobje, ki z izjemo *Najemnika* in *Izsiljevanja* med pisci tako rekoč ne obstaja, v primeru slednjega pa se običajno sklicujejo na njegovo zvočno verzijo.

Razlogov za "neobstoj" njegovega nemega dela je lahko več. Prvi je vsekakor nedostopnost njegovih filmov iz dvajsetih let, ko je v letih od 1925 do 1929 posnel kar deset celovečercev, med katerimi danes eden – *Gorski orel* – velja za izgubljenega. Drugi razlog je precej zgovornejši, ne pa tudi opravičljiv: Hitchcockov nemi opus namreč velja za "vajeniško dobo", za obdobje iskanja avtorske identitete, kar nedvomno drži, ne drži pa, da v njem ni sijajnih del, ki predvsem v detajlih in vizualni suverenosti napovedujejo kasnejšo

izmojstritev. Največ, kar se ob njegovem nemem obdobju običajno zapiše, je, da je *Najemnik* "prvi pravi hitchcockovski triler" in da je z *Izsiljevanjem* uspešno prestopil v zvočno obdobje. Morda marsikom delam krivico, toda v nepregledni množici literarnih referenc je težko najti odstavke (kaj šele poglavja!), ki bi se v celoti posvečali kateremu od njegovih ostalih nemih del.

Morda bo kar prav, da se na tem mestu njegovo nemo obdobje jasno ovrednoti po posameznih filmih. Če bi slepo sledili komentarjem samega režiserja, ki je v intervjuju s Truffautom lep del tega obdobja precej nonšalantno odpravil kot manj pomembno, bi ponovno kaj hitro ostali le pri dveh ali treh filmih. S precejšnjo gotovostjo pa lahko zatrdim, da vsaj pet od desetih (oziroma devetih) nemih filmov lahko uvrstimo med "hitchcockovske": *Najemnika*, *Ko gre navzdol*, *Ring*, *Šampanjec* in *Izsiljevanje*; da lahko *Moža z otoka Manx* in *Vrt užitka* jemljemo kot zgledni melodrami ter le *Kmetovo ženo* in *Čednost* odpravimo kot precej nepomembna. Večina se bo strinjala, da za status "hitchcockovstva" indikator ni zgolj žanr trilerja ali kriminalke, marveč tudi in predvsem Hitchcockova režija, ostro oko za detajl in vizualno simboliko ter seveda nepogrešljivi humor, brez katerega zanj ne bi bilo uspeha.

Redukcija mednapisov in vizualna naracija

Prvo, kar opazimo pri večini njegovih nemih filmov, je skrajna redukcija mednapisov ter zanašanje na vizualno pripovedovanje (kar lahko pojmuje rahlo ironično, saj je Hitchcock kariero pričel prav kot oblikovalec mednapisov za angleško podružnico Paramounta), predvsem v prvi polovici večine filmov, ko se zaplet šele konstituira. Hitchcock je ob prihodu zvoka sicer pozdravil novo tehnično inovacijo, a je v pogovorih večkrat poudarjal, da ne bi potreboval popolnega zvočnega *soundtracka*, ker bi mu za avdiovizualno podobo zadostovali realni šumi. Nasploh je mednapise komentiral kot neinventivna pomagala,¹ s katerimi je režiser oziroma montažer v tistem času ob slabi režiji lahko reševal film – z manipulacijo, tako da je denimo v slabo odigrano in režirano dramo, ki so se ji gledalci zaradi nerodne izvedbe posmehovali, naknadno vstavljal satirične mednapise in iz tega ustvaril komedijo.

Pomembna postaja za tovrstno razumevanje pripovedovanja je bil gotovo njegov nemški obisk ter opazovanje Murnaua na snemanju *Zadnjega moža* (*Der letzte Mann*, 1924), ki je, kot vemo, izpeljan brez enega samega mednapisa. In res so v mnogih njegovih takratnih filmih mednapisi zreducirani na minimum. Celo v *Kmetovi ženi*, ekranizaciji tedaj huronskega gledališkega hita z West Enda, sicer pa njegovem nesporno najslabšem filmu, si je prizadeval karseda minimalizirati številne dialoge. No, najlepša primera sta gotovo *Ko gre navzdol* in *Šampanjec*; slednjega je Hitchcock globoko sovražil, kar je šokantno prav v tolikšni meri kot njegova averzija do npr. *Klič M za umor* (*Dial M For Murder*, 1954), o katerem se s Truffautom sploh ni želel pogovarjati. *Šampanjec* je odlična, inteligentna romantična komedija, vredna primerjave z največjimi mojstri tega žanra – Lubitschem, Prestonom Sturgesom ali Mitchellom Leisenom – in ima precej sorodnosti z drugim tovrstnim poskusom, *Gospodin in gospo Smith* (*Mr. and Mrs. Smith*, 1941), saj v njem uvaja enake manipulativne metode, ki se jih junaki poslužujejo za svoje ljubezenske interese. Posebnost, ki se nanaša na redukcijo mednapisov, je že uvodna sekvenca, pravi križanec med hitchcockovsko detajliranostjo in lubitshevskim smislom za elipso: šampanjec v subjektivni poziciji najprej špricne v kamero (oči), nato subjektivna roka dvigne kozarec, ga prinese k ustom in prične piti (še vedno smo v subjektivnem pogledu kamere); ko ga nevidna oseba izprazni, se skozi prizmo kristalov zariše dogajanje v ozadju, v prostoru. Smo na razkošni ladji, kjer med potniki pride do panike. Ljudje pohitijo na palubo, k rešilnim čolnom, toda ladja se očitno ne potaplja, marveč se je ustavila, da bi na palubo sprejela dekle (našo junakinjo, hčerko milijarderja), ki je s hidroplanom uprizorila prisilni pristanek, da bi ujela Njega, svojega fanta (osebe v filmu ne nosijo imen). Že medtem, ko jo veslači peljejo proti ladji, dekle z daljnogledom opazi številne bogataše v frakih, zato hitro prične slačiti usnjeno letalsko uniformo

in urejati obleko, a ne opazi svojega od saj umazanega obraza! Gre za natančno skonstruirano sekvenco izjemne dinamike in montažne perfekcije, kjer je osrednja oseba tista iz subjektivnega pogleda, osladni dandy, ki bo skozi cel film mešal štrene našima zaljublencema. Verjetno ne gre poudarjati, da precej dolg prizor ne vsebuje mednapisov, kot jih ne vsebuje naslednji, morda še lepši primer iz filma *Ko gre navzdol*. Ivor Novello kot študent, ki so ga obtožili kraje enega funta, ne more dokazati nedolžnosti, zato je izključen iz elitne šole. Sledi mojstrsko zrežirana sekvenca, kjer bi Hitchcock mednapise lahko tudi povsem izključil (deležni smo jih le nekaj in še ti pridejo povsem na koncu), saj je pomen prizora povsem razumljiv. Novello pride domov k staršem, vendar je očitno prišel teden dni prekmalu, kar v očetu vzbudi sum. Hitchcock pokaže, kako preprosto je mogoče pojasniti zapleteno situacijo: dovolj je očetov pogled na koledar, počasno listanje tedenskih lističev ter pogledovanje proti sinu, ki se v tem trenutku v ozadju pogovarja družinskim prijateljem.

Po drugi strani zna Hitchcock množstvo mednapisov – kadar so res potrebni – precizno uporabiti za dvigovanje napetosti, česar smo deležni v *Ringu*, kjer v prizoru poroke in vsem znanega ter (posledično) neskončno dolgočasnega ceremoniala postreže s serijo natančno umeščenih mednapisov. Nevesta vseskozi skriva svojo zapestnico (darilo ljubimca), tudi pred oltarjem, in očitno je, da dvomi v poroko z Jackom, kar razkrivajo njeni pogledi. Sledijo mednapisi: "Ali vzameš tega moškega" ... (njen obraz) ... "ga boš ljubila" ... (ponovno njen obraz) ... "dokler vaju smrt ne loči" ... itd. Poročni prizor nazorno kaže, kako je znal Hitchcock iz najbolj banalnih situacij iz vsakodnevnega življenja izpeljati dinamičen in zanimiv prizor. In če sem že pri odrekanju mednapisom, lahko omenim še Truffautovo opažanje iz *Moža z otoka Manx*: na mestu, kjer Anny Ondra sporoči novico o svoji nosečnosti, Hitchcock sploh ni vstavil mednapisa, saj se "novica" ne prebere zlahka le z njenih ust, marveč je cela sekvenca ena sama sugestija.

Simboli in detajli

Hitchcockovi filmi so polni simbolov, indicev in ostalih sugestivnih detajlov; še posebej so s tem bogati njegovi ameriški filmi, pa vendar lahko najdemo številne lepe primere tudi v času nemega ustvarjanja, npr. znamenite "razznamke", ki jih je že Deleuze² iskal v mlinu na veter, katerega krila se vrtijo v nasprotni smeri od smeri vetra (*Dopisnik iz tujine/Foreign Correspondent*, 1940), v letalu, ki škropi tam, kjer ni pridelka (*Sever-severozahod/North by Northwest*, 1959) ali v osvetljenem kozarcu mleka v *Sumu* (*Suspicion*, 1941). Počasi konstituira se po njegovem pojavlja v *Izsiljevanju*, kjer se gledalec sprašuje, ali je kupec cigare del vsakdanjega niza stranke-izbira-priprave-prižiganje ali pa gre nemara za glavnega izsiljevalca, ki izrabi cigaro in z njo obred, da bi zares izzval mladi par. In kot v *Ptičih* (*Birds*, 1962), kjer prvi galeb, ki napade Tippi Hedren, funkcionira kot razznamek prav zato, ker nasilno izstopi iz navadne serije, ki ga družijo z njegovo vrsto, je svojevrsten "arhaični razznamek" tudi vloga ptice kot grozeče nevarnosti v *Možu z otoka Manx*, kar skupaj s čivkajočimi rabrci v kletki v *Izsiljevanju* kaže na Hitchcockovo zgodnjo fascinacijo s pticami kot simbolom nereda in kaosa v vsakdanjem življenju.

Simbol kot konkreten predmet in nosilec različnih relacij oziroma variacije ene in iste relacije (ene osebe z drugimi in same s seboj) se verjetno najbolj očitno v vsem njegovem opusu pojavlja v *Ringu*, kjer pomen angleške besede "ring" ne simbolizira le boksarskega ringa, okrog katerega je dogajanje postavljeno, marveč tudi poročni prstan na prstu junakinje in zapestnico, darilo moževega rivala Joeja – tako v ringu kot v ljubezni. V tem primeru simboli torej konvergirajo, kot denimo ključ v *Razvpiti* (*Notorious*, 1946), saj ključ od vinoteke, ki ga Ingrid Bergman stiska v roki, nosi celo množico relacij – tako do njenega moža (Claude Rains), ki mu ga je izmaknila, do njenega ljubimca (Cary Grant), ki mu ga bo izročila, ter nenadajne do njenega poslanstva, ki je v tem, da odkrije, kaj se skriva v kleti. V *Ringu* je ta relacija enako pomnožena, tako z dvema snubcema (bodočim možem – "One Round" Jackom in njenim ljubimcem Joejem) kot z dvema obročema (Jackovim

poročnim prstanom in Joejevo zapestnico), zato lahko mirno zatrdimo, da v tem primeru ne gre za ljubezenski trikotnik, marveč kar ljubezenski krog! In če v *Ringu* iščete hitchcockovski razznamek, ga zlahka najdete v sijajnem prizoru poročne ceremonije, ko nevesti v trenutku natikanja poročnega prstana z nadlahti zdrsnje v zapestje še Joejeva zapestnica, ki jo je ves čas skušala prikriti. Pri Hitchcocku so prstani oziroma obroči dokaj pogost simboli pojav, najbolj očitno v **39. stopnicah** (*The 39 Steps*, 1935), kjer sta junaka na begu neločljivo povezana z liscami, ali v **Dvoriščnem oknu** (*Rear Window*, 1954), kjer je prstan, ki si ga v morilčevem stanovanju na roko nadane Grace Kelly, edini argument njene teorije o razsekani ženi.

Dokumentarizem in realizem

Mnogi kasnejši Hitchcockovi filmi slovijo po znamenitih sekvencah, pravih študijah filmske režije in tehnične perfekcije, ki mu jo je omogočala predvsem holivudska mašinerija. No, njegove neme filme pomnimo po številnih realističnih, kar dokumentarističnih uvodih, kar potrjujejo predvsem prologi *Najemnika*, *Ringa*, *Moža z otoka Manx* in *Izsiljevanja*. *Najemnik* se odpre z učinkovito sekvenco, ki napove sejanje strahu in panike med prebivalce Londona; predstavljeni so različni mediji informiranja – časopisje, električni displej, radio ipd. –, ki poročajo o novem umoru "Maščevalca". V dvajsetih letih so bile montažne dokumentaristične sekvence pogosta metoda za vpeljevanje generalne atmosfere v naracijo, ne da bi imele prave specifične vezi s samo zgodbo. V *Najemniku* se omenjeni uvod lepo ujame z dogajanjem, ki bo sledilo, medtem ko prolog *Izsiljevanja* izpade kot samostojna celota, ki bi polni smisel dobila le v primeru, da bi Hitchcock film lahko zaključil v krožni strukturi, kot si je zamislil (glej poglavje o *Izsiljevanju*). Film se prične z malodane abstraktnim vrtečim se detajlom, ki ga hip pozneje prepoznamo kot kolo na policijskem avtomobilu – kar skupaj s pregonom po strehi evocira pričetek *Vrtoglavice* (*Vertigo*, 1959) –, nato pa sledi natančna demonstracija policijskega dela pri pregonu kriminalca.

Enako sugestivni sta otvoritveni sekvenci *Ringa*, ki prikazuje umazano podobo predmestnih zabavišnih parkov in kruti svet preživljanja plačanih boksarjev, ter *Moža z otoka Manx*, kjer smo deležni predstavitev ribiškega življenja.

Na pomen dokumentarističnih detajlov ne le nemega Hitchcockovega dela temveč angleškega nasploh, sta prva opozorila – le kdo drug! – že John Grierson in Lindsay Anderson, prvi že v času nastanka pričujočih filmov, drugi pa konec štiridesetih let. Grierson je že v svoji recenziji za *Umor* (*Murder*, 1930) napisal: "...Hitchcock je edini angleški režiser, ki je sposoben revščino prenesti na platno s kančkom verjetnosti...",³ ob drugi priložnosti pa, da je "...obrtno

najspretnejši angleški avtor, oster opazovalec in mojster detajla."⁴ Anderson je bil navdušen nad Hitchcockovim "skrbno podanim realizmom prizorišč in karakterjev",⁵ s čimer je imel v mislih večino njegovega angleškega opusa; navduševali so ga predvsem realistični "vsakdanji lokali", kot sta denimo v *Izsiljevanju* restavracija 'The Little Corner House' ali mala trafika Alicinega očeta. Treba je vedeti, da je bil realizem v žanrskem filmu v dvajsetih in tridesetih letih svojevrsten dosežek, še posebej v žanru kriminalke ali trilerja, saj je bilo treba vsak detajl najprej naštudirati in ga umestiti v film šele po temeljitem premisleku.

Hitchcock je v članku za *Kine Weekly* z naslovom *More Cabbages, Fewer Kings*, objavljenem leta 1937, celo ostro obtožil angleške režiserje, da svetu prikazujejo zgolj dva angleška socialna razreda, bogataški sloj in revščino, ob čimer so povsem zanemarili večinski srednji razred. Takole piše: "Prizadevam si prenesti na platno angleški nižji družbeni sloj. Borim se proti težkemu nasprotniku, proti kromiranemu filmu, filmom poškrabljenih ovratnikov, koktejlom in oxfordskega akcenta, ki jih ustvarjajo kontinuirano in v slepem prepričanju, da predstavlja angleško življenje. Upam, da bomo Američanom dali tisto, kar so nam podarili oni: da bomo fanta in dekle našega srednjega razreda predstavili v tako barviti in dramatični luči, kot se njihovi navadni državljani predstavljajo Angležem."⁶

Očitno pa se je njegov odnos do socialnega filma kasneje, s selitvijo v Hollywood, precej spremenil, česar ne ilustrirajo le njegovi ameriški filmi, med katerimi s svojo realistično estetiko precej osamljeno izstopa *Napačni človek* (*The Wrong Man*, 1956), temveč tudi naslednja izjava Truffautu leta 1962: "Nimam nobene želje po prikazovanju 'koščka življenja', saj ga ljudje dobijo vsak dan pri sebi doma, na cesti in celo pred kino dvorano; za 'prizore iz življenja' jim ni treba plačevati vstopnice."⁷

Hitchcocka kakopak ne moremo šteti za "realističnega" režiserja, kot ga ne moremo videti v tradiciji kinematografskega realizma; so pa realistični detajli pripomogli k bogatenju njegove estetike in nemalokrat nastopali v kontrastni vlogi do številnih nepredvidljivih in turbulentnih zapletov, tako značilnih za mnoga njegova dela.

