

a

ekran

revija za film in televizijo

vol. 29 ■ letnik XLI ■ 9-10 2004 ■ 700 SIT



novi slovenski film ■ filmi leta ■ vzhodnoazijski popularni kino ■
intervjuja: janez burger, tsai ming-liang in lee kang-sheng ■
festivali: torino, dokma ■



distribucija OTOK predstavlja

Zmagovalec 1. festivala Kino Otok v Izoli 2004 po izboru občinstva!

Cottbus 2003 (najboljši film),
Karlovy Vary 2003 (posebna nagrada žirije,
nagrada Don Kihot, nagrada ekumenske žirije),
Pariz 2003 (nagrada ARTE, nagrada občinstva)



Babica

film Lidije Bobrove

“... film odlične igre in izrazne moči ...”

“... občutena študija
medčloveških odnosov ...”

“... film, ki verjame, da sanje o
družbeni harmoniji niso izgubljene ...”



distribucija s finančno pomočjo
Ministrstva za kulturo RS

od 12. 1. v Kinodvoru
od 16. 2. v kinematografih po Sloveniji

predfilm **Srce je kos mesa** mesarska ljubzenska zgodba Jana Cvitkoviča

ekran

revija za film in televizijo



Sympathy for Mr. Vengeance, r Park Chan-Wook – Vzhodnoazijski popularni kino

Na naslovnici:

Ruševine, Janez Burger, 2004

Blues Harp, Takashi Miike, 1998 (zadnja stran ovitka)

vol. 29 letnik XLI 9–10 2004 700 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek **uredništvo** Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Jože Dolmark, Silvan Furlan, Ženja Leiler, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn **tajnica uredništva** Nika Bohinc **lektorica** Mojca Hudolin **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **osvetljevanje filmov in tisk** Matformat **naslov uredništva** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; revija.ekran@guest.arnes.si; www.ekran.kinoteka.si **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2800 SIT (tujina 30 EUR) **transakcijski račun** 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica!**

2 uvodnik

2 Simon Popek **Draga, povečal sem film!**

4 novi slovenski film

4 Simon Popek **Ruševine**

5 Simon Popek **Pogovor z Janezom Burgerjem**

8 Jurij Meden **Desperado tonic**

9 Miša Gams **Norega se metek ogne**

10 Miša Gams **Študentski filmi**

12 filmi leta

12 Jurij Meden **Po Magellanovih stopinjah**

13 Simon Popek **Marco Bellocchio in Materin nasmeh**

15 Andrej Šprah **Zgodba o Marie in Julienu**

16 Denis Valič **Zgodba o Marie in Julienu**

18 Zdenko Vrdlovec **Vrnitev & Ubila bom Billa 2**

19 Melita Zajc **Ubila bom Billa, 1. in 2. del**

21 obiski v Ljubljani

21 Melita Zajc **Utajitev nejevere: Mike Figgis v Ljubljani**

24 Denis Valič **Pogovor z Lee Kang-shengom in Tsai Ming-liangom**

31 vzhodnoazijski popularni kino

31 Simon Popek **Zatoichi / Ju-on/ Infernal Affairs**

36 Gregor Butala **Ganljivi svet Takashija Miikeja**

41 Marcel Štefančič, jr. **Izgubljeni v spominu: uvod v korejski pop**

45 festivali

45 Jurij Meden **Torino 2004**

48 Jurij Meden **DokMa 2004**

50 esej

50 Andrej Šprah **Vrnitev Očetnjave: očetje in sinovi v sodobnem ruskem filmu**

54 kritika

54 Bojan Kavčič **Mandžurski kandidat**

55 Žiga Čamernik **Stari**

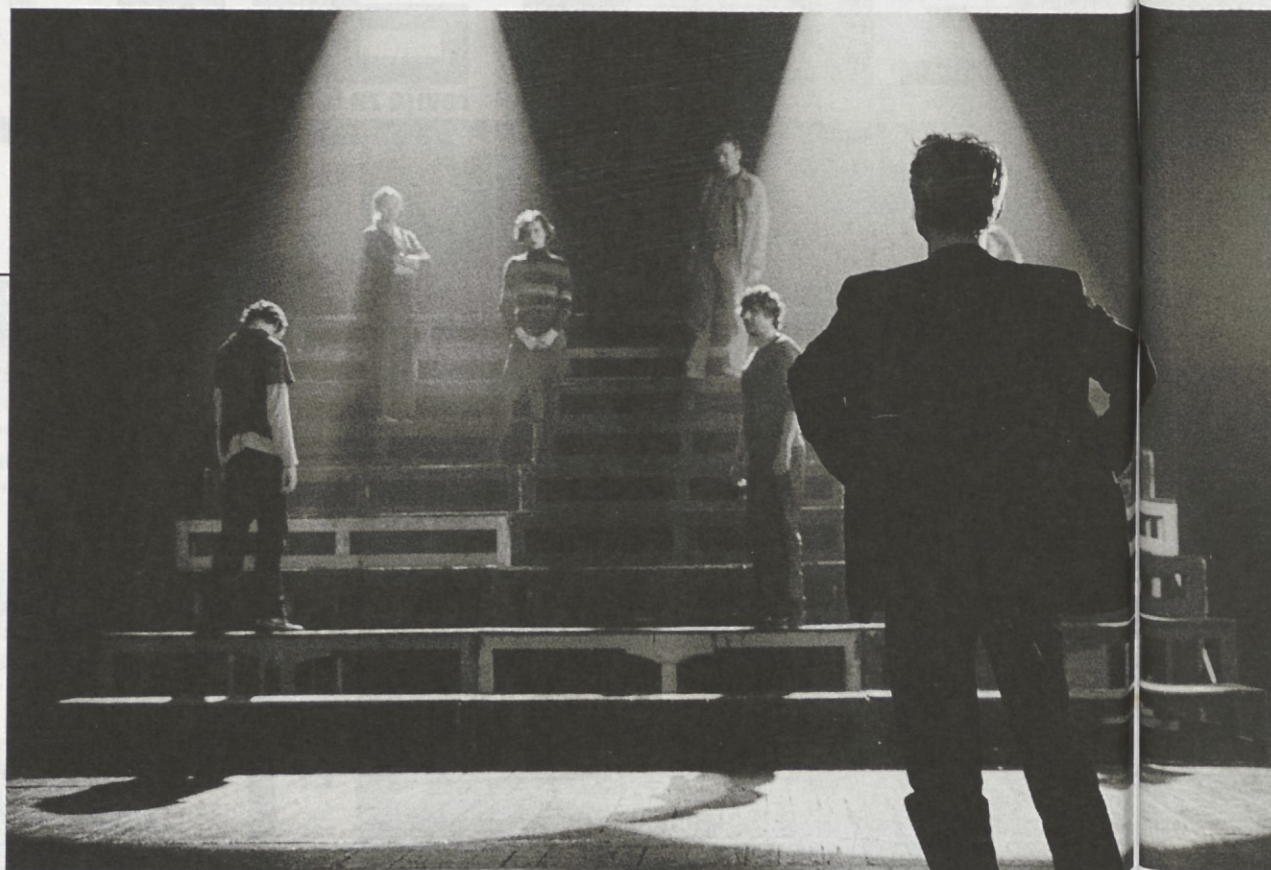
56 Saša Bizjak, Žiga Čamernik, Miša Gams, Bojan Kavčič

60 truffaut

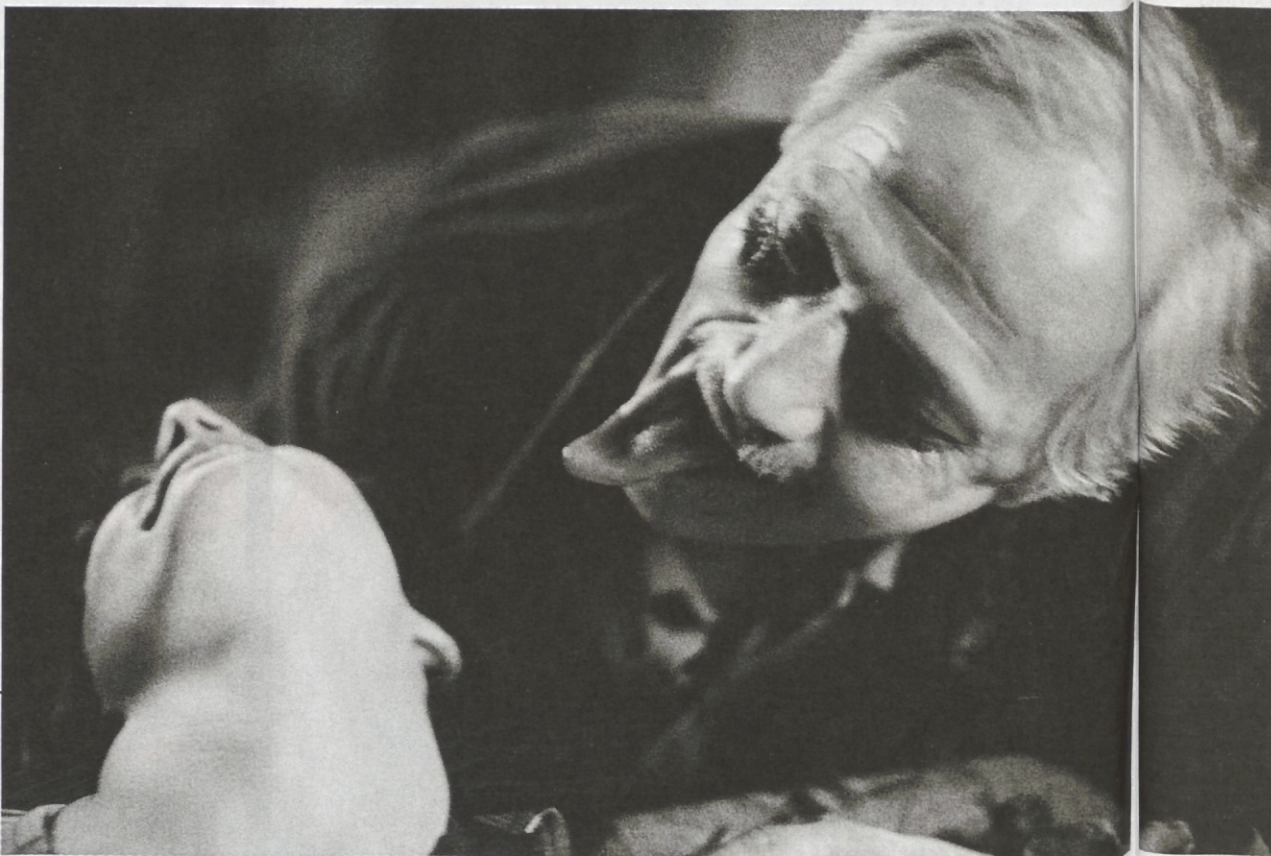
60 Maximilian Le Cain **Ljubezen na begu: Nežna koža**

63 Juan Carlos González **Antoine Doinel ali film v prvi osebi**

DRAGA, POVEČAL SEM FILM!



Ruševine



Desperado tonic

Produkcija slovenskih filmov od osamosvojitve dalje je vse manj normalna. In vse bolj abnormalna. Preprostega dejstva ne potrjujejo – in utrjujejo – le nizke, veliko pre nizke dotacije s strani države, slaba tehnična baza in porazne razmere na akademiji, temveč že preprost pogled na letno bero filmov, ki se običajno prirjolajo na Festival slovenskega filma. Zadnja leta smo znotraj koledarskega leta – in v formi celovečerca – praviloma dočakali dva “uradna” filma, financirana s strani Filmskega sklada, kakšno televizijsko produkcijo, povečano na filmski trak, sicer pa so prevladovali partizanski “padalci”, gverilske produkcije, bolj ali manj ustvarjene z lastnimi ali sponzorskimi sredstvi ter veliko mero entuziazma.

Abnormalno seveda (še) ni stanje uradnega razdeljevanja sredstev, namenjenih filmu, temveč način, s katerim se rešuje status vseh neuradnih, digitalnih, off-skladovskih filmov. Imenujte jih kakor hočete. To so filmi, ki si želijo zrasti; stremijo po povečavi na 35mm filmski trak; hočejo normalno kinematografsko distribucijo. Kar ni nič nenormalnega. Nenormalna postaja situacija v slovenskem filmskem prostoru, ko se v času digitalne revolucije ter vse bolj dostopne (in kvalitetne) polprofesionalne opreme filmi množijo z vrtoglavo hitrostjo. Recite jim kakor hočete; domači, garažni, gverilski, amaterski. Skupno jim je dvoje, vsi so posneti na digitalni format in vsi bi radi zrasli, se prelevili v celuloidno formo, ki (zaenkrat) edina omogoča normalno filmsko distribucijo in festivalsko cirkulacijo. V vse bolj neobvladljivi situaciji – tovrstnih filmov bo namreč vedno več, nikakor manj – je potem treba določiti enega. Kdo bo izbran? Minili so časi, ko je na sklad vsake toliko priromal kak kandidat za povečavo (*V petek zvečer*, *Amir*, *Šelestenje* ...), nakar so mu – gre za predpostavko – iz čiste fascinacije nad dejstvom, da je nekdo mimo televizije ali sklada posnel pravi celovečerni film, dodelili subvencijo in omogočili zrasti. Snemanje celovečernih filmov je na Slovenskem postalo popoldanska obrt, fuš. Kar ni nič narobe, filmske entuziaste je treba spodbujati na vsakem koraku, a morali bi se zavedati svojih meja. Po drugi strani bi bilo treba odgovorne na skladu podučiti, da meja med “amaterizmom” (film na digitalki) in “profesionalizmom” (35mm) še nikoli ni bila bolj zabrisana ter da je skrajni čas, da se ob obubožani “uradni”, “visokoproračunski” produkciji (pozor, leta 2004 sta kino distribucijo doživela zgolj dva slovenska celovečerna filma, en igrani (*Predmestje*) in en plesni

(*Fantom*) vzpostavi še paralelna produkcija B-filma, s katero bi sistemsko uredili, vzgajali in motivirali tako akademsko vzgojene režiserje kot ljubitelje, entuziaste, amaterje, skratka vse, ki še dolgo ne bodo posneli “velikega” celovečerca. Poznam celo falango šolanih režiserjev svoje generacije (ter starejše in mlajše), ki lahko le sanjajo o tem, da bodo nekoč posneli film. Zakaj bi ljudi maltretirali, jih dobesedno silili v obupane gverilske poskuse, ter jih potem – na razpisu za povečave – degradirali še enkrat, z argumentom, da je denarja pač le za eno povečavo? Kako nekemu, ki je želel narediti zabaven, neobvezen film za povprečnega gledalca, dopovedati, da je njegov film zavržen, ker ne ustreza umetniškim kriterijem? In kako drugemu, ki se je lotil komornega filma, dopovedati, da filma nihče ne bo šel gledati, ker je zatežen, pa še produkcijsko nedodelan? Kakšen smisel ima komisija za povečave, če lahko vedno izbere le enega kandidata? Kaj če sta primerna dva? In kaj se zgodi, če ni primeren noben? Sredstva zapadejo; preleti se jih ne sme, denar za povečave je izgubljen.

Logika podeljevanja sredstev že posnetim delom, pri katerih sklad ni imel ne nadzora ne vpliva, je po mojem mišljenju zgrešena in kontraproduktivna; vzbuja zgolj žolčne reakcije, ki so še silovitejše kot pri zavrženemu scenariju, ker je nekdo leto dni porabil za predprodukcijo, snemanje in postprodukcijo filma, ki ga bodo v končni fazi videli njegovi prijatelji. Zakaj potemtakem ne bi vzpostavili slovenskega “B-studijskega sistema”, s katerim bi zanimive projekte izbrali že v predprodukciji, ter jih s primernim zneskom podprli ravno toliko, da bi (v osnovi še vedno gverilsko) produkcijo posneli v koliko toliko normalnih pogojih? Tako bi se mobilizirala precej večja masa čakajočih, hkrati bi se na tem testnem poligonu talentirani ločili od netalentiranih. Prve bi nagradili s povečavo, drugi bi se pač zadovoljili s sekundarno distribucijo; kino dvoran po Sloveniji, ki premorejo digitalne projektorje, je kar nekaj, veriga študentskih filmskih društev je vse bolj razširjena in povezana, skratka, tudi v tem primeru bi film doživel neke vrste nacionalno distribucijo.

Čas je, da se v Sloveniji preneha tarnati nad večnim pomanjkanjem sredstev za film in prične – ob ohranjeni borbi za povišanje deleža iz kulturne malhe – razmišljati, kako z obstoječimi sredstvi ustvariti vitalnejšo in produktivnejšo ustvarjalo sredino. Vprašajte Jana Cvitkoviča. •

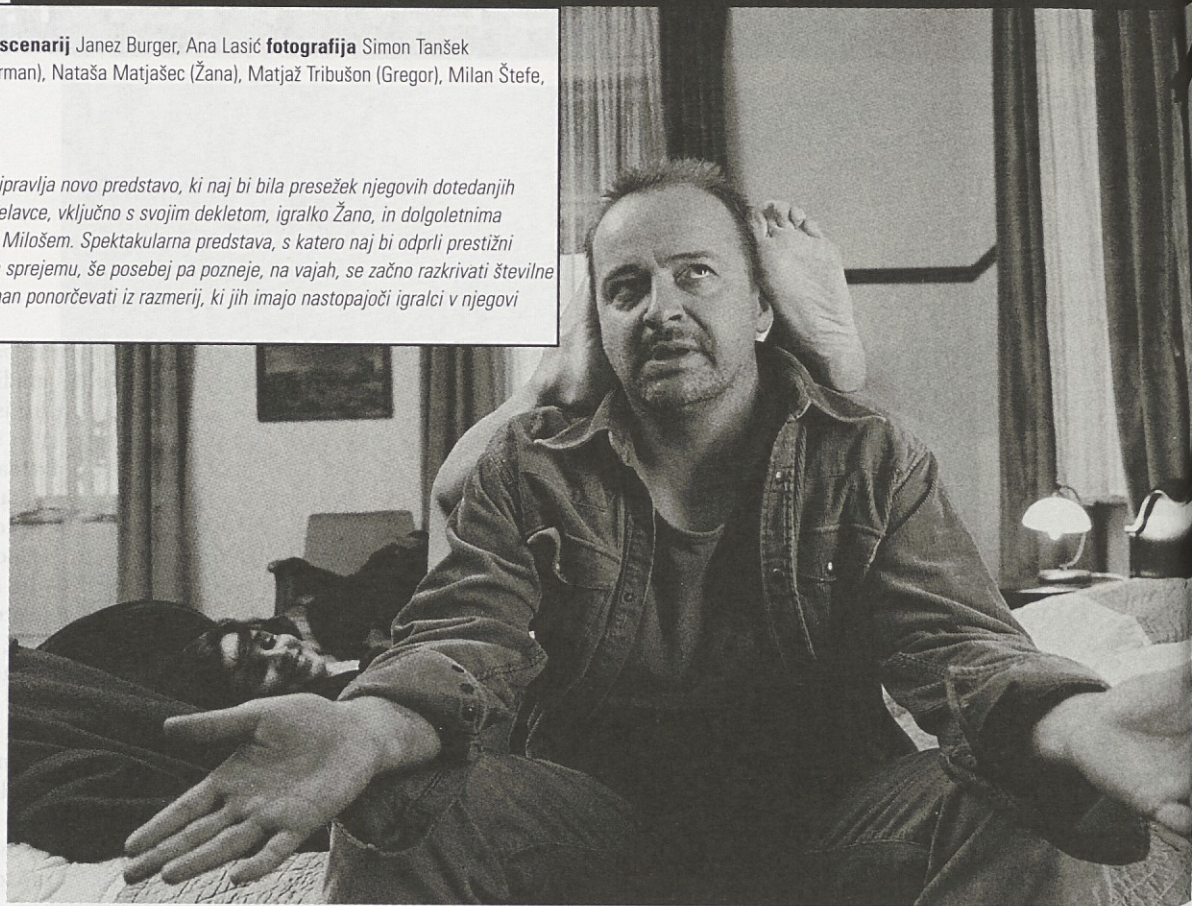
RUŠEVINE

Slovenija 2004 100'

produkcija E-Motion film **režija** Janez Burger **scenarij** Janez Burger, Ana Lasić **fotografija** Simon Tanšek
glasba Drago Ivanuš **igrajo** Darko Rundek (Herman), Nataša Matjašec (Žana), Matjaž Tribušon (Gregor), Milan Štefe, Vesna Jevnikar, Rafael Vončina, Nataša Burger

zgodba

Karizmatični gledališki režiser in avtor Herman pripravlja novo predstavo, ki naj bi bila presežek njegovih dotedanjih uspehov. K sodelovanju povabi vse znanke in sodelavce, vključno s svojim dekletom, igralko Žano, in dolgoletnima prijateljema, igralcem Gregorjem in scenografom Milošem. Spektakularna predstava, s katero naj bi odprli prestižni gledališki festival, bo odigrana na prostem. Že na sprejemu, še posebej pa pozneje, na vajah, se začno razkrivati številne skrivnosti in manipulacije, s katerimi se želi Herman ponorčevati iz razmerij, ki jih imajo nastopajoči igralci v njegovi predstavi.



simon popek

Ruševine so film besed. In manipulacij. Le kako ne, dogajajo se v gledališkem zakulisju, na odrskih deskah, kjer dialog in iluzija hodita z roko v roki. V simbolnem smislu jih lahko gledamo celo kot lutkovno igro, s Hermanom (Darko Rundek) v vlogi lutkarja, vrhovnega komandirja, ki svoje objekte vodi in postavlja, kakor in kamor se mu zljubi. Maksimo "ves svet je oder" vsekakor jemlje dobesedno. In obratno, oder je njegov substitut za realnost, v kateri se sam rad giblje in obvladuje situacijo, predvsem zato, ker je egocentrik, mitoman, spletkar in manipulator, po svoje razočaran nad realnim življenjem, kjer ljudje njegovih kapric (verjetno, tega nam film ne pokaže) ne tolerirajo.

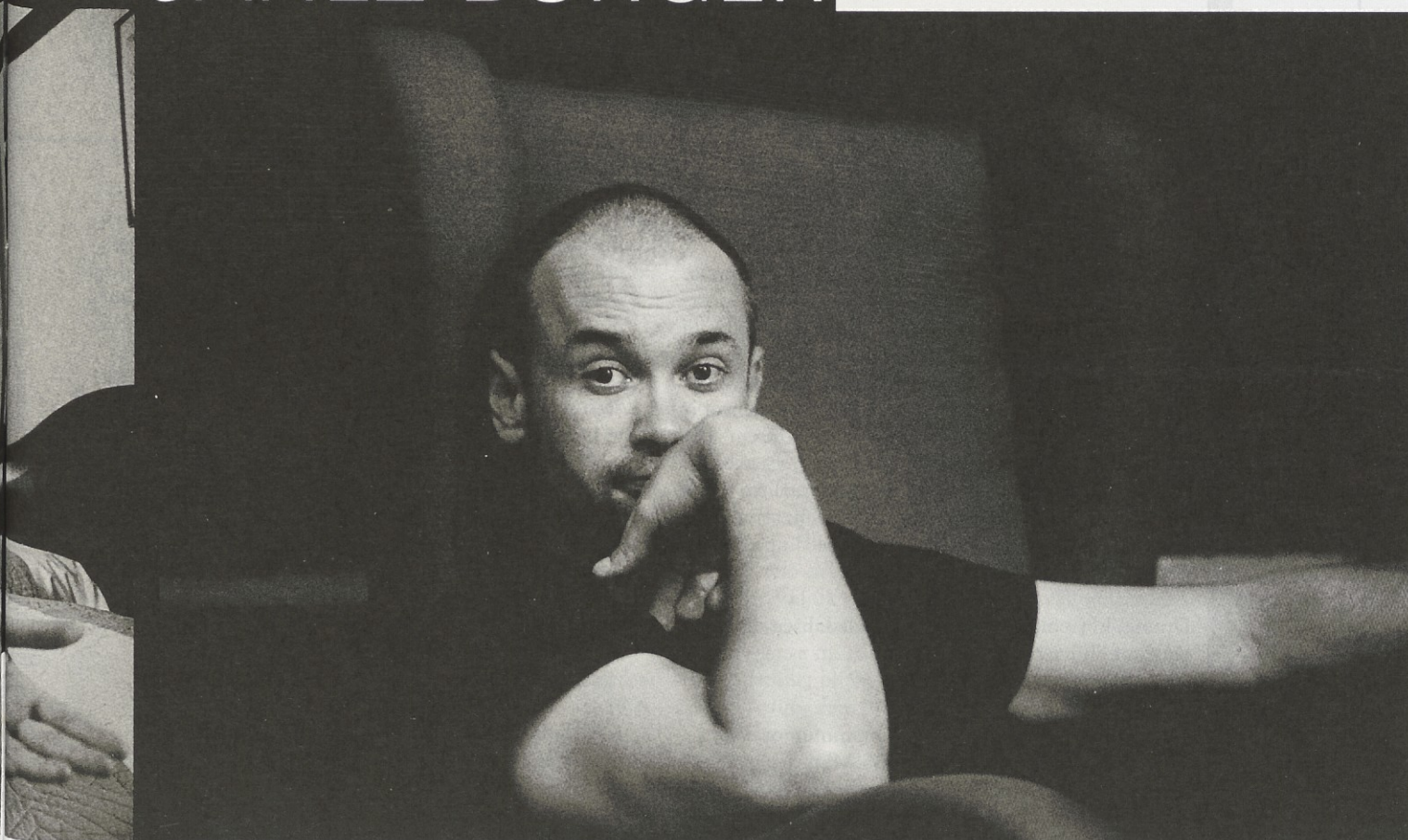
Ruševine so film, ki ne igra na karto presenečanja, v neki meri je gledalcu večina stvari jasnih že od začetka; tu je sugestivni naslov, ki napoveduje kataklizmo, predvsem pa zelo hitro razkrije "storilca" oziroma "zločina", ki ga udejnjanja/uprizorja Herman, totalna imaginarnost projekta, ki ga kulturniška elita in direktor gledališča jemljejo kot avtentičnega, kot ekskluzivno odkritje evropske dramatike, nekakšen most med "staro" in "pridruženo" Evropo. Za direktorja je Herman neke vrste zločinec, saboter, ki ga je treba privedi pravici. Herman po drugi strani sam sebe vidi kot apostola Orsona Wellesa, človeka, ki je leta 1938 z radijsko igro H. G. Wellsa *Vojna svetov* ZDA pahnil v vsesplošno paniko. Problem Hermana je v tem, da ne loči javnega od zasebnega. Ko v prvih kadrih filma skozi hodnik stopi na gledališki oder, ga zagledamo v vlogi strogega profesionalca, režiserja-avtokrata, ki ne tolerira neposlušnosti; ko ga v drugem zgodnjem prizoru vidimo v spalnici, kjer se v spodnjicah ob svojem dekletu Žani (Nataša Matjašec) prebujata in pripravlja na nov dan, ga vidimo v intimnih trenutkih njegove zasebnosti; in ko ga v kasnejšem prizoru vidimo na delu v gledališču, kjer je kot igralko v svoji drami prvič v karieri angažiral intimno prijateljico, se tako za gledalca kot Hermana prvič pomešata njegova zasebnost in profesionalnost. Priča smo koktejlu, ki se – kakor bomo videli kasneje – ne bo obnesel.

Našteti prizori na zelo enostaven način prikažejo Hermana v treh "stanjih", česar v filmih, ki govorijo o gledališču, ne doživimo pogosto. Saj veste, v tovrstnih filmih gledališki oder in dogajanje okrog njega prepogosto nastopa zgolj kot alegorija življenja, igralci pa kot zaručani infatilneži, ki ne ločijo realnosti od fikcije oziroma živijo zgolj za tiste

trenutke, ko življenje postane teater, kar običajno prinaša norost in histerijo. Norost in histerijo v *Ruševinah* prinaša Herman, nič bolj odrasel subjekt, tako vpet v svojo fantazijo, da ne najde več izhoda; izmislil si je islandsko dramo, izmislil si je neobstoječega dramatika, izmislil si je afero med igralcema. Ne more iz prekletstva lastnih imaginarnih konstruktov – razen takrat, ko se znajde v eksterierju, v naravnem, imanentno filmskem okolju torej, ki je gledališču običajno nedosegljivo. Ko Herman uide zatohlim, mračnim in klavstrofobičnim "gledališkim" interierjem, ko išče lokacijo za gledališko mizansceno na prostem, prestopi iz svoje realnosti v *hard-core* realnost. Ti trenutki so v *Ruševinah* redki, a toliko bolj dragoceni, saj prinašajo mnoge fundamentalne, življenjske resnice; tam si Herman ob pogledu na igrivo družino svojega scenografa prvič zaželi lastne družine, tam igralci – podložniki njegove manipulacije – prvič izvedo resnico o pravem izvoru in avtorju "islandske" drame, in tam Herman doživi verjetno najbolj brutalno streznitev svojega življenja. "Včeraj sem splavila," mu v obraz vrže Žana. Besede, ki zarežejo v meso, v prizoru, kakršnih je v slovenskih filmih malo in ki me spominja na premalo cenjeni Antonionijev film *Onstran oblakov* (Par-delà les nuages, 1995), v katerem Irene Jacob neznanega moškega, ki ji vsiljivo dvori, postavi na realna tla z besedami "jutri zjutraj grem v samostan". Nekaj podobnega rukne Hermana, ki bi se rad ustalil, ustvaril družino in živel normalno življenje.

Na tem mestu se mi zdi zelo umestna analogija z zgodnjim Griffithovim filmom *Pijančeva spreobrnitev* (A Drunkard's Reformation, 1909), v katerem se odločilni prizor odigra v gledališču, kjer alkoholu vdani družinski oče v prizorih pijančeve moralne degradacije prepozna svojo lastno usodo in hčerki obljubi, da bo prenehal piti. Sporočilo je bilo jasno, obisk v gledališču je povzročil junakovo moralno preobrazbo, podobno kot prestop iz gledališke klavstrofobije v zračni in razsvetljeni "kinematografski" eksterier humanizira dotlej amoralnega Hermana. Streznitev je prišla, a prepozno, pacient je umrl. Če dogajanje v gledališki igri reflektira dogajanje v filmski realnosti (ali obratno), pridemo do lepe simetrije. Na obeh straneh se je odvijala svobodna spolna izmenjava partnerjev, padlo je po eno truplo; v predstavi *Snorri*, v resničnosti (vsaj po krščanskem pojmovanju abortusa) Žanin zarodek.

JANEZ BURGER



Najprej si zgodbo *Ruševin* hotel postaviti med fotografe, pozneje bojda med biologe; šele potem si prišel do teatra, svoje druge ljubezni. Zanima me, kako bi se stvari lotil, če bi jo izvedel po prvih dveh idejah, bi sploh šlo za isti film?

Najprej so bili biologi, potem fotografi in nazadnje gledališčniki. Kaj pa vem, vse je šlo nekako vzporedno; iščeš pravo obliko, posodo, kamor bi film postavil, kar vzame nekaj časa. Biologi so odpadli, ker v njihovem svetu, vsakdanu, zgodba ni vzdržala, sicer bi jih obdržal. Prihajal sem do ugotovitve, kako je cel svet narejen blazno egocentrično; ljudje ne vidimo in ne slišimo pretirano drugih, temveč predvsem sebe. Stvar se je ponujala sama od sebe, logično je namreč, da je v teatru pojav egomanije najbolj skoncentriran.

Jasno, biti fotograf je dokaj osamljen poklic; pol časa ždiš v temnici in razvijaš fotografije ...

Ja, potem bi bil film boj zračen, sam pa sem hotel klavstrofobijo. Tudi pri biologih je narava dela drugačna; ljudje pridejo in gredo, dela se po skupinah ipd. Hotel sem imeti skoncentrirano dramo znotraj skupine ljudi, ki nekaj počne.

Prevladal je torej teater kot metafora resničnega življenja ...

Ja.

Zakaj se, recimo, nisi lotil filmarjev?

Ker je to bolj razpršena dejavnost. Nikoli nimaš ob sebi cele ekipe, poleg tega se igralci med seboj pogosto sploh ne poznajo, ker ne nastopajo v istih prizorih. Hotel sem dve drami, dramo v drugi drami, da se vse skupaj podvaja.

V *Ruševinah* je po svoje zanimiv lik scenografa, edinega, ki pri projektu sodeluje kot *outsider*, zunaj trdne skupine. Posledično je tudi najbolj "normalen", ima dva otroka, vse kaže, da ima urejeno družinsko življenje ... Hermana nekajkrat zalotimo, kako ga opazuje z otrokoma; očitno je, da razmišlja o družini, morda mu celo zavida njegov status.

Herman na koncu tudi reče, da želi čisto normalno, banalno življenje.

Nastopa scenograf kot nekakšna opozicija gledališčnikom?

Saj je, takšen je bil mišljen od vsega začetka; scenarij se je potem precej spreminjal in njegov lik je izgubil veliko teže.

Meni se zdi, da ima precejšnjo simbolno težo.

Se strinjam, ampak na začetku je bila njegova vloga veliko večja, bil je mišljen kot Hermanov najboljši prijatelj, pokazal sem njegovo ženo in njihovo druženje ...

Koliko verzij scenarija je bilo napisanih? Je bil način dela isti kot pri *V Leru*, ko ste najprej veliko improvizirali?

Ne, z Ano Lasić sva najprej veliko pisala, skoraj eno leto. Bilo je veliko popravkov; najprej so bili skoraj v celoti napisani scenariji o biologih in fotografih. Sam delam tako, da v nekem trenutku vse skupaj pustim, ker ugotovim, da zadeva ne deluje. In potem začnem znova. Bil sem presenečen, da je Ana vse skupaj vzdržala. Ko sem ji prvič omenil gledališče, je takoj predlagala "uporabimo dramo". Poleg filmskega scenarija si je bilo treba izmisliti tudi dramski tekst, ki ga v filmu vadijo.

Če uprizarjaš Ionesca, delaš tako, če se lotiš Shakespearja, stvar izgleda čisto drugače. Treba je bilo torej napisati tudi dramo, čeprav sem najprej govoril "zakaj pisati dramo, če delamo film"? A ona je vztrajala, da hkrati s scenarijem nastane tudi drama. Tako sva najprej zgradila dramo, to pogansko, postmodernistično ibsenovsko zadevo, kjer vsi vse posilijo in nekateri umrejo. Postavila sva dramo, ki jo je Ana v precej dolgih fragmentih tudi napisala. Prva verzija scenarija je vsebovala deset strani filmskega teksta in deset strani drame; bil je živ dolgčas. S tem sem šel v Istanbul na neko scenaristično delavnico, vseskozi pa sem vedel, da to dramo rabim. Tam so različni *script-doctorji* brali moj scenarij in samo enemu se je posvetilo, za kaj gre, čeprav je bilo vse skupaj zelo papirnato, pol-izdelek.

Drama, ki jo filmski liki vadijo v gledališču, je *hard-core* verzija njihove realnosti.
Na neki način.

Okej, nihče se ne ubije, čeprav imamo umor, vsaj s krščanskega vidika; Žana (Nataša Matjašec) splavi. V filmih redko doživim tako silovito enovrstičnico kot v *Ruševinah*, ko Žana Hermana (Darko Rundek) seznanj z novico, da je splavila.

Herman to ves film načrtuje. V bistvu so *Ruševine* film o njegovem iskanju, Herman dramaturginji na primer naroči, naj najde čim več podatkov o namišljenem islandskem avtorju, čeprav je avtor on sam. Rad bi se ustalil, vendar ne more brez svojih ekstravaganc in manipulacij.

Igralska zasedba se je menda veliko spreminjala ...
Vse vloge so se dostikrat zamenjale, razen glavnega igralca. Eni so kar sami odnehali.

Dialogi so spet plod vaj in improvizacij?

Ogromno je bilo improviziranega, tekst je bil napisan samo za lika scenografa in dramaturginje. Vaje za igralce so bile obsežne; pred prvimi vajami sem jim dal scenarij v branje – samo toliko, da vedo, za kaj v filmu gre –, ter jim naročil, naj ga potem vržejo stran, ker ga ne bodo več potrebovali. Iz prvega scenarija so dobili osnovne odnose, nakar se je začela improvizacija. Med vajami sem njihove dialoge sproti zapisoval ter prilagajal. Nekatero igralce sem med posameznimi vajami zamenjal, tako da sem moral z njimi še enkrat od začetka, kar pomeni, da so se spremenile improvizacije z njihovimi novimi partnerji. Veliko sem pisal in spreminjal. Zaključno sceno sem, denimo, napisal en dan, preden smo jo posneli. Ampak te scene zdaj tako ali tako ni v filmu.

Od kod je prišla ideja za Darka Rundeka v vlogi Hermana?

Glavna vloga je bila problematična od vsega začetka. Ko sva z Ano začela pisati, sem se zavedal, da bom takšnega modela težko našel. Nisem mogel najeti igralca, kajti igralec bo verno igral režiserja; ali se bo delal norca iz neke resnične osebe ali pa bo zmešal tri

režiserje in z tega naredil vlogo. Rabil sem malce premaknjene, pa tudi enigmatičnega režiserja. Nato sva z Matejo Koležnik, ki je sodelovala pri *castingu*, prišla na idejo za Rundeka, ki je njen prijatelj. Srečala sva se v Zagrebu, kjer je ravno snemal ploščo, in bil mi je všeč, ker mi je podoben; malo govori, precej je zaprt, po drugi strani pa ima v svoji skupini vodilno funkcijo. Hkrati je diplomirani gledališki režiser. Ko je prišel v Ljubljano na prve vaje, je imel sprva težave z igralci, zato sem mu dal najprej režirati gledališki tekst, tisto islandsko dramo. Počasi so se stvari začele povezovati.

Ko Herman govori o igralcih, njihovih razmerjih, o tem, da jih je vedno treba provocirati ... so to tudi tvoje metode dela pri filmu?

Ne, ta film je popolnoma izmišljen, vsi Hermanovi monologi so bili napisani. Zdelo se mi je, da je Herman tip, ki bi to lahko počel. Monolog, da se vsi skrivajo za neko masko, ki je nikoli ni moč odpreti ... to sem ugotovil tudi sam.

Kam lahko postavimo te Hermanove "izpovedi"? So plod njegovega razmišljanja pred, med ali po predstavi, ko je šlo že vse k hudiču?

Še sam ne vem; meni je všeč, da gledalec ne ve, kam jih postaviti. Nisem jih umeščal časovno, temveč strukturalno. Vedel sem, da jih časovno ne bom mogel vstaviti. Vse te zadeve so nekako "izven" – lahko bi jih delal prej ali pozneje, npr. kot intervju –, toda glede na to, da se Hermanove izjave sčasoma pričnejo pokrivati s samim filmom, je to pomenilo, da jih na ta način sčasoma ne bomo več mogli umeščati, temveč gledati kot integralni del filma. Zato sem jih postavil tako, da gledalca zmedejo.

Dejstvo je, da te izpovedi ne komentirajo filmskega dogajanja.

Ja, nimajo oporne točke. Kar je meni super, nisem namreč delal dokumentarca o nekem režiserju, kakor je v navadi. Gre za pomanjkanje opornih točk, tako pri Hermanovih izjavah kot pri odnosih med liki, ko se vsi sprašujejo, kaj se je sploh zgodilo. Gledalec gleda samo še razvoj, neki dizaster, ne razmišlja o vzrokih ali logičnih povezavah. Nisem hotel, da bi se gledalci logično spraševali, temveč da bi do izraza prišla emocija. V nekem trenutku se prenehaš spraševati, kaj je logično in kaj ni, temveč samo še pluješ z dogajanjem na filmu.

Eno izpoved prihraniš še za Žano.

Tu gre za element presenečenja. Vseskozi imaš princip, da on to govori. Njena izpoved, njena linija dela konec filma. Zdelo se mi je super, da je tudi Žana del te druge ali tretje ravni fikcije. Njena izpoved na začetku in njegova na koncu sklepnega dela zapirata osrednji blok – prizor s premiere –, ki je formalno povsem drugačen. Uživam v nepredvidljivih stvareh. Pri filmu *V leri* je šlo v zaključku filma za linijo dveh prijateljev; Dizijeva prijateljica sta imela podobno vlogo kot izpovedi Žane in Hermana v *Ruševinah*.

Ko ravno govoriva o *V Ieru*; tisti prizor z Dizijem in Natašo, ko v parkiranem avtu prvič iskreno spregovorita o svojih težavah, se mi zdi ključen, kot izhodišče oziroma odskočna deska za *Ruševine*; kot bi se *Ruševine* rodile iz te scene. Lahkotna komedija o študentskem življenju preraste v radikalno dramo o odnosih med odraslimi.

V bistvu je to res. Tisti prizor je najmočnejša stvar mojega prvenca.

Hkrati povzame prvi film in napove drugega.

To je ena smer, po kateri sem šel, in zdaj sem jo izčrpal. Po *Ruševinah* takšnega filma verjetno ne bom več delal, kot ne bi še enkrat delal filma tipa *V Ieru*. Po tej smeri se take vrste realizem izčrpa. Je pa res, da je bila tista scena mušter za *Ruševine*, tudi za način dela, razmišljanje, kako naj določene stvari funkcionirajo.

Herman na začetku filma govori o manipulaciji, ob tem pa omenja Orsona Wellesa in *Vojno svetov*, radijsko igro, s katero je leta 1938 Ameriko spravil v paniko. Sam se poslužuje podobnih manipulacij.

Herman Wellesu zavida, ker mu je uspela takšna fora. Sam sem se tega spomnil, ker mi je radijska igra ustrezala kot ilustracija samega lika, pa tudi ker ima Herman rad tovrstne zajebancije; rad se poigrava z ljudmi in potem opazuje, kako padejo na štos. Lik, kot je Herman, preprosto mora zavidati Wellesu in njegovi grandiozni potegavščini.

Hermanova nakana z manipulacijo je razkrita zelo zgodaj. Naredil si podobno kot Hitchcock v svojih najboljših filmih, storilca si razkril takoj, da bi se potem lahko v miru posvetil človeški drami. Sam menim, da je pri drami oziroma za ustvarjanje suspenza vedno bolje, da gledalec več ve o, denimo, junakovih rivalih kot junaki sami.

Mislím, da gledalec ne sme imeti več informacij kot oni, zato ker moraš gledalca vedno presenečati. V *Ruševinah* ne gre za presenečenje v prvoplanskem pomenu, nisem imel namena razkrivati Hermanovega plana na koncu, ker bi bilo to brez zveze, pa tudi film ne govori o tem. Film drži na drugih nivojih; gledalec nikoli ne ve, kaj bo naslednja scena, kam se bo vse skupaj obrnilo. Zanimivo je, kako se vse skupaj dogaja. Dandanes je največje presenečenje, če je nekdo iskren, to šokira. Drži pa, da je drama, ki jo igralci vadijo, napisana po principu postopnega razkrivanja šokantnih podrobnosti.

Kje ste posneli zaključne prizore?

Na Vremščici, to je en hrib nad Senožečami. Bil je cel problem, do tja sploh ni bilo ceste, konstrukcija je tehtala 25 ton in treba jo je bilo pripeljati tja. Najprej sem tam hotel postaviti grad, ruševine gradu. S Simonom Tanškom sva oblezla celo Šlovenijo, s knjigo *Ruševine v Sloveniji* v rokah; vse sva pregledala in kljub temu nisva našla primerne lokacije. Ko nismo našli gradu, sem od scenografa zahteval, naj ga postavi iz stiropora, pa me je takoj postavil na realna tla, češ da tam tako močno piha, da bo vse skupaj odneslo, pa še izgledalo bi slabo. Skratka, pristali smo pri stopničasti

scenografiji, vendar je bilo treba konstrukcijo spraviti na hrib, kar je bilo videti kot vojaška operacija. Najprej smo morali speljati in utrditi cesto. Potem smo tam posneli prizor premiere, s 400 ljudmi na tribunah, vendar je nisem vključil v film, saj sem zaključno, hvarvito sekvenco na odru videl kot statement, ki ni del zgodbe.

Je bil kakšen poseben razlog, da si film posnel v *cinemascopeu*?

Hotel sem, da je film posnet iz roke, *cinemascope* iz roke, posnet kot *home movie*. Posnet je seveda tako, da kamera ne opleta naokrog, ampak da statično diha iz roke. Nismo uporabili ne *steadycama* ne tračnic. Film se povečini – razen seveda v prizorih na Vremščici – dogaja v zelo ozkih prostorih, hodnikih ipd. Čisto drugače je, če hodnik vidiš v običajnem izrezu ali z vsemi stenami; zelo močno mi deluje, da klavstrofobija sovpade. Poleg tega se mi zdi, da je *cinemascope* blazno dober za detajle, bližnje plane, bistveno boljši kot za totale. Trdim, da je moč *cinemascope* v bližnjih planih, pa tudi sicer zame obstajata le dva formata, *cinemascope* in klasika, 1:1,33. Vse ostalo se zdi tako, kot da se režiser ni mogel odločiti.

Kaj pa osvetljevanje? Klasika? Visoko občutljiv film? Naravni svetlobni viri so lepo vidni ...

Simon Tanšek je to delal blazno preprosto. Snemal je ob normalni svetlobi, le žarnice je zamenjal, potem se je spomnil nekakšnih balonov, ki so dajali mehko svetlobo. Moralo je biti preprosto, kamera se namreč vseskozi obrača, zato luči niti nimaš kam postaviti. Film smo posneli v tridesetih snemalnih dneh, kar je za scenarij, ki je predvideval dolžino 160 minut, izredno hitro.

Polde Bibič ima v filmu dober stavek: hrvaški režiser, islandska drama, jebeš tak teater. Gre za hipen komentar slovenske ksenofobije oziroma strahu pred tujimi vplivi, tujci, ki delajo v Sloveniji?

Meni se zdi to logična reakcija. Več ali manj smo Slovenci taki, blazno konzervativen narod, čeprav se delamo, da smo liberalni. Pa tudi logično je, da legendarni prvak slovenskega gledališča tipa Bibič razmišlja na ta način. Polde Bibič je bil sijajen, prišel je na snemanje, potrpežljivo čakal celo noč, nič kompliciral, prizor pa posnel ob petih zjutraj.

Tvoj naslednji film?

Lotil se bom povsem drugačnega filma, po starem Fordovem receptu, da je treba po vsakem velikem filmu narediti enega poceni. Film se bo v celoti odvijal v avtu, vendar to ne bo klasičen *road-movie*, ker bo posnet v studiu. Nastopala bosta le Matjaž Tribušon in Silva Čušin; on bo avtomobilski inštruktor, ona kandidatka. Posnet bo v studiu, s t.i. *rear-projekcijo*, črno-bel. Film bo drugačen, nima veze z realizmom, vrnil se bom k svojim začetkom, ko sem delal bolj stilizirane zadeve. Rad bi izrazil svoj občutek klavstrofobije v Sloveniji, kako najti izhod oziroma normalno dihati v tako majhni deželi. •

Slovenija 2004 70'

produkcija E-Motion film **režija in scenarij** Hanna A. W. Slak, Zoran Živulović, Varja Močnik, Boris Petković
fotografija Radovan Čok, Simon Pintar, Ven Jemeršič, Valentin Perko **glasba** Rudi Pančur **igrajo** Ivan Volarič Feo (Štrocki), Radoš Bolčina, Silvo Božič, Olga Kacjan, Milan Štefe, Manca Dorrer, Pavle Ravnohrib, Sonja Savić

zgodba

Štrocki je potujoči kino operater. V primorskem mestecu, na trgu, pripravlja filmsko projekcijo, televizijska ekipa pa snema dokumentarni film o tem dogodku. TV ekipa prihaja v konfliktno situacijo z domačini, ki s svojimi vsakdanjimi opravili vstopajo v film. Štrocki je postavljen pred izziv, ki lahko snemanje pripelje h koncu. Med projekcijo filma o junakinjah in junakih okupiranega mesta, štrockega v projekcijski sobi obišče pomanjkljivo oblečena Junakinja, skoraj resnična ljubezen njegovega življenja. Na poti v Jordan kal se štrocki izgubi v dolenskih gozdovih. Naleti na osamljeno kmetijo, kjer ga čaka nenavaden doživljaj na meji resničnosti. Štrocki ima grozljive probleme z vidom – slika pred očmi mu utripa kot projektor na mali brzini. Kljub temu se v deževni noči odpelje na letališče, kjer se sreča z nesmrtnim bitjem in Kopijo posebne projekcije.



Ko sem se pred približno letom dni z nekim tujejezičnim režiserjem pogovarjal o sodobnih slovenskih filmih, je slednji – sicer dobro seznanjen s področjem pogovora – potarnal, da pri vseh filmih pogrēša lastnost, ki se mu zdi ključnega pomena za težo filma v njegovih očeh: noben film ni dovolj poreden (*naughty*). Čeprav se o celovečernem omnibusu *Desperado tonic* – delu štirih mladih, bolj ali manj uveljavljenih režiserk in režiserjev (Boris Petković, Varja Močnik, Hanna A.W.Slak, Zoran Živulović) – še nisva pogovarjala, verjamem, da je (bo) z njim več kot zadovoljen. *Desperado tonic* je namreč – lepšo besedo bi za opis tega izdelka težko našli – poreden film. Poreden v smislu svoje vitalnosti, formalne razigranosti, zavestnega norčevanja iz narativnih konvencij in otroškega poigravanja z žanri. Zaenkrat redke obstoječe kritične recepcije filma so omnibusu v en glas očitale neprebavljivo heterogenost, dramaturško raztrešenost in odsotnost razpoznavne povezujoče ideje. Vse tisto skratka, po čemer film sploh ne stremi. Ravno nasprotno. *Desperado tonic* je namreč homogen prav v svoji heterogenosti (štiri zgodbe, štirje žanri, štirje režijski pristopi, štirje obrazi glavnega junaka ...), dramaturško popoln v svoji nepopolnosti in idejno enoten v smislu doslednega vztrajanja na lastno-izumljeni poziciji, ki se gladko požvižga tako na pričakovanja konvencij (raz)vajenega gledalca kot tudi na vse trenutno prisotne in popularne filmske trende in tokove. Kot takšen, se pravi kot živ, poreden novorojenec, ki od drugih zahteva, da razumejo njegovo kričanje (in ne obratno), je *Desperado tonic* neprimerno bolj dragocen kot marsikateri drug nov slovenski film, v praznje odeto in naličeno truplo. Pa čeprav si vzame čas, da sploh shodi, potem šepa in se opoteka, vendar niti za hip ne vzbudi dvomov, da je nekam namenjen: trmas-togorečnost filma najlepše zrcali strm pogled glavnega junaka filma, potujočega kino-operaterja Štrockega (legendarni pesnik Ivan Volarič Feo), ki ne zapre oči in se ne neha premikati naravnost naprej vsled še tako hudim vijugam narativnega blodnjaka, amorfnosti časa in prostora in nedoumljivega plastenja realnosti. In kot takšen predstavlja *Desperado tonic* živo ilustracijo žlahtne kategorije “termitska umetnost”, kot jo je v svojem znamenitem eseju *White Elephant Art vs. Termite Art* iz

leta 1962 opredelil Manny Farber (zaradi specifičnosti Farberjevega pisanja odlomek navajam v izvirniku): “*Movies have always been suspiciously addicted to termite-art tendencies. Good work usually arises where the creators (Laurel and Hardy, the team of Howard Hawks and William Faulkner operating on the first half of Raymond Chandler's The Big Sleep) seem to have no ambitions towards gilt culture but are involved in a kind of squandering-beaverish endeavor that isn't anywhere or for anything. A peculiar fact about termite-tapeworm-fungus-moss art is that it goes always forward eating its own boundaries, and, likely as not, leaves nothing in its path other than the signs of eager, industrious, unkempt activity. The most inclusive description of the art is that, termite-like, it feels its way through walls of particularization, with no sign that the artist has any object in mind other than eating away the immediate boundaries of his art, and turning these boundaries into conditions of the next achievement.*” Seveda nudi *Desperado tonic* tudi številne užitke (in razmisleke) onkraj vampirskega naslajanja nad anarhičnim kipenjem energije in glodanjem meja, ki si jih film sprti sam postavlja. Čeprav se ne strinjam z izjavo enega izmed štirih avtorjev, da govori *Desperado tonic* o smrti filma (kina) – *Desperado tonic* se mi, nasprotno, zdi argument kljubovanja tovrstnemu pesimizmu –, je ob filmu morda bolj zanimivo (in plodno) razpravljati o fenomenu glavnega junaka (igralca), ki zagotovo predstavlja svojevrsten unikum v zgodovini slovenske kinematografije. O Štrockem, nomadu in cinefilu, skozi film ne izvemo praktično nič oprijemljivega, za nameček skupaj z njim delimo občutek v meglo zavitega cilja, h kateremu potuje. Vseeno je Štrocki nadvse privlačna in vedno zanimiva figura, saj predstavlja – podobno, kot je navedeno že zgoraj – središčno točko filma, ki odraža prav vse težnje in hotenja štirih avtorskih pristopov, sicer razpoznavnih in raznolikih tudi v vseh ostalih izraznih sredstvih. V prvem delu omnibusa (Boris Petković), klasični zgodbi z zapletom in razpletom, igra Štrocki klasičnega filmskega junaka, ki s svojo iznajdljivostjo stre problem in poskrbi za srečen konec. Dejstvo, da je Štrocki potujoči kino-operater, je zaradi konvencionalne naracije – ki, mimogrede, zaziblje v lažne pred-

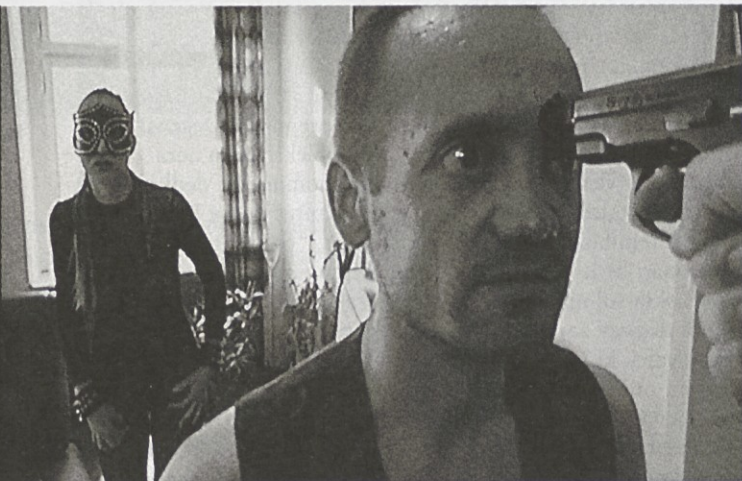
NOREGA SE METEK OGNE

Slovenija 2004 85'

režija Mitja Novljan **scenarij** Mitja Novljan **fotografija** Sandi Petric **glasba** Vladimir Kuzman, Miha Milek **igrajo** Uroš Potočnik (Aleks), Ludvik Bagari (Jožek), Petra Zupan (Epifani), Petra Cirkovski (Kiti), Tarek Rashid, Neva Jana Flajs, Dušan Briški, Miha Zrimšek, Vida Breže **produkcija** Filmogradnja zavod, Ludvik Bagari

zgodba

Kiti in Jožek, mlad par iz Prekmurja, se odpravita v Ljubljano, da bi si tam našla delo. Prek oglasa najmeta sobo v stanovanju, kjer živita Epifani in Aleks, ki vzvišeno zreta na prišleka. Aleks, propadli glasbenik, ima polomljene noge zaradi starih dolgov, Epifani pa se trudi rešiti njun odnos. Ker Aleks še vedno dolguje denar, prosi Jožeka za nasvet, ta pa v Aleksovi nesreči najde korist. V njem se prebudi stara bojevniška prekmurska narava, saj je vnuk Vilmoša Tkalca, vodje Prekmurske republike iz leta 1919, ko je bila pokrajina štiri dni samostojna. Jožek za obrambo pred izterjevalci izdelava zanimivo vojaško strategijo ...



miša gams

Pričujoči film, ki na letošnjem Festivalu slovenskega filma ni prejel nagrad, je bil po krivem spregledan in poteptan pod težo *Ruševin*. Vendar pa po drugi strani film ni ušel budnemu pogledu filmskih entuziastov, filmofilov, oboževalcev gverilske produkcije in takšnih ter drugačnih "norcev", ki so v slovenskem filmskem prostoru že skoraj izdihnilni od dolgočasje in želje po spremembi v smislu duhovite akcije in komičnega obravnavanja tragičnih tem. Kajti mrtvilu, ki ga puščajo slovenski filmi z dokaj specifičnim žanrom, začrtano zgodbo, doslednim upoštevanjem pravil, pretiranim dramatiziranjem ali banalnim humorjem, je očitno odzvonilo. Film z domiselnim naslovom *Norega se metek ogne* je korak v temo, v neznano, a obenem zadetek v polno. Združuje vse možne žanre, dramo, akcijo, komedijo, grozljivko, psihološki thriller, pornografijo, in mu pri tem uspeva, da se izogne številnim pastem fragmentiranja in neargumentirane vzročno-posledične naracije. Kakorkoli že, film deluje kot celota; je homogen in naturalističen proizvod zavesti režiserja, ki se je dokazal kot neponovljiv genij in ustvarjalec, ki se zaveda, da je njegova umetnina v nenehnem nastajanju. Prav ta akcija in nekoliko (samo)ironičen odnos do nje pripravita tako zahtevne kot nezahtevne filmske gledalce do iskrenega smeha. Zakaj bi se šli v Sloveniji elitizem, artizem, centralizem, če pa nas tako prisrčen in preprost film, kot je *Norega se metek ogne*, že v prvih sekundah spravi na kolena?

