

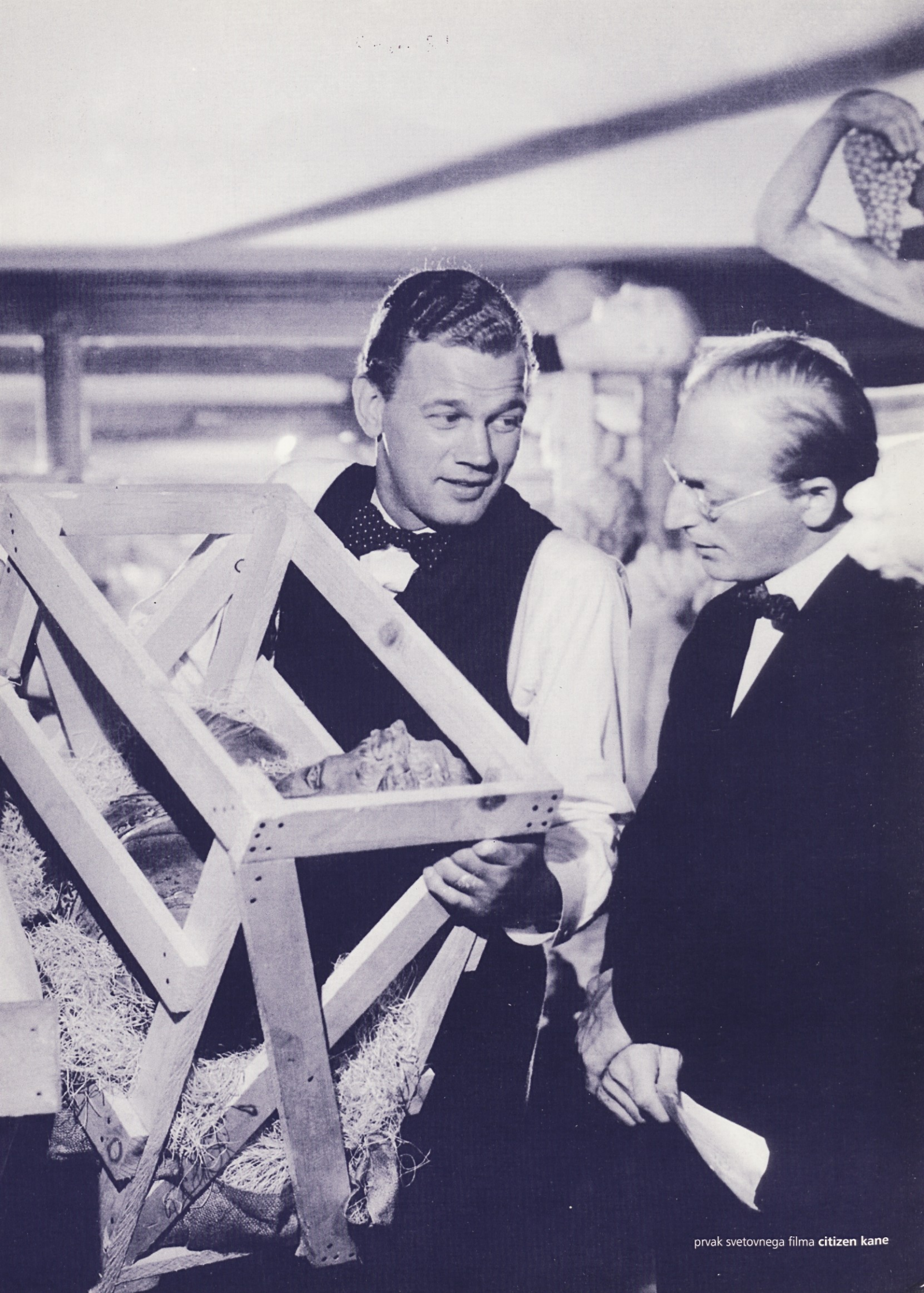
ekran

revija za film in televizijo

vol.20
letnik XXXII
november december 1995
500 SIT

100 let
1895-1995
sto let
filma

posebna številka
ob stoletnici filma
najboljši filmi stoletja
po izboru slovenskih filmskih kritikov



186642

ekran

revija za film in televizijo

- 2 **izbrani**
3 **stojan pelko** **uvodnik**
4 **jože dolmark** pohlep
6 **živa emeršič-mali** iztrebljevalec
8 **silvan furlan** mama in kurba
10 **daniyel hočevar** alice v mestih
12 **bojan kavčič** dober, grd, hudoben
14 **matjaž klopčič** vrtoglavica
16 **nerina kocjančič** državljan kane
18 **tomaž kržičnik** odvratnost
20 **leon magdalenc** dvajseto stoletje
22 **max modic** dober, grd, hudoben
24 **irena ostrouška** thelma in louise
26 **stojan pelko** fountainhead
28 **simon popek** dotik zla
30 **franci slak** predstava
32 **zoran smiljanič** divja horda
34 **majda širca** dekalog
36 **vlado škafar** potovanje v tokio
38 **marcel štefančič, jr.** mesto slovesa
40 **rapa šuklje** kongres pleše
42 **toni tršar** senso
44 **denis valič** andrej rubljov
46 **zdenko vrdlovec** ninočka
48 **miha zadnikar** zlata mrzlica
50 **melita zajc** rojena morilca
52 **matjaž zajec** ameriška noč
54 **tadej zupancič** bulevar somraka
56 **nabrani**

posebna številka ob stoletnici filma
v sodelovanju s slovensko kinoteko

vol. 20 letnik XXXII november december 1995

500 SIT, 6 DEM

ustanovitelj in izdajatelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni urednik** Stojan Pelko **uredništvo** Silvan Furlan, Max Modic, Simon Popek, Janez Rakušček, Majda Širca, Vlado Škafar, Marcel Štefančič, jr., Zdenko Vrdlovec, Miha Zadnikar, Melita Zajc **urednik publikacij** Marcel Štefančič, jr. **tajnik** Simon Popek **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **stavek** dariš gregorič perme **osvetljevanje filmov** Alten **tisk** Tiskarna Ljubljana **naslov uredništva** Miklošičeva 38, 61000 Ljubljana, tel 318 353 **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT **žiro račun** 50101-678-47478, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Štefanova 5, Ljubljana Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

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

Pričujočo številko je uredil Simon Popek.





Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)

Blade Runner Iztrebljevalec (Ridley Scott, 1982)

Tokyo Monogatari Potovanje v Tokio (Yasujiro Ozu, 1953)

Taxi Driver Taksist (Martin Scorsese, 1976)

Andrej Rubljov (Andrej Tarkovski, 1966)

Amarcord (Federico Fellini, 1973)

La passion de Jeanne d'Arc Trpljenje device Orleanske
(Carl Theodor Dreyer, 1928)

Once Upon a Time in America Bilo je nekoč v Ameriki
(Sergio Leone, 1983)

8 1/2 Osem in pol (Federico Fellini, 1963)

2001: A Space Odyssey 2001: Odiseja v vesolju (Stanley Kubrick, 1968)

Slovenski film

Ples v dežju (Boštjan Hladnik, 1961)

stojan pelko

fun de siècle

Ob izteku prve stoletke smo slovenskim filmskim piscem, ki so najpogosteje gledali na platno in pisali za Ekran, zastavili dve vprašanji:

– Naštejte deset najboljših filmov vseh časov?

– Povejte, kateri je vaš najljubši slovenski film?

Da bi stvar ne bila pretenka, smo prosili še za dve, tri strani argumentacije najljubšega filma. Rezultat je pričujoča številka. Če sem lahko čisto iskren, boste v njej našli dva različna izida: seznam desetih največjih filmov vseh časov, ki je sicer definitiven, a statistično in povprečno varljiv, ter neprecenljivo količino skrajno osebnih, včasih prav presunljivo izpovednih zapisov. Potihem smo mislili, da bo najlepši *homage* stoletnici *top ten* seznam, pa se je izkazalo, da je pravo posvetilo seveda to ljubezensko pismo v tridesetih nadaljevanjih, ta hkratni epistolarni roman in hvalnica norosti. Kot da smo vsi, ki se tu in tam skrijemo za objektivnost kritika in objektivnost črke, komaj čakali okroglo obletnico, da bi pustili spregovoriti našemu krhkemu ekstimnemu bitju filmskega gledalca, tega dozdevka, ujetega v preliv med dvema planoma.

Dolgo časa sem bil prepričan, da je treba **Državljana Kanea** gledati skupaj s Chaplinovim **Velikim diktatorjem** – da gre za dve podobi istega gramscijevskega časa morbidnih simptomov, ko staro še ni umrlo, novo pa se še ni rodilo. Pred kratkim pa sem prebral kratek potopis Henryja Millerja s poti po Grčiji, *Kolos iz Maroussija*. Zdaj si skoraj upam trditi, da je Millerjevo potepanje po zibelki civilizacije na las podobno iskanju otroških sanj, sani z napisom Rosebud. Kane in Kolos, oba sta iz leta 1941; oba pričata o nekem platenju časa, ki ga prebadajo osti sedanjosti. Millerjev kolos Katsimbalis je v svojih napadih sanjave blaznosti jemal karte svetovnih prestolnic in jih predrugačeval po svojem okusu. Nato se je izgubljal v teh svojih izmišljenih načrtih. Ker je večino mest poznal na pamet, jih je obiskoval tudi v sanjah. "Podnevi je prenavljal Konstantinopol, v sanjah pa je preurejal Šanghaj."

Nekako se mi zdi, da je naš čas znova tak čas tipanja in iskanja prehoda, vpet med urbane more in sanjava potepanja. Ja, res živimo *fin-de-siècle*. Le da ga je v posvetilo filmu treba zapisati nekoliko drugače: FUN DE SIÈCLE – zabava stoletja!

jože dolmark

pohlep



Zasu Pitts, Gibson Gowland,
Chester Conklin

- Greed** Pohlep (Erich von Stroheim, 1925)
- Ivan Grozni** (Sergej Mihajlovič Eisenstein, 1945)
- Les enfants du paradis** Otroci galerije (Marcel Carné, 1944)
- Othello** (Orson Welles, 1952)
- Tokyo Monogatari** Potovanje v Tokio (Yasujiro Ozu, 1953)
- Aparajito** Nepremagljivi (Satyajit Ray, 1956)
- L'année dernière à Marienbad** Lani v Marienbadu (Alain Resnais, 1961)
- 8 1/2** Osem in pol (Federico Fellini, 1963)
- Andrej Rubljov** (Andrej Tarkovski, 1966)
- Blade Runner** Iztrebljevalec (Ridley Scott, 1982)

Slovenski film:

Tistega lepega dne (France Štiglic, 1962)

Pohlep

Greed

ZDA 1925 140 minut nemi

režija Erich von Stroheim **produkcija** Erich von Stroheim, Samuel Goldwyn **scenarij** Erich von Stroheim, June Mathis, po romanu *McTeague* Franka Norrisa
fotografija William H. Daniels, Ben F. Reynolds, Ernest B. Schoedsack **glasba** James Brennan, Jack Brennan **montaža** Frank Hull, Joseph Farnham
scenografija Capt. Richard Day, Erich von Stroheim **igrajo** Gibson Gowland, Zasu Pitts, Jean Hersholt, Chester Conklin, Sylvia Ashton, Oscar Gottell, Otto Gottell, Frank Hayes, Jack Curtis, Tempe Pigott, James F. Fulton, Jack McDonald, Lon Poff, Max Tyron, Erich von Ritzau, William Mollenheimer, Hugh J. McCauley, S.S. Simon, William Barlow

Začetki mojega kinematografskega spomina segajo kakšnih trideset let nazaj. Spominjam se mrzle dvorane Zadružnega doma v Šempasu, kjer sem videl **V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj** Karla Reizsa, prvi film, ki se me je docela prijel. Takrat verjetno nisem zmozel razumeti grenkih podtonov te briljantne socialne komedije. Moji otroški domišljiji pa je prijala nekakšna nestanovitnost junaka, ki ga je imenitno igral Albert Finney, in v spomin so se mi vtisnile nekam žalostne podobe sivega Nottinghama, ki ga je takrat lepo poslikal Freddie Francis. Bilo je to kakšno soboto zvečer ali v nedeljo zjutraj. Nekaj zatem je oče kupil televizor. Živeli smo ob italijanski meji in imel sem srečo videti mnoge filme na RAI. Stvar sicer ni bila tako preprosta. Filme so večinoma vrteli zvečer in neprestano sem si moral zmišljevat tiste drobne otroške zvijače, da sem lahko ostajal pokonci do napisa "Fine". Takrat sem se prvič srečal s strogimi slikami Bergmana, Bressona ter Dreyerja in ne spominjam se dobro, če so me prevejale z lagodjem ali obratno. To je bilo v Solkanu. Nedaleč od hiše, kjer smo stanovali, je bila dvorana, v kateri smo otroci ob vsaki menjavi kolutov praviloma ropotali z nogami. Potem pa pred platnom pobirali prazne patrone iz polomljene puščice. Zatem sva z gimnazijskim prijateljem izginevala zadnje popoldanske ure pouka v novogoriški kino, ker nama je tam bilo praviloma lepše. Nekoč naju je našel profesor, ker sva v dvorani ostala sama. Vsi ostali so s filma odšli, ker menda ni bil vestern, kakor je bilo soditi po plakatu. Šlo je za **Antonia, ki prinaša smrt** Glaubera Roche. Tistih nekaj minut filma je možakarju godilo in naju ni kaznoval. Čez čas sem zrasel in sledila so cinefilska romanja. V dvorani takratne Jugoslovanske kinoteke na ljubljanski Miklošičevi ulici pa do matične v Beogradu, ki je praviloma vedno kaj skrivala samo zase. Kasneje sem se na te skrivalnice spomnil tudi v pariškem Chaillotu. Vmes sem se s prijatelji klatil po festivalih, kjer smo bolj malo spali ali jedli, zato pa maniakalno gledali in velikokrat zajemali čisto majhne bisere. **Duh panja** Victorja Ericeja, **Dvajset dni brez vojne** Alekseja Germana, **Francesco** Manoela de Oliveire... pa drobno sublimne **Ozujeve** in **Narusejeve** podobice... pa spet nepozabnih **Pet večerov** Nikite Mihalkova v pariškem Cosmosu, ki sem jih gledal v tisti veliki dvorani čisto sam in pokapiral, da sem o Rusiji in Jugu pa o neki dobi in sebi dojel neznansko več od mnogih zunaj, ki so raje leteli z Aeroflotom. Čisto potihom se končno prikrade čas zagonetne Rembrandtove slike iz Ermitaža. Pa ostanem doma in si kupim nekaj rekorderjev ter traku na metre, kakor pravi oni filmski drug iz Mladine. Pa satelitske kartice, razne CD-rome in ostalo ropotijo. Neko soboto zvečer ali nedeljo zjutraj še uspem reči hčerki, da je po onem Bogomolovu iz Sinjega galeba neki Andrej Tarkovski tudi posnel **Ivanovo otroštvo**, sicer

da je komaj slišno in brezupno počasno, če ga staviš ob bok vragolijam Forresta Gumpa ali Acea Venture. Pogleda si ga, sam pa se spomnim nekaj drugih vragolij Paula Virilioja in Gillesa Deleuza. Hitrosti so različne, sinkope pogostejše, piksli utripajo vedno bolj ubijajoče, pripovedi učinkujejo zagonetneje, razne ideologije mrežijo čedalje bolj premeteno, Bazinova spovednica počasi izgublja svoj sankrosantni mrak. Tako pride po soboti in nedelji ponedeljek. Pokličem me gospod Simon Popek iz *Ekrana* in me poprosi za seznam desetih najfilmov pa za kratek komentar. Sto filmskih let v mojih tridesetih za deset naslovov in nekaj bežečih besed. Tako strog izbor predpostavlja tveganje, ker je neizbežno povezan s spominom in besedo hkrati. Oboje pa je nekaj obupno intimnega ter strogo povezanega s slehernimi začetki in lastnim otroštvom. Kakšne so potem tiste slike, ki so mi v teh letih ostale na konici jezika ali bolje, na koncu trepalnic? Kako naj se vrnejo besede, če ne z nostalgijo in bolečo izkušnjo govorice? Slike potrebujejo ponovno najdene besede, kakor ljudje, pri katerih jezik vedno kasni. Za to ne bi podrobneje komentiral svoje desetice. Verjamem, da ne bi znal dobro izbrati niti sto filmov za vselej ali pa tisoč naslovov za kakšen slovar. Tukaj sem kanil med avtorji in deli poiskati nekaj enkratnih dosežkov kulture tega skupnega stoletja. Priznam, da sem to postoril z določeno težavo, čeprav sem imel njega dni možnost spoznati zgodovino filma še v časih, ko so kinoteke in filmski klubi dobro delali in ko na televiziji finih filmov niso vrteli v urah za vampirje. Tako bom končal s (filmskimi) vampirji: med užitkom in željo smo vsi vselej budni... Med bedenjem, tem dnevnim sanjarjenjem, pišemo in iščemo besede, da bi zaslišali izgubljene glasove. Izbrisali času tisto dolgo razdaljo med videzom in danostjo, spojili pretrganost jezika z domovanjem stvari in ljudi, se prepoznali kot v ogledalu, *en face* ali pa s strani. Pogled, skrivnost ali sen? Nekaj neobstoječega ali pa vsaj težko ulovljivega, pa vendar globoko filmskega. **Zgodba iz Lizbone** Wima Wendersa in Ferdinanda Pessoe, za tolažbo seveda.





Harrison Ford, Sean Young

živa emeršič-mali

iztrebljevalec

Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)

Casablanca (Michael Curtiz, 1942)

Sunset Boulevard Bulevar somraka (Billy Wilder, 1950)

Det sjunde inseglet Sedmi pečat (Ingmar Bergman, 1957)

Andrej Rubljov (Andrej Tarkovski, 1966)

Ostře sledovane vlaky Strogo nadzorovani vlaki (Jiří Menzel, 1966)

2001: A Space Odyssey 2001: Odiseja v vesolju
(Stanley Kubrick, 1968)

Morte a Venezia Smrt v Benetkah (Luchino Visconti, 1971)

Taxi Driver Taksist (Martin Scorsese, 1976)

Blade Runner Iztrebljevalec (Ridley Scott, 1982)

Slovenski film

Splav meduze (Karpo Godina, 1980)

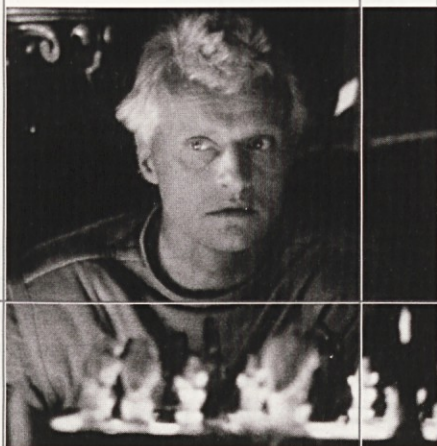
Iztrebljevalec

Blade Runner

ZDA 1982 118 minut

režija Ridley Scott **produkcija** Michael Deeley **scenarij** Hempton Fencher, David Peoples, po zgodbi *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Philipa K. Dicka **fotografija** Jordan Cronenweth **glasba** Vangelis **montaža** Terry Rawlings **scenografija** Lawrence G. Paul **specialni efekti** Douglas Trumbull **kostumografija** Charles Knode, Michael Kaplan **igrajo** Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, M. Emmet Walsh, Daryl Hannah, William Sanderson, Brion James, Joseph Turkel, Joanna Cassidy, James Hong, Morgan Paull, Kevin Thompson, John E. Allen, Hy Pyke

Rutger Hauer



Lestvica najboljših filmov je – to si tisti, ki se poklicno ukvarjamo s filmom, pač smemo domišljati – več ali manj stvar strokovnih, recimo temu objektivnih meril. Tisti med njimi pa, ki čepi prav na vrhu, je morda rezultat česa drugega, kakšnih bolj osebnih, sentimentalnih in drugih nepriznanih silnic, ki človeka v temi kinodvorane pripravijo do tega, da ga boli srce. Od lepote. Od vznemirjenja. Od vizualnega užitka. Od vsega, s čimer nam film napolni čute in dušo.

Vse to je **Iztrebljevalec**. Leta 1982 se je pojavil skoraj istočasno z največjim hitom vseh časov E.T.-jem in se preko noči prelevil v kulturni film vseh tistih cinefilov, ki jim je pogled nesel še kam drugam kot po površini. Ja, pogled. Z njim imamo opraviti ves čas filma. Že začetek je simbolen: začne se z velikim planom očesa, torej čutnega organa, s katerim vstopamo v zgodbo o replikantih, humanoidnih simulakrih, ki bi radi postali ljudje, čeprav so v skladu s tehnološko sofisticiranostjo svoje dobe monstruozno zasnovani kot "bolj človeški od človeka". Dr. Tyrell, ta post-holokavstni Frankenstein, sicer evocira večno človekovo željo po "stvariteljstvu", toda ker gre za futurološko parafrazo frankenštajnovstva, je napravil bistven korak naprej od amaterjev devetnajstega stoletja. Njegovi androidi so takorekoč popolni, tisto, kar jim manjka, je spomin na preteklost, zgodovinska identifikacija, "občutek za čas", ki ga bitja z omejenim rokom trajanja seveda ne morejo imeti. In tu nastopi fotografija kot materializirani spomin na zgodovino. Za Rachel je bistvena fotografija matere, za Roya Battyja, glavnega replikantskega "baddyja" pa postane bistvena premisa resničnega učlovečenja trenutke, ko reši Deckarda, da bi lahko z njim delil "spomine" na tisto, kar je "videl" z očmi starega Chewa. Celo Deckard, za katerega smo samo sumili, da nam ga je Ridley Scott "podtaknil", ima v svojem mračnem, klavstrofobičnem stanovanju na klavirju (!) fotografije nekega "drugega časa", ki naj bi pripadal njegovim prednikom. Film iz leta 1982 je bil "podložen" s formalno robotim, toda človeško prizadetim Deckardovim glasom v *offu*, konec pa je Scott pustil "odprt" do te mere, da si je gledalec vanj lahko vsadil tudi klasičen happy end.

Deset let kasneje je Ridley Scott objavil svoj komentar k filmu, ki je to desetletje živel svoje lastno življenje, zasnovano na sumu, da je tudi Deckard replikant. Po Scottovem posegu o tem ni več dvoma. Futuristična parafraza samotnega lovca na glave, post-apokaliptični "outlaw" Deckard je tudi sam replikant. Privid samoroga, ki ga je Scott prepustil gledalcu v "pogled", je dokaz, da so tudi Deckardove sanje navaden industrializirani vsadek. Še več: Deckardu v *director's cut* umanjka tudi človeško topli glas v *offu*, ki bi gledalca ves čas prepričeval, da ima opravka s sebi enakim. Iluzije je konec, kar je mučno, čeprav smo to ves čas slutili. Sporočilo je paradoksalno in grozljivo v svoji končni konsekvenci: če je Deckard v resnici replikant, je Tyrellu uspelo tisto, kar izvirnemu stvarniku nikoli ni: kopija je postala boljša od originala. Ontoloških zadreg je konec, komfortne človeške uspavanosti v občutju lastne unikatnosti in univerzalnosti pa tudi.

Iztrebljevalec je izjemen tudi po svoji formi, kot žanrsko presečišče. *Film noir*, "trda" kriminalka, western, *horror*, melodrama in predvsem *science fiction* so prepoznavni po elementih, kljub temu pa film ponuja sebi svojstven vsebinski in slogovni, vizualno prepoznaven univerzum, ki ga odločno razločuje od drugih celuloidnih futurističnih špekulacij. Vizualna senzacionalnost filma – nekaj, kar je imanentno žanru kot takemu – se je tokrat spremenila v čisto emocijo.

Iztrebljevalec je tisto, čemur pravim LEP film, pa čeprav v njem ves čas dežuje. Ta filmski dež so namreč naše solze – ob misli na prihodnost, ki smo jo že preživeli.



Jean-Pierre Léaud,
Françoise Lebrun,
Bernadette Lafont



Bronenosec Potemkin Križarka Potemkin (Sergej Mihajlovič Eisenstein, 1925)

Sunrise Zora (Friedrich Wilhelm Murnau, 1927)

L'Atalante, ou le chaland qui passe Atalanta ali trabakula, ki plove mimo (Jean Vigo, 1934)

La règle du jeu Pravilo igre (Jean Renoir, 1939)

Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)

Tokyo Monogatari Potovanje v Tokio (Yasujiro Ozu, 1953)

Pickpocket Žepar (Robert Bresson, 1959)

8 1/2 Osem in pol (Federico Fellini, 1963)

Andrej Rubljov (Andrej Tarkovski, 1966)

La maman et la putain Mama in kurba (Jean Eustache, 1973)

Apocalypse Now Apokalipsa zdaj (Francis Ford Coppola, 1979)

Slovenski film

Trenutki odločitve (František Čap, 1961)

Mama in kurba

La maman et la putain

Francija 1973 220 minut čb

režija Jean Eustache **produkcija** Pierre Cottrell **scenarij** Jean Eustache **fotografija** Pierre Lhomme, Jacques Renard, Michael Canet **montaža** Jean Eustache, Denise de Casabianca **zvok** Jean-Pierre Ruh, Paul Laine **igrajo** Jean-Pierre Léaud, Bernardette Lafont, Françoise Lebrun, Isabelle Weingarten, Jacques Renard, Jean Noel Picq, Douchka, Jean Douchet, Jean Eustache

Ko sem pri dvajsetih letih prvič gledal film **Mama in kurba** Jeana Eustachea, si še zdaleč nisem predstavljal, kako zapleteno je postaviti ločnico med mamo in kurbo, seveda na preneseni in metaforični ravni. Tudi sedaj, ko sem izbral Eustachev film za najboljši film vseh časov, ne vem prav dosti več o tem, kje naj bi pravzaprav potegnili črto med materjo in kurbo, spet na preneseni in metaforični ravni. Sploh pa to ni tako pomembno, saj tudi Eustachev film ni film o materi in kurbi, o svetnici in pocestnici v dobesednem pomenu.