Najemnik

Najemnik velja za prvi pravi hitchcockovski triler; mojster ga je posnel neposredno po povratku iz Nemčije, kjer je preživel lep del "vajeniške" dobe, saj v berlinskih studijih UFA ter v münchenskem Emelka studiju za koproducenta, znamenitega Ericha Pommerja, ni posnel le svojih prvih dveh filmov *Vrt užitkov* in *Gorski orel*, marveč je Grahamu Cuttsu tudi asistiral pri dveh filmih, *The Prude's Fall* (1923) in *The Blackguard* (1924). Pri obeh je sodeloval kot scenograf, prav nastajanje slednjega pa ga je usodno povežalo z



Najemnik



Ko gre narz dol

nemškimi "ekspresionisti", natančneje z Langom in Murnauom, ki sta istočasno snemala *Nibelunge* (*Die Nibelungen*, 1923-24) in *Zadnjega moža*. Posebno zanimiva je anekdota okrog njegovega dekorja za film *Blackguard*, saj je Hitchcock dobesedno demoliral gozdno scenografijo *Nibelungov* (Lang je snemanje že končal) in si sposodil nekatere elemente, da bi za Cuttsov film skonstruiral dekor za violinistovo sanjsko sekvenco, postavljeno v zamegljena nebesa. No, veliko usodnejše je bilo njegovo srečanje z Murnauom ter možnost opazovanja njegovega dela pri *Zadnjem možu*. Hitchcocka ni fascinirala le uporaba svetlobe, temveč predvsem Murnauova sposobnost, da zgodbo pripoveduje povsem brez mednapisov in le z vizualnimi izraznimi sredstvi, kar sem že omenjal v prvem delu teksta. *Najemnik* seveda ni ekspresionističen film, saj se za ekspresionista nista deklarirala ne Lang ne Murnau, toda nemški vplivi so očitni – kot so v posameznih prizorih očitni montažni postopki sovjetske šole, npr. v šahovski partiji med najemnikom in Daisy. Hitchcock jo "prekinja" z najemnikovim nedolžnim bezanjem ognja z grebljico, nato pa v seriji izmenjujočih se velikih planov med "orožjem" (grebljico) in Daisyjinim tilnikom sugerira pretečo nevarnost in stopnjuje suspenz. Film je inspirirala zgodba o Jacku Razparaču in drama Marie Belloc-Lowndes, kar si je za izhodišče vzel tudi Paul Leni, prav tako nekdanji scenograf – npr. za *Stransko stopnišče* (*Hintertreppe*, 1921) Leopolda Jassnerja –, ki je dve leti pred *Najemnikom* realiziral ekspresionistično navdahnjeni film *Waxworks* (1924) in bi ga Hitchcock leta 1925 v Film Society filmskem klubu, kamor je v tistem času redno zahajal, lahko videl. Vsekakor lahko rečemo, da je gostovanje v Nemčiji ključno vplivalo na formiranje Hitchcockovega režijskega dela, saj je do tedaj delal v vsega skupaj enem malem britanskem studiju, bil obkrožen z lastnimi napakami in iskal osebno estetiko brez resnejših referenc do tehnik tujih ustvarjalcev.

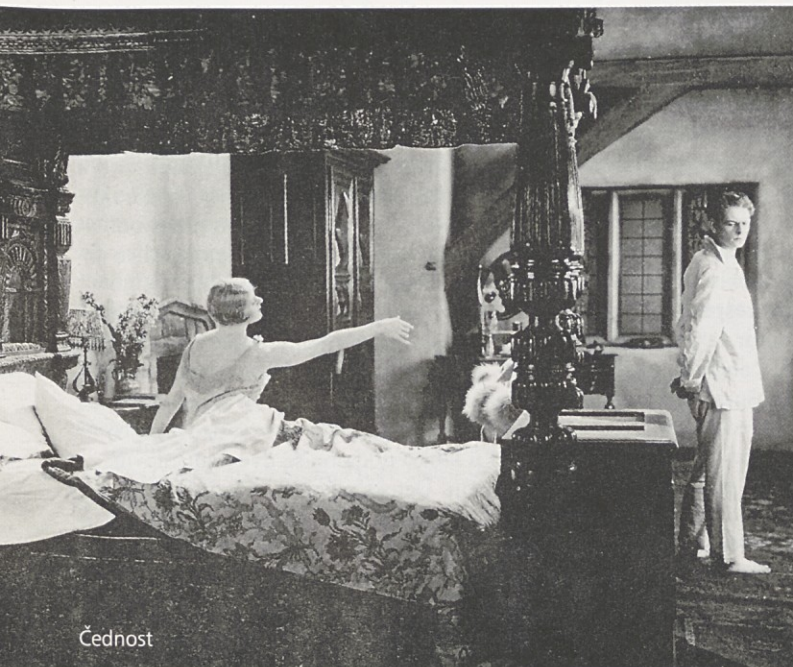
Najemnik med drugim prvič predstavi značilni hitchcockovski MacGuffin⁸, skrivnostno gibalno filma, okrog katerega se splete zgodba, pri čemer je pomembnejše iskanje kot iskani objekt sam. V tem primeru je MacGuffin identiteta londonskega morilca, ki ga tako protagonisti v filmu kot junaki napačno iščejo v liku Ivorja Novella, našega podnajemnika. Druga njegova stalnica, ki v *Najemniku* doživi "premiero", je kaotična vloga figur "zasledovalca" oziroma "zasledovanega", motiva, ki ga kasneje srečamo vsaj še v 39. *stopnicah* in filmu *Sever-severozahod*. Novello je večino filma v poziciji zasledovanega oziroma osumljenega – tako za gledalca kot protagoniste – in šele *flashback* proti koncu filma razkrije, da je v bistvu zasledovalec, saj je bila morilčeva prva žrtev njegova sestra, zato je materi obljubil, da ga bo našel in ga izročil pravici.

Hitchcock je imel velike težave z izpeljavo zaključka filma, saj producent Michael Balcon preprosto ni mogel dopustiti, da bi Novello kot matinejski idol in ljubljenec množic obveljal za osumljenca. Hitchcockova ideja ni bila, da bi Novella razkrinkali kot morilca; identiteta morilca naj bi po njegovem ostala nejasna, Novello pa bi preprosto izginil v mraku ter ostal osumljenec številka ena.

Izsiljevanje

Ko je Hitchcock leta 1936 v sodelovanju z Johnom K. Newnhamom objavil svoje delo *My Screen Memories*, se mu je v uvodniku k *Izsiljevanju* zapisalo: "Večina verjetno ne ve, da je bilo *Izsiljevanje* – prvi v celoti posneti zvočni film v Angliji – koncipirano in sprva posneto kot nemi film."⁹ Danes tovrstnih neznank seveda ni več, nevednost javnosti izpred sedemdesetih let pa je bržkone treba pripisati usodi hitrega zatona in pozabe nemih podob v hipu, ko so se v Angliji pojavile prve zvočno opremljene dvorane. *Izsiljevanje* je bilo v nemi različici predvajano predvsem v provincialnih dvorinah, kamor je tehnična novost prihajala z zamudo, pa tudi danes se v člankih, ki obravnavajo pričujoči film, govori skoraj izključno o zvočni verziji.

Kaj je tako vznemirljivega pri *Izsiljevanju*? Je to aura "prvega zvočnega filma v Angliji"? Težko bi rekli, še posebej ker nekateri zgodovinarji poudarjajo problem precej nepričljivega historičnega dejstva glede primata "prvega". Studio British International Pictures, ki je produciral Hitchcockov film, je v istem letu pričel s produkcijo številnih zvočnih filmov, med katerimi bi lahko kot prvi zvočni obveljal tudi *Under the Greenwood Tree* Harryja Lachmana. Hiteli so tudi drugi studiji; Kitty Victorja Savilla so januarja 1929 prijavili kot nemi film, toda že maja istega leta so v ZDA zanj posneli številne zvočne prizore. Kakorkoli so "ugovori" z vseh strani morda nepričljivi, pa se zdi argument Basila Deana, ki je za Associated Talking Pictures posnel adaptacijo gledališkega komada *Escape*, še najbolj prepričljiv: medtem ko je bilo *Izsiljevanje* najprej – in v celoti! – posneto kot nemi film, je bila produkcija Deanovega filma že koncipirana kot zvočna in realizirana malodane istočasno kot Hitchcockova nema. Hitchcock je v tem času že veljal za najboljšega in najinovativnejšega angleškega režiserja, snemal je za najprestižnejšo produkcijsko hišo, zato lahko "zgodovinsko zmoto" pripišemo tudi medijem, s katerimi je Hitchcock še posebej spretno sodeloval in manipuliral, saj se je že v tistem času bolj kot kdorkoli drug v Angliji zavedal vpliva tiska in kritike; to se je prvič pokazalo ob premieri *Najemnika* – projekta, ki je pri producentih sprva veljal za nekomercialnega (Hitchcock je bil prepričan, da se mu s podtikanji maščuje Cutts, nekdanj njegov nadrejeni, takrat pa že režiser s kariero v zatonu), a je finančni uspeh doživel ravno po



Čednost



Šampanjec



Alfred Hitchcock in Anny Ondra
na snemanju *Izsiljevanja*

navdušujočem sprejemu kritike in stroke –, še hitreje pa sprevrnilo takoj naslednje leto, ob premieri filma *Ring*, ki je flopnil navdušujočim kritikam navkljub.

Status *Izsiljevanja* kot prvega angleškega zvočnega filma je seveda veliko manj pomemben, kot je pomembna njegova perfidna uporaba zvoka.

Izsiljevanje: zvočno ali nemo?

Če odgovorim na prej postavljeno vprašanje okrog vznemirljivega pri *Izsiljevanju*: film je nesporno zanimiv tako zaradi zvočne kot neme verzije. Pravzaprav gre za dva povsem različna filma, s tem da je zvočna različica dobesedno rimejk neme. Hitchcock namreč ni nemim podobam zgolj nasnel dialoge in zvočno kuliso, marveč je film v celoti posnel še enkrat. Kot je sam poudarjal, zvočna verzija ni zgolj tehnična nadgradnja neme, temveč kar njen "popravni izpit", kjer je lahko korigiral posamezne napake in celo uvedel oziroma odstranil posamezne karakterje. A kakorkoli zvočna verzija deluje tehnično suvereno, se je vanjo nepredvidoma vendarle prikradla "estetika" (bolje rečeno: defekt) nespretnega zvočnega nasnemavanja, kakor so v tistem času po hitrem postopku in v želji po boljši komercialni eksploataciji korigirali večino nemo posnetih filmov. Zvezda filma, Anny Ondra, "prva Hitchcockova blondika", je prihajala s Poljske; imela ni le obupnega vzhodnjaškega akcenta, ampak v resnici sploh ni tekoče govorila angleško, zato je njene dialoge v *off-screenu*, simultano z dogajanjem na odru, brala druga, na platnu nevidna igralka Joan Barry. Tako ima Hitchcockov sicer bravurozni zvočni prvenec malenkosten madež – svojevrsten lapsus, še posebej če pomislimo, s kakšno suverenostjo je izpeljal prvo spopadanje z zvokom. Kajti medtem ko je zvočni film v svojih povojih v večini primerov obveljal zgolj za "govorečo fotografijo" ("talking pictures" je zanj enako zaničljiv izraz kot "whodunit", s katerim je označeval kriminalke, v katerih zgolj iščejo storilca), je

Hitchcockov cilj v procesu tehnoloških in estetskih sprememb, ki jih je prinašal zvok, je bil predvsem najti zvoku ustrezno vlogo v pogledu kinematografske naracije. Slednja je koncem dvajsetih let dosegla visoko, sofisticirano formo vizualne komunikacije, in medtem ko so nekateri prihod zvoka žolčno zavračali (med režiserji Chaplin ali Griffith, med teoretiki Paolo Rotha, nenazadje celo producenti, konkretno John Maxwell, ki je bdel na nastankom *Izsiljevanja*; menil je, da je zvočni film le "predrag trend"), je Hitchcock zvoku kot novemu elementu izražanja takoj skušal najti svoje mesto. Vsaj trije zvočni detajli sijajno in konkretno ilustrirajo tovrstno Hitchcockovo sposobnost. Prizor s kuhinjskim nožem ob zajtrku je eden najslavnejših Hitchcockovih prizorov sploh: Alice je preteklo noč z nožem zabolila spolnega nadlegovalca, slikarja; po neprespani noči se očetu in materi pridruži ob zajtrku. Medtem je umor že postal medijska vest številka ena in mati komentira, da nož ni "angleški način ubijanja". Že tako razrvano Alice dotolče očetova prošnja, naj mu poda kuhinjski nož, nato pa ji prične ključna beseda ("breadknife") repetitivno odzvanjati v ušesih. Gre za nedvomno prefinjeno uporabo zvoka, ki ji lahko dodamo še dve manj slavni, a nič manj simpatični intervenciji. Detektiv Frank, Alicin fant, raziskuje umor; ko stopi v stanovanje, si lahko poživigava, podobno kot je živigala Alice prejšnji večer, s čimer Hitchcock podkrepi njuno vez romantičnega para ter napoveduje zapleteno razmerje, ki se bo vzpostavilo s Frankovo najdbo njene rokavice. Tretja sugestivna zvočna intervencija sledi neposredno po umoru, ko Alice zbegana in prestrašena tava po mestu; v nekem trenutku na

tleh zagleda brezdomca, ki leži s podobno iztegnjeno roko, kot je obležala njena žrtev. Alice se ustavi in odpre usta, da bi zakričala, Hitchcock pa neposredno za tem reže na kričečo sobarico, ki zjutraj najde truplo. Alice odpre usta, toda krik je drugje! Identičen postopek bo Hitchcock ponovil šest let kasneje v 39. *stopnicah*.

Kljub svoji avdialni polnosti pa se tudi zvočna verzija *Izsiljevanja* prične kot "nemi" film. Prolog, v katerem Hitchcock do najmanjšega detajla precizira policijsko delo, dinamična akcijska sekvenca, se prične s prevozom detektivskega avtomobila, posebej opremljenega z radijsko zvezo (!). Policaji gredo očitno v racijo, metodologija njihovega dela pa je mojstrsko predstavljena v seriji "nemih" podob, ki trajajo celih deset minut; *soundtrack* na tem mestu vsebuje le realne šume in glasbeno podlago, dialog pa nastopi šele kasneje, po aretaciji človeka, ki z nadaljevanjem zgodbe nima nič skupnega. Na tem mestu je primerjava z obema verzijama še posebej zanimiva, saj tako nema kot zvočna varianta uvodne sekvence delujeta kot identična celota; v zvočni verziji ni dialogov, v nemi nobenega mednapisa. Kasneje, kot opazamo, so odstopanja med nemo in zvočno verzijo očitna in prilagojena eni oziroma drugi estetiki.

Prav uvodna sekvenca že od vsega nastanka najbolj bode v oči in kljub svoji formalni brezhibnosti doživlja številne kritike, češ da z nadaljevanjem nima prav nobene povezave. Gre pač še za eno žrtev prilagajanja zahtevam producentov in trga, po katerih junak ni smel obveljati kot negativec, kar je Hitchcock izkusil že v primeru Ivorja Novella in *Najemnika*. Zato si lahko le predstavljamo, koliko superiornejša bi bila Hitchcockova izvirna vizija filma, koncipirana kot krožna struktura, v kateri bi šla Alice na koncu skozi enak policijski postopek, kot smo ga videli v prologu. Alice bi aretirali, prestala bi birokratsko proceduro, Frankov sodelavec (ki ne bi vedel, kaj se je dogajalo) pa bi ga pred odhodom domov povprašal, če bo šel nocoj z dekletom ven, na kar bi Frank resignirano odgovoril: "Ne, nocoj ne".

Čeprav uradni zaključek ne ustreza Hitchcockovim nameram, je kot tak enako precizen in vsebuje simbolno moralo. V precej dolgem vozečem posnetku Frank in Alice zapuščata policijsko postajo, toda z očitnim občutkom krivde na obrazu; podžge ga še portret režečega se klovna iz slikarjevega stanovanja (ta skozi ves film nastopa kot nemi komentator dogajanja), ki ga kot dokazni material mimo obeh odnašajo v policijski arhiv. Ko že omenjamo občutek krivde, je vredno opozoriti, da prav *Izsiljevanje* napoveduje klasično hitchcockovsko temo preganjanja napačnega človeka, kot jo poznamo kasneje – na primer v *Napačnem človeku*. Deloma jo anticipira že *Najemnik*, le da se slednji konča "katarzično", medtem ko *Napačni človek* in *Izsiljevanje* zahtevata svoji žrtvi: v prvem je to psihično zlomljena Vera Miles, žena Henryja Fonde, v drugem pa sicer v vseh pogledih negativni, a vendarle nedolžni izsiljevalec Tracy.