Film po drugi strani govori o povsem resnih in zelo tragičnih temah, kot je problem brezposelnosti in zapiranje tovarn v Prekmurju (in Ljubljani), težave z iskanjem stanovanja v Ljubljani, življenje invalidov in problem spolne združitve. Mlademu prekmurskemu paru, Kiti in Jožeku, tako ne preostane drugega, kot da se podredita ljubljans-

stave o nadaljnjem poteku filma – bolj kot za gledalca filma zanimivo za filmsko ekipo znotraj filma, ki o Štrockem snema, kot kaže spočetka, precej dolgočasen dokumentarni film. V prehodu iz prvega v drugi del (Varja Močnik) se zgodi največji preskok: Štrocki se iz akcijskega junaka prelevi v zaljubljenega filozofa. Svojo akcijsko lupino, prejšnje telo, kot metulj pusti na platnu kinodvorane, v kateri zdaj nekega večera predvaja neki (izmišljen) partizanski film, sam pa se obrne navznoter, zapre v tesno projekcijsko kabino in zaplahuta s krili domišljije, ki ga soočijo z utelešeno podobo junakinje partizanskega filma. Ko se zaplete ta v pomenek, začne – po zaslugi občutene, pretanjene režije – sorazmerno z razpiranjem notranjih svetov naraščati telesnost, fizična prisotnost obeh protagonistov. Znajdemo se v svetu skrajne intimne, kjer se besede neopazno prelivajo v poglede in obratno in kjer kameri ne preostane drugega, kot da skupaj s kapljo dežja polzi po koži in skupaj z nedokončano ljubezensko zgodbo utone v mrzlem jutru. Tretji del omnibusa (Hanna A. W. Slak) znova vpelje Štrockega kot lupino, vendar je tokrat naloga gledalca, da to lupino napolni in – dobesedno – pogleda na svet z njegovimi očmi. Štrocki se v tem delu filma, ki ne predstavlja nič več in nič manj kot čisto avdio-vizualno ekstazo, popolnoma izgubi in raztelesi: najprej geografsko, fizično, ko sredi deževne noči tava po gozdu in nato po skrivnostni hiši, nato še mentalno, ko zaužije neko čudno snov in začne halucinirati – skupaj z njim skozi bizarne, utripajoče, vrtoglave podobe izgubljen blodi in halucinira tudi gledalec. Vsi trije pristopi se združijo in eksplodirajo v sklepnem delu omnibusa (Zoran Živulović), pod katerega bi se mirne vesti podpisal tudi Jean Rollin (ko bi le imel na razpolago tako visoke produkcijske standarde). Štrocki je zdaj hkrati pustolovec na skrivnostni nalogi, katalizator tesnobe in ljubimec, zapleten v čuden ljubezenski mnogokotnik, ki presega običajne časovno-prostorske koordinate in celo življenje in smrt. Da bi se film sploh lahko končal, se mora Štrocki razbliniti – zadnji kader je obenem prvi zares izpraznjen kader filma. "Za ideje se umira, za ljubezen pa živi," bi rekel Štrocki. •

ski mestni srenji, da dajeta denar za stanovanje vnaprej, prenašata snobovske razvade in perverzije razvajenih otrok ter se z njimi zapletata v večne malenkostne konflikte. Službe ne najdeta nikjer, vendar ne zato, ker je ne bi bilo, temveč zaradi toliko večje selekcije, ki ji s svojo zdravo kmečko pametjo nista kos. Po drugi strani se Aleks in Epifani borita s povsem drugačnimi problemi. Aleks je dolžan denar izterjevalcem, ki so mu že polomili obe nogi, saj ga je zasvojil potencialni zaslužek znamenite igre *Catch the cash*. Kot glasbenik in tiha umetniška duša ne zmore tržne kalkulacije, obenem pa ima težave s puncami Epifani, ki jo je težko zadovoljiti, še posebej odkar vidi v njegovi hendikepiranosti manko za svoje ugodje. Epifani se kot samozavestna ženska tako odpravi v trgovino po različne falične pripomočke, saj ji pogled na Aleksa obudi kastracijski kompleks, obenem pa spodbudi njeno sadomazohistično naravo.

Ko se film nekje na sredini spremeni iz drame v kvazipornografijo, se gledalec prepušča nasladi in samotripinčenju ob pogledu na dve telesi, ki jima manjka vse na svetu; katerih manko je edino, kar ju še drži skupaj. Ko že misli, da je videl dovolj in da je spolno razmerje kljub vsemu možno, se film znova obrne in zamenja žanr – postane ironija na akcijo tipa slovenski James Bond. Aleks, ki ne najde načina, da bi v kratkem času dobil dovolj denarja za izplačilo izterjevalcev, se v solzah prepusti Jožekovi zdravi kmečki pameti, ta pa iz svojega kolektivnega nezavednega privleče na plan starodavne spomine na dedka Vilmoša Tkaleca. Vilmoš Tkalec je bil namreč vodja Prekmurske republike na začetku 20. stoletja, "ognjevit" revolucionar, ki je v resnici obstajal, čeprav ga učni načrti slovenskih šol nikoli niso marali. Jožek, ki v sebi čez noč obudi dedkov zanos, izdelava strateški načrt za zmago nad izterjevalci, ki je sestavljen iz uporabe kemičnega, biološkega in nuklearnega orožja. Gre seveda za satiro na vsa omenjena orožja, saj na koncu sam s sekuro preži na vratih, ostale pa uporabi za pomoč v zasilnih razmerah. Ko spodleti njegov prvotni načrt, pride do umiranja po obrokih in do komičnega obračuna z raketami. Film je po tej strani zanimiv prispevek k slovenskemu humorju, saj temelji na samoironiji in samoprepoznanju. Iz filma se naučimo tudi to, da je včasih bolje zaupati preprosti kmečki pameti, kot pa delati na kompleksnih načrtih.

Norega se metek ogne je torej neprimerljiv umotvor v slovenskem filmskem prostoru, mutant, ki se zaveda pomanjkljivosti ostalih filmov in jih tudi s pridom izkorišča. Režiser Mitja Novljan, ki je obenem delal še veliko festivalov in nagrad, mi pa lahko samo upamo, da bo postal izziv in iztočnica še za druge filmske ustvarjalce in njihovo nadaljnje eksperimentiranje. Kajti filmski medij prenese vse, kar je v glavi, pa naj bo še tako nora ...

ŠTUDENTSKI FILMI



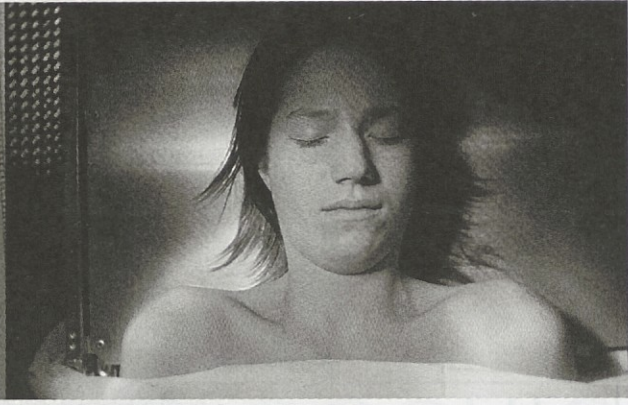
Bolje kot orgazem



Črvi



Elektro-Orson



Modra soba

Letošnja produkcija študentov AGRFT ponuja veliko adrenalinskih, dinamičnih in tematsko zelo raznolikih kratkih filmov, ki jih povezuje tako želja po dokumentiranju vsakdanjih in nevsakdanjih dogodkov kot predstavitev svojevrstne poetike in želje po eksperimentiranju z žanrom in zgodbo. Vsi filmi so bolj ali manj kvalitetni, inovativni in imajo potencial nadgrajevanja v celovečerni film.

Bolje kot orgazem režiserja Borisa Dolenca je dokumentarec, ki beleži vsakdanje aktivnosti kranjskih skejterjev. Ti cele dneve preživljajo v adrenalinskih eksplozijah, ki jih ponuja ulica s svojimi arhitekturnimi zakonitostmi, in se imajo tako za športnike kot za umetnike, pri vsem tem pa zatrjujejo da je "pocestništvo" te vrste boljše od orgazma. Pri ogledu filma dobi gledalec v prvi vrsti občutek, da gre pri protagonistih za mazohiste, ki ob vsakem padcu ne občutijo toliko bolečine kot ravno ugodje, užitek brez primere in izziv za nadaljnje poskuse. Režiserju je uspelo izraziti perverzno naravo teh letečih bohemov in s pomočjo izvrstnega operiranja s kamero prikazati njihove vzpone in padce.

Igrani film *Črvi* režiserja Roberta Černelča odlikujeta izvrsten scenarij in fotografija, ki daje filmu poetičen in erotičen pridih. Film nima izpostavljenega enega samega glavnega junaka, ampak kar nekaj oseb, ki posredno segajo v življenje drug drugemu in gradijo zanimivo zgodbo o prijateljstvu, ljubezni, umoru in žrtvenem jagnjetu. Film bi dobil še večjo moč, če bi imel na razpolago več časa za prikaz dramaturško razdelanih likov, ki v tako kratkem času delujejo nekoliko posplošeno. Kljub temu se za filmom skriva izvirna zgodba s široko filozofsko in estetsko dimenzijo, za katero nedvomno stoji režiserjev vsestranski talent. Robert Černelč si je s tem filmom prislužil nagrado vesna za debitanta leta.

Igrani film *Dan v mestu* režiserke Nine N. Blažin pa je dobil vesno za najboljši študentski film. Govori o prepletanju različnih življenjskih zgodb, ki se v enem dnevu odvijajo v istem mestu. Režiserki uspe zelo hitro okarakterizirati glavne like, jim vdahni dušo in jih vpeti v njihovo okolje. Film med drugim govori o tem, kako lahko kraja denarnice postane potencial za razvitje ljubezenske zgodbe in kako lahko horoskopi vplivajo na poznanstva ljudi, ki bežijo drug mimo drugega in si ne dajo priložnosti za skupno nadaljevanje. Glede sosledja dogodkov je film

preveč intenziven, vendar mu vseeno uspe prikazati vzročnost dogajanja in predstaviti rdečo nit v obliki univerzalnega zakona "vse se vrača, vse se plača".

Elektro-Orson režiserja Mihe Mlakerja želi biti igrano-dokumentarni in je v tem zelo prepričljiv. Prikazuje dokumentarne posnetke obiska Orsona Wellesa pri Titu v Sloveniji in jih vplete v zgodbo o snemanju filma o Nikoli Tesli. V času snemanja naj bi se v Ljubljani dogajali zanimivi fizikalni eksperimenti, obiski različnih tajnih agentov in vohunov ter svojevrstna politično-znanstvena zarota, kateri gledalec rad verjame. Tako film v drugem planu prikaže vso manipulativno naravo snemanja filma in se poigrava z različnimi psihološkimi prijemi, kako hipnotizirati gledalca, ter je izjemen primer tehničnega in žanrskega eksperimentiranja v slovenskem prostoru. Poleg nadvse inovativnega scenarija se ima film zahvaliti tudi odlični igralški ekipi na čelu z Markom Dergancem v vlogi Orsona Wellesa. Film je na letošnjem festivalu kratkega filma – Sniffu dobil nagrado za najboljši scenarij in bi si po mojem mnenju zaslužil tudi vesno za najboljši študentski film, saj po kvaliteti in izvirnosti prekaša vse ostale.

Modra soba režiserja Marka Cafnika je poetična zgodba o moškem, ki dela v mrtvašnici, in mladi ženski, ki mu popestri večer s plesom v dežju. Čeprav se zgodba konča tragično, gledalec ne dobi takega vtisa, saj je s pomočjo odlične fotografije in glasbe ustvarjeno mistično vzdušje univerzalnega zakona življenja in smrti. V filmu lahko zaslutimo tako utrip *erosa tanatosa* kot težke vsakdanjosti mimobežnih ljudi, ki živijo za enkratne trenutke srečnosti, ki so v svojem bistvu tragične in travmatične narave. Ni naključje, da je režiser pred vpisom na AGRFT študiral filozofijo in teologijo, saj ju sedaj s pridom uporablja za prikaz dramaturško razdelane eksistencialne dinamike zgodbe. Ne nazadnje pa lahko filmu očitamo tudi določeno površnost glede asociativnega prikazovanja detajlov in nekonsistentnost oz. nejasnost v podajanju celote.

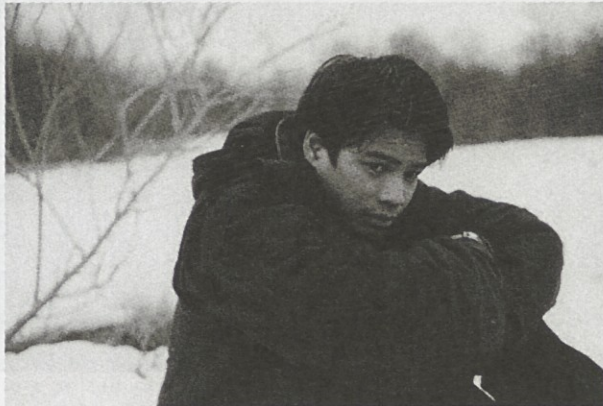
Okolje režiserke Alenke Kraigher je dokumentarec o fotografu Tomažu Ostnaku in njegovih modelih, ki se udeležujejo lepotnih tekmovanj. Film deluje komično, saj prikazuje fotografa kot vase zagledanega mačističnega ambiciozneža, ki si dviguje svoj ugled z lepimi dekleti, slednje pa prikaže kot naivna bitja, ki uživajo njegovo pozornost in pozornost medijev. Film lepo poudari

psihotično stanje deklet, ki jim postanejo mediji in lepota tekmovanja edini kriterij za iskanje lastne shizofrene identitete. Po drugi strani pa nam daje vedeti, da smo naivni tudi vsi tisti, ki mislimo, da se nahajamo onstran vse te maškarade, saj smo tudi sami žrtve iste iluzije, ki jo kreirajo vase zagledani ljudje, kot je omenjeni fotograf. Režiserka je s tem filmom dokazala, da pozna vse skrivne sladkosti in ključne momente snemanja dokumentarnega filma in da drži gledalca v šahu od začetka do konca.

Igrani film *Sezona 90/91* režiserja Gorana Vojnovića na harmoničen način združuje prelomne dogodke v jugoslovanskem nogometu in propad Jugoslavije oz. napad jugoslovanske vojske na Slovenijo. Film prikazuje življenje slovenske družine, katere sin služi vojsko v času prelomnih dogodkov razpada Jugoslavije. Na tragično-komičen način prikazuje skrb družine za sina, ki se zrcali v obsesivni gonji očeta, da bi našel manjkajoče sličice nogometašev v čokoladi in s tem potolažil svojo nemoč, da bi rešil sina iz rok jugoslovanske vojske. Režiserjev svojevrsten avtorski pristop k razdelavi zapletene zgodbe je uspešno prikazal kompleksno stanje nemoči, v katerem so se znašle takšne družine. Vsekakor gre za močan scenarij in utrjenega režiserja, ki mu bodo prihodnji festivali še zelo naklonjeni.

Vlažnost 81% režiserja Matjaža Ivanišina je žal neuspešen poskus prikaza nemogočega razmerja med moškim in starejšo žensko, ki naredita vse, da bi jima "normalna" zvezda spodletela. Čeprav ima potencial, da bi se razvil v vsebinsko močan celovečerni film, kateremu vzor že zdaj predstavlja *Učiteljica klavirja* (La Pianiste, 2001, Michael Haneke), pa film v svoji kratki formi ne razvija dinamike in konflikta med obema junakoma do te mere, da bi gledalec prepričal. Poln je namreč mučnih dialogov, ki ne peljejo nikamor in samo stopnjujejo napetost, ki se sicer deloma sprosti skozi neke vrste posilstvo glavnega junaka, vendar pa so vsa dejanja v filmu neargumentirana oz. neutemeljena. Dramaturško gledano sloni na zelo trhljih temeljih, saj tako liki kot sama zgodba niso razdelani, čeprav ima po drugi strani scenarij določene prednosti in potencial za nadgradnjo. Edino, kar uspe filmu prikazati, je "zajebanost" ženske, ki ne da, in nemoč moškega, ki se nenehno počuti izzvanega in prevaranega.

PO MAGELLANOVIH STOPINJAH



Batang West Side

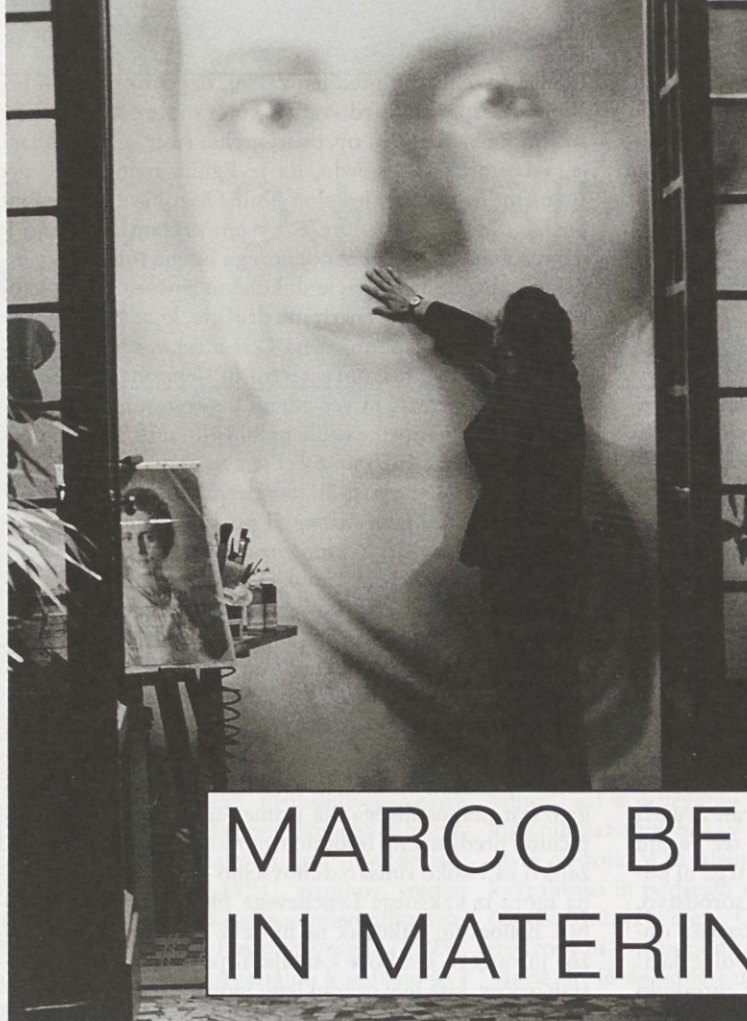


Oh, uomo!

jurij meden

Ker je inventura filmskega leta intimno početje, ne morem mimo pisanja o svojem največjem filmskem odkritju leta. Pa čeprav "moje odkritje" nista konkreten film ali avtor, temveč (nič manj kot) geografski teritorij, ki odkrivanja že davno ne potrebuje več, kvečjemu širšo afirmacijo. In navzlic dejstvu, da si je sicer naslov "film leta" prislužil najnovejši film Claire Denis *Vsiljivec* (L'Intrus), ki ga je *Ekran* bežno, spoštljivo že omenjal, neizbežno (sladki obet: zahvaljujoč posameznim domačim filmskim distributerjem, ki jim poguma ne manjka) pa se mu bo v prihodnosti moral temeljito posvetiti. Pisal bom, skratka, o štirih filmskih projekcijah, o nizu naključnih dogodkov, ki so bolj kot vse drugo v preteklem letu odprli pogled in sprožili razmislek. Začelo se je na začetku aprila, ko sem se udeležil konference *Cinephilia and Canonization: (Re)writing Film History* v organizaciji dunajske kinoteke, posvečene analizi mehanizmov, po katerih se ustvarja filmska zgodovina, in prevpraševanju obstoječih filmskih kanonov. Eno izmed predavanj (*Cui bono?*, Olaf Möller) je ostro napadlo obstoječo akademsko (in cinefilsko) prakso kot steber že pol stoletja trajajočega političnega *statusa quo* filmske kulture (Heimito von Doderer: "Okno razbiješ, da bi sam postal okno."), katere zatohlost povzroča največ škode razmišljanju o tako imenovanem "svetovnem filmu" (*world cinema*). Tu govorimo predvsem o posploševanju in prisilnem iskanju skupnih imenovalcev (skozi, kakopak, prizmo edinega zveličavnega: zunanjega, zahodnega pogleda), o zanemarjanju specifičnih kulturnih kontekstov v prid povečevanju (eksploataciji) forme (te "nadnacionalne, univerzalne prvine filmskega izraza", zaradi katere lahko bojda zanemarimo globoko povezanost med imeni, kot so Mizoguchi-Japonska, Hou-Tajvan, Kapoor-Indija ...), o nemoči izmenjave izkušenj brez vnaprej predpostavljenih hierarhij (kompromisov), o pomanjkanju radovednosti in namesto tega zanašanju na "razsodnost" trga ter sodbe maloštevilnih "na področjih svetovnega filma" delujočih zahodnih kustosov, katerih trend je očitno enačenje posameznih (izbranih) nacij s peščico avtorskih imen, negativna posledica tega trenda pa potem skoraj popolna (in pogosto krivična) nevidnost neizbranih teritorijev in avtorjev. (Mimogrede: v Sloveniji smo imeli srečo, da so nas – vsaj kar zadeva resno, zaljubljeno ukvarjanje s filmom – navedene bolezenske klice v precejšnji meri zaobšle: malo je kinotek ali drugih filmskih institucij, ki bi v isti sapi predstavljale filme Abbasa Kiarostamija in Rakshan Bani-Etemad ter Mizoguchija in Ozuja postavile ob bok Kino-

shiti in Naruseju – da potovanja prek dežele modrega volka in divjega vetra sploh ne omenjam –; in malo je revij, ki bi npr. tako temeljito, kot je to v zadnjem desetletju počel *Ekran*, prečesale sodobni kitajski film – mimo ustaljene prakse štetja generacij – in se potopile tako globoko v nekatere najbolj vznemirljive pojave.) V podkrepitev teze se je dunajsko predavanje zaključilo s projekcijo filma. Filipinskega filma. Filma iz dežele, ki je v sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih po zaslugi dveh avtorjev (Lino Brocka in Ishmael Bernal) še veljala za približno zanimivo, po smrti omenjenega para (vsaj v primeru Brocke tragični in prezgodnji) pa za dvajset let, vse do danes, izginila z mednarodnega filmskega zemljevida. Kar seveda ne pomeni, da na Filipinih danes ne snemajo filmov. Tudi dobrih filmov. Celo mojstrovin. Takrat, v začetku pomladi, sem torej videl svoj prvi filipinski film, menda najboljši film Lina Brocke: *Manila: In the Claws of Light* (Maynila: Sa mga kuko ng liwanag, 1975). Bržkone nisem bil edini v dvorani, ki ga je videl prvič, saj smo po projekciji obsedeli kot pokošeni. Besede neorealizem, melodrama in politični angažma so nenadoma postale neraziskani pojmi, neopisljivo navdušenje se je mešalo s prevratniško vnemo ponovno napisati filmsko zgodovino in dopolniti gesla v filmskih leksikonih, številne roke so v blokce beležile ime filma in kontakt imetnika edine ohranjene 35-mm kopije (BFI). Sledil je dolg, polnočen pogovor o pravkar videnem, v katerem sem prvič slišal za filipinsko ime mlajše generacije, Lava Diaza, Brockinega učenca, in za njegov več kot pet ur (315 minut) dolg film *Batang West Side*, o katerem se za omizjem ni govorilo, temveč samo šepetalo ali kričalo. Slab mesec pozneje sem si na filmskem festivalu v Vidmu, posvečenem prerezju filmske produkcije Daljnega vzhoda, z velikimi pričakovanji ogledal še dva, tokrat (v duhu festivala) žanrska filipinska filma. *Gagamboy*, do kraja poblaznelo zmes treh različnih žanrov – komedije, političnega manifesta in super-herojskega filma –, so najlepše povzele predstavitevne besede avtorja, veterana in anarhista Erika Mattija: "You are about to see a politically engaged third world superhero movie." Zgodba o revnem dečku z nadnaravnimi močmi (*Gagamboy* = Spiderboy), posebljenju Filipinov, ki svoj domači *slum* (u)brani pred zlobnim negativcem (*Ipsman* = Ščurekmož), utelešenju kolonializma Združenih držav Amerike, je lahko zrasla samo na zelniku brezpogojne cinefilije in ogorčenosti nad trhljostjo domačega političnega sistema (ki je pred kratkim spet na široko odprl vrata vojski ZDA) in –



MARCO BELLOCCHIO IN MATERIN NASMEH

če že ne drugega – predstavlja vsaj komedijo leta in najvitalnejši super-herojski film v zgodovini žanra. Za odtenek resnejša *Keka*, prvenec rosnog mladega Quarka Henaresa, zmeša žanra ljubezenske zgodbe in filma maščevanja, vendar to stori tako večje, sveže, občuteno in s tolikšno mero samorefleksije ter filmskega spomina, da ob filmu zbledijo celo spomini na nedavni Tarantinov "ultimativni" podvig v tej smeri (*Keka* je bila, mimogrede, spočeta pred Tarantinovo lepljenko). Najlepše (ne več presenečenje) je prišlo ob koncu leta, ko sem si v Zagrebu na decembrskem Human Rights Film Festivalu končno lahko ogledal opetani *Batang West Side*. Pred projekcijo (spet edine obstoječe 35-mm kopije) sem prebrskal recentne izvode vseh možnih filmskih revij na spletu ali papirju in o filmu našel en sam(!) zapis (IndieFilipino.com, Alexis Tioseco), ki se je začel z nadvse (že kar sumljivo) ambicioznimi besedami: "*Batang West Side is an unequivocal masterpiece. Read that again. I know that it is common practise to allow a film to stand a test of time (people often say 10–20 years) before making such a claim, but I am that confident that this film will not only hold up over time, but be held in an even higher regard.*" Po epski projekciji sem citiranemu lahko najmirnejše vesti samo prikimal. *Batang West Side* je mojstrovina, kakršna se filmu zgodi enkrat na deset let. In naj za zdaj ostane samo pri tem, saj bo *Ekran* (to je obljuba), o filmu Lava Diaza (in ostalih Filipincih) še veliko pisal, v bližnji prihodnosti pa se nam obeta celo ekskluzivna projekcija: 16. februarja ob 18h v ljubljanskem Kinodvoru. •

vrhunci leta (po abecedi):

Batang West Side (Lav Diaz)
Before Sunset (Richard Linklater)
Gagamboy (Erik Matti)
Greendale (Bernard Shakey)
L'Intrus (Claire Denis)
Josee, The Tiger and the Fish (Inudo Isshin)
Lost in Time (Derek Yee)
The Mesmerist (Bill Morrison)
Mosheng tuantang (An Estranded Paradise) (Yang Fudong)
Rois et reine (Arnaud Desplechin)
Oh, uomo! (Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi)
Showa kayo daizenshu (Tetsuo Shinohara)

Osemdeseta in devetdeseta leta za Marca Bellocchia niso bila ravno najbolj spodbudna, njegova kariera se je utapljala v psihoanalitičnih razmišljanjih o seksu, obdobje politične militantnosti je bilo že zdavnaj mimo, v svojih filmih je v najboljšem primeru reflektiral samega sebe kot umetnika. V tem času sem ga spoznaval tudi sam, deloma v okviru tedanje jugoslovanske distribucije, deloma na festivalih, ki so zavoljo stare slave Bellocchia še vedno radi vabili med konkurente za nagrade, še posebej festival v Cannesu. Vtisi kajpak niso bili navdušujoči, še več, počasi sem Bellocchia postavil v kategorijo senilnih režiserjev, ki se jih je treba v vročici številčne festivalske ponudbe izogibati. Tako je bilo tudi leta 2002, ko so – znova v Cannesu – predvajali njegov film *Verouk*, s podnaslovom *Materin nasmeh*; gladko sem ga ignoriral, verjetno sem iskal nove upe svetovnega kina, a hkrati zamudil njegov triumfalni povratek. Festivalski poročevalci ob novem Bellocchiju niso ravno orgazmirali, a obveljal je konsenz, da je po dolgem času znova posnel dober film; dovolj, da sem znova postal pozoren, in leto dni pozneje, na beneškem festivalu, nestrpno pričakoval *Dobro jutro, noč* (Buongiorno, notte), ki se je letos poleti kot po nekem čudežu znašel na sporedu Koloseja. Film je potrdil pričakovanja, Bellocchio se je vrnil v velikem slogu. *A Materinega nasmeha* kljub vsemu še nisem videl, vse do letošnje jeseni, ko je TV Slovenija – v svojem dramskem terminu! – zavrtila dolgo pričakovani film, moj hit jeseni in, kakor se bo izkazalo, moj film leta.

Da sem kot najboljši film leta 2004 izbral delo z letnico 2002, ne pomeni kritike letošnje produkcije, temveč golo navdušenje nad ponovnim vstajanjem spečega in napol pozabljenega cineasta, nekdanjega levičarskega radikalca, člana komunistične partije in zagrizenega ateista, ki je v šestdesetih letih lastnoročno (okej, z bolj poetičnim somišljenikom, z Bertoluccijem) preoblikoval podobo italijanskega filma ter prispeval ključni film nekega obdobja, *Pest v žepu* (I pugni in tasca, 1965), radikalen portret amoralnosti, odtujenosti in inercije v malomeščanski družini, za katerega je Bellocchio denar zbral iz "preklete"

družinske blagajne, taiste družine, ki jo bo v svojem prvencu artistično skalpiral. *Pest v žepu* je tudi danes, štirideset let od nastanka, brutalno prepričljiv kot ob nastanku, prezirljiv, žaljiv, blasfemičen in skrajno subverziven. Predstavlja frontalni napad na družinske vrednote in katoliško moralo. In taisti film se je Bellocchio odločil posneti še enkrat; nastal je *Materin nasmeh*, v katerem Bellocchio obdrži vse prepoznavne atribute, le da jih na platno izriše z manj mladostniškega besa oziroma z roko zrelega, kontroliranega cineasta.

Sorodnosti med obema filmoma so očitne; režiser je v svojih zapiskih potrdil, da gre za neke vrste nadaljevanje, "za korak k liberalizaciji v odnosu do nadležnih duhov mojega prvega filma". Vsekakor ni omilil svojih pogledov do institucij cerkve, družine in aristokracije. Zgodba poteka takole: Ernesto Picciofuoco (Sergio Castellitto) je priznan rimski umetnik, ilustrator – in zaprisežen ateist. Z ženo Irene že dalj časa živita ločeno, a Ernesto redno videva svojega sina Leonarda. Nekega dne na njegova vrata potrka poseben vatikanski odposlanec ter Ernestu – kot zadnjemu – sporoči novico, da bi Vatikan rad beatificiral njegovo mater. Zaenkrat še zbirajo podatke, ki bi potrdili njen neizpodbitni svetniški status, a že sama novica Ernesta vrže iz tira in mu poruši umirjeni vsakodnevni ritem. Prvič, kot ateistu mu je malo mar za kanonizacijo matere, ki jo je sam od nekaj preziral; drugič, šokiran je, ko izve, da proces traja že tri leta ter da mu nihče od družinskih članov – vključno z ženo – tega ni povedal; in tretjič, zaveda se, da bo njegovo ožje sorodstvo, krdelo oportunističnih svinj, naredilo vse, da papežu dokaže materin svetniški sij – tudi za ceno popolne laži! Podobno kot v *Pesti v žepu* so tudi Ernestovi sorodniki povečini obubožani pripadniki buržoazije, ki obupano iščejo stik z rimsko družbeno elito; v tem primeru se je večno sprta družinska klika pripravljena pobotati, konsolidirati, lagati in manipulirati. Katoliško vero so po hitrem postopku kakopak že vsi sprejeli, razen Ernesta, ki mu družinski člani nastavijo "past", atraktivno mladenko, lažno učiteljico verouka iz razreda njegovega sina Leonarda, ki naj bi Ernesta zapeljala in spreobrnila! V prizorih navideznega poenotenja družine, njihove "solidarnosti" in medsebojnega razumevanja, je Bellocchio tudi najbolj neizprosno, tam prikaže vso patetiko in tragičnost skompromitiranih družinskih članov. Kanonizacija matere namreč vsem prinaša izredne ugodnosti, njen status svetnice vidijo kot "zavarovalno polico", "dobro naložbo" (!) za boljši socialni in družbeni status, javno podobo in spoštovanje, pokojnine itd. Ali kakor pravi Ernestova teta, "prinaša dostojanstvo, prestiž in identiteto". S svojim obnašanjem se Ernesto po njenem "spogleduje z anonimnostjo, praznino in socialno izolacijo", storiti bi moral vse, "da se njegovi otroci vrnejo v privilegirano pozicijo, ki so jo zaradi njegovih pogubnih idealov izgubili". Še več, teta se spusti na osebno raven in sikne, da bo materina kanonizacija zanj kot umetnika pomembna inspiracija, duševna hrana za njegovo borno imaginacijo! Od Ernesta vsi zahtevajo, naj svojega norega brata

Egidia, ki je mamo pred leti zaklal, nagovori v lažno pričanje. Za sprejem med svetnike mora žrtev storilcu pred smrtjo na vsak način oprostiti grehe, sicer ni beatifikacije, vsi v družini pa vedo, da je Egidio mater ubil med spanjem! In zakaj jo je sploh ubil? Oziroma zakaj je mati postala "mučenica"? Ker je s svojo krščansko vzgojo in neprestanim teženjem napol norega Edigia toliko časa potiskala ob zid, da se mu je dokončno zmešalo. Tu imamo klasično podobo degenerirane družine, ki se Ernestu tako upira in ki tako spominja na *Pest v žepu*, kjer glavni lik Augusto, ki je z bratoma, sestro in slepo materjo živel v vili na robu mesta, ni več zdržal neprestanih preprirov in mentalne iztirjenosti svojih najbližjih, zato se je odločil pobiti vse člane družine; začel je z mamo.

Kljub formalni strogosti in navidezni umirjenosti gre Bellocchio v *Materinem nasmehu* po svoje še dlje, sploh v elegantnem, umirjeno komičnem prikazovanju resnega, "institucionaliziranega" vedenja visoke duhovščine in aristokracije, kar rezultira v nekaj neverjetno bizarnih in latentno surrealističnih prizorih, ob katerih se zdi Kubrickovo slikanje buržujske dekadence v *Široko zaprtih očeh* (Eyes Wide Shut, 1999) kot šolska vaja. Ernesto ima po materi – katere gigantski portret z nasmeškom se vije nad atrijem družinske rezidence – prirojen nasmeh, ki ga neprestano spravlja v težave, saj si ga ljudje nemalokrat razlagajo kot nespoštljivega, na primer agresivni baron z utopičnimi predstavami o totalitarni monarhiji, ki Ernesta na zabavi za visoko rimsko duhovščino – ta je videti kot nočna mora iz kakšnega Lynchevega filma – izzove na dvoboj. Bellocchio kakopak ne more iz svoje kože, zato prizor jutranjega dvoboja s sabljami postavi na enega rimskih gričev, kjer je v ozadju lepo vidna kupola cerkve svetega Petra. Aristokracija in kler nista bila še nikoli tako strašljiva kot v tem prizoru, s katerim Bellocchio povzame svojo neugledno satirično ost, Ernesta pa dokončno utrdi v prepričanju zapriseženega blasfemika. •

film leta:

Materin nasmeh (L'ora di religione – Il sorriso di mia madre, Marco Bellocchio)

ostali (abecedno):

10e chambre: instants d'audiences (Raymond Depardon)

3-iron (Kim Ki-duk)

Dandelion (Mark Milgard)

L'Esquive (Abdel Kechiche)

Infernal Affairs (Andrew Lau, Alan Mak)

Infernal Affairs II. (Andrew Lau, Alan Mak)

Mi piace lavorare (Mobbing) (Francesca Comencini)

Moolaadé (Ousmane Sembene)

Spopad na zahodu (Open Range, Kevin Costner)

Sveto dekle (La niña santa, Lucrecia Martel)

Večno sonce brezmadežnega uma (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Michel Gondry)

Zgodba o Marie in Julieniu (L'Histoire de Marie et Julien, Jacques Rivette)

ZGODBA O MARIE IN JULIENU

andrej šprah



Zgodba o Marie in Julieniu

Jacques Rivette sodi med tiste zlahkne sodobne cineaste, ki jih dolgoletni način bivanja-s-filmom vodi vedno bliže sami filmski substancialnosti. V izbrani avtorski ekipi takšnih evropskih "veteranov" predstavlja trd(n)o jedro kreativne suverenosti – ob lucidnem "iskalcu poezije sveta", Portugalcu Manoelu de Oliveiri – prav francoska naveza erudicijsko neuničljivega Jean-Luca Godarda, intelektualno neusahljivega Erica Rohmerja in v metafizični svet filmske est/etike posvečenega Rivetta. Petinsedemdesetletni francoski novovalovec je tako začetek devetdesetih zaznamoval z *Lepo norico* (La Belle noiseuse, 1991), v njihovi sredini priobčil svoj pogled na življenje device Orleanske z monumentalno dvoledno *Jeanne la Pucelle* (1994) ter musicalom *Haut/bas/fragile* (1995), na milenijskem prelomu pa potrdil zavidljivo ustvarjalno kondicijo še s tremi izjemnimi raziskavami narave filmskega medija in nekaterih njegovih temeljnih določil skozi osredotočenje na individualne ravni najintimnejših medčloveških razmerij: *Sécret défense* (1998), *Bomo videli* (Va savoir!, 2001) in *Zgodbo o Marie in Julieniu*. V tovrstnih raziskovanjih se je v stopnjevanju težnje po prodiranju v skrivnosti vidikov obstoja filmskih načel podal najgloblje in najradikalneje prav v svojem najnovejšem cineastičnem podvigu. *Zgodba o Marie in Julieniu* je namreč meta-film; je delo, ki o filmskem samozavedanju razpravlja tako skozi opredelitev filmsko-časovnostnih relacij kakor v opredelitvi do njih. Hkrati pa je film, ki v obliki avtorskega samozavedanja predstavlja svojevrstno povratno-vez z Rivettovo ustvarjalno preteklostjo. Izvorna idejna zasnova *Zgodbe o Marie in Julieniu* namreč koreninijo daleč v njegovi filmografski zgodovini. Po prvotni zamisli naj bi nenavadna ljubezenska pripoved predstavljal inavguracijsko delo obširne tetralogije z naslovom "Prizori iz paralelnega življenja", ki jo je zasnoval takoj po antologijski mojstrovini *Céline et Julie vont en bateau* (1974). Čeprav je Rivette projekt opustil, pa je pogosto govoril o nerealiziranih delih tetralogije – kot o svojih "fantomskih filmih". Tako ne preseneča, da je zdaj, ko mu je končno uspelo realizirati prvega izmed prizorov "vzporednega življenja", ta tudi zares dobil pojavno obliko svojevrstnega filmskega fantoma. Kajti v njem skozi poljubno preigravanje fantastičnih podob sanj, slepil, dozdevkov, spominov in prividnosti z različnimi ravnmi podob dejanskosti odsevajo zavezujoča vprašanja filmskih izraznih možnosti v presvetljava temeljnih razsežnosti človeškega so-bivanja. Natančneje, tistih vidikov ko-eksistence, ki je mogoča le v predpostavki popolne predanosti, segajoče onstran racionalno opredeljive argumentacije čustvenih in čutnih obsesij na eni in skozi spodkopavanja ustaljene paradigme brezpogojne ljubezni kot vidika ljubezni-in-smrti – *eros/tanatos* – na drugi strani.

V takšni luči je seveda več kot pomenljiv že sam naslov, ki z izpostavljanjem "zgodbe" sugerira konvencionalno pripovedno strukturo, podrejeno uveljavljenim zakonitostim verjetnosti in časovno-prostorske kontinuitete. Vendar od ustaljenih pripovednih prijemov ostaja "v igri" zgolj princip mednapisov, ki v opredelitvi pripovednega očiča – "Julien", "Julien in Marie", "Marie in Julien", "Marie" – podajajo navidezno oporo razumevanja izhodiščnega narativnega toka. A četudi si Rivette prav s subverzijo logocentrične pripovedi prizadeva dostopati do substancialnosti tako filmskega razmerja z realnostjo kot odnosov med ljudmi, njegova "naracija" ni abstraktna, marveč strukturirana v svojevrstni mnogoplastnosti, ki ima sidrišča v konkretnosti. Tako je mogoče

govoriti o izhodiščnem vsebinskem "zapletu" ljubezenske "zgodbe" urarskega mojstra in amaterskega izsiljevalca Juliena ter skrivnostne Marie, ki se na krilih strasti usodnega soočenja v preteklosti ob ponovnem – naključnem? – srečanju ne moreta več predstavljati življenja drug brez drugega. Vendar pa je njuna ljubezen očitno "večja kot življenje samo", saj v prileganju popolni predanosti (po)seže onstran njegovih ključnih zakonitosti – v vzporedni svet sobivanja različnih, simultanih ravni obstoja. V paralelni svet torej, ki je osvobojen prostorsko/časovne kavzalnosti in podrejen zgolj različnim ravnem človeškega doumevanja časa in bivanja v njem. Obstoj protagonistov je tako podvržen principu izokronosti – istodobnosti dveh načinov obstoja v paralelnih svetovih. Marie, ki je naredila samomor, je sicer še vedno "živa, a ne tako kot mi"; je v stanju svojevrstne "znova-živosti", kakor nejevernemu Julieniu pojasnjuje njeno bivanje Madame X, žrtev Julienovega izsiljevanja. In v tem stanju Marie nenehno po-doživlja svojo smrt, svojo umrljivosti, svojo nad-čutnost, ki se prepleta s čustvenostjo in čutnostjo brezpogojnega ljubezenskega odnosa z "moškim njenih sanj".

V izrazito heterogeno zasnovani strukturi pripovednih plasti, kjer je glavna teža izraznih strategij osredotočena na preigravanje registrov prenesenih pomenskosti, predstavlja Rivettovo osnovno tropično figuro alegorija. In sicer alegorija v tisti historični koncepciji, ki izvira iz prelomne opredelitve Walterja Benjaminja, po kateri zgodovina ni aktualizacija časa na sebi, temveč je spoznavna edino kot vidik spremenljivosti, prehodnosti in fragmentarnosti ustroja sveta, globoko pogreznjenega v lastne sanje in hrepenenje po odrešitvi izpod jarma spodletelih utopičnih "upanj" prihodnjega v preteklosti. V takšni dvovalentni strukturiranosti alegoričnega impulza – katerega, denimo, Peter Burger na osnovi Benjaminovih izpeljav opredeljuje kot kreativni princip, ki "... kombinira dva produkcijsko-estetska koncepta; enega, ki se nanaša na obravnavo materialnosti (odstranjevanja elementov iz totalitete življenjskih zvez), drugega, ki je povezan z ustrojem dela samega (združevanjem fragmentov in vzpostavljanjem pomenov), z interpretacijo procesov produkcije in recepcije ..." – lahko zaznamo tudi bistvo Rivettove metodologije. Tako kot je namreč *Zgodba o Marie in Julieniu* idejno zasidrana v avtorjevi ustvarjalni zgodovini in kot taka predstavlja svojevrstno realizacijo nekega "preteklega utopičnega upanja", ima njena strukturalna fragmentarnost, v kateri središčno mesto zavzema imperativ časovnosti, določene značilnosti "razprave o metodi". Razprave kot strategije, ki predstavlja najprikladnejši način za "reprezentacijo resnice", ker ne podaja zaključkov, temveč zgolj obravnava, ker njena metoda ni dokazovanje, marveč reprezentacija. Tovrstna metoda ni, kot poudarja Binaud Cowan v eseju "Walter Benjamin's Theory of Allegory", "... privilegirana pot k resnici, temveč nekaj, kar je bližje obliki rituala: predstavlja 'nenehno zasnavljanje novih začetkov' v motrenju svojih objektov in je tako podobna metodi mnogo-plastnosti alegorične interpretacije."

V konkretni večplastnosti Rivettovega filma samega pa, kot rečeno, ena izmed pomembnih "pripovednih" ravni pripada tudi sami dejanskosti. V njeno razsežnost, ki je pravzaprav vseskozi navzoča v umestitvi filmske mizanscene v neposredno, historično sedanost, tako "dokončno" (v)stopamo s samo zaključno mislijo filma: "Daj mi malo časa," pravi



L'intrus

Marie Julienu, ko je v sklepni sekvenci ne pre-pozna kot te, "ki jo je ljubil", in celo zagotovi, da ljubezenski odnos med njima ne-bi-bil mogoč, saj ona preprosto ni njegov "tip". Zaključni stavek tako predstavlja opredelitev ljubezni v tistem temeljnem imperativu, ki možnost časa postavlja na mesto osnovnega dejavnika možnosti ljubezni same. O tem izčrpno pripoveduje, denimo, Vlado Škafar, ki – v sicer povsem drugačni konstelaciji – izpostavlja potrebo predanega posvečanja so-človeku kot univerzalno predpostavko samega ljubezenskega spoznanja: "Če se resno posvetiš običajnemu človeku, vselej spoznaš, kako izjemen je. V tem se skriva univerzalnost. .../ To, da je človek običajen, je izjemno. Tega zadnjega obrata v bistvu ne naredim jaz, pač pa preprosto obstaja. Konec koncev je to osnova ljubezni. V ljubezni si ponavadi izbereš enega človeka, vsaj v enem obdobju, ampak če si daš možnost in se mu zares posvetiš, potem boš zanesljivo naletel na njegovo izjemnost." Možnost, o kateri govori Škafar, je seveda možnost časa, tista možnost, ki jo izpostavlja Rivette v zgoraj navedenem sklepnem stavku svoje "Zgodbe" in je, ne nazadnje, tista možnost, ki "ozemlji" vzporedne življenjske razsežnosti v eksistenčno neposrednost običajnosti. In ki, enako kot kri, ki priteče iz Mariejinih žil, ko Julien z zaustavitvijo nihala ure ustavi "kronološki čas", ter s poenotenjem njegovih različnih dimenzij ljubezen svoje-ga življenja "odreši" bivanja v vzporedni časovnosti razsežnosti, govori o relativnosti pojmovanja osnovnih bivanjskih določil. Na drugi strani pa možnost "odrešitve fizične realnosti", ki s pomenljivo izpostavitvijo pojma "odrešitve" v prologu filma predstavlja paradokso pomensko sidrišče *Zgodbe o Marie in Julienu*, ponuja neizčrpen vir vnovičnega premisleka tistih ontoloških vprašanj filmske umetnosti, ki jih je s podnaslovom svoje *Teorija filma* (Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, 1960) opredelil vselej vznemirljivi Siegfried Kracauer. •

film leta:

Zgodba o Marie in Julienu (Histoire de Marie et Julien, Jacques Rivette)

ostali filmi:

Kavarna Lumière (Coffe Jikou, Hou Hsiao-hsein)

Pot v Koktebel (Koktebel', Boris Khlebnikov in Aleksei Popogrebski)

Notre musique (Jean-Luc Godard)

Tropska bolezen (Sud pralad, Apichatpong Weerasethakul)

Moolaadé (Ousmane Sembene)

filmski dogodek leta:

Zahodno od tirov (Tie Xi Qu, Wang Bing)

ZGODBA

O tem, kateremu filmu, premierno videnem v iztekajočem se letu, pripisati oznako "film leta", se tokrat ni bilo treba spraševati. *Vsiljivca* (L'intrus), novi film Claire Denis, predstavljen na beneškem festivalu, namreč ni le daleč najmarkantnejše filmsko delo minulega leta, pač pa tudi delo, ki – prav s tem, ko mu ponuja eno izmed možnih poti – najradikalneje zastavlja vprašanja o prihodnosti filma kot umetnosti. A tu nastopi svojevrsten paradoks: z istim razlogom utemeljujem svojo odločitev, da o njem tokrat in na tem mestu ne bom pisal. Prepomemben se mi zdi, da bi mu posvetil zgolj impresijo – kaj več od te na teh nekaj straneh, namenjenih rubriki, skoraj ni mogoče razviti –, in preveč novih vprašanj odpira, da bi enkrat enkrat sploh mogel zajeti vsa. In čeprav se zdi, da se možnost novega oglada morda odmika, saj naj bi se po zadnjih informacijah Claire Denis, zaradi izjemno slabih odzivov, lotila ponovne montaže, sem prepričan v drugo srečanje z njim, v izvorni podobi.

Od *Vsiljivca* se torej, začasno, poslavljam, ostajam pa v družbi Claire Denis. Ta je namreč hkrati tudi vezni člen do dela, ki bo glede na omenjene okoliščine prevzelo mesto filma leta. Čeprav se mi zdi povsem neumestno, naj zaradi izločitve vsakršne dvoumnosti vseeno poudarim, da ne govorim o prvem in drugem, boljšem in slabšem, popolnem in manj popolnem ..., pač pa o dveh enakovrednih, a še vedno različnih si delih. Temeljna razlika med njima pa je morda v njuni časovni naravnosti: prvi drvi v prihodnost, drugi je nekakšna sinteza preteklega.

"Dana mi je bila ta neverjetna možnost, da delam za Jacquesa Rivetta. Veliko let sem potrebovala, da sem pričela ceniti novovalovce: Chabrol, Truffaut, Godard, zdeli so se mi sektaški. Edini izmed teh, ki se mi je zdel preprosto neverjeten, je bil Rivette." To so besede Claire Denis. Rivetta je oboževala. In z njim je prav tako sodelovala: neverjetno naključje, ali pa morda nujna usoda, je, da sta prvič sodelovala prav pri filmu, ki se je resnično rodil šele leta 2004 in ki je v meni vzbudil podobno silovita občutja kakor Clairino delo: pri *Zgodbi o Marie in Julienu*. Ustavimo se za trenutek pri zanimivi genezi tega dela. Rivette se ga je namreč lotil že sredi sedemdesetih let, kot dela tetralogije z naslovom "Prizori iz paralelnega življenja" (znane tudi kot "Hčere ognja"), ki bi iz različnih perspektiv obravnavali temo "večnega vračanja". Dva filma oziroma dva dela tetralogije sta bila že posneta, *Duelle* (1976) in *Noroît* (1976), ko naj bi se pričelo snemanje tretjega, *Zgodbe o Marie in Julienu*, ki naj bi bila uvodni film tetralogije. A tri tedne pred predvidenim začetkom snemanja scenarija še vedno ni bilo. Edino, kar je imel Rivette

O MARIE IN JULIENU

konkretnega v rokah, oziroma ob sebi, so bili njegova nova asistentka režije, mlada Claire Denis, ter glavna igralka, Leslie Caron in Albert Finney. Sledila so vsakodnevna srečanja štirih, in iz njihovih pogovorov o temi filma naj bi se rodil scenarij. Žal se to ni zgodilo. Tako je imel Rivette neposredno pred snemanjem v rokah le svojevrsten "tehnični dnevnik", ki ga je na osnovi beležk, narejenih ob pogovorih, uredila Claire Denis. Snemanje je bilo po treh dneh prekinjeno zaradi "tehničnega K.O.", kakor se navaja še danes. A z mitom o nastanku in propadu tega filma-prikazni, mrtvorojenega otroka, se je ohranil tudi spomin na "tehnično kontinuiteto", ki jo je ustvarila Claire Denis.

To se je dogajalo leta 1977. Po sedemindvajsetih letih se je Rivette, v skladu z izvorno idejo tetralogije – večnim vračanjem, vrnil k svojemu fantomskemu filmu, z željo, da bi ga obudil k življenju. Povod je bila ideja, da bi ta tehnični dnevnik, to tehnično kontinuiteto izdali v obliki knjige. Rivette se je torej odločil vrniti k izvorom. Temi večnega vračanja ter posvetilu nori ljubezni. Zgodba je pričela postajati meso: nastal je scenarij. Sledilo je razmišljanje o podelitvi vloge. Rivette je tudi tu sledil principu vračanja, saj je k sodelovanju povabil Emmanuelle Béart in Jerzyja Radziwilowicza, s katerima je v preteklosti že sodeloval. Sam namreč pravi, da je zanj bolj kot sodelovanje z novimi igralci vznemirljivo in intrigantno vračanje k tistim, s katerimi je v preteklosti že sodeloval. Toda le v primeru, če je izpolnjen nujni pogoj: "Samoumevno mora biti, da je ponovno srečanje podrejeno želji po oblikovanju lika, ki bo, kolikor je le možno, drugačen od tistega, ki se je rodil med našim predhodnim srečanjem." Veselil se je predvsem ponovnega snidenja z Emmanuelle Béart, s svojo "lepo norico". Menil je namreč, in film je to potrdil, da je prav ona idealno utelešenje lika Marie, erotične in mesene, a hkrati eterične kot prikazni.

In to slednje Marie v filmu tudi je. Kaj nam torej prinaša *Zgodba o Marie in Julienu*? Zakaj o njej govorimo kot o filmu, posvečenem "nori ljubezni", če pa se zdi, da sta v ospredju predvsem element fantastike in kriminalni zaplet? Kdo je Marie in kdo je Julien? Film se prične z genialnim prizorom, v katerem Rivette gledalca (ne likov!) seznanj z bistvenim: v parku se srečata Marie in Julien; poznata se, a dolgo se že nista videla; ljubita se, a njune ljubezni jima ni bilo dano udejanjiti; bila sta vezana, zdaj nista več. Toda v prizoru je vseskozi zaznati tudi nekaj nenaravnega, skoraj grozečega. Grožnja se v izteku prizora utelesi: Marie proti Julienu zamahne z velikim nožem. To je bil Julienov sen, ko za trenutek zaspi v lokalni. Kmalu pa se začno vsi njegovi elementi ure-

sničevati. Julien dejansko sreča Marie. Resnično se poznata in ljubezen med njima je prav tako resnična. Zdi se, da jima bo končno dano ure-sničiti svojo ljubezen ... Toda, kakor se razkrije v teku filma, to je možno le za ceno ... njune ljubezni. Julien bi se ji moral odreči. Marie je namreč mrtva, oziroma, Marie je živi-mrtvec. Nesrečno bitje, ki tava v limbu med svetom živih in svetom mrtvih. Bitje, ki ni več živo, a ki mu nekaj prav tako ne pusti dokončno umreti. Tisto, kar ji ne pusti umreti, pa je prav njuna ljubezen. Julienova ljubezen, ki se ji noče odreči, ki jo vseskozi kliče k sebi. Če ji torej Julien hoče pomagati, se mora v imenu njune ljubezni sprijazniti z njeno smrtjo, z dejstvom, da je ni in je nikoli ne bo imel. Razen v svetu spominov in prikazni. Ko Julien izve resnico, se ji ne čudi. Celo zadovoljen je, saj končno ve, kaj mora narediti, da bo dokončno združen z njo – vzeti si mora življenje. Čeprav bi bila to tudi zanj rešitev, mu Marie tega ne dovoli. Njena ljubezen ji ne dopušča, da bi sprejela njegovo žrtve. Z magično gesto pozabe Julienu izbrise spomin nanjo in na njuno ljubezen ter tako zanj postane ponovno nevidna, sebe pa obsodi na večno življenje živega-mrtveca, prikazni, tavajoče v limbu med življenjem in smrtjo. Toda s to žrtvijo njune ljubezni v imenu te iste ljubezni zanika sebe kot živega-mrtveca, ki se je v svet živih vrnil le zato, da bi dosegel odrešitev in osvoboditev večnega tavanja v limbu. In solza žalovanja ni namenjena njeni kruti usodi, temveč njeni izgubljeni ljubezni. Sledi čudež, ki vodo, njeno solzo, spremeni v kri. Vrnjeno ji je življenje. Predvsem pa ji je s tem vrnjen Julien. Zato dejstvo, da je iz njegovega spomina izbrislala tako sebe kot tudi njuno ljubezen, ni več pomembno. Ljubezen se bo vrnila, tako kot se je vrnila sama, potrebuje le čas. Rivette je z *Zgodbo o Marie in Julienu* posnel morda svoj najbolj osebni film, nekakšno sintezo vsega svojega dela. Zato je ob njem težko ostati indiferenten. Mnoge bo odvrnil predvsem izpostavljeni moment fantastike in način, kako je ta vpet v teksturo filma, saj se na prvi pogled morda res zdi kot nekakšen anahronizem. A Rivette si pri fantastičnem izposodi le njegovo jekleno logiko in z njo protagonista dobesedno prisili, da izstopita iz sebe in se soočita s tistim, kar seže onkraj njunega razumevanja in čutne zaznave – s sublimnim. S tem pa se sublimnega dotakne tudi sam film. •

film leta:

Zgodba o Marie in Julienu (L'histoire de Marie et Julien, Jacques Rivette)

zdenko vrdlovec



Vrnitev



Ubila bom Billa 2

UBILA BOM BILLA, melita zajc 1. IN 2. DEL



Ubila bom Billa 1



Ubila bom Billa 2

VRNITEV IN UBILA BOM BILLA 2

ruski oče

Vsa *Vrnitev* Andreja Zvjaginceva je na neki način razpeta med dvema stolpoma: tistim, na katerem v uvodnem prizoru trepetali mali Ivan, ki ne upa ne skočiti v mrzlo morje globoko spodaj ne zlesti dol po lestvi, da ga mulci ne bi imeli za "strahopetno reva", in tistim s svetilnikom proti koncu filma, s katerega pa Ivan hoče skočiti in se ubiti, če bi se ga oče poskušal le dotakniti. Dva stolpa, med njima in okoli njiju pa neizmerena ravnina, morska in kopenska, vendar tudi (ali predvsem) "visoka napetost" ali, bolje, čisti suspenz, kar ni toliko navadna oziroma dramatična napetost, kot je tesnobna negotovost in popolna nepredvidljivost, čeprav se ne dogaja nič drugega kot to, da oče s sinovoma, Ivanom in Andrejem, potuje na ribolov in potem še na neki otok.