Mama in kurba je pravzaprav film, kjer se en moški zaplete z dvema ženskama, pri tem pa je za moraliziranje o "materinski" oziroma "kurbirski" ženski prav malo prostora. Na prvi pogled gre tako za povsem običajen ljubezenski trikotnik, ker pa je tudi ta trikotnik sestavljen iz kotov, ti koti seveda bodejo, emocionalno bolijo in skelijo. Ti koti pa ne bodejo zaradi kakšnih dramatičnih, ekstatičnih oziroma ekscentričnih situacij ali manierističnih verbalnih izpadov in izpovedi, ampak prav zaradi vznemirljive tišine in presunljivega tona, barve in drhtenja glasu.

Da ne bo pomote, **Mama in kurba** je v prvi vrsti govorni film, kar izrecno dialoški film, vendar pa takšen, da je v njem beseda neločljivi del "kosa življenja", ki ga je film ukradel realnosti. To je film, ki spoštuje realnost, ni pa v nikakršnem stiku z naturalizmom; to je film, ki je bil vnaprej skoraj do pikice premišljen, deluje pa kot da bi ga nosila najbolj spontana improvizacija. Prav zato je tudi tako impresiven, tako velik v svoji navidezni preprostosti, kajti v njem govori tudi tišina, ki jo je odkril prav zvočni film, da bi jo potem skoraj povsem zanemaril; v njem ne govorijo le literarne besede, ampak predvsem glas, s katerim besede potujejo od osebe do osebe.

Opus Jeana Eustacha ni posebno obsežen. Med leti 1963 in 1980, preden je leta 1981 naredil samomor, je ob nekaj srednjemetražnih filmih zrežiral le dva celovečerna filma: **Mama in kurba** (La maman et la putain, 1973) in **Moje male zaljubljenosti** (Mes petites amoureuses, 1974). Zato pa sta morda ta dva filma nekoliko daljša, še posebej **Mama in kurba**, ki traja tri ure in štirideset minut; posnet je bil v črno-beli tehniki na 16 mm traku ter kasneje prenešen na 35 mm trak. Za uradno kritiko je bila že dolžina tega "gledališko-komornega" filma nekaj nesprejemljivega in zgolj narcistična provokacija.

Vendar pa je Eustachev film povsem kaj drugega kot filmano gledališče, čeprav je Sacha Guitry dokazal, da lahko domuje filmska pripoved tudi v tem "žanru".

V prvi vrsti je **Mama in kurba** filmska artikulacija, zvarek časa in prostora, podobe in zvoka, svetlobe in sence ter zvočnega materiala, za katerega je nemogoče predpisati recept. Vse v filmu je sicer na videz preprosto, od zgledevanj pri novovalovski estetiki, simulirane dokumentarnosti, filmske igre, ki je takšna kot da bi igralo samo življenje, pa do antidramatične mizanscene. In vendar je ta skoraj štiriurni film od kadra do kadra prešit z magičnimi nitkami. Morda tudi zato, ker je **Mama in kurba**, tako kot vsi Eustachevi filmi, avtobiografsko delo, filmska obnova povsem osebne življenjske izkušnje oziroma filmska odslikava neke osebne mitologije. In to takšna obnova oziroma odslikava, da je pri njenem branju oziroma gledanju čutiti avtorjev nalivnik ali čopič, njegovo velikansko bitko s prenašanjem svoje intimne v nekaj, kar bo na ogled drugim in kar ga bo po svoje tudi izdajalo.

Morda pa bi lahko Eustachev film primerjali s Flaubertovim romanom *Vzgoja srca*, ki je sicer v prvi vrsti nekakšen intimni dnevnik, vendar tudi svojevrstna freska določenega časa. Film **Mama in kurba** je v tem pogledu najprej veliki plan o treh individuumih, potem srednji plan o neki mikro družbi in nenazadnje panorama o celotni francoski družbi na začetku sedemdesetih let. To je torej študija o posameznikih, ki se znajdejo v emocionalnem precepu tik po upornem letu 1968 in seksualni revoluciji, o mikro družbi, ki so ji malomeščanske vrednote še vedno svetinje, ter o francoski družbi, ki jo je študentska revolucija dodobra prevetrila, hkrati pa v njej konsolidirala konzervativne politične sile.

Eustachev film pa je velik predvsem zato, ker je pisan z roko, ker je avtorjev rokopis, seveda ne le v kaligrafskem pogledu, temveč že govorica, osebna govorica, ki jo je nemogoče kopirati. Ta govorica pa ni nekaj božjega oziroma nekaj mističnega, kar bi se skozi Eustachevo telo in dušo realiziralo kot skozi kakšen medij.

Ne, Eustache je izjemen avtor zato, ker je svoj *touch*, svoje skoraj ekstremno izenačevanje življenja in filma kultiviral na poetikah dveh velikanov svetovne filmske zgodovine. Na Jeanu Renoiru in Fritzu Langu: na Renoirovem opusu, ki je v njegovo ustvarjalnost vnesel občutek za improvizacijo, in na Langovih filmih, ki so ga poučili o tem, da je ustvarjalna svoboda tudi drugo ime za načrtovan pristop. Velike umetnine so namreč pogosto tenkočutna poroka reda in kaosa.



Jean-Pierre Léaud,
Bernadette Lafont

alice v mestih

Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)
Brief Encounter Bežno srečanje (David Lean, 1945)
La strada Cesta (Federico Fellini, 1954)
The Searchers Iskalci (John Ford, 1956)
Černý Petr Črni Peter (Miloš Forman, 1963)
Fahrenheit 451 (François Truffaut, 1966)
Ucho Uho (Karel Kachyna, 1969)
Alice in den Städten Alice v mestih (Wim Wenders, 1973)
A Tanu Priča (Peter Baczo, 1979)
Blade Runner Iztrebljevalec (Ridley Scott, 1982)
The Piano Klavir (Jane Campion, 1993)

Slovenski film

Ples v dežju (Boštjan Hladnik, 1961)



Yella Rottländer

Alice v mestih

Alice in den Städten

Nemčija 1973 110 minut čb

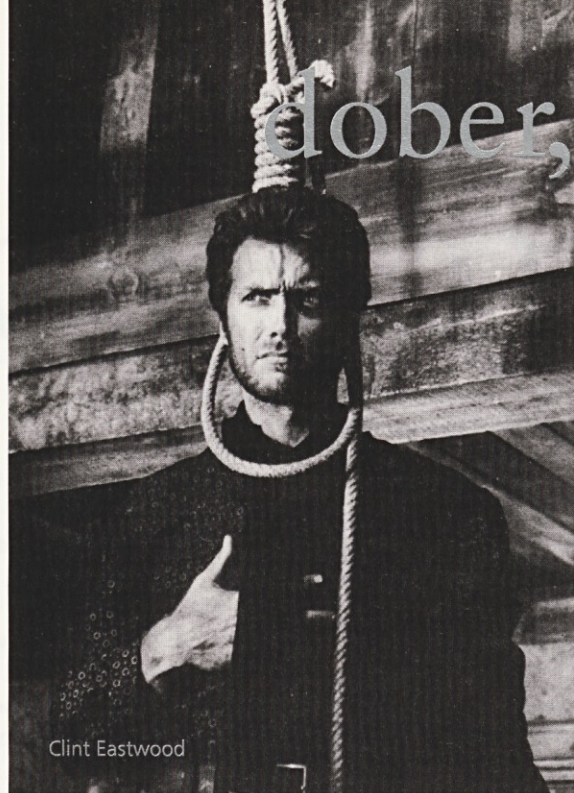
režija Wim Wenders **producent** Peter Genee **scenarij** Wim Wenders, Veith von Fürstenberg **fotografija** Robby Müller, Martin Schäfer **glasba** Irmin Schmid, Can, Chuck Berry, Canned Heat, Deep Purple, Count Five, Stories, Gustav Mahler

montaža Peter Przygodda **igrajo** Rüdiger Vogler, Yella Rottländer, Lisa Kreuzer, Edda Köchl, Didi Petrikat, Hans Hirschmüller, Sam Presti, Ernst Böhm, Mirko, Lois Moran, Sibylle Baier, Wim Wenders

Prvi kinematografski spomin, moj prvi film, ki sem ga videl v svojem življenju (resda ne vem, kdaj), je *Zvezdica zaspanka*. Kakor sem bil tedaj kot otrok očaran zaradi zgodbe in drugih emocionalnih stvari, ki pritegnejo v tistih letih, tako tudi sedaj, po več kot dvajsetih letih, še vedno opazujem svoje reakcije na filme, ki me pritegnejo.

Eden takšnih je bil tudi film *Alice v mestih* Wima Wendersa, ki sem ga prvič videl okrog leta 1985. Čeprav je od nastanka že več kot desetletje, me je film tako po prvem gledanju kot tudi pozneje vedno znova pritegnil. Predvsem s svojo enostavno in na videz preumirjeno strukturo, skozi katero nežno in skorajda melanholično pripoveduje zgodbo o svetu in iskanju; tako besed, kakor tudi ljudi in krajev. Bežanje in iskanje, potovanje in beleženje, ujemanje časa in prostora (kar je sploh Wendersova priljubljena navada) je v tem filmu podano na vznemirljiv in nostalgičen način, ki sem ga kot predstavnik generacije *home videa* in drugih modernih komunikacijskih pomnilcev opazoval in sprejemal z drugačnimi očmi. Wendersa polaroid kot sredstvo beleženja spominja na slikarstvo – eno njegovih ljubezni. Prav zaradi svoje tehnologije (le en posnetek, pozitiv brez negativ) je polaroid unikaten; sama fotografija pa predstavlja enkratno del neke geografske in časovne zgodbe, ki jo skuša zapisati Philip Winter (igra ga izvstni Rüdiger Vogler). Nostalgijo Philip (skozi pogovor o fotografiji s svojim bivšim dekletom) lovi prav s fotografiranjem različnih objektov, ameriških in evropskih, kar čutimo v vsakem kadru: pod pomolom (ob seveda neizogibni *Under the Boardwalk* z *The Drifters*), na začetku in na koncu, visoko nad Renom. In *Alice* (Yella Rottländer) je vse kaj drugega kot Shirley Temple (če znova povzamem Wendersa). Polaroid beleži tudi dele njenega življenja, enkratne, neponovljive, zato je iskanje Alicine matere takšno, kot nam ga kaže film. Intimen je tudi Philipov svet iskanja, kakor pripoveduje Wenders. Zato gremo iz Amsterdama v Porurje, iščemo hišo Alicinih sorodnikov, se iz policijske postaje preselimo spet na cesto, preko Rena na vlak, kjer nas melvilovski kader dokončno postavi v vinorodno pokrajino ob mirno valujočem Renu. Kaj sem že rekel na začetku? Kaj smo dobili zapisano v pismu? Moji najljubši filmi? Da, vsekakor. Samo o teh lahko govorim. In *Alice v mestih* je nedvomno eden izmed njih. Tih in brezčasen. Film, ki ga tudi danes opazna zarjavelost vizualne percepcije ne more potisniti med sicer znane, a pozabljene podobe. In to večkrat enako, polaroidu navkljub.





Clint Eastwood

dober, grd, hudoben

Der blaue Engel Plavi angel (Josef von Sternberg, 1930)

Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)

Rashomon Rašomon (Akira Kurosawa, 1951)

Les vacances de Monsieur Hulot Gospod Hulot na počitnicah (Jacques Tati, 1953)

Psycho Psiho (Alfred Hitchcock, 1960)

Viridiana (Luis Buñuel, 1961)

Il buono, il brutto, il cattivo / The Good, the Bad and the Ugly Dober, grd, hudoben (Sergio Leone, 1966)

Lola (Rainer Werner Fassbinder, 1981)

Blade Runner Iztrebljevalec (Ridley Scott, 1982)

Unforgiven Neoproščeno (Clint Eastwood, 1992)

Slovenski film

Vesna (František Čap, 1953)

Dober, grd, hudoben

Il buono, il brutto, il cattivo / The Good, the Bad and the Ugly

Španija/Italija 1966 161 minut

režija Sergio Leone **produkcija** Alberto Grimaldi **scenarij** Luciano Vincenzoni, Sergio Leone, po zgodbi Agenoria Inrocija, Furia Scarpellija, Luciana Vincenzonija in Sergia Leoneja **fotografija** Tonino delli Colli **glasba** Ennio Morricone **montaža** Nino Baragli, Eugenio Alabiso **specialni efekti** Eros Baccicchi **kostumografija** Carlo Simi **igrajo** Clint Eastwood, Eli Wallach, Lee Van Cleef, Aldo Giuffrè, Chelo Alonso, Mario Brega, Luigi Pistilli, Rada Rassimov, Enzo Petito, Claudio Scarchilli, Livio Lorenzon, Antonio Casale, Sandro Scarchilli, Benito Stefanelli, Angelo Novi, Silvana Bacci, Antonio Casas, Aldo Sambrelli

Western mi je že od nekdaj posebno pri srcu. Nemara zato, ker je tako samosvoj žanr, da ga ni mogoče zares uvrstiti v noben širši rodovni okvir. Čeprav mu pripisujejo akcijske značilnosti in na nek način tudi res temelji na akciji, ga oznaka akcijski žanr ali akcijski film nekako zgreši, pa tudi bližnjemu sorodstvu s pustolovskim filmom se odločno upira. Dokaj natančno opredeljeno zgodovinsko in geografsko okolje mu nalaga precej stroga pravila glede kostumske in scenske opreme, vendar še zdaleč ne sodi v družino kostumskega filma ali celo zgodovinskega spektakla. Kljub temu, da si rad pomaga s kriminalnim zapletom ali pa obravnava dejavnost organiziranih zločinskih tolp, ne želi biti ne kriminalka in ne gangsterski film. Četudi vključuje še toliko komičnih sestavin, nikoli ni preprosto komedija, in naj se povzpne še do takšnih melodramatskih razsežnosti, ni in ne more biti kar melodrama. Zaradi nekoliko dvomljivih literarnih vzporednic nemara ni povsem avtohton, zato pa je zanesljivo docela avtonomen filmski žanr, katerega nastanek vrh vsega sovpada z začetkom igranega filma. Njegova pravila so kljub stoletnemu razvoju ostala dovolj jasna in trdna, pripovedni obrzci in elementi, s katerimi operira, pa omejeni, kar kajpak omogoča bogastvo in užitek variacij. Seveda pa tudi ta mogočni žanr ni povsem brez šibkih točk, pri čemer kaže omeniti zlasti njegovo vezanost na puritansko etiko, iz katere izvira poudarjena moralnost "dobrih" likov, ta pa je kaj lahko vir naivnega psihologiziranja in iskanja takšnih in drugačnih opravičil za brutalnost, ki je seveda nujna sestavina žanra.

Mnogi znameniti klasični filmi tega žanra (denimo **Shane**) so danes prav zato videti kot solzave sentimentalke, nasprotno pa nekateri nekoč podcenjeni B-westerni (denimo tisti, ki jih je režiral Joseph H. Lewis) danes učinkujejo dovolj prepričljivo, saj jim je za etiko, moralno in nežna čustva preprosto zmanjkalo časa.

Nemalo zaslug za takšno percepcijo westerna v današnjem času ima nedvomno prav Sergio Leone, ki je v svoji "dolarski trilogiji" (**Za prgišče dolarjev**, **Za dolar več** in **Dober, grd, hudoben**) avtorsko povzel vse dobre plati B-westerna in jih prepojil s sestavinami neameriške filmske kulture. Je ta njegova intervencija, ki je, mimogrede rečeno, izzvala pravi kulturni, kaj kulturni, žanrski šok, res označila konec westerna, kot so menili zadrti tradicionalisti, ali pa je pomenila njegovo ponovno rojstvo in celo omogočila njegovo nadaljevanje z drugimi sredstvi? Ne eno ne drugo, zakaj western je bil tedaj že mrtev, v možnost reinkarnacije pa niti Leone ni verjel. Prej bi lahko rekli, da ti trije filmi pomenijo avtorsko refleksijo westerna, kreativen spoprijem z mitologijo žanra, ki je velik in vpliven prav zato, ker je mrtev. Vsekakor sta prva dva nekoliko prekratka za Leonejev epski zamah, šele v filmu **Dober, grd, hudoben** pride do polne veljave moč njegovega režijskega prijema, montažnega postopka, uporabe velikega plana, smisla za detajl in formuliranje zapleta brez zgodbe. Čeprav so v smislu konvencionalnega narativnega loka vsa Leonejeva dela na neki način brez zgodbe, pa to zares in v celoti velja le za film **Dober, grd, hudoben**, kjer imamo opraviti z mozaično strukturo pripovedi, kakršno koli trdno zgodbo pa nadomešča zgolj temeljni motiv bitja in žitja junakov: pehanje za kupom dolarjev. Ves film je pravzaprav eno samo potovanje junakov, potovanje na pokopališče, ki je hkrati simbol in

realno skrivališče bogastva, obenem pa je to potovanje skozi zgodovino, mitološka mesta in žanrske obrazce westerna. Ne le, da v tem filmu ni prostora za romantiko in sentimentalnost, ne le, da tu ni niti sledu o puritanski in sploh kakršni koli etiki, moralo pa nadomešča goli pohlep – tudi kakšne humanistične naravnosti ni moč zaslediti. Le na treh mestih se za trenutek zdi, da je režiser nasedel na čeri omenjenih komponent klasičnega westerna... Prvič, ko se eden od junakov, neskrto pohlepni Tuco, v samostanu, kamor je pripeljal na zdravljenje od sončnih opeklin zdelanega Joa (ta mu je potreben, ker ve za ime na grobu z zakopanim denarjem), sreča z bratom, zagrenjenim menihom. Njun pogovor o Tucovih pokojnih starših in njegovem zavoženem življenju bi lahko zašel v sentimentalne vode, vendar pa Leone stvar reši z ironičnim obratom: zaradi bratove "vzgojne" klofute Tuco pobesni in ga trešči po zobeh, nakar brat capina prav spokorniško prosi odpuščanja. Drugič, ko tretji član naslovnega tria, neusmiljeni Sentenza, v častniški severnjaški uniformi v taboriščni baraki obdeluje Tuca, zunaj pa mora orkester ujetih Južnjakov z glasbo preglasiti krike trpinčenega... Otožno melodijo in solze na licu mladega godca pa sarkastično preglasi grobo dejstvo, da tam notri ne mučijo njihovega vojnega tovariša, ampak gre za osebni obračun med dvema malopridnežema, od katerih skuša eden drugemu s silo izvabiti informacijo o zakopanem plenu. Obenem se tu Leone rafinirano poigra s patosom velikih zgodovinskih trenutkov, v ozadju katerih gre praviloma za osebne obračune, predvsem pa za boj za oblast in materialne dobrine. Po tej plati je še bolj zgovoren tretji primer, kjer Tuco in Joe ranjenemu severnjaškemu polkovniku na ljubo poženeta v zrak lesen most, zaradi katerega je v nesmiselnih bojih padlo že na tisoče vojakov na obeh straneh. Polkovnik lahko zdaj spokojno umre, saj razloga za neusmiljeno prelivanje krvi ni več, in obe vojski res čez noč odideta s prizorišča. Na prvi pogled gre za humanistično dejanje obeh Leonejevih junakov, v resnici pa sta jima nesmiselno vojskujoči se armadi zgolj zaprli pot do pokopališča, ki je njun pravi cilj. Z razstrelitvijo mostu pa ne odleti v zrak le domnevni strateški cilj, ki veže obe armadi nase, se pravi, ne odpre se le pot do končnega cilja obeh junakov, marveč se simbolično razblini tudi sporno vprašanje med Severom in Jugom; drugače povedano, edino vez oziroma skupno točko med Severom in Jugom je treba uničiti, da bi vojskovanje postalo res do kraja nesmiselno. Tu pa smo pri jedru leonejevske logike absurda, ki jo nemara najlepše ilustrira podoba Tuca na koncu filma, nesrečna figura hlastajočega pohlepneža, stoječega na razmajanem lesenem križu in z zanko okoli vratu, ki nemočno zre v kup zlatnikov v grobu pod seboj. In Leonejev "dobri" junak je "dober" samo toliko, kolikor z milostnim

strelom v vrh pusti nesrečnežu življenje, s čimer pravzaprav podaljša njegovo agonijo, saj brez konja, orožja in sploh vsakršne opreme vsemu bogastvu navkljub nima nobene možnosti za preživetje. Skratka, "najboljši" med tremi junaki je največji cinik, saj ga ne ženeta ne slepi pohlep, ne hudobija in ne zloba, marveč deluje povsem racionalno: ubijati se spleča, dokler je to potrebno, če preti neposredna nevarnost ali pa je treba odstraniti oviro na poti do denarja, ko ne enega ne drugega ni več, je ubijanje odveč. Gre seveda za lik novodobnega oblastnika, ki deluje v skladu z enačbo denar = moč, ki ne pozna nobenega usmiljenja, pa tudi ne patološkega nasilja, ki emocije docela podreja ratiu, ki na poti do svojega cilja deluje skrajno ekonomično in ne mara patosa, ekstremnih prijemov in drastičnih potez. Kljub komičnim situacijam (Eli Wallach v svoji brččas najboljši vlogi), duhovitim dialogom, kljub vsej ironiji in sarkazmu ter celo parodičnim momentom je Leone v tem filmu nemara najbolj "resen", saj v do kraja prečiščeni formi obravnava temo, ki ima vodilno vlogo tudi v njegovih drugih filmih. Nič čudnega, zakaj boj za oblast (nad človekom, ozemljem, dobrinami, zakonom in pravico) je tema vsakega pravega westerna, Leonejev poglavitni prispevek pa je ravno v tem, da je tej z mitologijo obremenjeni temi dal moderno racionalno dimenzijo. Zato v tem filmu ni prostora za ženske, ki so pač zmeraj vir emocij, strasti in nekontroliranih reakcij, zato ni prostora za zgodbo, ki ima pač svojo logiko in zmeraj pomeni zgolj nekakšen ovinek, zato ni prostora za druge motive, kot je, denimo, maščevanje, ki zgolj odvrta pozornost od bistva stvari. In vendar bi bilo nesmiselno reči, da je Leone v tem filmu nekakšen racionalist, zakaj v nobenem drugem njegovem delu ni toliko "praznih mest", ki služijo zgolj za ustvarjanje atmosfere (se pravi, kot priprava za bliskovito akcijo), toliko velikih planov (ki se jih tudi sicer ni nikoli naveličal) in montažnih spojev bližnjih posnetkov obrazov ter najrazličnejših detajlov s splošnimi plani prizorišča, pokrajine, prostranstva. Po vizualni plati je ta film preveč "pesniški" in v mnogočem že kar epski, da bi smeli spregledati njegovo racionalno jedro, v strogo narativnem pogledu pa preveč racionalen in pretežno celo izrazito skop, da nas ne bi pritegnila poetičnost podob, podčrtana z značilno Morriconejevo glasbo. Zdi se, da se je v tem filmu na najbolj posrečen način ujelo vse, kar sicer krasi Leonejeva dela: dolge "pripravljalne" sekvence, v katerih se ne zgodi dobesedno nič, a so zato vizualno nabite z naravnost travmatičnimi montažnimi rezi in spoji, zvočno pa z intenzivno glasbo, in kratki, bliskoviti akcijski prizori; emocionalnost filmskih podob in racionalna skopost pripovedi; humorni prizori z duhovitimi dialogi in "smrtno" resna tema... Brez dvoma drži: nihče ni vzel westerna bolj zares kot Leone v tem dobesedno monumentalnem filmu.



Lee Van Cleef

vrtočlavica



James Stewart

Vrtočlavica

Vertigo

ZDA 1958 128 minut

režija Alfred Hitchcock **produkcija** Alfred Hitchcock **scenarij** Alec Coppel, Samuel Taylor, po romanu *D'entre les morts* Pierra Boileauja in Thomasa Narcejaca **fotografija** Robert Burks **glasba** Bernard Herrmann **montaža** George Tomasini **scenografija** Sam Comer, Frank R. McKelvy **specialni efekti** John P. Fulton, Farciot Edouart, Wallace Kelly **kostumografija** Edith Head **igrajo** James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones, Raymond Bailey, Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick, Paul Bryar, Magaret Brayton, William Remick, Julian Petrucci, Sara Taft, Fred Graham, Mollie Dodd, Buck Harrington, John Benson, Don Giovanni, Nina Shipman, Dori Simmons

Une partie de campagne Izlet (Jean Renoir, 1936)

Ugetsu Monogatari Legenda o Ugetsu (Kenji Mizoguchi, 1953)

Madame de... (Max Ophüls, 1953)

I vitelloni Postopači (Federico Fellini, 1953)

Jalsaghar Glasbeni salon (Satyajit Ray, 1958)

Vertigo Vrtočlavica (Alfred Hitchcock, 1958)

Hiroshima, mon amour Hirošima, ljubezen moja (Alain Resnais, 1959)

L'avventura Avantura (Michelangelo Antonioni, 1960)

2001: A Space Odyssey 2001: Odiseja v vesolju (Stanley Kubrick, 1968)

Fanny och Alexander Fanny in Aleksander (Ingmar Bergman, 1982)

Slovenski film

Koplji pod brezo (France Kosmač, 1955)

Živimo v času, ko se nekdanji blesk filmskih mojstrov in izgublja v lažni vsemogočnosti računalniške animacije, ki botruje mnogim "hitom" domačega filmskega sporeda, ki sicer ni eden najboljših. Daleč od tega! Izbral sem filme, ki so mi v marsičem ključno odkrivali čudeže filmske poetike in dograjevali mojo osebno ustvarjalno rast. Kakor vedno: tak izbor vključuje kratko rekonstrukcijo mnogih mojih sanj, ki so vedno povezane z doraščanjem in mladostjo. Otroško dobo filma sem sam spremljal in ji še sledim v začetku prve stoletnice. Želel bi, da bi me prihodnost s filmskimi mojstrov inami tako navduševala, kakor me je postopno pronicanje v repertoar vseh novosti, ki so izoblikovale filmsko poetiko preteklosti, v kateri sem bil eden njenih najzvestejših in tudi najbolj zahtevnih spremljevalcev.

Vrtoglavica je po moji oceni film, ki me je izjemno zaznamoval. Svoj izbor sem že lansko leto razložil v reviji *Positif*. Naj poskušam povzeti nekaj tedanjih misli: Prvo projekcijo **Vrtoglavice** mi je pokazal v začetku šestdesetih let Vojko Duletič v servisni predvajanici Vesna filma, v nekdanjem telovadnem centru in bivšem fotolaboratoriju nekdanjega Triglav-filma, kamor sem kasneje še večkrat spremil Milko Badjura, ki me je vodila tja med skrite arhive in zaklade podjetja, ki jih je vestno vodila gospa Lojzka, sestra Rudija Omote.