Izsiljevanje ima najmočnejše prizore prav v prikazovanju občutka krivde, še posebej neposredno po umoru, v noči, ko Alice tava po mestu in jo vsak detajl spominja na minuli dogodek – npr. iztegnjena roka prometnika in brezdomca, spečega na tleh, ali že omenjena očetova prošnja naslednje jutro, "naj nareže kruh" – hkrati pa ponuja mnogotere primerjalne analize. Očitno gre za dve v mnogočem različni deli, kjer nema verzija v celoti obvelja kot bolj zadovoljiva, zvočna pa – le kako ne – bolj ekstravagantna, saj je mojster takoj povzel vse možnosti, ki mu jih je ponujala nova tehnična inovacija. •

Opombe

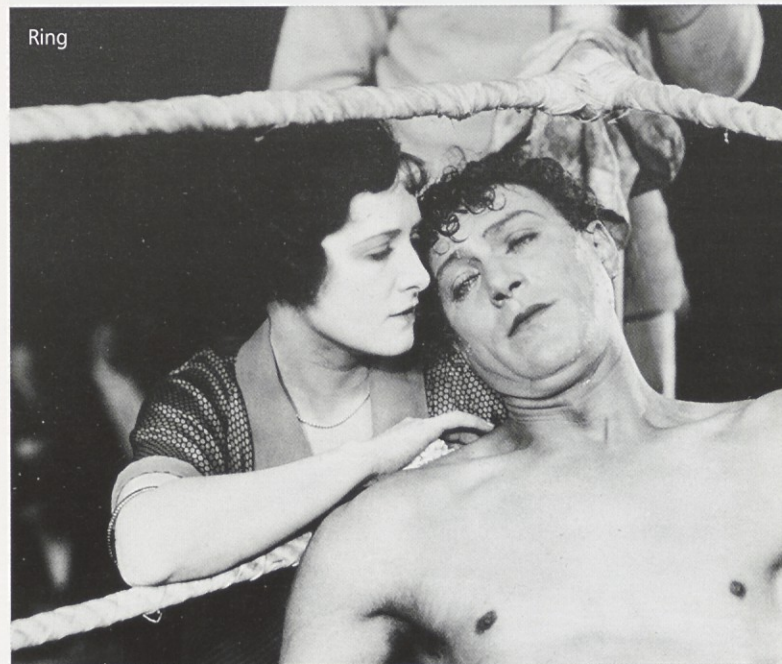
- 1 Truffaut, str. 24
- 2 Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje* (ISH, Ljubljana, 1991), str. 261
- 3 Ryall, str. 28
- 4 ibid., str. 177
- 5 ibid., str. 28
- 6 Gottlieb, str. 178
- 7 Truffaut, str. 112
- 8 natančnejšo in obsežnejšo definicijo MacGuffina najdete v: Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec: *Filmski leksikon* (Modrijan, Ljubljana, 1999)
- 9 Gottlieb, str. 14

10 Dolžine filmov so v nemem obdobju vedno precej variabilne, saj so razlike v minutaži – predvsem zaradi številnih različnih kopij in same starosti in obrabljenosti le-teh – dostikrat precejšnje. Tako sem pri minutaži upošteval dolžine tistih kopij, ki so jih predvajali na nedavnih 18. Dnevnih nemega filma v Pordenonu; večinoma so bile restavrirane in kot take najbolj popolne.

Literatura

Literature, ki bi se osredotočila izključno na nemo obdobje Hitchcockovega dela, verjetno ni. Tudi v spodaj naštetih delih kaj več kot posameznih odstavkov ne boste našli, pa še ti se večinoma nanašajo na *Najemnika* in *Izsiljevanje*. Še najbolj referenčen je tako Tom Ryall, ki se nasploh največ ukvarja z njegovim angleškim opusom.

- Gottlieb, Sidney (ur.): *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews* (University of California Press, Berkeley, 1997)
- Ryall, Tom: *Alfred Hitchcock and the British Cinema* (Athlone Press, London, 1996)
- Ryall, Tom: *Blackmail* (BFI, London, 1993)
- Sterritt, David: *The Films of Alfred Hitchcock* (Cambridge University Press, Cambridge, 1993)
- Truffaut, François: *Hitchcock* (Institut za film, Beograd, 1987)



Ring



Mož z otoka Manx

filmografija nemih filmov alfreda hitchcocka¹⁰

KOT ASISTENT REŽISERJA, SCENOGRAF ALI KOSCENARIST:

1923

Always Tell Your Wife

VB, 11 minut

režija: Hugh Croise, Alfred Hitchcock (nepodpisan)

(obstaja le 11 minut prvega koluta)

1923

Woman to Woman

VB

režija: Graham Cutts

scenarij: Graham Cutts, Alfred Hitchcock (drama: Michael Morton)

1923

White Shadow

VB

režija: Graham Cutts

scenarij: Alfred Hitchcock (roman: Michael Morton)

1923

The Prude's Fall

VB, 27 minut

režija: Graham Cutts

scenarij: Alfred Hitchcock

scenografija: Alfred Hitchcock

1924

The Passionate Adventure

VB, 78 minut

režija: Graham Cutts

scenarij: Alfred Hitchcock, Michael Morton

scenografija: Alfred Hitchcock

1924

The Blackguard

Die Prinzessin und der Geiger

VB, Nemčija, 96 minut

režija: Graham Cutts

scenarij: Alfred Hitchcock

scenografija: Alfred Hitchcock

KOT REŽISER:

1922

Št. 13

Number Thirteen

režija: Alfred Hitchcock

(nedokončani kratki film)

1925

Vrt užitkov

The Pleasure Garden

Irrgarten der Leidenschaft

VB, Nemčija, 75 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: Michael Balcon (Gainsborough-Emelka)

scenarij: Eliot Stannard (roman: Oliver Sandys)

fotografija: Baron Ventimiglia

igrajo: Virginia Valli (Patsy Brand), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander

(Levett), Nita Naldi (Native), John Stuart (Hugh Fielding)

Patsy Brand je pevka v zboru v Pleasure Gardnu. Nekega dne spozna Jill, ki ji je sreča obrnila hrbet, zato ji priskrbi mesto plesalke. Jill sreča avanturista Hughja in kmalu se zaročita; toda ko Hugh začasno zapusti mesto, prične Jill koketirati z drugimi moškimi.

1925

Gorski orel (izgubljen)

The Mountain Eagle

Der Bergadler

VB, Nemčija

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: Michael Balcon (Gainsborough-Emelka)

scenarij: Eliot Stannard

fotografija: Baron Ventimiglia

igrajo: Bernhard Goetzke (Pettigrew), John F. Hamilton (Edward Pettigrew), Malcolm

Keen (Fear O'God Fulton), Nita Naldi (Beatrice)

Planinsko mesto v Kentuckiju. Pettigrew, lastnik trgovinice, se zaljubi v učiteljico Beatrice. Dekle se ne zmeni zanj, zato se ji maščuje in jo obtoži nadlegovanja njegovega mentalno obolelega sina Edwarda. Da bi pomirila strasti, se Beatrice poroči s puščavnikom Fultonom. Toda Pettigrew ne odneha; svojega sina skriva in puščavnika obtoži umora. Zaprejo ga, a Fulton pobegne ter z ženo in sinom izgine v gore.

1926

Najemnik

The Lodger: A Story of the London Fog

VB, 99 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: Michael Balcon (Gainsborough)

scenarij: Eliot Stannard (drama: Marie Belloc-Lowndes)

fotografija: Baron Ventimiglia

igrajo: Ivor Novello (najemnik), Marie Ault (ga. Bunting), Arthur Chesney (g. Bunting), June (Daisy Bunting), Malcolm Keen (Joe Betts, detektiv)

Po Londonu straši morilec v vzdevek "Maščevalec", ki pobija izključno svetlolaske. Podnajemnik se naseli v hišo Buntingovih, kjer čedni hčerki Daisy dvori policijski inšpektor in družinski prijatelj, Joe Betts, med drugim zadolžen za primer "morilca iz megle". Daisy se spoprijatelji z najemnikom, kar Joeja jezi, zato izkoristi situacijo in ga obtoži za uboje, saj je vanj posumila tudi gospa Bunting.

1927

Ko gre navzdol

Downhill

VB, 103 minute

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: Michael Balcon (Gainsborough)

scenarij: Eliot Stannard (drama: David LeStrange)

fotografija: Claude McDonnell

igrajo: Ivor Novello (Roddy Berwick), Ian Hunter (Archie), Robin Irvine (Tim Wakely), Isabel Jeans (Julia), Ben Webster (dr. Dowson)

Roddy Berwick je sin premožnih staršev in številka ena študentskega športnega kluba na univerzi v Oxfordu. A nekega dne ga spogledljivo dekle, prodajalka v trgovini, iz maščevanja, ker ji ni izkazoval dovolj pozornosti, obtoži kraje enega funta. Roddy ne more dokazati svoje nedolžnosti, zato je izključen iz elitne šole. Odrečejo se mu tudi starši, zato odpotuje v Francijo, kjer se bo preživljal na vse možne načine, kot natakari in gigolo v Parizu, in nazadnje pristal "na dnu", kot pristaniški delavec v Marseillesu.

1927

Čednost

Easy Virtue

VB, 79 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: Michael Balcon (Gainsborough)

scenarij: Eliot Stannard (drama: Noël Coward)

fotografija: Claude McDonnell

igrajo: Isabel Jeans (Larita Filton), Franklin Dyall (Filton, njen drugi mož), Violet Farebrother (njegova mati), Ian Hunter (odvetnik), Robin Irvine (John Whittake)

Larita na sodišču sicer doseže ločitev od svojega moža, a v javnosti ostane označena kot "fatale". Kmalu spozna Filtona. Zaljubita se, ko pa jo predstavi svoji družini, so do nje vsi sumničavi, še posebej mati, saj se ji zdi Larita znana, čeprav je ne more umestiti v pravi škandal.

1927

Ring

Ring

VB, 108 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: John Maxwell (British International)

scenarij: Alfred Hitchcock

fotografija: John J. Cox

igrajo: Carl Brisson ("One Round" Jack Sanders), Ian Hunter (Bob Corby), Lillian Hall-Davis (Nelly), Forrester Harvey (Harry), Gordon Harker, Tom Helmore

Jack Sanders je boksar v cirkusu. Z naključnimi obiskovalci se v ringu pretepa za denar. Nekega dne se z njim – ne da bi razkril svojo identiteto – pomeri Bob Corby, boksarski prvak, in ga pretepe. Jack in Nelly, dekle na blagajni, sta tik pred poroko, toda ona se prične zanimati za premožnejšega in čednejšega Corbyja. Slednji ji z denarjem od nagrade kupi zapustnico, Jack pa poročni prstan.

1928

Kmetova žena

The Farmer's Wife

VB, 117 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: John Maxwell (British International)

scenarij: Alfred Hitchcock (drama: Eden Phillpotts)

fotografija: John J. Cox

igrajo: Jameson Thomas (kmet Samuel Sweetland), Lillian Hall-Davis (Araminta Dench, gospodinja), Gordon Harker (Churdles Ash), Gibb McLaughlin (Henry Coaker), Maud Gill (Thirza Tapper), Louise Pounds (Widow Windeatt)

Kmetu Samuelu umre žena, njegova edina hčerka pa se poroči in odide od doma. Samuel na veliki kmetiji ostane sam z ostarelim pomočnikom Churdlesom in dekle Araminto, zato se odloči najti novo ženo. Z Araminto sestavi spisek štirih možnih kandidat, a vse ga kategorično zavrnejo...

1928

Šampanjec

Champagne

VB, 118 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: John Maxwell (British International)

scenarij: Eliot Stannard

fotografija: John J. Cox

igrajo: Betty Balfour (Betty), Jean Bradin (fant), Gordon Harker (oče), Clifford Heatherley (menedžer), Claude Hulbert (gost)

Betty, hči in naslednica milijonarja, proizvajalca šampanjca, pade v "zarotniško mrežo", ki jo zanjo splete njen oče. Zavarovati hoče hčer – predvsem pa seveda svoje premoženje –, saj Betty, čeprav ima resnega fanta, vsekoli koketira z drugimi moškimi. Očeta skrbi, da se fantu ne bi odrekla in vzela takšnega, ki ga zanima le njegov denar.

1929

Mož z otoka Manx

The Manxman

VB, 101 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: John Maxwell (British International)

scenarij: Eliot Stannard (roman: Hall Cain)

fotografija: John J. Cox

igrajo: Anny Ondra (Kate Cregeen), Carl Brisson (Pete Quilliam), Malcolm Keen (Philip Christian), Randle Ayrton (Caesar Cregeen), Clare Greet (mati)

Revni ribič Pete se zaljubi v Kate, hčerko bogatega obrtnika na otoku. Ker zanjo ni dovolj premožen, se odloči začasno zapustiti otok in zaslužiti nekaj denarja. Pred odhodom Pete prosi prijatelja Philipa, naj popazi nanjo, ne ve pa, da jo tudi Philip ljubi. Nekaj dni po Petovem odhodu pride novica o njegovi nesreči na morju. Philip in Kate lahko zdaj brez slabe vesti objavita svojo zaroko...

1929

Izsiljevanje

Blackmail

VB, 78 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: John Maxwell (British International)

scenarij: Alfred Hitchcock (drama: Charles Bennett)

fotografija: John J. Cox

igrajo: Anny Ondra (Alice White), Sara Allgood (ga. White), Charles Paton (g. White), John Longden (Frank Webber), Donald Calthrop (Tracy), Cyril Ritchard (umetnik), Harvey Braban (policijski inšpektor)

Alice in njen fant, detektiv Frank, se ob večerji spreta. Ona zapusti restavracijo s skrivnim ljubimcem, slikarjem, toda v njegovem stanovanju ga med prerivanjem z nožem zabode do smrti. Alice noč zbegana preživi na ulicah; ko se zjutraj vrne domov, je umor že medijska vest številka ena. Primer raziskuje prav Frank, ki v umetnikovem stanovanju najde Alicino rokavico, a se odloči dokaz prikriti...

evrovestern (III)



Viva Maria

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

30. Valerijeva Cena oblasti (*Il prezzo del potere*, 1969) je bila špaget a la *whodunit*, pravi politični triler, pravzaprav špaget a *clef...* ee, JFK po kavbojsko. Gre namreč za alegorično rekreacijo atentata na ameriškega predsednika Johna F. Kennedyja, le da je tokrat žrtev zarote predsednik Garfield, ki l. 1890, "takoj po državljski vojni" (huh!?), pripotuje na slavnostni obisk v Dallas. Oblasti za atentat obtožijo črnca, ki pa ga potem med selitvijo iz ene ječe v drugo nekdo ustrelji (jep, kot Jack Ruby Leeja Harveya Oswald). Lepo. Toda pri historičnih dejstvih se nič ne ujema: predsednik Garfield je bil res umorjen, toda ne l. 1890, ampak l. 1881, in ne v Dallasu, ampak v Washingtonu. In jasno, državljska vojna se ni končala l. 1890, ampak l. 1865. Špageti so fakte radi poneverjali. Recimo, da bi bilo vse skupaj manj klišejsko, v špagetu *Za nekaj dolarjev manj* (... *E divenne il piu spietato bandito del sud*, 1967) Billyja the Kida ne ubije bivši prijatelj Pat Garrett, ampak Mark Liston – oh, pač neki drugi bivši prijatelj. V *Junakih Fort Wortha* (*La carica del 7 cavalleggeri*, 1964) Arkansas in Teksas nenadoma zaprosita, če se lahko umakneta iz državljske vojne, medtem ko nam v *Koltu v hudičevih rokah* (*Una colt in pugno del diavolo*, 1967) sredi puščave Mojave ponujajo rudnik žvepla! Včasih so pač hoteli špageti čas preprosto prehiteti: v *Možu imenovanem Nepremagljivi* (*Lo chiamavano Tresette... giocava sempre col morto*, 1973) neko barabo kličejo "Tricky Dick" – ja, tak je bil tudi vzdevek Richarda Nixona, tedanjega ameriškega predsednika. Salvijev *Johnny Texas* (*Wanted Johnny Texas*, 1971) je bil ena sama pomota: unionistična vojska namesto modro-rumenih uniform nosi modro-rdeče (vzeli so pač, kar so imeli na lagerju), kontinuitete ni (tajnice režije si očitno niso mogli privoščiti), Newman je klon Clinta Eastwooda (Clint je bil predrag), film je brez ravnotežja in fokusa (Salvi je bržčas hkrati režiral še kake tri filme), Fernando Sancho ima blond lase (pravi blondinci so bili zunaj dosega) in seveda, Johnny Texas sploh ni *wanted*.

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

igral že v špagetih **Tujec v mestu** (*Un dollaro tra i denti*, 1966) in **Tujec se vrača** (*Un uomo, un cavallo, una pistola*, 1967), kasneje pa tudi v Baldijevem špagetu **Get Mean** (1975), v katerem je dal izvirnosti res nov obraz – "Tujec" namreč tokrat princeso Elizabeto Marijo, špansko prestolonaslednico, pospremi nazaj v Španijo, da bi pomagala v boju z Vikingi. Tony Anthony pa je l. 1981 nastopil tudi v Baldijevem stereoskopskem 3-D špagetu **Comin' at Ya** – iskal je svojo ugrabljeno ženo (Victoria Abril). Tony Anthony je torej špagete nadgradil s samuraji, ki so takoj preplavili tudi **Rdeče sonce** (*Soleil rouge*, 1971), v **Tujcu in revolverašu** (*La, dove non batte il sole*, 1973), sicer hongkonško-italijanski koprodukciji, se je Leeju Van Cleefu pridružil kung-fu Orientalc (Lo Lieh), Chen Lee je bil kung-fu Shanghai Joe v špagetih **Ime mi je Shanghai Joe** (*Il mio nome e Shanghai Joe*, 1973) in **Shanghai Joe se vrača** (*Il ritorno di Shanghai Joe*, 1974), v špagetu **Kung fu na divjem zahodu** (*Kung fu nel pazzo West*, 1973) med kavboje emigrirata dva hongkonška brata, v špagetu **Streljaj prvi, šele potem sprašuj** (*Il bianco, il giallo e il nero*, 1974) pa je japonskega samuraja igral Tomas Milian. In seveda, v **Dolгих dnevih maščevanja** (*I lunghi giorni di vendetta*, 1967) Giuliana Gemma na koncu ustrelijo, tako da pade, kot da je že mrtev, toda potem kot strela z jasnega pograbi šerifovo zvezdo in jo zaluča v goltanec zloveščega Conrada Sanmartina – a la nindža!