Že, le da je ta oče čisti misterij, po dolgih letih se je pojavil kot od nikoder in za svoja sinova kot popoln neznanec, čigar identiteto mora preverjati na fotografiji. Očitno se je vrnil po dolgi odsotnosti, ki ostane zagonetna, vendar se vede tako, kot da mu je vseeno, ali je njegova vrnitev koga osrečila ali ne – ob ženi, ki je ni videl že 12 let, zaspi, ne da bi se je dotaknil, do sinov, ki ga sploh ne poznata in celo dvomita, ali je res njun oče, pa se vede strogo avtoritarno. Celotako trdo in strogo, da to že presega očetovsko avtoritarnost, in prav kot takšen presežek deluje kot simptom nečesa, kar je morda sam prestajal v tem dolgem času, ko je bil bog ve kje. Sinovoma sicer obljubi, da se bodo že naslednji dan odpeljali na izlet, toda med vožnjo ju obravnava skoraj kot kakšen trd in neizprosni komandant na skrivnostni misiji, med katero on sam prejema ukaze po telefonu. Kam se je pravzaprav vrnil ta mrki mož, o katerem mati pravi, da je njun oče, do sinov pa se vede kot komandant v kaznilnici ali kot vodja kriminalne tolpe, čeprav obenem ne skriva dobrih namenov, da bi svoja fanta rad vzgojil v trda moža, ki bosta kos surovemu in pokvarjenemu svetu? Kam se je torej vrnil, domov ali "na delo", ki je verjetno spet takšno, da utegne znova nekam in za dolgo izginiti? To vprašanje si morda zastavlja tudi mali Ivan, ki je v nasprotju od svojega starejšega brata veliko bolj skeptičen do očeta in težje prenaša njegov presežek avtoritarnosti. Deček je dovolj pameten, da od očeta, ki ga pri svojih dvanajstih ali trinajstih letih prvič vidi, ne pričakuje pretirane ljubeznivosti, kaj šele takšnega objema, v kakršnega ga je stisnila mati v trenutku njegove tesnobe na stolpu, očitno pa bi si

včasih želel kakšno prijazno besedo namesto ukazov. In ker takšne besede ali geste ni, se začne očetu upirati, zdaj bolj muhasto (toda z otroško prepričljivim jeznim obrazom), nazadnje (oziroma na tistem otoku, na katerega je oče šel iskat skriti zaklad) pa že tako nevarno izzivalno, da je oče, ko je reševal sinovo življenje na starem svetilniškem stolpu, izgubil svojega. In nazadnje še potonil s svojim skritim zakladom in svojo skrivnostjo vred. Le kdo bi vedel, s čim vse se danes pečajo ruski očetje, toda če se le vrnejo domov od bog ve kod, sinovom vendarle pomagajo dozoreti v mlade može, ki so morda prezgodaj spoznali smrt (če ni ta očetova smrt le tista iz ojdipovskega teatra), toda ki jih dotik očetove skrivnosti, kakršna koli že je, približa zrelosti in modrosti.

ameriška mati

V *Ubila bom Billa 2* je neki prizor dobesedno antološki in povrh še takšen, da bi prek njega lahko interpretirali ne le ves film v obeh delih, marveč tudi lep kos filmske zgodovine. Protagonistka, ki jo igra Uma Thurman, ima poleg svojega imena, Beatrix Kiddo, še dva vzdevka, Črna mamba in Nevesta: prvi jo označuje kot vrhunsko izurjeno morilko, najbolj strupeno v Billovem "kačjem gnezdu" in obenem njegovo ljubico, kot Nevesta pa je tisto, kar ji ni bilo usojeno. Zdaj pride na vrsto ta antološki prizor kot del sekvence, ki pojasnjuje prav preobrazbo Beatrix iz Črne mambe v nesojeno Nevesto. Bill je poslal svojo Črno mambo na neko morilsko nalogo, a še preden jo je opravila, je morala uporabiti pripomoček za testiranje nosečnosti, *clear blue*; toda preden izvemo za izid, Črna mamba napade morilka, ki jo je poslala njena "tarča", in medtem ko ženski druga na drugo merita s pištolama, poskuša Črna mamba prepričati napadalko, da se ne gre več, da ni več ubijalka, ker je noseča, če mi ne verjameš, pa poglej na *clear blue*, ki je tam nekje na tleh – napadalka res pobere ta instrument, in ko vidi, da kaže modro, pospravi pištolo in odide. Gledalec pa ne ve, ali naj se smeji ali od začudenja strmi, v vsakem primeru pa bi Tarantinu najrajši čestital za režijsko domisljico. Ki ne pomeni le najbolj inventivnega razkritja nosečnosti v vsej zgodovini filma, marveč prav tako iznajdljivo in povrh še pomembno preobrazbo nekega lika.

V prvem delu, *Ubila bom Billa 1*, je Beatrix briljirala kot bravurozna mečevalka in maščevalka, torej v vlogi, ki je bila v filmski tradiciji na-

menjena moškim (tako dolgo, dokler ni Clint Eastwood v nekaterih svojih vesternih moškega maščevalca, pa naj je poravnaval krivice, ki so bile prizadete njemu, drugim ali celo Drugemu v pomenu kakšnega višjega načela, najprej fantomiziral in nazadnje popolnoma sprevrnil). Beatrix resda ni prva ženska v filmski galeriji maščevalnih figur, vsekakor pa je prva, ki nastopa v tej vlogi v imenu materinstva, čeprav seveda tudi zato, ker je njen ljubimec in obenem drugi oče, ki jo je naučil ubijanja, dal pobiti njenega zaročenca in vse svate na vaji za poroko. In pri tem niti ni mogoče reči, da bi Tarantino hotel ironizirati feminizem, ki ne napada le patriarhata, marveč želi žensko osvoboditi tudi njene vloge materinstva oziroma simbolnega in realnega enačenja ženske z materinstvom. In zakaj feminizem Tarantinu ne bi mogel očitati "politične nekorektnosti"? Najprej ali najočitneje pač zato, ker je v finalnem prizoru lepo vidno, da lahko Beatrix s svojo hčerko živi "happy-for-ever" brez vsakega moškega (navsezadnje je pravkar ubila tistega, ki je poosebljal tako njene ljubimca kot očeta obenem). In potem iz filmskozgodovinskih razlogov, ki pa so resda lahko tudi dvomni: v pomembnem filmskem stilu, ki presega žanrske omejitve, torej filmu *noir*, je imela pomembno vlogo femme fatale, "usodna ženska", toda "usodna" (za moškega, kajpada) zato, ker je bila utelešenje goljufivosti in varljivosti (čeprav obstajajo tudi teorije, ki dokazujejo, da je bila ta ženska "usodna" le tako ali zato, ker je spodkopala narcistične okope moške gotovosti in identitete). Beatrix ni ravno *femme fatale* (čeprav je kot morilka tudi dobesedno to), toda Bill jo obravnava prav kot takšno, namreč kot goljufivo in varljivo ali "žensko-ki-preveč-ve" in zato ne more govoriti resnice (pri čemer moramo vedeti, da so tarantinovski liki pač takšni, da se dobro spoznajo na filmsko zgodovino, če že sami niso njeni fosili); Bill jo torej cepi s serumom resnice, kar je skoraj tako, kot da bi hotel iz Beatrix izvleči njeno poslednjo skrivnost – Beatrix jo res izpljune, imenuje pa se materinstvo. In po dveh vstajenjih od mrtvih, ki jih je doživela, je življenje hčerko zdaj njeno tretje življenje. •

filma leta:

Vrnitev (Vozvrščenje, Andrej Zvjagincev)

Ubila bom Billa 2 (Kill Bill, vol. 2, Quentin Tarantino)

V intervjuju, ki ga prinaša DVD izdaja njegovega prvenca *Mestni psi* (Reservoir Dogs, 1992), Tarantino ne razlaga veliko, ko pride na vrsto milijonkrat prežvečeno vprašanje o tem, zakaj toliko nasilja. Pravi, enostavno, "Vprašajte kakšno žensko, ženske razumejo." Razlog, da ženske Tarantina razumejo brez razlag, seveda ni kaj posebej globokega ali morebiti vzvišenege. Njihovo razumevanje, vsaj v izhodišču in zelo podobno kot pri Tarantinu – filmskem avtorju, ne izhaja iz kontemplacije, temveč izkušnje. Življenje je trdo. Za ženske dvakrat trše, zato, predvsem, razumejo, kako pač ni mogoče govoriti o življenju – in to si, na tak ali drugačen način, želi sleherni film, vsaka umetnina –, ne da bi natelet na to trdost in neizprosnost, se z njo soočil in se do nje opredelil.

Tarantino je tu dosleden. Vztrajno omenjanje, kako je filmsko izobrazbo pridobil med delom v videoteki, ki ga samodejno postavlja v hierarhično (s tem pa potencialno že tudi socialno razlikovalno) razmerje do tistih, ki so se izobraževali v bolj konvencionalnih situacijah, daje vtis, da je bil B-film, kot tipično videotečna vsebina, zanj nekakšna nuja. Z *Ubila bom Billa* je jasno, da je B-film naprej izbira. B-film ni film elit, in zato tudi ne kanonične kulture, ki bi jo poučevali v šolah. Na svoji strani nima nobene socialne prisile, svoj uspeh dolguje prav temu, da je bil izbira velikih množic ljudi – to ga je naredilo za kulturo. Je otrok časa, ko so tudi množice, dotlej "necivilizirane" in "nekulturne", dobile pravico do svoje kulture, civiliziranosti in kultiviranosti – vendar to kulturo, kot pop kulturo, še naprej definira pogled elite. Pogled, ki predpostavlja, da so lahko popkulturne vsebine prostovoljna izbira velikih množic zgolj zato, ker nudijo zabavo, ob strani pa puščajo razmislek o lepem in dobrem (do katerega še vedno pridete samo z elito, in pod prisilo). *Ubila Bom Billa* ta pogled ukine.

Ubila bom Billa je vse, zabaven, lep in etičen. Filmski ep, ki govori o tem, kako je za pripadnico popularne kulture obvladovanje spretnosti, ki so za to kulturo značilne, najbolj zanesljiva, pa tudi najbolj etična pot do uspeha. Dosledno obvladovanje lokaliziranih, partikulariziranih spretnosti je predpostavka vsakega žanrskega filma, spomnite se samo De Palmovega *Brazgotinca* (Scarface, 1983), o kubanskem priseljencu, ki si po begu iz begunskega taborišča, z neizprosnostjo in predanostjo, s katero izvaja svoje akcije, pribori mesto vodje kriminalne združbe. A že *Brazgotinec* je dovolj, da ponazorimo razliko. Medtem ko še tako imenitno obvladovanje spretnosti, doslednost, natančnost, neomajnost ..., kot se kaže recimo v antologijskem prizoru z motorno žago, Tonija Montane (Al Pacino) ne more oprati moralnega dvoma, njegovo ravnanje pa ostaja še naprej, in še kako!, etično sporno, je Tarantino zares, do konca etičen. Z odrekanjem, vztrajnostjo in potrpežljivostjo Nevesta (Uma Thurman) ne pridobi zgolj vrhunskih spretnosti borilnih veščin, temveč tudi naklonjenost starega mojstra Pei Meja (legendarni Gordon Liu), da jo ta nauči svoje ultimativne umetnine, o kateri govorijo legende. Tehnika petih dotikov za eksplozijo srca, na videz nepotreben, larpurlartističen stilem, ji odpre pot nazaj v življenje, pot do svobode in lastnega otroka.

Tehnika petih dotikov za eksplozijo srca – s konicami prstov se dotakneš petih točk na telesu, in ko nasprotnik naredi pet korakov, mu srce v telesu eksplodira –, ta najbolj smrtonosen prijem borilnih veščin, zaokroži prvi in drugi del filma v en sam, veličasten filmski ep. S svojo enostavnostjo in učinkovitostjo pa tudi najbolje ponazarja veličino tega epa.

Ubila bom Billa, prvi del, zajema vrhunske B-filmske žanre, od kung fuja, filmov o samurajih in japonskih anim do špageti vesternov in črnih kriminalk. Že to je svojevrsten šok, dotlej česa tako imenitnega v kinu pač nismo bili vajeni, miksa, ki bi tako "naravno" ustrezal naši spremenjeni zaznavi v pogojih, ko za našo pozornost tekmuje množica različnih medijev, od oglašnih panojev in radijskih postaj do avdio-vizualnih vsebin z računalnikov in mobilnih telefonov, da celo časnikov in knjig ni mogoče več brati kot včasih, zbrano in od začetka do konca. Medtem ko naša zaznava postaja vse bolj podobna zaslonu računalnika, kjer so nam hkrati na razpolago različne vsebine različnih oblik, medijev in formatov, je *Ubila bom Billa* bliže tehniki DJa, ki prepleta različne vire glasbe v nikoli isto kombinacijo zvokov. Tako kot so na začetku hip hopa DJi, ko so opazili, da ima plešoče občinstvo najraje dele skladb s poudarjenim ritmom in brez vokalov, vrteli glasbo z dveh gramofonov zato, da so iz vsake skladbe predvajali samo ritmični del – ko se je iztekel na eni, so nanj navezali tistega na drugi in tako naprej, tako tudi Tarantino v *Ubila bom Billa* prepleta zgodbe eno v drugo tako, da od vsake pokaže samo njen bistveni del. Izbira jih tako, da se izbrani del ujema z zahtevami pripovedi in hkrati maksimalno izkoristi estetske in narativne potencialne enega od izbranih filmskih žanrov. Poleg metode DJa je v *Ubila bom Billa* (prvi del) še ena poteza, ki podčrta zvočnost epa *Ubila bom Billa*, to je Billov (David Carradine) akuzmatični glas, ki ga nikjer ni videti, a vse ve, in ki s svojo vseprisotnostjo v prvem delu opravlja funkcijo, ki jo za ep v celoti opravi tehnika petih dotikov za eksplozijo srca. Imamo torej, čeprav gledamo film, zlasti opraviti z umetnostjo zvoka in umetnostjo giba, in prav to je najbrž ena glavnih skrivnosti uspeha *Ubila bom Billa*.

Umetnost giba je, poleg zločina (*Brazgotinec*), najbolj tipična, za razliko od zločina pa tudi legalna pot do uspeha v žanrskem filmu, naj gre za boks v *Rockyju* (1976) ali ples v *Vročici sobotne noči* (Saturday Night Fever, 1977) in njenih izpeljavah, npr. *Flashdance* (1983) – torej filmih o tem, kako, dobesedno, priplesati do uspeha. Kar je lahko opis, pa tudi zelo prijazna metafora, če upoštevamo, da gre najpogosteje za uspeh tistih, ki so jim lastna telesa vse, kar imajo. Filmi borilnih večšin so brez vsakega dvoma oblika plesa, ki vodi k uspehu, in prav ti uokvirjajo tudi ep *Ubila bom Billa* – na koncu je Pei Mejeva tehnika petih dotikov, na začetku uvodna špica studia bratov Shaw, vmes neskončno elementov, začeni z Billom, Davidom Carradineom, legendarnim šaolinskim menihom Kwai Chang Cainom iz TV nadaljevanke *Kung-fu* (1970). Veliko vprašanje je, ali bi bila aplikacija tehnike petih dotikov tako impresivna, ko bi ne bil prav on tisti, na katerem je bila uporabljena, da mu na koncu, po petih korakih, v telesu eksplodira srce. In seveda so tudi bratje Shaw na pravem mestu.

Kot globalni koncern, ki je prevladoval na področju produkcije in prikazovanja filmov borilnih večšin, je Shaw Brothers definiral pojem filmov borilnih večšin. V obdobju šestdesetih in sedemdesetih let so v studiu Movietown na obali hongkonškega Clearwater Baya snemali do 7 filmov naenkrat. Prikazovali so jih po kinodvoranah v Hongkongu, Tajvanu, Jugovzhodni Aziji, pa tudi diaspori v Londonu, San Franciscu in New Yorku, kot tudi v vsakem drugem mestu, ki je imelo kitajsko četrt. To so bili filmi, ki so ustvarili alternativni svet – fantomsko Kitajsko, katere templji in palače, taverne in bordeli, skrivnostne trdnjave, barvito skalovje in podzemni kanali so nudili prizorišča za neskončno zaporedje spopadov, zarot, strogih treningov, krvavih žrtvovanj in razkazovanja ekstravagantnih večšin. Izgubljena Kitajska, ki jo je uničila zgodovina in ji je bilo zato dovoljeno, da se vrne kot mit. A filmi bratov Shaw so bili tudi nosilci modernega – zaslepljujoče svetle barve in široke kompozicije so spremenile podedovano scenografijo pustolovskih zgodb v izdelke, ki so delovali futuristično; izdelki Kitajske prihodnosti, organskih oblik in globalno kompetitivni, ne Hollywood, temveč alternativa Hollywoodu – z brati Shaw so hongkonški filmi postali svetovni model žanrskega filma, hitrejši, bolj divji in bolj barvito stilizirani kot ameriški tekmeči. Ko so začeli zapirati kinodvorane v kitajskih četrtih, so filmi legendarnih režiserjev King Huja, Chang Cheja, Chu Yuana ostali samo še spomin, njihove slabe video kopije pa so bile samo še vir motivov in samplov za – ovitke hip hop plošč. Zdaj je tudi to preteklost, na retrospektivi filmov bratov Shaw oktobra letos v New Yorku so bile na ogled restavrirane kopije, filma *Junak* (Ying xiong/The Hero, 2002) in *Hiša letučih bodal* (Shi mian mai fu/The House of Flying Daggers, 2004) Yimou Zhanga sta sodobni, efemerni različici. *Ubila bom Billa* ohranja tradicijo filmov borilnih večšin v njenih temeljih.

Nevesti in drugim v *Ubila bom Billa* se, enako kot junakom filmov bratov Shaw, dogajajo reči, na katere nimajo vpliva. Neizbežnost usode

narekuje sam tip naracije – ni važno, kaj se bo zgodilo, bistveno je ohraniti neprekinjeno napetost spektakla. Vsak gib in vsaka podoba, izzivalna kretnja ali zloben hehet so namenjeni neposrednemu učinku. S tem je povezana tudi druga poteza, ki jo Tarantino prevzema od bratov Shaw – pomen spretnosti, ki jo je treba, seveda, predvsem pokazati. V tem smislu filmi bratov Shaw niso prinašali samo tujega jezika, temveč tujo govornico telesa, govornico, ki jo v temelju oblikujejo fizične spretnosti junakov. Igralci, ki sami niso bili mojstri borilnih večšin, so si pomagali s koreografirano akrobacijo, ki so jo dopolnjevale žice, trampolini in montaža, tako mojstrsko, da so bili v primerjavi z njimi hollywoodski prizori videti okorni in mehanični. Spretnosti so del filmske magije – igralska tehnika, ki temelji na repertoarju predpisanih kretenj in popolni izumetničenosti strogo definiranih tipov junakov in jo pri Tarantinu še poudari tipizirano poimenovanje (Zapeljevalec kač, Mehka usteca, Kalifornijska gorska kača, Bakrenolaska, Nevesta oziroma Črna mamba), ustvari tako prepričljivo iluzijo kot domnevno bolj naturalistični stili. Tretji element, poleg neizbežnosti usode in nuje obvladovanja spretnosti, je etika "wuxia pian" – filmov kavalirske borbe, ki so utelešali najstarejšo tradicijo in je postala zaščitni znak kitajskega filma še v časih brez zvoka. Nasilje, utemeljeno v političnem realizmu: v odsotnosti zanesljivega, nepodkupljivega varuha zakonitosti, je herojska akcija edina, čeravno improvizirana oblika pravice. To so pogoji, v katerih Nevesta pripleše Billovo smrt, in zmago pravice.

Če je prvi del *Ubila bom Billa* ves v demonstriranju spretnosti in različnih tehnik, v drugem prevladuje etika. Etika filmov borilnih večšin. Od množice B-filmskih žanrov v prvem delu sta v drugem pravzaprav ostala dva, *film noir* s fatalno žensko in film borilnih večšin z junaško etiko. Usodna zmes, ki jo je Tarantino napovedal že na samem začetku *Mestnih psov*, ko skupina moških zavzeto debatira o Madonni in njeni vlogi v popularni kulturi, eden med njimi pa v beležnici najde ime svoje sladke kitajske ljubice in se obsesivno sprašuje po njenem imenu. Toda medtem ko so v *Mestnih psih* zahodne ženske in vzhodnjaki predmet (posmehljivega) govora belih moških, v *Ubila bom Billa* sami pridejo do besede. In to tako, da se zdi, kot da bi šele vzhodnjaška etika, z vsakovrstnimi omejitvami individualne avtonomije, ženski zahodne kulture lahko omogočila, da vzame usodo v svoje roke.

Razplet je precej dvoumen – Nevesta sicer res reši hčerko z največjo orientalsko spretnostjo, toda medtem ko je hči pri očetu zaspala ob videu *Šogunskega morilca*, se pri materi zbujajo ob Disneyjevi risanki. Rekli bi lahko, da je razplet herojski prav zato, ker je tako praktičen. Praktičen, kot je praktična junaška etika – če ni nikogar, ki bi varoval pravico, mora človek vzeti pravico v svoje roke. Če ni druge možnosti, da preživi, bo ubila svoje morilce, in da bi dobila nazaj otroka, bo ubila njegovega očeta. Da bi ga na koncu vrnila tja, kjer bi bil, ko se vse to ne bi zgodilo. Pred televizor. Epsko, do zadnjega. Kot da bi neskončno avtonomijo in svobodno voljo, ki je seveda na voljo samo človeku, ki je (že enkrat bil) mrtev, pa seveda modrost, vztrajnost in kar je še potez, ki odlikujejo pravo borko, potrebovala za to, da bi se lahko odrekla avtonomiji in svobodni volji, svoje življenje in življenje svojega otroka pa prepustila – utečenim tirnicam usode.

Neizbežnost usode vzpostavlja primerjavo z *Nepovratnim* (Irréversible, 2003), ki se hitro izkaže za ne tako neprimerno. Konec koncev sta oba filma postavila v izhodišče bes moškega, ki je ubil mater svojega otroka. Le da *Nepovratno* tudi pripoveduje s perspektive moškega (tako tudi najnovejši film Gasparja Noéja, glasbeni video za skladbo *Protege Moi* skupine Placebo, kader sekvenca, posnet v popularnem pariškem seks klubu in – kot kratek film – tudi film leta 2004), medtem ko je inovativnost epa *Ubila bom Billa* v tem, da prinaša pogled ženske. Moški v filmu *Nepovratno* mater svojega otroka s svojo brezbriznostjo pošlje na cesto, kjer jo ubije nekdo drug. Bill jo z brezbriznostjo pahne od sebe, pa jo ubije kar sam, ko spozna, da jo je izgubil. To, šele (kakšna ironija, če reč vzamemo dobesedno), ji odpre možnost, da si sama izbere svojo usodo. Možnost, ki jo izkoristi za to, da se ji odreče. Točneje, to si mora šele priboriti – nima smisla, da bi merili, koliko trupel, krvi in naporov je za to potrebnih. Jasno pa je, da ob vsej navidezni ekscenosti to ni daleč od izkušnje, ki jo res najbolje poznajo ženske – če si ženska, se je treba boriti že za to, da ti pustijo, da živiš. Zelo verjetno je Tarantino najbolj feminističen filmski režiser našega časa. •

Filma leta:

Ubila bom Billa (Kill Bill, vol. 1)

Ubila bom Billa 2 (Kill Bill, vol. 2)

UTAJITEV NEJEVERE:

mike figgis v ljubljani

nizkopračunska filmska produkcija in pogoji njene recepcije. (ob premierni projekciji celovečernega igranega filma, ki je bil posnet v okviru ljubljanske mojstrske delavnice režiserja mika figgisa)

Raziskovanje meja verjetnega, pogojev njihove konstrukcije in možnosti njih prestavljanja, preizpraševanje nejevere in verovanja kot vira skrivnostne moči filma, to so glavne teme filma z zgovornim (delovnim) naslovom *Utajitev nejevere* (Suspension of Disbelief). Nastal je v okviru mojstrske delavnice Mika Figgisa, ki sta jo na pobudo Evropske filmske akademije organizirala Filmski sklad RS in MPA (Motion Picture Association, združenje, posvečeno promociji ameriških filmov v svetu; veliko bolj znana je ameriška podružnica združenja, MPAA, ki vodi pregon ponudnikov prostega dostopa do avdiovizualnih vsebin na svetovnem spletu). Delavnice so se udeležili glasbenik, tonski mojster in scenografka, po dva scenarista, režiserja, montažerja in direktorja fotografije ter 9 igralcev iz vse Evrope, med njimi 6 iz Slovenije. V tednu dni so opravili vse, od soočenja idej in priprav do snemanja, montaže in postprodukcije, zadnjega dne pa so film tudi prvič predstavili občinstvu, in sicer v Kinodvoru 7. novembra letos.

“Vsa čast jim, če so si vse to izmislili,” je po projekciji film komentirala prijateljica, obenem filmska teoretičarka, ki je s tem zelo precizno definirala poanto in tudi pomen tega filma. Večinoma pa so bili gledalke in gledalci precej zmedeni; prepletanje različnih zgodb in hkrati prepletanje različnih ravni pripovedi, brez jasnih pomagal za njih prepoznavo ali razlikovanje – kar vse bi lahko imelo moč, da sproži dodatni premislek (pa celo “ponovno obudi vero v magijo filma”, kot je ob nekem drugem podobnem filmu pripomnil neki filmski kritik) – je v tem primeru postalo razlog za zavrnitev. Točneje, film je vzpodbujal k razmisleku o tem, kako se v digitalnem okolju spremenijo pogoji verovanja kot temelja filma, pri občinstvu pa je prevladal vtis, da gre še za eno ponesrečeno eskapado o ustvarjalni krizi filmskih ustvarjalcev. Gotovo je to tudi posledica časovne stiske in temu primerno (pre)ohlapne artikulacije. Vendar so zmedo še dodatno – dokončno? – zapletle spremembe naslova. Rekonstrukcija dogajanja je pokazala, da celo v prvi, izhodiščni različici, naslov v slovenščino nikoli ni prišel v obliki, iz katere bi lahko vsaj zasluhili, kakšne so ambicije Mika Figgisa; obliki, ki bi predstavljala okvirna navodila glede tega, kako brati film, ponudila pa bi tudi odgovor na pragmatični “za kaj gre?” bolj razvajene filmske publike. Ne pravim, da tega ni bilo mogoče razbrati iz samega filma, seveda pa bi k temu bistveno prispeval – že zaradi svoje eksplicitne propedeutičnosti – sam naslov, saj, ko bi filmi ne potrebovali naslovov, jih pač ne bi imeli. Obenem pa že sama usoda naslova razpre problematiko v vsej njeni dramatičnosti, a tudi banalnosti, ker hkrati dokazuje potrebo po tovrstnih delavnicah v Sloveniji, obenem pa tudi njihovo nemoč, da bi tu pustile trajnejše sledi – saj gre za tisto vrsto znanj in spretnosti, ki predpostavljajo obstoj nekih drugih, temeljnih, osnovnih znanj. Filmske kulture.

izgubljeno s prevodom

V napovedih delavnice, kot tudi prvih napovedih projekcije “celovečernega igranega filma”, ki je bil “posnet v enem tednu v Ljubljani v okviru mojstrske delavnice režiserja Mika Figgisa”, je film nosil naslov *Suspension of Disbelief*. Obvestila za tisk, medijska obvestila, intervjuji, vsa komunikacija v Sloveniji, ki je potekala v slovenščini, pa je napovedovala film z naslovom “Napetost neverjetnega”. Ne, ne gre za dva različna filma, kot bi utegnili misliti, temveč za prevod. Iz *Suspension of Disbelief* v *Napetost neverjetnega*. V tem prevodu se je seveda bistveno izgubilo.

Ste se kdaj vprašali, kako da v filmih borilnih veččin – *Junak* (Hero, 2002) in *Hiša letečih bodal* (The House of Flying Daggers, 2004) sta najnovejša popularna primera – z začudenjem in občudovanjem spremljamo akrobatske prizore bojevanj in nas prav nič ne moti, da vemo, da je kaj takega fizično nemogoče. Kako da se feni nizkopračunskih znanstveno fantastičnih filmov navdušujejo nad podvigi junakov in takorekoč ne opazijo nerodnih scenskih rekvizitov? Kako da ob klasičnih melodramah počemo in pri sodobnih telenovelah z zavzetostjo spremljamo psihične, pa celo fizične preobrazbe junakinj in junakov, ne da bi nas pri tem kakorkoli motila pretiravanja ali poenostavljanja njihovih zgodb?

Lahko tudi z druge strani – enako kot bo mati svojega sina, ki bruhne v jok ob misli, da bi orko Willyja ne pripeljali pravočasno do morja (*Willy/Free Willy*, 1993), potolažila z besedami, “Saj je samo film”, tako bo sin tolažil mamo, ko bo jokala ob Kazanovem *Razkošju v travi* (*Splendor in the Grass*, 1961). “Saj vem, pa vendar ...”, bo odgovorila, ker se je tega, da v času trajanja filma utaji svojo nejevero, naučila v procesu formacije sebe kot filmske gledalke – procesu, skozi katerega zdaj vodi svojega sina. Gledano z vidika zgodovine filma gre za proces, ki ga je v svojih začetkih skupaj s svojim občinstvom opravil tudi film, kot pričajo mnoge anekdote, vključno s tisto o tem, kako so se gledalci na prvi projekciji filma bratov Lumière *Prihod vlaka na železniško postajo* (*L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, 1895) v grozi, ker so videli, kako bo vlak zapeljal naravnost vanje, razbežali. Anekdota najbolje ponazori dvoumnost, izmuzljivost statusa realnosti v filmu – to, da v času trajanja filma utajiš svojo nejevero, ne zahteva zgolj tega, kar je čakalo gledalce filmov bratov Lumière, torej da te je groza, pa kljub temu ne zbežiš iz kina, temveč ravno nasprotno, prav dobro veš, da ni razlogov, da bi bežal iz kina, pa vendar te obhaja – groza.

To opiše sintagma *Suspension of Disbelief*, ki jo je Figgis postavil za naslov filma, nastalega v okviru njegove ljubljanske delavnice.

V slovenski, natančneje, *Ekranovi* filmski teoriji je kot prevod tega stro-

Mike Figgis na delavnici v Ljubljani

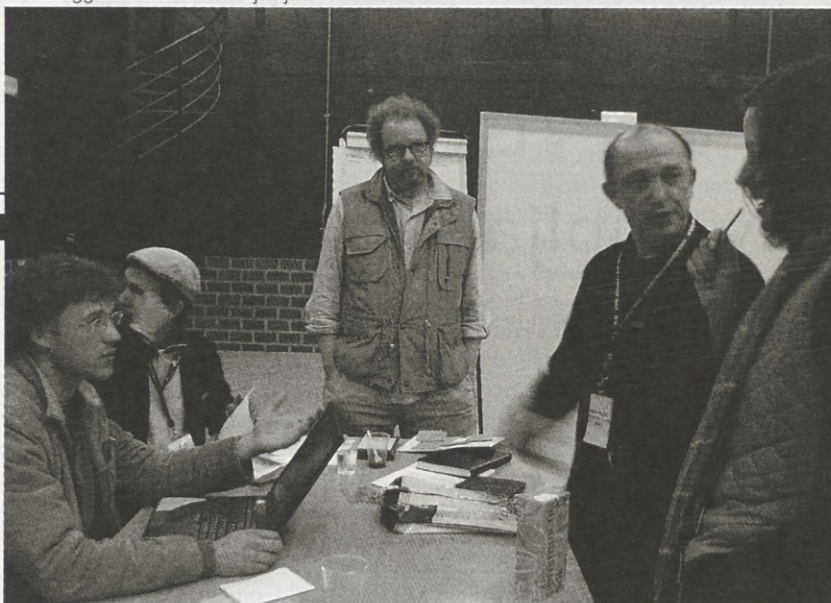


foto: Bettina Schwarz

kovnega, takorekoč tehničnega termina v rabi sintagma "utajitev nejevere". Dejansko je termin v rabi tudi v kontekstu drugih teorij umetnosti, saj predstavlja enega temeljev prizadevanj za to, da bi razumeli, kako posamezne umetnostne prakse in fenomeni delujejo. Prizadevanj, da bi umetnostna produkcija, poleg kritike, dobila tudi svojo teorijo. Ta prizadevanja pa so stara sto in več let.

"saj vem ... pa vendar"

Za utemeljitelja velja Samuel Taylor Coleridge (1772–1834), britanski pesnik, kritik in filozof, ki je pojav, v delu *Biographia Literaria* (1817), opisal kot "the willing suspension of disbelief", torej kot "prostovoljno utajitev nejevere". Nečemu, kar so poznali mnogi njegovi sodobniki kot tudi mnogi pred njim, med njimi Shakespeare, je Coleridge dal ime. Ko sedimo v gledališču, prav dobro vemo, da je vse, kar vidimo in kar se dogaja na odru, izmišljeno, pa vendar v to verjamemo – avtor besedila, igralci in občinstvo skupaj sklenemo zaroto "poetske resnice", da bi oživili navidezno realnost, ki hkrati presega svet dejstev in nam posreduje nova spoznanja o življenju v tem svetu. Pojav je najlažje opazovati v gledališču, od koder tudi znamenita anekdota o gledalcu, ki je, ko je prvič prisostvoval uprizoritvi Julija Cezarja, tik pred prizorom Cezarjevega umora vstal in na ves glas zakričal: "Pazi, Cezar, pri sebi imajo orožje!" Vendar je Coleridgeva sintagma kmalu obveljala za temeljno potezo recepcije sleherne umetnostne prakse in že dolgo sodi med tehnične termine razumevanja umetnostne produkcije.

V slovensko filmsko teorijo, kot rečeno, prihaja po posebni poti, namreč skozi psihoanalizo. Znameniti francoski psihoanalitik, tudi utemeljitelj študija kolonializma, Octave Mannoni (1899–1989), v delu *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (1969), to, kar je Coleridge imenoval "prostovoljno utajitev nejevere" oziroma "poetsko resnico", definira kot fetišistično utajitev. Njeno strukturo pa ponazori z besedami "je sais bien ... mais quand même" ("saj vem ... pa vendar"): saj dobro vem, da dogajanje v gledališču ni resnično in da so umorjeni junaki zgolj igralci, ki se bodo, ko bo zastor padel, dvignili s tal in odšli domov, pa vendar mi je, kot da bi bilo dogajanje resnično, junaki pa bi dejansko umirali pred mojimi očmi. Koncept fetišistične utajitve izhaja iz Freudove definicije fetišizma – fetišizem premesti željo in fantazijo na alternativne predmete ali dele telesa (kot v primeru fetišista čevljev ali stopal), da bi obšel subjektovo soočenje s kompleksom kastracije. V eseju o fetišizmu Freud pravi, da je fetišist sposoben hkrati verjeti v svojo fantazijo in ugotoviti, da to ni drugega kot fantazija. Torej ugotovitev, da fantazija ni drugega kot fantazija, prav nič ne zmanjša njene moči nad posameznico/posameznikom. To paradoksnost logiko je Mannoni opisal z besedami "je sais bien, mais quand-même", "saj vem, pa vendar". Slavoj Žižek na tej osnovi pojasni teorijo ideologije, ki sledi podobni protislovni logiki, Julija Kristeva pa s fetišizmom poveže tudi delovanje jezika – dobro vemo, da so besede le besede, da znaki niso stvari same in da ne moremo predvideti njihovega pomena, pa vendar v medsebojni komunikaci-

ji ravnamo, kot da je pomen jasan in nedvoumen – čisto tako, kot bi prenašali stvari same, in ne zgolj besed.

utajitev nejevere v kinu

V kinu – za razliko od gledališča – je utajitev nejevere bistveno povezana z razvojem tehnologij. Pravzaprav je videti, da se stopnja utajitve, ki je pomembna za to, da bi verjeli v dogajanje na platnu, zmanjšuje hkrati s tehnološkim razvojem iluzionistične mašinerije, ki omogoča kinematografsko ugodje. Od zvoka, ki je izpopolnil iluzionizem črno-belega filma, do barvnega filma, od cinemaskopskega filmskega formata do posebnih učinkov, ki jih omogočajo digitalne računalniške tehnologije in *surround* ter drugi zvočni sistemi, s katerimi opremljajo sodobne kinodvorane – zdi se, kot da bi vsi ti izumi, ki so namenjeni krejitvi "vtisa realnosti" ("vtis realnosti" je drug tehnični termin, ki pojasni delovanje filma), obenem zmanjševali pomen "utajitve nejevere". Dejansko pa je čisto drugače in se tudi tehnološko najsodobnejše in finančno najzahtevnejše tehnike filmske produkcije izdatno naslanjajo prav na pripravljenost gledalk in gledalcev, da ne bomo preveč pikolovski, da bomo, čeprav vemo, da ni res, vendar pripravljeni to svojo nejevero za čas trajanja filma odklopiti, utajiti, in uživati v iluziji. Na tem temeljita največja letošnja hita visokoproračunske filmske produkcije: digitalna kreacija filmskih likov v risankah, kot sta novoletni *Neverjetni* (*The Incredibles*, 2004) ali *Polarni vlak* (*The Polar Express*, 2004), kot tudi najnovejša atrakcija, t.i. *digital backlot*, kjer so igralci v celoti posneti pred enobarvnim, zelenim ali modrim ozadjem, dejansko filmsko ozadje, ki je ustvarjeno digitalno, pa je dodano v postprodukciji, na primer v sodobni različici japonske anime *Casshern* (2004) in stripa Enkija Bilala *Nesmrtni* (*Immortel (ad vitam)*, 2004).

Celo narativni postopki visokoproračunske filmske produkcije začenjajo kot svoje gonilo izkoriščati utajitev nejevere – in to tako temeljito, da je letos padel celo temeljni kamen tega, da smo pripravljeni verjeti v filmsko iluzijo, čeprav vemo, da ni res, namreč prepoved pogleda v kamero, ki je onemogočala, da bi se filmski liki naslavljali neposredno na gledalke in gledalce v kinu. Tovrstne kršitve se nikoli niso dobro obnesle (eden prvih primerov je eden od bolj ponesrečenih filmov Johna Hughesa *Ferrisov nori dan* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986), ampak očitno so letos verjeli, da bo drugače, in rimejk filma iz leta 1966 z Michaelom Caineom o playboju Alfieju zasnovali tako, da sodobni Alfie, Jude Law (*Alfie*, 2004), o svojih prigodah skozi ves film pripoveduje naravnost v kamero.

Gre za očitno izzivanje pripravljenosti gledalk in gledalcev na utajitev, na to, da "vemo, pa vendar verjamemo", a čeprav, kot kaže, glavne atrakcije letošnjih multikino filmov, od rimejkov do digitalnih animacij (likov, ozadja), izkoriščajo moč "utajitve nejevere" v kinu, pa vendar ključno področje, kjer ta utajitev pride do izraza, seveda ni visoko, temveč nizko proračunska filmska produkcija. Najbolj čarobno je pač, kot že rečeno, delovanje utajitve nejevere tam, kjer domišljija dejansko pri-



Time Code

krije pomanjkanje – nerodne rekvizite v znanstveni fantastiki, nemožne gibe v filmih borilnih veččin, neverjetne zgodbe v melodramah, vse nerodnosti v nekdanji B-produkciji in današnji poceni digitalni filmski produkciji. To pa je tudi področje, na katerem se je zgodila ljubljanska mojstrska delavnica Mika Figgisa. Figgis, ki sicer uspešno deluje znotraj filmskega establišmenta, vendar to, da prihaja z obrobja, vsake toliko časa tudi pokaže (njegov *Timecode*, 2000) je posnet digitalno, hkrati pa izkorišča z digitalno produkcijo povezane motive – motiv večih pogledov, nadzornih kamer, dostopnosti filmskega biznisa itn. – in je za klasičen kinematografski kino tudi formalno dokaj inovativen), je najbrž kar pravi za to, da izzove utajitev nejevere kot trenutno najbolj eksploatirano kinematografsko figuro in hkrati razlikovalno potezo poceni digitalne filmske produkcije.

za dva groša fantazije

Nasprotno od visokoproračunske produkcije, kjer so tehnološke možnosti, čas, vsa energija posvečeni čim bolj natančni izpopolnitvi fantazije, pa produkcijski pogoji delavnice, kjer je za nastanek filma na voljo teden dni, tega ne omogočajo. Medtem ko hollywoodska produkcija vlaga vedno nova in nova sredstva v to, da izpopolnjuje fantazijo, pa nizkoprorračunska produkcija temelji na tem, da tudi elemente resničnosti ponudi kot fantazijo. Prvi izdelujejo fantazijo, ki se bo izdajala za resničnost – drugi resničnost samo ponujajo kot fantazijo. Prvi temeljijo na materialni transformaciji in dodajanju, pri drugih je transformacija zgolj imaginarna – ne potrebujejo nove snovi, dovolj je, da postavijo nekaj “markerjev”, ki snovi, ki je pač na razpolago, dajo želeni pomen. En del naloge tu seveda opravi dispozitiv kina – ko smo kupili vstopnice, sedli na sedež v dvorani, ko so ugasnile luči, se dvignil zastor in je zagorela žarnica v projektorju, smo pristali na prevaro. Na to, da ne bomo gledali dokumentarca o tem, kaj so udeleženci Figgisove mojstrske delavnice delali teden dni, temveč – kaj so v tednu dni naredili. Če je dispozitiv kina pogoj, pa seveda ni tudi že zadostni pogoj. Vprašanje je seveda, ali so avtorji filma, ki so nam ga pokazali, postavili dovolj, zlasti dovolj trdnih kazalcev, ki omogočajo užitek v filmski fikciji. Gotovo so si za nalogo zadali, da storijo tako – izbor delovnega naslova (Utajitev nejevere) bi ne mogel biti bolj primeren.

Mirno lahko zapišemo, da je prav to največja umetnost sleherne nizkoprorračunske produkcije – v izhodišču jo definira pomanjkanje sredstev, največji dosežek je, če celo sredstva, ki so ji na razpolago zastoj, resničnost pač, integrira v svoje delo. To seveda zahteva veliko mero spretnosti, pogosto res že na meji z nemogočim, s čarovnijo, dejansko je ta magija tisto, na kar opominja fraza, da je važna ideja, ne tehnologija. Kreativni potencial, ne oprema. Vendar imajo tudi temelji te magije nekaj racionalnih potez.

Najprej seveda dejstvo, na katerega je svoje študente na oddelku za vizualne medije na Akademiji za uporabne umetnosti na Dunaju na samem začetku opozoril Peter Weibel: slaba oprema v nobenem primeru

ne more biti razlog za to, da ne uresničiš svoje ideje. Idejo zato, jasno, prirejaš pogojem – zgledi, od Wendersovega glasbenega dokumentarca (*Buena Vista Social Club* (1999) do *Čarovnice iz Blaira* (The Blair Witch Project, 1999), danska dogma pa prav eksplicitno(!), dokazujejo, da je temelj poceni digitalnega filma iskanje svojega – specifičnega, prepoznavnega in produkcijskim pogojem primerne – izraza (poceni digitalni filmi, ki zgolj posnemajo drago produkcijo, so, na žalost in samo v oklepaju, posebnost slovenske produkcije).

To pa so potem pogoji, na katerih začne delovati magija filma – tudi v utajitve nejevere. Ta omogoča drugačno vrsto branja – branje, ki ni vedno bolj realistično, temveč čim manj realistično. V teh pogojih tudi popolnoma nelinearno, fragmentarno, ohlapno povezano dogajanje v prostorih nekega filmskega studia lahko deluje kot skrivnostna zgodba o zakletem prizorišču, o zadregah filmske ekipe in medosebnih odnosih, pa tudi o filmskih žanrih, telenoveli in grozljivki, resničnosti in mejah fantazije v sodobnem kinu.

V dobri meri je to seveda odvisno tudi od občinstva – njegovega verovanja in njegove vednosti, pa tudi tega, ali je o tem, svoji vlogi v kinu, torej svojem verovanju in vednosti, pripravljeno razmišljati. Pa seveda tudi, ali mu sploh je do tega, da bi razmišljalo. Ali ima o čem misliti. Tu pride do izraza pomen izobrazbe. Izobrazbe za film, filmske pismenosti. Filmske kulture. Poznavanje tehničnih terminov, kot je utajitev nejevere, je del te kulture. Strokovnjaki v Sloveniji angleške različice tega termina niso prepoznali – samo tako si lahko razložimo dejstvo, da je bil naslov preveden drugače. Res je sicer, da smo v filmski teoriji slovensko različico dobili prek Lacana in psihoanalize, konkretno *Ekрана*, ki ni ravno najbolj razširjeno čtivo, pa vendar sam pojem, kot smo nadrobno opisali zgoraj, predstavlja temelj teorije gledališča in velja za eno splošnih zakonitosti recepcije sleherne umetnine.

Nobenega smisla nima, da bi se malenkostno zgražali nad kolegi in nadaljevali pinkponk očitkov med *Ekranom* in Ekranovimi kritiki, ker to ne vodi nikamor. Prav tako ne bomo tako megalomanski, da bi ugotavljali, kako je recepcija umetnosti v Sloveniji, če se dogaja brez poznavanja strukture utajitve nejevere, v temelju pomanjkljiva, ideološka, tudi neverodostojna. Naš namen je veliko bolj skromen – stati ob strani ljubljanski mojstrski delavnici z Mikom Figgisom in, nasproti kritikam, vztrajati pri tem, da je, kar je. Delavnica. Člen trajnega procesa pridobivanja novih znanj in spretnosti. Za udeležence in udeležence, a tudi nas iz širšega okolja, ki nas zanimata film in avdiovizualna kultura. Delavnica, kot tudi dejstvo, da nas je – že z imenom svojega filma – spravila v zadrego, naj ne bo razlog odklanjanja, kot je to običajno s stvarmi, ki nas opozarjajo na neznanje in zato spravljajo v zadrego, temveč dokaz, kako pomembno je znanje za razumevanje umetnosti, tudi filma. Dokaz, kako velik je pomen filmske pismenosti in kako nujna je uvedba teorije filma na univerzo, vzgoje za film pa v šole in vrtce. •



Lee Kang-sheng in Tsai Ming-liang v Ljubljani

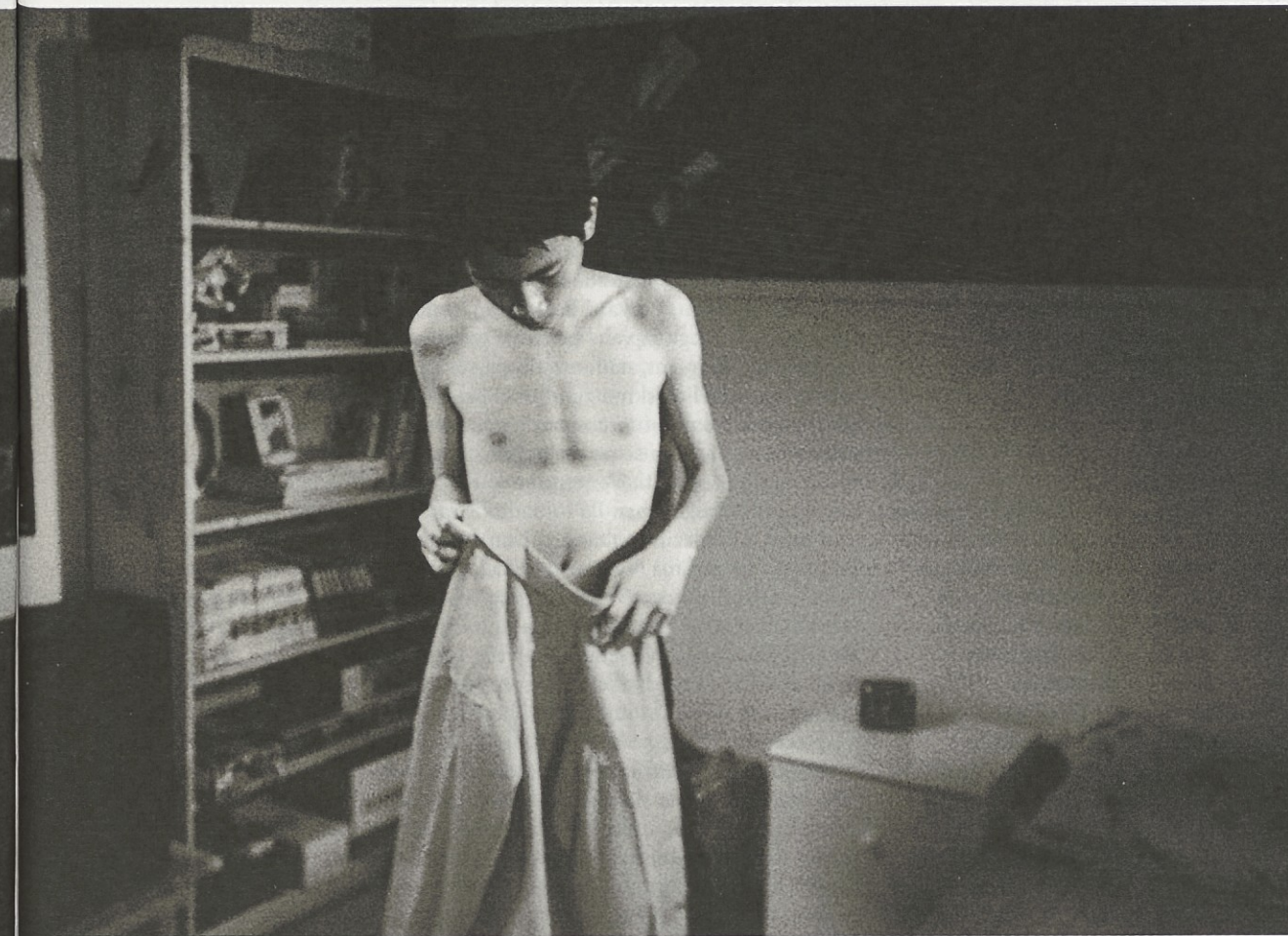
foto: Mateja Princič

TSAI MING-LIANG IN LEE KANG-SHENG

Čeprav se je mednarodna žirija letošnjega Liffa že odločila, kdo bo tokratni zmagovalec, pa svoje naloge le še ni zmoгла zaključiti. Begale so jo namreč podobe dela, ki morda resda ne premore udarne karizme vnaprejšnjega zmagovalca, se je pa zato težko posloviti od toka misli in emocij, ki ga sprožijo. Govorimo seveda o podobah filma *Pogrešana* (Bu jian/Missing, 2003), prvenca tajvanskega režiserja Lee Kang-shenga, ki mu je žirija nato kompromisno podelila posebno omembo. A silovitosti teh podob se ne gre čuditi, saj je Lee Kang-shengov prvenec polnokrvni dedič avtorske vizije enega najznamenitvejših ustvarjalcev sodobnega avtorskega filma, tajvanskega režiserja Tsai Ming-lianga. Pa ne le zato, ker Tsai Ming-liang nastopi v vlogi producenta. Njuno sodelovanje namreč sega tudi v preteklost, vse do Tsai Ming-liangovega prence *Uporniki neonskega boga* (Rebels of the Neon God, 1992) – v vsem tem času in skozi vse Tsai Ming-liangove filme je namreč Lee Kang-sheng vpiljal njegovo avtorsko vizijo tudi kot igralec, kot osrednji lik, kot neposredni soudeleženelec in hkrati soustvarjalec te vizije. V njem je Tsai Ming-liang našel tisto, kar je François Truffaut našel v Jean-

Pierru Léaudu – osebo, igralca, lik, ki uteleša njegovo avtorsko vizijo. In tako kot si Truffautovih filmov skorajda ne moremo predstavljati brez Léauda, si tudi Tsai Ming-liangove lirične podobe mest žalosti – če si sposodimo naslov enega izmed filmov njegovega tajvanskega sodobnika Hou Hsiao-hsiena –, ki jo tke s svojimi filmskimi deli, ne moremo predstavljati brez Lee Kang-shenga. Njuno profesionalno sodelovanje je v vsakdanjem življenju preraslo v prijateljstvo. Zato ne preseneča, da se je Tsai Ming-liang, s svojimi izkušnjami in s svojim vplivom, odločil pomagati Lee Kang-shengu na poti do filmskega prvenca. Zastavila sta projekt, iz katerega sta izšla dva celovečerca: že omenjeni film Lee Kang-shenga *Pogrešana* ter *Zbogom, Dragon Inn* (Goodbye, Dragon Inn, 2003) Tsai Ming-lianga. Skupaj ju, zgovorni Tsai in redkobesedni Lee, svojemu občinstvu predstavljata po svetu in ena izmed njunih postaj je bila tudi Ljubljana. Po festivalski predstavitvi *Pogrešana* si bo oba filma namreč mogoče ogledati tudi v redni distribuciji – spomladi v Kinodvoru.

denis valič



Pogrešana

Režije ste se lotil relativno pozno, šele po desetih letih pisanja dram in scenarijev. Je bila to zavestna odločitev ali pa prej preprosto niste dobili prave priložnosti? Tsai: Nikoli si nisem mislil, da bom postal režiser. Pa tudi sicer sem bolj počasen človek ... Po študiju dramatike sem se najprej lotil pisanja dramskih iger, kmalu zatem pa tudi scenarijev. To je trajalo deset let. Nato je sledilo delo na televiziji, kjer sem se lotil tudi režije televizijskih dram. Te so pri občinstvu doživele zelo dober sprejem, zato sem okrog leta 1991 začel prvič resneje razmišljati o tem, da bi posnel film. A ker se filmu takrat ni najbolje godilo, se nisem tako odločil, sem si pa pustil odprte prav vse možnosti. V tistem obdobju je na televiziji delal tudi moj nekdanji profesor, ki je imel tu vlogo producenta. On me je vseskozi podpiral in spodbujal. Tako sem se takrat, ko so mi ponudili režijo filma, končno tudi odločil, da jo sprejemem.

Če pogledamo vašo filmografijo, vidimo, da je bilo vaše televizijsko obdobje zelo plodno, saj ste posneli tudi do tri dela na leto. Bi lahko o tem povedali kaj več – o teh delih namreč ni znanega skoraj nič. Menim, da sem imel takrat veliko sreče, saj na televiziji običajno ne iščejo mladih, še neujeljavljenih oseb, pač pa stare, že izkušene režiserje. Predvidevam, da so me izbrali zaradi mojega značaja, ki je zelo primeren za delo na televiziji. Sam se namreč zelo hitro naveličam tistega, kar delam, in hočem čim prej početi kaj drugega. Hitro si zaželim spremembe. Vse skupaj pa se je pravzaprav začelo s klicem nekega producenta, ki me je prosil, naj zanj napišem scenarij za serijo. Tako je nastala *soj opera* v tridesetih delih, ki je med občinstvom doživela izjemen uspeh. Seveda so si

producent in vodilni želeli, da bi nadaljeval s takim delom. Sam pa tega nisem več zmoгал, saj se mi je zdelo, da počnem tisto, kar počno tudi vsi ostali. Eden izmed vodilnih mož, ki je resnično cenil moje scenarijsko delo, mi je tako omogočil, da sem dobil *carte blanche* za kreiranje določenega programskega termina. Lotil sem se televizijskih dram, ki so bile zelo drugačne od vsega ostalega, kar je bilo prikazano na televiziji. V njih sem se namreč lotil prikaza vsakdanjega življenja ljudi, oziroma natančneje, njihovih poklicev, od frizerk, prek pometačev, do mehanikov. Pri tem sem skušal biti čim bolj življenjski. Ta serija je bila na sponosu dve leti in zanjo sem prejel celo nekaj nagrad.

Bi morda lahko rekli, da se je že v teh televizijskih delih začel oblikovati vaš filmski slog?

Pravzaprav ne vem, nimam pravega občutka, ali se je to dogajalo že v teh delih. Res pa je, da sem že takrat začel resneje razmišljati, dvomiti sem pričel v svoj način dela, kar me je gnalo v iskanje novih rešitev ter v preverjanje narejenega. Takrat sem začel zavračati scenarije, ki so mi jih prinašali, saj so se mi zdeli povsem neživljenjski. Scenarij mi je moral dati tisto realno, življenje samo. Tako sem se sam odpravil na cesto, da bi preverjal posamezne prizore v resničnem življenju, in nato sva jih s scenaristom predelala. Zame so pomembni detajli, detajli življenja. Tako me je nekoč, ko sva se s scenaristom prav s tem namenom odpravila na neko gradbišče, presenetilo, kako se preprosti ljudje znajdejo v resničnem življenju kljub zaostrenim oziroma minimalnim življenjskim pogojem. Na nekem gradbišču, kjer seveda ni bilo možnosti, da bi se umivali, saj niti tople vode ni bilo, so si na primer iz odpadnih materialov naredili provizorično kopalnico, vodo pa so

ogrevali z ognjem. Take in podobne detajle iz življenja preprostih ljudi sem hotel ujeti na dosledno realističen način.

V mojem delu niso zgodbe tiste, ki bi imele osrednjo vlogo, temveč prav ti detajli, detajli življenja. Težim torej k temu, da bi prizore iz življenja prikazal na realen način, na način, ki bi bil čim bližje resničnosti. Toda pri tem vseskozi mislim tudi na gledalce, na to, kako naj prizor čim bolj približam tudi njim.

To vprašanje smo vam zastavili zato, ker se zdi vaš celovečerni prvenec pravo nasprotje tipičnega prvenca. Če je namreč zanj značilno, da je v njem preveč stvari, pa vaš prvenec preseaneča s svojo prečiščenostjo, saj ste iz njega odstranili vse, kar je odvečnega.

Res je, na prvenec sem se resnično pripravil. Skozi običajne stopnje razvoja sem šel že v obdobju, ko sem snemal televizijske drame in zanje pisal scenarije. Na ta način sem se izognil tudi običajnemu nelagodju, ki spremlja novepečenega režiserja, ko mora prvič delati v profesionalni produkciji, s tehničnim kadrom – od snemalcev do lučkarjev –, ki ima za sabo že leta izkušenj in si zato rad privoščijo sveže režiserje. Na to so me opozorili, ko sem se pripravljval na snemanje prvenca pri osrednji državni produkcijski hiši. A prav zaradi predhodnih televizijskih izkušenj se jih nisem bal in sem vedel, kako moram z njimi, vedel sem, da bo treba skleniti kakšen kompromis in da če jih bom jaz spoštoval, bodo tudi oni mene. Tako je bila moja izkušnja absolutno pozitivna, saj sem takrat celo srečal ljudi, ki me pri mojem ustvarjanju spremljajo še danes, kakor na primer direktor fotografije.

Do kod pa je segalo vaše filmsko obzorje v tem času? Ste poznali sodobne tokove v svetovni kinematografiji, ste z njimi vzpostavljali kakršenkoli dialog?

Med študijem na Tajvanu sem videl resnično veliko tujih filmov, predvsem evropskih, a tudi drugih. Mislim, da lahko rečem, da sem bil na tekočem s sodobno filmsko produkcijo.

Koliko pa ste te impulze iz tujine dejansko vključil v svoje delo? Ko se je namreč vaš prvenec *Uporniki neonskega boga* pojavil na festivalih, so vas kritiki

označili za “azijskega Fassbinderja” – se vam zdi ta oznaka upravičena?

Poznal sem ga, ne vem pa, ali je resnično globlje vplival na moje delo. Filmov, ki jih poznaš, ki si jih videl in ki so ti tako ali drugače prirasli k srcu, je toliko, da je težko določiti, od kod prihaja neposreden vpliv. Res pa je tudi, da se takrat, ko snemam, ukvarjam izključno s svojimi problemi. Drugi režiserji in njihovo delo me v tistem trenutku ne zanimajo. Ne morem pa povsem izključiti tega, da se v procesu ustvarjanja prepuščam širšemu toku in da ta takrat vpliva name.

Če se zdaj ozremo malo širše, na vaš celotni opus, in ga postavimo v kontekst sodobnega tajvanskega filma (Hou Hsiao-hsien, Edward Yang ipd.), potem bi lahko rekli, da je iz njega izpadel politični oziroma politično-zgodovinski moment, nadomestili pa ste ga z vnosom intimnega, z življenjskimi zgodbami preprostih ljudi. Res je, krenili smo po precej različnih poteh.