Vojko Duletič mi je pred projekcijo Hitchcockovega filma malce zaneseno, kakor je vedno znal navduševati, napovedal film: "Videli boste, Matjaž, kako predstavlja in vodi igralko filma velik mojster... Film vas bo presenetil!" In res me je: še več! Do danes ne poznam niti približno tiste omotične osuplosti, ki jo je sprožil film. Nisem verjel, da lahko odseva s platna magični svet, s katerim me je prevzemala in osupljala poezija, ki sem jo poznal iz francoske, nešteti simbolističnih novel začetka stoletja, tudi iz nekaterih verzov in usode Nervalja, ki sem ga takrat pomnil povsem po verzu: "*Il y a un air*" – če se ne motim, gre tako – "*pour qui je donnerai tout Rossini, tout Mozart et tout Weber...*", pa tudi po definiciji sanjskih motivov, ki so "tančice preobrazb, ki jih stkejo magične osebe". Njegovo Aurelijo sem tedaj poznal samo po nekaterih odlomkih, ki sem jih kasneje, na izpitu iz francoščine, primerjal z romanom *Veliki Meaulnes*, ki se je zdel manj izjemen, manj fascinanten s svojimi sanjskimi prizori, niti nisem opazil stalne rabe "passe simpla", zato me je moj profesor z izpita razočaran zavrnil. Takrat, v predverju "Alliance" sredi Pariza me je spremljal motiv na **Vrtoglavico**. Z občutki, pričakovanji in drhtečim, vznemirljivim hrepenenjem sem se tam spoznaval z velikimi deli filmske umetnosti: na nek

15 način "vrtoglavo" in obenem strašljivo, opozorilno in

enkratno, tudi zato, ker sem si velikokrat rekel, ko sem včasih taval po ulicah tega krasnega mesta in še lepših okoliških krajev: "Zdaj živim v mestu, kjer se mi lahko karkoli izjemnega, pa tudi norega, zgodi!" Zdelo se mi je, da film **Vrtoglavica** predstavlja občutek ljubezni, ki sproži sam motiv, zaradi njega nastaja film, kot ga poznamo in zaradi občutka, da glavni junak najprej obžaluje svojo krivdo, ki ga je oropala nastajajoče ljubezni, ki ga še vedno najbolj bogati... Da le-to gradi z vsem svojim iskanjem, življenjem, svojo gradnjo samega filma in da ima nekdo, ki je že zdavnaj mrtev, strašen vpliv nanj in se ga "dotika" iz preteklosti. Glavni junak to čustvo podaljšuje z vsemi možnimi naporji – do trenutka, ko fantom ljubljene osebe oživlja, ko zaduha, zaživi – kar je sicer popolnoma nemogoče in krši s tem dejanjem osnovni aksiom, ki velja vsemu živemu svetu. In zdaj, v tem magičnem trenutku (nemogočega) srečanja z oživelo ljubljeno osebo, ona drugič in dokončno umre: ves svet vrtoglavega hrepenenja se zlomi, izginja. Za vedno umira. Ves čustveni svet, ki omogoča to obsojeno iskanje popolnosti, se zruši. Spominjam se nekdanjega članka v *Nimu*, ki je naznanjal smrt (tudi moje dragocene znanke) Milice Babić, kostumografke, več desetletij ljubljene osebe, kasnejše sopotnice in žene Iva Andrića, ki je tedaj zlomljen zapisal: "Ne, da je to strašno, grozno je, da je to dejstvo sploh mogoče!" Dejstvo, ki vedno znova preseneča, umrljivost vsega živega, se nas v **Vrtoglavici** z vso okrutnostjo in golim dejstvom dotika kot eno strašnih in stalnih spremljevalk človeškega življenja. Bridko, grenko in neizprosno, stalno. Film podobnega mojstrstva, ki bi tudi sodil med moje izbrane, pa zanj ni več mest, je Barry Lyndon Stanleya Kubricka. Sporoča podobno ugotovitev, ki jo je pred leti sijajno zapisal William Faulkner. Tako nekako gre: "*Človek se bori vrsto let proti neugodnim naključjem, ki mu ne dovolijo polno zaživeti. Ves čas upa, da se bodo neugodna naključja vendarle umirila in utrudila, torej ne bodo več tkala njegovo nesrečo. V tem istem trenutku, ko to spozna, pa postane čas potekanja življenja samega njegova nesreča!*" V tej ugotovitvi, ki se mi zdi grenka in namenjena vsem, vidim okvir filma, grozljivke, ki je povsem izjemno delo, ki mu v filmski umetnosti ne poznam para!



Orson Welles, Paul Stewart

nerina kocjančič državlján kane

Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)
Casablanca (Michael Curtiz, 1942)
La strada Cesta (Federico Fellini, 1954)
Imitation of Life Imitacija življenja (Douglas Sirk, 1959)
Jules et Jim Jules in Jim (François Truffaut, 1961)
Blow up Povečava (Michelangelo Antonioni, 1966)
Easy Rider Goli v sedlu (Dennis Hopper, 1969)
Blade Runner Iztrebljevalec (Ridley Scott, 1982)
Once Upon a Time in America Bilo je nekoč v Ameriki (Sergio Leone, 1983)
Dekalog Deset zapovedi (Krzysztof Kieślowski, 1988)

Slovenski film

Splav meduze (Karpo Godina, 1980)

Državljan Kane

Citizen Kane

ZDA 1941 119 minut čb

režija Orson Welles **produkcija** Orson Welles **scenarij** Orson Welles, Herman J. Mankiewicz **fotografija** Gregg Toland **glasba** Bernard Herrmann
montaža Robert Wise, Mark Robson **scenografija** Van Nest Polglase **specialni efekti** Vernon L. Walker **kostumografija** Edward Stevenson
igrajo Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Everett Sloane, Ray Collins, George Coulouris, Agnes Moorehead, Paul Stewart, Ruth Warrick, Erskine Sanford, William Alland, Fortunio Bonanova, Gus Schilling, Philip Van Zandt, Georgia Backus, Harry Shannon, Sonny Bupp, Buddy Swan, Alan Ladd, Arthur O'Connell, Gregg Toland

Včasih je človek neodločen že ob izbiri filma leta, težave se še povečajo ob izbiri filma desetletja. Ob izbiri najboljšega filma prvega stoletja filma, pa se človek znajde v skoraj brezupni situaciji. Glavni problem ni v tem, da moraš pregledati sto let filma, težave nastopijo pri pregledu lastnega življenja oz. od tiste točke, ki določa začetek zanimanja za film. Ali kot je rekel Jorge Luis Borges: "*Vsakič, ko gledate isti film, se film spreminja, ali bolje, vi se spreminjate. Podobno kot Heraklitova reka: ta se pretaka in v vsakem trenutku ni ista, ampak drugačna reka in tudi vi prehajate skozi čas, tudi vi ste reka...*"

Zakaj ravno Borges? Predvsem zato, ker je bil veliki oboževalec filma **Državljan Kane** Orsona Wellsa. Nekoč je o filmu izjavil: "*Kane je tako sam, njegova samota je prispodoba moderne družbe.*"

Ravno v tej mračni viziji, ki materialni veličini zoperstavi navidezno nepomemben predmet iz daljne preteklosti, tisti slavni "rožni popek", tiči neuničljiva privlačnost Wellesovega filma, ki združuje tudi za današnji čas (ali pa še posebej zanj) redkokdaj realizirano genialnost zgodbe in filmske tehnologije.

O Wellesovih novih prijemih se je že prelilo na tone črnila in uporabilo le nekaj manj disket. **Državljan Kane** je z uporabo *flash backa* razbil tradicionalni dialog, določene prizore so prvič v zgodovini filma prilagodili glasbenemu ritmu in tu je seveda tudi slavni plan-sekvenca, filmski prispevek v osnovno gibalo likovne umetnosti: perspektivo. Právzaprav mi sploh ni všeč, da sem izbrala ravno film, o katerem se je največ pisalo. V zgodovini filma je na drugem mestu, takoj za **Rojstvom naroda** D. W. Griffitha. Po naročilu revije *Sight and Sound*, so ga svetovni kritiki za najboljši film izbrali že dvakrat: leta 1962 in 1972. Mogoče bi lahko upravičeno rekli, da bi ob stoletnici filma res lahko našli nov "film filmov", kot je **Državljana Kanea** opisal François Truffaut. Toda meni ga ni uspelo. Mogoče so me ostali filmi na lestvici v določenem trenutku bolj očarali, toda lestvica, ki zajema sto let, mora pač take trenutke drugače razporediti. Pri reševanju lastne preteklosti in neštetih filmskih trenutkov se je nazadnje pojavil "film filmov", ki ga noben moj premislek ni več premaknil s prvega mesta. Če so ostali filmi svoja mesta na lestvici večkrat zamenjali, pa ta usoda ni doletela

Catherine Deneuve



tomaž kržičnik

odvratnost

Odvratnost

Repulsion

Velika Britanija 1965 105 minut čb

režija Roman Polanski **produkcija** Gene Gutowski **scenarij** Roman Polanski, Gerard Brach, David Stone **fotografija** Gilbert Taylor **glasba** Chico Hamilton **montaža** Alastair McIntyre **igrajo** Catherine Deneuve, Ian Hendry, John Fraser, Patrick Wymark, Yvonne Furneaux, Renee Houston, Helen Fraser, Valerie Taylor, James Villiers, Hugh Futchter, Mike Pratt, Monica Merlin, Imogen Graham, Roman Polanski

Domači kot

Ples v dežju (Boštjan Hladnik, 1961)

V jeziku nogometa, Slovenci proti Francozom, 1 : 1.

Tuji kot

Peeping Tom Smrt v očeh (Michael Powell, 1960)

Kamera, kamera, kamera.

Repulsion Odvrtnost (Roman Polanski, 1965)

Accident Nesreča (Joseph Losey, 1967)

Zlo ima več obrazov, manifestni horror opazimo najprej. Toda vrata pekla se zares odpro šele tedaj, ko se zlo naseli v vaših najbližjih.

2001: A Space Odyssey 2001: Odiseja v vesolju

(Stanley Kubrick, 1968)

Arthur Clarke sicer ni moj najljubši SF avtor, prej sta to Frank Herbert ali Ursula LeGuinn. Vseeno pa je Kubrickova ekranizacija nepresežen rezultat, prav tako naravnost mogočna uporaba glasbe kot ekspresivnega elementa znotraj celostnosti filma.

Faces Obrazi (John Cassavetes, 1968)

Pripomba nekadilca: bi lahko naokoli takih umetnin malo manj kadili?

Beyond the Valley of the Dolls (Russ Meyer, 1970)

Učna ura žanrskega mešanja, med katero so v zmes vrgli prav vse.

Land des Schweigens und der Dunkelheit Dežela tišine in teme (Werner Herzog, 1972)

Naslov je sicer dokumentarec, a v izbor je uvrščen zato, ker se poleg **Zgodilo se je čisto blizu vas** (C'est arrivé près de chez vous) Remyja Belvauxa, Andreja Bonzela in Benoïta Poelvoorda, težko spomnim naslova, ki bi imel na gledalca tako brutalno močan instant-učinek. Kdorkoli kadarkoli kjerkoli preživlja krizo, naj si zavrti **Deželo tišine in teme** – učinek sramu je zagotovljen.

Amarcord (Federico Fellini, 1973)

"Umetnikov mladostni portret" je s podobno ostrino in uspešnim izvajanjem solza ponovil tudi **Cinema Paradiso**, a Fellini naj se na spisku, tako kot Hartley, znajde zaradi vsega ostalega.

Three Women Tri ženske (Robert Altman, 1977)

Bi verjeli, da je ista oseba izpljunila tudi **Pret-A-Porter**?

kompletna Hartley-iana

Če bi Ivan Cankar gledal Hala Hartleya, bi postal filmar. Gre za avtorja, ki mi v poplavi pesimizma, ki občasno sledi našim službenim filmskim ogledom, vedno vrne zaupanje v sedanje in prihodnje filmske talente. Morda pa najboljšega filma še niso posneli.

Osebni top 10 ali

Filmi, po katere bi šprintali vse do vrat videoteke

Vaše povabilo me je pripravilo k izboru, ki je osebno, torej arbitraren. Zato tiči globoko sredi razlike, ki preči Najljubše in Najboljše. Odsotnost nekaterih "obveznih" klasik zato nadomesti prisotnost frivolnejših kult-naslovov, vse skupaj pa bi ob lastnem drugačnem razpoloženju gotovo moglo izzveneti tudi popolnoma v drugo smer.

Ingmar Bergman je nedvomno mojster filmane patologije, a v moj osebni Top 10 bi se prej uvrstil s **Sedmim pečatom**, kot pa s kako **Persono** ali **Iz oči v oči**. Tudi **Stalker** je zanimiv SF film, pa je na seznamu vseeno Kubrick.

Upad sodobnega avtorskega filma, poraz filmske Evrope, ali kakršenkoli naziv že nadenemo temu pojavu, je z drugimi besedami zmaga kinetičnosti, konciznosti, cinizma ali hiper-podobe. Ekstremi so šarmantni, a minljivi, kdo bo uspel ujeti ravnotežje? Pesimizem vseeno ni povsem nujna reakcija, saj lahko vprašanje zastavimo tudi drugače:

Je bilo junakinjino strmenje v daljo zares nujno za predstavitev njenih težkih notranjih konfliktov? So se tista počasno zapirajoča vrata zares morala znajti na platnu kar petindvajset sekund, ko bi si jih povsem zapomnili že po desetih? Zakaj so nove umetniške prakse in tehnologije razumljene kot sovražni vdor, ne pa kot prijazni novi razširjevalci obzorij?

Polanski je že z **Nožem v vodi**, tako kot kasneje še izraziteje v filmu **Slepa ulica** pokazal, da spoštuje časovno ekonomijo gledalca bolj kot svojo lastno: postopno padanje v mrak norosti osupljivo lepe Catherine Deneuve v **Odvrtnosti** je mojstrovina, ki vas ne bo silila k pogledovanju na uro, saj so trpljenje, zlo, razcepljene osebnostne strukture in bolezen v filmih Polanskega pač sestavni deli tega sveta, ne pa simbol človekovega mesta na svetu. Samo tako lahko sleherno filmsko vsebino dosledno interpretira z režijo thrillerja in so ga zato tako radi povezovali ne le s Chabrolom, pač pa tudi s Hitchcockom. Temnejša plat njegovih del, ki hkrati nikoli zadovoljni kritiki služi kot dežurni očitke pa je, da Polanski vselej ruši, nikoli gradi.

Zato smo ga pa gledali, zaboga! Opuščanje v filmu **Deklica in smrt** je temeljni odklik od lastnih temeljev in znano je, kako se to ponavadi konča...

Glede Catherine Deneuve pa samo še tole: vse, kar smo občudovali v **Lepotici dneva**, nas čaka tudi v **Odvrtnosti**. Brez *double-billa* ni *double-suspenza*. Pa srečnih naslednjih 100 let.

dvajseto stoletje

Rebecca (Alfred Hitchcock, 1940)

The Big Sleep Veliki sen (Howard Hawks, 1946)

Cul-de-Sac Slepa ulica (Roman Polanski, 1966)

Andrej Rubljov (Andrej Tarkovski, 1966)

Once Upon a Time in the West Bilo je nekoč na divjem zahodu (Sergio Leone, 1969)

Savage Messiah Divji mesija (Ken Russel, 1972)

Novecento (1900) Dvajseto stoletje (Bernardo Bertolucci, 1976)

Cet obscur objet du désir Ta mračni predmet poželenja (Luis Buñuel, 1977)

Blade Runner Iztrebljevalec (Ridley Scott, 1982)

Monty Python's Meaning of Life Smisel življenja (Terry Jones, 1983)

Slovenski film

Ples v dežju (Boštjan Hladnik, 1961)

Dvajseto stoletje

Novecento (1900)

Nemčija/Francija/Italija 1977 311 minut

režija Bernardo Bertolucci **produkcija** Alberto Grimaldi **scenarij** Franco Arcalli, Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci **fotografija** Vittorio Storaro
glasba Ennio Morricone **montaža** Franco Arcalli **scenografija** Ezio Frigerio **kostumografija** Gitt Magrini **igrajo** Burt Lancaster, Romolo Valli, Anna-Maria Gherardi, Laura Betti, Robert De Niro, Paolo Pavesi, Dominique Sanda, Sterling Hayden, Gérard Depardieu, Roberto Maccanti, Stefania Sandrelli, Donald Sutherland, Werner Bruhns, Alida Valli, Francesca Bertini



Dominique Sanda

Bil je velik dogodek, na katerega se je bilo potrebno temeljito pripraviti. Sendviči, pingo sokovi, rum ploščice, fantki iz gume in pepermint bonboni, tako da je bil hribovski nahrbtnik skoraj poln. Vedel sem, da bo naporno in – na srečo vzgojen v duhu, da je potrebno vztrajati do konca – sem zdržal.

To je bilo moje prvo srečanje s filmom kot "totalno umetnostjo", ki zahteva poleg samega skoka v fikcijo tudi priprave nanjo. Bilo je to prvič in zadnjič.

Vznemirjenje pa se je lahko kosalo s stanjem tistih, ki so konec prejšnjega stoletja bežali pred vlakom na platnu. Vsekakor je to že del nostalgije, neke vrste "trenutek prepoznanja", da je film "nekaj več", ker konec koncev ne vidim racionalne razlage dejstva, da v neudobnih stolih kina Komuna zdržiš skoraj polovico dneva. Ali pa gre le za ponovitev "filmske produkcijske paradigme", v kateri centralno mesto zavzemata organizacija in kondicija.

Obstaja kup netematiziranih impulzov, zaradi katerih se v določenem trenutku odločiš, da boš šel v "kino" pogledati ravno ta in ne nek drug film. Ti impulzi, vzroki, če hočete, so lahko tudi skrajno banalne narave. V primeru **Dvajsetega stoletja** (tak je bil naš prevod) so bile te nepomembne banalnosti odločilne.

Takrat je bil režiser Bernardo Bertolucci zame "Bog" iz dveh razlogov. Prvič, ker je zrežiral film **Zadnji tango v Parizu** (Last Tango in Paris, 1972) in drugič, ker je imel iste inicijalke kot Brigitte Bardot, ki je bila v tistem času zame še vedno zvezda nad zvezdami. **Zadnji tango** je bil zagotovo film, o katerem sem največ slišal, preden sem ga videl in "misteriozni izziv" pubertetniku, ki ne more oziroma ne sme videti prepovedanega. To, da se z ogledom iluzije porušijo, je že druga zgodba, neomadeževana pa ostane nenadkriljiva "zvezda", ki kar kliče po identifikaciji – Marlon Brando.

Mimogrede, Burt Lancaster, Robert de Niro in Gérard Depardieu mi takrat niso pomenili ravno veliko.

Moj odhod iz kinodvorane je imel v sebi vso veličino zmagovalcev, ki po dobljeni bitki s pogledom preštevaajo preživele in tudi povsem praktične posledice. Začel sem se intenzivno zanimati za film. V antikvariatu sem postrgal vse zaloge starih letnikov Ekрана in nehal sem hoditi v gledališče, šel sem prvič na filmski festival v Pulo in z nestrpnostjo čakal dni, ko so se v Ljubljanskem dnevniku pojavljale kritike Zdenka Vrdlovca v rubriki z naslovom *S sedeža v 13. vrsti* (Še zdaj mislim, da se je v naslovu zmotil, saj je v kinu Union bila in je še vedno 14. najboljša vrsta za spremljanje filmov.).

V mali zvezek sem si začel zapisovati filme in vedno znova mi je žal, da tega ne počnem več.

Kot takratni levičar po duši, poln idealov, sem v Bertoluccijevi epopeji našel dovolj prostora, da me je "posrkalo celega" in ob tem sem še neizmerno užival. Kot tudi v dejstvu, da sem našel odgovor na vprašanje, kaj bo tisto, kar bo nadomestilo "roman". Kot navdušeni komparativist sem brez zadržkov sprejel aksiom sodobne literarne teorije, da je z romanom kot literarno zvrstjo konec in da ga ne bo nadomestila "literarna forma", temveč nekaj drugega.

Novecento je bil odgovor na vseh ravneh. Tudi s svojo dolžino, saj je bil čas enak tistemu, ki ga porabiš, da prebereš povprečen roman.

Priznam, da se filma spominjam le še v obrisih in morda ne znam naštetiti niti vseh glavnih junakov in da preprosto zdaj ne bi imel več niti volje niti časa, da bi si vzel 320 minut za ogled filma. Preprost odgovor na vprašanje, zakaj sem se ob stoletnici filma spomnil ravno na "Dvajseto stoletje" bi bil, da pač ni "boljšega naslova", ki bi zajel teh sto let.

Ker pa že ves čas govorim o spominih, ki so tesno povezani z emocijami, bo drugi del odgovora šel v to smer: Bernardo Bertolucci je tudi režiser najljubšega filma osebe, s katero živim – **The Sheltering Sky**.

Skratka, bil je res PRAVI dogodek.



max modic

dober, grd, hudoben

Rebecca (Alfred Hitchcock, 1940)

Le salaire de la peur Plačilo za strah (Henri-Georges Clouzot, 1953)

Il buono, il brutto, il cattivo / The Good, the Bad and the Ugly

Dober, grd, hudoben (Sergio Leone, 1966)

Night of the Living Dead Noč živih mrličev (George A. Romero, 1968)

Dirty Harry Škorpijon ubija (Don Siegel, 1971)

The Godfather Boter (Francis Ford Coppola, 1972)

Pat Garrett and Billy the Kid Pat Garrett in Billy Kid (Sam Peckinpah, 1973)

Enter the Dragon V zmajevem gnezdu (Robert Clouse, 1973)

Assault on Precinct 13 Napad na policijsko postajo (John Carpenter, 1976)

Raiders of the Lost Ark Lov za izgubljenim zakladom (Steven Spielberg, 1981)

Slovenski film

Dolina miru (France Štiglic, 1956)

Clint Eastwood



Dober, grd, hudoben

Il buono, il brutto, il cattivo / The Good, the Bad and the Ugly

Španija/Italija 1966 161 minut

režija Sergio Leone **produkcija** Alberto Grimaldi **scenarij** Luciano Vincenzoni, Sergio Leone, po zgodbi Agenoria Inroccija,

Furia Scarpellija, Luciana Vincenzonija in Sergia Leoneja **fotografija** Tonino delli Colli **glasba** Ennio Morricone **montaža**

Nino Baragli, Eugenio Alabiso **specialni efekti** Eros Baccicchi **kostumografija** Carlo Simi **igrajo** Clint Eastwood, Eli

Wallach, Lee Van Cleef, Aldo Giuffrè, Chelo Alonso, Mario Brega, Luigi Pistilli, Rada Rassimov, Enzo Petito, Claudio Scarchilli,

22 Livio Lorenzon, Antonio Casale, Sandro Scarchilli, Benito Stefanelli, Angelo Novi, Silvana Bacci, Antonio Casas, Aldo Sambrelli

Hja, imel sem kakih osem, največ enajst let, ko sem ga gledal prvič. V lokalnem kinu, na nabiti predstavi, kar pomeni, da je bil petek. Ne, sobota; morda celo nedelja. Ob vikendih se je iz kasarn v kino preselila vojska, zanesljiv znak, da bo temo kinodvorane presekala svetloba dobrega, pozneje smo rekli moškega filma. Slabih filmov vojska namreč ni gledala. Jaz tudi ne. To počnem danes. Sicer pa, v sedemdesetih tako ali tako ni bilo slabih filmov. V našem kinu že ne. Vanj so zahajali le izbranci: Ron Ely in Tarzan in Doc Savage... Lex Barker, Pierre Brice, Old Shatterhand in Winnetou... Bruce Lee, Zeleni obad in še enkrat Bruce Lee... Gojko Mitič, Gianni Garko, Giuliano Gemma in Klaus Kinski... Bud Spencer in Terence Hill... Christopher Lee, Sean Connery in Roger Moore... Jean-Paul Belmondo in Alain Delon... In vojska. In jaz. Z arašidi in čipsom za vsak primer, če bi bilo dolgčas. Operater je namreč v vitrino, nad rjavobeke fotke nabil napis "radi daljšega filma cene zvišane".

Človek nikoli ne ve...

"Tri ure?" sem začudeno pogledal moža, ki mi je raztrgal vstopnico. "Pa saj ni Ben Hur. Niti spektakel ni. Vestern je," sem protestiral.

Da, tri ure.

V lokalnih kinih so bili stoli leseni in so škripali.

Povsod, kot sem pozneje videl v Fellinijevem **Rimu** in Tornatorejevem **Nuovo Cinema Paradiso**.

Tisti dan stoli niso škripali. Nihče ni šumel z arašidi. Razumljivo: prva beseda v filmu pade šele po enajstih minutah, izgovori pa jo Lee Van Cleef, Angel Eyes, kar je isto, kot da bi ustrelil. Da, *il cattivo*, kot se je izpisalo z rdečimi črkami na platnu. Tisti na začetku, ki z na pol oglodano kostjo v eni ter s koltom v drugi roki plane skozi okno saloona, Tuco forever – prebral sem, da mu je ime Eli Wallach – je bil *il brutto*. Še dobro, saj res nisem vedel, ali je dober ali slab, vem pa, da sem mu ukradel svoj prvi filmski citat v angleščini: "When you have to shoot, shoot! Don't talk." V zameno sem mu dal vse svoje simpatije. Ja, priznam: do srečanja s Tucom sem mislil, da sta

tako v svetu kot v filmih dve vrsti ljudi: tisti, ki so dobri, in tisti, ki so slabi. Po srečanju z njim sem spoznal, da taki ljudje ne obstajajo. Nikjer. Ali kot je rekel Clint Eastwood – ne, niti za hip nisem dvomil, da je on *il buono*; vsi ostali so to zvedeli šele pol ure po začetku – "You see, in this world there's two kinds of people, my friend. Those with loaded guns and those who dig. You dig!"

Zakopal sem po spominu in se vprašal: je tisti, ki iz koristoljubja strelja v vrv, na katero zakon obeša zločinca, res dober? Je tisti, ki ti na prvi pogled priraste k srcu, torej podli, zviti in nesrečni Tuco, res grd? Je Angel Eyes res slab? Če je, zakaj mi ga je bilo žal, ko v tistem nepozabnem, orgazmičnem finalu, koncu vseh koncev, pade pod Eastwoodovimi strelji? Da, vprašanja... Se spomnite **Iztrebljevalca**? To so ta vprašanja.