32. Pogosto so skušali rutinske formule nadgraditi s cirkuškimi akrobati, recimo v **Vitezih rulete** (*I Quattro dell'Ave Maria*, 1968), **Griču škornjev** (*La Collina degli stivali*, 1969), **Banditih** (*Crepa tu... che vivo io*, 1967) in **Junaku črnega kolta** (*E tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta*, 1971), še pogosteje pa s čudnimi, grotesknimi zapleti. Recimo, v špagetu **Streljaj prvi, šele potem sprašuj** Giuliano Gemma, Tomas Milian in Eli Wallach lovijo konja, ki ga je japonski cesar podaril ameriškemu predsedniku, v špagetu **Hočem mrtvega** (*Lo voglio morto*, 1968) se pripravlja atentat na generala Leeja in generala Granta (zarotniki pač nočejo, da bi se državljanska vojna končala), v **Garingu** (*Garringo*, 1969) je divji zahod dobil serijskega morilca (Peter Lee Lawrence je psycho, ki pobija severnjaške vojake, ker so mu ubili očeta), v **Panchu Villi** (1972) so zarolali silovit trk vlakov, na koncu **Rekvijema za gringa** (*Requiem per un Gringo*, 1967) pa se Lang Jeffries in Fernando Sancho udarita med sončnim mrkom.

33. Špageti so lansirali svoje junake. Mnogi, recimo Cat Stevens (Terence Hill), Clint (George Martin), Amen alias "Cosi Sia" (Luc Meranda), Cjamango (Sean Todd, Mike Rivers, Georges Ardisson), Aleluja (George Hilton), Pecos (Robert Woods), Shanghai Joe (Chen Lee), Sveti duh (John Garko, Vassili Karis), Providence (Tomas Milian), Arizona Colt (Giuliano Gemma), Kitosch (George Hilton), Tujec (Tony Anthony) in MacGregorji (škotski klan iz dveh špagetov, ki ju je režiral Franco Giraldi, na slovenskem Krasu rojeni Italijan), so bili kratke sape in dočakali le eno ali dve nadaljevanji, pet pa jih je odšlo v legendo.

* DJANGO... Django, fantomski, demonski angel maščevanja (nekdo mu je ubil ženo, menda), apokaliptični jezdec, ki se mu zdi povsem samoumevno, da z barabami, tirani in izmečki obračuna kar na pokopališču, je debitiral v Corbuccijevem somračnem, brutalnem, sadističnem **Djangu** (1966). Ni ga čez uvodni prizor, ko v malo, grešno, nevihtno obmejno mesto prikoraka groteskni tujec po imenu Django, pasji sin, ki za sabo po blatu vleče krsto, v kateri je strojnica, kar pomeni, da je pripravljen na genocid. Django je postal tako orjaški hit in kult, da je dobil kakih 30 uradnih in neuradnih nadaljevanj, med katerimi pa so izstopala le nekatera, recimo **Django strelja prvi** (*Django spara per primo*, 1966), **Če si živ – streljaj!** (*Se sei vivo spara*, 1967), **Django ne pozna usmiljenja** (*Django il bastardo*, 1969) in **Izkoplji si grob** (*Preparati la bara*, 1968), v katerem Django (Terence Hill), potujoči rabelj, na koncu v grobu najde mitraljez. Djanga so igrali mnogi zvezdniki, celo Dragomir Bojanič alias "Anthony Ghidra", posneli pa so tudi porno verzijo, **Goli Django** (*Django nudo und die lusternen Mädchen von Porno Hill*, 1968), v kateri je Django (Peter Graf) sadomazo fetišist, ki bejbi za usluge ponudi zlati rudnik.

* RINGO... (Giuliano Gemma) je debitiral v Tessarijevem **Zadnjem**

obračunu (*Una pistola per Ringo*, 1965), porodil mnoga nadaljevanja, toda le eno uradno, **Ringovo vrnitev** (*Il ritorno di Ringo*, 1966), parafrazo Odiseje. Ringo je nastal po istoimenski popevki (pel oz. recital jo je Lorne Greene iz kavbojske TV serije *Bonanza*), med neuradnimi nadaljevanji pa je najbolj sijal špaget **Ringo in njegova zlata pištola** (*Johnny Oro*, 1966). SARTANA... (John Garko), hladnokrvni angel smrti, ki ne ubija niti zaradi denarja niti iz maščevanja, ampak zato, ker nekateri ljudje to preprosto zaslužijo ("Jaz sem tvoj grobar!"), je debitiral v Parolinijevi **Sartani** (*Se incontri Sartana prega per la tua morte*, 1968). Sledilo je kakih 20 nadaljevanj (Sartana se je združil z Djangom, Alelujo, Trinito), med katerimi sta izstopali predvsem dve, **Jaz sem Sartana, tvoja smrt** (*Sono Sartana, il vostro becchino*, 1969) in **Veliki revolveraši** (*Una nuvola di porvere... un grido di morte*, arriva Sartana, 1971).

* SABATA... (Lee Van Cleef), hladnokrvni lovec na glave, "the man with gunsight eyes", je debitiral v Parolinijevem špagetu **Sabata – po tebi je!** (*Ehi, amico... c'e Sabata, hai chiuso!*, 1969), v špagetu **Adios, Sabata** (*Indio Black, sai che ti dico... sei un gran figlio di...*, 1970) ga je igral Yul Brynner (v svojem edinem špageti vesternu), v **Vrnitvi Sabate** (*E tornato Sabata, hai chiuso un'altra volta*, 1972) pa spet Lee Van Cleef. Mnoga neuradna nadaljevanja so bila bedna. * TRINITA... (Terence Hill), nabriti, burkaški, iznajdljivi, flegmatični pistolero, je v družbi Buda Spencerja debitiral v Clucherjevem špagetu **Ime mi je Trinita** (*Lo chiamavano Trinita*, 1970), ki mu je sledilo še bolj popularno nadaljevanje, **Vrnitev moža Trinita** (*Continuavano a chiamarlo Trinita*, 1974), kakor tudi serija mnogih neuradnih, špekulantskih nadaljevanj, recimo **Bes vetra** (*La collera del vento*, 1971), v katerem se Trinita – ja, Hill! – pridruži rdeči, proletarski, komunistični, mehiški revoluciji.

34. V šestdesetih se je vestern iz Amerike selil tudi drugam, predvsem v Evropo, še najbolj v Italijo. Italijanskih vesternov sta se takoj prijela vzdevka "spaghetti" in "macaroni". Nemškim vesternom so rekli "sauerkraut", španskim "paella", francoskim "camembert", hongkonškim "chop suey", indijskim pa "curry". Jep, vsi so dobili kulinarčna imena. No, za vzhodnoevropske vesterne ni bilo kulinarčnih vzdevkov. Prav ste prebrali: vesterne so tedaj snemali tudi Vzhodni Nemci, Romuni, Čehoslovaki, Rusi in Jugoslovani. Edini jugo-vestern je bila komična **Zlata frača** (*Zlatna pračka*, 1967, Radivoje-Lola Đukič), v kateri se kmetje s Kosmaja na čelu z Miodragom Petrovičem-Čkaljo preselijo na divji zahod. Vladimir Vajnstok, ruski veteran, ki je v tridesetih snemal pustolovske filme (npr. **Otok zakladov**, **Otroka kapitana Granta**, **Rubikon**), je l. 1977 posnel **Oboroženega in zelo nevarnega** (*Wooruzhyon i ochen opasen*, 1977), epski vestern o naftnih baronih in ubogih arizonskih proletarcih (po zgodbah Breta Hartea), Finci že prej **Villija Pohjolo** (1955), ki ga je režiral Aarne Tarkas, Čehi pa **Revolveraša iz Arizone** (*Limonadovy Joe... kronska opera*, 1966, Oldrich Lipsky), v katerem si glavni junak, Limonadni Joe, moči nabira z limonado, še več, z limonado celo oživlja ljudi, ki jih je ubil, ko je bil pod vplivom viskija. Junaki imajo tipična kavbojska imena a la Horace Badman in Banjo Kid. Čudo socialistično! Tudi Romuni se v svojih vesternih, recimo **Pustolovčinah v Ontariju** (*Avanturile in Ontario*, 1970, Jean Dreville & Sergiu Nicolaescu) in **Zadnjem Mohikancu** (*Ultimul Mohican*, 1968, Dreville & Nicolaescu), niso oddaljili od socialistične platforme, kar pomeni, da so pokazali veliko solidarnost z Indijanci in njihovim "razrednim bojem".

35. V seriji vzhodno-nemških indijanaric ("Indianerfilme"), začenši s **Sinovi velike medvedke** (*Die Sohne der Grossen Barin*, 1966) in **Veliko kačo** (*Chingachgoek – Die Grosse Schlange*, 1966), je bila zgodba vedno ista, tako rekoč arhetipska: Indijanci – Siouxi, Šošoni, Seminole, Mohikanci, Čejeni ipd. – mislijo, da jim bodo belci pomagali, v resnici pa jih hočejo le kapitalistično izkoristiti in zasužnjiti. Belci jih nategnejo pri rudniku bakra, hrani, nafti, zemlji, zlatu, konjih in namakalnih sistemih, predvsem pa pri svobodi. Jasno, vedno v imenu progressa, genocida in profita. Le redko se kak belec "osvesti" in prestopi na indijansko stran. Gojko Mitič,

zvezdnik teh vesternov in vzhodnonemški nacionalni junak, sicer Jugoslovan, ki je kavbojsko kariero začel v zahodnonemških vesternih o Vinetuju, je kakopak vedno na pravi strani, na strani boja za "pravične" stvari, na strani "izkoriščanega razreda" – ponavadi igra kakega indijanskega upornika, magari poglavarja. Ulzano ali Hard Rocka. Ti vesterni, posneti v Jugoslaviji, Sovjetski zvezi, Romuniji, Bolgariji, Mongoliji in celo na Kubi, so bili čisti ersatz za "tuje" vesterne, ki jih v Vzhodno Nemčijo v času komunizma niso uvažali. V deželi Karla Maya so bile potrebe velike, zato so jih posneli veliko (11 + 1, Blauvogel, pred-vestern), vse v okviru državnega studia DEFA – toda ironično, ne po romanu Karla Maya, ampak po knjigah Karla Marxa (oh, in Liselotte Welskopf-Henrich, avtorice *Sinov velike medvedke* in podobne robe). Mitič, ponosni, romantični, junaški, poduhovljeni, kultivirani Indijanec, je bil v Vzhodni Nemčiji fenomen, kult, Bog. Kot tudi same indijanarice, ki so bile proindijanske, antiameriške in didaktične, a historično precej bolj točne od h'woodskih indijanaric (pa čeprav v *Veliki kači*, delno posneti po Cooperjevem *Stežosledcu*, neki Indijanec nosi okrog vratu grizlijeve čekane na terenu, kjer ni grizlijev). To, kar so drugi vesterni prikazovali kot "usodo" Indijancev, so vzhodnonemške indijanarice prikazovale kot tiranijo nad Indijanci, kot način, kako belci uničujejo indijansko civilizacijo.

"Rdeči ciklus", ki je nastal med letoma 1966 in 1983, običajno pod budnim očesom scenarista Hansa-Joachima Wallsteina, je kritiziral tehnologijo, imperializem, individualizem in kapitalizem, hvalil pa naravo, ekologijo, kolektivizem in socializem. Z indijanaricami so Vzhodni Nemci dobili "zahodni tip zabave", kar partiji ni bilo všeč, zato je hotela serijo po prvih treh filmih prekiniti, toda ljudi so Indijanci do tedaj že tako obsedli, da je morala popustiti. Mnoge matere so dale svojim sinovom ime Gojko. In ko so se ti sinovi potem igrali "kavboje in Indijance", ni hotel noben biti kavboj – vsi so hoteli biti Indijanci. Hčerko igralca, ki je v *Belih volkovih* na koncu ubil Gojka Mitiča, so sošolci skoraj linčali.

36. Francozom vestern ni tuj. Mnogi filmi, ki jih je Gabriel Veyre posnel l. 1897, so bili v principu vesterni (*ante-litteram* kakopak), recimo *Cavalier sur un cheval retif*, *Lassage de chevaux* in *Repas d'Indien*. Jean Durand je l. 1912 posnel tri vesterne (*L'otage*, *Coeur ardent* in *Le railway de la mort*), Gaston in Paul Méliès, sicer oče in sin, sta v San Antoniu (Teksas) in Chicagu že med letoma 1909 in 1911 posnela serijo vesternov, legendarni Joe Hamman, francoski kavboj, ki je mladost preživel na divjem zahodu, je med letoma 1906 in 1913 – bolj ali manj kot "Arizona Bill" – nastopil v dvajsetih francoskih vesternih, posnetih v Franciji (Camargue, Pariz), medtem ko je med letoma 1918 in 1919 za firmo Pathé v Franciji serijo vesternov posnel tudi Indijanec James Young Deer. Kasneje so Francozi koproduciralni mnoge špageti vesterne, toda bolj ali manj le z denarjem, manj pa kreativno. In vendar je bil eden izmed prvih sodobnih evropskih vesternov posnet v Franciji. L. 1961 ga je režiral Robert Hossein, matinejski idol, znan predvsem iz filmov o Angeliki. **Okus po nasilju** (*Le gout de la violence*), v katerem sta ob Hosseinu igrala Giovanna Ralli in Mario Adorf, je bil še povsem naiven, konvencionalen, rutinski "vestern", ki se je dogajal v neimenovani latino-ameriški državi, jasno, v času revolucije (ne, nismo v Mehiki), ko skušajo uporniki na čelu z romantičnim Perezom (Hossein) vreči diktatorja. Bolj **Viva Zapata** kot vestern. Hossein je sedem let kasneje, ko so bili špageti že trend, vtis le za silo popravil s špagetom **Vrv in kolt** (*Une corde... un colt* alias *Cemetery without Crosses*), v katerem najeti revolveraš Manuel (Hossein) pobije sociopatsko familijo Rogers, toda pri tem tudi sam umre. Hossein si je za muzo vzel Michelle Mercier, svojo Angeliko, v vlogo receptorja je stlačil Sergia Leoneja, naslovna popevka (by Scott Walker) pa je postala orjaški hit. Hossein ni odnehal: l. 1970 je posnel vestern **Zakon v Pekosu** (*La loi a l'Ouest de Pecos* alias *Judge Roy Bean*), svojo verzijo o "sodniku za obešanje", Royu Beanu. Šur, legendo Sacramenta je igral sam.

Louis Malle je še manj koketiral s špageti, pa čeprav je svoj vestern **Viva Maria** (1965), v katerem sta igrali Brigitte Bardot in Jeanne

Moreau, potopil v čas mehiške revolucije, toda vse skupaj je bila le avanturistična komedija o dveh Marijah, pevkah-plesalkah-striptizetah, ki sta skrivaj revolucionarki. Malle je pač hotel dodati zrno žanru, ki je francoski le toliko kot rock, medtem ko je prestižni Claude Lelouch divji zahod v **Drugem moškem, drugi priložnosti** (*Un autre homme, une autre chance*, 1977) izkoristil le za novo prizorišče, na katerem je lahko zarolal **remake Moškega in ženske** (James Caan + Genevieve Bujold). No, Christian-Jaque je šest let po vesternu *Viva Maria* Brigitte Bardot združil z drugo tedanjo evropsko seks bombo – Claudio Cardinale. V **Petrolejarkah** (*Petroleuses*) se je tako odvrtil dvoboj BB vs. CC: Brigitte in Claudia, vsaka s svojo bando (ena je belem, druga v črnem), se udarita za ranč. Obe sta a la macho, a ne pomaga. V resnici ne pomaga niti to, da odbiti, vedno blazni Michael J. Pollard igra šerifa. Še najbolj atraktivna je bila **Bitka za San Sebastian** (*Bataille de San Sebastian*, 1967), pa čeprav je Henri Verneuil, popularni francoski režiser turškega rodu (Achod Malakian), vanjo uvozil prekaljene h'woodske zvezdnike, Anthonyja Quinna, Charlesa Bronsona, Jaimeja Fernandezja in Sama Jaffeja, in čeprav je bil pri tem preveč folklorističen in zelo derivativen, saj gre bolj ali manj za novo verzijo **Sedmih veličastnih**, le da tokrat vse opravi ena oseba, oče Leon, lažni duhovnik (Quinn).