Problemom, katerim se posvečata onadva, sam ne namenjam pozornosti. Verjetno je to del moje usode, da sem stopil v drugo smer. Pa ne samo zaradi tega, ker sem rojen v Maleziji in ne na Tajvanu. Politika me preprosto ne zanima, vsaj ne tako zelo, da bi jo vključil v svoje delo. Veliko več mi pomenijo medčloveški odnosi, čustva, ki zaznamujejo in določajo te odnose. Da je temu tako, je verjetno v največji meri botrovalo moje otroštvo. Otroška leta sem preživel s starimi starši, kot najstnik pa naj bi se preselil k staršem. A takrat sem bil precej divji in sem velikokrat bežal od doma. Tako s starši skorajda nisem vzpostavil odnosa. Šele ko sem prišel na univerzo in se mi je zazdelo, da sem svoboden, šele takrat sem z vso silovitostjo začutil, kako pogrešam starše, kako rad jih imam. Kako pomembna so zame čustva, ki so del odnosa. Zato so moji filmi tako osebni.

Ko smo pred leti pričeli odkrivati tajvansko kinematografijo, smo jo enačili s počasnim ritmom, statično kamero in dolgimi kadri. Zdi se, da je ta slog v vaših delih še bolj radikaliziran, še bolj zaosten. Je to rezultat zavestnega procesa ali pa ta slog preprosto izhaja iz stvari, ki ste jih snemali, iz vaše želje, da bi zajeli življenje samo?

Priznati moram, da ne vem več natančno, kaj sem takrat mislil, vem pa, da sem to zelo dobro premislil! [smeh] Sicer pa je name v tem pogledu vplivala tudi gledališka izkušnja ter dejstvo, da kot režiser na stvari gledam “enostransko”, če se lahko tako izrazim. To pa pomeni, da bom gledalcu vedno predstavil le eno plat dogodka, prizora, osebe, njemu pa bom prepustil, da slika dopolni z drugo platjo. Hočem, da gledalec uporablja svojo domišljijo. S to metodo se hočem čim bolj dosledno približati realističnemu prikazovanju. Zato v mojih filmih tudi ne boste zasledili dosti velikih planov. Želim si namreč ohraniti distanco, da bi bilo vse bolj objektivno. Če si želiš neko stvar približati, si jo podrobneje ogledati, ne potrebuješ večje bližine, pač pa več časa – posvetiti se ji moraš, jo gledati v teku časa. Moji filmi tako ne pripovedujejo zgodbe o neki stvari, pač pa govorijo o samem obstoju te stvari. Zato je v mojih filmih časovna dimenzija tako poudarjena. Žal pa občinstvo na to ni najbolj navajeno, zato jim težje sledi. To dejstvo moram vedno upoštevati in pri tem si tudi pomagam z gledališko izkušnjo. Tako poskušam razsežnost časa omejiti na tisto količino, ki naj bi bila za občinstvo še znosna. Žal mi očitno to še vedno ne uspeva najbolje, saj ljudje med projekcijo mojih filmov še vedno zapuščajo dvorano. [smeh] A s tem se ne ukvarjam več!

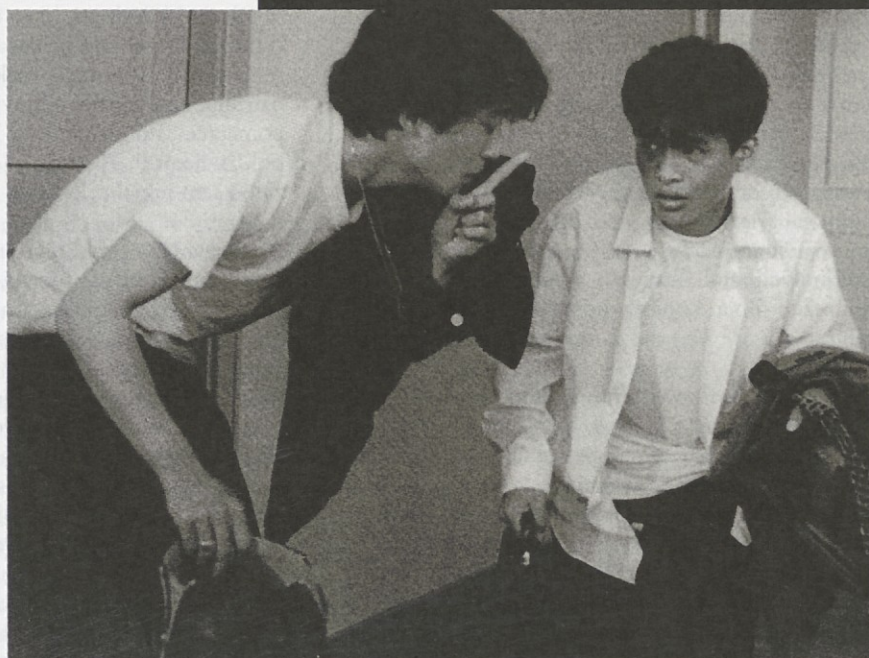
Zdi se, da vaši prvi trije celovečerci – *Uporniki neonskega boga*, *Živela ljubezen!* (*Vive l'amour*, 1994) in *Reka* (*The River*, 1997) – prek lika Hsiao-kanga in njegove družine sestavljajo nekakšno trilogijo. Zanima nas, ali je ideja trilogije predstavljala zavestno izhodišče ali pa je to nekaj, kar je vzniknilo šele na koncu? Običajno nikoli ne razmišljam toliko vnaprej. Čim prej si želim dokončati film in si odpočiti. [smeh] Ko sem začel delati s to igralsko zasedbo, se je moja metoda nekoliko spremenila. Ujeli smo se, se dodobra spoznali, zato se od njih nisem hotel ločiti, tako kot sem se po vsaki predstavi ločil od igralcev v gledališču ali od tistih na televiziji. Mesec dni po snemanju prvenca, torej filma *Uporniki neonskega boga*, je Lee Kang-sheng zbolel oziroma imel težave z vratom. Devet mesecev sva hodila od zdravnika do zdravnika, a nihče mu ni znal

pomagati. Nekateri so mu celo napovedovali, da bo tak, in pol hrom, ostal celo življenje. Seveda nisva odnehala. Medtem sem se sam lotil snemanja filma *Živela ljubezen!*, Lee Kang-sheng pa se je stanje nenadoma izboljšalo. Po končanju filma sva se še veliko pogovarjala o njegovi skrivnostni boleznini občutkih, ki so jo spremljali. In odločila sva se, da to najino izkušnjo preneseva na veliko platno. Tako je nastala *Reka*.

Vaše razmerje z Lee Kang-shengom na neki način spominja na razmerje, ki sta ga imela François Truffaut in Jean-Pierre Léaud – tako kot onadva, sta tudi vidva nerazdružljiva. Vaših filmov si brez lika Hsiao-kanga skoraj ne moremo zamisliti. Zanima nas, kako je lik pravzaprav nastal: je povsem vaša kreacija, ali pa sta ga z Lee Kang-shengom zasnovala skupaj? Oboje je nekako res. Lee je namreč že po naravi tako umirjen, tih. Skorajda počasen. Njegov odziv na svet, ki ga obkroža, je resnično drugačen od tistega, ki ga najdemo pri večini. Ko se pripravljam na zasnovno določenega prizora, vedno najprej pomislim, kako bi v takšni situaciji reagiral Lee. Seveda pa mora lik hoditi tudi po svoji poti, da je lahko film notranje dosleden. Tako je kreacija lika deloma moja, deloma pa Leejeva. Na ta način delam pravzaprav z vsemi igralci, ne samo z Leejem. Najraje jih postavim v vnaprej določeno situacijo in opazujem, kako bodo nanjo reagirali. Ni jim pa dovoljeno, da bi oni sami situacijo razvili ali jo popeljali v nekaj novega. Postavim jim tudi jasne meje. Tako Leeja in ostale igralce s svojimi idejami na nek način jaz omejujem, toda ti igralci hkrati omejujejo tudi mene kot režiserja. Gre torej za obojestransko interakcijo in zanimivo je opazovati, kaj iz tega nastane. Med snemanjem filma se tako večkrat zgodi, da pride do neverjetnih situacij, s katerimi sem resnično nadvse zadovoljen, nisem pa si nikoli predstavljal, da bo do njih prišlo. Če bi najel poklicne igralce, take situacije gotovo ne bi vzniknile. Mislim, da so “moji” igralci resnično nadarjeni, saj se vseskozi zavedajo, da so hkrati tudi ljudje – zato ohranjajo svojo naravnost, a seveda zgolj do tistega eksplozivnega momenta, ko morajo zaigrati. Svoje igralce potrebujem, nanje se zanašam, brez njih ne bi mogel.



Uporniki neonskega boga



Živela ljubezen!



Reka

Lee, do zdaj smo vas poznali izključno kot enega teh, za Tsaija nepogrešljivih igralcev. Kaj vas je privedlo do odločitve, da ste se tokrat vi postavili za kamero in posneli svoj prvenec, celovečerec *Pogrešana*? Ste začutili, da kot igralec ne morete več izraziti vsega tistega, kar bi radi, ali pa ste se hoteli preprosto preskusiti še v drugem mediju?

Lee: Pri moji odločitvi je presenetljivo veliko vlogo odigralo okolje, v katerem živim. Žalostna resnica je namreč, da na Tajvanu posnamemo zelo malo filmov. Tako je bilo v zadnjih dveh letih posnetih le nekaj več kot deset filmov na leto. Zaradi tega igralci le stežka najdemo delo, še težje pa s tem delom preživimo. V času, ko sem snemal s Tsaijem, sem se na njegovo pobudo začel ukvarjati tudi s produkcijo in postprodukcijo. Do pisanja scenarijev in režiranja je bil tako samo še korak, ki pa sem ga ponovno naredil šele na Tsaijevo pobudo.

Vas prav razumemo? Pravite, da je vaša odločitev le posledica zunanjih dejavnikov, če se lahko tako izrazimo?

Ne, seveda ni šlo le za zunanje dejavnike, čeprav so bili ti pomembni. V sebi sem začutil, da sem po dvanajstih letih igralskega poklica na tem področju dosegel raven, kjer napredek ni več mogoč. Zato sem se odločil, da bom poskušal drugače izraziti svojo potrebo po kreativnosti.

V kolikšni meri pa je na vaše delo, na prvo samostojno stvaritev v vlogi režiserja, vplivalo vaše dotedanje tesno sodelovanje s Tsai Ming-liangom?

Tsaijev vpliv je velik, to je nesporno, lahko bi celo rekel, da je Tsai moj učitelj, saj z njim delam že celih dvanajst let. Resda so me pozneje k sodelovanju vabili tudi drugi režiserji, a z nikomer nisem razvil takega odnosa. Poglejte, s Tsaijem si na primer deliva tudi glavne igralce oziroma tiste like, ki pri njem sestavljajo družino – moja babica je pri Tsaiju mama, moj ded pa je pri njem oče. Jaz, režiser, pa sem v njegovih filmih sin. Seveda pa upam in si želim, da bi mi v prihodnosti, po dveh, morda treh filmih, uspelo izoblikovati povsem svoj slog.

Tsai, pravite, da ste včasih celo sami presenečeni nad tem, kar vam ustvarijo igralci. V filmu *Živela ljubezen!* smo priče enemu najpresunljivejših koncev – vsaj za nas – v zgodovini filma. Zanima nas, ali je bil ta prizor tako zasnovan že v scenariju, ali pa je bil igralec tisti, ki vas je presenetil in ste zato kamero pustili kar teči?

Tsai: Prvotno je bil konec zamišljen drugače. Želel sem si namreč, da bi se ta ženski lik sprehodil prek parka, okrog nje pa bi naj bilo vse zelo bučno, živo. Čakali smo torej na otvoritev nekega mestnega parka, ki sem nam je zdel najboljša lokacija za ta prizor. A otvoritev so večkrat prestavili. Ko pa smo jo končno dočakali, smo lahko le ugotovili, da dela v parku še vedno niso povsem zaključena. Vseeno smo se lotili snemanja. Osnovno vodilo mi je bila želja, da bi posnel čim bolj realističen prizor. A kaj povsem natančno hočem, nisem vedel. Zato tudi igralki nisem znal odgovoriti, ko me je prosila, naj ji natančneje povem, kaj naj zaigra. Pustil sem ji proste roke in ji povedal, da pričakujem le čim bolj realističen prizor. Tako je nastal ta prizor, ki je še mene popolnoma presunil. Po snemanju filmu *Živela ljubezen!* sem se posvetil spraševanju, kaj je tisto, kar je v filmu poleg zgodbe še močno, kaj je ta, prava stvar. Kaj je tisto, kar pri gledalcih vzbuja najsilovitejše občutke. Zdi se mi, da so gledalci v filmu deležni nekakšne potuhe, sam pa želim v njih vzbuditi nelagodje, jih prisiliti, da se sprašujejo, kaj je za jokom, kaj za smehom. Vsak moj film je dodobra premišljen in načrtovan, z njim pa želim pri gledalcih vzbujati določena občutenja, jih pretresti.

Zdi se, da ima v vaših filmih element vode prav posebno mesto, saj se v takšni ali drugačni obliki pojavi skoraj v vseh. Je to dejstvo povezano z okoljem, iz katerega izhajate – monsunsko deževje –, ali pa ima voda tudi neki širši, simbolni pomen?

Voda je povsod pomembna. Življenje je povezano z vodo in brez vode ga ni. Je nekaj mehkega, gladkega, a hkrati tudi nekaj zelo silovitega. Prek nje pa sem lahko tudi ponazoril nekatera naravna stanja, življenjska dejstva. Tako je igralec, ki igra očeta oziroma starega očeta, ob nekem prizoru zelo dolgo opravljal malo



Luknja

potrebo. Kamero sem kar pustil teči, saj se mi je zdelo, da nam ta prizor na najlepši in najpreprostejši način spregovori o njegovem stanju, o tem, da je že star in da zato to opravilo pri njem traja nekaj več časa. Prav tako pa bi lahko rekli tudi to – toliko vode je v tebi, kolikor imaš v sebi čustev in občutkov.

Ustavimo se sedaj pri filmu *Luknja* (The Hole, 1998). Ta se namreč zdi precej drugačen od vaših predhodnih del. Če so bila ta v domeni konkretne realnosti, pa se za *Luknjo* zdi, da je na neki način veliko bolj abstraktna, da se v veliko večji meri dogaja na simbolni ravni. Tako se zdi, da v moškem in ženski, ki sta osrednja protagonista filma, ne gre iskati konkretnih posameznikov, pač pa tipizirana, abstraktna lika, prek katerih raziskujete razmerje med spoloma.

Res je, in vesel sem, da sem v svoji nameri očitno uspel, torej, da to razbere tudi gledalec. Z *Luknjo* sem hotel posneti drugačen film, drugačen od večine filmov, ki obravnavajo razmerje med moškim in žensko. Če ti gledalcu takoj ponudijo gotovost udejanjenega ljubezenskega razmerja, največkrat pa tudi srečen iztek preizkušnje, pred katero sta postavljena ljubimca, pa sam gledalcu nočem dati niti upanja na konkretno ljubezensko razmerje in srečen konec. Z *Luknjo* sem hotel ustvariti veliko bolj abstraktno meditacijo na temo ljubezenskega razmerja med moškim in žensko.

Kakšna pa je vloga glasbenih točk, ki se občasno pojavljajo v filmu in se tako formalno kakor tudi po atmosferi, ki jo prinašajo, v veliko meri razlikujejo od ostalega filma? Zdi se, kot da v sicer prevladujočo realistično teksturo filma vnašajo moment iracionalnega, sanjskega.

Moj namen ni bil, da bi z njimi ponazoril beg protagonistov v irednost, v domišljjski svet. S temi vložki sem hotel le še bolj poudariti njuno realnost, lahko bi rekel surovo realnost njunih življenj. Pojavljajo se torej v funkciji kontrastiranja. A hkrati imajo tudi drug pomen, so nekakšno orožje v boju z brezčutnostjo sveta. Večina pesmi je namreč zelo sentimentalnih, so svojevrsten vir emocij. In kot take jih uporabljata v

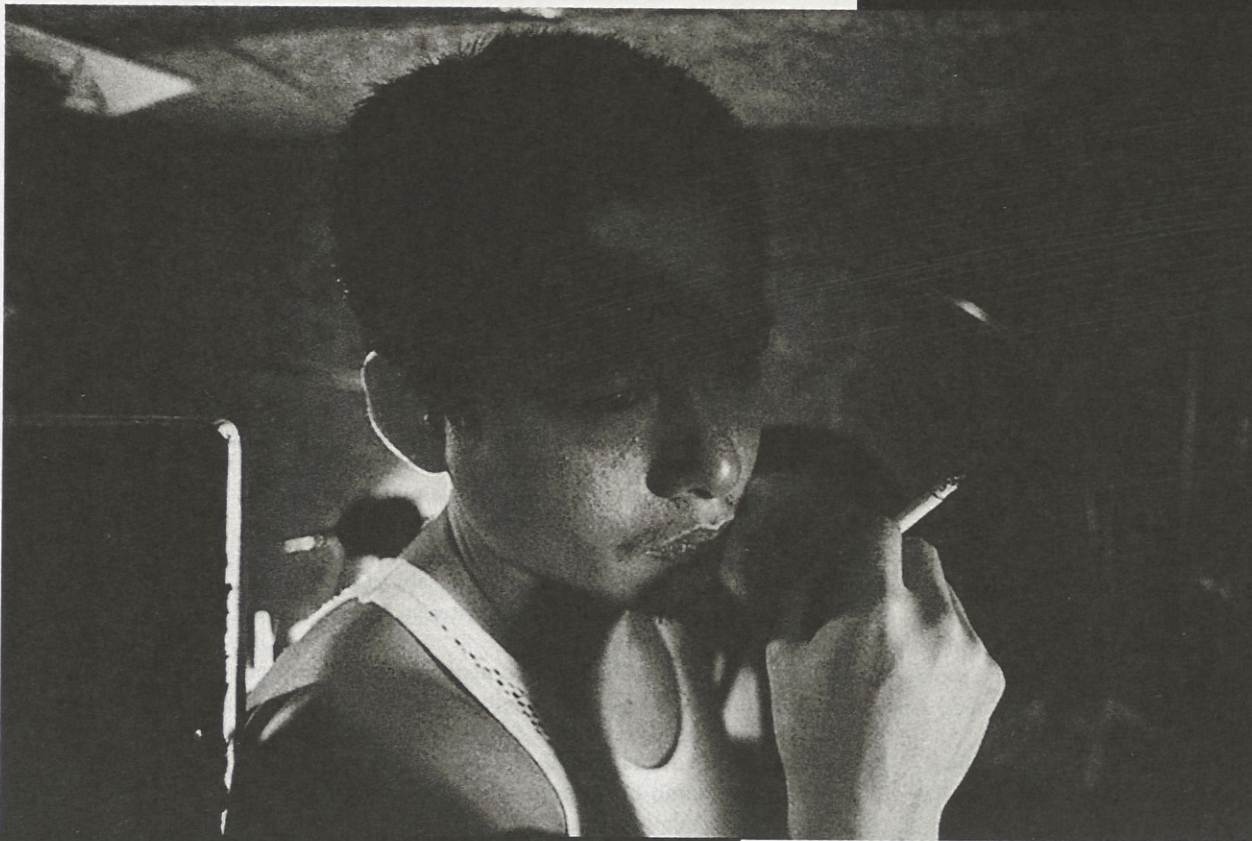
njunem spopadu z enolično realnostjo, s surovim življenjem. Zdi se, kakor da bi se ta dva pola prepirala med sabo in se bojevala.

Kaj pa človek kot ljubezensko bitje? V filmu *Koliko je tam ura?* (What Time is it There, 2001) se morda še bolj kot v predhodnih delih zdi udejanjenje ljubezni skoraj nemogoče. Kaj pa če bi do njega prišlo – bi s tem ljubimca kaj pridobila ali pa bi, nasprotno, kaj izgubila? Res je zanimivo, kako ljudje gledamo na ljubezen. Potem ko smo posneli film *Koliko je tam ura?*, me je glavna igralka obtožujoče vprašala, ali sam ne verjamem v ljubezen. Seveda verjamem! Ne gre za to, da ne bi verjel v ljubezen, in še manj, da bi jo hotel zanikati. A poglejmo na zadevo malo drugače. Vsi težimo k temu, da se vedno premikamo, da smo v gibanju, da smo usmerjeni proti nečemu. Težko je verjeti, da bi se zaradi ene osebe temu odpovedali, da bi se zaradi nje resnično želeli povsem ustaviti, obmirovati. Morda ima s tem kaj opraviti tudi moja vera, saj sem budist in kot tak verjamem, da je moje telo le prehodna, začasna postaja. Bivam v začasnem telesu. Nič ni določenega, nič ni dokončnega. Zavedati se je potrebno le tega, da smo, da obstajamo. Tako kot voda, kot zrak. Sam svojih filmov ne bi mogel označiti za tajvanske. To so preprosto moji filmi, v katerih sam sebi zastavljam vprašanja o življenju in o svetu, v katerem živim.

Oba sta ob raznih priložnostih omenila prvotno zamisel, da bosta filma – tako Leejevo delo *Pogrešana* kakor tudi Tsajjev *Zbogom, Dragon Inn* – kratkometražca in da bosta prikazovana skupaj, v dvojčku. Kaj se je torej zgodilo, da imamo danes pred sabo dva celovečerca? Lee: Ja, res je bila izvorna ideja taka – da bova s Tsajjem posnela dva kratka filma. A snemanja se je najprej lotil Tsai, ki se nikakor ni zmozel ustaviti pri kratki formi. Ko je bil material posnet in grobo zmontiran, pa se prav tako ni hotel sprijazniti s krajšanjem, saj je bil resnično zadovoljen z narejenim. Tako sem bil tudi sam prisiljen, da posnamem dodatni material oziroma da predvideni kratkometražni film razširim v celovečernega.



Koliko je tam ura?



Zbogom, Dragon Inn

Koliko pa se je zaradi tega spremenila sama zgodba filma?

Lee: Bistvena razlika je v tem, da sem si sprva kot osrednji lik zamislil le babico, zato sem zgodbo gradil izključno na njej. Ker pa njena zgodba sama ne bi zdržala celovečerne forme, sem se odločil, da vzporedno vpeljem še zgodbi dedka in otroka oziroma njunima likoma namenim bistveno večji pomen, kot je bil sprva predviden. Tako sem v montaži sledil tema dvema pripovednima linijama in ju kontrastiral.

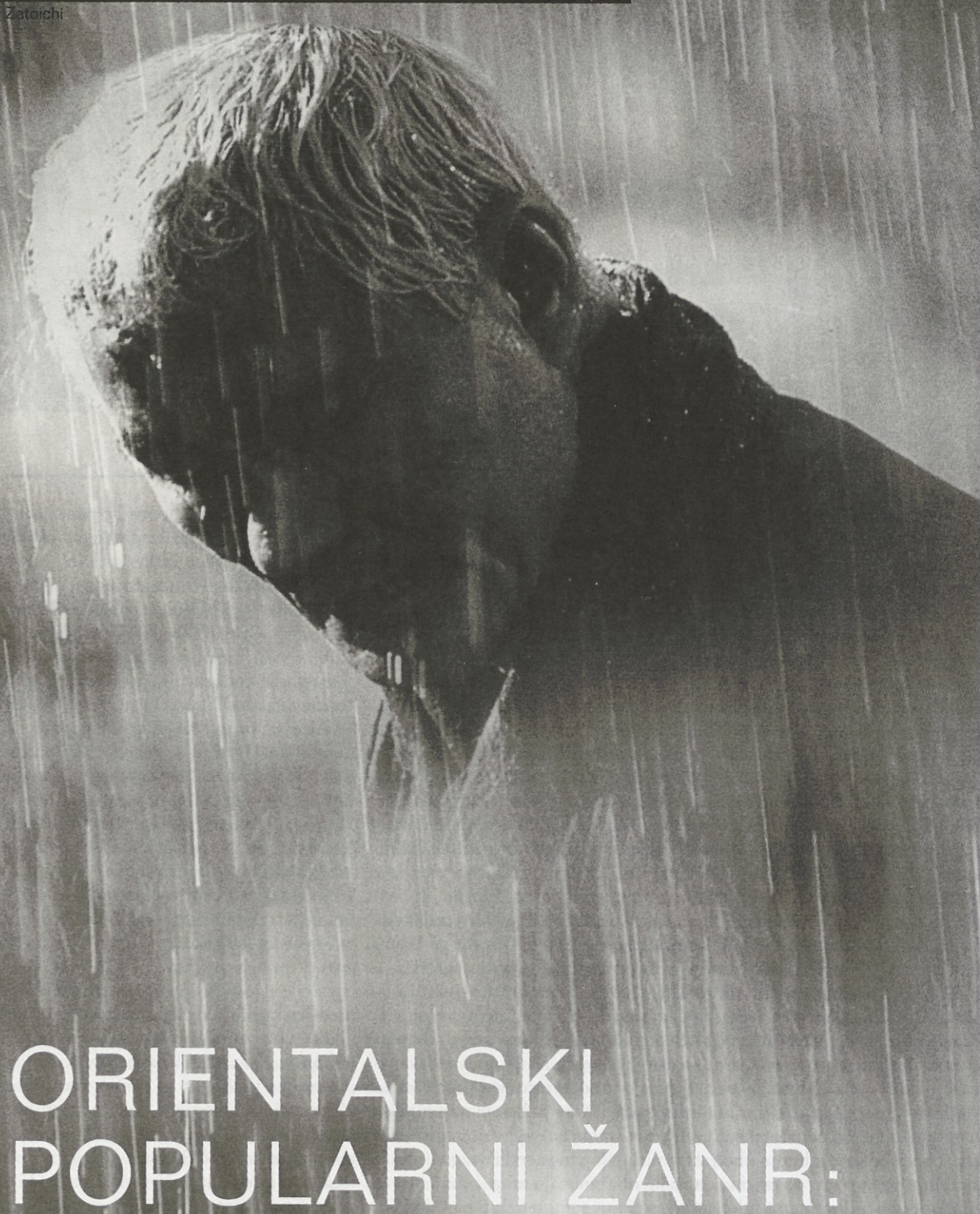
Tsai, podoba sodobne urbane tajvanske družbe in v njej ujetega posameznika, ki jo tkejo vaša dela, je kljub silovitosti emocij, ki izhajajo iz nje, precej temačna. Poimenovali bi jo lahko podoba mesta žalosti.

V kolikšni meri ste se z njo približali svetu, v katerem živite?

Tsai: Mislim, da je trenutna situacija še celo veliko hujša, kakor sem jo prikazal sam. Na površju je življenje družbe zelo burno, vsi so resnično zelo glasni in vsak bi rad bil še glasnejši. To še posebej velja za politično sfero, ki skuša prodreti v vse pore vsakdanjega življenja preprostih ljudi, prav tako pa tudi za industrijo zabave, še posebej tisto, ki jo poganja televizija. V zadnjem

obdobju so na televiziji, v manjši meri pa tudi v drugih medijih, zelo popularne oddaje, v katerih običajni ljudje imitirajo znane osebe, od politikov do filmskih in glasbenih zvezd. Nekateri so se v tem že tako izurili, da gledalci niso več prepričani, kdo imitira, kdo pa je pravi. Osebnostno mislim, da je vsa ta zunanja glasnost naše družbe le odraz strahu, negotovosti, ki je globoko v nas, oziroma izgube varnosti. Delovanje naših politikov je pripeljalo do tega, da je celoten otok izgubil občutek varnosti. Sam sem si vedno želel, da bi moji filmi prinašali umirjenost, umirjena čustva in emocije. Moji liki vedno po nečem stremijo, iščejo ta občutek varnosti, gotovosti. Kar ne preseneča, saj se v svojih delih osredotočam na razvijajoče se razmerje med modernizacijo urbanih središč in človekom kot posameznikom, iščem mesto človeka v spremenjenih okoliščinah, v spremenjenem svetu, ki se ne zdi več njegov. A to je pravzaprav globalni problem. Kaj je namreč človek, če nanj ne gledamo iz perspektive družbe, če nanj ne gledamo kot na primarno družbeno bitje? V vseh svojih filmih si na neki način zastavljam taka in podobna vprašanja, a odgovorov še vedno nisem našel. •

Zatoichi



ORIENTALSKI POPULARNI ŽANR:

zatoichi, ju-on, infernal affairs

Na začetku devetdesetih let se je pričel masovni eksodus orientalskih, predvsem hongkonških režiserjev v ZDA; njihov odhod so po eni strani omogočili uspešni filmi na azijskem in mednarodnem tržišču, po drugi strani pa so akterji vabila sprejeli v strahu pred bližajočim se datumom predaje angleške kolonije materi Kitajski, ki je v produkcijo vnesel dobrošno mero previdnosti, strahu in negotovosti. V tistem času je hongkonški film doživljal hudo krizo; najboljša in najbolj bankabilna imena (Tsui Hark, John Woo, Ringo Lam, Jackie Chan) so odhajala, produkcija je strmo upadala, množili so se na hitro skomponirani produkti, ki so nekdanje cvetoči kinematografiji jemali ugled. Reciklaža preverjenih vzorcev je postala *leitmotiv* tamkajšnje produkcije, Hongkong je v smislu kreativnega nazadovanja postal duplikat Holivuda, obubožani gigant v iskanju identitete. V tem času so se okrepile ali na novo vzniknile druge kinematografije v širši regiji; Japonska je predstavila novo generacijo



Ju-on



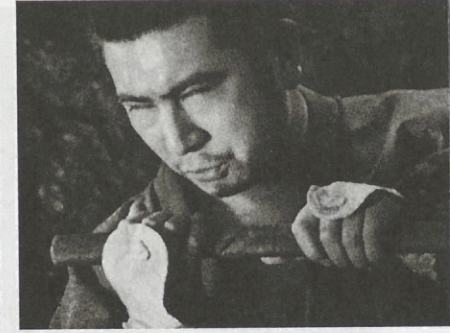
Zatoichi



Zatoichi and the Chest of Gold



The Tale of Zatoichi Continues



Blind Swordsman Vengeance

žanrskih režiserjev – predvsem grozljivk –, dokaj popularni in vplivni sta postali tajška in singapurska produkcija, za največji tektonski premik pa je brez dvoma zaslužna Južna Koreja, ki je v nekaj letih postala vodilna velesila Daljnega vzhoda, tako v produkciji art kot komercialnih filmov, marketinški prepoznavnosti ter agresivnem promoviranju festivala v Pusanu, ki je v kratkem pometel s konkurenco (konkretno, s festivaloma v Hongkongu in Tokiu) in postal centralni vzhodnoazijski festivalski dogodek.

Nas v pričujočem tematskem bloku ne zanimajo produkcijske metode, temveč predvsem način, kako so se nekatere kinematografije, njihovi avtorji, scenaristi in producenti v tem času obnašali, se afirmirali oziroma reafirmirali, kako so ustavili preseljevanje na Zahod in trend v nekem trenutku celo obrnili ter, predvsem, kako so se znova (zlasti v Hongkongu) zavedli korenin. Kdo in kaj je hongkonškemu popularnemu filmu ponovno dvignil(o) ugled? In zakaj so japonski žanrski filmi zdajne čase tako učinkovito strašljivi? Zdi se, da je prišlo do vsesplošnega mešanja vplivov in senzibilnosti, do zgodovinske, lokalne in celo medkontinentalne izmenjave idej in talentov, do velikanskega talilnega lonca, kjer je dovoljeno vse. Takeshi Kitano v *Zatoichiju* vzame ikono japonskega samurajskega filma in ga predela, modernizira, karikira, a kljub vsej eksotičnosti ohranja spoštljiv odnos do tradicije – tako žanrskega lika kot zgodovine japonskega filma; Takashi Shimizu v svoji tetralogiji *Ju-on* na videz prekopira vse standardne prijeme novega japonskega *horrorja* (najbolj očitna referenca je trilogija *Ring*), pa vendar ustvari unikatno, malodane abstraktno vizijo moderne groze; Alan Mak in Andrew Lau v gangsterski trilogiji *Infernal Affairs* pobereta najboljše in najpomembnejše zahodnjaške (predvsem ameriške) vplive ter ustvarita eno najkompletnejših in najbolj vznemirljivih gangsterskih sag. Vsem je skupno eno, na izrazito originalen način obravnavajo tako sami sebe kot sebi podobne, skratka, so tako reflektivni kot samoreflektivni – do lastnega izraza, kinematografije, kateri pripadajo, in kinematografije, kateri se klanjajo. Kot običajno so Vzhodnjaki bolj senzibilni kot Zahodnjaki. Mak in Lau sta z *Infernal Affairs*, denimo, ustvarila svojo variacijo Coppolove gangsterske sage, medtem ko Holivud stvari po običaju poenostavi; tam kupijo pravice za rimejk in stvar posnamejo po svoje. *Ring* je že zdavnaj dobil ameriško različico, *Ju-on* jo je dobil – spet v režiji Shimizuja – pred kratkim, *Infernal Affairs* bo šel v Scorsesejevi režiji v produkcijo naslednje leto. Nas tule zanimajo izvorniki, *Zatoichi*, *Ju-on* in *Infernal Affairs*, trije izredno popularni in vplivni predstavniki daljnovezhodnega popa, ki so zadnji dve leti vzburljali perceptivne registre ljubiteljev eksotike in žanra.

v hiši straši

Na začetku je bila trilogija *Ring* (1998–2000), klasična japonska srhljivka, ki je mešala vse ustaljene obrazce tamkajšnjega *mainstreama*; doga-

janje je bilo postavljeno med srednješolce, preganjalo jih je nedefinirano zlo, ključnega pomena za gibanje prekletstva je bila moderna tehnologija, konkretno, video trak in telefon, ki sta v tednu dni zaznamovala in pogubila nevedneže in radovedneže (več o seriji smo v *Ekranu* pisali že leta 2000). Uspeh *Ringa* je kakopak hitro motiviral številne posnemovalce, med drugim Takashija Miikeja, ki je s filmom *One Missed Call* (2003) – tam srednješolci prejemajo telefonska sporočila iz prihodnosti, posnetke lastne smrti – posnel sicer učinkovit, a za svoj status precej konvencionalen film.

Shimizujev *Ju-on*, ki je že v japonski različici dobil mednarodni podnaslov *The Grudge*, so mnogi pretirano vneto primerjali z *Ringom*, verjetno zavoljo podobnih marketinških prijemov in prepoznavnega motiva široko razprtega očesnega zrkla. S tem se njuna podobnost tudi konča; *Ju-on* je namreč unikum t.i. J-horrorja, nepotrebnih dodatkov okleščena srhljivka, katere genialnost leži v dejstvu, da gledalca kontinuirano straši z minimalnimi izraznimi sredstvi, včasih zgolj z zvokom. V času, ko se franšize poslužujejo vse "drznejših" in ekstravagantnih prijemov (od nepotrebnih veder krvi do spektakularnih specialnih efektov), je *Ju-on* presenetljivo prizemljena srhljivka. Njena izjemnost leži v vsakdanjosti dogajanja, pripovedni abstrakciji in dejstvu, da se večina dogajanja odvije podnevi. Središče dogajanja je hiša na robu mesta, kjer se je pred leti zgodila družinska tragedija; ljubosumni mož Saeki je v besu ubil svojo ženo Kayako in sina Toshia ter nazadnje sodil še sebi. Odtlej je hiša zakleta, prekletstvo Kayakine groze v trenutkih pred smrtjo se prenese na vsakogar, ki stopi v njeno notranjost. V štirih filmih se med obiskovalci izmenjujejo novi najemniki, socialne delavke, inštruktorji, učitelji, policaji, nepremičninski agenti, vsi pa doživljajo podobno grozo; najprej srečajo Toshia, malega albina, očitno duha ubitega sina, v trenutkih pred smrtjo pa še Kayako, ki se – pospremljena z grozljivim grlenim zvokom – praviloma priplazi po stopnicah iz prvega nadstropja. Takashi Shimizu se ne ozira na narativne konvencije, pomembna mu ni koherentnost zgodbe, temveč atmosfera in slogovna domelanost. Kako nepovezana je naracija v seriji, pove že podatek, da Shimizu številna nedefinirana razmerja prve video izdaje razkrije in osmisli šele v njenem nadaljevanju, najbolj linearni in posledično najmanj zadovoljivi epizodi, kjer se zdi, da mu je vse skupaj ušlo z vajeti, saj smo nazadnje pričla epidemiji "obsedencev", ki spominjajo na zombijevske klasike Georgea A. Romera.

Ju-on razen krvavega incidenta iz preteklosti pravzaprav nima konkretne zgodbe, vsi štirje filmi so razdeljeni na kratke vinjete, markirane z imeni žrtev, ki se brez izjeme sklenejo pred kakršnim koli nasilnim dejanjem. Ne, v filmih ni krvavih prizorov, Shimizu suspenz tipičnega segmenta gradi do razkritja duha enega izmed umrlih družinskih članov, nakar epizodo diskretno zaključi s prehodom v črnino. Kar pomeni, da izvor groze ni v dogajanju po prihodu "duha", temveč v njegovi prezen-

taciji. *Ju-on* je grozljivka, ki se zaveda moči filmskega medija; v nasprotju s trilogijo *Ring*, ki je bila zasnovana na literarni predlogi in je bolj ali manj sledila zakonitostim naracije, je *Ju-on* produkt samega medija; njegova groza izhaja predvsem iz obrtniške spretnosti in natančnosti, pozicije kamere, montaže, osvetljevanja in sugestivne zvočne kulise. Shimizujeva serija so "filmi gledanja" oziroma "opazovanja"; žrtve vidijo Kayako in Toshia, ali še slabše, Kayako in Toshio vidita njih.

Shimizuja bi lahko razglasili za kralja moderne *horror* eksploatacije, od leta 1999 je živel tako rekoč zgolj od enega produkta. Kot nadarjenega študenta ga je opazil Kiyoshi Kurosawa in mu omogočil režijo trminutnega filma za serijo televizijskih grozljivk. Opazil ga je tudi Taka Ichise, "David O. Selznick J-horrorja", in produciral prvi celovečerni izdaji *Ju-ona* (obe 2000), namenjeni video tržišču, po zaslugi hitrega širjenja po internetu in vzpostavljenega kultnega statusa pa sta tri leta pozneje nastali še kinematografski verziji (obe 2003). Letos je v kinematografe prišla še ameriška različica in znova jo je podpisal Shimizu; s tem se je pridružil tradicionalno "pogubljeni" družini režiserjev, ki so se ameriške rimejke svojih prelomnih del odločili režirati sami. Če se spomnite Georgea Sluizerja (*Spoorloos* (1988) je postal *The Vanishing* (1993)) in Oleja Bornedala (*Nattevagten* (1994) je postal *Nightwatch* (1996)), potem se spomnite učinkovitih *chillerjev*, ki so se v ameriški produkciji spremenili v anemične, kompromisarske pol-izdelke s *happy-endom*. Shimizu se je prekletstvu rimejka, presenetljivo, izognil, po svoje zato, ker je že doma posnel štiri variacije na isto temo. *The Grudge* je koproduciral Sam Raimi, in zavoljo ameriškega tržišča je film, logično, precej bolj linearen; v smislu eksplikacije "prekletstva" še najbolj spominja na Shimizujevo drugo video izdajo, sicer pa *The Grudge* med vsemi inkarnacijami še najbolj verodostojno obrazloži genezo preklete hiše. Na neki način je ameriška verzija skupek motivov vseh štirih predhodnikov. Kaj bo prinesel tretji japonski del, ki je že v pripravi, bo verjetno jasno že čez nekaj mesecev.

slepi vandravec

Kako posebna, skrivnostna in nikoli dovolj odkrita je japonska kinematografija, priča fenomen *Zatoichija*, enega najpopularnejših in najbolj eksploatiranih junakov japonskega filma in televizije, ki je bil zahodnemu gledalcu pred letom 2003, ko je Takeshi Kitano posnel svojo verzijo popularnega samuraja, praktično neznan. Kitano se je projekta lotil nekaj let po smrti Shintara Katsuja (1931–1997), zvezdnika vseh 25. *Zatoichijev*, realiziranih med leti 1962 in 1973, ter producenta in režiserja testamentarne izdaje, posnete leta 1989. Kitano je rimejk predlagala Madame Saito Chieko, lastnica vseh pravic za lik Zatoichija, ki je poprej bojda že zavrnila Takashija Miikeja. Razlog je bil preprost, Miike je v sebi lastnem slogu film hotel nasloviti *The Last Zatoichi Movie*, glavnega junaka pa na koncu ubiti, kar je bilo za Saito Entertainment

kakopak nesprejemljivo. Prav spoštljiv do lika *Zatoichija* v svojem rimejku ni bil niti Kitano – sam jih je videl malo, v resnici so ga dolgočasili –, sploh če poznamo Katsujeve izvornike (režirali so jih številni režiserji, še največkrat Kenji Misumi, Kazuo Ikehiro in Tokuzo Tanaka), precej tradicionalne akcijske pustolovščine, kjer doberhotni lik Zatoichija – slepi ronin (samuraj brez gospodarja), ki se preživlja z masiranjem in občasnim kockanjem – vedno stoji na strani zatiranih, največkrat eksploativiranih kmetov ali ogroženih žensk, praviloma prostitutk, katerih usluge Zatoichi, presenetljivo, z veseljem sprejema. Levičarske simpatije, ki jih je serija gojila od samega začetka, so se v *Zatoichi the Outlaw* (1967, #16), prvem filmu, posnetem za Katsujevo produkcijsko hišo, konkretizirale; v filmu nekdanji samuraj, zdaj pacifist, kmete uči, kako povečati pridelek, z njegovo pomočjo ustanovijo celo nekakšen sindikat! Družbeno-politična klima po celem svetu se je leta 1967 očitno dotaknila tudi Zatoichija; da je šlo za zavesten maneuver v levo, je potrdilo tudi angažiranje pro-komunističnega režiserja Yamamota Satsua.

Ključ do neverjetne popularnosti Zatoichija je nedvomno ležal v zvezdniku Katsuju, njegovi topli interpretaciji občutljivega in plemenitega lika, ter dejstvu, da je serija povzela zelo redko značilnost šund literature (Kan Shimozawa), po kateri je bil njegov lik zasnovan: lik "dobrodelneža", ki je na vsakem koraku bolj zanimiv in karizmatičen od njegovih nasprotnikov. Serija je postavljena v sklepno fazo obdobja Edo (sredina 19. stoletja), ko je šogunska oblast postala izrazito skorumpirana. Zatoichjevo ozadje se skozi hipne opazke postopoma kristalizira v uvodnih epizodah; bil je sirota, vid je izgubil v zgodnji adolescenci, postal je maser, vseskozi se je boril proti predsodkom in prezirju, ki so ga ljudje izkazovali njegovemu razredu. Mečevanja se je očitno naučil sam, v nobenem segmentu serije namreč ni sledi o konkretnem učitelju. Večina epizod se konča z Zatoichijevim odhodom iz vasice, kjer je "služboval" oziroma pomagal zatiranim marginalcem; prav podoba osamljenega, dobrodušnega vandravca brez doma je mnoge spodbudila k primerjavi s Chaplinovim *Potepuhom*.

Serija o Zatoichiju praviloma prinaša dokaj standardne zaplete, še posebej v poznejših fazah, ko se je produkcija povsem industrializirala (najbolj plodno je bilo leto 1964, ko so nastali štirje filmi), kar še ne pomeni, da ni prinašala izjemnih del. Prve tri izdaje (*A Tale of Zatoichi*, 1962; *The Return of Masseur Ichi*, 1962; *Masseur Ichi Enters Again*, 1963) oblikujejo zaključeno celoto, saj so producenti *Zatoichijeve* avanture koncipirali zgolj kot trilogijo. Prvi *Zatoichi* je brez dvoma najboljši in najbolj "netipičen" del serije; preseneča s svojim pesimizmom, temačnostjo in malodane *kammerspiel* senzibilnostjo. Film bi težko razglasili za akcijskega, še manj za avanturističnega (kar je splošna definicija serije); Zatoichi svoj meč na primer prvič potegne šele po 30. minutah, dogajanje se povečini odvija v zaprtih sobah in ponoči, še zaključna masovna bitka se iz strateških razlogov (razmerje sil 2:1) iz odprtega, na-



Infernal Affairs I



Infernal Affairs II



Infernal Affairs III

ravnega prostora preseli v vasico z ozkimi uličicami. Film v celoti preveva mračna, pesimistična melanholija, med protagonisti prevladujejo laži, hinavščina in manipulacija, osrednji motiv je kakopak smrt. Skratka, gre za netipično "pilotsko" epizodo, ki naj bi gledalca stimulirala in ga navdušila za nove avanture. Med drugim presenečajo tudi latentni gejevski podtoni, ki se pojavljajo v treh uvodnih epizodah, česar se bo serija kasneje izogibala.

Serija je zelo hitro prevzela pozitivističen *spin*. *Masseur Ichi on the Road* (1963; #5) se je očitno že zavedal junakove izjemne popularnosti; Zatoichi je že prepoznavna ikona samurajskega žanra, zato mu tudi pripada uvodni *teaser*, v kratkem prologu pred najavno špico v bondovskem slogu demonstrira svoje spretnosti, vsi ga prepoznavajo in mu izkazujejo strahospoštovanje, skratka, zdaj je Player, kakor veleva njegov vzdevek, *Ichi* ("številka 1"). Motivika mladih samurajev, ki hočejo poraziti Ichija in se proslaviti kot "tisti, ki je ubil Zatoichija", verjetno izhaja iz ikonografije vesterna, ki je bil tudi na Japonskem zelo popularen. Še bolj očitno je – predvsem s tradicijo leonejevskega italovesterna – vplival na epizodo *Zatoichi Meets Yojimbo* (1970; #20), v kateri sta se združili samurajski ikoni, Shintaro Katsu in Toshiro Mifune, zvezdnik Kurosawove *Telesne straže* (Yojimbo, 1957), in *Sanjura* (1962), kjer je odigral sloviti vlogi osamljenega samuraja brez imena. *Zatoichi Meets Yojimbo* je tradicijo klasičnega samurajskega filma (Kurosawa) in špageti vesterna (Leone) podaljšal v lepo artikuliran pop hibrid, s katerim je bila že nakazana dekadentna faza serije, ki se bo v iskanju novih izzivov Zatoichija združila še s kitajskim akcijskim junakom, Enorokim mečevalcem (*Zatoichi and the One-Armed Swordsman*, 1972; #22).

Kitano se je v svojem rimejku, dokaj presenetljivo, oklenil "levičarskega" aspekta Katsujeve serije; v ospredje je postavil zatirane vaščane, izkoriščevalske klane in ogroženo tradicijo regije. Vsej tradicionalni ikonografiji navkljub pa Kitano preseneča na vsakem koraku; njegovo vizijo bi brez pretiravanja lahko poimenovali tudi "tehno-Zatoichi". Kitano ne bi užival privilegirane statusa najpopularnejše in najbolj čaščene medijske osebnosti na Japonskem, če se ne bi neprestano poigral v ustaljenimi formulami in na videz preživeto obliko dvignil na novo raven. Njegov *Zatoichi* je popolna zmaga forme in navdiha nad konzervativno vsebino; obenem je samurajski film, komedija, film z uganko, melodrama, musical in teater absurda, predvsem pa brezhibno zrežirana avantura. Kitano navdušuje s perfektno orkestriranimi sekvencami, posrečenim mešanjem realnih zvokov in minimalistične glasbe, kar ustvari

impresivno zvočno paletu. Film je zelo ritmičen, nekakšna "simfonija ruralne Japonske", kar lepo ilustrirajo tri sekvence (nastopajo člani plesne skupine The Stripes), ki se sklenejo v finalnem dodatku, masovnem *step-dance* karnevalu osvobojenih in srečnih vaščanov. Kitano si je po lastnih besedah še pred zasnovanim scenarijem zamislil ekstravagantno plesno sekvenco, vendar gledalcev v vodo ni želel vreči nepripravljenih, zato jih je najprej ogrel; prvič v prizoru s poljedelci, ko narekujejo ritem z motikami in grabljami, in drugič med gradnjo hiše, kjer mesto instrumentov prevzamejo gradbena orodja. Prav sklepna sekvence, masovni plesni karneval, na videz najbolj "heretičen" del Kitanovega filma, ki naj bi z izvirniki ne imel nič skupnega in se iz njih celo norčeval, v resnici prinaša najbolj elementaren, arhetipski zaključek zgodbe o Zatoichiju ter hkrati odgovarja na vprašanja, zakaj Zatoichija ni med plesalci. Kitano je dal jasno vedeti, da je plesni prizor del organske celote filma in ne zgolj mašilo za učinkovit zaključek. Vaščani praznujejo izkoreninjenje zla, osvoboditev vasi, in ker Zatoichi kot večni vandravec ni "lokalec", temveč se je v vasi na poti kdovekam zgolj ustavljal, tja pač ne spada, zato – v skladu s podobo osamljenega ronina – nadaljuje pot v neznano.

najgloblji krog pekla

Če bi me konec devetdesetih let vprašali po imenih Alan Mak ali Andrew Lau (ne gre ga mešati s pop zvezdnikom in igralcem Andyjem Lauom), bi zgolj odmahnil z roko. Oba sta se "proslavila" s serijo idiot-skih akcijskih avantur, no, Andrewu Lauu lahko v olajševalno okoliščino štejemo vsaj dejstvo, da je nase opozoril kot direktor fotografije, med drugim za zgodnja filma Wong Kar-waija (*As Tears Go By*, 1988; *Chungking Express*, 1994). Potem se je zgodilo. Konec leta 2002 je v kina prišel gangsterski triler *Infernal Affairs*, pometel s konkurenco in očaral kritično javnost. Po dolgem času je hongkonška filmska industrija (oziroma kar je od nje ostalo) sproducirala inteligenčen žanrski film, ki ne gradi na akcijskih elementih, temveč na zgodbi, karakterizaciji in sugestivnih detajlih. Kako vitalna je lahko tamkajšnja industrija, predvsem pa, kako hitro zna reagirati na ugodne komercialne rezultate, priča podatek, da so trije deli *Infernal Affairs* v kina prišli v razmiku dobrega leta dni (med oktobrom 2002 in decembrom 2003), pri čemer je treba upoštevati, da trilogija še zdaleč ni bila načrtovana ter da sta avtorja za drugi in tretji del potrebovala minimalen "reakcijski čas". Trilogija *Infernal Affairs* odpira povsem novo poglavje hongkonškega žanra, ki ga je konec devetdesetih s svojimi gangsterskimi filmi nakazal že Johnnie

To, ko je za kvalitetnejše predloge novačil celo francoske scenariste. Johnnie To je danes (skupaj s sodelavcem Wai Ka-faijem) *de facto* prepoznana kot ključna figura premostitvenega petletnega obdobja, od predaje Hongkongu Kitajski do leta 2002, ko je tamkajšnja industrija dobila novo samozavest, njegovi minimalistični, melvilovski trilerji (*A Hero Never Dies*, 1998; *Mission*, 1999; *Where a Good Man Goes*, 1999; *Running Out of Time*, 1999; *Fulltime Killer*, 2001; *PTU*, 2002) pa kot redke kvalitetne izjeme v borni žanrski ponudbi. Dolga senca Tojeve tradicije je lepo vidna tudi pri *Infernal Affairs*; Andrew Lau in Alan Mak sta namreč ustvarila tako inteligentno, trdno zgrajeno in sofisticirano prepleteno gangstersko dramo, da gledalec sploh ne pogrša običajnih akcijskih vložkov (ki jih ne pogršamo niti pri Toju). V hongkonškem žanru se je zgodila mala revolucija, film ne ponuja zgolj akcijskih užikov, temveč od gledalca pričakuje aktivno participacijo.

Zgodba na prvi pogled ni nič posebnega: Hongkonška policija bije dolgoleten boj z gangsterskimi triadami, vendar ima pri aretacijah vse manj uspeha, zato policijski inšpektor Wong (Anthony Wong) v tolpo najnevarnejšega in najspretnjšega kriminalca Sama (Eric Tsang) pošlje svojega človeka, Yana (Tony Leung). Da bi bil Yan prepričljiv *undercover* policaj, Wong izbrše njegovo uradno kartoteko. Yan si po treh letih v Samovi tolpi pridobi zaupanje šefa, inšpektorju Wongu pa redno pošilja dragocene informacije o Samovi trgovini z drogami. Ne Wong ne Yan pa se dolgo časa ne zavedata, da si je svojega ovaduha v policiji že pred leti omislil tudi Sam. Ming (Andy Lau) je končal policijsko akademijo in postal član oddelka za notranje zadeve (Internal Affairs), toda v resnici je član Samove tolpe. Po ponesrečeni akciji se obe strani zavesta, da imata v svojih vrstah skrivnega ovaduha.

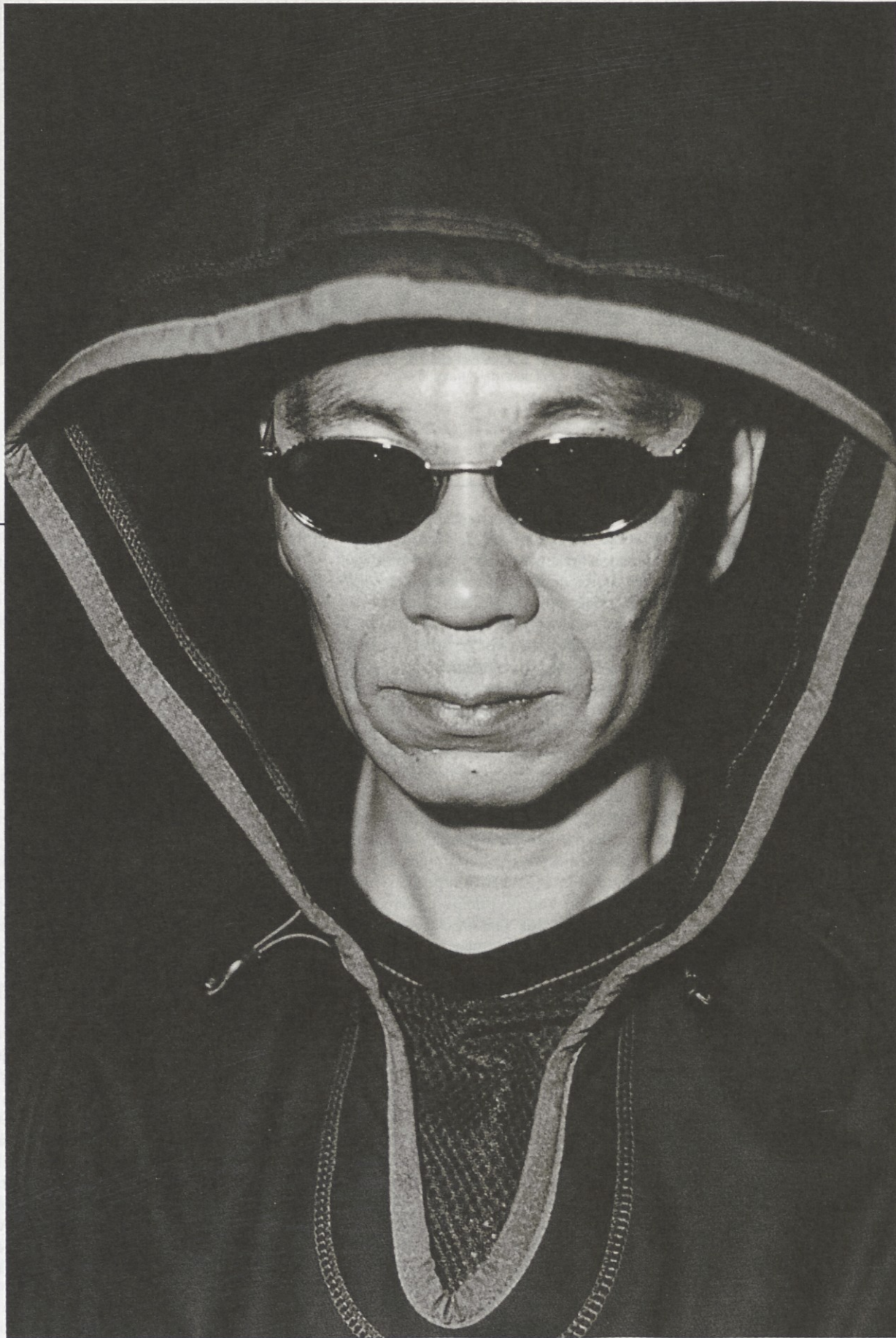
Akcijski segment je zreduciran na minimum, prevladujejo subtilna igra prevar, manipulacij, motivi etike, zaupanja ter pripadnosti. Skratka, hongkonški žanr zdaj tudi misli, čeprav si zavestno sposoja, predvsem od ameriških klasikov. Motiv policijskega ovaduha ni v kriminalkah nič novega (Lau in Mak ga celo podvojita), v zadnjem času ga je v *Mestnih psih* (Reservoir Dogs, 1992) najpopolneje izpeljal Tarantino, a treba je vedeti, da je tudi njemu kot ključna referenca služil *City on Fire* (1986) Ringa Lama. *What Goes Around, Comes Around*. Drži, "vse se vrača na prvotno mesto" je mantra tako medkontinentalne kulturne izmenjave, mafijskega šefa Haua (Francis Ng), ki v drugem delu obračuna s tekmeči, kot izvirnega koncepta *Infernal Affairs*, ki temelji na budistični doktrini reinkarnacije, neprestanega kroženja oziroma neskončnega

trpljenja. V tem smislu je pomemben kitajski naslov filma (Wujian Dao), ki je veliko bolj specifičen od angleškega; lahko bi ga prevedli kot *Po poteh Wujiana*, kar pomeni pot v globino pekla, saj Wujian v budistični mitologiji predstavlja najgloblji, osmi krog pekla. Kontinuirano trpljenje.