Vrečke z arašidi sem se komaj dotaknil in iz kina sem odšel zadnji. Ko sem kmalu za Leonejevo mojstrovino v nekem vesternu, naslova si resnici na ljubo niti zapomnil nisem, videl Johna Waynea, se mi je zdel smešen. Če vmes ne bi mimo prijezdila divja horda, torej Sam Peckinpah, **Pat Garrett in Billy the Kid**, bi mislil, da sem tisto soboto – zdaj vem, da bila je sobota, ker sem se naslednji dan v prašnem peklju ameriške državljanske vojne spet spraševal, kdo je pravzaprav dober, kdo slab in kdo grd; isti film se je namreč v našem kinu vrtel samo ob sobotah in nedeljah – v treh urah videl prvi in zadnji vestern in prvi in zadnji film. No ja, saj sem ga; Sam mi je prišepnil le, da ga nisem gledal ali bolje začutil sam. Včeraj sem ga gledal tridesetič. Celega. Na kaseti. Še vedno je "master", spomin na piratske čase. Heh, prvi film v zbirki, ko sem l. 1988, tako kot James Woods v **Videodromu**, spoznal, da je brez videa nemogoče živeti. Do l. 1988 sem ga gledal v kinoteki in z vsakim gledanjem ga je bilo manj. Da, slabe kopije, izpadlo pa je tako, kot da mi ga hoče nekdo po koščkih ukrasti ali pa preverjati, kako dobro se ga spomnim. Zanalasč, ker ve, da je moj najljubši film. "Kako," mi je oni dan rekel znanec, "pa saj je še vsaj sto filmov, ki so boljše." "Vem," sem odvrnil, "a ta trenutek se ne spomnim niti enega." Ne ta trenutek, ne kdajkoli. Hvala, Sergio. Hvala, Ennio.



max mode dober, grd, hudoben

thelma in louise

irena ostrouška



La passion de Jeanne d'Arc Trpljenje device Orleanske (Carl Theodor Dreyer, 1928)

La bête humaine Človek-zver (Jean Renoir, 1938)

Ninotschka Ninočka (Ernst Lubitsch, 1939)

The Great Dictator Veliki diktator (Charles Chaplin, 1940)

Some Like it Hot Nekateri so za vroče (Billy Wilder, 1959)

La religieuse Vernica (Jacques Rivette, 1966)

Straw Dogs Slamnati psi (Sam Peckinpah, 1971)

Amarcord (Federico Fellini, 1973)

Marquise d'O (Eric Rohmer, 1976)

Thelma and Louise Thelma in Louise (Ridley Scott, 1991)

Slovenski film

Tistega lepega dne (France Štiglic, 1962)

Thelma in Louise

Thelma and Louise

ZDA 1991 128 minut

režija Ridley Scott **produkcija** Ridley Scott, Mimi Polk **scenarij** Callie Khouri **fotografija** Adrian Biddle **glasba** Hans Zimmer **montaža** Thom Noble
scenografija Norris Spencer **kostumografija** Elizabeth McBride **igrajo** Geena Davis, Susan Sarandon, Harvey Keitel, Michael Madsen, Christopher McDonald, Stephen Tobolowsky, Brad Pitt, Timothy Carhart, Lucinda Jenny, Jason Beghe, Sonny Carl Davis, Ken Swofford, Shelly Desai, Carol Mansell, Stephen Polk, Rob Roy Fitzgerald, Jack Lindine, Noel Walcott

Ko sem še enkrat pregledala seznam povsem naključno, v trenutku izbranih filmov, sem ugotovila, da me nekako ganejo ženske junakinje (viktimizirane, še rajši pa herojske), zato je tudi razumljivo, da se mi je najmočnejši identifikacijski trenutek zgodil ob **Thelmi in Louise**. In čeprav ta ni edino merilo izbire, še zlasti ne pri filmu Ridleyja Scotta, ki ponuja prav toliko vsebinskih dvomnosti ali (črno-belih) interpretativnih možnosti kot ugodja ob zgodbi. Prvi dvom: posilstvo in Louise, ki ustrelji obskurno moško žrtev, potem ko ta skuša (ali uspe?) posiliti njeno prijateljico Thelmo in ji on neprevidno odvrne "*Suck my cock*". V zaporedju njunih domnevno nasilnih dejanj je potem razstrelitev kamiona voznika, ki ju je povsem običajno nagovarjal in pa zajetje policista, ki mu, preden ga zapreta v prtljažnik avtomobila, svetujeta, naj v prihodnje lepše ravna z ženo (čeprav ne vesta, kaj je z njo pravzaprav počel). Thelma in Louise sta pač junakinji tiste ameriške resničnosti, pred katero sta zbežali v pravljico potovanje brez konca: sive vsakdanjosti dolgočasnih ženskih vlog žene ali ljubimke, z vso kramo ženske maškarade, da bi se iz podobe všečne ženske kot po čudežu prelevile v neko drugo, le da se jima ta druga izmika. In v to maškarado sodi tudi ugajanje ali ugodje, vključno z neogibnimi verbalnimi nadlegovanji, ki kar "so" (to pomeni, da jih je treba vzeti v normalno naravo moško-ženske ekonomije). Užitek je še vedno postavljen v območje prepovedanega: Thelma stori resnični prekršek, oboroženi rop, potem ko jo po ljubezenski sceni z naključnim avtoštoparjem (Bradom Pittom) ta okrade, ona pa se je z njim imela "prvič dobro v življenju". Toda nove – neodvisne, dejavne – Thelme ne vidimo v živo, pač pa v že predelani resničnosti, na video posnetku, ki ga zgroženemu, zadržtemu možu predvaja očetovski detektiv (Harvey Keitel). Medtem ko Thelma producira svojo novo podobo sodobnega ameriškega dekleta, pa Louise malce preprosto zavrne staro: že se želi našminkati, a na koncu resignirano zabriše šminko iz avtomobila. Drugi dvom: je to bilo res ali samo pravljica. Proti svojemu koncu se Thelma in Louise vozita v irealno modro-rumeni ameriški puščavi in tik pred koncem se poljubita, da lažje poletita v nebo. Ko se ženska junakinja tako dokončno znajde v brezizhodni ujetosti med dvema podobama, tisto prej in ono, ki bi lahko bila, je njeno zgodbo seveda najlažje skleniti s smrtjo – s pretvezo, da je ta le simbolična združitev dveh (podob in junakinj). Po vsem tem mi je tudi jasneje, zakaj sem izbrala ta film: kot da bi bil ves ta komentar pravzaprav dialog in monolog. Ampak, če bi me kdo vprašal, s katero sem se identificirala, bi gotovo izbrala Louise.



Susan Sarandon, Geena Davis

thelma in louise

fountainhead

The Fountainhead

ZDA 1949 114 minut čb

režija King Vidor **produkcija** Henry Blanke **scenarij** Ayn Rand (po svojem romanu) **fotografija** Robert Burks **glasba** Max Steiner **igrajo** Gary Cooper, Patricia Neal, Raymond Massey, Kent Smith, Robert Douglas, Henry Hull, Ray Collins, Moroni Olsen, Morris Ankrum



Gary Cooper

Casablanca (Michael Curtiz, 1942)

Fountainhead (King Vidor, 1949)

Singin' in the Rain Pojmo v dežju (Stanley Donen, 1952)

Tokyo Monogatari Potovanje v Tokio (Yasujiro Ozu, 1953)

Rear Window Dvoriščno okno (Alfred Hitchcock, 1954)

The Searchers Iskalci (John Ford, 1956)

Touch of Evil Dotik zla (Orson Welles, 1957)

The Tarnished Angels Potemneli angeli (Douglas Sirk, 1958)

Blade Runner Iztrebljevalec (Ridley Scott, 1982)

Der Himmel über Berlin Nebo nad Berlinom

(Wim Wenders, 1987)

Slovenski film

Ples v dežju (Boštjan Hladnik, 1961)

Nad mojo delovno mizo na Luni sta samo dve podobi. Ena je bel list papirja, na katerem je tri leta stara rokica narisala krog, iz katerega rastejo dve nogi, dve roki in štirje lasje, v krogu pa sta še dva manjša krožca za oči. Druga je fotografija Gary Cooperja iz filma *Fountainhead*. Če prva kaže, kako hčerka vidi očeta, tedaj druga kaže, kako bi se oče rad videl sam. Kako lepo bi bilo, če bi se – tako kot na tej fotografiji – misel najprej porodila v glavi, podprti z desno roko, se nato zarisala izpod konice ošiljenega svinčnika, ki je v levi, in se končno materializirala v maketo, ki jo boža zamišljeni pogled! Ko bi le za realizacijo misli zadoščala dobra volja in melanholičen pogled!

Ko sem prvič videl to fotografijo, nisem o filmu *Fountainhead* vedel ničesar drugega kot to, da ga je posnel King Vidor in da je zelo všeč Matjažu Klopčiču. Vseeno me je na njej nekaj tako pritegnilo, da sem jo obesil nad mizo. Pogosto sem v trenutkih nezbranosti in beganj misli uperjal pogled v ta pogled. Kam gleda? Kaj vidi?

Potem sem videl film. Zdaj vem, da je to moj favorit stoletja.

Kako je sploh mogoče izbrati deset filmov? Skozi izbor se mi je vedno bolj potrjevala neka slutnja, ki je še zdaj ne znam čisto dobro artikulirati, gre pa približno takole: nikoli ni zadosti film sam, vedno rabi še nekaj zraven, da bi se uvrstil v naš osebni "spomenar". Karkoli že je to zraven: prvič v kinu, prvič v zadnji vrsti, prva objavljena kritika, vonj klementin v pariški dvoranici, jesenski večer v Kinoteki, srečanje z režiserjem, smrt bližnjega, trenutek zrelosti... Ali imamo filmski publicisti sploh pravico utrujati z intimo? Vsak dan bolj sem prepričan, da nam ob koncu tega stoletja edino še to preostane. Ko je sleherna informacija dostopna z nekaj kliki miške, sama informacija ni vredna niti piškavega sira več. Veljajo le še drobni cerebralni flashi, ki lahko tu in tam zanetijo kak nov kratek stik, v najboljšem primeru pa celo požar. Z drugimi besedami: če naj se izvijemo zveličavnim kanonom diktata velikih in ohranimo avtonomijo individualnega izrekanja, manjšinjske pisave, se mi zdi veliko bolj plodno brezkompromisno vztrajati na desetih drobnih osebnih izkustvih kot pa na unificirajočem mnenju desetih veličin. Tudi zato je moj favorit *Fountainhead*, ta brezkompromisna apoteoza brezkompromisnosti.

Ko se Gary Cooper pojavi s svojo maketo na predstavitvi pred *boardom* pomembnežev, so vsi navdušeni – *Ja, to je to. Izvrstno! Samo tole fasado zamenjate, pa je zadeva rešena*. Samo fasado?! Saj je vendar vse prav v tej fasadi, vsa resnica je na površini! Gary Cooper seveda reče "Ne" – in odide. Tak bi rad bil. Kot da bi bilo treba iti čez vse, vse tja do skrajnega vrha fontane, do najvišjega izvira moči – da bi se lahko skrajni individualizem oplodil z zavestjo skupnosti. Ni dovolj povzpeti se na vrh najvišjega nebotačnika na svetu – treba ga je zasnovati in zgraditi. Šele tedaj se v svet mnenj in zdravega razuma, v mondenost tabloidov in vernisažev, vrine dih prepisnega kaosa, zaradi katerega je sploh šele mogoče svobodno zadihati. To je resnični *total recall* dvajsetega stoletja: siliti v vesoljne višave, da bi se laže videlo, da bi se sploh videlo. Peljati se z vesoljsko sondo, vstopiti v pogled...

Ko se na "nebu nad Tokijem", na vrhu ponarejenega stolpa v ponarejenem svetu, srečata Herzog in Wenders, je prav to dilema, ki jo v svojem pogovoru zastavita. Herzog je prepričan, da na svetu ni več podob, ki bi ustrezale našim notranjim podobam, zato si blazno želi vkrcati na SkyLab in se z biologi eksperimentalno izstreliti v vesolje – da bi odkril čiste, nepotvorjene podobe. Melanholik Wenders pa je tu veliko bolj prizemljen: ve, da ni neomadeževanih podob, saj jih že sam akt pogleda razdeviči – zato si prizadeva vstopiti v pogled drugega in tako ustvariti podobe, za katere lahko zatrdi: *these pictures no more belonged to me*. Zakaj zgodba Vidorjevega filma ni klasična *success story*, temveč avantura duha? Natanko zato, ker v liku arhitekta, ki ga igra Gary Cooper, združi obe na videz nezdržljivi poziciji: futurološko vizijo in ponotranjeno videnje, ameriški sen in dunajsko *Traumdeutung*, *science fiction* Novega sveta in dobro staro evropsko idealistično introspekcijo, Hollywood in Hegla. Skratka, fenomenologija duha.

Kaj v takem svetu pomeni "imeti idejo"? Kaj pomeni "uresničiti sen"? Pomeni najprej spustiti se v samoti čisto do tal, do boleče pritlehnosti telesa in nepremičnih gmot kamnoloma, nato pa se povzpeti v višave, kjer spet ostanete paradoksnost sami, le da so okrog vas gmote, ki ste jim sami vdahnili formo, jih spremenili v bloke prostora-časa. Deleuze je v enem od lepših pasusov *Podobe-gibanja* Vidorjevim psiho-socialnim filmom pripisal etično formo, kolikor *ethos* po njegovem čvrstem prepričanju zajema kar tri razsežnosti: kraj, bivanje na kraju in način bivanja na tem kraju. Morda bi zato lahko rekli, da Vidorjev arhitekt gradi svojevrstne etične topose, da bi lahko uveljavil svoj etični habitus: ne popustiti svoji želji.

V tem svetu etičnih imperativov je morda od vseh filmskih žanrov na svetu najbolj razprt prostor za žensko željo. Zato so pri Vidorju ženske ostre in enako brezkompromisne kot moški, korak pred njimi pa so zato, ker vedo misel več: svoji želji najlaže popustiš tako, da jo izpolniš. Zato se arhitekturna kolumnistka tabloida z milijonsko naklado raje kot za arhitekta, ki jo navduši s svojo vizijo, odloči za poroko z urednikom, ki uteleša vse tisto, proti čemur se sama bori – saj je želja premočna in bi ju oba ugonobila. Etičnost duha je v tem, da spozna animaličnost svoje želje. Še vedno ostaja *bete humaine*, le da je zdaj kar naenkrat poudarek na drugem členu. Zdi se mi, da ne bom nikoli pozabil naboja, ki ga v sebi nosijo žareče črno-bele podobe njenega obiska v kamnolomu, kjer s hrbta sijajnega vranca med bleščeče belimi bloki kamenja išče njegovo telo. Njuna ljubezen je dobesedno ljubezen na prvi pogled, hlastav, pogolten, živalsko požrešen pogled. Njeno telo je sprijeto s konjem, razobličeno v mitskega kentavra, njegovo telo pa nima obraza, je dobesedno brezoblično – dokler mu njen bič ne zariše brazgotine želje. Veliko vode bo preteklo pod mostovi, da si bosta ti dve telesi znali zreti iz oči v oči.

Od telesa, ki požira, do obraza, ki vidi, je dolga pot. To je pot na vrh fontane življenja. Tam sta seveda spet globoko sama – a imata prekrasen razgled! *Veni – Vidi – Vidor*.

dotik zla



Dotik zla

Touch of Evil

ZDA 1957 93 minut čb

režija Orson Welles **produkcija** Albert Zugsmith **scenarij** Orson Welles, po romanu *Badge of Evil* Whita Mastersona
fotografija Russell Metty **glasba** Henry Mancini **montaža** Virgil Vogel, Aaron Stell **scenografija** Russell A. Gausman, John Austin
kostumografija Bill Thomas **igrajo** Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Val DeVargas, Ray Collins, Dennis Weaver, Joanna Moore, Mort Mills, Marlene Dietrich, Victor Millan, Lalo Rios, Michael Sargent, Mercedes McCambridge, Joseph Cotten, Zsa Zsa Gabor, Phil Harvey, Joi Lansing, Harry Shannon, Rusty Wescoatt, Wayne Taylor, Kenny Miller, Raymond Rodriguez, Arlene McQuade, Dominick Delgarde

Orson Welles, Charlton Heston

M Morilec (Fritz Lang, 1931)

Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)

Touch of Evil Dotik zla (Orson Welles, 1957)

Shock Corridor (Samuel Fuller, 1963)

Cul-de-Sac Slepa ulica (Roman Polanski, 1966)

Auch Zwerge haben klein angefangen Tudi škratje so pričeli majhni (Werner Herzog, 1972)

The Conversation Prisluškovanje (Francis Ford Coppola, 1974)

Taxi Driver Taksist (Martin Scorsese, 1976)

Der Stand der Dinge Stanje stvari (Wim Wenders, 1982)

Barton Fink (Joel Coen, 1991)

Slovenski film

Na domačem vrtu (Karol Grossmann, 1906)

Dotik zla je na prvem mestu iz več razlogov. Ker je "črni film", ker je posnet leta 1957, se pravi v 50-ih, po mojem mnenju najlepših letih (njihovega) življenja (okej, mali paradoks, samo eden je našel mesto na listi); ker ga je režiral Orson Welles; ker v njem igra Orson Welles; ker Orson Welles igra Hanka Quinlana; ker je Hank Quinlan najbolj zastrašujoči lik, senca, največji kreten, kar jih je gledalo s filmskih platen. Imam pač rad deformirane like, degenerirance, debile, marginalce. Vsaka stvar mora biti natančno določena, urejena, konceptualna, in tu nekako ni prostora za ugledneže, romanco in bonton. Moji prvaki svinjajo, sekljajo, izzivajo. Ali pa vsaj grdo gledajo. Takšni so Peter Lorre, pa Welles in še enkrat Welles, Fullerjev koridor, pa Lionel Stander (genialni Stander), Herzogova horda anarhičnih pritikalcev, Francisovi prisluskovalski mikrofoni, Travis Bickle, nenazadnje tudi financierji filma Friedricha Munroja, da ne govorim o Karlu Mundtu alias Charlie Meadowsu; še vedno ne vemo, kaj natanko je v škatli. Vsi so zli. Ali pa vsaj grdi. Dobrih ni na spregled. In če se vrnem k Orsonu, potem bi bilo lepo razložiti, zakaj **Dotik** pred **Kaneom**. Morda je slednji res boljši, toda meni ne ljubši. Obe mojstrovini sta nastali: prvič, zaradi enega ali več naključij, in drugič, zaradi trdnih dejstev, takšnih ali drugačnih, sposobnosti in znanja. Vsako veliko delo ni odvisno le od talenta, marveč tudi od sreče in pri **Dotiku** in **Kaneu** sta sreča in znanje v diametralnem nasprotju. **Kanea** je Orson posnel kot gigantski zvezdnik teatra in radia, a vendarle je precej inovacij nastalo kot posledica eksperimenta in celo njegove neizkušenosti pri filmu. (Welles: "*Poskusimo tole, Gregg.*" Toland: "*Ne vem, če bo šlo, a ni vrag poskusiti.*") Ravno obratno je bilo z **Dotikom**; posnel ga je kot izkušen cineast, a vendarle je režijo dobil povsem po naključju. Po čudežu, bi lahko rekel. Orsonu so v Hollywoodu ponudili še eno izmed karizmatičnih stranskih vlog, potrebovali pa so še zvezdo, zato so Charltonu Hestonu rekli, če bi igral meksikanskega badžota v thrillerju *Badge of Evil*, Welles da je že zraven. Heston je gesto razumel napačno in odgovoril, da si je vedno želel igrati v filmu, ki bi ga režiral Welles. Takrat je bil Heston dovolj močna figura v Hollywoodu in producenti so privolili, da film zrežira Welles. Orson je seveda postavil svoj pogoj, da sam priredi grozljivi scenarij in napiše nove dialoge; ker je (bil) velik ego, eden najhujših, je iz Quinlana naredil nosilno figuro filma, čeprav je na platnu precej manj kot Vargas (C. Heston). Da ne govorimo o t.i. prezenci; Orson je imel oboje, spiritualno in fizično. Ni bil ravno Louise Brooks, a ko ga zagledamo prvič – izstopajočega iz močno povešenega avtomobila, si ga ne želimo srečati, kar njegovi kolegi svetujejo tudi Vargasu. Anekdota je kot ponavadi precej, tudi tragičnih, kot znani Orsonov boj, da bi znova delal v

Hollywoodu. Vse je delal v tej smeri, celo Marlene Dietrich je nahecal, da je prišla za dva dni in zastonj odigrala opazno stransko vlogo. Studijski šefi so bili povečini navdušeni nad posnetim materialom in ko so nekega dne na platnu zagledali (nenapovedano) Marlene, so vzklikali: "Kaj ni tole Dietrichka? Koliko je hotela za vlogo?" Zahtevala ni nič, vse dokler njeno ime ni omenjeno v špici. Zmontiran film pa je šefe sesul, Marlene pa so vpisali, "da bi film pritegnil vsaj malo več pozornosti". In Orson je šel spet v Evropo. **Dotik zla** je po hollywoodskih standardih seveda le B-film, kar producente ni motilo, da ga ne bi malce zrezljali. Nič posebnega pravzaprav, rahlo so obtesali Quinlana, Orsonov lik, da ne bi tako dominiral nad Vargasom. Še najbolj jim gre zameriti, da so sloviti, antologijski, uvodni, triinpol minutni *travelling* na kranu prelimali s črkami najavne špice. Orson je želel, da bi se film začel brez vsakršne napovedi, da bi bili naslov filma in ekipa na koncu, saj veste, kot v **Apokalipsi** in še kje. Ironično je tudi dejstvo, da vsi "poznavalci" tehnične plati filma vseskozi pišejo le o uvodni sekvenci, posneti v enem kadru, pozabljajo pa na – na prvi pogled res preprostejši, a tehnično veliko zahtevnejši, predvsem pa dvakrat daljši – skoraj osemminutni prizor v enem kadru. Quinlan s policijsko ekipo in Vargasom pride v stanovanje osumljenega čikanosa, Sancheza, ki da naj bi podtakil dinamit v avto. Sledi mučni prizor, pravi terorizem, in če premislim bolje, kar vaja nagnusnega, zavaljenega Quinlana, v poniževanju dotičnega. In kaj sicer počne Hank Quinlan? Podtika dokazuje osumljencem; kariero "najbolj spoštovanega in odlikovanega policaja" si je zgradil na poneverbi dokazov. Toda Hank ni amater; Quinlan je tako skorumpiran policaj in v tem početju je tako dober, da se na koncu izkaže, da je čikanos, kateremu je v škatlo s čevlji sam podtanil palico dinamita, zares kriv! Welles je v svojem početju res genialen; ne le, da iz tretjerazrednega literarnega šundra zgradi trden scenarij (kot že prej, 1947., v **Dami iz Šanghaja**) in iz stranskega lika – jasno, zase (še enkrat bom rekel: ego!) – napiše nosilni karakter; poskrbi tudi za to, da ga – res le najbolj trdovratni B fani – na nek način vzljubimo. Nova merska enota za grozljivo lepoto: en Quinlan. In potem ko se, ves prestreljen – nanj strelja dolgoletni partner in najboljši prijatelj (J. Calleia), ki ga je "izdal" – ko se ta velikanska masa opoteče in zruši v zasvinjano, zamaščeno rečico, ko nad gladino vidimo le še njegov gromozanski vamp, pride na most Marlene, taista, ki mu je igrala zastonj in na namig detektiva Schwartza, češ, če ga je res imela rada, izreče tiste besede: "*Policaj ga je imel rad, tisti, ki ga je ustrelil*". Tragično in ironično; in da bi bila nelagodnost položaja še izrazitejša, Schwartz zaključí: "*Hank je imel navezadnje prav, mulc je resnično podstavil dinamit.*" Jasno, Hank je dokaz podtaknil pravemu. Kot vedno.



predstava

The Gold Rush Zlata mrzlica (Charles Chaplin, 1925)

Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)

A bout de souffle Do zadnjega diha (Jean-Luc Godard, 1959)

8 1/2 Osem in pol (Federico Fellini, 1963)

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb

Doktor Strangelove (Stanley Kubrick, 1964)

Cul-de-Sac Slepa ulica (Roman Polanski, 1966)

Sedmikrasky Marjetice (Vera Chytilova, 1966)

Performance Predstava (Nicholas Roeg, Donald Cammell, 1970)

Im Lauf der Zeit V teku časa (Wim Wenders, 1975)

Barton Fink (Joel Coen, 1991)

Slovenski film

Balada o trobenti in oblaku (France Štiglic, 1961)

James Fox





Predstava

Performance

Velika Britanija 1970 105 minut

režija Nicolas Roeg, Donald Cammell **produkcija** Sanford Lieberson **scenarij** Donald Cammell **fotografija** Nicolas Roeg
glasba Jack Nitzsche **montaža** Anthony Gibbs, Brian Smedley-Ashton **igrajo** James Fox, Mick Jagger, Anita Pallenberg,
Michele Breton, Johnny Shannon, Anthony Valentine, Ken Colley

Predstava se začne tako, da kamera sedi na repu reaktivca, ki gledalca s hitrostjo metka pelje nekam tja ven v vesolje, kjer čas in prostor izgubljata svojo gravitacijo. Film sam je ekstaza, gledanje zahteva vsaj toliko navora kot dober spolni akt, tja nekam do tretjine, ko počí prvič. Potem si oko lahko malo odpočije, možgani tudi. Smo torej v orbiti, v breztežnem stanju.

Vse skupaj bi lahko bilo sila pretenciozno, če Donald Cammell ne bi napisal do kraja ciničnih, duhovitih dialogov, v stilu, ki dobi dvajset let kasneje tudi ime: ja, to so tarantinovski dialogi. V inscenaciji in montaži gresta Cammell in ko-režiser-snemalec Nicolas Roeg še dlje. Flash-backi in flash-forwardi stapljajo predvsem prvi del filma v težko razpoznavno gmoto vzročno-posledičnih pomenskih šusov, ne le na nivoju slike, tudi zvok je soliden partner. Vse skupaj je misteriozno zapakirano v transcendentalno glasbo Jacka Nitzscheja.