37. Brigitte Bardot ni igrala le v dveh francoskih vesternih (*Viva Maria*, *Petrolejarki*), ampak tudi v "evropski superprodukciji", francosko-britanskem vesternu **Shalako** (1968), v katerem je h'woodski veteran Edward Dmytryk zbral hiperzvezdniško zasedbo – Seana Conneryja, Stephena Boyda, Woodyja Strodea, Jacka Hawkinsa, Petra Van Eycka, Honor Blackman (Conneryjeva fatalna partnerica iz bondiade **Goldfinger**) in Alexandra Knoxa. Evropska aristokratska ekspedicija jo mahne na safari v Novo Mehiko, kjer pa jih vodič (Boyd) prevara in vrže poblaznelim Apačem, ki jih vodi Chato (igra ga Strode, črnc). **Shalako** (Connery) iz apakiških krempljev reši le francosko grofico Irino – ja, Brižitko, ki rajca in rajca, toda vse skupaj je le kostumski dolgčas brez jajc (po romanu Louisa L'Amourja). Še najbolj zanimivo je to, da Nove Mehike niso posneli v Novi Mehiki, ampak na Walesu. **Shalako** je bil ambiciozen evropski vestern, ki iz razumljivih razlogov ni hotel koketirati s špageti, podobno kot **Prehod v hudičevem klanu** (*Deserter*, 1970, Burt Kennedy), kavbojski, zelo staromodni in upehani rimejk **Ducata umazancev** (Bekim Fehmiu, Chuck Connors, Richard Crenna itd.), ki ga je dal titanski Dino De Laurentiis posneti v Italiji, Španiji in Jugoslaviji. **Maščevanje Hannie Caulder** (1971, Burt Kennedy), vestern o kmetici Hannie Caulder (Raquel Welch), ki se s pomočjo lovca na glave (Robert Culp) maščuje sadističnim, psihopatskim posiljevalcem (Ernest Borgnine, Jack Elam, Strother Martin), je bil bližje špagetom, pa čeprav ga niso pakirali Italijani, ampak predvsem Britanci, pa tudi Francozi in Španci (posneto predvsem v Španiji). Britanci so se hoteli pač priključiti špageti showu, navsezadnje, prve vesterne so posneli že davno, recimo **The Squatter's Daughter** (1906) in **The Scapegrace** (1913). Britanci so običajno dali znaten del kapitala, pripeljali izkušenega h'woodskega režiserja in najeli preverjene h'woodske ali pa TV zvezdnike. Taki "britanski špageti" so bili **Captain Apache** (1971, Alexander Singer), v katerem Lee Van Cleef nosi indijansko lasuljo, **Mesto strahopetec** (*Town Called Bastard*, 1971, Robert Parrish), v katerem lovec na glave (Martin Landau) lovi nemoralnega, ciničnega duhovnika (Robert Shaw), ki se zateče k mehiškemu banditu (Telly Savalas), **Enooki Charley** (*Charley One-Eye*, 1972, Don Chaffey), v katerem lovec na glave (Nigel Davenport) terorizira črnškega dezerterja (Richard Roundtree) in pohabljenega Indijanca (Roy Thinnes), in **Krvavi pregon** (*The Hunting Party*, 1971, Don Medford), v katerem Gene Hackman krvavo preganja nepismenega bandita (Oliver Reed), ki je ugrabil njegovo ženo, seksi in potrebno učiteljico (Candice Bergen), medtem ko je bilo kasneje **Orlovo krilo** (*Eagle's Wing*, 1980, Anthony Harvey), v katerem se kavboj (Martin Sheen) in poglavar **Beli bik** (Sam Waterston) ne moreta zmeniti, čigav je mitski "beli žrebec", le še folklorni trip. Prav Britanci pa so produciralni enega izmed prvih evrovesternov. Roy Ward Baker je namreč l. 1961 v

Mehiki posnel vestern Pevec, ne pesem (*The Singer, Not the Song*), v katerem se za duše zakotnega mehiškega mesteca Quantano, vključno z dušo seksi Mylene Demongeot, udarita katoliški duhovnik (John Mills) in psihopatski, ateistični bandit (Dirk Bogarde), ki ga na koncu zanima, kaj nas vodi pri morali – pevec (duhovnik) ali pesem (religija)?

38. Karl May (1842-1912) je bil sin zapitega, brutalnega očeta in prešušne matere, v rani mladosti je za štiri leta oslepel, kasneje pa je zaradi tatvin, lažnega predstavljanja in sleparij, ki jih je zagrešil "v stanju globoke mentalne depresije", veliko časa preživel v zaporu. "Svet me je ogoljufal za prihodnost in srečo. Iz mene so naredili kriminalca." Mučili so ga sindrom multiple osebnosti, amnezija, hudi napadi panike, nevroza, histerija, narcistična afekcija, depresija, nespečnost, nočne more, halucinacije, anoreksija in izguba občutka za čas. Zanj so si izmislili celo nov strokovni izraz – "Pseudologia Phantastica". Ni čudno, da je napisal več kot 60 romanov, ki so ciljali mularijo, a kmalu postali hit vseh Nemcev in potem cele Evrope – v času industrijske dobe in kapitalistične odtujitve so bili pač dober eskapizem. Prodali so več kot 100 milijonov njegovih knjig, med fani so bili tudi Albert Einstein, Albert Schweitzer, Hermann Hesse in Adolf Hitler, ki je po debaklu pri Stalingradu svojim vojakom ukazal, da naj berejo *Winnetouja*. Najbolj znani so kakopak romani o Old Shatterhandu, nemškem lovcu, in njegovem krvnem bratu, pogumnem, junaškem, plemenitem, stoičnem, pravičnem indijanskem poglavarju Winnetouju, Meskalero Apaču, ki na koncu trilogije o Old Shatterhandu umre (ja, priseljence naprosi, da mu zapojejo Ave Maria, potem pa se spreobrne v kristjana). Karl May ni bil nikoli v Ameriki (oz. prvič je tja odpotoval šele l. 1908), pisal je predvsem v zaporu, kjer je tudi preštudiral Ameriko (atlas, geo & etno revije, enciklopedije), že l. 1899 pa je nemška javnost zahtevala njegov skalp, ko je zvedela, da ni nikoli živel v Ameriki in Arabiji, da je bil v arestu in da je doktorat kupil od čikaške "Nemške univerze", ki jo je vodil neki bivši brivec, toda neki Indijanec, zaposlen pri potujočem cirkusu, je pričal, da je v zgodbah o Winnetouju vse res. No, že pred njim so divji zahod popisovali mnogi nemški potopisci (npr. Karl Anton Postl, Friedrich Gerstucker, Balduin Muellhausen ipd.), popularni so bili tudi prevodi romanov Zanea Greya in Jamesa Fenimorea Cooperja, Buffalo Bill pa je s svojim "Wild West" showom dvakrat obiskal München (1898 in 1913). Romantični mit o Indijancih, "plemenitih divjakih", je v Franciji v romanih *Atala* (1801), *Rene* (1802) in *Les Natchez* (1826) širil Francois-Rene de Chateaubriand, ki je l. 1791 obiskal Ameriko, štorije o apaskih podvigih, masakrih, skalpiranjih, prerijah in bizonih so potem v 19. stoletju nizali Norvežan Rudolf Muss, Francozi Gabriel Ferry, Paul Duplessis in Gustave Aimard ("francoski Fenimore Cooper"), Britanci George Frederick Ruxton, kapetan Frederick Marryat, Robert M. Ballantyne, G.A. Henty in kapetan Mayne Reid ter Nemci Charles Sealsfield, Friedrich Armand Strubberg, Friedrich Gerstoecker in seveda Karl May, Evropo pa so obšle tudi fotografije Edwarda Sheriffa Curtisa, ki se je imel za zgodovinarja Indijancev (pofotkal je 80 plemen, skupaj 40.000 fork).

L. 1920 so Nemci posneli *Poslednjega Mohikanca* (*Der letzte Mohikaner*), po letu 1921 so Nemčijo preplavili h'woodski vesterni, že v Langovih *Nibelungih* (1923-24) pa so Huni zgedali kot indijansko pleme. V nacističnih tridesetih so Nemci posneli serijo vesternov, recimo *Zlato mrzlico* (*Der goldene Gletscher*, 1932), *Seržanta Berryja* (*Sergeant Berry*, 1938), *Vodo za Kanitogo* (*Wasser für Canitoga*, 1939), *Zlato v Frisco* (*Gold in Frisco*, 1939) in predvsem monumentalnega *Cesarja Kalifornije* (*Der Kaiser von Kalifornien*, 1936), miks nacionalizma, panoram in kolonialnih fantazij, v katerem je režiser Luis Trenker igral Johanna Augusta Sutterja, političnega disidenta, ki v Kaliforniji ustanovi komuno. Trenker je divji zahod posnel v Italiji in delno v Nemčiji, nekaj kadrov pa je bilo tudi arhivskih (verjetno snetih iz filma *The Covered Wagon*). Sam film je nastal po francoskem romanu *Zlato*, ki ga je l. 1925 objavil Blaise Cendrars (l. 1930 je Sergej Eisenstein



po naročilu studia Paramount na osnovi tega romana napisal scenarij), Hollywood pa je isto leto kot *Trenker* po istem romanu posnel zelo drago, propadlo *Sutterjevo zlato*. Nemci so v vesterne projecirali germanske mite o karizmatičnem voditelju, heroičnem moškem, svobodni divjini in organski družbi, ki je še niso načeli materializem, pohlep, amerikanizacija, tehnološka modernizacija, uniformiranost, mehanizacija in birokratizacija – v divjem zahodu so videli "Heimat", projekcijo harmonične, avtentične, predmoderne, buržoazne natur idile 19. stoletja, svet duhovne in religiozne odrešitve, antiracionalni, antimoderni in antikapitalistični svet, ki se ga industrija, nelagodje v kulturi, abstraktni denar, dekadentna kompeticija in skorumpirani modernizem še niso dotaknili. Pri tem seveda ni šlo za boj med socialnimi razredi, ampak za romantični boj med materializmom in spiritualizmom, pohlepom in samožrtvovanjem, kapitalističnim tempom in agrarno brezčasnostjo – za debakl ni kriv razredni boj, ampak kolaps etike. Divji zahod, poln genijev in ničejanskih nadljudi, je bil ekonomija, izražena v idiomu puritanske morale, bazično dvojček Bismarckove Nemčije. Politiko so zamenjali z estetiko (panoramiranj). Med letoma 1962 in 1968 so Nemci po romanih Karla Maya posneli 17 filmov, ki so bili popularni po celi kontinentalni Evropi, tudi pri nas, pred tem pa so ekranizirali le en Mayev roman (*Skozi puščavo*, *Durch die Wüste*, 1936), ki pa se ni dogajal na divjem zahodu, ampak na divjem vzhodu. Večino je režiral Harald Reinl, sicer Avstrijec (rojen l. 1908 v Bad Ischlu), ki je kariero začel v tridesetih s *Trenkerjem* kot asistent Arnolda Francka, avtorja "alpinističnih filmov", nacionalnega patriotskega žanra, predhodnika nemških vesternov.

L. 1974 je nemški novovalovec Hans-Juergen Syberberg posnel ep *Karl May*, v katerem je parodiral izumetničenost in kičavost nemške mitologije ter pokazal, da so bili Mayev model za Indijance arijski mišičjaki in da so bile Mayeve štorije le reklama in alibi za nemški imperializem (v Karlu Mayu so igrali sami zvezdniki nacistične kinematografije – Kristina Soderbaum, Mady Ruhl, Lil Dagover in Helmut Kautner). Zadnjič je nemški vestern prišel do besede l. 1977 v Wendersovem *Ameriškem prijatelju* (*Der*



Franco Nero
Texas, Adios!

amerikanische Freund), ko je Dennis Hopper vprašal: "Kaj je narobe s kavbojem v Hamburgu?" Harald Reinl je na začetku sedemdesetih režiral še dva "zimski vesterna" a la Jack London, *Klic črnih volkov* (*Der Schrei der schwarzen Wolfe*, 1972) in *Krvave jastrebe Aljaske* (*Die Blutigen Geier von Alaska*, 1973), potem pa režiral vse manj, dokler ni 9. oktobra 1986 iz španskega Puerto de la Cruza (Tenerife) prišla novica, da je umrl – žena ga je zaklala.

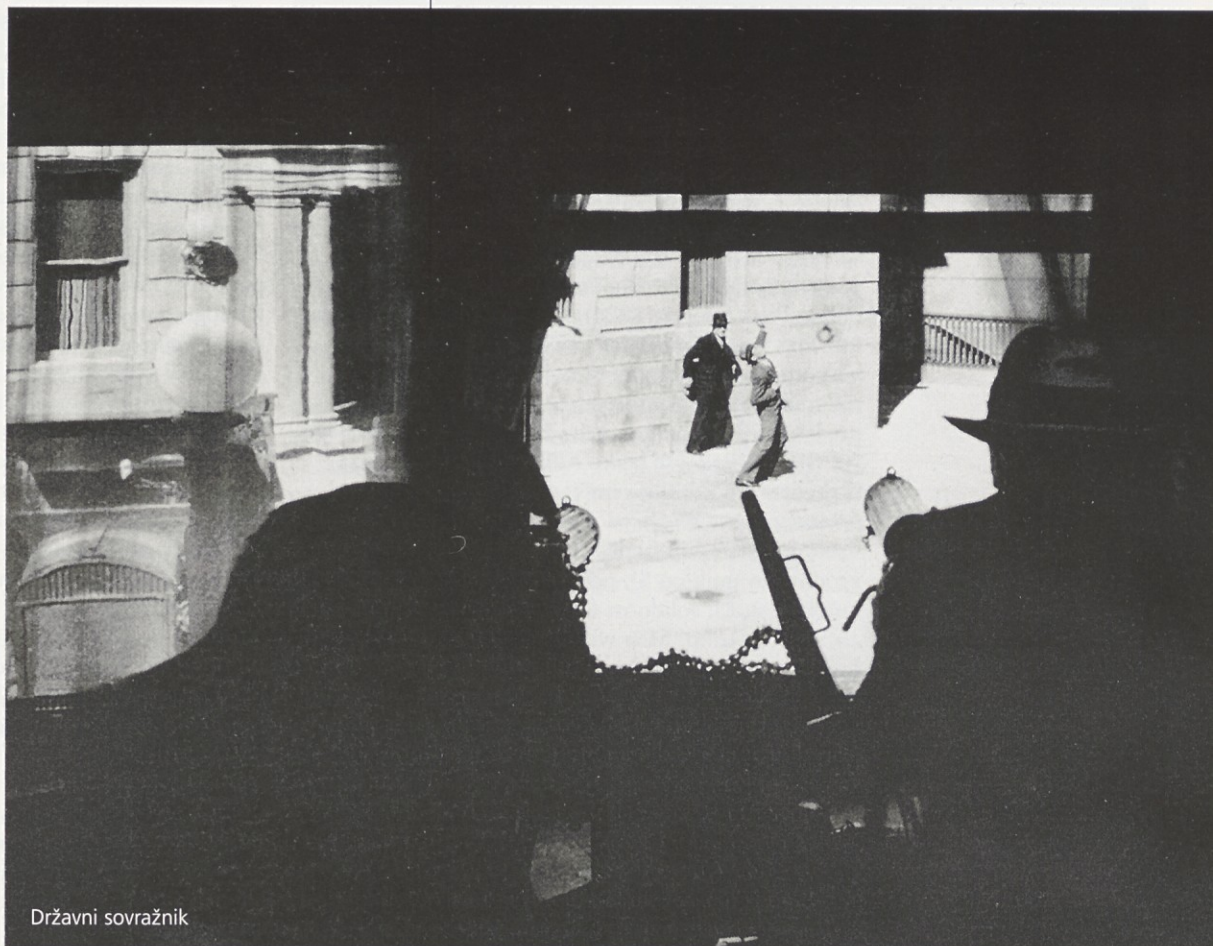
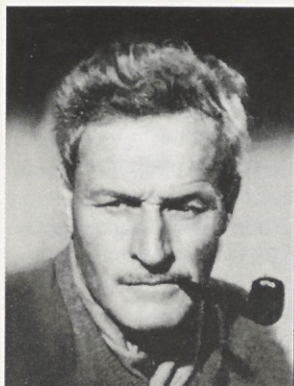
39. Nemci so v šestdesetih posneli mnoge vesterne, "Sauerkraut" vesterne, kot so jim rekli (tipično, glavni pri evrovesternih sta bili Nemčija in Italija, poraženki II. svetovne vojne), toda večina je bila povsem rutinskih, staromodnih, tako rekoč folklornih. Nekateri so bili delno ali pa v celoti posneti pri nas, v tomačevskem Texas-townu, recimo *Moj prijatelj Shorty* (*Heiss weht der Wind*, 1964, Rolf Olsen) in *Črna zvezda* (*Starblack*, 1966, Giovanni Grimaldi; v sami Nemčiji je bil to potem *Django – schwarzer Gott des Todes*). V obeh je v banditskih vlogah blestel tudi Demeter Bitenc, ki bi moral igrati tudi v *Piratih iz Mississippija* (*Flusspiraten vom Mississippi*, 1963, Jürgen Roland), kjer se pionirji in Indijanci združijo v boju proti rečnim piratom, a je prav tedaj snemal drugi, slovitejši nemški vestern, *Winnetouja I* (1963, Harald Reinl), v katerem je bil fini, preklasti, skoraj nemi Dick Stone, prijatelj Sama Hawkensa, zato je njegovo vlogo dobil Vlado Bačič. Bitenc je igral v mnogih evrovesternih, recimo v *Baladi o revolverašu* (*Ballata per un pistolero*, 1966, Alfio Caltabiano), pa tudi nemških oz. nemško-italijanskih koprodukcijah, posnetih v Dalmaciji, okolici Paklenice in Klisa: *100 peklenskih dni* (*Duell vor Sonnenuntergang*, 1965), *V senci kolta* (*All'ombra di una colt*, 1965), *Banditi z Rio Grandeja* (*Die Banditen vom Rio Grande*, 1965). Družbo so mu delali tedanji

evropski matinejski zvezdniki a la Thomas Fritsch, Walter Giller, Robert Woods, Walter Barnes, Carole Gray, Terence Hill, Peter Van Eyck, Brad Harris, Horst Frank, Hansjorg Felmy, Tony Kendall, Stephen Forsyth, Harald Leipnitz, Maria Perschy. Toda nemški vesterni niso premogli inventivnosti in inovativnosti špagetov. No, tudi legendarni Robert Siodmak ni ravno zadel v polno, ko je l. 1965 v Jugoslaviji po Karlu Mayu (Grad Rodriganda) simultano posnel dva nemška vesterna, *Zaklad Aztekov* (*Der Schatz der Azteken*) in *Piramido Boga sonca* (*Pyramide des Sonnengottes*), v katerima je dr. Karl Sternau (Lex Barker), Indiana Jones divjega zahoda, iskal mitski azteški zaklad. Nič boljši niso bili *Maščevalec iz Caroline* (*Il Nero – Hass war sein Gebet*, 1967, Claudio Gora), ki ga je igral Tony Kendall, *Poslednja ježa v Santa Cruz* (*Der letzte Ritt nach Santa Cruz*, 1964, Rolf Olsen), ki so jo posneli na Kanarskih otokih, *Pesem prerije* (*Freddy und das Lied der Praerie*, 1964, Sobey Martin), showestern s popevkarjem Freddyjem Quinnom, Rikom Battaglio in Bebo Lončar, *Poslednji Mohikanec* (*Der letzte Mohikaner*, 1965, Harald Reinl), v katerem sta Cooperjeva junaka igrala Joachim Fuchsberger in Karin Dor, in v Španiji posneti *Pekel v Manitobi* (*Holle von Manitoba*, 1965, Ralph Gideon), v katerem se v gladiatorskem dvoboju spopadeta Lex Barker in Pierre Brice, ki sta že tedaj slovela kot Winnetou in Old Shatterhand.