Drugi del se odvija med letoma 1991 in 1997 ter opisuje leta formacije obeh ovaduhov, Yana in Minga, postopni vzpon Sama, predstavi pa tudi lik Hauja, mafijskega dediča, ki se po nasilni smrti svojega očeta odloči eliminirati nasprotnike in zavladati podzemlju. Alan Mak, scenarist izvirnika ter kreator generalne podobe in strukture trilogije, ni skrival vplivov Coppolovega *Botra*; Hau je njegova variacija Michaela Corleoneja, podobno kot sta drugi in tretji del, z razbito narativno strukturo in neprestanim preskakovanjem v času, očitna "dediča" drugega *Botra*. Sklepni del trilogije se ob prvem gledanju zdi morda odvečen, vendar kljub precejšnji razpuščenosti in vdorom sentimentalnosti prinaša lucidno sklepno besedo; po smrti Yana, Wonga in Sama se osredotoči na Minga, njegov poskus integracije v "legalno" družbo ter moralno razdvojenost in postopno psihično kapitulacijo. Pot kakopak vodi skozi peklo. Izbrisati mora vse sledi svoje gangsterske preteklosti ter hkrati razkriti še drugega Samovega ovaduha (Yeunga), ki prav tako službuje na Oddelku za notranje zadeve. *Infernal Affairs III*. najlepše funkcionira na simbolnem nivoju Rdečega kroga – kakor je neizbežno, usojeno srečanje treh popolnih neznancev ilustriral Jean-Pierre Melville ("Možje, četudi popolni neznanci, se bodo, ne glede na to, kaj počnejo in kam so namenjeni, na določeni dan neizbežno srečali v rdečem krogu."), režiser, katerega filme je prav tako inspirirala budistična mitologija –, na poklicani, usodni, mesijanski povezanosti vseh treh ovaduhov. Minga in Yana režiserja tako ali tako vseskozi prikazujeta kot dve strani istega kovanca, nazadnje pa v "alianso" simbolno vpleteta še Yeunga, ki nikoli ne bi postal inšpektor, če Yan po ukazu inšpektorja Wonga ne bi sprovciral lastne izključitve iz policijske akademije (tako je postal *undercover* policaj), s tem pa Yeungu sprostil edino preostalo mesto. Teleologija se na posled izpolni tako na simbolni kot geopolitični ravni; *Infernal Affairs* (I.–III.) namreč med drugim ponuja zanimivo konstelacijo podob Hongkongu v treh zgodovinskih obdobjih, pod britansko upravo (1991–1996), v času predaje (1997) in kot Posebno administrativno regijo Kitajske (1998–2003).•

GANLJIVI SVET

gregor butala



TAKASHIJA MIIKEJA



Deadly Outlaw

Gola ženska, ki v pesti stiska zavojček kokaina, strmoglavi s stolpnice na ulico v središču Shinjukuja; sredi slepečih bliskov neona plešejo stripizete; gangster posmrka več metrov dolgo črto belkastega prahu, le nekaj minut pozneje pa ga še vsega omamljenega ustrelijo skozi streho njegovega avta, ki je običal v prometnem zamašku; preprodajalca mamil zabodejo v vrat med homoseksualnim spolnim odnosom na javnem stranišču, ki je že naslednji trenutek povsem preplavljeno s krvjo; v preporno kitajsko restavracijo, kjer se vodja tolpe že kar obsesivno baše s hrano, vstopita moška z brzostrelkami (ki sta jih pred tem pobrala iz predala z zmurnjeno zelenjavo v neki trgovini) in povzročita popolno razdejanje; prej omenjenemu požeruhu med poskusom pobega krogle od zadaj prebijajo želodec, iz katerega brizgne vse, kar je ravnokar pojedel; ko na prizorišče zločina prispe policija, si glavni preiskovalec pred očmi podrži ostanke na pol prebavljene hrane in nemudoma ugotovi identiteto umorjenega: "Rezanci znamke Su Chi? To je gotovo Chen Feng!"

To so le nekateri členi iz verige kakofoničnih, brutalnih, neobičajnih, groteskkih, vendar premišljeno stkanih podob, ki si v bliskoviti montaži, usklajeni z maničnim ritmom ostrih kitar, sledijo skozi uvodne minute filma *Dead or Alive* (1999), ene od obeh mojstrovini Takashija Miikeja – druga je bila razvpita *Avdicija* (Odishon, 1999), ki je v japonske kinodvorane prišla le tri mesece zatem –, ki sta ob prelomu stoletja obkrožili mednarodne festivale in ustoličili novo kulturno ime japonske – in svetovne – kinematografije. Tedaj štiridesetletni režiser je imel sicer za seboj že več kot trideset filmov, toda približno dve tretjini jih je bilo posnetih izključno za japonski video trg, ki je v začetku devetdesetih let naravnost cvetel, zaradi česar so bili drugod praktično neznan. Od ostalih je bilo mogoče na zahodnih festivalih videti predvsem film *Fudoh: The New Generation* (Gokudō sengokushi: Fudo, 1996), za Miikeja tedaj že značilno žanrsko mešanico na meji med zgražanjem in krohotom, v kateri se najstnik Riki, najmlajši sin gangsterske dinastije, loti obračuna z lokalnimi jakuzami – na vrhu seznama zapisanih smrti je njegov oče, ki je pred davnimi leti ubil starejšega sina, da bi potolažil svoje nadrejene, bratovega umora pa mu ni Riki nikoli odpustil.

Tisto, po čemer se *Fudoh: The New Generation* razlikuje od razmeroma običajne zgodbe o maščevanju in spopadu med generacijami, je namerano pretiravanje, ki se izkaže za glavno vsebinsko in slogovno potezo filma: skupina pomočnikov, ki jih okrog sebe zbere Riki, je povsem neverjetna združba šestletnikov, vzgojenih v hladnokrvne revolveraše, dveh najstnic, ki iz vagin streljata puščice, in novega sošolca, ki bi po svoji telesni pojavi prej sodil v ring (ni naključje, da ga igra rokoborec Kenji Takano) kot pa v srednješolske klopi; tudi kri, ki dobesedno brizga v potokih, in koščki možganov, ki frčijo po zraku, zbuja bolj ko-

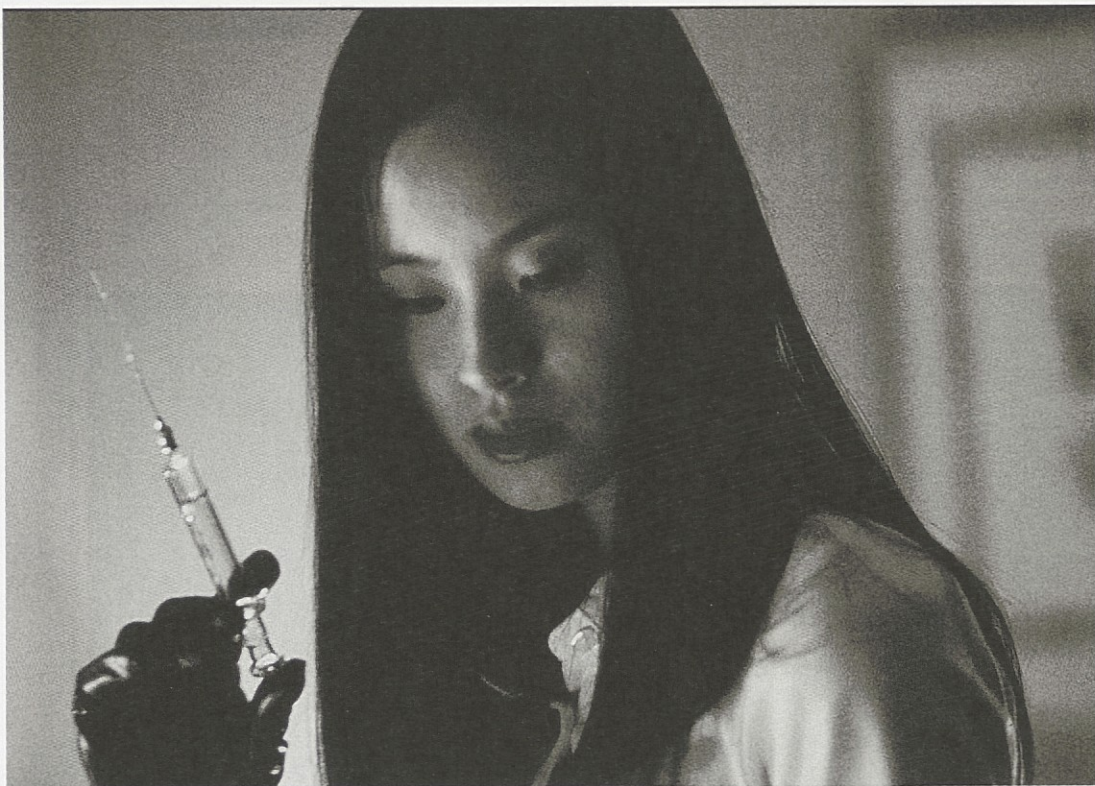


Izo

mične kakor grozljive učinke. Ta nekoliko nadrealistična vsebina se obenem ustrezno dopolnjuje z neobičajnimi stilističnimi posegi in barvitim simbolizmom (direktor fotografije pri tem filmu je bil Hideo Yamamoto, ki je z Miikejem nato pogosto sodeloval), zato ni presenetljivo, da je film – kljub nekaj šibkostim v scenariju – zbudil zanimanje zahodnih gledalcev in kritike, obenem pa tudi razdelil občinstvo na tiste, ki so Miikeja zavračali kot mizoginičnega priskutneža, ki poskuša šokirati z eksplicitnim prikazovanjem krvavega, čeprav pogosto tudi smešnega nasilja, grobe spolnosti in drugih ekscesnih prizorov, ter druge, ki so v njem videli predvsem izvirnega, drznega in s tabuji neobremenjenega režiserja (tednik *Time* je denimo razglasil film *Fudoh: The New Generation* za enega desetih najboljših v ameriških kinih leta 1997).

Vsaj v tem pogledu se do danes ni veliko spremenilo: kljub temu da – predvsem zaradi živahnije distribucije njegovih filmov po svetu in še dodatno povečane dostopnosti le-teh po zaslugi medmrežja – število privrženecv Miikejevih filmov v zadnjih letih narašča, so mnenja o tem hiperaktivnem režiserju (v samo trinajstih letih je posnel prek šestdeset filmov in televizijskih serij, ob tem pa še nekaj reklam in videospotov ter dokumentarec) še vedno razdeljena: nekateri so prepričani, da je Miike eden najpomembnejših sodobnih filmskih ustvarjalcev sploh, drugi se nad njim zmrdujejo kot nad režiserjem, ki v svojih kvazi-art izdelkih uporablja prijeme, vredne zgolj kakega poceni eksploatacijskega filma. Festivaliskim selektorjem je pri srcu zaradi svoje razvpitosti, vsaj delu kritike pa je vseh predvsem obilje interpretativnih možnosti, ki jih ponuja večplastnost njegovih filmov. Da je Miike kljub vsebinski in slogovni izzivalnosti večine svojih del zaslovel predvsem kot avtor nezaslišanih prizorov nasilja in spolnosti, je vendarle razumljivo: deklet, ki svojemu nesojenemu partnerju z žico odreže stopalo; policaji, ki analno posiljujejo osumljence, da bi iz njih izvlekli informacije; omamljena, zlorabljen in temeljito klistirana slačipunca, ki jo gangsterski šef utopi v kadi, polni njenih lastnih izločkov; kri, čreva in drugi ostanki razmesarjenih ljudi – to so pač podobe, ki se gledalcu nehote vtisnejo v spomin. Vseeno pa Miikeja ni mogoče preprosto odpraviti kot ljubitelja nagnusnih bizarnosti, ki bi bile zgolj same sebi namen – opisane skrajnosti so pravzaprav naravna posledica vsebine in načina obravnave tistih motivov, ki se jih Miike v svojih filmih vselej znova loteva.

Drugače rečeno, nasilje – v vseh mogočih različicah – je le površinski odsev ter obenem sestavni del usod Miikejevih (anti)junakov in hkrati obraz sveta, v katerem živijo; je torej vezivo med glavnimi tematskimi poudarki režiserjevih filmov, ki se stekajo v eni sami središčni točki: od-tujenem, "izkoreninjenem"¹ posamezniku. Ta se znajde v položaju, ko je njegova že tako načeta in dvoumna identiteta iz tega ali onega razloga dokončno izgubljena. Ta temeljni motiv sicer zavzema številne oblike,



Avdicija

toda vselej velja, da težave, s katerimi se sooča protagonist, niso toliko zunanega izvora (čeprav je sprva morda videti drugače), kolikor so vpete v njega samega – v tej luči so nasilje, spolnost (ta je praviloma neprijetna, nasilna ter izpraznjena kakršnih koli ljubezenskih čustev) in druge ekscesne poteze zgolj posledek notranje opustošenosti, ambivalentnosti in brezizhodnosti, podprtih z značilno filmsko govornico, ki prežemajo osebe iz Miikejevih filmov.

Omenjena odtujenost se najbolj neposredno kaže v tem, da so srednji liki skorajda brez izjeme obstranci in celo izobčenci, ki ne izgubljajo le stika s širšim socialnim okoljem (kolikor jih zaznamuje nepremostljiva drugačnost), temveč tudi s svojimi najbližjimi (na primer družino ali gangstersko tolpo) in celo samim seboj. Ravno ta travmatična zarez, zaradi katere se jim nenehno spodmika celovitost njihove lastne osebnosti, je tudi razlog za njihovo nesposobnost uspešnega vključevanja v družbo, pa naj gre za “običajno”, vsakdanje življenje ali univerzum jakuz, ter hkrati neposredni vzrok njihovega končnega propada – le v zelo redkih primerih se zgodi, da protagonisti skozi potek zgodbe v sebi odkrijejo nekaj, kar jim omogoči, da dosežejo notranjo skladnost in s tem možnost vnovične integracije. Identitetne težave Miikejevih junakov izvirajo iz zelo različnih dejavnikov: pogosto njihov obrobni položaj izhaja zgolj iz dejstva, da so mešanega rodu (navadno kitajsko-japonskega), ali pa prihajajo iz drugega kulturnega okolja, zaradi česar se ne morejo poistovetiti z družbo, v kateri sicer živijo; v nekaterih primerih je občutje tujosti pogojeno s telesnimi značilnostmi – bodisi da gre za hermafrodite, kot je to v filmu *Fudoh: The New Generation*, računalniške holograme ali celo ljudi-stroje, kakršna sta junaka filmov *Full Metal Yakuza* (Full Metal Gokudō, 1997), reciklaža *Robocopa* z neznosno nesposobnim gangsterjem, ki ga Frankensteinu podobni znanstvenik po tem, ko ga skupaj z njegovim šefom ustrelijo, znova oživi kot robota, oplemenitenega z deli šefovega telesa in protagonistovo glavo, ter *Dead or Alive: Final* (2002), sklepní del istoimenske trilogije, v katerem srečamo lik scottovskega replikanta – ali psihološkimi vzroki, kot sta duševna bolezen ali podvrženost hipnozi; pogosto je junakova drugačnost seksualno pogojena (protagonisti številnih Miikejevih filmov so istospolno usmerjeni ali pa nagnjeni k različnim oblikam perversnosti); ne nazadnje, občutek izkoreninjenosti osrednjih likov večkrat izvira iz preprostega dejstva, da so sirote.

To določujočo potezo svojih likov Miike pogosto podčrta z vizualnimi prijemi (predvsem na ravni mizanscene) in dramaturškimi sestavinami; kot nasprotje odtujenosti in sredstvo za okrepitev podob nasilja na primer večkrat uporablja motiv otroštva (obdobja, ki ga v svojih filmih bolj

ali manj idealizira), s katerim še dodatno poudari občutek melanholične izgubljenosti protagonistov. Vendar pa osebe v Miikejevih filmih svoje-ga stanja nikoli ne sprejemajo s tiste vrste vdanostjo v usodo, ki nastopi ob popolni razrušenosti subjekta in jo lahko recimo zasledimo v nekaterih filmih Takeshija Kitana (ki je v japonski industriji zabave morda edini ustvarjalec s še bolj natrpanim urnikom od Miikeja). Nasprotno, žene jih silna želja po doseganju tistega (včasih povsem utopičnega) ideala, s katerim bi – kakor se zdi – vendarle osmislili svoje bivanje. To je lahko iskanje popolnega partnerja, ki je kot tako seveda tudi že vnaprej obsojeno na propad – najbolj neposredno se to izkaže v dveh morda najbolj znanih režiserjevih filmih, *Avdiciji*, kjer se osamljeni, vase zaprti in že leta odvedeli poslovnež na prijateljev predlog odloči, da si bo novo družico poiskal s pomočjo drobne prevare, in sicer lažne avdicije za igralko v izmišljenem filmu, vendar se izbranka še zdaleč ne izkaže za ideal pohlevne japonske gospodinje, in filmu *Ichi the Killer* (Koroshiya 1, 2001), brutalnem filmskem slovarju sadizma, mazohizma in drugih patoloških vsebin, ki je nastal po mangi Hidea Yamamota (kljub imenu to ni ista oseba kakor prej omenjeni direktor fotografije), v katerem se izgubljeni objekt želje (pa tudi njene zadovoljitve) prek vrste komaj prebavljivih prizorov vse bolj kaže kot slepilo in ki je s svojo šokantnostjo (ter priloženimi vrečkami za bruhanje na nekaterih zahodnih festivalih) dokončno potrdil, da je Miike režiser, ki se ne ustavi pred ničemer. Hrepenenje junakov se sicer ne izteče vselej v tako skrajno obscenih podobah: velikokrat se zdi (čeprav le redko uresniči), da bi jim za obnovitev pretrganih vezi zadostovala že sprememba okolja in nov začetek; drugič iščejo rešitev v domišljijiski samopotrditvi – na primer v komediji *Zebroman* (Zeburaman, 2004), kjer se glavni junak, sicer popolna zguba, v svojih eskapističnih fantazijah oblači v kostum superheroja iz televizijske serije, ki jo je gledal v mladosti –, tretjič spet v obnovi harmonije znotraj družinske celice, kot je to v s trupli posejanem grotesknem muzikalu *Happiness of the Katakuris* (Katakuri-ke no kōfuku, 2001) ali precej ostrejšem, zdaj seveda že legendarnem *Obiskovalcu Q* (Bizita Q, 2001), posnetem v enem tednu z digitalno kamero in tako rekoč zastoj (oziroma za približno 70 tisoč dolarjev) – film je bil namreč sprva namenjen izključno za video trg. Ta bizarni portret vzorčne disfunkcionalne družine, ki se k svojemu pravemu bistvu vrne prek incesta, mamil, prostitucije, umorov, nekrofilije in še česa, predvsem pa s pomočjo skrivnostnega gosta kot nekakšnega negibnega gibalca, ki postopoma sproži verigo sprememb v odnosih med družinskimi člani, je dober primer tega, kako zna Miike omejitve izkoristiti kot prednost: občutek intimnosti, ki ga omogoča digitalni video, je še poudaril z voajerskimi, subjektivnimi koti snemanja in osebami, ki govorijo naravnost v kamero, s čimer je dosegel – in okreplil – gledalčevo identifikacijo z dogajanjem.



Ichi the Killer

Nasilje in grobost v Miikejevih filmih sta torej pogosto le odraz nasprotij znotraj junakov samih in tudi umazani svet, v katerem živijo, je bodisi posledica njihovih dejanj ali pa se (resda redkeje) se v njem znajdejo povsem nepričakovano, vendar nikoli brez razloga – in ta je, kot rečeno, vselej utemeljen v njihovih krhkih vezeh z okoljem, ki jih obdaja. Tisto, kar skozi usode teh odtujenih eksistenc – ali celo sklope posameznih filmov – zaznamuje Miikejevo delo (razen občasnih izjem), je tako predvsem premišljeno seciranje družbene resničnosti, in marsikaterega med njimi je mogoče tudi v celoti brati kot metaforo, četudi skrajno, oziroma socialni komentar. V tem pogledu lahko rečemo, da Miikeja zanima predvsem “stanje stvari” v sodobni (japonski) družbi, usodno zaznamovani z dolgoletno gospodarsko recesijo ter postopnim razpadanjem in izginjanjem tradicionalnih vrednot – ne pa tudi tradicionalnih predsodkov. Vendar se teh vprašanj nikoli ne loteva neposredno; naivnosti in banalnosti se izogne prav skozi skrajnost svojih podob. Če sta *Avdicija* ali *Ichi the Killer* v tej luči predvsem zgodbi o (neuspešnem) iskanju ljubezni v če ne kar romantična filma *par excellence* –, pa lahko v njunem okviru zlahka prepoznamo tudi sporočilo o kulturni represiji in kritiko nasilja, ki jo Miike spretno vtke v vpraševanje o gledalčevem užitku oziroma njegovih mejah: do katere mere se nad krvavimi podobami še naslajamo in kdaj nas začne njihova eksplicitnost in pretiranost motiti? Najbolj očitno se seveda japonskega vsakdanjika dotikata “družinska” *Obiskovalec Q* in *Happiness of the Katakuris*, v katerih poleg “moralnega nauka” o vrednotah, ki so potrebne za harmonično sobivanje, zaznamo tudi odsev trenutnega ekonomskega položaja: v slednjem se zgrešena naložba v hotel nekje bogu za hrbotno kaže kot vzporednica skrhanih odnosov v družini, v prvem pa je razdejanost osnovne družbene celice zrcalna slika okostenelosti propadajočih japonskih gospodarskih velikanih, če sploh ne omenjamo ironičnega portretiranja pojava, ki je tako značilen za to deželo, namreč pregovorne predanosti službi, posebljene v groteskno nesposobnem očetu, ki je pripravljen za svoj novinarski prispevek o pokvarjeni mladini spati z lastno hčerko in prepustiti sina pestem vrstnikov.

Podobno tolmačenje omogočajo tudi drugi filmi: *Agitator* (Araburu tamashii-tachi, 2002), več kot tri ure trajajoča gangsterska epopeja (video različica je bila še za 50 minut daljša od kinematografske), je videti kot prisposoda zakulisnega medsebojnega boja globalnih korporacij in njihovega hkratnega vsrkavanja manjših in ekonomsko šibkejših podjetij, ponujena v obliki zgodbe o propadu manjše skupine mladih jakuz, ki jo vodi protagonist Kunihiko. Ta v položaj obstranca ni potisnjen le zaradi relativne nepomembnosti znotraj gangsterske hierarhije, temveč tudi zaradi izgube “očetovske figure” (kar je v Miikejevih filmih pogost



One Missed Call

motiv) in svoje zvestobe tradicionalnemu kodeksu vrednot, ki se v novih časih izkaže za zastarelega. Vsebina? Ko se družina jakuz, ki ji pripada Kunihikova tolpa, nepričakovano znajde na robu vojne z rivalsko družino, s katero so živeli v sporazumnem premirju, se nobena od strani ne zave, da je žrtev spletke mogočne mafijske dinastije, ki želi prek umetno povzročene spora oslabiti obe skupini in si ju podrediti. Kunihikov nadrejeni (na katerega je protagonist navezan še iz mladosti) načrt spregleda, toda ko se hoče vsiljivcem upreti, se ga drugi člani njegovega sindikata preprosto znebijo – malo iz strahu pred močnejšim sovražnikom, malo iz preračunljivosti. Ker se Kunihiko z izdajo ne sprijazni, ostane s peščico svojih mož nenadoma sam proti vsemu podzemlju: zaradi vztrajanja pri tradicionalističnem pojmovanju gangsterske dolžnosti in poštenosti nasproti “neoliberalističnemu” pragmatizmu sicer ohrani čast, ne pa tudi življenja. Po drugi strani je film *The Guys from Paradise* (Tengoku kara kita otoko-tachi, 2000), drama o štirih japonskih zapornikih v filipinski ječi, v nekaterih pogledih tudi prisposoda o odnosu Japonske do njenih azijskih sosed. Do zdaj najbolj skrajna metafora pa je zagotovo *Izo* (2004), zadnji Miikejev film (na platna je prišel takoj po omnibusu *Three ... Extremes* s Fruitom Chanom in Chan-wook Parkom), s simboli prepletena dveurna klavnica o samuraju, vrženem v čas in prostor, katere na videz edina res oprijemljiva vsebina se zdi nenehno preli-vanje krvi, razumeti pa ga je mogoče tudi kot filozofsko meditacijo o razmerju med nasiljem in družbo.

Tematska enotnost Miikejevih filmov je pravzaprav presenetljiva, če upoštevamo, da so njihovi vsebinski okviri med seboj zelo različni, da o “žanrski” pestrosti ne govorimo: njegov opus poleg velikega števila filmov, povezanih s svetom jakuz – med drugim je po znanem romanu *Gora Fujite*² ponovno posnel *Graveyard of Honor* (Shin jingi no haka-ba, 2002) –, obsega tudi izlete v *jidai-geki*, kot je na primer televizijska drama *Sabu* (2002), postavljena v obdobje Edo, ali trije nizkopračunski srednjemetražni filmi pod skupnim naslovom *Zgodbe iz Kumamota* (Kumamoto monogatari), namenjeni najmlajšemu občinstvu, ki jih je med leti 1998 in 2002 posnel za izobraževalni oddelek istoimenske prefekture na otoku Kyushu, izrazito stilizirane akcijske filme, kot je denimo multietnični *The City of Lost Souls* (Hyōryuu-gai, 2000), zadržane lirične mojstrovine, na primer film *The Bird People of China* (Chūgoku no chōjin, 1998), z lynchevskimi motivi prežete shriljivke, kot je bila *Gozu* (Gokudō kyōfu dai-gekijō: Gozu, 2003), a tudi dobrodušne komedije, kakršna je bila *Indija Koromandija* (Kin'yuu hametsu Nippon: Tōgenkyō no hito-bito/Shangri-la, 2002), in neprikrito komercialne filme, kot je grozljivka *One Missed Call* (Chakushin ari, 2003), derivat Nakatovega *Ringa* (1998), ki se je na japonskih blagajnah kar dobro od-



Obiskovalec Q



Zebraman

rezala, ali Miikejeva prva *mainstreamovska* uspešnica, najstniška drama *Andromedia* (Andoromedeia, 1998), ne ravno prepričljiva pripoved o dekletu, ki umre v prometni nesreči, oče znanstvenik pa njene spomine in dele osebnosti ohrani v obliki nekakšnega virtualnega klona, ki se ga hoče nato polastiti megalomanski zlobnež (smisel filma je bil predvsem v tem, da sta se v njem pojavili tedaj priljubljeni najstniški glasbeni skupini, ki sta v kino pritegnili veliko mladine).

Enovitost Miikejevega ustvarjanja je še toliko bolj osupljiva, če upoštevamo dejstvo, da je večino svojih filmov posnel kot "režiser na poziv", kar pomeni, da navadno ni imel vpliva niti na scenarij niti na igralsko zasedbo, kljub temu pa mu je vanje skoraj vselej uspelo vtisniti svoj značilen avtorski pečat. Vseeno trdi, da ni nikoli posnel filma, ki ga ne bi hotel. "Zakaj bi zavrnil ponudbo, ki je zame pravzaprav priložnost? Če ne najdem posebnega razloga proti, se pač lotim snemanja," je izjavil nekoč. Osrednjim poudarkom njegovega dela lahko sledimo vse do njegovih prvih *straight-to-video* filmov; čeprav so ti v umetniškem smislu dokaj nepomembni – večinoma je šlo za nizkoprorračunske žanrske stvaritve, s katerimi so skušali producenti zadovoljiti zahteve tržišča po komedijah ali nasilnih akcijskih filmih –, toda zaradi svobode, ki jo je (deloma tudi zaradi nedodelanih scenarijev) omogočal V-kino, se je lahko Miike že tedaj posvetil raziskovanju tem, ki določajo njegova zrelejša dela (podobno pot imajo za seboj Kiyoshi Kurosawa, Shinji Aoyama in nekatera druga znana imena sodobnega japonskega filma). Ne nazadnje pa so korenine njegove poetike vtakane že v pot, ki jo je prehodil, preden je sploh začel režirati: odraščanje v delavskem mestecu Yao na obrobju Osake, polnem priseljencev, je kljub ljubezni do filmov z Bruceom Leejem določala predvsem strast do motorjev – pravzaprav si je Miike v mladosti želel postati motoristični dirkač. Ambicij po filmski karieri ni imel; kljub temu se je odločil za študij filma, toda na šolo za film in televizijo v Yokohami, ki jo je ustanovil znameniti Shohei Imamura, se je vpisal le iz dveh razlogov – ker ni bilo sprejemnih izpitov (v šoli ni ravno blestel) in ker je bila daleč od doma. Tam se je raje kot na predavanjih zadrževal v nočnih klubih, kar mu je – ironično – odprlo nova vrata: ko je neka produkcijska hiša iskala študenta, ki bi

zastonj opravljati različne pomožne naloge pri snemanju neke televizijske nanizanke, so jim ponudili njega – vsi drugi so bili pač zaposleni s snemanjem diplomskih filmov. Tako se je znašel v svetu televizijske produkcije in skoraj deset let opravljati vse mogoče zadolžitve, postopno napredoval do vloge asistenta režije in se leta 1987 tako tudi znašel pri filmu – v ekipi črne satire *Zegen*, ki jo je režiral prav Shohei Imamura, njegov nekdanji dekan. Z Imamura je sodeloval tudi dve leti pozneje pri filmu *Črni dež* (Kuroi Ame, 1989), v njem mimogrede odigral še manjšo vlogo, v tem času pa je asistirati tudi režiserjem, kot so Kazuo Kuroki, Toshio Masuda, Hideo Onchi in Yukio Noda. Priložnost za režiranje je dobil leta 1991, v času živahnega brstenja japonskega video tržišča in velikega povpraševanja po novih režiserjih – mnogim produkcijskim hišam so se zdela uveljavljena imena predraga in preveč težavna za skupno delo. Lotil naj bi se prismojene policijske komedije *Eyecatch Junction* (Toppuu! Minipato tai – Aikyacchi Jankushon), toda še preden je začel snemati, so ga prosili, naj nadomesti prvotno predvidenega režiserja pri akcijskem filmu *Redi hantaa: Koroshi no pureryuudo*; predlog je sprejel, oba filma zrežiral skoraj istočasno – in vse od tedaj je Miike praktično nenehno snemal.

Za začetek Miikejevega zrelega ustvarjalnega obdobja sicer velja njegov kinematografski prvenec *Shinjuku triad Society* (Shinjuku kuroshakai: Chaina mafia sensô, 1995), uvodni del neuradne trilogije o nevidnih družbenih plasteh (izraz *kuroshakai* tudi dobesedno pomeni "črna družba"), kamor sodita še *Rainy Dog* (Gokudô kuroshakai, 1997) in *Ley Lines* (Nihon kuroshakai, 1999). Vsi trije veljajo – tako po slogu kot po prepletanju zgoraj opisanih motivov – za morda najbolj značilne Miikejeve filme; toda vprašanje, kaj bo sintagma "značilen film Takashija Miikeja" pomenila čez leta, ostaja v luči njegove neutrudnosti in nenehne presegevanja lastnih okvirov povsem odprto. •

Opombe

- 1 Izraz, ki ga za določitev bistva Miikejevih junakov uporablja Tom Mes v obsežni monografiji *Agitator – The Cinema of Takashi Miike* (FAB Press, 2003).
- 2 Roman z izvirnim naslovom *Jingi no hakaba* je na platna leta 1975 prenesel že Kinji Fukasaku v istoimenski klasiki.

IZGUBLJENI SPOMINI:



Shiri

uvod v korejski pop

marcel štefančič, jr.

Ko pride do filma, še zlasti žanrskega filma, je Koreja novi Hongkong – in novi Hollywood. Vsekakor: korejski film ima svojega Toma Cruisea (Han Suk-Kyu) in svojo Julio Roberts (Shim Eun-Ha), vse boljši mednarodni renome, svoj mega festival (Pusan), orjaški trg, huronske hite, industrijski *box-office*, *state-of-the-art* tehnologijo, vse višje budžete in zvesto, tako rekoč fanatično publiko. Za tektonski premik in pravo filmsko revolucijo je leta 1999 povzročil akcijski spektakel *Shiri* (Swiri), ki ga je posnel Kang Je-Gyu (alias Jacky Kang) in ki je stal 5 milijonov dolarjev, pridelal pa jih je 60, s čimer je postal nacionalni fenomen in največji korejski hit vseh časov (in vseazijski hit). Za sabo je pustil celo *Titanik*, kar je pritegnilo nove in nove “venture” investitorje, tako da so na korejski trg butali novi in novi hiti, ki so posledično porazili *Gospodarje pristanov* in *Harryje Potterje* – JSA (Joint Security Area alias Gongdong gyeongbi guyeok, 2000, Park Chan-Wook), *Friend* (Chingoo, 2001, Kwak Kyung-Taek), *My Sassy Girl* (Yeopgijeogin geunyeo, 2001, Kwak Jae-Young), *My Wife is a Gangster* (Jopog manura, 2001, Cho Jin-Gyu).

Da so korejski filmi pogosto le parafraze, predelave, transplantacije in zakonspirirani rimejki h'woodskih filmov, vemo. *Tube* (Tyubeu, 2003, Baek Woon-Hak), visokoproračunski spektakel, v katerem se degradirani vladi agent (Park Sang-Min) iz maščevanja prelevi v terorista in ugrabitelja (ubije župana, ugrabi metro, izsiljuje Seul), veliko dolguje *Hitrosti*, *Alcatrazu* in *Piratom v metroju*, *Record* (Zikhimyeon jukneunda, 2000, Kim Gi-Hun & Kim Jong-Seok), v katerem se gimnazijska potegavščina konča tragično, veliko dolguje *slasherju Vem, kaj ste zagrešili lansko poletje* (tu morilec nosi kirurško masko), film *Soul Guardians* (Toemarok, 1998, Park Kwang-Chun), v katerem se izganjalci hudiča postavijo med “nadarjeno”, enigmatično, demonično dekle (Shin Hyun Jun), sicer produkt okultnega rituala, in ponovno vstajenje absolutnega Zla, precej dolguje *Izganjalcu hudiča*, le da je tu dekle starejše, medtem ko *Siren* (2000, Lee Joo-Yeob), ki preigra vse gasilske drame in melodrame, skoraj vse dolguje *Povratnemu udaru*. *Ardor* (Milae, 2002, Byeon Yeong-Ju) preigrava *Nezvesto*, *Beat* (1997, Kim Sung-Su) *Dobre fante*, *Elysium* (2003, Kwon Jae-Woong) pa *Mighty Morphin' Power Rangerse*. Toda vir cinefilske in poslovne idolatrije niso le h'woodski, ampak tudi hongkonški in japonski filmi – *The Legend of Evil Lake* (Cheonnyeong ho, 2003, Lee Kwang-Hoon), v katerem junaški, patriotski, častni general v 9. stoletju obtiči med dvema ognjema, med kraljico in preprosto punco, veliko dolguje supranaturalnim kostumskim spektaklom Tsuija Harka (npr. *A Chinese Ghost Story*), *Yonggary* (2001, Shim Hyung-Rae) veliko dolguje japonski *Godzili*, medtem ko je *Ring Virus* (1999, Kim Dong-Bin), v katerem “gledalce” na smrt obsoja skrivnostni, okultni, kanibalski video, povsem uradni rimejk japonskega morbidnega šokerja *Ring* (1998).

Toda korejski film ima zdaj, šest let po prelomnem uspehu filma *Shiri*, bogato in lepo razvito žanrsko drevo, na katerem se gnetejo akcijski trilerji (*JSA*), vojni spektakli (*Vojna bratovščina*), romantične komedije (npr. *Moje čudno dekle*), akcijske komedije (npr. *Seul*), lunatične roparske filme (npr. *Džakarta* ali pa *Koplji ali umri*), sofisticirane, obešenjaške, *hardcore* roparske “igre zaupanja”, ki dišijo po Tarantinovih *Mestnih psih* (npr. *Velika goljufija*), gangsterske farse (npr. *Hi, Dharna & sequel*), gimnazijske komedije (npr. *Vulkanska gimnazija*), grozljivke (npr. *Akacija* ali pa *Mrtvi prijatelj*), najstniški šokerji (npr. *Šepet na hodnikih*, *Memento Mori*, *Krvava plaža* ali pa *Bunshinsaba*), anarhične komedije (npr. *Napad na bencinsko črpalko!*), ki špegajo v filme Guyja Ritchieja (oh, malce v *Snatch & malce v Lock, Stock and Two Smoking Barrels*), atmosferske psihotrilerje in šokantne *slasherje*, v katerih serijski morilci “čistijo družbo” (npr. *Tak je zakon*, *Pianist* in *Povej mi nekaj*), *whodunite* (npr. *Libera Me* ali pa *Spomini na umor*), epske revizije šekspirjanskih tragedij *a la Romeo in Julija* (npr. *Bichunmoo – Ples z mečem*), gangsterske komedije (npr. *Gangsterski raj*), *chick-flicks* (npr. *A.f.r.i.k.a.*), odisejade poklicnih morilcev (*Pištolo in besede*), imitacije tujih hitov, recimo japonskega *Ringa* (npr. *Telefon*, *Obraz*, *V zrcalu*) ali pa *Ameriške pite* (npr. *Seks ni nič* ali pa *Sužnja ljubezni*), *psycho-on-the-road slasherji* (npr. *Reci da*), celo vietnamiade (npr. *Postojanka Romeo*) in kakopak razkošne kostumsko-pejsažne akcijske spektakle (npr. *Musa the Warrior*), ki so revitalizirali vizualno retoriko borilnih veščin. Ne vsi, se razume.

Mnogi borilni filmi so namreč le rutinski, šablonski popl. *Spin Kick* (Dolryeochagi, 2004, Nam Sang-Guk) ni nič posebnega, toda v njem igra Kim Dong Wan, korejski pop zvezdnik, član benda Shinhwa – jasno, Kim igra upornika brez razloga, problematičnega gimnazijca, ki namesto aresta izbere mojstrenje v takvondoju, tako da postane član šolske ekipe. Odrešitev in socializacija sta mogoči, toda le znotraj kolektiva, bolje rečeno – individualnost je mogoče realizirati le skozi kolektiv. Kar je v skladu s korejskim etosom, a tudi s h'woodskim – ta formula je namreč tipična za h'woodske športne filme. V akcijski komediji *Arahan* (Arahan jangpung daejakjeon, 2004, Ryu Seung-Wan) nerodnega, ponižanega, pretepenega policaja (Ryu Seung-Bum) spreobrnejo taoistične borilne veščine, ki so videle *Matrico*. *Fighter in the Wind* (Baramui Fighter, 2004, Yang Yun-Ho), posnet po resnični zgodbi (okej, po stripovski verziji resnične zgodbe), je nacionalistični, patriotski akcijski film o kmečkem fantu (Yang Dong-Geun), ki se melodramatično prelevi v pilota, kamikazeja in karateističnega asa – in neke sorte protijaponskega Paula Kerseyja. V filmu *Live or Die* (Jugeulrae salrae, 2003, Kim Du-Yeong) imate fanta (Kim Seung-Hyun), ki hoče postati Bruce Lee – potrebuje le čas in motiv. Ergo: pot do odrešitve je tlakovana z borilnimi veščinami, to restavracijo moškosti in tradicije. Tudi *Clementine* (2004,

Kim Du-Yeong) diši po tekočem traku, po B pogonu – spet je v glavni vlogi takvondo, le da tu šampiona (Lee Dong Jun), ki je zaradi sodniške zarote v Las Vegasu ob titulu (ja, dobi jo Američan), čakajo vse tiste situacije (žena mu umre, hčerka potrebuje vzgojitelja, gangsterji ga hočejo preleviti v gladiatorja ipd.), v katerih se importirani Steven Seagal počuti kot doma.

V mnogih policijskih komedijah bi se kot doma počutil Jackie Chan, recimo v popularni seriji *Two Cops* (1993, Kang Woo-Suk), ki je do tretjega dela prišla že leta 1998. Filmi iz serije *Two Cops* so tipične *buddy-buddy* veselice, ki se igrajo s klišeji in šikanami spolne identitete, toda z novimi imperativi vse bolj fluidne seksualne politike se še bolje poigrava akcijska farsa *My Wife is a Gangster*, sicer orjaški hit (pravice za rimejk je kupil Miramax), v katerem se Eun-Jin (Shin-Eun Kyung), šefica gangsterske družine, na željo svoje umirajoče sestre poroči z nerodnim, zapetim, naivnim uradnikom (Park Sang-Myun), ki nima pojma, kaj počne njegova žena – predstavlja si jo pač lahko le v tradicionalnem, patriarhalnem kontekstu. Skratka, moški ne ve, da je le statist – in da igro vodi ženska. Ženska “skrivaj” dominira – moški je le degradirani, impotentni *sucker*. Da Eun-Jin izgleda kot dominatrix (okej, kung-fu točke izvaja v črnem ledu *a la Matrica*), ne preseneča, kakor tudi ne preseneča, da jo skuša moški kolektiv – konkurenčna banda – zarotniško sestreliti. Moški so tu le dveh sort – na eni strani so tisti, ki se ženskega primata ne zavedajo, na drugi strani pa so tisti, ki skušajo ženski primat vzeti in jo vrniti v utečene tirnice patriarhata in tradicije. Strah pred “močno” žensko, ki se izmika patriarhalnim fantazijam, je vir mnogih komičnih situacij – kaj drugega pa bi lahko bil? Nadaljevanje, *My Wife is a Gangster 2* (Jopog manura 2), nič manjši hit, se začne na edini možni način – z njeno amnezijo. Eun-jin namreč izgubi spomin – ne ve, da je šefica podzemlja ... da obvladuje moške ... da je dominatrix. Ker pa dela v kitajski restavraciji, se ji začnejo talenti spontano, nehote vračati, še posebej ko uporablja nož ali pa škarje. Hja, njen spomin se začne prebujati podobno kot spomin Genee Davis v *Poljubu za lahko noč* – v kuhinji. Tam, kjer so ženske dobile vse “spolne vojne” – tam, kjer se vedno začne osvobajanje ženske. Tudi Eun-Jin. Do revolucije – do akcije, do ponovnega prevzema oblasti, do mobilizacije – ni daleč: dovolj je, da se ženska spomni svoje “tajne”, “skrivne”, “potlačene”, “utajene” moči. Ni čudno, da njeni poskusi, da bi si povrnila spomin, izgledajo kot poskusi, da bi naredila samomor (nastavlja se elektriki, strelji, hipnozi in batinam budističnega meniha).

No, žanr policijskega filma je in tudi v bolj realistični, brutalni, sadistični verziji, kakršno recimo predstavlja *Public Enemy* (Gonggongui jeog, 2002, Kang Woo-Suk), zgodba o detektivu Kangu (Sol Kyung-Gu), ki izgleda tako, kot da bi ga za terensko delo zapakirala Clint Eastwood in Takeshi Kitano, *Dirty Harry* in *Violent Cop* – Kang Eastwoodovo neortodoksnost in Kitanovo asocialnost pretrese s svojim brandom urbane

nevroze, obsedenosti in intenzivnosti, ki pa meji na komedijo. Kang je policaj, ki tako fanatično verjame v zakon in red, da izgleda kot gangster, *bad guy*, kar pa naj vas ne zavede – Kang je dejansko skorumpiran. Kot mnogi antijunaki policijskega filma. No, njegov veliki nasprotnik, spletkarski, hladnokrvni in morilski bogataš Cho (Lee Sung-Jae) izgleda kot *good guy*, gentleman, steber družbe, prihodnost Koreje. Cho je družinski človek, ki prezira tradicijo, še več – svoja starša ubije. Tudi Kanga družbene vezi le motijo – funkcionira lahko le, če je izoliran. Obnaša se tako, kot da rešuje svojo moškost, svoj instinkt. Kang ni ravno liberallec, obenem pa tudi ni varuh konzervativne družbe – prej narobe, Kang je upornik, kritik konzervativne družbe, ki lahko svoje probleme rešuje le z represijo. S Chojem je obseden tako kot Popeye Doyle s karizmatičnim, nezgrabljivim, fantomskim švercerjem v *Francoski zvezi* – ali pa tako kot Al Pacino z roparjem, ki ga v *Vročini* igra Robert De Niro. Ironično, Sol Kyung-Gu se je za vlogo denirovske zredil – za 18 kg.

Kang je kakopak osamljeni jezdec, toda brutalni, realistični policijski milje spretno izkoriščajo tudi *buddy-buddy* filmi, recimo *Wild Card* (2003, Kim Yu-Min), v katerem energična, toda povsem ozemljena, niti malo supermanska detektiva (Yang Dong-Geun & Jung Jin-Young) raziskujeta skrivnostne umore. *Wild Card*, sicer velik hit, je tipični proceduralni triler, film postopne preiskave – detektiva se napol birokratsko prebijata skozi vsakdanje policijske detajle. Nista genija, pač pa moška, ki lahko računata le drug na drugega. Ogroženost moškosti je že tradicionalno lajtmotiv policijskega žanra. Da se je percepcija moških drastično spremenila, že lep čas potrjujejo akcijski filmi, ki akcijske prizore – obračune med moškimi – na vse mogoče in nemogoče načine stilizirajo, fetišizirajo in estetizirajo. Točno, ti filmi moške snemajo kot ženske. Hongkonški filmi so iz tega naredili opero. Korejski akcijski filmi gredo še dlje – do ekstrema: zelo ekstremno stilizacijo moškega telesa in moškega *full-contacta* recimo ponuja film *Nowhere to Hide* (Injong sajong polkot opta, 1999), ki ga je posnel Lee Myung-Se, korejski top fetišist – četudi film teži k realizmu in logiki dedukcije, ne pa mišic, *hardcore* fizične in strelske obračune med moškimi, med detektivoma (Park Jong-Hoon & Jang Dong-Kun) in podzemljem, stalno stilizira, bodisi z zamrznitvami, *slow-motioni*, stalnimi menjavami snemalnih kotov in izmenjavami črno-bele slike in barv ali pa s stripovskimi manierizmi, šlififi animeja, kinetičnimi izbruhi, liričnimi poziranjmi in dežjem, ki je sploh eden najbolj pogosto uporabljenih stilemov korejske kinematografije. V korejskih filmih – očitno pod vplivom *Iztrebljevalca* – vedno dežuje. Po možnosti v *slow-motionu*. In seveda, da je glavnemu, neortodoksnemu, brutalnemu policajju, ki se na koncu udari s karizmatičnim *drug lordom*, ime Woo, ni naključje – John Woo, izumitelj te ultra kinetične, fetišistične “moške romance”, je Myung-Seju očitno vzel sapo.

Leta 2000 sta tako rekoč sočasno vzletela h'woodska *Prava frekvenca* in korejski *Ditto* (Donggam, Kim Jeong-Kweon), filma, v katerima poto-

vanje skozi čas oz. kontakt med preteklostjo in sedanostjo omogoča radioamaterska postaja, *ad hoc* časovni stroj. V prvem komunicirata oče in sin, v drugem pa fant in punca. A to še ni vse – štiri mesece za filmom *Ditto* je v korejske dvorane prišel tudi vizualno atraktiven, nič manj popularen *Il Mare* (Siwora, Lee Hyun-Seung), v kateri vlogo časovnega stroja odigra poštni nabiralnik oz. pismo, odposlano iz prihodnosti. Jasno, pismo romantično spne fanta (Lee Jung-Jae) in punco (Jun Ji-Hyun), ki živita hkrati in ki hodita celo na isto šolo, toda v paralelnih svetovih – v prihodnosti (2000) oz. preteklosti (1979). Med njiju pride čas. Nekaj fatalnega, agoničnega in obenem tesnobnega je v teh romancah. Ne brez razloga – prav v korejskih filmih ima ta formula najboljšo resonanco. Ločenost korejskih ljubimcev je alegorija ločenosti obeh Korej. Iskreno rečeno, tudi med obe Koreji je prišel čas, tako da sta videti kot paralelna svetova, ki ju lahko poveže le časovni stroj. Intimna nostalgija v teh dveh filmih ni brez politične alegorije. Zato niti ni čudno, da je korejska kinematografija tako obsedena s potovanjem skozi čas kot obliko približevanja “odtujenemu”, izgubljenemu Drugemu, ki živi v paralelnem svetu (npr. *Postelja Gingko*, *Calla*, *Peppermint Candy*, *Failan*, *Bojevnikov sen*).

Dramo te agonične, polarizirane korejske psihe zelo dobro povzema in povnanja film *2009 – Lost Memories* (2001, Lee Si-Myung), razkošni, pompozni, hudo stilizirani akcijski *sci-fi* spektakel, ki potrjuje, da so sodobni korejski akcijski filmi *remix* hongkonških kung-fu filmov, japonskih gangsterskih filmov, h'woodskeh filmov *noir* in konfucijansko-patriotskih korejskih akcijskih filmov, ki sta jih v šestdesetih in sedemdesetih snemala Chung Chang-Wha in Im Kwon-Taek in v katerih so se junaki borili predvsem proti Japoncem, gangsterjem in oligarhiji. Film vključuje potovanje skozi čas, paralelne svetove in boj za reunifikacijo obeh Korej, pa četudi na zelo poseben način. Koreja je namreč tu le provinca Japonske, ki se med II. svetovno vojno ni priključila silam osi, ampak Ameriki, tako atomska bomba potem ni udarila Hirošime in Nagasakija, ampak Berlin. V ta svet pa iz paralelnega sveta vletavajo korejski “teroristi”, borci za neodvisnost in osvoboditev Koreje, člani separatističnega gibanja “Hureisenjin”, ki menijo, da je ta svet le fikcija, le manipulacija, le produkt japonske zarote. Kar pomeni, da obstajata dve Koreji – na eni strani je tista, ki je pod japonsko okupacijo, pod diktaturo, na drugi strani pa je ona, ki živi v paralelnem svetu, očitno v svobodi. Heroični “teroristi” skušajo s pomočjo časovnega stroja odpotovati nazaj, spremeniti tok zgodovine in osvoboditi Korejo. Z eno besedo – Korejo skušajo reunificirati. Jasno, Korejci, ki živijo pod Japonsko, vključno z detektivom korejskega rodu (Jang Dong-Kun Jang), ne vedo, da obstaja tudi druga Koreja.

In prav turbulentna ločenost je lajtmotiv, ki poganja vse korejske filme. V *tech-noir sci-fi* spektaklu *Natural City* (2003, Min Byung-Chun), ki ga je – pod močnim vplivom *Iztrebljevalca*, *Matrice* in drugega *Osmega*

potnika – posnel Chun Min-Byung in ki se dogaja leta 2080, se moški po imenu “R” (Yoo Ji-Tae) – človeško bitje, sicer “terminator”, član enote za iskanje & uničevanje klonov s poteklim rokom trajanja – zaljubi v Rio (Rin Seo), bejbo, ki je kiborg, A.I. klon. Jasno, tudi njej je rok trajanja že potekel. Ljubimcev torej ne ločujeta le čas in ontologija, ampak ju ločuje predvsem politika – in to šovinistična politika, okej, ideologija. Tako kot obe Koreji – tisto, ki zase misli, da je človeška, in ono, za katero velja, da je nečloveška, izgubljena, retro. V *sci-fi* trilerju *Yesterday* (2002, Jeon Yun-Su), parafrazi *Posebnega poročila* (le da gre tokrat za manipuliranje s človeškim genomom), ki se dogaja 60 let prej, obe Koreji celo združita moči, da bi detektirali enigmatičnega, fantomskega diabolika, ki je leta 1990 likvidiral serijo otrok, 30 let kasneje pa serijo top znanstvenikov. V korejskih filmih čas ničesar ne prekrije ali pa prikrrije, prej narobe – čas naredi, da vse preživi. *Friend* (Chingoo, 2002) je *hardcore* akcijski film o štirih prijateljih – dva postaneta gangsterja, dva pa ne. Čas vse pokvari. Bolje rečeno – čas jih pokvari. V filmu *Die Bad* (Jukgeona hokeun nabbeugeona, 2000, Ryu Seung-Wan) čas dvakrat skoči naprej, v prihodnost, toda spirale nasilja ne ustavi, prej narobe – naredi jo kreativnejšo in vitalnejšo. Fanta (Park Sung-Bin), ki ga zaradi “nesrečnega” uboja zaprejo ter ločijo od prijateljev in svobode, po vrnitvi iz aresta “mentor”/gangster prelevi v gangsterja – nekaj let kasneje pa med gangsterje sam inicira prijateljevega brata. Prihodnost je za njimi, preteklost pa pred njimi – ločitev je bila preveč brutalna. Travme vedno preživijo, tudi travma ločenosti, kar lepo pokaže triler *Last Witness* (Heuguseon, 2001, Bae Chang-Ho), v katerem je to, kar se je med korejsko vojno zgodilo v severnokorejskem lagerju za vojne ujetnike, ključ do tega, kar se dogaja danes. Tipično: mnogi korejski filmi, ki se dogajajo v preteklosti, se začnejo v sedanosti. V korejskih filmih je preteklost vedno živa, fatalna, morilska. In vsako soočenje dveh časovnih dimenzij ali pa dveh percepcij časa je videti kot vojna, kot totalni obračun ... ee, državljanska vojna, ki za sabo pusti pokopališče. Zato so korejski filmi bolj mračni in bolj nostalgični od hongkonških. In zato junaki korejskih filmov vedno izgledajo kot melanholični mesečniki brez strasti, kot kolateralna škoda zgodovine, kot izgubljena generacija Zgodovine. Toda po drugi strani bi lahko večino korejskih filmov razglasili za melodrame. Robotika vs. melodrama – le ena izmed tipičnih shizofrenij korejskega filma. To, da korejski filmi zelo radi mešajo in združujejo žanre in da še posebej radi mešajo in združujejo art filme in *block-busterske* akcijske filme, pove vse o dimenzijah korejske polarizacije. A kot rečeno, vse je spremenil *Shiri*. Že uvodni kadri ne puščajo nobenega dvoma – tokrat bo šlo zares. *Shiri* nas namreč butne nekam v Severno Korejo, na nekaj *hardcore* vojaški poligon, kjer se urijo najbolj elitni in najbolj fanatični komunistični specialci. V lahnem galopu premagujejo ovire in za sabo puščajo klavnico – ja, prava kri brizga, ko prebadajo žive ljudi, ne pa le lutke. Ubijanje trenirajo na živih ljudeh, očitno zapor-

My Sassy Girl

Nowhere to Hide

Public Enemy

JSA



nikih. Za njih ni simulacij – vse je *reality show*. Vse je zares. Okej, je zares in ni zares, kajti ves ta uvodni *drill* je posnet videospotovski, tako da je videti kot citat kake računalniške igre: saj veste, prebijaš se čez sovražni teren in s kliki pobijaš Južne Korejce. *Shiri* je pač južnokorejski akcijski tobogan, ki je na tekočem z vsemi hongkonškimi in h'woodskimi vizualnimi, adrenalinskimi in testosteronskimi trendi, na tekočem pa je tudi s h'woodsko prisvojitvijo hongkonškega akcijskega idioma, zato skuša biti bolj h'woodski od hongkonških akcijskih spektaklov in bolj hongkonški od h'woodskih akcijskih spektaklov.

Med specialci je tudi bejba (Kim Yun-Jin), ki na koncu *drilla* postane hladnokrvna ostrostrelka, severnokorejska verzija *Nikite*. Šur, zavihti se v Južno Korejo, se potuhne in zakamuflira – in nekaj let kasneje začnejo južnokorejski tajni agenti in podobni *insiderji* padati s cvetom na čelu. Ali pa z venčkom ljudskih krogel v srcu. Bejba je nezgrešljiva. In fantomska. Nanjo se prilepita najboljša južnokorejska specialca, Ryu (Han Suk-Gyu) in Lee (Song Kang-Ho), toda zaman – vedno se jima izmakne. In da bi bila mera polna, severnokorejski generali v Južno Korejo infiltrirajo še pol ducata podobnih avtomatov, ki jih vodi bejbin mentor, sadistični, ortodoksni Park (Choi Min Sik). Cilj: s terorističnimi atentati povzročiti novo vojno med obema Korejama. Za reunifikacijo! Za novo Korejo! Za domovino! Park ne verjame, da lahko nogometna tekma med Južno Korejo in Severno Korejo prinese ponovno združitev obeh Korej. Vojna pač. Le vojna. Koreji držijo narazen zarotniški politiki, korupcija in nedokončana državljanska vojna. Bam!

Shiri je tako efekten in bombastičen, da je za domišljijo fantov, ki čuvajo demilitarizirano cono in zloglasni 38. vzporednik, korejsko verzijo berlinskega zidu, pustil bolj malo. *Shiri* je *full-contact*, toda brez kung-fuja. Intrig je dovolj za vsa nadaljevanja *Lova na Rdeči oktober*. Ribe, predvsem tropske, letijo po zraku, ko raznese akvarije. Sploh pa, teroristi načrtujejo pravi apokaliptični akvarel. Specifično, iz južnokorejskih vojaških laboratorijev sunejo CTX, novo tajno mega orožje, bombo pravzaprav, tekoči eksploziv, ki pa je brez barve, vonja in okusa, hja, kot voda. Nekaj litrov – in Seul zleti v zrak. Rolajo se dvojni vohuni ... labirintna obračanja identitet ... plastične operacije ... specialci, ki se skozi mračne prostore prebijajo z baterijami na avtomatih ... junaki, ki drug drugemu rinejo pištole v čelo ... *product placement* (Samsung!) ... kul romanca med agentom Hanom & prodajalko ribic (Kim Yunjin) ... predsednika obeh Korej na muhi ostrostrelke ... in finale v nabito polni športni areni. *Shiri* ni brez simpatij do komunistične Severne Koreje, kar je vsekakor napredek, zlasti če pomislite, da je Lee Man Hee, zadnji južnokorejski režiser, ki je v svojem filmu simpatiziral s komunisti, pristal v arestu. Vsekakor, *Shiri* je popcorn s pretenzijo. Nihče v tem filmu namreč ni proti ponovni združitvi obeh Korej. Le da bi ju eni združili z nogometno tekmo, drugi pa z vojno. Vse polno je dokazov, da je reunifikacija res nujnost: tu sta ribi, ki ne moreta živeti druga brez druge ... tu je ženska, ki v enem telesu združuje dve osebnosti ... in tu je navezava na grško mitologijo, predvsem kakopak na Hidro. *Shiri* za razliko od sorodnih h'woodskih akcijskih toboganov premore tudi resonanco: eno je, če rečeš, da hočejo ameriški soldati, veterani mnogih tajnih operacij, v zrak vreči San Francisco zato, ker jih vlada noče priznati in ker jim odreka zasluge (*Alcatraz*), čisto nekaj drugega pa je, če rečeš, da hočejo severnokorejski specialci v zrak vreči Južno Korejo zato, da bi pospešili reunifikacijo, s čimer bi dokončno ustavili severnokorejsko bedo in lakoto, huh, in kakopak kanibalizem, češ, vi, ki imate polne riti hamburgerjev, Coca-Cole in Nintenda, niste videli staršev, kako jedo mlado meso svojih mrtvih otrok.