Film govori o transformaciji. Chas, član "prefinjene" angleške mafije se zaplete v umor svojega bivšega sošolca. Zato, ker ni poslušal nasveta svojega šefa: "*Keep personal relations out of bussiness*". Posel gre k vragu, Chas pa se mora skriti, če ne, bi ga njegova lastna čreda volkov raztrgala. Da najde James Fox svoj "shelter" prav pri Micku Jaggerju, je spet zasluga Donalda Cammella, svoj čas samo modnega ameriškega slikarja, ki pa si je pridobil kredit s tem, da je Stonese spoznal z brhko nemško plavolasko Anito Pallenberg. Anita se je najprej prilepila na Briana Jonesa, kasneje je živela s Keithom Richardsom. Mick se je bal njene luciferske nature, Roeg in Cammel pa sta ju spravila skupaj v kad in v kader. Keith Richards se je medtem nervozno sprehajal pred hišo, kjer so film snemali, noter pa ga niso spustili.

In kaj ima to skupnega z najboljšim filmom vseh časov? Nič, saj to tudi ni ta film. No ja, mogoče prvi del. Potem, ko vstopi v film Turner (Jagger), se film vleče, kot bi bil zadet. Seveda, zdaj se začne pot v globino, Chasovo pedantno organizirano življenje se spopade z psihedelično relativnostjo Turnerjevega gnezda. Začne se totalna transformacija, pot v neznano, v Tibet človeške psihe.

Skratka, Cammell je bil scenarist, Roeg ga je fenomenalno posnel, oba sta družno režirala. Nastalo je delo, ki ga ne en ne drug nikoli nista še zdaleč ponovila, pa kaj zato. Ponovil ga ni tudi nihče drug. Samo enkrat sta bila dovolj strgana in v pravih vlogah, da se jima je to zgodilo. Skoraj pa bi se tudi zgodilo, da film ne bi ugledal kinodvoran.

Distributer Warner Brothers se je po ogledu zaklel, da bo ta eksces izbrisal s površja zemlje, niso ga imeli namena niti premontirati, niti skrajšati ampak preprosto – ukiniti. Pisalo se je leto 70, tudi cenzura se je zmrdovala, saj je že v uvodni sekvenci na delu eksplicitni seks, kasneje še seks v troje. Kislina se razliva po Rolls Roycu in simbolih angleške justice, morale, biznisa. Junak filma je morilec. V filmu se kadijo jointi in jedo halucinogene gobe. Ne, to je bilo za brate Warner preveč. Kritiki pa so bili navdušeni. Če filma že niso poteptali v gnoj, potem so ga kovali v nebo. Tja tudi spada, dovolj je bravurozen, inteligen ten in intriganten, da lahko dela družbo Polanskemu (*Slepa ulica*) ali Godardu (*Do zadnjega diha*). Kljub temu za filmsko zgodovino ostane outsider. Roeg zaslovi z drugimi filmi, Cammel skoraj izgine. Leta '88 sem v Londonu povabil Roega in Cammella na žur, da bi morda kaj več izvedel o genezi tega njunega "hudodelstva". Škoda stroškov. Ves večer sta se samo režala, jaz pa sem moral zabavati mrko Thereso Russell, ki filma nikoli sploh ni videla, čeprav je bila z Roegom že dobrih nekaj let. Ja, to bi bilo za danes vse, kar imam povedati o **Predstavi**.



divja horda

zoran smiljanič

Bonnie and Clyde Bonnie in Clyde (Arthur Penn, 1967)
The Wild Bunch Divja horda (Sam Peckinpah, 1969)
Deliverance Odrešitev (John Boorman, 1971)
The French Connection Francoska zveza (William Friedkin, 1971)
McCabe and Mrs. Miller Kvartopirec in prostitutka (Robert Altman, 1971)
Straw Dogs Slamnati psi (Sam Peckinpah, 1971)
Dirty Little Billy Umazanec Billy (Stan Dragoti, 1972)
Pat Garrett and Billy the Kid Pat Garrett in Billy Kid (Sam Peckinpah, 1973)
Bring Me the Head of Alfredo Garcia Prinesite mi glavo Alfreda Garcije (Sam Peckinpah, 1974)
Taxi Driver Taksist (Martin Scorsese, 1976)

Slovenski film

Sedmina (Matjaž Klopčič, 1969)

Divja horda

The Wild Bunch

ZDA 1969 134 minut

režija Sam Peckinpah **produkcija** Phil Feldman **scenarij** Walon Green, Sam Peckinpah, Roy N. Sickner po zgodbi Walona Greena **fotografija** Lucien Ballard **glasba** Jerry Fielding **montaža** Lou Lombardo **scenografija** Edward Carrere **specialni efekti** Bud Hulburd **maska** Al Greenway **igrajo** William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien, Warren Oates, Jaime Sanchez, Ben Johnson, Emilio Fernandez, Strother Martin, L. Q. Jones, Albert Dekker, Bo Hopkins, Dub Taylor, Alfonso Arau, Sonia Amelio

Ameriški žanrski film in še posebej western je povedal veliko zgodb o junakih, ki so pripravljeni žrtvovati vse, da bi dosegli tisto, kar želijo. Za denar, žensko, pravico, zemljo, revolucijo ali konja so šli do konca. Toda filmi, ki so govorili o njih, niso šli do konca. Imeli so sicer dobre momente, uspešno sceno ali dve, toda v formi dlje od četrtinske erekcije niso prišli. Vedno smo morali čakati, kdaj se bo John Wayne odlepil od učiteljice in prijel za pištolo, ali da bo Henry Fonda nehal blebetati in končno kaj naredil. In tudi ko se je po finalnem obračunu dim razkadil, nekako ni bilo vse tako, kot bi morali biti. Umiranje je bilo čisto in lepo, lahko bi ga mirne duše gledal skupaj z mamo.

Potem je prišla **Divja horda**. Ob pravem času na pravem mestu. Sam Peckinpah je vedel, o čem govori in kako bo to povedal. V dveh urah je eksplodiral z energijo, o kateri smo do tedaj le sanjali; zadovoljil je vse skrite želje in kot se je pozneje izkazalo, podpisal westernu smrtno obsodbo.

Njegovi junaki niso neustrašni jezdec iz zlatih časov Divjega zahoda, ki nesebično pomagajo mestu ali farmerju v boju za pravico, ampak tolpa ostarelih banditov, ki si življenje rešuje z begom v Mehiko. Divji zahod je v letu 1913 postal pokvarjeno mesto, prestreljeno s totalitarizmom in puritanstvom, njegovi junaki pa banda ciničnih izobčencev, ki jih poganja bes, strah in obup.

Nesrečna ljubezenska zgodba med Williamom Holdenom in utrujenim preganjalcem Robertom Ryanom je ena najbolj morbidnih kavbojskih prijateljstev, ki že meji na latentni homoseksualizem. Žensk ni ali pa služijo kot ščit pred krogli. Pri Williamu Holdenu in njegovi bandi ne zasledimo vzvišenih čustev do mehiških kmetov in revolucije, kot smo jih naprimer videli pri **Sedmerici veličastnih**. Ne zanima jih revolucija, četudi se z njo potihem strinjajo. Za denar so pripravljene stopiti v službo osvraženega diktatorja ali postreliti nedolžne meščane. Degradirani in ponižani se na koncu odločijo za spopad z generalom Mapachejem in njegovo vojsko dvestotih mož. Njihov zadnji veliki met, o katerem neprestano sanjarijo, ni toliko stvar lojalnosti do njihovega kompanjona Angela, kot v izbiri. Sami so izbrali, kdaj in kako bodo umrli. Sami so ustvarili zgodovino, namesto da bi jih le-ta odplaknila. Izbruhne spopad, ki ga ni bilo treba, ki je bizaren, tragičen in brutalen. Eno leto pozneje je podoben spopad izbruhnil na drugem koncu sveta, v Evropi.

In zdaj še o formi. Vsa ta ekstremna čustva in dejanja niso mogla biti posneta v udobni maniri starega dobrega westerna, s predvidljivo statično obravnavo nasilja. Sam Peckinpah je film zgradil na enkratnem krčevitem ritmu, prepolnem rezov, vzporedne montaže, počasnih posnetkov in špricajočih curkov krvi. Umiranje je kruto, krvavo, boleče. V finalnem obračunu, brutalni in briljantni študiji masovnega umiranja, je golo nasilje preseženo. Občutek imamo, da gledamo koreografirano baletno predstavo ali seksualno orgijo. Mitraljez namesto penisa, špricanje krvi in umiranje namesto orgazma. Polnokrvna erekcija je bila končno dosežena. In presežena. In ni se več ponovila. Na ta način nikoli več.

Domet **Divje horde** je bil daljši, kot je bilo videti na prvi pogled. Bil je največji in zadnji western, ki je govoril o koncu Divjega zahoda. Po tovrstni grški tragediji ni bil moč posneti westerna, ki bi kaj radikalno novega povedal. Zgodbe so postale manjše, bolj intimne, se preselile na TV in dokončno izginile.

dekalog



Daniel Olbrychski, Maria Pakulnis

Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)
All About Eve Vse o Evi (Joseph L. Mankiewicz, 1950)
Tokyo Monogatari Potovanje v Tokio (Yasujiro Ozu, 1953)
Vertigo Vrtoglavica (Alfred Hitchcock, 1958)
Pickpocket Žepar (Robert Bresson, 1959)
La dolce vita Sladko življenje (Federico Fellini, 1959)
Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb
Doktor Strangelove (Stanley Kubrick, 1964)
Once Upon a Time in America Bilo je nekoč v Ameriki (Sergio Leone, 1983)
Dekalog Deset zapovedi (Krzysztof Kieślowski, 1988)
Caro Diario Dragi dnevnik (Nanni Moretti, 1994)

Slovenski film

Na papirnatih avionih (Matjaž Klopčič, 1967)

Deset zapovedi

Dekalog

Poljska 1988 561 minut

režija Krzysztof Kieślowski **produkcija** Ryszard Chutkowski **scenarij** Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz **fotografija**

Slawomir Idziak, Witold Adamek, Wiesław Zdort, Edward Klosinski, Piotr Sobocinski, Krzysztof Pakulski, Dariusz Kuc, Andrzej Jaroszewicz, Jacek Blawut **glasba** Zbigniew Preisner **montaža** Ewa Smal **igrajo** Henryk Baranowski, Wojciech Klata, Maja Komorowska; Krystyna Janda, Aleksander Bardini, Olgierd Lukaszewicz; Daniel Olbrychski, Maria Pakulnis, Joanna Szczepkowska; Adrianna Biedrzyńska, Janusz Gajos, Artur Barcis; Mirosław Baka, Krzysztof Globisz, Jan Tesarz; Grazyna Szapolowska, Olaf Lubaszenko, Stefania Iwinska; Anna Polony, Maja Barelkowska, Władysław Kowalski; Maria Koscalkowska, Teresa Marczevska, Artur Barcis; Ewa Blaszczyk, Piotr Machalica, Artur Barcis; Jerzy Stuhr, Zbigniew Zamachowski, Henryk Bista

Na moji lestvici se je v širši, brutto varianti znašla kopica filmov, ki so se združevali v civilizacijski "ustavi" – bibliji. Tudi **Deset božjih zapovedi** (The Ten Commandments, Cecil B. De Mille), **Skuta** (La Ricotta, Pier Paolo Pasolini, 1963) in **Dekalog** Krzysztofa Kieslowskega. Je torej moja intimna zgodovina, po kateri sprašujete, zamejena s kodi družbenega dogovora, ali pa je ta družbeni dogovor – uokvirjen v krščanstvu – večno blago za večne remake, na katere se lahko obesi spektakle (Cecil B. De Mille, Martin Scorsese) ali reinterpretacije, ki so aplikativne v vsakem času in prostoru (**Skuta**, **Evangelij po Mateju P. P.** Pasolinija...). Toda totalnost pripada Kieslowskemu, pa četudi so njegove table postave zmešane in v deskripciji zapovedi unificirane. Pravzaprav podoben trik kot v **Treh barvah**, kjer enakost, bratstvo in svoboda pripadajo v svoji troedinosti eni božji potezi: vsakemu filmu – Rdeči, Modri in Beli pisavi. Zakaj torej Kieslowski? Zaradi koncepta, kot prvo, ki je preprost in tako zvit, kot tisti dve besedi na tabli postave: "Ne kradi!" "Ne laži!" Besedi, ki si ju je človeštvo izmislilo v imenu Boga, ker naj bi sicer, brez norm, škodilo samemu sebi ali pa cesarju, ki mu vedno pripada tisto, kar je cesarjevega. Toda za tem konceptom, za tem dekaloškim skeletom je še drugo okostje; pervertiran in obrnjen scenarij, ki prihaja iz sodniške prakse, ki direktivo, ukaz, zapoved obrne v vprašaj, če ne trditev: Ne prešuštvuj! (kaj je ljubezen?), Ne ubijaj! (kako ljubiti svojega bližnjega?) Ne kradi! (kaj je lastnina?)... Na tem – iz najtanjšega segmenta NN osebe – zgrajenem okostju pa še en koncept: čvrsto meso melodrame pokrito s senzibilno kožo, ki jo vzbujajo Preisnerjevi akordi in ki jo s potnimi sragami prekrijejo taktilni pogledi filmske kamere.

Kieslowski mi je ponovil tisto fiktivno gesto Boga, ki pred seboj diktira popolni svet in ki ne dovoli, da bi mu bil kdo enak. Kaj pa manierizem, če širina produkcije povzroči dvom? Ne, tako trden koncept in tako kristalna ideja, ki jo poganja čista vednost, ne more zapasti v ponavljanje in izpraznjeno formo. Torej, končno sem izrekla: sto let kasneje formo lahko še vedno priskrbi misel.

potovanje v tokio



La passion de Jeanne d'Arc Trpljenje device Orleanske (Carl Theodor Dreyer, 1928)
Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)
Tokyo Monogatari Potovanje v Tokio (Yasujiro Ozu, 1953)
Pater Panchali (Satyajit Ray, 1955)
A bout de souffle Do zadnjega diha (Jean-Luc Godard, 1959)
Once Upon a Time in the West Bilo je nekoč na divjem zahodu (Sergio Leone, 1969)
Amarcord (Federico Fellini, 1973)
A Woman Under the Influence Ženska pod vplivom (John Cassavetes, 1974)
Der Himmel über Berlin Nebo nad Berlinom (Wim Wenders, 1987)
Khaneh-ye dust kojast? Kje je hiša mojega prijatelja? (Abbas Kiarostami, 1987)
Dekalog Deset zapovedi (Krzysztof Kieslowski, 1988)

Slovenski film

Ples v dežju (Boštjan Hladnik, 1961)

Potovanje v Tokio

Tokyo Monogatari

Japonska 1953 134 minut čb

režija Yasujiro Ozu **produkcija** Takeshi Yamamoto **scenarij** Yasujiro Ozu, Kogo Noda **fotografija** Yashun Atsuta **glasba** Takanobu Saito **montaža** Yoshiyasu Hamamura **scenografija** Tatsuo Hamada, Itsuo Takahashi **kostumografija** Taizo Saito **igrajo** Chishu Ryu, Chieko Higashiyama, So Yamamura, Kuniko Miyake, Haruko Sugimura, Nobuo Nakamura, Kyoko Kagawa, Setsuko Hara, Shiro Osaka, Eijiro Tono, Teruko Nagaoka, Zen Murase, Mitsuhiro Mori, Hisao Toake, Toyoko Takahashi, Mutsuko Sakura, Toru Abe, Sachiko Mitani, Junko Anan, Yoshiko Togawa, Ryoko Mizuki

Chishu Ryu,
Cheiko Higashiyama

Glej, vidiš, glej, kako začne, vidiš?, veš, da bo težko šlo do solz, ki te edine lahko zadovoljijo, ki so edini dokaz, ti, glej, napisi, pismenke, slike na platno, na grobo tkanje, na predpražnik, na preprogo, takoj te pripelje domov, takoj te udomači in zdaj že stanuješ v tem filmu in začetne podobe ti bodo že takoj blizu, a čutiš?, a veš kaj govorim?, a veš?, začenaš kot norec, tujec, ob katerem se bo najbrž spet čudila, a je res moj?, ti, ne, to mi je res pomembno, ker če že tu ne veš, kaj pod milim bogom hočem od tebe, ne, hočem ni prava beseda, želim, upam, tiho upam, ne vem, sanjam, skratka, potem nima smisla..., spet nekoga nekam siliš, ja, no, saj takega se poznaš, in ko bo rekla, tako in tako in po čudežu govorila tvoje besede, njene besede, ki si jih želiš slišati, ji ne boš verjel in boš spet surov, ti, vlak, to je on, tako vedno začne, vidiš, tako, posnetek od daleč, pokrajina, regija, okoliš, posnetek številka ena, nekaj sekund, štiri, šest, zdaj posnetek številka dve, smo že bližje, vidiš?, smo že v mestu, v četrti, okolici, skoraj doma, in pet, šest, hop, hiša, in njena okolica, domače okolje, posnetek številka tri, in zdaj še noter, posnetek številka štiri, soba ali predsoba, notranost hiše, dom, vidiš, tako se potuje pri Ozuju, starejši par, mož in žena, v okviru, v portretu, v dialogu, v miru, skupaj, vsak pri sebi sam, kako vedro otožno sanjarita o obisku svojih otrok v Tokiu, glej ta obraza!..., spomniš se na tiste tolmače, profesorske impresarije, ki so jih imeli v času nemega filma ponekod pod platnom, da so ljudem pojasnjevali, zakaj se ona diva tako obupano preteguje sred scene in ad hoc montirali manj spretno preskoke iz prizora v prizor ali z obraza na obraz, ti, ta starejši mož, to je Chishu Ryu, on igra praktično v vseh Ozujevih filmih, v glavnem igra očeta, arhetipski oče, oče vseh Ozujevih gledalcev, ko gledam njega, se vedno spomnim, kako mi je Hua Qing govoril o svojem očetu, ta ga je, ko je bil še čisto majhen poklical k sebi in mu povedal, da ve sam zelo malo in da mu v življenju ne bo mogel kaj dosti pomagati, nekaj takega, in to na način, kot da se opravičuje, oziroma ne, da sprejema, tako nekako, če se prav spomnim, in takrat sem si želel, tako kot zdaj in vsakič, ko gledam ta Chishujev obraz, da bi tudi jaz imel takšnega očeta..., naglo se obrne in te ošine, kar bolj veš kot vidiš v tej temi, tega ne mara, ne mara poslušati, da grdo govoriš o očetu, in ti to včasih razumeš in včasih ne, toda to si ji moral povedati, pa če jo do konca vrže iz filma, ker tudi to mora razumeti, ti, glej, vidiš?, spet isti prehod na novo prizorišče, visoki dimniki v okolici, mesto, hiša, soba in potem takoj ljudje, prihajajo in odhajajo iz kadra, iz okvirja, kamera pa sedi in miruje..., pogledaš jo, če gleda, gleda, ti, vidiš?, najbrž vidi, ne kima, to je dober znak, in ne obrača se k meni, gleda, ti, in nikoli ne gre z ljudmi ven iz domačega okolja, vidiš?, tudi njo, najmlajšo hči, jo sicer spremi po ulici, toda kamera jo spremlja z domačega praga, nikamor ji ni treba, vse je tu..., gledaš, ne veš, če si dobro povedal, ti, vse je tako mirno in gotovo..., ne veš, mogoče bi ji moral že prej povedati o paradoksu njegove režije, da je strogo koncipirana, likovna, stoodstotno nadzorovana, minimalistična, konceptualna na nek način, popolna forma (edina v zgodovini filma), ki pa v nasprotju s temi strašljivo zvonečimi besedami deluje blizu, domače, arhetipsko, ritualno, ljudsko, božje, in ko vidiš dva njegova filma, v tretjem točno veš, kaj je in kaj sledi, vse veš, poznaš, in od

takrat so ti filmi čisto tvoji, režiraš jih skupaj z njim, ti, in te domače zadrege, nadležni starši, otroci v svojem svetu, s svojimi računi, pezanatna vljudnost, zadrževanje, poznaš, a ne?, te nujne neprijetnosti..., pričakuješ prizor babice z najmlajšim vnukom zunaj na hribu ob hiši, gledaš ga, spomniš se, da si ga pred tedni gledal tu, v Kinoteki, sam, okoli dveh zjutraj, spomniš se, kaj si čutil, ta dan ga prvič vidi, babica, prvič ga ima živega pred očmi, do sedaj je o njem samo poslušala, o najmlajšem vnučku, ki se je rodil v Tokiju, v drugem svetu, ki raste tam in je tam hudo jokal, ko je dobival prve zobe, bogi revček, in je zmeraj bolj navihan in sploh več nič ne posluša in bog se ga usmili in le kaj bo iz njega, zgodba, ki ji je zdaj živa pred očmi, motnimi od solz in nemirnimi od drhtenja, ki hkrati najbrž vejo, vem sinko, vem, da ne moreš razumeti mojega drhtenja in da so ti čudne moje oči in da te plašim s tem starim obrazom in strmenjem, on pa se nemarno spotika v visoki travi in nabira rože in je vsa njena sreča..., gledaš njo, na skrivaj, da ji ne zmotiš pogleda, vznemirjen, potem znova pogledaš na platno, ti, a..., obmolkneš, sovražiš se zaradi besed, ki jih ne poznaš, zaradi občutij, ki jih ne poznaš z besedami, stvari, zdaj boš lahko tiho, bog, tiho do konca, tiho, ko bosta stara dva pri Noriko, snahi mrtvega sina, ki jima bo bolj všeč od lastnih otrok in bodo govorili tudi o neprijetnih stvareh, ki jih je počel pokojni sin in skomigali, tako je in je, pil je in to je zdaj dragocen spomin, tiho, ko ju bodo otroci poslali v toplice Atami, da bi se imela lepo in jim ne bi bila v napoto, vsaj za nekaj dni, tiho, ko bosta tam obsedela na betonskem zidu ob morju, zazrta v lep razgled in v minule dni, in bosta rekla, da je življenje žalostno in razočarljivo, ampak da v življenju ne smeš preveč pričakovati in da so njuni otroci kar v redu, celo nad povprečjem in bosta žalostna in vedra in strinjala se bosta, to je njun čaroben trenutek, da pojmeta domov, da sta videla Tokio, videla Atami, videla, kako živijo otroci in videla, kako zgledajo vnučki, in bo to posneto tako lepo in bosta onadva tako lepa, da boš seveda spet jokal in tokrat gledal, če ona tudi..., tiho, ko si bosta šla z Noriko ogledovat Tokio, ko bosta imela vse mesto pod seboj in bo stara rekla, a ni Tokio velik?, stari pa bo rekel, ja, res, če bi se izgubila, se mogoče nikoli več ne bi našla, tiho, ko se bo stari s prijateljskimi mladostniki napil in bodo spet govorili, da z otroki ni lahko, in da so nad svojimi razočarani, ampak da je še v redu, ker časi so se spremenili in danes je marsikdo pripravljen ubiti svojega očeta, njihovi otroci pa vsaj tega zanesljivo ne bi naredili in torej ni tako slabo, tiho tudi, ko bosta stara in Noriko skupaj legli, stara na posteljo svojega mrtvega sina, kako lepo je spati na postelji mrtvega sina!, in skupaj jokali, tako da bo v temi videti obraz Noriko in solzo, ki se bo nabirala v njenem očesu, zadaj pa bo slišati hlipati staro, tiho, ko bo najstarejši sin, zdravnik, zvedel, da je mama hudo bolna, šel bo do vrat in zamišljeno zrl v vrt, dolgo časa, potem pa se bo nenadoma priklonil in požvižgal mački ali kaki drugi živali, ti, glej, ta prizor mi je všeč, kako dolgo traja to njegovo nepremično stanje na vrtnih vratih, potem pa se nenadoma prikloni in požvižga mački ali kaki drugi živali, kot bi se v hipu od nekod vrnil, kot da bi se nekaj naenkrat odločil..., čisto tiho, ko bo stara umrla, in bo stari rekel Noriko, po tem, ko bodo otroci že odhiteli nazaj k svojim življenjem v Tokio, če si sam, so dnevi predolgi, ona pa se bo rahlo nasmehnila, tiho, ko se bo Kyoko, najmlajša hči, jezila na brate in sestre, še tujci bi bili bolj uvidevni!, Noriko pa jo bo mirila in ko bo Kyoko drugi dan v šoli, na kateri uči, pogledala na uro, stopila do okna in pospremila vlak, v katerem bo njena prijateljica Noriko na poti v Tokio, tiho, ko bo slišati samo še zvok motornega čolna na reki ali morju v ozadju, ki bo kot tiktakanje ure, tiktakanje samote, sprejemljive in težke za obraz ovdovelega starca, obsedelega v hiši, v kateri se temni..., ti, nekdo je o tem filmu napisal, da zajame tako veliko gledalčevega življenja, da je prepričan, da je bil v družbi z nekom, ki ga dobro pozna, a 'maš ta občutek?...', mislim o tem, da je resnica temeljna emocija in da je resnica v temelju emocija in kaj to pomeni, ti, a veš? in ti otroci, okej, zgledajo kot paleta značajev, kot tipi, svetniška snaha pokojnega sina, dobra in prijazna najmlajša hči, ki še živi pri njiju, še kar v redu starejši sin, ki pa nima časa, jezni mladenič v najmlajšem sinu in skoraj preveč nesramna in preračunljiva starejša hči, ampak takoj in ves čas vidiš, da ti za vsakega, tudi za starejšo hči ponudi možnost simpatije, in potem niti niso več tako različni, niso tipi in lahko razumeš, razumeš tudi in čutiš, da določene stvari niso po željah, ampak vseeno so, so, zato morajo biti..., kot je z malo težjo pisavo, malo bolj okorno pripovedoval Leibniz, o svetu, ki ni ne idealen, ne dober, le najboljši možen, najboljša možna kombinacija dobrega in slabega, ampak tega ji zdaj ne boš govoril, čeprav mogoče pozna Leibniza, saj je hodila v šole..., ti, in kot je, podobno zamaknjen, če se spomniš, če si gledala, gotovo si gledala, samo mogoče se ne spomniš, kako Miha Baloh v Plesu v dežju, Maruša rdečelaska, Duša Počkaj, njegova punca je medtem že umrla, v nekem drugem prostoru, doma, samo on tega ne ve, ko govori, ne da bi videl en sam Ozujev film, ne da bi slišal zanj, ko torej govori v nekem čisto drugem svetu, z nekim drugim čustvom, res, ampak o tem, lepše kot bi si Ozu in jaz lahko želela..., citat imaš pripravljen, veliko truda je bilo vložene v ta večer, vzameš ga iz žepa, ti, "Ni boljšega sveta. Ta je, tak pač je. Res, svet ni vedno rožnat, pogosteje dežuje kot sveti sonce. Res. Vendar, Maruša moja, ta svet je vendar tako lep, tako resničen. Dajva vztrajajva, nadaljujva, in bodiva radostna v dežju in kljubujva vsemu. Veš, ni, ni boljšega sveta. Ta je. In midva živiva v njem. Ti si, Maruša rdečelaska, ti si, in ta svet je ta svet." ..., tu moraš končati ta citat, čeprav ne moreš, ker ga tu preprosto ni konec, ker ga tu preprosto še ni, čeprav je tu vse, vse kar si ji hotel povedati, ampak, če bi ji zdaj povedal do konca, če bi nadaljeval "In še nekaj, kar sem ti mogoče pozabil povedati, Maruša rdečelaska: neizmerno te ljubim!", če bi tako končal, bi ji lahko čustva preveč zaneslo, preveč drugam, in zdaj ji ne moreš na dolgo in široko razlagat teh stvari, zdaj je treba negovat to čustvo, do katerega sta, do katerega je, upam, mogoče prišla..., ne pogledaš je še, gledaš naprej v papir in v te besede, ki ji jih ne moreš povedati, neizmerno te ljubim, ti, a veš, mami, a razumeš?