40. L. 1962 je hamburška firma Rialto, lastnica filmskih pravic za romane Karla Maya, z zagrebškim Jadranom koproducerala prvi film o apaškem poglavarju Winnetouju in njegovem prijatelju Old Shatterhandu – *Zaklad v Srebrnem jezeru* (*Der Schatz Im Silbersee*), ki mu je čez eno leto sledil *Winnetou I*. Oba je režiral veteran Harald Reinl, Old Shatterhanda je igral ameriški zvezdnik Lex Barker (eks Tarzan in Sandokan), Winnetou je postal minorni francoski zvezdnik Pierre Brice, ki je edini igral v vseh *Winnetoujih*, Ribanna je bila Karin Dor, Nscho-tshi Marie Versini, v vlogi Sama Hawkensa je za humor skrbel Ralf Wolter, kultno pop melodijo pa je zložil Martin Bottcher. Uspeh je bil nepričakovano orjaški, prava senzacija, kar je neposredno vzpodbudilo tudi Italijane, da so začeli snemati svojo verzijo evrovesternov – špagete. Nemška firma Constantin, ki je kot distributer z *Winnetoujem* mastno zaslužila, je koproducerala tudi Leonejev špaget *Za prgišče dolarjev*. Winnetou in Old Shatterhand sta se bratila še v filmih *Old Shatterhand* (1964), *Med Jastrebi* (*Unter Geirn*, 1964), *Winnetou II* (1964), *Winnetou III – Slovo velikega poglavarja* (*Winnetou III*, 1965), *Winnetou in Apanači* (*Winnetou und das Halbblut Apanatschi*, 1966) in *Winetou v dolini smrti* (*Winnetou und Old Shatterhand im Tal der Toten*, 1968), v *Kralju petroleja* (*Der Ölprinz*, 1965) je Winnetou dobil novega brata, Old Surehanda (Stewart Granger), ki je z njim vzdržal še eno avanturo, *Old Surehand – Labirint smrti* (*Old Surehand*, 1965), potem pa je v filmu *Winnetou in Old Firehand* (*Winnetou und sein Freund Old Firehand*, 1967) srečal novega brata, Old Firehanda (Rod Cameron). •

william a. wellman

nebojša pajkić



Državni sovražnik

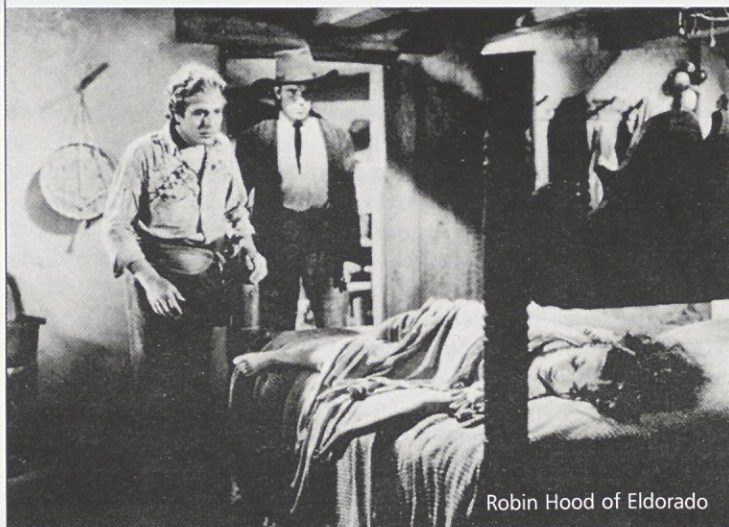
V Wellmanovem primeru je, morda nenavadno, najbolje, če začnemo na koncu. Njegov prah so po upepelitvi, v skladu z decidiranimi navodili kontroverznega "vesternerja", iz letala raztrosili nad različnimi predeli Amerike. Čeprav se je tedaj pisalo že leto 1975, te ekscentrične zahteve nikakor ne gre brati kot različico starčevske odpuljenosti (Wellman je umrl star 79 let), ali kot zakasneli odmev protobudistične hipijske ideologije. Govorimo namreč o človeku, ki je bil v vseh ozirih eno z idejo izvirne *americane*. Nekaj čudežno vzvišenega je v dejstvu, da je "Wild Bill", kot so ga imenovali zaradi njegove pitoreskne biografije, brezskropulozne energije, "fighterskega" temperamenta, hitropoteznosti in govorjenja brez dlake na jeziku, ostal takorekoč "brez krvi", tj. umrl zaradi levkemije prav sredi desetletja, katerega konec bo zaznamovala neka povsem drugačna Amerika, diametralno nasprotna pionirski krilatici *Go West!* Čeprav ne sodi v plejado velikanov hollywoodske režije, kakršni so v fabuloznem Griffithovem *Rojstvu naroda* (*The Birth of a Nation*, 1915) jahali pokriti z belimi kapucami, je Wellman ezoterizirajoč svojo konzervativno ideološko opredelitev, podobno kot Ford, že zelo zgodaj demonstriral svojo nepripravljenost, da bi se konformno prilagodil konvencijam skopljene, socializirajoče, evropeizirajoče,

meščanske in demokratske Amerike. Po njegovih žilah se je pretakala kri anarhoidnih priseljencev, ki so šli čez ocean, da bi akcijo postavili pred kontemplacijo, personalnost pred skupnost in svobodo pred red. "Wild Bill" je že v rani mladosti naredil križ čez družbene norme, bil po šestmesečni pogojni kazni zaradi kraje avtomobila prisiljen zapustiti šolo in se po nizu peripetij, kakršne si sicer za ameriške umetnike anemičnih biografij izmišljujejo reklamni agenti, povsem ekskluzivno napotil v nasprotno smer. Odšel je v Evropo in hkrati analogno in inverzno svojim predhodnikom izbral francosko Tujsko legijo kot svoje romantično acivilizirano in anticivilizacijsko zatočišče. Tujska legija in kasnejša vključitev v legendarno "Lafayette Escadrille" bosta v celoti določili nenavadno življensko pot neprilagodljivega Američana in – kar je še bolj zanimivo – v celoti zaznamovali meje in poudarke ene najbolj nekonvencionalnih avtorskih karier v Hollywoodu.

Wellmanov režijski opus, odštevši njegov prolog, povezan z delom pri nizkoproročunskih nemih filmih, zamejujeta dva povsem različna filma – četudi inspiracija zanju izvira iz istega vira. Prvi, *Wings* (1927), je bil, čeprav ne sodi med njegove najboljše filme, grandiozen triumf (prvi oskar za najboljši film sploh). Z njim je Wellman svojima producentoma Schulbergu in Lanskemu (Paramount) omogočil, da sta lahko v patriotični produkciji enakovredno parirala MGM (*The Big Parade* (1925)) in Foxu (*What Price Glory?* (1926)). Drugi, *Darby's Rangers* (ali *The Young Invaders*, 1958), Wellmanov zadnji in nesporno najbolj osebni film, je vse preveč mlačna testamentarna lamentacija. Če bi za šibkost njegovega predzadnjega filma *Lafayette Escadrille* (ali *Hell Bent for Glory*, 1957), še lahko našli opravičilo v resno skrhanem "Wild Billovem" zdravju, za pompozno pretencioznost *Wings* pa v neverjetnem preskoku iz nizkoproročunskih filmčkov na za svoj čas grandiozno produkcijo (milijon \$), povprečnost oziroma korektnost, t.i. solidnost filmov s prepoznavno t.i. *aircraft* tematiko, *Men with Wings* (1938) in *Gallant Journey* (1946), priča o dejstvu, da se je Wellmanu, tako kot mnogim drugim instinktivcem, umetnikom, ki emocijo postavljajo pred racionalnost, nasprotno stereotipnim razumevanjem, premočno doživeto gradivo izmuznilo kreativni artikulaciji. Vendar pa je prav na sredini svoje kariere, na presečišču med zgodnjim triumfom in kasnejšim flopom, leta 1939, na koncu desetletja, ki ga je zaznamoval kot eden najoriginalnejših, najeksplozivnejših in najbolj

raznolikih avtorjev – najkonstistentnejših v pulzirajoči nekonsistentnosti – Wellman posnel eno svojih najbolj sofisticiranih remek-del, *Beau Geste*, avanturistično legionarsko melodramo, ki jo je inspirirala njegova mladeniška eskapada s Tujsko legijo. Ta film je izzval razmah celega podžanra in doživel nepreštveni niz replik, od glorificirajočih posvetil (npr. *March or Die*), do parodij (G. Wilder). Wellman nas tu očara s svojim izmikanjem sleherni definiciji in s svojo impresivno rafinirano stilizacijo avtobiografskih motivov, s katero izničuje našo prej izrečeno, negativno obarvano tezo o "aero-kvartetu".

Wellmanova načelna nenačelnost ne dovoljuje posploševanja. Kaj bi sploh lahko posplošili v zvezi s kariero režiserja, ki se je filmu posvetil potem, ko se je vrnil iz vojne z avro heroja, odlikovanji in komaj zaceljeno rano, prežet z adrenalinom, ki ga je pomirjal tako, da se je sprehajal na krilih dvokrilcev v letu? Začelo se je na igrišču za polo njegovega angela varuha Douglasa Fairbanksa. Douglas Fairbanks sr. se je, če lahko o njegovih afinitetah in preferencah sodimo po Angerjevem *Hollywood Babilonu*, svojčas na smrt zaljublil v mladega, osemnajstletnega Billa, katerega lepoto in postavnost so cenili celo njegovi najbolj agresivni nasprotniki. Vendar pa Billa, niti tedaj, ko je bil še mlad hokejist, niti kasneje, ko je postal vojaški veteran, ni privlačila filmska igra. Neprestano je zavračal številne Fairbanksove ponudbe, ki mu jih je ta včasih pošiljal tudi po kablogramu: "When, it's all over, you'll always have a job." Wellman se je dolgo upiral ponudbam, da bi se preizkusil v stroki, ki je s svojo blaziranostjo in domišljavostjo pomenila negacijo njegovih verovanj. Kljub temu je, potem, ko je zapustil Air Corps, mladi veteran, obremenjen s spomini in alkoholom, končno vseeno popustil. Kratkotrajna avantura s filmsko igro, ki jo je preziral – njegovo mnenje o igralcih se ni prav v ničemer razlikovalo od Hitchcockovega – je Wellmana približala poslu, ki ga je dejansko zanimal. Hotel je stati za kamero. Kot absolutni naturščik Wellman tudi kot režiser ni imel nikakršnih predsodkov. Njegovi zgodnji filmi (najprej z Dustinom Farnumom in kasneje z Buckom Jonesom), so demonstracija svobodnega filmskega mišljenja, ki je mnogo bližje izkustvu ameriškega undergrounda šestdesetih kot pragmatični, pozitivistični narativni tradiciji Hollywooda dvajsetih let. Ko je Manny Farber vplejal izraz *underground* in ga povezal z opusi Walsha, Hawksa in Wellmana, je meril na nekaj povsem drugega kot na idejo "pravega ameriškega



Robin Hood of Eldorado



The Great Man's Lady

filma", katerega bistvo naj bi bila dezideologizirana, transideološka ali subideološka pripoved, ki ne eksplicira nikakršnega komentarja. Pri tem gre za termitski antiintektualizem, za pomen, impregniran v samo tkivo filmske substance. Takšen koncept filma je diametralno nasproten ideji pozicije kamere kot gledišča (sodbe, mišljenja), gre za film, ki temelji na ideji, da sta – v zvezi s kamero – pozicija in gledišče pleonazem.

Farber je, s tem v mislih, na nekem mestu ob nek povsem antievropski pojem postavil trojico režiserjev, katerih stili so iz formalnega zornega kota absolutno divergentni. Najprej je Hawks, ki so ga neprestano mučili s primerjavami s Fordom, poskušal nemogoče (kar mu je morda celo uspelo): ukiniti kamero. Izhajajoč iz antipodne vizure, brez vsakršnih predznanj, s tem pa tudi kompleksov, po čistem instinktu, je Wellman na povsem drugačen način dosegal isto: s kamero je delal preprosto karkoli, kar mu je prišlo na misel. Lahko bi rekli, da je ta fanatik gibanja, igralec hokeja, voznik in pilot, v kameri najpoprej zaslutil nekakšen surogat letala. Tako ni čudno, da je, medtem ko je delal z Buckom Jonesom (v času, ko je Ford delal z Mixom), Irca, ki se je imel takrat za hollywoodskega Homerja, spravil na rob pameti. Črna preveza čez oko ni nikomur drugemu pristajala tako dobro kot Fordu – kar se bo v svoji transcendentalni dimenziji izkazalo na Avedonovem portretu šele kasneje.

Že tedaj obremenjen s "pretvarjanjem divjine v francoski vrt" je bil Ford v svojem enciklopedičnem (v Frayovem smislu) zanosu nedvomno iskreno fasciniran z Wellmanovimi "divjaškimi", "nevtrnarskimi" manirami. V času, ko sta še oba delala za Fox, ga je nekega večera poklical po telefonu:

"Listen, you idiot, I just saw your last picture and you saw my last picture, didn't you?"

"Yeah, what was it? What's wrong?"

"We're beginning to get too tricky. Moving the camera too much. You're doing it more than I am (poudaril N.P.). So let's stop it.

Let's do what we used to do. Make the picture the simplest, easiest, nicest, most quietest, most natural way you can make it and stop all this stuff. Do you agree with me?"

"One hundred percent,"

je odvrnil "Wild Bill", katerega čut za naravno očitno ni ustrezal širokim pastoralnim vizijam najdoktrinarnejšega pesnika udomačevanega lincolnovskega zahoda. Deset let kasneje bo Wellman zrežiral enega najbolj naravnih in najbolj ekstravagantnih vesternov vseh časov. Četudi *The Robin Hood of El Dorado* (1936) gledalca zmede z nehollywoodsko igro, ki niha med operetno teatraličnostjo in popolnim diletantizmom, razbrzdanost Wellmanove kamere, dramaturška asociativna nediscipliniranost, intenzivnost in pristnost emocij, fizična brutalnost, violentna ekspresivnost, fascinirana poenotenost optične agresivnosti in notranjega nasilja in povsem osvobodjena kinestetičnost naredijo ta film za pomembnejšega od večine razvpitih klasičnih vesternov tridesetih let.



Prav vestern je, ob vojnih filmih, ki vključujejo njegovo obsedenost z letalstvom, žanr, v katerem je Wellman v največji meri izkazal vrline svojega nenadzorovanega avtorstva. Če že ne drugje, potem Wellman vsaj v vesternu doseže sam panteon hollywoodske umetnosti, v katere vokabular vnaša nekaj tistega viteškega občutja sveta, kakršno kot trade mark odlikuje daljnjevzhodne kinematografije. Vendar pa bodo trideseta leta, z zornega kota prestižnosti morda najplodnejše desetletje neuravnotežene kariere (kar v njegovem primeru ni pomankljivost ampak atribut), Wellmanu, režiserju, ki se je enakovredno preizkusil v vseh žanrih in delal za več najpomembnejših hollywoodskih mogulov (ob neprestanih sporih s studijskimi blagajniki in zvezdami/producenti, kakršen je bil sredi petdesetih npr. Duke Wayne), prinesla uspeh tudi na drugih frontah, zelo oddaljenih od vzorca vesterna.

Trideseta

Desetletje začenja z mojstrovino *Public Enemy* (1931), ki je enemu njegovih najljubših producentov Darrylu Zanucku (po Malem cesarju (*Little Caesar*, 1930)) omogočilo prestižen položaj pri promociji gangsterskih zgodb. Drugače kot *Le Roy* v svojem enako pomembnem delu, ki temelji na psihološkem niansiranju osrednjega patološkega lika, je Wellman po postopku, pri katerem fascinira asketska minucioznost širokega epskega zamaha – še posebej tedaj, kadar gre za Wellmanove avtorske performanse – zgradil gangstersko sago, katere socialne koordinate so zadale dotlej najradikalnejši udarec aksiomom ameriškega liberalno-kapitalističnega koncepta sveta. *Public Enemy* je bil za ameriško administracijo isto kot Cagneyeva pomaranča – gre za antologijsko sceno, ki bo postala zaščitni znak prihajajočega cagneyevstva – razmazana po obrazu Mae Clark.