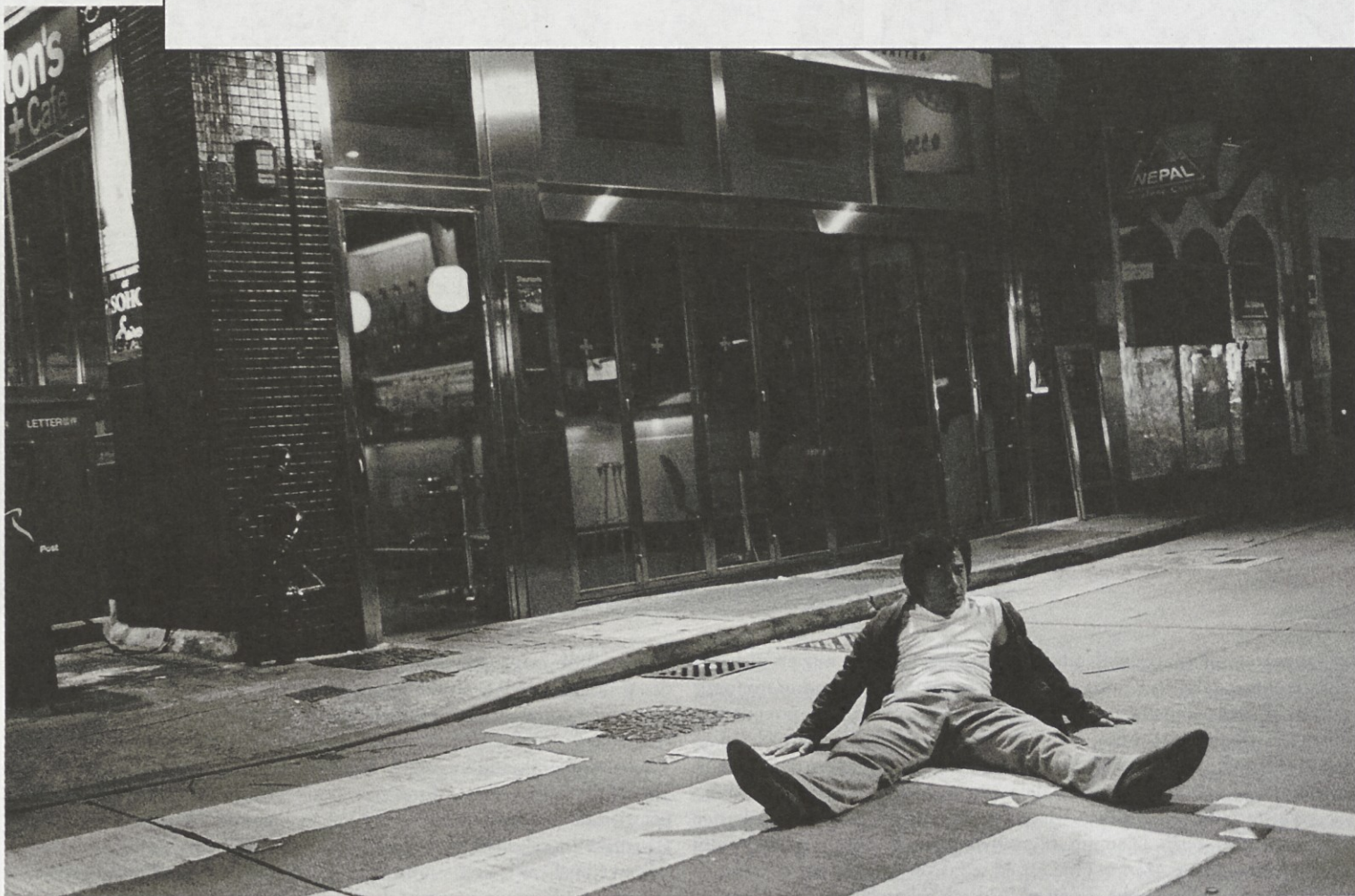
Simpatije do Severne koreje – temo, ki je bila še včeraj tabu – so pograbilo mnogi pop filmi. Vohunski triler *Double Agent* (Ijung gancheob, 2003, Kim Hyun-Jung) je skušal pokazati, da je drama, ki jo doživljata obe ločeni Koreji, podobna dramati, ki sta jo v času hladne vojne doživljali obe ločeni Nemčiji: severnokorejski agent (Han Suk-Kyu) v hladnovojnem Berlinu prek "Checkpoint Charlieja" prebegne na Zahod, kjer ga prevzamejo južnokorejski agenti – ker pa sumijo, da gre za dvojnega agenta, ki ga skuša Severna Koreja infiltrirati v Južno Korejo, ga podvržejo brutalnemu zasliševanju, ki se konča v njegovo korist. Prebegli agent jih prepriča, da ni infiltriranec, toda ko ga spustijo na svobodo, se izkaže, da je res dvojni agent – infiltriranec. Film skuša ujeti predvsem psihologijo – strahove, tesnobo, obup, paranojo in negotovost – Korejca, ki ne ve, kako bi se odzival na ločenost Korej, na cinizem in absurdnost te ontološke shizofrenije, in ki je dejansko dvojno bitje, rezime obeh Korej, dveh paralelnih svetov. Korejsko vojno in brutalni razpad Koreje popisujeta *hardcore* spektakel *Brotherhood* (Taegukgi hwal-

rimyeo, 2004, Kang Je-Gyu), v katerem je toliko mahanja s korejsko zastavo, kot je mahanja z ameriško zastavo v sorodnih h'woodskih filmih (*Reševanje vojaka Ryana*), in film *DMZ* (DMZ, bimujang jidae, 2004, Lee Gyu-Hyeong), ki ne pušča nobenega dvoma, da je meja med obema Korejama nekaj povsem irednega in obenem čisti *horror*, medtem ko *Silmido* (2001, Kang Woo-Suk), posnet po resničnih dogodkih, popisuje, kako je Južna Koreja – očitno pod vtisom *Ducata umazancev* – skupino na smrt obsojenih moških streljala in jih prelevila v fanatične, obsedene, hladnokrvne, totalno indoktrinirane ubijalske mašine, ki naj bi v okviru samomorilske misije likvidirale severnokorejskega trinoga Kim Il Sunga. No, ko misijo v zadnjem trenutku odpovejo, se ti elitni likvidatorji obrnejo proti Južni Koreji – proti vladi, ki jih je ustvarila in potem izdala. Roboti z izpranimi možgani, ki naj bi "terminirali" severnokorejskega diktatorja, se obrnejo proti temu, ki jih je indoktriniral – proti represivni patriotski, nacionalistični indoktrinaciji. Ni čudno, da v korejskih filmih karizmatični negativci – nasprotniki glavnega junaka – vedno izgledajo kot pop verzije diktatorjev (npr. *Wild Card*, *Nowhere to Hide*, *Public Enemy*).

V demilitarizirani coni – v *joint security area* – se dogaja tudi Park Chan-Wookov brutalni, ultrakinetični prvenec *JSA*, v katerem švicarska častnica korejskega rodu raziskuje, zakaj je južnokorejski vojak ubil dva severnokorejska. In to na severnokorejski strani. Film vključuje vse tipične reči – *flashback*, lekcije iz zgodovine, paranojo, simpatije do "izgubljene" Severne Koreje in tujko korejskega rodu, ki stalno potuje z ene strani na drugo, iz enega sveta v drugega, in ki je videti tako, kot da bi hotela biti hkrati v obeh Korejah. Toda ugotovi lahko le, da je njena identiteta tako iredna, tako konfliktna in tako absurдна kot *joint security area*. Tudi v drugem Parkovem filmu, lucidnem, ludističnem, vrtočlavem, grizljevskem, tako rekoč elizabetinskem *Sympathy for Mr. Vengeance* (Boksuneun naui geot, 2002), lahko vidite le alegorijo korejske shizofrenije: gluhonemi Ryu (Shin Ha-Kyun), ki hoče rešiti svojo sestro (potrebuje hitro transplantacijo ledvic), iz obupa ugrabi hčerko lokalnega magnata (Song Kang-Ho), ki pa potem – podobno kot Mel Gibson v *Odkupnini* (oh, ali pa Glenn Ford v prvi verziji) – mizo obrne. Ali natančneje, magnat sproži maščevalni pohod, tako da zločinec postane žrtev, žrtev pa zločinec. Spirali nasilja, ki jo sproži kratki stik v (razredni, socialni, politični) ločenosti, ni ne konca ne kraja. Sploh pa – štirje adolescenti, ki masturbirajo ob hlipanju in stokanju umirajoče Ryujeve sestre, so shrhljiva, perverzna alegorija uradnega, ortodoksnega južnokorejskega odnosa do Severne Koreje.

Vse teme in motive sodobnega korejskega filma – izgubljene spomine, preteklost, ki žre sedanost, ločenost, paranojo, možko paniko in ekstremno stilizacijo moškega *full-contacta* – je Park Chan-Wook povzel v filmu *Stari* (*Old Boy*, 2004). Dae-Suja (Choi Min-Sik) ob koncu osemdesetih na lepem ugrabijo. Kdo, zakaj? Nima pojma. In potem ga imajo 15 let zaprtega v hotelski sobi. Zakaj, kdo? Nima pojma. Dae-Su bi lahko pisal romane o osamljenosti, tesnobi, depresiji, klavstrofobiji, robu živčnega zloma in iracionalnem, absurdnem, morastem prstu Usode – Kafka, Camus in Sartre nehote postanejo njegovi najboljši prijatelji. Ko joče, joče sam. Njegov edini kontakt z zunanjim svetom je TV, ki pokaže tudi umor njegove žene – umor podtaknejo njemu. Kaj se dogaja? Nima pojma. Počuti se kot junak filmov *noir*. Po petnajstih letih, ko Južna Koreja ni več diktatura, ampak demokracija, ga na lepem izpustijo. Kdo, zakaj? Nima pojma. Toda ko se znajde na prostosti, postane vprašanje "kdo in zakaj" njegov *Memento*. Ko naskoči preteklost, se prebija od enega ključa do drugega – od mlade natararice, ki diši po grehu, in žive hobotnice, ki naj bi mu vrnila spomin, do magnatskega *dandyja*, ki žveči več, kot lahko požre, toda bolj ko ima občutek, da nastopa v *Igri*, bolj dokazuje, da je maščevanje jed, ki najbolj tekne, če je servirana hladna, recimo s kladivom. Njegovo maščevanje je energična, virtuozna, stilizirana, brezkompromisna kolekcija furijaste jeze, nadrealističnega sadizma, obešenjaške norosti, delirične ekscenosti, shrhljivih likvidacij, šokantne kirurgije, naturalističnega nihilizma in tehno valčkov. Pozabite na *Grofa Monte Crista*, *Čistko* in *Punisherja* – *Stari*, *happening* krutosti, je tako originalen, tako vrtočlav in tako perverzen kot Shakespeare, ki hoče biti Ajshil. Tako kot v mnogih korejskih filmih, recimo v *Spider Forrest* (Geomi sup, 2004, Song Ilgon), je tudi tu amnezija nevarna: Dae-Su namreč na koncu spozna, da je nehote in nevede spal s svojo hčerko. V korejskih filmih je preteklost večja od sedanosti. Bolje rečeno – sedanost je *puzzle*, ki ga lahko reši le preteklost. Sedanost je le interpret preteklosti. •

TORINO 2004

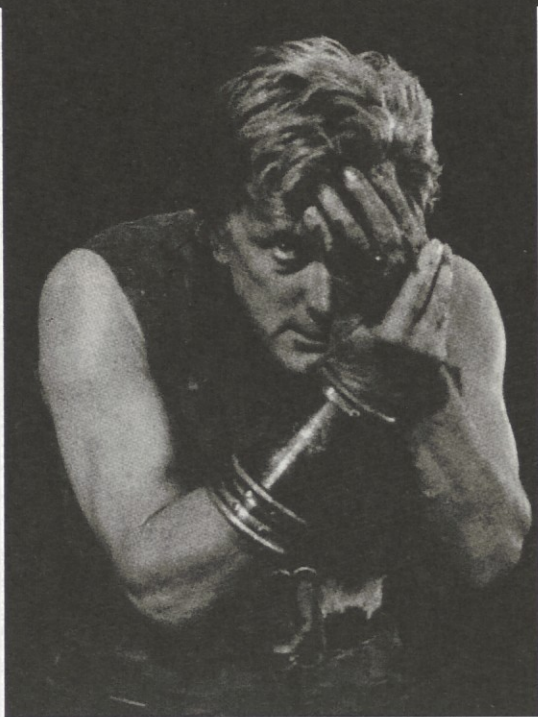


New Police Story

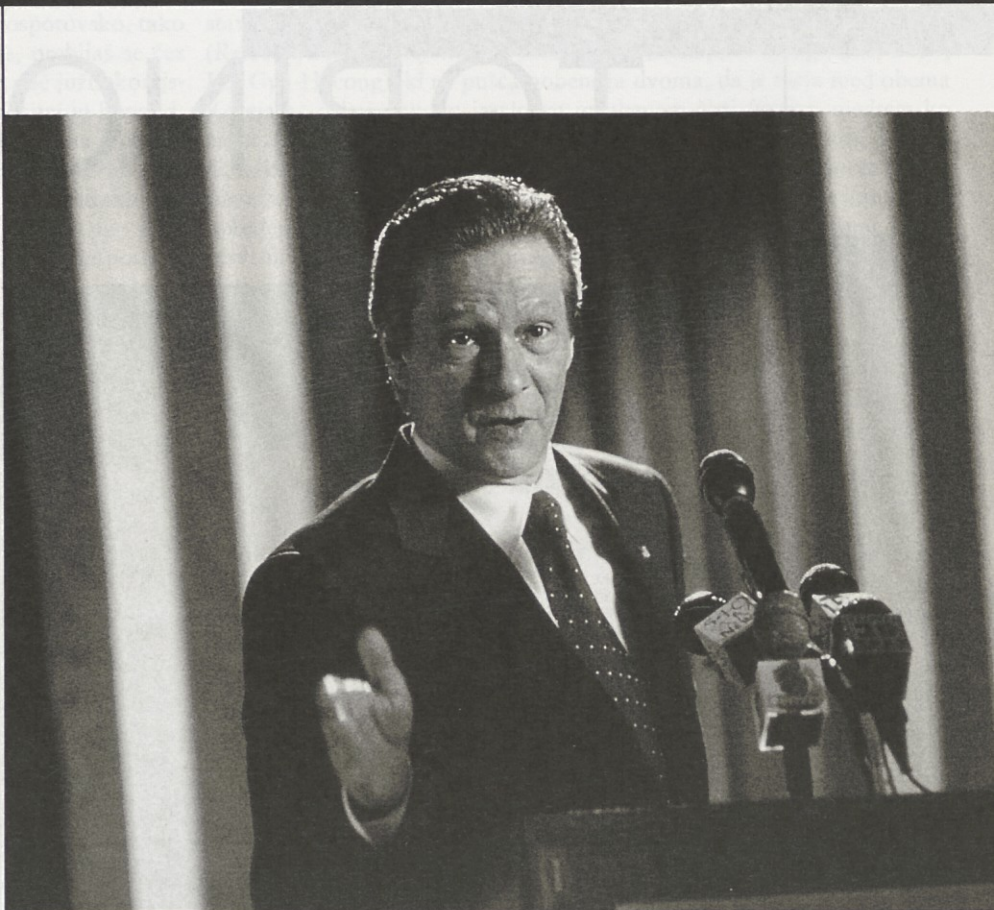
staro za novo

Izmed vseh večjih evropskih mednarodnih filmskih festivalov je najbrž prav torinski (terminsko se nekoliko nesrečno prekriva z ljubljanskim) tisti, ki najbolje razume pomen sopostavljanja najnovejših filmskih dosežkov z markantnimi deli filmske preteklosti. V Torinu, kjer so festival letos organizirali dvaindvajsetič, gredo v tem početju tako daleč, da retrospektivni programi in razna posvetila avtorjem po številu predvajanih filmov močno prekašajo sekcije, namenjene predvajanju novih filmov. Kar gre razumeti izključno kot kompliment: v novodobni poplavi filmov iz vseh koticov sveta postaja kuratorsko delo (v kolikor ne gre zgolj za paberkovanje) vse bolj zahteven podvig in poseganje po bogati zakladnici filmske zgodovine izvrsten lakmusov papir za vsaj nekoliko objektivnejše vrednotenje sodobnosti. Branje novega je v takšnem kontekstu nujno osvetljeno iz več zornih kotov, včasih – kar je še lepše – pa pride celo do prevrednotenja starega. In ravno z namenom slednjega so v Torinu tokrat pripravili obširne retrospektive kar štirih nadvse raznolikih režiserjev iz različnih kulturnih prostorov in obdobj, ki jih družijo predvsem troje: izjemna produktivnost (navzlic pogosto tegobnim produkcijskim razmeram), ohranjanje vere v samosvoj avtorski kredito (navzlic

številnim, nujnim kompromisom, ki jih je narekovala produkcija) in pa nerazumno dejstvo, da prav nihče od štirih ni užival dolžnega, ažurnega spoštovanja s strani filmske refleksije in uradno sodi med obrobne znamenke (ali pa še tja ne) v odprti knjigi filmske zgodovine. S popolno retrospektivo (ki je obsegala skoraj sto raznovrstnih del) se je najprej rehabilitiral italijanski "rožnati neorealist" Luciano Emmer: v pozabo zgodovine ga je že njega dni pahnila tendenca mešanja žlahtne neorealistične podlage (najboljše filme je posnel v zgodnjih petdesetih) z elementi kičaste melodrame in komedije, kar ga je sicer napravilo za enega najbolj priljubljenih in gledanih režiserjev doma. Skoraj popolne retrospektive je bil deležen brazilski *enfant terrible* Rogério Sganzerla: tega je pokopalo dejstvo, da se je kot lokalni filmski kritik, ki je v zgodnjih šestdesetih ključno prispeval k etabliranju gibanja *cinema novo*, hip zatem kot režiser obrnil proti toku in s svojimi kaotičnimi, anarhičnimi, fragmentiranimi političnimi manifesti v formi vizualizirane beatniške poezije postal nerazložljiva uganka, očitno pretrd oreh za vsakršno kategorizacijo (več o Sganzerli v prvi številki revije *Film Comment* novega leta). Spet s popolno retrospektivo se je predstavil John Landis, največji otrok generacije hollywoodskih otrok (Steven Spielberg, Joe Dante): raz-



Vikingi



Silver City

mišljanje o množici njegovih filmov, od katerih najbrž niti en ni zares veliko filmsko delo (in Landis posledično in razumljivo uradno minoren režiser), se je iz današnje perspektive izkazalo za najbolj poučno (in zabavno) početje s turobnim zaključkom. Naposled smo bili deležni še ducata izbranih, restavriranih filmov hollywoodskega maestra Richarda Fleischerja, ki je kot režiser začel delati že leta 1940 in tako predstavlja enega najstarejših še živečih režiserjev z eno najbolj nenavadnih karier vseh časov: po seriji izjemnih filmov *noir* (npr. *Follow Me Quietly* (1949), *The Narrow Margin* (1952)), ki se lahko kosajo s čemerkoli, kar so v žanru ustvarili Hawks, Lang ali Aldrich, Fleischer sprejme ponudbo studia Disney in zanj posname prvi ne-animiran disneyjev film, prototip visoko-proračunskega, družinskega spektakla *20.000 milj pod morjem* (20.000 Leagues Under The Sea, 1954) s Kirkom Douglasom, Jamesom Masonom in Petrom Lorreom, kar ga posledično napravi nezanimivega za takrat rojevajočo se avtorsko teorijo. Fleischer se še v petdesetih odkupi z najmanj dvema remek deloma – to sta *Violent Saturday* (1955), faulknerjevski portret ameriškega mesteca na srednjem vzhodu, ki s svojo mozaično strukturo utre pot kasnejšim tovrstnim početjem Roberta Altmana in danes P. T. Andersona, in pa *The Girl On A Red Velvet Swing* (1955), po identični tematiki, mizanscenski rafiniranosti in narativni strukturi nič manj kot dvojček Ophülsove *Lole Montez* (1955) – nakar leta 1958 spet triumfalno useka s spektaklom *Vikingi* (*The Vikings*), blagajne studia napolni z milijoni in od sebe odvrne kritike, ki se zmrdujejo nad kosmatim Ernestom Borgnineom in njegovim antologijskim krikom “Odini!”, preden ga raztrgajo angleški volkovi. Fleischerju kot avtorju ne pomaga niti briljantna trilogija psiholoških študij značajeve, posneta po treh resničnih kriminalnih primerih – *Compulsion* (1959), *The Boston Strangler* (1968), *10 Rillington Place* (1970) –, pa čeprav vsak film zase uradno velja za mojstrovino in vsebuje morda največje kreacije v karierah tam nastopajočih posameznih igralcev (Dean Stockwell v *Compulsion*, Tony Curtis kot bostonski davitelj, John Hurt in Richard Attenborough v *10 Rillington Place*), *The Boston Strangler* pa za nameček predstavlja še eno prvih in vse do danes po radikalnosti in izvirnosti nepreseženo uporabo tehnike *split-screen*. Sloves “resnega” avtorja Fleischer dokončno zakocka v osemdesetih, ko zrežira matinejski pustolovščini *Conan uničevalec* (*Conan the Destroyer*, 1984) in *Rdeča Sonja* (*Red Sonja*, 1985). Če smo se prvi dan festivala hihitali ob uvodnem stavku, s katerim je retrospektivo opremil fan Kiyoshi Kurosawa (“Richard Fleischer je najpomembnejši režiser dvajsetega stolet-

ja”), smo ob zaključku retrospektive v besedah brali več kot zrno resnice. V dobrem tednu, kolikor je sicer trajal festival, si je bilo kakopak nemogoče ogledati vse iz zgoraj omenjene in ostale festivalske ponudbe (ki je med drugim stregla z zaključeno trilogijo o prvi svetovni vojni Yervanta Gianikiana in Angele Ricci Lucchi, z najnovejšim Johnniejem Tojem *Yesterday Once More*, z novim – hongkonškim in po desetletju prostituiranja spet odličnim – filmom Jackieja Chana *New Police Story*, s projekcijo rekonstruiranega Fullerjevega epa *The Big Red One* na 35mm filmskem traku, s politično prerojenim Johnom Saylesom (*Silver City*) in z veličastnim *comebackom* legendarnega Toba Hooperja, čigar najnovejši film *The Toolbox Murders*, pošast iz sedemdesetih, gre lahko takoj v leksikone kot definicija pojma *old school*), zato se pričujoči zapis omejuje na Johna Landisa, ne sicer najsvetlejšo, vendar po mojem mnenju najzanimivejšo točko Torina 2004.

planet landis

John Landis je velik cinefil in filmski samouk, kar (za razliko od številnih drugih samoukov) njegovim filmom ne govori v prid. Zajeten in žanrsko pester opus povezujejo konstante: pomanjkanje občutka za prostor, tako v smislu vzpostavljanja koordinat prostora (ta je v najboljšem primeru grobo sešit skupaj, da spominja na Frankensteinovo pošast, praviloma pa moteče razdrobljen) kot tudi razmeščanja igralcev znotraj posameznih kadrov (razen v primeru strogo funkcionalnih velikih planov so objekti in ljudje znotraj Landisovih širših izrezov razmetani kot mikado paličice); izrazito pomanjkanje občutka za ritem (toliko bolj očitno, ker so vsi Landisovi filmi vsaj deloma tudi komedije, v katerih dinamika igra ključno vlogo); nespretnost ali celo nezainteresiranost pri vodenju igralcev (čeprav je pred Landisovo kamero redno paradirala hollywoodska smetana osemdesetih – npr. Jeff Goldblum, Michele Pfeiffer, Dan Aykroyd, Eddie Murphie, Chevy Chase, Steve Martin – ni navzlic mestoma očitno odličnim scenarijem nihče ustvaril zares nepozabne vloge, še več, vsaka igralska kreacija v vsakem Landisovem filmu se zdi vsaj nadomestljiva); odsotnost občutka za vlogo zvoka in glasbe v filmski pripovedi (za glasbo, pa naj si gre za filmsko partituro ali že obstoječe popevke, se zdi, da se v filmu pojavlja takrat, ko se je režiser pri montaži zdrznil in ugotovil, da “tišina” traja že predolgo – rezultat so skoraj popolnoma naključne punktuacije narativnega loka z glasnimi izbruhi “nečesa”, v najboljšem primeru približno povezane s krivuljami loka). Landisu, kot sam ponosno priznava, je vrata k filmski



Animal House



The Toolbox Murders

industriji odprl izključno njegov neizmeren entuziazem, zaradi katerega je bil spočetka pripravljen leta in leta garati kot običajen studijski kurir. Zakaj potem sploh organizirati retrospektivo takega "avtorja" in v čem je smisel pisanja o njem? Prav zaradi omenjenega entuziazma, ki iz današnje perspektive jasneje kot karkoli drugega definira, kaj je narobe s Hollywoodom danes. Landis, kot že rečeno, je slab obrtnik. "Veščine", ki jih pokaže v svojem celovečernem prvencu *Schlock* (1972) – filmu, pri katerem do konca gledanja ostaja nejasno, mar Landis parodira ameriške cenene znanstveno-fantastične filme petdesetih ali se iskreno trudi poustvariti njihovo magijo –, ostanejo domala na istem nivoju vse do njegovega zaenkrat zadnjega celovečernega igranega filma *Susan's Plan* (1998), čudnega urbanega trilerja zmešnjav v duhu bratov Coen, za katerega se zdi, da ga je Landis posnel samo zato, da bi lahko v brk modernemu Hollywoodu, kjer je to že lep čas iz mode, do golega slekel obe glavni igralki (Nastasja Kinski in Lara Flynn Boyle), kar Landis sicer radodarno počne z vsemi lepoticami v vseh svojih filmih – prestol vsekakor zaseda *Kolo sreče* (*Trading Places*, 1983), v katerem Jamie Lee Curtis s svojim oprsjem razveseljuje gledalce, ne da bi bilo to v najmanjši meri potrebno za razvoj zgodbe. Vendar kot posledica Landisovega entuziazma (ne samo v zvezi s prsmi) vse njegove filme družijo še nekaj: vsesplošen, nalezljiv občutek pristne radovednosti nad "eksperimentom", ki pravkar poteka, kar navkljub vsej betežnosti filma gledalca omreži in zapelje, da si vsak film z veseljem pogleda do konca. Za Landisove filme se zdi, da so radovedni glede samih sebe; naprej se ne premikajo proti nekemu določenemu ali predvidenemu cilju, temveč se skozi prostor in čas kobacajo zato, ker jih zanima, kaj se skriva za naslednjim vogalom. In ravno ta neustavljiva radovednost, prežeta s posebno vrsto neukročene energije, ki so jo v ameriški film vpeljali bratje Marx in Looney Tunes (ni naključje, da je bila to Landisova dieta v najrosnejših letih), je tisto, kar Landisove filme dela tako dragocene in danes več kot vredne ogleda. Prav ta lastnost je namreč tisto, kar je v zadnjih dveh desetletjih popolnoma izginilo iz povprečnega hollywoodskega filma, v zaledju katerega ždi samo še hladna preračunljivost. Landisov način dela (igračkanja) pride najbolj do izraza v reklamnem celovečercu *Coming Soon* (1982), posvetilu zlatim (tridesetim in štiridesetim) letom studia Universal, ki so nam prinesla *Drakulo*, *Mumijo*, *Volkodlaka*, *Frankensteinovo pošast* in še kopico nič manj zabavnih stvarov. Film je Landis – na krilih hipnega uspeha, ki ga je doživel z *Ameriškim volkodlakom v Londonu* (*An American Werewolf in*

London, 1981) – posnel po naročilu studia Universal in imel na razpolago vse studijske arhive. *Coming Soon* se začne s tezo, da so kino-napovedniki (t.i. *trailerji*) za filme, v katerih so blestele omenjene pošasti, miniaturne filmske mojstrovine same po sebi, pogosto celo boljše od končnega izdelka, ki ga oglašujejo. Na tej točki zdrav razum predpostavi, da obstajata samo dve možni smeri, ki jih lahko ubere film. Prvo, manj zahtevno, predstavlja preprosto nizanje najboljših napovednikov, ki se bodo odvrtili v svoji (kratki) celoti, morda opremljeni s kratkimi komentarji ali faktografijo. Drugo, bolj zahtevno, bi predstavljala iz spretno skupaj zmontiranih napovednikov sveža zgodba: mogoče samo zabavna analiza marketinških prijemov izpred petdesetih let, mogoče študija tisočih obrazov Lona Cheneya in Borisa Karloffa, mogoče pa najboljši Universalov film vseh časov. Zdrav razum se seveda moti: Landis ubere povsem svojo pot in ustvari lepljenko brez glave in repa, ki tišči v vse naštete in še tisoč drugih smeri in v katero mu med drugim uspe stlačiti celo oprsje Jamie Lee Curtis in intervju s Stevenom Spielbergom, ki razpreda o sorodstvenih povezavah med svojimi vesoljčki in morskimi psi. Obnaša se kot otrok, ki ga spustijo v sobo s čudovitimi igračkami in mu dovolijo, da se poldrugo uro igra z njimi – več kot razmetati jih seveda v tem času ne utegne. Seveda prav zaradi te, nereflektirane karanovičevske drže, ki film enači z igro, Landisa moramo imeti radi. Za konec velja omeniti še Landisov najnovejši in njegov pravzaprav edini zares dober film *Slasher* (2003). V pomanjkanju ponudb iz sodobnega Hollywooda, ki otrok ne mara več, Landis po petletnem molku zrežira svoj prvi dokumentarec. Njegov predmet obravnave je fascinanten: z alkoholom in nikotinom dobesedno prepojen ameriški prodajalec rabljenih avtomobilov z vzdevkom *Slasher*, uradni državni rekorder v tem poslu (v enem dnevu mu je nekoč uspelo prodati več kot sto rabljenih avtomobilov), ki z enako brzostrelno naglico, s kakršno potencialne kupce hripavo zasipava s sladkimi besedami, vase po tekočem traku zliiva steklenice piva, prižiga cigareto s cigareto in menja prepotene srajce. Vse Landisove režijske pomanjkljivosti se v *Slasherju* razblinijo, saj je dobesedno blazni (in pristni) *Slasher* tisti, ki v popolnosti narekuje ritem in obvladuje prostor. Landis z nekaj elegantnimi, komaj opaznimi prijemi poskrbi samo še za udaren politični podton: *Slasher* je pravzaprav poosebljenje ameriške korumpirane represije in prepričevanje naivnežev v hlasten, nepremišljen nakup rabljenih avtomobilov, ki včasih razpadejo že za prvim ovinkom, meta-fora razmerja med ameriško družbo in njeno oblastjo. •

DOKMA 2004



Pet prepek

V začetku novembra se je v Mariboru pod naslovom DokMa (Dokumentarci v Mariboru) odvil prvi mednarodni festival dokumentarnega filma. Ker en tovrsten festival Slovenija že premore (spomladi ga že vrsto let organizira Cankarjev dom), ker filmski festivali doma v zadnjem času rastejo kot gobe po dežju in ker se je DokMa terminsko nekoliko nesrečno zasadila v festivalsko najbolj natrpano obdobje (ko so si v Ljubljani štafeto podajali Festival neodvisnega filma, Festival slovenskega filma, Ljubljanski mednarodni filmski festival ter Festival gejevskega in lezbičnega filma), se je za začetek nemara smotrno vprašati po smislu obstoja še enega festivala. Odgovor je v vseh pogledih pozitiven; ne nazadnje že zaradi geografske umeščenosti festivala, ki je animiral sicer filmsko precej opustošeno štajersko prestolnico (stvari se z nedavnim odprtjem kina Štuk obračajo na bolje), predvsem pa zaradi programske zaslove in izvedbe DokMe, ki je že v prvi ediciji posekala ljubljanskega starejšega brata. Poleg kvalitetnega filmskega programa, v grobem smotrno razporejenega na novejša mednarodna vrhunca dokumentarnega filma in predstavitev regionalnih del (na žalost živimo v časih, ko je treba DokMo pohvaliti tudi zaradi tega, ker razume, da se filmska dela, posneta na filmski trak, na tak način tudi predvajajo) je DokMa v goste povabila lepo število avtorjev, poskrbela za številne pogovore, predavanja in izmenjave izkušenj ter tako predvajanja dokumentarnih filmov opremila z bistvenim elementom premisleka. Resen, poglobljen in kritičen premislek je namreč natanko tisto, kar krvavo manjka vsesplošnemu sodobnemu trendu predvajanja, pisanja in govorenja o dokumentarnem filmu, ki tej častitljivi filmski zvrsti podeljuje legitimnost na aktualnih (beri: banalnih, ekonomskih ...) podlagah brez kakršnegakoli zgodovinskega (filmskega) spomina. Katastrofalna raven amnezije in arbitrarnost pri *mainstreamovski* obravnavi dokumentarne filmske zvrsti sta namreč danes v svetu in Sloveniji dosegli tako neuko in nespoštljivo raven, da lahko po dnevnih časopisih prebiramo izjave vidnih krojačev slovenske filmske scene tipa: "Postali so namreč /dokumentarni filmi/ drugačni, kot so bili pred leti – niso več nekakšni avtorski portreti ali značilni televizijski dokumentarci in podobno, temveč močni, drzni, kakovostni filmi, pravzaprav neposreden odgovor na aktualne socialne in politične razmere. Utemeljeno se zmeraj bolj uveljavljajo na vseh mednarodnih festivalih." Ob utemeljeni predpostavki, da je tradicionalni kvalitetnega dokumentarnega filma stara toliko kot tradicija kvalitetnega igranega filma, se citirana izjava bere kot tepanje avtorskih imen, kot so Robert Flaherty, John Grierson, Lindsay Anderson, Humphrey Jennings, Dziga Vertov, Aleksander Medvedkin, Jean Rouch, Joris Ivens, Johan van der Keuken, Robert Kramer, Chris

Marker, Frederic Wiseman, Errol Morris, Raymond Depardon ... imen velikanov dokumentarnega filma od včeraj in danes, katerih "edini greh" je, da jih ni zaslediti v dnevnem časopisju pod rubrikama "spored lokalnega multikina" ali "lestvica blagajniških uspešnic". Z zapisanim seveda ne namigujem, da je bil program DokMe brezhiben, izčrpen, in da imena tam predstavljenih avtorjev vsa po vrsti sodijo na zgornji spisek. Daleč od tega, vendar je vsak tamkajšnji programski razdelek in skoraj vsak posamezen film družilo tisto, kar je za dokumentarni film ključno: iskrena radovednost, osebna prizadetost in angažiranost pri obravnavi raznoraznih subjektov, festivalsko vzdušje pa je le še vzpodbujalo refleksijo, po kateri so kot taki klicali že filmi.

Poleg nekaterih očitnih vrhuncov festivala, kot so igrano-dokumentarni esej *Pet prepek* (De fem benspaend/The Five Obstructions, 2003) Dan- cev Larsa von Trierja in Joergena Letha (o katerem je *Ekran* že pisal), komedija *Spominki gospoda X* (Die Souvenirs der Herrn X, 2004) avstrijskega režiserja iranskega rodu Arasha T. Riahija (navzven priklon fantastični tradiciji amaterskih ljubiteljev filma, ki smoter svojega življenja išče v zapisovanju vsakdana na Super8mm filmski trak, pod površino pa spoštljiva meditacija na temo zrcaljenja sveta, prežeta s toplino in ljubeznijo do obravnavanega subjekta, ki z lahkoto preglasi vse cinične nastavke, ki se sicer sami po sebi ponujajo ob slikanju čudaške subkulture), ter vsaj duhovitih in gledljivih – če že ne navdušujočih – utrinkov jugoslovanske stvarnosti (*Pretty Dyana* Borisa Mitića in *Kutak za sporni trenutak* Džemala Šabića), sta največ debat sprožila filma, ki sta na prvi in zadnji dan uokvirila festival. Festival je (v duhu sodelovanja med DokMo in graškim festivalom Diagonale) odprla najnovejša avstrijska produkcija *Čez mejo – Pet sosedskih pogledov* (Über die Grenze – Fünf Ansichten von Nachbarn). Dokumentarni omnibus naj bi prikazoval izkušnje državnih mej ob 21. stoletju, kot jih vidi pet evropskih režiserjev: Pawel Lozinski (Poljska), Jan Gogola (Češka), Peter Herkes (Slovaška), Robert Lakatos (Madžarska) in Biljana Čakić Veselić (Slovenija). Filmu se zatakne že tukaj, pri osnovnem konceptu, saj izbor petih režiserjev oziroma petih držav ter dejstvo nedavne politične preureditve Evrope nezadržno napeljuje k branju celote kot popotnice stare Evrope novi Evropi (navsezadnje gre uradno za avstrijski film) oziroma uvodne predstavitve nove Evrope stari Evropi (govorimo, kakopak, ne o Evropi, temveč o Evropski Uniji). Ostane samo še vprašanje, katera izmed obeh opcij vsiljenega gledišča je bolj neproduktivna in omejena. Predstavitve petih naštetih držav namreč družijo turoben skupni imenovalec: pesimistično, umazano vzdušje post-socialističnih rural, naselje-

1. mednarodni festival dokumentarnega filma



Cesta 181

nih izključno s postaranim prebivalstvom (v filmu ne vidimo enega mladega človeka), polnih predsodkov in obremenjenih s svojo "totalitarno" preteklostjo, ki jo vsi po vrsti slikajo kot sladkobno, klišejsko zmes "škandalozne" represije in dobrih, starih časov, ko so bile tovarne še odprte, dela na pretek in zdravila zastoj. Če gre za pogled stare Evrope na novo pridružene članice Evropske unije, potem je film posmehljiv pljunek v oči taistim članicam. Toliko hujše, če gre za pogled novih članic: hlapčevski poskus ilustracije stereotipov, za katere so nove članice očitno prepričane, da jih o njih goji stara Evropa. S stališča čiste filmsko-estetske presoje oziroma izvirnega političnega koncepta (izkušnja meje) izmed petih poglavij najbolj izstopa češki del. Mladi Jan Gogola, očitno boljši dokumentarist kot režiser igranih filmov – njegov zadnji dosežek v tej veji, komedija *Stanje ulice ali osemnajst plim češkega morja* (Národ sobe aneb české more v osmnácti přílivech) je žal eden najbolj banalnih evropskih filmov zadnjih let – svojo sliko Divjega Vzhoda omehča in oplemeniti z zlahkim češkim humorjem absurda in hudomušno nespoštljivim odnosom do javnih avtoritet, predvsem pa se Gogola zdravo požvižga na nacionalno identiteto kot sveto kravo sodobnega diskurza evropskih integracij. Gogola edini natanko ve, iz česa izhaja in kaj sporoča, ter razume, da je inteligenten humor kot politično orodje eden najbolj temeljnih izrazov človečnosti ... Škoda le, ker z njegovim spoznanjem niso posoljeni tudi ostali štirje prispevki v omnibusu.

Bolj tvorne so bile diskusije, ki jih je sprožil na zadnji dan festivala predvajani, epski, štiri in pol ure dolg dokumentarni *road movie* *Cesta 181*, fragmenti potovanja po Palestini-Izraelu (Route 181, Fragments from a Journey in Palestine-Israel, 2003) avtorjev Eyala Sivana in Michela Khleifija. *Cesta* ni bila zgolj najboljši film DokMe, temveč gre po mojem mnenju za enega najboljših dokumentarnih filmov zadnjih let, vsekakor pa za ključen (umetniški) prispevek k obravnavi izraelsko-palestinskega konflikta na bližnjem vzhodu. Sivan (Izraelec) in Khleifi (Palestinec) z avtom potujeta vzdolž umetne meje, ki so jo leta 1947 v deklaraciji številka 181 začrtali Združeni narodi in z njo Izrael (Palestino) razdelili v ločeni območji za Žide in Arabce. Prek izčrpnih, potrpežljivih pogovorov s pripadniki obeh taborov, ki jih srečujeta na dolgi poti, se izriše iz intimnih usod stkana freska pol stoletja trajajočega konflikta, navzlic vsej preletni krvi prežeta z miroljubnim prepričanjem v boljši jutri. Film se seveda ne prenareja, da ve, kako in kdaj bo ta jutri napočil. Da bo trajalo še dolgo časa, govorijo že okoliščine sprejema *Ceste* v Franciji, ki je film producirala. Čeprav film govori izključno skozi besede naključnih sogovornikov in avtorja z ničemer ne izražata svojega mnenja in ne ko-

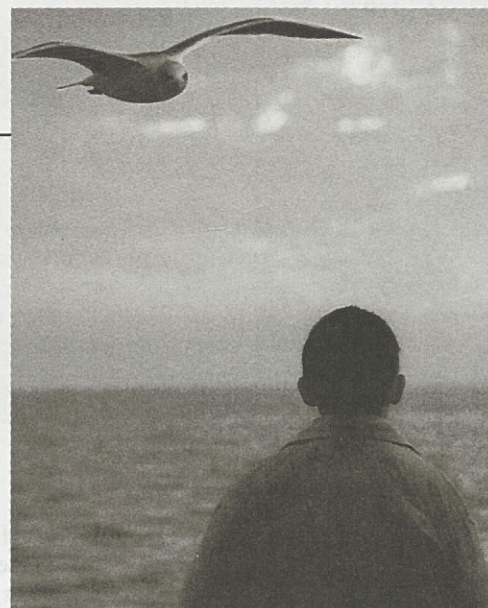
mentirata zabeleženega materiala (ki niha od izrazov apatije prek eksplisitnih nacionalističnih izpadov do poskusov sožitja dveh kultur), se je v Franciji proti filmu sprožila medijska gonja pod viro očitkov antisemitizma, ki naj bi ga *Cesta* propagirala prek očitne kritike izraelske politike, ki se v filmu hočeš-nočeš izriše. Na te očitke najlepše odgovori teoretik sodobne arabske politike Joseph Massad: "*Temeljna strategija, ki jo uporabljajo pro-izraelske skupine, je enačenje kritiziranja Izraela z antisemitizmom. Vendar trditev, da je kritika Izraela izraz antisemitizma, predpostavlja, da so izraelska dejanja obenem 'židovska' dejanja in da so vsi židje, pa naj si gre za Izraelce ali ne-Izraelce (in večina Židov na svetu ni Izraelcev), odgovorni za vsa izraelska dejanja in imajo vsi isto mnenje o Izraelu. Kar je seveda popoln antisemitiski nesmisel. Židje, naj si bodo nastanjeni v Ameriki, Evropi, Izraelu, Rusiji ali Argentini, si seveda niso, tako kot katera koli druga skupina, enotni v svojih političnih ali družbenih mnenjih. In prav tisti, ki trdijo, da so Židje, Izraelci in Cionisti ena skupina (ki misli enako), so resnični antisemiti.*" Podobno kot je svojo obravnavo židovsko-palestinskega konflikta v filmu *Star Spangled to Death* (2003) Ken Jacobs zaključil s prispevkom, da je "*Izrael zločin, ki so ga zagrešili Kristjani nad Židi in Arabci*", tudi Sivan in Khleifi svojo *Cesto* zaključita z udarno prispevkom. Kot enega zadnjih ljudi na svoji poti srečata starega Izraelca, Žida, ki jima na dvorišču pred svojo hišo pripoveduje o bojih s Palestinci, ki se jih je udeleževal že v poznih štiridesetih letih prejšnjega stoletja. Mirno pripoveduje o pobijanju in izseljevanju domorodcev, o požiganju vasi. Ko ga filmarja vprašata, ali je kdaj podvomil v svoje početje, razjarjen odvrne, da so krivi vendarle Palestinci, ki niso hoteli sprejeti razmejitvene črte, določene v deklaraciji Združenih narodov. Da so oni, Židje, to črto navdušeno sprejeli in ob razglasitvi meje priredili državno praznovanje in miroljubno plesali po ulicah, medtem ko so Arabci mrko rožljali z orožjem. Kot verskega gorečnega ga režiserja vprašata, ali mu je znana biblijska zgodba o modrem kralju Salomonu. Starec prikima in jima začne pripovedovati zgodbo. Pripoveduje o modrem kralju, ki ga nekega dne obiščeta dve ženski z novorojencem, za katerega obe trdita, da je njun. Kralj ju pozorno posluša in rzsodi, da bo otroka z mečem presekala na pol, pa bosta obe zadovoljni. Prava mati v obupu vije roke, lažna je z rzsodbo zadovoljna. Ko starec konča, ga režiserja vprašata, ali ga biblijska zgodba morda na kaj spominja. Mož dolgo časa samo topo bolšči v kamero, narkar režiserja jezno vpraša, ali sploh imata dovoljenje za snemanje, in ju odslovi s svojega dvorišča. •

VRNITEV OČETNJAVE:

očetje in sinovi v sodobnem ruskem filmu



Oče in sin



Pot v Koktebel



Vrnitev

Zadnje desetletje razvoja filmske umetnosti v Rusiji, ki je nasledilo obdobje glasnosti in perestrojke kot ključni čas lomljenja okovov preteklosti, prča, da so ustvarjalne energije filmarjev kulminirale v trdno odločenost, da rusko kinematografijo vrnejo na pota stare slave.¹ Ruski film po letu 1994 je očitno dobro unovčil zagonsko energijo prevratnih osemdesetih let, saj se v najambicioznejših filmskih podvigih njegove celovečerne igrane produkcije soočamo s širokim spektrom izvernih ustvarjalnih prijemov, intrigantnih tematskih zasnov in vznemirljivih avtorskih poetik. Poleg opaznih in pogosto uspešnih poskusov revitalizacije žanrskega filma, zlasti komedije in vojnega filma, ki se neredko ponaša tudi z odločnim proti-vojnim nabojem – npr. v delih *Musliman* (Muslimanin, 1995, Vladimir Kotinenko), *Ujetnik Kavkaza* (Kavkazskij plennik, 1996, Sergei Bodrov), *Kontrolna točka* (Blokpost, 1998, Aleksandr Rogožkin) –, sta značilni predvsem dve temeljni težnji. V prvi gre za osredotočenje na vprašanje urbanizacije, v katerem so zaznavni odmevi silovitega naboja znamenitih filmov Pavla Lungina *Taxi Blues* (Taksi-bljuz, 1990) in *Lunapark* (Luna Park, 1992). V različnih žanrskih oblikah, zlasti na meji kriminalke in trilerja, se, najpogosteje v stilističnem preigravanju surovega naturalizma, pa tudi v izraziti estetski stilizaciji, srečujemo z nezavidljivim dejstvom borbe za preživetje in iskanjem prosperitete v tranzicijskih vrtincih ruskih velemest: *Brat* (1997) in *Brat 2* (2000, Aleksej Balabanov), *Dežela gluhih* (Strana gluchich, 1998, Valerij Todorovski), *Moskva* (2000, Aleksandr Zeldovič), *Sestri* (Sjostri, 2001, Sergej Bodrov ml.), *Pohajkovanje* (Progulka, 2003, Aleksej Učitel) itn. V drugi ključni pobudi pa se aktualizacija in artikulacija problemov dejanskosti po(u)da(r)ja skozi razvejene ravni prenesenih pomenskosti, v katerih je na delu angažirana kritika ideoloških in socio-kulturnih zablod tako sočasnosti kot pol-preteklosti. Z bogatega seznama avtorskih figur tukaj navajamo zgolj nekaj ključnih imen: Aleksandr Sokurov, Artur Aristakisian, Aleksej G. German, Lidija Bobrova, Peter Lucik, Pavel Čukraj, Aleksej German ml. idr. Znotraj raznovrstnosti tematskih določil in stilistike njihovih realizacij pa je med deli zadnjega sklopa vsega upoštevanja vreden zanimiv fenomen svojevrstne "družinske drame", ki se mu bomo podrobneje posvetili. Govorimo o trojici filmov, ki predstavljajo osrednji predmet pričujoče obravnave: *Oče in sin* (Otets i syn, 2003) Aleksandra Sokurova, *Vrnitev* (Vozvraščjenje, 2003) Andreja

Zvjaginceva in *Pot v Koktebel*, (Koktebel', 2003), ki sta ga skupaj podpisala Boris Hlebnikov in Aleksej Popogrebski. Čeprav so navedena dela nastala tako rekoč sočasno, pa izpostavljeni pojav ni toliko vznemirljiv zaradi "sinhronosti", marveč predvsem zaradi sorodne tematike in izrazitega estetskega angažmaja v njeni filmski artikulaciji.² Osrednjo vsebinsko preokupacijo izbrane trojice namreč predstavlja problematiziranje travmatičnega razmerja med očeti in sinovi v sodobni post-socialistični – še vedno – okorelo patriarhalni ruski skupnosti. Aktualnost tematike in zavidljiva raven kreativne avtorske predanosti v njeni obravnavi je bila deležna takojšnjega odobravajočega odziva svetovne filmske javnosti. A če je bila pozornost v obliki nagrade FIPRESCI v Cannesu naklonjena prekaljenemu Sokurovu, ki upravičeno ohranja sloves enega ključnih sodobnih ruskih auteurjev, pričakovana, predstavlja afirmativni nastop drugih dveh del prejkone presenečenje. Obe sta namreč na mednarodno filmsko prizorišče uspeli (v)stopiti skozi glavna vrata kot prvi celovečerni deli svojih ustvarjalcev. Filmski prvenec gledališkega igralca Andreja Zvjaginceva se je tako okitil z zlatim levom v Benetkah in prejel tudi vodomca na Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu. Hlebnikov in Popogrebski pa sta prepričala festivalsko žirijo v Moskvi ter v Karlovih Varih osvojila nagrado Philip Morris, poimenovano tudi "priznanje svobode". Vendar nas na tem mestu bolj kot mednarodni uspeh zanimajo temeljne stvaritvene ravni omenjenih filmov. V njihovih generičnih zasnovah je namreč zaznati dovolj soznačnosti, da lahko govorimo o svojevrstnem pojavu, ki odslikava nevalgično problematiko nezavidljivega stanja v eni izmed pomembnejših razsežnosti sodobnih medosebnih odnosov – potrebi po ponovni vzpostavitvi razcefranih družinskih vezi, ki jim je po dolgotrajnem upustošenju v obdobju režimske totalitarnosti svoje dodala še neizprosna post-sovjetske tranzicije. Seveda so v konkretizaciji raziskav ključnih premis posameznih del zaznavne tudi odločujoče razlike, ki pa vendarle ne relativizirajo predpostavke njihovega pogojnega skupnega imenovalca. V bolj ali manj travmatičnem iskanju vidikov sožitja med čermi otroškega podrejanja avtoriteti staršev, preizpraševanju identitete tako prvih kot drugih in upanju na nove začetke blagostanja ter osvobajanja, se vzpostavljajo vrtinci emocionalno/racionalnih stanj, v katerih s svojo kompleksnostjo še posebej izstopa *Vrnitev*. Na eni strani zaradi dejstva, da je, za razliko od "la-

bilno" zasnovanih osebnosti očetov pri Sokurovu in Hlebnikovu ter Popogrebskem, očetovska figura, kakršno izpostavlja Zvjagincev, prispodobni lik absolutistične, do meja sadizma prignane brezkompromisne avtoritarnosti. Po drugi strani pa zavoljo širšega relacijskega spektra, v katerem *Vrnitev*, drugače kot ostali dve deli, ki se ukvarjata z bipolarnostjo odnosa "zgolj" dveh protagonistov, jemlje v presvetlavo tripartitno razmerje očeta in dvojice sinov. Seveda to še zdaleč ne pomeni, da so odnosi med ključnimi akterji v filmih *Oče in sin* ter *Pot v Koktebel* obravnavani površno, enoplastno ali popreproščeno. Govorimo predvsem o dejstvu, da se v raziskavi izjemno zapletenih medsebojnih razmerij Zvjagincev podaja najgloblje k izviru nekaterih ključnih nevalgičnih točk akutnega stanja družbene aktualnosti.

Bodimo konkretni: Aleksandr Sokurov se v svoji meditativni impresiji o zavezujočih razsežnostih očetovsko-sinovske ljubezni osredotoča na tiste njene dejavnike, ki pripovedujejo o bolečini zavesti razdruževanja (pre)tesnih družinskih vezi. *Oče in sin* se v abstraktnem univerzumu nedoločljive zdajšnjosti namreč nahajata na pragu trenutka, ko slednji zapuščata zavetje doma in odhaja v svet. Oče je zaradi ženine smrti sina vzgajal sam, kolikor mu je seveda to dopuščal njegov poklic – bil je namreč vojaški pilot, ki je leta 1998 še sodeloval v krvavih spopadih na enem od prizorišč takratnih ruskih vojaških intervencij proti "odpadnikom", potem pa je zapustil vojsko. Sin je, stopajoč po očetovih sledih, prav tako pripadnik vojske, ki se po končani začetni stopnji šolanja ravnokar odpravlja na svojo prvo službovanje, s tem pa tudi na pot samostojnosti; na pot osvoboditve izpod jarma obsesivne očetovske ljubezni. Sokurov v svoji poznani maniri – v kateri svet njegovih protagonistov ni območje *kronosa* marveč razsežnost *kairoso*, kot poudarja Andréa Picard³ – ne pripoveduje zgodbe, temveč izpostavlja stanja, ki pa so dovolj sugestivna, da lahko iz njih izluščimo ključne vsebinske poteze vpletenih pripovedi. Iz njih je jasno, da se je oče po vrnitvi iz vojske – ki jo je predčasno zapustil zaradi resignacije – popolnoma posvetil sinu oziroma poglobljanju njunih, zaradi očetove odsotnosti razrahljanih vezi. Njihovo intenzivno "utrjevanje" se je očitno sprevrglo v globoko obojestransko ljubezen. Vendar ljubezen z bistveno napako: v njej nista udeležena enakovredna partnerja, temveč ljubeči-zatiralec, ki s seboj še

vedno nosi dediščino misteriozne vojaške preteklosti, in ljubeči-zatirani, ki je zavoljo svoje podrejenosti nezmožen dejavne zunaj-družinske emocionalnosti. Obsesivni oče kljub vsej svoji tankočutnosti namreč ni nič drugega kot emblem bolesterne, posesivne avtoritarnosti, ki v čustvenih preoblekah hrepenenja, strahu, trpljenja, žrtvovanja, odrešenja ... izraža temeljni patriarhalni strah – strah pred izgubo nadzora in brezpogojno pokornosti otrok. Brezpogojnost takšne "ljubezni" je v filmu neposredno izražena tako v bibličnem *leitmotivu* križajoče-ljubezni: "*Očetova ljubezen pribija na križ ... Ljubeči sin se pusti križati ...*", kakor v striktnem izpostavljanju samote kot univerzalnega načina obstoja očet(ov)stva: "*... oče je naposled povsem sam. Vsakogar preživi.*"

Pot v Koktebel se skladno z naslovom odvija kot opotekavo potovanje obubožanega in zapitega letalskega inženirja in njegovega nadarjenega ter v mnogočem posebnega enajstletnega sina. Oče po ženini smrti in izgubi službe odpelje edince iz brezperspektivne Moskve proti "obljubljene deželi" obmorskega letovišča Koktebel na Krimu, kjer naj bi živela njegova sestra, od katere se nadejata pomoči. Ker sta brez denarja, je njuno petstokilometrsko potovanje sestavljeno iz niza etap, v katerih skušata preživeti čas od enega brezplačnega načina prevoza do drugega ter spotoma zaslužiti za preživetje. A zavoljo očetove nezmožnosti, da bi se zoperstavil alkoholni odvisnosti, ju zadržujejo najrazličnejši pripetljaji, ki zapletajo "premočrnost" njune poti in cilj vse bolj oddaljujejo. Tako je, vse dokler deček ne vzame stvari v svoje roke in se sam poda do cilja. Tam pa se izkaže, da se je njegova teta že zdavnaj preselila drugam in da je tudi Koktebel očitno zgolj eden izmed "etapnih ciljev" na dolgi poti njunega iskanja. Historično dejstvo, da njun ciljni kraj predstavlja znan primer pre-imenovanja mest v večini nekdanjih socialističnih držav, pa izpričuje, da je v njegovi izbiri zaobsežena tudi specifična časovna razsežnost potovanja.⁴ V simbolni viziji prosperitete, ki jo je Koktebel predstavljal kot mondeno letovišče nekdanjih ruskih intelektualnih elit, je namreč navzoča želja po obuditvi časov – nekdanjega? – blagostanja. Hkrati pa se njegova druga zgodovinska značilnost, dejstvo, da se je v času socializma ponašal z laskavo pozicijo identifikacijskega mesta sovjetske aeronavtike – na kar še vedno spominja razpadajoči spomenik letalcem, ki ga seveda nameravata obiskati –, sklada

z dečkovim hrepenjem po letenju. S tisto veliko željo, s katero je njegovo življenje že "genetsko" opredeljeno. Na eni strani zavoljo očetovega letalskega poklica, ki je pravzaprav edini vzvod, s katerim v sinovih očeh še lahko obuja vznemirljivost in verodostojnost svoje očetovske podobe, razvrednotene zaradi alkoholizma, na drugi pa tudi zaradi dečkove svojevrstne "vedenjske motnje"; mladenič ima namreč nenavadno sposobnost osebnostne "razcepitve": dogajanje, v katerem se trenutno nahaja, lahko opazuje s ptičje perspektive. Markirano z izpostavljenimi vidiki vsakdanje pragmatičnosti, boja za preživetje in podleganja skušnjavam šibkosti "mesa" po eni in vizijami ter hrepenenji po drugi plati, predstavlja njuno konkretno potovanje, prepredeno s subtilno razvejenimi podtoni ozadnih pomenskosti, predvsem simbolno pot iskanja prosperitete, identitete in možnosti medsebojnega razumevanja, ki ga je dodobra načela teža vsakdanje realnosti. Glede na dejstvo, da se film zaključí s prizorom "razcepa", v katerem deček s pogledom ptice opazuje sebe in očeta, kako se na samotnem pomolu spet znajdeti na koncu poti in začetku potovanja, je očitno, da se njegove pomenske ravni cepijo v poudarkih nedvoumne dvopoglednosti.