Setsuko Hara





- Poti nazaj ni več** (kratki dokumentarni)
- La jetée** Mesto slovesa (Chris Marker, 1963)
- Le nouveau monde** Novi svet (Jean-Luc Godard, 1963)
- Il buono, il brutto, il cattivo / The Good, the Bad and the Ugly**
Dober, grd, hudoben (Sergio Leone, 1966)
- Le samourai** Samuraj (Jean-Pierre Melville, 1967)
- Point Blank** Čistina (John Boorman, 1967)
- The Wild Bunch** Divja horda (Sam Peckinpah, 1969)
- Butch Cassidy and the Sundance Kid** Butch Cassidy in Sundance Kid
(George Roy Hill, 1969)
- Vanishing Point** Avto smrti (Richard C. Sarafian, 1971)
- The French Connection** Francoska zveza (William Friedkin, 1971)
- Klute** Detektiv Klute (Alan J. Pakula, 1971)
- The Great Northfield Minnesota Raid** Tolpa Cola Youngerja in Jesseja Jamesa
(Philip Kaufman, 1972)

Slovenski film

Sedmina (Matjaž Klopčič, 1969)

Mesto slovesa

La jetée

Francija 1963 29 minut

režija, scenarij in komentar Chris Marker **produkcija** Anatole Dauman **fotografija** Jean Chiabaut **glasba** Trevor Duncan
montaža Jean Ravel **igrajo** Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, Jean Negroni

Novi svet

Le nouveau monde (druga epizoda omnibusa **RoGoPaG**)

Italija/Francija 1962 22 minut

režija Jean-Luc Godard **scenarij** Jean-Luc Godard **fotografija** Jean Rabier **glasba** Beethoven **igrajo** Alexandra Stewart,
Jean-Marc Bory

Poti nazaj ni več

(namesto špice: skupina mož se odpravi na severni tečaj, pri čemer vejo, da poti nazaj ni – kako je to, kar so posneli, prišlo nazaj, je misterij)

Kateri je najboljši film vseh časov?

Mar vam ni ob tem vprašanju vedno malce neprijetno? Prav res. To vprašanje je mučno, ker v svoji vsakokratni nedolžnosti in samoumevnosti terja odgovor, s katerim stojite in padete. Hočem reči, to vprašanje terja odgovor, ki ni niti nedolžen niti samoumeven.

Vprašanje "kateri je najboljši film vseh časov" nam govori predvsem o tem, kako neobvezna reč so pravzaprav filmi. Vsak, še tako nepomemben, povprečen, naključen in kampanjski gledalec filma ima pravico do odgovora na to vprašanje: filme po malem vsi gledamo, po malem jih vsi ocenjujemo, po malem smo vsi filmski kritiki in po malem vsi razpolagamo z neko zasebno teorijo filma. In razume se, male so razlike. Nekaterim so ljubši oni s srečnimi konci, drugim pa tisti z nesrečnimi konci. Nikogar ne zanima začetek filma.

In absolutno nikogar ne zanima, kaj se je zgodilo pred začetkom filma.

Kaj? Mnogi filmi so se odvrtili pred začetkom vsakega filma. A priznajte, v luči "najboljšega filma vseh časov" je to povsem nepomembno. Zato se tudi opis "najboljšega filma vseh časov" vedno sliši le kot opis filma, ki ni nikoli obstajal. Upamo lahko le, da bo obstajal, ko se bo odvrtil konec zadnjega filma.

Mar niso najboljši prav filmi, ki govorijo o izničenju sveta, potemtako o pogojih, v katerih filma ne bo več mogoče posneti, hja, o svetu, o katerem filma ne bo več mogoče posneti, prav o svetu, v katerem se bodo ljudje lahko rojevali le še v filmih in tam potem tudi živeli?

Mesto slovesa. Novi svet. Poti nazaj ni več.

Filmi, ki predpostavljajo, da zgodovina ne zasluži nobenega filma več. Niti enega.

38 Filmi so preveč neobvezna reč, da bi nam smelo biti vseeno. Naj si bodo namreč še

"celota" filma ne obstaja. Pogledajte resnici v oči: najboljši filmi vseh časov niso za večkratna gledanja. Hej, ljudje smo pač skorumpirani: 90, 100 ali pa 200 minut je preveč, da ne bi zašli v skušnjava in začeli razmišljati o drugih ženskah, drugem svetu in drugih filmih, a ne.

Ideji najboljšega filma zato precej bolje ustrezajo filmi, ki štejejo le 29 minut.

Ali pa manj.

Mesto slovesa. Novi svet. Poti nazaj ni več.

Spomin je edini človeški organ, ki aktivno sodeluje v globalni svetovni zaroti po imenu "najboljši film vseh časov". Kateri je zatorej najboljši film vseh časov? Se vam ni nikoli zazdelo, da se to vprašanje sliši kot grožnja?

Kot svarilo?

Kot vojna napoved?

Hej, bolj napnite ušesa: ko kdo vpraša, kateri je najboljši film vseh časov, se zazdi, kot da bi kdo vprašal – *whodunit?* Le slastnost odgovora na vprašanje, kdo je morilec, se lahko kosa s slastnostjo odgovora na vprašanje, kateri je najboljši film vseh časov.

Iskanje najboljšega filma vseh časov je kot iskanje morilca v katerikoli kriminaliki. Nevidne pisave, branje misli, enojajčni dvojčki, spiritistične seanse, besedne asociacije, prerokovanje, kristalne kroglice, intravenozna mamila, šifrirana pisma in četrta razsežnost metafizike tu ne pripeljejo daleč. Celo pes, ki ne zalaja, pelje dlje, heh, dlje kot Medejin kotel, Filoktetova zastrupljena puščica, svinčena krogla v kremiranem truplu, plin v radiu, pruska kislina v termoforu ali pa najmanj presojni deus ex machina. Ker zgodovina filma ne obstaja, obstaja najboljši film vseh časov. In narobe, ker obstaja najboljši film vseh časov, ne obstaja zgodovina filma.

Iskanje najboljšega filma vseh časov ni nič drugega kot poskus, da bi se rešili tega kaosa, tega empiričnega seštevka filmov, ki smo jih videli, pa zdaj ne vemo, kaj naj počnemo z njimi. Naj jih pozabimo ali naj se jih spominjamo? Tako kot je najboljši film vseh časov odpoved zgodovini filma, je zgodovina filma odpoved najboljšemu filmu vseh časov. In vidiš, Watson, smisel zgodovine filma je v tem, da filme pripelje od nesreče do sreče. In če to pospremi še kak aristotelovski anagorizem, "obrat iz nevednosti v vednost", je še toliko bolje.

Popaziti moraš pač, da najdeš morilca, ne pa le golo truplo.

Mesto slovesa. Novi svet. Poti nazaj ni več.

Chris Marker, Jean-Luc Godard in Anonymus. Kdo bi si mislil, da jih bom moral postaviti skupaj, da bom dobil celovečerno dolžino.

tako neobvezni, puščajo ljudem, ki pozabljajo naslove, imena in obraze, zelo malo upanja. Kako naj veš, kateri film je najboljši, če si pozabil njegov naslov, ime in obraz? Vsaka teorizacija najboljšega filma nas vedno pošlje v žrelo spomina. In spomin je, kot veste, tista reč, zaradi katere pozabljamo filme, ki smo jih videli včeraj, in zaradi katere se spominjamo filmov, ki smo jih videli, ko smo vsak dan videli najboljši film vseh časov. Spomin ima kakopak smisel le, če je luknjičav, najboljši filmi pa so eno s spominom in njegovimi luknjami.

Gorje tistemu, ki za najboljši film vseh časov razglasi film, o katerem ve vse: detajli ga prej ali slej pokopljejo, ja, kot moškega, ki ve, da ima njegova seksi žena pod gladko nogavico nekaj motečih, iritantnih dlačic, ki na drugi pogled privzamejo strukturo najbolj kalvarične Apokalipse, še zlasti, ker dobro ve, kje in v kakšnem obsegu so situirane, tako da bi ta pasus najraje vedno preskočil, zamolčal, ignoriral, zatajil.

Drži, če na riti najboljšega filma vseh časov nenadoma zagledamo mozolj, je bruhanje le najbolj normalna recenzija. Uf, ta, ki se vsega natanko spominja, vedno vse pokvari.

Mar ni manj samomorilsko, da začneš najboljše filme vseh časov iskati med filmi, ki si jih videl do svojega dvanajstega leta, potemtakem med filmi, ki so se ti pripetili, še preden si začel izgubljeni prijatelje, še preden so začele prihajati ženske, še preden si začel razmišljati o samomoru in še preden si se začel spominjati le še filmov?

Lepota spomina je sicer v tem, da šepa, jeclja in momlja, a tudi v tem, da je velik manipulator, kombinator in špekulant: prizore in detajle iz različnih filmov premešča, tako da se nam zdi, kot da smo jih videli v enem samem, najboljšem. Hočem reči, gorje tistemu, ki je najboljši film vseh časov videl več kot enkrat. In če ga že moraš pogledati še enkrat, pogledj le tiste pasuse, ki so ga naredili najboljšega.

Vsako sprenevanje je tu itak odveč, saj je jasno, da



kongres pleše

La passion de Jeanne d'Arc Trpljenje device Orleanske (Carl Theodor Dreyer, 1928)

The Wind Veter (Victor Sjöström, 1928)

Der Kongress Tanz Kongres pleše (Eric Charell, 1931)

Queen Christine Kraljica Kristina (Rouben Mamoulian, 1934)

La grande illusion Velika iluzija (Jean Renoir, 1937)

Aleksander Nevski (Sergej Mihajlovič Eisenstein, 1938)

The Magnificent Ambersons Veličastni Ambersonovi (Orson Welles, 1942)

Brief Encounter Bežno srečanje (David Lean, 1945)

Ivanovo detstvo Ivanovo otroštvo (Andrej Tarkovski, 1962)

Amarcord (Federico Fellini, 1973)

Slovenski film

Veter v mreži (Filip Robar-Dorin, 1989)

Kongres pleše

Der Kongress Tanz

Nemčija 1931 95 minut čb

režija Erich Charell **produkcija** Erich Pommer **scenarij** Norbert Falk, Robert Liebmann **fotografija** Karl Hoffmann **glasba** Werner R. Heymann **zvok** Fritz Thiery **scenografija** Robert Herlth, Walter Rührig **kostumografija** Ernst Stern **igrajo** Lilian Harvey, Willy Fritsch, Conrad Veidt, Lil Dagover, Harry Garat, Gib McLaughlin, Reginald Purdell



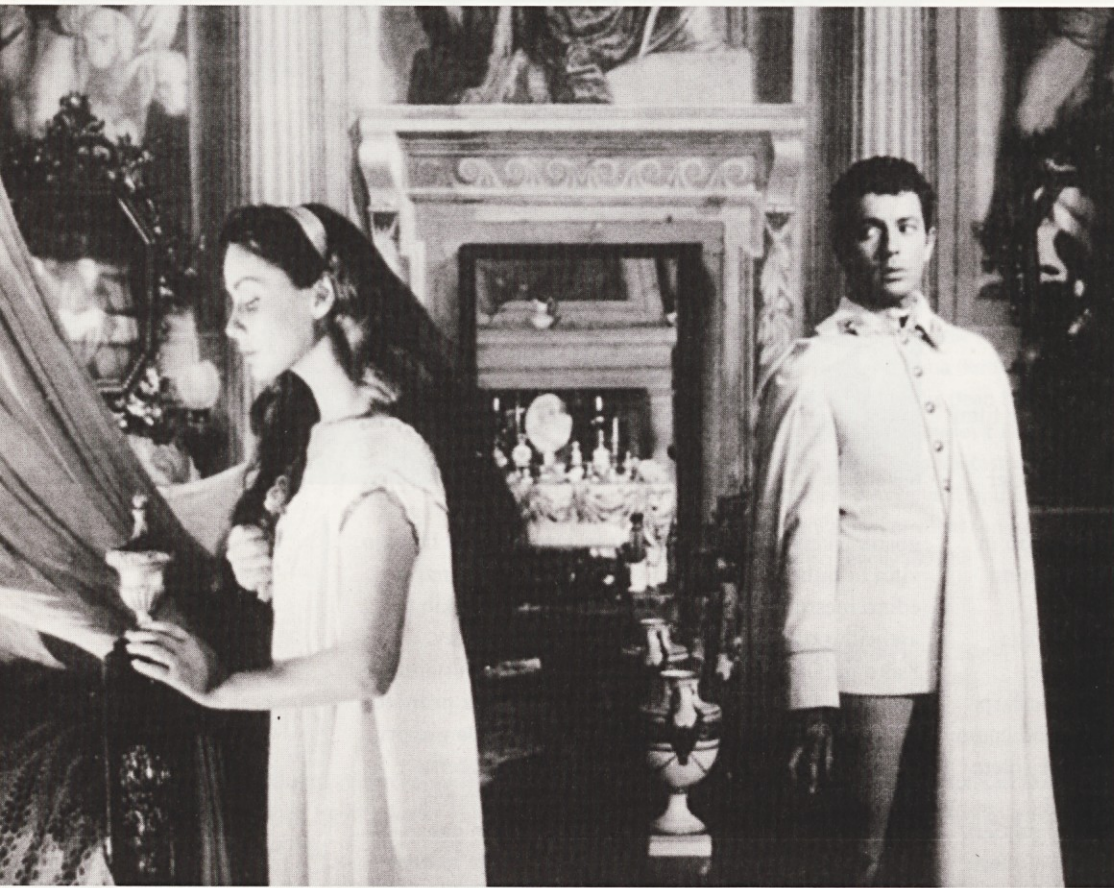
Lilian Harvey

Tega filma zares nisem gledala z nedolžnimi očmi. Čakala sem nanj leta, desetletja. Odkar je v Ljubljani začela delovati Kinoteka, sem spraševala za njim in prav tako morila kolege na televiziji. Odgovor je bil vedno enak: UFA, velika nemška firma, v predvojni Evropi pojem, nič manj pomemben kot ameriški Fox ali Paramount, če ne bolj, ne dovoli prikazovanja svojih starih filmov v socialističnih državah. Pika. Potem, leta 1974, so se na Berlinskem festivalu spomnili pokazati retrospektivo Lilian Harvey, idola mojega otroštva. Tako sem ga v berlinskem kinu Astor Kongres slednjič videla. Dotlej sem, seveda, že vse mogoče brala o njem. O velikanskem uspehu, ki ga je ta vrhunska "opereta" zgodnjega zvočnega (predhitlerjevskega) obdobja doživela povsod po svetu; o tem, da je scenarij Norberta Falka in Roberta Liebmanna več kot štiri leta ležal v predalu producenta Ericha Pommerja, ker se ga zaradi "orjaških" stroškov kostumskega filma ni upal lotiti, dokler se ni zanj začel zanimati "sanjski ljubezenski par" Willy Fritsch – Lilian Harvey (po anketah nemških, angleških, francoskih filmskih revij tedaj najbolj priljubljena evropska filmska zvezda) in ni pridobil za režiserja Erika Charella, fantastično talentiranega ustvarjalca revij, za katerega so se trgali vsi evropski odri – o filmu pa, na žalost, ni imel pojma. Pa ga je zato imel tem več direktor fotografije, snemalec Karl Hoffmann in ga je imela ostala ekipa z igralci vred.

Gre za kongres Svete Alianse na Dunaju leta 1814, po Napoleonovem padcu, in v njem nastopajo diplomati, ki jih poznamo iz Tavčarjevega romana *Izza kongresa*, čeprav ta prikazuje sedem let poznejši kongres v Ljubljani: očarljivi car Aleksander I (v filmu opremljen z dvojnikom, ki mora opravljati vse neprijetne dolžnosti), spletkarski avstrijski kancler Metternich, njegov tajnik Gentz in vsi drugi, prirojeni pač lahkoumnemu operetnemu tempu in pojmovanju. Diplomatska zasedanja – s številnimi abstinencami – prekinjajo razkošni plesi (Metternichov rafinirani poskus raztresti ruskega carja, da ne bi postavljajl prehudih zahtev), kjer mogočna stara dunajska županja energično podarja carjeve poljube nadebudnim dunajskim gospodičnam (dobrodelne poljube deli carjev dvojnik) in se splete prrsčna romanca med pravim carjem in zalo rokavičarko Christl, navkljub Metternichovi nameri, da bi carja zapletel v razmerje z lepo grofico v svoji službi. Ljubezen in intrige, šampanjec, čudoviti kostumi, ples in petje, in tiha idila med carjem in dekletom iz ljudstva v preprosti dunajski gostilnici ob pitju mladega vina. Pa bridko slovo – Napoleon se je izkrcal na Elbi in car mora odpotovati. Christeline solze slovesa ob neizpolnjeni ljubezni končajo ljubeznivi in – o, kako domiselno izpeljani – film. Evergreen. Njegov čar tudi po desetletjih ni ugasnil. Zasedba je, kajpada, zvezdniška. Metternich je Conrad Veidt, takrat na vrhu slave; grofica Lil Dagover, nepozabna še iz *Kabineta doktorja Caligarija*; županja Adele Sandrock, starka z generalskim glasom in nastopom – mimogrede igralka, ki jo je bil Ivan Cankar videl v dunajskem Burgtheatru in ji namenil glavno vlogo v svoji nenapisani drami *Mati* – car Aleksander seveda Willy Fritsch in njegova Christl Lilian Harvey, neustavljiva v sijoči ljubkosti rosnih dvajsetih let. Vse skupaj prežeto z glasbo W. R. Heymanna in nesmrtno popevko "*Das gibt's nur einmal*" – to se ti primeri samo enkrat v življenju. Da je uspeh popoln, poje na



gostilniškem vrtu Paul Horbiger, Dunajčan, o Dunaju, vinu in ljubezni. Samo ob strani podatek: Dunaj je edino mesto, kjer ta v berlinskih babbelsberških ateljejih posneti film skraja ni imel privržencev. Kako naj človek opraviči navdušenje za svoj najljubši film zavedajoč se, da so bila ustvarjena brez primere tehtnejša, umetniško pomembnejša dela? Da gre pri filmu *Kongres pleše* vendarle za tipajoče začetke filmskega izražanja tudi z zvokom in za stvarco, namenjeno izključno zabavi? Zame, ki sem ga doživela prvič kot otrok po pripovedi svoje matere – štela je, z očetom vred, med redke slovenske izobražence, ki so bili že skraja navdušeno in nesramežljivo privrženi filmu – pomeni tudi zdaj, ko sem ga videla in izkusila odrasla, enega vrhuncev srednjeevropske filmske umetnosti, pretanjeno preproste, visoko kultivirane, neustavljivo šarmantne. Svet, ki je, žal, zatonil. Moj najljubši film.



Alida Valli, Farley Granger

pleše

senso

toni tršar

Bronosec Potemkin Križarka Potemkin (Sergej Mihajlovič Eisenstein, 1925)

Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)

My Darling Clementine Moja draga Klementina (John Ford, 1946)

Rashomon Rašomon (Akira Kurosawa, 1951)

Tokyo Monogatari Potovanje v Tokio (Yasujiro Ozu, 1953)

Senso (Luchino Visconti, 1954)

Popiol i diament Pepel in diamant (Andrzej Wajda, 1958)

North by Northwest Sever - severozahod (Alfred Hitchcock, 1959)

Jules et Jim Jules in Jim (François Truffaut, 1961)

L'avventura Avantura (Michelangelo Antonioni, 1960)

Taxi Driver Taksist (Martin Scorsese, 1976)

Slovenski film

Tistega lepega dne (France Štiglic, 1962)

Senso

Italija 1954 115 minut

režija Luchino Visconti **produkcija** Domenico Forges Davanzati **scenarij** Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, po noveli Camilla Boita **fotografija** R. R. Aldo, Robert Krasker **glasba** Brucknerjeva sedma simfonija, Verdijev *Il Trovatore***kostumografija** Marcel Escoffier, Piero Tosi **zvok** Vittorio Trentino **igrajo** Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog, Rina Morelli, Marcella Mariani, Christian Marquand, Tonio Selwart, Cristoforo de Hartungen, Tino Bianchi, Sergio Fantoni, Marianna Leibl, Ernst Nadherny, Goliarda Sapienza

Če je za uredništvo Ekрана anketa avantura, nekaj torej, čemur ni mogoče vnaprej določiti rezultata, je zame, ki v tej igri z zadovoljstvom sodelujem, svojevrstno nostalgичno popotovanje po že obledelih, včasih komaj vidnih pokrajinah duha in emocij. Izbor bo potemtakem oseben v tisti meri, ko je pravzaprav vseeno, kateri film je prvi ali deseti. Vsak med njimi je hkrati tudi reprezentant določene slogovne smeri, poetike ali žanra. Vsekakor pa so pomembno zaznamovali mojo duhovno podobo, kritiško in uredniško prakso. Tako kot vrsta drugih, ki jih na tem seznamu ni zgolj zaradi limita, ki tej igri daje okvir.

Bralec si bo najbrž na jasnem, da ima opravka s pojmovanjem filma kot umetniškega dela in zaradi tega vrsta atraktivnih, fascinantnih, odlično realiziranih produkcij v tem izboru ni mogla najti svojega mesta.

Na čelo postavljam Viscontijev film *Senso*, delo izjemne slojevitosti, melodramo potencialnih strasti na ozadju velikih idej Risorgimenta in usodnega spopada italijanske in avstroogrške vojske pri Custozzi. Visconti je film zasnoval kot opero, s čimer je v ospredju dogajanja izostril pasionantno zagretost grofice Livie Serpieri za mladega poročnika sovražne vojske Franza Mahlerja, velike revolucionarne ideje Risorgimenta pa "devalvirala" na okvir, spektakelno fascinacijo filmske fikcije. Najbrž je v tej povezavi osnovni razlog za popoln debakl filma ob prvih projekcijah in najbrž se nezadovoljstvo s tretmajem zgodovine na način melodrame še dolgo ni poleglo, saj je Bernardo Bertolucci dvajset let pozneje začel svojo veliko bolj "realistično" fresko *Dvajseto stoletje* z vzklikom "*Giuseppe Verdi e morto*".

Visconti film uvaja s prizorom iz tretjega dejanja Verdijevega *Trubadurja* in že v prvem prizoru filma v loži beneškega "La Fenice" grofica Serpieri na vprašanje poročnika Mahlerja, ki ga kot lomilca ženskih src želi spoznati, ali ima rada opero, odgovarja pritrdilno, poudarja pa, da ne prenese, kadar se melodrama z odra preseli v življenje. In še enkrat Livija zavrne sleherno možnost svojega padca, ko izrazi nestrinjanje z vsebino Heinejeve pesmi, ki jo recitira ljubimec Franz Mahler. Tudi vizualna pripoved je grajena na eliptičnih prehodih velikega asociativnega bogastva, vendar pa vselej v funkciji čim bolj plastičnega niansiranja glavnega lika grofice Serpieri, ki ji Alida Valli daje idealno podobo. Tako tudi izrazito teatrsko, kot v operi, s poudarjenim odrom in ustrežno stilizacijo posneta sekvenca poročnikove eksekucije, ustvarja predvsem emocijo za Livijin krik "*Franz, Franz...*" sredi temačnih veronskih ulic, kjer se izgubi med vojaki, ki z domačimi dekleti proslavljajo zmago.