Če vemo, da je leta 1930 nastal famozni Haysov "Production Code", ki bo postal kasneje, 1. julija 1934, dejanska regulativa avtorske svobode (sic!), nam postane jasno, da sta bila *Le Roy* in Wellman Zanuckova najmočnejša in najbolje izbrana opora za njegov tržno-komercialni protiargument ideološkemu purizmu. Kakorkoli že, po letu 1934 ni bilo več mogoče posneti filma, ki bi s tolikšno resonantnostjo razkrival temačnost "laissez faire" humanizma. Šele

Mia Marvin, James Cagney
Državni sovražnik



sedemdeseta leta bodo s svojim novohollywoodskem pohodom k reinterpretaciji in reafirmaciji tradicionalnih žanrskih paradigem in socialno-etičnih parametrov znova ponudila razkošen odsev Zanuckovega koncepta gangsterskega filma. Če je Miliusov *Dillinger* (1973) samozavestna replika Le Royeve klasike, potem se široka pahljača pretencioznih družbenih in/ali gangsterskih kronik, od Malicka (*Badlands* (1973) in *Nebeški dnevi* (*Days of Heaven*, 1978)), prek Coppole (trilogija *Boter*), pa vse do Leonejevega megaprojekta *Bilo je nekoč v Ameriki* (*Once Upon a Time in America*, 1983), neposredno navezuje na Wellmana kot svoj vir. Že pomembnost *Public Enemy*, ob nesporni impresivnosti filma *Wings*, ki so v tridesetih letih doživela tudi zvočno verzijo, bi zadoščala za to, da bi lahko Wellmanu zagotovila boljšo pozicijo, kot jo sicer ima znotraj avtorskih sistematizacij anglosaške kritike.

Vendar pa režiser, ki mu je Farber določil posebno mesto v samih temeljih ameriške kinematografije, ni imel sreče s svojimi sonarodnjaki, ki so v Ameriko presajali francosko avtorsko politiko. Če je Thompsonu Wellman služil kot negativna teza za reafirmacijo Hawksa (proti Sarisovi apologiji Forda), je za samega Sarissa poniževanje Wellmana in njegova uvrstitev v najobskurnejšo skupino dubioznih avtorjev, ki naj bi bili *sui generis* pod evropskim (sic!) vplivom – *Less Than Meets The Eye* (ki je, mimogrede, v Sarisovem vodiču skozi Hollywood najbolj problematična), predstavljalo koeficient negacije Farberjeve nesporne avtoritete. Sarrisovo nepravilnost bo, ko govori o Wellmanovem aventičnem prispevku k hollywoodski filmski umetnosti, najprecizneje artikuliral Gerald Peary v svoji duhovito naslovljeni polemiki *More Than Meets the Eye* (*American Film*, marec 1976). Vendar pa bi nerazumevanje kritikov le težka prizadelo Wellmanovo nečimernost. Režiser, ki se je v celoti posvetil ekonomičnemu prikazovanju zgodb ("*medtem, ko Capra posname en film, jih sam naredim šest*") in se svobodno gibal po vseh filmskih zvrsteh in žanrih, od otroških filmov do senzualnih melodram, ni precenjeval obrti, za katero je imel nebrzdani in razkošen talent. Wellman je menil, da je režiser le vez med studijem (producentom) in igralci, zaradi katerih gledalci zahajajo v kino. "*Morda sta le*

Hitchcock in Welles režiserja", je enkrat zatrdil, "*katerih imeni vplivata tudi na box-office*". Obseden z igralci je Wellman bolj kot mnogi drugi razumel bistvo zvezdnitva. Potem, ko je s filmom *Public Enemy* v hollywoodsko ozvezdje lansiral Cagneya, je v tridesetih letih nadaljeval z nizom filmov, med katerimi so bili nujno boljši in slabši. Dva med njimi, *Heroes for Sale* in *Wild Boys of the Road*, ki ju je z "državnim sovražnikom" posnel leta 1933, zaokrožata Wellmanovo mračno sliko ameriške depresije. S svojo avtorsko neposrednostjo, s katero osvobaja in orkestrira emocije, bo iznašel idealno formo uravnoveženega koloritnega prikazovanja socialne bede – krevasanje nevrotičnih značajev, kakršen je razočarani veteran v *Heroes for Sale*, ki tone v narkomanijo, ali pa potepuška trojica (Dorothy Conan, Edwin Philips in Frankie Darro), katere popotovanje, ki so ga svojčas primerjali z Ekovim zvočnim prvcem *Pot v življenje*, bo kasneje našlo močan odmev v novohollywoodskim evkacijah tridesetih (Robert Aldrich, na primer) ali v ekscentričnih road-melodramah (Richards, Peter Fonda, itd.) – in nabreklih melodramatskih situacij, skozi katerih tenzijo *blow up*-ira gnolba predroosveltovske Amerike.

Wellmanov talent za to, da daje melodramatskim zapletom posebej avtentitečen naboj, bo svoj vrhunec doživel štiri leta kasneje. Po nekaterih komplikacijah, ki so izhajale iz zapletenih razmerij med velikimi studiji, je prišel Wellman leta 1936 v direkten spor z Meyerjem. Po zaslugi svojega prijatelja in koscenarista Roberta Carsona (*A Star is Born*, *Beau Geste*, *The Light That Failed*) je iz tega spora izšel bogatejši za poznanstvo z Myron Selznick, sestro Meyerjevega zeta Davida Selznicka. Ta nepotistični klobčič bo Wellmanu leta 1937 omogočil ponovitev dvojnega uspeha iz leta 1933, ki pa je bil še neprimerljivo silovitejši. Z romantično melodramo *A Star is Born* (ki je prejela oskarja za scenarij), enim najduhovitejših prikazov "Bulvarja somraka", in *Nothing Sacred* (po Benu Hechtu), ekscentrično satiro s *screwball* potenco, bo Wellman (leta 1939 bo posnel še *Beau Geste*) zaokrožil trideseta leta, morda najpomembnejše desetletje v zgodovini Hollywooda, kot eden najplodnejših (ob Woodyju Van Dykeu in Michaelu Curtizu), najraznovrstnejših (ob Walshu in Mamoulianu) in najuspešnejših (ob Fordu in Hawksu) avtorjev, ne da bi pri tem izgubil sloves agresivnosti in neprilagodljivosti.

Tako kot mu je nezakompleksana drža instinktivca brez predsodkov omogočila, da je kar najbolj učinkovito prebrodil prehod z nemega na zvočni film (ozvočni *Wings*, zgodnje remek-delo *Public Enemy*), mu je isti refleks pomagal, da je skupaj s snemalcem Howardom Greenom (pionirjem tehnikolor-revolucije) v *A Star is Born* "eksploziral" tudi enega najzgodnejših primerov fasciniranih možnosti Kalmusovega dovršenega tehnikolorja, brez katerega bi bil pojem Hollywooda povsem drugačen. Uporaba napredne tehnologije (oskarja je dobil tudi Green) je v filmu *A Star is Born* vsebovala tudi – verjetno zavestno – ironično paleto. Ta brezobzirno agresivna zgodba o prihajoči ženski in ugašajoči moški zvezdi z Janet Geynor, katere kontroverzna kariera asocira na Wellmanov lastni temperament, in s propadajočim, v alkoholizem zablodelim Marchem, je Wellmanu ponudila priložnost, da je vso svojo antihollywoodsko energijo vtikal v sarkastično melodramo, katere

ostrina je rafinirano prikrita v romantičnem kontekstu. Notranja napetost *A Star is Born* omogoča avtorju, da pokaže visoko stopnjo samonadzora. Z umirjeno kamero in poigravanjem z vodvilsko teatraličnostjo Hollywooda, poudarjeno "retuširano" s technicolor polituro, je potencirano mizanscensko koreografijo, ki spominja hkrati na Lubitscha, McCareya, pa tudi na – kar so mu pogosto očitali – Hawksa, Wellmanu uspelo na zadržano ciničen način postaviti v funkcijo zgodbe o igralski narcisoidnosti in ponarejenosti (generično: lažnosti).

Le malo je hollywoodskih, pa tudi drugih filmov o filmu oz. filmov v filmu, ki so se na tako večplasten, hkrati agresiven in nepretenciozen, satiričen in romantičen način pozabavali s svojim lastnim ustrojem v vsej njegovi veličini in hipokriziji. Dve kasnejši verziji tega filma, ena popolnoma neuspešna (Pierson, 1976), druga triumfalna (Cukor, 1954), ki jo včasih nepravilno in frivolno postavljajo pred izvirnik, razkrivata vse dimenzije Wellmanovega dela. Istega, 1937. leta posneti *Nothing Sacred* (remake bo doživel istega 1954 s Taurogovim *Living It Up*, gledališko musical predelavo pa 1953 (Hazel Flag)), prismojena komedija o novinarju, ki se zaljubi v dekle (Carole Lombard), ki so ji po pomoti postavili tragično diagnozo, je ena od najduhovitejših, najbrutalnejših, najbolj ciničnih in najbolj dinamičnih satir v zgodovini filma. Hechtova zgodba, ki je ob **Naslovni strani** ena prvih črnohumornih vivisekcij brezskropulozne manipulativnosti medijev, je Wellmanu omogočila najučinkovitejšo in najfunkcionalnejšo demonstracijo vrlin njegovega razuzdanega talenta. Soočen z materialom, ki temelji na kontrastih med centrom in provinco, medijem in uporabnikom, manipulatorji in manipuliranimi, resnico in lažjo, karakterji in kreaturami, prefriganci in naivci, bedniki in reveži, se je Wellman – drugače kot pri simulirani teatraličnosti *A Star is Born* – zatekel k svojemu najljubšemu športu, ekstravagantni uporabi kamere, ki v soglasju z baročnim montažnim postopkom gradi kinestetično ekshibicijo, kakršna je zelo blizu Mamoulianovi nekonvencionalnosti, ki napoveduje Tashlina in Tauroga, prehod s petdesetih v šestdeseta ali Lesterja od **Help** (1965) do **Mušketirjev** in dalje...

Kljub dejstvu, da je v tridesetih letih posnel najmanj pet filmov (*Public Enemy*, *Robin Hood of El Dorado*, *A Star is Born*, *Nothing Sacred* in *Beau Geste*), ki so nedvomno nespregledljive kote hollywoodske zgodovine, pa je Wellman, če kot primarni kriterij odmislimo *box-office*, svoje najpomembnejše filme posnel šele v štiridesetih letih. Takrat je imel Wellman priložnost režirati več vesternov in vojnih filmov, katerih narativni, etični in mitski potenciali dajejo več avtorskega prostora njegovi intrigantni, anarhoidni, transsocialni, wildbillovski, mejni in Go West poetiki. Kljub temu pa, v skladu z njegovo dosledno nedoslednostjo, provokativnostjo in paradoksalnostjo, njegovi najpomembnejši in najekskluzivnejši filmi štiridesetih niso vesterni.

Štirideseta in vojni filmi

Čeprav je začel desetletje v času vsesplošnega pričakovanja "velike vojne" z bolj ali manj bizarno komedijo **Roxie Hart** (1941), povsem drugačno od njegovih dotedanjih že tako raznovrstnih stilskih in podžanrovskih poigravanj s klišeji komedije, je Wellman, povsem v skladu s svojim "veteranstvom"

in obsedenostjo s predhodno vojno, šele proti koncu, ko se je že odprl prostor za distanco, posnel dva vojna filma, **The Story of G.I. Joe** (1945) in **Battleground** (1949), ki bosta oba, še zlasti pa slednji, vsak na svoj način, v celoti opredelila azimute ameriškega vojnega filma: od Siegla, Brooksa ali Fullerja v petdesetih, prek Eastwooda (ki je igral v zadnjem Wellmanovem filmu) v osemdesetih, do Spielberga v devetdesetih letih. Vendar pa to ni vse: ne dve vojni remek-deli, mejnika ameriške war-filmske idiomatike, ne ekscentrična komika **Roxie Hart**, ki, kot da bi bila vse preveč samozavestna za temperament avtorja-naturščika, odzvanja slovo od kinestetičnega "larpurlartizma" infantilnih, nedolžnih in naivnih tridesetih let, in ne prgišče vesternov, ki vmeščajo Wellmana v elito pesnikov daljnih zahodnih obzorij, ne izčrpanec, ekstremni individualist, privrženec predlincolnske, svobodne (nejurisdictivne) Amerike kot prerije, Amerike priseljencev, ki se integrirajo z domorodci in ne kot privrženec Amerike, ki kultivira/emancipira "divjake", je Wild Bill leta 1948 (kako simptomatično naključje za Titovo oziroma Stalinovo Jugoslavijo), posnel vohunski film **Iron Curtain** (znan tudi po še bolj indikativnem naslovu **Behind the Iron Curtain**). Ta zgodba, narejena v skladu s sveže odkritimi dejstvi, z Dano Andrewsom kot prebeglim ruskim obveščevalcem in z dramaturško-režijsko asketsko dokumentaristično fakturo, s svojo mračno pesimistično atmosfero in turbobnim kvazi-*happy endom* napoveduje najstrašnejše strani v zgodovini demokratske hegemonije. Čeprav je Wellmanov antikomunizem nedvoumen in ga je ekspliciral že prej (v *Heroes for Sale*) – pa tudi kasneje, v resnici na ljubo neprebavljivih Batjac-Wayneovih produkcijah – je zastrašujoča dokumentarnost izničevanja individuuma in osebne (državljske) svobode ter razkrinkanje pojma civilne družbe pod nakovalom teh ali onih tajnih služb, ekipo filma *Iron Courtain* (kje je "behind"?), obsodilo na isto obliko izгона, film sam pa na isto obliko izolacije, omejitve svobode in na enako izobčenost, kakršno doživlja tudi ruski prebežnik Igor Guzjenko (D. Andrews), ko proda svoje domovinske komunistične ideale za načela demokratičnega liberalnega humanizma. Ekipi Sola Siegla (njegove investicije v ta film kljub kasnejši *Paniki na ulicah* ni ravno lahko razumeti), so prepovedali snemati na lokacijah v Združenih državah, zato je bil ta ekscesni antikomunistični in antidemokratski film posnet v Kanadi, na nevtralnem ozemlju med od Rusov odkupljeno Aljasko in homogeno matico. Na Wellmanovo srečo se je ta dubiozni "disidentski" komad znašel prav v sendviču med obema navedenima patriotskima polovicama. Posnet je bil tri leta po *The Story of G.I. Joe*, njegov že tako izolirani odmev pa se je prekril s fascinantnim naturalizmom leto kasneje posnetega *Battleground* (1949). *The Story of G.I. Joe* je eden Wellmanovih redkih filmov, ki so imeli večji uspeh pri kritiki, kot pa na blagajni. Ekranizacija avtobiografske proze Ernieja Pylea, ki je v režiserju *Wings* videl svojega idola, "pobratima iz vesolja", "bojevnika-dvojnika", in ki se ni mogel pomiriti z dejstvom, da nek vojni veteran režira blazirane limonade kot *A Star is Born*, je nastala po zaslugi dejstva, da se Wellman ni mogel upreti Pyleovi identifikacijski projekciji. Kljub temu "pobratimskemu" konceptu pa tisto, kar naredi *Story of G.I. Joe* za velik film, čeprav poigravanje z distanco skozi subjektivno projekcijo s svojo

nezadržno anticipacijo spominja na filmski potencial Greenovih romanov, kakršen je na primer "Mirni Američan", vseeno ni le avtobiografska evokacija z vojne margine. Vrline tega filma so zgoščene v promotivnem vojaškem *imageu* Roberta Mitchuma, neverjetno minuciozni ikonografski polituri, kakršno je lahko nadzoroval le veteran iz ekskluzivnega bojišča. Bojišče se bo znašlo v naslovu Wellmanovega naslednjega filma. *Battleground* je Wellmanov v vseh pogledih najuspešnejši film (oskar za scenarij in kamero, nominacije za film, režijo in epizodno vlogo). Če je že obstajal kak nejeverni Tomaž, ki ga je motila dolžina filma (118 min.), saj implicira določeno epizodno digresivnost, je enormno navdušenje občinstva nad to impozantno odo amerikanizmu, ameriškemu heroizmu, individualizmu in veri v idejo, za katero je sleherna žrtev primerna cena, izbrisalo vsakršnen disonantni feedback. Ob tem filmu je utonil v pozabo tudi provokativni deziluzionizem skrivnostne "železne zavese". Sam Peckinpah, režiser, ki Wellmanu dolguje veliko več, kot kateremukoli izmed svojih licitiranih favoritov (Fordu, Wellesu, Kurosawi, Feliniju), je nekoč dejal, da *Battleground* ni samo definitiven vojni film, temveč definitivna apologija ameriškega patriotizma, katerega odmev najdemo ne le v vseh kasnejših vojnih filmih, ampak v kateremukoli ameriškem projektu, ki obravnava skupino profesionalcev, katerih naloga nosi v sebi konsekvence širšega (t.j. ameriškega) pomena. Brez filma *Battleground* ne bi bilo ne *Vojaka Ryana* (*Saving Private Ryan*, 1998), ne *Predatorja* (1987), da *Častnika in gentlemena* (*An Officer and a Gentleman*, 1982) sploh ne omenjamo. Če je v *Beau Geste* definiral prototipski lik okrutnega oficirja (Brian Donlevy), čigar sadistična tortura skriva v sebi viteško aristokratskost bojevnika (v imenu pravice, Boga in ideje), je Wellman v *Battleground* (ki je prinesel oskarja Jamesu Whitemoru), skreiral bolj oportuno različico značajsko strogega starešine, ki se bo razrasla v parodiran aksiom amerikanizma, katerega žrtve bodo v kasnejših letih postale tudi takšne tradicionalistične vedette, kakršni sta Wayne ali Eastwood.