Vrnitev se, podobno kot *Oče in sin*, odvija v območju neopredeljive aktualnosti, zaznamovane z razpadajočimi ostalinami propadlega sovjetskega imperija na eni in lepoto neokrnjene narave na drugi strani. Andrej Zvjagincev nas tako s svojimi protagonisti – očetom, ki se je po nepojasnjeni več kot desetletni odsotnosti nepričakovano vrnil domov, ter njegovima odraščajočima sinovoma – odpelje na skrivnostno, iniciacijsko romanje prek samotnih prostranstev in opustelih mest na neobljudeni otok. Očetova nenadna vrnitev je, razumljivo, najbolj vznemirila sinova: petnajstletnega Andreja, ki je ohranil živ spomin na očeta, in dvanajstletnega Ivana, ki ga pozna le kot osebo s fotografije, varno spravljene v skrinji njegovih dragocenosti. Molčeči in ukazovalni oče že naslednji dan odpelje sinova na dvodnevni izlet, ki pa se nepričakovano prelevi v tedensko pustolovščino, v kateri mora oče priti do skrivnostnega "zaklada" iz svoje misteriozne preteklosti. Neobvezna ribičija se tako prelevi v pot s ciljem in namenom; na njej pa se najodločnejše zaostri prav dejstvo "obračuna s preteklostjo". Sinova namreč ne moreta mirno sprejeti nenadne, nepojasnjene očetove vrnitve, še manj pa niza njegovih nerazumljivih odločitev in gospodovalnosti. Zlasti ne uporni Ivan, ki se je že v prologu izkazal za izrazitega individualista z neuklonljivo voljo in kljubovalnostjo, a hkrati s krhko, občutljivo osebnostjo. Uklonljivejši Andrej očeta sicer odkrito občuduje, a tudi on ne more brezpogojno sprejeti vseh njegovih oblastniških izživljanj, ki sta jih neselektivno deležna oba brata. Ko jih potovanje, prežeto s konflikti in vseprisotno napetostjo, pripelje na cilj – majhen samotni otok, se Ivanova kljubovalnost spremeni v tih, a neizprosni boj z očetom, v katerem manj odločen starejši brat postane le še nemočen statist. Oče sinov na otok očitno ni pripeljal zaradi praviljčne, neokrnjene narave ali ribiške pustolovščine, temveč zato, ker je moral po zagonetni predmet, zakopan v skrinji v zavetju opuščene kolibe. S tem je tajanstvena "misija" skoraj pri kraju. A v poslednjem konfliktu, v katerem oče zaradi neupoštevanja dogovora fizično obračuna s starejšim sinom, se niz njihovih sporov tragično konča. Da bi preprečil bratovo ponižanje se namreč razjarjeni Ivan očetu zoperstavi z nožem, a ko sprevidi svojo nemoč, se v besu zateče ne vrh svetilnika; oče, ki se mu skuša približati, da bi ga pomiril, pa nesrečno omahne v globino. Pretresena otroka uspeta tragično preminulega očeta celo pripeljati do celine, vendar pa se jima v trenutku nepazljivosti čoln izmuzne ter nedaleč od obale potone skupaj s truplom in skrivnostno skrinjico. Vse, kar otrokoma ostane, je niz spominskih podob s kratke pustolovščine-z-očetom, ujetih v Andrejevih fotografijah, in živ spomin, ki se je po kratkem preblisku njegove neposredne navzočnosti vrnil nazaj v "ustaljeno" obliko fotografij iz zgodnjega otroštva. Film se namreč zaključí z nizom – črno-belih – fotografij, v katerem se slike s potovanja izmenjujejo z družinskimi podobami izpred desetletja. Zanimivo pa je, da na fotografijah s poti ni niti ene same očetove podobe ...

Onstran podanih vsebinskih določil se ključni poudarki posameznih del razpirajo skozi razvejen niz pomenskosti. V neposredni pojmovnosti se tako usmerjajo v problematiziranje psiho-socialnih in čustvenih relacij, značilnih za že v osnovi pogosto zapletena razmerja med očeti in sinovi,

ki so v izpostavljenih primerih še dodatno travmatizirana zaradi smrti oziroma odsotnosti mater(e). Znotraj razsežnosti prenesenih pomenov, ki zastrujejo nekatere temeljne dileme sodobne ruske družbe, zaznamovane z nezavdljivim stanjem brutalne tranzicije na eni in nevzdržno težo nerazrešenih, zamolčevanih in zatajevanih "zgodb" tragične, opresivne polpreteklosti na drugi strani, pa se soočamo z večplastjem ozadnih pripovedi, v katerih mesto osrednje pretvorne figure pripada alegoriji. Z vidika njene gradacijske raznovrstnosti, kakršno zagovarja sodobna naratologija, je v pričujočem kontekstu alegorični impulz – v pomenu "prenosnega procesa" kot ga artikulira Craig Owens v znameniti istoimenski razpravi⁵ – še posebej osredotočen na specifično problematiko "odsotnega očeta", značilno za totalitarne režime. Njihov generični model predstavlja prav tista razvojna stopnja zgodovine sovjetskega komunizma, ki jo poseblja stalinistični kult osebnosti. V njem je avtoritarni lik velikega vodje – med drugim – zavzemal tudi svojevrstno vlogo personifikacije "odsotnega očeta". Na eni strani je bil to "očeheroj", torej mrtvi ali trajno invalidni, za revolucijo in osvoboditev domovine žrtvovani sovjetski bojevniki. Na drugi strani pa je bil "odsotni oče" sicer živ, a zaradi nepojasnjenih okoliščin – bodisi zavoljo političnega pregnanstva ali emigracije, bodisi zaradi konspirativne vloge v subordinacijskem sistemu totalitarnosti, bodisi preprosto zaradi izgube identitete, ki so jo ob morebitni vrnitvi k družini povzročili navedeni dejavniki – ni (z)mogel biti dejavno prisoten v življenju družinske skupnosti. V luči avtoritarne podobe "očeta naroda" so lahko historično vlogo "adoptivnih očetov" prevzemali tudi nekateri absolutnemu vodji podrejeni nosilci vzvodov nadvlade – lokalni politični veljaki, predstavniki gospodarske moči in zlasti vojaški poveljniki ali "neustrašni heroji" mnogih vojn, ki naj bi predstavljali nadomestno možnost konsolidacije raz-družene ruske družine. Hkrati pa ni zanemarljivo, da se je, zavoljo stalnega vojaškega udejstvovanja Rusije na strateških interesnih območjih, kot so Afganistan, Čečenija idr., tudi v po-sovjetskem obdobju "kult vojaka" ohranil in zaradi žalostne usode obubožane ruske armade celo pridobil nekaj "človeških razsežnosti". Razrešitev dilem zgodovinske travmatičnosti "odsotnega očeta" se tako v tranzicijski sedanjosti odvija v obliki – morda še bolj travmatičnega – fenomena "povračanja očeta". Po-vračajoči-se oče namreč s seboj nosi vso pezo "dediščine molka", kot bi rekel Franci Slak, s katero je opredeljena resnica tako njegove odsotnosti kakor bistvenih razlogov zanjo. A ne glede na konkretnost individualne resnice je v "povračanju" samem odločilnega pomena zaznamovanost z dejstvom poraza; z dejstvom specifične "izdaje zgodovine", ki je v obravnavanem kontekstu z(a)ostrena predvsem na izneverjenju zaupanja lastnih otrok ... Oče, ki je izdal (za)upanje svojih otrok, predstavlja v pričujoči perspektivi vidik topičnih upanj prihodnosti, ki so jih njegova dejanja izneverila, kar pomeni, da so bila "negirana, da se niso zgodila", zato pa je (bila) realnost njihovega otroštva takšna, kakršna je (bila).⁶ Čeprav imamo v filmski trojici opravka z različnimi "generacijskimi" pogledi na izpostavljena vprašanja samega eksistenčnega poraza – Sokurov je star 54 let, Zvjagincev 40 let, Hlebnikov in Popogrebski pa sta oba rojena leta 1972 –, so njihove središčne težnje v mnogočem identične. V njih je morda presenetljivo, da so pomenske ravni veliko bolj "razplastene" na osnovi očetovskih figur kakor na karakterizaciji sinov. Zato podobno kot v predpostavkah "odsotnosti" tudi v dejstvu "povračanja" nosilci alegoričnega impulza ostanejo očetje, medtem ko so otroška hrepenenja podajana skozi ravni tropoloških naracij. V mislih imamo dejstvo, da se filmarjev pogled istoveti z vidikom temeljnega poraza, ki je kot najmočnejša (pred)postavka všteta v skupno vsoto filmskega dejanja. Soočeni smo z alegoričnostjo v tistem benjaminovskem načelu, po katerem "alegorija zavrača možnost, da bi zagotavljala človečnost z estetsko odrešitvijo sveta v popolnih oblikah ali čudovitih totalitetah, ki slavijo iluzorni občutek enotnosti in harmonije. Alegorija prej teži k interakciji z zgodovinskimi prelomi in nasiljem, še posebej kadar so opazovani z očmi poražencev."⁷

Časovni okvir filmskega dogajanja vseh del je nedoločljiva sedanjost, ki je s konkretizacijo samega ciljnega mesta "historično" opredeljena le v *Poti v Koktebel*, medtem ko ostali dve sugerirata določeno nedefiniranost vsaj na eni izmed prostorsko/časovnih koordinat. Sokurov kot kronološki orientir sicer izpostavlja že omenjeno leto 1998, a je njegova

mizanscena umeščena v imaginarno mesto abstraktnih vedut Sankt Peterburga in Lizbone. Zvjaginec pa mimogrede navrže tudi lokacijo – kraj Beketovo, ki pa jih v Rusiji kar mrgoli –, medtem ko eksplicitne časovnosti ne podaja, čeprav bi jo bilo na osnovi dvanajstletne očetove odsotnosti morda mogoče celo približno izračunati. A ti bolj ali manj zakriti identifikacijski oporniki so v bistvu drugotnega pomena, saj v vseh filmih prevladuje pripovedno načelo, v katerem je historična konkretnost dogajanja izločena iz širokega konteksta logičnih navezav in podajana v obliki fragmentov epizodnih, izoliranih dogodkov. V njih posamezni namigi, spominski prebliski, drobci odmevov preteklosti delujejo prej zavajajoče kakor “pojasnjujoče” in je zato njihova empirična umestljivost praktično nemogoča. V tej pripovedni nelinearnosti in kronološki nehomogenosti tako ne gre iskati zgodbe ali vsaj pripovednih namigov, v kateri(h) bi neposredna dejanja očetov predstavljala vidik določene kavzalnosti. Nasprotno: njihove (re)akcije so praviloma nejasne oziroma neargumentirane, pogojevane iz konkretnih zagat z otroki ali posledica “klica” skrivnostne preteklosti. Takšna ne-celovitost in ne-utemeljenost tako nikakor ne izpričujeta gradacijskega načela, po katerem je v naslednji razvojni stopnji pretekla izkušnja vsebovana kot potencialni korektiv spodletlosti v viziji napredka. Obravnavana razmerja med otroki in očeti govorijo v prvi vrsti o določeni univerzalni izkušnji, ki pa, če parafraziramo Walterja Benjamina, podobno kot v alegoričnem gledanju ne izpričuje zgolj narave človeškega bivanja nasploh, temveč vselej opredeljuje tudi biografsko historičnost posameznika v “*postajah njegovega propadanja*” (Benjamin). Oziroma kot pravi Ismail Xavier, ko izpostavlja Benjaminovo ne-evolucionistično pojmovanje zgodovine, po katerem se lahko doumevanje historičnega napredka izraža le v očeh zmagovalcev in oblastnikov, ki, posledično, tudi čas vidijo kot nepretrgan, zaporeden razvoj dogodkov. V nasprotju z evolucionističnim vidikom napredka je Benjaminova teorija zgodovine utemeljena na dejstvu katastrofe, kjer čas predstavlja silo uničenja in razkroja. Zgodovina ni logična veriga zaporednih dogodkov, ampak območje trpljenja in trajnih spopadov, nekontroliranih izbruhov nasilja, ki “*nepretrgano kopiči ruševine na ruševine*”, kot v znameniti “IX. tezi o pojmu zgodovine” poudarja nemški mislec. “*V tem ni nikakršne teleologije, temveč samo zbir pretrganih, bežnih obrisov kulture. Na površju našega planeta čas kristalizira v razvalinah, ki podajajo fragmentarno in omrtvičeno pričevanje preteklih izkušenj; na področju misli alegorije izvajajo enako kristalizacijo v fragmentarnih izrazih učinkovanja časa na kulturo, poudarjajoč tisto, kar ostaja nedovršeno.*”⁸ V rigidni patriarhalni družbi, s kakršno nas soočajo izbrani filmi, so “nosilci oblasti” v najmanjši družbeni celici – družini seveda očetje. Njihova težnja po ohranitvi oziroma ponovni vzpostavitvi določenega “reda”, nekakšne vzročnostne razvojne logike, je, ne glede na individualno “operativno sposobnost”, osnovno gibalno “(pre)vzgojnih metod”. A glede na njihovo odsotnost v preteklosti in posledični komunikacijski kratek stik z otroki jim preostanejo le še “vzvodi” načela oblasti. Nasilje v imenu “dobrega”, ki ga očetje izvajajo nad sinovi, je tako očitno edino sredstvo, ki jim ostane, da bi zanikali svoj temeljni poraz, svojo eksistenčno katastrofo, v kateri so razdejana družina in ranjena otroška duša tiste – nedopustljive in neodpustljive – razvaline njihovih življenj. In četudi je eksplicitno, tako mentalno, verbalno kot tudi fizično, izživiljanje očeta nad otroki v imenu (pre)vzgoje navzoče zgolj v *Vrnitvi*, nista preostala filma nič manj prežeta z nasiljem. Nasilnost očeta na potovanju v Koktebel je v osnovi posledica njegove življenjske funkcionalne nezmožnosti, zaradi katere se zateka k alkoholu, kar pa v ničemer ne opravičuje njegovih dejanj. Še zlasti zato ne, ker se tudi “trezen” obnaša povsem egoistično in ni pripravljen upoštevati sinovega mnenja ter razumeti njegovih želja in potreb, ki so v bistvu zgolj otrokova projekcija očetovih nerefektiranih obljub in sanjarjenj. Najbolj zastrašujoče in ne-odpustljivo pa je zagotovo načelo “nasilja-v-imenu-ljubezni”, na katerega se osredotoča Sokurov. V njem je biblična motivika “brezpogojne ljubezni” očiščena dejavnika brezinteresnosti in zostrena na vprašanja samega očetovstva kot osrednje “žrtve” nezavidljive nacionalne zgodovine ... Vendar so Aleksandr Sokurov, Boris Hlebnikov in Aleksej Popogrebski – vsak na svoj specifični način – kljub izpostavljenim vidikom spodletlosti očetovskih “družinskih intervencij” pripravljene sprejeti dejstvo po-vračanja očeta kot sestavni del potencialne obnove in konsolidacije ruske stvarnosti v pogojih travmatičnih medsebojnih razmerij.

Andrej Zvjaginec pa, nasprotno, takšno možnost odločno zavrača. *Vrnitev* namreč v svojem radikalnem zanikanju možnosti “vrnitve starega reda” izpostavlja edino preostalo “rešitev” – smrt očeta. Šele z njegovo smrtjo, šele z dokončnim zanikanjem oziroma izbrisom vsega fantomskega, kar opredeljuje bridkosti v Pandorini skrinjici misteriozne preteklosti “odsotnega očeta”, je namreč mogoče začeti razmišljati o upanju novega začetka, nove prihodnosti ... Iz nje preteklost seveda ne bo izgnana, bo pa obstajala le še alegorično, kot način, v katerem je biografska historičnost posameznika kristalizirala v obliko “*fragmentarnega in omrtvičenega pričevanja preteklih izkušenj*” (Xavier). Na način torej, v katerem je pre-živetje preteklega mogoče le še v obliki tistih nosilcev drobcev spomina, ki si prizadevajo zadovoljiti našo željo, da bi lahko učvrstili “*... minljivo, bežno v stabilni in stabilizacijski podobi*” (Owens). In to je prav podoba, kakršno predstavlja niz spominskih fotografij nekdanje “srečne družine” v izteku osrednjega filma pričujoče obravnave. Na drugi strani pa že izpostavljeno dejstvo, da na fotografijah s tragičnega pre-vzgojnega potovanja v *Vrnitvi* ni očetove podobe, pojavlja pa se materina, morda priča o avtorjevem zavedanju, da bo ruski človek na pot po(po)lne osvoboditve stopil šele takrat, ko se bodo patriarhalne peze začele dejavno osvobajati tudi matere in hčere ...

Opombe

1 Kot ključno obdobje pre-lomnosti obravnavamo desetletje filmskega ustvarjanja od začetka glasnosti naprej, v katerem se je zgodila tudi institucionalna liberalizacija na znamenitem petem kongresu Združenja filmskih ustvarjalcev. Združenje je dobilo novo vodstvo z režiserjem Elemom Klimovom na čelu, ustanovljena pa je bila tudi pomembna Konfliktna komisija, ki je ponovno presojala v svinčenih časih prepovedane filme. Podrobneje gl.: Vida Johnson, “Rusija po odjugi”. V: *Nedokončane pesmi: “kontroverzne” mojstrovine povojnega ruskega filma*, ur. Denis Valič in Alenka Korpes. Slovenska kinoteka, Ljubljana, 1999, str. 1–4.

2 V pričujočem vsebinskem kontekstu lahko omenimo še konceptualno in estetsko vznemirljivi deli *Motivi Čehova* (Čehovskie motivij 2002) Kire Muratove in *Ljubimec* (Ljubovnik, 2002) Valerija Todorovskega, ki pa sta v svojih ključnih poudarkih vendarle drugačni od izbranega “trojčka”.

3 “*Stari Grki so imeli dve besedi za čas: kronos in kairos. Po Franku Kermodēju je kronos 'tik tak', ki predstavlja kronološki, organiziran in obvladljiv pojem časa, medtem ko kairos ponazarja 'tik tok', v katerem čas postaja odrešilen, neizmerljiv, čist in paradigmatični.*” Andréa Picard, “Fathers and Sons: Father and Son, The Return”. *Cinema Scope*, št. 17, winter 2003, str. 45–46; str. 46.

4 Mondeno letovišče ruske inteligence v pred-revolucijskem času Koktebel je bilo leta 1994 pre-imenovano v Planersko, v čast letalcem in jadralcem. Zaradi izredne termike je namreč predstavljalo učno območje sovjetskih pilotov. Po razpadu Sovjetske zveze pa so ga v samostojni Ukrajini znova pre-imenovali v Koktebel.

5 Craig Owens na osnovi raziskav alegorije Walterja Benjamina in v luči obravnav v *Allegories of Reading* Paula de Mana razpravlja o alegorijah prve, druge in tretje vrste: “*Paradigma za vsa besedila se sestoji iz figure (ali sistema figur) in njenih dekonstrukcij. Toda ker tega modela ni mogoče zaključiti s sklepnim tolmačenjem, zaplojuje nadomestno figuralno superpozicijo, ki govori o neberljivosti prejšnje naracije. Kot ločljive od osnovnih dekonstruktivnih naracij, osredotočenih na figure in nenazadnje vedno na metaforo, lahko takšne naracije pripišemo alegoriji druge (ali tretje) vrste. Alegorične naracije pripovedujejo zgodbo o nesposobnosti tolmačenja, medtem ko tropološke naracije pripovedujejo zgodbo o nesposobnosti denominiranja. Razlika je samo v različnosti stopnje in alegorija ne izbrusuje figur. Alegorije so vedno alegorije metafore, kot takšne pa so zmeraj tudi alegorije nemožnosti tolmačenja – stavek, v katerem je treba že samo 'nemožnost' brati kot metaforo.*”

Podrobneje gl.: Craig Owens, “Alegorični impulz: k teoriji postmodernizma”. *Likovne besede*, št. 10/11, 1989, str. 11–18 in št. 12/13, 1989, str. 25–31; str. 26.

6 Takšna misel je parafraza Žižkove interpretacije benjaminovskega anti-evolucionističnega pojmovanja zgodovinske dobe. Podrobneje gl.: Slavoj Žižek, *Krški absolut: enajst teza o krščanstvu in marksizmu danes*. Analecta, Ljubljana, 2000, str. 61–69

7 Ismail Xavier: “Historical Allegory”. V: *A Companion to Film Theory*, ed. Toby Miller and Robert Stam, Blackwell Publishers, Malden, 1999, str. 333–362; str. 346.

8 Prav tam, str. 345.

bojan kavčič



MANDŽURSKI KANDIDAT

The Manchurian Candidate

ZDA 2004 129'

režija Jonathan Demme **scenarij** George Axelrod, Daniel Pyne, Dean Georganis (po romanu Richarda Condon) **fotografija** Tak Fujimoto **glasba** Rachel Portman **igrajo** Denzel Washington (Ben Marco), Meryl Streep (Eleanor Shaw), Liev Schreiber (Raymond Shaw), Kimberly Elise (Rosie), Jon Voight (senator Jordan), Vera Farmiga (Jocelyn Jordan)

zgodba

Major Ben Marco, ki je med zalivsko vojno še kot stotnik poveljeval posebni izvidniški enoti, po desetih letih ugotovi, da je nekdo tako njemu kot drugim preživelim članom skupine opral možgane oziroma jim 'preuredil' spomin tako, da ustreza neznanemu naročniku. Kmalu ugotovi, da za operacijo stoji močna korporacija, ki je na ta način enega njegovih podrejenih, sicer člana ugledne politične družine, umetno povzdignila v vojnega heroja, zdaj pa ga skuša pripeljati kar v Belo hišo, da bi si prek njega zagotovila nadzor nad državo. Marco takšne manipulacije seveda ne more dopustiti.

Najbrž ni nobenih razlogov za domnevo, da je bila politika največje supersile v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je morala še meriti moči z mogočnim nasprotnikom v podobi institucionalnega komunizma, kaj manj paranoična, kot je danes, ko se spopada s fantomom vesoljnega terorizma. Vsekakor ponuja Frankenheimerjev film *Mandžurski kandidat* iz leta 1962 (posnet po romanu Richarda Condon), ki meri prav na to stanje (političnega) duha, vablivo gradivo za vnovično obdelavo. Seveda se izvornik tematsko preveč prilega ozračju hladne vojne, da bi si Jonathan Demme, ki se je zadeve lotil, mogel več kot štirideset let pozneje privoščiti goli rimejk. Novo verzijo filma je bilo pač treba prilagoditi današnjim razmeram, ko so se ZDA prelevile v edino, samozadostno in vase zaverovano supersilo, ki z vojaškimi posegi po svetu zgolj varuje svoje ekonomske interese. A naj zveni še tako ironično – temeljno zamisel za posodobitev je lahko našel prav pri Frankenheimerju, namreč v njegovem filmu *Seconds* iz leta 1966. Tam imamo opraviti s skrivnostno zasebno organizacijo, ki brezobzirno manipulira z ljudmi, za velik denar izbriše njihovo preteklost in jim ukroji novo prihodnost, pri čemer ne priznava "reklamacij", marveč nezadovoljne stranke kratko malo in nadvse higiensko likvidira. V novi verziji *Mandžurskega kandidata* na podoben način vodi igro mogočna korporacija, ki še bolj brezobzirno manipulira z ljudmi, saj posega neposredno v bitko za oblast. Seveda slednje ponuja zanimive paralele z aktualnimi razmerami in dogajanji v ZDA, toda to je konec koncev še najmanj, kar smemo pričakovati od sodobnega rimejka klasične politične shriljivke.

Če si zgodbo ogledamo malo natančneje, se hitro izkaže, da razlike med obema verzijama v osnovi niti niso tako dramatične, kot bi pričakovali. Med zalivsko vojno pade izvidniška enota stotnika Bennetta Marca (Denzel Washington) v sovražno zasedo. V spopadu sta ubita dva njena pripadnika, drugim pa se, menda po zaslugi drznega, sposobnega in iznajdljivega narednika Raymonda Shawa (Liev Schreiber), ki si s tem prisluži tudi odlikovanje za herojstvo, posreči rešiti. Kakih deset let pozneje se – zdaj že majorju – Marcu zaradi vztrajno ponavljajočih se nenavadnih sanj o omenjenem dramatičnem dogodku, ki se niti malo ne ujemajo z njegovim budnim spominom (podobno se dogaja tudi drugim preživelim članom enote), na lepem posveti, da pri tem vendarle ne gre za veteranski "sindrom zalivske vojne", kot mu skušajo dopovedati psihiatri, marveč jim je nekdo kratko malo "oprál" možgane, zbrisal spomin in ga nadomestil z

novi vsebino. Iz strahopetnega Shawa so tako naredili junaka, da bi mu omogočili bleščečo politično kariero, za kar ima tudi ustrezno družinsko zaledje, druge pa zlorabili kot priče njegovega dozdevnega junaštva. Izkaže se, da celotno falsifikacijo vodi korporacija Manchurian Global, pri čemer uporablja kombinacijo hipnoze in implantiranih mikročipov, njen poglavitni cilj pa je, da bi "dirigiranega" Shawa z izdatno pomočjo njegove matere, skrajno konzervativne, a vplivne in oblastne senatorke, ki zavestno sodeluje pri "projektu", zrinila nič manj kot na podpredsedniški položaj in prek njega krojila politiko ZDA.

Spet imamo torej uvodoma opraviti s "pravično" vojno, le da kot prizorišče tokrat ne nastopa Koreja, marveč Kuvajt; spet gre za "pranje" možganov in za ustvarjanje "spečih" morilcev, le da tokrat zadeve ne vodi politično profilirana sovražna sila, marveč koncern s svojimi globalnimi kapitalskimi interesi; in spet smo priče dobremu staremu konfliktu med materjo in sinom, ki začini dogajanje. Bolj sveže deluje prikaz medijskega obstreljevanja občinstva z apokaliptičnimi grožnjami terorizma, kriminalizacije ameriške politične elite, katere predstavniki še najbolj spominjajo na gangsterje v dragih oblekah, ali družnega prizadevanja vladnih in korporacijskih uradnikov, da bi zaščitili svoje (bolj ali manj identične) interese po vsem svetu z brezobzirno uporabo grobe sile, kar poleg drugega vključuje vojne, umore, najrazličnejše provokacije in podtalne aktivnosti. Kot zgroženo ugotovi osrednji junak, pri vsem skupaj ne gre več za običajne politične spletke, volilne manipulacije in podobne standardne prijeme demokratičnega cirkusa, marveč za gigantsko zaroto, za pravi prevrat oziroma za korporacijski prevzem države.

Kljub temu da se že razmeroma zgodaj razkrije pravo ozadje mračne zarote, film tudi v nadaljevanju ohranja napetost in tempo, deloma s pomočjo dodatnih zapletov, deloma zato, ker ostaja izid vendarle do konca negotov, deloma pa po zaslugi premišljenega vizualnega sloga. *Mandžurski kandidat* je že po logiki pripovedi film interierjev, kar Demme izkoristi za nenehno stopnjevanje občutka tesnobe in utesjenosti, še toliko bolj, ker skuša siceršnje dramatičnost dogajanja razbrati predvsem z obrazov protagonistov, kajpada v številnih bližnjih posnetkih, ki ustvarjajo ozračje skorajda komorne zaprtosti in brezizhodnosti. Kot da velike, prostrane Amerike ne muči samo paranoja, ampak jo daje tudi klavstrofobija. •

STARI



Oldboy

Južna Koreja 2003 120'

režija Chan-wook Park **scenarij** Jo-yun Hwang, Chun-hyeong Lim, Chan-wook Park **fotografija** Jeong-hun Jeong **glasba** Yeong-wook Jo **igrajo** Min-sik Choi (Dae-su Oh), Ji-tae Yu (Woo-jin Lee), Hye-jeong Kang (Mi-do)

zgodba

Odraslega družinskega moškega ugrabijo neznani storilci in ga za 15 let zaprejo v sobo nekega hotela. Dae-su ima poleg redne prehrane na voljo zgolj televizijski sprejemnik, vsak večer pa ga omamijo s posebnim plinom, da mu čez noč pripravijo sobo. V njem raste sla po maščevanju, nato pa se nepričakovano znajde na prostosti ...

Stari je sodobna različica grofa Monte Christa, prestavljena v sodoben informacijski in digitalni svet. Gre za neke vrste epski *thriller*, bizarno romantično tragedijo, katere ustvarjalci premorejo obilico bujne domišljije. Potem ko smo se kot gledalci že navadili, da bolj ali manj pregledujemo filmske variacije na isto temo, se nam zgodita bizarnost in brutalnost *Starega*, ki ima prav vse ključne elemente grške tragedije.

1. dejanje: glavnemu junaku je odvzeta prostost

V življenju je malo hujših stvari od 15-letnega prisilnega bivanja v sobi nekega hotela. Tudi če je naš spremljevalec televizija. Le kaj bi bilo brez nje? Bi sploh preživel? Dejstvo, da v zgodbi televizija ni demonizirana, je všečno, saj, kljub vsemu balastu, ki ga (re)producira, (p)ostaja naglavni izobraževalni dejavnik naglo spreminjajočega se sveta. Dokaz za slednjo trditvev je, denimo, skokovito zanimanje za spremljanje dokumentarnih filmov s strani vseh generacij. Ker za branje zmanjkuje časa in koncentracije, so nam zavladale podobe z nekaj besedila. Sprijaznimo se, težko poslušamo, ne da bi zraven še nekaj gledali. Vendar je bila glavnemu junaku (Dae-su) odvzeta prostost v svetu birokratske doslednosti in avtoritarne poslušnosti, za razliko od sveta spremenljivih idej, površnosti in praktične konfuznosti, ki spremljajo naš vsakdan v novem mileniju. Dae-su v tem času uri svoje telesne sposobnosti z nabijanjem v zid, umske s spremljanjem televizijskih programov, katerih programska shema se menja v skladu s časom, nihče pa ne ve, kaj se skriva v njegovem srcu. Na tej točki se poraja zanimivo, morda nekoliko paradoksalno vprašanje. Je omenjena oblika izolacije dovolj, da človek doseže svobodo? Spomnimo se Nelsona Mandele. Pomislimo lahko tudi na želje psihoanalitikov, ki bi radi opazovali obnašanje odraslega človeka v njegovem "naravnem stanju". Dae-su ni nič od tega, vendar je njegov fizični prostor zadosti omejen, da se v njem prebudi in razvija posebna oblika osredotočenosti, ki nam, drugim, ni dostopna že zaradi dejstva, da vsak dan znova kolebamo med tisočermi možnostmi, kar smo (ne)posrečeno poimenovali svoboda. Dae-su nedvomno preživlja hude čase, vendar je pot do osvoboditve težka že v slehernem religioznem kontekstu.

2. dejanje: definira se cilj – maščevanje

Dae-su se lepega dne znajde na prostosti. Kaj sedaj, le kam naj usmeri svoj neukročeni bes? Prva faza nenadne osvoboditve je seveda iracionalna reakcija na dane okoliščine, saj sveta ne moremo uzreti zaradi obsedenosti in zamračitve uma, tj. sle po maščevanju. Z drugimi besedami, ne znamo

še ceniti neprecenljivega znanja, ki smo si ga prisvojili s pomočjo izolacije. Šele proces vnovične materialne asimilacije nam počasi daje slutiti, da je nekaj vendarle drugače. Bega nas dejstvo, da se ne počutimo zgolj slabo, ampak tudi nekako nenavadno žive in prebujene. Za nameček dobimo mobilni telefon in vsoto denarja, ki zadostuje za dnevne potrebe. Ugrabitelj je hkrati naš učitelj in učenec, ki predvidi naše ravnanje do te mere, da se vnaprej zamišljenemu epilogu nikakor ni moč izogniti. Vendar tega še ne smemo (iz)vedeti. Naenkrat je z nami tudi prikupna in seksapilna mlajša spremljevalka, ki nam želi nesebično pomagati. Zelo sumljivo. Prva preizkušnja novega življenja je torej zmožnost zaupanja. Le kako čez oviro? Tolaži lahko dejstvo, da nas ne zavezuje nikakršen družbeni imperativ, saj vrednota zaupanja izumira celo v najintimnejših razmerjih. Vendar je prednost že v tem, da smo sploh postavljeni v situacijo, kjer imamo zavestno izbiro med dvomom in vero, večina ljudi namreč živi tjavdan. Je krhka in neobogljena tujka del zarote ali naš angel varuh? Najsi bo karkoli, sla po maščevanju ne pojenja. Nasprotno, dosega vrelišče.

3. dejanje: nenaden dramaturški obrat

Končno smo prišli do trenutka, ko lahko uresničimo svojo željo. Očitno smo igro igrali dovolj preudarno in zavzeto, da smo se znašli iz oči v oči s krivcem za naše stanje in njegovimi razlogi zanj. Slednji izzvenijo kot presenečenje, vendar nič v primerjavi s situacijo, ki smo si jo napletli sami, odkar smo na prostosti. Še več, na kaj takega nismo mogli niti pomisliti. Nič ni več odvisno od nas, in kot kaže, tudi ni bilo. Naša usoda je bila zapečaten, še preden smo prehodili pot. Krvnik pa je bil v lastni režiji tako dosleden, da ni ničesar prepustil naključju. Morda je edina neznanka le naša reakcija.

epilog

Ljubezni in spolnost se vselej sprehajata po tankem ledu, njuna povezava je neizbežna. Čustvenemu vrtiljaku se ne moremo izogniti, morda je le zaplet nekoliko drugačen, odvisen pač od tega, kaj je prej na vrsti. Nepotrebno se nam zdi biti vzvišen in, kot nekateri filozofi, zatrjevati, da je najvišja oblika ljubezni življenje brez spolnosti. Smo praktični in od življenja ne bežimo, kar velja ne glede na naše poslanstvo. Ljubimo se na vsakdanji ravni, eni manj, drugi bolj. Vprašanje je le, kaj se zgodi, ko se meja popolnoma zabriše, nerazrešen ojdipov in kastracijski kompleks pa se manifestirata kar na eksplicitni ravni. V civilizaciji, ki ju sploh ne pozna. •



Acoordion Tribe



Grazijin otok

accordion tribe

Avstrija 2003 90'

režija Stefan Schwietert

scenarij Stefan Schwietert

fotografija Wolfgang Lehner

glasba Guy Klučevšek, Lars Hollmer, Maria Kalaniemi, Bratko Bibič, Otto Lechner
nastopajo Guy Klučevšek, Lars Hollmer, Maria Kalaniemi, Bratko Bibič, Otto Lechner

zgodba

Pet glasbenikov iz različnih držav se maja leta 1996 poda na tritedensko turnejo. Njihov namen: z ljudskim instrumentom, harmoniko, vzpostaviti "resno" glasbo, sposobno izvajanja raznovrstnih (z)godb. Preplet petih glasbenikov predstavlja eksperiment klasične, jazz, ljudske in avantgardne glasbe. Dokumentarec spremlja glasbenike ter prek njihovih refleksij in glasbenih utrinkov brska in na novo vzpostavlja zgodovino harmonike.

Harmonikaški roadmovie je film o petih virtuozi, ki s svojo umetnostjo prestopajo že slišane glasbene akorde in se približujejo področju genialnega (morda vanj celo vstopajo).

Dokumentaristični pristop, s pomočjo katerega je Stefan Schwietert posnel svoj film, posreduje gledalcu intimno "videnje" zvoka. Ni samo faktografski konstrukt o potujoči glasbeni zasedbi, ampak tudi umetnina, ki spaja človeka z zvoki. Je pričevanje o samosvojih poetikah petih harmonikašev, ki svojo umetnost živijo in se ji predajajo s telesom in duhom. Film istočasno podira stereotipe o harmoniki kot tipično ljudskem instrumentu, ki ga ponavadi povezujemo s kmečkimi vesellicami. Ustvarja vizijo o instrumentu, ki se je otrešel nekdanjega statusa klavirja za reveže ter se transformiral na področje avantgardnega, eksperimentalnega zvoka ter lucidnega poigravanja z njenim zvočnim govorjenjem. Zvočni razpon harmonike je v filmu tolikšen, da z lahkoto nadomešča glasbeni orkester in pestrost glasbenih koticov iz celega sveta. Ko se zvočne vibracije petih harmonikarjev zlijejo v medsebojno interakcijo in z improvizacijo komunicirajo med seboj, nam ne preostane drugega, kot da ostanemo brez besed. Zanimiv in nadvse pomemben del filma predstavljajo tudi izjave glasbenikov, ki podajajo svoje videnje glasbeno harmonikarskega sveta ter ostalih članov benda. Tu spoznamo njihovo senzibilnost, ki je za vsakega glasbenega mojstra še kako pomembna, če se hoče dvigniti nad okostenelo slišno formo.

Občutljivost duha vsakega izmed njih povezuje z onostranskim svetom, s svetom, ki je normalnim bitjem nedostopen.

Tritedenska turneja, s katero so se glasbeniki odločili posneti svojo ploščo, je postala nekaj posebnega ne samo zaradi zvočne zapeljivosti, temveč tudi zato, ker podaja nekdanji ljudski instrument v njegovi novodobni obliki. *Accordion Tribe* je potovanje ljudske glasbe skozi čas, je moment, ki priča o njeni genialni dovršenosti.

S.B.

dvojčici

De tweeling

Nizozemska 2004 135'

režija Ben Sombogaart

scenarij Marieke van der Pol,

po romanu Tesse de Loo

fotografija Piotr Kukla

glasba Fons Merkies

igrajo Thekla Reuten (Lotte), Nadja Uhl (mlada Anna), Ellen Vogel (stara Lotte), Gudrun Okras (stara Anna), Jeroen Spitzenberger (David), Roman Knizka (Martin)

zgodba

Nemčija, 1926. Šestletni dvojčici, Anno in Lotte Bamberg, po smrti staršev ločijo. Anna ostane v Nemčiji, kjer živi v slabih razmerah na kmetiji strica Heinricha, medtem ko se Lotte preseli na Nizozemsko k premožnemu sorodniku Ferdinandu. Čeprav skušata deklici ohraniti stike, jima krušni starši to preprečujejo. Čez nekaj let se Lotte zaljubi v Davida, judovskega študenta, Anne pa v nacističnega vojaka Martina. Na predvečer druge svetovne vojne se Lotte, ki odkrije resnico o neodposlanih pismih, odloči obiskati Anno. Vendar vojna kruto poseže v njuno življenje, tako da leta prisilne ločitve in Annina posredna pripadnost nacističnemu režimu sestri še bolj razdvoji.

Film je rahločutna in na nekaterih mestih pretirano patetično prikazana zgodba dvojčic, ki ju pred začetkom vojne ločijo in vzgajajo na povsem drugačen način. Medtem ko Anna živi v revščini in pretepanju in ji je edini cilj, da pride v šolo, se Lotte valja v razkošju in dobi vse, kar si zaželi. Režiser želi prikazati prvinsko povezanost skozi dopolnjujoče telepatske prebliske obeh sester, ki jih z mojstrsko fotografijo in asociativno montažo uspešno vključi v zgodbo. Vendar pa v nadaljevanju filma "pozabi" na telepatsko povezanost med sestrama, še več, zgodbo začne graditi na njunih nesporazumih in življenjskih naključjih,

ki ostajajo neargumentirana za neko organsko celoto, kot jo predstavljata na eni strani enojajčni dvojčici in na drugi dramaturško razdelan film. Ta režiserjeva nekonsistentnost sicer ne bode v oči, vendar je še posebej v drugi polovici filma zaznati neargumentiran prepad med sestrama, ki jima uspe, da skuhata zamero kljub odsotnosti komunikacije. Lotte se dobesečno čez noč spremeni v ljubosumno, zahrbtno in maščevalno bitje, saj ji nacisti pred nosom odpeljejo judovskega zaročenca, zato vse svoje sovraštvo prenese na sestro, za katero izve, da se je poročila z nacističnim vojakom. Največja ironija je, da Lotte sestre nikoli ne vpraša, kaj si misli o nacizmu in odnosu do Judov, vedno se ji pogovor z njo izmika, zato ji je lažje, če jo direktno proglasi za nacistko. V resnici je Anne nad nacizmom prav tako razočarana kot Lotte, saj jo hočejo nacisti, zaradi domnevne slaboumnosti, najprej sterilizirati, kasneje pa ji še vzamejo zaročenca. Sestri tako preživljata dneve v sovraštvu do države, usode, sorodstva, in iščeta žrtveno jagnje, na katerega bi lahko zilili svoj bes, ne da bi se zavedali, da ju družijo podobna usoda. Ker sta obenem preponosni, da bi se obiskali in razčistili nesporazume, se šele na stara leta srečata v bolnišnici, kjer Anna preživlja poslednje ure. Tam se tudi zblizata, a spet le za nekaj ur, saj usoda dokončno poseže med njiju. Film ima scenariščno gledano velik potencial, vendar veliko dramaturških napak in režijskih pomanjkljivosti. Kljub temu je uspelo režiserju napraviti čustveno pretresljiv film, ki drži gledalca v neprestani psihični napetosti in na koncu podaja sporočilo, da je ljubezen močnejša od smrti. Vendar — kaj nam to koristi, če je ne gojimo v času življenja?

M.G.

grazijin otok

Respiro

Italija/Francija 2002 90'

režija Emanuele Crialese

scenarij Emanuele Crialese

fotografija Fabio Zamarion

glasba Andrea Guerra, John Surman

igrajo Valeria Golino (Grazija), Vincenzo Amato (Pietro), Francesco Casisa, Veronica D'Agostino, Filippo Pucillo, Avy Marciano, Elio Germano

zgodba

Grazija je netipična italijanska gospodinja in mati treh otrok, ki odraščajo na romantičnem otoku Lampedosu. Njen mož Pietro je ribič, ki večino časa preživi na morju. Ker Grazija ne

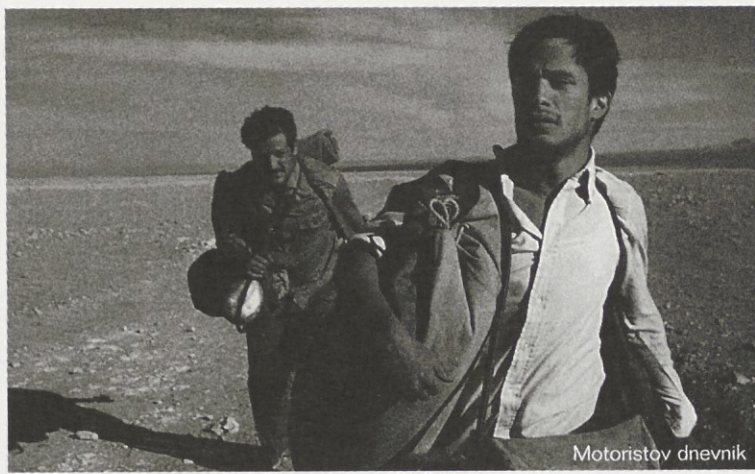
more nadzorovati svojih čustvenih izbruhov in "histeričnih" izpadov, jo krščansko in patriarhalno orientirana sosesčina in širše sorodstvo proglasijo za neprištevno ter jo želijo odpeljati v Milano na zdravljenje. Vendar pa njen trinajstletni sin Pasquale najde način, kako mater skriti pred nejevoljnimi meščani. Ko ti naslednji dan najdejo na obali ostanke oblačil, so prepričani, da so žensko pahnili v samomorilsko dejanje.

Emanuele Crialese je posnel zgodbo o Graziji po neki legendi o ženski, ki so jo ostali vaščani imeli za noro. Lampedusa, majhen otok na zahodu Sicilije, se je s svojo drugačno podobo in majhnostjo zdel režiserju odličien prostor za snemanje, saj je vloga družbenih posebnosti v majhnih skupnostih kompleksnejša kot pa v megalomanskih modernih družbah. Glavna ženska vloga je podobna morju. Po eni strani je nepredvidljiva, vihrava in neukrotljiva, hkrati pa tako občutljiva, da čuti bolj kot drugi. Njena hipersenzibilnost vpliva tudi na ostale prebivalce, saj jo imajo ves čas na očeh in stalno spremljajo njeno početje. Film prikazuje tendenco malih, zaprtih skupnosti, ki živijo na relativno majhni površini. Govori o njihovi ujetosti v tradicionalne družbene vloge, ki so spremljane z vraževerjem in starimi bajkami, hkrati pa tudi z njihovo reakcijo na ljudi drugačnega kova, ki živijo po svojih prepričanjih in se ne pustijo ujeti v privajeno družbeno dogajanje. Grazija je problematična zato, ker je ženska, ki ne izpolnjuje vloge matere in žene v standardnih okvirih. Prikazana je kot nekdo, ki (morda tudi zaradi svoje duševne bolezni) reagira neposredno, tako kot čuti, ne da bi se ozirala na mnenja in poglede drugih. Je otrok, ujet v žensko telo. Režiser je lepo prikazal napetost, s katero hočejo vaščani omiliti klic vesti ob njenem izginotju. V kadrih, ko soprog izve za njeno izginotje in v njeno čast na morskno dno postavi kip zaščitnice morja, je film obarvan z lastnostmi magičnega realizma. Z upočasnjenim dogajanjem kadri brišejo realističnost in zgodbo približujejo legendi, v kateri je Crialese našel vzgib za film. *Grazijin otok* je estetsko dovršeno delo, saj svojo barvitost gradi s pomočjo prizorov, ki prikazujejo morje, v mediteranskem okolju še kako pomemben element in hkrati vedno znova motiv, s pomočjo katerega so ljudje gradili svoje mite in legende.

S.B.



Kiriku in čarovnica



Motoristov dnevnik

kiriku in čarovnica

Kirikou et la sorcière

Francija/Belgija 1998 74'

režija Michel Ocelot

scenarij Michel Ocelot

montaža Dominique Lefèvre

glasba Youssou N'Dour

zgodba

V neki afriški vasi se rodi deček, ki je z materjo spregovoril, ko je bil še v maternici, in zahteval, da ga rodi. Droben, a nadvse premeten deček se postavi po robu Karabi, vaški čarovnici, ki ustrahuje tamkajšnje prebivalce in z njimi manipulira. Da bi jo lahko premagal, mora oditi k svojemu dedku, modrecu, na drugo stran čudežne gore, a na poti je za tako majhnega dečka, kot je Kiriku, mnogo nevarnosti.

Če v svetu animiranega filma afriški produkciji lahko odredimo le skromen delež, potem nekaj podobnega velja tudi za animacijo, ki uprizarja motive afriške tradicije. Zgodba o Kirikiju temelji na zahodnoafriški pripovedi, hkrati pa so v njej tudi avtobiografski elementi oziroma vprašanja, ki si jih je postavjal kot otrok, in sedanja prepričanja. Kljub pravljicnemu motivu med dobrim in zlim so junaki zgodbe samostojni individui. V zgodbi ne prevladujejo skrivne sile, ki bi vodile njihovo početje, četudi je avtor dogajanje zapolnil s stvarno neosnovanimi bitji čarovnice Karabe. Seveda se v animaciji pojavljajo tudi druge teme. Od tipično afriških, kot je pomen družine in bivanja v skupnosti, uglašeni telesa in glasbe, do povsem običnih, kot so ljubezen in vojna med spoloma, altruizem, odpustanje ipd., pa tudi odnos med materjo in sinom. To razmerje je Ocelot prikazal kot nekakšen protipol vaški atmosferi v času, ko so moški člani plemena izginiti v Karabinih rokah. Med njima ves čas tli medsebojno zaupanje in naklonjenost, ki Kirikiju omogočata preraščanje notranjih strahov in mu hkrati dajeta pogum, da svoj podvig tudi dosledno izpelje. Način, kako naj bi grafično upodobil Afriko, je Ocelotu predstavljal dokaj trd oreh, saj Afrika s svojo tradicijo dekorativnih umetnosti nima veliko skupnega s figurativnim grafičnim upodabljanjem. Po pomoč se je zatekel k egipčanski umetnosti in slikam Douanierja Rousseauja. Istočasno je zahteval, da mora biti afriška flora podobna pravim tropskim rastlinam, tako da se v animaciji pojavlja celoten spekter eksotičnih rastlin, ki prav gotovo predstavlja svojevrstno kvaliteto filma. In čeprav se afriški svet animiranega

filma v svoji prvobitni podobi le redko prikaže na kinematografskih platnih, dela, kot je *Kiriku in čarovnica*, vsekakor (vsaj začasno) lahko zapolnjujejo ta manko – tako zaradi pristnosti in iskrenosti kot tudi inovativnosti.

S.B.

motoristov dnevnik

The Motorcycle Diaries

ZDA/VB/Argentina 2004 128'

režija Walter Salles

scenarij Jose Rivera, po knjigah Chéja

Guevare in Alberta Granade

fotografija Eric Gautier

glasba Gustavo Santaolalla

igrajo Gael Garcia Bernal (Ernesto 'Che' Guevara de la Serna), Rodrigo De la Serna (Alberto Granada), Mia Maestro (Chicina Ferreyra), Mercedes Morán (Celia de la Serna), Jorge Chiarella (dr. Bresciani)

zgodba

Januarja leta 1952 se študenta medicine, ki sta tik pred diplomom, odločita, da bosta začasno prekinila študij in podrobneje spoznala svojo celino – Južno Ameriko. S starim motorjem nameravata prepotovati Argentino, Čile, Peru in Venezuelo. Med potjo naletita na različne ljudi, doživita raznovrstne zaplete ter spoznata, v katero smer ju zanaša življenje. 23-letni Ernesto Guevara, javnosti bolj znan kot znameniti Che Guevari, ugotovi, da želi pomagati ljudem, ne samo iz medicinskega vidika, 29-letni Alberto Granada pa se kljub svoji nomadski naravi želi umiriti in ustaliti.

Dnevnik motorista je film, ki je nastal po knjigah Chéja Guevare in njegovega prijatelja Alberta Granade, vendar ne želi biti avtentičen dokument tega potovanja, saj podaja svojevrstno in komično interpretacijo odnosa med dvema prijateljskima, ki skozi svet, ki ju obdaja, spoznavata tudi drug drugega v novi luči. Glede tega deluje film neobremenjeno in iskreno, zaokroženo, dinamično in brez odvečnega moraliziranja ali filozofiranja. Režiserjev namen, da od začetka ne odkrije identitete kulturne figure Che Guevare, nam daje vedeti, da bi na njegovem mestu lahko bil katerikoli drug študent ali raziskovalec, presunjen zaradi revščine in brezupa ljudi, ki jih srečuje na potovanju. Vendar pa se režiser na koncu filma vseeno odloči, da odpre simbolično dimenzijo, ko posname Ernesta Guevaro, kako sredi noči preplava reko, ki ločuje bolne od zdravih, in s tem izrazi hvalnico človeku, ki se ob vsaki priložnosti

postavi na stran šibkejših, ogroženih in nemočnih. Prijatelja sta predstavljena tako kompatibilno in dopolnjujoče, da se ob koncu filma le s težavo ločita. Njuno potovanje, ki je bilo na začetku mišljeno kot oddih od študija in potreba po zabavi, pa na koncu postane življenjska prelomnica in nadvse dragocena študijska izkušnja, ki jima spremeni življenje. Ernesto Guevara odkrije, da medicina ni dovolj močna, da bi odpravila politične in socialne razlike, temveč jih kvečjemu povečuje, zato se kasneje povsem posveti političnemu gibanju za revolucijo, Alberto pa skozi potovanje izživi svoje poglede na svet in notranje impulze ter doseže željo po umiritvi. Igralca Gael Garcia Bernal in Rodrigo De la Serna zelo prepričljivo zaigrata glavna junaka in vneseta v svoja lika dodatno mero humorja. Tudi režiser, ki ima za sabo izkušnje s kratkim in dokumentarnim filmom, kjer se je ukvarjal z vprašanjem beguncev in identitete ter prijel za film *Glavna postaja* (Central do Brasil, 1998) številna priznanja, v pričujočem filmu na svobodomiseln način postavi v ospredje družbena in socialna vprašanja kot podtekst študentske epopeje. Film ne nazadnje govori o iniciaciji moškosti in prehodu v zrelo dobo, kjer se stvari uzrejo v drugačni perspektivi. Gre za doživetje razočaranja sveta in za identifikacijo s trpečim bitjem, kar je lahko, kot pokaže film, tudi neke vrste religiozna izkušnja.

M.G.

rekonstrukcija

Reconstruction

Danska 2003 91'

režija Christoffer Boe

scenarij Christoffer Boe, Mogens Rukov

glasba Thomas Knak

igrajo Nikolaj Lie Kaas (Alex), Maria Bonnevie (Simone/Aimee), Krister Henriksson (August Holm), Nicolas Bro (Leo Sand)

zgodba

Alex in Aimee se nekega dne srečata v lokalni in takoj ugotovita, da sta si usojena. Čeprav je ona poročena z romanopiscem Augustom, on pa je v resnem razmerju s Simone, preživita strastno noč. Toda naslednji dan se Alexu pričnejo dogajati čudne stvari; vhod v njegovo stanovanje je zazidan, prijatelji in sosedje ga ne prepoznajo več, celo za Simone je zgolj tujec, ki ga vidi prvič v življenju. Z Aimee se dogovorita, da se ponovno srečata zvečer, toda zaradi usodnih naključij se zdí, da je njuno snidenje ogroženo ...

Rekonstrukcija je metafizičen film o ljubezni med moškim in žensko oziroma o razliki med njima. Zakaj, denimo, vezanega in ljubljenega moškega, katerega življenje je podobno tistemu v pravljici, tako pogosto vleče še v "zadnjo skušnjavo" za dokončno potrditev moškosti, se pravi k drugi ženski? Zakaj ne prenese popolne predanosti svoje družice, torej ženske, tega čarobnega bitja, ki potrebuje zgolj zaščito in občutek varnosti? Je moški v tej konfiguraciji pravil igre že vnaprej obsojen na propad? Gre za kategorični imperativ, ki mu moški ne (z)more biti kos, saj vendar ni bog. Ženska je zmožna brezpogojne ljubezni v najmanj enem razmerju v življenju, to je v odnosu do svojega otroka. Partnerski odnos je torej zgolj nekakšna reprodukcija, rekonstrukcija tega razmerja. Je dialektičen odnos dveh nasprotnih spolov, v katerem ženske iščejo prirojeno potrebo in skrb za drugega, v zasledovanju svojega cilja pa delujejo neomajno, ko izbranega intuitivno tudi začitijo. Moški je s podobno vehemenco in trmoglavostjo, svojeglav in zmeden hkrati, pogosto eno zaradi drugega. Predikat zaljubljenosti je tudi strast, ko se "grešnika" na moreta ločiti drug od drugega, kar pa je seveda še daleč od ljubezni. Druga ženska našega moškega je pravzaprav zrcalna slika njegove družice, vendar prava "femme fatale", za razliko od prijaznega, predanega in igrivega dekletca, ki je v svoji pripadnosti že preveč predvidljivo, da bi bilo sploh še (seksualno) zanimivo. Druga preobleka, prva ženska. Sporočilo torej, da (se) v življenju "premalo igramo" (razen morda za pusta), čeprav smo odrasli. Ne moremo se slepiti, zunanost in spreminjena drža nas prevzmeta tudi pri isti osebi (ali morda prav na njej?). Smo bitja igre; in če je shizofrenija v preteklosti veljala za bolezen, je morda čas, da danes psihiatra prosimo za nasvet, kako naj razvijemo čim več lastnih osebnosti.

Ž.Č.

semenj ničevosti

Vanity Fair

VB/ZDA 2004 137'

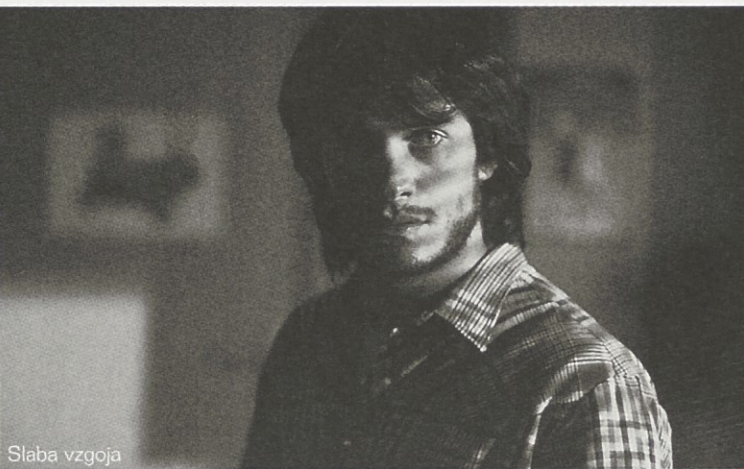
režija Mira Nair

scenarij Julian Fellowes (po romanu Williama M. Tahckerajja)

fotografija Declan Quinn

glasba Mychael Danna

igrajo Reese Witherspoon (Becky Sharp), James Purefoy (Rawdon Crawley), Romola Garai (Amelia Sedley), Jonathan Rhys-Meyers (George Osborne), Gabriel Byrne (markiz Steyne), Eileen Atkins (Matilda Crawley), Bob Hoskins (Pitt Crawley)



Slaba vzgoja



Stranski učinki

zgodba

Anglija na začetku 19. stoletja. Becky Sharp, ki sta ji starša umrla že v otroštvu in je odraščala v nekem deklškem internatu, skuša na vsak način najti primernega moža, da bi ji zagotovil ugleden družbeni položaj in ugodne materialne razmere. S svojo privlačnostjo, bistroumnostjo, izobraženostjo in duhovitostjo omreži oficirja iz plemenitaške družine, za nameček pa pritegne še pozornost uglednega sosesa, premožnega markiza, ki ji navidez nesebično obljubi pomoč pri napredovanju na družbeni lestevici. Toda njen mož se izkaže za zgubarskega kockarja brez premoženja, markiz pa ima pri vsem skupaj tudi svoje račune. Cena za vzpon med elito je veliko višja, kot jo je Becky zmožna in pripravljena plačati.

V dobi romantičnih komedij očitno ni prav veliko prostora za socialno satiro, za thackerayjevsko ironijo in sarkazem, še zlasti če vse to zadeva družbene razmere, ki so dozdevno že preteklost. Zato so odnosi v filmu ustrezno omeščani, pripoved pa bolj ali manj omejena na življenjsko usodo glavne junakinje, bistroumne in prodorne, duhovite in domiselne, a za dobro mero tudi nekoliko nesrečne Becky Sharp. Ta filmska Becky kajpada ni več brezobzirna, zahrbtna povzpeticna, preračunljiva, prešuštniška, prevarantska mrha, kakršno je ustvaril Thackeray, marveč bolj spominja na sodobno emancipiranko, ki se po svojih najboljših močeh bori za preživetje na ne ravno najboljšem od vsem možnih svetov, a še vedno v okolju, kjer ni povsem brez upanja, če le omreži pravega moškega. In Becky ima kljub nizkemu stanu še toliko več možnosti, ker govori kot izobražena Angležinja, a se hkrati obnaša sproščeno kot kakšna samozavestna Američanka, na trenutke pa celo zasije kot prava hollywoodska zvezda (Reese Witherspoon pač ne more povsem skriti, od kod prihaja, toda filmu, kakršen je ta, to niti ni v škodo).

Ob ekranizacijah literature devetnajstega stoletja se tako ali tako zmeraj znova zastavlja vprašanje, kako to ne preveč oddaljeno obdobje, ki pa vendarle omogoča obilje kostumskega užitka, preliti v čim bolj prepričljive filmske podobe. Pretirana modernizacija se zdi nekako odveč, ne le zato, ker vizualno bolj ali manj domišljene podobe, podprte z ustrezno zvočno kuliso, že tako prav nič ne skrivajo, da so sad moderne filmske tehnike, ki je edina zmožna pričarati "avtentično" preteklost, ampak tudi zato, ker si avtorji praviloma prizadevajo iz izbranega

klasičnega besedila povzeti predvsem tisto, kar se zdi na začetku enaindvajsetega stoletja še zmeraj (ali zmeraj bolj) aktualno. Kadar jim slednje spodleti, so takšni filmi kljub vsemu trudu videti prav arhaični in so običajno prepuščeni hitri pozabi; kadar jim uspe, pa kljub kostumski preobleki delujejo dovolj sveže in moderno.