Na koncu vendarle: zakaj *Senso*? V svojem času je dovolj radikalno presegal s "poetizacijo bede", kot je neorealizem poimenoval Buñuel, in oblikoval čisto fikcijo, ki zaradi svoje večplastnosti, briljantnega vodenja več paralelnih motivov in izjemne vizualne lepote postaja inspiracija v razvoju modernega filma.



andrej rubljov



Andrej Rubljov

Andrei Roublev

Sovjetska zveza 1966 185 minut čb in barvni

režija Andrej Tarkovski **produkcija** Mosfilm **scenarij** Andrej Tarkovski, Andrej Mihalkov-Končalovski **fotografija** Vadim Jusov **glasba** Vjačeslav Ovčnikov **scenografija** E. Černjajev **igrajo** Anatolij Soloncin, Ivan Lapikov, Nikolaj Sergejev, Irma Rausch, Nikolai Burljajev, Jurij Nazarov, Roland Bikov, J. Nikulin, M. Kononov, S. Krilov

Irma Rausch

La passion de Jeanne d'Arc Trpljenje device Orleanske (Carl Theodor Dreyer, 1928)
L'Atalante, ou le chaland qui passe Atalanta ali trabakula, ki plove mimo (Jean Vigo, 1934)
Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)
Sunset Boulevard Bulevar somraka (Billy Wilder, 1950)
Tokyo Monogatari Potovanje v Tokio (Yasujiro Ozu, 1953)
Vertigo Vrtoglavica (Alfred Hitchcock, 1958)
8 1/2 Osem in pol (Federico Fellini, 1963)
Andrej Rubljov (Andrej Tarkovski, 1966)
Taxi Driver Taksist (Martin Scorsese, 1976)
Apocalypse Now Apokalipsa zdaj (Francis Ford Coppola, 1979)
Once Upon a Time in America Bilo je nekoč v Ameriki (Sergio Leone, 1983)

Slovenski film

Splav meduze (Karpo Godina, 1980)

Kar takoj naj tistega, ki ga je pritegnil gornji naslov ali priložena fotografija, mogoče celo tistega, ki je začel od začetka in prispel pač do sem – torej morebitnega bralca tega zapisa – opozorim: **Andreja Rubljova** ne proglašam ne za najboljši film tega, ne za najboljši film naslednjega filmskega stoletja. Nak, nisem se zmotil, pa tudi morebitni bralec ne. Dejstvo namreč je, da bi – če bi mi bila v tem trenutku priznana in dovoljena vehementna gesta proglačitve najboljšega tega stoletja – z enako upravičenostjo lahko to trdil tudi za naslednje stoletje, ki se je pred nekaj urami pravzaprav šele začelo. Tistih par sto filmov in morda kateri več tega stoletja, ki sem jih doslej videl, v primerjavi z vsem kar je bilo narejenega, ne igrajo nobene vloge. A ker se verjetno nahajam nekje sredi pričujoče številke, kjer je bilo na tak ali drugačen način to vprašanje gotovo že problematizirano, bi se rad izognil nadaljnji kraji prostora tistemu, čemur je namenjen in ob tem dodal le še to, da, vsaj zame, tudi popolna subjektivizacija odločitve ne razreši povsem vse kočljivosti in ne olajša vse teže termina najboljši. Zato se mu tu odrekam in bom, glede na temo našega pisanja, raje rekel takole: med vsemi tistimi filmi, ki sem si jih imel priložnost ogledati, je bilo nekaj takih, ki so me na tak ali drugačen način (s podobami, besedami, formo... oziroma občutki, ki so iz njih izšli) trajno zaznamovali.

Resda nič apokaliptično usodnega (in mogoče prav zaradi tega nobenemu ne morem prisoditi naziva najboljši) in nobenega "kri sem scal, tako me je notranje pretresel". A z njihovim nastopom se je sprožila neka izjemna, nevsakdanja vztrajnost razmišljanj, občutij, vedno znova vznikujočih spominskih podob, ki te nezadržno vodi in vzbuja željo po vedno novih ogledih ter ti tako nudi užitek in tesnobo nikoli dokončnega branja. In **Andrej Rubljov** Rusa (tako je: nikoli ni bil in ne postal Sovjet) Andreja Tarkovskega je eden izmed teh.

Iskanje zame sprejemljive oblike in dostopa do tistega, čemur pravimo duhovnost, je bilo kar dolgo in zato tudi velikih prevratov na tej ravni v mojem odraščanju ni manjkalo: od zgodnje zavrnitve religioznosti (ta seveda ni bila ideološke narave, pač pa posledica večjega interesa za potepanje in igranje, kakor pa za ždenje pri urah verouka), ki ji je za nekaj časa sledila popolna pozaba duha, preko mladostniškega sanjarjenja o poeziji in brezplodnega zretja v nebo, ki mu je ob srečanju s takrat slavljanim pesnikom mlajše generacije sledilo najprej (seveda

začasno) globoko razočaranje nad to vrsto človeškega rodu in nato posledični obrat v ortodoksni materializem, kakor sem ga pojmoval v zgodnjih študentskih letih. Dandanes sem do tega vprašanja zavzel stališče, katerega najbližji izraz sem našel prav v **Andreju Rubljovu**.

Svojega ateizma seveda nisem zavrgel in zato bi bila moja predhodna izjava lahko na prvi pogled malce presenetljiva. Tarkovski je namreč bil globoko religiozna oseba (to je eden izmed razlogov, da sem ga označil za Rusa), kar se je iz filma v film tudi vedno bolj eksplicitno odražalo. Toda z **Andrejem Rubljovom** je dosegel tako stopnjo umetniškega izraza, da prisotnost njegove religioznosti ne onemogoča posvetnega, laičnega branja. Takega, in iz povsem osebne perspektive, sem se seveda lotil tudi sam. Tarkovski že na samem začetku **Andreja Rubljova** določi presenetljivi prostor, kjer se bo razvila duhovnost v svoji najpreprostejši in hkrati najčistejši obliki: na blatni, z vodo prepojeni in vodo zamejujoči zemlji. V uvodnem prologu filma imamo opraviti z neko podobo: sledimo človeku, ki se z balonom, napolnjenim s toplim zrakom, dvigne v nebo. Njen pomen je povsem jasen: dvig z zemlje v nebo – smo na poti k duhovnosti. Toda tu izvede Tarkovski radikalni obrat. Človek se z zemlje ne dvigne zato, da bi jo zapustil in svoj pogled laže usmeril izključno v nebo, da bi pretrgal vezi, s katerimi ohranja odnos z materialnim. Ne, kamera, njegov subjektivni pogled, je vedno obrnjena navzdol – v zemljo, ne v nebo. Človek si je ta dvig omissil le zato, da bi s tiste distance njegov pogled zajel še več zemlje, še več materialnosti. Tisti več, ki mu bo omogočil, da bo v zemlji uzrl nebo. Da. Zemlja namreč zamejuje vodo in ta na svojih površinah zrcali nebo. In v trenutkih, ko človek leta nad vodnimi površinami, ki odsevajo nebo, se iz njega izvijajo kriki radosti in navdušenja: rojstvo emocij. Vznik duhovnosti je torej posredovan s tem materialnim zlitjem zemlje in vode, ki ga izzove njegov navzdol obrnjeni pogled. Zato tudi njegovega padca ne gre dojemati kot poraz: vseskozi je ostal vezan na zemljo in padec je le njegov pričakovani in nujni povratek v objem nikoli zapuščene zemlje. V trenutku njegovega, sicer grobega, pristanka slika zamrzne. Tarkovski nič ne pripoveduje o posledicah padca, pač pa tej zaustavljeni sliki ponovnega združenja pridruži podobo konja, ki prav tako pade na zemljo, pa ne da bi obležal, temveč zato, da bi se predajal zemeljski radosti – radosti in užitku, ki ju proizvede stik z zemljo.

Iskanja in samoizpraševanja Andreja Rubljova, ki jim nato sledimo, razvijajo zastavke prologa. Njegova pot je pravzaprav poskus oziroma izvršitev ozemljitve umetnosti, njene rešitve in osvoboditve izpod dominacije neba, tega praznega prostora, kamor se iz zemlje projicirajo poljubne resnice sveta. Z njegovim odhodom iz samostana, okolja, kjer so mu gotovost

dajale večne in nedvoumne resnice neba (mogoče neumestno in nepotrebno, a ne bi bil rad napačno razumljen: mesto samostana bi lahko v neki drugi zgodbi brez pomenskega premika zavzela, na primer, zgradba cekaja), ko na nek način torej prvič sestopi na zemljo, je njegova umetniška (življenjska) pot vse bolj podvržena delovanju dvoma: slikar se izprašuje in njegovo delo zastaja. Soočenje z realnostjo dogajanja na zemlji, na njegovi zemlji, je hkrati njegovo prvo soočenje s samim seboj v vlogi umetnika: kako naj slika strašljive podobe Apokalipse, pred katerimi ljudje v grozi otrpnejo? Ali ni to zgolj nadaljevanje represije nad nemočnim ljudstvom z umetniškimi sredstvi? Ko ta realnost najbrutalneje udari vanj, ko umori človeka, da bi rešil človeka, ga to še bolj oddalji od njegovega izvora ter ga približa zemlji, le da sam dejanja še ne more dojeti v njegovi preprosti zemeljskosti in zato zapade v radikalni dvom: v popolni negotovosti glede samoopredelitve obmolkne. Molk, dejanski in umetniški, prekine, ko v odločitvah in dejanjih mladega zvonarja zagleda možnost lastne poti. Mladi zvonar namreč kljub temu, da ne poseduje vednosti, ki jo od njega zahtevajo, le z zvestim sledenjem samemu sebi, svoji ideji, preprosti želji po ustvarjanju ter s pravim in neposrednim odnosom do zemlje s katero in v kateri bo delal, doseže željeno. Za to, da je izdelal zvon, ki je namenjen proizvajanju božjega glasu, mu ni bilo potrebno slediti in podrežati se tradiciji, pač pa je svoja dejanja podredil lastnim občutkom in presoji. Prepustil se je objemu zemlje ter proizvedel nebeški zvok.

Na tem neposrednem odnosu do zemlje, do realnosti, ki ga obkroža in pa zvestobi do sebe, zaupanju v lastno, v njem samem vzniklo vizijo, brez odločilnega posredovanja neke tradicije ali ideologije je Tarkovski zgradil svoj film. Z dosledno uporabljeno estetiko počasnosti, ko da vsakemu človeškemu dejanju in misli prostor in čas, da se razgrne v vsej svoji širini – saj so celo najbolj akcijski prizori, kot je vpad Tartarov, vseskozi prekinjani in upočasnjeni z vznikanjem spominskih podob ruskega kneza – vzpostavi presenetljivi kontrast med krhkostjo človeških bitij, vsebino, ki jo vodi dvom, in to estetsko gotovostjo, trdnostjo forme.

Andrej Tarkovski se je z **Rubljovom** odločno postavil v opozicijo do sovjetske kulture. Toda tega ni izvedel z eksplicitnim in neposrednim napadom na vladajočo ideologijo, pač pa s strogostjo svoje etike – s strogostjo, s katero definira svoj odnos do realnosti, ki ga obkroža, ter do samega sebe kot posameznika in kot umetnika – kateri bi podlegla katera koli ideologija. In prav v njej tiči razlog, da sem izmed meni posebno ljubih filmov izbral **Andreja Rubljova**. Zato naj zaključim z besedami Andreja Tarkovskega, ki jo v zgoščeni obliki povzemajo: "Tisti, ki enkrat samkrat prekrši lastna načela, izgubi čistost svojega odnosa do življenja. Varati samega sebe pomeni odreči se vsemu, svojemu filmu, svojemu življenju."

Anatolij Soloncin



zdenko vrdlovec

ninočka

Sunrise Zora (Friedrich Wilhelm Murnau, 1927)

La chienne Psica (Jean Renoir, 1934)

Ninotschka Ninočka (Ernst Lubitsch, 1939)

The Great Dictator Veliki diktator (Charles Chaplin, 1940)

Out of the Past (Jacques Tourneur, 1947)

Les vacances de Monsieur Hulot Gospod Hulot na počitnicah (Jacques Tati, 1953)

Touch Of Evil Dotik zla (Orson Welles, 1957)

Once Upon a Time in the West Nekoč je bilo na divjem zahodu (Sergio Leone, 1969)

Amarcord (Federico Fellini, 1973)

The Conversation Prisluškovanje (Francis Ford Coppola, 1974)

Opening Night Premiera (John Cassavetes, 1976)

Slovenski film

Ples v dežju (Boštjan Hladnik, 1961)

Ninočka

Ninotschka

ZDA 1939 110 minut čb

režija Ernst Lubitsch **produkcija** Ernst Lubitsch **scenarij** Charles Brackett, Billy Wilder, Walter Reisch, po zgodbi Melchiorja Lengyela **fotografija** William H. Daniels **glasba** Werner R. Heymann **montaža** Gene Ruggiero **scenografija** Edwin B. Willis **kostumografija** Adrian **igrajo** Greta Garbo, Melvyn Douglas, Ina Claire, Sig Rumann, Felix Bressart, Alexander Granach, Bela Lugosi, Gregory Gaye, Richard Carle, Edwin Maxwell, Rolfe Sedan, George Tobias, Dorothy Adams, Lawrence Grant, Charles Judels, Frank Reicher, Edwin Stanley, Peggy Moran, Marek Windheim, Mary Forbes, Alexander Schonberg, George W. Davis

Greta Garbo, Melvyn Douglas



Leta 1939 je nastal v Hollywoodu absolutni avantgardni film – *Ninočka*. Režiral ga je nemški cineast Ernst Lubitsch, ki ga je na začetku 20. let povabila v ZDA sama Mary Pickford in ki je slovel kot mojster komedij z ljubezenskimi trikotniki, ki so temeljile na rafinirani mešanici galantnosti in nesramnosti, frivolnosti in spodobnosti, obscenosti in sublimnosti, neskrupuloznosti in "dekadentne" nagnjenosti do propadlih visokih družb in lahkoživcev "stare šole", duhovitih besednih iger in očaranosti s prav karnevalskim spektaklom. Ta stil je bil nekaj tako posebnega, da so ga imenovali kar "*Lubitsch touch*". Že, toda ali je v tem "dotiku", ki je sredi moderne Amerike pričaral zaprašeni duh stare Evrope z lasuljami, saloni in permanentnimi prešuštvi, ali je v tem kaj avantgardnega? V filmu je igrala ena največjih hollywoodskih zvezd, Greta Garbo, ampak to še ne bi bilo nič tako posebnega, če se resnobna in "božanska" Greta prav v tem filmu ne bi prvič zasmejala. A je morda to kaj avantgardnega? Vendar se je zasmejala kot hladna in asketska sovjetska politkomisarka, ki je prišla v Pariz iskat caričino ogrlico, ki da pripada sovjetski oblasti, a je tam naletela na izkušenega pariškega zapeljivca in podlegla njegovim čarom. Skratka, klasičen lubitschevski prijem – a prav ta je avantgarden, vendar retrospektivno, se pravi z današnjega vidika, v katerem je postalo jasno, da je komunizem propadel zaradi Hollywooda. Ali natančneje, ne zato, ker bi ga Hollywood, ta tovarna "ameriškega sna" in njegove more, ta apologija demokracije in grobe sile, ta epopeja kriminala in mitologija realizirane utopije, ker bi se torej ta kolos zrušil na komunizem, marveč zato, ker je ta sam podlegel temu (kapitalizmu, demokraciji), kar je vseskozi negiral; skratka, zrušila ga je "vrnitev potlačenega".

V Lubitschevem filmu komunizem ni nekaj sovražnega, marveč je prej nekaj anormalnega. *Ninočka*, ta sovjetska politkomisarka v Parizu, je v svoji ideološki zadržanosti in rigidnosti sicer smešna, vendar bolj zato, ker se v vlogi Grete Garbo vede povsem neprimerno za hollywoodsko junakinjo. Skratka, videti je, kot da njena stalinistična bizarnost in smešnost izvira zgolj in prav iz tega, da ne pozna pravil hollywoodskega spektakla, katerega metafora je tukaj razuzdani in buržoazni Pariz. Njena temeljna zmota je v tem, da misli, da se lahko v tem mestu znajde zgolj s pomočjo zemljevida; toda to ni le geografsko tuje mesto, marveč neka čisto "druga scena", ki se kaže prav kot to, namreč kot teater zapeljevanja, zlasti v osebi pariškega šarmerja (Melvyn Douglas). Film temelji torej na strogo manihejski spletki, ki zapeljivost in hedonizem hollywoodskega kapitalizma zoperstavlja dogmatski spačenosti stalinistične racionalnosti ("Zadnji procesi so bili uspešni. Sicer bo manj Rusov, vendar bodo boljši"). In lubitschevska komika se neizmerno razživi ob tem drgnjenju komunističnega ideala, kakor ga poseeblja *Ninočka*, in empirizima hollywoodskega oziroma kapitalističnega "zdravega razuma". "*To je družbena krivica!*", ogorčeno vzklikne *Ninočka*, ko na železniški postaji zagleda s prtljago obloženega postreščka. "*Ne, to je stvar napitnine*", ji ta pojasni. Skratka, "proletariat", ki ga hoče *Ninočka* braniti, je prikazan kot tisti, ki se čisto dobro počuti v službi vladajočemu razredu. Lubitsch torej komunizma ne želi pokazati kot antipatičnega, temveč samo kot smešnega, in to na ta način, da s komiko razkroji njegov družbeni okvir. Pri Lubitschu je vprašanje komunizma enostavno vprašanje smeha oziroma filmske zvezde. Oseba, ki jo igra Greta Garbo, politkomisarka *Ninočka*, je prilična mitični podobi te hollywoodske zvezde, ki "se nikoli ne smeji". In če se Garbo prav v tej vlogi zasmee, tedaj to pomeni, da za politkomisarko komunizem več ne obstaja. Pri čemer je bistveno, kdaj se *Ninočka*-Garbo zasmee: ne tedaj, ko ji pariški zapeljivec v bistroju pripoveduje svoje šale, ko jo poskuša nasmejati in osvojiti, marveč tedaj, ko se na stolu nagne nazaj in pade – torej ob čisto navadnem padcu, ki se pripeti prav na višku zapeljivčevega rituala. S tem padcem pa ritual spodleti, v hipu se izkaže kot nič, in prav ta droben nesmisel izzove smeh. Tako je – vsaj na lubitschevski način – s tem padcem iz stola propadel tudi komunizem.



Greta Garbo, Melvyn Douglas

miha zadnikar

zlata mrzlica



Way Down East Pot na zahod (David Wark Griffith, 1920)
Die Nibelungen Nibelunzi (Fritz Lang, 1922-24)
Safety Last (Harold Lloyd, 1923)
The Thief of Baghdad Bagdadski tatič (Raoul Walsh, 1924)
The Gold Rush Zlata mrzlica (Charles Chaplin, 1925)
Napoleon (Abel Gance, 1925-27)
Sunrise Zora (Friedrich Wilhelm Murnau, 1927)
The General General (Buster Keaton, 1927)
The Wind Veter (Victor Sjöström, 1928)
Lucky Star (Frank Borzage, 1930)

Slovenski film

Balada o trobenti in oblaku (France Štiglic, 1961)

Charles Chaplin

Zlata mrzlica

The Gold Rush

ZDA 1925 93 minut čb nemi

produkcija, režija, scenarij, montaža in glasba Charles Spencer Chaplin

fotografija Rollie H. Tothoroh **igrajo** Charles Chaplin, Georgia Hale, Mack Swain, Tom Murray, Betty Morrissey, Kay Desleys,

48 Joan Lowell, Henry Bergman, John Rand, Heinie Conklin, Albert Austin, Allan Garcia, Tom Wood, Stanley Sanford, Barbara Pierce

Prvih deset filmov vseh časov – pa čeprav po docela osebni izbiri – in kar vsi so nemi. Znamenje nove norosti, napoved celostnih kinotečnih časov ali egoistična eskapada? Če že, potem nikakor ne zgolj eno, drugo ali tretje, marveč vse hkrati, za prebitek pa še opazka, da vseh deset kinskih skušenj družijo prejkone oster glasbeni kriterij, ki se tika izvirne partiture ali skladateljskih poskusov izza nedavnih, svežih let. "Glejte, ne da bi videli, potem boste slišali," me opominja pri tem Wendersova libronska replika, "filmsko podoba tvori zlasti njen zven," odmevajo pogumne francoske teorije, "you can see now," me potrese nikdar slišani Chaplinov dah slepi cvetličarki iz končnice Luči velemeta. Slednjega ne razbiram več samo skoz besedno igro, misleč videti/razumeti, temveč raje konceptno: Zdaj lahko vidiš, zdaj lahko razumeš, zakaj sem se dokaj globoko v zvočnem času odločil za snemanje nemega filma. Slepa si, in če ti odmaknjeni dunajski zdravnik lahko povrne vid, ni nobenega razloga, da bi z bližnjo glasbo ne mogla spregovoriti tvoja duša. "You can see now," je najglasnejši mednapis v zgodovini nemega filma, sporočilo človeka, ki je prvi doumel razloček med glasbo za nem in glasbo za zvočen kino. Prva te pogoltno, njena soigralska kreacija je kakor ljubezen, v drugo se lahko kvečjemu zaljubiš. In ker vemo, koliko bolečih zasebnih rezov je posejal v filmski svet zvok, nam je sčasoma tudi toliko bliže objektni rez, ki ga je pri tem utrpela glasba. Posneti glas je uničil preneketare igralko in igralce; posneta glasba je uničila kar vso njihovo igro.

Domala desetletje že mineva, odkar sem imel prvič priložnost slišati in videti, kako se je nemi film po dolgih desetletjih prezira srečal s svojo pozabljeno zgodovino: Po množici filmskih projekcij sem doživel kinsko predstavo, kino uho. Med finalom Walshevega filma *Bagdaski tatič*, med sekvenco z letečo preprogo v rdečem tonu, tedaj se je vse skup sploh začelo. Carl Davis jo je namreč prepredel z navedkom iz *Šeherezade* Nikolaja Rimskega Korsakova, in samo navidezno je bilo podoba, kakor da imitira pianističen slog z začetka stoletja. V resnici je šlo za nadustrežno rabo, za glasbo, ki ni bila več ne nevidna ne vidna, samo še filmična. Oko je zatorej zalila solza, ne tista navadna, čustvena kinematografska solza, pač pa ona, ki napoveduje življenjske prelome. Zaslutimo in pogoltnemo jo, kakor je v navadi, samo med spoznanji novih umetnostnih praktik. In kakor otroci smo tedaj, ki čakajo vsaktedenskih stripov ali prvega

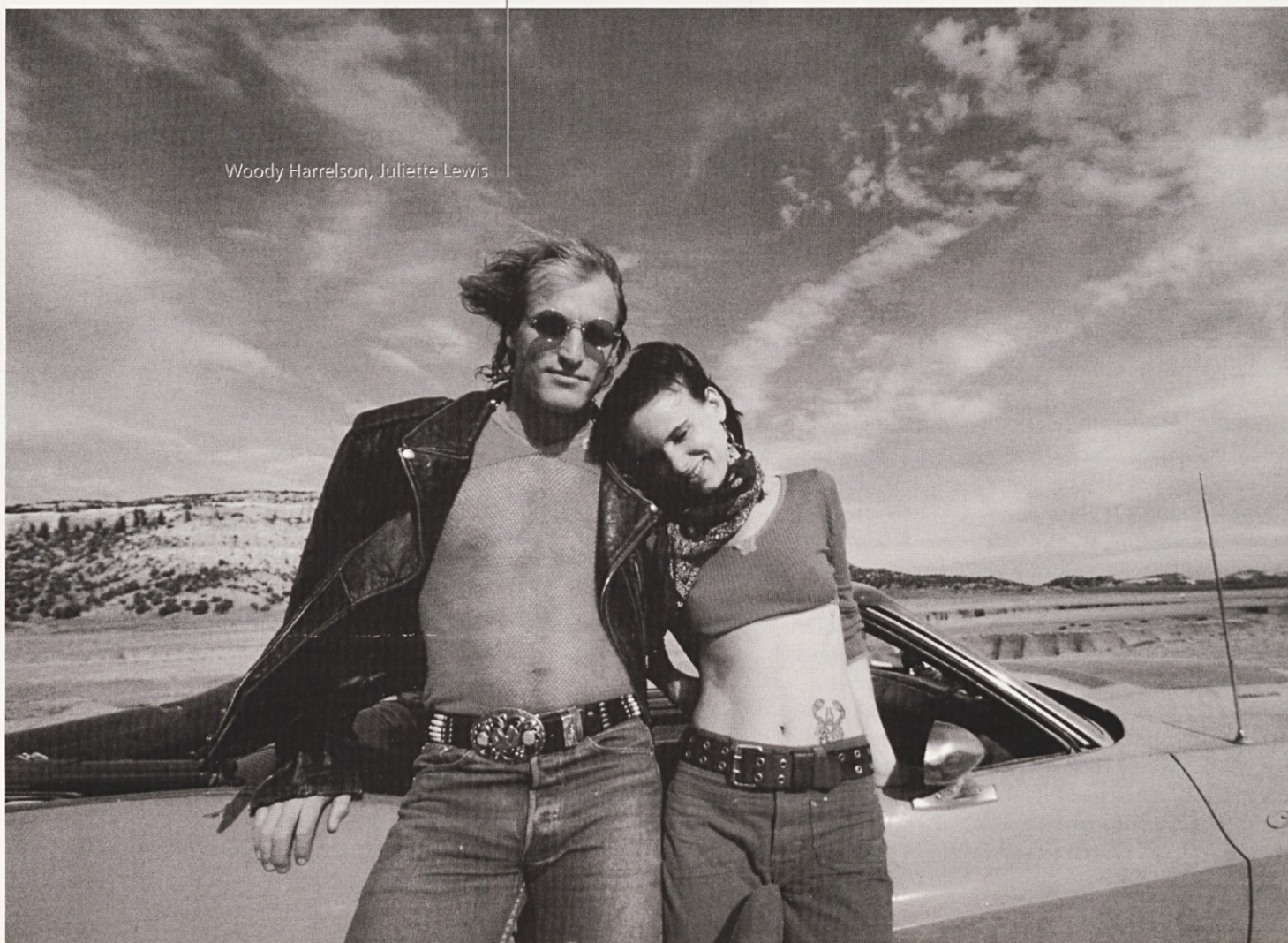
snega. Kar je preniknilo s platna skoz solzo do očesa, je bil en sam krvav zmazek, dioptrična meglica. Toliko da sem še ujel prelet nad bagdaskim mestom, in že je glasba prevzela filmski tempo, še več, zaslišal se je film. Dalo se ga je "brati kakor odprto knjigo" brez konca – domišljija na mah ni bila več omejena z njegovimi slikovnimi zapovedmi. Šeherezada mi je napovedala pravljico, ki se zdaj plete že tisoč in eno noč: Glasbena romantika se dokončno razživi šele v XX. stoletju, in to skoz kinematografijo. Dokazi čemijo po filmih, njihova besedna depandansa pa čaka na priložnost.