Desetletje, ki ga je začel z nostalgijo, ki je bila bodisi usmerjena proti, ali pa je celo izvirala iz, naj se sliši še tako preuranjeno, kemp-pogleda na dvajseta leta, pri čemer je ves svoj tres-trivia potencial črpal iz Ginger



The Ox-Bow Incident

Rogers, je Wellman zaokrožil s filmom, ki povprečnemu Američanu jemlje sapo in pravico do distance ter demonstrira vso hipnotično moč gibljivih slik. *Battleground* je mitologem, ki presega tudi Fordov patriotski in – kot je nekdo rekel – homerjevski zamah. Med *Roxie Hart* in *Battleground* pa je Wellman v štiridesetih letih delal vesterne, zaradi katerih so fordovci (sarrisovci) dobivali rane na želodcu.

Štirideseta in vesterni

Wellman je absolutni deziluzionist, grobi realist naturalistične vokacije, saj je svojo mitomanijo povezal z osebno obsesijo z letalstvom, z obsesijo, ki presega okvire estetike in eksistence (če odmislimo fenomen *Battleground*, katerega opurtunizem bi ostal nerazumljiv brez povezave z drugoversko *Iron Curtain*). Odtod tudi njegovi vesterni štiridesetih, ki so le za odtenek blažji od subverzivne intonacije neprebavljivega *The Robin Hood of El Dorado* in predstavljajo posebno poglavje v zgodovini ameriškega vesterna, umetnosti interpretiranja in reinterpretiranja ameriškega mitskega prizorišča. Čeprav je Wellmanov vpliv na zakrknjeno hollywoodsko šolo petdesetih (na Fullerja, Boetticherja, Siegla in Aldricha) očiten, lahko bi celo rekli usoden prav po zaslugi ikonoklazma, katerega akordom je mogoče prisluškovati od Hustona do Miliusa, pa se njegova slika zahoda čedalje bolj marginalizira. Izjema je tu le afektirana in v glavnem napačna percepcija njegove paradigmatične klasike *The Ox-Bow Incident*, film, ki mu Kurosawov *Rašomon* (1953) dolguje prav toliko, kolikor nekateri ameriški (in seveda tudi italijanski) vesterni dolgujejo njegovim Samurajem. *The Ox-Bow Incident* (1943), *Buffalo Bill* (1944) in *Yellow Sky* (1948) skupaj z Wellmanovimi vesterni petdesetih (*Westward the Woman* (1952), *Across The Wide Missouri* (1951) in *Track of the Cat* (1954), pri čemer je za zadnja dva značilna tehnikolor vizura), gradijo sliko Amerike, kakršna ne sodi v fordovsko-lincolnovsko sentimentalno epiko in nima ničesar skupnega z hawksovskim individualistično-elitističnim patosom. V Wellmanovih vesternih ni nikakršne ruralne, pastirske, ovčarsko-kravarske pastoralne apologetike kakega Delmerja Davesa, niti perverznega panteizma Anthonyja Manna. Drugače kot drugi pesniki daljnega in divjega zahoda, ki so svoje poetike orkestrirali v poskusih, da bi si po analogiji z postcezannovskim slikarskim kompleksom poiskali svoje mesto ob Fordovem vingvamu ali nekje vmes med utrdbo Ford in utrdbo Hawks (Hathaway), je Wellman samozavestno, kot bi bil sam Cecil B. de Mille, svoje vesterne vodil po povsem originalnih in težko prehodnih soteskah. Njegov west-horizon nima središča, ničesar, ki bi bilo ekvivalentno Fordovi Dolini spomenikov (Monument Valley), Hawksovi skupini individualcev z močno žensko, Mannovemu jahanju in prekopavanju po soteskah in kanjonih, Boetticherjevimi klatežem in maščevalcem ter Sieglovim in Peckinpahovim poslednjim neodvisnim profesionalcem. Še najbližji je Walshu. Wellman ni Griffithov učenec, ki bi gradil poetiko na inverziji etičnih obrazcev in na razkrinkavanju *americane*, zato nima prepoznavnega avtorskega jedra. Njegovi vesterni imajo malo skupnih elementov in nimajo niti igralca, skozi čigar *behaviour* bi projektiral prepoznavno vizijo. Kljub temu je plejada njegovih vesternejev več kot reprezentativna: Henry Fonda v *The Ox-Bow Incident*, Joel McCrea kot William Cody (*Buffalo Bill*), Gregory Peck v *Yellow Sky*, Clark

Gable kot protagonist *Across the Wide Missouri*, Robert Taylor kot vodič žensk z vzhoda na zahod v *Westward the Women* in nazadnje še Robert Mitchum v *Track of the Cat*. Vsi ti nakazujejo Wellmanovo nagnjenost k poudarjenemu personalizmu in na njegovo nepristajanje na kakršnokoli konformirajočo tipizacijo. Tako kot so različni protagonisti, ki ustrezajo zgodbam oziroma – kot bi bilo pri Wellmanu bolje reči – fragmentom zgodb, elementom zgodb, demonstraciji gradnje zgodb, so absolutno različne tudi lokacije, kamor se vmeščajo Wellmanovi vesterni: od puščave v *Yellow Sky* do zasneženih vrhov v *Track of the Cat*. Wellmanovi filmi ne varirajo le prostorsko, ampak tudi časovno: od zgodnjega, poligliotskega pionirskega zahoda (*Across the Wide Missouri*), prek klasičnega pionirskega obdobja (*Westward the Woman*), do obdobja post-vesterna (*Track of the Cat*). V *Buffalo Billu* sta skozi demistificirajočo Codyjevo biografijo dve obdobji zgodovine zahoda iluzionistično in deziluzionistično zbiti v eno samo mistično projekcijo boleče resonantnosti.

V Wellmanovih vesternih so protagonisti najpogosteje v funkciji epizodistov. Pogosto so *de facto* tudi naratorji. Fonda v *The Ox-Bow Incident*, Peck v *Yellow Sky*, Gable v *Across the Wide Missouri* in McCrea kot fabulozni junak so v bistvu priče neke epohe. V Wellmanovih filmih vsi pričajo, v njih se slišijo vsi jeziki, jeziki priselencev in jeziki domorodcev. V njegovih vesternih se vsi srečujejo ali razhajajo, medtem ko ubijajo ali umirajo hkrati tudi neprestano pripovedujejo. V Wellmanovih vesternih junaki veliko več govorijo kot streljajo in pri tem neprestano potujejo, po vseh ozemljih, z vsemi prevoznimi sredstvi, v vsakršnem vremenu in v različnih zgodovinskih obdobjih. Wellman, ki je izživel svoj mit "Lafayette Escadrille" in ki je bil v prvi svetovni vojni na robu smrti, tik ob astralni projekciji, je dosegel transcendentalno vizuro-vizijo, ki prebija žanrovsko opno in razbija posredovane miteme. Drugače kot Ford (Sofokles) in Hawks (Evripid), je Wellman nekakšen Ajshil onstran dramaturgije, saj ne demitizira: njegovi filmi na dokumentaren način pričajo o mitu in/ali sodelujejo pri njegovi kreaciji. Zato se pri Wellmanu toliko govori/pripoveduje. Njegovi filmi reciklirajo ustno izročilo epohe, zato se zdi, da ne predhodijo le Hollywoodu, ampak pisani besedi nasploh. Ponikujejo v mistiko in v magično dimenzijo (gold) West-kulta. So v razsutih fetiših in tabujih, s katerimi se soočajo, jih projicirajo in komentirajo vsi bojevniki Wellmanovega pra-prizorišča. Zato bi lahko v izsušenem starcu (igra ga Francis Ford, Johnov starejši brat, ki je Johna tudi pripeljal v Hollywood) iz *The Ox-Bow Incident* našli nenavadno subtilen odgovor na Jackov arogantni in avtoritarni telefonski klic v obdobju njunega skupnega horse-operetnega stažiranja. *The Ox-Bow Incident* (še en Wellmanov veliki uspeh, ki mu je uspelo nekaj oskarjev izpuliti tudi osovraženemu Curtizu in njegovi *Casablanci*), čeprav je njegov najbolj statičen in retoričen – v levičarskem žargonu rečeno – anti-vestern, najradikalneje demonstrira ustni, subintelektualni koncept Wellmanove anahrone, arhaične, generične protonaracije. Njegova "junaka", "protagonista", Fonda in Henry Morgan, pravzaprav sploh nista del zgodbe. Sta zgolj popotnika, naključni priči grozljivega dogodka (linča nedolžnih), ki se je baje resnično pripetil nekje v Nevadi leta 1885 in o katerem je roman napisal Walter van Tilburg Clark. To je bila tipično brethartovska inspiracija za

Wellmanov ustni diskurz. Zdi se, kot bi Gil Carter in Art Croft (Fonda in Morgan), re-kreirala in re-inkarnirala avtentične akterje, ki so Clarku nekoč ob tabornem ognju pripovedovali o dogodku (kot so ga pač sami videli). Njihova videnja – in prav tu je Wellmanova ajshilovska ingenioznost – pa so bila različna, niti malo ne intenzivna, povsem naključna (kot je bila naključna njihova pot skozi prav ta prostor in čas). Zdi se, kot da bi jih usoda slike nad šankom v baru intrigirala bolj od usode brez krivde obsojenih. Wellman ne pripada vesternerjem, ki se oklepajo obrabljene krilatice, da je treba laž, ki je postala legenda, natisniti in podpirati, ampak dvomi v človekovo zmožnost, da bi se dokopal do resnice. Zato njegovi vesterni, *Buffalo Bill* morda najbolj tendenciozno, *Across the Wide Missouri* najbolj pitoreskno, *Track of the Cat* najbolj perverzno, *Yellow Sky* žanrovsko najbolj učinkovito, *Westward the Women* pa najbolj realistično in najbolj izzivalno, ponikujejo v globino mita, se zapredajo v njegovo genezo in dosega mistični učinek, ki rezultira iz nadrealističnega trka (in iz njega izhajajočega šoka) ob neponarejeno dejanskost in iz dokumentarnosti v njeni pramaterialni mitski substanci v njenem metafizičnem vrenju oziroma alkemičnem (gold) stanju. Takšen pristop h koreninam, pristop, ki presega okvire novoameriškega retardirajočega pragmatizma in ki absolutno transcendirajo običajni ameriški agnosticizem, je Wellmana kljub njegovim uspehom spremenil v poraženca oziroma marginalnega sopotnika v zgodovini in v legendi Ford-Sarrisovske ureditve filma in sveta. Takšen samouničevalski prodor – ves čas na samem robu šamanskega transa – v organsko dimenzijo kontinenta-mita se ni mogel končati drugače kot s tem, da je ostal brez vroče krvi, ki je prekletstvo Amerike.

V spopadu z na hitro skrojenimi legendami je ameriški heroj iz prve svetovne vojne, ki je igralce preziral zaradi narcisoidnosti in laži, in ki je bil bolj ponosen na vsak dan, preživljen v Tujski legiji in na vsak polet v Lafayette Escadrille ali American Air Corps, kot pa na katerikoli film, vstopil v mitologijo zahoda, kakršen je bil pred začrtanjem meja in preden je William Cody postal *showman*. Takšnemu zahodu in takšni ideji Amerike ne pripada preveliko število ameriških režiserjev. Vsekakor pa jima na Wellmanovo (ne)srečo pripada Jack Ford. Težko je reči, kdo od njiju je bil bližje resnici, vsekakor pa je res, da so najdlje od nje tisti, ki so Wellmana žrtvovali tej ali oni apologiji. Resnici se je bolj od njih približal sleherni gledalec, ki je kdajkoli kupil vstopnico za kak njegov film.

Če sklenemo: gre za režiserja, ki je posnel nekaj največjih vojnih filmov, nekaj najduhovitejših situacijskih in značajskih komedij ter nekaj najboljših melodram. Hkrati s tem je posnel tudi morda najvplivnejši gangsterski film v zgodovini kinematografije in veliko vesternov, brez katerih se ni mogoče dokopati do skrivnosti izvorne *americane*, brez katerih torej ni mogoče razumeti filma. •

Prevedel Saš Jovanovski

william a. wellman

(1896–1975)

Bio-filmografija*

Rojstno ime: William Augustus Wellman

rojen: 29. februarja 1896 (Brookline, Massachusetts)

umrl: 9. decembra 1975 (Los Angeles, Kalifornija)

Nemi filmi:

- 1920 Twins of Suffering Creek (nepodpisan)
- 1923 Big Dan
- 1923 Second Hand Love
- 1923 The Man Who Won
- 1923 Cupid's Fireman
- 1924 Not a Drum Was Heard
- 1924 The Vagabond Trail
- 1924 The Circus Cowboy
- 1925 When Husbands Flirt
- 1926 The Boob
- 1926 The Cat's Pajamas
- 1926 You Never Know Women
- 1927 Wings (Krila)
- 1928 The Legion of the Condemned
- 1928 Ladies of the Mob

Nemi filmi s posameznimi zvočnimi sekvencami:

- 1928 Beggars of Life
- 1929 Woman Trap
- 1929 Chinatown Nights
- 1929 The Man I Love

Zvočni filmi:

- 1930 Dangerous Paradise
- 1930 Young Eagles
- 1930 Maybe It's Love (aka Eleven Men and a Girl)
- 1931 Safe in Hell (aka The Lost Lady)
- 1931 Other Men's Women (aka The Steel Highway)
- 1931 Night Nurse
- 1931 Public Enemy - aka Enemies of the Public (*Državni sovražnik*)
- 1931 The Star Witness
- 1932 The Purchase Price
- 1932 The Hatchet Man (aka The Honourable Mr. Wong)
- 1932 So Big
- 1932 Love Is a Racket (aka Such Things Happen)
- 1932 The Conquerors (aka Pioneer Builders)
- 1933 Wild Boys of the Road (aka Dangerous Days)
- 1933 Lilly Turner
- 1933 Heroes for Sale
- 1933 Frisco Jenny
- 1933 Female (nepodpisan)
- 1933 Central Airport
- 1933 Midnight Mary
- 1933 College Coach (aka Football Coach)

- 1934 The President Vanishes (aka Strange Conspiracy)
- 1934 Looking for Trouble
- 1934 Stingaree
- 1935 The Call of the Wild
- 1936 The Robin Hood of El Dorado (*Robin Hood iz El Dorada*)
- 1936 Small Town Girl (aka One Horse Town)
- 1936 Tarzan Escapes (nepodpisan)
- 1937 A Star Is Born
- 1937 Nothing Sacred
- 1938 Men with Wings
- 1938 The Adventures of Tom Sawyer (nepodpisan)
- 1939 Beau Geste (*Beau Geste*)
- 1939 The Light That Failed
- 1941 Reaching for the Sun
- 1942 Thunder Birds
- 1942 Roxie Hart
- 1942 The Great Man's Lady
- 1943 Lady of Burlesque (aka The G-String Murders / aka Striptease Lady)
- 1943 The Ox-Bow Incident - aka The Strange Incident (*Dogodek v Ox-Bowu*)
- 1944 Buffalo Bill
- 1945 This Man's Navy
- 1945 The Story of G.I. Joe (aka War Correspondent)
- 1947 Gallant Journey
- 1947 Magic Town
- 1948 Yellow Sky (*Rumeno nebo*)
- 1948 The Iron Curtain (aka Behind the Iron Curtain)
- 1949 Battleground (*Bojišče*)
- 1950 The Next Voice You Hear
- 1950 The Happy Years
- 1951 Westward the Women (*Ženske prihajajo*)
- 1951 Across the Wide Missouri (*Čez Missouri*)
- 1951 It's a Big Country
- 1952 My Man and I
- 1953 Island in the Sky
- 1954 The High and the Mighty (*Med nebom in zemljo*)
- 1954 Ring of Fear (nepodpisan)
- 1954 Track of the Cat
- 1955 Blood Alley
- 1956 Good-bye, My Lady (aka Goodbye, My Lady)
- 1958 Lafayette Escadrille (aka Hell Bent for Glory)
- 1958 Darby's Rangers (aka The Young Invaders)

* Wellman je režiral preko osemdeset filmov, med katerimi pa smo v naši (in nekdanji jugoslovanski) distribuciji videli le redke, zato so slovenski prevodi maloštevilni. V tekstih zaradi enotnosti ohranjamo izvirne naslove (razen referenc na druge avtorje, katerih filmi so precej bolj znani in za katere uradni prevodi obstajajo), v filmografiji pa obstoječe uradne prevode navajamo v oklepaju.

filmska poranja

slovenske kinoteke



zbirka **imago**

Dominique Villain: Montaža

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

cena v predprodaji: 1.800 SIT

Michel Chion: Glasba v filmu

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

cena v predprodaji: 4.500 SIT

Kristin Thompson, David Bordwell: Zgodovina filma

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

cena v predprodaji: 7.200 SIT

zbirka **slovenski film**

Stojan Pelko: Matjaž Klopčič

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

cena v predprodaji: 1.800 SIT

Zdenko Vrdlovec, Peter Zobec, Lilijana Nedič: Boštjan Hladnik

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

cena v predprodaji: 4.500 SIT

kinoteka

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