Mira Nair je s *Semnjem ničevosti* ubrala nekakšno srednjo pot. Če omissimo literarne korenine in se omejimo le na filmski vtis, je treba priznati, da se ji je posrečila zanimiva mešanica satire in romance, komedije in melodrame, viktorijanske farse in nevsiljive eksotike. Razkošje barv in kostumov tako podkrepi še kakšna "revialna" točka, ki v snobovski okolje britanske elite devetnajstega stoletja vnese nekaj duha sodobne multikulturalnosti, vse drugo pa teče v ozračju spopada togega hierarhičnega reda, vročih emocij in visokih ambicij, seveda na dovolj dramatičen način, da pritegne. Nič veličastnega, potemtakem, a tudi brez izrazito šibkih mest. Še najbolj nemara kviri splošni vtis pretirana tipizacija večine stranskih likov, ki kljub dobri igralski zasedbi v skopo odmerjenih življenjskih pogojih komajda zadihajo.

B.K.

slaba vzgoja

La Mala educación

Španija 2004 105'

režija Pedro Almodóvar

scenarij Pedro Almodóvar

fotografija José Luis Alcaine

glasba Alberto Iglesias

igrajo Gael García Bernal (Ángel/Juan/Zahara), Fele Martínez (Enrique Goded), Daniel Giménez Cacho (oče Manolo), Lluís Homar (Manuel Berenguer), Javier Cámara (Paca/Paquito)

zgodba

Enriqueja, priznanega filmskega režiserja v ustvarjalni krizi, obišče igravec Ignacio (sedaj ima umetniško ime Ángel), njegova ljubezen iz otroštva. Za nameček si obeta tudi glavno vlogo v Enriquejevem novem filmu, ki naj bi bil posnet po njegovi biografski predlogi. Vrnemo se v čas, ko sta bila kot otroka sošolca v neki katoliški šoli.

Domala vse Almodóvarjeve izdelke krasijo marginalne in pereče družbene teme (predvsem homoseksualci in tra(n)s(vestiti), ki jih obravnava kot nekaj najbolj vsakdanjega. Je manipulator s čustvi gledalca, za katerega

je značilno, da s slehernim svojim izdelkom prodira bolj globoko, prav v srž naše sterilne družbe. S svojimi izjemno subtilno odigranimi homoerotičnimi prizori, ob katerih obnemimo in se najdemo v prikriti zadregi, nam dokazuje, da je homoseksualnost še daleč od obče sprejemljivosti. Zato obstoječa toleranca do "drugačnih," ravno zaradi strahu (pred samim seboj?), ne more biti drugega kot hlinjena. Se pravi, odprti in strpni smo vsi, dokler se nas naštete zadeve ne tičejo tudi neposredno. Kljub vsemu naštetemu, ter dodani, sicer že videni, dramaturški izpeljavi "zgodbe v zgodbi", pa imamo nekako občutek, da gre za enega manj kvalitetnih Almodóvarjevih izdelkov. Morda je, če so namigi, da gre pravzaprav za njegovo avtobiografsko delo, resnični, izpeljavo nekako "preveč cenil in spoštoval", kar zna biti za umetnika tudi pogubno. Seveda je na osnovi njegovega zadnjega izdelka še vedno vidno, da je Pedro ustvarjalec na najvišji ravni. Prizori iz otroštva pri cerkvenem udejstvanju obeh dečkov so naravnost presunljivi, saj se v njih prepletajo svečanost, mistika in gnus. V s testosteronom nabitem ozračju nekega župnišča najbrž tudi seksualno eksperimentiranje med dvanaestletnimi dečki ni nič neobičajnega. Travma nastane šele, ko se naša junaka srečata kot odrasla in je potrebna revizija že davno minulih dogodkov. *Slaba vzgoja* ni velik film, vendar je izpeljan na zelo visoki estetski ravni in je kljub, morda za Almodóvarja res nekoliko skopi, precej povprečni in na trenutke hermetično zaprti vsebinski izpeljavi, dovolj provokativen in izzivalen, da je čisto gledljiv.

Ž.Č.

stanje zamaknjenosti

The Garden State

ZDA 2004 109'

režija Zach Braff

scenarij Zach Braff

fotografija Lawrence Sher

glasba Chad Fisher

igrajo Zach Braff (Andrew Largeman), Kenneth Graymez (Busboy), Ian Holm (Gideon Largeman), Peter Sarsgaard (Mark)

zgodba

Andrew Largeman je mladost preživel na tabletah, dokler mu ni umrla mama, on pa se je odločil, da bo spremenil svoje življenje. Ko se po dolgem času vrne domov, sreča mladostne znance, zopet se sooči z očetom, katerega vplivu ni mogel ubežati niti tedaj, ko je bil kilometre in kilometre daleč. Življenje se

spremeni, ko spozna Sam, s katero preživi nepozabne dni.

Zach Braff je v svojem prvencu odigral vlogo režiserja in scenarista ter glavnega moškega igralca. Kot sam pravi, je želel pripovedovati o doživljenjih v svojih dvajsetih, ki so bila obdobje zaskrbljenosti, depresije in občutka izgubljenosti. Hotel je narediti film o tem, kako se je počutil. *Stanje zamaknjenosti* se dotika ravno teh izvornih občutkov. Protagonist filma se po dolgih letih zaradi smrti matere vrne domov, da bi prisostvoval zadnjemu slovesu. Ob vrnitvi se sooči z nekdanjimi znanci in okoljem, v katerem je odraščal, hkrati pa s svojim otroštvom in odnosom s starši, ki so ga že kot malega dečka poslali v šolanje na drugo stran države. Med nekajdnevnim prebivanjem doma se ne poglobi le v lastno preteklost in trenutno eksistenčno krizo, temveč občuti tudi čustva, ki jih do tedaj ni poznal in ga preplavijo, ko spozna Sam. Dekle se ga s svojo toplino in otroško neposrednostjo v hipu dotakne. Ko skuša po štiridnevem obisku oditi, od koder je prišel, spozna, da je korenito spremenila njegovo življenje in odnos do sveta. Če je po eni strani odlika filma preprostost in iskrenost dialogov, ki izvirajo iz odprtosti src, po drugi strani film vsebuje nekaj klišejskih motivov, ki krhajo njegovo kvaliteto. Andrew se iz stanja zamaknjenosti, v katerem je živel odsoten in odtujen tudi zaradi nenehnega jemanja tablet po predpisu očeta, vrne nazaj na zemeljska tla, ko spozna, da je ljubezen čustvo, zaradi katerega se s plača obrniti k bolj optimističnemu pogledu na svet. V ta namen je Zach Braff izdelal lik ženske, ki s svojim optimizmom in neposrednostjo Andrewu približa drugačen način bivanja. Čeravno je Natalie Portman potrebovala kar nekaj časa, da se je zila s to vlogo, konec filma deluje navdse pristno in iskreno. Njuna odločitev, da bosta drug drugemu nudila trdno oporo tudi v najhujših časih, ne preseneti, tako da film ostaja znotraj gledljivega, a le povprečnega. **S.B.**

stranski učinki

Collateral

ZDA 2004 119'

režija Michael Mann

scenarij Stuart Beattie

fotografija Dion Beebe, Paul Cameron

glasba James Newton Howard, Tom Rothrock, Thomas Schobel

igrajo Tom Cruise (Vincent), Jamie Foxx (Max), Jada Pinkett Smith (Annie),

Javier Bardem (Felix), Emilio Riviera (Paco), Barry Shabaka Henley (Daniel), Irma P. Hall (Ida)

zgodba

Max je taksist, ki nadvse vestno opravlja svoj poklic in skuša strankam ustreči po najboljših močeh. S svojo profesionalnostjo in prijaznostjo prepriča tudi domnevnega poslovneža Vincenta, ki nekega večera sede v njegov taksij in ga nato najame za celonočno vožnjo po Los Angelesu, češ da mora do jutra opraviti vrsto neodložljivih obiskov pri svojih partnerjih. A že pri prvem obisku se izkaže, da je Vincent v resnici poklicni morilec, ki mora ubiti pet ključnih prič v pomembnem mafijem procesu. Maxa seveda ne izpusti več iz rok, slednji pa se tudi ne pusti kar tako zlorabljati. Napetost med njima narašča do končnega razpleta, kjer taksist pokaže presenetljivo odločnost in drznost.

Osrednja lika, hladni, ostri, cinični poklicni morilec Vincent, in potrpežljivi, uslužni, človeško razumevajoči taksist Max, sta kajpada neskončna vira nasprotij, a navidez ju družijo vsaj nagnjenje do reda, logike, čistoče, samodiscipline, poklicne etike in profesionalne zanesljivosti. Seveda se kmalu pokaže, da je prav tisto, kar jima je navidez skupno, nenehni generator njunega konflikta, saj omenjene lepe lastnosti pač neogibno pojmuje vsak po svoje, če seveda odštejemo naključne spodsrljaje, ki pa so tako posledica pretirane samozavestnosti. Arogantni egocentrik Vincent je kljub vsemu eksekutorskemu perfekcionizmu ravno toliko človeški, da dela tudi napake. In njegova poglavitna napaka je prav Max, ki ga nič hudega slutečega najame za celonočno vožnjo od žrtve do žrtve. Ko Max po naključju spozna, s kom ima dejansko opraviti, je za umik seveda že prepozno, saj ga Vincent kot neljube priče ne kani več spustiti iz rok, pri čemer pač računa, da bo s preprostimi taksistom zlahka manipuliral. A prav v tem je bistvo njegove napake, kajti v prizadevanju, da bi obvladal prestrašenega, paničnega in v obupu že kar slepo ključovalnega taksista, postaja sam vse bolj ranljiv, nasprotno pa se Max postopoma sprevrča v vse čvrstejšega, upoštevanja vrednega nasprotnika. Kdo bo junak razpleta, pravzaprav ni treba ugibati, zakaj v hollywoodskih shriljivkah, naj skušajo biti še tako "drugačne", slabi fantje le redko zmagajo.

Izjave Michaela Manna, da ga je pri tej filmski zgodbi pritegnila zlasti časovna zgostitev – češ, vse se zgodi v eni sami noči –, potemtakem ne kaže jemati preveč dobesedno, saj se navsezadnje ne trudi s kakšnim formalnim eksperimentiranjem, marveč ponuja dokaj konvencionalno, sicer vizualno prečiščeno izpeljano pripoved, ki se zgolj po slogovni plati odmika od žanrskih standardov. V resnici seveda pri vsem skupaj ne gre toliko za vprašanje skrčenega časa, za tistih deset ur neprekinjenega dogajanja, ki ga film stisne v dve uri ekranskega časa ter temu ustrezno razreže in obdela, zelo precizno in domišljeno, z nezgredljivim občutkom in obvladovanjem pripovedne tehnike, vendar daleč od kakšne posebne izvirnosti, kaj šele izjemnosti. Bolj gre za zgostitev življenjskih usod obeh osrednjih likov, ki v teh pičlih nočnih urah prisilne soodvisnosti radikalno

opravi s svojimi desetletnimi iluzijami, predsodki, zgrešenimi prepričanji, lažnimi pričakovanji in naivno vero, da se svet podreja zgolj zakonitostim, s kakršnimi sta imela doslej izkustveno opraviti.

Kakorkoli že, rezultat je značilno počasen, natančno insceniran, domala perfekcionistično posnet film, ki mu ne manjka ne vizualnega stila ne občutka za tesnobno ozračje. Moti le nekaj pripovednega balasta v obliki dolgovoznih, "filozofsko" tehtnih dialogov, odvečnih "razpoloženskih" scen in Cruisovega spidermanovskega aktivizma v sklepnem delu.

B.K.

večno sonce brezmadežnega uma

Eternal Sunshine of the Spotless Mind

ZDA 2004 108'

režija Michel Gondry

scenarij Charlie Kaufman

fotografija Ellen Kuras

glasba Jon Brion

igrajo Jim Carrey (Joel Barish), Kate Winslet (Clementine Kruczynski), Elijah Wood (Patrick), Mark Ruffalo (Stan), Jane Adams (Carrie), Kirsten Dunst (Mary), Tom Wilkinson (Howard Mierzwiak)

zgodba

Usluge podjetja Lacuna, ki svojim strankam nudi izbris neljubih spominov iz možganov, izkoristita Joel Barish in Clementine Kruczynski, saj bi rada pozabila, da sta bila še pred kratkim par. Joel pa si med postopkom premisli.

Kulturni scenarist Charlie Kaufman, intelektualni prvak Hollywooda, antropolog bizarnih hobijev (lutkarstvo v *Biti John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999), floristika v *Prilagajanju* (Adaptation, 2002), dresura miši v *Človeški naravi* (Human Nature, 2001), vohunstvo v *Izpovedi nevarnega uma* (Confessions of a Dangerous Mind, 2002)) in največji filmski filozof kognitivnih znanosti, specializiran za vprašanja identitete in spomina, v opismenjenosti ne zataji niti, kar zadeva cinefilijo: s filmom *Biti John Malkovich* je revidiral Gilliamov *Brazil* (1985), s *Prilagajanjem* Coenovega *Bartona Finka* (1991), v *Večnem soncu brezmadežnega uma* pa sintetizira vse romantične komedije 20. stoletja, kajpak s sebi lastno labirintno metodo, ki mejo med konkvavnimi in konveksnimi prizori zabriše tako dobro, da bi M.C. Escher, če bi še živel, od zavisti bržčas zelenel. In ne le to, Kaufman je tudi rojen dekonstruktivist; njegovi avtoreferenčni scenariji se vedno berejo kot sijajne ilustracije avtoreferenčnih tekstov Jacquesa Derrida: ne samo da zapleteno izgledajo, tudi v resnici so zapleteni – in ponujajo več možnih svetov, kot jih lahko dojame ena sama konzumacija. *Večno sonce*, energičen rekvem za izgubljene koščke spomina, plemeniti še brezhibna vizualna komponenta režiserja Michela Gondryja, ki je bil pri svoji prejšnji kaufmanizaciji, zgolj pogojno užitni darvinistični satiri *Človeška narava* (2001), z mislimi očitno neke drugje – tokrat se je potrudil in sprostil toliko kreativne energije, da filmskim teoretikom, kognitivnim filozofom in drugim ogroženim vrstam zlepa ne bo zmanjkalo dela.

S.B.



Z glavo ob zid

z glavo ob zid

Gegen die Wand

Nemčija/Turčija 2004 121'

režija Fatih Akin

scenarij Fatih Akin

fotografija Rainer Klausmann

glasba Alex Menck

igrajo Biral Ünel (Cahit Tomruk), Sibel Kekilli (Sibel Güner), Catrin Striebeck (Maren), Güven Kirac (Seref), Meltem Cumbul (Selma)

zgodba

Cahit Tomruk, štiridesetletni Nемец turškega rodu, ki po ženini smrti samo še vegetira in se vdaja alkoholu, se po ponesrečenem poskusu samomora znajde v bolnišnici. Tam naleti na dvajsetletno Sibel, prav tako neuspešno samomorilko, ki pa se je z uprizoritvijo samomora skušala zgolj iztrgati sponam svoje tradicionalistične turške družine, saj v nasprotju s Cahitom v resnici hrepeni po življenju. Sibel mu predlaga navidezno zakonsko zvezo, s čimer si lahko kupi neodvisnost, Cahit pa po krajšem odlašanju njeno ponudbo sprejme, saj čuti potrebo, da bi konec koncev le storil kaj smiselnega in koristnega. Čeprav po poroki živita v skladu z dogovorom, vsak po svoje in brez obveznosti drug do drugega, med njima postopoma vznikne ljubezen.

Zgodba o "nemogoči" ljubezni med vsega naveličanim alkoholikom srednjih let in po življenjskih izkušnjah hlepečo dvajsetletnico resda temelji na skorajda "operno" presojni melodramski zasnovi, vendar hkrati ponuja obilje veznega – etničnega, socialnega, psihološkega – tkiva, ki dopolnjuje emocionalni zaplet. Poleg tega Akin že v izhodišču prebrisano uporabi Fassbinderjevski prijem, ki ironično spodnese konvencionalni žanrski obrazec. Njegova osrednja junakinja namreč ne hrepeni po ljubezni in sreči (kot junakinje klasičnih melodram), marveč hoče predvsem uživati, se pravi, noče se emocionalno vezati na enega samega moškega, ampak jih želi preizkusiti čim več. Prav zato si ne zasluži vzvišeno tragične usode klasičnih junakinj, marveč je kaznovana veliko bolj prozaično: konča kot gospodinja in mati, torej v vlogi, ki se ji je skušala za vsako ceno izogniti, s partnerjem, do katerega ne čuti ne strasti ne ljubezni, v (turškem) okolju, ki nima poslušna za ženske želje, in obremenjena z občutkom dolžnosti, ki ji ne dopušča umika. Cahitova usoda je navidez drugačna, a zgolj toliko, kolikor je drugačno njegovo izhodišče. Ko spozna, da se je dokončno znašel v

življenjski slepi ulici, se oprime Sibel in njene ponudbe kot rešilne bilke. *"Brez nje ne bi preživel,"* prizna pozneje prijatelju, ko mu skuša pojasniti, zakaj se je sploh poročil s Sibel, če pa sta potem vendar živela vsak po svoje, tako rekoč drug mimo drugega. Za Cahita, ki se mu lastno življenje upira, pomeni zveza s Sibel nov začetek, nekakšno avanturo, za Sibel, ki svoje življenje preveč ljubi, da bi ga žrtvovala muslimanski tradiciji, pa je Cahit prava odrešitev. Usodna kriza v njenem domala idealnem pogodbenem razmerju pravzaprav nastopi s ljubezenskim čustvom, torej v trenutku, ko bi običajna ljubezenska drama šele dobila pravi zagon. Poslej je namreč samo vprašanje časa, kdaj bo navidez brezbrizni, a v bistvu kolerični Cahit dokončno eksplodiral v navalu ljubosumja. Akin pelje svojo zgodbo v širokem zamahu od Hamburga do Carigrada, pri čemer spretno prepleta prvine nemške in turške kulture. Dogajanje, prepojeno s seksom, alkoholom, drogami, nasiljem in krvjo, je sicer na trenutke videti že kar nabuhlo pretirano, vendar po zaslugi sugestivne fotografije, zanesljive in spretno režije ter dobro izkoriščene igralske energije obeh osrednjih akterjev kot celota deluje povsem prepričljivo. Nekoliko grobo učinkuje le radikalni obrat v zadnji tretjini, kjer film pade iz ritma in izgubi tempo, opazna pa je tudi sprememba pripovednega sloga. A v bistvu gre bolj za formalno-estetsko prilagoditev logiki pripovedi, ki iz teče v nekam melanholičen finale.

B.K.

Saša Bizjak, Miša Gams, Bojan Kavčič, Žiga Čamerik

LJUBEZEN NA BEGU: nežna koža françoisa truffauta

Konec oktobra je minilo dvajset let od smrti enega najbolj prepoznavnih in najpopularnejših francoskih režiserjev, Françoisa Truffauta. V tem času so se njegov sloves, status in kritiška veljava – tako v domovini kot v tujini – dosti spreminjali, zato v *Ekranu* objavljamo prevoda dveh tekstov, ki se ukvarjata tako z reafirmacijo nekaterih režiserjevih spregledanih filmov (*Nežna koža*), kot z nikoli odcvetelimi momenti njegovega opusa, ciklom o Antoinu Doinelu.

Filmski opus Françoisa Truffauta je poln velikih in majhnih razočaranj ter čudežev. In predvsem je poln tudi nadvse silnih presenečenj. V nekaj primerih so klasike iz učbenikov, ki ne dosegajo svoje kanonične veličine, močno nasprotje manj znanim delom, precej tehtnejšim primerom veličine svojega avtorja.

Če preletimo režiserjevo filmografijo, takoj opazimo, da v njej ne najdemo nezagovarjajoče se, nepredušne avtorske koherence, značilne za dela njegovih novovalovskih kolegov, Godarda in Rivetta. Čeprav je Truffautovo delo nesporno osebno, se enako zavzema tudi za tržno stabilnost in sprejem širše javnosti. In vendar se je Truffaut rajši kakor za blago, ustaljeno formulo, odločil za včasih nekoliko tvegano ustvarjalno pot, zaznamovano z drzejšimi, ostrejšimi projekti, ki so se neenakomerno menjavali s tistimi bolj krotkimi; in se dosledno trudil snemati zoper prejšnji film, se odtrgati od njegovih namer. Poudaril bi, da vrednostno razliko med filmi ustvarjajo varirajoče stopnje nečesa, kar lahko najlaže opišem kot skromnost ali odkritost, odvisno od posameznega filma; noben izmed filmov ni anonimen, noben nepomemben. Truffautovo ustvarjanje je bilo zmerom vdano vrednotam bivanja, ki jim je sledil – po eni strani neomajno zvesto umetniškimi idealom neodvisnega ustvarjanja filmov in po drugi izogibajoče se skrajnemu eksperimentalizmu, ki bi odtujil povprečnega gledalca. Prevlada enega ali drugega izmed omenjenih imperativov je bila nenehna spremenljivka. To nenavadno nihanje, ki ga izsledimo med enim in naslednjim Truffautovim filmom, je morda navdihnilo Jean-Michela Frodona, da je nedavno, v čudovitem poklonu ustvarjalcu, njegovo delo velikodušno označil za zdravo "nečisto"¹.

A ostaja dejstvo, da so nekateri filmi odločno boljši od drugih in da bi tistim, manj pomembnim, skoraj vedno koristilo manj nesebičnih populističnih olepšav. V najslabših primerih Truffautu primanjkuje arogance. Šibkeje filme bi bilo lažje sprejeti, če jih ne bi preganjal genij režiserjevih najboljših del, če se pogosto ne bi zdeli kot polomije, temveč kot jec-ljajoča opravičila za boljše filme, ki bi lahko obstajali namesto njih. S svojimi najboljšimi filmi se je Truffaut dokazal kot neusmiljen in prediren razčlenjevalec človeških čustev – kakor Bergman, a obenem ostal pristrčen kot njegov junak, Renoir. To je najbolj vidno v pogosto spregledani mojstrovini iz leta 1964, *Nežna koža* (*La peau douce*). Pripravljen sem izraziti morda vidno ekstravagantne trditve o tem nenavadno temačnem, melanholičnem filmu, ki ga imam, ob filmu *Angležini in kontinent* (*Les deux anglaises et le continent*, 1971), za najpomembnejši Truffautov dosežek. Po začetnem kritičkem in blagajniškem polomu in po štiridesetih letih relativne prezrtosti film *Nežna koža* kliče po ponovni oceni.

V kontekstu estetike novega vala ga lahko razumemo kot reakcionarne; to bi bil prvi velik korak proti primerjalnemu klasicizmu, ki je pozneje problematiziral Truffautovo mesto v razmerju do očitneje prenovitvene dediščine gibanja. Vendar štiridesetletna vrzel zagotovo omogoča zadostno oddaljenost, da lahko o tem odklonu sodimo raje v smislu "nečiste" ustvarjalne poti in razvoja zanimanj odločno individualnega filmskega ustvarjalca, kakor o sestavnem delu polemizirani "nove kinematografije" zgodnjih šestdesetih let. Izogibanje improvizacijskim eksperimentalnim tehnikam, ki so formalno določale njegova prejšnja filma, *Streljajte na pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) in *Jules in Jim* (*Jules et Jim*, 1962), je Truffaut pojasnil v naslednjih komentarjih: "Kot filmski kritik sem se pogosto norčeval iz režiserjev, ki pravijo, da je film zelo težka stvar, in imel rajši tiste, ki so rekli, da je zelo preprost. Ko sem sam postal filmar, sem spoznal, da mi ni dovoljeno pridružiti se tistim z drugo tendenco ... Vse do zdaj sem imel občutek, kakor da na morje splavim ladjo in potem, dan za dnem, le ravnam krmilo, da bi preprečil brodolom ... Zdaj sem sit pomorskih podob in rad bi, da moj četrti film ne bi bil več potapljajoča se ladja, temveč vlak, ki pelje čez pokrajino. Želim si prijetne, predpisane, ubrane poti ..."² Nekje drugje je film *Nežna koža* opisal kot "antipoetično idejo ljubezni, na neki način nasprotje filma *Jules in Jim*, nekakšen polemični odgovor nanj".³

Izjave je vredno citirati nadrobno prav toliko zaradi načina, ki odseva formo in ton filma *Nežna koža*, kolikor tudi zaradi tistega, kaj o filmu dejansko povedo. Podton razočaranja in utrujenosti, ki na noben način ne slabi ostrine ali jasnosti, podton želje po novemu redu stvari, ki teži po drugačnem prevoznem sredstvu, primernejšem za razumljivo izražanje in odslkavo svojih zahtev. Film o prešuštvu, ki "vara" v odnosu, ustvarjenem s filmom, ki teži k drugačnemu izkustvu. Don Allen izpostavlja⁴, da protagonist Pierre Lachenay (Jean Desailly) prijazno in strastno ženo Franca (Nelly Benedetti) zapusti zaradi hladne ljubice Nicole (Françoise Dorleac). Podobno se pri tem filmu Truffautova znana paroksizmalna spontanost umakne hladni geometriji, brezhibno koreografiranemu vzorcu izbire in usode, ki se prepleta po prostoru in izpopolni obliko veličastne preprostosti – melanholično podobo skoraj sladko neizbežnega brezupa, ki temelji na junakovih slabostih in je onstran sozrmernega pesimizma junaških neuspehov, prisotnega v predhodnih filmih.

Refleksije in odkloni se nadaljujejo. Čeprav je dal Truffaut jasno vedeti, da dogodki v zgodbi o ljubimkanju priznanega akademika z mlado stewardeso in o dramatičnem maščevanju njegove žene izvirajo iz različnih



časopisnih člankov, najdemo v filmu številne avtobiografske elemente, vključno s Truffautovim stanovanjem, ki je dom družine Lachenay. Truffautov zakon je bil v času snemanja filma *Nežna koža* nestabilen in takrat se je romantično zapletel s Françoise Dorleac. Kakor je navada pri osebnem ustvarjanju filmov, je to – dobesečno – zelo blizu doma. In tematsko jedro filma je resnično povzeto v nekaj Pascalovih stavkih, ki jih Lachenay navaja podeželskemu občinstvu, medtem ko predstavlja film o Gideu: "Človekove nesreče izvirajo iz ene same stvari – njihove nezmožnosti, da bi ostal mirno v eni sobi." Truffaut svoj spremenjeni odnos do improvizacije morda opiše v smislu ladij in vlakov, a v večini so avtomobili in letala tisti, ki razkrivajo, vodijo in spodnašajo Lachenayjeve pripetljaje. Morda najimpresivnejša in najznačilnejša odlika filma *Nežna koža* je spretno in vztrajno vrtavanje pripovedi v gibanje v prostoru. Na potovanju Lachenay spozna svojo ljubico; njen poklic stewardese, njeni poleti, diktirajo njuna srečanja. Ker se ne moreta dobiti v nobenem izmed njunih stanovanj, morata, da bi bila skupaj, potovati. Njuna ljubezen je, kakor pri paru v Pialatovem filmu *Ne bomo se postarali skupaj* (*Nous ne vieillirons pas ensemble*, 1972), pravzaprav brezdomna. A medtem ko Pialat ustvari izolirano divjino, v kateri ljubezenska zveza, ki svobodno lebdi med značilno nedoločenimi časovnimi koordinatami, na trenutke prevzame skoraj Beckettovsko stopnjo izvzema vsakršne zunanje realnosti, sta Truffautova ljubimca nenehno, negotovo podvržena bremenu prostorov okrog njiju, večno premagujeta neskončni tok ovir in vsiljenih smeri, v katerih past se Lachenay na koncu ujame. Zdi se, da je Truffaut bolj ali manj uresničil svojo znamenito željo, da bi ljubezensko zgodbo posnel kakor Hitchcock, saj je forma, ki jo privzame za družinsko tragedijo, forma trilerja. Mehanizem "oprostorjenega" suspenza se sproži takoj na začetku. Otvoritveni prizor po napisih predstavi hitečega Lachenayja, ki pride iz podzemne železnice in se ustavi na prehodu za pešce. Na cestni in avtomobilov, a odštevanje na semaforjih naznanja, da mora poteči še nekaj sekund, preden sme prečkati cesto. Sopotstavljeni ozki bližnji plani Lachenayja in semaforja govorijo o tem, kako se odloča; prečka, preden se luč na semaforju zamenja. Obstaja sistem, ki upravlja njegovo gibanje, in čeprav se Lachenay odloči, da ga bo prekršil, neizogibno ostaja znotraj njega. V prvih nekaj posnetkih je Truffaut jasno napovedal svoj dramatični vložek dvoboja med željo in subjektivnim doživljanjem prostora; nespremenljiv stroj, kakor zakonska zveza, proti kateremu mora Lachenay poskusiti začrtati individualno pot – včasih napredovati in se včasih ujeti v past.

Ko pride do svojega stanovanja – njegovega trenutnega cilja –, se boji,

da ne bo pravočasno prišel na letalo, s katerim potuje na predavanje v Lizbono. Razkrije se razlog za zakasnitev: samomor je povzročil zamudo vlaka. Na čudovito zlosluten način tako v igro pripelje še tretji element, ki vodi tok filma: naključje, ki deluje skozi manipulacijo časa – vsiljuje odločujoče zamude in povzroča pomenljive časovne usklajenosti. Prijatelj ga v naglici pelje na letališče; nevihta ozko kadriranih bližnjih planov poti z avtomobilom pripelje trilerški *pastiche* "dirke-s-časom" celo do točke, da vpelje policaja, ki jima sledi zaradi prehitre vožnje. Komaj ujame letalo – proti njemu hiti, ko že umikajo stopnice. Približevanje letalu je kadrirano v vse ožjih vožnjah naprej, posnetih s subjektivnega gledišča. V zadnjem trenutku se na vrhu stopnic, prvič v filmu, pojavi Nicole, ki se impresivno dviguje nad Lachenayjem. Stopnice so v trenutku premoščene in Lachenay vzpostavi svojo "zvezo".

Pretirana mizanscenska dramatičnizacija dogodkov iz vsakdanjega življenja se nadaljuje skozi ves film – kar pride nedvoumno do izraza v manirističnem razcvetu upodabljanja Lachenayjevega srečanja s podeželskim odborom, kot reinscenacije prizora iz filma *Razvpičita* (*Notorious*, 1946, Alfred Hitchcock) – in potemtakem se nadaljuje tudi občutek pretečene nuje. Časa ni nikoli dovolj, ni ga dovolj za Lachenayja, da bi ga preživel s svojo ljubico, in na koncu ni dovolj časa, da bi obnovil svoj zakon. Nicolin prvi nastop v hitro premikajočem se subjektivnem posnetku subtilno napove Lachenayjevo kronično nezmožnost, da bi "pričvrstil" njuno razmerje. Vsa njuna pomembna srečanja zaznamujejo prostorske frustracije, obotavljanja in ovinkasti sem-in-tja-ji: njuno prvo srečanje v lizbonskem hotelu, plod dveh poti z dvigalom in telefonskih pogovorov, končno preložen za en dan za ceno zamujenega poleta; poskus, da bi spala skupaj v Parizu, zaznamovan z dolgotrajnim cincanjem – iti v hotel ali tvegati, da ju bo zasačil vratar v njenem stanovanju; in, najbolj dovršeno, romantična dneva, ki ju poskušata preživeti na deželi.

Pomenljivo je, da prav takrat, ko ljubimca po vijugastih logističnih zapletih končno uspesta preživeti ukraden dan skupaj v počitniški hišici in lahko za kratek čas uživata drug ob drugem v okoliščinah, ki niso obtežene z bremenom gibanja, Franca izve resnico o nezvestobi svojega moža: takoj ko je par pri miru, ju zasačijo. Njeno maščevanje na koncu filma sledi istemu vzorcu suspenza in prostorske zmešnjave kakor nezvestoba njenega moža. Ko Franca najde Nicoleline fotografije, za las zgreši telefonski klic Lachenayja, ki upa, da bosta stvari zgladila. Najde ga v restavraciji in ga z lovsko puško ubije. Lachenayjeva odločitev, da pokliče ženo, je polna neodločnosti; na koncu ga v to prepričajo prijatelji. S klicem jo zgreši za las; oglasi se služkinja, ki poskuša svojo delodajalko priklicati k telefonu z vpitjem po hodniku in skozi okno, a je pač

prepozna. Že vidimo Francin avto, ki pelje stran. Prepozno je, da bi Lachenay rešil svoj zakon; tokrat mu ne uspe vzpostaviti "zveze".

Pred tem je Nicole zapustila Lachenayja. Prizor njune ločitve – tudi zadnjič, ko v filmu vidimo Nicole – se odvija v nedokončanem stanovanju v še ne do konca zgrajenem stanovanjskem bloku. Lachenay želi kupiti stanovanje, da bi v njem začela novo življenje. Pogled na zgradbo – preveč nedokončano, da ne bi prepuščala hladne sivine neba –, v kateri so Lachenayjevi načrti za prihodnost tako nepričakovano opuščeni, je najočitnejša simbolna uporaba prostora v *Nežni koži*. Lupina stanovanjskega prostora je bodoči dom, ki ga nikoli ne bo, in namig na ruševine, razbitine družinskega življenja. Višina nad nivojem ulice poudari Lachenayjevo mučno stanje – povsem zbezanega moža. Tam je tudi konec poti: stojita nad gibanjem mesta, oddaljena od prihajanj in odhajanj, ki so ju držala skupaj. Za kratek čas nad močmi gibanja se morata prvič soočiti v povsem razločnem mirovanju. Prizor se konča tako, da Lachenay z visokega gledišča stanovanja – zares visokega in izsušenega – nemočno opazuje Nicole, ki se zopet priključi razburjenju mesta.

Skrbna uporaba prostora v filmu, ki odseva stanje duha protagonistov, je za Truffautu nenavadna. Čeprav tudi sicer s filmskimi prizorišči ni nemaren in njegovi filmi gledalca ne pustijo željnega česa dodatno vizualnega, je v filmu *Nežna koža* tesna stopnja interakcije med prostorom in liki ter sistematizirana uporaba prostora kot nosilca gibanja edinstveno dovršena. Pomislite, recimo, tudi na ureditev stanovanja družine Lachenay. Ko vstopite iz hodnika, je tam niz stopnic, ki vodijo v areni podobno dnevno sobo, na nivo, ki je nižji od preostalih delov stanovanja. Ob dnevni sobi sta na ravni hodnika kratek prehod in soba s pregrado, ki se spusti kakor okno avtomobila. Truffaut to nenavadno ureditev pogosto snema od zgoraj, ljudje se gibljejo z nižjega nivoja na višjega ali nasprotno. Prostora nikoli ne občutimo kot mirnega, zaprtega območja za sprostitve, temveč se, nasprotno, zdi skoraj kakor gledališki prostor, namenjen nenehnemu razburkanemu obtoku teles. Tudi interierji v *Jules in Jim* so mestoma podobno odprti, a tam zato, da je likom dovoljeno svobodno krožiti po svoji volji. V *Nežni koži* pa se zdi, da like vodijo prostori, skozi katere potujejo. Prostor je v *Nežni koži* gonilo vnaprej določenega toka pripovedi in ne spremenljiva prostranost možnosti, ki jih povzročajo liki. Zato je Truffautov opis filma *Nežna koža* kot "vlaka, ki pelje čez pokrajino" tako primeren. Zapleteno oblikovan vzorec neprekinjenega toka filma se razvija z izredno lahkotnostjo. Če je tek tako imenovanega "vlaka" naracije kompleksen, je zgodba sama otožno preprosta. Med resnico okoliščin in formo uporabljene naracije najdemo zanimivo protislovje; *juggernaut* dogodkov včasih daje občutek, da je Lachenay, à la Hitchcock, nedolžen ujetnik usode, čeprav je pravzaprav kriv najprej ustvarjanja in potem zaostrovanja stanja stvari, ki nazadnje uniči njegovo družino. Po merilih neusmiljene morale ameriških film *noir* trilerjev bi mu bilo strogo sojeno. In čeprav Truffaut na Lachenayjeva ramena nepopustljivo naprti odgovornost za vse, kar se zgodi, in mu celo odreče alibi, ki bi izhajal iz njegovega zakona, saj se ta zdi sorazmerno stabilen, ga noče obsojati. Na videz objektivna, fatalistična forma trilerja, iz katere črpa, je tako tesno povezana z Lachenayjevo izkušnjo begajoče naglice poželenja in izgube, da se konča – čeprav nikoli z opravičevanjem – z nenehnim življenjem v njegova dejanja. Lachenayjeva želja dejansko postane "usoda" in s tem, da z njo ravna skoraj kot z višjo silo, Truffaut zaščiti dostojanstvo svojega lika – celo v njegovih najbolj sovraštva ali pomilovanja vrednih trenutkih. Strašen izid je zadostna kazen.

Truffaut z nepristransko odsotnostjo sodbe obravnava tudi druge like. Odnos med Lachenayjem in Nicole ustreza njegovi paradigmi o plahem moškem in enigmatični ženski. Pri Francinem liku se je močno potrudil, da ne bi bil videti kot histerična karikaturna zapuščena žena. Zato ji celo podeli zaključni posnetek filma, veličasten bližnji posnetek njenega obraza, izčrpanega zaradi trpljenja. Zaključni bližnji plan prevzame melodramo nenadnega umora njenega moža in pretirano dejanje umesti v čustveno opustošenje, katerega resnične posledice – tako slutimo – se šele začenjajo. Z enakovrednim sočustvovanjem z vsemi liki Truffautu uspe ustvariti nepozabno subtilno tragedijo. Le redki filmi so se do črke držali Renoirjeve misli "vsakdo ima svoje razloge" in dosegli tako veličasten učinek.

Seveda večino moči filmu prispevajo igralci: nastopi igralcev in tudi metoda, po kateri jih Truffaut snema. Če "horizontalna" naglica natančno vodene gibanja narativnega "vlaka" grozeče napoveduje hladno, shematično filmsko doživetje, je temu nasproti postavljeno strmenje Jeana Dasaillyja, ki "ubere bližnjico" na poti "vlaka" in njen razvoj opremi s čustveno neposrednostjo. Popoln Lachenay je neprivačen, ima krtu podobno glavo in kontrastno lep, inteligenten obraz, ki se zdi v nevarnosti, da ga bo vsak čas vsrkala povprečnost preostale pojave. Zmagovita izraznost tega obraza govori o čustveni preciznosti, prisotni v tako rekoč vsakem trenutku filma. Čeprav v odlični Truffautovi biografiji de Baecque in Toubiana⁵ piše, da sta se Dasailly in Truffaut sovražila, je igralčev nastop nedvomno eden izmed vrhuncev režiserjevega ustvarjanja.

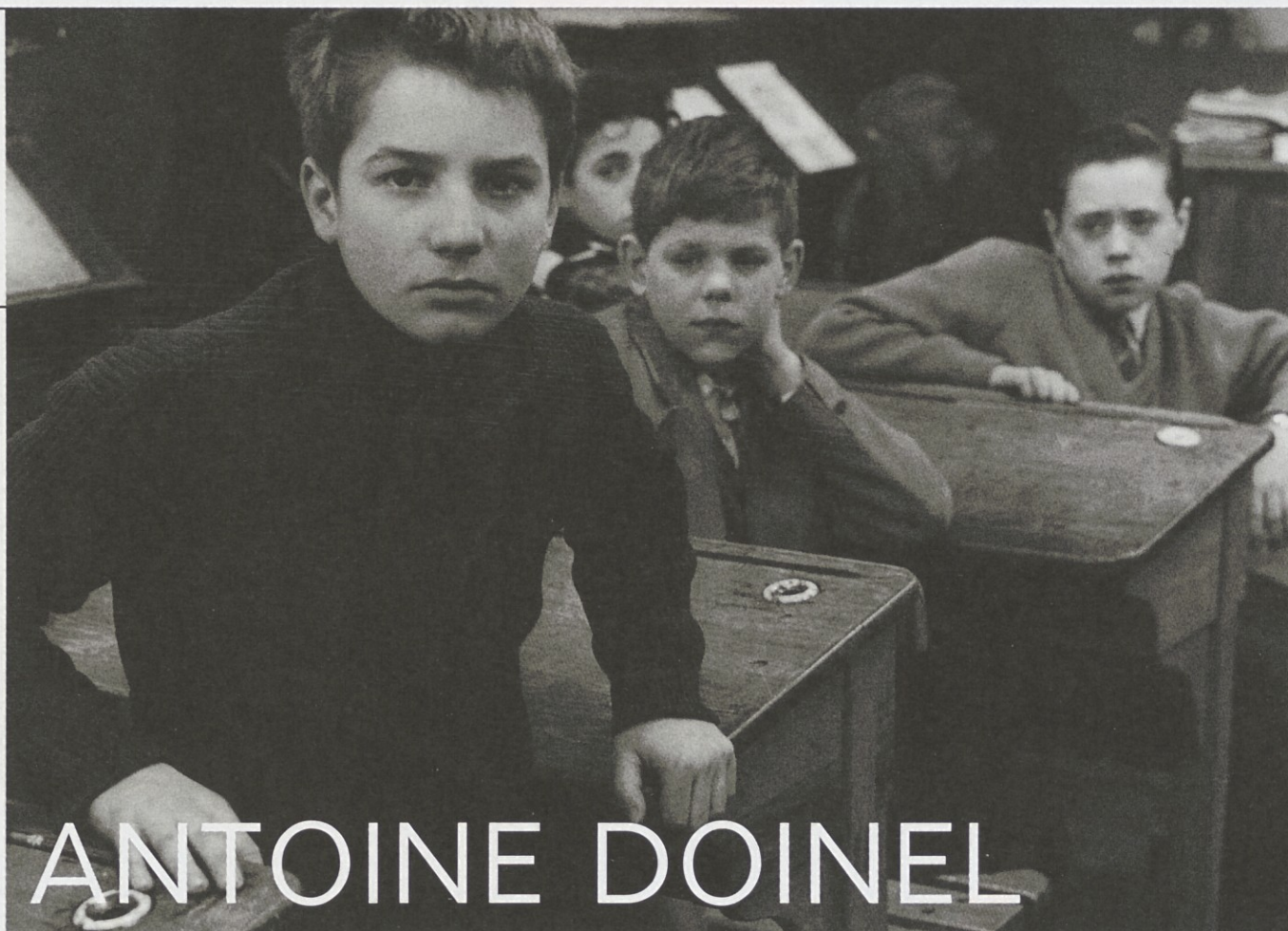
Drugi dejavnik, ki tako rekoč "ubere bližnjico" po nagli poti naracije filma in nekatere trenutke nepričakovano čustveno poglobi, je glasba Georgesesa Delerueja, ki se mestoma razbohoti v nepričakovane, močno romantične eksplozije. Postavljena ob hrupno sodobnost zračnih poti in izletov z avtomobili se zdi arhaična, neposreden izraz Lachenayjeve senzibilnosti kot strokovnjaka za Balzaca. *Nežna koža* bi lahko, kakor pravi Truffaut, predstavljala antipoetično idejo ljubezni, a vendar ljubezenske prizore krasi nedvomna poetična globina – v veliki meri po zaslugi Deleruejeve glasbe, združene z odlično vodeno, značilno napetostjo pričakovanja in olajšanja. Še posebno močna je podoba prevzetega Lachenayja, ki ljubkuje Nicolina stegna, ko takoj po prihodu v počitniško hišico izčrpana leži na postelji. Ravnotežje med pričakovanjem in olajšanjem, med navzkrižjem svetov šibkih zmognosti in globokih čustev, se zrcali tudi v tem, kako je film posnet. Prizorišča filma so morda banalna in celo enolična, predvsem v primerjavi s tistimi v *Jules in Jim*, a fotografija Raoula Coutarda jih navdahne z zadržano, turbobno osvetlitvijo, ki je nepozabno atmosferična in namiguje na čustva, ki tlijo pod vse poroznejšo skorjo realnosti. Diskretna, a očitna lepota, ki jo Coutard pričara iz neizrazitih prizorišč, ne da bi jih bistveno spreminjal, za piše *Nežna koža* med njegove najpomembnejše dosežke.

Nežna koža je – kakor trdi Truffaut – "polemični odgovor" na *Jules in Jim* prav v svojem zavračanju idealiziranja "svobode". V *Jules in Jim* ljubezen res postane "poetična ideja", ki se je junaki poskušajo izkazati vredne. Čeprav se njihov trud konča s tragedijo, ni nič manj kakor pogumen poskus socialne revolucije na mikrokozmičnem nivoju. *Jules in Jim* je praznovanje veselja različnih možnosti, ki se odslikava tudi v svobodnem filmskem slogu. V filmu *Nežna koža* je ideja ljubezni izključno osebna in (česar tedanji kritiki niso pozabili izpostaviti) buržoazna: uboga in sebična slepa zaljubljenost starejšega moškega v mlajšo žensko, ki se zanj kmalu ne zanima več. Brezup njene poti je v tem, da so vse možnosti izbire tragične. Rajši kot svobodno, film tovrstno ljubezen prikaže kot zavezujočo, destruktivno obsesijo. Nič čudnega, da je film ob izidu propadel in bil od takrat zasenčen z bolj sončnim, a nedvomno manj vrednim, predhodnikom. Vendar okrog *Nežne kože* obstaja očarljiv obup, ki trenutkom upanja ali intimnosti v filmu vliva predirno ganljivo globino, medtem ko mu živahnost njegovega tempa v nobenem trenutku ne dovoli, da bi se vdajal malodušju. *Nežna koža* in vse Truffautove najodličnejše – čeprav ne vedno najbolj cenjene – filme, od *Štiristo udarcev* (Les Quatre cents coups, 1959) do *Dveh Angležinj* in *Moškega, ki je ljubil ženske* (L'homme qui aimait les femmes, 1977), lahko morda najbolje označimo prav tako, kakor je Truffaut označil filme Nicholasa Rayja – "filmi bolečine".•

Maximilian Le Cain je filmofil in filmski ustvarjalec iz Cork Cityja.
prevedla Varja Močnik

Opombe

- 1 Jean-Michel Frodon, "Impurs" (uvodnik), *Cahiers du Cinema*, julij–avgust 2004.
- 2 François Truffaut, citiran v *Truffaut by Truffaut* Dominique Rabourdin (ur.), Harry N. Abrams Inc, New York, 1987, str. 85.
- 3 François Truffaut, v intervjuju Raymonda Bellourja in Jeana Michauda, *Lettres francaises*, 30. oktober, 1963; ponatisnjeno v *Rabourdinu*, str. 86.
- 4 Don Allen, Truffaut, *Secker and Warburg*, London, 1974.
- 5 Antoine de Baecque in Serge Toubiana, *Truffaut: a Biography*, prev. Catherine Temerson, University of California Press, Berkeley, 2000.



400 udarcev

ali film v prvi osebi

juan carlos gonzález

V nizu filmov, posnetih v razdobju dvajsetih let, je Truffaut oblikoval filmski lik po svojem *alter ego*. *Štiristo udarcev* (Les Quatre cents coups, 1959), *Antoine in Colette* (Antoine et Colette, 1962), *Ukradeni poljubi* (Baisers vol s, 1968), *Skupna postelja in miza* (Domicile conjugal, 1970) in *Ljubezen na begu* (L'Amour en fuite, 1979) prikazujejo pustolov tine Antoina Doinela, ki ga je v različnih obdobjih svojega življenja igral Jean-Pierre L aud. Re izer je sam jasno povedal: "Izmišljeni lik, Antoine Doinel, je potemtakem zmes dveh resničnih oseb, Fran oisa Truffauta in Jean-Pierra Leauda."

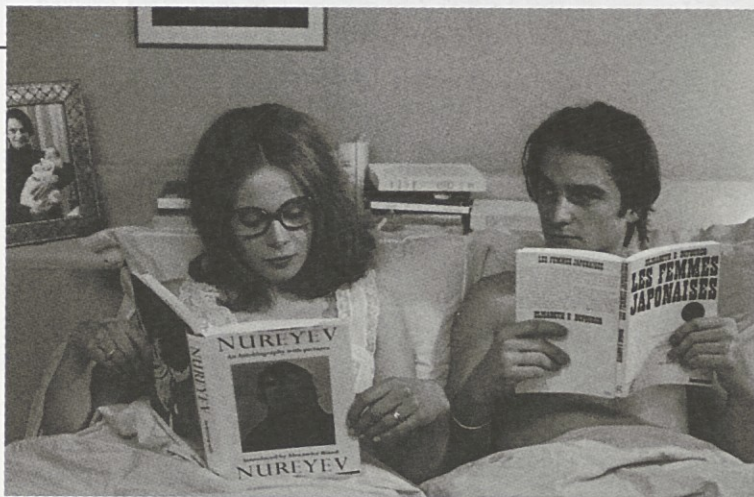
Pri dokončnem oblikovanju scenarija je bilo potrebno sodelovanje Marcela Moussyja – sicer televizijskega scenarista –, zato da bi se izognili jalovi samoanalizi in obra navanju z osebami iz resničnega življenja (na primer njegovimi starši). Antoine se prvič pojavljuje v *Štiristo udarcih* kot nagajiv dijak, ki ga starši ne razumejo. Številne junakove nezgode je doživel tudi re izer sam: ko je pustil šolo, se je Truffaut preživljal s prodajanjem predstavitev "katalogov" filmov, ki so bili v mestu na sporedu, kot tudi promocijskih fotografij, ki sta jih ponoči iz vitrin kradla z Lachenayjem. V filmu je prikazana tudi kraja pisalnega stroja in posledilna zaporna kazen, zaradi česar je Antoine postal mladoletni prestopnik.

Nekaj let kasneje je občinstvo Antoina lahko videlo v kratkem filmu *Antoine in Colette*, pariški epizodi iz omnibusa *Ljubezen pri dvajsetih* (L'Amour   vingt ans). Tu Antoine dela pri glasbeni založbi in se na nekem koncertu na prvi pogled zaljubi v Colette (Marie-France Pisier), ki pa ne kaže zanimanja zanj. Truffaut je Liliane Romano, svojo prvo ljubezen, spoznal na poletnem taborjenju.

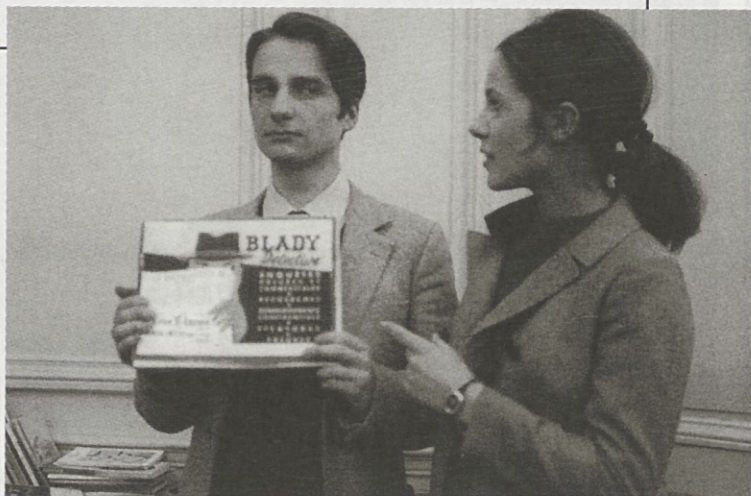
V Parizu pa se dekle kljub njegovemu dvorjenju ni hotelo ve  videvati z njim. Vztrajni Antoine se odloči, da bo najel stanovanje v stavbi nasproti Colettinega doma, kar je nekaj let kasneje storil tudi Truffaut, ko se je zaljubil v Liliane Latvin, dekle, ki ga je tudi obsedlo. Delno zaradi neuspeha pri Liliane in delno zaradi osamljenosti se je Truffaut odločil, da vstopi v vojsko, vendar je kasneje deztiral in bil zaprt do leta 1952, ko je bil ob hudem poniževanju izpu en. To ponižanje je kasneje prikazal v *Ukradenih poljubih* v prizoru, ko Antoina odpustijo iz vojske.

Na tej točki se je lik Antoina ločil od Truffauta in zaživel lastno življenje: tako postane hotelski vratar, zasebni detektiv, TV serviser in na koncu korektor pri založniški hiši. Nekaj mesecev preden so Francijo pretresli majski dogodki leta 1968, je Truffaut ustvaril junaka, ki se je zdel anahronističen, romantik, ki se ne more prilagoditi življenju ali dobiti stalne zaposlitve, ki pa mu nazadnje le uspe najti ljubezen v podobi violinistke Christine (Claude Jade), s katero se poroči. Tako debitirata kot starša – sinu je ime Alphonse –, toda Antoine se  e ne vidi v tej novi, starševski vlogi.

Kljub osebnim in poklicnim razlikam pa je v tem liku   vedno dovršen del Truffauta, ne le zaradi oboževanja žensk, temveč tudi zaradi neposrednih namigov, kot je na primer ta, da Antoine napiše roman – "*Ljubezen in druge težave*" –, v katerem "poravna račune" s starši, pa tudi ločitev od žene, kot vidimo v *Ljubezni na begu*. Truffautova žena je dosegla razvezo leta 1965, tako da ni bilo težko uganiti, da se bo nekaj podobnega zgodilo tudi Antoinu in njegovi dru ici. Nastop Antoina in Christine na



Ukradeni poljubi



Skupna miza in postelja

sodišču privede do niza *flashbackov* z odlomki iz vseh prejšnjih filmov, ki zaključijo krožno pripoved, pojavi pa se tudi Colette kot odvetnica.

Antoina nazadnje vidimo, kako strastno poljublja svojo ljubico Sabine v prodajalni plošč, ta prizor pa je prepreden s podobami srečnih trenutkov iz *Štiristo udarcev*, in sicer iz prizora, ko Antoine pobegne v zabavišni park in se gre peljat z napravo, ki s hitrim vrtenjem potnike prilepi na steno. V tej napravi, ki meša in dezorientira, kamera posname zabrisana telesa in gledalci pogosto ne vedo, kdo je kdo. A če pozorno pogledamo, bomo med drugimi ljudmi opazili režiserja, ki je prilepljen na steno poleg svojega mladega *alter ega*.

Filmski kritik Luis Alberto Álvarez je o Truffautu večkrat dejal, da je "celotno njegovo delo iskanje izgubljenega otroštva". To izjavo v polnosti razumemo, ko pogledamo, kako je Truffaut oblikoval Antoina. Režiserjev *alter ego* je tudi v odrasli dobi ostal otrok. Truffaut je lik karikiriral, saj ga je prikazal kot zelo nezvestega moškega, ki se zlahka zaljublja, poleg tega pa ga je postavil v službo preizkuševalca modelov ladij v bazenu, kar zelo spominja na otroško igro. Zanimivo je, da imata enako službo tudi glavna junaka v dveh kasnejših filmih, Bertrand v *Moškem, ki je ljubil ženske* (*L'Homme qui aimait les femmes*, 1977) in Bernard v *Sosedi* (*La Femme d'à côté*, 1981). Kar ne more biti naključje: režiser je svoje like prežél z občutjem izgubljenega otroštva in občutkom, da mora odrasla doba nadoknaditi izgubljeni čas. Zato ti moški svojim partnerkam dajejo ljubezen, ki je otroška, nezrela, nestanovitna in nagnjena k nezvestobi.

Ena od skupnih značilnosti Truffautovih filmov je stalna prisotnost otroštva. Otroci se pojavljajo v vseh njegovih filmih, na primer v *Mulcih* (*Les Mistons*, 1957), *Štiristo udarcev*, *Fahrenheitu 451* (1965) ali *Zeleni sobi* (*La Chambre verte*, 1978), toda dva filma se izrecno poklonita otroštvu, in sicer z zelo različnih, a komplementarnih zornih kotov. Pri enem je namen poučevati, pri drugem pa pričevati.

Divji deček (*L'Enfant sauvage*, 1970) je variacija na temo zapuščenega otroka, ki je bil prikrajšan za ljubezen in človeško toplino. Truffaut je o filmu dejal: "Ta film je odziv, po desetih letih, na Štiristo udarcev. Pred seboj imamo, kot smo že omenili, nekoga, ki mu manjka nekaj bistvenega, le da tokrat obstajajo ljudje, ki so mu pripravljeni pomagati." Truffaut igra dr. Itarda, znanstvenika, ki poskuša Victorja, divjega dečka, najdenega v gozdu, spet privaditi na družbo. Scenarij je nastal po knjigi Luciena Malsona *Les Enfants sauvages: mythe et réalité*, v kateri avtor obravnava 52 primerov zapuščenih otrok, ki so odraščali sami. To delo preveva velikansko zaupanje v vzgojni proces in v možnost, da človeka reši stik s kulturo, kar se je zgodilo tudi Truffautu ob njegovem mentorju Bazinu ter Leaudu ob Truffautu.

Naturalizmu tega filma stoji nasproti šolsko okolje v *Žepnini* (*L'Argent de poche*, 1976), filmu, posnetem z zornega kota skupine dijakov v mestu Thiers. Tu Antoinove grozne učiteljke zamenjajo človeška bitja s čustvi in razumevanjem za dijake. Film preveva globoka nežnost in v njem imajo pomembno vlogo otroci vseh starosti, od najmlajših do tistih na pragu odraslosti. Ker z enim od njih sorodniki grdo ravna, ima na koncu eden od učiteljev govor (za katerega se zdi, kot bi ga narekoval Truffaut sam) o odgovornosti odraslih do otrok (kar bi lahko razširili tudi na odgovornost režiserja filma v odnosu do otroštva). V zadnjem prizoru Truffautovega (kot se je kasneje izkazalo) zadnjega filma, *Živela nedelja!* (*Vivement dimanche!*, 1983), vidimo noge otrok iz cerkvenega zbora, kako brcajo filter za objektiv fotografskega aparata. Ta nagajivost in globoke sreče polna igra izžareva nalezljivo veselje do življenja, ki ga imajo otroci. •

Juan Carlos González je filmski navdušenec iz Medellína, kritik za *Kinetoscopio* in *El malpensante magazines*. prevedel Denis Debevec

distribucija Kinoteka

predstavlja

najboljši azijski film na
festivalu Fant-Asia,
častna omemba žirije
na Sweden Fantastic Film Festival

obiskovalec

režija:
Takashi Miike

od 6. januarja v Kinodvoru

“Če bi radi videli družbene norme olupljene, prevrete in poteptane v žolco, potem je Obiskovalec Q film za vas.”

“Ena najbolj inteligentnih in smešnih obravnjav družinskih odnosov, kar ste jih kdajkoli videli.”

ART KINO

kinoteka

KINODVOR