Za Charlesa Spencerja Chaplina lahko rečem, da ima med snovalci XX. stoletja redok vezni čut, ki meji na prvovrstno romantizirano, dvoje intuitivno funkcijo. Zdi se, kakor da bi med očesom in ušesom ne bil imel zraščanih možganskih vmesnikov, preprek, ta umetnik, tako da v njegovih filmskoglasbenih zgledih srečam natanek ekvivalent njegovemu drugemu, znamenitejšemu tovrstnemu polju, ki se mu reče izjemno zenačen, brezmejen občutek za komično/tragično. Kadar koli namreč pri Chaplinu opazim resentment, ta ni prav nič drugega kot zabrisana meja; prikrito avtorstvo; samosvoja poetika. *Zlata mrzlica* – jasnoda njena prva, prava različica iz leta 1925 – je "a dramatic comedy": Skoznjo so vsakdanje reči podane zares, vsaka zamišljena veličina pa se skrotoviči v burko. Zlatosledi, njihova skupnost in težaške navade so zunajdružbeni, površni, frfotavi, ljubezen, mestni medosebni odnosi in "življenja reka" so resnobni. *Zlata mrzlica* daje v svoji primarni podobi, v svoji osnovni verziji, ki je po premieri 1925. prvič ugledala luč projektorja šele pred dvema letoma, poleg dramsko/komične napetosti še neverjeten vtis o nedolžnem. Toda takšna je šele spričo skrbne glasbene izbire, ki čez in čez nevtralizira deljena komiško/tragiška občutja. Ta glasba iz sveta starih uspešnic in Chaplinovih muziških zasebnosti, ki jo je mojster odžvižgal, tako da so jo drugi, specializiranejši mojstri zapisali v partituro, se kakor otrok vmeša v dovolj spolno igro komedije in tragičnega. Resda na prvi pogled karikira, vlamlja na ekran in nosi osnovne značilnosti likov in ozračij, pozneje pa vidimo (vidimo!), da je pravzaprav spisana kot nekaj tretjega, kot simfonija, ki spremlja film po svoje in mimo klasične komiško/tragiške delitve prinaša novo raven – svojo igro, svoj film, svojo umetnost, ki se je zanjo splačalo potruditi, da se je lahko zlila s filmom in prelila čez greben občosti.

rojena morilca

- Freaks Spake** (Tod Browning, 1932)
- Citizen Kane** Državljan Kane (Orson Welles, 1941)
- The Asphalt Jungle** Asfaltna džungla (John Huston, 1950)
- Baby Doll** (Elia Kazan, 1956)
- A bout de souffle** Do zadnjega diha (Jean-Luc Godard, 1959)
- Taxi Driver** Taksist (Martin Scorsese, 1976)
- Lili Marleen** (Rainer Werner Fassbinder, 1980)
- Blade Runner** Iztrebljevalec (Ridley Scott, 1982)
- Orlando** (Sally Potter, 1992)
- Natural Born Killers** Rojena morilca (Oliver Stone, 1994)

Woody Harrelson, Juliette Lewis



Rojena morilca

Natural Born Killers

ZDA 1994 114 minut

režija Oliver Stone **produkcija** Jane Hamsher, Don Murphy **scenarij** David Veloz, Richard Rutowski, Oliver Stone, po zgodbi Quentina Tarantina **fotografija** Robert Richardson **montaža** Hank Corwin, Brian Berdan **scenografija** Victor Kempsten **igrajo** Woody Harrelson, Juliette Lewis, Tommy Lee Jones, Robert Downey, jr., Tom Sizemore, Rodney Dangerfield, Russell Means, Pruitt Taylor Vince, Joe Grifasi, Edie McClung, Kirk Baltz, Marshall Bell, Everett Quinton

Najboljšega filma ni. Ali pa jih je nešteto. Najboljši film je vselej stvar razlik – med vsoto vseh glasov in številom glasov, ki jih je dobil ta film; ali pa razlik med posameznikovim odnosom do vseh filmov, ki jih je videl v življenju, in njegovim odnosom do tega filma. Tako kot pri jeziku: omejeno število znakov da neomejeno število pomenov. Najboljših filmov je nešteto, to je edini razlog za to, da hodimo v kino. Kjer je kino, tam ni filma, tam smo gledalci. Ki v kino hodimo zato, da umiramo od smeha, da jočemo do solz, da nas je strah, da se nam vrtili od groze, da otrpnemo od strahu,... **Rojena morilca** ni najboljši film zato, ker je v njem kos vsakega od filmov, ki so bili kdajkoli v moji osebni zgodovini najboljši, ki so me spravili v jok, smeh, grozo..., kot še noben film dotlej. **Rojena morilca** je najboljši film zato, ker so v njem vsi filmi, ki so bili, ki bodo, in ki bi lahko bili, moj najboljši. Ali vaš.

Kaj takega lahko obstaja samo na način prekrška. Res. **Rojena morilca** je bil škandal. Ne zaradi naracije. Ta je enostavna, banalna, pač zanemarljiva – ker smo zanj vedeli že prej. Tudi njegove zgodbe, njegove like, vse to že poznamo, njegove podobe smo videli, njegove zvoke slišali, preden je Stone posnel **Rojena morilca**. Tudi strah in groza nas je bilo v kinu že pred tem, velikokrat. Poteza, s katero **Rojena morilca** povzame vse kino-gledalske izkušnje in se hkrati postavi v opozicijo do vsakega posamičnega filma, je postopek, ki zgodbe, like, podobe, zvoke in občutja naredi take, da pridejo do naslovnika. Da zadenejo: hladni, odrezani, posesivni ritem, pospeševalec srčnega utripa, ki se, kot v sodobni zgodovini tehna, nenehno stopnjuje 90 utripov na minuto, 120 utripov na minuto, 200 utripov na minuto, 2000 utripov na minuto. Montaža. Pri Stoneu montaža ne izdeluje samo pomena, tako kot je to pri Eisensteinu, temveč stanja gledalcev. Tu, in ne v TV kamerah, ki jih po prostoru **Rojenih morilcev** prenašajo stranski igralci, je v tem filmu televizija. Ta prva naprava za simulacijo, ki naravnost – brez preoblek, ki si jih je od teatra sposodil film, da bi se iz cirkusa preselil v kinodvorano – cilja tja, kamor so merili že viktorijanski pisatelji. In seveda cirkusantje, ko so se preimenovali v artiste, da bi se razlikovali od umetnikov v (kino)teatru. V simpatetični živčni sistem bralca/gledalca. Ne, ne gre za nič biološkega, naravnega, tudi viktorijanski roman senzacij, cirkuški artisti, televizija ali tehno DJ nam dajejo reprezentacije, ki jih je treba prepoznati in se z njimi identificirati. Simpatetični živčni sistem mobilizirajo tako, da mu dajo nekaj, s čimer lahko simpatizira: da bi nas naredili nervozne, reprezentirajo nervoznost in tako naprej. Seveda gre za reprezentacije, vendar reprezentacije, ki se nam dajejo kot zaznave. V **Rojenih morilcih** je Stone uprizoril to, o čemer je pred dvajsetimi leti pisal Baudry: kino je naprava za simulacijo. Naprava, ki ne simulira sveta okrog nas, temveč nas same; ne simulira resničnosti, temveč različna stanja gledalcev. Po to hodimo tja.

ameriška noč

The Great Dictator Veliki diktator (Charles Chaplin, 1940)

Citizen Kane Državljan Kane (Orson Welles, 1941)

Rashomon Rašomon (Akira Kurosawa, 1951)

Mon oncle Moj stric (Jacques Tati, 1958)

Blow up Povečava (Michelangelo Antonioni, 1966)

Andrej Rubljov (Andrej Tarkovski, 1966)

2001: A Space Odyssey 2001: Odiseja v vesolju (Stanley Kubrick, 1968)

La nuit americaine Ameriška noč (François Truffaut, 1973)

Amarcord (Federico Fellini, 1973)

One Flew over the Cuckoo's Nest Let nad kukavičjim gnezdrom (Miloš Forman, 1975)

Slovenski film

Na papirnatih avionih (Matjaž Klopčič, 1967)

Ameriška noč

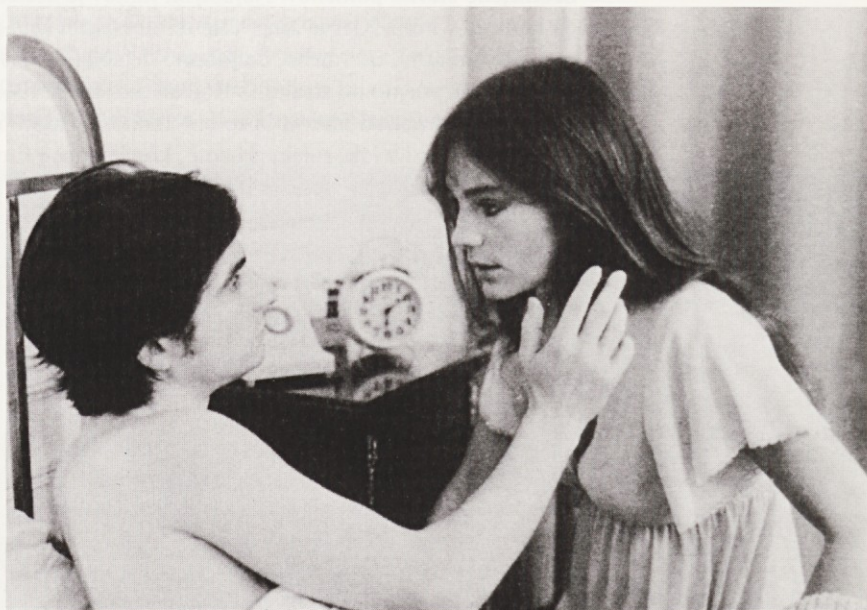
La nuit americaine

Francija 1973 115 minut

režija François Truffaut **produkcija** Marcel Berbert **scenarij** François Truffaut, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman **fotografija** Pierre-William Glenn

glasba Georges Delerue **montaža** Yann Dedet **scenografija** Damien Lanfranchi **igrajo** Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Alexandra Stewart, Jean-Pierre Aumont, Jean-Pierre Léaud, François Truffaut, Jean Champion, Nathalie Baye, Dani, Bernard Menez, Nike Arrighi, Maurice Seveno, David Markham

Jean-Pierre Léaud
Jacqueline Bisset



Jacqueline Bisset
Jean-Pierre Aumont



Sto let od prve kinematografske projekcije in potem milijarde metrov posnetega filmskega traku, ki zmontirane v filmske enote predstavljajo razpon vsega, kar si je utegnil človek za "filmsko kamero" zamisliti, domisliti in ufilmiti, to kratko in hkrati po obstoječem filmskem materialu ogromno obdobje, onemogoča objektivno anketno valorizacijo. Deset najboljših filmov vseh časov je večja fikcija kot je neposnet film. Zamejitev stotih let, od prve kinematografske predstave pa do dandanašnjosti, in omejitev na samo en osebno najljubši film, je nemogoča zadolžitev. Najljubši filmi se mi z različno intenzivnostjo pojavljajo v različnih obdobjih, v ospredju mojega spomina in čustvenega doživljanja izredno različno. V moji "intimni" zgodovini je nešteto najljubših filmov, ki se izmenjujejo na prvem mestu. Še huje je z najboljšimi desetimi filmi, spisek se ruši, hkrati ko naj bi nastajal.

Priložnost naredi tovrstno anketo in včasih se je treba priložnosti, še posebej, če gre za tako ugledno obletnico, kot jo letos praznuje film, prikloniti. Priklon velja tako filmom, ki so ustvarili svet umetnosti 20. stoletja, kot tudi tistim, ki so ostali na ravni tudi sramoto vzbujajočega sejmarnstva. Tudi takšni filmi so del filmske zgodovine, če ne zaradi drugega, zaradi možnosti vzpostavljanja vrednostnih kriterijev od nulte točke navzgor.

Moj najljubši film je mojih deset "naj" filmov iz filmske preteklosti, iskal pa sem jih v času zrelega obdobja filma, po koncu njegove predzgodovine, ki se je zaključila s prvim zvočnim filmom **Pevec jazz** (The Jazz Singer, 1927) in s koncem njegovega zrelega obdobja, t.j. letom 1982, ko je nastal film **Iztrebljevalec** (Blade Runner) Ridleya Scotta. Če pomeni **Pevec jazz** Alana Crosslanda konec otroškega, nemega obdobja filmske umetnosti, ki je doseglo vrhunec možnega, pomeni Scottov film dokončno prekinitvev popkovine med filmsko Evropo in Ameriko, pomeni uveljavljanje ameriške matrice, ki je s pomočjo kapitala in medijev premagala evropsko filmsko ustvarjalnost na njenem terenu, v evropskih kinematografih in pri evropskih gledalcih. Ameriška šablona je premagala evropske zgodbe.

In sedaj k najljubšemu filmu od leta 1927 do 1982. Če je bil leta 1940 Chaplinov **Veliki diktator** aktualen in neizprosno odgovor umetnika na mlačnost in neopredeljenost, je film v okviru polja političnega hkrati odpiral tudi prostor za humornost in poetičnost. **Državljan Kane**, mojstrovina in inovacija velikega Orsona Wellesa, pripoveduje o povezanosti ekonomske in politične moči, ki pa postaneta ob soočenju z minljivostjo dokončno nepomembni. Da se pojavi menda prvič v filmu tudi strop, je samo del Wellesove cineastične inovativnosti **Državljana Kana**.

In Kurosawov **Rašomon**; razmahnil je pripovedovanje zgodbe v vseh različicah in subjektivitetah kot

imanenco filma, ki dopušča različna avtorska videnja iste realnosti in so vsa verjetno resnična. Jacques Tati – Hulot – in **Moj stric**, parabola o izginjajočem prijaznem svetu, ki ga izrivata nepotrebna tehnologija in na njej temelječi odnosi. Ali se ne bi kar vsi starši spremenili v "strice", da bi bili bolj ljubi starši? Film dragocenih podrobnosti, drobcev humornosti, ki jih zna izbrati in zbrati samo tenkočuten ustvarjalec.

Andrej Rubljov umetnika Andreja Tarkovskega, impresivna freska, pravzaprav omnibus, ki privede iz teme v svetlobo ustvarjalnega dejanja. Nezavednost in tveganje, ki je povezano prav z vsakim umetniškim dejanjem, postaneta nepomembna ob možnosti veličastnega rezultata. Antonionijeva **Povečava**, film, ki je zabeležil šestdeseta s spoznanjem, da je tisto, kar šteje, edinole materializirana preteklost, da brez oprijemljivega menda ni resničnega, pa vendar je partija tenisa brez žogice ob koncu filma poklon človekovi imaginaciji in priznanje enakovrednosti realnosti.

Kje je počelo vsega, monolit, v katerem je zbrana vsa potrebna energija za gibanje fizičnega in metafizičnega – 2001: **Odiseja v vesolju**, film, v katerem je Stanley Kubrick združil prazgodovino s pozgodovino in dopustil možnost človekove večnosti. Ali umirajo misleče "stvari" z enakimi občutenji kot Človek? Ali morda celo dokončno?

In potem sedemdeseta leta, najbogatejša leta svetovnega filma, obdobje, ko sta si Evropa in Amerika najbolj tesno podajali roke in niso bili ne evropski ne ameriški filmi nikoli boljši. Zato naj za ta čas velja **Amarcord**. Fellinijev film prijaznih spominjanj, verjetno najbolj kompleksen in najbolj imaginativen film umetnika, ki je na filmski način podoživel vse svoje travme in travme časov, ki jih je živel.

Film o filmu; tako kot ga lahko ustvari edinole zaljubljenec v film brez ostanka, François Truffaut, **Ameriška noč**. Truffaut razkriva domala vse skrivnosti filma in njegovih okoliščin, od prevare ameriške noči, do premagovanja frustracij subretnih igralcev, ki se ne morejo spopasti s svojo filmsko vlogo, ker se ne morejo soočiti niti s svojim življenjem. Truffaut je ustvaril toplokrvno himno svoji ljubezni, jo skorajda razgalil, da bi ohranil osnovno skrivnost filma, njegov agens, ki je enako neodkrivljiv kot je neodkrivljiva človekova duša.

In za zaključek še somrak in obup, občutenje nesvobode brez luči na koncu tunela. Formanov **Let nad kukavičjim gnezdom**. V njem je zbrana vsa "slaba" skušnjava evropskega totalitarizma, ki je dobilo svoj odzven v ameriškem. Ne živimo v različnih svetovih z različnimi vsebinami, vse je isto, le embalaža je drugačna. Tako delujejo Formanovi zdravljenji kot gruča zbeganih Čehov, ki so porinjeni v nepozabna okolja.

Očitno je, da ni zmagal brivec iz **Velikega diktatorja**, temveč duh velikega diktatorja. Brivcu sicer ne bodo vzeli življenja, vzeli mu bodo pamet. Krog je bil zaključen, odprl ga je **Iztrebljevalec** v nekih prihodnjih časih prihajajoče prihodnosti.

tadej zupančič

bulevar somraka

Nancy Olson, William Holden,
Gloria Swanson, Erich von Stroheim



Bulevar somraka

Sunset Boulevard

ZDA 1950 110 minut čb

režija Billy Wilder **scenarij** Billy Wilder, Charles Brackett, D. M. Marshman, jr., po zgodbi *A Man of Beans* C. Bracketta in B. Wilderja **fotografija** John Seitz **glasba** Franz Waxman, Richard Strauss **montaža** Doane Harrison, Arthur Schmidt **scenografija** Sam Comer, Ray Moyer **specialni efekti** Gordon Jennings, Farciot Edouart **kostumografija** Edith Head **igrajo** William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Nancy Olson, Fred Clark, Lloyd Gough, Jack Webb, Franklyn Farnum, Larry Blake, Charles Dayton, Eddie Dew, Roy Thompson, Archie Twitchell, Kenneth Gibson, Peter Drynan, Stan Johnson, Bill Sheehan, Cecil B. De Mille, Hedda Hopper, Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, H. B. Warner, Sidney Skolsky, Ray Evans, Jay Livingston, Bernice Mosk

V filmu *Bulvar somraka*, vsaj zame, štima pravzaprav vse: od režije do scenarija, od igralcev (tako glavnih kot stranskih) do glasbe, od kamere do atmosfere in narativnega tempa. Seveda, film je v nekaterih pasažah malo banalen, vendar pa to nadoknadi z briljanco in senzacionalnostjo v drugih kadrih. Štorija je zelo preprosta. Joe Gillis (William Holden) je bil hollywoodski scenarist, ki ga je v pač še eni izmed faz norosti ubila njegova ostarela ljubimka, Norma Desmond (Gloria Swanson). Srečala sta se na običajen način, tako kot pač večina hollywoodskih ljubimcev: Joe je namreč bežal pred rubežniki in pomotoma zapeljal pred vilo na 10066 Sunset Boulevard, ponarejeni rokokojski filmski muzej, v katerem kraljujeta Norma, velika zvezdnica hollywoodskega srednjega veka, in njen butler, v bistvu pa bivši soprog in režiser, Max von Mayerling (Erich von Stroheim). Joe po spletu naključij postane Normin rekreativni gigolo, ki naj bi – poleg skoraj morbidnega erotičnega frotiranja – poskrbel tudi za njeno dobro oscenarjeno in ognjemetno vrnitev na filmska platna. V vlogi Salome, jasno...

Norma je seveda navadna harpija, njena edina odveza pa je blaznost. Poleg tega tudi ni vedela, da je Joe zelo povprečen, ne, ne povprečen, ampak precej lumpenscenaristični konfekcionar. Ki je poleg vsega zaljubljen še v neko Betty Schaefer. No, to slednje ji postane jasno. In potem Norma počasi malega Joea, Max pa prepriča kifeljce, da je edini način, da jo spravijo iz njene sobe, persiflaža filmskega snemanja. Resno. Norma potem zajadra po stopnicah in odpredava, kao da res ne more snemati, saj da je preveč srečna. Potem se zbere in reče: "*In zdaj, gospod De Mille, sem pripravljena na bližnji posnetek.*" Jasno – v prvi norišnici, reva uboga, si mislimo – v ozadju pa zareže spektakularna muzika Franza Waxmana. Kljub vsemu pa smo na njeni strani... Ali se to res zgodi vsem odsluženim hollywoodskim zvezdam? Mislim... da se jim utrga? In da se skoraj paranoično želijo vrniti na platna lokalnega kina ter patetično vreščijo, da so še vedno velike zvezde, samo filmi da so postali manjši? Verjetno... *Bulvar somraka* je velikansko pometanje zvezdniškega prahu in ena najbolj briljantnih kritik hollywoodskega kiča in ničevosti... In zato so v zelo stranskih vlogah zapakirani tudi Buster Keaton, H.B. Warner in Cecil B. De Mille. Ter, kot še manjši okrask na tem celuloidnem božičnem drevescu, Hedda Hopper. Ne, Billy Wilder ziher ni med ljudmi, ki bi verjeli, da je Elvis mrtev.

Sunset Boulevard Bulevar somraka (Billy Wilder, 1950)
All About Eve Vse o Evi (Joseph L. Mankiewicz, 1950)
A Place in the Sun Prostor na soncu (George Stevens, 1951)
Jules et Jim Jules in Jim (François Truffaut, 1961)
Giulietta degli spiriti Giulietta in duhovi (Federico Fellini, 1965)
Le samourai Samuraj (Jean-Pierre Melville, 1967)
Il conformista Konformist (Bernardo Bertolucci, 1970)
Close Encounters of the Third Kind Bližnja srečanja tretje vrste (Steven Spielberg, 1977)
Manhattan (Woody Allen, 1979)
Ed Wood (Tim Burton, 1994)

Slovenski film

Ples v dežju (Boštjan Hladnik, 1961)

- 13 glasov** Citizen Kane, 1941
- 8 glasov** Blade Runner, 1982
- 7 glasov** Tokyo Monogatari, 1953
- 6 glasov** Amarcord, 1973; Andrej Rubljev, 1966; Taxi Driver, 1976
- 4 glasovi** Once Upon a Time in America, 1983; 8 1/2, 1963; La passion de Jeanne d'Arc, 1928; 2001: A Space Odyssey, 1968
- 3 glasovi** A bout de souffle, 1959; Il buono, il brutto, il cattivo / The Good, the Bad and the Ugly, 1966; Casablanca, 1942; Cul-de-Sac, 1965; Dekalog, 1988; The Great Dictator, 1940; Jules et Jim, 1961; Once Upon a Time in the West, 1969; Rashomon, 1951; Sunrise, 1927; Sunset Boulevard, 1950; Touch of Evil, 1957; Vertigo, 1958
- 2 glasova** All About Eve, 1950; Apocalypse Now, 1979; L'Atalante, ou le chaland qui passe, 1934; L'avventura, 1960; Barton Fink, 1991; Blow up, 1966; Brief Encounter, 1945; Bronenosec Potemkin, 1925; The Conversation, 1974; Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964; French Connection, 1971; The Gold Rush, 1925; Der Himmel über Berlin, 1987; Ninotschka, 1939; Pat Garrett and Billy the Kid, 1973; Pickpocket, 1959; Rebecca, 1940; Le samourai, 1967; The Searchers, 1956; La strada, 1954; Straw Dogs, 1971; Les vacances de Monsieur Hulot, 1953; The Wild Bunch, 1969; The Wind, 1928
- 1 glas** Accident, 1967; Aleksander Nevski, 1938; Alice in den Städten, 1973; L'année dernière à Marienbad, 1961; Aparajito, 1956; The Asphalt Jungle, 1950; Assault on Precinct 13, 1976; A Tanu, 1979; Auch Zwerge haben klein angefangen, 1972; Baby Doll, 1956; Le bête humaine, 1938; Beyond the Valley of the Dolls, 1970; Big Sleep, 1946; Der blaue Engel, 1930; Bonnie and Clyde, 1967; Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974; Butch Cassidy and Sundance Kid, 1969; Caro Diario, 1994; Cet obscur objet du désir, 1977; La chienne, 1934; Close Encounters of the Third Kind, 1977; Il conformista, 1970; Černý Petr, 1963; Deliverance, 1971; Dirty Harry, 1971; Dirty Little Billy, 1972; La dolce vita, 1959; Easy Rider, 1969; Ed Wood, 1994; Les enfants du Paradis, 1944; Enter the Dragon, 1973; Faces, 1968; Fahrenheit 451, 1966; Fanny och Alexander, 1982; Freaks, 1932; The General, 1927; Giulietta degli spiriti, 1965; The Godfather, 1972; La grande illusion, 1937; The Great Northfield Minnesota Raid, 1972; Greed, 1925; Hiroshima, mon amour, 1959; Imitation of Life, 1959; Im Lauf der Zeit, 1975; Ivan Grozni, 1945; Ivanovo detstvo, 1962; Jalsaghar, 1958; La jettée, 1963; Khaneh-ye dust kojast?, 1987; Klute, 1971; Der Kongress Tanzt, 1931; Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1972; Lili Marleen, 1980; Lola, 1981; Lucky Star, 1924; M, 1931; Madame de..., 1953; Magnificent Ambersons, 1942; La maman et la putain, 1973; Manhattan, 1979; Marquise d'O, 1976; McCabe and Mrs. Miller, 1971; Mon oncle, 1958; Monty Python's Meaning of Life, 1983; Morte a Venezia, 1971; My Darling Clementine, 1946; Napoleon, 1925-27; Natural Born Killers, 1994; Die Nibelungen, 1922-24; Night of the Living Dead, 1968; North By Northwest, 1959; Le nouveau monde, 1963; Novecento (1900), 1976; La nuit americaine, 1973; One Flew over the Cuckoo's Nest, 1975; Opening Night, 1976; Orlando, 1992; Ostře sledovane vlaky, 1966; Othello, 1952; Out of the Past, 1947; Une partie de campagne, 1936; Pater Panchali, 1955; Peeping Tom, 1960; Performance, 1970; The Piano, 1993; A Place in the Sun, 1951; Point Blank, 1967; Popiol i diament, 1958; Poti nazaj ni več; Psycho, 1960; Queen Christine, 1934; Raiders of the Lost Ark, 1981; Rear Window, 1954; La règle de Jeu, 1939; La religieuse, 1966; Repulsion, 1965; Safety Last, 1923; La salaire de la peur, 1953; Savage Messiah, 1972; Sedmikrasky, 1966; Senso, 1954; Shock Corridor, 1963; Singing in the Rain, 1952; Det sjunde inselget, 1957; Some Like it Hot, 1959; Der Stand der Dinge, 1982; The Tarnished Angels, 1958; Thelma and Louise, 1991; The Thief of Baghdad, 1924; Three Women, 1977; Ucho, 1969; Ugetsu Monogatari, 1953; Unforgiven, 1992; Vanishing Point, 1971; Viridiana, 1961; I vitelloni, 1953; Way Down East, 1920; A Woman Under the Influence, 1974

slovenski film

- 7 glasov** Ples v dežju, 1961
- 3 glasovi** Splav meduze, 1980; Tistega lepega dne, 1962
- 2 glasova** Balada o trobenti in oblaku, 1961; Na papirnatih avionih, 1967; Sedmina, 1969
- 1 glas** Dolina miru, 1956; Koplji pod brezo, 1955; Na domačem vrtu, 1906; Trenutki odločitve, 1961; Vesna, 1953; Veter v mreži, 1989





ples v dežju prvak slovenskega filma

